

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ – СКОПЈЕ

ГОРАНЧО АНГЕЛОВ

**ЗУРЛАЦИСКАТА ТРАДИЦИЈА ВО
РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА**



Скопје, 2023

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ –
СКОПЈЕ

**ОРСКА И ИНСТРУМЕНТАЛНА НАРОДНА
ТРАДИЦИЈА**
Книга 12

INSTITUTE OF FOLKLORE „MARKO CEPENKOV“ –
SKOPJE

DANCE AND INSTRUMENTAL FOLK TRADITION

Volume 12

Goranco Angelov

**THE ZURLA TRADITION IN THE REPUBLIC OF
MACEDONIA**



Skopje, 2023

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ –
СКОПЈЕ

**ОРСКА И ИНСТРУМЕНТАЛНА НАРОДНА
ТРАДИЦИЈА**
Книга 12

Горанчо Ангелов

**ЗУРЛАЦИСКАТА ТРАДИЦИЈА ВО РЕПУБЛИКА
МАКЕДОНИЈА**



Скопје, 2023

Оваа книга претставува докторска дисертација со наслов „Зурлациската традиција во Република Македонија“, одбранета на 21.01.2021 година, во Институтот за етнологија и фолклористика со етнолошки музеј – Софија при Бугарската академија на науките – Софија, Р Бугарија пред комисија во состав: доц. д-р Веселка Тончева, проф. д.изк Венцислав Димов, проф. д.изк Лозанка Пејчева, проф. д-р Горица Најденова и проф. д-р Иванка Влаева. Изразувам голема благодарност до членовите на Комисијата за одбрана, до рецензентите на оваа книга, до менторот проф. д.изк Лозанка Пејчева за моето научно усовршување и за поддршката во текот на работата на дисертацијата. За институционалната помош, благодарност изразувам до: Институтот за етнологија и фолклор со етнографски музеј – БАН, Секција „Етномузикологија и етнокореологија“ во Софија; Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје; Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип.

Посебна заслуга за мојата работа имаат и многубројните свирачи и мајстори на инструменти. Овие луѓе за мене не беа само информатори, туку и учители на патот кон разбирањето на зурлата и на нејзината улога во животот и во општеството, а преку поместените изјави од нив, ја овековечувам нивната улога во изработката на монографијата.

Огромна благодарност и до моето семејство, до сопругата Катерина и до децата Ангела и Александар Ангелови, за нивното огромно разбирање за мојата работа.

Авторот¹

¹ Авторот е редовен професор на Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, Северна Македонија (Music Academy, Goce Delcev University, Stip, North Macedonia)

Вовед

Монографијата „Зурлациската традиција во Република Македонија“² претставува обид за едно продлабочено истражување на зурлациската инструментална традиција негувана со векови наназад, а задржана и до денес на територијата на денешна Република Северна Македонија.³ Истражувањето е фокусирано на: инструментот зурла, свирачите на зурла, музиката свирената од нив и употребата на зурлациската музика во различни контексти. Овие четири неделиви компоненти еден од друг, инструмент – свирач – музика – контексти имаат рамноправна улога во градењето на оваа стара инструментална традиција.

Во македонската етномузикологија и етноорганологија се забележуваат делумни празнини поврзани со определени народни музички инструменти, кои и во 21 век учествуваат во одржувањето на постарата инструментална музичка традиција. Оваа констатација во седумдесеттите години од 20 век ја забележуваат и дел од пионерите на македонската етноорганологија, Боривоје Џимревски и Александар Линин. Џимревски вели дека за проучувањето на инструментите и на инструменталната музичка традиција во Македонија не постои обемен документиран материјал што би послужил за: подробни научни анализи, согледување и компарации (Џимревски 1976: 151). Линин пак, посочува дека во голем дел од објавените трудови, истражувањата се однесуваат само на определени музички инструменти, кои се употребувале во традиционалната инструментална практика, а поголем дел од трудовите, повеќе или помалку, носат белег на етнолошко проучување (Линин 1986: 17). Со ова Линин укажува дека музичката функција на инструментите не е доволно истражена иако таа има суштинска улога во градењето на инструменталната музичка традиција. Овие констатации се една од причините, како етноорганолог, да ги проширам своите истражувања за народните музички инструменти, инструменти што се употребувале и сè уште се употребуваат во РС Македонија. При прегледувањето на бројна објавена литература многу повеќе информации се среќаваат за музичките инструменти, како што се: гајда (Кличкова 1960; Линин 1986а; Џимревски 1996; Ангелов 2011, 2014); шупелка (Кличкова 1960; Линин 1986а; Џимревски 2000); тамбура (Џимревски 1980; Линин 1986); кмане (Русиќ 1940; Кличкова 1960а; Линин 1986а); Џимревски 1980; Ангелов 2013, 2014); кавал (Кличкова 1960; Линин 1985; Џимревски 2000; Ангелов 2016).

Еден од инструментите, кој е недоволно истражен од страна на истражувачите, е зурлата, инструмент што му припаѓа на групата дувачки инструменти со двојно ударно јазиче, кој и во минатото, а и денес, има своја употреба и функција кај дел од населението што живее на територијата на РС Македонија. За зурлата во РС Македонија среќаваме информации во определени публикации од македонски и од странски автори, но тие не се во монографски формат, туку во одделни публикации, кои опфаќаат определени аспекти поврзани со егзистенцијата на зурлата на територијата на РС Македонија (Ђорђевиќ 1926;

² Монографијата „Зурлациската традиција во Р Македонија“ се базира на докторската дисертација одбранета на 21.1.2020 година на Институтот за Етнологија и фолклористика со Етнографски музеј при БАН во Софија, Р Бугарија).

³ Од 12 февруари 2019 година, Република Македонија се преименува во Република Северна Македонија. Од овие причини во текстот ќе се употребува Република Северна Македонија, а како скратеница ќе се употребува РСМ или РС Македонија.

Павловић 1928; Širola 1932; Фирфов 1947; Кличкова 1960, 1964, 1965; Голабовски 1974, 1986; Линин 1970, 1978, 1986, 1999; Hoeburger 1975, 1986; Димовски 1974, 1974а, 1977; Dević 1974, 1977; Gojković 1982, 1985, 1989, 1994; Silverman 1996; Симоновски 1999; Фирфов, Хаџиманов 1999; Арбатски 1999, 2000; Величковска 2002; Дуин 2002; Земон 2005; Џимревски 2000а; Somakçi 2011; Ангелов 2012, 2014а, 2014б; 2014в; 2014г; 2015а; 2015б, 2016; Koenig & Seeman 2015).

Овој недостаток од поопсежни информации повзани со инструментот зурла, претставуваше предизвик да се впуштиме во продлабочени истражувања преку кои ќе произнесеме нови сознанија и погледи кон овој инструмент. Зурлата е инструмент што има широко присуство во музичкиот живот кај населението на РС Македонија, а зурлаиската музика се распознава како поврзана длабоко со животот на македонската традиционална форма, којашто има повеќе аспекти. Овој инструмент е дел од музичката традиција на повеќе народи и етникуми, кои живеат на територијата на Република Северна Македонија, поради што се појави предизвикот да истражиме кој и зошто свира на зурла, да регистрираме што поголем број инструменталисти на зурла и да ги регистрираме изработувачите на овој инструмент.⁴ Преку поставената тема е направен обид да се надополни една празнина, која несомнено постои во македонската етномузикологија и етноорганологија кога станува збор за музичкиот инструмент зурла. Овој инструмент, носител на старата инструментална музичка традиција, кој, преку својата музика, внесува звучна асоцијација од минатото, зазема значајно место во животот на луѓето од различни региони и етникуми во РС Македонија.

Досега објавените публикации, кои ни даваат информации за зурлата, можеме да ги класифицираме како делумни и конкретни. Како делумни ги сметам истражувањата, кои, на некој начин, ми даваат определени сознанија за инструментот, но без продлабочени информации за органолошките и за техничките карактеристики на инструментот, за свирачите, за музиката и за функцијата на инструментот во дадени контексти. Оваа група ги вклучува публикациите на: Љубица С. Јанкович (Јанковић 1939; 1948); Вера Кличкова и Милица Георгиева (Кличкова и Георгиева 1965); Благој Алексов (Алексов 2003); Јуриј Арбатски (Арбатски 1999); Родна Величковска (Величковска 2002; 2011); Сотир Голабовски (Голабовски 1974; 1986); Михајло Димовски (Димовски 1974; 1975; 1980) Ѓорѓи Здравев (Здравев 1985); Рајна Кацарова-Кукудова (Кацарова-Кукудова 1942); Вера Кличкова (Кличкова 1960; 1969); Александар Линин (1999б) и други автори. Како конкретни ги сметаме истражувањата од кои можеме да дојдеме до попрецизни и до продлабочени информации поврзани со органологијата, со техничките карактеристики на инструментот, за свирачите и за самата музика и за музичкиот репертоар. Оваа група ги вклучува публикациите на Владимир Р. Ѓорѓевиќ (Ѓорѓевић 1926); Божидар Широла (Širola, 1932); Вера Кличкова (Кличкова, 1964); Илија Манолов (Манолов 1974; 1987); Лоренс Пикен (Picken 1975); Драгослав Девик (Dević 1977), Феликс Хоербургер (Hoeburger 1986); Александар Линин (Линин 1986; 1999 а)Тимоти Рајс (Rice 1982); Лозанка Пејчева (Пејчева 1993); Боривоје Џимревски (Џимревски 2000а); Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева и Димов 2002; 2002 А); Мартин Кoenig и Соња Тамар Симан (Koenig & Seeman, 2015) и други автори.

Овие информации, делумни или конкретни, даваат определени одговори на најчестопоставуваните прашања поврзани со инструментот, како што е изработувањето (кој го изработува, како се изработува, од кој материјал се изработува), какви се неговите тонски можности, употребата и ред други прашања. Мошне полезни и за нашиот труд полезни информации за функцијата, музиката, органологијата, техничко-тонските можности и зурлаиската музика во РС Македонија забележува хрватскиот фолклорист Божидар Широла (Širola 1932). Во мојата работа, од голема помош ми се и објавените

⁴ За изработувачите на инструменти често ќе го употребувам и терминот: мајстор, мајстори.

трудови од бугарските автори, кои пишуваат за зурлата во Република Бугарија, а во некои трудови се прави паралела и со зурлите во РС Македонија, како генетски сродни инструменти (Качулев 1964; Кауфман 1970; Тодоров 1973; Манолов 1974; Джуджев 1975; Димов 2002).⁵

Присуството на зурлата на територијата на РС Македонија во еден подолг временски период, кој трае до денес, ни укажува на тоа дека овој инструмент заслужува поголемо внимание од македонската етномузикологија. Тоа ме мотивираше да ги продлабочам своите истражувања за да надополнам определени празнини и недоречености поврзани со зурлата, со која, како музички инструмент, сум поврзан и лично и професионално. Како музичар, зурлата ја применувам во практиката што ми овозможува непосредно доживување на самиот инструмент и на неговите тонски и технички можности и поглед од внатрешна страна. Ова лично искуство е пренесено и во текот на излагањето. Бројните непосредни контакти со зурлаци и со мајстори на инструменти од различни региони на РС Македонија дополнително ме мотивираше да го продлабочам својот интерес и да ја увидам денешната состојба со: свирачите на зурла, зурлациската музика, нивните инструменти, изработувањето на зурлата и други сегменти поврзани со овој инструмент.

1. Објект и предмет на истражувањето

Објект на истражување во оваа монографија е зурлациската инструментална традиција во РС Македонија, традиција што е резултат на неколку дејствувачки фактори. Првиот фактор е изработувачот на инструменти, кој успева, од парче дрво, да изработи функционален музички инструмент со употреба на природни материјали, обработени од негова страна. Вториот фактор е изработениот инструмент, и третиот фактор, свирачот што го оживува инструментот. Овие неделиви сегменти инструмент – свирач се реалните чувари на оваа инструментална традиција, а како последен во алката на одржувачи на традицијата е консуматорот на зурлациската музика, односно аудиотриумот, кој, во различни моменти од својот живот, има потреба од зурлациска музика, со што сите претходнодејствувачки фактори ја истакнуваат и функционалната вредност на зурлациската музика.

Предмет на истражувањето на поставената тема се: инструментот, свирачите, музиката и нивната употреба во различни контексти. За постигнувањето на поставената цел направив бројни истражувања поврзани со самиот инструмент. За моето истражување е мошне значајно изработувањето на инструментот во 21 век од причини што еден инструмент може да опстои сè додека се изработува. Од овие причини, во овој труд се регистрирани и опишани материјалите од кои се изработуваат составните делови на зурлата и е проследена технологијата на нивното изработување и употребените алатки, кои се користат во различните фази од изработувачкиот процес. Нашиот интерес е насочен и кон тоа дали инструментот претрпува определени трансформации, колку е задржан традиционалниот начин на изработување во поглед на употребените методи и алатки како и употребата на современи алатки.

Потесен предмет на нашиот интерес се и: техничко-тонските можности на инструментот, различните видови зурли, тонскиот опсег и штим кај видовите зурли и нивната распостранетост во регионите од РС Македонија. Свирачите, како носечки

⁵ Како мошне полезна литература во нашата работа ќе ја посочиме монографијата „Зурнаджийската традиција в Югозападна Бугарија“ на бугарските автори Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева и Димов 2002). Во нивниот опсежен и сеопфатен труд авторите поместуваат огромен број информации поврзани со: инструментот, свирачот, музиката и контекстите на употреба на зурлата. Поставената структура во монографијата на Пејчева и Димов ни послужи како модел, според кој, во најголема мера, е структурирана и нашата монографија.

фундамент во градењето на зурлациската традиција, имаат исто толку важна улога како и самиот инструмент, поради што моето внимание е соодветно насочено и кон нив. Од свирачите се стекнати драгоцен информации зачувани во нивното паметење, информации поврзани со: инструментот и свирачите, историјата за инструментот, кој свири на зурла (возраст, етничка припадност, полова припадност), колкав е интересот кај младите за изучување на зурлата и кому му свират. Проследен е и развојниот музички пат на свирачите, од отпочнувањето со изучување на инструментот, начинот на учење до изградувањето во самостоен свирач, кој може да одговори на барањето на аудиториумот. Постојаната придружба на зурлата уште од една зурла и еден или два тапани наметнува фокусирање на зурлациско-тапанарските групи, каде што своја улога имаат и свирачите на тапан, кои, со своите инструменти, учествуваат рамноправно во градењето на зурлациската музичка традиција. Музиката, како производ на заемното дејствување на инструментот и свирачот е исто така предмет на интерес во ова истражување. Преку музиката се проследува зурлацискиот стил во РС Македонија и мелодиите пренесувани по устен пат, од повозрасни на помлади зурлации, како и исполнуваниот репертоар од нив и ред други информации поврзани со изведувачката практика. Предмет на моето истражување се и настаните во кои учествуваат зурлациско-тапанарските групи, нивното прифаќање од различните етнички групи, кои живеат во РС Македонија, употребата во традиционалните семејни и календарски контексти, употребата надвор од воспоставените традиционални рамки и употребата во современите контексти.

2. Цели и задачи на истражувањето

За изработката на на овој труд поставивме определени цели и задачи преку кои ќе дојдам до конкретни одговори, темелени врз расположливите материјали. Целта на истражувањето е да се произнесат клучните факти за: зурлата како музички инструмент, зурлациската музика и нејзиното место во традицијата и современата културна практика во РС Македонија. Во врска со таа цел трудот има четири основни ориентации: да ја покаже конструкцијата на инструментот и составните делови со материјалите за изработување, да ги претстави свирачите како клучни фактори, да ја претстави зурлациската музика и исполнувачката практика (контексти во кои се исполнува зурлациска музика). За исполнување на исцрпувачкото продлабочено истражување на зурлата и реализирање на поставената цел, си ги поставивме следните задачи:

1. појавата, развојот и распространетоста на зурлата во РС Македонија;
2. да се опишат органолошките аспекти на зурлата: состав, материјал за изработување, технологијата на изработување, изработувачи, тонски можности;
3. да се регистрира возрастната структура на зурлациите и нивната етничка припадност;
4. да се опишат формите на пренесување на вештините на свирење на зурла;
5. да се опишат и да се анализираат регионалните зурлациски стилови;
6. да се забележи дел од зурлациската музика во конкретни исполнувачки контексти, преку звучно и визуелно документирање;
7. да се посетат настани, каде што настапуваат зурлациите.

Како основна задача, која беше поставена пред мене за постигнување на поставените цели, беше организирањето и реализирањето на средби со зурлации и изработувачи на инструменти. За овој потфат реално постоеја позитивни услови за теренско истражување бидејќи станува збор за една сè уште жива музичка традиција во РС Македонија, а бројот на инструменталисти на зурла е на задоволително ниво. Основниот корпус од материјали (емпириски), на кои се базира ова истражување, се запишани на терен во текот на моите истражувања спроведени во периодот 2009 – 2019 година. Во овие

истражувања беа опфатени следните градови: Скопје, Тетово, Гостивар, Кичево, с. Шутово (Кичевско), Општина Зајас, Дебар, Струга, Охрид, Прилеп, Битола, Берово, Веница, Кочани, Куманово, Радовиш, Струмица, с. Банско (Струмичко), с. Куклиш (Струмичко), с. Чалакли (Валандовско), с. Свегор (Делчевско), Општина Лозово, Гевгелија и изработувачи на зурли во: Скопје, Кичево, Струга, с. Кнежино (Кичевско) и Тетово. За постигнување на поставените цели, трудот се темели на неколку појдовни хипотези поврзани со предметите на истражување, хипотези преку кои ќе се објават и ќе се расветлат бројни недоречености поврзани со: инструментот, свирачите и музиката и нивното место во традицијата и во современоста. Барајќи одговори за состојбата во минатото и за денешната состојба, ќе се произнесат објективни и издржани факти преку кои ќе се утврди реалната состојба со оваа традиција. Хипотезите, кои во процесот на работа ќе се покажат како оправдани, ќе добијат научна поткрепа додека оние што нема да бидат основани, ќе се отфрлат.

3. Методи на истражување

Трудот е изработен преку употребата на различни методи преку кои доаѓаме до крајните сознанија на кои се базира овој труд. Основните истражувачки методи, кои се користени во текот на проучувањето се: 1) разнобразни теренски методи на собирање на емпирискиот материјал: етнографско (набљудување и вклучено набљудување), метод на самонабљудување (авторerefлексија), емпириски методи, анкетирање, интервјуирање; 2) дескриптивни и теоретски методи за систематизација и за анализа на собраниот емпириски материјал: дескрипција, класификација, музичка анализа, компаративни историски методи; 3) критична интерпретација на публикувани истражувања на зурлациската традиција. Преку спроведеното подолготрајно набљудување на нашите информатори и на нивните заедници навлеговме подлабоко во нивниот општествен и културен живот. Емпирискиот материјал се базира на бројните теренски истражувања од кои доаѓаме до сознанија за состојбата со зурлациската традиција во 21 век. Најголемиот масив од емпириски материјали е собиран како резултат на спроведените средби со зурлаци и со изработувачи на зурли. При теренските истражувања се користени претходноподготвени прашалници поврзани со предметот на нашиот интерес и методи, како: слободни разговори, слободни и полуслободни интервјуа. За реализирање на поставените цели се избрани соодветни региони, градови, села, свирачи како и настани (собор, свадба, сунет, пеливански натпревари, фестивали), каде што е присутна зурлациската музика. Во набљудувањата на современата свадба се вклучени и личните набљудувања како свирач, набљудувања што потврдуваат дека зурлата и денес е свадбарски, градски, богаташки инструмент. Свадбарски оркестар во којшто има зурла заработува многу повеќе отколку оние оркестри што имаат друг традиционален инструмент или блех-оркестрите. По подробното прегледување на собраниот теренски материјал направивме анализа и негово класифицирање на материјалот со теоретска и со музичка вредност. Емпирискиот материјал го класифициравме на значаен и помалку значаен за нашето истражување, односно, на информации од суштинско значење и информации што нема да заземат место во претстојното истражување. Преку теоретската анализа на расположливите емпириски и секундарни материјали се прават историски и компаративни опсервации, кои овозможуваат хронолошко произнесување на состојбите некогаш и денес и овозможуваат да го составиме мозаикот наречен зурлациска традиција, мозаик преку кој може да се видат состојбите во традицијата некогаш и денес и количината на задржаната традиција во современоста. Употребените методи ни овозможуваат да откриеме нови моменти поврзани со зурлациската традиција во еден временски период, кој го опфаќа крајот на 19 век, па сè до втората деценија од 21 век.

4. Структура на трудот

Трудот се состои од вовед, четири глави, заклучок и прилози, кои содржат нотни записи (мелограми) и фотографии. Во сите глави се изложени теоретски информации содржани во различни публикации и информации стекнати од терен.

Првата глава во монографијата е посветена на инструментот. Изложени се информации поврзани со: потеклото, систематизацијата и терминологијата на зурлата и на составните делови. Изработена е карта на распространетост на зурлата во еден поширок регион и во регионите во РС Македонија. Се опишани различните видови зурли и е изработена карта на нивната распространетост во регионите од РС Македонија некогаш и денес. Голем акцент е посветен и на изработката на инструментот, почнувајќи од претставувањето на мајсторите изработувачи на инструменти, нивниот занает, алатот и технологијата на изработување, а се опфатени и инструменти, кои се изработени од самите зурлаици. Процесот на изработување применет од овие мајстори е од огромно значење, поради што е посветено големо внимание на претставувањето на нивната работа. Се прикажани димензиите на составните делови кај различните видови зурли (каба-, јарам-каба и цура-). Направен е преглед на материјалите за изработка на составните делови на инструментот, како и на технологијата на нивното изработување. Соодветно внимание е посветено и на украсувањето кај зурлата, украсување што се прави од страна на мајсторите или од страна на зурлаиците. Изложени се и информации поврзани со одржувањето на инструментот и на составните делови, дел од зурлаицкиот занает, кој е мошне важен за продолжување на векот на траење на инструментот. Се опфатени техничките карактеристики на зурлата: штим, опсег, тонска низа и апликатурата, преку кои може и визуелно да се согледаат тонските можности на овој инструмент. Поместени се и информации поврзани со начинот на штимање на различните видови зурли, звучниот тембр и динамичките можности. Со самото тоа што зурлата секогаш настапува придружена уште од една зурла и од еден или два тапани, во оваа глава е посветено внимание и на тапанот преку произнесувањето на информации поврзани со тапанот и со свирачите на тапан. Во првата глава е посветено место и на трансформациите, кои се јавуваат кај зурлите и кај тапаните, трансформациите што ги нарушуваат традиционалновоспоставените стандарди на инструментот, а се резултат на индивидуалната креативност на изработувачите на инструменти или на самите свирачи.

Во втората глава на фокусот е свртен кон свирачите на зурла, односно кон зурлаиците, како главни креатори и чувари на зурлаицката музика. Претставена е различната терминологија за: свирачите на зурла и на зурлаицките состави, етничката припадност на зурлаиците и половата карактеристика. Во делот за социјалниот статус на зурлаиците е опфатено нивното образование, нивната професија и јазикот на кој зборуваат зурлаиците од различни региони. Соодветен акцент му е даден и на професионализмот и на факторите што влијаат на развојниот пат, по кој, меѓу зурлаиците, се стекнува статусот професионален свирач. Опфатено е и музичкото дејствување на зурлаиците во регионот на нивното живеење, во други региони и во други држави. Пренесувањето на зурлаицката музика е едно од важните моменти во ова истражување, поради што се прави претставување на усвоените вештини на учење, вештини пренесувани од колено на колено, од возрасни на помлади. Опфатено е држењето на зурлата како и карактеристичната техника на дување, која се применува од страна на зурлаиците, техника што претставува симбол на зурлаицката музика, техника што задолжително треба да ја знае секој зурлаица. Совладувањето на техниката е прикажано преку различните методи преку кои се доаѓа до нејзино совладување, методи што се пренесувале по устен пат, од татко на син, од дедо на внук. По совладувањето на техниката на дување, идниот зурлаица преминува на техничко совладување на инструментот. Соодветно внимание е посветено и на развојниот пат на зурлаицијата од почетник до мајстор-зурлаица и на

крајот, по завршувањето на музичкиот пат, стекнувањето на епитетот, поранешен мајстор-зурлација. Во ова поглавје е опфатен и изведувачкиот процес како комплексна содржина во која учествуваат свирачот и инструментот, другите свирачи и аудиториумот. Во втората глава се прави преглед на истакнатите зурлации, кои, меѓу зурлаците и меѓу народот (аудиториумот) се признати мајстори и имаат влијание врз другите зурлации. Направен е преглед и на истакнатите зурлациски групи во градовите во РС Македонија.

Третата глава ја разработува музиката и нејзините компоненти. Во поглавјето музика ќе се разгледа зурлацискиот стил и општите особини на зурлацискиот стил во РС Македонија. Ќе се произнесат и информации околу градењето на мелодиите, кои се согледуваат преку: нивниот дијапазон, орнаментирањето како дел од звучниот израз, ритамот во кој се градени мелодиите, темпото и динамиката. Опишан е и темброт како одраз на видовите зурли и како одраз на составот на зурлациските групи. Фактурата на мелодиите ќе даде јасна слика за водењето на гласовите, кое, во РС Македонија, е најчесто бордунско, хетерофоно и паралелно, созвучја формирани од водечката зурла, која ја свири мелодијата и придружната зурла, која свири бордунски тон или мелодија. Зачувувајќи некои општи особини на фолклорната музика ја бележиме појавата на импровизацијата во зурлацискиот стил и застапените варијации во зурлациската музика. Опишувајќи ги стиловите, се прави разграничување меѓу регионалните и индивидуалните стилови, како и сфаќањето на поимот *стил* од страна на свирачите на зурла и на тапан. Соодветно внимание е посветено и на стариот и на новиот зурлациски стил, звучен одраз на традиционалното и на современото. Како заокружување на третата глава ќе биде опфатен зурлацискиот репертоар, кој се свири во различни региони и во различни контексти, а ќе биде забележан и репертоарот регистриран од други автори.

Четвртата глава ги опфаќа контекстите во кои се исполнува зурлациската музика. Во оваа глава се прави одделен преглед на зурлата во исполнувачки те контексти, според етничката и религиска припадност, односно, кај муслиманите и кај христијаните. Почнувајќи од семејните контексти кај муслиманите, се опфаќа сунетот, свадбата и други настани, каде што е присутна зурлациската музика, а се опфаќаат и традиционалните календарски исполнувачките контексти. Зурлата во семејните исполнувачките контексти кај христијаните се претставува за време на свадбата и на свадбените обичаи, а се прави посебен осврт на обичајот – канење на мртвите, редок обичај, кој се практикува само во западниот регион од РС Македонија. Се опфаќаат и други семејни контексти, а се опфатени и календарските контексти кај христијаните, во кои е присутна зурлациската музика. Посебно внимание му е посветено на пеливанските натпревари во борење – Ѓуреш, кои во минатото, но и денес, се придружени со зурлациско-тапанарска музика. На овие пеливански натпревари во минатото се бореле исклучиво припадници на муслиманската религија, а во 21 век го бележиме учеството на борачи и од христијанска религија. Учеството во пеливанските борби на припадници на муслиманската и на христијанската религија ни укажува на преминувањето на овој моноетнички настан во хетероетнички, каде што зурлациско-тапанарска музика ја задржува својата функција и во 21 век. Овие нови појави во ова традиционално борење претставуваат еден вид културен обединител на овие две религии, муслиманската и христијанската. Четвртата глава е заокружена со преглед на употребата на зурлата во современите контексти и нејзината употреба на сцена, во ансамбли, на фолклорни фестивали и концерти. Ќе биде претставена употребата на зурлата во медиумите, како што се: радио, телевизија и интернет и присуството на зурлата во музичката индустрија. Во докторската дисертацијата се вклучени и два прилози. Првиот прилог вклучува нотни записи со зурлациски мелодии, запишани од авторот и од претходни истражувачи. Во вториот прилог се прикажани фотографии од: свирачи, зурлациски групи, изработувачи на инструменти и инструменти.

Оваа долгогодишна истражувачка работа, во процесот преку којшто научив многу нешта за зурлациско-тапанарската музика, нуди опширно претставување на зурлациската

традиција во РС Македонија. Како прва студија во форма на монографија, трудот ги комбинира и ги сумира напорите на авторот и на многу претходни истражувачи.

Очекуван научен придонес:

Монографијата претставува прво обемно истражување на зурлациската традиција во РС Македонија содржајќи бројни информации за: инструментот, свирачите, музиката и контекстите на употреба. Монографијата обединува голем број претходни истражувања повзани со оваа проблематика, истражувања преку кои се доаѓа до информации од круцијално значење. Хронологијата во претставувањето на информациите овозможува да се согледа континуитетот на зурлациската традиција во различни периоди и културни и социолошки услови. Богатиот емпириски материјал претставува стожер на состојбата со оваа традиција во 21 век и во услови на глобализација. Огромниот број информации за зурлата и за нејзините составни делови, за инструментот и за неговото опфаќање од сите агли и аспекти, овозможува негово тридимензионално претставување. Темелниот опис на технологијата на изработување и фазите на изработувачкиот процес можат да послужат за изработување на инструментот. Приложената тонска низа овозможува преглед на тоновите кај зурлата, со што се олеснува музичкото совладување. Графичкото прикажување на местоположбата на тоновите преку комбинации на отворени и затворени мелодиски отвори и со помош на промената на воздушниот притисок овозможува содржаната апликатура да биде видлива и визуелно, но да има и практична употреба. Направено е сеопфатно проучување на свирачите и на нивното зурлациското дејствување, а се прикажани и методите на спознавање со инструментот (изучување на инструментот, техничко совладување, изучување на репертоарот), а се опишани и зурлациските стилови рефлектирани преку зурлациско-тапанарското созвучје и се претставени регионалните и индивидуалните стилови. Опфатени се контекстите на употреба на зурлациската музика кај различните етнички групи во РС Македонија и функцијата на зурлациската музика во традицијата и во современоста. Обемните емпириски информации се стекнати од терен преку комуникација со зурлаци и тапанари од различна возраст и даваат сознанија за состојбата со зурлациската традиција во различни временски периоди.

Примена на резултатите од истражувањето:

Овој труд ќе им помогне на идните истражувачи на полето на етномузикологијата и на етноорганологијата да стекнат продлабочени информации повзани со зурлациската традиција во РС Македонија и со: нејзиниот развој, континуитет и дисконтинуитет.

1. ИНСТРУМЕНТ

Во првата глава ќе направиме претставување на инструментот од различни аспекти, како што е потеклото на зурлата во РС Македонија, каде што ќе ги обединиме претходните истражувања и нашите истражувања од кои непосредно добиваме информации поврзани со потекото на зурлата пренесувани од колено на колено меѓу нашите информатори. Ќе направиме и систематизација на зурлата, по што ќе продолжиме со терминологијата на зурлата и на составните делови, со што ќе обелодениме претходнорегистрирани термини и термини што се употребуваат денес од страна на свирачите и на изработувачите на инструменти. За ова истражување од голема важност е да се согледа распространетоста на зурлата во РС Македонија и во другите делови од светот и да се регистрираат видовите зурли, кои се употребувале некогаш во регионите во РС Македонија, а кои видови се употребуваат денес. Зборувајќи за инструментот, нашето внимание е свртено кон изработката на инструментот, што е од фундаментално значење за неговото опстојување. Ќе го опфатиме зурлацискиот занает, кој, во РС Македонија, има долга традиција, која трае до денес иако станува збор за мошне редок занает практикуван од неколкумина талентирани изработувачи на зурли. Темелните прикази на димензиите на составните делови на зурлата ќе откријат бројни тајни на мајсторите на инструментите, како и од методите во текот на изработувањето на инструментот применувани од нив. Материјалите за изработка на составните делови исто така ќе заземат соодветно место од причини што материјалот и неговото селектирање е првата фаза од изработката и е мошне важен за понатамошниот изработувачки процес. По излагањето на изработувачкиот процес, ќе направиме осврт на техничките карактеристики на зурлата, која, по изработувањето, во рацете на свирачот станува музички инструмент. Во оваа глава ќе направиме осврт и на тапанот, којшто е придружен инструмент на зурлата, а ќе ги претставиме и трансформациите, кои ги забележавме кај зурлите и кај тапаните во РС Македонија.

1.1. Потекло на зурлата

Потеклото на музичките инструменти е едно од прашањата што неминовно се наметнуваат и предизвикуваат интерес при едно продлабочено етномузиколошко истражување. Имајќи предвид дека зурлата е мошне распространет музички инструмент во различни региони од светот, кон ова прашање треба да се пристапи мошне внимателно. Нашето излагање поврзано со потеклото на зурлата се базира на досегаобјавени публикации на домашни и на странски истражувачи, кои се резултат од спроведени теренски истражувања од нив. Претходнообјавените информации ги дополнуваме со емпириски материјали здобиени од нашите информатори зурлаци, кои се директни носители и чувари на зурлациската традиција. Инструменти, кои во многу нешта се слични или идентични со зурлата, која се применува во македонската музичка традиција, среќаваме во повеќе делови од светот, што несомнено ни укажува на тоа дека станува збор за инструмент, кој има примена во еден поширок регион кај заедници од различни културни поднебја. Пред да се фокусираме на зурлата во РС Македонија, ќе направиме краток осврт на присуството на овој инструмент во другите региони, каде што зурлата и инструменти слични на неа имале или сè уште имаат употреба во музичките традиции. Тимоти Рајс вели дека иако комбинацијата на инструменти од типот обоа со двостраниот цилиндричен тапан е можеби најважниот и сеприсутниот инструментален ансамбл на Блискиот Исток, на Северна Африка и на Балканот, во етномузиколошките истражувања добиле сосема мало внимание (Rice 1982: 122). За зурлите во балканските земји, вклучително и зурлата во денешна РС Македонија, бројни истражувачи укажуваат на

нејзиното потекло од источните земји. Најзастапена е теоријата дека зурлата, заедно со тапанот, е пренесена од Турција во времето на османлиските освојувања на балканските земји (Ђорђевић 1910: 77; Širola 1932: 53; Фирфов 1947: 6; Качулев 1967: 251; Линин 1986: 112, 123; Голабоски 1986: 198–199; Gojković 1989:28; 2011: 401). Од овие причини се претпоставува дека зурлите, кои се употребуваат на териториите на денешните: Република Северна Македонија, Република Бугарија, Република Грција и Република Турција имаат заедничкото потекло и генетска сличност (Širola 1932: 53–54; Линин 1986: 112, 123; Пейчева, Димов 2002: 18; Somakçi 2011: 398). Среќаваме и извори, кои претпоставуваат дека зурлата во РС Македонија била присутна и пред ширењето на Османлиското Царство на Баланот (Голабоски 1974: 37; 1986: 198–199; Линин 1986: 112; Koenig-Seeman 2015: 20). Венцислав Димов вели дека за потеклото и за терминологијата на зурлата во говорот на свирачите има различни: легенди, верувања, митолошки и симболички наталожени верзии (Димов 2003: 59). Одговори и мислења околу потеклото на зурлата наоѓаме и кај самите свирачи – носители на зурлациската традиција, мислења што се пренесувале од поколение на поколение по устен пат и се врежани во нивната меморија. Кај зурлациите најчесто е мислењето дека зурлата потекнува од азиските земји (А.Ј.; А.Б.; Е.Р.; Р.С.; П.И.; М.М). Еве што велат некои зурлаци за потеклото на зурлата: *Ја како што знам, колку што сум научил, она потекнува од Индија, во Индија има и зурлаци и тапанци (Ж.Д.). Јас, ми се чини дека воф Индија е најпочетна зурлата таму (А.Д.). Има во Индија, има и во Арабија и во Египет (М.И.). Од Египат, така сум слушал од старите, од арапските земји (А.М.). Зурлата потекнува, како ми кажале старите, зурлата стигнала од арапските земји (С.А.). Зурлата потекнува можеби од Арабија, можеби потекнува од Турска, можеби потекнува од Индија, тоа не може крајот, никој, да му знае (А.С.). Од Турско владеење останала зурлата, по мое (Ќ.К.). Од Турција, од Азија (П.И; М.М.). Зурлацијата Дестан Дестановски од Берово вели: *Како да ти кажам, јас запомнив дека е од тука (Д.Д.). Цавид Асани од Дебар вели: Што знам, не сум правел муабет јас со старите, не сум имал можност, вика од овде потекнува, ама науката како што кажува, од Египет, од Мала Азија (Ц.А.). Зурлацијата Абдула Јашароски од Прилеп вели дека неговиот татко му кажал дека зурлата потекнува од Индија, но тој дава негово размислување за потеклото на зурлата споредувајќи ја физичката конструкција на зурлата со муслимански верски објект. *Зурлата, тоа ми кажувааше татко ми мене, од Индија. Верувам дека ова е како нешто турска работа, ова како една џамија ни иде нас. Самата зурла е како џамија долу, а нагоре претставува минаре (А.Ј.).* Го прашуваме Абдула што ги поврзува нив со Турција на што тој одговара: *Џамијата, верата (А.Ј.).***

Кога зборуваме за потеклото на зурлата и за нејзиното патување од далечни земји до овде, се наметнува и прашањето како зурлата стигнала на овие простори и кој ја донел. Околу тоа, кој ја донел зурлата во РС Македонија постојат две претпоставки од кои едната е дека ја донеле Турците (Ђорђевић 1926: 390; Širola 1932: 53–54; Фирфов 1947: 6; Кличкова 1964: 774; Пајтончиев 1973: 56; Линин 1986: 112, 123) и втората претпоставка дека ја донеле Циганите, кои и во минатото и денес го негуваат свирењето на зурла (Ђорђевић 1910: 77; Линин 1986: 123; Gojković 1989: 28).⁶ Истакнатиот македонски етномузиколог Александар Линин вели дека до ден-денес не е потврдено мислењето дека зурлата ја пренеле Циганите иако постојат реални индикации за ваков заклучок (Линин 1986 123). Пинар Сомакчи не го дефинира ова прашање, туку вели дека се верува дека зурлата во Македонија е донесена од Средниот Исток, од страна на Ромите или на Турците (Somakçi 2011: 401). Бројни зурлаци сметаат дека зурлата во РС Македонија ја донеле Ромите (Р.С.; Е.Р.): *Мислам оти ние Циганчета сме ја донеле од некаде, кој знае од дека*

⁶ Во бројни публикации, инструменталистите на зурла се нарекуваат: Цигани, Роми, Еѓупци итн. Цитираните извори ќе ги дадеме буквално заради задржување на автентичноста на изворот. Во нашето излагање, за Циган ќе ги употребуваме егзонимите *Ром* и *Роми* (мн.). Околу тоа во кој период Циганите почнуваат да се нарекуваат или да ги нарекуваат Роми, нема да навлегуваме.

(А.Д.). *Зурлата дошла од Индија со Ромите* (А.С.). Наил Мустафоски има свое мислење за потеклото на зурлата: *Ја мислам дека е строго македонски народен инструмент, ама потеклото не е наше* (Н.М.).

Од досега застапените теории и од нашите теренски истражувања, на мислење сме дека не може да се даде единствен и конкретен одговор за потеклото на зурлата во РС Македонија. Најзастапено е мислењето дека зурлата потекнува од: земјите од Блискиот Исток, Индија или денешна Турција, а на територијата на денешна РС Македонија стигнала заедно со Ромите, за нивни потреби и за потребите на турскиот народ, кој бил населен на просторите на денешна РС Македонија. За периодот кога точно е донесена зурлата не можеме со сигурност да кажеме, но можеме да кажеме дека се побројни мислења дека е донесена во периодот на османлиските освојувања, а со текот на времето, повеќе или помалку, зурлациската музика била прифатена и од другото население, кое живеело на овие простори.

1.2. Систематизација

Во музиката наука музичките инструменти се класифицираат во неколку групи во зависност од начинот на произведување на тонот, материјалот од кој се изработуваат, употребата итн. Драгослав Девиќ укажува на тоа дека поделбата на музичките инструменти и сместување во определени групи според некои критериуми била позната и во древните култури (Dević 1977: 6). Современите музиколози, зурлата и инструментите слични на неа ги сметаат за претходници на обоата поради сличноста што ја имаат во начинот на произведување на тонот (инструменти со двојно ударно јазиче), а од денешен аспект, занемарувајќи го прапотеклото на зурлата, зурлата ја класифицираат како инструмент од типот обоа (Тодоров 1973: 87; Dević 1977: 8–10; Линин 1978: 6). За систематизацијата на музичките инструменти, меѓу кои и зурлата, во РС Македонија пишуваат неколку автори. Според современата етномузиколошка систематизација, која ја прават Курт Сакс и Ерих Мориц Фон Хорнбостел, народниот музички инструмент *зурла* му припаѓа на групата аерофони инструменти со двојно ударно јазиче (*aer* – ‘воздух’, *pfone* – ‘звук’) (Erich Moritz von Hornbostel, Kurt Sachs 1913). Александар Линин ги дели музичките инструменти на народни или нетемперирани, каде што припаѓа и зурлата и на фабрички или темперирани (Линин 1970: 105; Линин 1999а: 275). Тој додава дека од аерофоните дрвени двојазични инструменти (тип обоа) во инструменталната народна практика во РС Македонија е застапена само зурлата. Според предложената класификација на македонските народни инструменти од него, која се базира на: функцијата, употребата, застапеноста, конструкцијата и интензитетот на звучноста, зурлата и тапанот ги сместува во групата *свадбарско-сборски* инструменти (Линин 1978: 6, 10; Линин 1999в: 282). Слична систематизација прави и Јеремије М. Павловиќ, којшто прави поделба на музичките инструменти на економска основа, а зурлата и тапанот ги вбројува во богаташки инструменти (Павловиќ 1928: 326). Слична класификација, според тоа на кои социјални групи е присутна зурлациската музика, даваат и Тимоти Рајс и Александар Линин кои велат дека зурлациската музика можеле да си ја дозволат побогатите луѓе (Rice 1982: 122–123; Линин 1999в: 283). Живко Фирфов и Зафир Хаџиманов прават класификација на народните инструменти според тоа во која средина се свират и велат дека зурлите и тапаните му припаѓаат и на градот, и на селото (Фирфов, Хаџиманов 1999: 279). Според звучните карактеристики на зурлата, Вергилиј Атанасов зурлата ја сместува во монофоните инструменти (Атанасов 1977: 135). Лозанка Пејчева и Венцислав Димов прават систематизација, која се базира на историска, музичка и географска основа и велат: „Од древниот грчки авлос и индискиот шалмај до денешната зурла на Балканот учествува нешто заедничко меѓу различните дувачки инструменти со

двојно ударно јазиче. Тоа е поврзано со општиот начин на добивањето на тонот – не толку со надворешната форма на инструментот колку што е со внатрешното пространство, каде што трепери звукот. Добиениот звук од двојните ударни јазичиња има општа карактеристика: тој е продорен, силен и тоа веројатно ја определува употребата на тој инструмент во идентични ситуации во различни музички култури. Конусната турска зурла и нејзините *музички браќа и братучеди* од Северна Африка, Средниот Исток и Азија се користат при свадби, погребни, семејни празници, фестивали, чествувања. Заедничкото меѓу зурлата и нејзините блиски и далечни роднини во светот е што овие инструменти се користат за свирење на отворени простори и пред голем аудиториум (Пейчева, Димов 2002: 39; Пейчева, Димов 2002а: 56–57).

Она што можеме да го извлечиме од претходните класификации е дека зурлата е инструмент кај кој тоновите се добиваат со дување во писка со двојно ударно јазиче, сроден со повеќе инструменти од овој вид распротранети во светот. Зурлата е инструмент кај кој различните тонски висини се добиваат преку осум мелодиски отвори од кои седум од горната и еден од долната страна. Зурлата е инструмент со забележливо конусно проширување на долниот дел, проширување што отпочнува нешто под најдолниот мелодиски отвор, а кое придонесува во разлевање на невообичаеномоќниот, силен и продорен тон, инструмент, кој најчесто се свири на отворено, инструмент, во чија придружба, многу ретко се пее и инструмент преку кој вокалните мелодии се трансформираат во чисто инструментални.

1.3. Терминологија на зурлата

Терминологијата на инструментот исто така е од големо значење во ова истражување поради што ќе дадеме термини со кои се именува зурлата во РС Македонија, термини што се употребувале во минатото, од кои некои се употребуваат и денес, некои се употребуваат во научните кругови, а некои меѓу самите свирачи на зурла. Во поглед на терминологијата Драгослав Девик вели дека првото сложено прашање се однесува на народното именување на инструментот и укажува на тоа дека постои разлика меѓу именувањето (термините) што се користат во науката за инструментите и оние термини со кои народот ги именува своите инструменти (Dević 1977: 12–13). Божидар Широла додава дека е многу тешко да се одбере име на инструмент, кој се јавува на повеќе места или во различни фолклорни подрачја, поради што има повеќе именувања (Široła 1937: 5). Ова се однесува и на зурлата, којашто, како инструмент, е присутна во еден поголем географски регион. Андијана Гојковиќ дополнува дека за многу инструменти постојат повеќе термини, синоними, кои обично се поврзани со определени географски подрачја (Gojković 1989: 30). Според Гојковиќ, во различни краеве, постојат исти инструменти со исто или со многу слично име, како што е зурлата, за којашто има повеќе именувања: *зурле – зурла – зурли*, односно *зурне – зурна – зурни*, посочувајќи дека инструментот зафаќа широко подрачје со многубројни модифицирани имиња – од Балканот, преку Блискиот и Средниот Исток, до: Кина, Индија, Индонезија (Gojković 1981: 296, 299; Gojković 1982: 17–18). Боривоје Џимревски посочува дека во органолошкото проучување на народните музички инструменти важна улога игра народната терминологија, која најсуштествено е присутна меѓу народните свирачи, а нејзината особеност е во тоа што таа е кратка во изразот, но е длабока и оригинална во разјаснувањето на поимите (Џимревски 1988: 149).

Во РС Македонија, во различни региони, среќаваме слични или исти именувања на и на нејзините составни делови. Според Лоренс Пикен, *зурна* е турско име на инструментот, кое потекнува од персиското *surna* (Picken 1975: 485). Јуриј Арбатски вели дека и покрај тоа што при етимолошките објасненија за означувањето на музичките инструменти треба, секако, да се биде внимателен, во овој случај, со голема сигурност,

може да се каже дека персискиот збор *зурна* е основна форма од која се изведени *зурна*, *зурне*, *зурла* и *сурла* (Арбатски 1999: 14).⁷ Александар Линин вели дека овој дрвен народен музички инструмент се среќава во неговото изворно име *зурна*, помакедончено се среќава како *зурла* и *сурла* (Линин 1986: 106; Линин 1999: 301). Според Драгослав Девиќ, терминот потекнува од зборот *zurnâ*, како што овој инструмент се нарекува во: персискиот, арапскиот, турскиот и грузискиот јазик. Кај нас, покрај терминот *зурла*, се слуша и терминот *сурла* (Dević 1977: 129). Марко Цепенков во своите описи на музичките инструменти зурлата ја нарекува *сурла* (Цепенков 1980: 153). Вера Кличкова зурлите ги нарекува *џура-свирли* и *тапанарски зурли* – *каба-зурли* (Кличкова 1960: 225). Александар Линин вели дека покрај турските називи за одделни типови зурли (*каба-*, *јарам-каба*, и *џура-*), тие често се именуваат и според месноста и градот во кои најмногу се употребуваат (тетовска, дебарска, скопска, струмичка, гостиварска, гевгелиска итн.) (Линин 1986: 108; Линин 1999: 302). За именувањето на зурлата информации црпиме и од народното творештво. Според Тимоти Рајс, за македонскиот инструмент од типот обоа во литературата најчесто употребувано име е *зурла* или како што го нарекуваат музичарите, кои се занимаваат со неа, *сурла* (Rice 1982: 122–123). Роксанда Пејовиќ, во македонските народни умотворби, забележува неколку именувања на зурлата како што се: *зурла* или *сурла*, *зурна*, *каба-*, *џура-*, *зилија*, *сиљ* односно *зилија* (зурла), *џура-* (Pejović 1984: 88–89). Методи Симоновски ги бележи именувањата во народните умотворби, како што се: *зурли* и *тапани*, *сурли* и *тапани*, *зурни* (Симоновски 1999а: 210). Претпоставуваме дека овде веќе се мисли на зурлациски групи: „Многу често во поезијата зурлите се именуваат како *свирка* или во множина *свирки*“ (Линин 1970: 107). Зурлацијата Али Зурлациев од Радовиш зурлата ја нарекува *свирка*, термин што го наследил од неговиот татко (А.З.). Етимологијата произлегува од свирењето, односно *свирките* што ги изведуваат на зурла. Бројни истражувачи, како најчесто употребувани термини, ги посочуваат: *зурна*, *зурне*, *зурла* и *сурла* (Široła 1932: 53; Rice 1982: 122; Голабоски 1986: 198–199). Гојковиќ 1981: 296, 299; Gojković 1982: 17–18). За именувањето на зурлата, зурлациите велат: *Нашите викаат зурна*, *Ромите. Вие викате зурла*, *исто е тоа*, *зурла*, *зурна* (Е.Р.). *Ние зурла викаме*, *Бугарите ја викаат зурна* (А.Д.). За различните видови зурли, зурлација од Прилеп, за малите зурли вели *џуриња*, *џура-*, а за големите – *зурла* (А.Ј.). Она што го забележуваме на терен е отсуството на некои термини, кои се претходно регистрирани од различни автори, термини како што се: *орта-*, *џура-*, *свирли* и *тапанарски зурли*. Овие термини не ги среќаваме меѓу денешните свирачите, но среќаваме други термини, кои досега не ги сретнавме во објавените публикации поврзани со зурлата, термини што ги имаат наследено самите свирачи, прифатено или пак самите ги додале. Во Кичево среќаваме и некои термини, кои немаат голема употреба, но се користат меѓу самите свирачи. Асан Махмуди, зурлација Албанец од Кичево, вели дека во Кичевско зурлата се вика *сурла*, а на албански се вика: *џингана* (А.М.). На нашето прашање дали тоа е поврзано со етничките Цигани, Асан вели: *Е сега од каде е изворот тука не знам. Само во Кичево се викаат така, ама тоа е народски. Иначе се викаат зурли, албански „сурла“. Гостивар викаат „џурла“. Само ова не асоцира на Цигани, што велиме џингана, ние ги викаме овде Ѓуп, ги викаме ние Ѓупци. Не ги викаме Цигани за да го викаме инструментот џингана, да асоцира дека свиреле повеќе на зурлата Цигани и зато да го викаме џингана* (А.М.).⁸ Според Асан Махмуди, *сурла* викаат Албанците во Гостивар, но тој вели дека правилно, албански, се вика *зурла* (А.М.). Терминот *сурла* или *џурла* и *свирка* го регистрира Веселка Тончева во своите истражувања во Голо Брдо, Албанија (Тончева 2009: 86). Садик

⁷ Во Прилепскиот Регион, *сурла* или *сурле* се нарекува мелодиската цевка кај гајдата.

⁸ Според објаснувањето на Асан заклучуваме дека етимологијата на овој термин „џингана“ воопшто не асоцира на Циганин или Цигани, коишто се главни носители на зурлациската музика бидејќи во Кичево за Цигани (Роми), тие велат Ѓуп (множина Ѓупи), а се слуша како: Џуп, Џупи.

Сулејманов вели дека во Охрид зурлите се нарекуваат *пизги*. *Тие пизги ги викаат* (С.С.). Ние не го сретнавме овој термин. Голем дел од научните извори зборуваат за речиси исто именување на зурлата во некои региони на РС Македонија и на Бугарија. Според Иван Качулев, дијалектното именување на инструментот во: Велинградско, Разлошко и Гоцделчевско, меѓу бугарските муслимани е *зурла* (Качулев, 1962: 199). Лозанка Пејчева и Венцислав Димов забележуваат дека во фолклорните текстови и во теренските информации од 19 и од 20 век инструментот се нарекува: *зурна, зурла, сурла, свирка*. Истата терминологија ја регистрираат и преку сопствените теренски истражувања забележувајќи дека најчесто се користи терминот *зурна*, но свирачите од постарите поколенија, своите инструменти, ги нарекуваат *свирки* (Пејчева, Димов 2002: 40). Пејчева и Димов ја посочува паралелната употреба на некои имиња за зурлата, кои се содржат во речникот на Најден Геров, имиња, како што се: *зурна, зурла и сурне* (Пејчева, Димов 2002а: 57). Лоренс Пикен укажува дека определени научници се сомневаат во популарната етимологија за зурлата (*zurna = surrna*), но притоа не даваат доволна алтернативна интерпретација (Picken 1975: 485). Ние забележавме дека некои термини, кои ги среќаваме во објавената литература, се базираат на видот на зурлата, како што е: *каба-*, *џура-* или според местата во кои најмогу се употребуваат зурлите, односно се именуваат како: *тетовски, гостиватски, скопски и дебарски* зурли. Овие термини повеќе укажуваат на тоа од кој град или регион доаѓаат зурлаците и се додава на основниот термин, зурла. Она што можеме да го заклучиме од претходното излагање е дека терминологијата за зурлата најчесто е резултат на средината во која се користи самиот инструмент, којшто најчесто се именува како *зурла* и нешто поретко како: *зурна и свирка*.

1.4. Терминологија и опис на составните делови на зурлата

Преку прегледувањето на досегаобјавената литература и од личните теренски истражувања можеме да видиме дека терминологијата поврзана со зурлата во РС Македонија е богата и е разновидна. Зурлата во РС Македонија е составена од четири делови, кои се навлекуваат еден во друг и тоа: *корпус* (тело, зурла), *славец* (башл'к, слапец, славеј), *медник* (мендик, канел, пишталник, камиш) и *писка* (трска) со двојно јазиче (Ђорђевиќ 1926: 389–390; Širola 1932: 47; Фирфов 1947: 6; Линин 1978: 10–11, 1986: 106–107; Hoerbuerger 1986: 251, 254; Gojković 1989: 210; Линин 1999: 301; Арбатски 1999: 13–14). Сосема идентичен е составот и на зурлата во Бугарија, што е резултат на заедничкото потекло. Зурлата во Бугарија е составена од *корпус* (труба, цевка); *муфа* (башл'к); *метална трубичка* (калем, лула) и *трска* (писка со двојно јазиче, пискун) (Джуджев 1975: 74).⁹ За ова истражување ни беа значајни и термините што ги употребуваат изработувачите на зурли и самите свирачи. Еве како зурлаците го опишуваат составот на зурлата: *Зурла, славец (башл'к по турски го викаме), мендик го викаме кај што ја врзуваме писката (тоа е камиш по турски, а по македонски – мендик). Писката е сепси, по турски. Ние ја викаме писка (С.С.). По наше, малешевски, ова го викаме башл'к, по турски, ама така и ние го викаме башл'к. Ова го викаат „медник“ (по скопски), а ја го викам „канел“. Тоа е турски збор „медник“, а по наше – „канел“. Ние и по дома кога викаме, ако бараме од жена ми, викаме: кај ми е канелот? (Ж.Д.). Ова се вика славец кај нас, а ова – медник, а некои го викаат „пишталник“ Струмичко. За славецот некои му викаат „башл'к“. Ова е писка и за писката некои викаат „камиш“ (А.Ј.). Ова е камиш, ова е славец, ова е зурла (Л.Х.).*

Корпусот, покрај *тело*, се нарекува и: *зурла, каба-* или *музички столб* (С.С.; В.К.;

⁹ Она што можеме да го кажеме е дека нема никаква разлика во поглед на составните делови меѓу зурлата што се употребува на територијата на РС Македонија и зурлата – во Бугарија, освен термилошките разлики во именувањето на составните делови, разлики што се резултат на говорното подрачје.

Е.Р.; Ф.Х.). За *славецот* среќаваме и други именувања, како што се: *слапче, славеј, слав'ц* и *башил'к* (Р.С., А.С.). По *наше башил'к се вика, по турски* (Р.С.). Ова е *слав'ц* (А.С.). Илија Гулев од Гевгелија за славецот вели дека се вика *мана* (Т.Г.). Зурлациите укажуваат на тоа дека многу термини кај зурлата се прифатени од турскиот јазик. Зурлациите од Дебар за славецот велат дека старите го викале *биљбил* или *власко* (Џ.А.): *По ваше ова е славец, по наше е власко или биљбил* (П.И.). Според Александар Линин терминот *славец* доаѓа од *славеј* (Линин 1986: 107). Тимоти Рајс вели дека музичарите го нарекуваат овој елемент *славец*, збор што очигледно е без буквалното значење, освен што е во врска со: *славејче, славеј* (Rice 1982: 124). Претпоставуваме дека етимологијата произлегува од птицата *славеј* што на некој начин ја потенцира важноста и улогата, која ја има овој елемент, споредувајќи ја со песната на славејот. За *медникот* среќаваме повеќе именувања, како што се: *мендик, пишталник, пискарник, камиш, мелник* и *канел* (П.И.; Џ.А.; Р.А.; Р.С.; В.К.; С.А.; А.Б.; Ј.Р.; М.М.). На прашањето за потеклото на зборот *мендик*, зурлација одговара дека тоа е турски збор, додека на ромски го викаат *камиш* (Р.С.). Медникот се нарекува и *мелник* (С.А.): *Мелници, правилно македонски, али порано се викаше овие пишталници* (С.А.). *Медник или некои го викаат пишталник, овде во Дебар* (В.К.). Вецко Стојкоски од с. Попоец, Кичевско, за медникот вели: *меник* (В.С.). Зурлацијата Демир Мемедов од Струмица го користи терминот *канел*, којшто го наследил од неговите предци, а се служи и со уште еден термин, кој, кај него, има примарна улога и мендикот го именува како *пифла* (М.Д.).¹⁰ Трската со двојно ударно јазиче најчесто се именува како *писка*, но среќаваме и други именувања, коишто се длабоко вкоренети меѓу самите свирачи. Фолкористот Марко Цепенков за трската го користи терминот *башил'к* (Цепенков 1980: 147). Абдула Јашароски од Прилеп вели дека велешани и штипјани за писката викаат *камиш* (А.Ј.). Фариз Хајрула вели: *Овоа е „пајни“, по албански, а оние таму писка викаат. По турски го викаат камиш* (Ф.Х.). За писката, инструменталистите на зурла велат и *трска*, што произлегува од материјалот од кој се изработува писката (М.Д.; А.З.). *Трска или писка што ја викаат* (В.К.). Зурлацијата Асан Махмуди, покрај *писка*, го користи и терминот *пипза*, термин што го има слушнато во комуникацијата со други зурлаци (А.М.). *На ромски е писка, а на македонски – шавар* (А.С.). Левент Хусеинов, зурлација од Велес, писката ја нарекува *сипса* и вели дека тоа е по турски (Ј.Х.). Слична терминологија се среќава и во Р Бугарија, каде што писката се нарекува *сипси* (Пейчева, Димов 2002: 41).

Дадените термини укажуваат на различноста во толкувањето на составните делови. Многу често со исто име се означуваат различни делови што укажува дека усното пренесување во некои случаи е подложено на различно толкување и сфаќање на едно исто. Она што можеме да го констатираме од различните именувања на зурлата и на составните делови е дека се користат термини што ги спознале зурлациите преку непосреден контакт со постарите зурлаци. Секако, не отсутуваат и термини, кои се од други региони и говорни подрачја што укажува на поврзаноста на зурлите во еден поширок регион и термини, кои се со поново потекло, кое досега не е регистрирано. Целиот овој процес на пренесување, зачувување и дополнување на термините кај зурлата укажува на нејзината континуирана употреба на регионот на РС Македонија во еден подолг период кој трае и денес.

¹⁰ Во Р Македонија, во староградската музичка традиција се употребува музичкиот инструмент кларинет кај кого писката се прицврстува на пифла.

1.4.1. Корпус

Корпусот е најекспонираниот, односно најкрупниот елемент кај зурлата. Корпусот претставува долга цевка со конусно (левкасто) проширување на долниот крај во форма на инка (левак) изработена од едно парче дрво. Бугарскиот фолклорист Иван Качулев за зурлата вели дека има фуниевидна форма, која надолу се раширува постепено, слично како кај кларинетот (Качулев 1967: 251): „Телото на зурлата е речиси цилиндрично во надворешната контура додека не се постигне регионот на мелодиските отвори“ (Picken 1975: 500). На корпусот има осум мелодиски отвори за свирење (дупки) од кои седум се на предната страна, а од задната страна се наоѓа осмата дупка за палецот, која се наоѓа меѓу шестиот и седмиот мелодиски отвор. На *левкастото* проширување се наоѓаат дополнителни резонантни отвори од кои три во правец на мелодиските отвори и по два од двете страни (Ђорђевиќ 1926: 389–390; Фирфов 1947: 6; Качулев 1967: 251; Линин 1978: 10–11; Линин 1986: 107; Hoerburger 1986: 251, 254; Gojković 1989: 210; Линин 1999: 301). Среќаваме и едно различно произнесување во поглед на бројот на резонантните отвори. Арбатски вели дека кај зурлата има три резонантни дупки за звукот и по една, односно по две на десната и на левата страна потенцирајќи дека овие дупки се употребуваат и за штимање (Арбатски 1999: 13–14). Според нашите сознанија од терен, резонантните отвори го определуваат штимот на зурлата, односно најнискиот тон. Овие резонантни отвори по потреба се прошируваат или се затвораат од страна на самите свирачи на зурла ако сметаат дека има потреба од определена корекција на најнискиот тон. Конусното проширување кај корпусот започнува од вториот мелодиски отвор, сметано од најнискиот мелодиски отвор (Фотографија 1).



Фотографија 1. Корпус кај зурла.

Зурлата, горните прсти нема конус, долниот дел је конусен (Ц.А.). Проширениот конусен дел кај зурлата најчесто се нарекува *шапка*, но среќаваме и други термини. Жељо Дестановски вели дека во Малешевскиот Регион проширениот дел кај зурлата го викаат *паница* или *шапка*, а на ромски се вика *чаро* (Ж.Д.). Мајсторот на зурли Веломир Крстевски-Вељо корпусот го нарекува *музички столб*, а проширениот дел – *шапка* (В.К.). Садик Сулејманов, за проширениот дел, вели *чинија* (С.С.). Мелодиските отвори кај зурлата зурлаците ги нарекуваат *дупки*. За мелодиските отвори Александар Линин го користи терминот *вражалки* (Линин 1999: 301). Во Р Бугарија се нарекуваат *отвори за прстите* (Джуджев 1975: 75). Миљаим Дестановски, за корпусот, вели: *зурла*, мелодиските отвори ги нарекуваа *дупки*, а за резонантните отвори ги нарекува *гласници* или *душници*: *Ако запишиш, на пример, една две, друг звук ќе има* (М.Д.). *Душници тие долу што се* (М.М.). Жељо Дестановски ги нарекува *гласници* и *штимови* (Ж.Д.). Истите термини ги користат поголем дел од зурлаците и од изработувачите на зурли. Мајсторот за зурли Фариз Хајрула за корпусот вели *каба-*, што веројатно се должи на самите зурли што ги изработува тој (Ф.Х.). Абдула Јашароски, резонантните отвори, ги нарекува *звучни отвори* (А.Ј.).

Корпусот кај зурлите во РС Македонија е со различна должина и се движи меѓу 260 мм до 530 мм. Дијаметарот на корпусот во горниот дел (од тесната страна на

корпусот) исто така е различен и се движи меѓу 27 мм до 47 мм, а во долниот проширен дел (кај шапката) се движи меѓу 83 мм до 135 мм. Мелодиските отвори се со различен дијаметар во зависност од видот на зурлата и се движат од 5 мм до 8 мм, а резонаторните отвори од 4 мм до 7 мм. Должината на корпусот кај зурлите во Бугарија е сличен како кај македонските зурли е се движи меѓу 330 мм и 530 мм, дијаметарот на корпусот во горниот дел кај различни зурли е меѓу 30 мм и 38 мм, а во долниот дел (кај шапката) меѓу 70 мм и 80 мм (Пейчева, Димов 2002: 41). Стојан Џуцев забележува дека кај некои бугарски зурлации секој мелодиски отвор има определена симболика за самите свирачи на зурла и вели дека во музичката теорија на Ориентот секој од овие отвори има специјално турско или арапско име, кое истовремено означува и соодветен степен од основната дијатонска скала на источната музика. Така, првиот (најнискиот) отвор за прстот се нарекува *низок јегјах* и одговара на првиот степен од основната дијатонична скала. Вториот отвор се нарекува *дјугјах*, третиот – *сегјах*, четвртиот – *чергјах*, петтиот – *пенџугјах*, шестиот – *шаишкјах*, седмиот – *хефтјах* и осмиот – *висок јегјах* (Джуджев 1975: 77–78). Кај зурлациите во РС Македонија не сретнавме посебно именување на мелодиските отвори и тие се нарекуваат *дупки*.

1.4.2. Славец

Славецот е вториот составен дел на зурлата и се изработува од едно парче дрво. Славецот е во форма на буквата **T** и се состои од глава – *башл'к* и цевка – *канел*, кој завршува со два крака (листови), кои завршуваат во форма на елипса. Во внатрешноста на славецот се пробива канал, кој се нарекува *канел* (Линин 1986: 107; Линин 1999: 301a).¹¹ Засечените краци на *славецот* се во форма на буквата **П**. Горната страна на цевката е засечена до највисокиот мелодиски отвор (отвор за показалецот), а долната страна е засечена до осмиот мелодиски отвор (отвор за палецот). Краците на *славецот* од надворешната страна се делумно истенчени во блага конусна форма и се флексибилни благодарјќи на расечениот завршеток при неговото вметнување во внатрешноста на корпусот за да влезат без поголемо физичко напрегнување (Фотографија 2).



Башл'к (глава),

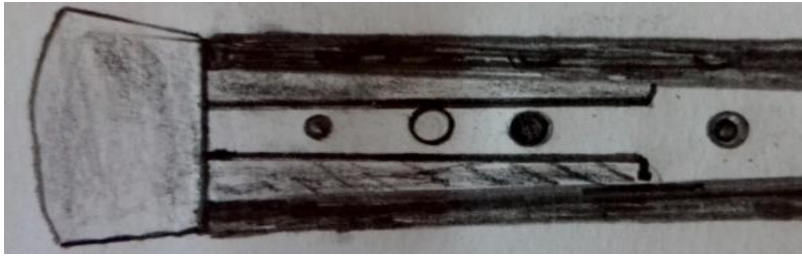
цевка,

краци (листови)

Фотографија 2. Славец.

Тимоти Рајс вели дека формата на *славецот* е прилагодена според тоа сите отвори за прстите да останат отворени (Rice 1982: 124–125). Сосема разбирливо е дека за да може да се реализираат различните висини, протокот на воздух односно звукот треба да биде непречен кон мелодиските отвори, кои се опфатени со краците на славецот. Должината на *славецот* зависи од видот на зурлата и се движи од 67 мм до 149 мм. Цевката што се вовлекува во корпусот е од 53 мм до 125 мм (Илустрација 1).

¹¹ Терминот *канел* Линин го користи и за цевката кај *славецот* и за пробиениот внатрешен канал од кој можеби и произлегува терминот *канел*.



Илустрација 1. Поставеност на славецот во корпусот и негово опфаќање на три мелодиски отвори. (Светлиот отвор е за палецот, а затемнетите отвори за шестиот и за седмиот мелодиски отвор, кои ги опфаќа славецот.)

Главата (башл'кот) на славецот е со дијаметар, кој обично се прилагодува спрема надворешниот дијаметар на горниот дел на корпусот на зурлата и се движи од 28 мм до 53 мм, а цевката е со дијаметар од 15 до 19 мм. Внатрешниот дијаметар на славецот е во две димензии, од кои, од страната на главата, каде што влегува медникот, се движи од 9 мм до 12 мм. Овие димензии се задржуваат во должина од 15 мм до 18 мм, а потоа кон краците, внатрешната димензија се стеснува и се движи во дијаметар од околу 7 мм.

Славецот кај зурлата има значајна улога во конечното обликување на тонот и штимот кај зурлата. Александар Линин вели дека самиот збор *славец* недвосмислено зборува за улогата на овој вонредноважен дел на зурлата (Линин 1999: 301). На прашањето каква функција има славецот, Стојанче Костовски вели дека славецот го дотерува штимот на зурлата и има значајна функција во конечното обликување на тонот (С.К.). Други зурлаици велат: *Од него зависи и штимот* (П.И.). *Од овде нешт зурлата* (А.Б.). Од кажувањето на нашите информатори можеме да заклучиме дека славецот има значајна улога за штимањето и во конечното обликување на тонот на зурлата, поради што на неговата изработка се посветува големо внимание.

1.4.3. Медник

Медникот (мендик, меник). Медникот е метален елемент, којшто се вовлекува во славецот и е составен од два дела и тоа: конусна цевка и плочка во форма на круг. Изработувачот Раде Ложанкоски медникот го нарекува *пискалник* (Р.Л.) Медникот има конусна форма, а од потесната страна на медникот има навлечено метален диск. Дискот има функција – на него да се потпираат усните во текот на свирењето. На горниот, на потесниот крај, од медникот се навлекува писка со двострано ударно јазиче, изработена од трска (Ђорђевиќ 1926: 385; Rice 1982: 124; Gojković 1989: 131, 210; Арбатски 1999: 13-14) (Фотографија 3).



Фотографија 3. Медник.

Медникот се изработува од не’рѓосувачки метал – месинг. Должината на медникот варира во зависност од големината (видот) на зурлата и се движи од 23 мм до 87 мм и дијаметар од 3 мм од потесниот крај на конусната цевка, каде што се врзува писката до 12 мм на проширениот крај на конусната цевка, односно на страната што влегува во славецот.¹² Металниот диск Јуриј Арбатски го нарекува *шајбна* (Арбатски 1999: 13–14). Меѓу свирачите металниот диск се нарекува плочка. Плочката е со дијаметар од 20 мм до 50 мм, а големината нема влијание на тонот кај зурлата: „Под лимената плочка, на цевката на медникот се намотува конец, а медникот се вовлекува во цевката на зурлата и го затвора нејзиниот горен отвор (Gojković 1989: 131). За да се добие надворешната цилиндрична форма кај медникот, конусот се намотува со конец до димензија прилагодена на внатрешната страна на славецот. Со намотувањето на конечот се спречува враќање на воздухот што може да предизвика нарушување на тонот кај зурлата и тонот од писката се насочува кон мелодиските отвори. Сите опфатени зурлации и изработувачи на зурли укажуваат дека и медникот има значајна улога во: обликувањето на тонот, темброт и штимот на зурлата.

1.4.4. Писка

Тонот кај зурлата се добива со двојазична писка, која се изработува од некои видови трска според однапред определена методологија: „Писката се сплоснува во форма на рамнокрак трапез“ (Линин 1999: 301). Вера Кличкова вели дека во медничето се става писка од трска во вид на две перца (Кличкова 1964: 780). Од долната страна писката се прилагодува, така што може да се врзе на медникот, а горната страна, страната од која се дува, е сплескана во вид на трапез, со што се добива двојното јазиче, кое, под притисок на воздухот, вибрира и го создава тонот (Фотографија 4).



Фотографија 4. Изглед на писка.

Зурлациите од РС Македонија укажуваат на големата улога на писката и велат дека од писката зависи тонот на зурлата, но и како ќе свират, односно дека писката има директно влијание на нивното свирење и им дава мотивација да свират убаво. Миљаим Дестановски на писката ѝ придава голема важност и вели дека тонот на зурлата најмногу зависи од неа. Според него, ако писката е приспособена и е изработена така што нема да го заморува зурлацијата, тој може да свири долго време без потреба од одмор (М.Д.). Спротивно од ова, ако не е погодна писката за свирење, нивното свирење е без мерак: *Од писката најмногу зависи тонот* (Е.Р.). *Поширока писка поубава е, појака е, по има глас. Ама да е убава писката, ако не е убава, нема глас* (А.З.). Пејчева и Димов ги забележуваат мислењата на зурлации, кои велат дека писките се многу важен дел од зурлата и треба да

¹² Овие димензии по должина и по дијаметар не се стандардизирани и можат да варираат и во должина и во дијаметар.

се одбери писка, која *ујдисува* – дава убав тон на зурлата, а ако не е добра писката, дури и да е убава зурлата, не звучи добро (Пейчева, Димов 2002: 42).

Имајќи ја предвид физичката конструкција и цврстината на писката, можеме да кажеме дека таа е најранливиот составен дел кај зурлата, поради што зурлаците со неа се мошне внимателни за да не дојде до нејзино оштетување. Зурлаците укажуваат на тоа дека освен кога се оштетуваат писките, тие се заменуваат и по долготрајното свирење кога доаѓа до губење на тонот. При нејзино физичко оштетување или кога е веќе потрошена и нема тон, се заменува со нова. Од овие причини зурлаците секогаш носат резервни писки и во случај на кршење или пак губење на посакуваниот тон, тие за кратко време ја заменуваат писката и продолжуваат да свират. Според нив, подобро е писката да е подготвена, оспособена за свирење уште пред да одат на свирење иако за искусните зурлаци не е проблем таа да биде заменета набрзина, а во текот на свирењето да се направат определени корекции врз неа (стругање, кратење или горење). Оваа практика се применува и во Бугарија, каде што свирачите носат по неколку резервни писки со себе бидејќи тој дел на зурлата е најранлив и често бара да се замени при подолго свирење (Пейчева, Димов 2002: 41–42). Писките се носат во цврсти кутивчиња. Во Македонија оваа практика ја забележува и Тимоти Рајс, кој вели дека свирачите кај себе чуваат по дваесетина писки во кутивче за тутун, кое го носат в џеб (Rice 125: 1982). Покрај резервните писки, зурлација носи и конец за врзување и џебен нож.

Ова поглавје ќе го заокружине со нашата констатација дека секој од посочените составни делови има рамноправна улога во процесот на создавање на различните тонски висини и на: конечното обликување на тонот, јачината на тонот и звучниот тембр кај зурлата. Составните делови се зависни еден од друг и без кој било од нив, зурлата нема да свири, односно ако, некој од нив, има определени недостатоци, се намалува музичката функционалност на зурлата, а инструментот нема да ги задоволи естетските критериуми на зурлацијата. Од овие причини можеме да констатираме дека составните делови не можат да се поделат на важни и помалку важни бидејќи без кој било од нив, зурлата ја губи основната функција, музичката.

1.5. Распространетост на зурлата во светот

Зурлата е музички инструмент, кој нашол своја примена кај културни средини во различни региони од светот. Досегашните истражувања посочуваат дека зурлата и инструменти слични или сосема идентични со македонската зурла се употребуваат во следниве држави: Кина, Непал, Северна Африка (Мароко), Авганистан, Пакистан, Азербејџан, Грузија, Ерменија, Турција. Во Југоисточна Европа зурлата е присутна кај балканските земји: РС Македонија, Косово, Јужна Србија, Босна и Херцеговина, Хрватска, потоа: Бугарија, Албанија и Грција (Ђорђевић 1926: 390; Širola 1932: 53–54; Кличкова 1964: 774; Stepanov 1964: 283; Качулев 1967: 252; Димовски 1971: 298; Пајтончиев 1973: 56; Манолов 1974: 44; Picken 1975: 499–500; Тодоров 1975: 87; Hoerbuerger 1976: 32–33; Hoerbuerger 1986: 239; Крајтмајер 1988: 378, 1990: 459; Арбатски 1999: 14; Dimov 2007: 151; Пейчева, Димов 2002: 18; Koenig-Seeman 2015: 11). Од нашите истражувања дознаваме дека зурлата е присутна кај сите соседни земји на РС Македонија и тоа во: Југозападниот дел на Р. Бугарија, Р. Косово, Јужниот дел на Р. Србија, северниот дел на Р. Грција и делови од Албанија (Прилог 1).

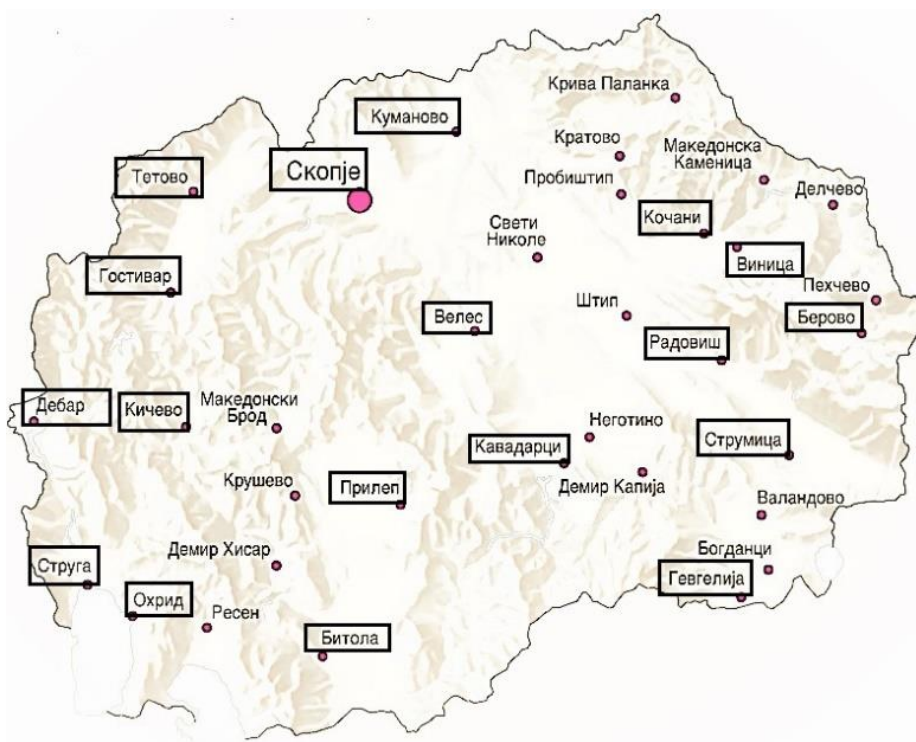


Прилог 1. Карта на распространетост на зурлата на Балканот.

1.6. Распространетост на зурлата во РС Македонија

За застапеноста на зурлата на територијата на која се простира денешна РС Македонија првите извори што ги сретнавме се од дваесеттите години од 20 век. Српскиот етнолог Владимир Р. Ѓорѓевиќ пишува дека во дваесеттите години од 20 век зурли има во градовите: Гостивар и Куманово каде се употребувале мали зурли и Прилеп, Битола, Тетово, Скопје, Велес, Штип, Кочани и Кратово, каде што се употребувале големи зурли (Ѓорѓевиќ 1926: 385). Божидар Широла приложува мапа на градовите, кои и денес се наоѓаат на територијата на РС Македонија, во кои е застапена зурлата, односно во градовите: Куманово, Скопје, Тетово, Гостивар, Велес, Штип, Прилеп, Битола и Гевгелија (Široła 1932: 59). Вера Кличкова вели дека зурли се свират во Гевгелискиот, Тиквешкиот и во други региони (Кличкова 1964: 780). Линин забележува дека зурлациско-тапанарските состави биле концентрирани во определени градови и реони, како што се: Скопје, Битола и Битолско, Прилеп и Прилепско, Дебар, Тетово, Гевгелија, Струмица и Струмичко, Радовиш и Радовишко, Берово и Беровско (Малешево, а особено селото Ратево), Тиквешко, Штип и Штипско, Куманово и Кумановско и други градови (Линин 1970: 107–108; 1986: 108). Од посочените градови, споменати во претходните истражувања, забележуваме дека изостануваат некои градови за кои претпоставуваме дека не биле опфатени во истражувањата поради што и немаме информации дали во нив имало зурлации. Но, споредувајќи ја состојбата некогаш и денес забележуваме дека има градови во кои веќе нема активни зурлации. Како пример ќе го посочиме градот Штип, за кој нашите информатори ни посочуваат дека во минатото имало повеќе зурлации. Ихмет Хусеинов од Велес (роден 1939 г.) вели дека во Штип, во минатото, имало многу прочуени свирачи на зурла и вели дека зурлации имало и во Свети Николе и во Кавадарци (И.Х.): *Во Кавадарци имаше еден Емин, ама многу стар беше тој, други немаше. Сега има некои деца и еден има у години (И.Х.)*. Во Штип и во Свети Николе денес нема активни зурлации. Единствени зурлации, кои потекнуваат од Штип, се Садик Сулејманов и неговите синови Абди и Амте. Овие зурлации се иселени и живеат во струмичкото село Банско. Тие се кажуваат како штипјани и денес активно свират во сите делови на РС Македонија. Ќе го посочиме и градот Кратово и Кратовско, каде што денес нема зурлации,

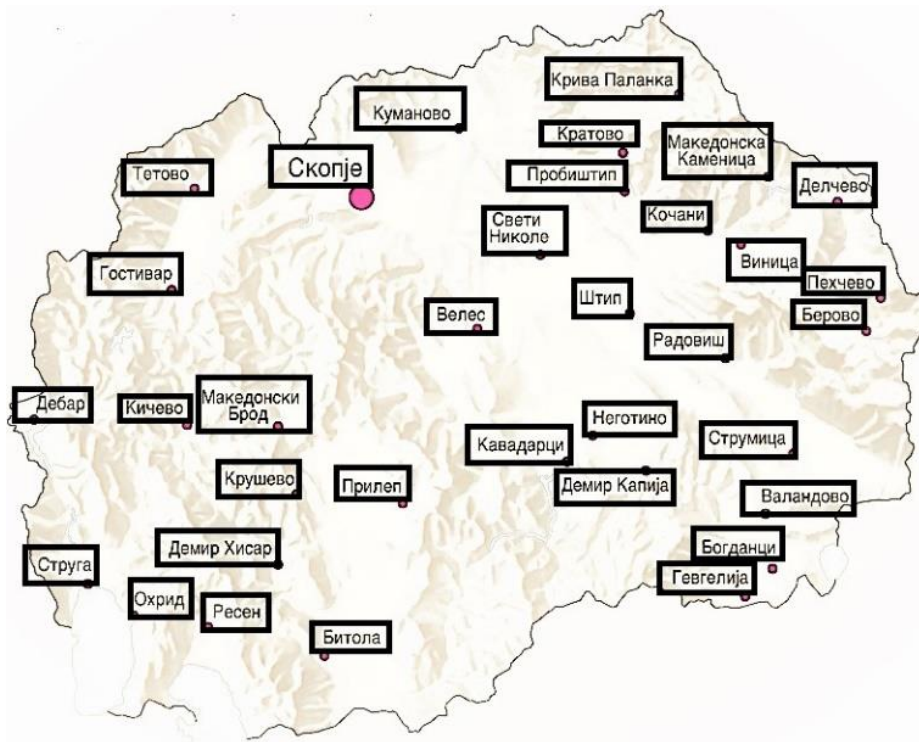
но во минатото дејствувале зурлациски групи, на кои ни укажа кеманцијата Станко Стојанов (Ангелов 2014г: 108.). За градот Делчево, кој воопшто не е споменуван претходно, зурлацијата Реџеп Салиу вели дека во минатото таму немало зурлации, но доаѓале од околните градови и додава дека во денешно време има неколку зурлации: *Има некои млади сега, ама не е тоа тоа* (Р.С.). За Делчево зборува и Жељо Дестановски, кој се сеќава дека во Делчево имало само еден зурлација: *Во Делчево имаше еден само, во мое време, пред ја да се научам да свирам. Имаше еден и татко ми го викаше за демџија* (Ж.Д.). Базирајќи се на нашите истражувања, ја исцртуваме картата, со застапеност на зурлата во РС Македонија во 21 век. Ние ќе направиме две карти во кои ќе прикажеме во кои региони, односно во кои градови денес имаме активни зурлации и ќе ги прикажеме и регионите во кои се бара музиката на зурли. Активни зурлации во поголем или во помал број денес има во градовите: Скопје, Куманово, Тетово, Гостивар, Дебар, Кичево, Македонски Брод, Крушево, Прилеп, Струга, Охрид, Ресен, Битола, Крива Паланка, Кратово, Пробиштип, Свети Николе, Штип, Радовиш, Берово, Пехчево, Виница, Кочани, Македонска Каменица, Делчево, Велес, Неготино, Демир Калија, Струмица, Валандово, Богданци, Гевгелија.



Прилог 2. Карта со распространетост на зурлации во РС Македонија во 21 век.¹³

На следната карта го согледуваме присуството на зурлите на територијата на РС Македонија, каде што можеме да видиме дека зурлите и зурлациската музика се застапени и во оние градови и региони во кои нема зурлации, а потребите од зурлациска музика ги пополнуваат зурлации од околните региони (Прилог 3).

¹³ На оваа карта ги бележиме градовите во кои снимивме зурлации и градовите за кои добивме информација дека има зурлации. За бројот на зурлации по градови ќе зборуваме во друго поглавје.



Прилог 3. Региони во кои се бара зурлациска музика во РС Македонија во 21 век.

Од оваа карта можеме да видиме дека зурлата, како инструмент, е прифатена во сите региони на РС Македонија, без разлика дали таму има или нема зурлации. Со ова сакаме да укажеме дека зурлациската музика, чии носители се свирачите на зурла е во нераскинлива врска со оние што ја слушаат и ја бараат оваа музика, а тоа е аудиториумот, кој, во различни пригоди, ги кани зурлациите, со својата музика да ги облагородат бројните настани од животот.¹⁴

1.7. Видови зурли во РС Македонија

На терен среќаваме голем број зурли, кои се зачувани од минатото, но и зурли, кои се изработени во последните години, што ни послужи за определени компарации во поглед на нивната изработка. Зурлите, без разлика на нивната старост, односно дали се изработени пред многу години или во поново време, во својата градба и според составните делови, се сосема исти. Определени разлики меѓу зурли од постаро и од поново производство можат да се забележат само во нивната изработка, која е резултат на индивидуалниот пристап кај рачноизработуваните инструменти и на употребата на нестандартни алатки, кои, мајсторите-изработувачи на инструменти, најчесто сами си ги прилагодуваат за својата работа.

Кога зборуваме за различните видови зурли и нивна класификација, како основен маркер за определување ја земаме нивната должина, според кој се правени и досегашните поделби на видовите зурли. Среќаваме неколку видови зурли, кои се применувале во различни региони на територијата на РС Македонија. Во нашето истражување, како достапни примероци на различните видови зурли, ни послужија зурлите што се во сопственост на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје.¹⁵

¹⁴ Од кого е прифатена зурлациската музика и во кои пригоди се бара, ќе зборуваме во друго поглавје.

¹⁵ Определен број постари зурли денес се наоѓаат во Музејот на РС Македонија во Скопје, во одделот за музички инструменти, но немаме можност да ги анализираме нив подробно.

Некои претходни истражувања упатуваат на тоа дека на територијата на денешна РС Македонија се застапени два вида зурли: *мали* и *големи* (Ђорђевиќ 1926: 389; Široka 1932: 54) односно, зурли во две големини: мала од 30 см до 45 см и долга 60 см до 70 см (Фирфов, 1947: 6; Gojković 1989: 17). И Вера Кличкова вели дека во РС Македонија постојат два вида зурли, кои ги опишува како помали зурли – *џура-свирли* и тапанарски зурли – *каба-зурли* (Кличкова, 1960: 225). Александар Линин регистрира четири видови зурли, каде што, покрај видот, го опишува и нивниот регистар: *каба-* или *тетовска* зурла со најнизок регистар; *јарам-каба* или *скопско-струмичка* зурла со среден регистар и третиот и четвртиот вид ги нарекува *џура-гостиарска* зурла со висок регистар и *џура-гевгелиска* зурла со највисок регистар (Линин 1978: 11; Линин 1986: 106, 108; Линин 1999: 302).¹⁶ Нашите информатори ги делат зурлите на три вида и тоа: *каба-*, *јарам-каба* и *џура-*: *Има штимови на зурли, има најголеми, средни и мали* (Ц.А.). Жељо Дестановски вели дека во РС Македонија се употребуваат три видови зурли и тоа: *каба-*, *јарам-каба* и *џура-* (Ж.Д.): *Ова е каба-, а тие ги викаме јарам-каби, пот’нки се.* (Р.А.). Наше мислење е дека зурлаците не ја нагласуваат разликата меѓу *џура-зурлите* што ја укажува Линин од причина што визуелно овие зурли се помали од зурлите *каба-* и *јарам-каба*, а *џура-* гевгелиските, денес воопшто не можат да се сретнат во практика. Три вида зурли: кратки, средни и долги се застапени и во Пиринската фолклорна област во соседна Бугарија (Манолов, 1974: 45; Пејчева, Димов 2002: 43). Александар Линин вели дека терминологијата на различните видови зурли потекнува од турскиот јазик, така што терминот *каба-* подразбира нешто грубо, дебело; *јарам-каба* – половина, а за *џура-* вели дека тоа е вид тамбура со две-три жици (Линин 1978: 11; Линин 1986: 106, 108; Линин 1999: 302). Тврдењето на Линин за турското потекло на термините, кои се користат за различните видови зурли го пронаоѓаме и во истражувањето на Лоренс Пикен, кој вели дека различните видови зурли во Турција се нарекуваат: *каба-*, *орта-* и *џура-*. Појаснувајќи го значењето на овие термини, тој вели дека *каба-* означува нешто големо или грубо и посочува дека се среќаваат две големини на *каба-зурли*: *орта-каба* (средна голема) и *тум-каба* (многу голема), додека *џура-* се однесува на мали зурли (Picken 1975: 485–486). Овие термини ги опишува и Марко Цепенков, кој вели дека на овие територии се употребуваат три вида зурли, кои ги именува како: *каба-*, *орта-* и *џура-* (Цепенков 1980: 153). На мислење сме дека терминот *орта*, кој го користат Цепенков и Пикен, се однесува на средниот вид, односно, на зурлата *јарам-каба*. Терминот *каба-* го среќаваме и во соседна Бугарија и има исто значење (Пејчева, Димов 2002: 31, 43). Терминот *каба-*, освен за видот зурли, зурлаците го користат и кога зурлата свира пониско од вообичаената интонација, односно свира, како што велат тие, *подебело*: *Каба зурла се вика кога зурлата свира подебело* (А.С.). *Подебел тон има, по каба* (А.Д.). *Долу кога свирши, каба е тоа* (А.Ј.). *Ние ги викаме пониски или каба* (Ж.Д.). Зурлација вели дека и кога ќе се извади малку медникот, зурлата свира покаба (Н.М.). Слично толкување на терминот *каба* среќаваме и во литературата. Опишувајќи ја звучноста на различните видови зурли, Марко Цепенков вели дека *каба-зурлата* свира најдебело, *ортата* – средно и *џурата* (танката) – „натанко“ (Цепенков 1980: 153). Методија Симоновски вели: „Зурлата може да биде голема – со потемен (*каба-*, тур.-перс.: *kaба zurna*) и мала – со посветол тембр на звукот (*џура-*, – перс.: *siга zurna*)“ (Симоновски 1999а: 210). Слично толкување за звучноста на зурлите дава и Андријана Гојковиќ, која вели дека *каба-зурлата* свира со *покаба* (подлабок) глас, а *џура-зурлата* свира со *поџура* (поплиток) глас (Gojković 1989: 210).

¹⁶ Овде Линин упатува и на тоа кој вид зурла, каде се употребува, нешто за што ние ќе зборуваме во следното подглавје.

Во продолжние ќе ги дадеме димензиите на видовите зурли¹⁷, кои се во сопственост на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје (должина и дијаметар на шапката): *каба-*, *јарам-каба* и *џура-гостиварска*, изработени од мајсторот Панче Јанев од Скопје¹⁸ и димензиите на *џура-гевгелиска* зурла, за која немаме информации од кого е изработена (Фотографија 5).¹⁹



Фотографија 5. Каба-, јарам-каба, џура-гостиварска и џура-гевгелиска зурла.

Должината на *каба*-зурлата е 544 мм и дијаметар на шапката од 135 мм, зурлата *јарам-каба* е со должина од 546 мм и дијаметар на шапката од 113 мм. *Гостиварската џура*-зурла е со должина од 380 мм и дијаметар на шапката од 96 мм, додека *џура-гевгелиската* зурла е со должина од 279 мм и дијаметар од 83 мм на шапката. Од приложените димензии можеме да забележиме дека разликата меѓу *каба-* и *јарам-каба* зурлите е сосема мала. Зурлата *јарам-каба* е нешто подолга, но со потесен корпус, додека корпусот кај *каба*-зурлите е со поширок дијаметар.²⁰ Во музејот во Берово се зачувани две многу стари зурли на кои свиреле *Ратевските зурлаџии*, кои некогаш биле познати. Едната зурла е со должина од 513 мм, заедно со славецот, и дијаметар на шапката од 61 мм. Другата зурла е нешто подолга, односно со должина од 530 мм и дијаметар на шапката од 96 мм. Кај овие две зурли забележуваме уште еден отвор, кој се наоѓа десно од третиот мелодиски отвор, гледано одоздола, но, за функцијата на овој отвор, не можевме да добиеме информации.

Имајќи предвид дека меѓу зурлите *каба-* и *јарам-каба* некогаш не се прави разлика и тие се опишуваат како големи зурли додека пак под мали зурли се подразбираат двата вида *џура*-зурли, сметаме дека можеби е подобро видовите зурли да ги класифицираме според нивната звучност, односно според висината на основниот тон од кој се определува и штимот кај зурлата. За штимовите на зурли во РС Македонија досега пишува само Александар Линин, кој вели дека зурлите звучат во следниве тоналитети, и тоа: *каба*-зурла

¹⁷ Оваа калсификација ја прави Александар Линин.

¹⁸ Овој мајстор, во своето време на дејствување важел за еден од најдобрите во овој занает, а за него ќе дадеме дополнителни информации во поглавјето за зурлаџискиот занает.

¹⁹ Овие зурли се опфатени и во некои претходни истражувања. За мајсторот Панче Јанев ќе дадеме дополнителни информации во поглавјето за зурлаџискиот занает.

²⁰ Подробни димензии за составните делови ќе дадеме кога ќе зборуваме за нивното изработување.

– во С-штим (строј), зурлата *јарам-каба* – во D-штим, *џура-гостиварската* – во F-штим и *џура-гевгелиско-струмичка зурла* – во D-штим, зурла што звучи за една октава повисоко од зурлата *јарам-каба* (Линин 1978: 11; Линин 1986: 106, 108; Линин 1999: 302).

Од нашите истражувања и мерења на висината на основните тонови кај различните видови зурли заклучуваме дека основните тонови, а со тоа и штимот кај зурлите и од ист вид, не се секогаш фиксирани, туку можат да отстапуваат и до половина степен повисоко или пониско, а понекогаш и повеќе од половина степен. Овие интонациски отстапувања се резултат на инструментот и на индивидуалноста во изработувањето. Друг фактор што влијае на штимот на зурлата е и инструменталистот, кој го штима основниот тон на зурлата според сопствените музички критериуми за висина.²¹ Од овие причини, при прикажувањето на тоналноста на зурлите, укажуваме дека се присутни интонациски отстапки, а основниот тон, во однос на нашето презентирање, може да биде понизок или повисок, споредбено со темперираниот тонски систем, но забележуваме дека овие интонациски отстапувања не го менуваат видот и штимот на зурлите. Ние ги констатиравме следните основни тонови кај видовите зурли: Кај *каба*-зурлите најнискиот тон е **c¹** или **cis¹**, кај зурлата *јарам-каба* најнизок тон е тонот **es¹**, но може да биде и **e¹** или **d¹**. Кај *џура-гостиварската* зурла најнискиот тон е **f¹** или **fis¹**. *џура*-зурлите што ги свират двајца зурлации од Охрид се со основен тон **b¹** и **a¹**. Ние немавме можност непосредно да ги откриеме тоновите кај *џура-гевгелиската* зурла, но го уважуваме истражувањето на Александар Линин којшто вели дека оваа зурла звучи за октава повисоко од зурлата *јарам-каба* (Линин 1986: 110). Претпоставуваме дека најнискиот тон кај *џура-гевгелиската* зурла ќе биде тонот **d²**, **es²** или **e²**.

Задржаните видови односно штимови на зурли, кои помалку или повеќе сè уште се употребуваат во РС Македонија, ни укажуваат на нивната музичка функционалност и прифатеност од населението, кое е опслужувано со зурлациска музика во еден подолг временски период.

1.8. Распространетост на видовите зурли во РС Македонија

Како што кажавме претходно, застапеноста на видовите зурли може да се проследи според нивната регионална употреба. Релевантни информации за употребата на различните видови зурли во РС Македонија ни даваат досегашните извори, како и нашите соговорници – зурлации, кои се директни носители на зурлациската традиција. Ќе ја разгледаме распространетоста на видовите зурли по региони и по градови во минатото и денес и ќе ги согледаме промените и навлегување на некој вид зурли во региони, каде што се користат друг вид зурли. Фактот дека во различни региони се употребуваат различни видови зурли ја открива разновидноста на побарувањето на зурлите, што според нас претставува огромно богатство на еден релативно мал простор да се употребуваат неколку видови зурли, исти по конструкција и по состав, но различни – по звучност. За прифатеноста на видовите зурли во Македонија, Андријана Гојковиќ вели дека помалите зурли биле омилени во околината на Куманово и на Гостивар, а големите зурли – во: Тетово, Скопје, Титов Велес (денешен Велес), Прилеп, Битола, Штип, Кочани и Кратово (Gojković 1989:17, 210).²² Александар Линин посочува дека различните видови зурли се употребуваат во различни региони, така што каба-зурлите најмногу се застапени во западниот дел (Тетово, Дебар и во краиштата околу Радика), а зурлите *јарам-каба* се најраспространети во: Струмица и Струмичко, Радовиш и Радовишко, Берово и Беровско, Тиквешко, Штип и Штипско, Прилеп и Прилепско, Куманово и Кумановско, Битола и Битолско и во Скопје. *џура*-зурлите што се јавуваат во две должини се користат во

²¹ За ова поопширно ќе зборуваме во поглавјето за штимање на инструментот.

²² Големи зурли се зурлите каба- и *јарам-каба*, а мали се *џура*-зурлите.

Гостивар и во Гостиварско и нешто покусата од гостиварската, цура-гевгелиската, во Гевгелиско и делумно во Струмичко (Линин 1986: 108; 1999: 302). Имаме информации дека цура- зурлите во минатото се употребувале и во Охрид и Струга.

Од нашите истражувања, спроведени на територијата на РС Македонија, стекнуваме информации во кој регион и во кој град кој вид зурла се свира во 21 век, а ги забележуваме и промените што настануваат во периодот од претходните истражувања до денес. Во прикажувањето на видовите зурли ќе ги опфатиме и градовите во кои нема зурлации, но во кои е задржана традицијата определени настани од животниот и од календарскиот циклус да бидат придружувани со зурли. Во региони во кои нема зурлации, а се бара зурлациската музика, се повикуваат зурлации од други градови.²³ Во денешно време каба-зурлите се употребуваат во Тетово и во Гостивар. Кичевскиот зурлација Кемал Кадриу вели: *Се свиреле тие кабите во Гостивар во Тетово* (К.К.). Друг зурлација потврдува: *Во Гостивар, во Тетово ги свират* (А.М.). За распространетоста на каба-зурлата прилепски зурлација вели: *Каба- само Гостивар и Тетово, тие и во Косово, таму Призрен* (А.Ј.). Ељам Рашидов од Кочани, на прашањето дали знае каде се користи каба-зурла, вели дека знае дека кабите се користат во Тетово: *Да, има, тоа е тетовски. Вујко ми донесе една, беа таму на гости у Тетово, тетовска. од тие големите* (Е.Р.). Кичевски зурлација дополнува: *Кабите, тетовчаните ги свират, во Гостивар исто кабите, а имам гледано и мали во Гостивар, оние цури, ама таму е овој занает скоро изумрен* (Н.М.). Зурлите јарам-каба, со мали темброви разлики и тонски нијанси се употребуваат во најголем дел од градовите во РС Македонија, односно во: Струмица, Радовиш, Штип, Винаца, Кочани, Берово, Делчево, Велес, Скопје, Куманово, Кичево, Дебар, Прилеп и Битола и можеме да кажеме дека имаат најголема застапеност на територијата на РС Македонија, на што укажуваат и самите зурлации. Цавид Асани вели дека во поголем дел од РС Македонија се свира на зурлите јарам-каба (Ц.А.). Зурлацијата Асан Махмуди вели: *Нашите се како: скопски, дебарски, прилепски, битолски, велешки* (А.М.). Зурлите се исти. *Еве скопска зурла, дебарските се исти овие. Значи, ние, кичевчаните, дебарчаните, скопјаните, свират со исти модел на зурли* (Н.М.). *Скопските се јарам-каба* (Ж.Д.). Неговиот внук дополнува: *Ние што свириме се јарам-каба* (Ж.Д.М.). За видот зурли, кои се свираат во Дебарскиот Регион, Амди Баловски вели: *Ние скопски ги викаме* (А.Б.). Друг зурлација вели: *Има јарам-каби, тие по македонски што ги свират скопските* (Р.А.). Поистоветувањето на видовите зурли со градовите во кои се употребуваат тие, ни дава реална информација, кој вид зурла, во кои градови, се употребува. Цура-зурлите денес се среќаваат во: Охрид, Струга и Гостивар: *Во Охрид и Стушко се свират тие малите, тој реон. Ги имат они тие малите куси. Не знам дали тоа е наследно кај ними, оти ги гледам јас таму на фестивалот во Тетово кога ќе дојдат тие старите од Охрид свират на такви* (А.М.). *Само Струга се свира со ними. Ама оние мали, толкави, многу се тесни. Со мали зурли свират* (А.Б.). *Оди ти во Струшко, какви зурли има, еве зурличиња* (П.И.). Зурлацијата Абдула Јашароски од Прилеп вели дека и тие некогаш свиреле на мали зурли, но овие зурли најмногу се користеле во Струга (А.Ј.). Садик Сулејмани вели дека мали зурли се свиреле и во Гевгелија (С.С.). Последниот зурлација, којшто го памети тој, бил по потекло од Штип, син на познат зурлација, со прекар Троха. Садик е на мислење дека свирењето со мали зурли е под влијание на зурлите од Турција и од Бугарија и вели дека во РС Македонија не се бараат мали зурли, освен во Охрид: *Ни бараа само во Охрид, шиптарски. Имавме ние две, ги продадовме во Охрид на еден кларинетист* (С.С.). *Во Охрид, тие со мали зурличиња сè* (С.А.). Сретнавме информации за употребата на цура-зурли во минатото во Дебарскиот и во Гостиварскиот Регион. Амди Баловски вели дека порано и тој свирел со цура-зурла во некои региони околу Дебар и Гостивар, во

²³ Во овие случаи се повикуваат зурлации, кои свираат на оној вид зурла, кој се барал во минатото и поретко, зурлации со друг вид зурли.

албанските села: *Да, тие ги употребувавме само за Горна Река и Гостивар, селата албански. Понапред, понапред, сега веќе не, сега зурли бараат и затоа тие не ги употребуваме веќе* (А.Б.).²⁴ Употребата на мали зурли во овој регион ја потврдува и зурлацијата Скендер Абдиу, кој вели дека во Дебарскиот Регион, во *Горна Река*, се барале мали зурли. *Еве, ја кога одам во Горна Река, со мали зурли* (С.А.). Дебарскиот зурлација Петрит Исаковски вели дека тој сè уште ги чува малите зурли на кои порано свирел по потреба и објаснува дека на овие зури се свирело во пределот *Горна Река* набројувајќи ни ги селата што влегуваат во овој регион²⁵: *Кога ќе ја почнеш од Сенце, едно село, Жировница ја поминуваш, нагоре негде до Дуф. Од Маврово кога слегуваш надолу, тоа се вика Горна Река* (П.И.). Употребата на мали зурли Петрит го поврзува со големиот број пејачи во овој регион: *Е, тоа е сега некоја специфика пошто им одговараат зурлите, многу се добри песнопевци*. Син му се надоврзува: *Самиот народ, тамо, се тие сите песнопевци* (М.И.). Скендер Абдиу додава дека по иселувањето на дел од населението, оваа традиција се изгубила и сега свират со зурлите јарам-каба: *Да, со мали зурчиња свиревме, ама тие кога се дигнаа од таму, се изгуби традицијата и сега со овие* (С.А.).

Споредувајќи ги досегашните истражувања со нашите теренски истражувања спроведени во последните десетина години забележуваме дека сликата на застапеноста и прифатеноста на определени видови зурли е делумно променета. Ние не можевме да потврдиме некои претходни констатации, како што е употребата на зурлата цура- во Куманово и Кумановско, каде што денес се употребува зурлата јарам-каба. Во претходните извори бележиме и употреба на зурлата каба- во Дебар, нешто што ние не можевме да го потврдиме, а според нашите информатори во овој регион се употребувала зурлата јарам-каба, а во некои региони околу Дебар се употребувале и зурлите цура-, кои денес веќе не се бараат.²⁶ Што се однесува на некогашната употреба на зурлите цура- во Дебарскиот регион, сметаме дека тоа се должи на географската местоположба на Дебар и близината со Охридско-струшкип Регион каде што сè уште можат да се сретнат цура-зурли, но доминираат зурлите јарам-каба.

Поместување на употребата од еден во друг регион забележуваме кај каба-зурлите, кои, во минатото, се употребувале само во Тетово и во Тетовско, а денес и во Гостивар и во Гостиварско од каде што е потисната и сè помалку се бара цура-зурлата. Секако, процесот на прифаќање на каба-зурлата во Гостиварско се одвивал постепено бидејќи зурлациите велат дека во Гостиварскиот Регион се случува сè уште да се бараат цура-зурли и тие можат да се сретнат во овој регион. Факт е дека продирањето на каба-зурлата во Гостиварско предизвикало истиснување на цура-гостиварската зурла, која денес се употребува сосема ретко.²⁷ Ние не добивме одговор зошто и како дошло тоа каба-зурлите да почнат да се бараат во Гостиварско, но претпоставуваме дека тоа се должи на зголемената побарувачка на зурлациска музика во моменти кога населението имало потреба од повеќе зурлциски групи во исто време. Сметаме дека ова е една од причините за преселба на каба-зурлите на друга територија, односно неможноста на локалните зурлации со цура-зурли да одговорат на потребите на населението во некој момент поради што се повикувале зурлации со каба-зурли од Тетово. Ова веројатно се должи на близината меѓу Гостивар и Тетово. На терен бележиме и случаи кога во региони, каде што

²⁴ Кога вели *зурли*, Амди мисли на зурлите јарам-каба, на кои свират дебарските зурлации.

²⁵ Петрит Исаковски е внук на Малик-Мајо Исаковски, зурлација од Дебар, по кого е наречена неговата зурлациско-гапанарска група Мајовци.

²⁶ Наше мислење е дека е можно да не се направи разлика меѓу зурлите каба- и јарам-каба бидејќи имаат речиси иста должина, но е видлива разликата во дебелината на корпусот, а највоочлива е разликата во интонацијата меѓу овие два вида зурли, каде што основниот тон на каба- звучи мошне пониско од основниот тон на зурлата јарам-каба.

²⁷ Каба-зурлите, надвор од територијата на РС Македонија, се користат и во Р Косово и во Јужниот дел од Р Србија.

се типични еден вид зурли да се канат и зурлации, кои свират на друг вид зурли, но тоа не ја менува состојбата бидејќи станува збор само за повремено гостување на зурлациска група од еден во друг регион. Како пример ќе посочиме дека зурлации со каба-зурли беа музичка придружба на пеливански борби во кичевското село Шутово, каде што овие зурли не се карактеристични. Покрај нив, имаше уште две зурлациски групи со зурли јарам-каба, зурли карактеристични за Кичевскиот Регион. Бележиме и случаи кога зурлации набавуваат и повремено свират на друг вид зурла, којшто не е карактеристичен за поднебјето во кое тие настапуваат. Во делчевското село Свeгор на прослава по повод верскиот празник Водици свиреше зурлација од Винаца со цура-зурла, која ја има набавено од Турција, во придружба на тапан и на хармоника. Оваа мешана група свиреше од кука на кука, на домаќините, кои пак ги наградуваа со паричен надоместок. Овие моментални појави кога се користат видови зурли некарактеристични за определен регион не може да се одрази и да ја промени воспоставената локална традиција, која е длабоко вкоренета и поврзана со населението, кое е корисник на зурлациската музика иако теоретски тоа се случува ако тоа стане редовна практика.

Ова поглавје ќе го заокружиме со нашата констатација дека распространетоста на видовите зурли во РС Македонија во 21 век е следнава: Каба-зурлите се употребуваат во Тетово и Тетовско и во Гостивар и Гостиварско, зурлите јарам-каба се употребуваат во градовите: Велес, Скопје, Куманово, Кичево, Дебар, Струга, Прилеп, Битола, Штип, Гевгелија, Струмица, Радовиш, Кочани, Винаца, Берово и Делчево. Во Гевгелиско и во Струмичко веќе не се употребува цура гевгелиско-струмичка зурла, туку се бараат зурлите јарам-каба. Имавме можност да регистрираме една стара цура-гевгелиска зурла, која е во сопственост на Илија Гулев, којшто не е активен зурлација, а зурлата ја наследил од својот татко Трајче Гулев.²⁸ Цура-зурлите се застапени во Охрид и Охридско, во Струга и Струшко и делумно во Гостиварско (Прилог 4).



Прилог 4. Карта со распространетост на видовите зурли во РС Македонија во 21 век.

Од приложеното ја согледуваме употребата на видовите зурли во различни региони од каде можеме да констатираме дека најзастапени видови зурли во РС Македонија во 21 век се јарам-каба зурлите.²⁹

²⁸ Зурлацијата Трајче Гулев е опфатен во некои претходни истражувања.

²⁹ Оваа информација ни ја потврдуваат и изработувачите на зурли. Стојанче Костовски од Скопје ги изработува сите видови зурли. Стојанче нагласува дека најмногу се бараат зурлите јарам-каба со штим **Es** и

1.9. Традиционална изработка на зурлата

„Јасно е дека музичкиот инструмент како средство за произведување на тон, треба да биде изработен врз основите на природните акустички принципи и закони“ (Gojković 1994: 34). Изработувањето на музичкиот инструмент *зурла* претставува процес, кој во себе обединува неколку фази, преку кои се доаѓа до финалниот производ, а тоа е музички инструмент, кој ќе ги задоволи културните и естетски потреби на средината и на заедницата. Изработувањето на зурлата е од круцијално значење во нашето истражување од причина што ова е еден значаен сегмент директно поврзан со физичкиот опстанокот на инструментот во еден подолг период. Со други зборови, инструментот ако не се изработува во континуитет, со текот на времето ќе дојде до негово исчезнување, а со тоа и губење од картата на музички инструменти. Имајќи ја предвид улогата, која ја има зурлата во градењето на инструменталната музичка традиција во РС Македонија, сметаме дека е многу потребно да се регистрираат активните изработувачи на зурла, материјалите од кои се изработува зурлата и нејзините составни делови, алатот што се користи во процесот на изработка, технологијата на обработување на материјалите, како и естетските зафати, како последни во процесот на финализирање на инструментот.

1.9.1. Зурлацкиот занает во РС Македонија

Во текот на нашето истражување, едно од најчесто поставуваните прашања од наша страна беше прашањето поврзано со изработувањето на зурлите на кои свират денешните зурлаци бидејќи нејзината изработка е од фундаментално значење во процесот на создавањето и на зачувувањето на зурлацката инструменталната традиција. Во контекст на претходнокажаното, слободно можеме да кажеме дека ако не се изработуваат музичките инструменти во еден подолг период, неминовно е нивното исчезнување. Информации поврзани со изработувањето на зурлата во минатото добиваме од определени публикации и од самите зурлаци, кои, во нивното паметење се сеќаваат на оние што изработувале зурли. За нас од големо значење е нивното мислење поврзано со изработувањето на зурлата, односно кој ја изработувал, дали зурлаците самите изработувале зурла или не изработувале сами, ако изработувале, на кој начин, со какви алатки го правеле тоа, ако не изработувале, кој ги изработувал зурлите во минатото, а кој ги изработувал сега итн. Преку направениот преглед на регистрираните изработувачи на зурли, за кои имаме пишани извори, и за изработувачите, кои денес изработуваат зурли наменети за бројните зурлаци од РС Македонија, на пошироката јавност ќе им ги откриеме овие талентирани гении на својот занает. Фактот дека за овој вид занает, изработување зурла во РС Македонија не е пишувано многу, не значи дека не постоел, бидејќи долговековната употреба на зурлата на оваа територија неминовно укажува на тоа дека таа овде и се изработувала.

Владимир Р. Ѓорѓевиќ пишува за работилница во Скопје, во која се изработуваат: гајди, зурли и други музички инструменти во која работат неколку генерации на изработувачи – мајстори на народни музички инструменти, која ја нарекува *гајдарцилница*, а мајсторот што ги изработува инструментите, го нарекува *гајдарџија*, укажувајќи дека гајдарџија се нарекува и свирачот на гајда (Ђорђевиќ 1926: 383–384; Кличкова 1964: 775). Вера Кличкова вели дека при крајот на 19 и на почетокот на 20 век овој занает се нарекувал и *чекрџијски* затоа што производите најмногу се изработувале на специјална направа наречена *чекрк*, *чарк* (вид дребонг) (Кличкова 1964: 775). Ѓорѓевиќ вели дека

дека ги продава нив на зурлаци од речиси сите градови во РС Македонија. Истото ни го потврди и изработувачот Вељо Крстевски од Кичево, кој изработува исклучиво зурли јарам-каба и ги продава на зурлаци од Кичевскиот Регион, но и во други градови.

гајдарцискиот занает има дејност на изработување на народни музички инструменти и претпоставува дека во Скопје овој занает не е од многу одамна и дека во минатото му припаѓал на народот, кој, како и за другите свои потреби, изработувал народни музички инструменти или по селата имало истакнати мајстори за нив, а кои, своите производи ги носеле и ги продавале на пазарите. Изработените инструменти во скопската гајдарцилница се продавале на селаните и инструментите изработени во Прилеп се продавале и на селаните, но се извезувале и за Солун. Споменува дека во цела Јужна Србија постоеле само две такви работилници и тоа, една во Прилеп и една во Скопје. Во Скопје зурлите ги изработувал Вељко Јаневиќ (подоцна Вељко Јанев), којшто бил по потекло од велешкото село Бадер и синот Панчо Јанев (Ђорђевиќ 1926: 383–384). Во научните кругови постојат мислења дека во минатото, поголем дел од свирачите, самите си ги изработувале своите инструменти, а со текот на времето се појавиле изработувачи на народни музички инструменти, кои ќе ги задоволат потребите од инструменти во нивната средина и пошироко. Бугарскиот фолклорист Илија Манолов вели дека во пиринскиот крај многумина зурлаици, зурлите на кои свират, си ги изработуваат сами (Манолов 1980: 622), додека, пак, Александар Линин вели дека изработката на зурлите претежно лежи во рацете на мајстори занаетчи и тоа најмногу во градовите (Линин 1986: 109). Слична констатација произнесува и Андријана Гојковиќ, која вели дека во постаро време постоела традиционална народна практика, самите свирачи да изработуваат инструменти за себе, но со текот на времето се појавиле специјализирани изработувачи на народни музички инструменти, кои се специјализирале за изработување на определени инструменти (Gojković 1989: 15). Драгослав Девиќ вели дека за развој на занаетот за изработување на музичките инструменти е важно да се утврди колкаво е интересирањето кај народот за определен инструмент, т.е. колку се бара тој и колку се продава (Dević 1977: 15).

Ние сме на мислење дека изработувањето на зурлата било условено од побарувањето, односно, се изработувале толку инструменти колку да се задоволат потребите на зурлаиците во самата средина или во поширокиот регион. Во истражувањата поврзани со овој занает, Стефанија Лешкова-Зеленковска и Аида Ислам велат дека занаетот поврзан со изработката на народните музички инструменти станува сè пораритетен и дека е мошне мал бројот на наследници на изработувачите на народни музички инструменти, меѓу кои и на зурлата (Лешкова-Зеленковска Ислам 2012: 155). Драгослав Девиќ поставува некои насоки и прашања поврзани со самиот процес на изработката на инструментот: „Каква е традиционалната практика и постапка при изработувањето на народниот инструмент во народот, т.е. какви рачно-технички знаења се потребни за тоа, треба да го знаеме следното: кој го изработува тој инструмент, каде и кога; што се употребува при практичната изработка и со какво искуство располага изработувачот и од кого и на кој начин го стекнал тоа; какви се неговите принципи за изработката на самиот инструмент; какви квалитети, според него, треба да има совршениот инструмент; колкав е векот на траење на инструментот и како се негува, се одржува и се чува“ (Dević 1977: 15). Одговори на поставените прашања од Девиќ добиваме од изработувачите на зурла, кои постојано ги усовршуваат своите методи и вештини на изработување и од зурлаици, кои имаат изработено само по неколку зурли, кои, иако не можеме да ги вброиме во категоријата изработувачи, имаат определен придонес во зурлацискиот занает.

Според нас, традиционалната изработка на зурлата бара определени предзнаења, кои ќе му овозможат на изработувачот да го реализира процесот на создавање на инструментот. Во секој случај, за да се изработи квалитетен инструмент постојат определени предуслови, кои треба да ги исполнува мајсторот, односно да поседува вештини на обработување на материјалите од кои се изработуваат составните делови на зурлатата. Вообичаено, свирачите знаат што очекуваат од инструментот и при изработка од нивна страна се трудат да ги постигнат очекувањата од инструментот, но, во секој случај,

без разлика дали инструментот се изработува од страна на самиот свирач или од специјализирани мајстори, тие се трудат да добијат музички инструмент што ќе се одликува со потребните тонски карактеристики. Бидејќи станува збор за две различни компоненти, односно, едно е свирењето за кое треба природни predispozicii, а друго е да се изработи инструмент што ќе задоволува определени критериуми – можеби е поголема предност во изработувањето, тој што го изработува и да знае да свира со што би можел и да коригира евентуални пропусти. Мајсторот за зурли Вецко Стојкоски вели дека има сознанија дека во минатото самите зурлации си ги изработувале инструментите на кои свират (В.С.). На терен сретнавме повеќе зурлации, кои имаат изработено по неколку зурли. Вера Кличкова претпоставува дека зурлациско-гајдацискиот занает во РС Македонија настанал од народното творештво (народните занаети) и под определени општествени услови бил пренесуван од колено на колено и дека во моментот на пишувањето на нејзиниот труд овој занает е блиску до изумирање (Кличкова 1964: 780).

Изработувањето на зурли најчесто се поврзува со столарскиот занает од причини што овие мајстори столари изработувале предмети од дрво. Беровски зурлација ни раскажа пример за изработката на зурла од страна на столар во Беровско: *Порано, сега ќе ти кажа. Имаше еден тишлер во Ратеве. На мојо мајстор Дестан скришуваа зурлата, јас дали имаше пет месеци шест свирач оти порано имаше свадби ногу, сека недела имаше свадби. И на него фов Двориште скришуваа му зурлата и он дооди вечерно време фов Ратеве и еден тишлер му вика дај ми ја само зурлата и ќе ја изработиме зурлата. И дооди и за една вечер направи му зурла. Тој е тишлер беше опасен мајстор, почина. За една вечер направи зурлата и он дооди фов Двориште и завршуваме свадбата* (А.Д.). На прашањето како се викал тој тишлер, Алим вели: *Од Цикарци, не му знам името така го викаше Цикара, од Цикарци, Цикарата* (А.Д.). Овој тишлерот димензиите за зурлата и славецот ги земал од некоја постара скршена зурла. Мендико си беше исти а зурлата и славецот ги направи. Е таков мајстор имаше (А.Д.). Алим додава дека денес зурлите се изработуваат во Скопје. И во паметењето на зурлациите, но и на денешните мајстори среќаваме изработувачи на зурли од подалечното и од поблиско минато. Некои од овие изработувачи имале директно или индиректно влијание на денешните изработувачи. Од постарите изработувачи на зурли, зурлациите ги паматат Панче Јанев и зурлацијата Ариф Сербез од Скопје. Еве како зурлациите ги опишуваат овие двајца изработувачи на зурли: *Имаше прво еден Ром од Скопје, Ариф се викаше. Беше добар изработувач на зурли* (М.Д.). *Јас имам зурли и од Панче од Скопје, и од Ариф Дервишот од Скопје, имам зурли од зет ми Асан, имам зурла од Челик, и Челик ги праеше, имам зурла од Веле од Кичево* (Ц.А.). Цавид Асани, по сеќавање, набројува и други изработувачи на зурли од повеќе градови, како што е Ристо од Прилеп, дедо Панче од Скопје, кој го наследил син му Трајче, а сега зурли изработува Стојанче: *Во Прилеп бил и дедо Јордан – Орде, татко на Томе. Тоа памтам за зурлациите* (Ц.А.). Жељо Дестановски вели: *Панче имаше еден и од него земав зурла, во чаршијата седеше. Во Скопје го најдов еден Ариф, тој ги правеше, од него ја купив првата зурла и тоа многу беше добра* (Ж.Д.). *Панче, Панче имаше еден, свој дуќан имаше у чаршија. Најдобри зурли правеше Панче* (И.Х.). Зурлацијата Реџеп Салиу од Веница памети дека во минатото изработувал зурли само Панче од Скопје и се сеќава дека неговиот татко ги набавувал зурлите од Скопје од Панче Јанев (Р.С.): *Панче, Панче, еден Македонец, сега син му праве само не е како татко му, не ги прави* (А.Б.).

Според изработувачите на зурли Фариз Хајрула од Тетово и Стојанче Костовски, Панче Јанев го презеде занаетот од својот татко Вељко Јаневиќ и продолжува да изработува: гајди, кавали, зурли и други инструменти (С.К.); (Ф.Х.). За мајсторот Панче Јанев, посочен од многумина зурлации и за кого е веќе пишувано во некои публикации, информации добивме од Стојанче Костовски. Стојанче вели дека зурлите од Панче Јанев му послужиле како модел за зурлите, кои ги изработува и тој, а истовремено се смета и за негов наследник бидејќи од Панче го има наследено целиот алат за изработување на зурли

и други музички инструменти (С.К.)³⁰, којшто вели дека бил во роднинска врска со Панче: *Пред Панче некој друг правел, исто роднина негов од страна на мајка му. После Панче, правеше син му Трајче. И кај него сум одел ама тој знаеше дека чепкам нешто и почна да крие. А влезам ја таму веднаш прави рачки за нешто, чепови. А ме види мене, му беше незгодно да ме избрка и демек прави чепови нешто. Они заедно работеа, Панче му го пренесуваше занаетот. Имаше и еден Ариф, правеше зурли и тој е умрен. И Трајче е умрен триесет години, а умре од прилика, ти кажувам, околу 1988 година (С.К.).* Костовски вели дека сите скици за изработување на зурла, кои ги имал изработено Панче, сега биле кај него: *Значи он имаше Илсупрација. Од кога почина Трајче, јас тоа сè сум земал кај мене. Син му на Трајче ми ги даде, сè што имаше, сè собрав од таму (С.К.).* Стојанче Костовски вели дека зурли во Скопје правел и зурлација со име Ариф: *Купуваа зурлациите од Ариф поевтина зурла не штима, пола цена и ќе однесат кај Трајче и им ги отвораше внатре, ги дотеруваше (С.К.).*

Во 21 век во РС Македонија има неколку специјализирани изработувачи на зурли, кои се фокусирани на овој занает и во своите работилници имаат изработено голем број инструменти.³¹ Еден од најпознатите мајстори за зурли во 21 век е Стојанче Костовски од с. Виниче, Скопско, роден во 1957 година. Стојанче ги памети своите почетоци, а кажавме дека познавал и некои од изработувачите, кои изработувале зурли пред него: *Тогаш ја кога правев зурли, правеше и Трајче и Ариф во истото време и јас веднаш оскокнув од нив. Ја знам вторник и петок се собираат зурлациите и у торба зурлите и ќе однесам и веднаш ги разграбуваат (С.К.).* Стојанче раскажува едно негово доживување, кое вели дека му е многу значајно во неговиот изработувачки живот, па вели: *Еден зурлација, кој е зурлација, на кого стварно му е занает зурлата, кој свири свадба, сите од мене купуваат, од цела Македонија. Од Прилеп доаѓа еден од мене постар триесет години, ме чека тука, ми бацува рака: Здраво, мајсторе, да ти бацам рака, да ти се позлати раката“, отворено од срце го кажува (С.К.).* На прашањето кој изработува најубави зурли, велешки зурлација вели: *Само Стојанче. Има и други, ама не е тоа, во Скопје. Јас користам само од Стојанчева зурла (Л.Х.).* Миљаим Дестановски ги опишува почетоците на Стојанче Костовски: *И он (Стојанче) нема традиција на правење на зурла, и он се многу мачеше да почне да прави. Сега да, сега е мајстор веќе. (М.Д.).³²* Стојанче ги изработува сите видови зурли. Зурлациите посочуваат и други изработувачи на зурли во Скопје: *Во Скопје има, Аџо од Кисела Вода и има еден Веле од Белимбегово (Ж.Д.).* Во Кичево работилница за зурли има Веломир Крстевски-Вељо, роден во 1957 година, којшто изработува зурли јарам-каба и вели дека првите зурли и тој ги изработувал делумно, околу 90%, а потоа самите свирачи си ги доработувале зурлите: *Потоа тој ќе си ја доправат после кај што не му штима, кај што му мањка нешто по негово свирење и така (В.К.).* Во Кичевско, зурли изработува и Вецко Стојкоски од селото Кнежино, роден во 1950 година во селото Попоец. Вецко изработува зурли јарам-каба за потребите на зурлациите од Кичево, Дебар и вели дека неговите зурли најмногу ги купуваат во Кичево (В.С.). Мерките за зурли ги има земено од зурлацијата Љатив од фамилијата Мајовци од Дебар. Во Прилеп зурлите јарам-каба изработува Љупчо Јуртоски, којшто е познат и по изработувањето на гајди и кавали. Во Струга, долги години зурлите ги изработува Раде Ложанкоски, којшто веќе е познат меѓу поголем дел зурлациии. Раде изработува јарам-каба и цура-зурли. Единствениот изработувач, којшто е фокусиран само на каба-зурлите е Фариз Хајрула од Тетово, кој има изработено стотици зурли и сè уште активно изработува и свири на каба-зурла.

³⁰ И за нашите мерења ни послужија зурлите изработени од Панче Јанев.

³¹ Дел од споменатите мајстори, покрај зурла, изработуваат и други народни музички инструменти, како: гајда, кавал, шупелка, тапани и др.

³² Најголем дел од зурлациите во РС Македонија свират на зурли изработени од Стојанче Костовски.

Од она што е фактичка состојба денес, констатираме дека во моментов зурлите се изработуваат од неколкумина активни изработувачи во специјализирани работилници и тие ги задоволуваат потребите од зурли на територијата на РС Македонија. Досега не се појавила потреба да се купуваат зурли од други земји иако неколкумина зурлаци имаат купено зурли од Турција и од Бугарија, но повеќе од љубопитност и тие многу ретко ги употребуваат во практика. Во поглед тезата дека во минатото, па и денес, свирачите самите си ги изработувале своите инструменти, на терен е присутна таква практика, но најголем дел од зурлациите ги купуваат своите инструменти. Можеби во минатото, од некои причини, свирачите биле приморани самите да си ги изработуваат инструментите, практика што денес не е толку застапена. Сакако дека ние сретнавме зурлаци, кои ги имаат изработено сите составни делови и изработиле квалитетна зурла, некои не успеале во обидот, а некои изработиле само определени делови. Оние што изработиле само определени делови од зурлата, потоа оделе кај мајстор за зурли на доработка или на изработка на другите составни делови, за зурлата да биде музички функционална. Таков е примерот со зурлацијата Сандокан Абдиу од Дебар, кој го изработувал само корпусот, додека славецот и медникот ги правел друг (С.С.А.).³³ Во практика, во денешно време поголем дел од зурлите на кои свират зурлациите во РС Македонија се изработени од страна на специјализираните мајстори, кои ги споменавме претходно, а само мал број зурлаци самите ги имаат изработено своите зурли. Нашата констатација е поткрепена со фактот дека бројот на зурли, кои се употребуваат меѓу зурлациите изработени од специјализираните мајстори, е неспоредливо голем во однос на зурлите изработени од самите зурлаци. За музичкиот квалитет од зурлите зборуваат самите зурлаци бидејќи квалитетот на инструментот се одразува на нивното музицирање поради што тие, преку нивното музичко дејствување во нивната средина и пошироко, дискретно го фаворизираат мајсторот што ја изработил зурлата на која свират. Самите зурлаци ја нагласуваат улогата на изработувачите на зурла во зачувувањето на зурлациската традиција во РС Македонија. И според нас, овој редок занает и во минатото, и денес, е многу значаен, а самите изработувачи на зурла претставуваат своевидна врска меѓу минатото и сегашноста, меѓу традицијата и современото, а со нивната работа придонесува за зачувувањето на самиот инструмент.

1.9.2. Алат за изработување зурла

За изработката на квалитетен инструмент, покрај потребните предзнаења, е потребен и соодветен алат, со кој ќе обработи материјалот и ќе се изработат зурлата и нејзините составни делови. Уште во далечното минато луѓето барале начин како да создадат алат со чија помош потоа ќе обработуваат определени материјал. Како и кај секое производство, така и во изработката на зурлата, алатот има значајна улога во текот на изработувачкиот процес. За алатите што се употребуваат од страна на мајсторите на народни инструменти среќаваме извори, кои ќе нè вратат во минатото и ќе ни овозможат да направиме определена паралела со алатките што се користат денес. Владимир Ѓорѓевиќ пишува дека во дваесеттите години од 20 век гајдарцискиот алат е многу примитивен и дека го изработуваат Циганите, но има некој алат, кој е и од фабричко потекло како што е пилата. Теслите и сврдлите, како и многуте железни алатки ги прават Цигани – ковачи додека дрвените делови ги изработуваат самите гајдарци. Се користени алатките: пила (поголема пила), тесла, сврдел (ги има во различна должина и дебелина), торна (дрбанг), ножеви за торно, стакло, глето, турпии, маткап со гудало (фиксирана бургија), менгеме, мали пили, шестар, компас (справа за мерење на дебелината на инструментот, криви

³³ Славецот и медникот за Сандокан ги изработува мајсторот за зурли Раде Ложанкоски од Струга.

ножеви (справа за чистење на внатрешните делови на дупките на инструментите, метро, шаралки (за шарање на инструментот), точило и други ситни алати (Ђорђевиќ 1926: 384). Подоцна и Вера Кличкова ги опишува алатките со кои се изработува зурлата, а тоа се: чекрк – струг (дребанг), маткап – мал дребанг за бушење на дрвото, трупче за делкање, разни видови маткапи – сечива за бушење, разни видови сврдли (бургии), ноженца, с’чан курук – разноврсни турпии за стругање, шарало, теларниче за украсување, пергел – шестар за мерење, кука, разни видови мерки, пила и тесла за кои вели дека обично се изработени од железо и од челик, рачно од ковачи, а денес некои од нив можат да бидат и од фабричко производство, како што се различни турпии (Кличкова 1964: 776). Александар Линин вели дека зурлите се изработуваат на дребанг преку токарење (Линин 1999: 302). Тој го набројува и алатот за изработка на зурла: маткап (со кој се пробиваат каналите); сврдли со различни пресеци (кои се ставаат на маткапот); потоа дребанг за оформување на формата на зурлата; длета и друго (Линин 1986: 109). Цавид Асани вели дека порано преовладувал примитивниот начин на правење, односно рачно правење: *Се зема дрвото, се делка со тесла, ќе се направи форма на зурла надворешно, внатрешно се буши, порано немало бургии, со железно арматура права вжештено и со нејзе буши, а сега се употребуваат дребонзи* (Ц.А.). Погolem дел од претходноспоменатите алатки се користат и денес, со тоа што некои се набавуваат како фабрички и можат да се употребуваат, а некои се изработуваат од страна на самите мајстори изработувачи и се прилагодуваат според нивната намена во изработувачкиот процес. Со развојот на технологијата, корпусот и славецот на зурлата почнуваат да се изработуваат на дребанг (германски Drehbank), специјализирана машина за обработка на дрво (или метал), која го олеснува нивното изработување. За изработување на мендикот, кој најчесто се изработува од месинг, се користат ножици за метал, со чија помош ќе се исече материјалот во потребните димензии, разни видови клешти за виткање на материјалот и конусно калапче на кое се намотува подготвениот месинг за да се добие потребната конусна форма.³⁴ Денес зурлите најмногу се изработуваат со помош на елетрични алатки, како што се дребанг и електрична бушилка, на која се прикачуваат разни димензии на бургии (Фотографија 6 и Фотографија 7).³⁵



Фотографија 6. Дребанг (лево) и алат изработен од Вецко Стојкоски, за внатрешно одземање на корпусот (десно).

³⁴ Месингот се користи од причини што тоа е метал, којшто не ’ргосува, а се одликува со голема цврстина и долготрајност.

³⁵ Некои алатки, кои се изработени од страна на самите мајстори, ќе ги опфатиме во онаа фаза од изработувањето, во која се употребуваат тие.



Фотографија 7. Алат изработен од Фариз Хајрула.

1.9.3. Димензии на составните делови на зурлата

Во ова поглавје акцент ќе дадеме на димензиите на различните видови зурли и на составните делови, нешто поради важноста на димензиите од кои понатаму зависи видот на зурлата и интонацијата како ќе звучи таа. Прашањето за димензиите на зурлата и за нејзините составни делови отвора многу потпрашања, кои за нас се од особена важност имајќи предвид дека од димензиите на зурлата зависи видот на зурлата, како и нејзиниот штим. Од голема важноста за нас е што попрецизното пренесување на димензиите на зурлите, кои имавме можност да ги измериме, со што во иднина овие податоци би послужиле и за изработување зурла од страна на потенцијалните изработувачи. За димензиите на зурлите досега пишуваат неколку автори, кои ги даваат димензиите на составните делови на зурлата (Ђорђевиќ 1926: 390; Širola 1937: 53; Кличкова 1964: 780; Rice 1982: 136–137; Линин 1986: 111; Линин 1999: 303). Овие претходни истражувања, кои ни укажуваат на димензиите кај разните видови зурли, ни овозможуваат да ги согледаме димензиите кај зурлата во различни временски периоди, од кои можеме да ги согледаме и евентуалните промени во димензиите кај зурлите. Мораме да забележиме дека на терен, најизбегнуван одговор кај изработувачите, беше на прашањето околу димензиите на зурлата и нејзините составни делови. Не толку за должината, колку што се избегнуваше одговорот на прашањето за внатрешните димензии, димензиите на мелодиските отвори, како и внатрешноста на славецот. Како и да е, ние ќе ги прикажеме димензиите од зурлите кои имавме можност темелно да ги измериме и од оние за кои добивме само делумни информации.

За нас, од големо значење се истражувањата на Тимоти Рајс и Александар Линин кои приложуваат табели од кои можат да се видат димензиите на составните делови на различните видови зурли, односно: нивната должина, дијаметарот (надворешен и внатрешен), дијаметарот на мелодиските и на резонантните отвори (дупки) и растојанието меѓу нив (Табела 1 и 2).

Табела 1. Димензии на каба- и цура-зурла, изработени од Тимоти Рајс (Rice 1982: 136–137).

Вид инструментот (без славец)	каба-зурла (во мм)	цура-зурла (во мм)
Должина	528	263
Дијаметар на отворот на врвот	19	15
Дијаметар на врвот од надвор	35	29
Внатрешен дијаметар на свончето	100	81
Надворешен дијаметар на свончето	112	89
Од врвот до центарот на првиот отвор за прст	60	30
Меѓу центарот на дупките	38-39	22-23
Дијаметар на дупките за прсти	8-9	6
Од долната дупка за прст до врвот на ѓаволските дупки	77	27
Ѓаволски дупки		
Дијаметар	11	3
Растојанието меѓу првите три	33	17
Од овие до следната дупка	40	21
Од овој до трите кон дното	40	21
Растојанието меѓу дното и третата дупка	45	29
Од овие до крајот на свончето	83	83
Славец		
Вкупна должина	143	80
Должина на главата на славецот	23	20
Должина на цевката на славецот	120	60
Внатрешен дијаметар	12	8
Надворешен дијаметар	37	30
Медник		
Вкупна должина	72	43
Должина, над дискот пируета	12	11
Должина под дискот	60	22
Дијаметар на дискот	44	41
Писка		
Должина	11	9
Ширина на врвот	12	12

Табела 2. Табела со димензии на зурли изработена од Александар Линин (Линин 1986: 111).

Вид на зурла	каба-тетовска (во мм)	јарам-каба скопска (во мм)	јарам-каба струмичка (во мм)	цура-гостиварска (во мм)	цура-струмичко-гевелиска (во мм)
1. Должина на цевката	530	535	535	375	260
2. Дебелина на сидот	15	10	10	8	7
3. Дијаметар на инката	130	110	105	115	80
4. Горен дијаметар на конусот	14	13	13	13	10
5. Долен дијаметар на конусот	35	33	33	30	25
6. Должина на славецот	160	160	165	110	80
7. Должина на медникот	80	80	80	40	34
8. Должина на башл'кот	37	35	35	23	18
9. Должина на предниот лист	70	75	70	50	35
10. Должина на задниот лист	45	55	50	35	25
11. Дијаметар на шуплината на славецот	12	12	12	9	9
12. Дијаметар на шуплината на медникот	7	7	7	6	6

Приложените табели ќе ги надополниме со нашите емпириски сознанија поврзани со димензиите на составните делови на различните видови зурли, што е од круцијално значење за една ваква студија. При земањето на димензиите на мелодиските и на резонантите отвори користевме прецизен апарат шублер, со што, веруваме, дека дадените димензии се отсликани реално. Овие димензии генерално важат за поголем дел од зурлите, кои се изработуваат денес, но не смее да се занемари фактот, којшто и претходно го нагласивме, а тоа е индивидуалноста во изработувањето, која се однесува и на димензиите на мелодиските и на резонантните отвори. Во поглед на внатрешните и на надворешните димензии, исто така преовладува индивидуалноста, поради што овие димензии се варијабилни, а многу често се по желба на самите свирачи бидејќи некои сакаат телото на зурлата (корпусот) да е поширок, а некои – потесен. Ние ги даваме димензиите на зурлите, кои имавме можност да ги измериме и кои, без разлика за кој вид зурли станува збор, можат да имаат и неколку милиметри повеќе или помалку во поглед на прикажаните димензии. Фариз Хајрула вели дека корпусот на зурлата може да биде со различна

дебелина во зависност кој како сака, но внатрешно се задржуваат истите димензии, односно корпусот почнува во една диманзија и се стеснува до средината од каде што почнува пак да се проширува. Овие разлики се милиметарски но ако ги нема, зурлата нема да штима (Ф.Х.). Тој додава дека зурлите јарам-каба и каба- зурлите се со исти димензии, а разликата е во дебелината на корпусот. Српскиот етномузиколог Драгослав Девиќ вели дека е неопходно за секој инструмент да се изработат шематски или оригинални цртежи според точните димензии, а вели дека овие графички претстави се подобри од фотографиите бидејќи на тој начин подобро може да се покаже принципот на конструкцијата на еден инструмент (Dević 1977: 14). И ние сме на мислење дека преку давањето на димензиите на инструментот преку графички приказ се прикажуваат реалните димензии, кои потоа можат да најдат и практична примена ако се употребат од потенцијалните изработувачи на зурла. Преку графичкото претставување на составните делови кај различните видови зурли го отвораме патот на идните изработувачи на зурла.³⁶ Во нашето излагање првостепено значење му даваме на корпусот, кој го сметаме за стожер кај зурлата, а потоа продолжуваме со слаецот и медникот.³⁷

1.9.4. Димензии на каба-зурлата

Корпусот на каба-зурлата е со должина од **520** мм. Дијаметарот на горниот дел на корпусот е **47** мм. Кон седмиот мелодиски отвор дијаметарот постепено се стеснува и достигнува **43** мм, димензија што е задржана сè до третиот мелодиски отвор. Кај вториот мелодиски отвор дијаметарот изнесува **44** мм и од овде корпусот почнува постепено да се шири кон првиот мелодиски отвор, каде што дијаметарот се покачува на **45** мм. Кај првите резонантни отвори дијаметарот изнесува **53** мм, кај вториот резонантен отвор – **61** мм и кај третите резонантни отвори дијаметарот изнесува **78** мм, доаѓајќи до дијаметар од **134** мм на завршетокот на шапката. Дебелина на сидот на корпусот е **14** мм. Внатрешниот дијаметар на горниот дел на зурлата е **19** мм. Надворешното конусно стеснување и проширување, кои се присутни кај корпусот, се задржани и внатрешно, поради што имаме неколку димензии. Стеснувањето започнува од самиот отвор за слаецот и продолжува до третиот мелодиски отвор, каде што доаѓа до внатрешен дијаметар од **15** мм, по што почнува да се шири во правец на вториот мелодиски отвор, каде што изнесува **16** мм. Овој затеснет дел кај корпусот, Александар Линин го нарекува *грло* (Линин 1986: 107). Внатрешниот дијаметар кај првиот мелодиски отвор изнесува **17** мм и продолжува да се шири во правец на шапката и доаѓа до дијаметар од **25** мм кај првите резонантни отвори (Илустрација 2).

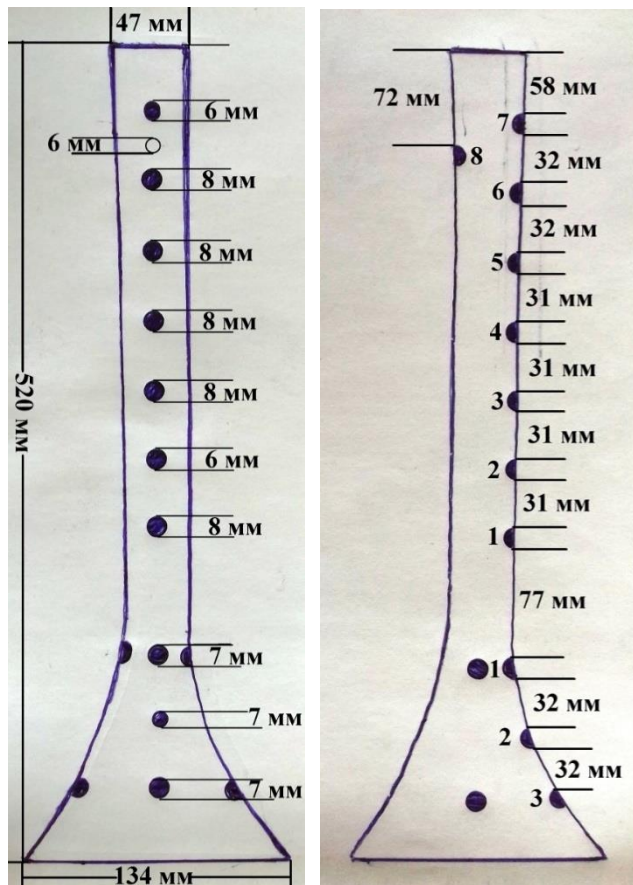
³⁶ Забележуваме дека димензиите на корпусот во поглед на: должината, надворешниот и внатрешниот дијаметар, како и дијаметарот на мелодиските и на резонантните отвори, можат да бидат и поголеми или помали за мал дел од милиметарот или пак за неколку милиметри. Тоа само за себе подразбира и промена на димензиите на слаецот и на медникот, односно прилагодување на димензиите на слаецот спрема внатрешната димензија на корпусот и на седмиот и осмиот мелодиски отвор и прилагодување на медникот на внатрешниот дијаметар на слаецот.

³⁷ За димензиите на писката ќе зборуваме во делот за нејзиното изработување.



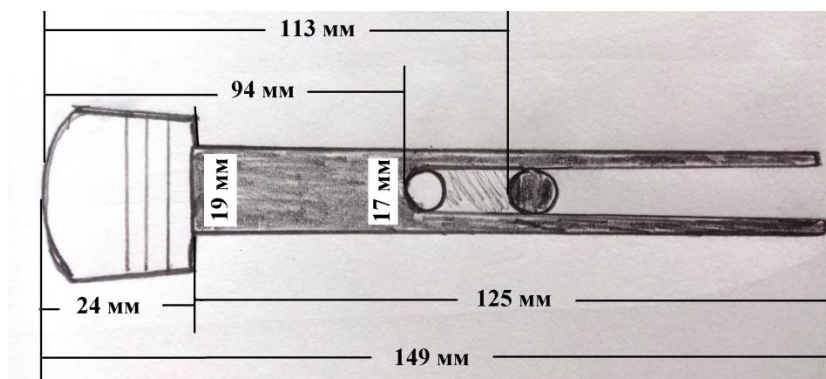
Илустрација 2. Надворешни и внатрешни димензии на корпусот кај каба-зурлата.

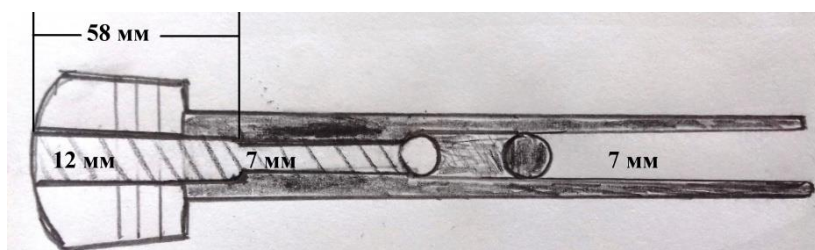
Дијаметарот на мелодиските отвори кај каба-зурлата од најнискиот кон највисокиот тон е следниов: првиот мелодиски отвор – **8** мм; вториот мелодиски отвор – **6** мм; третиот мелодиски отвор – **8** мм; четвртиот мелодиски отвор – **8** мм; петтиот мелодиски отвор – **8** мм; шестиот мелодиски отвор – **8** мм; седмиот мелодиски отвор – **6** мм и осмиот мелодиски отвор (за палецот) – **6** мм. Резонантите отвори се **7** мм. Од почетокот на корпусот до седмиот мелодиски отвор растојанието изнесува **58** мм, меѓу седмиот и шестиот и шестиот и петтиот **32** мм, меѓу петтиот и четвртиот, четвртиот и третиот, третиот и вториот и вториот и првиот мелодиски отвор растојанието е задржано и изнесува **31** мм. Растојанието од почетокот на корпусот до осмиот мелодиски отвор за палецот изнесува **72** мм. Од првиот мелодиски отвор до првите резонантни отвори надолу растојанието е **77** мм. Од првите резонантни отвори до вториот резонантен отвор и од вториот до третите резонантни отвори растојанието е **32** мм (Илустрација 3).



Илустрација 3. Дијаметар на мелодиските отвори и растојание меѓу нив кај каба-зурлата.

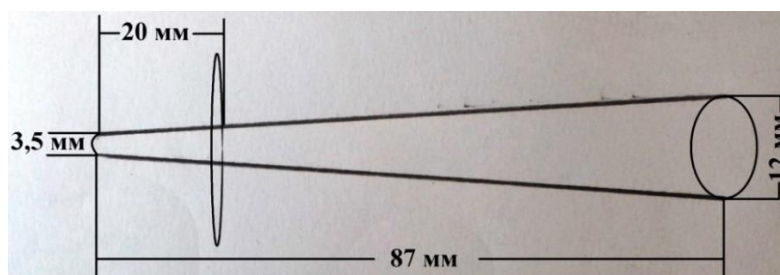
Славецот кај каба-зурлата е со должина од **149** мм. Главата (башл'кот) е со должина од **24** мм и дијаметарот од **53** мм на горната страна и **47** мм на страната од кај корпусот. Цевката е со должина **125** мм и дијаметар од **19** мм. Дијаметарот се намалува во правец на краците и кај засекот за седмиот мелодиски отвор доаѓа до **17** мм. Горната страна на цевката кај краците е засечена од седмиот мелодиски отвор, односно засечувањето почнува на **94** мм од горната страна од почетокот на башл'кот. Од долната страна засечувањето почнува од осмиот мелодиски отвор, односно на **113** мм од почетокот на башл'кот. Внатрешниот дијаметар на славецот е **12** мм во должина од **58** мм, а потоа има стеснување со дијаметар од **7** мм, димензија што е задржана до крајот на каналот на славецот (Илустрација 4).





Илустрација 4. Надворешни и внатрешни димензии на славец кај каба-зурлата.

Медникот кај каба-зурлите е со должина од **87** мм, потесната страна на која се навлекува писката е со дијаметар од **3,5** мм, а од широка страна – **12** мм. Од почетокот на медникот до плочката, растојанието е **20** мм (Илустрација 5).

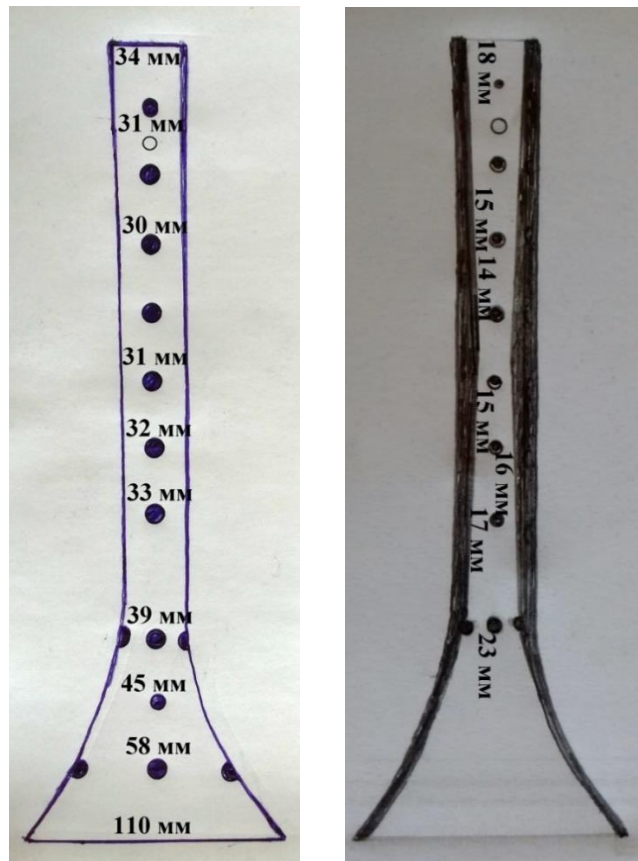


Илустрација 5. Димензии на медник кај каба-зурлата.

1.9.5. Димензии на зурлата јарам-каба

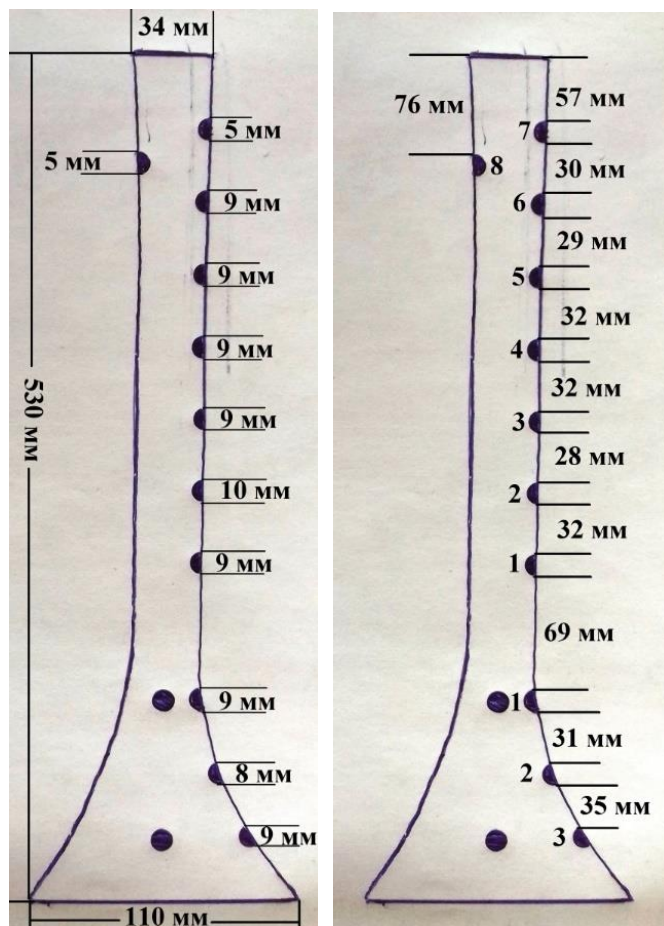
Корпусот на зурлата јарам-каба е со должина од **530** мм. Дијаметарот на горниот дел на корпусот е **34** мм и постепено се стеснува и кај седмиот мелодиски отвор се намалува на **31** мм, димензија што кај петтиот мелодиски отвор доаѓа до **30** мм. Овој дијаметар е задржан до четвртиот мелодиски отвор. Корпусот кај оваа зурла почнува да се шири од третиот мелодиски отвор и изнесува **31** мм, **32** мм – кај вториот и **33** мм – кај првиот мелодиски отвор, од каде што започнува да се шири кон резонантните отвори. Дијаметарот кај првите резонантни отвори изнесува **39** мм, кај вториот резонантен отвор – **45** мм, кај третите резонантни отвори изнесува **58** мм доаѓајќи до дијаметар од **110** мм на крајот од шапката. Дебелина на ѕидот на корпусот на горната страна изнесува **8** мм и генерално оваа димензија е задржана кај целиот корпус.

Внатрешниот дијаметар на горниот дел на зурлата е **18** мм. Надворешното конусно стеснување и проширување, кои се присутни кај корпусот, се задржани и од внатрешната страна, поради што имаме неколку димензии. Стеснувањето започнува од самиот отвор за славецот и продолжува до четвртиот мелодиски отвор каде доаѓа до дијаметар од **14** мм по што почнува да се шири и кај третиот мелодиски отвор дијаметарот изнесува **15** мм, кај вториот **16** а кај првиот мелодиски отвор **17** мм. Кај првите резонантни отвори внатрешниот дијаметар на корпусот изнесува **23** мм (Илустрација 6).



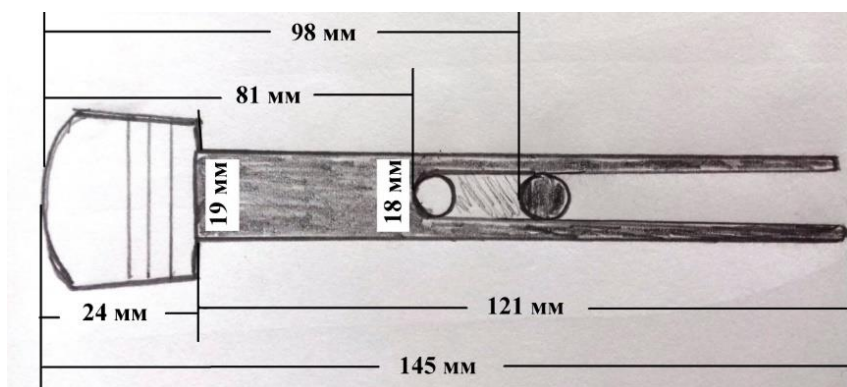
Илустрација 6. Надворешни и внатрешни димензии на корпусот кај зурлата јарам-каба.

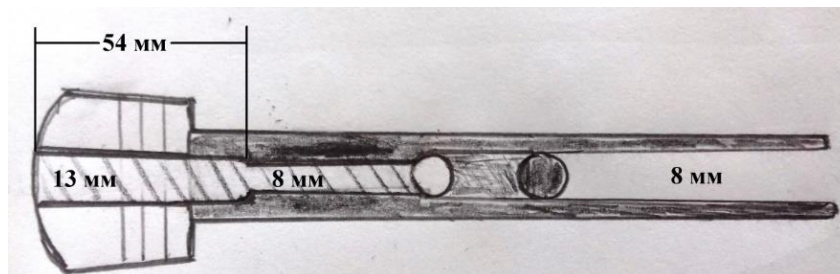
Дијаметарот на мелодиските отвори кај зурлата јарам-каба, од најнискиот кон највисокиот, е следниов: првиот мелодиски отвор – **9** мм; вториот мелодиски отвор – **10** мм; третиот, четвртиот, петтиот и шестиот мелодиски отвор се по **9** мм, седмиот мелодиски отвор – **5** мм и осмиот мелодиски отвор (за палецот) – **5** мм. Првите и третите резонантни отвори се со дијаметар од **9** мм, додека вториот е **8** мм. Од почетокот на корпусот до седмиот мелодиски отвор растојанието изнесува **57** мм. Меѓу седмиот и шестиот мелодиски отвор растојанието изнесува **30** мм, меѓу шестиот и петтиот е **29** мм, меѓу петтиот и четвртиот и четвртиот и третиот растојанието е **32** мм, меѓу третиот и вториот **28** мм и меѓу вториот и првиот мелодиски отвор растојанието изнесува **32** мм. Растојанието од почетокот на корпусот до осмиот мелодиски отвор за палецот изнесува **76** мм. Од првиот мелодиски отвор до првите резонантни отвори растојанието е **69** мм. Од првите резонантни отвори до вториот резонантен отвор растојанието е **31** мм и од вториот до третите резонантни отвори растојанието е **35** мм (Илустрација 7).



Илустрација 7. Дијаметар на мелодиските отвори и растојание меѓу нив кај зурлата јарам-каба

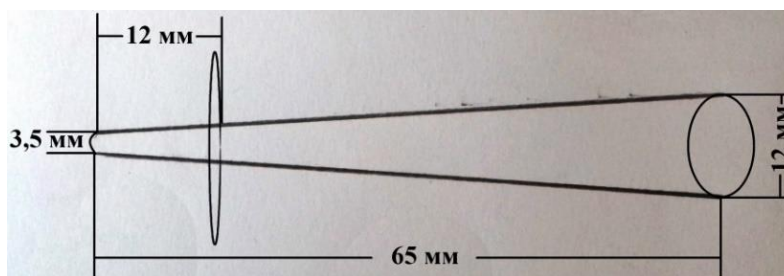
Славецот кај зурлата јарам-каба е со должина од **145** мм. Главата (башл'кот) е со должина од **24** мм и со дијаметар од **38** мм на горната страна и **34** мм од кај корпусот. Цевката е со должина **121** мм и со дијаметар од **19** мм. Дијаметарот се намалува во правец на краците и кај засекот за седмиот мелодиски отвор доаѓа до **18** мм. Горната страна на цевката меѓу краците е засечена од седмиот мелодиски отвор, односно засечувањето почнува на **81** мм од почетокот на башл'кот. Од долната страна засечувањето почнува од осмиот мелодиски отвор, односно на **98** мм од почетокот на башл'кот. Внатрешниот дијаметар на славецот е **13** (**14**) мм во должина од **54** мм, а потоа продолжува со дијаметар од **8** мм, димензија што е задржана до крајот на славецот (Илустрација 8) .





Илустрација 8. Надворешни и внатрешни димензии на славец кај зурлата јарам-каба.

Медникот кај зурлите јарам-каба е со должина од **65** мм, потесната страна на која се навлекува писката е со дијаметар од **3,5** мм, а од широката страна – **12** мм. Од почетокот на медникот до плочката, растојанието е **12** мм (Илустрација 9).

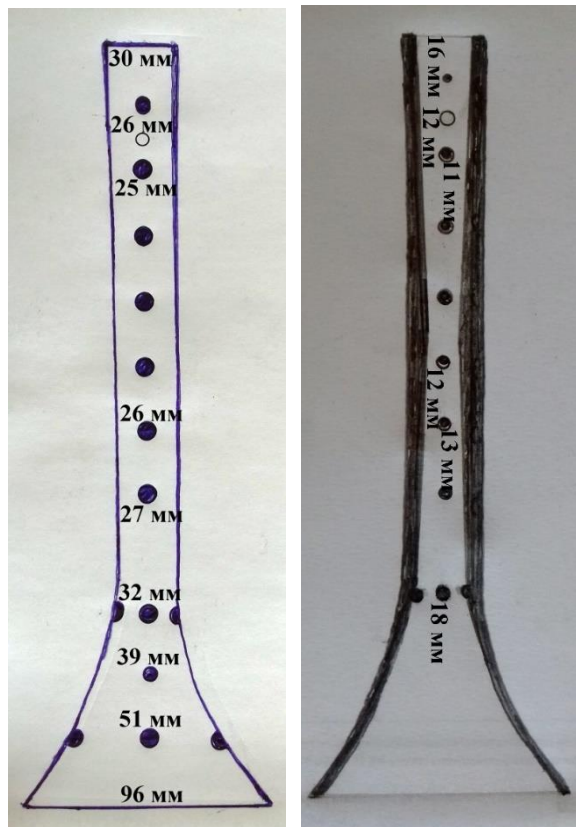


Илустрација 9. Димензии на медник кај зурлата јарам-каба.

1.9.6. Димензии на цура-гостиварската зурла

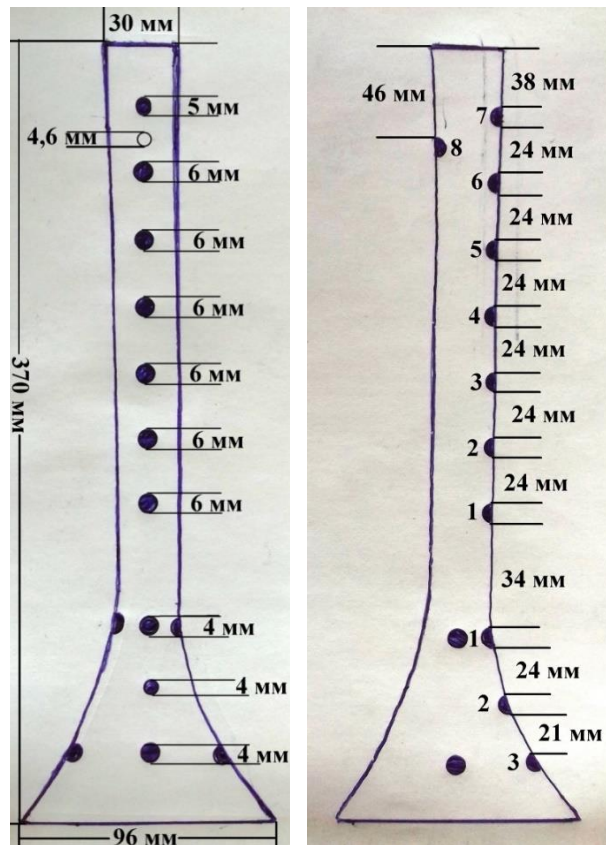
Корпусот на цура-гостиварската зурла е со должина од **370** мм. Дијаметарот на горниот дел на корпусот е **30** мм и постепено се стеснува и кај седмиот мелодиски отвор дијаметарот се намалува на **26** мм, кај шестиот мелодиски отвор се намалува на **25** мм, димензија што е задржана до третиот мелодиски отвор. Корпусот кај оваа зурла почнува да се шири од вториот мелодиски отвор и изнесува **26** мм и **27** мм кај првиот мелодиски отвор, од каде што започнува да се шири кон шапката, каде што доаѓа до дијаметар од **96** мм. Кај оваа зурла дијаметарот кај првите резонантни отвори изнесува **32** мм, кај вториот резонантен отвор – **39** мм, а кај третите резонантни отвори изнесува **51** мм, завршувајќи кај шапката со дијаметар од **96** мм. Дебелина на сидот на корпусот на горната страна изнесува **7** мм и генерално оваа димензија е задржана кај целиот корпус.

Внатрешниот дијаметар на горниот дел на зурлата е **16** мм. Следејќи го надворешното стеснување, корпусот постепено се стеснува и внатрешно во вид на конус, стеснување што доаѓа до **11** мм кај шестиот мелодиски. Оваа димензија е задржана до третиот мелодиски отвор. Од вториот мелодиски отвор почнува проширувањето, кое изнесува **12** мм и се проширува на **13** мм кај првиот мелодиски отвор. Кај првите резонантни отвори внатрешниот дијаметар изнесува **18** мм (Илустрација 10).



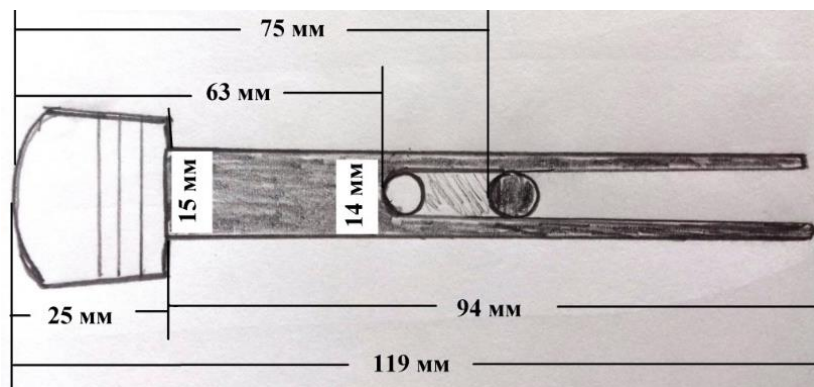
Илустрација 10. Надворешни и внатрешни димензии на корпусот кај цура-гостиварска зурла.

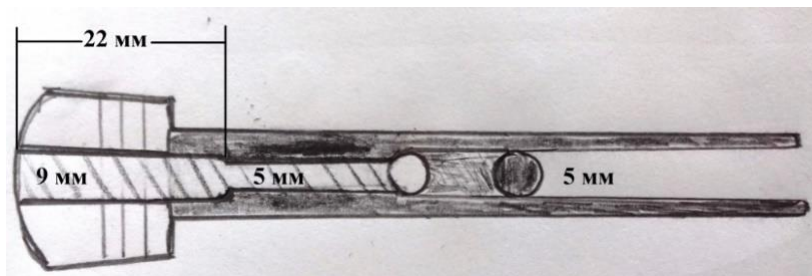
Дијаметарот на мелодиските отвори е следниов: првиот мелодиски отвор – **5** мм; вториот мелодиски отвор – **6** мм; третиот мелодиски отвор – **6** мм; четвртиот мелодиски отвор – **6** мм; петтиот мелодиски отвор – **6** мм; шестиот мелодиски отвор – **6** мм; седмиот мелодиски отвор – **6** мм и осмиот мелодиски отвор (за палецот) – **5** мм. Резонантите отвори се **4** мм. Од почетокот на корпусот до седмиот мелодиски отвор растојанието изнесува **38** мм. Меѓу седмиот и шестиот, шестиот и петтиот, петтиот и четвртиот, четвртиот и третиот, третиот и вториот и првиот мелодиски отвор, кај оваа зурла растојанието е исто и изнесува **24** мм. Кај цура-гостиварската зурла растојанието од почетокот на корпусот до осмиот мелодиски отвор за палецот изнесува **46** мм. Од првиот мелодиски отвор до првите резонантни отвори растојанието е **34** мм. Од првите резонантни отвори до вториот резонантен отвор растојанието е **24** мм и од вториот до третите резонантни отвори растојанието е **21** мм (Илустрација 11).



Илустрација 11. Дијаметар на мелодиските отвори и растојание меѓу нив кај цура-гостиварската зурла.

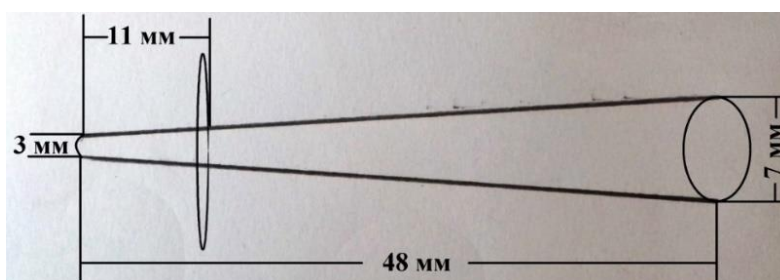
Славецот кај цура-гостиварската зурла е со должина од **119 мм**. Главата (башл'кот) е со должина од **25 мм** и дијаметар од **34 мм**. Цевката е со должина **94 мм** и со дијаметар од **15 мм**. Дијаметарот се намалува во правец на краците и кај засекот за седмиот мелодиски отвор доаѓа до **14 мм**. Горната страна на цевката кај краците е засечена од седмиот мелодиски отвор, односно засечувањето почнува на **63 мм** од почетокот на башл'кот. Од долната страна засечувањето почнува од осмиот мелодиски отвор, односно на **75 мм** од почетокот на башл'кот. Внатрешниот дијаметар на славецот е **9 мм** во должина од **22 мм**, а потоа продолжува со дијаметар од **5 мм**, димензија што е задржана до крајот на каналот на славецот (Илустрација 12).





Илустрација 12. Надворешни и внатрешни димензии на славец кај цура-гостиварската зурла.

Медникот кај цура-гостиварските зурли е со должина од **48** мм, потесната страна на која се навлекува писката е со дијаметар од **3** мм, а од широката страна – **7** мм. Од почетокот на медникот до плочката растојанието е **11** мм (Илустрација 13).

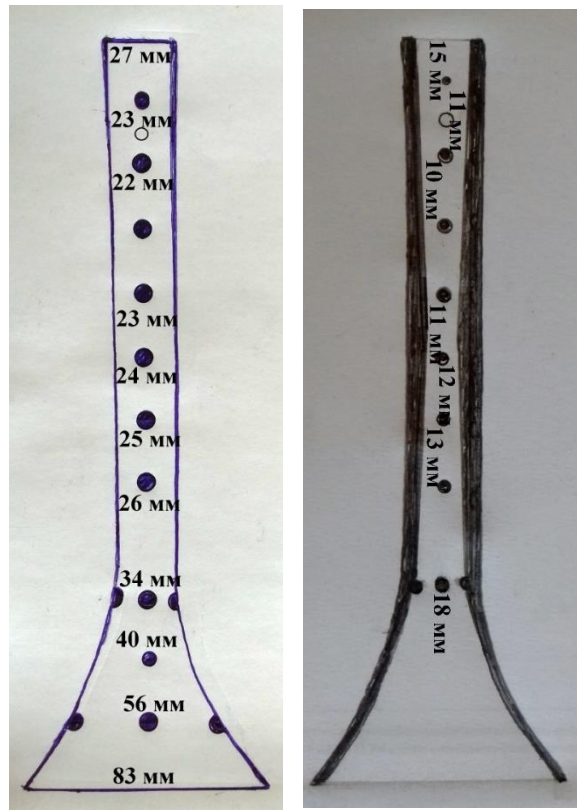


Илустрација 13. Димензии на медник кај цура-гостиварската зурла.

1.9.7. Димензии на цура-гевгелиската зурла

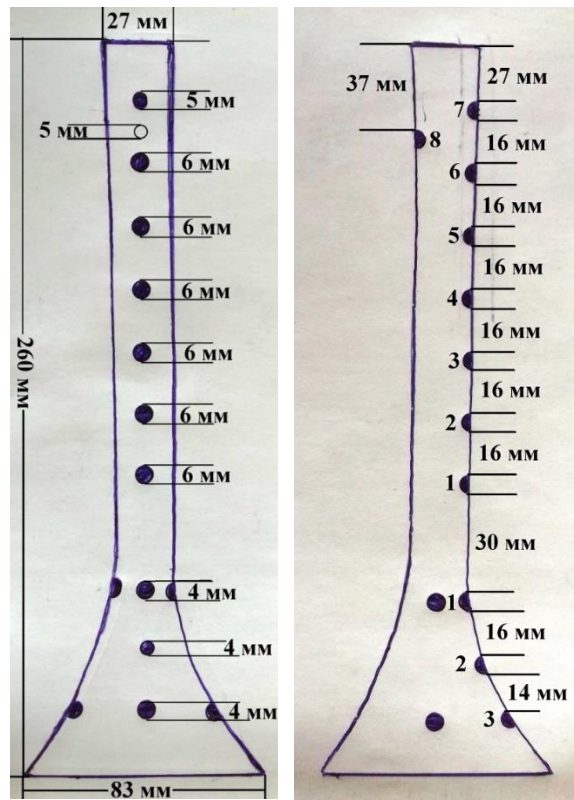
Корпусот кај цура-гевгелиската зурла е со должина од **260** мм. Дијаметарот на горниот дел на корпусот е **27** мм и постепено се стеснува и кај седмиот мелодиски отвор дијаметарот се намалува на **23** мм, кај шестиот мелодиски отвор се намалува на **22** мм. Од четвртиот мелодиски отвор корпусот почнува да се шири и изнесува **23** мм. Кај третиот мелодиски отвор е **24** мм, кај вториот – **25** мм и **26** мм, кај првиот мелодиски отвор од каде што започнува интензивно да се шири кон шапката доаѓа до дијаметар од **83** мм на крајот на шапката. Дебелина на ѕидот на корпусот изнесува **6** мм.

Внатрешниот дијаметар на горниот дел на зурлата е **15** мм. Внатрешното конусно стеснување од **15** мм доаѓа на **11** мм кај седмиот и шестиот мелодиски отвор, а под шеститот мелодиски отвор доаѓа на **10** мм, димензија што е задржана до четвртиот мелодиски отвор. Од четвртиот мелодиски отвор почнува постепеното проширување и доаѓа до **13** мм кај првиот мелодиски отвор. Кај првите резонантни отвори дијаметарот изнесува **18** мм (Илустрација 14).



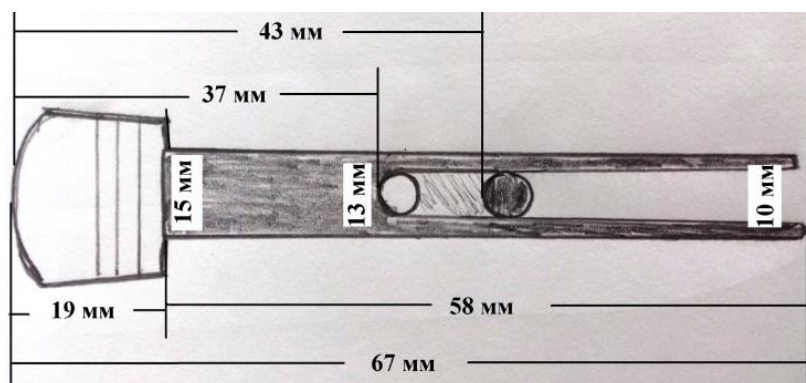
Илустрација 14. Надворешни и внатрешни димензии на корпусот кај цура-гевгелиската зурла.

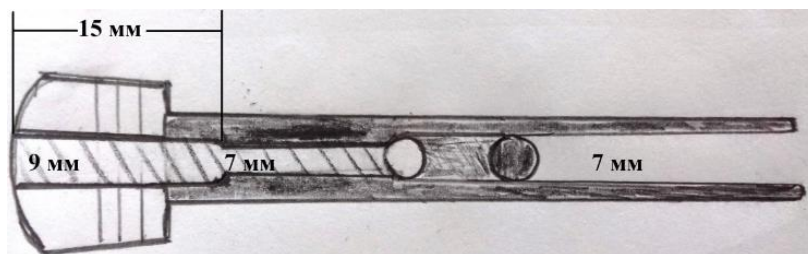
Дијаметарот на мелодиските отвори кај оваа зурла се со само две димензии и тоа: седмиот мелодиски отвор и осмиот (за палецот) се по **5** мм, а другите мелодиски отвори се по **6** мм. Резонантите отвори се со дијаметар од **4** мм. Од почетокот на корпусот до седмиот мелодиски отвор растојанието изнесува **27** мм, а меѓу другите мелодиски отвори растојанието изнесува **16** мм. Растојанието од почетокот на корпусот до осмиот мелодиски отвор за палецот изнесува **37** мм. Од првиот мелодиски отвор до првите резонантни отвори растојанието е **30** мм. Од првите резонантни отвори до вториот резонантен отвор растојанието изнесува **16** мм и од вториот до третите резонантни отвори растојанието е **14** мм (Илустрација 15).



Илустрација 15. Дијаметар на мелодиските отвори и растојание меѓу нив кај цура-гевгелиската зурла.

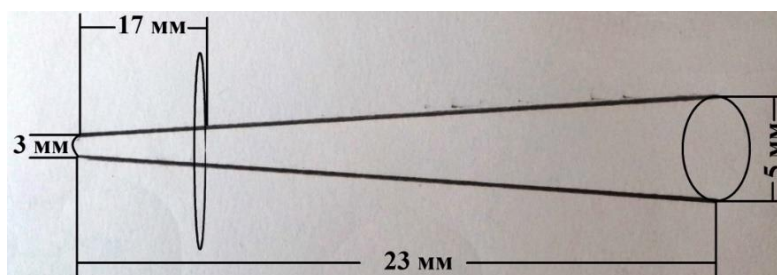
Славецот кај цура-гевгелиската зурла е со должина од **67** мм. Главата (башл'кот) е со должина од **19** мм и со дијаметар од околу **28** мм од широката страна и со дијаметар од **27** мм кај корпусот. Цевката е со должина **48** мм и со дијаметар од **15** мм под башл'кот и во правец на краците постепено се стеснува за кај седмиот мелодиски отвор да дојде до дијаметар од **13** мм продолжувајќи да се стеснува за да заврши со дијаметар од **10** мм. Ова нагло стеснување го забележуваме сако кај цура-гевгелиската зурла. Горната страна на цевката кај краците е засечена од седмиот мелодиски отвор и засечувањето почнува на **37** мм сметано од почетокот на башл'кот. Од долната страна засечувањето почнува од осмиот мелодиски отвор, односно на **43** мм од почетокот на башл'кот. Внатрешниот дијаметар на славецот е **9** мм во должина од **15** мм, а потоа продолжува со дијаметар од **7** мм (Илустрација 16).





Илустрација 16. Надворешни и внатрешни димензии на славец кај цура-гевгелиската зурла.

Кај цура-гевгелиските зурли, медникот е со должина од **23** мм, потесната страна на која се навлекува писката е со дијаметар од **3** мм, а од широката страна – **5** мм. Од почетокот на медникот до плочката растојанието е **17** мм (Илустрација 17).



Илустрација 17. Димензии на медник кај цура-гевгелиската зурла.

1.10. Материјали и технологии на изработување

Изработувањето на зурлата опфаќа неколку фази, фази што имавме можност да ги проследиме за време на нашите непосредни контакти со неколку специјализирани изработувачи на зурли, кои имаат изработено голем број инструменти и се ценети и популарни меѓу зурлаците. Ја проследивме работата и на неколкумина зурлаци, кои имаат изработено помал број зурли и кои реално не можеме да ги вброиме во изработувачи на зурли, но со нивната работа и искуство ни даваат информации што се значајни за нашето истражување. За нас е од исклучително значење стекнатото знаење и кај едните и кај другите бидејќи ни овозможува да го согледаме искуството на изработувачите, кои се целосно посветени на оваа работа и на оние што се поведени од нивната радозналост, самите да изработат инструмент на кој ќе свират. Преку нивната работа дојдовме до повеќе детали поврзани со изработувачкиот процес, односно: патот од суровина до инструмент, од изборот на дрво за изработка на корпусот и славецот како и материјали за изработка на медникот и писката. Како една од првите фази во изработувачкиот процес е одбирањето на материјалот од кој ќе се изработи зурлата и составните делови, а потоа следува и нивното обработување.

1.10.1. Корпус – материјал и технологија на изработка

„Значаен период за инструменталната музика и етноорганологијата е кога човекот навидум статичното дрво успеал звучно да го оживотвори и да му внесе душа, благородност и етос, едноставно човекот со дрвото почнал да комуницира на музички план. Од тој период, сè до денес, дрвото како материјал, се претвора во живо суштество што ги анимира музичките чувства и пораки на свирачот“ (Џимревски 2000: 22). Корпусот

на зурлата во РС Македонија, но и во другите балкански земји, каде што се свира овој инструмент, се изработува од повеќе видови дрва, за кои, во минатото, пишуваат и некои автори. Андријана Гојковиќ вели дека материјалот од кој ќе биде изработен еден инструмент, најмногу зависел од материјалот, којшто преовладува во тој крај (Gojković 1989:14). Оваа констатација е застапена и кај изборот на дрво за изработка на корпусот и на славецот кај зурлата. Во досегаобјавените истражувања поврзани со материјалот за изработка на дрвените делови кај зурлата во РС Македонија среќаваме повеќе видови дрва според кои корпусот на зурлата се изработува од: шимширово дрво (зеленика), јасеново дрво, слива и јавор (Ђорђевиќ 1926: 389; Širola 1932: 61; Dević 1977: 130; Gojković 1989: 210), и оревово дрво (Кличкова 1960: 228; Кличкова 1964: 775, 780; Somakçi 2011: 401).³⁸ Според Тимоти Рајс, фаворизиран материјал за зурла е јаворот, а се изработува и од: јаболкница, бука, јасен и слива (Rice 1982: 124). Александар Линин вели дека во РС Македонија зурлите се изработуваат од следниве видови дрва: питома јаболкница, јасен, клен, јавор, црна слива и орев. Според него, мислењата за квалитетот на дрвото од кое се изработуваат зурлите, се прилично различни. Тој вели дека штитските зурлации сметаат дека најдобар тон се добива од зурлите изработени од питома јаболкница. Во селото Ратеве – Беровско, центар на зурлациството во беровскиот крај, му даваат предност на сливовото и ореовото дрво, додека во скопскиот регион и во градот, покрај оревовото, се употребува и јаворовото дрво (Линин 1986: 106; Линин 1999: 302). Околу изборот на дрво за изработка на корпусот и на славецот кај зурлата релевантни информации добивме од изработувачите на зурли и од самите свирачи, како крајни корисници на инструментот. Кај изработувачите некогаш преовладува радозналоста да направат зурла од што повеќе видови дрва за самите да дојдат до заклучок за квалитетот на зурлата во поглед на нејзината трајност, но и за она што е најважно за еден музички инструмент, за квалитетот на звукот.³⁹ Изработувачите на зурла најмногу го користат дрвото што може да се набави во нивната непосредна средина, но укажуваат и на други видови дрва од кои изработуваат зурли. Она што би сакале да го посочиме е дека критериумот за квалитетот на дрвото изработувачите го гледаат преку природните карактеристики што ги има определен вид дрво и колку е соодветно тоа за обработување, а потоа, по изработувањето, и преку квалитетот на тонот на зурлата. Во поглед на обработувањето на дрвото, свирачите повеќе се фокусирани на квалитетот на тонот на зурлата и не навлегуваат во тоа кое дрво бара поголем напор при изработувањето на зурла, а повеќе се свртени кон музичките перформанси на инструментот. Околу изборот на дрво, нашите информатори имаат свое видување. Велимир Крстевски од Кичево ги изработува зурлите од: црешна, јаболкница, орев и дива круша, а славецот го изработува од зеленика. За изборот на дрвото вели: *Скоро од секое дрво може да се направи зурла само не од даб. Важно е структурата на дрвото да биде убава, годовите да се убави. Дивата круша, јаворот и некои други дрва немаат годови, не се приметуваат. Дрвото што нема годови е покомпактно* (В.К.).⁴⁰ Стојанче Костовски вели дека зурла може да се изработува од повеќе видови дрва, како што се: цреша, орев, црна и бела слива, од јавор, од питома и од дива круша, јаболкница и од клен: *Јас ги правам од слива, крушка, клен и јавор. Тие се дрва што највеќе одговараат, како за кавал што одговара јасен. Има и други дрва, ама овие се за зурла. Јас сум ги видел уште како дете кога сум одел кај Панче, а ми кажал и тој* (С.К.). Мајсторот на зурли Раде

³⁸ Во РС Македонија, дрвото шимшир се нарекува и зеленика, така што во понатамошниот текст ќе ги среќаваме овие термини, кои се однесуваат на едно исто дрво.

³⁹ Сме убедени дека квалитетот на звукот на зурлата има голема улога во музичко-техничкиот напредок на зурлацијата, односно колку е поквалитетен звукот на зурлата и овозможува полесно добивање на различните висини на тоновите, толку полесно зурлацијата ќе ги совладува вештините на свирање.

⁴⁰ Годови се концентричните кругови, кои се појавуваат кај дрвјата секоја година и од кои може да се определат староста кај дрвото.

Ложанкоски, корпусот го изработува од ореово дрво или од муренка (црница).⁴¹ Раде вели дека ги користи овие дрва бидејќи ги има во околината на Струга (Р.Л.). Вецко Стојкоски зурлите ги изработува од: орев, цреша и јавор (В.С.). Фариз Хајрула ги изработува зурлите од цреша и од круша: *Оваа е од црешина, оваа е од круша. Некои викаат од тоа од тоа, ја како сум го студирал, како е отворено унутра иде даље, чим штима, аа викаа убаа, дрвото убаво. Од кајсија може, ама повеќе ги сакаат од круша* (Ф.Х).

Околу изборот на дрво за изработка на корпусот кај зурлата, свое мислење имаат и зурлациите што велат дека некои дрва се подобри од другите. Зурлацијата Фети Мурати од Зајас има изработено неколку зурли од јавор. Тој вели дека јаворот е цврст и има глас (Ф.М.). Зурлација од Дебар, за видовите дрва дознал од мајсторот Дервиш Ариф од Скопје, којшто зурлите ги изработувал од: јавор, цреша, дива вишна, од орев, од слива, од бука, дудинка (муринка, црница): *Ја викам по мое, убаво е да се направи експеримент, две цреши, три цреши, едно од коренот, едно од горниот дел, една цреша на север расте, една на исток, треба истражување* (Ц.А.). Зурлата може да се прави: *од јавор, од слива, од јабука, од орев, од цреша бива* (Р.С.). *Од јасен, може од слива, од јавор е најубаво, еве оваа е од јавор* (Л.Х.). *Зурлата се прави од киселица (јабука), јасен, јавор од дива цреша, од слива* (А.Д.). *Од цреша, од кајсија, од круша од црна слива, тие се убави. Неговата (на Абди) е од црна слива, таа има глас. Две зурли по него одиме не можеме да го покриеме* (С.С. и А.С.). *Црешина дива, питома црешина, јаболка, круша дива, питома круша, јасен, зеленика, клен, дрво како што е таа мојта. И од орев дрво може* (Н.М.). *Јавор. Ја има каба-тетовска од јабука* (М.М.). Зурлацијата Скендер Абдиу вели дека неговиот дедо ги изработувал зурлите од *орев*. На прашањето дали може да се изработи зурла и од друго дрво вели: *Може, ама ќе ја нема таа јачина, како да ти кажам?* (С.А.). Скендер, видот на дрво, го поврзува со силината на произведениот звук кај зурлата. Кога зборуваме за материјалот од кој се изработува корпусот, ќе споменеме и една отстапка, која, во изработувањето на корпусот, ја применува Раде Ложанкоски. Раде изработува зурли кај кои конусното проширување е помало од воспоставената практика (со помал дијаметар), слично на зурлите што се користат во Р Бугарија. Овој изработувач, кај зурлите со помало конусно проширување практикува вметнување на дополнителна шапка изработена од бакар или пак од не'рѓосувачки метал, материјали што ги набавува како готови производи, кои се обликувани фабрички. Овој начин на изработување на конусното проширување го презел од турските зурли, а готовиот материјал го набавува од Турција. Раде ни кажа дека во еден момент кога му недостасувал готов материјал од Турција, конусното проширување на една зурла го направил од вазна од месинг, којашто ја имал дома. И за оваа зурла, тој вели, дека свири исто како оние зурли во кои вметнува готов материјал (Фотографија 8).

⁴¹ Во струшкиот крај црницата се нарекува муренка.



Фотографија 8. Зурли со тесна шапка, со бакарна и со метална шапка и со додадени прстени изработени од Раде Ложанкоски.

И покрај отстапувањето на воспоставениот начин на изработување на зурли што се користат во РС Македонија, според Раде, овие зурли ги задоволуваат тонско-акустичките критериуми, а дополнителното додавање на шапка не се одразува на тонот кај овие зурли. Истото го вели и за шапките што се со помал дијаметар. Изработување на шапката од готов бакарен материјал го регистриравме и кај мајсторот за народни инструменти Илија Блажески од охридското село Лескоец. Имајќи предвид дека зурлите што се употребуваат во РС Македонија и во Р Бугарија се генетски исти, а се разликуваат само во димензиите, сметаме дека за нашето истражување е добро да направиме еден краток осврт и на видовите дрвја од кои се изработуваат зурлите во Р Бугарија. Во објавената литература, која го опфаќа ова прашање, дознаваме дека корпусот на зурлата се изработува од монолитно (тврдо) дрво, како што е: дрен, јавор, бука, слива, црница или цреша (Тодоров 1973: 88; Джуджев 1975: 74); орев, кајсија (зерзелија), цреша и круша (Пейчева, Димов 2002а: 62).

Мајсторот Ѓорѓи Иванов Токов од град Петрич, којшто изработува зурли за зурлаците од околината на Петрич и за зурлаци од Грција, вели дека зурлите се изработуваат од разни дрвја, а тој ги изработува од *зерзелија* и *кајсија*. Ѓорѓи набројува и други дрвја, кои се соодветни за изработување зурли: *Тие се како браќа, зарзелијата и кајсијата, потоа е кајсијата, сливата, после черешата и на петто место јас го ставам орегот затоа што орегот е убав, но е многу тешко за работа бидејќи е како лушпи, се откинува при работа* (Ѓ.И.Т.). Ѓорѓи вели дека во својот изработувачки живот само еден зурлација Ром сакал да му биде зурлата од орев. Овој Ром дошол кај Ѓорѓи и му рекол да не ја кажува тајната никому, со објаснување дека тие добиваат професионално заболување на образите од дувањето, а кај зурлата од орев оптоварувањето е помало (Ѓ.И.Т.). Изработувачот на зурли од селото Каврикирово во Бугарија, Љубен Иванов Димитров (турско име му е Курта), зурлите ги изработува од: *зерзелија, цреша и орев: И од круша може, но не можеш да го зачуваеш дрвото бидејќи го разјадува црвец* (Љ.И.Д.).

Имајќи го предвид огромниот број дрвја од кои се изработуваат зурлите во РС Македонија, она што можеме да го констатираме е дека изработувачите посочуваат

различни видови дрвја од кои некои се повеќе, а некои – помалку употребувани, а истите дрвја ги посочуваат и самите свирачи. Преку нивните укажувања ги спознаваме индивидуалните критериуми, најпрвин, какво дрво ќе изберат изработувачите, а потоа каква зурла од кое дрво ќе одберат свирачите. Според нас, еден критериум преовладува при изборот на дрво од кое ќе се изработи зурлата, а друг критериум, кој го има изградено свирачот, во поглед на дрвото од кое ќе биде изработена зурлата на која ќе свири. Овие две различни гледишта претставени преку гледиштето на изработувачот и преку гледиштето на свирачот сме должни да ги уважиме од причина што изработувањето е едно, а свирењето – нешто друго односно, едно е да се изработи инструмент со високи естетски карактеристики, а сосема друго е каква ќе биде неговата музичка вредност, која ја очекуваат свирачите на зурла, преку кои оживува инструментот. Како причина за различниот избор на дрвја, Пејчева и Димов ги посочуваат тембровите карактеристики на зурлата во различни региони, што се поврзува со користеното дрво во тие региони (Пејчева, Димов 2002: 45). Фактот дека изработувачите на зурли употребуваат дрвја што растат во нивните региони, на некој начин на зурлата ѝ дава определен регионален карактер, а ние ќе додадеме дека покрај тоа што секое дрво се карактеризира со посебни тембр и акустични својства, крајниот тембр на зурлата зависи и од материјалот за другите составни делови, видот на зурлата и темброт на писката, како извор на тонот.

Тембровите карактеристики на зурлите изработени од различни видови дрвја ги посочуваат и самите свирачи, а ние го уважуваме нивното мислење бидејќи се базира на изграденото чувство за тембр, резултат на личниот вкус на инструменталистот. Како најупотребувано дрво од кое се изработуваат зурлите во РС Македонија, посочено и во претходните истражувања, а потврдено и преку нашите теренски истражувања, е јаворот (В.К.; С.К.; В.С.; Р.С.; Л.Х.; А.Д.; М.М.; Ф.М.), а потоа: дивата и питомата круша (В.К.; С.К.; Ф.Х.; С.С.; А.С.; Н.М), дивата и питомата црешна (цреша) (С.К.; Ф.Х.; Р.С.; А.Д.; С.С.; А.С.; Н.М.); црната и белата слива (С.К.; Р.С.; Ц.А.; С.С.; А.С.; Л.Х.); јаболката киселица (С.К.; Р.С.; А.Д.; Ф.Х.; М.М.), кленот (С.К.), кајсијата (С.С.; А.С.; Ф.Х), дивата вишна (Ц.А.), дудинката (муринка, муренка) (Р.Л.; Ц.А.), црешата (Ф.Х.; Р.С.; В.С.), јасенот (Л.Х.; А.Д.), зелениката (Р.Л.; Н.М.), оревот (С.А.; С.К.; В.С.; Ц.А.; Н.М.; Р.Л.) и кленот (Н.М.). Сумирајќи ги стекнатите сознанија од нашите и од претходните истражувања доаѓаме до заклучок дека зурлата може да се изработи од повеќе видови дрвја, кои можат да се сретнат на територијата на РС Македонија. Слободно можеме да заклучиме дека, во споредба со другите народни инструменти, зурлата е инструмент што се изработува од речиси сите дрвја со определена можност, зурлациите да одберат од какво дрво ќе биде нивната зурла, на која ќе свират.

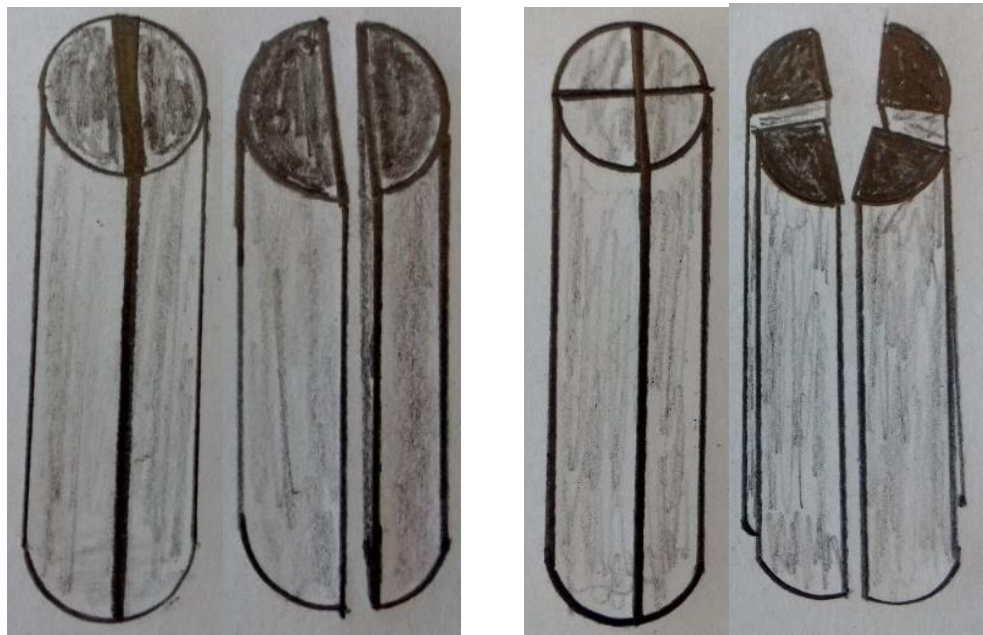
Како прва фаза во изработувањето на инструментот по одбирањето на дрвото од кое ќе се изработува корпусот е берење на дрвото и негово сушење, по што, дрвото е подготвено за понатамошно обработување.⁴² Андријана Гојковиќ вели дека сите подготовки околу изработувањето на музичките инструменти ги вршеле самите оние што ги изработувале (Гојковиќ 1989:15). Тоа е случај и со нашите информатори, изработувачи, кои најчесто самите си го избираат и си го подготвуваат дрвото од кое ќе ја изработуваат зурлата, но среќаваме и случаи кога самите свирачи си носат веќе подготвено дрво, по што, изработувањето на корпусот и на славецот ја презема изработувачот. Во РС Македонија ваква практика забележавме кај изработувачот Веломир Крстевски-Велџо, кој, првите зурли, ги изработувал со дрвја што ги носеле самите зурлациии. Слична практика, кога свирачите си носат дрво од кое мајсторот – изработувач ќе им направи зурла, среќаваме и во Р Бугарија. Пејчева и Димов велат дека свирачите на мајсторот за зурли му носат материјал – трупче од орев или од цреша, поретко од кајсија и димензиите на зурлата, која ја сакаат, а мајсторот го струга трупчето до формата на зурлата и го прави славецот

⁴² Одбирањето и подготвувањето на дрвото е вештина што треба да ја знае секој изработувач на зурли.

(башл'кот) (Пейчева, Димов 2002а: 70). Истата информација ни ја даде и мајсторот за зурли Ѓорѓи Иванов Токов од Петрич, Р Бугарија, кој вели дека зурлациите му носат дрво, а тој им изработува зурла и славец според нивни димензии. Тој го изработува само корпусот, а мелодиските и резонантните отвори си ги прават самите свирачи (Ѓ.И.Т).

„Подготвувањето на материјалот имало свои императиви и точно се знаело кога и во кое време тоа требало да се направи и да се набави материјал во поволно сезонско време, да се исуши на отворени и суви места, да се исече во потребните димензии и форми“ (Gojković 1989: 14–15). Според нашите информатори, дрвото од кое ќе се изработи корпусот на зурлата може да се бере во текот на целата година, но како најповолен период од годината ја посочуваат зимата, од причина што дрвото во себе содржи помал процент на влага, што подразбира и негово побрзо сушење. Тие посочуваат дека најдобро дрво е тоа што растело на периферијата на шумата, на сончево место и да е од повисоко место, каде што влажноста на земјата е помала. Друг фактор што влијае на времетраењето на сушење, освен видот на дрвото, е и местото каде ерастело дрвото: дали растело на место што е подложено на сончеви зраци или пак од место што е во сенка, на суво место или на влажно, дали е од повисока надморска височина и дали се наоѓало на север или на југ: *Битно е дрвото од кое место е пресечено. Дали е од припек, дали е од осојница. Тоа голема улога играт за подоцна. Затоа подобро е дрвото да се бери од повисоко и на сонце, печено дрво. Тоа има голема функција* (В.К.). Изработувачите и зурлациите посочуваат и на тоа дека на квалитетот на звукот и на темброт на зурлата има влијание и правецот на изработување на корпусот, односно дали шапката е свртена во правец на коренот на дрвото или во спротивен правец од коренот, во правец на гранките. Нивното мислење е дека големо влијание на звукот има и страната на дрвото од која се изработува зурлата, односно дали таа се наоѓала на: југ, запад, север или југ. Ова мислење го дели и долгогодишниот зурлација Жељо Дестановски, кој вели дека покрај правецот во кој е свртена зурлата во однос на коренот, влијание на тонот има и тоа од која страна на дрвото е изработена зурлата, односно дали страната била свртена на: север, југ, запад или исток (Ж.Д.). Владимир Ѓорѓевиќ вели дека без разлика каков е видот на дрвата од кое ќе се изработи зурлата, тие пред обработување се сушат и се подготвуваат на истиот начин, а дрвото треба да се суши најмалку една година (Ђorđević 1926: 384). Дрвјата по берењето се оставаат да се сушат на суво место, каде што има струење на воздухот да можат да се сушат по природен пат. Постои практика дрвото да се исече на помали трупчиња, во должина, колку големината на корпусот. Мошне е важно, пред да се започне со обработка, дрвото да биде целосно суво, што е гаранција дека во текот на обработувањето, дрвото нема да испука или пак да дојде до негово искривување или пукање по изработувањето на зурлата. Околу времетраењето на сушење на дрвото среќаваме различни мислења и главно преовладува индивидуалното третирање на потребното време за да се исуши дрвото и да биде подготвено за обработување. Стојанче Костовски нагласува дека голема улога во процесот на изработка на зурлата има подготовката и сушењето на дрвото: *Го оставам трупот да се суши и он ќе ти покаже каде пука сам* (С.К.). Фариз Хајрула го суши дрвото две до три години и вели дека тоа треба да се чува на суво место (Ф.Х.). Веломир Кртсевски-Вељо пак вели дека дрвото треба да се суши под сенка, не на сонце: *Во некојаси фаза ќе го дотереаш претходно да се исуши побрзина, не така да го оставиш како цело, расцепено да е да се суши. Еден сантиметар се суши годишно* (В.К.). Тој го остава дрвото за неколку сантиметри подолго од потребните димензии за да има простор да се скрати од причина што краевите можеле да испукаат. Љубен Иванов Димитров-Курта вели дека дрвото мора да е убаво исушено, а ако е зелено, тоа се собира: *Дрвото е живо, се собира, ама ако е мртво, нема да се собира* (Љ.И.Д.). Илија Блажевски, кој изработува народни музички инструменти, меѓу кои изработил и неколку зурли развил свој начин на сушење на дрвото. Тој го става дрвото во измет од овци и вели дека изметот создава температура, која го забрзува сушењето на дрвото (И.Б.).

По сушењето, следна фаза е лепење на дрвото на два или на четири, во зависност од дебелината на трупчето. Дебелината на добиените трупчиња треба да е најмалку како дебелината на шапката, со што трупчињата се подготвени за изработка на два или на четири корпуса. Делењето на трупчето на две или на четири помали трупчиња се врши со клинови, со електрични машини за сечење дрво или пак со моторна пила (Илустрација 18).



Илустрација 18. Начин на делење на дрвото на два и на четири дела.

Со делењето на трупчето на два или на четири дела се избегнува срцевината (средината) на дрвото. Самите изработувачи посочуваат дека кај дрвото срцевината е помека и затоа се избегнува за да не дојде до пукање⁴³: *Зурлата се прави од најмалку половина да го претрупчиш дрвото, а подобро е од четвтинка што значи квалитет. Таа може да се направи и од едно трупче, меѓутоа го нема тој квалитет. Најдобро е на четири дела да се цепа дрвото и четири зурли правиш од тоа. Срцевината ја избегнуваш во тој случај, ако има црви случајно (В.К.). Го цепам дрвото на четири делови, зашто ако е среде, пука (Ф.Х.). Стојанче Костовски вели дека зурлите ги прави од големи трупови, кои потоа ги цепа на четири дела: *Значи трупот се цепа на четири дела (С.К.)*. На терен ние сретнавме една зурла изработена од Веломир Крстевски-Велџо, кај која корпусот е изработен од срцевината на дрвото. Тој вели дека не го практикува овој начин на користење на дрвото во неговото изработување, туку оваа зурла повеќе ја изработил од љубопитност (В.К.). Пејчева и Димов велат дека, според зурлациите од Р Бугарија, зурла може да се изработи и од срцевината на дрвото, но поголем дел од зурлациите велат дека треба да се избегнува срцевината бидејќи напукнува таа (Пејчева, Димов 2002: 45). На ист начин, во Босна се прават свирала (инструменти слични на зурлата) со лепење на дрвото на четири дела, но често овие инструменти се изработуваат и од срцевината на дрвото (Stepanov 1964: 287).*

Кроењето е третата фаза, по сушењето на дрвото и по неговото лепење, и се работи многу внимателно за да не се оштети дрвото. Дрвото што веќе е поделено на два или на четири дела најпрвин се одзема надворешно (се крои). Владимир Ѓорѓевиќ, како прва

⁴³ Ова е една видлива разлика во однос на другите дувачки народни инструменти, како што е гајдата и составните делови и квалот, инструменти, кои се изработуваат од самото трупче, а во процесот на нивното изработување срцевината се пробива, со што се добиваат цилиндрични цевки, кои потоа се доработуваат.

работа во обработката на дрвото за инструмент, го посочува кроењето со пила, што значи вадење делови од дрвото, кои се соодветни за определен инструмент или за делови за определен инструмент (Ђорђевиќ 1926: 385).⁴⁴ Овој начин на кроење се практикува и од денешните мајстори, со тоа што кроењето на дрвото денес се врши рачно, со тесла и со моторна пила. Фариз Хајрула, за кроењето, вели: *Прво од надвор се одзема, па после од внатре. Го одземаш дрвото, па да го исечеш, па треба да се буши, па треба да се стави на машина. Првин малу со тесла да се дотера* (Ф.Х.). Стојанче Костовски го доведува подготвеното трупче во делумна форма на корпусот, со тесла, и вели дека има многу рачна работа пред да почне да се одзема на дребанг: *Со тесла се одзема* (С.К.). На сосема ист начин се изработуваат и зурлите во Р Бугарија. Дрвото се одзема постапно со делкање од сите страни, сè додека приближно не се добијат контурите на корпусот (Фотографија 9).



Фотографија 9. Делумно изработени корпуси.

По доведувањето на дрвото во приближна надворешна форма, дрвото се става на дребанг и се отпочнува со машинско одземање на надворешната страна (Фотографија 10).



Фотографија 10. Делумно изработен корпус на зурлата јарам-каба, подготвен за надворешно обработување на дребанг.

⁴⁴ Под кроење се подразбира грубо одземање на дрвото од надворешната страна, сè додека се добие контурата на корпусот.

По оформувањето на надворешната страна на корпусот се преминува на внатрешно отворање со дупчење. Вера Кличкова вели дека по завршувањето на корпусот и на шапката (левкастото проширување), се преминува на внатрешно дупчење со три видови сврдли, од кои, со првиот се оди до најгорната дупка, со вториот – до четвртата, а со третиот сврдел – до првата дупка од долниот крај (Кличкова 1964: 780), додека пак Александар Линин вели дека цевката се продупчува со два сврдли со различни димензии (Линин 1999: 302). Во поглед на употребениот број сврдли (во денешно време – бургии) можеме да кажеме дека тоа е повеќе од практични причини. Што значи тоа? Внатрешното дупчење кај зурлата самите изработувачи го оквалификуваат како поризично во однос на надворешното бидејќи со внатрешното дупчење се ослабнува сидот на зурлата. Од овие причини, внатрешно, корпусот најпрвин се дупчи со бургија со мал дијаметар, а потоа со поголем дијаметар овозможува постапно одземање и задржувања на правецот на внатрешниот канал на корпусот за да се избегнале евентуалното пукање на корпусот во текот на внатрешното одземање. Кога ќе се добие потребната внатрешна диманзија, се продолжува со дупчење со специјалноприлагодени алатки, кои се употребуваат едната од горната страна на корпусот, а другата – од долната страна, од кај шапката. Различните внатрешни димензии кај корпусот, за кои зборуваме претходно, се добиваат со помош на прилагодени конусни алатки. Со едната конусна алатка се дупчи од горниот крај на зурлата, а со другата – од кај шапката (Фотографија 11).



Фотографија 11. Алатки изработени од Вецко Крстевски (лево – за внатрешно одземање на корпусот, десно – за внатрешно одземање на шапката).

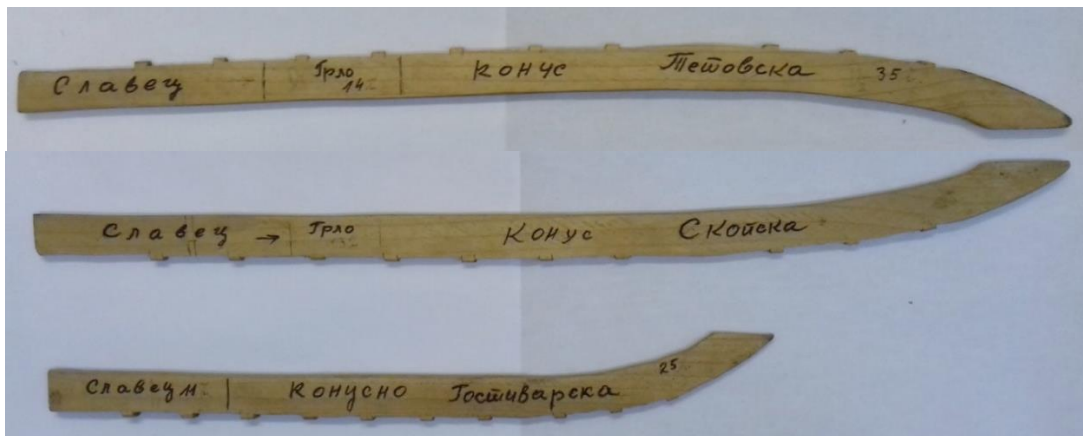
За различните внатрешни димензии зборуваат и самите зурлации, кои велат дека внатрешно зурлата не е цилиндрична во една димензија, туку е во вид на два спротивставени конуса. Фариз Хајрула вели дека зурлите задолжително внатре се конусни и тоа со два спротивставени конуси, кои се среќаваат некаде околу средината на корпусот⁴⁵: *Е тоа конусот е, тоа ако го нема конусот, не штима. Целата оди во проширување, има некоја далавера* (Ф.Х.). По изработувањето, корпусот од надворешната страна се струга со хартија за стругање (шмигла) за да се добие мазна површина. Истото се прави и внатрешно на конусното проширување. На овој начин корпусот станува мазен и со подобрени естетските карактеристики.

⁴⁵ Претходно ги опишавме должините и дијаметарот на внатрешната страна на корпусот, односно конусното стеснување од горната страна во правец на средината на корпусот и потоа неговото проширување во правец на резонантните отвори.

По естетското дотерување на конусот, тој е подготвен за пробивање на мелодиските и на резонантните отвори (дупки). За дупчењето на мелодиските и на резонантните отвори во дваесеттите години од минатиот век Ѓорѓевиќ вели дека најпрвин се правеле со маткап, со кој се прави тесна дупка, а потоа со сврдел се правела поголема дупка. Кој сврдел ќе се употреби зависело од големината на инструментот (Ѓорѓевиќ, 1926: 385). Мелодиските и резонантните отвори се пробивале и со горење со загреано железо, а потоа се продолжувало со рачни сврдли или ножеви. Во денешно време мелодиските отвори се пробиваат со електрична дупчалка со бургии според предвидениот дијаметар. Мелодиските отвори најнапред се прават со мала бургија, а потоа постепено со поголеми бургии, сè до добивањето на саканата димензија. Некои од зурлациите, кои и денес ги изработуваат рачно зурлите, се служат со рачни сврдли. Потоа, преку свирење ги откриваат евентуалните тонски недостатоци, подготвени за евентуална интервенција за дополнително одземање или затворање на некои мелодиски отвори: *Ќе си ја пробам значи кај требит уште да се работи и пак со сврделите ја чепкам, да дојдам до тоа што го барам* (А.Б.). По отворањето на мелодиските отвори, се прават и резонантните отвори, со што сите зафати на корпусот се завршени. Во РС Македонија кај зурлата првин се дупчат трите резонантни отвори во правец на мелодиските отвори, а потоа се изработуваат страничните, но и да е по обратен редослед, тоа не се одразува на тонот на зурлата. Лоренс Пикен вели дека четирите дијаметрално поставени резонантни отвори (лево и десно) во Турција се дупчат по две во исто време, со многу помала бургија, која поминува од страна на страна и изгледа како да се направени две дупки, а серијата на резонантни отвори е завршена со додавањето на уште три, по должината, во линија со мелодиските отвори (Picken 1975: 489). Винко Крајтмајер вели дека во Босна е распространета практиката да се дупчат и додатни отвори, кои не ги користат свирачите во текот на свирењето и овие дополнителни дупки немаат друга улога, туку само акустичка улога (Krajtmajer 1988: 379). Дополнителни резонантни отвори, кои немаат некоја посебна функција, среќаваме и кај некои зурли во РС Македонија.

Положбата на мелодиските и на резонантните отвори на корпусот и растојанието меѓу нив, изработувачите ги определуваат со востановени методологии. Александар Линин вели дека за фиксирање на мелодиските отвори се користат мерки (калапи), кои се востановени по емпириски пат (Линин 1986: 108.). На нашите теренски истражувања, во поглед на определувањето на положбата на мелодиските отвори, се потврдува тезата на Линин и забележуваме дека изработувачите на зурли имаат свои шаблони (мерки, калапи) прилагодени на видот на зурлата, со чија помош ги отвораат мелодиските и резонантните отвори, кои им овозможуваат едно исто растојание меѓу мелодиските и резонантните отвори на секоја изработена зурла. Шаблоните се изработуваат од самите мајстори на зурли и овозможуваат да се задржат меѓутонските растојанија меѓу мелодиските отвори и да се добие интервалска унифицираност кај изработените зурли. Претпоставуваме дека шаблоните се резултат на долгогодишното искуство на изработувачите со тенденција да изработи инструмент, кој ќе ги задоволи потребите на свирачите на зурла. Вакви шаблони (калапи) за изработката на зурли, со чија помош изработените зурли биле речиси идентични, користел претходно споменатиот мајстор Панче Јанев од Скопје (Фотографија 12).⁴⁶

⁴⁶ Овие калапи се во сопственост на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје.



Фотографија 12. Шаблони (калапи) според кои Панче Јанев изработувал: каба-, јарам-каба и цура-гостиварска зурла.

Мајсторот Вецко Стојкоски, за пробивањето на мелодиските и на резонантните отвори, изработува железен калап, во кој го вметнува целосноизработениот корпус, по што преминува на пробивање на мелодиските и на резонантните отвори. Со овој калап Вецко беспрекорно точно го задржува меѓусебното растојание меѓу мелодските и резонаторните отвори и нивниот дијаметар (Фотографија 13).



Фотографија 13. Калап изработен од Вецко Стојкоски.

Забележуваме дека големината кај веќе изработените мелодиски отвори може да се коригира само со проширување, поради што изработувачите најнапред практикуваат потесни отвори, кои потоа можат да се прошират. Бележиме случаи кога зурлациите бараат зурлата да има поголеми или пак помали мелодиски отвори, поради што претходно

ја порачуваат зурлата, а изработувачот им ги изработува отворите според нивното барање.⁴⁷ Од овие причини и искуства понекогаш мелодиските отвори се дупчат непосредно пред да се продаде зурлата. Во поглед на дијаметарот кај мелодиските отвори, меѓу зурлаците, постои мислење дека големината се одразува и на тонот: *Ако се потесни, нема да го има тонот* (А.Ј.).

Прикажаните информации за изработувачкиот процес на корпусот (одбирање на дрвото, сушење, подготовка за обработка, обработка и изработувањето на мелодиските и на резонантните отвори) ја прикажуваат технологијата на изработувањето на најистакнатиот елемент кај зурлата, кој истовремено е и носечкиот стожер кај зурлата бидејќи ги обединува другите составни делови, чии изработувачки процес ќе ги дадеме во продолжение.

1.10.2. Славец – материјал и технологија на изработка

За изработката на славецот досега сретнавме извори, кои велат дека славецот во РС Македонија се изработува од дрво шимшир (Ђорђевиќ 1926: 389; Širola 1932: 61; Dević 1977: 130; Gojković 1989: 210; Линин 1999: 302) или од истото дрво од кое се изработува корпусот (Арбатски 1999: 13–14). И во денешно време за изработка на славецот најчесто се користи дрвото шимшир (во говорот се слуша и како шемшир), дрво познато меѓу народот и како зеленика.⁴⁸ Стојанче Костовски го изработува славецот исклучиво од зеленика, но вели дека славец може да се изработи и од друго дрво, но не е таков квалитетот на звукот бидејќи славецот има(л) големо влијание на тонот на зурлата (С.К.): *Славецот мора да е од шимшир, посебен тон дава од шимшир, оти оно е потврдо дрво* (А.Д.). *Славецот од шимшир, само шимшир, строго. Славецот ако не е од шимшир, ништо* (М.Д.). Фариз Хајрула го изработува славецот од шимшир и ова дрво го опишува како дрво, кое и зиме, и лете има зелени листови, а по изработувањето, славецот има природна убава боја (Ф.Х.). Еве како Фариз Хајрула го опишува шимширот: *Лудо е и мрсно* (Ф.Х.). Некои изработувачи, во недостаток на шимшир, славецот го изработуваат од други видови дрва. Раде Ложанкоски го изработува славецот од орево дрво, но тврди дека најдобро дрво за изработка на славец е зелениката поради тоа што ова дрво се одликува со голема цврстина и издржливост, но е потешко да се набави бидејќи расте само во некои делови на РС Македонија (Р.Л.). Скендер Абдиу вели дека неговиот дедо го изработувал славецот од орев (С.А.). Вецко Стојкоски го изработува славецот од зеленика и од орев, но нагласува дека свирачите претежно ги бараат оние изработени од зеленика (В.С.). Ова дрво го има во повеќе региони на РС Македонија. Боривоје Џимревски вели дека шимширот е дрво што расте во грмушки и нема големо стебло и бидејќи е со мало стебло, не се употребува во градежништвото (Џимревски 1996: 74). Според Владимир Ѓорѓевиќ, шимширот го има во изобилие во поречките планини од каде што се пренесува и во Скопје за потребите на изработувачите на зурли и на гајди (Ђорђевиќ 1926: 384).

Според нашите информатори, шимширот најмногу се користи поради неговата природна цврстина и е дрво, кое, за разлика од другите дрвја, повеќе ја поднесува кондензацијата, која се таложи со самото дување и има поголема трајност, поради што е омилено дрво за славец и кај мајсторите и кај зурлаците. Во Р Бугарија славецот (башл'кот) обично се прави од истото дрво од кое е изработена зурлата, но има и случаи, во кои двата дела се од различен материјал и тоа од: смрека (смрековина), кајсија

⁴⁷ Големината на мелодиските отвори е условена и од физичката конструкција на зурлацијата. Зурлацијата ако е со помал раст, може да има проблем со затворање и со опфаќање на мелодиските отвори и обратно, ако е покрупен, во физичката градба, не му е проблем ако мелодиските отвори се пошироки од воспоставениот стандард.

⁴⁸ Во РС Македонија, најупотребувано дрво за изработка на деловите на гајдите е шимширот.

(зерзелија), цреша, орев, јавор, орев, сина слива, а некогаш ги правеле од: шимшир, круша и јабука (Пейчева, Димов 2002а: 62, 70; Джуджев 1975: 75). Ѓорѓи Иванов Токов од Петрич го изработува славецот од зерзелија и од кајсија (Ѓ.И.Т.), а Љубен Иванов Димитров-Курта го изработува башл'кот од истото дрво како и корпусот, односно од: зерзелија, цреша или орев (Љ.И.Д.). Она што можеме да го изведеме како заклучок што се базира на мислењето на изработувачите на зурли и на самите зурлации е дека за изработка на славец во РС Македонија најмногу се употребува дрвото шимшир (зеленика) (Ф.Х.; С.К.; А.Д.; Р.Л.; В.С), од орев (Р.Л.; В.С.; С.А.) и поретко од истото дрво од кое е изработен корпусот на зурлата.

Околу времетраењето на сушење на шимширот сретнуваме различни мислења, кои се резултат на индивидуалното третирање на дрвото, но најважно е, пред да се обработува тоа, да биде целосно суво. Изработувачите велат дека ако не се исуши дрвото, поради самата конструкција на славецот односно зафатите со одземање на внатрешноста и изработката на славецот цевката која што завршува со два посебни краци, мошне е веројатно во текот на свирењето овие краци да се изкриват поради што доаѓа до пореметување на тонот кај зурлата. Славецот, по изработувањето, може да се премачкува со зејтин или со безбојни лакови за дрво, за да се задржи природната жолтеникава боја што ја има шимширот. Миљаим Дестановски вели дека пред да се обработува шимширот, мора убаво да е исушен (М.Д.). Фариз Хајрула го суши шимширот околу пет години (Ф.Х.). Тимоти Рајс вели дека горниот дел на славецот во РС Македонија се изработува на струг, но на пониско (попримитивно) ниво, односно овој дел се реже со нож (Rice 1982: 124). Ако, во минатото, славецот, се изработувал на попримитивен начин, со рачноприлагодени алатки, денес се изработува исклучиво на дребанг, на истиот начин како и корпусот. Нашите информатори велат дека парчето дрво најнапред се сече во потребната должина, според видот на зурлата за која е наменет славецот и потоа се дупчи, првин внатрешната страна (каналот) а потоа се обликува надворешната форма (С.К.; В.К.; В.С.; Р.Л.; Ф.Х.). Мајсторот Фариз Хајрула се сеќава дека мајсторот Панче Јанев славецот првин го изработувал од надвор а потоа го бушел внатрешно. *Да, првин одвнатре со сите димензии на потоа го одземам и го дотерувам однадвор а Панче не, Панче ќе го прави на после ќе го буши, тоа е грешка. Панче ќе го прави сето ова однадвор а потоа со конец ќе го врти и ќе го буши внатре* (Ф.Х.). Досегашните извори и изработувачите укажуваат дека славецот внатрешно има две димензии (С.К.; В.К.; В.С.; Р.Л.). Поголемата димензија е од кај главата на славецот и вообичаено е со должина како делот од медникот, којшто влегува во славецот, по што следува помала димензија, која е задржана до крајот на цевката. Фариз Хајрула посочува дека внатрешно, славецот се изработува во четири различни димензии: *Славецот има четири димензии. Првин со една бургија го бушам, првата бургија оди до крај, потоа со друга, трета и така четири димензии* (Ф.Х.). Самите изработувачи велат дека славецот најчесто се буши постапно, најпрвин со помала, а потоа со поголеми бургии и се завршува со две димензии. Претпоставуваме дека ова е причината поради која Фариз вели дека славецот се дупчи во четири различни димензии. Бушењето со помала, а потоа со поголеми бургии, е од претпазливост, да не дојде до пукање на дрвото во текот на дупчењето. По добивањето на внатрешните димензии се преминува на надворешно одземање, со што се добива и надворешната форма на славецот. Надворешно, кај славецот најпрвин се обликува главата (башл'кот), а потоа се прави надворешната страна на цевката и се изработуваат двата краци. Краците се прават со одземање во вертикала, со тоа што долната страна се одзема до осмиот мелодиски отвор (за палецот), а на горната страна – до седмиот мелодиски отвор (Фотографија 14).



Фотографија 14. Фази во изработувањето на славецот (лево – прва фаза, десно – делумно подготвен славец).

Технологијата на изработка на славецот ќе ја надополниме со начинот, којшто, во изработувањето, го користи Вецко Стојкоски. Вецко применува единствен начин во изработувањето, кој, ние би го нарекле делумна изработка. Бидејќи тој изработува славец по порачка, преку делумна обработка го доведува славецот до една фаза и не ги одвојува краците (листовите), туку ги отвора непосредно пред да го вметне во корпусот за кој е наменет славецот, којшто може да претрпи определена доработка (Фотографија 15).



Фоторграфија 15. Делумно изработен славец од орев без одвоени краци (лево) и подготвен славец од зеленика (десно), изработени од Вецко Стојкоски.

Надворшната страна на цевката кај славецот се прилагодува на внатрешноста на корпусот за кој е наменет славецот, којшто треба да е статичен, односно да не е лабав и да не се врти внатре во корпусот. Самите свирачи укажуваат на тоа дека славецот треба да е затегнат во корпусот за да не се враќа воздухот и звукот, а славецот ако не е доволно затегнат, се губи квалитетот на тонот кај зурлата (С.С.; А.С.; С.К.). Ако, цевката кај

славецот, е потесна од внатрешноста на корпусот за да не се врти, може да се намота со конец, да се навлажни со вода или со плунчење кога од навлажнувањето дрвото се шири и славецот се прилепува во корпусот. Славецот и корпусот се затегнуваат и од самата влага, која се создава од дувањето. Практиката на наводнување или на намотување на конец на славецот среќаваме и во Р Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 47). Фариз Хајрула вели дека славецот не треба да се врти, ниту пак да пропушта воздух: *Треба пасен да е, да не дише (Ф.Х.). Стегнат да е (С.С.). Стегнат треба да биде (А.С.). Овој излафа, ама сега има пиено вода, не можам да го извадам (Р.А.). Стегнат да биде, кога ќе се исуши, сам се вади. Инаку така не можеш да го извадиш, ќе ја скршеш зурлата (С.С.)*. Сретнавме извори во кои се вели дека славецот по потреба може и да се врти, што укажува на тоа дека славецот не би требало да е затегнат, туку флексибилен. Јуриј Арбатски вели дека славецот може да ротира, со што служи како вентил, кој ги затвора трите горни дупки (Арбатски 1999: 13–14). И Тимоти Рајс посочува дека некои автори пишуваат дека славецот може да се ротира, за делумно или целосно да се затворат првите три дупки, но вели дека такво нешто тој не сретнал во практика, ниту пак видел некој да ги затвори дупките за време на свирењето или меѓу два музички напеви (Rice 1982: 124–125). Практиката да се врти славецот со некоја намера, не можевме да ја потврдиме во нашите истражувања. Реално, со вртење на славецот за 90° се затвораат: шестиот, седмиот и осмиот мелодиски отвор и долниот, за палецот. Со ова, овие тонови се надвор од употреба и музички се нефункционални. Со вртењето на славецот за 180° се затвора само седмиот мелодиски отвор, којшто, во овој случај, не е функционален. Зурлацијата Миљаим Дестановски вели дека тој не знае за таква практика и дека тоа нема функција во музиката. Тој претпоставува дека тоа е можеби еден од начините да се олесни отпочнувањето со свирење на зурла кај помалите деца (М.Д). Претпоставуваме дека евентуаланта појава на затворање на: шестиот, седмиот и осмиот мелодиски отвор овозможува да се фокусира зурлацијата само на првите пет тона, што соодветствува за првично совладување на инструментот, но нагласуваме дека не сретнавме појава некој да свири на овој начин. Нашиот заклучок е дека е невозможно славецот да се врти ако е важно тој да биде затегнат заради тонот и заради свирењето на зурла. Природната карактеристика на дрвото да апсорбира влага од која славецот и корпусот се шират и заемно се затегнуваат, ја исклучува можноста славецот да се сврти или да се извади барем додека целосно не се исуши од здобиената влага.

1.10.3. Медник – материјал и технологија на изработка

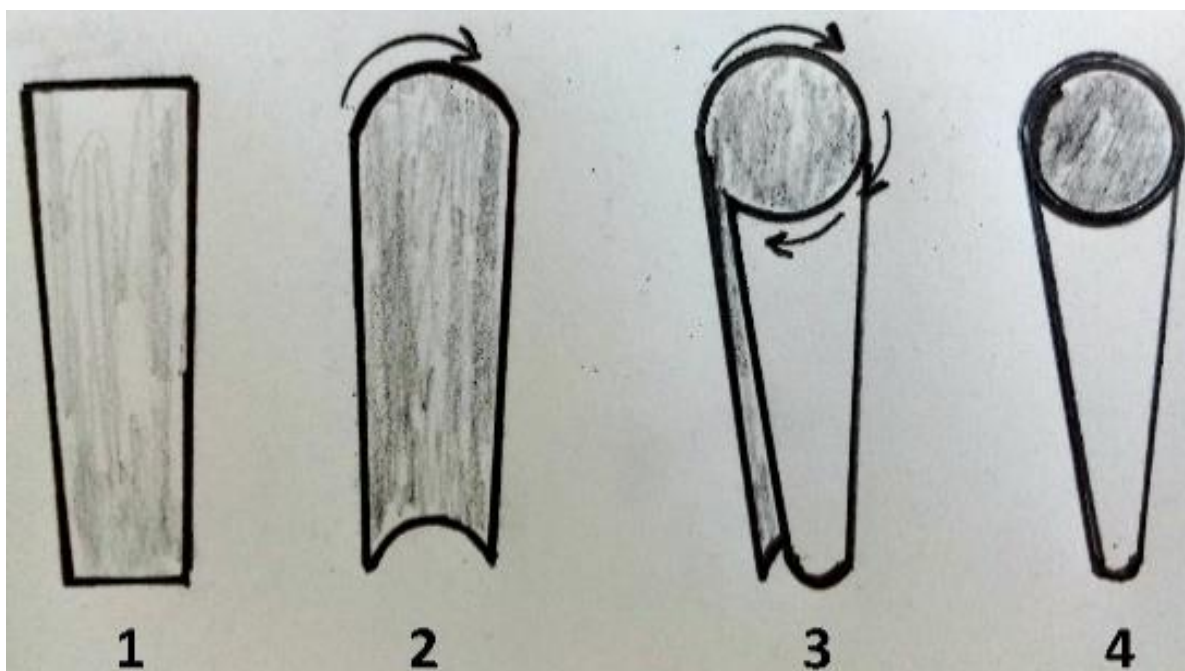
Медникот е делот што претставува мост кај зурлата (врска) меѓу писката и славецот: „Медникот се состои од покус лимено цевче, всадено во центарот на лимена кружна плочка“ (Линин 1986: 107). Медникот во РС Македонија денес се изработува од не’рѓосувачки метал *месинг*. Среќаваме и извори, кои велат дека медникот се изработувал и од плех (лим) (Ђорђевиќ 1926: 385) и од бакар (Široła 1932:61). Ние не сретнавме таква информација во денешно време медник да се изработува од бакар или обичен лим. Зурлациите велат дека најдобро е медникот да е изработен од месинг бидејќи самиот медник има голема улога во тонот кај зурлата: *Медникот строго од месинг (М.Д.). Од месинг, месинг нула, нуларица мислам (А.Б.)*. Зурлацијата Цавид Асани вели дека заради здравствени причини пишталникот се прави од месинг за да не корозира а ако немале месинг, го правеле и од обичен лим (Ц.А.). Дестан Дестановски вели: *Ако не е од месинг, на пример од тенекција, нема да има тон (Д.Д.)*. Од месинг се изработува медникот и во Р Бугарија, а според Пејчева и Димов, во минатото медникот се изработувал и од бакар (Пейчева, Димов 2002: 47). Месингот е материјал, кој не ’рѓосува и не гние поради што медникот може да му служи на зурлацијата долги години доколку не дојде до негово

физичко оштетување. За изработување на медникот се користат тенки парчиња од месинг со дебелина од 0,30 до 0,40 милимитери. *Мендикот се изработува од месинг со дебелина од 0,35 до 0,40 мм, а ако е од подебел месингот, нема да штима (Ф.Х.).* Медникот го изработуваат изработувачите на зурли, но често се изработува и од самите зурлации. Овој материјал тие го набавуваат во вид на лента или табла и го прекројуваат според подготвени шаблони однапред, со чија помош се задржуваат димензии во зависност од видот на зурла за која е наменет мендикот (Фотографија 16).



Фотографија 16. Шаблони за медник во различни димензии, изработени од Раде Ложанкоски.

По сечењето во потребните димензии, месингот се витка во форма на конус, со што се добива цевката кај медникот (Илустрација 19).



Илустрација 19. Фази на виткање на месингот за добивање на конусна цевка.

Конусната форма кај медникот се добива со помош на конусни калапи со форма на медник и димензии како внатрешните димензии на медникот: *Со калапче. И се става плехче за да може да се вади медникот.* (М.Д.). Овие калапи се изработени од самите мајстори (Фотографија 17).



Фотографија 17. Калап за изработка на медник.

Од потесната страна на медникот се вметнува металната плочка – диск. Дискот се изработува од месинг или од лим, отпорен на влага и на гниење, а некои изработувачи ја изработуваат плочката и од метални монети, кои претставуваат готов производ и само се дупчат на средината. Плочката за конусната цевка се зацврстува со лемење со калај (Фотографија 18)⁴⁹.



Фотографија 18. Конус, диск (метална плочка), медник со диск.

⁴⁹ Овој материјал се користи за диктување на цилиндричните делови кај дувачките инструменти, како што се: кларинет, саксофон, обоа и др.

Конусната цевка на медникот од проширениот крај до дискот кон стеснувањето во правец на плочката се намотува со конец. Ова се прави за да се добие цилиндрична форма на цевката за, по вметнувањето во славецот, медникот да биде затегнат, односно да не дише. Некои изработувачи или пак самите свирачи конецот го заменуваат со фабрички производ, наречен плута, или пак други материјали, кои се обвиткуваат околу конусот на медникот. И овие материјали ја имаат истата функција како и конецот, да го затегнат медникот во внатрешноста на славецот (Фотографија 19).



Фотографија 19. Медник завиткан со конец и медник завиткан со плута.

За функцијата на дискот има неколку претпоставки. Лоренс Пикен вели дека плочката има функција да го заштити свирачот, односно, да спречи писката да влезе во грлото на свирачот кога свири во близина на луѓе што играат (Pisken 1975: 507). Според Тимоти Рајс овој диск (плочка) помага на техниката на континуирано дишење, кое се користи од страна на свирачите на зурла, но всушност тоа не е апсолутно потребно за оваа техника. Рајс забележува дека во Турција едноставно исчезнале овие метални дискови и кај медникот останал само конусот (Rice 1982: 125). Во РС Македонија многу ретко се среќава медник без диск. Она што го регистриравме на терен е дека кај кај медниците за каба-зурлата овие метални дискови се помали за разлика од другите медници кај кои плочките се со поголем дијаметар. Зурлаците на каба-зурлата укажуваат на тоа дека овие дискови се мошне важни при свирењето на посебната техника, која ја користат зурлаците, а дискот служи за потпирање на усните, кои, по подолготрајно свирење, почнуваат да се олабавуваат, а дискот спречува излегување на воздухот. Како што веќе рековме, кај нив вградениот диск е помал, на него не може да се потпираат усните, но тие имаат изработено специјален диск со поголем обем, кој се вметнува од страната на писката и според зурлаците, има функција да го задржува воздухот, односно да ги држи усните во положба за да не излегува воздухот од страните. Кај медниците за каба-зурли дискот е со најмал дијаметар поради што зурлаците на каба-зурлата од Тетово и од Гостивар додаваат уште еден диск, кој служи за потпирање на усните. Овој дополнителен диск, свирачите, го нарекуваат *моска* (Ф.Х.) или *маска* (Р.А.): *Оваа пластиката што ја ставаме се вика моска* (Ф.Х.). *Ова е маска* (Р.А.). Моската се изработува од цврста пластика. На средината на *моската* е направен елипсовиден отвор, преку кој *моската* се вметнува во медникот преку писката, што значи дека таа не е фиксирана за медникот, туку може да се вади и да се вметнува во повеќе медници (Фотографија 20).



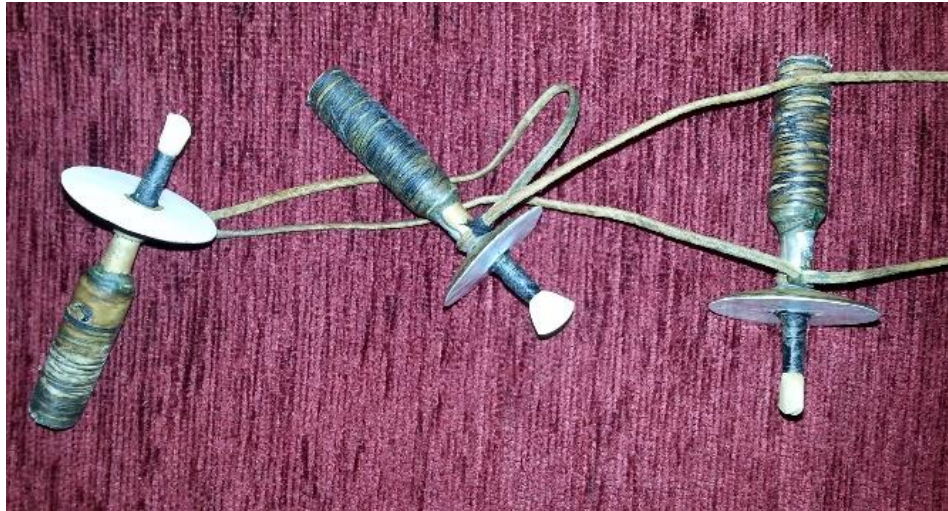
Фотографија 20. Моска (маска).

За функцијата на моската, Фариз Хајрула вели: *Ќе ја ставеш и ќе притиска тука на устата и го држи воздухот* (Ф.Х.). Зурлацијата Реџо Абдули вели дека моската му го олеснува дувањето, односно го спречува излегувањето на воздухот од страна кога свира на потешки писки, коишто се погласни, но понапорни за дување: *Кога писките се потешки да свираш без гајле. Можеш ти да свираш и без маска, ама ја дувам тешки писки и излага воздухот отстрана, а ова го држи* (Р.А.). Нашиот заклучок е дека функцијата на дискот е и за ограничување на влегувањето на медникот во славецот, но и за потпирање на усните за време на свирењето. Како една посебна појава кај свирачите на каба-зурла е носењето на неколку подготвени медници со писки, поврзани меѓусебно со коноп во вид на ѓердан. На ѓерданот од медници се прикачува и моската (Фотографија 21).



Фотографија 21. Ѓердан од медници со моска.

Ѓердан со поврзани медници сретнавме и кај свирачи на зурлите јарам-каба од Кичево, кои имаа закачено по два подготвени резервни медници (Фотографија 22).



Фотографија 22. Поврзани медници за зурлата јарам-каба.

Овој начин на носење повеќе медници го практикуваат и зурлациите од фамилијата Мајовци од Дебар и можеме слободно да кажеме дека овој начин на носење медници е застапен само во западниот дел на РС Македонија. За време на свирењето, ѓерданот од медници се наметнува околу вратот, а медниците висат надолу покрај телото на зурлацијата или пак ѓерданот слободно виси од медникот на којшто свири зурлацијата (Фотографија 23).



Фотографија 23. Позиција на медниците за време на свирење (лево – каба-зурли, десно – зурли јарам-каба)

Согледувајќи ја функцијата на медникот од физички аспект, можеме да кажеме дека медникот е мостот меѓу писката преку кој произведениот тон се пренесува во славецот и корпусот и од звучен аспект заклучуваме дека има своја улога во обликувањето на тонот кај зурлата. Зурлациите укажуваат на големото влијание на медникот на тонот кај зурлата и велат: *Од него многу зависи тонот* (М.Д.). Амди Баловски вели дека може да има и медник, кој воопшто не свири и на него зурлацијата само ќе се измачи: *Има корпишталник* (А.Б.). Улогата на медникот во звучноста на зурлата и на влијанието на темброт и висината ја укажуваат и Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева, Димов 2002: 41). Нашиот заклучок базиран на анализата на различни медници на една иста зурла е дека и медникот има голема влијание во звучниот интензитет и во оформувањето на темброт.

1.10.4. Писка – материјал и технологија на изработка

Писката е по обем најмалиот составен дел кај зурлата и е важен сегмент во низата фактори што дејствуваат на конечното формирањето на тонот кај зурлата. Писката, за разлика од другите делови на зурлата, има пократок рок на употреба поради што треба редовно да се обновува. Писките најчесто си ги изработуваат самите зурлации, вештина што меѓу зурлациите се пренесувала од колено на колено, како што може да се слушне: *Сам, сам ги правам* (А.Б.). Од нашите истражувања доаѓаме до сознание дека изработувањето на писки за зурла не е едноставно и бара определени предзнаења. Оние зурлации што изработуваат писки велат дека изработувањето на писки бара големо внимание, но воопшто не им претставува проблем да го прават тоа бидејќи тоа е директно поврзано со нивното музичко дејствување: *Има работа многу* (А.С.). Некои зурлации велат дека тоа е макотрпна работа и писките ги набавуваат од оние што ги прават. Раца Абдули не изработува писки, но посочува каде можат да се набават: *Имат и Струга, имат и Призрен добри мајстори што ги прават, многу добри писки* (Р.А.).

Писката за зурла се изработува од трска за која среќаваме различно именување, кое упатува на еден вид трска соодветна за изработување писки. Во досегашните истражувања, вршени во дваесеттите и во триесеттите години, како материјал за изработка на писки за зурла се споменува шаварот, (Đorđević 1926: 385; Širola 1937: 53) односно трската (Кличкова 1964: 780; Линин 1986: 107; Пейчева, Димов 2002: 41). Станува збор за истиот вид трска со различно именување, така што и денес се среќаваат термините: трска, шавар или шамак: *Овоа е шамак, така ние викаме* (Ф.Х.). *Писката од трска, специјална езерска трска* (В.К.). Трската што се користи за изработка на писка за зурла расте на влажни места, односно околу езера, реки и мочуришни места. Жељо Дестановски вели дека трската за писки за зурли ја има околу реките и околу езерата (Ж.Д.). Зурлациите од Западна Македонија (Кичево, Гостивар, Дебар, Струга и Охрид) за изработка на писки ја посочуваат трската од Охридското Езеро, додека зурлациите од Централна и Југоисточна Македонија (Скопје, Куманово, Велес, Штип, Берово, Винаца, Струмица, Радовиш) ја посочуваат дојранската трска. Петрит Исаковски вели дека трската ја набавуваат и од Охрид и од Дојран, но ја фаворизира дојранската трска и вели дека во реките околу Дебар нема соодветна трска за писки. (П.И.). Тој има негово мислење зошто трската во Дојран е подобра од охридската: *Дојранска, подобра е што е по на југ, потопло е и подобра е печена, самото сонце ја пече* (П.И.). Абди Сулејманов, за дојранската трска, вели: *Од дојранската писка нема подобра. На пример да земеш едно подолго парче и да го виткаш со рацете нема шанси да го скинеш* (А.С.). Алим Демировски вели дека најубавата трска е накај Охридско и дојранска (А.Д.). За дојранската трска вели: *По е мекана и некако поубав звук има* (А.Д.). Али Зурнациев трската ја бере од Дојран и вели дека дојранската трска е една од најдобрите (А.З.). Дојранската трска ја користат и зурлациите од: Скопје, Куманово, Велес и од други градови. Зурлациите од Велес и Скопје, писките ги прават и од шавар, кој расте покрај реката Вардар: *Тука трската ја берам по Вардарот* (И.У.). Зурлацијата Ихмет Хусеинов од Велес вели дека во неговиот долгогодишен зурлациски живот трската за писки ја берел исклучиво од реката Вардар, сам си ги изработувал писките на кои свира и никогаш не свирел на писка изработена од друг (И.Х.). Зурлациите од Источна Македонија трската ја берат покрај реката Брегалница и од Дојранско Езеро. Ељам Рашидов од Кочани за трската од која се прават писки научил од зурлацијата Реџеп од Винаца, којшто трската ја берел покрај реката Брегалница во близина на селото Облешево: *Реџепо ми покажа на мене. Ојдеме у селото, таму и он почна да бере. Не знам, гледам не знам која е. Улегна у вода и ја, и ми кажа која е, која не* (Е.Р.). Од брегалничка трска писки изработувал и дедо му на зурлацијата Садик Сулејманов: *Земаат на времето, одиме со коњот на реката Брегалница, каде што имаше трски* (С.С.). Писки се изработуваат и од трска што расте околу мочуришни места. Миљаим Дестановски ги

изработува писките од трска што расте во близина на мочуриште, кое се наоѓа на средината на патот меѓу Берово и Делчево, но вели дека најдобра е дојранската трска (М.Д.) (Фотографија 24).



Фотографија 24. Миљаим Дестановски покажува трска од која изработува писки. (Местото се наоѓа на патот меѓу Берово и Пехчево.)

Друг беровски зурлација додава: *Тука ја има доле на Голема Ливада (Беровско) (А.Д.). Фарух Хајрула ја посочува трската што расте во Кочанско, односно во и околу оризовите полиња: Накај Кочани кога се оди од лева од десна страна има трска колку сакаш (Ф.Х.).* Трската од која се изработуваат писки за зурла се бере во определен период од годината и ако не е доволно сува, се остава определено време да се исуши, по што може да се обработува. Генерално, трската е убаво да се бере во период кога содржи најмалку влага, но никогаш не се бере зелена трска. Во поглед на времето од годината, кога е најдобро да се бери трската, постојат различни мислења. Некои зурлации велат дека најдобро време за берење на трската е во пролет, други – во доцна есен. Жељо Дестановски вели дека тој трската ја бере наесен од причина што напролет и в лето има змии и берењето трска може да биде опасно: *Може и на пролет, ама јас не одам на летно време, се плашам од змии и кај ќе влезам у шамак (Ж.Д.). До март или април ја собирам, пред да почне да зелене. Јас обично околу Благовец ја берам. После тоа не бива, зелена е (М.Д.). Сега, септември (Е.Р.). Само септембар месец, септембар месец (А.Б.). Сега на есен, сега е добро и суви се (Р.А.). Кога залади, после нова година (А.С.).* Садик Сулејмани додава дека околу Нова година трската станува сува (С.С.). Ферат Мурати вели дека колку и да е сува трската, треба да се остави малку да се исуши (Ф.М.).

Околу тоа која трска одговара за изработка на писки зборуваат зурлациите, кои посочуваат дека треба да се знае дека од секоја трска што расте во посочените места не може да се изработи писка, туку трската се одбира од страна на тој што ги изработува писките. Владимир Ѓорѓевиќ посочува дека трската (шаварот) се користи само за изработување писка за зурла (Ѓорѓевиќ 1926: 385), додека Тимоти Рајс вели дека трската од која се изработуваат писките кај зурлата е иста како онаа од која се изработуваат писки за гајда, само што трската од која ќе се изработи писка за зурла се струга од мазниот дел (Rice 125: 1982). Според нас, Ѓорѓевиќ е сосема во право, додека со констатацијата на Рајс не можеме да се сложиме бидејќи писка за гајда се изработува од тврда и цврста трска, додека писка за зурла се изработува од мека и еластична трска. За одбирањето на трската зурлациите велат дека секој не може да избере трска и за тоа треба определени предзнаења: *Не може секој, не може како што мислат сите, за трската треба да си специјалист (А.Б.).* Според нив за да се избере трската што одговара за писка, треба да се има „око“, а од трската што расте на исто место се избира само онаа што е соодветствува

за обработување: *Не од секоја трска него треба да се бират малку (В.К.). Речна трска, ама од секоја трска не бива писка (А.С.). Треба да знаеш која да ја земеш, не се сите еднакви (Ж.Д.).* Трската првин се избира визуелно, а потоа умерено се притиска со палецот и показалецот за да се провери нејзината еластичност: *Ја бирам малку помека да е, има различни, има лута, секаква трска (М.Д.). Треба да одиш да знаиш главната да ја најдеш (А.Б.).* За добра трска ја сметаат онаа што при притисок со прстите (палец и показалец) дава определен отпор, но да не е многу тврда и да не пука: *Има некои помеки, има некои потврди (И.У.).* Зурлациите посочуваат дека писка може да се изработи и од потврда трска, но голема е веројатноста при свирење да испука таа писка. Фарух Хајрула посочува дека некои трски внатре се пополни, а некои попразни и попразните повеќе одговараат за изработка на писки: *Има и дива и мека трска, женско и машко има. Тие кога ќе растат внатре во едната има нешто, а во другата нема, тоа е кнап. Во женската има малце од тоа и таа е подобра за правење (Ф.Х.).* Велат дека и ако е премногу мека трската, тие писки нема да свират убаво, односно ќе запираат: *Има некои пак меки се, многу меки и таа тонот не го дава, запиња (В.К.).* На прашањето дали ја берат онаа трска што стои на коренот или онаа што е падната по природен пат, сретнаме различни мислења. Некои зурлации велат дека ја собираат онаа трска што е исфрлена од водата, а некои велат дека самите ја берат онаа што сè уште не е падната: *Ја избацуваат брановите. Во езерото расте и со времето се откорнува и ја избацува водата (П.И.). Само исфрлената од вода (Н.М.). Тоа е се вага од езерото. Оние далгине, како ги викаат вие, брановите, удираат и ги кинет од езерото и ги стават на страна (А.Б.). Ја ја збирам од тие скршени што сè (Ф.М.).* Зурлација ни објаснува дека има трски од кои изработените писки се понапорни за дување, но затоа пак се поиздржливи: *Има тие корењаци писки. Корењаци се викаат или пола корењаци (А.С.).* Запрашан зошто овие трски ги викаат корењаци и по што се разликуваат од другите, зурлацијата ни го дава следното објаснување: *Зошто тие се, како да кажеме, од корен се тие, пониско од трската (А.С.).* Во поглед на квалитетот на писките дали тие ќе се изработат од трската поблизу или подалеку од коренот има различни мислења, но генерално не влијае многу на тонот, а повеќе влијае самата изработка. Избраната трска се чува на суво место и може да се користи долги години по нејзиното собирање. Истото го бележиме и во Р Бугарија, каде што собраната трска може да се чува повеќе години како соодветен материјал за писки (Пейчева, Димов 2002: 48).

Околу начинот на изработување на писките, сретнавме повеќе техники што ги имаат наследено самите инструменталисти, но и надоградено преку сопственото искуство. Првата фаза во обработувањето на писката опфаќа рамномерно стругање на трската од надворешната страна за трската да омекне и да се доведе во делумна еластична состојба⁵⁰: *Писката мора да се изделка (А.С.). Ја стружеш малку по малку и ја пробаш додека не дојде на едно ниво (А.Д.).* За стругање и за тенчење на трската од надворешната страна се користат остри ножеви, а често се користи и стакло, за кое зурлациите велат дека овозможува рамномерно одземање без опасност трската да се оштети: *Со нож или со срча ќе и ставиш прачка внатре и ќе ја делкаш додека она да почне да омекнува и вака кога ќе ја фаќаш да е мека ако е јака, она пука, се крши (И.Х.). Сос остар нож, ножот мора да биде остар многу, за да можеш осет да имаш (А.Д.).* Ако, трската, е природно еластична, тогаш таа не се струга, туку веднаш се преминува на нејзино сечење: *Ако е мека писката, не мора да се струга, ако е тврда, мора (А.З.). Која е подебела само (Ф.М.).* Пред да почне да се струга, трската се навлажнува. Трската се навлажнува и за време на стругањето. Влажнењето ја омекнува трската и спречува таа да испука за време на стругањето. Влажнењето на трската се прави со потопување во сад или во чаша со вода, пред стругање, и за време на стругањето или пак со плунчење и оближување на трската по

⁵⁰ Стругањето на трската е неопходно за да се отргне цврстиот надворешен слој и трската да се доведе во вид на платно, со што станува свитливо и еластично и при виткање не испукува.

целата должина: *На водичка се става малку, ја омекнеш (С.С.). Зависи како е трската, ако е јака треба да ја ставеш у вода да искисне едно два саата (И.Х.).* Кога трската ќе се доведе во еластична состојба, се преминува на сечење во потребните димензии со помош на ножици или на нож (Фотографија 25).



Фотографија 25. Стругање на трска со нож од страна на Али Зурнациев и подготвена трска за сечење.

По сечењето на помали парчиња трската внатре се чисти за да се отстрани внатрешната мембрана, која се формира во внатрешноста на трската. Ако не се отстрани овој слој, писката нема да свири. За внатрешниот слој во трската среќаваме повеќе термини. Абди Сулејманов, внатрешниот слој го нарекува *кошулка*, Миљаим Дестановски го нарекува *ципа*, а Ељам Рашидов – *мрежичка*: *Има едно како да ти кажам мрежички внатре има. Тоа ако не го извадеш, не, свирам, не може (Е.Р.).* *Работеш го, работеш го. Потоа со макази се сече на помали парчиња. Внатре има како кошули. Тие ги искараш, направеш ги и после врзеш (С.С.).* *Внатре има кошулче и мора да се исчисти бидејќи може да го загуши мендикот (А.З.).* *Се вади има како кошулче внатре, го вадеш, па ја ставаш на калап на дрвце (Ж.Д.).* *Имам направено калап од дрво и ги мотам на него (Ф.М.).* Кошулката се отстранува со потенко дрвце или пак со калапче на кое се изработуваат писките. Калапите за писки се изработуваат од самите зурлации (Фотографија 26).



Фотографија 26. Калапи за изработување писки.

По завршувањето на сите подготовки на трската, се отпочнува со изработка на писката. Подготвителниот процес е мошне важен за понатамошната финална изработка на писката, кој треба да ги исполнува потребните тонски критериуми.⁵¹ Зурлацијата Али Зурнациев, по сечењето на трската во предвидената должина, пред да почне со изработување на писката, го проверува секое парче трска со дување и вели дека однапред знае од кое парче ќе добие убава писка (А.З.). Некои зурлации, подготвеното парчето трска го ставаат на калап со конусна форма и ја намотуваат и ја одмотуваат влажната трска со конец неколку пати за дополнително да ја омекнат и да ја зголемат нејзината еластичност. Кај писката најпрвин се формира цилиндрична форма, која се добива на следниот начин: Трската се навлажнува и се навлекува на калапот за околу 3-4 мм и се намотува со конец за да се формира цилиндричниот крај на писката. Во оваа положба трската останува определено време за се задржи цилиндричната форма.⁵² Многу често, цилиндричната форма на потесната страна се прави и со парчиња од дрво, кои се со дијаметар што одговара на медникот. Друга техника што се применува е кога во трската се вовлекува филтер од цигара, по што трската се намотува. Некои зурлации ги прават писките и на самиот медник. Со самото обликување на цилиндричниот крај на писката, на спротивната страна се формира конусот, кој потоа внимателно се притиска и се сплеснува со палецот и со показалецот и конусот се доведува во трапезоидна форма со што се добива писка со двојно ударно јазиче. За да се задржи трапезоидната форма, спласнатата страна се притиска со разни предмети или калапчиња и се остава така додека целосно да се исуши.⁵³ На крајот, кога писката е веќе формирана, од сплесканата страна се потсекува со ножица, по што е подготвена за вметнување во медникот и за свирење. Писката, по потреба, може да се потсекува и по вметнувањето во медникот и во текот на свирењето за да се добие посакуваната тонска висина. Во текот на нашето истражување поврзано со изработувањето на писката ние регистриравме и еден забрзан начин на изработување на писка, кој го применува зурлацијата Муамед Мустафоски-Муче од Кичево. Тој ја изработува писката директно на медникот, а трапезоидната форма кај писката Муче ја изработува со загревање на трската на шпорет, со што ја суши за пократко време, а трската ја задржува трапезоидната форма (Фотографија 27).



⁵¹ Подготвените трски можат да се остават да се доработуваат и по подолг период, на истиот начин.

⁵² Ако се тргне конецот додека не е исушена трската, прилагодениот цилиндар што влегува во медникот може да се врати во првобитната положба.

⁵³ Изработувачите на писки наоѓаат секакви природни места под кои ќе ги вметнат изработените писки за тие да ја задржат трапезоидната форма.



Фотографија 27. Фази на изработка на писка.

Димензиите на писките се варијабилни и непостојани бидејќи од самото изработување до вметнувањето во медникот претрпуваат определени корекции, преку кои се добива потребниот штим. Тимоти Рајс вели дека писките за двете зурли во РС Македонија (големи и мали) се приближно со иста големина (Rice 125: 1982). И од нашите истражувања доаѓаме до сознание дела големината на писките е приближна, но сепак е прилагодена според видот на зурлата за која е наменета. Амди Баловски вели дека писките за каба-зурлата, која се користи во Гостивар и во Тетово се со иста големина, како и писките за зурлите јарам-каба, кои се користат во Кичево, додека во другите региони писките се нешто помали (А.Б.). Фарух Хајрула, кој изработува каба-зурли и писки за каба-зурли вели: *Овие се пошироки од скопските и од тиа кичевските, а Гостивар, Тетово, Косово исти се* (Ф.Х.).

Генерално, димензиите кај *писката* варираат во зависност од видот на зурлата и можат да бидат од околу 10 до 24-25 мм вкупна должина од кои цилиндерот, којшто влегува во медникот, е со должина од околу од 3 до 8 мм. Ширината на сплеснатиот дел кај писката зависи од дијаметарот на трската од која се изработува.⁵⁴ При кретењето на сплеснатата страна се намалува должината и ширината поради што укажуваме на непостојаноста и променливоста на димензиите. Како и да е, малата разлика во димензиите на писките овозможува тие да се прилагодуваат според потребите, односно можат да се користат за сите видови зурли. На прашањето дали писките за каба-зурла можат да свират на другите видови зурли (јарам-каба и цура-) Фариз Хајрула вели: *Можат! Само малу да се дотерат, да се скрати, ја дотеруваме ние* (Ф.Х.). Од ова констатираме дека и покрај тоа што има определени разлики во димензиите преку нивно коригирање една иста писка може да се прилагоди да свири на повеќе видови зурли. Во поглед на потребното време за да се изработи една писка, од стругање на трската до финално изработување, имаме различни мислења: *Може на петнаесет минути да ја направиш и да свириш, нема гајле* (И.Х.). *Една писка сега нова, одма да ја направам, значи највеќе 10 минути. Ако е трската убава, нема ни пет минути. Право ја врзувам, право на свирење одам* (А.С.). *Он брзо ја праве* (С.С.). Муамед Мустафоски-Муче вели дека му требаат пет минути за да изработи писка и уште пет минути таа да просвири (М.М.). По изработувањето, за да ја задржат својата форма, писките се чуваат на суво место и заштитени од механички оштетувања, најчесто во цврсти кутии. Зурлацијата Фариз Хајрула пронашол свој начин на чување на писките за што има прилагодено калапи од трска во кои се вметнува трапезоидната страна на писката (Фотографија 28).

⁵⁴ Нашето теренско искуство ни укажува на разновидноста на писките изработени од трска од Дојранско и од Охридско Езеро. Трската од Дојранското Езеро е со помал дијаметар, а од Охридското Езеро е со нешто поголем дијаметар што веројатно се одразило и на големината и на димензиите на писките, поради што во Западна Македонија писките се малку поголеми од оние од Источна и од Централна Македонија.



Фотографија 28. Калап за пискати, изработен од Фариз Хајрула.

По изработувањето на писката, таа е подготвена за вметнување во медникот. Пред да се вметне во медникот, писката се навлажнува за да омекне, по што може да се прилагоди на дијаметарот на медникот. Влажнењето се прави со ставање на писката на јазикот, по што се вовлекува во усната шуплина. Во оваа состојба се задржува онолку време колку што е потребно писката да омекне, по што се вовлекува во медникот и се намотува со конец. Намотувањето на писката се прави на тој начин што со едната рака се држи медникот, едниот крај на конечот се стиска со забите, а со другата рака се намотува писката.

За тоа колку писката треба да се вовлече во медникот проценува самиот зурлацијата бидејќи тоа влијае на потребниот воздушен притисок за писката да произведе тон. Зурлациите велат дека кога писката е подлабоко во медникот, зурлата е потешка за свирење, но интензитетот на тонот е посилен и обратно, кога писката е понадвор во медникот, дувањето е полесно, а интензитетот на тонот се намалува. Рецепт Салиов вели дека за да биде посилен тонот на зурлата писката треба да се пропушти подлабоко во грлото на медникот, ама дека тогаш писката сака повеќе дување (Р.С.): *Ако е подлабоко, потешка е, ако е понагоре, полесна е* (А.З.). Посилен тон се добива и со кратење на писката: *Само ќе добие на јачина малку. Ќе ја скратиш малце за да може да работи уште* (Ж.Д.). Посилниот тон вообичаено е поврзан и со поголемо оптоварување на зурлацијата. Жељо Дестановски вели дека писката мора внимателно да се крати за да не стане премногу тешка за дување: *Нема да биде потешка ако знаеш колку да ја исечеш* (Ж.Д.). Рецепт укажува и на негативниот ефект доколку писката е потешка за дување: *Тоа не чини за белите дробови, не можеш да наваксаиш. А леката писка, она можеш секако да свириш* (Р.С.). Кога писката е тешка за дување, се притиска со палецот и показалецот, со што се намалува влезот на воздух во писката, што резултира со добивање на тон со помал притисок: *Малку со прстите ќе ја стиснеш за да се прилепе* (Р.С.). Омекнување на писката се постигнува и со делумно стругање на јазичињата, со што таа станува полесна за дување: *Ако е мека писката, не мора да се струга, ако е тврда, мора* (А.З.). Стругањето се врши со нож или со стакло, а на терен сретнавме и стругање со помош на хартија за шмирглање.

Зурлациите укажуваат дека пред да се започне со свирење, писката задолжително се навлажнува, за да дојде во состојба на еластичност, по што јазичињата можат слободно да вибрираат: *Сува неке да свири, мора да е мокра. Само ја плунчам* (М.Д.). *Требит да ја смекнеш, да ја овлажиш* (А.Б.). *Се мокри, малу да пие вода* (Ф.Х.). Писката се навлажнува со држење во устата, плунчење и оближување со јазикот. Со влажнењето, јазичињата на писката се одвојуваат едно од друго со нежно притискање со палецот и со показалецот отстрана, а ако се залепени јазичињата, се отвораат со ноже, по што писката е подготвена за свирење. По навлажнувањето, писката станува еластична и е подготвена за произведување звук. Времето потребно за да се навлажи писката е различно и зависи од тоа колку се дебели јазичињата на писката, но вообичаено се навлажнува во времетраење

од околу десетина до петнаесет секунди. Во текот на влажнењето, писката се проверува дали е доволно навлажена со повремено дување. Мошне важно е да се знае дека во писката не треба да се дува пред таа да се навлажни бидејќи може да испука и да ја изгуби функционалноста. Другиот начин на забрзано влажнење на писката е преку краткотрајно потопување во вода. При овој начин на влажнење не смее да се надмине потребната влажност бидејќи тогаш писката станува многу тешка за дување и може да го измачува зурлацијата, што се одразува и во самото свирење. Писката се навлажнува и пред да се вметне и да се врзе на медникот, но само кратко, колку да омекне делот што влегува во медникот. Ако писката, пред да се врзе на медникот, се навлажнува повеќе од предвиденото или се остави подолг период во вода, таа ја губи конструкцијата и се враќа во првобитната формата, односно повторно станува само парче трска.

Времетраењето на употреба на писката е различно, но генерално нема долготрајна употребливост. На прашањето колку време може да свира една писка, постојат различни мислења: *Едно лето ако не ја скришиш* (Ф.Х.). Абди Сулејманов вели дека писките, кои ги изработува од понискиот дел на трската во близина на коренот, се мошне издржливи и дека можат да свират подолго време. Овие писки Абди ги нарекува *коренџаци: Тие ако дотераш, една писка може да те дотера и дваесет свадби, ама тие се потешки. Многу мајстори има, свират со овие писки зашто малку ја спремаш и свира* (А.С.). Жељо Дестановски вели: *Ако се погоди писката, можам да искарам 4-5 свадби* (Ж.Д.). Тој додава дека со една писка може да отсвири и десет свадби, но по долготрајното свирење и од ударите со јазикот писките го губат тонот: *Од јазикот, од свирењето, ослабува тонот* (Ж.Д.). *Омекнуат, омекнуат писките од самото дување и од енергијата и затоа она омекнува, тонот го губи* (И.Х.). Кога писката почнува да го губи тонот и звучниот интетизитет, врвот од писката се гори со жар од цигара, по што се подобрува тонот кај зурлата. Еве како зурлациите го опишуваат ефектот од горењето на писката: *Кога звучи убаво, може само малку да се изгори* (А.З.). *Ја освежуваш за малку време* (Ц.Д.). *Ја горе за да ојакне* (И.Х.). *Ја гори малку да добива сила* (С.С.). *Да биде полута, да има поостар тон* (А. З.). Азис Сулејмани вели дека писката може да се изгори со жар, а може и со жарче од цигара (А.З.). Жељо Дестановски-Младиот вели дека по горењето писката станува потешка за свирење: *Малце ќе биде потешка, ама сепак ја освежееш, ја враќаш во форма* (Ж.Д.М.). Истата практика со горење на врвот на писката со жар е регистрирана и во Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 49). Од нашето лично искуство доаѓаме до заклучок дека со горењето на врвот на писката, тонот станува поостар и посветол, а се покачува и севкупната интонација на зурлата. По горењето, писката повторно се навлажнува и се продолжува со свирење. Многу често и во текот на свирењето, покрај горењето на врвовите на писката, зурлациите ја поместуваат писката во грлото на медникот навнатре или нанадвор, ја кратат писката или пак ги стругаат јазичињата.

На терен регистриравме изработка на писки и од пластичен материјал. Оваа иновација ја практикува зурлацијата Цавид Асани од Дебар, којшто изработил неколку писка од пластична цевка, која по димензии е слична со димензиите на трската од која се изработуваат писките. Цавид вели дека ја направил оваа писка бидејќи може да свира во секој момент без претходни подготовки и таа не го менува тонот, како што е случај со писките од трска, кои во зависност од нивната влажност и цврстина се склони на промена на тонот и тонската висина што се одразува и на звучниот тембр на зурлата. Имајќи предвид дека писката е мошне ранлива од механички повреди како еден од начините за нејзино заштитување по долготрајното свирење е пропуштањето на медникот во шапката на зурлата. Оваа практика ја бележи и Стјепан Степанов, кој вели дека по свирењето, писката се вади од муштилата и се става обратно, во левакот на свиралата за да не се оштети (Stevanov 1964: 287). Додека одмораат свирачите, зурлата ја држат во раката или покрај телото, притисната со рака свртена со шапката нагоре, а во шапката го пропуштаат медникот, свртен со писката нагоре (Фотографија 29).



Фотографија 29. Зурлации со медници, пропуштени во шапката.

Од претходноизложеното можеме да го увидеме процесот на изработка на писката, процес кој сам за себе е мошне сложен и бара голема посветеност. Заокружувајќи го поглавјето за изработка на писката, ќе забележиме дека најголем дел од зурлациите самите си ги изработуваат писките, а оние што не изработуваат, ги купуваат писките од други зурлации, но сите знаат да ја доведат писката во состојба да произведува тон и да му овозможи на зурлацијата долготрајно свирење.

1.11. Украсување на инструментот

Изработувачите на зурла во процесот на изработката, покрај огромното внимание и применети вештини за достигнување на високи музичко-технички карактеристики на инструментот, соодветно внимание му посветуваат и на негово украсување (декорирање) на инструментот со различни орнаменти, со кои на инструментот му се додава и естетска вредност. Андријана Гојковиќ вели дека изработувачите на музички инструменти, трудејќи се да одговорат на барањата на локалната музичка традиција, покрај на музичко-акустичките квалитети, соодветно внимание му посветуваат и на надворешниот изглед на инструментот и посочува дека речиси и нема музички инструмент, кој не е украсен (Gojković 1989:17; Gojković 1994: 55). Украсувањето на инструментите претставува одраз на уметничките афинитети на изработувачот, којшто преку украсувањето, звучната естетика ја надополнува со визуелна. За овие уметнички оформувања и украсувања на инструментот (шари, ликовни претстави и други форми на уметничко изразување) Драгослав Девиќ вели дека можат да ни помогнат да дознаеме какво значење се придава на определени инструменти (Dević 1977: 15). Александар Линин вели дека во РС Македонија многу ретко се среќаваат украсени зурли и кај сите зурли се среќава заеднички украс од два концентрични прстени за кои вели дека имаат задача да ја означат ширината на задниот мелодиски отвор (Линин 1986: 108). Фариз Хајрула вели дека зурлите можат да се украсуваат, но зурлациите не го барале тоа: *Можеш, ама повеќе некаат* (Ф.Х.). Кај денешните зурли украсувањето најчесто е изразено преку изработувањето на неколку концентрични прстени на корпусот и славецот, а поретко среќаваме зурли со дополнителни и поизразени орнаменти. Ние не можевме да добиеме конкретни информации за тоа зошто се изработуваат овие концентрични прстени бидејќи

изработувачите го презеле овој тип на украсување од постарите зурли. Бидејќи овие концентрични прстени се задржани и кај денешните зурли, ќе го опишеме начинот на нивното изработување. Концентричните прстени се прават во текот на изработката на корпусот и најчесто се по два, распоредени на крајот на левкастото проширување на корпусот, два меѓу шестиот и седмиот мелодиски отвор во чија средина се наоѓа осмиот мелодиски отвор и два прстени од внатрешната страна на конусниот завршеток. Неколку концентрични кругови се прават и на славецот, но тоа не е присутно кај сите зурли. Концентрични прстени се изработуваат на дребанг. Додека корпусот се врти со голема брзина, со жица или пак со остар метален предмет се допира местото, каде што треба да се изработат концентричните кругови. Кога овие кругови се прават со жица, вглабнувањето се прави со меко притискање со жицата со што се постигнува голема температура, која доведува до горење на дрвото, по што останува црна боја како резултат на горењето на дрвото. Кога концентричните прстени се прават со остар предмет, тогаш се задржува истата боја како што е дрвото од кое се изработуваат корпусот и славецот. По изработувањето на концентричните прстени, без разлика кој начин ќе се примени, за да дојдат до израз, прстените понекогаш се бојат и со црна боја (Фотографија 30).



Фотографија 30. Концентрични прстени на славец и на корпус.

Среќаваме и зурли на кои на корпусот имаат изработено и дополнителни украси, кои се изработуваат со резбарење (Фотографија 31).



Фотографија 31. Дополнителни орнаменти кај зурла.

Раде Ложанкоски од Струга отстапува од најчесто применуваните украсувања кај зурлите и прави концентрични прстени, кои минуваат преку мелодиските отвори или пак по еден или два, распоредени меѓу мелодиските отвори. Неколку концентрични прстени прави и на славецот (Фотографија 32).



Фотографија 32. Концентрични прстени на зурли изработени од Раде Ложанкоски.

Украсувањето понекогаш го прават и самите зурлации, кои додаваат определени орнаменти или закачуваат украсни предмети. За овој начин на украсувањето со резбарење или со украсување со помош на горење (со метални предмети загреани на големи температури, со мотање жица, со бојење или со закачување на разни украси пишува и Андријана Гојковиќ (Gojković 1989: 17). За украсувањето на инструментите Гојковиќ вели дека не смее да се заборави дека некогаш, сите тие орнаменти, покрај естетското, имале и големо симболичко значење, пред сè, магиско (Gojković 1994: 55). Од нашите теренски истражувања заклучуваме дека во денешно време украсувањето на зурлата најчесто има естетска функција, а само еден зурлација, за дополнителните украси на неговата зурла, вели дека ги залепила неговата жена за да го заштитуваат од уроци: *Жената моја, да не ме урочуват* (А.С.). Украсите на неговата зурла се со фабричко потекло, имитација на бисери

и се прилепени по должина на корпусот и на шапката. Можеме да кажеме дека се употребуваат два начини на орнаментирање: првиот начин на украсување е со резбарење на самиот инструмент или горење, а вториот начин е преку лепење на украсни елементи. Од претходноизложеното можеме да констатираме дека зурлата во РС Македонија е еден од помалкуукрасуваните музички инструменти, кој генерално се украсува со концентрични прстени и многу поретко со дополнителни орнаменти или пак со прикачување на украсни предмети.

1.12. Одржување и заштитување на инструментот

Зурлата, како инструмент, кој обично е изработен од дрво, има потреба од соодветно третирање и одржување, со што и се продолжува времето на употреба. Боривоје Џимревски вели дека покрај употребата на квалитетното дрво од кое ќе се изработат инструментите, изработувачите преземале и дополнителни зафати за заштитување на инструментот. Ова дополнително заштитување тој го нарекува *импрегнирање*, кое опфаќа внатрешно и надворешно премачкување на инструментот со зејтин (Џимревски 2000: 39–40). Како што велат нашите информатори, одржувањето на зурлата се прави преку премачкување со зејтин (масло): *Се заштитуваат првично со масло и внатрешно и надворешно (В.К.). Ја премачкуваме со зејтин (Ф.Х.). Со Зејтин (А.С.). Зејтин само, масло (С.С.).* Овој начин на заштитување на зурлите е регистриран и во Република Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 46). Мајсторот Стојанче Костовски вели дека пред да почне да се употребува нова зурла, корпусот и славецот треба да се премачкаат со зејтин: *Зурлата и славецот се премачкуваат неколку пати надворешно и внатрешно, па потоа се вметнува славецот во зурлата. Ова се прави за да се заштити инструментот од влага и кондензација и од надворешно влијание со што и се продолжува векот на зурлата (С.К.). Нова кога е и таа си стои, не пука, мрсноќа малу ќе влезе во дрвото (Ф.Х.). Без масло не се пробува. Тоа е со конзервирањето прво, значи после да не пиет вода (А.Б.).* На прашањето зошто зурлата треба да се премачкува со зејтин, Жељо Дестановски вели: *Зашто тоа е дрво, тоа дрво ако стои, пример оваа зурла макар е стара и свири, ако стои еден месец да не ја свирам, славецот се суши и се вади (Ж.Д.).* За тоа колку редовно треба да се премачкува зурлата, со колкава количина зејтин и на кој начин имаме различни мислења. Амди Баловски од Дебар вели дека зурлата се конзервира само еднаш, пред да се свири првпат (А.Б.): *Масло еден филџан ќе ставиш, ќе ги затнееш сите дупки и ќе ја оставиш така два-три дена да го испие цело за да не примат вода. Конзервирањето прво, значи после да не пиет вода (А.Б.). Ќе ги затворам тие дупките сите и ќе ја наполнам зејтин до горе и ќе ја ставам да биде рамна и она си пие, зејтинот го пие. Ја чувам една недела така и повише ако не ми треба зурлата (Ж.Д.).*⁵⁵ Овој начин на импрегнирање со затворање на дупките и полнење со зејтин го забележува и Боривоје Џимревски а се применувал кај шупелката и кај зурлите, така што се затворале сите отвори со восок, а потоа зурлата се полнела со зејтин, по што се оставала да стои сè додека зејтинот не пробие од надворешната страна, да се испоти однадвор (Џимревски 2000: 39–40). Денес, покрај восок, ако се применува овој начин на полнење на корпусот со зејтин, за затворање на отворите се користат различни материјали или пак корпусот се намотува со најлонски кеси. Кога се импрегнира (зурлата целосно се полни со зејтин), славецот се одвојува од корпусот. По завршувањето на овој процес, славецот се вметнува во корпусот и зурлата е подготвена за свирење. Во понатамошното премачкување славецот може да стои на зурлата. Вељо Крстевски вели дека зурлата секогаш треба да стои со славецот (В.К.). Зурлација од Дебар вели дека не треба да се претерува со зејтин, туку само да се премачка

⁵⁵ Оваа вештина на одржување на зурлата што се одразува на долготрајноста на инструментот е пренесувана од колена на колена.

и тоа со помала количина: *Само надворешно, внатрешно само малце масло, само еднаш никако повеќе* (С.С.). Абди Сулејманов вели дека пред да ја премачка зурлата со зејтин, првин ја чисти одвнатре (А.С.): *Прво ја чистеш унатре убаво, ја миеш* (А.С.). Боривоје Џимревски укажува на тоа дека импрегнирањето, односно физичката заштита на инструментот, има пошироко значење, како на пример дрвото да се хомогенизира, да се постигне благородност, определен интензитет во звучните вибрирања, да се истакне надворешниот естетски отсјај и сето тоа да придонесе на издржливоста и долготрајноста на инструментот (Џимревски 2000: 40). Зурлации нагласуваат дека со премачкувањето со зејтин се разубавува и надворешната страна на зурлата. Фариз Хајрула вели дека самото дрво, впирајќи го зејтинот добива определена боја: *Си земе боја* (Ф.Х.). Среќаваме и зурлации, кои, за да ја го подобрат надворешниот сјај на зурлата, покрај премачкувањето со зејтин, користат и фабрички средства за полирање. Сандокан Абдиу и Амди Баловски користат средства за полирање и велат дека зурлата добива убаво боја и од самото изложување на инструментот на сонце: *Ја правам како портокал ама с'нцето ја праве црна пак* (А.Б.). *Малку политир и од сонцето* (С.А.). Временскиот интервал во кој се премачкува зурлата најчесто го определуваат самите зурлации, кои велат дека самото дрво покажува кога треба да се премачка со зејтин. Некои зурлации тоа го прават почесто, а некои во поголем временски интервал, најчесто пред свирење. Зурлација вели дека зурлата ја премачкува на недела време (С.С.). Мајсторот за зурли Љубен Иванов Димитров-Курта од с. Каврикирово, Бугарија, дава спротивно мислење на претходно споменатите методи на заштита на зурлата и вели дека не е убаво зурлата да се премачкува со ништо и дека ако зурлата се премачкува со масло, таа станува потешка за дување и предизвикува отекување, проширување и растегнување на образите (Љ.И.Д.).⁵⁶ Александар Линин вели дека за да се спречи сушењето на зурлата, внатрешните сидови на цевката се мачкаат со зејтин или со вода што зависи од видот на дрвото (Линин 1986: 108). Практиката да се употребува вода не е непозната за зурлациите но тоа се прави непосредно пред да се свира на зурлата во случај кога времето е премногу топло, со што на зурлата ѝ се дава потребната влажност, со што зурлата веднаш ја има потребната влага.

За употребата на водата зборува и Стојанче Костовски, кој и самиот го применува овој начин на влажнење на зурлата и вели дека Ромите зурлации од кои најголем дел свират негови зурли, редовно, во зурлата, преку шапката, ставаат вода за моментално подготвување на зурлата и за подобрување на тонот (С.К.). Влажноста кај зурлата потоа се одржува со самото дување, но кога времето е топло, единствениот начин да се добие потребната влага и да се задржи во текот на свирењето е преку повремено ставање вода внатре во зурлата. И од лично искуство заклучуваме дека внатрешното премакување со вода има моментален ефект бидејќи за кратко време се постигнува потребната влажност на корпусот, а се подобрува и тонот и звучниот интензитет на зурлата. За употребата на вода, зурлациите укажуваат и на негативното влијание бидејќи водата придонесува да се скрати трајноста на зурлата. Зурлацијата Скендер Абдиу вели дека ако почесто се става вода во зурлата, таа гние (С.А.). За употребата на вода зборуваат и други зурлации: *Вода не затоа што може да испука, а зејтин, проблем нема и поубав е тонот а водата ќе ја распука* (Р.С.) *Да, зурлата ако сакаш да не пукне се мачка со зејтин малце и надвор и внатре малку. Има зурлации со вода сипаат, ама не е добро* (А.С.). Стојанче Костовски вели дека на трајноста на зурлата, односно на корпусот и на славецот поголема влијание има плунката, а помало употребата на вода (С.К.). Тој ни кажува дека зурлација од Скопје доаѓа кај него на секои три месеци за да му го замени славецот. На прашањето зошто тој зурлација често го менува славецот, Стојанче вели: *Таква му е плунката, лута. Многу бргу го разјадува славецот и зурлата почнува да не свира* (С.К.). На плунката како фактор

⁵⁶ Оваа појава е мошне присутна и видлива кај поголем дел од свирачите на зурла и е резултат на техниката на дување.

укажува и Амди Баловски, кој вели дека трајноста на зурлата зависи и од човекот што свири на неа, односно од јачината на неговата плунка: *На пример некој дува пушта вода е он бргу ќе ја упропасти, две-три години* (А.Б.). Ова ни укажува дека во долгорајноста на инструментот големо влијанието има зурлацијата и неговиот организам бидејќи контактот е директен. Од сознанијата, кои ги стекнавме, заклучуваме дека редовното одржување на зурлата е од големо значење, а преку примената на посочените методи се зголемува физичката издржливост на дрвото и се подобрува звучниот интензитет на зурлата.

1.13. Технички карактеристики на зурлата

Прашањето околу музичките можности на зурлата е едно од покомплексните прашања, а одговорот може да се генерализира само во поглед на фиксираниите тонови, кои се дефинирани со самата изработка, а потоа да се разгледуваат тоновите, кои се добиваат со воспоставените техники на свирење. Овие техники опфаќаат контролирано зголемување и намалување на воздушниот притисок и комбинации на отворени и на затворени мелодиски отвори. Во поглед на чистината на добиените тонови, самите свирачи ако чувствуваат дека некои тонови не им звучат според нивните воспоставени естетски критериуми за меѓутонско растојание, тие преземаат и определени корекции врз мелодиските отвори. Овие корекции се потребни од причини што кај корпусот може да се појават определени трансформации како последица на влијанието на кондензацијата, која се создава од дувањето или пак од преголемо сушење ако не се одржува зурлата редовно. За овие повремени корекции зборува и мајсторот Стојанче Костовски, кој вели дека дрвото *работи* и по потреба, некои мелодиски отвори треба да се прошируваат или да се стеснуваат за да се подобри меѓутонскиот сооднос (С.К.). Корекциите опфаќаат проширување на мелодиските и на резонантните отвори ако некои од фиксираниите тонови звучат пониско или пак делумно се затвораат со восок ако некои тонови звучат повисоко. Употребата на восок за затворање на резонантните отвори е забележна и кај зурлациите во Р Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 52). Зурлациите велат дека за да прозвучат сите тонови што ги содржи зурлата и за постигнување на сите предумувања, покрај квалитетот на инструментот, голема улога има писката на која ѝ се посветува големо внимание. Според Андријана Гојковиќ, кај еден добар музички инструмент се мошне важни неговите технички можности и музичко-акустичките особини, кои не зависат само од квалитетот на изработката на инструментот, туку и од техниката, односно од начинот на свирење на него (Gojković 1989:17).

Во произнесувањето на тоновите кај зурлата и нивно прозвучување, освен инструментот, голема улога има свирачот, којшто е главниот актер во создавањето и во произнесувањето на музиката. Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека музичките можности на зурлата се пројавуваат во процесот на свирење, а според свирачите, тие можат да се откријат само во практика, односно, без свирачот и свирењето зурлата е само парче дрво (Пейчева, Димов 2002: 51–52). И ние сме на мислење дека музичките можности на зурлата најдобро можат да се согледаат непосредно во отсвирените мелодии, преку кои ги откриваме: тонскиот опсег, тонската низа, апликатурата и техничките можности на инструментот. Музиката, како продукт на заемното дејствување на инструментот и инструменталистот, е таа преку која ги запознаваме музичките можности на зурлата. Како предност во постигнувањето на поголем број тонови ги нагласуваме стекнатите вештини на свирење, кои зурлациите си ги пренесуваат од колено на колено или пак стекнати преку индивидуална работа, вештини, кои придонесуваат да се отсвират бројни тонови, кои ја издвојуваат зурлата од другите нетемперирани инструменти. За поверодостојно прикажувањето на содржаните тонови кај зурлата и за спознавањето на начинот на кој се доаѓа до нив, ни помага непосредниот аудио- и визуелен контакт со инструментот и со

инструменталистот. На овој начин ние можеме да ги почувствуваме различните висини, кои, покрај веќе фиксираните тонови, се добиваат преку различни комбинации на прстите и на контролирање на воздушниот притисок, којшто се создава во усната празнина. Усната празнина, која претставува и резервоар за воздух истовремено има улога и во повишувањето и во снижувањето на фиксираните тонови и во обликувањето на тонот.⁵⁷ Улогата на усната празнина и на јазикот во звучното обликување кај зурлата ја нагласуваат и Пејчева и Димов (Пејчева, Димов 2002: 53–54). Во постигнувањето на различните висини ќе ја нагласиме вештината на правилно дишење и внесување на воздухот. Правилното дишење подразбира употреба на посебно разработена техника, која ја применуваат зурлациите, а не е важно помалку внесувањето на воздухот во писката. Внесувањето на воздухот во писката подразбира прилагодување на воздушниот притисок за реализацијата на ниските тонови, а потоа и моментот на предувување, кој подразбира контролирано зголемување на воздушниот притисок за реализирање на високите тонови. Предувувањето е моментот на преминување од нискиот во високиот регистар и за негово реализирање е клучна контролата на воздушниот притисок на внесениот воздух. Боривоје Џимревски вели дека самиот термин *предувување* укажува на тоа дека обичното дување треба да се замени со двојно, посилено дување, односно, предувување (Џимревски 2000: 98). Терминот *предувување* за преминување од тоновите од нискиот во тоновите од високиот регистар кај зурлата го употребува и Стојан Џуцев (Џуджев 1975: 78). Зурлациите го објаснуваат преминувањето од нискиот во високиот регистар: *Со предување, посилено ја дувааш зурлата и он искоче другојаче, значи танко штим. А за подебело си нормално свиреш (Р.С.). Попушташ – предувувааш (Ж.Д.).* Алим Демировски вели дека за добивање на високите тонови треба да се дува многу силно: *Појако дување и на слух (А.Д.).* Според зурлациите, кај зурлата, тоновите од нискиот регистар се полесни за свирење, додека за свирењето со тонови од високиот регистар укажуваат дека е потешко и дека во оваа октава свират само добрите мајстори: *Тоа е малку тешко, до дувањето и до мајсторот (А.С.).* Садик Сулејманов вели дека тој и постарите зурлации, во минатото, најчесто свиреле во нискиот регистар. *Ние свиревме старската, по гласот на зурлата, а Абди го ваде другиот глас од зурлата. Треба техника (С.С.).*

Во прикажувањето на тонските можности на зурлата ќе се послужиме со темперираниот систем, но нагласуваме дека зурлите што ѝ припаѓаат во групата нетемперирани музички инструменти многу често звучат за нијанси пониско или повисоко од нашето фиксирано прикажување, кое можеби повеќе е применливо во темперираниот систем. Овие тонски отстапки се варијабилни и можат да бидат случајни или пак предизвикани свесно во функција на наштимување на две или на повеќе зурли. Во продолжение ќе ги прикажеме техничките можности на зурлата (тонски опсег, тонска низа и апликатура), како и методите на штимање на зурлата и на две или на повеќе зурли меѓу себе. За оваа цел ќе се послужиме со досегашните пишани извори, со стакнатите сознанија, кои ни ги пренесуваат нашите информатори, а од голема помош во пообјективно претставување ќе ни послужи и личното познавање на техничките можности на зурлата.

1.13.1. Тонски опсег

Во досега објавената литература, која ги опфаќа балканските зурли како и зурлата во РС Македонија среќаваме тонски опсег (амбитус) од две октави и уште еден тон над втората октава, опсег што е присутен кај сите видови (штимови) зурли, што значи дека и

⁵⁷ Кај зурлата усната празнина претставува резервоар за воздух, којшто овозможува непрекинато свирење, нешто што е застапено кај гајдата, кај која резервоарот за воздух се изработува од кожа од овца или коза.

мелодиите обично се движат во рамките на овој опсег (Кауфман 1970: 88; Джуджев 1975: 78; Линин 1978: 11; Rice 1982: 133; Линин 1986: 109, 121). Опсегот од две октави плус еден тон го констатиравме и ние што е сосема логично ако се земе предвид дека бројот на мелодиски отвори е непроменет. Кај зурлата најнискиот тон се добива кога се затворени сите мелодиски отвори, а највисокиот тон се добива со предувување кога се отворени сите мелодиски отвори. Во продолжение ќе го приложиме опсегот на зурлите во темперираниот тонски систем во висини во кои реално или најприближно звучат различните видови зурли.⁵⁸ Опсегот кај каба-зурла е од тонот c^1 до d^3 , кај јарам-каба од es^1 до f^3 и кај цура-гостиварска зурла опсегот е од f^1 до g^3 (Нотен прилог 1).



Нотен прилог 1. Тонски опсег кај каба-, јарам-каба и цура-гостиварска зурла

Кај зурлата можат да прозвучат и тонови, кои навлегуваат во третата октава над најнискиот тон, со екстремно предувување или како резултат на самата писка и нејзиното претходно подготвување. Овие тонови се добиваат кога зурлацијата е на високо изведувачко ниво и имаат своја функција во мелодијата, а можат да прозвучат и случајно во текот на свирењето. Употрабата на овие тонови најчесто е со некоја функција или да се постигне кулминација на свирената мелодија. Напредните зурлации се обидуваат да го прошират опсегот на зурлата, со што ќе просвират и мелодии, кои не се карактеристични за зурла и за нејзиниот опсег. Во овој поглед, покрај востановениот тонски опсег, регистриравме и определено проширување на опсегот за половина тон под најнискиот фиксиран тон. Овој тон се добива со послабо дување и е во функција на исполнување на мелодии, кои не се карактеристични за зурлациската музика. Мелодија во која се употребува тонот под основниот тон ни отсвири Цавид Асани, кој ни објаснува: *Види што направивме, со помалку дување најнискиот тон го симнавме за половина тон* (Ц.А.). Син му Наим додава: *Тоа никој нема да ти го каже* (Н.А.). Миљаим Дестановски вели дека дополнителен тон под најнискиот тон кај зурлата се користи, но поретко (М.Д.). Употребата на овој дополнителен тон можеби е поретка и неговата појава е резултат на свирење на мелодии, кои се свират на инструменти со поголеми технички можности од зурлата, но е факт дека овој тон повремено има своја функција во исполнителската практика (Нотен прилог 2).⁵⁹



Нотен прилог 2. Дополнителен тон кај нискиот регистар кај: каба-, јарам-каба и цура-гостиварска зурла.

⁵⁸ Забележуваме дека најнискиот тон, а со тоа и другите тонови кај зурлата се варијабилни и може да звучат за нијанса пониско или повисоко.

⁵⁹ Кога велите за околу половина степен, тоа е од причина што овој тон се добива на најнискиот фиксиран тон, кој се снижува со помош на дувањето, кое не може секогаш да биде целосно контролирано и да прозвучи чист половина степен.

Со употребата на овој дополнителен тон, можеме да кажеме дека опсегот кај зурлата се проширува за половина степен под најнискиот тон, но претпоставуваме дека во минатото овој тон немал примена од причина што на зурла се свиреле мелодии, кои се движеле во рамките на природниот опсег на зурлата.

1.13.2. Тонска низа

Зурлата е инструмент, кој, преку примената на разработени техники на свирење во рамките на нејзиниот опсег, овозможува реализирање на сите хроматски тонови од диетонската скала. Андријана Гојковиќ вели дека музичките инструменти ги произведувале оние тонски низи, кои соодветствувале на музичките карактеристики на определено географско подрачје (Gojković 1994: 63). За тонската низа кај балканските зурли пишуваат неколку автори, кои ги произнесуваат и техниките на реализирање на различните висини (Кауфман 1970: 88; Джуджев 1975: 78; Picken 1975: 494; Линин 1978: 11; Линин 1986:109). Пејчева и Димов велат дека добрите мајстори зурлации можат да постигнат целосна хроматска тонска низа во текот на свирењето. Тие произнесуваат мислење на зурлации, кои велат дека зурлата како инструмент е едноставен по изработка, но сложен за свирење (Пејчева, Димов 2002: 52).

Стојан Џуцев укажува на тоа дека соодносот меѓу тоновите е задржан кај сите видови зурли, а се менува само висината на тоновите во зависност од големината на зурлите (Джуджев 1975: 78). Ова се однесува и на зурлите, кои се употребуваат во РС Македонија и во зависност од должината на зурлата се менува штимот, односно висината на основниот и на другите тонови, но интервалското растојание меѓу тоновите не се менува. Зурлациите, со кои имавме можност да разговараме за тонскиот опсег на зурлата, велат дека на зурла можат да се отсвират сите тонови од тонскиот систем, но отсвирените мелодии најчесто звучат во опсегот во кој свири зурлата: *Зурлата си е ограничен инструмент, не можеш од кај сакаш да свириш* (Ж.Д.М.). Ова тврдење на зурлациите е мошне издржано бидејќи самата зурла е инструмент кај кого е потребна голема снаодливост и познавање на начинот на добивање на различните тонски висини. Секако, покрај техничката подготвеност на зурлацијата, чистината на растојанието меѓу тоновите зависи и од квалитетот на инструментот и од писката. Наша претпоставка е дека тонските можности на зурлата овозможуваат на неа да се свират мелодии со тонски низи карактеристични за различни културни региони е една од причините за распространетоста на зурлата во еден поширок регион. Тонската низа кај зурлата се реализира во рамките на два регистри, *низок* и *висок*. Термините *низок* и *висок* ги употребува и Тимоти Рајс (Rice 1982: 134). Александар Линин прави друго толкување на регистрите, кое се базира на видот на зурлата, така што за каба-зурлата вели дека свири во најнизок регистар, зурлата јарам-каба свири во среден, а цура-зурлата во висок регистар (Линин 1986: 121; Линин 1999: 302). Вакво толкување ние не сретнавме да се користи меѓу зурлациите, но среќаваме именување, кое е поврзано со звучноста на зурлата, термини како што се *дебел* – *низок регистар* и *тенок* – *висок регистар*: *Имат и слабо, тенко, имат и висок тон, имат и низок тон* (А.Б.). Скендер Абдиу, свирењето во нискиот регистар, го нарекува *обично*, а свирењето во високиот регистар – *пистон-свирење* (С.А.): *Ова е обично свирење, а сега на пистон кога ќе дојдеш, горе значи, ова е просто дување, а имат и пистон-дување* (С.А.). *Пистон тоа значи 'малку пискаво, пискаво свири свири'* (С.С.А.). Во речникот на зурлациите среќаваме и стручна музичка терминологија, така што за нискиот регистар велат *ниска* или *долна октава*, а за високиот – *висока* или *горна октава*: *Зурлата има седум тонови, осмиот се повторува, тоа е основниот тон, две октави* (Ж.Д.М.). Преминувањето од нискиот во високиот регистар е момент кога е потребна голема

концентрација кај зурлацијата. Според зурлациите, за полесно преминување од нискиот во високиот регистар може да се отвори осмиот мелодиски отвор (за палецот), а според други зурлации палецот може, но не мора задолжително да се отвори, но укажуваат дека за свирење во високиот регистар мошне важна улога игра писката. Отворањето на палецот при преминување од едниот во другиот регистар го среќаваме и кај зурлациите во Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 52). Зурлациите велат дека свирењето во високиот регистар бара голема вештина и контрола над инструментот и според нив во овој регистар свират само добрите мајстори: *Види тоа е посебна техника што ќе те слуша секој еден тон што ќе го вадиш ама некој зурлација не може да го вади тој тон* (А.С.). Амди Баловски вели дека за свирење во високиот регистар треба техника и многу сила (А.Б.). Тој вели дека зурлации од Кичево го прашувале како да свират во високиот регистар, но тој не им кажал: *Ме прашаа како да свират, ја викам не знам. Не им го кажував тоа, многу бараје. Ќе ти платам викат: ама немате сила вие, им велам* (А.Б.).

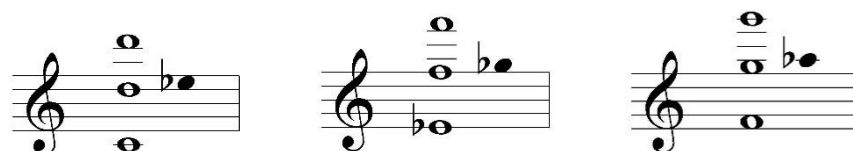
Тонската низа кај зурлата се добива преку отворање и затворање на фиксирани тонови и преку комбинации на отворени и затворени мелодиски отвори и преку употребата на разработените техники на дување (зголемување и намалување на воздушниот притисок): *Попушташ – предуваш, на еден прст три тона можеш да извадиш. Е сега свирам на тон, ако предувам она искача тој тон повисок, а можеш и да попушташ, секој не го изработува тоа, тоа е мајсторијата. Можеш и полу тонови.* (Ж.Д.). Вештината на комбинации на отворени и затворени мелодиски отвори за реализирање на хроматски тонови, како и промената на воздушниот притисок кај зурлациите, ја потенцираат и Александар Линин и Тимоти Рајс (Rice 1982: 132, 133; Линин 1986: 109). Пејчева и Димов велат дека за реализирање на хроматските тонови кај зурлата, посебно е важна техниката на прстите, најмногу во текот на сложеното преминување од една положба на прстите кон друга, техника што меѓу свирачите се нарекува *кршење на прстите* (Пейчева, Димов 2002а: 72). За реализирање на тонската низа се употребуваат сите споменати техники (Нотен прилог 3).⁶⁰

The image displays three musical staves, each representing a chromatic scale. Each staff is divided into two sections by a bracket. The first section is labeled 'Низок регистер' (Low register) and the second section is labeled 'Висок регистер' (High register). The notes are written in a chromatic scale with a key signature of one flat (B-flat major / F minor). The first staff starts on a lower pitch, the second on a middle pitch, and the third on a higher pitch, illustrating the transition between registers.

Нотен прилог 3. Тонски низи кај каба-, јарам-каба и цура-гостиварска зурла.

⁶⁰ Напоменуваме дека и овие тонови можат да звучат за нијанса пониско или повисоко но во темперираниот систем се најблиску до прикажаните тонови.

Од нотните примери можеме да ги согледаме и заедничките тонови, кои можат да прозвучат во двата регистра, тонови што во тонскиот систем имаат иста местоположба, но во практична смисла се свират на различни позиции. На кој начин ќе се отсвири некој од овие заеднички содржани тонови, односно дали ќе се отсвири во нискиот или пак во високиот регистар, со предувување, зависи од опсегот на мелодијата и од нејзиото движење (нагорно, надолно) и комбиацијата зависи од зурлацијата. Тоновите со иста височина во различен регистар кај каба-зурлата се: c^2 , des^2 , d^2 и es^2 ; кај зурлата јарам-каба се тоновите: es^2 , fes^2 , f^2 и ges^2 и кај цура-зурлата се тоновите: f^2 , ges^2 , g^2 и as^2 . Ние би сакале да ја нагласиме честата употреба на тонот, кој се добива со повишување на највисокиот фиксиран тон од нискиот регистар за половина тон, со што се добива растојание од мала децима од основниот тон (Нотен прилог 4).



Нотен прилог 4. Дополнителен тон во нискиот регистар кај каба-, јарам-каба и цура-зурлата.

Овој тон се наоѓа и во високиот регистар, но мелодијата ако е во рамките на опсегот на нискиот регистар за да се избегне преминување од нискиот во високиот регистар за само еден тон, со посилено дување, зурлаците го повишуваат највисокиот тон. Кај зурлациските мелодии многу често се присутни и се слушаат и тонови, кои се помали од половина степен, тонови што учествуваат во градењето на карактеристичниот зурлациски музички израз. Живко Фирфов вели дека народните инструменти и покрај тоа што се доста скромни со својот амбитус (тонски опсег), тие се способни да произведуваат не само цели и полустепени, туку и растојанија помали од полустепени и поголеми од четврт степени (Фирфов 1947: 6). Растојанија помали од половина степен (четврт, па и помали), особено се карактеристични и присутни во зурлациските мелодии, а се реализираат со употребата на техниката на делумно отворање или затворање на мелодиските отвори и преку контролата на дувањето. Појавата на овие тонови во текот на изведување на мелодијата може да биде осмислено или случајно. Кога велиме осмислено, тоа се тонови, кои се реализираат свесно и осмислено преку применетите техники и се во функција на мелодијата, а кога велиме случајни, тогаш овие тонови се резултат на непостигнувањето на воздушен притисок или пак на ненавремено отворање или затворање на мелодиските отвори. Преку осмислената употреба на овие тонови мелодијата се оплеменува, а истовремено се рефлектираат и ориенталните музички карактеристики на зурлата.⁶¹

1.13.3. Апликатура кај зурлата

Тоновите кај зурлата се производ на истовремено дување и работа со прстите на двете раце, односно отворање и затворање на мелодиските отвори. Зурлата во текот на свирењето се држи со двете раце. За аголот на држење не можеме да извадиме генерално правило, но најчесто се држи во речиси хоризонтална положба и со подигнати раце во делот на лактите. На моменти зурлата се спушта или се дига во висина над главата и сето

⁶¹ За ориенталните карактеристики на зурлата ќе зборуваме во поглавјето што ја опфаќа зурлациската музика.

ова е психолошки момент кај зурлацијата и зависи од мелодијата, висината на тоновите или од визуелниот перформанс, кој го манифестира со своите движења. Имајќи ја предвид конструкцијата на зурлата, е можно затворање на мелодиските отвори и на горните, и на долните тонови, со која било рака. Во практика среќаваме зурлации кај кои левата рака е горе, кон славецот, а десната – долу, кон шапката, и обратно, десната рака – горе, а левата – долу. Дали левата или десната рака ќе биде горе или долу е избор на зурлацијата и нема некое правило која рака, кои мелодиски отвори ќе ги покрива и тоа не се одразува во нивното свирење. Во поглед на реализирањето на различните висини веќе кажавме дека кај зурлата на еден фиксиран тон, без менување на положбата на прстите можат да прозвучат различни висини, кои се добиваат со контрола на воздушниот притисок. Околу растојанието меѓу тоновите кај зурлата среќаваме некои тврдења дека со постапно отворање на мелодиските отвори од најнискиот кон највисокиот, ќе се добие дурска скала (Кауфман 1970: 88; Джуджев 1975: 78; Линин 1986: 109). Ова тврдење ќе го образложиме од наша гледна точка. Дека можеме да добиеме дурска скала од најнискиот до седмиот отвор е факт, но и оваа скала е резултат на техниките на добивање на различните тонски висини и не е резултат на природното растојание меѓу мелодиските отвори, туку резултат на свесното дејствување на висината на отсвирените тонови. Присуството на: дурски, молски и молдурски призвук го распознаваме преку интерпретираните мелодии во кои можат да се препознаат споменатите скали.

Нашето искуство и искуството на зурлациите ни укажува на тоа дека тонската низа кај зурлата се формира во потсвеста на зурлацијата. Дефинираната тонска низа и содржаните тонови и интервали во неа овозможуваат беспрекорна изведба на осмислената мелодија. Од овие причини дефинирањето на тонските висини, кои се добиваат преку употребената апликатура, бара големо внимание. Боривоје Џимревски вели дека апликатурата е методолошки и практичен принцип со кој се овозможува, низ разнo затворање или отворање на мелодиските отвори на инструментот, да се отсвират тонски низи, интервалски скокови и украсни тонови, од кои е составено ткивото на мелодијата. Тој додава дека секој аерофон-инструмент поседува индивидуална апликатура, која е варијанта од општата апликатура на аерофониот музички инструментариум (Џимревски 2000: 97). Кога вели индивидуална варијанта, во конкретниов случај, кај зурлите, ова можеме да го сфатиме дека го зема предвид фактот дека овие инструменти не се унифицирани, ниту пак поседуваат цврстофиксираны тонови, кои во секој момент ќе звучат исто, туку станува збор за исти инструменти кај кои може да има определени тонски несовпаѓања. Според нас, графичкото прикажување на местоположбата на тоновите преку комбинации на отворени и затворени мелодиски отвори и со помош на промената на воздушниот притисок овозможува содржаната апликатура да биде видлива и визуелно, а понатаму да има и практична употреба. За апликатурата кај балканските зурли пишуваат неколку автори од каде што можеме да ја увидеме местоположбата на содржаните тонови на зурлите на кои се базираат овие истражувања (Джуджев 1975: 77; Rice 1982: 133; Пейчева, Димов 2002: 218). Сретнавме апликатура, која ја сметаме за делумна (Dević 1977: 131). Нашата претпоставка е дека оваа апликатура е правена според тонови од кои е составена мелодијата и од која е изведена апликатурата, поради што веројатно и се изоставени некои тонови што реални постојат кај зурлата. Апликатурата, која ќе ја дадеме, се базира на личното познавање на местоположбата на тоновите, како и на пренесеното знаење од нашите информатори. Приложената апликатура е резултат на непосредна звучно-визуелна рефлексива и истата може да придонесе во осознавањето на местоположбата на тоновите кај зурлата и за техничко и музичко совладување инструментот (Нотен прилог 5).

употреба. Во штимањето на зурлата, покрај мелодиските отвори, влијаат и славецот, медникот и писката. Изработувачот Веломир Крстевски-Вељо вели дека за штимањето на зурлата е најважно растојанието меѓу мелодиските отвори и внатрешното отворање на корпусот: *Штимањето, за да наштимааш инструмент битно е размакот на овие отворите што се тука и внатре конусот, внатрешно, а нормално играт улога писката* (В.К.). Стојанче Костовски вели дека во изработувањето на мелодиските отвори тој посветува големо внимание и многу време за фиксираните тонови да имаат дефинирана висина (С.К.). Тој вели дека по изработката, многу често зурлите ги дава на истакнати зурлаици од Скопје за да ги проверуваат тоновите. Ако посочат дека некој тон не им свири како што треба, тој презема определени интервенции, со кои ги отстранува евентуалните пропусти. Овие пропусти можат да бидат резултат и на дрвото кое и по обработката може да претпри определени девијации (да се собере, прошири или искриви). Покрај првичното штимање со самата изработка и дефинирањето на тоновите кај зурлата, инструментот има потреба од континуирано штимање пред секое свирење а често и во текот на свирењето. Ова штимање го прават самите зурлаици и подразбира штимање на најнискиот тон, којшто интонативно не е до толку фиксиран како кај темперираниите инструменти, тон што може да биде делумно понизок или повисок. Кога имаме интонативно поместување на најнискиот тон, кај зурлата, се поместува звучењето и на другите тонови, но меѓутонскиот сооднос се задржува. Варијабилната интонација кај зурлите е резултат на повеќе истовременодејствувачки фактори, како што се: дувањето, позицијата на медникот во славецот, позицијата на писката во славецот, големината на писката, а влијаат и временските услови во кои се свири. На овие фактори што влијаат на променливата интонативна состојба кај зурлата укажува и Тимоти Рајс (Rice 1982: 133). Според зурлаиците, штимањето на зурлата најчесто се прави со писката и медникот: *Со мандикот повеќе, а и со писката* (М.Д.). Според нив, писката има голема улога во штимот на зурлата, односно во дефинирањето на основниот тон, а понатаму и на другите тонови. Кога писката свири пониско, а со тоа и самата зурла, за да се покачи интонацијата, писката се гори со жарче од цигара. Ова горење се применува на врвот на писката или од нејзините страни или на средината од двете страни⁶²: *Ја гореш со цигаре за да ја стегнеш. По страната, на средината.* (Е.Р.). *Ако покажува тонот на дебело, мора малку да се изгори, ако ја прегориш, готово, фрли ја. Значи има мариџет и тука* (А.С.). *Паѓа не штима, падне, по дваесет минути е мека многу и мораш со цигаре да ја гореш* (Е.Р.). За да се покачи севкупното звучење на зурлата многу често писката се крати со сечење на јазичињата: *При свирењето она прима влага. За да имаш малку повисок тон, ја гориш или ја сечеш, зависи од трската* (М.Д.). *Ако е поголема писката, автоматски ќе падне тоналитетот* (В.К.). Зурлација вели дека со кратањето на писката, покрај повисоката интонација, зурлата добива и посилен тон (М.М.). Кратањето на писката е постапно и со големо внимание бидејќи со секое кратање станува потешка за дување поради што оптоварувањето кај зурлацијата е поголемо. Покачување или снижување на интонацијата се постигнува и со вовлекување или со извлекување на писката од медникот: *Ако сакаме пониско, писката се дига повисоко. Значи неа со сечење, со горење* (М.Д.).

Нашето искуство вели дека кога писката се вовлекува подлабоко во медникот, интонацијата се покачува, а кога се извлекува писката, интонацијата се снижува. Другиот начин на штимање на зурлата е со извлекување или со вовлекување на медникот во славецот: *Така ги слагаме зурлите* (М.Д.). Улогата на медникот во постигнувањето на висината кај зурлата ја укажуваат и Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева, Димов 2002: 41). При примената на овие техники на штимање (извлекување, вовлекување или кратање на писката, извлекување и вовлекување на медникот) интонативно се поместуваат

⁶² Горењето на писката може да биде и со други загреани предмети, како што се: железо, електричен пиштол за лемење и др.

сите тонови. За штимање на зурлата голема улога има дувањето, односно контролирањето на воздушниот притисок од страна на зурлацијата. Лоренс Пикен ја нагласува индивидуалната вештина за контрола на одржување на притисокот од страна на свирачот (Picken 1975: 494): *Тогај кога писката пропаде, распоред нема, не штима, тогај не тражи распоред, снајди се со уста* (Е.Р.). Кога вели со уста, зурлацијата мисли на послабо или на посилено дување со кое се влијае на интонацијата. Кај штимот на зурлите определено влијание имаат и временските услови во кои се свири (топло, ладно, влажно или суво време). Џавид Асани вели дека разликата кај висината на зурлата во зависност од временската ситуација може да биде и половина степен укажувајќи го најнискиот тон кај зурлата за кој вели: *Ова е Е или Es, зависи од времето, тепло ладно* (Џ.А.). Имајќи предвид дека зурлите во РС Македонија никогаш не свират самостојно, туку најчесто две (поретко и повеќе) од ист вид, мошне е важно зурлите меѓусебно да штимаат: *Мора да штимаат* (А.Д.). Процесот на штимање подразбира изедначување на најнискиот тон, а по потреба се проверуваат и другите тонови. Кај штимањето меѓу две зурли, вообичаено, придружната зурла се штима по првата зурла, а многу ретко првата зурла се прилагодува на придружната: *Мора он да се штима по мене ако јас сум прва зурла, јас треба да сам слободен за да мога да работам и мора он да ме прати мене* (А.Д.). Алим Демировски, на хумористичен начин, ни објаснува кога првата зурла треба да се прилагоди на придружната поконкретно, кога мајсторот зурлација се прилагодува на придружниот зурлација, но тогаш му е потешко да свири: *Ако ептен е калнав, јас мора да се прилагодувам на него, ама потешко ми дооди за свирење* (А.Д.).

Кога зборуваме за меѓусебно штимање, зборуваме за зурли од ист вид. На ова укажуваат и досегаобјавените извори во кои се вели дека здружувањето на зурли е можно само меѓу зурли со исти основни тонови (каба- со каба-, јарам-каба со јарам-каба и цура- со цура-) (Ђорђевиќ 1926: 385; Девиќ 1977: 131; Линин 1986: 110). Оваа генерална констатација дека заеднички можат да свират само зурли од ист вид важи и денес, во време кога изработувањето има технолошка прогресија, која овозможува да се задржат воспоставените димензии и меѓутонското растојание кај секоја изработена зурла, а со тоа меѓусебното штимање и свирење е олеснето. Но, ова не можеме да го кажеме за постарите изработени зурли, кои се изработувале рачно и не можеле секогаш да се изработат идентично, што го отежнувало и свирењето на нив без разлика што зурлациите биле добри свирачи: *Тие старите што беа наши, јас сум се учил на една малечка што е во музејот, ама беше многу, не штимаше, значи старите са се мачили, беа добри мајстори, ама се мачили* (М.Д.). Овие разлики биле пречка и за заедничко штимање и свирење. За овие разлики меѓу исти видови зурли, разлики што оневозможувале заедничко свирење, зборуваат нашите информатори. Жељо Дестановски ни укажува на определена разлика меѓу беровски и скопски зурли јарам-каба и вели дека во минатото беровските зурли биле за еден тон подлабоки од скопските иако му припаѓаат на ист вид (Ж.Д.): *На овие скопските ако сакаш да извадиш на таа мелодија, мора да го извадиш медникот за да штима со нашите* (Ж.Д.). Овие интонациски поместувања меѓу ист вид зурли се резултат на разликите во должината на корпусот, на растојанието меѓу мелодиските отвори, славецот и медникот. Жељо вели дека и меѓу дебарските и скопските зурли јарам-каба има мала разлика: *Дебарските се многу пониски, по каба е* (Ж.Д.). Спротивно на неговото тврдење, мајсторот за зурли Вељо Крстевски вели дека штимот кај дебарските и кај скопските зурли е ист иако во должината има мала разлика: *Тие дебарските зурли се нешто пократки од овие скопските во должин, а тонот е исти. Ист е штимот Es-штим* (В.К.). Но Вељо ни укажува дека зурлите во Кичево звучат во интонација што отстапува од темперираниот тонски систем: *Овде, во Кичево, свират измеѓу D- и Es-штим, воопшто што не штимаат и со друг инструмент измеѓу тој тоналитет. Јас можам да го отклонам тоа, меѓутоа тие бараат тој тоналитет измеѓу, ни со армоника да штимат, ни со друг инструмент* (В.К.). Сандокан Абдиу вели дека дебарските и скопските зурли се

речиси исти, но во штимот се разликуваат од кичевските зурли: *Со скопските, тука се, Кичево уште го држи како старите наши* (С.С.А.). Скендер Абдиу вели дека во минатото дебарските и кичевските зурли го имале истиот штим: *Кичево порано што биле старите овде, што свиреле, истиот тон го имат* (С.А.). *Порано така свиреле како Кичево* (С.С.А.). Сандокан додава дека денес дебарските зурли не штимаат со кичевските: *Не можеме да штимаме малку, пониско се педестројки се, ние сме малку повисоко* (С.С.А.). *Еден прст е разлика* (С.А.). Наил Мустафовски, зурлација од Кичево, вели: *Еве скопска зурла, дебарските се исти овие. Значи ние, кичевчаните, дебарчаните, скопјаните свират со исти модел на зурли. Разликата е во медниците, повисок понизок тон* (Н.М.). За зурлите во Дебар зурлација додава: *Во Дебар е Es- или E- и тие зурли ги свират во: Дебар, Прилеп, Велес и Скопје. Скопјани имаат пократки медници и можеби звучат малце повисоко. Дебарани ги викаат „посиљ“* (Ц.А.).

Од нашите анализи заклучуваме дека кичевските зурлите јарам-каба звучат малку пониско од дебарските и од другите зурлите јарам-каба во РС Македонија. За тоа како се појавила разликата меѓу кичевските и дебарските зурли ни зборува Цавид Асани: *Е сега гледај што направија генерацијата на Вељо и на Рамадан. До тогај прилепчани, велешани, кичевчани, дебарани свиреа ист штим, а овие ги направија дупките поблизу и го покачија малу штимот.* (Ц.А.). Цавид ни ги пренесува зборовите на овие зурлациии, кои велат: *Па тапаните ќе не угушат* (Ц.А.). Од ова заклучуваме дека промената што ја направиле дебарските зурлациии имала цел да ја покачи интонацијата, а со тоа да се добие и погласен и попискалив тон бидејќи тапаните биле многу гласни земајќи го предвид фактот дека повисоките зурли имаат попродорен звучен интензитет. Од ова можеме да заклучиме дека зурлациите од Дебар свесно ги поместиле мелодиските отвори повисоко со што за нијанса го покачиле штимот кој дебарските зурлациии го задржале до денес. Споменатите разлики ни укажуваат дека и зурли од ист вид понекогаш не можат да се наштимаат меѓусебно, што значи дека штимањето на различните видови зурли меѓу себе е невозможно од причина што нивниот основен тон, а со тоа и другите тонови се на различни висини. За истовремено свирење на зурлата јарам-каба и цура-зурла дознаваме од некои објавени извори. Божидар Широла укажува дека во 1920 година во Гевгелија бил сведок на истовремено свирење на цура-гевгелиска и зурлите јарам-каба, кои ја свиреле мелодијата во паралелни октави (Širola 1937: 57). Истовремено свирење на цура-гевгелиска и зурлите јарам-каба во Гевгелија во 1966 година го забележува и Драгослав Девиќ (Dević 1977: 131). Претпоставуваме дека на овие извори се повикува и Александар Линин кој вели дека е можно здружување меѓу јарам-каба и цура-гевгелиска зурла, кои имаат ист основен тон, само што цура-зурлата звучи за октава повисоко (Линин 1986: 110). Свирењето во октави не е непознато во зурлациската музика и кај зурли од ист вид. Мошне често зурлациите свират мелодии во паралелни октави, така што едната зурла свири со предувување и звучи за една октава повисоко. Кога истовремено се свири на јарам-каба и на цура-зурла, нивното природно растојание е октава. Во претходноспоменатата комбинација составена од јарам-каба и цура-зурла, цура-зурлата ако свири со предувување, ќе се добие растојание од две октави. Во нашите теренски истражувања ние немавме можност да забележиме истовремено свирење на јарам-каба и цура-зурла, но имавме ретка можност да забележиме истовременото свирење на каба-зурла и зурла јарам-каба. Зурлацијата со зурлата јарам-каба го извлече медникот за неколку милиметри нанадвор, по што зурлата прозвучи пониско од вообичаената интонација, по што се придружи на две каба-зурли и почна да бордунира заедно со придружната каба-зурла (Фотографија 33).⁶³

⁶³ Снимено на дефиле пред одржување на Меѓународениот фестивал за изворен фолклор „Тодорица 2013“ во Свети Николе.



Фотографија 33. Истовремено свирење на зурла јарам-каба (лево) и две каба-зурли (десно).

И покрај овој момент на истовремено свирење на каба- и зурли јарам-каба, нагласуваме дека е мошне тешко и речиси невозможно овие два вида зурли да свират заедно од причина што разликата меѓу нивните основни тонови е околу мала терца. На неможнота на истовремено свирење на каба- и на зурла јарам-каба укажуваат и зурлациите: *А не, не слагаат тие. Тие се повисоки, а овие се пониски* (Р.А.). *Тие по тн'ок тон имат* (Н.Д.). Нашето искуство ни дозволува да прикажеме некои можни начини со кои би се надминала разликата меѓу каба- и зурлите јарам-каба, но и во овој случај заедничкото свирење може да биде само ако една зурла свири мелодија, а другата да придружува. Приближувањето на висината на овие два вида зурли е возможно на следниов начин: За да се дојде до определено изедначување на основниот тон меѓу овие два вида зурли, медникот кај зурлата јарам-каба се извлекува или пак покачување на основниот тон на каба-зурлата може да се постигне со кретење на писката. Другиот начин на изедначување на основниот тон може да се постигне преку ставање медник од каба-зурла на зурлата јарам-каба и обратно, да се стави медник од зурлата јарам-каба на каба-, со што може да се покачи или да се снижи штимот кај зурлите, но не видовме ова да се применува во практика. Во секој случај, при овие обиди, кога се изнудуваат големи интонациски промени се нарушува меѓутонскиот сооднос и е невозможно две зурли од различен вид да свират мелодија и при тоа да им штимаат сите тонови. На истиот начин можат да се приближат и јарам-каба и цура-гостиварската зурла, но ние не сретанвме ваква практика. Заедничко свирење се применува само меѓу зурли од ист вид.

Штимањето на зурлата е процес што продолжува и во текот на свирењето, а подразбира константното одржување на интонација. Без разлика дали во исполнувањето на мелодиите ќе се употребуваат цели, половина или четврт степени, големо внимание посветуваат зурлациите на задржувањето на стабилна интонација, интонација што е врежана во нивната свест, интонација што треба да е изедначена со придружната зурла: *Ако не ми штима, не ми мрдат прстите* (А.Д.). На одржувањето на интонацијата влијаат повеќе фактори, но според нас и според други истражувачи, најважно е дувањето што треба да е рамномерно и непроменливо. Лоренс Пикен вели дека дефинирана прецизна интонација кај свирачот се добива преку индивидуалните вештини на контролата на одржувањето на константен воздушен притисок (Picken 1975: 494). На прашањето кои се факторите што влијаат на одржувањето на интонацијата, зурлациите одговараат конкретно: *До дувањето е* (А.Б.). *Зависи и од дувањето, колку пуштеш* (Е.Р.). *Види вака, и*

дувањето (А.С.). Стојанче Косотвски вели дека за се добие конкретна висина на тонот кај зурлата и да штима, зурлацијата треба да знае кога треба да дува посилено, а кога послабо: *Знае он на кој прст више не му штима и таму повише дува, ваму помалку дува* (С.К.). Тој вели дека кога не им штима зурлата, Циганите велеле дека е тешка за свирење: *Тешка е за свирење, а ја знам, не му штима. За предувување исто. Ќе запне таму повеќе и едноставно, тешка му е. Така викаат ако не им штима* (С.К.). Пејчева и Димов велат дека покрај дувањето, интонацијата кај зурлата се контролира и со комбинирана работа, на: устата, јазикот, дишењето, рацете и прстите (Пејчева, Димов 2002: 53). Еве како зурлација го поткрепува претходно забележаното: *Дијафрагма бара. И дувањето и јазикот и прстот да ти е точно све и на место* (М.М.). Од овие причини зурлациите најпрвин го усовршуваат дувањето, а потоа преминуваат на свирење на мелодии. Имајќи предвид дека различните висини на тоновите кај зурлата се контролираат преку зголемување или намалување на воздушниот притисок, укажуваме дека е голема веројатноста во текот на свирењето да се појават определени интонациски поместувања.

Ова поглавје ќе го заокружине со тоа што ќе нагласиме дека станува збор за инструмент од нефабричко потекло поради што покрај штимањето, во текот на изработката, е неминовно и дополнителното штимање пред секое свирење. Штимањето на зурлите подразбира постојано проверување, а по потреба и коригирање и во текот на свирењето. Според нас, најбрз начин моментално коригирање на штимот е со намалување или со зголемување на воздушниот притисок. Со применувањето на оваа техника на штимање свирењето не се прекинува, додека при извлекување или при вовлекување на медникот или кога зурлите се штимаат со кратење на писката, свирењето се прекинува.

1.15. Звучниот тембр и диманички можности на зурлата

Звучниот тембр кај музичките инструменти е нешто што можеби е најдобро да се доживее непосредно, да се слушне и да се почувствува звучната боја и неговиот звучен интензитет. Во досегашната литература се посочува дека зурлата поседува карактеристичен тембр, а нејзиниот звук е многу силен, остар, пискалив и продорен, особено во високиот регистар, поради што се употребува на отворен простор и редовно, во придружба на тапан (Фирфов 1947: 6; Качулев 1967, 251; Кауфман 1970: 88; Джуджев 1975: 79; Линин 1986: 109; Линин 1999: 302). Според нас, зурлата е можеби еден од ретките музички инструменти, кој се карактеризира со невообичаено силен и моќен звучен интензитет, што подразбира и негова употреба на отворени простори. Секако, не можеме да кажеме дека овој инструмент не може да се употребува и во затворени простори, на што многупати бевме сведоци и ние. Зурлациите најчесто го прават тоа кога ги совладуваат техниките на свирење или кога го вежбаат репертоарот. И зурлациите велат дека кога настапуваат, најчесто свират на отворен простор, но по потреба свират и во затворен простор: *И надвор и внатре* (Р.С.). Скендер Абдиу вели дека во Дебарско свиреле и во затворен простор, во коначите од куките на мажите, кои биле на свадба (С.А.). Во поново време, состави од зурли и тапани редовно настапуваат и во затворен простор, во кој се прават семејни веселби, најчесто во ресторани или во семејни домови. Опишувајќи го темброт кај различните видови зурли, Марко Цепенков вели дека кабата свири *надебело*, ортата – *средно* и цурата – *натанко* (Цепенков 1980: 153). Според свирачите и изработувачите, на звучниот тембр и на интензитет кај зурлата влијаат повеќе истовремено дејствуваачки фактори, како што се: дрвото од кое е изработена зурлата, дебелината на сидот на корпусот, внатрешните димензии, писката, медникот, славецот, големината на шапката, дувањето, како и временските услови кога се свири. Најмалку продорен тон и најтемен (затворен) тембр има каба-зурлата, којашто свири во најниска интонација, поради што и покрај силниот звук, нејзиниот тон не е толку продорен и е

поподнослив во затворен простор. Зурлата јарам-каба се одликува со нешто поостар светол тембр во споредба со тонот на каба-зурлата. Најпродорен, најпискав звук и најсветол тембр имаат цура-зурлите, кои свират во највисока интонација. Темброт зависи и од големината на писката, а се менува и при нејзино вовлекување и извлекување од медникот. Темброт се менува и при извлекување и вовлекување на медникот, постапка што понекогаш ја преземаат зурлаците за да ја наштимаат зурлата. На темброт и на звучниот интензитет на зурлата, според свирачите, влијае и големината на шапката: *Ако е поголема чинијата, зурлата има подебел тон и е послаток. Ако е помала, има потенок тон, попискалив* (А.С.).

Во поглед на динамичките можности, со сигурност можеме да кажеме дека зурлата ѝ припаѓа на групата музички инструменти кај кои динамичките нијанси се речиси невозможни. Зурлата е инструмент со мошне силен звук што свири исклучиво во фортесимо, нешто по што е и карактеристична зурлациската музика. Нагласеното фортисимо-свирење, особено кога се свири во високиот регистар, го истакнува и Драгослав Девиќ (Dević 1977: 131). Од нашето лично искуство и свирење на зурла откривме определено динамичко нијансирање, кое може да се постигне на следниов начин: Во процесот на свирење, писката треба малку да се извлече од усната шуплина, а јазичињата да се притиснат нежно со усните. Со примената на овој техника во свирењето интензитетот на звукот се намалува, односно тонот, на извесен начин, *се гуши*. Другиот начин да се намали интензитетот на звукот е со намалување на воздушниот притисок, но во тој случај голема е веројатноста од интонациско разместување на тоновите и несовпаѓање со бордунирачкиот тон, кој го свири придружната зурла: *Ако потихо дуваш, односно пополечка дуваш, одмах намале тоно она, падне одма, не штима* (А.Д.). Секако, ова се само наши обиди, а овие начини на свирење не се применуваат од зурлаците од причина што нивната тенденција е зурлите да бидат што погласни бидејќи најчесто свират на отворен простор и во придружба на тапан. За нив е важно зурлата, која ја свири мелодијата, да е погласна од придружната бордунирачка зурла бидејќи мелодијата ја има примарната улога пред бордунскиот тон: *Појака мора да биде првата зурла, така треба, другата ќе е малку сос нијанса потиха* (А.Д.). Во случај кога во зурлацискиот состав има повеќе зурли, кои не се разликуваат визуелно, најгласната зурла ја обележуваат, за да се разликува од другите (Фотографија 34).



Фотографија 34. Обележување на зурла.

1.16. Тапан, придружен инструмент на зурлата

Татко ми бил тапанџија, од него подобар у Македонија тапанџија не е имало (А.З.).

Во формирањето на карактеристичната зурлациска музика во РС Македонија, но и во другите региони, каде што се свират зурла, рамноправно учествува и тапанот. Српскиот етнолог Владимир Ѓорѓевиќ, кој истражувал на територијата на денешна РС Македонија пишува дека свирањето на зурли не може да се замисли без тапан (Ѓорѓевиќ 1926: 390). Во литературата, но и меѓу населението од различни региони во РС Македонија, овој мембранофоничен инструмент се нарекува: тапан, тупан, топан или т'пан (Ѓорѓевиќ 1926: 390; Фирфов 1947: 6; Цепенков 1980: 153; Rice 1982: 125; Hoerburger 1986: 255; Линин 1986: 29; Gojković 1989: 46, 190; Фирфов, Хаџиманов 1999: 279; Арбатски 2000: 6, 8). Јуриј Арбатски смета дека зборовите: тапан, тупан и т'пан најверојатно се изведени од грчкиот збор *тимпанон* (Арбатски 2000: 19). Арбатски додава дека тапанот кај Македонците се нарекува и *гоч* (Арбатски 2000: 6, 19). Андријана Гојковиќ вели терминот *гоч* се употребува во Косово и во Јужна Србија (Gojković 1989: 95). Терминот *гоч* ние не го сретнавме да се употребува од нашите информатори. Денес најупотребуван термин (во гласовни варијанти) е: *тапан, тупан и топан*. Сандокан Абдиу од Дебар вели: *Ние топани викаме зошто ние овде во овој крај просто македонски зборуваме* (С.А.). Друг зурлаџија од Дебар го користи и терминот *тупан* (Ц.А.): *Чукаше тупан* (Е.Р.). Реџеп Салиов од Винаца вели: *тупан* (Р.С.). Свирачите на тапан во РС Македонија се нарекуваат: *тапанџија, тупанџија, тапанар* (Ѓорѓевиќ 1926: 390; Линин 1986:110; Gojković 1989: 46, 190). Терминологијата за свирачот на тапанот произлегува од самиот инструмент, но според нас не може строго да се поврзи со определено говорно подрачје бидејќи и во еден регион може да се сретнат повеќе термини. Имено, онаму каде што инструментот се нарекува *тапан*, свирачот се нарекува *тапанџија* и *тапанар*, таму каде што се нарекува *тупан*, свирачот се нарекува *тупанџија*, таму каде што се нарекува *топан*, се нарекува *топанџија*: *Дедо ми, памтам го како малечко, он беше тапанар* (Р.С.). Друг зурлаџија вели: *Ние сме еден меѓу друг не бива, и без тапанар и тапанаро без мене не бива* (А.С.). *Татко ми – тапанар, дедо ми –тапанар* (Ѓ.М.). *Тој е тапанар* (И.О.). Зурлаџијата Амди Баловски од Дебар за тапаните вели *топани*, а за свирачите вели дека некаде се нарекуваат *тапанџии*, некаде *тапанари* и *топанџии* (А.Б.). Ерол Рашидов го користи терминот *тапанџија* и *тупанџија* (Е.Р.): *Дедо ми тупанџија беше, татко ми тераше на тапан* (Е.Р.). *Татко ми бил тапанџија, од него подобар у Македонија тапанџија не е имало* (А.З.). *За тапанџија се вика тапанџија* (Ж.Д.). Кога во составот свират два тапани, Алим Демировски вели дека во Беровско се именуваат како *водич* и *полагач* (Ц.Д.). За процесот на свирање на тапан се вели дека тапанџијата *чука, бие* или *удира* на тапан (Линин 1986:110, 121; Gojković 1989: 190). Меѓу свирачите, се користат термините: *тупа, чука, лупа, трона*: *Тапан тупа* (С.С.). *Татко ми кога одеше во село кај Турците и со друг тапанџија, а таму јаки играорци, татко ми не лупал за себе* (Ц.А.). *Татко ми имаше два тапана што тропаше на нив* (С.К.). Овој инструмент, кој дејствува заедно со зурлата, оставил трага и во именувањето на составите од зурли и тапани. Според Јеремије М. Павловиќ, зурлациските состави во Малешевско ги викале со општо име *тупанџии* (Павловиќ 1929: 325). Оваа терминологија е присутна и во други региони, каде што зурлата е дел од музичката традиција, а во перцепцијата на луѓето секогаш асоцира на состав од зурли и тапани, поради што и составите од зурли и тапани, меѓу народот, се нарекуваат или зурлаџии или тапанџии. Алим Демировски вели дека голем дел од зурлаџиите и тапанџиите во Берово се потомци на членовите на зурлацискиот состав *Ратевски тапање* од с. Ратево (А.Д.). Наил Мустафоски од Кичево вели дека составот од

зурли и од тапани во Кичевско се нарекува *тапанџии* (Н.М.): *Во Жировница викаат тапанџиите и некои по селата, зависи према селата како употребуваат. Зурлаџиите ќе ви речат дојдоја, некој, тапанџиите че дојдат* (А.Б.). *И самиот народ вика заминување на тапаните, а кога доаѓаме, влегување на тапаните* (П.И.). Тапанот како инструмент е опишан од бројни истражувачи (Фирфов 1947: 6; Dević 1977: 211-213; Цепенков 1980: 153; Rice 1982: 125; Линин 1986: 30; Gojković 1989: 95; Арбатски 2000; Пейчева, Димов 2002: 55). Тапанот е составен од дрвен цилиндер (луб, луп) и две кожи, една подебела и една потенка, кои се намотани на два дрвени прстени (обрачи), кои меѓу себе се затегнати со коноп (ортома, сицимка), кој се спровира наизменично во двата прстени во вид на латинската буква V. Со затегнување на конопот се постигнува и потребната тонска висина кај тапанот. На лубот се вметнати челични прстени на кои се прикачува кожен ремен со кој се закачува тапанот на рамо. Беровски тапанар го опишува составот на тапанот кратко и конкретно: *Составен е од обрач, кожа, луп и сицим* (Ц.Д.). За добивање на тонот кај тапанот се користи дрвена подебела палка, која се нарекува: кукуда, кокуда, чукало, чукалка, типмало или тупмало и значително потенко еластично дрвце наречено *прачка: Това кокуда* (Ц.Д.). Терминот *кукуда* и *прачка* го бележи Александар Линин (Линин 1986: 30). Кукудата е малку подвиткана од страната со која се удира по кожата или во форма на луле, а од спротивната страна е прилагодена за држење со рака. Прачката е природно тенко фино измазнето дрвце со кое се удара на потенката кожа. Терминот *прачка* за потенката палка се употребува и во Р Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 55). Во објавената литература се наведува дека *кукудата* најчесто се држи со десна, а *прачката* – со лева рака (Dević 1977: 211–213; Линин 1986: 30). Друг извор посочува дека *кукудата* и *прачката* можат да се држат со десната и со левата рака (Пейчева, Димов 2002: 56). Она што ние го забележавме на терен е дека нема востановено правило за тоа со која рака ќе се држи *кукудата*, а со која *прачката* бидејќи формата на тапанот овозможува тој да се преместнува и преку левото и преку десното рамо. Која кожа со која рака ќе се удира зависи од тапанарот и од неговото индивидуално чувство, а тоа не се одразува во неговото свирење. Бележиме едно верување, кое е поврзано со држењето на *кукудата* и на *прачката*, кое ни го кажа Стојанче Костовски, кој вели дека во нивниот регион (Скопска Црна Гора), за тапанарите коишто ја држат *кукудата* со лева рака се верува дека носат несреќа (С.К.). Вакво верување не регистриравме на друго место, но укажува и на некои задржани верувања, кои се пренесувале од колено на колено, а се однесуваат на тоа дека ако некому му свири тапанар што ја држи *кукудата* со лева рака, може да се случи некоја несреќа во таа фамилија.

Во поглед на големината на тапанот, во РС Македонија се употребуваат две големини, кои, во литературата, се класифицираат како *голем* и *мал* тапан (Линин 1986: 29–30; Gojković 1989: 95, 190; Арбатски 1999, 2000). Малиот тапан се нарекува *тапанче* (Линин 1986: 29). Овие термини се користат и меѓу свирачите и меѓу населението. Имајќи предвид дека станува збор за инструмент, кој претежно се изработува индивидуално среќаваме различни димензии. Живко Фирфов посочува дијаметар од 700 до 1000 мм и широчина на лубот од 400 до 500 мм (Фирфов 1947: 6). Тимоти Рајс, работејќи на терен во Скопје, вели тапанот бил со димензии 810 мм во дијаметар и 510 мм од кожа до кожа (Rice 1982: 125). Други автори посочуваат дека големиот тапан е со пречник (дијаметар) од 500 до 550 мм, односно 700 – 800 мм, а малиот тапан е со пречник од 300 до 350 мм (Dević 1977: 213; Линин 1986: 30; Gojković 1989: 95). Тапаните на кои ние извршивме мерења се со дијаметар од 520 мм до 800 мм и ширина на лубот од околу 400 мм и нешто повеќе кај големиот тапан и дијаметар од околу 410 мм и ширина на лубот од околу 360 мм – кај малиот тапан. Дебелината на лупот е околу 5 мм. Според нас, разликите во големината на тапаните се резултат на индивидуалното изработување на овој инструмент, а тоа често е условено и од расположливиот материјал од кој се изработува лупот. Најголеми тапани со дијаметар околу 1000 мм се употребуваат во Дебарскиот Регион, а во другите региони

генерално се употребуваат тапани со дијаметар од околу 500 до 800 мм. Дека тапанот што се користи во РС Македонија е со речиси со исти димензии со тапаните што се користат во еден поширок регион, пишува Феликс Хоербургер, кој вели дека висината на рамката и дијаметарот кај цилиндричниот тапан во: Грција, Југославија и Турција, се речиси еднакви (Hoerburger 1986: 255).⁶⁴ Според Тимоти Рајс, во РС Македонија помалите тапани се свират со цура-зурла, а поголемите со каба-зурла (Rice 1982: 125). Оваа констатација ние не можевме да ја потврдиме бидејќи зурлациската група од Охрид, која свири со цура-зурли, е придружувана од еден или од два големи тапани, но реално, звучниот интензитет на малиот тапан би одговарал со цура-зурлите. Малиот тапан во РС Македонија се употребува во различни ансамбли, составени од изворни инструменти (гајда, кавал, тамбура) или пак само како придружба на гајда, додека во зурлациските состави се употребува исклучиво голем тапан. Тапанот што се користи за придружба на зурлите во Пиринска Македонија, Илија Манолов го нарекува *зурлациски тапан* (Манолов 1980: 622). Според нас, кога се вели *зурлациски тапан*, секогаш се мисли на голем тапан, којшто, со својот звучен интензитет, е еквивалентен на звучниот интензитетот на зурлите.

Тапаните во РС Македонија се изработуваат од специјализирани мајстори и од самите свирачи. Фариз Хајрула и Стојанче Костовски го изработуваат лупот од оревово дрво, а обрачите – од јавор или од бука (Ф.Х.; С.К.). Беровски тапанар го изработува лупот од костен, а обрачот – од лешник: *Лупот се прави од дрво костен, обрачот од лешково дрво* (Ц.Д.). Кожите за тапан се изработуваат од овча или козја кожа: *Од кожа од овца или од коза. Значи, за добар тон и за изработка е само овцата и козата. Другите се дебели и не можеш да ги изработиш и го нема тонот* (Ц.Д.). *Другите се подебели* (М.Д.). Тапанарот Џафер Дестановски го опишува процесот на подготовка на кожата: *Ами заколеме ја овцата, обрнеме ја кожата, неколку дена се исушува, после исушувањето ја острижуваме, влакната што са ги острижуваме ги искубуваме, со вар се исперува за да излезе мрснината* (Ц.Д.). Тој вели дека по сушењето, кожата се остава да отстои во варова вода сè додека не омекне: *Па она, за два-три саата омекнува, ама после ја умотуваме исто со вар, ја намажуваме кожата со вар и ја пакуваме после кожата во најлон за да запари за да можеме полесно да ја чистиме од влакна. И после на ново ја переме и ја оптегнуваме добро за да се суши и после ја намотуваме на обрачот рачно и со сицимите ја стегаме, само ја оптегнеме добро да се исуше* (Ц.Д.). Кожите по потреба се истенчуваат, по што се подготвени за вментување во обрачите. Вообичаено, на подебелата кожа се затегнува лесно платно, со што се пригушува (апсорбира) тонот, односно ударот со кукудата резултира со добивање на дефиниран тон (Фотографија 35).



Фотографија 35. Дрвен голем тапан, изработен од орев, со кожени мембрани (затегнати со коноп), кукуда и прачка.

⁶⁴ Во времето на истражувањето во Југославија припаѓаат и денешите Р Македонија, Р Србија и Косово, во кои дејствуваат зурлациски групи и денес.

Мембраните изработени од кожа не бараат посебно одржување. За времетраењето на овие мембрани, зурлација вели: *Па јас сега, да не чуе гаволот, сега ми се петта година тиа кожи. Може и на самио старт да се скине* (Ц.Д.). Цафер вели дека на тонот на тапанот се одразуваат и временските услови, особено кога времето е врнежливо: *Пречи, влажното време пречи* (Ц.Д.). Во последните неколку години се јавува нова практика – лупот кај тапанот, покрај од дрво, да се изработува и од фабрички добиени материјали, најчесто плексиглас и поретко од шперплоча, додека кожените мембрани се заменуваат со пластични мембрани. Покрај од прилагодени пластични мембрани, во поново време се вметнуваат и мембрани што се употребуваат кај тапаните, кои се применуваат за свирење на рок, џез и други современи видови музика⁶⁵: *Па има и од дрво прават, а сега излезе и шперплоча и од плексиглас, пластика* (Ѓ.М.). Кај овие тапани наместо со коноп, мембраните најчесто се затегнуваат со долги метални шипки со навој од двете страни, на кои се додаваат навртки со кои се затегнуваат обрачите. Тапанарите велат дека тапаните изработени од плексиглас и од пластични мембрани имаат подобар тон, кој е константен и е со помала тежина од дрвените. Рустем Мустафов вели: *Подобар е тонот. Помодерно си е, полек е тапанот* (Р.М.). Зурлациите велат дека овие тапани, покрај задржувањето на тонот, се поотпорни на временските влијанија, за разлика од дрвените тапани со кожи: *Оно сега, поубаво е за нас, оти има дождови и не попушта, тонот не го губи* (С.С.). Според нашите информации, употребата на тапани од плексиглас е преземена од тапанарите од соседна Бугарија. Рустем Мустафов од с. Банско, Струмичко, тапанот од плексиглас го има набавено од градот Петрич во Р Бугарија. Во последните години, покрај тоа што се употребуваат, тапаните од плексиглас почнуваат да се изработуваат и во РС Македонија (Фотографија 36).



Фотографија 36. Тапан изработен од плексиглас со пластични мембрани и тапан од дрво со пластични мембрани.

⁶⁵ Овие тапани меѓу свирачите и меѓу народот најчесто се нарекуваат *бубњеви*.

Среќаваме и тапани изработени од дрво кај кои едната или двете мембрани се заменети со пластични. тапанот ако е со една кожена и со една пластична мембрана, пластичната мембрана ја заменува потенката кожа, којашто се свира со прачката. Кај зурлациските состави во РС Македонија најмногу се свират тапани од дрво и од мембрани, изработени од животинска кожа, но не е мала и употребата на тапани од плексиглас и од пластични мембрани.

Тапанот и тапанарот најчесто се доживуваат како придружни на зурлата и зурлацијата поради што се стекнува впечаток дека овој инструмент има само придружна улога. Спротивно на ова, ние сметаме дека овој инструмент воопшто не треба да се доживува како секундарен во музичкото креирање бидејќи во градењето на зурлациската музика, покрај зурлата и зурлацијата, рамноправно учествува и тапанот и тапанарот, коишто ја носат ритмичката пулсација на мелодиите. Во поглед на ова, Лоренс Пикен вели дека улогата на тапанот не е само ритмички (да обезбедува непроменлива или речиси непроменлива метричка рамка), туку, заедно со зурлацијата, учествуваат во еволуцијата на сложена циклична музичка форма (Picken 1975: 495).

Улогата што ја има тапанот и тапанарот во музичкото креирање на зурлациската музика го нагласуваат самите зурлаци: *Ние сме знаеш што, оркестар. Ние сме еден меѓу друг не бива, и без тапанар и тапанаро без мене не бива* (А.С.). Дека тапанот не е само придружен инструмент, укажува и Јуриј Арбатски, кој вели дека тапанот е сосема самостоен музички инструмент, кој се употребува за удирање на тактови или за поддршка на мелодијата (Арбатски 2000: 20). Надоврзувајќи се на претходнокажаното и ние сме на мислење дека тапанот како ритмички инструмент и во контекст со зурлациска мелодија може да се оддели и да се согледа како одделен музички сегмент поради што не може да се минимализира неговата музичка функционалност или пак да му се даде споредно значење. Според нас, тапанот може да свира сосема самостојно без придружба на друг инструмент и делумно самостојно кога тапанот е придружен од друг инструмент, кој, во определени моменти, престанува да свира, а тапанот настапува солистички. Во контекст на претходнокажаното, во РС Македонија тапанот, во речиси сите региони, настапува придружен од зурли и поретко од други инструменти, освен во Делчевскиот Регион, каде што тапанот се практикува самостојно за придружба на локалните народни игри. И во литературата се забележани моменти кога единствен придружен музички инструмент на играта е тапанот. Владимир Ѓорѓевиќ укажувајќи дека функцијата на тапанот е при играњето да ѝ дава ритам на играта наведувајќи дека во некои моменти играњето се одвива само на тапан. Тој посочува пример што се случува за време на муслиманскиот празник Рамазан, во вечерните часови, кога двајца оделе од куќа на куќа и пееле, удирајќи на тапан, за што свирачите – тапанарите добивале бакшиш (Ѓорѓевиќ 1926: 390).

Кога зборуваме за играњето, кое најчесто се одвива во ритамот на тапанот, се подразбира дека тапанот е присутен во различни ситуации од животот на луѓето, пригоди на кои се изведува и соодветен репертоар од животниот и од календарскиот циклус. Александар Линин вели дека тапанарскиот репертоар вообичаено се прилагодува на пригодите во кои настапува, а тоа се свадбени церемонии, собори, манастирско-црковни празници, сунетисување кај муслиманското население и во други пригоди (Линин 1986: 31, 122). И денес тапанот е присутен на истите пригоди, а тапанарскиот репертоар е тесно поврзан со зурлацискиот, за што ќе зборуваме во поглавјето за музика. Без разлика во каква пригода се свирело, играњето било дел од изразувањето на чувствата и на духовната состојба на учесниците. Што се однесува на ритмичките образци, тие се базираат на ритмичката структура на мелодијата. Ние ќе ја нагласиме и функцијата на тапанот со чии удари се синхронизира движењата на самите учесници во орото, без разлика дали дејствува самостојно или во придружба на друг инструмент. Кога тапанот настапува самостојно, без придружба на друг инструмент и тогаш на него се исполнуваат ритмички образци, кои се базираат на определена мелодија, која звучи во главата на тапанарот, а во

реалноста се рефлектира само ритамот. Во зурлациските состави тапанот има примарна улога кога зурлите престануваат да свират мелодија, но тапанарот продолжува да свири. Во тој момент тој ги истакнува стекнатите вештини на свирење преку комбинацијата на различни варијации на основниот ритмички образец.

Нагласените времиња кај тапанот вообичаено се свират со кукудата, а ненагласените – со прачката. Многу честа е практиката во текот на свирењето нагласените времиња да се свират со прачката, а ненагласените – со кукудата, при што се изместува природното место на времињата во тактот. Овие изместувања резултираат со појава на бројни синкопи. Преку свирењето на синкопи се збогатува ритмичката страна на музиката. Честата употреба на синкопи е карактеристична за тапанарите, кои имаат поголема техничка подготвеност. Пето Крстев вели дека употребата на синкопи кај двојните удари во метроритмичките формули ја згустува динамиката и експресијата на музичката форма (Крстев 2016: 197). За вештините на свирење и за украсување на ритамот кај тапанот, зурлациите и тапанарите велат дека зависат од техничката подготвеност на тапанарот и неговата умешност во работата со кукудата и со прачката: *Ако не знаеш да работиш со прачката, а со чукалото да удираш на време, не може да бидеш тапанџија* (С.С.). Украсувањето на ритмичката структура кај тапанот, освен изместувањето на времињата (синкопи), најчесто се прави со тремоло, кое го постигнуваат тапанарите кога прачката ја држат допрена за мембраната и удираат со кукудата. Покрај ова тремоло друго украсување што е постојано присутно во нивното свирење е истовремено удирање со прачката и со кукудата. Во овој случај, покрај истовременото удирање со двете раце, многу често прачката удира нешто побрзо од кукудата за дел од секундата, со што се постигнува ефект на краток предудар: Амди Баловски вели дека свирењето на тапанарот се одразува и во свирењето на зурлацијата (А.Б.): *Некои топанџии се, како да ти речам, мртви топанџии, не знаат значи немаат живо кај ними ништо, немаат живо значи не го следат чекоро, треба да врти брзина малку, ваму таму. Ретки се тие* (А.Б.). Кога истовремено свират два тапани, двајцата тапанари на моменти свират исти ритмички модели, а во определени моменти кога сакаат да постигнат определен звучен момент, се делат, односно едниот тапанар го задржува основниот ритам, додека другиот го надградува со определени варијации со што се збогатува основниот ритам. За ова свирење зурлациите велат: *Он само ритамот го држи. А тоа другио само води. Може да импровизира* (М.Д.). *Ние немаме чукање единично, ние го правиме нормално, ама со два тапани, едниот чука нормално, другиот му контрираат и тоа идет како на мешање, а тоа е поврзано уствари. Затоа ние одиме двајца* (П.И.). *Во Дебар има една специфичност, тапаните со зурлациите кога одат на свадба:– Композицијата почнува и едно време се лупа исто. Коа ќе се убрза композицијата, зависно од ритамот кога ќе треба пред крајот на орото да се убрза, настанува друго лупање. Ние викаме “мешање“, едниот едно лупа, другиот друго. Значи тоа лупање сега е многу напред отидено и убаво звучи* (Ц.А.). Цавид Асани вели дека ова свирење го почнал неговиот чичо: *Тоа го измисли стрико мој покоен* (Ц.А.). *Значи тие се тие ритмови, кои не може секој да ги сватит* (П.И.). Кај тапанот, во некои моменти забележуваме и некои начини на свирење, кои отстапуваат од вообичаената практика. Како пример ќе го посочиме свирењето само на едната кожа, свирење што, свирачите од Дебарско, го нарекуваат *езгија*: *Езгија ко ќе удрит со прачките топанџијата, prrrrrrrr ко ќе напраи. Свириме заедно, еден со тапанот, еден со прачките. Мислам дека гледаше во Галичник, езгијата со прачките* (А.Б.).⁶⁶ Другиот начин на свирење е кога со кукудата, наместо на кожата, се удира по лупот, со што се добива посебен звучен ефект: *Това е малку ча'лм. Това јас го правам, он не го праве. Тоа е тоа што има мајстор и калфа. Тука ние малку го викаме како ча'лм, нашински, малешевски се вика ча'лм. Инаку, ние како музичари знаеме дека е вистински ча'лм. Народо вика: „Види го овај, ча'лм изводи“, а не*

⁶⁶ Терминот *езгија* го употребуваат и во моменти кога свират само зурли без придружба тапан.

знаат дека е тоа у играта. (Ц.Д.).

Што се однесува на свирењето, имавме можност да проследиме бројни тапанари од што заклучуваме дека изведбата кај тапанот најчесто е моментална, односно секоја наредна изведба на една иста мелодија на зурла, тапанарот најчесто ја свири на различен начин. Забележителна е тенденцијата на надоградување и варирање според принципот на слободно импровизирање. Овој принцип на разработка е карактеристичен за фолклорната музика, музика што не е фиксирана и при секоја изведба ги задржува само главните музички контури (ритам и мелодија), но со голема слобода во интерпретацијата. Дефинирајќи ја народната музика, Јуриј Арбатски вели дека таа е жива материја и дека при изведбата, од првата шема произлегуваат нова форма и композирање, поради што има тесна поврзаност со личноста на изведувачот (Арбатски 2000: 19). Во процесот на креирање и на изведување на народната музика како синкретична творба учествуваат и вокалните изведувачи и инструменталистите на народни инструменти, во нашиов случај – тапанарите и зурлаците. Кај тапанот се изводливи динамички нијансирања, кои се контролираат со јачината на удирање на кожата, а можат да се постигнат и определени интонациски разлики што ги постигнуваат тапанарите со менување на местото на удирање на кожата (на средината или поблиску до обрачите). Според Пето Крстев, тембровиот ефект при исполнување на средината или на периферијата на мембраната ја демонстрира експресијата и динамиката во градењето на формата (Крстев 2016: 197). Во секој случај динамичките нијанси се одразуваат во темброт на тапанот, што влијае на севкупниот тембр на зурлациско-тапанарските групи. Употребената динамика најчесто се прилагодува на зурлациската мелодија, нејзиниот развој, а со промената на темпото, се менува и динамиката кај тапанот. Кога се свират побавни мелодии, тапанот свири потивко со не така нагласена јачина, додека кога се згустува мелодијата, тапанарот почнува да ги згуснува ударите и да ја зголемува јачината на тонот. Ќе поместиме една приказна поврзана со тапанот, која ни ја раскажа Ќемал Кадриу и со еден вистински настан, кој му се случил на млад тапанар од Велес: *Има еден, женил син. Оди кај невестата, ништо, втората – пак ништо, третата. Вика татко му: – Синко, бе, се потрошивме, и викат: – Слушај синко, ја на тапанцијата ќе му го зема тапанот и ќе го чува дома. Ќе легнеш со невестата, а ја зад врата со тапанот. Ја ко ќе правам дум, ти оп напред, ја со прачката та-та ти, назад. Дум – бум, дум – бум, а синот викал: Тате посилно* (К.К). Тапанарот Бурхан Хусеинов се сеќава на неговите почетоци кога почнал да свири со искусни мајстори зурлаци. Тој го погрешил ритамот на тапанот, по што првиот зурлација му удрил клоца бидејќи било голем срам да се погреша ритамот (Б.Х.). Од она што го затекнавме на терен, помладите тапанари најмногу свират на тапани изработени од плексиглас и со пластични кожи. Повозрасните тапанари практикуваат да свират на дрвените тапани со животинска кожа: *Подобро од кожа не може да е, тоа е старо. А и полично е од овие од плексиглас* (А.С.). Фариз Хајрула вели дека има разлика во тонот меѓу тапаните со кожи и оние со пластики: *Пластиката е подруго, тонот е подруг* (Ф.Х.). *Они на времето повеќе сос кожи беа* (Р.М.). *Ние не го обожаваме тоа, традицијата се губи така* (Ц.Д.). *Они мош са полесни и за тупање и сè, ама тоа си е автентично и не можеме ние така, не давам јас така* (М.Д.). *Јас додека сам тапанција, на таквија кожи ќе тупам, а после младите шо искаа нека праат. Јас ќе им оставам тоа што јас знам* (Ц.Д.). Тапаните од плексиглас и пластични мембрани се употребуваат и во составите од лимени дувачки инструменти. Од нашата теренска работа забележуваме дека во РС Македонија, во зурлациските состави доминира употребата на големи дрвени тапани со кожени мембрани, но фактот дека помладите тапанари имаат поголем афинитет кон тапаните од плексиглас, ни укажува дека во иднина е можно поизразено потиснување на традиционалните дрвени тапани.

1.17. Трансформации кај зурлите и кај тапаните во РС Македонија

Преку спроведените теренски истражувања имавме можност непосредно да го согледаме процесот на изработување на зурли и на тапани и процесот на свирење. Овие блиски средби ни овозможија да забележиме и определени трансформации и модификации кај овие инструменти. За нас беше важно да ги регистрираме овие трансформациите и да видиме колку овие трансформации отстапуваат од традиционално воспоставените нормативи и дали се нарушува музичката функционалност на овој инструмент. Боривоје Џимревски истакнува дека народниот музички инструментариум како во минатото, така и денес, претставува жива материјална и духовна култура, која, во определени услови, е подложена на разни миграции и трансформации (Џимревски 1980: 123). Како една од трансформации во процесот на изработка на зурлата и на тапанот ќе ја потенцираме употребата на електрични алатки, како и другите фабрички изработени алатки, со кои се заменуваат голем дел од рачните алатки.⁶⁷

Забележливи трансформации кај зурлата и кај тапанот во РС Македонија забележуваме кај промената на материјалите од кои се изработуваат нивните составни делови. Бележиме промена кај употребените материјали во минатото со нивна замена со други материјали. Како највидлива трансформација (модификација) во материјалот за изработка кај зурлата, според нас, е додавањето на шапка изработена од бакар или од не'рѓосувачки метал. Ќе ја споменеме и употребата на дрвена мека плута, со која се заменува конецот кај медникот, фабрички добиен материјал, кој вообичаено се користи за диктување на составните делови кај кларинетот и кај саксофонот и употребата на писки изработени од пластика. Ако во минатото, како материјал за затворање на пукнатини кај зурлата, се користел природен восок, денес се употребуваат различни лепила, кои се употребуваат во дрвната индустрија. За заштита на корпусот од пукање почнуваат да се употребуваат и метални прстени на горниот и на долниот дел од корпусот, постапка што, во минатото, се практикувала само ако дојде до пукање на инструментот. Во поглед на естетското надоградување на зурлата го забележавме орнамнтирањето со фабрички пластични и метални материјали, со кои се украсени некои зурли. Како единствена и уникатни хибридна појава ја регистриравме замената на медникот и славецот со пифла од саксофон, со што значително се отстапува од традицијата (Фотографија 37)



Фотографија 37. Зурла без славец и медник, со вметната пифла од саксофон.

Друга мошне впечатлива трансформација забележавме кај зурла на кумановски зурлација, кој, на најнискиот мелодиски отвор, има вметнато дел од кларинет и саксофон, односно клапна за затворање, со што си го олеснува затворањето на најнискиот мелодиски отвор (Фотографија 38 и 39).⁶⁸

⁶⁷ Овие трансформации се во функција на олеснување во обработувањето на материјалите за изработка на инструментите и реално, придонесуваат за изработување на поквалитетни инструменти, но не ги нарушуваат ерголошките карактеристики, односно не ја менуваат конструкцијата на инструментите.

⁶⁸ Во текот на подготовката на монографијата забележавме дека оваа иновација е заменета со клапни од саксофон.



Фотографија 38. Додаток од кларинет на најнискиот мелодиски отвор.



Фотографија 39. Додаток од саксофон на најнискиот мелодиски отвор.

Овие трансформации ги надминуваат претходно споменатите, кај кои што е заменет само материјалот за изработка, но без да се менува физичката конструкција на зурлата и на составните делови поради што ги сметаме за хибридни од причина што станува збор за вметнување на елемент од друг инструмент. Трансформација во поглед на материјалот се случува и кај тапаните, каде што се употребува плексиглас за изработка на лупот, мембраните од кожа се заменуваат со пластични, а конопот се заменува со метални материјали. Ке ја споменеме и комбинираната употреба на материјали од старата традиција и употребата на нови фабрички материјали кога кожените мембрани се заменуваат со пластични кај тапани изработени од дрво, замена што може да биде на едната или на двете страни. Изработката на пластични писки, украсувањето со пластични материјали, вметнувањето на пифла од кларинет и сè почестата употреба на тапани од плексиглас и пластични мембрани е присутна и во Р Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 56). Овие сличности во трансформациите кај зурлата и кај тапанот, кои се одвиваат паралелно во РС Македонија и во Р Бугарија ни ја укажуваат еволуцијата на инструментите, еволуција што е резултат на блискоста на зурлаците и на нивната музика од двете страни на границата.

2. СВИРАЧОТ

Во истражувањата поврзани со музичките инструменти, соодветно внимание ќе посветиме и на свирачите, како важна алка во инструменталната музичка традиција. Свирачите се тие што преку инструментите го пренесуваат своето музичко искуство, музичкото мислење и чувствата, свирачите се тие преку кои „зборува“ инструментот. Акмулираното знаење на секој поединец учесник во инструменталната традиција е од огромна важност за зачувување на постарата инструментална традиција. Свирачот, како личност, учествува во еден комплексен процес на: создавање, креирање, презентирање, чување, пренесување на музиката и на стекнатите вештини, поврзани со нивното музичко дејствување. Преку непосредното присуство во различни контексти, свирачите, со своите инструменти и со музиката заземаат значајно место во градењето на зурлациската традиција. За свирачот во фолклорната култура Светлана Захаријева вели дека тој е обредно лице со посебна функција, која го разликува од другите обредни лица, нијансирајќи му го значењето во рамките на унифицирана семантика и, истовремено, на чуден начин, се запечатува во звучната партитура на обредот. Захаријева посочува дека свирачот не е „само“ придружник, којшто, со својата музика, носи само веселба, туку таа негова функција (неопходен фон на празнична веселба) е многу важна и на прв поглед се истакнува како основна (Захаријева 1987: 81). Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека е сосема природно еден од акцентите на истражувањето на зурлациската музика да биде ставен на свирачите – зурлациите (Пејчева, Димов 2002: 60). Во овој контекст се поставуваат бројни прашања: Кој и зошто свири на зурла, кој е патот во изградувањето на идните зурлации, каков е професионалниот однос на зурлацијата кон музиката и кон инструментот, што значи професионализам во зурлациското музичко дејствување, каков е социјалниот статус на зурлацијата, колку овој занает е прифатен или е отфрлен, е ценет или е потценет во општеството? Трагајќи по одговорите на поставените прашања доаѓаме до соодветни сознанија преку кои го составуваме мозаикот наречен *свирач на зурла*. Во оваа глава ќе поместиме бројни информации поврзани со: свирачите и зурлациските групи, дејствувањето на зурлациските групи, методите на изучување на инструментот, а ќе бидат посочени и истакантите зурлациски групи во РС Македонија.

2.1. Терминологија за свирачите на зурла и на зурлациските состави

Терминологијата за свирачите е значајна за секое истражување бидејќи обединува локални и регионални термини, но и термини што се употребуваат во поширок регион, кој овозможува да се направат определени паралели поврзани и со инструментите и со свирачите. Свирачите на музички инструменти имаат определено именување со кое се идентификуваат во својата средина и надвор од неа. Најчесто, свирачите се нарекуваат според инструментот на кој свират, односно етимологијата на именувањето на свирачот произлегува од самиот инструмент. Во досегаобјавените публикации во кои е опфатена зурлата во денешна РС Македонија, за свирачот најчесто се употребува терминот *зурлација* (Линин 1986: 110; Симоновски 1999а: 210). Среќаваме и термини како: *зурлаш* и *зурнација* (Dević 1977:129; Gojković 1989: 211).⁶⁹ Андријана Гојковиќ го користи терминот *зурлација* и за изработувачите на зурли (Gojković 1989: 211). Иста или слична терминологија среќаваме и во соседна Бугарија. Иван Качулев вели дека во Бугарија свирачите на зурла се нарекуваат *зурлаци* (Качулев 1962: 199). Пејчева и Димов посочуваат дека во литературата, за свирачите на зурла во Бугарија се среќаваат:

⁶⁹ Според нас, овој термин веројатно се користи во регионите, каде што делумно или целосно преовладува српскиот јазик.

зурлација, свиркар и мехтер, но, како најупотребуван термин е зурнација.⁷⁰ Тие дополнуваат и дека свирачите од постарите поколенија, своите инструменти ги нарекувале и свирки, а себеси – свиркари, свирци, свиркашии (Пейчева, Димов 2002: 40).

Во нашите истражувања во РС Македонија, најчесто употребуван термин за свирачите на зурла е зурлација и поретко зурнација. Терминот зурнација се употребува во регионите што гравитираат кон соседна Бугарија, каде што инструментот, покрај зурла, се нарекува и зурна. Терминот зурлаш го употребува само зурлацијата Елам Рашидов од Кочани (Е.Р.). Некои зурлации меѓу себе се нарекуваат и свирач или свирачи, општораспространет термин, кој се употребува и за инструменталистите на други музички инструменти (Е.Р.; А.Б.; Н.М.; Р.С.). Дејствувањето на зурлациите најчесто е во група составена од двајца зурлации и еден или двајца тапанари, музички групи, кои, кај народот, имаат определени именувања.⁷¹ Според Јеремије М. Павловиќ, зурлациските групи во Малешевско ги викале со општо име тупаншии (Павловиќ 1929: 325). Во литературата и на теренот го среќаваме и терминот топаншии и тапаншии, но овие состави најчесто се именуваат како: зурлациски групи, зурлациски состави, зурлациска тајфа или зурлации. На прашањето како се нарекуваат зурлациско-тапанарските состави, Амди Баловски вели: *Зависи према селата како употребуваат. Зурлациите ќе ви речат дојдоја. Некој тапаншиите че дојдат* (А.Б.). Наил Мустафоски од Кичево, составот од зурли и тапани го нарекува тапаншии (Н.М.). Во самите зурлациски групи среќаваме термини, кои произлегуваат од улогата на зурлацијата во составот или поконкретно, дали зурлацијата свири мелодија (водечка зурла) или пак свири лежечки тон (придружна зурла). За именувањето на првиот и на вториот зурлација среќаваме повеќе термини, кои се задржани од минатото, но среќаваме и термини, кои имаат поново потекло. Оваа поделба е забележана и во досегаобјавената литература. Александар Линин вели дека зурлацијата, кој ја води мелодијата е водач, а другиот што ја придружува – полагач (Линин 1986:110). Рубин Земон вели дека водачот на групата, кој е искусен свирач што свири соло, се нарекува мајстор, а другиот свирач на зурла е бас-свирач и се нарекува калфа (Земон 2005:146). Во нашите истражувања, најчесто употребуван термин за зурлацијата, кој ја свири мелодијата, е мајстор, додека за придружниот зурлација терминологијата е побогата и најчесто се нарекува: демција, полагач и слагач, но се среќаваат и поретки термини: *Јас сум мајстор, напред свирам* (Р.А.). Али Зурнациев, од Радовиш, за првиот зурлација го користи терминот мајстор. Придружниот зурлација го нарекува демција, односно свири дем (А.З.). Демција произлегува од терминот што го употребуваат зурлациите за лежечкиот тон, кој се нарекува дем: *Гостивар викаат демција* (С.А.) *Во Кичево викаат демција* (С.С.А.). *Пратиоц* (П.И.). *Полагач, демција* (А.Д.). Миљаим Дестановски, од Берово, солистот што ја води мелодијата го нарекува водач, а за свирачот на придружната зурла – полагач. Бордунскиот тон го нарекува дем или исо (М.Д.). Терминот исо (исон) го забележува и Андријана Гојковиќ кога зборува за бордунскиот (лежечкиот) тон (Gojković 1989: 41). Сафет Ахметов-Чопче, од Битола, за првиот зурлација вели мајстор, а за вториот зурлација вели дека држи газард. *Едниот мајстор, едниот „газард“ треба да ти држи, само бас.* (С.А.Ч.). Зурлацијата Раца Абдули од Гостивар, за придружниот зурлација вели басист (Р.А.). Реџеп Салиов, од Винаца, придружниот зурлација го нарекува слагач. Функцијата на слагачот ја објаснува на следниот начин: *Татко ми како слагач беше, што држе, басира, слага* (Р.С.). Терминот бас или басира, според нас, е од поново потекло. Среќаваме и многу ретко именување на придружниот зурлација, како што е крепач: *Некои викаат крепач* (С.С.А.). *И крепач викаат* (С.А.). Фариз Хајрула вели дека главниот зурлација се нарекува уста, а

⁷⁰ Овој термин произлегува од името на инструментот, кој, во Р Бугарија, се нарекува зурна.

⁷¹ На терен, најбројни се зурлациските групи составени од двајца зурлации и еден или двајца тапанари, но среќаваме и состави во кои свират и еден, двајца, па и повеќе зурлации.

придружниот – *чирак*, зборови што имаат турско потекло: *Уста, мајстор. Уста по турски е мајстор. Устала значи мајстори. Турски е тоа, чирак* (Ф.Х.).⁷² Во контекст на поделбата на зурлациите на *мајстор* и *демџија*, Садик Сулејманов објаснува како неговиот син од придружна зурла почнал да свири прва зурла: *Он беше на мене демџија. Полека, полека, фала му на Господ, испадна мајстор. Сега јас сум демџија* (С.С.). Сумирајќи ги дадените термини за интерното именување на зурлациите во самите состави, заклучуваме дека водечкиот зурлација најчесто се нарекува *мајстор* (турски: *уста*), додека за придружниот зурлација има повеќе именувања, како што се: *демџија, полагач, слагач, басист, чирак*, а поретко: *газард, пратиоц и крепач*. Од приложеното се согледува богатата терминологија, која се создавала и се пренесувала низ времето, а се задржала и до денес.

2.2. Етничка припадност и јазикот на зурлациите

Кога се зборува за постарите музички инструменти, се наметнува и прашањето кој свири на овие инструменти и колку се поврзани тие со определени регион, народ или пак со некоја етничка група. Етничката припадност на зурлациите и јазикот на кој зборуваат и комуницираат меѓусебно и со аудиториумот предизвикува интерес и во нашето истражување. Со самото тоа што бројни извори посочуваат дека на балканските простори зурлата најверојатно е донесена од Ромите (на вакво мислење се и најголем дел од нашите информатори) и фактот дека речиси сите зурлациско-тапанарски состави во РС Македонија и во соседните региони се составени од Роми, логично е овие инструменти да се поврзуваат со оваа етничка група. Тихомир Р. Ѓорѓевиќ укажува дека на Балканот, на зурли свират Цигани, кои потекнуваат од Турција, а овде тие ја свиреле музиката, која била локална, најчесто на Турците, кои сè уште владееле на овие простори (Ѓорѓевиќ 1910: 77). Владимир Р. Ѓорѓевиќ вели дека зурли има секаде, каде што има Цигани бидејќи, според него, тие најмногу свират на нив и вели дека само во велешкиот крај имало по некој Србин што свири на зурла (Ѓорѓевиќ 1926: 385).⁷³ Божидар Широла наведува извор од крајот на 19 век во кој се споменува свирење на зурли и чукање на тапан во Сараево (Босна и Херцеговина) од страна на *цигански музичари – муслимани* во текот на бајрамските обичаи. Широла забележува дека до 1912 година во Лесковац и во Врање, на голем број свадби *свиреле Цигани на зурли* (Širola 1932:54). Иван Качулев посочува дека во Р Бугарија на зурла свират само Циганите мохамедани, Турци и турски Цигани, а Бугари или бугарски мохамедани никогаш не свиреле на зурла (Качулев 1962: 199; Качулев 1967: 251). Николај Кауфман вели дека во пиринскиот крај, во Македонија, и во соседните земји, каде што зурлата нашла примена, преовладува мислењето дека на овој инструмент свирачите на зурла најчесто биле Цигани (Кауфман 1970: 88). Истата состојба ја регистрира и Илија Манолов, кој вели дека во Бугарија свирачи на зурла се исклучиво Цигани (Манолов 1974: 45). Според Феликс Хоербургер, свирачи на зурла и тапани во Грција и во соседните земји: Југославија,⁷⁴ Албанија и Турција, се Циганите. Тој укажува на наднационалните карактеристики на зурлациската музика, која се свири, речиси секаде, од Цигани или од други слични етнички групи, кои го сочинуваат нискиот социјален слој (Hoerburger 1976: 31, 37; Hoerburger 1986: 252). Андирјана Гојковиќ вели дека на територијата на Југославија главни свирачи на зурли се Ромите (Gojković 1989: 210). Сумирајќи бројни објавени трудови, Јуриј Арбатски заклучува дека сите упатуваат

⁷² Терминот *уста*, покрај за зурлациите, од страна на ромското население се користи и за другите инструменталисти, кои се карактеризираат со виртуозност на инструментот на кој свират.

⁷³ Во времето кога е вршено истражувањето, определени региони на денешна РС Македонија биле под српска управа.

⁷⁴ Кога авторот зборува за Југославија, овде влегува и денешна РС Македонија.

на тоа дека зурлата се употребува само од Циганите, кои и тој ги смета за главни носители на зурлациската традиција на Балканот (Арбатски 1999: 15). Претходните извори за тоа кој свири на зурли ги дополнуваме и со извори што поконкретно се поврзани со регионите во денешна РС Македонија. Јеремије М. Павловиќ пишува дека на зурли свират единствено турски Цигани, споменувајќи го дејствувањето на Циганите од Ратево и од Црник (Беровско) (Павловиќ 1928:327). Пишувајќи за традиционалните инструменти во РС Македонија, Живко Фирфов вели дека со зурлите и тапаните, со мали исклучоци, повеќе свират Циганите (Фирфов 1947: 6). Лудвиг Куба, во своите истражувања спроведени на територијата на денешна РС Македонија, посочува дека свирењето на зурли и чукањето на тапани го практикуваат само Циганите (Маркл 1968: 121). Михајло Димовски вели дека зурлаците и тапанарите во Радовишко биле Роми од Радовиш (Димовски 1974: 16). Татјана Каличанин го бележи кажувањето на информатор од Берово, кој вели: *Цигањето свиреа на зурли и тапање* (Каличанин 1996: 62). Свирењето на зурла и чукањето на тапан, најчесто од страна на Ромите, го бележат и Тимоти Рајс и Александар Линин (Rice 1982: 126; Линин 1986:110–111; Линин 1999: 303). И Мартин Кoenиг и Соња Тамар-Шиман забележуваат дека во Гевгелискиот Регион и воопшто во РС Македонија, зурлациско-тапанарската традиција се одржува од страна на ромски музичари (Koenig, Seeman 2015: 11, 20). Од дадените информации е очигледно дека зурлациско-тапанарската традиција во РС Македонија е негувана од страна на припадниците на ромскиот етникум, кој е носител на оваа традиција и во регионите во соседството на РС Македонија. За состојбата во минатото, но и во 21 век, информации ни даваат и нашите информатори зурлаци и тапанари, кои велат дека уште од далечното минато, па до денес, не само во РС Македонија, туку и во соседните региони, зурлата е употребувана претежно од Ромите (Циганите), кои најчесто се припадници на муслиманската религија. Како понова традиција што ја бележиме од почетокот на 21 век е појавата – на зурла да свират и нероми. Во нашето истражување во РС Македонија, најголем дел од зурлаците се изјаснуваат како Роми, а некои како Цигани, но станува збор за еден ист народ. Возрасниот зурлац Желчо Дестановски вели дека во минатото тие се изјаснувале како Цигани, а од пред извесно време почнале да ги нарекуваат Роми: *Циган, ама сеа сум Ром* (Ж.Д.). На прашањето кој свири на зурла, зурлаци одговараат: *Каде одиш ти, све Роми на зурли* (А.М.). *Роми сите* (К.К.). На прашањето што се по националност, зурлаците најчесто даваат кратки и конкретни одговори: *Ром* (А.З.). *Ние сме Роми* (Ц.А.). *Роми, Ром* (Р.А.). *Циганче, Ром* (А.Д.). *Ром, муслиман* (Е.Р.). *Роми муслимани* (Н.М.). *Јас сум по националност Ром* (С.А.). *Ние сме зурлаци од темел. Од Ромите нема поголеми зурлаци* (С.С.). Она што ни предизвика посебно внимание е изјаснувањето на некои дебарски зурлаци како *Египјани*. Зурлацијата Цавид Асани, на ова прашање, дава неколку одговори: *Роми не сме ние, ние сме Египјани* (Ц.А.). *Ние сме Роми, али во мене врежено е дека сме ние Египкани и Египјани сме. И јас му викам на синот, ние сме по потекло Египјани. Не ние, туку многу колена уназад.* На прашањето зошто се декларираат како Роми, одговара: *И јас се пишувам како Ром ради политикава, да имам предност во државава* (Ц.А.). Перо Петрит Исаковски, од Дебар, се изјаснува дека е Ром: *Е сега по националност имаме и многу критики за ова што се претставувам како Ром, големи критики пошто и не знаеме како да се претставиме* (П.П.И.). Петрит Исаковски ни пренесе информација за тоа како бил убедуван дека не е Ром, туку *Египјанин*: *Со Рубин Земон, со Рубина дојдовме до дебати. Не убедуваше дека сме Египјани. Ја го убедувам во други аспекти дека сме нешто друго. Ништо не можам да кажам, не да не се чувствувам, не можам да речам ни Турчин, не можам да речам дека сум и Ром, освен декларирање Ром, а не можам ни да речам дека сум Египјанин, немам ништо египетско. Од тука најверојатно можам да речам неопределена нација, пошто немам никакви докази* (П.И.). Неговиот син Малиќ додава: *А и кој ќе докажи, трагите ги нема* (М.М.И.). За нас останува отворено прашањето дали зурлаците што се изјаснуваат како *Египјани* се

исти со оние што се нарекуваат *Еѓупци* бидејќи во некои публикации како свирачи на зурла се споменуваат *Еѓупци*. Вера Кличкова и Милица Георгиева бележат дека на свадбите во Галичник, свирачи на зурли и тапани биле *Еѓупци* од: Дебар, Гостивар, Кичево или од други места (Кличкова, Георгиева 1965: 121). И Аритон Поповски пишува дека во реканскиот крај свирачи на зурли и тапани, кои ги придружуваат ората на свадбите кај муслиманското население се *Еѓупци* од градот Дебар (Поповски 1972: 100–101). Веселка Тончева, во своите истражувања во областа Голо Брдо, во Албанија, забележува дека исполнителите на инструментите зурла и тапан најчесто се: *Цигани (Еѓупци)* (Тончева, 2009: 86). Во определени региони во РС Македонија Ромите се нарекуваат *Ѓупци* што, веројатно, произлегува од *Еѓупци*. Асан Махмуди од Кичево вели дека во овој регион свирачите на зурла, по националност, се Цигани, но со локалниот дијалект тие се нарекуваат *Ѓупци: Ние ги викаме овде Ѓуп, ги викаме ние Ѓупци* (А.М.).⁷⁵

Нашиот интерес е насочен и кон тоа, дали, на зурла, покрај Роми, свиреле или свират припадници и на другите етнички заедници што живеат во РС Македонија. За овие појави дознаваме и од претходнообјавени публикации, кои ни даваат до знаење дека имало обиди, на зурла, да свират припадници и на други етнички групи, појава што е почеста во денешно време. Тихомир Ѓорѓевиќ, од своите истражувања, доаѓа до информации дека во градот Велес имало обиди да свират на зурла христијани (Ѓорѓевиќ 1926: 385). Тимоти Рајс посочува дека во РС Македонија имало неколку македонци христијани, кои свиреле на зурла и тапан, но, вели дека свирачи на овие инструменти речиси секогаш се Цигани (Rice 1982: 126). Свое толкување за појавата – нецигани да свират на зурла произнесува Александар Линин којшто вели дека во музичката традиционална практика во Македонија на зурли свират само Роми, но додава дека некои истражувачи тврдат дека зурлата ја користат и македонци христијани. Тој посочува дека во Велешкиот Регион имало обиди и Македонци христијани да свират на зурла, но практично овој обид пропаднал и вели дека ваквите исклучоци можат да се изостават. Линин ги објаснува овие тврдења со фактот дека овие истражувачи ги земаат предвид христијанските имиња на некои Роми, појаснувајќи дека всушност се работи за покрстени Роми (Линин 1986: 110–111; Линин 1999: 303). Наша претпоставка е дека овој заклучок на Линин се базира на тврдењето на Тихомир Ѓорѓевиќ, но сметаме дека, во никој случај, ако имало ваква појава, таа не треба да се игнорира бидејќи во секоја воспоставена традиција може да се појават определени исклучоци. Ако, во минатото, била вистинска реткост да свират на зурла и припадници на други етнички групи, освен Роми, оваа слика денес е изменета видно. Освен зурлации Роми, среќаваме и зурлации, кои се од другите етнички заедници што живеат во РС Македонија (Македонци муслимани, Македонци христијани и Албанци). Изработувачот на зурли Вељо Крстески, од Кичево, вели дека на зурла најмногу свират Роми, но сепак памети дека имало, а и денес има зурлации и од другите етникуми: *Ромите свират, и некои Албанци. Македонците слабо се заинтересирани, но имат и Македонци што свират* (В.К.). На прашањето дали освен Роми, на зурла свират и други, зурлација одговара: *Може и тоа, има неоткриени таленти* (Е.Р.). *Сега има и други што свират. Но да речеме до пред осум години до десет само Ромите зурлата ја свиреа, ама убаво е, зошто да не?* (Ц.Д.). Зурлацијата Амди Баловски од Дебар, во чија фамилија свирењето на зурла е традиција, вели дека тој не е Ром, но е муслиман: *Не, не, ние сме муслимани, а не викаат и македонски муслимани и албански муслимани. Има муслимани Македонци во Скудриње* (А.Б.). Зурлацијата Цавид Асани ни кажува пример за зурлација од Скопје, кој свирел во Државниот ансамбл за народни игри и песни „Танец“ во Скопје, зурлација со

⁷⁵ Асан Махмуди е учител и кавалџија, а по опишаниот настан почнува да свири и на зурла заедно со уште неколку негови колеги кавалџии, Кемал Кадриу од Ново Село (Кичевско) и Фети Мурати од Зајас. Според Асан, тие се првите зурлации Албанци во Кичевскиот Регион.

христијанско име Славе, кој бил Ром со христијанска вероисповед.⁷⁶ Тој бил *Ка'рк, Ка'рци* што ги викаат *вие* (Ц.А.).⁷⁷ Оваа информација за зурлацијата Славе, кој бил *Ка'рк* (Ром со христијанска вероисповед), ни ја потврди и етномузикологот Кирил Тодевски (К.Т.). Азис Сулејмани се сеќава на зурлација Стојан од Куманово, кој бил православен Ром: *Он беше Македонец, ама, како се вика, ама он е православна вера, каурски Циган. Он беше во Куманово најдобар* (Аз.С.). Имињата на некои зурлации можат да доведат до забуна ако се земе предвид дека некои Роми имаат и некарактеристични имиња за ромската популација или пак, меѓусебно се нарекуваат со христијански имиња. Таков е случајот со зурлација, Ром од Кичево, кој кај народот е познат како Трајче: *Трајче, правото име не знам како му е, Ром* (В.К.).

Во РС Македонија, зурлата и зурлациската музика се мошне прифатени и од албанското население, кај кое пак не се пројавил посебен интерес за изучување на овој инструмент поради што бројот на Албанци инструменталисти на зурла е мошне мал. Некои од нив имаат можност да ги снимиме, а за некои дознаваме од нашите информатори. Покрај Ромите, денес на зурла свират и неколку Албанци од Кичевско. Амди Баловски се сеќава дека, во минатото, Албанци не свиреле на зурли, но денес веќе има и Албанци зурлации: *Има во Гостивар, професори се тие, ноталисти, од мене, со десет година помлади* (А.Б.).⁷⁸ Зурлацијата Албанец Асан Махмуди вели дека тој и неговите колеги зурлации најпрвин биле кавалции: *Прва група што се формира со сурли, албанска, бевме ние во Кичево* (А.М.). Асан вели дека по осамостојување на Македонија, на едни од првите повеќепартиски парламентарни избори, Ромите од Кичево и од Кичевско, својот глас не го дале за албанската партија, која била доминантна во тоа време. По ова, Албанците се договориле да не ги викаат Ромите да свират на албански свадби, односно, да им стават ембарго. До овој момент, на албански свадби редовно имало зурлациска музика, но свиреле само Роми. На почетокот од овој нов момент се јавува недостиг од музичари на зурла, кои ќе ги опслужуваат потребите на албанското население во Кичевско. Тогаш се собираат тие и решаваат самите да се обидат да свират на зурли. Асан се сеќава кога постариот кавалција Мерсим Чупи му рекол: *Ајде, зар само Ромите смеат да свират на зурли, ајде и ние да ги фатиме зурлите, па кога ќе дојдат свирачите Роми, и ние ќе ги извадиме зурлите и ќе пробаме* (А.М.). Тие набавиле зурли и почнале да вежбаат, при што од голема корист им било претходното свирачко искуство на кавал. Асан вели дека тогаш Ромите реагирале и викале дека нема да ги прифати народот, нема да издржат и ќе се откажат, дека не ги знаат ората, песните, мелодиите, но и покрај тоа тврдење, оваа група, составена од Албанци, била мошне прифатена од страна на албанското, па и од другото население (Ангелов 2014а: 104–105). За зурлации Албанци во Кумановско ни кажува Азис Сулејмани велејќи дека во овој регион во минатото немало зурлации Албанци, но, во последните неколку години, има и такви примери: *Овие две-три години почнале сега овие, Албанци* (Аз.С.). Азис има свое мислење зошто овие Албанци почнале да свират на зурли: *Јас сум свирел на нивни свадби, јас ги познавам сите, а они виделе дека сум направил една кука, уште една долу сум направил голема, и викаат и јас ќе почнам. Брат ти многу пари си земал. Азис смета дека тие не можат да бидат зурлации: Не, пошто овие браќа Албанци што имам, они сите ме познаваат. Они сите не бараат нас, ама кога ние сме зафатени, мора и овие. Како викаат, кога нема дожд, и градот е добар* (Аз.С.).

Во последните две децении од 21 век, на зурла свират и македонски христијани. За оваа појава зурлациите Роми имаат свое мислење зошто на зурла почнуваат да свират и

⁷⁶ Денес, Национален анамбал за народни игри и песни „Танец“.

⁷⁷ Ромите со христијанска вероисповед се нарекуваат *Ка'рк, Кр'к* (мн. *Ка'рци, Кр'ци*). Овие Роми се нарекуваат и *Масарманги* или *Масарманговци*. Населени се во источниот и југоисточниот регион во Р.С. Македонија.

⁷⁸ Од нашите истражувања дојдовме до заклучок дека Амди мисли на зурлациите албанци од Кичевско.

припадници на другите етникуми: *Моето мислење е оти гледат дека има егзистенција од свирката и затоа одат на тоа сега, ама одат со школа, сите одат со школа, а ние сме самоуци од поколение (А.Д.). Види сега почнаа Македонци некои, ама тоа се аматери, мора да кажеме така. Друго е да растеш во фамилија што се зурлаци, а друго е за пари сега да научиш (А.С.). Они изучат тоа, тоа што го изучат, тоа го свират, а ние можеме сè да свириме (А.Д.).* Прашуваме зурлација дали му пречи тоа што, освен Ромите, и други ја изучуваат зурлата, на што тој одговара: *Не ми смета, зошто да ми смета, нормално е тоа (А.Д.).* Миљаим Дестановски вели дека тој има учено да свират на зурла двајца Македонци од делчевското село Свегор: *Ете, тие од Свегор, они се добри. Тие се мои ученици. Они не можат само тоа исо, демо што го викаме да го научат. Ама се сепак добри. Баш ме радува оти викаат оти само ние, Ромите, ја искаме (сакаме) зурлата, ете гледаш дека можат и други (М.Д.).* Ихмет Усеинов-Ико од Велес вели дека во Вевчани имало Македонци, кои свират на зурли: *Имам слушано во Вевчани. Сите таму што свират, Македонци се, добри мајсторчиња има (И.У.).* Вецко Стојкоски, од Кичево, вели дека на зурла свирел неговиот стар кум од с. Поповец, којшто бил македонски христијанин со име Никола Николовски. Овој зурлација настапувал во придружба на тапанар, кој исто така бил Македонец христијанин: *Сам свиреше, немаше ортак, само тапанџија имаше. Свиреше исклучиво на наши, на Македонци (В.С.).* Во Велес, денес, покрај зурлациските тајфи, составени исклучиво од Роми, постои и зурлациска група од две зурли и еден тапан, составени од Македонци христијани, татко – зурлација и еден син зурлација, а еден син – тапанар. Свирењето го изучувале од Роми зурлаци од Велес. За оваа појава иамме наше мислење. Поинтензивната појава на зурла, па и на тапан, да свират и Македонци христијани се должи на зачестеното присуство на зурлата и на тапанот во новосоздадената музика, која се базира на постарата вокална и инструментална музика и има цел да даде асоцијација на минатото, изразено преку звуците на зурлата и на тапанот. Во досегаобјавената литература не сретнавме информации – на територијата на денешна РС Македонија, на зурла да свират Турци, информација што ни ја потврдија и нашите информатори. Зурлацијата Абдула Јашаровски вели дека Турци не свиреле на зурла (А.Ј.). И ние не сретнавме, ниту пак некој ни спомена дека на зурла свиреле Турци иако, и во минатото и денес, музиката на зурлата и на тапанот се присутни во многу моменти од нивниот живот. Свирењето на зурла и од Ромите, но и од некои коишто не се декларираат како Роми, го забележуваме и во соседните земји. Зурлациите велат дека и во соседните: Косово и Јужна Србија свират исклучиво Роми, додека во Албанија имало други: *Роми се, албански роми, но има и Шиптари (С.С.).* Амди Баловски има сосема спротивно мислење и вели: *Не, нема Роми таму, исто како нас се и тие, како овде во Дебар што сме ние, и тие се така, Македонци муслимани (А.Б.).* Појавата на свирачи на зурла – нецигани, Хоербургер ја забележува и во Грција (Hoerbuerger 1986: 256), а за во Бугарија, Пејчева и Димов велат дека е вистинска реткост на зурла да свират нероми (Пејчева, Димов 2002: 61). Земајќи го предвид фактот дека зурлата најмногу се свират од Ромите, и кај народот, но и кај поголем дел од зурлациите Роми, преовладува мислењето дека овој инструмент е ромски. Боривоје Џимревски вели дека некој музички инструмент ако се употребувал во определена социјална група, тој се изедначувал со културата на дадената група и го носел нејзиниот статус (Џимревски 2006: 358). Зурлациите Роми имаат свое објаснување зошто зурлата и тапанот се поврзуваат со нивната етничка група. Еве како одговараат зурлациите на прашањето дали и зошто Ромите ја сметаат зурлата за нивни инструмент: *Ја сметаат (С.А.Ч.). Нормално, ромска музика е. Зурлата е ромска за во Балканот. Ромите ја сметаат за нивни инструмент и точно е нивни (Ж.Д.). [Зошто?] – Бидејќи она е дојдена да речеме од Индија, ама не дошол Индијанецот, туку пред илјадници години е тука таа и само Ромите ја преземаа (Ж.Д.).* Па види, на Ромите им е во крв влезена зурлата (С.А.). За ова мислење на Скендер, неговиот син Сандокан појаснува: *Го знаат ритамот на тапанот, зурлата (С.С.А.). Да, зурлата е пречуена кај Ромите, до ден-*

денеска (Р.С.). *Дека Роми ја свиреа зурлата (Ц.Д.). Зурлата ја чувствувам како наши инструмент, на Ромите, така би било, никој друг и не е свирел уопште (А.Д.).* Ељам Рашидов е убеден дека зурлата звучи само во рацете на Ромите и вели дека тие ја носат зурлата во душата: *Нема шанси некој да земе зурлата, некој Македонец и да свире подобро. Ја свирам зурлата и некој да дојде Македонец, било Србин, некој, ќе ми земе зурлата од рака да ми свире подобро, нема шанси, нема шанси (Е.Р.).* Азис Сулејмани има свое објаснување зошто, можеби, Ромите ја сметаат зурлата за нивни инструмент: *Па, не знам, тоа е фамилијарно. Еве, ја гледам сите занаетчии што се овие, значи мора дедо кога свири, таткото, чичкото, вујкото и тие потекнуваат од таква фамилија (Аз.С.).* Но има и зурлации, кои не се толку убедени дека зурлата е само ромски инструмент: *Не е така. Не би рекол (Л.Х.). Овоа е сој, од потеклото од старите и ни останало како традиција (С.С.). Ја мислам дека не е ромски. За побрзо дека учиме од сите народности, а да е наши инструмент, не знам, ние го рачунаме за македонски народен инструмент (Н.М.).* Амди Баловски вели: *Тапанот можеби, ама зурлата не. Еве на инструментот и ваши свират, еве и Гоце свири, имат и други (А.Б.).*⁷⁹ Истиот зурлација ни раскажа приказна, која, според него, укажува на тоа дека можеби е поверојатно тапанот да е ромски инструмент: *На времето, ко бил крал некој Циган, Ром, со војската одел таму и гледал еден костен широк и запрел, ѝ рекол на војската: „Сечи го овој!“ – Кога тие прашале зошто, тој и одговорил: „А, бе, сечи, ќе праиме тапан!“ (А.Б.).* Базирајќи се на оваа приказна, Амди дополнува: *Значи тапанот може, ама зурлата не (А.Б.).* Во РС Македонија и во поширокиот регион и свирачите на тапани во зурлациските состави, во минатото, најчесто биле Роми (Цигани) (Фирфов, Хаџиманов, 1999: 279; Арбатски, 2000: 41). За своите тапанари, зурлација вели: *Декларирани Роми (М.И.). Ром (С.Д.).* Стојанче Костовски се сеќава дека во Скопје, во минатото, имало двајца тапанари, кои свиреле во ромски зурлациски групи, од кои едниот бил Ром со христијанско име, а другиот – македонски христијанин: *Имаше еден Петре, Ром беше и имаше еден Лазо (С.К.).* Оваа состојба е задржана и денес, така што тапанарите во ромските зурлациски групи се претежно Роми. Редок исклучок е зурлациската група на фамилијата Дестановски од Скопје, во која што тапанарот е етнички Македонец со христијанска вероисповест: *Еден колега од Лисиче, Александар Бреза, ако го знаеш, Македонец (Ж.Д.М.).* Дедо му појаснува: *Сега моментално, иначе Сељадин, зетот, беше со мене (Ж.Д.). Ние бевме екипа: ја, татко ми, зетот и брат ми (Ц.Д.).* Овие зурлации ја потврдуваат меѓусебната фамилијарната поврзаност меѓу зурлациите и тапанарите, традиција што се негува од памтивека. Освен Роми и Македонци, на тапан свират и етнички Албанци со муслиманска вероисповест, на што укажува и зурлација Албанец: *Имаме и доста тапанџии Албанци (К.К.).* По исцрпувањето на информациите за етничката припадност на зурлациите на територијата на РС Македонија, ќе се осврнеме на јазикот што го зборуваат зурлациите.

Ромите, како етникум што е населен во сите региони на РС Македонија, покрај на македонскиот јазик, зборуваат и на нивниот сопствен, ромски јазик. Она што ние го забележавме на терен, а е поврзано со јазикот и на зурлациите и на другото ромско население е дека во определени региони Ромите не го зборуваат ромскиот. Ова го забележавме во Дебарскиот и во Кичевскиот Регион. Еве што велат за оваа појава зурлациите: *Во Дебар никогаш не се зборело ромски, ни дедовци ни прадецовци (Ц.А.).* Џавид Асани, како една од причините зошто во Дебар не се зборува ромскиот јазик, ја наведува оддалеченоста од Скопје поради што не се склучувале бракови меѓу овие два града, што можеби и би испровоцирало да се научи ромскиот јазик: *Давање-земање, немаме, невести од Скопје, далеку сме. Кога би имале, тогаш ќе се мешаат браковите и тогај ние ќе го научиме јазикот (Ц.А.).* Амди Баловски од Дебар го тврди истото: *Не, нашите, никогаш. Бабата моја е чиста од Албанија, голобрдска, македонска, она е од*

⁷⁹ Мисли на Гоце Димовски, член на етногрупата „Синтезис“.

Голо Брдо. Ние зборуваме дома македонски (А.Б.). Во Дебарскиот Регион, покрај македонскиот, најголем дел од Ромите го зборуваат и албанскиот јазик, каде што мнозинството од населението се Албанци: *Албански знаеме, а ромски не знаеме ние, ниеден во Дебар, ниеден* (А.Б.). *Не, албански зборуваме и македонски, албански перфектно. Ние ромски не разбираме. Овде ромски не зборуваме* (С.А.). *Само албански тука и македонски* (С.С.А.). Петрит Исаковски вели дека тие не го зборуваат ромскиот јазик: *Јазикот не го знам* (П.И.). Ги прашуваме дали нивните предци зборувале ромски? – *Не зборувале. Ни дедо ми, ни прадедо ми, никој, никогаш. Никогаш и не се зборувало. Се зборело албански и македонски* (П.И.). И во Кичевскиот Регион Ромите не зборуваат ромски јазик, туку само македонски јазик: *Ние овде зборуваме строго македонски. Цело поднебје во Кичево, не! Дедо, прадедо, чукундедо* (Н.М.). [Не зборувате ромски?] *Не, не ни знаеме* (М.М.). Наил ни раскажува и некои моменти поврзани со јазикот, кои се случуваат во неговата потесна фамилија: *Ја има снаа овде, пеесет години омажена. Таа збореше ромски, ама ни еден покрај неа не научивме. Ја ќерка имам омажена во Куманово кадибот, каде што е на јазикот, после Шутка. Тие строго ромски зборат, македонски не знаат толку како што си го зборат јазикот свој, строго ромски зборуваат дома.*⁸⁰ *Ќерка ми научи за шес месеци, а ние не збориме* (Н.М.). Зурлација од Гостивар, на прашањето на кој јазик зборуваат, одговара: *Албански, ромски и македонски* (Р.А.). Фариз Хајрула од Тетово вели дека зборува: албански, турски, ромски и македонски јазик (Ф.Х.). За јазикот на кој зборуваат велешките зурлации, зурлација од Куманово вели: *Они се Роми, ама имат табиет исто како Турци, зборуваат на турски јазик* (Аз.С.). Миљаим Дестановски, од Берово, вели дека тие зборуваат: ромски, турски и македонски јазик (М.Д.). Малиќ Исаковски вели дека во минатото и во Дебар, покрај македонскиот и албанскиот јазик, се зборувал и турскиот јазик: *Значи прадедо ми го знаел турскиот јазик* (М.И.). Голем број од нашите информатори велат дека ромскиот јазик е најблизок до турскиот јазик поради што тие, покрај на македонски, со турското население што живее во РС Македонија можат да комуницираат и на турски јазик. Оваа сродност ја потенцира и Феликс Хоербургер, кој вели дека Циганите свирачи на зурли, за Турците се поврзани и јазично и верски (Hoerburger 1976: 35). Познавањето на јазикот, кој се зборува во регионот во кој дејствуваат зурлациите, е значајно заради нивната комуникација преку која ги обезбедуваат нивните музички настапи.

Сумирајќи ги дадените информации, можеме да заклучиме дека состојбата во последните години од 20 и на почетокот на 21 век е делумно променета и на зурлата, односно, покрај Ромите, почнуваат да свират припадници и на другите етникуми. Во секој случај, денес најбројни инструменталисти на зурла и најголеми репрезенти на зурлаиската инструментална традиција остануваат Ромите. Во поглед на јазикот на зурлациите, Ромите зурлации, во најголем број, го зборуваат ромскиот и македонскиот јазик, со исклучок на зурлациите од Дебарскиот и од Кичевскиот Регион, каде што зурлациите го владеат македонскиот и албанскиот јазик, но не го зборуваат ромскиот. Другите зурлации, припадници на другите етнички групи, како што се Албанците, го зборуваат албанскиот и македонскиот јазик, додека зурлациите Македонци го зборуваат македонскиот јазик.⁸¹

⁸⁰ Под „кадибот“ мисли – центар на ромскиот јазик.

⁸¹ Ги опфаќаме само јазиците на етничките групи, кои живеат во РС Македонија, исклучувајќи го познавањето на западните јазици.

2.3. Полова карактеристика на зурлаците

Како едно од прашањето поврзано со народните музички инструменти, кое предизвикува интерес кај истражувачите што работат на терен, покрај етничката припадност е и прашањето за половата карактеристика на свирачите. За половата карактеристика на инструменталистите на народни инструменти на територијата на денешна РС Македонија и во нејзиното опкружување среќаваме бројни информации, кои, пак, поткрепени со нашите теренски истражувања, ќе ни овозможат да ја формираме сликата околу половата припадност на свирачите на зурли и на тапани. Во традиционалната инструментална практика во минатото, па и денес, во РС Македонија, како свирачи на музички инструменти најчесто се јавуваат мажи, а многу ретко, на определени инструменти, се споменува по некоја жена. Бугарскиот фолклорист Иван Качулев укажува на истата состојба и во Р Бугарија, каде што свирачи на народни инструменти се само мажи иако, во традицијата, се среќавале одделни случаи – жени што свиреле на: тамбура, гајда, г'дулка (кемане) и поретко – на тапан. Тој неведува дека кај жените, како единственото средство за музичко изразување, бил гласот, односно песната (Качулев 1964: 319). Светлана Захаријева вели дека во патријархалната традиција сите жени пеат и дека песната за момата е задолжителен и престижен момент во социјалното и во индивидуалното изградување (Захаријева 1994: 4).

Од нашите теренски истражувања, спроведени на територијата на РС Македонија и делумно во Р Бугарија, забележуваме дека свирачите на зурла и на тапан се само мажи.⁸² Во сеќавањето на зурлаците, со кои имавме контакти, не се памети да свиреле жени на зурла или на тапан. Возрасни зурлаци велат: *Тогај немаше и сега тешко женско да свири на зурла (У.Х.). Жени, ја немам видено (С.А.)*. Од нашето познавање на карактеристиките на зурлата, можеме да кажеме дека зурлата, како музички инструмент, во текот на свирењето бара голем напор. Во овој контекст ќе ја дадеме констатацијата на Боривоје Џимревски кој вели дека гајдата е изразито машки инструмент од причина што свирењето, односно дувањето во неа бара голема психофизичка кондиција (Џимревски 1986:77). Според нас, истото важи и за зурлата, којашто за свирење бара голема физичка подготвеност и издржливост, поради карактеристичната техника на дишење што, покрај патријархалноста во минатото, а донекаде и денес, е причина, на овој исклучителнонапорен инструмент, да свират само мажи. За жена, која свири на зурла, ни кажа единствено Цавид Асани, кој вели дека слушнал за некоја жена, во Скопје, да свири на зурла: *Бајса, мислам дека се вика (Ц.А.)*. Зурлација од Дебар ни кажува дека неговата ќерка почнала да свири на зурла, но не продолжила: *Значи, едната ќерка што ми е во Германија, толку имаше мерак. Кога го учев него (покажува кон синот), кога ќе ја дунев со нејзе свирката, подобро ми парираше. Дуваше генски. Му викаше на син ми: Да видиш како ќе свириме со тато (П.И.)*. Овие, навистина ретки, обиди само укажуваат дека зурлата останува машки инструмент. И Лозанка Пејчева, и Венцислав Димов, истражувајќи ја зурлациската традиција во Р Бугарија, велат дека денешните зурлаци, практиканти, во услови на распаѓачка традиција, го потврдуваат правилото дека зурлата е машки инструмент (Пејчева, Димов 2002: 62). При споменување на зурлата како инструмент, во перцепцијата на луѓето секогаш се создава слика на мажи што свират на зурли, а истото се однесува и на тапанарите, кои секогаш се мажи. Сумирајќи ги бројните истражувања за зурлата и од

⁸² Во поглед на половата припадност на инструменталистите во РС Македонија, ние имавме можност да сретнеме две жени, од кои едната од Македонска Каменица, која свири на кемане и другата од селото Јаргулица, Радовишко, која свиреше на тамбура. Овие жени се ретки примери, кои, покрај свирењето, го негуваа и пеењето. Во РС Македонија, практиката жени да свират на некој традиционален музички инструмент, се јавува во втората половина на деведесеттите години, по воведувањето на овие инструменти во образовниот процес во редовната настава во музичките училишта и во високото образование.

нашите сознанија стекнати на терен заклучуваме дека и во минатото, и денес, на зурла свират исклучиво мажи, поради што зурлата слободно можеме да ја декларираме како машки инструмент.

2.4. Учење

Никогаш не мож да го научиш инструментот, инструментот се учи сè додека си жив (А.Д.).

Во ова поглавје ќе го опфатиме развојниот пат на зурлациите, од почетник до изградувањето во мајстор, па сè до неговото повлекување од активното зурлациско дејствување. Процесот учење има појдовни и развојни моменти, кои се мошне значајни за музичко-интелектуалниот развој на идниот зурлација. Свирењето на музички инструмент подразбира поседување на природен нагон, дарба и голема посветеност и работа, кои, на идниот свирач, ќе му донесат музички достигнувања. Зурлацијата, како носител на музичко-творечкиот и репродуктивниот процес поминува низ неколку фази на обучување. Првата фаза е запознавање со начинот на произведување на тонот, по што следува следната фаза, совладување на техниките на произведување на различните тонски висини преку кои се запознава со техниките можности на зурлата, по што, идниот зурлација е оспособен да свири самостојно. Во совладувањето на мелодиите голема предност имаат и стекнатите предзнаења, кои, кај зурлациите, се стекнуваат преку слушање музика во кругот на фамилијата, каде што најчесто и се изучува свирењето на зурла, процес што отпочнува на определена возраст и кој трае сè додека зурлацијата свири активно. Пренесувањето на зурлациската музика е еден од важните процеси во зачувувањето на многубројните мелодии таложени со години или со векови наназад. Учењето, односно пренесувањето на музичкото знаење од постарите на помладите, е исклучиво по устен пат, вербално, преку демонстрација и преку бројни повторувања на изучуваните мелодии. Изразената традиционална форма на учење, применета кај зурлата, само по пат на усно (вербално) пренесување на знаењето од искусниот на неискусниот инструменталист придонела за зачувувањето на оваа стара инструментална музичка традиција.⁸³ Овој начин на пренесување е значаен бидејќи на тој начин се зачувуваат бројни мелодии, кои, преку усното пренесување, успеале да се задржат до денес. Свирачот, во својот музички живот, поминува низ неколку стадиуми, од ученик до мајстор, од мајстор до учител, процес низ кој минуваат најголем дел од зурлациите, процес што трае сè до нивното престанување со свирење.

Во досегашните истражувања, повеќе автори посочуваат дека учењето што подразбира изучување на инструментот и совладување на репертоарот се вршат во кругот на фамилијата, а знаењето се пренесува од повозрасните на помладите: „Ромските музичари се обучуваат во рамките на своите семејства, а секое семејство има тенденција да се специјализира на тапан и на зурла“ (Koenig, Seeman 2015: 11). Живко Фирфов вели дека е традиција мајсторство на свирење да се предава од дедо на татко, од татко на син (Фирфов 1947: 6). Помладите музичари го учеле свирењето од: постарите музичари, татковци, други членови на семејството или соседи, преку: гледање, слушање и постојано вежбање (Koenig, Seeman 2015: 16). Александар Линин ја констатира истата состојба и вели дека обуката за зурлата ја вршат искусни, долгогодишни свирачи, а учителот му ги пренесува на ученикот мелодиските обрасци што ги научил од постарите (Линин

⁸³ Во денешните научно-стручни кругови постојат размислувања дека со напуштањето на овој традиционален начин, напуштањето на природните средини на пренесување на стекнатото знаење во вид на неформално образование и влегувањето во рамките на образовните институции, се нарушува основното фолклорно начело, односно, принципот на усно пренесување.

1986:122). Рубин Земон дополнува дека во минатото, традицијата се пренесувала од колено на колено и речиси секој машки член на семејството или свирел на зурла или удирал на тапан (Земон 2005:147). Пејчева и Димов констатираат дека во традиционалната култура знаењата се пренесуваат, обично, од поколение на поколение во рамките на фамилијата. Пренесувањето во кругот на фамилијата тие го поврзуваат и со фамилијарната економија преку тоа што заработувачката останувала во кругот на фамилијата поради што зурлаците и тапанарите во еден состав најчесто биле од една фамилија, браќа или братучеди (Пејчева, Димов 2002: 70). За пренесувањето на зурлацството во потесната фамилија, Тимоти Рајс вели дека зурлаците го прават тоа за, во голема мера, да го зачуваат своето знаење и техниките во кругот на семејството, да ги научат своите: синови, внуци и браќа, така што членовите на нивното семејство во иднина ќе имаат за живеење. Тој додава дека надвор од овој мал круг (фамилијата) тие вообичаено одбиваат да учат некого или ако го учат, тоа го прават за пари (Rice 1982: 126). Од нашите истражувања се покажа дека најголем дел од зурлаците, свирачките вештини и свирењето на тапан ги стекнувале од искусните зурлаци, во своите фамилии, по пат на непосредно пренесување. Ние имавме можност да снимиме зурлација од Прилеп, кој го учел неговиот внук да свири на тапан. Додека зурлацијата свиреше, на неколку мелодии на тапан, ритмички беше придружуван од својот внук. Истата состојба ја затековме и во Куманово, каде што и друг дедо зурлација го учи својот внук да свири на тапан. Претпоставуваме дека во иднина овие деца тапанари, ќе продолжат да свират и на зурла бидејќи од мали нозе се подложени на интензивно слушање на зурлациска музика (Фотографија 40).



Фотографија 40. Зурлаци свират во придружба на своите внуци.

Во зачувувањето на секоја традиција, па и на зурлациската, е мошне важно дали и колку постои интерес кај младите за нејзино учење и изучување. Во поглед на тоа колкава е заинтересираноста на младите за свирење зурла, сретнавме различни мислења. Дел од нашите информатори велат дека интересот е во опаѓање, а дел велат дека кај младите Роми сè уште постои интерес за учење/ за изучување на зурлата. Еве какви одговори добивме по прашањето дали, кај младите, постои интерес и ако не постои, која е причината. Зурлација од Дебар вели дека е мал интересот кај младите: *Слабо, претежно слабо. Нема интерес, така е времето, фраери што да ти речам. Не, не сакаат. Они викат: „ја не сакам да се понижавам“ – на ним им е понижеење (А.Б.)*. Друг зурлација вели дека во Дебар има многу зурлаци, но интересот кај младите бил во опаѓање: *Они се добри, ама гледам дека веќе губат традицијата, ќе ја изгубат, немаат млади (М.Д.)*. Други зурлаци надополнуваат: *Не, на оваа страна нема (Струмичко). Не може да ја работат секој зурлата, тешко е (С.С.)*. *Избегаваа оти сега има многу озвучени, синтисајзери тиа. Дека на зурла да свириш ти цел ден (А.Д.)*. *За зурла не ама за тапан голем, еве го овој тука млад тапанџија (М.М.)*. Други зурлаци велат дека сè уште постои интерес кај младите за изучување зурла: *Има*

кај нашите Ромите (Р.А.). Има ногу деца млади што свират, има деца добри мајсторчиња (И.У.) Кај младите има. До пред пет-шест години, десет, немаше интерес. Како да им беше некако срамно, но кога видоа што е работава, сега пуно има. Колку души доаѓаа овде да учат (Ж.Д.). Од нашите конткатни со зурлации од различни генерации доаѓаме до заклучок дека бројот на млади зурлации е на задоволително ниво.

Зурлациството како занает, најчесто се пренесува во кругот на фамилијата, од блиски роднини на свои помлади наследници, од татко – на синови, од дедо – на внуци, од чичковци или вујковци – на внуци итн. Како што велат зурлациите, нивните деца ако не пројавуваат интерес или пак ако немаат машки наследници, тие го пренесуваат свирењето на други блиски во фамилијата, како што се внуци од браќа или од сестри, кои пројавуваат интерес за свирење. Сретнавме зурлации, кои немаат фамилијарна традиција на свирење зурла, а свирењето го учеле од свои роднини или пак од зурлации со кои не се во роднинска врска. Околу учењето, односно кој од кого учел, дознаваме од самите зурлации. Од дедо ми (С.А.Ч.). Од татко ми. Ти кажуваш, мојата фамилија сите беа свирачи. Еве сега, како ја, на Левент му дадов занает, така мене татко ми ме учеше, татко ми најдобар мајстор беше, татко ми. (И.Х.). Татко ми нема со кој, ме сврте на зурлата и така останав. Све од татко ми. Тука оде овој дур, тука оде оној дур ме наполни (Л.Х.). Овој зурлација, пак, ги учи своите синови. Зурлации ни кажуваат дека кога почнувале да свират, се криеле од своите таковци: Од татко ми. Ја земав зурлата, си свирев и се криев од него, он не ми даваше зошто тешко било, ама он ќе иде по дрва со магарето, а јас зурлата и ќе си вежбам. Учењето не можеш сам да седнеш, музиката многу работа има. (Ж.Д.). Татко ми кога ќе пробаше за на свадба и ми се допадна музиката и така ден за ден, ден за ден. Му ја земав неговата зурла скришно дома, да свирам (С.С.А.). Неговиот татко додава: Ја не сакав, ја реков да учи саксофон. Ама мерак и јас више волјата не му ја скришв. Ја имаш волјата, синко, работи. Ја му напишав песните од каде почнуваат, од кој прст (С.А.). Друг зурлација ни опишува што го научил неговиот татко, но додава дека неговиот чичко бил подобар учител: Прво ми покажа што треба ја да научам и до каде е моќта на зурлата. Уште подобар учител беше стрико ми Ишлам (П.И.). Овие биле големи учители (М.И.). Беа врвни учители, Тој генски знаеше да ти го убаци (П.И.). Садик Сулејманов вели дека тој учел од зурлација со кого не биле во роднинска врска, а во неговата фамилија на зурла свирел неговиот чичко, кој бил демџија: Ја сум свирел и со Тумана ако го знаеш од Штип. И он ме малку влечеше кај него да ми даде занаетот. Викаше оди, јас немам син да дадам на некој занаетот (С.С.). Скендер Абдиу од Дебар учел да свира на зурла од негов оссед: Ме има научено мене еден комџија зурлација, Венедин се викаше. Мајка ми моја го има доено него како дете мало, доенче. Тој беше постар од мене и ѝ викаше на мајка ми: – Ја како мајка што си ме доела, ја сега сум должен детето да ти го научам (С.А.). Азис Сулејмани вели дека неговиот татко учел од зурлација со кој не бил во сродство бидејќи неговиот дедо зурлација умрел на млади години: Е, сега, татко ми учел од Ангел, исто Македонец бидејќи татко ми не учел од дедо ми бидејќи дедо ми умрел млад, млад го оставил татко ми и овој го учел, Ангел (Аз.С.). Ова ни укажува на несебичноста на некои искусни зурлации, кои имаат желба своето знаење да го пренесат на некого, некој што не им е од фамилијата. Она што можевме да го забележиме е дека најголем број зурлации знаат да свират и на тапан, а на некои од нив прв инструмент на кој почнале да учат, бил тапан, а потоа почнале со зурла. Од седум години почнав да тапам првин на тапан, после на зурла. На тапанот поек мерак имав (А.Ј.). Прво тапан после, почнав со сурла (Ф.Х.). Нашето поколение, нашата фамилија, по потекло се сите тапанџии единствен беше татко ми зурлација и повеќето тој ме поттикна. Пред татко ми сите, татко му, брат му негов, тапанџии беа (Н.М.). Овој зурлација вели дека неговиот татко не сакал да го учи ниту него, ниту неговиот брат, кој денес е еден од најпознатите зурлации во Кичевско и пошироко: Татко ми наш не ни даваше занает, занает да дава, на пример, да те седни да те учи, ни на мене, ни на него

(за брат му). *Ете имаи инструмент, земи учи, како јас што сум учел* (Н.М.). Зурлацијата ни посочи дека, освен неговиот татко, и други зурлации од Кичево не сакале да го пренесат своето знаење на помладите. Зурлација од Битола иако го учел свирењето од деда си, вели дека дедо му не сакал да му пренесе знаење: *А, бе, кај ќе го слушаш, кај ќе го молиш негде, неќеше занаетот да го даде* (С.А.Ч.).

Нашето мислење е дека од наведените примери на пренесување на зурлациската музика, определена предност во изучувањето на зурлациската музика е ако, таа, се негувала во кругот на фамилијата. Ова наше мислење го поткрепуваме со фактот што зурлациските состави го вежбаат и го надоградуваат репертоарот во домашни услови со што и другите членови на фамилијата и идните зурлации и тапанари имаат непосредна можност да ја запознаваат и да ја апсорбираат свирената музика. Оние зурлации што немале фамилијарна традиција, музиката ја запознавале во својата средина, од други искусни зурлации и зурлациски групи, кои работеле во нивното опкружување. Лозанка Пејчева и Венцислав Димов посочуваат дека обуката започнува со: набљудување, слушање, перцепција на зурлациската музика во природна музичка средина (Пејчева, Димов 2002: 72). Преку овој начин на запознавање со зурлациската музика идниот зурлација го започнува учењето пред да почне да свири, а претходното слушање и апсорбирање претставува голема предност бидејќи тој веќе е запознат со зурлацискиот репертоар и е подготвен за започнување со практично изучување на зурлата. Согледувајќи го личното искуство на пренесувањето на традиционалната музика, ние констатираме дека нема некои поставени педагошки стандарди, туку најзастапен метод на пренесување на знаењето е преку вербално пренесување од тој што веќе го владее инструментот на оној што го учи/изучува. Учењето и пренесувањето на зурлациската музика е исклучиво преку аудиовизуелно пренесување, кое е непосредно, преку демонстрација на искусниот мајстор (учител) на идниот зурлација (ученикот).

Музичките инструменти, според начинот на произведување на тонот, бараат и определени физички предиспозиции, кои треба да ги поседува инструменталистот. Првите предиспозиции се поврзани со физичкиот развој на идниот инструменталист и неговата способност да произведува тон без притоа да има негативни последици по неговото здравје. Од овие причини се поставува прашањето на која возраст може да се отпочне со изучување на зурлата. По ова прашање имајќи го предвид начинот на произведување на тонот кај зурлата, среќаваме различни мислења и во досегаобјавената литература и од нашите информатори. Лоренс Пикен вели дека повеќето зурлации во Турција, обуката за свирење ја започнуваат во детството (Picken 1975: 492). Според Рубин Земон, машкото дете морало да наполни 13 години за да почне да учи да свири на зурла бидејќи поради големиот напор при дувањето, може да го оштети срцето. На почетокот се учи правилно да се диши и да се издува од дијафрагмата (Земон, 2005:147). Нашите информатори зурлации велат дека не е пожелно да се почнува на многу млади години поради големиот напор, кој може да предизвика несакани последици по здравјето на младиот човек и посочуваат дека е најдобро тоа да биде по физичкото оформување на телото на детето, оформување што ќе го издржи оптоварувањето предизвикано од напорното дување, без да предизвика определени телесни девијации. Феликс Хоербургер вели дека, за разлика од инструментите од типот на флејти на кои може да свират повеќемина, ориенталната народна обоа (зурла) обично е инструмент на професионален музичар. Свирењето бара години на: учење, физички тренинг, како и одлична здравствена состојба, за да може да се издржи честото многучасовно исцрпувачко свирење, кое многу често се повторува (Hoerburger 1986: 251). Во поглед на годините за отпочнување со свирење на зурла, среќаваме различни мислења, кои се покажуваат и во практика и се движи на возраст од седум, па до дваесет и повеќе години. Со свирење на тапан може да се отпочне и порано. Како поткрепа на претходното, ќе ги прикажеме одговорите на зурлациите на прашањето кога тие почнале да свират и какво е нивното мислење: *Како дете, можда на седум-осум*

години (А.Б.). *На седум години, тука некаде, а Амето (брат му) на шест години (А.С.). Татко му додава: Јас ги знам моите деца. Од сојот, тоа ни е од сојот. Значи, моите деца од мали. (С.С.). Па ја знам, пријатели, што имат од осум-девет години, еве како син ми што го земав. Кога е дете малечко, може да сфати. Он нема друго размислување, кога го учиш нешто, он го сваќа (А.С.).* На прашањето нели е напорно кога се многу мали, зурлација одговара: *Оно е напорно, ама меракот е многу поголем (С.С.).* За отпочнувањето со свирење на зурла на мала возраст, некои зурлациите велат дека не е добро за здравјето на детето. Зурлација што почнал да свири на шеснаесетгодишна возраст вели дека е најдобро да се отпочне со свирење по дванаесеттата година: *Зошто дете малечко не можеш да свири, ќе се претури, малце ќе вати коска тоа, после може (А.Ј.).* Не само за зурла, за секој дувачки инструмент два-тринаесет години со тоа што дијафрагмата се развива, срцето, не е пожелно порано ради здравствени причини (Ц.А.). Ради дувањето, школски сега зборуваме, од неговата тринаесетта година кога ќе се оформи во дијафрагмата (П.И.). Најголем дел од зурлациите со кои работевме на терен велат дека почнале да свират по десетата година, но сретнавме и на зурлациите, кои почнале на повозрасни години: *Јас, од десет години, скоро до сега (И.Х.). Јас од малечко од десетина-единаесет години (С.А.Ч.). Јас, од десет години помошник сум на татко ми. Сега имам 46 години (А.З.). Види, тоа е фамилијарно, докај десет, дванаесет години веќе се усовршуваат (Ж.Д.). Од единаесет години (И.У.). Ја има години, од единаесет години свирам (Р.А.). Јас почнав со кавалче прво, а не знам колку бев, околу единаесет години, кога почнав со зурла (С.С.А.).* Зурлација, кој не се сеќава на кои години почнал, за син му вели: *Ја самиот за мене не знам, за син ми знам, ја него го зедев од еданаест години со мене, тоа веќе си оди генетски (П.И.). Јас свирам од дванаесет години (Л.Х.). Од тринаесет години (М.Д.). Од четринаесет години а две години како не свирам (Д.Д.). Па, да ти кажам, јас од петнаесет години почна да свирам на зурлата. Сега скоро, пред две години, јас остави зурлата, оти смета ми. Од пет-шестнаесет, осумнаесет години, зурлата може да ја свиреш (Р.С.). Бех на школо, одех, тоа беше негде околу петнаесет-шеснаесет години (А.Д.). Ја од петнаесет (Ф.Х.).* Сумирајќи ги мислењата на зурлациите, учењето/изучувањето на зурла започнува кога идниот зурлација ќе достигне физичка зрелост да го издржи напорот што е потребен за дување и за подолготрајно свирење без тоа да се одрази на неговото здравје, што значи дека зависи од индивидуалниот развој на детето. Процесот на изучување на свирење на зурла опфаќа неколку фази и тоа слушање музика, совладување на техниката на дување, запознавање со начинот на реализирање на различните тонски висини и совладување на репертоарот. За идно музичко надоградување, од голема важност е слушањето и апсорбирањето зурлациска музика, музика што ќе ја реализира идниот зурлација преку својот инструмент. Совладувањето на репертоарот е фаза што отпочнува од најмлада возраст и трае сè додека зурлацијата свири активно.⁸⁴ По завршувањето на овие фази, зурлацијата е подготвен за самостојно свирење.

2.4.1. Држење на инструментот

Музичкиот инструмент, во зависност од начинот на произведување на тонот, бара и соодветно држење и прилагодување на неговиот агол во однос на телото на свирачот. За држењето на зурлата во текот на свирењето пишуваат неколку автори, кои, ние ќе ги надополниме со нашите истражувања. Александар Линин вели дека зурлите, при свирењето, се држат со двете раце, наведнати кон хоризонталата за 45° (Линин 1999: 303), додека Андрирјана Гојковиќ вели дека зурлите за време на свирењето секогаш се држат право (Гојковиќ 1989: 210). Лоренс Пикен вели дека аголот меѓу оската на зурлата и оската

⁸⁴ За репертоарот ќе зборуваме во поглавјето за музика.

на телото на свирачот обично останува приближно константни во текот на свирењето, а шапката се крева високо кога се свири на највисоките тонови (Picken 1975: 492). За време на свирење, зурлата се држи во определена положба во однос на телото. Физичката конструкција на зурлацијата нема влијание на држењето на зурлата, ниту пак се одразува во неговото свирење. Држењето на зурлата е на околу 45° од телото, но често е и во висина на очите (околу 90°). Зурлациите најчесто свират во стоечка положба, но свират и во седечка положба. Аголот на зурлата, во однос на телото, е заджан без разлика дали стојат или седат (Фотографија 41).



Фотографија 41. Држење на зурлата во стоечка и во седечка положба.

Мајсторот зурлација најчесто свири со крената зурла во висина на очите или над нив, а придружниот зурлација, вообичаено, зурлата ја држи пониско, со шапката под очите. Многу често, во некои кулминативни моменти, зурлацијата ја крева зурлата во висина над главата во правец кон небото, особено кога свири на високите тонови (со предувување) и многу често ги затвора очите. Оваа карактеристична положба на свирење на мајсторот е со затворени очи и со подигната глава нагоре и наназад, при што зурлата е во вертикална насока кон небото, како што бележи и Венцислав Димов (Димов 2003: 69). Кревањето на зурлата, зурлациите најчесто го прават несвесно, но и за да не пречат на аудиториумот со продорниот пискалив звук. Зурлација ни објаснува зошто ја крева зурлата високо кога свири на високи тонови: *Зашто сте пред мене, да не ви оди во ушите звукот. Кога свирам по на висок тон, мора малку да дигнеш повисоко* (М.Д.). Петрит Исаковски вели дека кога свират во турски фамилии определени мелодии ги свират седејќи: *Кога сме во неки села, турските, може и вака, седечки, со скрстени нозе* (П.И.). Неговиот син додава дека свирењето во седечка положба има определена предност: *Кога сме вака во седечка положба, подобро свириме, подобро ни е за дијафрагма, значи покомотен* (М.И.). Зурлата, како инструмент кај кого различните тонски висини се добиваат со отворање и со затворање на мелодиските отвори, бара и соодветно и правилно поставување на прстите преку нив: *Прво и основно прстите да ги намести, па да дува, па после дури го учиш како да свири и кога ќе почне да свири он самиот се интересува* (Ж.Д.). Александар Линин вели дека долните четири мелодиски отвори се покриваат со прстите на левата рака, додека горните три со прстите на десната рака, а задниот отвор, за палец, со палецот од десната рака (Линин 1999:303). Во практикатаа не постои некое строго правило која рака ќе свири на долните, а која на горните мелодиски отвори бидејќи

конструкцијата на зурлата и поставеноста на мелодиските отвори во права линија овозможуваат која било рака да се позиционира и на горните и на долните мелодиски отвори. На терен среќаваме зурлации, кои свират со лева рака на горните отвори, а десната – на долните и обратно, десната рака на горните отвори, а левата – на долните. При изборот на рацете може да влијае самиот мајстор од кого учи идниот зурлација, но и тоа не е воспоставено правило. Дали ќе свира со лева рака горе или долу зависи од индивидуалното чувство на зурлацијата и без разлика на тоа која рака каде ќе се позиционира во свирењето, активно учествуваат двете раце, што значи дека имаат подеднаква улога. Според тоа, која рака се наоѓа на горните отвори, меѓу инструменталистите се употребуваат соодветни термини, кои укажуваат на тоа со која рака зурлацијата свира на горните мелодиски отвори, така што кога левата рака е горе, велат дека зурлацијата е *левак* (левучар), а кога на горните отвори е поставена десната рака, велат дека зурлацијата е *деснак*.

По поставувањето на рацете и по изборот која рака каде ќе свира, се поставуваат прстите на мелодиските отвори. Која рака со колку прсти ќе свира зависи од нивната поставеност, но и во двата случаи се активни по четири прста. Кај раката што ги покрива долните мелодиски отвори свират четирите прста без палец, а кај раката што свира на горните мелодиски отвори, свират три прста, без најмалиот и палецот. Палецот на долната рака служи да ја придржува зурлата. Првиот, вториот, третиот до четвртиот мелодиски отвор се затвораат со прстите од раката што свира долу, додека петтиот, шестиот и седмиот отвор се затвораат со прстите од раката што свира горе. Осмиот мелодиски отвор се затвора со палецот на раката што ги покрива горните мелодиски отвори. За затворање на долните мелодиски отвори кај јарам-каба и цура-зурлите, односно од вториот до шестиот мелодиски отвор, тоновите се затвораат со средниот дел на прстите, а најнискиот, со врвот на малиот прст, седмиот мелодиски отвор се затвора со врвот на показалецот и осмиот мелодиски отвор се затвора со палецот. Кај каба-зурлата, долните мелодиски отвори се затвораат исто како и кај јарам-каба и кај цура-зурлата, додека горните мелодиските отвори се затвораат со врвовите на прстите: *Да, кога свириме горе-долу, прстите стојат со врвовите, ако га свириме долу, средината на прстите* (Ф.Х.). Придружните зурлации со каба-зурли кога свират на третиот или на четвртиот мелодиски отвор, свират и со средниот дел и со врвот на прстите, во зависност дали мелодијата се движи нагоре или надолу (Фотографија 42).⁸⁵



⁸⁵ Овие термини се употребуваат и за тапанарите според тоа со која рака ја држат кукудата.



Фотографија 42. Положба на рацете, на прстите: *левак* (левучар), *деснак*, *левак* (левучар) и *деснак*.

2.4.2. Дување

Во процесот на изучување на зурлата, првата фаза е совладување на техниката на дување. Имајќи предвид дека зурлата како инструмент е многу напорен за дување, од гоелма важност за идниот зурлација е да научи правилно да диши и да издувува воздух во писката. Зурлациите се издвојуваат од другите изведувачи на дувачки инструменти по посебната техника на вдишување и издишување, техниката за која велат дека треба да ја знае и да ја употребува секој зурлација. Оваа техника е пренесувана од колено на колено, со векови, а се задржала и до денес. Карактеристичната уникатна техника на дишење и дување Феликс Хоербургер ја нарекува *дишење на нос* (Hoerburger 1986: 251) а Драгослав Девиќ ја нарекува *источна техника* (Dević 1977: 131). Првиот термин, *дишење на нос*, дава конкретна насока за каква техника станува збор, додека вториот термин, *источна техника*, посочува од кој географски регион потекнува оваа техника. Техниката на дишење се состои од внесување воздух преку носот во дијафрагмата и истовремено константно испуштање на воздухот преку устата, постапка што се повторува непрекинато и создава впечаток на кружење на воздухот. За ова дишење и дување зурлациите употребуваат различни термини, како што се: *ваздух* (И.Х.; Р.С.; С.С.); *земеш воздух* (А.С.); *солух* (Ж.Д.); *солуф* (С.С.); *нефес* (А.Ј.; А.Б. Т.М.; Ш.М.); *нефис* (С.А.Ч.); *дијафрагма* (М.М.); *здив* (Р.А.); *ваздух* (И.Х.). *Техниката, воздух, дали зимаеш воздух преку нос. На турски е солух, ама тоа е воздух* (Ж.Д.). *Солуф ја викаме по турски, по македонски ја викаме ваздух, свиреш со ваздух* (С.С.). *Тоа нефес се вика, воздух зимаеш* (А.Ј.). *Со нефес, таа е таа техника со нефес* (А.Б.). Зурлација од Дебар вели дека *нефес* значи 'земање воздух преку нос' (Ц.А.): *Види сега, тоа е земеш воздух* (А.С.). *Здив, да не го прекинеш воздухот* (Р.А.). Фариз Хајрула, за оваа техника што овозможува долготрајно непрекинато свирење, вели: *Небет, едно саат време свиреш. „Небет“ е ваздух да земаеш а кога тераеш песни така пола саат, дваесет минути, небет* (Ф.Х.). Разните именувања на техниката на дување укажува на богатата терминологија, која се пренесувала меѓу зурлациите и подразбира правилно дишење, внесување и испуштање на воздухот. Зурлациите го нагласуваат значењето на оваа техника во формирањето на карактеристичниот зурлациски израз: *Тоа ми беше главно мене, тоа ми беше главно. Значи ваздухот да го научам дека без ваздух да почнам да свирам, сакат, свири сакатски ме разбираш, немторски свири, не е тоа тоа. А ја прво тоа го сфатив* (Р.А.). Многу повеќе

не ја свират. Не можит ако нема дијафрагма, не можеш да свириш добро, не можеш да си од мене ни попрецизен, ни побрз, ни почист, во ништо не можеш. Дијафрагмата бара и дувањето, и јазикот, и прстот, да ти е точно све и на место (М.М.). Техниката на дување ја применуваат и мајсторот и демџијата, но понекогаш и во функција на мелодијата и се прекинува и повторно се почнува ова дишење: *Мора да ја имат и првиот и вториот* (М.М.). *И слагачо обавезно, слагачо обавезно да свири воздух* (Р.А.). *Демџијата ако прекине, тоа е половина музика, ако не прекинува, тоа е музика. Солистот прекинува кога свири таксим* (С.С.). Феликс Хоербургер вели дека во многу случаи, иако не секогаш, дишењето на нос се применува насекаде на Запад и на Далечниот Исток. Дишењето на нос, како што го нарекува Хоербургер, овозможува продолжено свирење со екстремно надуени образи, без паузи, со тоа што воздухот минува низ ноздрите (Hoerburger 1986: 251). Јуриј Арбатски вели дека при оваа техника усната шуплина се користи како меур, така што свирачот може слободно да дише преку носот и нема потреба да се прекинува струењето на воздухот (Арбатски 2000: 40). Од наша гледна точка, кај оваа техника на дување се одвиваат неколку истовремени процеси, кои потсвесно се регулираат од страна на зурлацијата. Првиот процес е внесување свеж воздух во белите дробови и во дијафрагмата преку носот, следниот процес е враќањето на потрошениот воздух во усната шуплина и во образите, кои претставуваат резервоар за воздух и последниот процес е контролирано испуштање на воздухот. Но, што се случува со внесениот воздух и на кој начин тој се контролира да излегува нанадвор без да се врати назад во белите дробови? Наизглед едноставната техника всушност е резултат на голема психолошка самоконтрола на зурлацијата. Зурлацијата најпрвин внесува воздух преку носот и го внесува во белите дробови за да може да диши, а потоа, по трошењето на кислородот, воздухот односно јаглерод диоксидот се враќа кон усната шуплина. Вратениот воздух од усната шуплина, контролирано се испушта во писката. Испуштањето на воздухот е непрекинато со константен притисок за да не се наруши интонацијата кај зурлата. По определено време, зурлацијата вдишува воздух што повторно го испушта во усната шуплина, а од неа – во писката, процес што непрестано се повторува и трае сè додека зурлацијата не прекине со свирење. Во текот на свирењето образите на зурлацијата се надувани и постепено се собираат со што истиснуваат потребна количина воздух и повторно се дуваат кога потрошениот воздух од белите дробови се враќа кон образите. Со стеснувањето се постигнува задржување на истиот притисок. Фариз Хајрула, образите и усната шуплина кај зурлацијата ги споредува со резервоарот за воздух кај гајдата, резервоар кој одржува константен воздушен притисок: *Тоа како у гајда, ја полниш, па ја притиснеш, да земеш воздух* (Ф.Х.). Темелно опишување на совладувањето на техниката на дување во Турција, а која по ништо не се разликува од начинот на учење во РС Македонија прави Лоренс Пикен, кој вели дека за постигнување на оваа цел, на детето му се дава сламка, која се потопува во сад со вода и тоа треба да одржи постојан проток на меурчиња. Притисокот на воздухот во усната празнина се одржува со контракција на контролните мускули. Резултатот од работата со пумпањето може да се види кога свири свирачот. Тоа вклучува вдлабнување на образите како тие да се вовлечени навнатре, но, всушност, тоа е активно движење на образите, односно пренесување на воздухот (Picken 1975: 492). Пикен додава дека ова достигнување не е ограничено само кај турските зурлации, туку се користи и кај трубачи и свирачи на инструменти од типот обоа, во многу делови на светот, како и за дувањето стакло и кај други занаети.⁸⁶

Меѓу зурлациите во РС Македонија најупотребан метод на вежбање на оваа уникатна техника е дувањето со сламка во чаша со вода, односно предизвикување

⁸⁶ Овој момент на употреба на оваа техника за дување на стакло за нас е посебно интересен бидејќи на терен не сретнавме ваков податок од страна на нашите информатори, а останува отворено прашањето дали во културите, каде што не е застапена зурлата, оваа техника спонтано ја развиле занаетчиите, кои правеле предмети од стакло со помош на дување.

меурчиња во водата, кои не треба да стивнат кога зурлацијата зема воздух преку носот. Тимоти Рајс за учењето со сламка во чаша вода вели дека идните зурлации го прават тоа за да не ги вознемируваат семејството и соседите (Rice 1982: 127). Според нашите информатори, совладување на техниката на дување и потребното време е индивидуално и зависи од зурлацијата. Некои зурлации велат дека оваа техника се совладува лесно, но некои велат дека е тешка и некогаш е потребно повеќе време за нејзино совладување: *Ако се интересираш, ќе научиш за недела-две, ако не се интересираш, нема да научиш* (Ж.Д.). *Може една недела, две, да трае* (М.Д.). *Две-три години одев и на свадби, ама прекинував, немав ваздух. Три години свирев со прекин, потоа го научив* (С.С.). *Техниката е многу лесна. Со сламка во вода. Водата треба да врие, да не престанува, да има меури. Штом прекине, не бива* (С.С.). *Зимам прво една сламка (тогај имаше жито тука) и зимам една сламка, очинувам ја сламакта и през сламката првио пат оти она е најтесна и помалку ваздух излаза низ неа. На тове начин научувам јас ка треба да одржавам да излази ваздух, а да не прекинам* (А.Д.). Зурлација ни раскажува како неговиот татко го учел во совладувањето на оваа техника: *Ќе си земеш вика од р'ж една сламка и ќе си ставеш у една чашка водичка и од другиот крај ќе дуваш, ама нон-стоп ќе дуваш. И така, научив* (Р.С.). *За да провериш дали зима воздух ќе зема една сламка р'жена, како џефките што пиеме сок, ама да не е многу широка и си дуваш. Преку носот зимаш воздух и тука во образите ја држиш резервата. Ако сакаш веќе да провериш дали можеш, ќе ставиш една чаша вода и ќе земеш со сламката и ќе дуваш и дувањето ти кажува дали зимаш ваздух или не зимаш ваздух, дали прекинуваш или не прекинуваш, пушта бумбари* (Ж.Д.). *Ќе земеш еден леѓен и една трска, сламка од тие р'жениците тогај беше, а сега има сламчиња што пијат сокот. Усисуваш, испушташ, додека не пукне внатре, крв да претечи, тогај ќе знаеш дека си* (А.Ј.). Друг зурлација ни објаснува на кој начин ги учел почетниците на зурла: *Јас им давам една чаша вода и сламка. Дуваш и бумбари. Значи бумбари, тоа ми е првата фаза на работа, iso да го држи. Значи бумбари, чим нема бумбари, не може, не функционира ваздухо. Јас ја научих оваа техника кога ми претече крв од носот* (М.Д.). Истиот зурлација ни демонстрираше и друг начин на вежбање, кој може да се применува и без чаша со вода, само со сламка. Овој начин се изведува со плукање на дланаката, по што, со сламката се дува во плунката, каде што треба да се добијат непрекинати меурчиња.

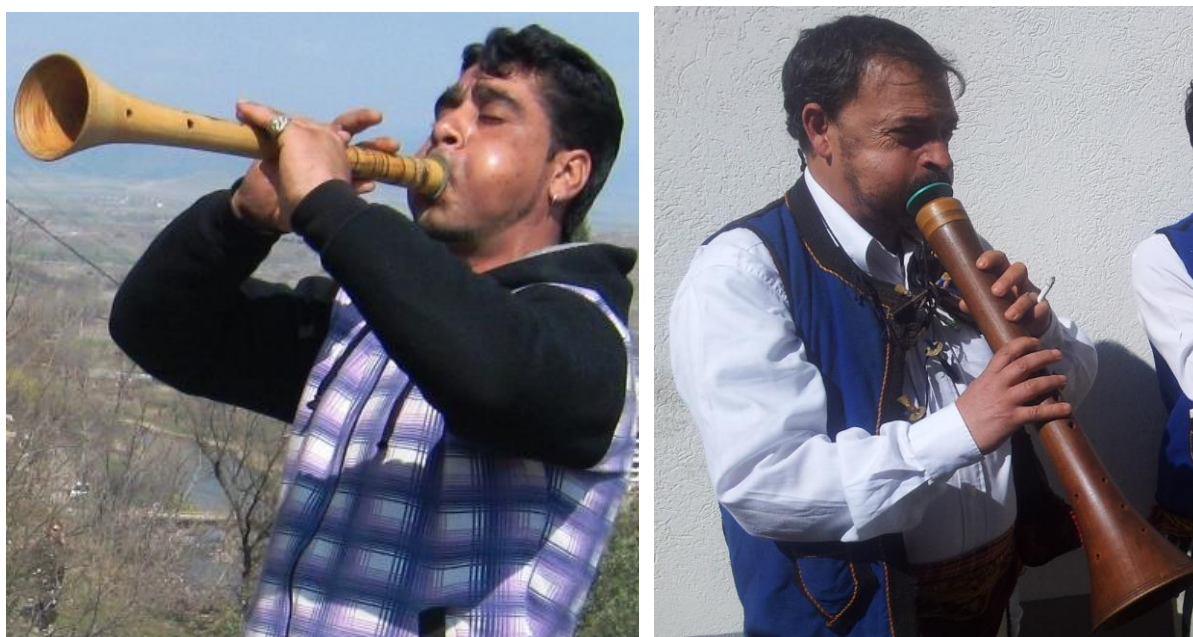
Опфатените методи претставуваат практикување на техниката, кое е тивко и без добивање звук, каде што показател за постигнатата цел е добивањето на непрекинати воздушни меурчиња. Освен овој начин на вежбање на техниката на дување *нефес*, зурлациите укажуваат и на друг начин, којшто се вежба директно на писка врзана на медник, што значи со добивање тон: *На зурлата, може и на сламка, ама јас сум ја учел право на зурлата и син ми право на зурлата* (А.С.). Друг зурлација вели дека кога се учат младите зурлации на оваа техника, ако не може да се научат со сламка, преминува со дување во зурла: *Ако не може, после више го земам со писка полечка и прсти нема мрдање нема прстомет само дување, само еден тон и нема мрдање. И тука веќе почнува свирењето. Првиот пат иде со пиу, пиу, си држи iso. Јас повеќе се мачам од нив кога се учат* (М.Д.). И во овој случај се применува истиот начин на вдишување и издишување, а техниката се смета за совладана по добивањето на константен непрекинат тон (Фотографија 43).



Фотографија 43. Зурлација демонстрира нефес техника на писка.

Во контекст на претходноопфатеното, ќе поместиме едно раскажување на зурлација, кој имал тешкотии со совладувањето на техниката на дување, а кога првпат успеал да дува непрекинато, отишол во црква и запалил свеќа: *Јас немав ваздух и свирев кај Мирјанина црква во Штип со Кемал, стар тапанџија, на Рамадан татко. Кемал ми вика: – Оди бе, сине, ми ја даде зурлата да држам дем. Ме гледа и вика: – Ајде, сине, ајде. И чудо, јас толку се мачев со години, со ваздух не можев да свирам, а сега свирев. Ме прати да запалам свеќа во црквата и од тогаш свирам со ваздух* (С.С.). Сретнавме и зурлации, кои почнале да свират мелодии пред совладувањето на зурлациската техника на дишење, која ја стекнуваат подоцна во текот на свирењето. Тоа ни укажува дека совладувањето на оваа техника не е едноставно и бара голема посветеност. Техниката се смета за совладана откако зурлацијата ќе постигне континуирано внесување воздух и негово константно испуштање во зурлата, овозможувајќи долготрајно свирење без прекинување на мелодијата или на бордунската линија. Според Арбатски, на овој начин се губат природните ограничувања на текот на мелодијата, кое вообичаено е условено со земањето воздух, а зурлата, според својата природа, не познава никакви ритмички ограничувања, а зурлаците можат сосема да ѝ се предадат на мелодијата (Арбатски 2000: 40). Лоренс Пикен вели дека благодарение на оваа техника свирачите се во можност да свират со часови без никаква непријатност (Picken 1975: 492). Овој начин на свирење

претставува симбол на зурлацискиот звучно-визуелен израз. Звучен симбол преку карактеристичното изведување на мелодиите без прекинување поради земање воздух, а визуелниот симбол се манифестира во екстремното ширење на образите во текот на свирењето. Употребата на посебната техниката на дување, кај зурлациите предизвикуваат и определени девијации на образите бидејќи во текот на свирењето тие се надувани многу повеќе отколку што може да се надуваат природно (Фотографија 44).



Фотографија 44. Карактеристично изобличување на образите за време на свирењето.

Имајќи предвид дека посебната техника на дување овозможува долготрајно непрекинато свирење, се поставува прашањето колку време може да свири зурлација без престанување на што добиваме зачудувачки одговори: *Па, на моите години, лично, кога бев помлад со саат гледаа три саата од уста вадење не, три саата (И.Х.). Давид може да свири два саата, три саата (А.Б.). Јас сум свирел девет саати (А.С.). Ја кога ќе земам воздух, одма не, една секунда да помине и можам да свирам цел ден (С.С.).* Поврзано со тоа колку може временски да свири еден зурлација без прекинување на мелодијата, Абдула Јашаровски ни раскажува настан во кој учествувал неговиот татко: *Татко ми мој,*

се нафатил додека се врзува јачменот, се нафатил да свири, коњите додека вршеле. Дали можеш да издржиш толку? – И се накладиле. Овој издржал (татко ми) и му зел тоа што треба (А.Ј.). Абдула покажува кон неговиот нос и вели: Пукнато е ова сè. Јас дваесет и четири часа да не ја извадам од грло (А.Ј.). (Прашуваме: Дали е напорна, дали ги заморува зурлациите и дали може да предизвика несакани последици по здравјето на луѓето?): Не е напорно, тоа е ненапорно свирење кога ќе имаш дијафрагма, чим ти е напорно, да знаеш не си точен во дувањето (М.М.). Кај зурлата е најтешко тоа да навикнеш (Ж.Д.) Заморуе, ама издржуваав, што се вика, малку под гас, со ракија (И.Х.). Е малу, ама ние сме навикнати (Ф.Х.). Имајќи предвид дека зурлациите укажуваат дека генерално и самото учење, а потоа и практичното применување на техниката на дување и на дишење е нешто што е потешко во споредба со дувањето кај другите дувачки инструменти, не заинтригира дали и какви проблеми може да се јават по здравјето на зурлациите. По ова прашање, дали учењето и свирењето со оваа техника предизвикуваат некои последици, зурлација ни одговара: *Шо знам, оти си имах јас мерак не сам осетил некои тежокотии. Е после имаше тешко ко почнах на свирење веќе на свадби, оти директно почнах да свирам на свадби сос него и имаше тука на вратот, на образите, имаше тежокотии додека да се отвори. Просто цела вилица ме болеше и не можеше ни да се спие оти тоа тука плучата, имах тегоби* (А.Д.). Како една од последиците е појавата на болестта кила (брух), која може да се појави од оптоварувањето при дување ако се започне на помала возраст додека телото на детето сè уште не е формирано. Оваа болест може да се случи и во подоцнежни години, независно од возрастта на зурлацијата: *Имаше еден, тој беше очух на моја баичка (татко), се викаше Алуш. Е он дури на свирењето фана брух* (А.Д.). Друг зурлација, пак, вели дека не сака да ја свири оваа техника: *Некам јас тие работи оти треба да се правиш операција или пак со сламки да ги пукаш капиларите* (С.А.Ч.). Знаејќи дека со употребата на техниката на дување може да се предизвикаат некои непријатности, зурлациите од Дебар избегнуваат свирење со нефес. Тие имаат свое објаснување за последиците што може да ги предизвика оваа техника на дишење. Амди Баловски вели дека зурлациите во Дебар ја знаат оваа техника со нефес, но не ја употребуваат бидејќи била штетна за срцето: *Се свири само ние не ја употребуваме, тоа е многу лошо. Ние, во Дебар, не ја употребуваме више многу години* (А.Б.). На штетноста му укажал неговиот брат: *Брат ми ми рече, не така више да свириш, не е добро. Не е добро, срцето оди* (А.Б.). Го прашуваме Амди зошто не е добро: *Оној воздух што ќе го изваѓаш не можеш пак да го вратиш назад, тоа е за срцето смрт, не чини, тоа е многу лошо* (А.Б.). Амди вели дека тие се консултирале и со доктор околу тоа дали оваа техника на дишење е штетна: *Специјалист за срце, на татко му на Сандокан му рекоа, ти не смееш, да не свириш без ваздух, не смееш, мора да употребуваши ваздух, проширење на срце имаш добиено више, ти си готов, ако продолжиш така, со здравје. И прекина више* (А.Б.). Сандокан Абдиу се сеќава кога замолил друг зурлација да го научи на техниката: *Му реков на Цавид, на зетот, да ме научи со нефес. Цавид ми рече не, кога ќе ја фатиш нема да ја ваѓаш зурлата од уста. Имат успони рече, дека не си во едно место, и на тебе мозокот, срцето, плучата. Затоа рече, не* (С.С.А.). Скендер Абдиу се сеќава дека Венеден, зурлацијата од кого учел тој, ја знаел техниката, но не ја употребувал. Тој е убеден дека голем број зурлации, кои починале на помлади години, починале како последица на употребата на нефес (С.А.). Свое размислување за последиците од свирењето нефес има Цавид Асани: *Зурлациите во Дебар млади умираат затоа што Дебар е град што се наоѓа на надморска височина околу 950-1000 метри. Селата дебарски, околицата дебарска се планински села, значи зурлациите биле многу изложени на промени ладно – топло, угорници – удолници. По три дена свиреле по свадбите, тогај така се правеле* (Ц.А.).

Ние претпоставуваме дека за овие размислувања што, зурлациите, ги темелат на факти, покрај техниката на дување, која е напорна, дополнително оптоварување на срцето предизвикува конфигурацијата на теренот во Дебарскиот Регион. Во овој регион

зурлациите често свират и во движење по угорници, што дополнително го оптоварува целото тело. Можно е ова оптоварување, паралелно со дувањето, да предизвикува и оштетувања на срцето. Дополнително оштетување може да предизвикува и јаглородниот диоксид, којшто делумно се враќа во белите дрбови, а од таму оди и во крвта и во срцето. Нашето лично искуство покажа дека свирењето на зурла во движење по угорници и без примената на техниката на дување е доста напорно. Несвирењето со нефес, од страна на некои зурлациски групи, делумно го нарушува воспоставениот зурлациски израз на непрекинато свирење, со што донекаде се нарушува карактеристичниот звучен израз.

2.4.3. Техничко совладување на инструментот

Во практичното изучување и во совладувањето на зурлата нема некои воспоставени правила и обуката најчесто е спонтана и прилагодена на индивидуалните можности на зурлацијата. Тимоти Рајс вели дека во зурлациството, формални часови по музика има малку и повеќе се практикува начинот на учење надвор, односно, поголемиот дел од учењето се состои од работа (Rice 1982: 127). Авторот на трудот пишува дека секој зурлација има изградено индивидуални педагошки методи (дување, свирење, скали), кои ги применува во текот на пренесувањето на музиката и на техниките на свирење на помладите (Ангелов 2015: 81). По совладувањето на дувањето, пред да се започне со совладување на мелодии, се изучува распоредот на тоновите и меѓутоновското растојание меѓу мелодиските отвори. Учителот што го учи идниот зурлација, најпрвин го запознава со тоновите од најнискиот до највисокиот тон и како се предудува и му го кажува начинот на кој се повишуваат или се снижуваат тонови, кои се свират на еден ист мелодиски отвор за да научи да го контролира интензитет на дување: *Додека распоредот на зурлата не го земеш, не можеш да ја свиреш (И.У.). Зурлата може да ја свиреш, распоредот треба да се знае, од кој тон, од кој дур (Р.С.). Првин дување, држење тонот, да слушнеш кој дур-мол е, зошто и тоа има, дур-мол. Прво треба да знаеш дур-мол, а не некој, ако е во мол, тој свире у дур (Ф.Х.).* Како што споменавме веќе, некои зурлации распоредот на тоновите го вежбале самостојно, без некој да им го покаже: *Распоредот сам, лесно го научив распоредот. Горе и доле еден штим се носе и по тој штим на таа мелодија почнуваш да свиреш (И.У.).*⁸⁷ За позицијата на прстите, зурлациите употребуваат своја терминологија, терминологија што конкретно укажува на тоа од кој мелодиски отвор се свире, односно колку мелодиски отвори се затворени кога почнува мелодијата. Оваа терминологија е нумеричка и конкретно укажува од кој прст започнува мелодијата што ќе ја свире мајсторот. Зурлации ни ги опишуваат термините, употребени од нив: *На три, на пет, на шест. Зависи со колку прсти свиреш, кога свиреш само со горната рака, тоа е на три (А.Д.). Има: први степен, втори степен, трети, четврти, петти, шести, седми (А.Б.). Од Велес тие зурлации, сите зурлации, кога сакаш да свиреш, од пет, од шест (Е.Р.). У пет, у десет, у седма, на три, зависи од која дупка свиреме (Р.С.).* Прашуваме: *Што значи тоа, у пет, у десет, на три? – Тоновите, кога сакаш да менеш на пет, на шест (Е.Р.).* *Слушај, тогаш просто беше, па кажуваа, на пет и тука доле свиреме. Кога кажуваа на пет, одоздола се отворени само две дупки. Кога вика на седум, тогаш сите прсти се затворени. Палецот си е обавезно одоздоле, за да може да има глас зурлата (Р.С.).* *Тие шо не ги знаат тоновите, не знам како, ама јас слушав од дедо ми и од Реџепо, свират седум, шест. Е сега, сакат да менат, ти кажува: шест, пет, четири, три. Па тоа е према дупките, има озгоре седум и од која почнува, од таа. Најдолната е на еден, втората – на два, четвртата – на четири. Прстите така си ги бројат (Е.Р.).* И друг зурлација ни појаснува за овие термини: *Зурлациите, знаеш како викаат? Пример, ние*

⁸⁷ Кога вели *горе* и *доле*, мисли на тоновите од првата и на тоновите што се добиваат на истите позиции во втората октава со предудување.

што го викаме **G**, они ќе го кажат пет, по прсти, пет се затворени. На ромски „панч“, за пет прсти, демек. Потоа: на пет, на шест, на седум, на три прста (Ж.Д.М.). Терминологијата на отворени и затворени прсти ја бележиме и на ромски јазик: *Капак – сите затворени, шоф – на шес; панч – на пет; штар – на четири; трим – на три; дуи – на два прста и фискија – на еден прст* (Ж.Д.М.). Кога се затворени сите мелодиски отвори, го користат и терминот *капак* или *капанак*: *Капак е све затворени дупките, тоа е капак. На овие скопските, на Es* (Ж.Д.). *Ова се вика капанак пошто нема више тука, не можеш да свириш* (С.С.А.). *Капанак, по турски, демек ‘затворено’* (Ц.А.). Оваа позицијата *капанак* или *капак* (кога се затворени сите мелодиски отвори) се користи за штимање меѓу две и повеќе зурли, а во истата позиција се свири бордунски тон (дем) на најнискиот тон. Паралелно со запознавањето со распоредот на тоновите, младите зурлации ги совладуваат и тоновите што не ги содржи зурлата во нејзината природно фиксирана низа, туку тие се добиваат со намалување и со зголемување на воздушниот притисок, преку различни комбинации на отворени и на затворени прсти и со полуотворање и со полузатворање на мелодиските отвори. Зурлацијата Али Зурнациев од Радовиш вели дека секој зурлација, без разлика на кој вид зурла свири, задолжително треба да знае да отсвири разложен дурски акорд и октава од најнискиот тон и обратно, од октавата кон најнискиот тон, фигура што тој ја нарекува *клуч*. *Клучот* служи за проверка на штимот на зурлата (кај зурлата јарам-каба тоа се тоновите $es^1-g^1-b^1-es^2-b^1-g^1-es^2$ (Нотен прилог 6).



Нотен прилог 6. Клуч кај зурлата (разложено прво стапало).

Клучот најчесто се употребува пред започнување со свирење, со што зурлацијата ја проверува чистината на тоновите. Паралелно со совладувањето на елементарните работи, значајна вежба за почетникот зурлација е издржување на тонови, со кои се постигнува стабилна интонација и чистина на отсвирените тонови. Соодветно внимание се посветува и на префрлување од основната во повисоката октава. Вообичаено, идниот зурлација овие елементи ги учи од поискусен зурлација по принципот отсвирено –повторено, со што ја извежбува грифовската поставеност на прстите (прсторедот) што овозможуваат свирење на тонски низи од кои се составени напевите кои се изведуваат. Рубин Земон вели дека учењето се состои од мелодии, кои, меѓу зурлациите, се пренесувале како традиција (Земон 2005: 126). Ние можеме да кажеме дека и тука нема некои воспоставени правила бидејќи некои зурлации најпрвин посветуваат време на техничкото совладување на зурлата, по што почнуваат да свират мелодии, додека некои паралелно со техничкото совладување на зурлата, изучуваат и мелодии. И по ова прашање зурлациите имаат различни размислувања: *Прво тонови, држење, прво ќе држи тој. Прво да научи значи: до, ре, ми, фа, сол, ла, си, до. После гледа, држи горе, држи доле, после по малку, по малку. И после ќе му речеш една песма ... која песма ја имаш слушано? – Оваа. Ај свири ја сам, ај, ја прво ќе ти ја свирам, он повтори, еднаш, двапати, сега свири сам, добро е* (А.Б.). *Порано стари песни сме свиреле, сме учеле од мајстори* (Ф.Х.). По преминувањето во фазата на активно учење/изучување на мелодии, најчесто се учат/изучуваат поедноставни мелодии, изградени со постапни движења, но ако е понапреден зурлацијата, се учат и посложени мелодии, составени од повеќе музички фрази. Во секој случај, напредокот зависи од: индивидуалниот талент, музичката меморија и посветеноста на младиот зурлација. Во текот на совладувањето на репертоарот зурлацијата посветува соодветно внимание и на неговата интерпретација, која опфаќа: правилно фразирање на мелодиите,

разубавување на мелодиите со украсни тонови и вибрато, работа со јазикот и со прстите и нивна синхронизација и артикулација. Артикулацијата кај зурлата се постигнува со свирење легато и со мошне честата употреба на стакато. Кај зурлата, стакатото се добива со допирање со јазикот на врвот на писката, со што, на кратко се прекинува воздух (Фотографија 45).



Фотографија 45. Зурлација го посочува местото, каде што се допира писката за свирење стакато.

На самиот чош на писката, со јазикот удираме стакато, на самиот чош (С.С.А.). Зурлацијата Шакир Мехмедоски од Кичево вели дека најголемо достигнување кај зурлацијата е правилното фразирање на музичките мотиви и употребата на артикулацијата (комбинацијата на работата со прстите и со јазикот), кои се одраз на музикалноста и на севкупната посветеност во моментот на свирење. Шакир го споредува убавото свирење на зурла со шербет (Ш.М.). Зурлација ни раскажува настан кога убавото свирење предизвикало несекојдневна појава, која му се случила на неговиот дедо, со име Кантур, зурлација од беровското село Ратево: *Он у Пехчево, на еден празник, Велигден, кога засвирел, пиле му слегна на рамото* (Ж.Д.). И правнукот на Кантур ни ја раскажува истата приказна со негово видување на овој настан: *Он кога е свирел, во некои моменти кога свирел и пиле на рамото му застанувало, толку способен. Па, не знам, дедо ми шо е, каква моќ е имал, да застане на рамото и да не се уплаше, не знам* (М.Д.). Слична приказна ни раскажа и Левент Хусеинов од Велес, кој ни го опишуваше убавото свирење на неговиот чичко (брат на татко му): *Чичко ми Сулејман, на татко ми брат, за тој пак да не правам маабет, да не правам маабет. Билбил му слета овде на чанакот, овдека го симнал. Јас не сум ниту бил роден, тоа народот го кажува. Свирејки, билбилот на чанакот му застанал* (Л.Х.). Од опишаните настани гледаме како од определени настани се придава магична функција на звукот на зурлата преку убавото свирење на зурлациите, раскази што ја укажуваат племенитата страна инструментот и покрај неговиот продорен звучен интензитет.

2.5. Свирење – почетник зурлација, мајстор, поранешен мајстор

Треба да се чека од народот да ја добиеш славата, народот да те признае. Е, тогаш си веќе мајстор (Ж.Д.).

Имајќи предвид дека првите вежби во спознавањето на зурлата се состојат од издржување тонови и извежбување на тонските висини, зурлацијата почетник, најпрвин е подготвен за придружен зурлација (демџија). Со влегувањето во зурлациски состав, како придружни зурлации, идните мајстори се внесуваат во активното музицирање, со што се подложени на музичко едуцирање, нешто што е мошне значајно за секој нов зурлација. Свирејќи придружна зурла, демџиите го усовршаат дувањето и свирењето на долги стабилни тонови, со што, на мајсторот, му овозможуваат тој да свира лесно и убаво. Зурлациите со кои работевме на терен тврдат дека секој млад зурлација треба да почне како придружен за да се исчеличи и кондициски и истовремено да го учи репертоарот: *Јас од десет години помошник сум на татко ми (А.З.). Ако не може да го држи демот, тонот, тој не може да биде мајстор, не може да биде зурлација (С.С.).* На терен добиваме информации дека мајсторите зурлации по потреба оспособуваат некого само да свира придружна зурла. Тоа најчесто се случува кога има недостаток од зурлации или од кои било причини кога зурлациското состав останува без придружен зурлација. Зурлација ни пренесува како тој бил подготвуван да свира придружна зурла од искусен мајстор: *Он рече (мајстор Дестан), он беше тој што викаше: – Тебе ќе те научам да си ми демџија, полагач. Викам: – Дали ќе можам? Вика: – Ќе видиш оти ќе може! И седнуваме за четири дена и јас почнувам да си свирам и ме откара на свадба (А.Д.).* Истиот зурлација тврди дека е полесно да станеш демџија отколку прв зурлација. Фазата во која зурлацијата настапува како придружен е мошне корисна и полезна во неговото понатамошно напредување од причина што со свирењето придружна зурла тој директно учествува во процесот на музицирање, каде што истовремено е подложен на интензивно слушање и учење на зурлацискиот репертоар. Во оваа фаза на музицирање тие се подготвуваат за идни мајстори, а од нив се очекува, преку самостојно вежбање, да достигнат понапредно изведувачко ниво преку усовршување на интерпретацијата и преку совладување на репертоарот. Тимоти Рајс вели дека почетникот зурлација е речиси подготвен да дејствува како придружен зурлација, а младиот музичар може да почне да свира самостојно од кога ќе ги совлада сите вештини на свирење и кога ќе го совлада репертоарот (Rice 1982: 127–128). Природната дарба за свирење е предуслов за успешно совладување на инструментот, но тоа е првиот предуслов. Развојот и прогресијата од зурлација почетник до зурлација мајстор најмногу зависи од: индивидуалната ангажираност на зурлацијата во совладување на дувањето, репертоарот и изведувачко-техничкото оформување, поради што не може да се дефинира временски период, за што потврдуваат и самите зурлации: *Нормално не можат одма мајстори да бидат, се усовршуват една година, две, со мене. Е сега кој е унапреден, кој е развиен, може за една година, две, може да ја преземе мајсторијата оригинал, некој покасно (Ж.Д.).* Зурлација вели дека тој свирел придружна зурла десетина години со неговиот учител од Штип, по што станува мајстор: *Али се вика, Трохата. Јас со него свирев десет години и тој ме постави како мајстор (С.С.).* Истиот зурлација ни го пренесе моментот кога неговиот син од демџија станува мајстор: *Ние, свадби свирееме четири дена, четири ноќи, од устата крв му течеше коа по мене одеше. Полека, полека, фала му на господ, испадна мајстор. Сега јас сум демџија (С.С.). Од десет години почнав да одам на свадби, како чирак. Толку бев како една година и за една година станав мајстор и од дедо ми и од татко ми помајстор (Ж.Д.).* Друг зурлација вели дека тој свирел придружна зурла на неговиот татко сè додека бил жив татко му: *Татко ми кога умре од осумдестта година, почнах веќе мајстор да бивам, да свирам напред (А.З.). Ако одиш со мајстор, ти мајстор ќе бидеш. Значи, секој работа си сака, ако немаш мајстор,*

ти не можеш мајстор да бидеш (А.С.). Генерално, поделбата на мајстор и демџија најчесто е резултат на музичко-техничката подготвеност на зурлациите и мајстор е тој што има постигнато поголемо техничко совладување на инструментот и го познава потребниот репертоар. На прашањето како се определува кој ќе свири мелодија, а кој ќе придружува, зурлацијата Абдула Јашароски од Прилеп вели: *Кој е подобар, ќе го оставиш него* (А.Ј.). Жељо Дестановски вели дека добивањето титулата мајстор зурлација треба да биде признаено и од народот: *Има една финта кај мајсторите, кај зурлациите, кај музиката. Секој себе се фали, тоа што не е ред така* (Ж.Д.). Вообичаено, помладиот мајстор треба да добие шанса за да дојде до израз, а кога е во состав со искусен мајстор, треба да чека негова дозвола или пак да чека мајсторот да се повлече, за да настапи тој. Кога во еден зурлациски состав има двајца мајстори, тие меѓусебно се договараат кој ќе свири мелодија, а кој ќе придружува, а во текот на долготрајното свирење, тие си ги менуваат улогите. Меѓусебно договарање се прави и кога двајцата зурлации се мајстори и се на исто свирачко ниво без разлика на нивната возраст. Во поделбата или при доделувањето на улогите преовладува голема етика, која резултира со реално отстапување на местото водач на оној зурлација што може беспрекорно да го изведува потребниот репертоар во определена средина. Имајќи предвид дека едни исти зурлации свират во различни средини и на различни етникуми, тие знаат каква музика им се бара и треба соодветно да се подготвени, репертоарски и музички. Во поглед на достигнувањето на мајсторско ниво на свирење нема правило дека секој што свири на зурла задолжително станува мајстор. Ако некој зурлација не пројавува голем интерес во совладувањето на репертоарот или пак од други причини не го достигне потребното ниво да биде мајстор, тој продолжува да свири активно, но само како демџија. Од овие причини при поделбата на мајстор и придружник не одлучува возраста на зурлацијата, туку музичко-техничката подготвеност. Од нашите истражувања дознаваме дека кога долгогодишен придружен зурлација останува без мајстор, познавајќи го репертоарот и другите работи поврзани со зурлациската работа, тој продолжува да биде мајстор, а со него зема само придружен зурлација. Сретнуваме зурлации, кои во својот свирачки живот свират исклучиво придружна зурла: *Некои се цел живот демџии. Еве и син ми Шериф и он е цело време демџија* (Ж.Д.). Друг зурлација вели дека неговиот очув цел живот свирел придружна зурла: *Он не е бил прва зурла никогаш, он се беше полагач, така си и почина, полагач* (А.Д.). *Татко ми, втора зурла свиреше и прва зурла свиреше* (Н.М.). Зурлациите велат дека е потешко да се свири придружна зурла отколку водечка: *По мое, потешко е демџија да бидеш* (Ж.Д.). *Најтешко му е на него* (Ц.Д.). *Ние знаеме да направиме некогаш пауза, свирим малку ќе ја извадим зурлата, а тој без прекин цел ден* (Ж.Д.М.). Тимоти Рајс вели дека придружниот зурлација треба да биде чувствителен на модалните промени што се случуваат во речиси сите перформанси, така што тој ќе свири соодветен тон. На крајот, тој ќе научи да ги презема неговите знаци директно од свирената музика, но на почетокот, водечкиот зурлација обично ќе даде визуелен знак отстрана гледајќи во неговиот помлад колега, преку кратко задржување на соодветниот тон или да му покаже со прстите (Rice 1982: 127). Ова ни укажува дека комуникацијата меѓу зурлациите за време на свирењето е мошне значајна. Комуникацијата меѓу зурлациите можеме да ја дефинираме како звучна и визуелна. Звучната е преку задржување на основниот тон од свирената мелодија, додека при евентуалната намера за промена на тоналниот центар, мајсторот се задржува на тонот на кој треба да лежи бордунскиот тон, по што демџијата го менува бордунскиот тон: *Значи, јас малку задржам и он смене* (А.Д.). *Ние без да се гледаме, знаеме у кој прст е, тонажата* (Ф.Х.). *Мајстор, како мајстор, он си работи. На пример песна или оро и слагачо, ти си свирим у пет или у седум, слагачо си слага у седум* (Р.С.). *Ја си работам, он ме следи* (Ж.Д.). Зурлација вели дека може да се случи придружниот зурлација да не го промени тоналниот центар поради што мајсторот прави определени движења за да му укаже, по што овој го менува: *Он се балосал или не е чул, само се завртам малку и готово,*

прифане ме. Јас малку чим задржам, малку лево-десно со зурлата (А.Д.). Визуелната комуникација на мајсторот му овозможува навремено да му ги укаже евентуалните тонални промени на придружникот или пак ако почнува напев со друг ритам, да му укаже и на тапанарот за неговата намера.

Во контекст на претходното ќе укажеме дека во зурлациското дејствување, мајсторот зурлација има одговорна функција и голем дел од одговорноста паѓа на него. Покрај тоа што мајсторот треба да е одличен инструменталист, тој треба да поседува и други карактерни особини, кои се значајни за неговото високо котирање во професијата. Мајсторот, како лидер на зурлацискиот состав, е тој што најчесто комуницира со аудиториумот, поради што треба да внимава на бројни детали. Мајсторот е тој што треба беспрекорно да го познава репертоарот, цело време ги следи реакциите на луѓето на кои им свири и во даден момент треба да знае што кому да му свири, кога да промени или да престане итн. Мајсторот ги прима пофалбите за неговото музицирање и за музицирањето на својата група, а кон него се насочени и нападите ако, некој од аудиториумот, смета дека не ги исполниле нивните очекувања. Мајсторот е тој што секогаш е снаодлив и тогаш кога мора да свири мелодии што никогаш не ги свирел или мелодии што не се својствени за зурла, а истото е во негов интерес и во интерес на неговата група. Наведените особини и знаења се надградуваат поради што по долгогодишно активното зурлациско дејствување, мајсторот претставува жива енциклопедија, подготвен за своите наследници да им ги пренесува сите стекнати мудрости. Секако, како неизоставен и директноинволвиран во наведените активности е и демцијата, којшто може да биде и мајстор, но, како што рековме, во интерес на зурлацискиот израз и на бордунскиот тип на музика, тие се договараат кој ќе свири мелодија, а кој – придружна зурла.

Нашиот заклучок е дека во градењето на зурлациското созвучје, покрај високото изведувачко ниво на водечкиот зурлација, рамноправно учествува и придружниот зурлација, кој треба да е подготвен да ги следи тоналните промени во мелодијата. За активното зурлациско дејствување на мајсторите не можеме да извлечеме некој генерален заклучок бидејќи возраста до која ќе свират зависи од нивната физичко-умствена состојба. Некои зурлации свират до подлабока старост, а некои прекинуваат помлади бидејќи свирењето најчесто е поврзано со тоа до кога може да дува. Познати се случаите кога во зурлациската група се зема и трет зурлација, кој ќе му помага на возрасниот зурлација со кого повремено ќе се менуваат, без разлика дали возрасниот зурлација свири мелодија или дем, што на некој начин ја укажува солидарноста и меѓусебната поврзаност меѓу зурлациите од различни возрасти. По престанувањето со активно свирење, зурлациите што наметнувале свој музички израз и стил на свирење индиректно остануваат да звучат преку музиката и музичкиот стил, кој им го наметнале на нивните ученици и следбеници. Нашите повозрасни информатори велат дека нивна тенденција е на помладите да им ја пренесат музичката традиција, којашто ја наследиле тие од своите претходници, со што ќе се задржи една навистина стара традиција, која се свирела во различни моменти или била придружна на определени обреди. Поранешниот зурлација и понатаму е почитуван и ценет од неговите ученици, од другите зурлации и од другите во своето опкружување, долго по своето повлекување. По неговото умирање, тој живее во свеста на своите наследници, преку прераскажувањето за неговото свирење.

2.6. Образование, професија и професионализам

Социјалниот статус на зурлациите во општеството го согледуваме преку призмата на образованието, зурлациството како професија, односно професионалното дејствување и преку нивното познавање на други занаети. Степенот на образованието ќе овозможи согледување на нивото на елементарна едукација на оваа категорија луѓе, а интересот за

други занаети во време кога не се занимаваат со свирење, ќе ја одрази нивната способност и за други професии, покрај свирењето. Професионализмот ќе го согледаме преку призмата на нивното музичко дејствување, во кое се истакнуваат најголем дел зурлации, индивидуално и преку дејствувањето со своите зурлациски групи. Овие елементи се одразуваат во градењето на статусот на свирачите во нивната средина и пошироко.

Во поглед на образованието, најголем дел од свирачите на зурла, со кои имавме можност да разговараме, имаат завршено основно или делумно основно образование. Еден дел немаат никакво образование. Еве, какви одговори добивме на прашањето какво училиште и колкав степен на образование имаат: *Немам школо. Не знам да пишувам (С.С.). Школо немам (Л.Х.). Ништо, цел живот работник (С.А.). Друг зурлации додаваат: Четврто одделение, ама тогаш беше како сега факултет, такви беа школите (Ж.Д.). Школо имам осмолетка (Ф.Х.). Јас, само осмо (П.И.).* Садик Сулејманов, за син му, вели: *Он не е школуван, а има компјутер у главата. Ти свири македонски, таму, на страна, и он ќе земе ќе свире на зурла, толку е навлезен (С.С.).* Зурлацијата Азис од Куманово вели дека степенот на неговото образование е резултат на социјалниот статус на неговата фамилија: *Осмо одделение само имам бидејќи ние потекнуваме од сиромашна фамилија (Аз.С.).* Според нас, нискиот степен на образование кај зурлациите се должи на севкупниот низок степен на образование воопшто, кај ромската популација во РС Македонија. Од нашите теренски истражувања дојдовме само до двајца зурлации, кои имаат стручно музичко образование. Тоа се Цавид Асани од Дебар, кој има завршено високо музичко образование на инструмент кларинет и Жељо Дестановски-Младиот од Скопје, кој има завршено средно музичко образование. Степенот на образование не се одразува во нивното музичко надоградување и покрај непознавањето на нотното писмо. Зурлациите се следбеници на традиционалното усно предавање на музиката, која ја пренесуваат од колено на колено, најчесто во кругот на фамилијата. Според нас, треба да се прифати фактот дека и во 21 век свирењето на зурла се изучува по устен пат, а вештините се пренесуваат од повозрасните на помладите за што тие не се здобиваат со никаква диплома, а единствениот документ на зурлациите, кој им гарантира постојани платени музички ангажмани, е стекнатото свирачко знаење. Ова стекнато знаење континуирано го надополнуваат и им го отвора патот кон професионално занимавање со музика.

Нашиот интерес е свртен и кон тоа дали зурлациите, со свирење на зурла, можат да опстанат и да обезбедат финансиски средства за себе и за својата фамилија или пак, покрај свирењето, мораат да работат и други работи. Жени Јорданова, истражувајќи го функционирањето, начинот и формите на плаќање на фолклорните свирачи, вели дека засега, најслабо е прочуен финансискиот момент во фолклоризмот, како и прашањата за социјалниот статус на професионалецот, исполнител на фолклорна музика (Јорданова, 1989: 113). Состојбата на терен не може да се генерализира бидејќи среќаваме зурлации, кои, својата егзистенција, ја обезбедуваат само од свирење и зурлации што работат сезонски земјоделски работи, како што е: берење грозје, копање, сечење дрва, градежни работи (како сидари и чираци). Некои зурлации, покрај свирењето, се занимаваат со препродавање домашни животни, некои го познаваат и ковачкиот занает, некои работеле и во државни фирми. Садик Сулејманов вели дека во неговата фамилија дополнителна работа било препродавањето коњи, занает што тој го нарекува *џамбазлук*, а денес, единствена работа им е свирењето (С.С.). Зурлацијата Цавид Асани ни објаснува за нивните фамилијарни вештини: *Нашите прадедовци биле ковачи, биле тапанџии, биле зурлаџии (Ц.А.). Други зурлации велат: Јас сум работел во килимара, за теписи, во фабрика. Таму работев 7 години, а потоа се затвори фабриката. До денес само свирам на зурла (С.А.).* Петрит Исаковски вели дека професионално се занимава со музика, но ги познава и ковачкиот и берберскиот занает: *Ништо, само професионално со музика. А се бавев со ковачлукот, тоа е нормално, а ме влечеше и берберлукот (П.И.).* Мартин Коениг и Соња Тамар-Шиман велат дека секој од снимените зурлации и тапанари, без исклучок,

имале друга работа, како: овчар, земјоделец, изработувач на кошници, рудар, фабрички работник или друг вид работник, а музичарите биле во можност да ја користат нивната музичка дарба како креативен вентил и средство за да заработат дополнителни приходи (Koenig, Seeman 2015: 16). Дел од опфатените зурлации, од наша страна, велат дека тие, во животот, се занимаваат само со свирење и тоа им е единствената работа од која заработуваат тие за живот: *Освен музика, ништо, и татко ми исто* (Н.М.). *Мојава фамилија све зурлации се, од тоа живеете ние, со оваа музика живеете, дедо ми бил многу мајстор, голем бил* (Р.А.). Тимоти Рајс вели дека кај Ромите, свирењето на зурла и удирањето на тапан дефинитивно е семејна работа и се смета за прво и основно средство за заработка за живот, а само секундарно – како уметност (Rice 1982: 126). Зурлацијата Азис Сулејмани вели дека неговиот татко остварувал приходи само од свирење, а истото го продолжил и тој: *Само музичар беше, само музика, со тоа не растел. Ние сме раснеле со тој занает. Значи, 35 години свирам само со зурла* (Аз.С.). Азис додава дека тој е шеих на исламската религија од тарикатот кадирие: *Кадирие, тоа е дервишки ред. Повишето што се во оваа околија се мои дервиши. Се бавам со тоа и со исцелување, лекувам сите болести без пари* (Аз.С.). Среќаваме зурлации и тапанари, коишто изработуваат тапани и зурли, за свои и за потребите на други свирачи. На социјалниот статус на зурлациите и во минатото, и денес, најмногу влијае и побарувањето на нивната музика, што е директно поврзано со нивната заработувачка. Нашиот впечаток е дека во денешно време е тешко да се обезбеди пристојна егзистенција само од свирење поради што зурлациите се приморани да бараат и друга работа. На истото укажуваат и голем дел од зурлациите, кои велат дека реално е тешко да се опстане само од свирење, поради што треба да работат и дополнителни работи, кои не се поврзани со музиката.

Боривоје Џимревски вели дека по завршувањето на Втората светска војна и по конституирањето на социјалистичкото општество во Македонија, статусот на народниот музичар – инструменталист се менува во позитивна насока. Имено, ако инструменталистот во минатото дејствувал претежно во својата средина, како анонимен, во новосоздадените општествени и технички услови му се овозможува активно афирмирање на неговата личност. Тој додава дека со формирањето на професионалните оркестри, кои дејствуваат во рамките на Радио Скопје, ансамблот „Танец“ и бројните културно-уметнички друштва, во повеќе градови, полесно се експонирал творечкиот и интерпретативниот потенцијал, кој го афирмира угледот на инструменталистот. Џимревски нагласува дека за повисокиот статус на народните музичари – инструменталисти се заслужни и медиумите, односно радиото и телевизијата (Џимревски 2006: 363–364).⁸⁸ И ние ќе укажеме на значењето на развојот на медиумите преку кои се презентира зурлациската музика, што овозможува звуците на зурлата и на тапанот да дојдат до секого. Ова директно придонесува за зголемување на угледот на зурлациите. Тимоти Рајс вели дека благодет за музичарите Роми, свирачи на зурла и тапан се аматерските фолклорни ансамбли, спонзорирани од државата, Радио-телевизија Скопје и некои национални компании за снимање. Рајс тврди дека музичарите се платени професионалци и ако свират на телевизија или на радио, или имаат снимање, нивниот приход може да биде навистина убав. За долгогодишниот тапанар и зурлација во оркестарот на народни инструменти, Махмуд Музафер, Рајс вели дека од тројцата браќа што биле свирачи, Музафер бил најбогатиот затоа што се задржал на работно место во ансамблот во Радио Скопје, а свирел и на свадби и на собори (Rice 1982: 129–130). Од информатори дознаваме дека некои зурлации биле, а некои сè уште се ангажирани во аматерски фолклорни ансамбли во нивните градови, за што добиваат определен паричен надоместок. За афирмацијата на: зурлациската музика, инструментот и инструменталистот, важна улога одиграл Оркестарот при Радио Скопје, во чии рамки дејствувал зурлацијата, кој бил вработен, но и други зурлации, кои имале можност да

⁸⁸ Радио Скопје денес е Македонска радио-телевизија.

снимаат за Македонската радио-телевизија. Присуството во аудиовизуелните медиуми одиграло голема улога на промоцијата на оваа постара музичка традиција, која претходно можела да се доживее само непосредно. За подигнувањето на статусот на зурлациите придонесува и нивното свирење во професионални и во аматерски ансамбли, кои го негуваат игроорното и музичкото фолклорно творештво. Во изминатите седумдестина години, зурлата и тапанот се инструменти застапени рамноправно и во Државниот ансамбл за народни игри и песни „Танец“ во Скопје, а зурлациите се во постојан работен однос. И овие зурлации, покрај професионалниот ангажман, редовно настапуваат во различни пригоди, како и другите зурлации.⁸⁹

Кај зурлациската професија во РС Македонија не бележиме некои изразени негативни појави со кои се поврзува оваа категорија луѓе со мали исклучоци, но во еден поширок регион среќаваме вакви информации. Не може да се игнорира фактот дека на статусот на зурлациите, покрај образованието, професијата и финасиската состојба, влијае и нивната етничката припадност. Феликс Хоербургер вели дека во поглед на угледот што го уживаат свирачите на зурла во средината, овие луѓе обично се сметаат како надвор од општеството и со низок статус. Ова се однесува на Циганите, кои свират на Балканот и во Турција, но и за свирачите во Авганистан, каде што свирачи на зурла се *бербери*, народ со низок социјален слој. Во Непал постојат две социјални групи, кои се наоѓаат на дното во хиерархијата. Само тие свират на зурли. Во Кина, до неодамна, на инструментот Суона (*suona* = зурла) свиреле само Хунзи (*Hunzi*), што е донекаде понижувачко име за исламска група во Кина (Hoerburger 1986: 252). Хоербургер го поставува и прашањето дали оваа општествена класа (свирачи на зурла) е секаде потценета? Хоербургер забележува определени конфронтации во Грција во североисточната провинција, на границата со Турција и со Бугарија, регион во кој живее доминантно турско малцинство, кое има определена културна автономија и каде што Циганите, како свирачи на зурли, јазично и верски се поврзани со Турците. Тој вели дека овде политичките влијанија и верската припадност резултирале со социјален презир, а била евидентна и определена конфронтација со полицијата, која се обидува да го одвлече (пренасочи) вниманието од зурлациската музика (Hoerburger 1976: 35). За забрана на употребата на зурли во раните осумдесетти години во Р Бугарија пишува Керол Силверман, која вели дека во тоа време и научниците сметале дека во бугарската музика имало премногу небугарски елементи, кои биле под влијание на источната музика (Silverman 2007: 74). Определени притисоци од страна на државната власт кон зурлациите во Бугарија бележат и Лозанка Пејчева и Венцислав Димов. Притисокот бил преку приморување на зурлациите да работат друга работа бидејќи свирењето не се сметало за достоинствена работа од која ќе се обезбеди потребната егзистенција (Пејчева, Димов 2002: 63). Ние не регистриравме определени притисоци и пресии врз зурлациите од страна на државните органи во РС Македонија, но бележиме индивидуални обиди за забрана. Долгогодишниот зурлација во Државниот ансамбл за народни игри и песни „Танец“ во Скопје, Жељо Дестановски, вели дека во првите години од неговото вработување во Ансамблот, директорот на институцијата му забранил да свири на свадби бидејќи зурлацијата од „Танец“ бил позната личност: *Директорот што беше во Танец, ми забрани на свадби да одам. Зошто Танец, како Танец, позната личност, ако ти одеш, вика, по свадби, нема кој да дојде на концерт. Ќе те гледаат по свадби и нема да бидеш интересен* (Ж.Д.). Но и покрај забраната, тој пак свирел на свадби, по што бил приморан да го напушти „Танец“. По напуштањето, врз него се вршел голем притисок за да не може да се вработи на друго место: *И ги оставив два*

⁸⁹ Во овој ансамблот „Танец“ првиот вработен зурлација бил Славе Тасевски, а по него, како зурлација, се вработува Жељо Дестановски, кој останува во „Танец“ сè до неговото пензионирање. Во периодот кога Жељо бил прв зурлација во „Танец“, како придружни зурлации биле ангажирани и неговите синови Шериф и Џемал, кои имале статус на хонорарни соработници. Денес во „Танец“ редовно се вработени двајца зурлации, Ирфан Мамути и Жељо Дестановски-Младиот.

месеца, три, па ми забранија да се пријавам во бирото во Берово, ми забранија никаде да не можам да се запослам (Ж.Д.). Но по два-три месеци директорот поторно го враќа во „Танец“ и му дозволува да свири на свадби, но тоа да биде тајно: *После он ме пушти, он ми рече: – Оди, ама трај си. Ја ќе ти викам, ти свиркај си, ич гајле немај* (Ж.Д.). Жељо останува во „Танец“ сè до неговото пензионирање. Друга делумна забрана на дејствување на ромските зурлациски групи во еден период од почетокот на деведесеттите години на минатиот век бележиме во Кичево и во Кичевско. Оваа забрана не била наметната од државната власт, туку од страна на населението во Кичевскиот Регион. Причината за оваа забрана ни ја образложи Асан Махмуди, кавалџија и зурлаџија од Кичево (А.М.). Забраната имала политичка конотација. Настанот се случува во периодот по осамостојувањето на Македонија, по првите повеќепартиски парламентарни избори. Според Асан, Ромите од Кичево и од Кичевско, не гласале за албанската партија, која била доминантна во тоа време. Како револт на ова, албанското население се договориле, за своите потреби да не ги ангажира зурлациите Роми, односно, да не ги викаат нив да свират на албански свадби: *Е сега ќе ти ја кажам историјата како дојде да ние свириме зурли. Сега, да не е политички. Првиот плурализам кога беше, кога се гласаше, Ромите се искажаа, гласаа за СДС и тогаш Албанците донесоа ембарго на Ромите, на свадби да не ги зимаме ние, Ромите. По оваа наметната забрана се појавил недостиг од свирачи на зурла, кои ќе ги опслужуваат потребите на албанското население: И тогаш мој колега Мерсим Чуџи, постар кафалџија од мене, вика: – Ајде, бе, Асан, зошто да не свириме ние? Ние правиме граница дека Ромите, само Ромите свиреле на зурла, ајде, рече, да фатиме и ние. Фативме и една, две, три, направиме ние група одма.⁹⁰ Деведесет и втора-трета, ние бевме прва албанска група со сурли. Ја, Мерсим Чуџи, негов брат и еден беше од село Бачишта. Ромите реагираа, викаа: – Еј, овие ќе свират една година и ќе напуштат зошто не можат да издржат, не ќе ги прифати народот зошто не ги знаат ората, не ги знаат песните, не ги знаат мелодиите.* Забраната за свирење на Ромите на албански свадби и веселби траела три години сè до моментот кога Асан и неговите колеги не можеле да ги опслужат сите свадби. Тогаш Албанците повторно почнуваат да ги ангажираат зурлациите Роми. Ова ни укажува на тоа дека зурлациите немале некое ограничување за нивно дејствување од државните институции или притисоци врз зурлациите како што забележуваат некои автори од други земји. Државата не ги обврзува зурлациите да работат друга работа и не ја забранува зурлациската музика. Од друга страна, институциите, задолжени за негување на традиционалната музика, немаат определена програма со која би ги стимулирала овие носители на зурлациска традиција.⁹¹ Она што е значајно да кажеме е дека и покрај определените негативни појави, насочени кон зурлациската професија, тоа не ги спречува, свирачите и во минатото и денес, да имаат професионален пристап и однос кон зурлациството, без разлика дали егзистираат само од свирење или имаат и друга работа.

Кога станува збор за професионализмот во традиционалната инструментална практика, се поставува прашањето дали професионализмот треба го согледаме преку изведувачкото ниво на свирачот на традиционалниот инструмент или пак преку тоа дали тој ја наплаќа неговата изведба. За инструменталниот професионализам во народната музика, Илија Манолов вели дека е тешко да биде идентификуван во неговата апсолутна појава иако е појава со историска старост, која е општо распространета (Манолов 1989: 83). Боривоје Џимревски вели дека на професијата музичар – инструменталист од аматерски и од професионален аспект влијае: уметничката способност, можноста да привлече повеќе слушатели, неговата репродуктивна и продуктивна индивидуалност, како

⁹⁰ Асан вели дека немале некои потешкотии бидејќи од голема корист им било претходното свирачко искуство на кавал.

⁹¹ Истото се однесува и за свирачите на другите традиционални инструменти.

и можноста свирачот да си обезбеди егзистенција со свирење (Џимревски 2006: 358).

Според нас, репродуктивната индивидуалност подразбира способност на инструменталистот (во нашиот случај зурлацијата) да го прикаже музичкиот материјал што го научил во текот на учењето, додека продуктивната индивидуалност подразбира еден повисок степен на музичко осмислување кога свирачот е способен и да осмислува и да создава сопствени мелодии. Репродуктивната и продуктивна индивидуалност е резултат на специјализацијата, која ја поминува секој зурлација, специјализација што подразбира совладување на вештините на свирење, кои се стекнуваат по устен пат и со континуирана посветеност на техничко-музичкото совладувањето на инструментот. Овие два елементи, манифестирани преку уметничката изведба, зурлацијата го доведуваат до тој степен тој да биде ценет и почитуван индивидуалец, кој, за своето знаење, ќе добие и соодветен паричен надоместок. Повеќе автори посочуваат дека во традиционалната музичка практика, посебно се издвојува професионализмот кај носителите на зурлациската традиција. Пејчева и Димов велат дека зурлациската практика во светот секогаш е поврзана со професионализмот и како квалитет на свирачот, и како белег на зурлациската уметност (Пејчева, Димов 2002: 64). Илија Манолов вели дека од традиционалните свирачи во Бугарија, изведувачкото е највисоко кај зурлациите, кај кои е присутен повисок степен на професионализам, а плаќањето за нивната музика е повисоко (Манолов 1980: 622; Манолов 1989: 83).

Високо исполнувачко и професионално ниво е присутно и кај зурлациите во РС Македонија. Професионализмот кај зурлациите е карактеристика на: високото изведувачко ниво на интерпретираната музика, познавањето на зурлацискиот репертоар и соодветно однесување на зурлацијата кон своите колеги и кон аудиториумот. Изведувачкото ниво и неговото наплаќање ни даваат право да ги сметаме зурлациите за претставници на професионалната инструментална музичка практика. Но и покрај професионалното занимавање на зурлациите со оваа дејност, која, на поголемиот дел, им е единствена работа, до ден-денешен, во официјалните институции, категоријата свирач или музичар, изведувач на зурла, не постои. Имајќи ги предвид севкупните политички случувања на територијата на која денес се простира РС Македонија, претпоставуваме дека свирачите немале некој посебен третман од страна на оние што владееле, барем до периодот до пред Втората светска војна. Сепак, Боривоје Џимревски посочува дека по Втората светска војна, во Македонија се формираат државно-еснафски здруженија, кои се со задача да ги штитат интересите на музичарите во која било форма (Џимревски 2006: 364). Ние немаме информација дали овие еснафски здруженија ги застапувале и зурлациите и дали воопшто ги класифицирале во категоријата *музичар*. Кога зборуваме за зурлацството како професија мораме да забележиме дека таква категорија не е официјализирана со закон, ниту пак постои некое здружение, кое е задолжено за промовирање или пак здружение, кое ќе им обезбедува ангажмани. И самите зурлации немаат сознание за какво било здружение, кое ќе ја штити нивната работа. Во недостаток на сосодветни здруженија, кои би ја застапувале оваа категорија музичари или пак на некој начин ќе се грижи за музичките ангажмани на зурлациските состави, овој дел од работата е препуштен на самите зурлации. Она што ние го согледавме е дека зурлациите и тапанарите имаат определени врежани кодекси на кои се придржуваат во текот на своето зурлациско делјствување. Кодексите подразбираат меѓусебно почитување во самиот зурлациски состав, почитување на подобрите мајстори, и почитување и соодветно вреднување на нивниот труд од страна на заинтересираните за зурлациска музика. Меѓу зурлациите владее голема почит кон мајсторите на зурла, без разлика на нивната возраст. Оваа почит мајсторите зурлации ја уживаат и во своето опкружување и од страна на корисниците на нивната музика. Зурлациите имаат посебна почит кон повозрасните зурлации, без разлика дали се акитвни или веќе не свират. Сепак зурлациите укажуваат и на тоа дека овие кодекси, врежани во нивната свест, не се почитуваат секогаш и зависат од поединецот.

Музичките ангажмани најчесто се на: свадби, празници, сунети и домашни прослави (имендени, вселување во нова куќа итн.), но често свират и на настани што не се поврзани со определен празник, а такви се: раѓање на дете, свирење во кафеана, спортски настани итн.). Но, без разлика по која пригода свират, зурлациите и нивната музика секогаш се синоним за веселба. Своите настапи зурлациите најчесто ги договараат од дома, кога кај нив доаѓаат заинтересираните за нивните услуги. Во некои градови, каде што има поголем број зурлациски групи, постои место, каде што во определен ден тие се собираат и каде што заинтересираните за нивните музички услуги можат да ги побараат и да направат договор за нивниот ангажман. Во денешно време тие најчесто се собираат во кафеани во кои и кога се отсутни тие, можат да се добијат контакти од посакуваните зурлациски групи. Како што дознаваме од наши информатори, во Скопје, зурлациите се собираат секој вторник во Старата чаршија, каде што ги договараат своите ангажмани непосредно со своите клиенти. Истото го бележи и Тимоти Рајс (Rice 1980: 117). Ангажманите понекогаш се договарале и телефонски ако биле клиентите од друг град или ако живеат во странска држава. *Од Швајцарија ми се јавуваат, од Германија. Само кажат резервирај тоа, кога ќе дојдам, јас ќе платам* (А.С.). Настапите на зурлацискиот состав најчесто ги договара главниот зурлација (мајсторот), но и другите членови од групата. Договороањето подразбира време и место на настап, како и условите за нивното свирење, односно, на кој начин ќе биде наградено нивното ангажирање. Во литературата се посочува дека ангажманот на зурлациско-тапанарските состави најчесто е платен со пари, а понекогаш добиваат и други подароци (Манолов 1980: 622; Линин 1986: 122; Линин 1999: 303). Александар Линин посочува обичај во Струмичко Поле кога, за време на жетвата, се канеле зурлациско-тапанарските состави, кои, за време на починка свиреле, а наградата за нивниот труд се состоела во натура и пари (Линин 1986: 122). Тимоти Рајс забележува дека циганските свирачи на зурла наплаќаат повеќе за своите услуги од повеќето свирачи на гајда и кавал, што укажува на нивната улога во општествениот живот (Rice 1982: 122–123).

Повисоката цена на нивните услуги од другите свирачи на традиционални инструменти веројатно се должи на понапорното свирење, кое е карактеристично за зурлата како инструмент, а тоа пак меѓу самите свирачи придонело овие состави да имаат повисоко позиционирање. Зурлациите, своите настапи, најчесто ги наплаќаат за определена сума. Сумата за која свират зурлациските групи е релативно висока, што тие го оправдуваат со нивниот професионален однос и со музичката подготвеност да одговорат на секое побарување во секоја пригода без разлика на кого свират. Кога се договара нивен ангажман, тие земаат дел од договорената сума однапред, сума што е гаранција за нивната резервација. Однапредземањето се нарекува *капар*. Зурлација ни објаснува како го договарал својот ангажман: *Доаѓаа тука у сабота или недела. Слободен ли си чичко Реџеп? – Слободен. Колку пари, шо пари? Толку пари. Ќе отидеме со другарите, ќе отсвириме, ќе си поделиме парите* (Р.С.). Исплаќањето на договорената сума се врши по завршувањето на настанот: *Завршуваме и ти плаќаат* (А.С.). Фактор што влијае на цената за која свират зурлациските состави е времетраењето на настапот, нешто што го почитуваат тие, а за секое евентуално продолжување, прават нов договор, по што им се доплатува за продолженото свирење. Тимоти Рајс, набљудувајќи зурлациска група што свирела на некој настан во Скопје, забележува дека по истекувањето на договореното време тие престанале да свират сметајќи дека го заслужиле фиксниот надомест, кој бил договорен претходно (Rice 1980: 126). Како што ни пренесуваат нашите информатори, во минатото, во некои региони свадбите се правеле само со зурли, што барало сериозна физичка и музичка подготвеност за долготрајното свирење, што подразбира и познавање на мелодиите со кои се придружуваат определени обреди. Миљаим Дестановски вели дека порано на свадби свиреле по цел ден, а во поново време зурлациите повеќе се појавуваат на свадби како атракција и свират околу еден или два часа: *Свадбите се сега*

модернизирани и како атракција само за пола саат ќе земеш истите пари, можеби и повеќе од свадба целодневна (М.Д.). Намалениот временски период на настап на зурлациите, барем на свадбите, е намален од причина што свадбите наместо дома почнуваат да се прават во ресторани, каде што свират оркестри со современи инструменти со западноевропско потекло (кларинет, саксофон, хармоники, виолини, гитари итн.). Овие оркестри индиректно придонесуваат за делумно поттиснување на зурлациските состави, а како резултат на тоа е намалувањето на нивните ангажмани. Но, и во овој нов период зурлациите не биле целосно запоставени и биле ангажирани и во домашни услови и во ресторантите, каде што, со својата музика, внесувале дел од старата музика. Зурлацијата Жељо Дестановски е дел од овој процес на трансформација и на делумно намалување на побарувањето на старата зурлациска традиција. Тој вели дека пред дваесетина години имал постојан ангажман во хотелот Континентал во Скопје, ангажман што траел повеќе години и со својот зурлациски состав свиреле околу еден час, а другото време од свадбата свирел оркестар со современи инструменти: *Со Континентал потпишав договор за секоја свадба сабота недела да ми плаќаат по неесет марки* (Ж.Д.). Според зурлациите, времетраењето на нивниот настап не е секогаш мерило дека тие ќе заработат повеќе иако, кога свират подолго време, веројатноста да заработат повеќе пари е поголема: *Одиме ние по свадби, тие со појачуала, јас за два саата ќе ти ги земам сите пари* (А.Б.). Секако, и покрај овие нови моменти, не е целосно искоренета традицијата, каде што тие се единствената музика, која, во домовите на славениците, ги придружува обредите поврзани со самиот настан (свадба, сунет итн.). По завршувањето на настанот, ако продолжува веселбата и во ресторан, каде што најчесто свири друг оркестар, зурлациите се повикуваат да настапат околу еден час, за што им се плаќа дополнително. Појавата на современи инструменти предизвикува еден нов момент, а тоа е кога традиционалните свирачи ги оставаат своите инструменти и почнуваат со учење/изучување на современите инструменти.⁹² Зурлациите, покрај договорената сума, која зависи од времетраењето на нивниот настап, речиси секогаш заработуваат и дополнителна сума пари. Оваа дополнителна заработувачка меѓу свирачите се нарекува *бакшиш*: „Музиката на свадбите е платена, а ако е расположението поголемо, ороводецот дава бакшиш На собор плаќаат тие што ќе го водат оро“ (Димовски 1972: 41). Бакшишот во пари свирачите го добиваат од присутните гости и од домаќините, кои, на тој начин, изразуваат благодарност за нивниот музички настап. Бакшишот е карактеристичен и за општи празнични веселби, каде што се игра оро. Во овој случај бакшишот го даваат оние што имаат желба да слушнат определена мелодија или пак сакаат да го водат оро. Посебен момент во овие звучно-визуелни перформанси е моментот кога оној што порачал песна или оро, го поведува оро, по што вади определена сума пари и ги дарува свирачите (Фотографија 46).

⁹² Зурлацијата Алим Демировски од Берово, во еден период од неговото зурлациско дејствување почнува да свири на баритон. Сретнавме обратна состојба. Синот на зурлацијата Реџеп Салиов, и покрај семејната традиција на свирење зурли, првин почнува да свири на труба, а потоа почнува со зурла. И неговиот син Тајан (внук на Реџеп), првин почнува да свири на труба, а потоа почнува на зурла. Елам Рашидов од Кочани, син на зурлација, првин почнува да свири труба, а потоа почнува на зурла. Биар Усовски од Кичево, роден во 1956 година, во чија фамилија свирењето на зурла било семејна традиција, почнува првин да свири на саксофон, а на зурла започнува да свири на триесетгодишна возраст.



Фотографија 46. Наградување на зурлација со бакшиш.

Овој гест ги одразува задоволството и радоста што ја манифестира игроорецот, а истовремено привлекува внимание и кај другите присутни. Парите од бакшишот луѓето најчесто ги ставаат на челото на зурлациите и на тапанарите, на тапанот (меѓу лубот и конопите) или пак ги виткаат парите во вид на конус и од потесната страна ги вметнуваат во резонантните отвори на зурлата. Во поново време, за да се истакне колкав бакшиш дале домаќините, на главата на мајсторот зурлација се прикачува еластичан лента (ластик) под која се вметнуваат парите (Фотографија 47).



Фотографија 47. Зурлација со бакшиш.

Зурлациите велат дека не е реткост сумата што ја заработуваат од бакшишот да ја надмине договорената сума: *Да ти кажам искрено сега можеме да фаќаме и по илјада евра бакшиш со децата мои* (А.С.). Ние ќе опишеме еден настан, кој ни го раскажа зурлацијата Асан Махмуди од Кичево. Асан се сеќава дека на свадба зеле бакшиш од кичевски мифтија, кој, порачувајќи песни, им дал и пари: *Се сеќаваме кога мифтијата во*

Кичево нè почасти нас, со зурлите. Во неговото село бевме ние во конак во негова фамилија. – Дај една песна моја, вика. Јас си викам сега ќе те начекам. Стана и не почеси по сто денари на двата и рече: – Првпат што давам пари на музиканти. Што викаме ние: – Од поп и од оца пари не (А.М.). Високата заработувачка од бакшиш е причината што понекогаш зурлациите се договараат да свират само за бакшиш, без претходнодоговорена фиксна цена. Во овие ситуации нивната заработувачка не е сигурна, туку зависи од расположението и од финансиската состојба на домаќините што ги поканиле да свират кај нив и од нивните гости. Кога имаат бакшиш, тие свират и подолго време од договореното, без за тоа да бараат дополнително плаќање. Во практика, секоја зурлациска група си има оформено фиксирана цена при договарањето, цена од која понекогаш прават и отстапки. Овие отстапки ги прават најчесто за оние кај кои свиреле и претходно и веќе знаат дека во таа фамилија можат убаво да заработат. На цената и на побарувањето влијае и рејтингот на зурлациите, односно колку се прочуени меѓу народот. На рејтингот на зурлациите се одразува нивната музичка подготвеност. Зурлациските групи најчесто се идентификуваат според нивното презиме или пак според името на некој истакнат зурлација, кој бил претходник во нивната зурлациска тајфа и се пренесува од генерација на генерација. Како пример ќе ги посочиме фамилиите *Дестановски* од Берово; *Арзиовци* од Велес, *Мајовци* од Дебар, *Зурнациеви* од Радовиш и други. Овие фамилии и во минатото и денес го носат статусот на зурлациски групи со висок углед.

Поистакнатите зурлациски групи, покрај тоа што повеќе се барани, имаат и повисока цена. Зурлација, чија зурлациска група во моментот е една од поистакнатите во РС Македонија, вели дека неговата зурлациска група составена од три зурли и еден тапан за два дена наплатува илјада и петстотини евра: *Илјада и петстотини евра два дена свириме* (А.С.). Друг зурлација индиректно ни одговара и ни објаснува дека свирел свадби кај: Роми, Македонци и Албанци, но најмногу заработувал кај Албанците бидејќи им го познава репертоарот: *Значи, они не те праиуваат за пари, колку сакаш ти плате, ама да му завршиш работа* (А.С.). Кога свират на свадба, на заработката влијае и тоа дали свират кај младоженецот или кај невестата: *Помалку свирење кај женската страна, помалку пари, а тука од кај машката страна, повеќе свирење, повеќе пари. И да ти кажам, кај машкото е друго, кај женското е друго. Свирката е иста, ама повеќе се зимаше пари, повесели демек* (Р.С.). Боривоје Џимревски вели дека според практиката и логиката на луѓето во минатото, свирењето во самостојна или професионална смисла се сметало за несериозна и непрофитабилна работа и неценета професија од која можело да се живее (Џимревски 2006: 362). Сепак, кога станува збор за свирачите на зурла, тие се горди и велат дека кон својот занает се однесуваат професионално, што им овозможува солидна заработувачка за која велат дека заработените суми од два или три дена свирење биле во висина на платата, која се заработувала за една работна недела во државна фирма за производство. Во поглед на заработувачката, се среќаваат спротивни мислења, така што некои зурлации велат дека од свирењето сè уште се заработува убаво, а други тврдат дека заработувачката не е на задоволително ниво. Повозрасните зурлации, кои сè уште свират активно, велат дека во минатото заработувачката од свирење била добра, но во поново време заработуваат повеќе: *Сега има повеќе пари* (А.С.). Во поглед на заработувачката ќе додадеме дека заработените пари се делат на еднакви делови меѓу сите членови на групата. Лоренс Пикен наведува пример за зурлациска група во Турција, каде што зурлацијата што ја свири мелодијата (мајсторот), секогаш е лидер и има предност во однос на својот партнер и тапанциите. Конкретно, дневната заработувачка се делела на пет, од кои мајсторот зурлација ќе добие два дела од вкупниот профит, а другите тројца ќе добијат по еден дел (Picken 1975: 495). Ние не сретнавме информации од зурлациите во РС Македонија да има практика мајсторот зурлација да зема поголем дел од заработеното. Како што веќе споменавме, меѓу зурлациите има големо заемно почитување и почитување кон нивните муштерии и кон аудиторумот пред кого настапуваат. Но, дали ова

почитување е соодветно возвратено и од страна на аудиториумот? Имајќи ја предвид природата на оваа професија, искуството на нашите информатори, но и нашето лично искуство бележи и непријатни моменти. Овие непријатни моменти се резултат на поединци од аудиториумот, кои без разлика дали се случајни, без намера или со намера, оставаат негативни сеќавања. Покрај непријатни настани од аудиториумот кон зурлациите, бележиме непријатности и меѓу самите зурлации. Како професија во која музичарите имаат цел да ги расположат и да развеселат оние на кои им е наменета музиката, можеме да кажеме дека не е секогаш благородно возвратена од аудиториумот. И покрај тоа што најголем дел зурлации кон својата свирачка работа имаат сериозен и професионален однос, има случаи кога од аудиториумот тоа не е возвратено соодветно и не секогаш се почитува нивниот труд. Феликс Хоербургер посочува пример кога зурлациска група, која била платена да свири, по завршувањето била избркана надвор (Hoerburger 1986: 252). Пејчева и Димов велат дека мајсторот зурлација има двојна положба во општеството, односно од една страна тој е ценет, почитуван и високо платен, а од друга страна, од повисоко ниво, тој е гледан како слуга, кој практикува несериозна професија, е навредуван и е малтретиран (Пејчева, Димов 2002: 68). Да бидеш дел од некој фамилијарен настан или празник, особено како свирач, претставува голема чест, а почитувањето од страна на аудиториумот за време на музичките перформанси и за зурлациите е посебен момент. Сепак, многу често се случува зурлациите, по завршувањето на нивното музичко опслужување да бидат омаловажувани и навредувани од незадоволни поединци. Боривоје Џимревски вели дека е неспорно дека музичарите биле главните аниматори на сите свечености, па сепак нивното учество кај народот не било доволно ценето. Имено, додека инструменталистот ја создава и ја задоволува еуфоричната духовна атмосфера на друштвото, тој е во центарот на вниманието, потоа неговата музика и неговата личност се забораваат. Ваквиот невнимателен однос на народот кон музичката професија се темели на отсуството за вреднување на реткиот уметнички труд, кој не можел да заживее во менталитетот на просечната култура на луѓето. Џимревски додава дека за потценетиот однос кон музичарите голема улога одиграла националната и социјалната структура на инструменталистите (Џимревски 2006: 363). Имајќи ја предвид различната религиска припадност, можеби треба да се постави прашањето, како зурлациите и тапанарите Роми, кои се припадници на муслиманската религија, немаат предрасуди да свират на христијани. Тие често свират и околу христијанските религиозни храмови. За ова прашање пишува Тимоти Рајс, којшто посочува дека религиската припадност на зурлациите, кои биле муслимани, не претставува никаква пречка тие да се присутни за време на собори, кои се организираат во близина на христијанските цркви и манастири. Забележувајќи го моментот на пристигнување на зурлациите во с. Кучково, од лицата на луѓето се гледало радост поради доаѓањето на свирачите, што очигледно значело дека прославата ќе започне и дека тој ден навистина прославата ќе биде голема и весела бидејќи Циганите им биле добро познати на селаните, кои свиреле долги години во ова село и тие биле пречекани како стари пријатели. Селаните верувале дека овие двајца зурлации биле најдобри во регионот, поради што биле посебно среќни кога овие зурлации можат да присуствуваат на нивната прослава (Rice 1980: 117). Боривоје Џимревски пак забележува дека во прилепското село Долнени, за време на празнувањето на христјанскиот празник Спасовден, и покрај големиот број гајдаци, кои свиреле на гостите, доаѓале и цигански зурлациски групи. Џимревски пишува дека народот не ја сакал зурлациската музика, но за да не ги одбијат, ќе одиграле неколку ора, а потоа повторно се свртувале кон гајдите. Оваа постапка ја правеле со верување дека зурлата, како музички инструмент, му припаѓала на муслиманскиот народ. На христијанскиот народ зурлата не му носела дар и радост, додека гајдата си ја сметале како своја, како музички инструмент на христијаните (Џимревски 1996: 42). Една од причините во некои моменти зурлациите да бидат потценети е нивната етничка припадност, но генерално, овие

непријатни моменти се резултат на однесувањето на поединци. Гледано од наш агол, зурлациите најмногу се почитувани од Ромите, а помалку од другите етникуми што живеат во РС Македонија, без разлика што зурлациската музика е повеќе или помалку прифатена од сите етникуми. На негативните реакции кон зурлациите придонесува и консурмирањето на алкохол, појава што е присутна на настаните, кои музички се опслужувани од страна на зурлациски групи. Бележиме некои настани што се случиле во минатото и настани што ги имаат доживеано нашите информатори, кои велат дека оваа професија, како и сите други, има и добра и лоша страна.

Зурлација од Куманово ни пренесува едно лошо доживување. Тој со својот состав долги години свирел на Македонци за време на христијанскиот верски празник Божик. Тие биле договорени за определена сума, но кога зеле поголем бакшиш, организаторот не сакал да им плати: *Е сега он фрли многу пари, морам да кажам, ама спогодба си е спогодба, значи се погодив со тебе. Е сега ти си ми фрлил пари, сум ти правел мерак, а после вика: – Е јас ќе земам од Дебар зурлациии, више не ве викам. Е тоа е работа, тој се налути на нас. А јас, бате, тоа е твоја религија, еден бог имаме и музика си е музика, ама ако се спогодивме, не може сега, јас фрлив пари и готово (А.С.).* Членови на зурлациски состав од струмичкото село Банско ни раскажуваат за нивното прво свирење во Дебар, кое било придружено со непријатности: *Ние отидовме да свириме свадба во Новак, Дебарско, дојде еден голем. Од каде сте вие? Од Струмица. – Вие сте зурлациии, нели? Да. Ајде од тука да бегате, да немате проблеми.* Садик тврди дека овие луѓе биле испратени од зурлациска група од Дебар: *Ги испратиле Мајовци (С.С.). Љубоморат оти мајстор сум, ќе ги земеме свадбите (А.С.).* Садик продолжува: *Зурлата ја држам и Шиптарите дојдеа кај нас и викаат: – Колку свирите свадба? Ние викаме 1500 евра. Он слуша (тај што го пратија на нас, бабаитот, да не пуде). Таму имаше полиција и јас отидов и викам: – Ние сме од Струмица, еве ви документи, ние сме музиканти. Имам свадба тука. Тај големиот ни се заканува. Полицаецот вика: – Дечко, ти седи тука до нас и не се плашете, вие сте музиканти. Ние ги знаеме Мајовци. Еве ви број ако имате проблем, звонете и ние ќе дојдеме. И отидовме да свириме во Новак. Они (Мајовци) таа страна свират, ние од оваа страна. И народот вика (на Мајовци), тие Турците: – Мајстори, ако сте вие од тука, ама овај ги знае старите песни. На Турци свиревме, ама македонско, најстара песна: „Маро, ле, кисе ле“. На вај Абди викаат, мајстор си ти. Они слушаа (Мајовци) и сакаа да не изгонат, но цело село не држеше таму и сакаа да ни дадат куќа, да свириме цело лето, на сите свадби. Испадна тој Турчинот што свиревме кај него и му рече на стариот зурлација: – Слушај, ако ги закачите овие музиканти, нема да станете повеќе во селото. И после тоа, не ни пречеа. (С.С.).* Во зурлациството бележиме и настани, кои имаат трагичен крај. Настан што се пренесува меѓу зурлациите ни го пренесе Цавид Асани од Дебар, кларинетист и зурлација (Ц.А.): *Во Тетовско, во село Градец бил некој мајстор нај, нај, нај, по име Дануш, најдобриот мајстор. Свирел на голема каба-зурла С (це)-штим и некој го убил. Дали намерно или да пукне, Дануш го убиле свирејќи во соба (Ц.А.).* Според Цавид, овој настан се случил пред четириесет-педесет години. Иститот настан ни го пренесе и мајсторот за зурли, кој е и зурлација од Тетово, Фариз Хајрула (Ф.Х.). Фариз бил ученик на овој зурлација со кого ги започнал првите настапи со зурла (Ф.Х.). Тој вели дека Дануш не бил убиен намерно, туку загинал од куршум испукан во соба. Додека свирел на свадба во некое тетовско село, некој пукнал во собата, по што куршумот се одбил од ѕидовите и го погодил зурлацијата Дануш, којшто починал на самото место. Кога се случило убиството на Дануш, Фариз бил во војска. За неговиот учител Дануш, тој вели дека бил голем мајстор, а тој сè уште ја чува неговата зурла (Ф.Х.). Бележиме и друг немил настан, убиство извршено од зурлациии. Ихмет Хусеинов од Велес се сеќава како во селото Цумајлија, од страна на зурлациии од Светиниколско, бил убиен неговиот чичко, зурлацијата Ајредеин: *И дојде денот, чичко ми беше најдобар мајстор, они го отепана. Они го отепана од што беше многу добар мајстор. За што го отепале? –*

За пееет динари пари, за пееет динари пари. Он не бил намерен да ги скрие тие пари, туку како што ставал по џеповите, свириш те лепат сега. Во овој џеп сум ставил, во оној џеп сум ставил, и некое дете: – Вој мајсторо има пееет динари ставено тука. Он викал немам бе, душо, немам, и кога ќе бркнат, му ги нашле тие пееет динари. – А ти крадеи? И фанале, го отепале (И.Х.). Ихмет вели дека ова убиство повеќе било резултат на завидувањето од другите зурлации отколку за наводното криење пари од бакшишот бидејќи чичко му бил голем мајстор. Ихмет бил на околу петнаесетгодишна возраст кога се случило ова убиство. Нашето мислење е дека зурлациските групи и покрај тоа што се составени од Роми, кои претежно се со муслиманска вероисповед, религиската разлика не претставувала никаква пречка тие да свират на хриситјански празници и во христијански храмови. Овие музичари со својата музика ги оплеменувале самите настани поради што народот бил радосен и можел да пее и да игра оро. Вообичено, кога зурлациите почувствуваат дека во некој момент не се пожелни, тие најчесто се повлекуваат и престануваат да свират. Инцидентните појави и лошите искуства се дел и од оваа професија, со која зурлациите успешно се справуваат, што укажува на нивниот професионализам и игнорирање на некои неморални појави.

Сумирајќи го досегакажаното можеме да заклучиме дека музичкиот и професионален авторитет на зурлациите и на тапанарите во определени моменти може да биде висок, почитуван и возвишен, а на моменти – потценет, погазен и недовољноиспочитуван. Но, сепак, и покрај присуството на некои негативни моменти, најголем дел од зурлациите се задоволни од оваа професија бидејќи ја работат од срце, а како најголема мотивација им е тоа што ја задржале и ја продолжиле музичката традиција, која се негувала од нивните татковци, дедовци, прадедовци...

2.7. Зурлациско дејствување – локално и регионално

Имајќи ја предвид распространетоста на зурлата на територијата на РС Македонија, е очекувано зурлациските состави помалку или повеќе да се барани во различни региони, градови и села. Вообичаено, сите зурлации дејствуваат најмногу локално, а потоа и во поширокиот регион. Според нашите информатори, зурлациската музика, повеќе или помалку е прифатена во сите градови на РС Македонија, што за нив претставува поголема можност да свират на бројни настани и во нивното опкружување и подалеку. За ова дејствување е заслужно изграденото реноме на зурлациските состави, реноме што се гради преку познавањето на локалниот репертоар на регионот во кој свират. На ангажирањето се одразува и индивидуалното достигнување на мајсторите зурлации, кои се истакнати и во својата средина и во другите делови на РС Македонија, а нивниот авторитет се градел преку големата посветеност кон зурлата и кон зурлациската музика. Возрасен зурлација од Виница вели: *У Штип зурлации шо беа сите ме познават, во Берово зурлациите сите ме познават, тај шо е у Танецо, Џељо, брат му, тиа другите сите ме познават, сите ме знаат. Скопје кога одам, сите се собираат, тие зурлации (Р.С.).*

Овие истакнати поединци како дел од зурлациските состави во минатото, своите достигнувања ги истакнувале непосредно, додека свиреле, а во денешно време, добрите зурлации се истакнуваат и преку социјалните мрежи и преку интернет-каналите, со што, нивниот музички потенцијал и нивното музичко достигнување се достапни во секој дел од државата и надвор од неа, со што поединци стануваат и интернационални симболи на зурлациската музика. Како што веќе рековме, зурлациската музика, повеќе или помалку, е прифатена во сите региони и од сите етникуми што живеат во РС Македонија. Сандокан Абдиу вели дека генерално зурлациската музика е прифатена во сите градови на РС Македонија, но додава и дека на некои настани присутните се незаинтересирани: *Низ цела Македонија е позната оваа традиција, во сите градови, али има место и место, град и*

град што не ја познаваат оваа музика. Ете одиме во Охрид, во ресторан, и има некој се пули, нешто му е чудно. Значи не му е од поколение, не му е позната оваа музика (С.С.А.). Ние имавме можност во неколку наврати да снимиме зурлации, кои настапуваат во други градови од нивното место на живеење. Зурлации од Велес редовно настапуваат во: Скопје, Штип, Радовиш, Струмица, Прилеп и во други градови. Возрасен зурлација од Велес вели: *Јас повеќе во: Дебар, Кичево, Струга, Охрид редовен сум таму* (И.У.). Син му Левент додава: *Битола, Прилеп, Струмица, Штип* (Л.Х.). Зурлации од Радовиш настапуваат во: Штип, Струмица, Гевгелија, Кочани, Винаца и во други градови. Беровски зурлации укажуваат на нивното дејствување, кое не е ограничено само во Беровско: *Ја сега ќе одиме за Винаца, во недела сме Скопје, значи немаме граница во Македонија* (М.Д.). *Јас сум свирел и тука и воф Кочани и воф Винаца сос мојо мајстор Дестан сум свирел. Во Радовиш сум свирел многу пати, Струмица* (А.Д.). Зурлации од Дебар велат дека настапуваат ширум РС Македонија: *Штип имаме свирено многу пати. Имам свирено многу свадби таму* (А.Б.). Зурлации со каба-зурли од Тетово настапуваат во Гостиварско, па и во Кичевско: *Тетово, Гостивар, по селата* (Ф.Х.).

Ние имавме можност да снимиме пеливански борби во кичевското село Шутово, каде што свиреа две групи зурлации со зурли јарам-каба од Кичево и една зурлациска група со каба-зурли од Тетово. Една од причините, зурлации од еден град да се бараат во друг град, е желбата на оние што прават определена веселба да им свират познати зурлациски тајфи, со што го нагласува нивниот семеен статус. Другата причина поради која се канат зурлации од други градови е од реални потреби бидејќи во некои градови нема зурлациски тајфи, а населението реално има потреба од зурлациска музика. Бележиме музичко дејствување на зурлациските состави од РС Македонија во еден поширок радиус, којшто ги надминува и државните граници. Од нашите информатори дознаваме дека тие свират и надвор од РС Македонија, најчесто во Јужна Србија и во Косово: *Одиме и во други градови во Македонија и во Бујановац, Србија, има Албанци што земаат снаи од таму и ние одиме* (А.С.). Во овие земји свират зурлации и со јарам-каба и со каба-зурли, но самите велат дека повеќе се бараат каба-зурлите: *Во Србија повише свират тетовски зурли, каба- и во Косово* (С.С.). *Тука кај што одев јас Гора, Бујановац, Прешево со овие зурли, а во Призрен каба- бараат* (Ж.Д.). И Фариз Хајрула, зурлација на каба-зурла, вели дека покрај во Гостивар и во Тетово, каба-зурлите се бараат и во Косово (Ф.Х.). Зурлација на зурла јара- каба вели: *Од Косово од Призрен тие исто така обожаваат* (А.С.). Зурлациите свират и во подалечни земји, во кои има иселеници од РС Македонија: *Во Германија свиреме многу често. На косоварските Цигани свириме* (С.С.). Ваљон Рамадани, зурлација и тапанар од Тетово, вели дека свирел повеќе пати надвор од РС Македонија: *У странство, у Германија, во Берлин, Швајцарија во Цирих, во Италија* (В.Р.). Петрит Исаковски вели дека секоја година заедно со својот син свират во Турција. (Го прашуваме кој ги кани на свадба и на кого свират во Турција?) Одговара: *Тој што прави свадба, цела свадба. Тие се населени во Измит, Ада Пазар, Бурса, Маница, Измир, Истанбул, ама повеќе се во овие* (П.И.). Друг зурлација од Дебар вели: *Турција бев првпат, а мојата група десетина пати* (С.С.А.).

Зурлациските состави, како дел од ансамбли за традиционални музика и игра, свират и во земји во кои овие инструменти воопшто не се застапени и не се дел од фолклорната традиција на тие земји. Овие настапи се главно на фестивали на кои се презентира традиционалната музика и игрите од РС Македонија: *Ние бевме во Скопје фест, не видоа и преку други, кои се, што се и не земаа на фестивал во Италија, од цел свет имаше* (А.Б.). Раца Абдули вели дека тој со својата група, во 2005 година, со КУД „Јахи Хасани“ од гостиварското село Чегране, свирел на фестивал во Италија (Р.А.). Азис Сулејмани вели дека тој со културно-уметничко друштво од „Панче Пешев“ од Куманово свирел во Франција и во Италија: *Јас сум свирел и во Панче Пешев во друштвото во Куманово, овдека сме биле и во Франција и таму сум земал за дувачки оркестар прво*

место (Аз.С.). Зурлација од Битола исто така со културно-уметничко друштво свирел во Франција и во Италија: *Кога ќе има турнеја, свирам со друштвото „Илинден“, одам за Франција, Италија (С.А.Ч.)*. Зурлација го опишува гостувањето на зурлациското состав „Мајовци“ од Дебар: *Отидоа во Франција во Ланголен, добија прво место со „Тешкото“ (Ц.А.)*. Во РС Македонија настапуваат зурлациски групи од други држави. На фестивал во с. Секирник, Струмичко, фестивал на кој се презентираат русалиски обичаи придружени со зурлациска музика имавме можност да проследиме зурлациски групи од Петрич, од Бугарија. На Меѓународниот фестивал „Тодорица“ во Свети Николе гостуваше ансамбал од Турција, кој музички беше придружен од цура -урла и тапан. Во поглед на врските меѓу зурлациите од различни држави, можеме да кажеме дека поинтензивни контакти и соработка се одржуваат меѓу зурлациите од РС Македонија и Бугарија. Зурлации од Берово велат дека нивната фамилија е во роднинска врска со некои зурлации од Бугарија и дека се познаваат со повеќе зурлации и тапанари од другата страна на границата: *Па види сега. За време на границите, Бугарија и Македонија кога биле заедно, он има дел и бугарско малку. И баба ми е бугарка и он. Не знам која година, тура се граница и дел од нашата фамилија што се зурлациите остануваат од онај крај на Малешевијата: Микрево, Струмјани тие остануваат, се наши фамилии. И Каврикирово, да имаме од Куртови, Петрич, сега ќе ти кажам. Самир ни е исто, Демир Куртов (М.Д.)*. (Ги прашуваме дали се познаваат со овие зурлации и дали знаат дека имаат роднински врски.) Одговараат: *Се знаеме (Ц.Д.). Е ка не, ка не! (М.Д.). Во Струмјани се сриќаме секогаш кога сме таму (Ц.Д.). Сите зурлации во Микрево кога одиме ние и се збераме. Мислам дека има во Микрево, во октомври е мислам, не знам што празник е, ама важно фестивал има, Малешевијата пее и танцува, таму се сришчаме, ама познаваме се добро. Фамилија са ни тиа. Ама со време на границата знаеш и, знаеш сега се наодиме. Они на пример од таму викааше за, не за парадед, за нашиот дед, за дедо Рифо викааше вујча ни, значи он и е вујча на нив. Сега веќе полечка се наодиме. По фамилијарна врска, по историска (М.Д.)*.

Сумирајќи го пренесеното од нашите информатори, можеме да констатираме дека зурлациите од овие два соседни региони имаат заедничка музичко-културна и духовна поврзаност, манифестирана преку инструментот и преку музиката. Оваа поврзаност ние имавме можност да ја видиме за време на свадбата на синот на зурлацијата Миљаим Дестановски од Берово, каде што свиреше зурлациски состав од с. Каврикирово, од Бугарија, предводен од еден од најпознатите зурлации на Балканот, Самир Куртов. Ова ни укажува на тоа дека музиката на некој начин ги обединува Ромите од двете страни на границата. Присуството на зурлации од РС Македонија во соседните држави и обратно, од соседни држави во РС Македонија, на некој начин ја оддава универзалната и надгранична транскulturна димензија на зурлациската музика, а зурлата и тапанот претставуваат своевиден мултикултурен мост, кој обединува народи што се поврзани меѓу себе културно и традициски.

2.8. Изведувачки процес

По завршувањето на сите фази на изучувањето на зурлата, мајсторот зурлација е оспособен самостојно да одбере инструмент на кој ќе свири, да го координира придружниот зурлација и тапанарот, да го осмислува и да го исполнува репертоарот според контекстите во кои учествува. Имајќи предвид дека зурлацијата со зурлациската група настапува пред различен аудиториум, мошне важен е и изградениот однос меѓу него и оние на кои им свират. Свирачот истовремено е и композитор, кој создава мелодии, кои можат да бидат однапред осмислени или пак се создаваат во моментот на свирење. Имено, зурлациската музика не е секогаш однапред осмислена и финално дефинирана, односно конечно обликувана, туку, напротив, тоа е музика што е подложена на постојно менување.

Во креирањето на музиката влијание и самиот инструмент, другите свирачи во зурлациската група (зурлации и тапанари) и секако, аудиториумот како консуматор на музиката. Влијанието на инструментот во обликувањето на мелодиите го гледаме од аспект што неговата нетемперааност прави една иста мелодија секогаш да звучи исто, но различно, или различно, но исто. Аудиториумот како консуматор на музиката многу често има влијание на изведуваниот репертоар, на времетраењето на мелодиите и на моментот кога зурлацијата треба да отсвири импровизација. Аудиториумот има и психолошко влијание на свирачите, влијание што се одразува во двостраниот однос меѓу свирачите и аудиториумот.

2.8.1. Свирачот

Во процесот на создавање на традиционалната музика, музика што се пренесува по устен пат, музика што се базира на музичката традиција на определен регион и е барана од населението на тој регион, важна улога има самиот свирач. Свирачот е тој што истовремено е носител, архивар и пренесувач на оваа музика, музика што е складирана во неговата свест. Свирачот е тој што, акумулираната музика преку стекнатите и разработени техники на свирење, преку организирано ритмичко и мелодиско осмислување на инструментот, му дава живот и од предмет го претвора во извор на звук, звук, којшто продолжува во бескрајна музика. Музичкиот говор на свирачот е уникатен, најчесто осмислен, но и моментално креиран, некогаш многукратно повторлив, а некогаш – неповторлив. Свирачот без да зборува ја искажува својата идеја, мисла, чувства, импресии, доживувања, настани, кои ги раскажува преку инструментот. Во изведувачкиот процес се огледува индивидуалната подготвеност на свирачот, каде што тој ја истакнува неговата музикалност, стекнатата техника и познавањето на репертоарот, кој се свири во определени пригоди. Во определени моменти, мајсторот зурлација е главен музички двигател на настаните, каде што учествува. Зурлацијата покрај тоа што е репродуктивец, многу често е и композитор кога во самиот процес на свирење измислува определени мелодии, кои се во функција на задоволување на побарувањето на аудиториумот или на самиот себе. Боривоје Џимревски вели дека кога инструменталистот свири на инструментот, тој е репродуктивец, кој, преку свирењето, создава нови музички идеи, што значи дека тој е творец-композитор (Џимревски 1999: 306). Кога велиме дека зурлацијата е композитор, ја земаме предвид природата на традиционалната музика, каде секој инструменталист поседува индивидуална дарба за компонирање, кое се огледува во постојаното надградување и со богатото орнаментирање на веќепостоечките мелодии. Со ова надградување тој, освен тоа што е репродуктивец, станува и композитор. Свирачот е тој што моментот на свирење може да создаде музика, која ќе задоволи определени душевни чувства и потреби и на себеси и на аудиториумот пред кој настапува. Техничкото ниво на зурлациите се огледува и во тоа што многу често свират мелодии што претходно ги немаат свирено, а само ги имаат слушано. Способноста зурлациите да можат да отсвират и мелодии што претходно не ги свиреле или пак да отсвират мелодии што не се својствени за зурла ја зголемува можноста тие да имаат поголема заработувачка. Оваа способност на зурлациите придонесува тие репертоарски да одговорат на музички побарувања во различни региони и да интерпретираат вокални и орски мелодии, кои се бараат од различните етникуми. Способноста на Ромите, на зурли да ја интерпретираат музиката на другите етникуми, има голема заслуга за прифатеноста и за опстојувањето на зурлациската музика, во минатото и денес. Прифаќањето на зурлата од страна другите етнички групи се должи на тоа што свирачите на своите зурли ги исполнувале мелодиите (песни и ора), кои се карактеристични за определено поднебје, со што музички биле подобни и прифатени од страна на населението, кое ги ангажирало. За големата музичка

надареност на ромските зурлации и за интерпретирање на музиката на различните етникуми на свој начин и на свој звучен израз зборува Јуриј Арбатски, кој вели дека Ромите зурлации се мошне талентирани и музички надарени, поради што мошне лесно ги апсорбираат локалните мелодии, кои потоа ги интерпретираат на свој начин (Арбатски 1999: 15).⁹³

Музичките особини кај Ромите, кои ги нагласува Арбатски, ги забележавме и ние и сметаме дека музикалноста и големата посветеност на техничкото усовршување на инструментот, на зурлацијата му овозможуваат, со леснотија, да интерпретира мелодии карактеристични за зурлациската музика, како и мелодии што не се карактеристични за зурлациската музика. Преку интерпретирањето на мелодии, кои се некарактеристични за зурлациската музика, се привлекува вниманието и на оние што вообичаено немаат интерес за зурлациската музика. Свесни за својата музичка дарба и за целосното познавање на инструментот и за неговите технички можности, во интерпретирањето зурлациите вметнуваат голем број украсни тонови, со кои дефинираната мелодија можат да ја доведат до степен на изобличување. Ова изобличување подразбира вметнување на интерпретациски и украсни елементи, кои не се карактеристични за музиката на определен етникум, а се повеќе карактеристични за ромската музика, чие влијание се насира и во интерпретирањето на музиката, која, во многу нешта, е различна од ромската. За оваа појава Арбатски нагласува дека големата музичка надареност на Ромите зурлации понекогаш се злоупотребува во нивното музицирање на музиката на другите народи, каде што тие ја интерпретираат со изразни средства карактеристични за ромската музика. Според него, во интерпретирањето на автохтоната музика, која била карактеристична за местото на кое се населувале Ромите зурлации, музички оделе до тој степен што со нивната интерпретација успевале да ја искоренат локалната музика. Поради оваа нивна способност, тој, зурлациите, ги нарекува и „паразити“ на музиката (Арбатски 1999: 15).

Давањето свој израз на свирената музика, според нас, овозможува да се истакнат индивидуалните изведувачки достигнувања на свирачот, а гледано преку призмата на инструментот, да се истакнат и етничките признаци на зурлата. Во секој случај, големата музикалност на зурлациите и на тапанарите овозможила зурлациско-тапанарските групи да опстојат со векови и преку нивниот карактеристичен тембр да бидат дел од музичката традиција на РС Македонија и на регионите околу неа. Свирачот, како клучна фигура во овој процес, несомнено ја има најголемата улога и заслугата во одржувањето на оваа, до ден-денес, инструментална музичка традиција, традиција што веруваме дека ќе се задржи и во иднина.

2.8.2. Свирачот и инструментот

Инструментот е предметот преку кој свирачот ги истакнува своите вештини на свирење, ги изразува своите емоции и комуницира со аудиториумот. Во процесот на музицирање и на создавањето на музика, свирачот и инструментот се неделиви. Во создавањето на традиционалната музика, покрај техничката подготвеност на свирачот, рамноправна улога има и инструментот, односно инструментот не е помалку важен од свирачот. Во музичкото дејствување на инструменталистот голема улога има квалитетот на инструментот, кој треба да исполнува определени тонски критериуми, кои ќе му овозможат беспрекорно музицирање на свирачот, произнесување на музичките идеи и истакнување на своите технички познавања на инструментот. Имајќи предвид дека зурлата е алатката преку која зурлацијата ги истакнува своите музички достигнувања и алатката со која заработува, сосема природно е тој да има определен однос и респект кон

⁹³ Опфатените зурлации биле само Роми.

инструментот. Една од основните потреби на инструментот е негово одржување, со што тој овозможува долготрајно користење, кое понекогаш може да биде и повеќедецениско и да се употребува од повеќе генерации свирачи.

Најголем дел од опфатените зурлации, со кои работевме на терен, велат дека зурлата била фамилијарно негувана од нивните предци, од кои се пренела и на нив: *Зурлата ни беше инструментот од куќата* (Аз.С.). На прашањето дали некој друг свирел на зурла во неговата фамилија, зурлација одговара: *Сите. Нашата фамилија од почеток до сега е сè фамилијарно* (М.Д.). Среќаваме зурлациски фамилии кај кои една зурла е свирена од повеќе генерации и се свири до оној момент додека таа има музичка употребливост. Кога зурлата на која свири зурлацијата е наследена од неговиот татко или од неговиот дедо, овој инструмент претставува наследство, кое, за нив, е од непроценливо богатство од причина што преку него е пишувана зурлациската историја на една фамилија зурлации. Со свирењето на некоја стара зурла прозвучува тој што свири на неа и тие што претходно свиреле на неа, поради што, во овој случај, зурлациите се приврзани посебно кон овој наследен инструмент. Во случаи кога зурлата ја губи музичката употребливост, се купува нов инструмент, при што се бара зурла, која ќе има приближни технички можности, звук и тембр како старата зурла. Зурлациите и при купувањето на нови инструменти, најчесто ги зачувуваат старите зурли како реликвии. Старите зурли, кои се негувале од повеќе генерации, за свирачите претставуваат еден вид амајлија, духовна врска со своите предци. Зурлациите манифестираат емоции и кон добрите инструменти, кои не се во нивна сопственост, но важат за добри.

На терен забележавме некои настани поврзани со средбата на зурлации со квалитетни инструменти. Зурлацијата Ељам Рашидов од Кочани ни раскажува за случка кога со мајсторот Реџеп од Винаца сакале да купат зурла од мајсторот Стојанче Костовски. Стојанче извадил повеќе зурли од кои тие требало да одберат една: *Седеме и Стојанче извади сто зурли, сто. Настрана стојат. Реџепо ги проба. Како ги проба настрана, сите ги пробаме* (Е.Р.). Пред да си одат, Реџеп почнал да свири на некоја зурла, по што Стојанче реагирал воодушевено: *После, на крај, ваде таа црната, вика: – Сега ќе дадам една специјална зурла за тебе да пробаш. Ваде зурлата, црната зурла, леле, старио ко почна да свире, почна старио да плаче. Кога го слушна старио, Стојанче полуде* (Е.Р.). Реџеп почнал да плаче за оваа зурла бидејќи била многу убава. Ељам продолжува: *Свири човеко, само шо остави зурлата, почна да плаче. Викам, зошто плачеш? Вика: – И да умрам, отворени очите да не ми са, оваа зурла за мене. Ја го гледам, шо зурла е оваа викам? – Земи дувај, вика. Зема да дувам како да има микрофон во зурлата* (Е.Р.). На оваа зурла Стојанче и барал 1000 евра, по што тој му понудил 800 евра, но Стојанче не прифатил: *Те ти осумсто евра, дај зурлата. Брат, не ми даде да писнам, не дава зурлата да ја допрам, не, испод илјадо евра не го давам. Осумсто евра му даде, прашај го Реџепо ко ќе одеме у Винаца, сите пари му извади, осумсто евра. Не ја даде зурлата* (Е.Р.). Во претходниот пример е опишано чувството на искусен зурлација кон добар инструмент, чувство што од радост преминува во тага поради неможноста да ја има зурлата, која ја пробувал. Зурлациите тажат и кога од кои било причини доаѓа до оштетување на нивните инструменти, оштетувања како што е пукање на корпусот или на славецот и други физички оштетувања, кои настануваат при паѓање на инструментот. За нив е мошне тешко кога ќе дојде до трајно оштетување од кое зурлата станува неупотреблива. Нашиот впечаток е дека свирачот е мошне поврзан со својот инструмент со кој поминува долго време и му овозможува да ги истакне своите свирачки способности и севкупната зурлациска активност.

2.8.3. Свирачот и другите свирачи

Имајќи предвид дека зурлациската музика претставува колективен производ, којшто е резултат на заедничкото дејствување на најмалку двајца зурлации и еден или двајца тапанари, е очекувано, во овие состави, да има изградено меѓусебен однос, којшто ќе овозможи нивно заемно функционирање и музицирање. Овој меѓусебен однос подразбира однесување и почитување, кои се градат внатрешно меѓу членовите во зурлациско-тапанарската група. Во меѓусебното функционирање свирачите си имаат изградено определен етички кодекс, според кој функционираат и што се одразува и во нивното музичко ангажирање, кое е мошне важно за нивниот опстанок, како зурлациски состав. Во зурлациско-тапанарските состави постои определена хиерархија, каде што најистакнатиот инструменталист, најчесто мајсторот зурлација, е и лидер на зурлацискиот состав, којшто, од име на другите, го претставува својот состав, договара за нивните ангажмани, го договара репертоарот што треба да се исполнува итн. Од нашите набљудувања доаѓаме до заклучок дека оваа хиерархиска поставеност дискретно се манифестира и во текот на нивните настапи, каде што лидерот комуницира со аудиториумот и посочува во кој момент што да се свири. Мајсторот зурлација ужива најголем углед и почит и од другите свирачи и од аудиториумот, а неговата доминантност се забележува и во неговите движења во текот на свирењето, како и во држењето на зурлата во кулминативни моменти. Мајсторот зурлација ги регулира односите во својата група и е лидер, којшто е почитуван од другите свирачи од својата група, но и од другите свирачи. Има случаи кога водач на групата е највозрасниот член на составот, којшто може да биде и тапанар или пак придружен зурлација. И во овие случаи не се намалува доминантноста на мајсторот зурлација, којшто сепак е тој што го носи поголемиот товар во текот на нивните настапи во поглед на осмислување на репертоарот, комуникација со аудиториумот, којшто има свои побарувања, за кои треба да е подготвен да ги исполни. Во секој случај, не се нарушува заемното почитување бидејќи, како што веќе рековме во финалното звучно изразување, покрај мајсторот, и придружниот зурлација, рамноправна улога имаат и тапанарите, кои придонесуваат во оформувањето на карактеристичниот зурлациски звучен израз и стил.

2.8.4. Свирачот и аудиториумот

Фокусирајќи се на зурлацијата, којшто е носител на зурлациската традиција, можеме да кажеме дека тој ја има улогата да биде од едната страна на музиката наспроти оној што е консуматор на неговата музика, аудиториумот. Зурлациската музика, создавана од зурлацијата, покрај за неговото лично музичко задоволување, е наменета и за поширокиот аудиториум, за луѓето што ја слушаат и ја бараат оваа музика. Еден од факторите, кој се одразува на свирената музика, е на кого се свири, односно, која етничка група се опслужува со зурлациска музика. Фактот дека различните етникуми имаат свои побарувања и очекувања од зурлациите е неспорен. Покрај етничкото прилагодување, музиката се прилагодува и на контекстите во кои учествуваат зурлациските групи. Покрај зурлациите што определуваат во кој момент што ќе се свири и аудиториумот е тој што наметнува каква музика и каков репертоар ќе свири мајсторот зурлација. Од овие причини, зурлациите посветуваат големо внимание на репертоарот и се во постојано музичко надградување за да одговорат на барањата на аудиториумот со различна етничка припадност. Зурлацијата е соочен и со генерациската разовидност на аудиториумот. Како што велат самите зурлации, повозрасниот аудиториум бара еден репертоар, а помладиот аудиториум бара друг репертоар. Можеме да кажеме дека аудиториумот, со своите музички побарувања, има значајна улога во креирањето и во оформувањето на

зурлацискиот репертоар, кој се бара во различни регион и од различни етнички групи. Во контактите со аудиториумот, е забележително однесувањето на зурлациите, спрема различната полова припадност. Тие имаат способност да се прилагодуваат на ситуацијата кога свират само на мажи, само на жени или пак на аудотирум со мешан полов состав.

Нашите информатори укажуваат на тоа дека кога свиреле во минатото, мажите биле тие што биле експонирани на настани од различен вид. Во минатото играле оро само мажите, не и жените, но имало случаи кога орот било и мешано, мажи и жени: *Понапред, на пример, кога ќе влезеш во село, жени не играја, само мажи, маишки ора се свиреше, а сега не, исто е* (А.Б.). На прашањето дали така било кај сите етнукуми (Македонци, Албанци, Роми, Турци) Амди Баловски вели: *Секаде, секаде исто беше, не се мешаа. Не, не. Само мажи, се знаеше, вакво онакво оро. Друг зурлација вели дека во Дебар мажите и жените играле заедно: Во Дебар се памти за свадбите албански кога се правеле, се играло мажи жени заедно* (Ц.А.). Миљаим Дестановски се сеќава на текот на случувањето на јуручка свадба: *Коа дојдоа првио пат жените и се тргнаа настрана во некоја шума, а ние свириме на мажето. И сега додека се адаптира работата, додека се адаптира дојдеа и некои Македонци, тоа беше малку интересна работа, дојдеа и некои Македонци и додека се малку зближат и почнаа жените да придат, доода, доодат. И тогај се збрка веќе орот* (М.Д.).

Во 21 век зурлациите најчесто настапуваат пред мешан генерациски и полов аудиториум и се подготвени да одговорат музички, што им отвора можност за поголеми ангажмани, а со тоа и поголем финансиски бенефит. Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека чувствувањето на расположението и желбата на луѓето од страна на свирачите е еден од критериумите за високо мајсторство и услов за добро плаќање ако, професионалниот музичар, смета и на бакшиш (Пејчева-Димов 2002: 94). Свирачите се во постојан визуелен контакт, преку кој ги следат реакциите на аудиториумот, контакт што е мошне значаен бидејќи преку него зурлациите добиваат непосредни информации за определени музички барања на луѓето на кои им свират. Добрите мајстори зурлации репертоарски се способни да одговорат на барањето на различните возрасти на луѓето и имаат интуиција за нивните музички побарувања, што е значајно за да обезбедат следен ангажман и добра заработувачка. Економската страна можеби е најголемиот мотиватор за зурлациите што живеат од музиката, поради што тие репертоарски се подготвуваат да настапуваат пред различен етнички и генерациски аудиториум.

Имајќи предвид дека зурлациската музика мошне често е ороводна, зурлацијата најчесто го следи првиот играч, којшто, преку различни гестакулации на зурлацијата, му дава насоки околу промена на темпото во определени моменти од играта. Зурлацијата, во текот на свирењето, ги следи и ддругите игроорци, кои, во даден момент, бараат промена на мелодијата на тематски план или пак бараат промена на тактот, бараат друг ритам преку кој ќе ги истакнат своите играчки вештини.⁹⁴

Освен улогата на музички афирматори, зурлациите и тапанарите, во исто време се и сценски аниматори, кои, покрај со музиката, вниманието на аудиториумот го привлекуваат и со нивните движења. Овие движења присутни за време на музицирањето се одраз на нивните внатрешни чувства, кои ги пренесуваат музичките импулси и преточуваат во потсвесни физички движења. Со своите движења зурлациите и тапанарите го манифестираат влијанието на звучните вибрации врз нивното тело, движења што се забележуваат и од страна на аудиториумот. Визуелниот перформанс, покрај движењата со телото подразбира и соодветно облекување. Од нашите набљудувања во кои, покрај музиката и однесувањето, го забележавме и облекувањето, кое влијае на естетското

⁹⁴ Во традиционалната музика, свирачите, за тактот во кој се свира определена мелодија, велат *ритам* мислејќи на тактовата структура, но и во стручното размислување ритамот подразбира внатрешната ритмичка организација во рамките на тактот.

претставување на зурлациите и на тапанарите. Облекувањето на зурлациите и тапанарите не се одразува на нивното свирачко ниво, но е важно за нивниот музичко-сценски ангажман, којшто е во директен контакт со аудиториумот. Она што ние го регистриравме на терен е дека зурлациите најчесто настапуваат во облека, која е прилагодена на свечените моменти на кои свират. Зурлациите, кои свират на албанскиот етникум, некогаш се облекуваат во албанска народна носија, најчесто кошула, елек и капа. Сретнавме зурлаци, кои воопшто не внимаваат на своето облекување и изгледаат мошне несериозно. Овие појави ги сметаме како непочитување на аудиториумот. Имајќи предвид дека во текот на музицирањето зурлациските состави се во непосредна близина на луѓето на кои им свират, тие имаат и своја местоположба од која ги изведуваат мелодиите. Кога свират орски мелодии кои се придружени со игра, зурлациите се поместуваат на средината на орото, положба што овозможува тие да бидат видени од сите страни. Тие не се фискирани во оваа положба, туку се свртени кон првиот играч, со којшто имаат визуелен контакт. Вообичаено, овој играч им дава определени гестакулации, со кои им укажува да ја забават или да ја забрзаат изведуваната мелодија. И кога изведуваат мелодии, кои не се играат, а луѓето само ги слушаат, најчесто се позиционираат на средина или пак се повлекуваат настрана од каде што повторно имаат соодветна прегледност, а нивната музика достигнува до сите присутни.

Настапувањето на зурлациските групи кај различни етнички групи бара нивно соодветно однесување. Имајќи предвид дека во РС Македонија етничките бариери и предрасуди се присутни во секој сегмент кај населението со различна етничка припадност, мошне логично е да се согледа и овој аспект на зурлациското дејствување. Предрасудите и потценувањето на различниот се дел и од минатото и од сегашноста. Свирачите и покрај нивната етничка припадност (Роми), изнаоѓаат методи со кои се прилагодуваат на средината и на аудиториумот кај кого свират. Ова прилагодување е можеби една од нивните исклучителни вештини да се инволвираат и да се прилагодат на моментот и да избегнат реперкусии, кои можат да бидат предизвикани поради нивната етничка припадност наспроти етничката припадност на аудиториумот. Рубин Земон посочува дека однесувањето на зурлациите се прилагодува на настанот на кој свират во соодветната ситуација и за соодветен обичај (Земон 2005:147). Однесувањето подразбира прилагодување на свирачите на: менталитетот, навиките и обичаите на оној кај кого свират и соодветно, однесување кон практикуваните обреди. Овој момент на присуство на свирачот кај непознатиот, кај туѓиот, сосема реално го опишува бугарската фолклористка Светлана Захаријева. Захаријева вели дека најсложена за појаснување е ритуалната улога на свирачот на свадба, каде што освен својот празничен придонес тој учествува како карактер со точно определена улога и значење во семантиката и во структурата на обредот. Во контекстот на родово-семејната структура – основен социоорганизирачки фактор на свадбата, свирачот се наоѓа во внатрешна позиција: не е лице поврзано со родово-семејни врски, „туѓ е“, а не „свој“. Таа негова припадност кон туѓото е условена семантички и наоѓа израз на различни равништа на реализација – социјално (тој е семејно-родов „аутсајдер“), етнички (може на пример да биде Циган) и не на последно место, *мистично* (посредник со надгробниот живот преку магиската моќ на музичкиот инструмент). Сето тоа од свирачот прави сложена фигура со ограничена (маргинална) позиција не само во свадбената обредност, туку и општо во фолклорната култура (Захаријева 1987: 123). Според Захаријева, директното учествување на свирачите на бројни обреди на моменти ги прави тие да бидат рамноправни како другите од фамилијата кај која настапуваат, но истовремено да бидат и туѓи бидејќи имаат функционална врска со практикуваниот обред, но немаат роднински врски со учесниците во обредот. Овој момент за зурлациите нема негативен одраз бидејќи е дел од нивната професија.

Во секој случај, непосредните контакти со аудиториумот се реалниот терен, каде и искусните и помалкуискусните свирачи го креираат својот звучен израз, го надополнуваат

нивното музичко искуство, го формираат репертоарот, кој се бара од различните етнички групи и го усовршуваат визуелниот настап. Можеме да заклучиме дека меѓу свирачите и аудиториумот е присутна апстрактна кохезија, која се проткајува со векови надминувајќи ги етничките бариери меѓу свирачите и аудиториумот.

2.9. Истакнати зурлации и зурлациски групи во РС Македонија

*Татко ми беше пречуен, дедо ми
пречуен, брат ми уште пречуен (А.Б.).*

Имајќи предвид дека зборуваме за една стара традиција, се насочивме и кон тоа да дојдеме до истакнатите носители на зурлациската традиција, сретнавме солидни податоци пренесени од нашите информатори. Во нивните сеќавања се врежани имињата на голем број зурлации, кои, во времето во кое дејствувале, успеале да се истакнат преку нивната интерпретација, која станувала и белег на зурлацискиот состав во кој свиреле тие. Кога велíme истакнати зурлации, ќе кажеме дека тоа се однесува на повеќето зурлации бидејќи ние практично не сретнавме зурлации што немаат високо изведувачко ниво. Овие зурлации се истакнуваат по професионалниот однос што го имаат во работата, а кој пак не им дозволува музичка несериозност, која би се одразила на нивното ангажирање. Од она што го затекнавме на терен можеме да констатираме дека во сите градови во кои имало и сè уште има активни зурлации, имало поистакнати зурлации и зурлациски групи наспроти други, но генерално, заслугата во зачувувањето и во презентирањето на зурлациската инструментална традиција ја имаат сите. Зурлациите нагласуваат дека и во минаото и денес, поистакнатите зурлации го диктирале репертоарот што ќе се свири и го наметнувале и нивниот музичкиот стил, како индивидуален звучен израз во свирењето на зурлациските мелодии, во своето опкружување и пошироко.

Истакнати мајстори зурлации имало и сè уште има во речиси сите градови на РС Македонија. Имајќи предвид дека пренесувањето и учењето на зурлациската музика најчесто е во кругот на фамилијата, е очекувано голем број зурлации да потекнуваат од иста фамилија и секако и зурлациските состави да се формираат од членови на една или две фамилии, по роднинска врска. Овие фамилијарни врски меѓу зурлации и тапанари понекогаш се одржуваат од неколку генерации свирачи, кои го наследуваат свирењето на зурла и на тапан. Заедничко свирење од повеќе генерации се практикува и кога свирачите не се во сродство (немаат фамилијарна врска), но ја продолжуваат соработката што ја имале нивните дедовци и татковци. Овие воспоставени врски придонесуваат и за зачувувањето на звучниот израз што се негува и кај групите составени од членови на една фамилија и кај групите составени од различни фамилии, кои имат повеќегенерациска традиција на соработка, која се пренесува од генерација на генерација. Преку сеќавањето на нашите информатори дознаваме за имиња и за прекари на зурлации и на зурлациски групи, кои дејствувале во определен период во регионите, каде што се негувала зурлата и зурлациската музика, имиња што оставиле трага во оваа традиција.

Зурлациските групи најчесто се идентификуваат или се нарекуваат според презимето на фамилијата од која потекнуваат или пак од фамилијарниот прекар. Резултатот на ова е долгогодишно присуство на некои: име, презиме или прекар, кои се преземаат од: дедо, татко, чичко итн. Среќаваме и две или повеќе различни зурлациски групи, кои настапуваат под исто име, ист прекар или исто презиме. Ова се должи на тоа што во една фамилија може да има повеќе наследници свирачи, кои формираат неколку зурлациски групи и се идентификуваат според некој од нивните претходници. Истовремено егзистирање на зурлациски групи што настапуваат под исто име е од причина што со текот на времето, со излегувањето на помлади генерации зурлации во иста

фамилија, тие се одделуваат од основното јадро и почнуваат да дејствуваат независно од своите дедовци, татковци или чичковци, преку формирањето свои групи. Повеќе од една зурлациска група може да се сретне и од свирачи што се во најблиско сродство (браќа, татко и синови, дедо и внуци). Оваа појава може да се согледа и преку призмата на економијата бидејќи преку дејствувањето на повеќе зурлациски групи од една фамилија, истовремено можат да се опслужат повеќе настани, со што приходот во фамилијата е значително поголем. Не е ретка појавата подалечни роднини да носат исто презиме или ист прекар. Задржувањето на презимето или прекарот, покрај тоа што ја манифестира долготрајната поврзаност со зурлациската традиција им дава дополнителен багаж што го прикажуваат тиа на апстрактен начин, како фамилијарен занает, кој го работеле и нивните дедовци и прадедовци, кои, пак, веќе оставиле трага во зурлацството. Од друга страна, со ова, зурлациите им оддаваат и почит на своите дедовци и прадедовци. Ова манифестирање и истакнување на фамилијарното негување на зурлата е во нивна полза бидејќи народот за своите потреби најпрвин бара поистакнати и веќе докажани зурлации, кои имаат изградено име и имаат традиција на свирење на зурли. Бројот на зурлации што дејствувале и како свирачи и како учители во определени региони е импозантен. Со тоа што ќе ги регистрираме, ќе ја обележиме нивната заслуга за зурлациската традиција, а истовремено, преку споменувањето на нивните имиња, ќе им ја оддадеме заслужената почит за зачувувањето на оваа и до ден-денес, по устен пат, пренесувана традиција. Нашите информатори носители на зурлациската традиција ни даваат мошне солидни информации за активните зурлации и зурлациски групи, кои дејствуваат во различни региони на РС Македонија во 21 век. Во недостаток на литература, тие ни ги даваат имињата и презимињата на луѓето што ја носеле оваа традиција во минатото. И покрај тоа што не можеме да направиме прецизна мапа по градови за тоа кој зурлација во кој временски период бил активен преку забележувањето на имињата до кои дојдовме, сметаме дека делумно ќе ја пополниме оваа празнина. Од голема помош ни е тоа што зурлациите од различни градови се познават меѓусебно, што ни овозможи да дојдеме до имиња што избледнеале од оваа традиција. Другата придобивка од истражувањето по зурлации е тоа што можеме да дојдеме до информации за фамилијарната поврзаност на некои зурлации, кои имаат заеднички зурлациски или тапанарски корени, но со промената на генерациите станале далечни роднини.

Во поглед на тоа во кои градови на територијата на РС Македонија имало концентрација на зурлации и на зурлациски групи и колкава е нивната бројност дознаваме од нашите истражувања од кои стекнуваме релеванти информации за зурлации и тапанари во временски простор од стотина години. Бројноста на зурлациите по региони во различни периоди е варијабилна од причина што имаме региони во кои се споменува дека имало зурлации и тапанари, а во денешно време воопшто нема. Од овие причини ќе ги поместиме сите имиња на зурлации и на тапанари до кои дојдовме, опфаќајќи ги и оние градови во кои денес нема активни зурлации и зурлациски групи. Тоа што во некои региони сосема изчезнале свирачите на зурли и на тапани не значи дека не се бара оваа музика бидејќи во оние градови во кои немало или нема активни зурлации традицијата се одржува со канење на зурлациски групи од други градови. Ја бележиме и соработката меѓу свирачи од различни градови, соработка што зурлациите ја прават поради недостаток на зурлации или на тапанари во нивното место на живеење. Овој начин на функционирање им создава услови за дејствување и за работа на поголем простор, што од друга страна значи побројни настапи. Бројноста на зурлации и на тапанари во одделни региони, според нас, зависела и од етничката припадност на населението, кое е крајниот корисник на зурлациската музика и можеме да кажеме дека најголем показател зошто во некои региони има поголем број зурлациски групи е токму потребата на населението од овој вид на

музика.⁹⁵ Состојбата за која дознаваме од теренските истражувања и ја приложуваме во продолжение не е конечна, туку постојано варијабилна, поради факторот природа и човечкото постоење, кое е поврзано со животниот век на практикувачите на оваа традиција. Во 21 век најголем број зурлации и зурлациски групи бележме во неколку градови, како што се: Скопје, Дебар, Кичево, Тетово и Велес и во помал број или ниту еден зурлација во другите градови. Во претставувањето на зурлациските центри ќе одиме по бројот на зурлации, кои дејствуваат во денешно време, а за состојбата во минатото ќе се базираме на нашите информатори, во чија свест се паметат неколку генерации пред нив, роднини и зурлации, кои не се во роднинска врска.

2.9.1. Скопје

Според нашите сознанија, во Скопје, како град со најголем број на жители во РС Македонија и град во кој живеат припадници на различни етникуми, има најголем број активни зурлации. Голем бил бројот на зурлации и во минатото. Тимоти Рајс презентира истражување од триесеттите години од 20 век, во кое се бележи дека имало повеќе од дваесет зурлациски групи составени од две зурли и тапан, а истата состојба со бројот на зурлациски групи во седумдесеттите години од 20 век ја регистрира и тој (Rice 1982: 130): *Најдобри има во Скопје, а и најмногу. Во Шутка, Топана секаде ги има. (И.У.). Па многу сме, најмногу сме ние во Скопје. Да кажам преку 20-30 зурлации сме. Има повеќе зурлациски тајфи (И.М.). Во Скопје има добри мајстори, највише зурлации има во Скопје, можеби секоја трета куќа во Топана, ама најдобар мајстор во Скопје беше Цавид, татко ми кажува, јас не сум го слушал (А.С.).* Од постарата генерација на зурлации во Скопје се споменуваат зурлациите: Суљо, Аднан, Бајрам, Амит, Исмаил Исмо, Цавид Махмут и уште двајца зурлации со име Цавид Ариф, кој правел и свирел на зурли, и неговиот брат Мефаил. Тапанар во тоа време бил Ашим Мамути. Меѓу зурлациите се зборува и за првиот зурлација во Државниот ансамбл за народни игри и песни „Танец“ во Скопје, Славе Тасевски, со кого на тапан свирел извесен Решат. Во следната генерација зурлации се споменува Али Бајрам, како и синовите на Цавид: Махмут, Икбал, Зулфиќар и Музафер. Стојанче Костовски вели дека Музафер Махмут-Музо, во своето време, бил најдобар зурлација во Скопје: *Музо беше најдобар од време, подобар и од татко му. До лани до пред да умре немаше кој ќе свира пред Музафер (С.К.).* За овој зурлација и други истакнати зурлации од фамилијата Махмут пишува и Тимоти Рајс, кој забележува дека во осумдесеттите години од минатиот оваа фамилија била една од најпознатите зурлациски фамилии во Скопје. Покрај зурлациите од фамилијата Махмут, истакнати тапанари биле од фамилијата Идриз (Rice 1982: 127). Од фамилијата Идриз потекнува и Казим Идриз, долгогодишен тапанар во Државниот ансамбл за народни игри и песни „Танец“ во Скопје. Од следната генерација истакнат зурлација од фамилијата Махмут е синот на Икбал, Зупче Махмут: *На Икбал син му Зупче сега и он добро свире. Лани доаѓаше кај мене (И.Х.).* Зурлацијата Жељо Дестановски го памети зурлацијата Амит, кој бил по потекло од Галичник: *Амит имаше еден одма тука во Ѓорче Петров (Ж.Д.).* Велешкиот зурлација Ихмет Усеинов-Ико вели дека има свирено со повеќе зурлации од Скопје: *Со повеќе имам свирено, со Зупче, со Музафер имам свирено со Шаип зурлацијата „Златна зурла“ што го викаат (И.У.).* Изработувачот на зурли и на тапани Стојанче Костовски вели дека во Скопје и денес има голем број зурлации: *Има некаде неесетина, а може и повеќе (С.К.).*⁹⁶ Во Скопје денес дејствуваат и котираат високо и меѓу зурлациите и меѓу народот,

⁹⁵ Околу употребата на зурлата кај различните етникуми и во кои пригоди се употребувала, поопширно и подробно ќе зборуваме во следното поглавје.

⁹⁶ Овој мајстор за зурли има директни контакти со речиси сите зурлации од Скопје и од другите делови на РС Македонија.

фамилијата Дестановски. Во оваа фамилија на зурли свират претставници од три генерации од кои највозрасниот потекнува од зурлациска фамилија од Беровско. Тоа е Жељо Дестановски (роден 1942 година), кој во 1967 година се вработил во Државниот ансамбл за народни игри и песни „Танец“ во Скопје. На прашањето како Жељо се вработил во „Танец“, тој одговара: – *Јас имам историја. Во Танец дојдов со прочуено име, јас не дојдов како ученик, него јас бев мајстор и тоа голем мајстор* (Ж.Д.). Жељо има вековна традиција на фамилијарно свирење на зурла. Зурлација бил и дедо му на Жељо, Кантур од селото Ратеве, Беровско, и татко му Рифат, роден во 1914 година. Жељо вели дека дедо му Кантур починал на 94 години: *Кантур, дедо ми, го заварив. На деведесет и четири години, некаде 1954 г. почина. Јас почнав две години пред тоа да свирам. Јас земав генот негов* (Ж.Д.). На зурла свират и неговите синови Џемал и Шериф и поголем дел од неговите внуци. Жељо Дестановски младиот (син на Џемал) роден во 1990 година, веќе е познат зурлација: *Внукот сега е млад мајстор, а е многу јак* (Ж.Д.). Жељо Дестановски-Младиот-Младиот денес е еден од најпопуларните и е најзастапен зурлација на медиумите и зурлација во Ансамблот „Танец“. И внуците од ќерка му на Жељо свират на зурла и на тапан: *Менсур е најстар, он е тапанџија и по малку зурла. Он е во Јапонија оженет, на после иде Омер-зурлација и тапанџија, на Суфијан иде, он свире втора зурла, а овој Бенјамин и на тапан свири* (Ж.Д.М.). *Ние ги научивме, овие деца све са наши ученици, првин со татко ми почна на после со мене завршија* (Ц.Д.). *Суфијан ја го викам Сутлијаш* (Ж.Д.). Жељо има наследник зурлација и во Берово, внук од ќерка. Се вика Алмир, со прекар Фарина: *Од другите внуци, Фарината свири од Берово, внук ми е од најстарата ќерка. И они Дестановци се прозиват* (Ж.Д.). Во зурлациската група на Дестановски од Скопје, долги години тапанар бил зетот на Жељо, Сељадин. Денес со нив свири Александар Бреза, Македонец: *Сега моментално, иначе Сељадин зетот беше со мене* (Ж.Д.). *Ние бевме екипа, ја, татко ми, зетот и брат ми* (Ц.Д.). *Дедо ми со него свиреше 20-25 година* (Ж.Д.М.). Сељадин денес свири со неговите синови: *Сега со синовите си свири* (Ц.Д.). Друга активна зурлациска фамилија денес е групата, која ја нарекуваат „Каршиака“ поради тоа што свират во истоимениот албански ансамбал за фолклор од Скопје. Во овој состав свират Исљами Решад-Речко – на тапан, роден во 1981 година и неговите браќа Ерџан Исљами, роден во 1986 година и Емеран Исљами, роден во 1989 година, на зурли. Речко свири и на зурла, а неговиот син, роден во 1999 година е тапанар и веќе две години свири со нивниот состав. Речко на тапан почнува да свири на седумгодишна возраст, а денес важи за еден од најдобрите тапанари во Скопје и пошироко. Речко и неговите браќа го учеле свирењето од својот татко и од дедо им. Активен зурлација, кој потекнува од зурлациска фамилија е Ирфан Мамути, роден во 1971 година. Ирфан Мамути се сеќава и на зурлацијата Славе и вели дека има аудиозаписи од зурлацијата Славе, од кои сè уште го слуша неговото свирење и неговиот стил (И.М.). Ирфан на зурла свири од петнаесет години, а учел да свири од татко му Невзат, роден во 1955 година. Дедо му на Ирфан, Ашим, роден во 1934 година, бил тапанар: *Ние потекнуваме од музичка фамилија. Пред дедо ми на тапан свирел прадедо ми* (И.М.). На тапан свири и братот на Ирфан, Ашим, кој го носи името на дедо му. Ашим свири со својот татко. Во фамилијата на Ирфан свират и неговите чичковци, браќа на татко му, и тоа: Мефаил Мамути (роден во 1961 година) – на зурла, а Решат Мамути (роден во 1964 година) и Идавер Мамути (роден во 1966 година) свират на тапан: *Ирфан, добар е со татко му Невзат Мамути, они се добри така и примени од народот, пошто и македонски си свират луѓево* (Ц.Д.). Генерација со Ирфан се и неговите први братучеди. Туркијан Мамути (роден во 1978 година) – зурлација, син на Мефаил Маути, потоа синот на Туркијан, Мефаил Мамути (роден во 1995 година). Друг негов братучед е тапанар Рехан, син на Ашмет. Ирфан го спомена и Рамадан, син на Ирам, но не знаеме на што свират овие татко и син: *Од кај тетка ми се вика Ахмет-тапанџија, тие се помлади. Има од на татко ми братучед се вика Асим-зурлација, Мамут-тапанџија и Аднан-тапанџија*

(И.М.). Ирфан денес свири со неговиот чичко Мефаил (на зурла) и со братучедот Рехан (на тапан). Според Ирфан, во Скопје моментално има повеќе зурлации од тапанари. Ирфан спомена и двајца зурлации од Шутка, Зулфи и Шаип, со кои, тој, не е во роднинска врска. Ирфан професионално е вработен во ансамблот „Танец“. Ирфан Мамути вели дека во Скопје има добри зурлации и меѓу Македонците: *Добри се за мене Гоце – Синтезис, тој е најдобар за мене. Зборувам, како наш стил, само го свири Стојанче Костовски. Стојанче Костовски да ти проба зурла, ќе мислиш дека е некој од нас. И Стевче свири (И.М.).*



Фотографија 48. Скопски зурлации.

2.9.2. Дебар

Во Дебар и дебарско зурлата не верувам дека ќе изумре, поготово во Дебарско (Ц.А.).

Во Дебар и во Дебарско, во сеќавањето на зурлациите, останале запаметени голем број зурлации, кои, во својот зурлациски живот заслужиле да не бидат заборавени. Како зурлација, кој во своето време на свирење уживал посебна почит и важел за еден од најдобрите мајстори бил извесен Мете Дибра: *Мете Дибра, Дибра, на албански Дебар. Тој е правујко на татко му на жена ми. Тој бил еден од најдобрите зурлации во Дебар (Ц.А.).* Генерација на Мете Дибра бил и Мемет Бајрами со прекар Чибановци: *Чибановци ги викаме ние затоа што живееле во албанска средина, а на ромски чибано значи ‘Албанец’ (Ц.А.).* Зурлации и тапанџии од оваа генерација биле и браќата: *Алија, Мајо, Исак, Амит, петтиот е Ракип (П.И.). Алија бил тапанџија, Мајо – зурла, тапан што сакаш, гајда, Исак – тапанџија, Амит – зурлација, Ракип – зурлација (М.И.).* Татко на овие зурлации и тапанари бил зурлацијата Первиз (Перо). На зурла свирел и Исмаил Мали, внук од ќерка на Мете Дибра.⁹⁷ Исмаил Мали работел и живеел долго време во Германија, а кога доаѓал во Дебар редовно свирел на зурла: *Кога дојдеше од Германија овде, свиреше, али зурлација одличен, се гледаше дека е внук на Мете Дибра (Ц.А.).* Наредна генерација на зурлации биле: *Ишлам и Рамадан (синови на Мајо); Рамадан Бајрами (синот на Мемет Бајрами) и Расим со прекар Цимот. Цавид се сеќава дека за Ишлам (Ислам) се зборувало дека бил голем виртуоз на зурла.: За Ислам сум слушал дека кога свирел не зимал воздух, значи преку нос зимал (Ц.А.).* Наредна генерација зурлација во Дебар бил Веледин со прекар Вељо, роден во 1936 година: *Вељо покојни бил сираче, татко му на млади години умрел. Вељо научил занает од овој од оној од дебрани, ама многу музикален зурлација (Ц.А.).* Вељо свирел заедно во тајфа со Рамадан и важеле за одлични зурлации. Нашите информатори се сеќаваат на зурлациите: Вељо, Рамадан, друг Рамадан, Или, Асан,

⁹⁷ Исмаил Мали бил дедо на мајка му на Цавид Асани.

Ишљам, Амит, Ракип, Билипан, Челик и Рушит, Ишлам, Амди, Амит, Диле, Мустафа и Ибраим: *Имало доста повише, имало шо се умрени, имаше многу зурлаци Дебар, имаше највише* (А.Б.). Други зурлации, кои биле прочуени во Дебарско се Салија Абдиу и неговиот син Амит Абдиу. Од постарите зурлации во Дебар се споменува и Саљо Баловски и неговиот син Бајрам Баловски. Во оваа фамилија зурлациството го продолжуваат синовите на Бајрам: Челик, Саљо и Амди Баловски. Во денешно време во Дебар има десетина активни зурлации и тоа: Скендер Абдиу, роден во 1948 година, син на Амит Абдиу и внук на Салија Абдиу и неговиот син Сандокан Абдиу, роден во 1977 година. Скендер вели дека тој своевременно свирел со зурлацијата Рамадан и со тапанарите Рамиз и Кадрија, но додава дека тапанар бил и неговиот брат Садик. Сандокан вели дека тој има вујковци зурлации во Кичево споменувајќи извесен зурлација Биар: *Биар е прв братучед на мајка ми* (С.С.А.). Има и други зурлации. Амди Баловски (роден во 1953 година), син на Бајрам и внук на Саљо. На зурла свира и неговиот брат, којшто го носи името на дедо му, Саљо. Амди вели дека тој и неговиот брат Саљо учеле да свират од нивниот, веќе починат, брат Челик, кој бил прочуен зурлација: *Татко ми беше пречуен, дедо ми пречуен, брат ми уште пречуен. Од Челика научивме двајцата браќа, и јас и Саљо* (А.Б.). Со Амди во групата на тапани свират неговите први братучеди Муамед и Агим Гиговски, чиј татко бил тапанар, со име Рамадан. Амди нагласува дека школата за свирење на зурла и тапан била во фамилијата и затоа во нивните состави најчесто свират блиски роднини. Денес на зурла свират и Цавид Асани, роден во 1961 година и неговиот син Наим Асани, роден во 1989 година. Наим е внук од ќерка на Скендер Абдиу. Помлади зурлации, кои свират активно се Кани и Локман, кои се на возраст од дваесет и седум-осум години и Авни, помлад зурлација, на седум-осумнаесет години. Рубин Земон пишува за големото семејство Мајовци од Дебар, кое и денес е познато во РС Македонија и надвор од неа. Ова семејство, со најпознатиот македонски ансамбал „Танец“, го презентирал македонскиот фолклор во: Франција, Белгија, Германија, Англија и други земји ширум светот. Во 1949 година во Ланголен, во Англија, на светски фолклорен фестивал кога свиреле Мајовците, за орото „Тешкото“ го освоиле првото место. Земон тврди и дека Мајовци најдобро ја познаваат традицијата во Дебарскиот Регион (Земон 2005:147). Ние нема да фаворизираме определени зурлации бидејќи и другите зурлации и зурлациски групи и од Дебарскиот и од другите региони посветуваат соодветно внимание на својата локална и регионална традиција. Денес наследници на зурлациската група *Мајовци* се Перо Петрит Исаковски, роден во 1959 година и неговиот син Малиќ-Мајо Исаковски, роден во 1984 година. Петрит е внук на Мајо, односно син на зурлацијата Рамадан, роден во 1938 година. Ги прашавме зошто ги нарекуваат Мајовци? – *По мојот дедо* (П.И.). *Он се викал Малиќ, а го викаа во село Мајо и така му останало. Јас сум крстен на прадедо ми. И мене ме викаат Мајо, по прадедо ми. Кај нас таква е традицијата, секое трето колено* (М.И.). Петрит додава: *И јас сум крстен на прадедо ми* (П.И.). За тоа која година бил роден Мајо Петрит вели: *Илјада осумсто осумдесет и некоја, рачунај турски аскер бил* (П.И.). Мајо во Дебар се доселил педесеттите години, а за надареноста за свирење на зурла на неговите синови Петрит вели: *Првиот е Ишлам, невиден мајстор, кој уште повеќе ја преобразил зурлата, повеќе техники додал. Значи тој бил чудо од човек, човекот добил уше поголема дарба нарочито за зурла. Овој свирел и зурлациски, ама бил и голем виртуоз. Другиот син Рамадан (татко ми), го викале Рамче. Овие двајца биле со голема дарба, надарени биле од бога, дарба. Мајо Исаковски вели дека во тоа време Ишлам бил многу прочуен зурлација бидејќи од мал свирел со татко му Мајо: Како дете го влечеле по свадбите татко ми Рамадан* (П.И.). *За регионот наш, он бил значи, држел „пир“ кога викаат овие ковачите. Ишлам бил познат, значи понадвор од регионот* (П.И.). Друг зурлација зборувајќи за Мајовци вели: *На жалост од Мајовци остана само Петрит, син на Рамадан. Рамадан беше супер одличен зурлација. Брат негов Ишлам покојни беше уште појак виртуоз на зурлата. Значи Рамадан и Ислам се деца на*

дедо Мајо (Џ.А.). Покрај имињата на дебарските зурлации, доаѓаме и до имињата на некои тапанари, како што е Љатив со прекар Љауш (постар брат на Џавид Асани, роден во 1928 година): *Љатиџ беше тапанџија, болен за зурлите, за тапаните* (Џ.А.). Наим Асани се секава на зборовите на некој стар човек, кој, за свирењето на Љатив, велел: *Кога ќе дојдеше дедо ти, немавме ламби, имавме тоа фенери. Кога ќе удреше со тапанот, се гасеа светлата* (Н.А.). Од постарите тапанари се споменува Иса-тапанар (чичко на Џавид), кој загинал во борба со Германците и тапанарот Алич: *Брат на татко ми, помал од татко ми и помајстор од татко ми бил за тапан, ова татко ми кажуваше* (Џ.А.). Се споменуваат и тапанарите Јонуз и неговиот брат, братучеди на Бајрам Баловски. Со Мајовци на тапани свират Мевмет со синовите Елвис и Роберт. Третиот син на Мевмет, Ерхан, свира на зурла. Мевмет е втор братучед со Петрит: *Мајка му на Мевмет е прва братучедка на татко ми, ќерка на Алија прва* (П.И.). *Значи прва братучедка и на Рамадан и на Ишлам* (М.С.).



Фотографија 49. Дебарски зурлации.

2.9.3. Кичево

Кичево е град во кој зурлата, тапанот и зурлациската музика биле мошне застапени и барани, и во минатото и денес. Емин Мамудоски го бележи дејствувањето на неколку зурлации и тапанџии од Кичево, како што се: Амит, Шефкија Чукоски, Љариф Чукоски, Садик Ајчоски, Имер Абдулоски, Муадин Алоски, Вебија и Бајрам Селоски и тапанџиите: Вејсел Амитоски, Демир Амитоски, Барија Чукоски, Сакип Маустафоски (Мамудоски, 1996: 246). Во Кичево и во 21 век има сконцентрирано голем број зурлации и тапанари. Нашите информатори ги паметат зурлациите: Лачо, Бајрам, Рамазан и Сакип Мустафоски. По истакнатиот зурлаџија Лачо, се истакнал зурлаџијата Рамазан, којшто свирел со зурлаџијата Ракип: *Добар мајстор му беше тој покојни Рамазан, на Биар татко му. Значи тој беше прва зурла. Имаше и постари музичари, а татко ми во помладите беше најдобар* (Н.М.). За постари зурлации ни кажува Наил Мустафоски: *Имаме еден од постарата генерација што е Мемед Алија-Даке. Значи нему му е од мајка зурлата, тој како се родил, со зурлата е. Љутвија е најстариот зурлаџија и уште еден имаме еден Шефкија Малецок, и тој добар е, со татко ми Сакип генерација* (Н.М.). Шакир

Мемедовски вели дека денес во Кичево свират околу дваесетина зурлации, кои дејствуваат во седум или во осум зурлациски групи. Овој зурлација вели дека зурлациите од различни групи меѓусебно си помагаат во определени моменти кога некој зурлација не е во можност да свири со сопствената група, па се повикува зурлација од друга група (Ш.М.).

Во Кичево, од помладата генерација, активни се зурлациите Муамед Мустафоски-Муче, роден во 1981 година, неговиот брат Наил Мустафоски, роден во 1965 година, синови на Сакип Мустафоски: *Нашето поколение, нашата фамилија по потекло се сите тапанџии, единствен беше татко ми зурлација и повеќето тој ме потикна. Пред татко ми сите, татко му, брат му негов, тапанџии беа* (Н.М.). Муамед-Муче Мустафоски вели дека овие зурлации се од помладата генерација (М.М.). Активен повозрасен зурлација во Кичево денес е Биар Усовски, син на истакнат зурлација Рамазан Усовски. Биар е во роднинска врска со зурлациите Скендер и Сандокан Абдиу од Дебар. Други активни зурлации во Кичевско се: Сејко, Веџије, Тахир Трајко, Садик, Ајчо, Мехмед Алија, Шакир и неговиот син Тархан Мехмедовски, зурлацијата Самир, којшто свири само придружна зурла и др.: *Е тој е демџија Самир, со мене свиреше* (Н.М.). Како еден од најдобрите зурлации во Кичевско и пошироко зурлациите го посочуваат Муче, којшто свири со зурлацијата Трајко. На тапан со нив свири синот на Трајко, Бурхан. Тапанар од помладата генерација е Абдуладија Селоски (роден во 1997 година). Абдуладија е во роднинска врска со Муче и Наил: *Роднини сме, негде второ колена паѓаме* (М.М.). *Епа тоа е тоа потеклото, генот наш од тапанџиите што е и мојт син има мерак на тапан* (Н.М.). Овој тапанар почнал да свири пред шест-седум години, а две години активно свири со Муче. Абдуладија вели дека во неговата фамилија на тапан свирел неговиот татко Омер и дедо му Абдуладим: *Татко ми, дедо ми беа тапанџии* (А.С.). Други тапанари во Кичево се Таир и Али, кои свират заедно со Садик Мемедовски, роден во 1964 година; Мустафа, роден во 1962 година, и Рамиз, со прекар Коке, кој е изработувач на тапани. Шакир Мемедовски посочува дека и во кичевските села има зурлации и тапанари, но тие се претежно Албанци (Ш.М.).

Ние ги снимивме овие неколкумина зурлации, зурлации што пред да отпочнат да свират на зурли, свиреле на кавал. Тоа се: Асан Махмуди (роден во 1951 во селото Папрадишта, општина Осломеј), неговиот помлад брат Рамазан Махмуди, Кемал Кадриу (роден во 1968 г. во селото Ново Село, Кичевско) и Фети Мурати (роден во 1966 година во Зајас). Првата зурлациска група составена од Албанци ја формира Асан Махмуди во деведесеттите години: *Деведесет и втора-трета, ние бевме прва албанска група со сурли. Ја, Мерсим Чуџи, негов брат и еден беше од село Бачишта* (А.М.). Од Асан учеле неговиот брат Рамазан, Фети и Кемал: *Од мене имат учено, па тој одамна свирит, скоро со Фетија почна, Фети е малце пред Рамазан* (А.М.). Кемал, пак, ни ја објаснува причината зошто и други Албанци почнале да свират на зурли: *Значи овие двајцата биле, овој и Мерсим. Свадби биле многу, а музиканти една група и овие не можеле да стигнеле. Не било тоа за пари, ама за чест, да ги покријат потребите. И се делеле овие двајца. Асан го земал братот, а чичко Мерсим го зел Фетија и од една се направиле две групи* (К.К.). Тапанар во нивниот состав бил синот на Асан, брат му на Фети, Ваит Мурати, Елез од селото Бачишта, Бајрам, Исен и Шефки Иљази од Зајас. Во еден период овие зурлаци заминале на печалба во странство. Ваит Мурати и Елез заминале во Швајцарија, а Бајрам заминал во Германија. Шефки бил на печалба во Италија, но повторно се враќа во РС Македонија и продолжува да свири со Асан: *Во млади години татко и син беа, ја и брат ми бевме сурлаџии, бевме една фамилијарна група, татко син и двајца браќа зурлаџии* (А.М.). Асани вели дека по враќањето од Италија Шефки свирел со нив до пред десетина години, кога загинал: *Тој погина во сообраќајка со трактор носејќи дреја од шума падна тракторо го фати и го утепа* (А.М.). Асан вели дека по тој настан тие го отпуштиле едниот тапанар и го зеле синот на Шефки, Кефли Иљази, којшто сè уште свири со нив. Други зурлации Албанци во Кичевско се Насиф Лутвиу од селото Жубино, Рафман од

селото Речане и Имер Туфка од Зајас. Во зурлациската група на Шакир и неговиот син Тархан Мехмедовски тапанарите се етнички Албанци.



Фотографија 50. Кичевски зурлации.

2.9.4. Тетово

Тетово, исто така, важи за град во кој имало и сè уште има солиден број зурлации. Според нашите информатори, во денешно време во Тетово има триесетина зурлации: *Има полно* (В.Р.). *Па има едно триесет* (Ф.Х.). Од постарата генерација во Тетовско се споменуваат зурлациите: Мирца, Идриз и Дануш, кој бил од тетовското село Градец. Денес активно свири зурлацијата Фариз Хајрула, роден во 1949 година. Фариз е и изработувач на каба-зурли. Првиот инструмент на кој почнал да свири бил тапан, а потоа започнува и на зурла: *Прво тапан, после почнав со сурла со Мирца, со Дануш зурлацијата, а ја имам и зурлата негова* (Ф.Х.). Фариз Хајрула е внук на Идриз (од страната на мајка му) и вели дека на зурла свиреле и неговите вујковци, браќа на мајка му. Зурла свири и Ваљон Рамадани, роден во 1982 година. Ваљон е тапанар и зурлација, којшто, со Фариз, свири придружна зурла, но свири и како мајстор со сопствена зурлациска група. И Ваљон почнал првин да свири на тапан, а во 2000 година почнува да свири и на зурла. Ваљон е правнук на зурлацијата Идриз и вели дека од Идриз, зурлата се пренела на неговиот дедо Абди, потоа на зурла свиреле татко му Мамут Рамадани, неговиот чичко Али, кој починал неодамна (синови на Абди). На зурла свиреле и неговите братучеди: Бесник, Идриз и Агим (В.Р.). Други зурлации во Тетово се: Садик, Фатмир и Нешат, со неговиот татко: *Таму главни мајстори се Садик и Фатмир. За нивна свадба они се мајстори* (А.С.). Во Тетово активно свири и зурлацијата Сали Абдули (чичко на Раџа Абдули), зурлација што е со потекло од Гостивар. Ние само ќе нагласиме дека во Гостивар и во Тетово зурлациите свират на каба-зурли, поради што зурлации од Тетово свират и во Гостиварско и обратно, зурлации од Гостивар свират во Тетовско. Во овие два региони, во различни пригоди, без разлика на кој етникум свират, се употребуваат исклучиво каба-зурлите, коишто пак не се практикуваат во другите региони од РС Македонија.



Фотографија 51. Тетовски зурлаци со каба-зурли.

2.9.5. Велес

Градот Велес, според нашите информатори, уште во минатото важи за град во кој дејствувале голем број зурлаци, а голема е бројката на зурлаци, кои дејствуваат и денес. Ние претпоставуваме дека оваа состојба се должи на местоположбата на градот и можноста од него да се опслужуваат околните региони, како што се: Штип, Свети Николе, Кавадарци, Неготино, Прилеп, па и Скопје, кои се речиси на иста оддалеченост од Велес. Во Велес се споменуваат голем број зурлаци и тапанари, а еден од највозрасните зурлаци, со кого работевме на терен, е Ихмет Хусеинов, роден во 1939 година. Ихмет веќе не свири, но во неговото сеќавање останале врежани зурлаци, кои свиреле пред него, со него и по него. Ихмет се сеќава дека таткото на неговата баба свирел на зурла и на гајда, и на други инструменти, а и изработувал зурли: *Некој си на баба ми татко, Аличауш, он бил првак, првак за зурла и он сам ги правел зурлите и свирел. Зурли правел, гајди правел, шупелки правел* (И.Х.). Во фамилијата на Ихмет на зурла свирел неговиот татко со име Фетак, а дедо му бил чалгија и свирел на дајре. Голем мајстор зурлација пред Ихмет бил и Ајредин, прв братучед на татко му.⁹⁸ На зурла свиреле и браќата на Ихмет, Сулејман и Исмаил, кои биле само демции и не станале мајстори: *Само ми бучеа, а да свират, не* (И.Х.). Со Ихмет, на зурла, свирел негов прв братучед, Сулејман Усаинов-Суљо, роден во 1935 година. Во Велес други зурлаци, покрај Ихмет, биле и: Реџеп, Шукри, и браќата Усаин, Амет и Шуко Усаинови (браќа на Сулејман) и некој помлад, Ислам Синето. Син му на Ихмет, за овој зурлација, вели: *Ислам Синето ама страшен зурлација беше* (Л.Х.). На тапан, со овој зурлација, свиреле неговиот внук Махо и повозрасни тапанари Џевад и Елмаз. Ихмет свирел до неговата седумдесет и петта година: *Шо да ти речам, до лани свирев. Пред два-три месеца опаднав* (И.Х.).

Денес во Велес има повеќе активни зурлаци и зурлациски групи. Од фамилијата на Ихмет има поголем број зурлаци, меѓу кои, неговиот син Левент Хусеинов (роден во 1977 година), прочуен зурлација и надвор од Велес: *Има еден најдобар Левент* (С.К.). На зурла свирел и другиот син на Ихмет, Сабри, роден во 1956 година. Ихмет ни кажа дека неговиот син Сабри се откажал од свирење без некоја посебна причина: *Сабри беше едно време добар мајстор, после од како отиде војска, од војска се врати и рече не сакам да свирам. Сабри беше добар мајстор, али после самиот откажа* (И.Х.). Левент Хусеинов вели дека поголем дел од зурлациите во фамилијата ги учел Исмаил: *Он сите ги научи. Ете како јас сега, ми вика Исмаил, на Амето сино ти ќе го учиш* (Л.Х.). Левент го учи

⁹⁸ Овој зурлација бил убиен од страна на светиниколски зурлаци.

синот на Амет, тринаесетгодишниот Исмаил, да свири на зурла: *Ние сме од најголема фамилија мајстори. Значи крушата кај паѓа? Кај коренот (Л.Х.).* Други зурлации од средната генерација се Амет и Ведат Усеинови, синови на Исмаил, кои исто така се едни од најпрочуените во РС Македонија. Во зурлациската група на Амет и Ведат, на тапан свири Бурхан Хусеинов, син на Левент. Друг зурлација од оваа фамилија е Ихмет Усеинов-Ико, роден во 1981 година, син на Сабри. Ико вели дека и неговиот дванесетгодишен син Сабри веќе свири и на зурла и на тапан. Со Ико, на тапан, свири неговиот брат Илфан. Со него, придружна зурла, свират неколку зурлации. Ико свири долги години и со зурлации демции од Радовиш, Али и Кенан, а тапанар им бил Илами: *Исто така со Али од Радовиш свириме петнаесет години, со него сум од дете и до ден-денеска, пак одиме, не се делиме (И.У.).* Други зурлации во Велес, од средната генерација, се Сафет Зекировски и неговиот брат близнак Камуран, кој, денес, живее во Германија. Сафет е син на зурлацијата Фета и внук на Усаин Усаинов. На зурла свират и синовите на Сафет, Ерџан, роден во 2001 година и Насер, роден во 1998 година. Сафет свирел придружна зурла на неговиот брат, а во последните години свири заедно со своите синови, Наџа, којшто е водечка зурла и Насер – на тапан. Сафет и со синовите свири придружна зурла. Нивниот зурлациски состав е познат како *Арзиовци*, име со кое се нарекувала зурлациската група на дедо му Усаин. Денес овој состав е познат и според нивниот тапанар, Насер Струја. Тапанар што свири активно со повеќе зурлациски групи од Велес е Суарез, кој е прочуен мајстор меѓу зурлациите и меѓу тапанарите во РС Македонија: *Суарез е мајстор (Л.Х.).* Зурлацијата Ико вели дека Суарез е еден од најдобрите тапанции што свират денес, но веќе имало и помлади тапанари, кои исто така биле на високо свирачко ниво: *Сега вака Суарез, а има и млади сега деца што можат да го поминат и него (И.У.).* Еден од младите, но истакнат тапанар, е Насер Зекировски-Струја. Во Велес свири и група составена од Македонци. Оваа група ја води Панче Чолаков, кои е придружен од едниот син на зурла, а од другиот – на тапан. Овие зурлации учеле од братот на Сафет, Камуран.



Фотографија 52. Велешки зурлации.

2.9.6. Гостивар

Во Гостивар дојдовме до неколку имиња на зурлации, кои свиреле во минатото и на зурлации, кои свират денес. Од постарата генерација зурлации биле Дануш и Раман. Во денешно време на зурла свири синот на Раман, Гајур Абдули, кој е на околу педесегодишна возраст и неговиот син, внук на Раман, Раџа Абдули, роден во 1983 година.

Зурлацијата Дануш, пак, бил брат на мајка му на Гајур Абдули: *Мојава фамилија све зурлаци се, од тоа живееме ние, со оваа музика живееме, дедо ми бил многу мајстор голем бил* (Р.А.). Оваа фамилија претставува расадник на зурлаци бидејќи свиреле и другите синови на Раман, браќа на Гајур, од кои едниот, со име Сали Абдули, денес живее и свири во Тетово. Други активни зурлаци во Гостивар се Авзи и Недим Дехари, роден во 1990 година. Недим вели дека на зурла свири четири години и него го учел Раџа Абдули: *Четири години може и повеќе, научникот мој овде е* (Н.Д.). *Тек учи сега, јас го учам. Го научи занаетот добро, го научи здивот добро, сега го земам и него* (Р.А.). Раџа свирел долги години со неговиот татко, а во последните неколку години со него, придружна зурла, свири Недим. Во нивниот зурлациски состав на тапан свири братот на Недим, Сеат Дехари, роден во 1986 година Оваа зурлациска група според возраста на свирачите важи за најмлада во Гостивар: *Од нас нема помлади, ние сме најмлади* (Р.А.). Недим вели дека и нивниот татко е тапанар: *Татко ми мој бил тапанџија и ние преземавме неговиот занает* (Н.Д.). На тапан свири и синот на Раџа. И кај овие зурлаци и тапанари ја согледуваме традицијата на свирење на зурла и на тапан во една фамилија, од повеќе генерации.



Фотографија 53. Гостиварски зурлаци.

2.9.7. Куманово

Во Куманово се споменуваат неколкумина зурлаци, кои, во минатото, оставиле свое влијание, а денес нивниот пат го продолжуваат нивните синови, внуци и правнуци. Зурлација, кого го паметат денешните зурлаци, а чии наследници свират и во денешно време, е Асан Сулејмани, којшто по потекло бил од Косово: *Он беше од Косово, ама главен мајстор беше за сите* (Аз.С.). Прочуени зурлаци во првата половина од 20 век биле синовите на Асан Сулејмани: Нуредин, Шукри и Џемал, којшто бил тапанар, родени во кумановското село Слупчане. Ние имаме информации за Нуредин, којшто во 1965 година се преселува во Куманово, каде што бил активен музички сè до неговата смрт, на седумдесет и пет години: *Тој беше, не сега да го фалам, ама беше мајстор на сите мајстори* (Аз.С.). Од други зурлаци во Куманово го споменуваме Стојан, за кој велат дека бил голем мајстор, којшто бил Ром со православна вера: *Во Куманово беше зурлација Стојан се викаше, со него не можеше никој* (Аз.С.). Други зурлаци биле Ангел и Чамил. Чамил бил долгогодишен зурлација во Културно-уметничкото друштво „Панче Пешев“ од каде што стекнал и пензија. Во Куманово денес зурлациската традиција ја продолжиле

синовите на Нуредин Сулејмани, постариот син Сефедин, којшто е некаде на шеесет и три-четири годишна возраст и Азис, роден во 1965 година. На тапан, пак, свиреле другите двајца синови Абедин Сулејмани, роден во 1946 година и Сефедин. Азис Сулејмани, како дете, свирел со зурлацијата Чамил. Азис сè уште свири прдиружен на тапан од неговиот брат Абедин: *Брат ми постариот свири тапан, он е главен мајстор, се вика Абедин Сулејмани (Аз.С.)*. На прашањето од кого учел да свири тапан, Абедин вели: *Мојот татко, сите беа професори околу мене (Аб.С.)*. Придружна зурла со Азис свири неговиот син Ајур Сулејмани, роден во 1986 година. На тапан, покрај Абедин, свири и неговиот син Ерсан Сулејмани, роден во 1983 година. Ерсан, освен на тапан, свири и на зурла: *Син ми басира, јас сум главен сега, додека научи добро. Едниот повеќе има мерак на тапан, а другиот на зурла (Аз.С.)*. Од кажувањето на Азис извлекуваме заклучок дека фамилијарното негување на зурлата и на тапанот од повеќе генерации веќе е вкоренето во нивниот ген и сме убедени дека и внуците на Азис ќе ја продолжат оваа традиција во фамилијата, која ужива голем углед и во Куманово и пошироко, за што сведочат големите побарувања на оваа зурлациска група. Азис вели дека во денешно време на зурла почнале да свират и неколкумина Албанци: *Е сега има Албанци некои тука и они земале зурли (Аз.С.)*. Азис вели дека со овие зурлации се среќаваат на некои настани и им се пријатели: *Се среќаваме во слави со нив, значи што е негово нека си свири, што е мое ќе си дојде, ама ние можеме да имаме највеќе свадби од сите зошто ние сме прочуени, не само прочуени, него сме и мајстори (Аз.С.)*.



Фотографија 54. Кумановски зурлации.

2.9.8. Берово

Берово е расадникот на зурлации во источниот дел на РС Македонија бидејќи во споредба со другите градови од овој дел на државата во различни периоди дејствувале поголем број зурлации. Во минатото зурлации имало и во селото Ратево, зурлации што се преселиле во Берово, каде што нивните наследници свират активно и денес. За зурлациите и за тапанарите од Ратево и од Црник пишуваат неколку автори (Павловиќ 1928: 325; Линин 1970; Цимревски 2005: 55). Беровските зурлации се прочуени и надвор од Берово, а како еден од најпознатите, кого веќе го споменавме, е Жељо Дестановски, којшто долги

години живее во Скопје, а во чие сеќавање останале бројни зурлации, кои на своето време важеле за докажани мајстори. Жељо го памети зурлацијата Ибо и неговиот дедо Кантур, двајцата од беровското село Ратево и зурлациите Камбер и Усе. Усе е татко на жена му на Жељо и бил добар мајстор и свирел со Кантур и со синот на Кантур, Рифат, роден во 1912 година: *Со дедо ми свирел со татко ми, он е таа клапа (Ж.Д.)*. Камбер претежно бил демџија. Зурлации, кои со своето свирење оставиле трага во Берово, се Алуш и синот на Кантур, Рифат Дестановски, роден во 1914 година во Ратево, а во Берово се доселува во 1959/1960 година. По Рифат, на зурла продолжуваат да свират неговите синови, Дестан (роден во 1938 година) и Жељо (роден во 1942 година). Нивниот брат Иљаз, роден во 1943 година свирел на тапан. На тапан, со Жељо, свиреле Руфит и Фаик Демировски, синови на тапанарот Рустем. Се споменуваат и зурлациите Шане и Зија, кои биле братучеди со Дестан и Жељо: *Зијата имаше еден, воф Пехчево се пресели, исто он ратевец беше, Шане. Зијата беше братучед сос Дестан и сос Жело. Зијата и Шане беа браќа (А.Д.)*. Зурлациската традиција во Берово ја продолжува Миљаим Дестановски, роден во 1964 година и неговите браќа, на тапан, Рифат и Џафер, синови на Дестан.⁹⁹ Миљаим вели дека предходното презиме им било Кантуровски: *Нашата фамилија е Дестановски. Значи нашите прадед се вика Кантур. Он беше прочуен свирач, тоа беше крал на зурлата (М.Д.)*. Зурлацијата, којшто свира долги години со Миљаим Дестановски, е Алим Демировски, син на Руфит. Тапанар во Берово, кој свира и со зурлациски групи од други градови, е Лато. На зурла, од помладите генерации свира синот на Миљаим, Ервин (роден во 1985 година) и внукот на Жељо од ќерка, Алмир Дестанов-Фарина: *Они се Дестанов, а ние сме Дестановски (Џ.Д.)*. *Не сме роднини, тоа случајно (Ж.Д.)*. За зурлациите Дестановски, струмички зурлација вели: *Они се добри мајстори, за малешевската работа, добри (А.С.)*. Друг активен зурлација, којшто свира придружна зурла на Алмир Фарината, е Рушит, син на братот на Алим: *Фарината е прва зурла, Фарина е мајстор (А.Д.)*. На тапан свира помладиот син на Миљаим, Дестан, роден во 1992 година. Претпоставуваме дека фамилијата Дестановски и во иднина ќе бидат чувари и репрезенти на зурлациската музика, која, во Беровскиот Регион, има длабоки корени.



Фотографија 55. Беровски зурлации.

2.9.9. Радовиш

Во Радовиш зурлата во денешно време се негува од неколку зурлации, кои имаат фамилијарна традиција на свирење на зурла и на тапани, а свирењето го наследиле од своите предци. Во Радовиш, од постарата генерација, познати зурлации биле Шајнали

⁹⁹ Миљаим, неколку години, живее во САД.

Шаин-Делишаин и Алија: *Малијо Али го викале и беше мајсторче на зурла, голем мајстор* (А.З.). Али бил познат и како Кучук Али. За Кучук Али, кој, во своето време, бил мошне активен и истакнат ни кажа и Реџеп Салиов од Веница, којшто лично се познавал со овој радовишки зурлаџија (Р.С.). Во Радовиш мошне истакнат и во околината познат тапанар бил синот на зурлаџијата Делишаин, Нијази. Нијази го викале и Кара Нијази. Во оваа фамилија, зурлата ја преземаат синовите на Нијази, односно внуци на Делишаин. Едниот син е Али, роден во 1965 година, другиот син се вика Синан, роден во 1955 година. Овие зурлаџии во некој период го промениле своето презиме во Зурнаџиеви: *Потеклото на нас ни е зурлаџиско. Јас од како сум роден, пишан сум Зурнаџиев. Иначе не сум Зурнаџиев, презимето не ни е Зурнаџиев. Ние се презиваме Алиов. Некои нè викаат Сурнаџиев* (А.З.). Синан Зурнаџиев пак додава: *На име не можат да не најдат тука, само Зурнаџиев* (С.З.). Преземањето на презимето кај кое етимологијата произлегува од самиот инструмент укажува на поистоветувањето и на идентификувањето на некои зурлаџии со зурлата, која е дел од нивниот живот и од личниот идентитет. Али и неговиот брат Синан свират заедно долги години, придружени на тапан од нивниот брат Зенула, роден во 1953 година, кој веќе не свири: *Имам двајца браќа. Едниот ми беше помошник, другиот е тапанџија. Заедно свиревме околу 15 години трујца браќа. Од тогаш стариот мој брат, тапанџијата што е, остана побожен човек и ја батали музиката* (А.З.). Со неговата зурлаџиска тајфа Али настапува во Радовиш и во Радовишко, во Струмичко, во Штип, во Велес и во други градови. Како придружен зурлаџија, Али долги години свирел со зурлаџии од Велес, Амет, Велат и Ико.



Фотографија 56. Радовишки зурлаџии.

2.9.10. Струмица

Во Струмица и во Струмичко во минатото имало повеќе зурлаџии, а се споменуваат имињата на зурлаџиите: Исим, Абди, Мемет, Амет, Себатит (Себатија), Исмет Мемедов, Даут Јусеинов, роден во 1941 година. Зурлаџијата Абди живеел во селото Градошорци и во своето време важел за многу добар мајстор. Абди бил по потекло од Радовиш: *По селата имаше еден мајстор Абди од селото Градошорци, него го памтам многу убаво, и од татко ми постар, он беше многу јак. Он е од Радовиш потекло, но тука*

бил домазет. Сите мајстори си отидеа (С.Ј.).¹⁰⁰ Абди бил вујко на мајка му на зурлацијата Ико Усеинов од Велес: *Во Струмица, во Градошорци, имаше еден мајстор стар Абди, на мојата мајка вујко. Имаше и други во Струмица: Даут, Себатитија, имаше (И.У.).* Од повозрасните зурлации денес активно свира Демир Мемедов, роден во 1955 година. Демир е син на Исмет Мемедов и долги години бил тапанар во зурлациски групи со својот татко и со Даут. По смртта на овие зурлации, Демир почнува да свира на зурла и веќе околу дваесет години е само зурлација: *Ја последно зурлација испадна (Д.М.).* Демир е пример на почнување на свирење со зурла на повозрасни години и вели дека нема никакв проблем. Според нас, олеснителната работа во неговото започнување со свирење зурла на повозрасни години е токму долгогодишното акумулирање на зурлациските мелодии од неговиот татко и преку активното свирење во зурлациски групи. Друг активен зурлација и тапанар во Струмица е синот на зурлацијата Даут, Себатит Јусеинов.¹⁰¹ Себатит е тапанар во составот на Демир, но повремено свира и придружна зурла. За Исмет (татко му на Демир), Себатит вели: *На Демир татко му многу убаво зурлација беше, он се разболе, па и сино стана прав зурлација, после него татко ми (С.Ј.).* Помлад зурлација што го учи занаетот од Демир е Изет Абдиев, којшто свира придружна зурла и тапан во составот на Демир.¹⁰² Себатит и Изет, во текот на свирењето, се менуваат со инструментите, односно едниот свира на тапан, а другиот свира на зурла, и обратно. Од помладите зурлации го бележиме Џејан Агушев, роден во 1992 година. Џејан учи и свира со Себатит и веќе е изграден зурлација. Во струмичкото село Банско живеат тројца зурлации, кои се со потекло од Штип. Тоа се: Садик Сулејманов, роден во 1969 година и неговите синови, Абди, роден во 1988 година и Амте, роден во 1991 година. И овие зурлации имаат фамилијарна традиција на свирење зурла. Пред Садик, на зурла свиреле неговиот дедо Шаин и неговиот татко Амет. Садик вели дека тој бил мал кога починал татко му, по чија смрт тој продолжил да свира со групата на татко му: *На тринаест години кога бев, татко ми умре и јас се ставив со други зурлации од старите, со татко ми што свиреа (С.С.).*

Во селото Банско живеат и активно свират и неколку тапанари, кои имаат фамилијарна традиција на свирење со тапан. Тоа се тапанарије Ѓунер Мустафов, роден во 1980 година и неговите синови Рустем, роден во 1999 година и помладиот син Умут, роден во 2002 година. Овие тапанари се родени и живеат во с. Банско. Тапанар бил и татко му на Ѓунер, Рустем, кој, по потекло, бил роден во с. Бајково, Струмичко. Рустем Мустафов долги години свира со зурлациите Сулејманови, а пред него свирел неговиот татко Ѓунер. Во оваа зурлациска група мајстор е Абди. Абди е еден од најпроучените млади зурлации во РС Македонија и надвор од неа, а со тоа и нивната зурлациска група е многу барана во РС Македонија. Со зурлациската група Сулејманови, определен период на тапан свирел тапанарот Лато, од Берово. Ова укажува на соработката на зурлации и тапанари од различни региони. Овие зурлации велат дека соработката со добри тапанари и зурлации е пресудна за нивното свирење: *Ние сме знаеш што, Оркестар. Ние сме еден без друг не бива, и без тапанар и тапанаро без мене, не бива (А.С.). Ни па ние без него не можеме да бидеме (С.С.). Ние сме четворка златна, четворка и златна зурла (А.С.). Дека улаваме, нема назад (С.С.). Не се плашам у Македонија што има зурлации од никој. Кој мисле дека може да свире со мене, може слободно да дојде или јас да му одам дома (А.С.). И тоа нотарски, како сака ќе потпишеме (С.С.). Значи толку сум сигурен на мојот инструмент (А.С.).*

¹⁰⁰ Кога вели отидоа, посочува дека зурлациите се починати.

¹⁰¹ Овој зурлација вели дека го носи името на татко му на тапанарот Изет и вели дека Себатит Мемедов бил голем мајстор, но свирел придружна зурла на Даут.

¹⁰² За националната припадност Демир и Себатит се изјаснуваат како Турци.



Фотографија 57. Струмички зурлации.

2.9.11. Прилеп

Во Прилеп доаѓаме до имињата на неколкумина зурлации, кои дејствувале во минатото и зурлации, кои дејствуваат денес. Нашите информатори посочуваат дека во Прилеп имало многу зурлации: *Па имаше едно пет-шестнаесет* (А.Ј.). Абдула Јашаровски ги споменува зурлациите во Прилеп, меѓу кои биле: неговиот дедо Мефаил Јашароски, Казим Казимоски и Реџеп-Речко. За зурлацијата Речко ни кажува Ихмет Хусеинов од Велес: *Имаше еден Реџеп, Речко он свиреше и добар мајстор беше и он* (И.Х.). По оваа генерација зурлации, доаѓа Саид и брат му Велија Јашароски, синови на Мефаил. Велија Јашаровски бил зурлација и во Културно-уметничкото друштво „Мирче Ацев“ во Прилеп. Починал на околу осумдесет години. Зурлации биле и браќата на Абдула, од кои едниот се вика Зекман. Другиот е починат. Зекман се преселил во Кичево, каде што продолжил да свири до поодмината возраст. Активен зурлација и тапанар во време на нашето истражување беше Абдула Јашароски. Од помладите, на зурла свират синовите на Абдула, а еден од нив станал оца и прекинал со свирењето. Оној што сè уште свири активно, се вика Зекман: *Едниот свири на зурла, едниот е оца. И оцата знае, ама неке да свири. Му викам свири, знае, ама неке* (А.Ј.). Денес Абдула свири заедно со неговиот син Зекман и негов другар на тапан. Во оваа фамилија најмалиот внукот на Абдула, Сефедин, кој е на околу три-четиригодишна возраст веќе свири на тапан. Во Прилеп активен зурлација од генерацијата на Абдула е и Алил Казимоски, роден во 1946 година. Со нив, генерација бил и неговиот братучед, зурлацијата Риза. На тапан со Алил свири негов прв братучед со исто име, Риза Казимоски, роден во 1946 година¹⁰³. Помлади зурлации, покрај синовите на Абдула, се и зурлациите Демир и Цаци-Цацата.

¹⁰³ Многу често во зурлациските фамилии има и по неколку братучеди кои го носат името на дедо им.



Фотографија 58. Прилепски зурлаци.

2.9.12. Битола

Во градот Битола, нашите информатори го споменуваат зурлацијата Мехмед Алија, а по него и неговиот син Емин, кој исто така е зурлација. Пред Мехмед Алија свирел неговиот татко. Друг зурлација, кој се споменува, е зурлацијата Качо. Во денешно време, во Битола, нема многу зурлаци. На зурла активно свири Сафет Ахметов-Чопче, роден во 1986 година и неговиот помлад брат Есад. Тие се внуци на Мехмед Алија од синот Рамиз, односно деца од брат на зурлацијата Емин. Чопче го учел свирењето од дедо си, а тој пак го учел неговиот помлад брат: *Тој од мене, му кажувам јас. Јас од дедо ми учев, тој од мене* (С.А.Ч.).

2.9.13. Кавадарци

Во Кавадарци дознаваме за зурлацијата со име Емин, кој бил братучед и генерација со таткото на Ихмет Хусеинов од Велес: *Во Кавадарци имаше еден Емин, ама многу стар беше тој* (И.Х.). Други зурлаци, по Емин, биле Сабри и Ривче, кои се починати одамна. На зурла свирел и синот на Ривче, за кого Ихмет вели: *Како свири не знам, ама тешко. Ако сака да свири, треба со секого да се упикува за да научи. Ние одиме таму, он здраво не ни вика* (И.Х.).

2.9.14. Штип

Во Штип, за некогашното присуство на зурлаци, дознаваме од нашите информатори, во чие сеќавање останале зурлаци, кои, во своето време, биле доста истакнати како свирачи и како учители. Зурлацијата Садик Сулејманов вели дека во Штип имало неколку зурлаци, меѓу кои и неговиот татко Амет Сулејманов и дедо му Шаин Сулејманов¹⁰⁴: *На зурла свиреше татко ми Амет Сулејманов и дедо ми, Шаин Сулејманов. Дедо ми беше ем зурлација, ем тапанџија, а татко ми, само зурлација* (С.С.). На зурла свирел и другиот син на Шаин, Мемет-Мечо Сулејманов: *Мојот чичо свиреше, демџија беше, цел сој ние сме исто презиме* (С.С.). Зурлацијата Амет Сулејманов свирел со зурлацијата Шаин-Делишаин од Радовиш. Други постари зурлаци биле Тумана Јусуф и зурлација Али Трохата: *Али се вика, Трохата. Јас со него свирев десет години и тој ме постави како мајстор* (С.С.). Син му на Садик додава: *Он му даде пат, пат да свири*

¹⁰⁴ Садик Сулејманов со своите синови Абди и Амте денес живеат во с. Банско, Струмичко.

(А.С.). Трохата бил на околу шеесет и петгодишна возраст кога Садик бил десет години од што можеме да видиме дека некои зурлации свиреле до длабока старост. Зурлацијата Троха (Трока) останал во сеќавањето и на Левент Хусеинов од Велес како одличен мајстор, со кого Левент имал можност да свири во своите почетоци како зурлација: *Од Штип Троката, ама он си почина, Али Троката. Али Троката беше, можам да речам, јас бев дете дете, уште бев јас, само што почнав да свирам, он ме слушна мене и рече: – Дојди кај мене. Ме викна на свирење, стар мајстор, а ја тогај бев дете, колку бев тринаесет-четринаесет години, свиревме во Јени Маало, Струмичко (Л.Х.).* Левен со Трохата свирел и соло и придружна зурла, придружени од тапанарот Суарез, од Велес. На зурла свирел и синот на Трохата: *Зурлации беа тие (С.С.).* Со овие зурлации, тапанари биле Кемал, којшто почнал да свири и придружна зурла на повозрасни години и неговиот син Рамадан: *Кемал, стар тапанџија, на Рамадан татко. Рамадан беше тапанџија, а татко му Кемал подоцна стана демџија (С.С.).* Преку сеќавањата на зурлациите можеме да видиме дека во Штип имало зурлации, кои биле носители на зурлациската традиција во Штип и во Штипско, каде што денес нема активни зурлации, а потребата од зурлациска музика ја надополнуваат зурлации од други градови.

2.9.15. Кочани

Во Кочани се споменува дејствувањето на неколку зурлации, а денес нивниот број е сосема мал: *Порано имаше зурли, сега нема веќе (Е.Р.).* Во Кочани, на зурла свиреле Ибраим Рашидов и Кемал Османов. На тапан свирел Есад Рашидов, татко на Ибраим Рашидов. Есад бил одличен тапанар, но свирел и на зурла. На зурла свирел и синот на Есад, Ибраим, којшто, покрај зурлата, солидно го владеел и тапанот: *Дедо ми тупанџија беше со зурли, ама и знаеше многу песни на зурла. (Е.Р.).* Есад, како тапанар, долг период свирел со зурлацијата Реџеп од Винаца. Кога Есад престанува да свири, со Реџеп на зурла продолжува да свири синот на Есад, Ибраим. Единствениот зурлација во Кочани, кој продолжил да ја негува зурлата денес, е Ељам Рашидов, син на Ибраим и внук на Есад. Ељам почнал да свири првин на труба, а пред петнаесетина години почнува и на зурла, велејќи дека овој инструмент на него му е во генот: *Јас од потекло, крвта знаеш влече. Татко ми свире зурла, дедо ми свире зурла, на дедо ми дедо (Е.Р.).* Ељам вели дека татко му свирел со Реџеп, од Винаца, и покрај него и тој почнал да свири со Реџеп, од кого многу научил: *Реџепо свиреше со дедо ми многу години, со дедо ми, со татко ми многу години свире и он како син ме знае. После некое време почнаме да свириме ја, он и татко ми (Е.Р.).* Навраќајќи се наназад неколку генерации забележуваме дека и во оваа фамилија зурлата и тапанот се негувале од повеќе генерации. Подоцна, местото на татко му на Ељам го зазема Кемал Османов, којшто бил татко на жена му на Ељам: *Дедо ми, на жена ми татко, дедо ми демџија беше, он ни држеше дем. Јас свирев соло со Реџепо, дедо ми демџија, ја и он соло (Е.Р.).* Кемал веќе не свири, а останува само Ељам и бидејќи во Кочани нема други зурлации, тој, за придружна зурла, вика зурлација од Велес. Ељам вели дека во Кочани нема интерес од младите, за зурла, но има за лимените дувачки инструменти: *Во Кочани нема, не се заинтересирани, а има трубачи, саксофонисти за зурли не ги повлекува. Не ги повлекува на зурла (Е.Р.).* Ељам вели дека неговите синови свират на труба и не пројавиле желба да свират на зурла, но се надева дека можеби и тие, како него, во некој момент ќе почувствуваат потреба да започнат со изучување на зурлата.



Фотографија 59. Кочански зурлација.

2.9.16. Веница

За Веница и во минатото и денес не можеме да зборуваме за сериозен број зурлации. Единствениот возрасен зурлација, кого имавме можност да го снимиме Реџеп Салиов, роден во 1941 година. Во фамилијата на Реџеп, на зурла свирел татко му, а неговиот најстар брат свирел на тапан. И Реџеп првин бил тапанар, а потоа продолжува да свири на зурла: *Прв, тапанџија беше јас* (Р.С.). Како мал, тој со татко му одел и на свадби како тапанар: *Јас како мал одеше, тогај Турци имаше, со татко ми, тапанџија* (Р.С.). Други зурлации биле: Исмаил Салиов, Тумана и Шејтан Мемедали, кој бил роден во 1941 година. Шејтан Мемедали долги години свирел придружна зурла (бил слагач) со Реџеп. Тапанар со Реџеп и со другите зурлации бил Фари-Фаат Куртишов. Реџеп свирел до пред неколку години, но сите негови колеги се веќе починати: *Поминаа си тиа мојте другари и јас сам остана* (Р.С.). Во своите почетоци на зурла Реџеп свирел и со Ихмет Хусеинов од Велес, со кого првпат се сретнале во 1952 година. Ихмет вели дека Реџеп учел да свири од него, но многу брзо го научил занаетот: *Реџеп, ја го учев, он не знаеше да свири, мене ми басираше он. Прва свиреше и втора свиреше, се менувавме. Дobar мајстор беше и он* (И.Х.). Реџеп вели дека и порано и сега во источниот дел на РС Македонија немало и нема голем број зурлации: *Тука, во Веница, освен мене, друг зурлација нема. У нашио крај тука, Кочани, Веница, Делчево. Берово – да, а Делчево –не. Има некои млади сега, ама не е тоа тоа* (Р.С.). Реџеп има четири синови, но вели дека на зурла почнал да свири само еден негов син, Ахмет Салиов, роден во 1967 година и неговиот внук, односно син на Ахмет, Тајан Салиов, роден во 1995 година, родени во Веница, каде што живеат и денес. И Ахмет и Тајан првин почнале со труба. Од состојбата што ја затекнавме можеме да кажеме дека денес единствените зурлации во Веница се само Ахмет и Тахир, кои, покрај нив, го имале искусниот зурлација Реџеп, кој успеал да им пренесе дел од вештините на свирење на зурла, а тој е посебно горд што оваа фамилијарна традиција пренесена од неговиот татко ќе биде зачувана од неговиот син и од неговиот внук.



Фотографија 60. Винички зурлации.

2.9.17. Делчево

За зурлации во градот Делчево дознаваме од зурлацијата Жељо Дестановски, кој вели дека имало само еден зурлација, кој свирел со зурлации од Берово: *Во Делчево имаше еден само во мое време, пред ја да се научам да свирам. Имаше еден и татко ми го викаше за демџија (Ж.Д.). Има некои млади сега, ама не е тоа тоа (Р.С.).* Реџеп Салиов, пак, вели дека сега има некои млади зурлации, кои и ние имавме можност да ги сретнеме – овие млади зурлации, кои немаат фамилијарно негување на зурлата, но се надеваме дека ќе достигнат потребно музичко ниво.

2.9.18. Охрид и Струга

За употребата на зурлата во Охрид и во Струга и во регионите околу нив дознаваме од единствениот наш информатор, зурлација на цура-зурла, Менсур Далипи, роден во 1966 година во струшкото село Добовјане.¹⁰⁵ Во Охридскиот и во Струшкиот Регион зурлациите свират на цура-зурли: *Во Охрид и Струшко се свират тие малите, тој реон. Ги имат они тие малите куси (А.М.). Охрид, тие со мали зурличиња се (С.А.).* Овие зурлации свират со цура-зурли, коишто се бараат во Охридско-струшкиот Регион. Абдула Јашароски од Прилеп ни кажа дека само кога ги барале да свират во Струга, тие свиреле на цура-зурли: *Малите во Струга повеќе, во Струга (А.Ј.). Во Струга нешто свират Ромите, од тие малите зурличиња (В.К.).* Во фамилијата на Менсур, на зурла свиреле неговиот татко и неговиот вујко Азиз-Зизи за којшто Менсур вели дека бил многу добар зурлација: *Многу јак беше тој, вујко ми (М.Д.).* Првиот инструмент на Менсур бил тапанот, а тој бил тапанар во зурлаиската група на татко му од 1980 година. На зурла почнал да свири во 2012 година. Менсур вели дека малиот број зурлации во овој регион се должи на намалениот интерес кај младите за изучување на зурла, но смета ако е наследено тоа од предците, никогаш не е доцна да се почне со свирење зурла. Зурлата на која свири

¹⁰⁵ Комуникацијата со Менсур и реализацијата на нашето интервју ја воспоставивме преку социјалната мрежа Фејбук.

Менсур е наследена од татко му, којшто ја има набавено од изработувачот на зурли Ајрус, од Струга. Во зурлацискиот состав на Менсур, придружна зурла свири Мефит Абазовски од Струга, а претходно бил придружуван од неговиот брат Ментор Далипи. На тапан свират неговиот син Г'зим Далипи, роден во 1995 година и Роберт Абазовски, син на Мефит.



Фотографија 61. Зурлациска група од Охрид.¹⁰⁶

2.9.19. Гевгелија

За постоењето на зурлациски групи во Гевгелија во определен период од 20 век пишуваат Божидар Широла и Мартин Кoenиг и Соња Тamar-Шиман (Širola, 1937: 5; Koenig, Seeman, 2015: 14). Кoenиг ги регистрира зурлациите Илија Гулев на цура-зурла и Ѓорѓи Шарланиев на зурлата јарам-каба. Од нашите истражувања доаѓаме до информација дека во Гевгелија имало сосема малку зурлации во минатото, а денес нема зурлации, освен оние на кои се сеќаваат тие. Од постарите зурлации е Стефчо, со кого, на тапан, свирел неговиот брат Ристо: *Имаше еден Стефчо, дедо Стефан, брат му Ристо беше, тапанар беше, а мајсторо го знам многу добро, Стефчо. Сега нема* (С.Ј.). Според Садик Сулејманов, во Гевгелија живеел и долги години свирел на зурла синот на зурлацијата Троха, од Штип, кој свирел на цура-зурла: *Има, на Троха син, од Штип. На мали зурли свиреше. Таму живее, ама остави сега* (С.С.). Единствените свирачи на зурла, кои почнале да свират на повозрасни години и не се многу активни се: Јован Гулев, роден во 1933 година и Бошко Гулев, роден во 1945 година, синови на Илија Гулев. Јован Гулев, долги години, свирел на труба. Бошко сè уште ја чува и свири на зурлата на Илија, која, според видот, е цура-зурла, додека Јован свири на зурла јарам-каба.

¹⁰⁶ Фотографијата е преземена од фејсбук-страницата на зурлацијата Менсур Далипи.



Фотографија 62. Гевгелиски зурлации.

Од досегакажаното можеме да забележиме дека состојбата со зурлации во РС Македонија, по региони, е променлива. Во некои градови во минатото имало зурлации, а денес нема, во некои имало во минатото, а денес нивниот број е сосема мал. Во некои градови бележиме зурлациско присуство и во минатото и денес, каде што има голем број активни и истакнати зурлации. Ако, во некој период, во некои градови, имало зурлации, а денес нема, ние не дојдовме до информации за нивното дејствување од другите зурлации. Но, без разлика на состојбата, зурлациската музика помалку или повеќе е застапена во сите региони од РС Македонија, а онаму каде што порано имало, а денес нема зурлации, се викаат зурлации од други региони. Опфаќајќи ги зурлациите и тапанарите, кои, во своето време на постоење, биле двигатели на зурлациско-тапанарската музика, направивме една хронолошка ретроспектива на носителите на зурлациската традиција во различни периоди од минатиот век до денес. Од приложеното ги согледавме блиските и подалечните фамилијарни врски меѓу некои зурлации и тапанари. Претпоставуваме дека овие врски биле, исто така, изразени и во минатото, така што, покрај фамилијарното негување и чувството за зурлата и за тапанот, како фамилијарни инструменти, добиваме информација за генетската поврзаност на инструментите со луѓето. Секако, за зачувување на зурлациската традиција во иднина, своја заслуга имаат и зурлациите, кои немаат фамилијарна традиција на свирење на зурла и на тапан. Ние се надеваме дека во иднина, во оние градови во кои не можевме да најдеме зурлации, ќе се појават нови генерации зурлации.

3. ЗУРЛАЦИСКИОТ СТИЛ ВО РС МАКЕДОНИЈА: ОПШТИ И РЕГИОНАЛНИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Музиката многу работа има (Ж.Д.).

Зурлациската музика како продукт на заемното дејствување на свирачот и инструментот е исто така значајна за ова истражување. Хронолошки гледано, покрај инструментот и свирачот, музиката е третиот елемент што учествува во градењето на инструменталната традиција. Во претходните глави ја опфативме органологијата и етнографијата на инструментот, а овде продолжуваме со зурлациската музика, којашто има свои специфични карактеристики, кои се резултат на комплексното дејствување на две или на повеќе зурли и еден или два тапани. Овој тип на музицирање во себе го обединува индивидуалното музичко мислење, мислење што се преточува во колективно звучен израз. Овој колективен звучен израз е карактеристичен за зурлациските формации не само во РС Македонија, туку и во најголем дел од регионите во кои се присутни зурлациски групи и зурлациска музика. Во оваа глава од дисертацијата ќе бидат дадени одговори на редица прашања поврзани со зурлацискиот стил во РС Македонија. Ќе бидат дадени дефиниции за разбирањето на терминот стил. Ќе се разгледаат и општите и регионалните особини на зурлацискиот стил, стилот според темброт на зурлите, стариот и новиот зурлациски стил и индивидуалните стилови. Ова поглавје ќе се заокружи со претставување на дел од зурлацискиот репертоар, којшто го стекнуваат зурлаците во текот на нивното зурлациско дејствување.

3.1. Стил

Под зурлациски стил се подразбира звучната организација и формираното созвучје како комплекс од мелодија и придружна мелодија, додека во свеста на зурлаците стилот се разбира како начин на свирење, начин на изразување на мелодијата од страна на секој поединец. Зурлацискиот стил ќе биде разгледан преку формираното вертикално созвучје и преку внатрешните односи меѓу гласовите, а ќе биде претставен и индивидуалниот зурлациски стил, кој претставува личен интелектуален израз на зурлацијата. Ќе биде разгледан системот на организацијата на зурлациските стилови, стандардите на регионалните зурлациски стилови и индивидуалните стилски специфики. Во формирањето на зурлацискиот стил ја нагласуваме и колективната музичка креација, која не можеме да кажеме дека е стандардизирана од причини што станува збор за усна музика која речиси секогаш е подложена на моментални промени, дополнувања, варирања и импровизации.

Стилот, како надворешен атрибут на музичката експресија, може да се разгледува и да дискутира за него од многу гледни точки. Зурлациската музика претставува резултат на изведувачката практика, која подразбира долготрајна посветеност на зурлацијата во индивидуалното техничко изградување, постојано надградување и изучувањето и совладување на мелодиите. Со совладувањето на техничките можности на инструментот и со неговото беспрекорно владеење, зурлацијата е во можност максимално да ги искористи тонските можности на инструментот, што му овозможува интелектуирање на мелодии од различни жанрови. Добриот инструменталист, покрај музиката што се свири на зурла, е способен да свири и музика, која, според својата мелодиска градба, не е најсоодветна за зурла. На индивидуалниот музички израз се одразува и количината на акумулирана музика. Од нашите набљудувања и од непосредните контакти со зурлаците заклучуваме дека зурлациската музика се создава и се осмислува во свеста на зурлацијата и кога тој свири и кога не свири. Процесот на создавање, креирање, продуцирање и интерпретирање на мелодиско-ритмичките обрасци од страна на зурлацијата е резултат на неговото

постојано музичко надградување. Опусот на изведуваните мелодии, од негова страна, покрај за личното задоволство на зурлацијата, е значаен и за аудиториумот, како краен консуматор на зурлациската музика.

Имајќи го предвид фактот дека зурлациската музика при секое нејзино повторно свирење може да биде различна, при нејзиното дешифрирање и при запишувањето треба да се постапува мошне внимателно. Фолклорната инструментална музика, а особено зурлациската, е мошне тешка за веродостојно дешифрирање и анализирање и затоа е најдобро да се доживее непосредно и преку повеќекратно преслушување да се навлезе во нејзината ритмичка и мелодиска структура, по што може да се премине на нејзино запишување. Мораме да забележиме дека запишувањето, колку и да е веродостојно во некое следно исполнување, таа иста мелодија отсвирена од еден ист свирач (свирачи) веќе претрпува определени варијации (формални и фактурни промени). Ова го веламе од причина што една од особените на фолклорната музика е нејзината подложеност на варирање со секоја следна изведба поради што е голема веројатноста, запишаната мелодија, од наша страна, да биде само една од варијантите. Дека е тешко да се откријат мистериите на зурлациската инструментална музика заклучуваат и Лозанка Пејчева и Венцислав Димов, кои велат дека тешкотиите произлегуваат од неможноста со сигурност да бидат воспоставени изворите и механизмите на нејзиното потекло, етапите во развојот и во бесконечноразличните појави на вокално-инструменталните и танцово-инструменталните врски во регистрираната состојба денес на оваа традиционална музичка практика (Пејчева, Димов 2002: 88). Пејчева и Димов, укажувајќи на комплексноста во анализирањето на зурлацискиот музички стил велат дека еден од начините за негово согледување со најголема потенцијална можност за успех е истражувачот да се научи да свири на зурла и стилот да го набљудува од внатрешно-надворешна перспектива (Пејчева, Димов 2002: 96). И според нас, овој начин (внатрешно согледување на музиката) овозможува поверодостојно доживување на музиката, а со тоа и на зурлацискиот стил одвнатре. Но, истражувачот, и да не е во можност практично да го совлада свирењето на инструментот, преку непосредно слушање или преку повеќекратно слушање на снимениот материјал, може да ги спознае употребените музички изразни елементи на зурлацискиот стил. Пејчева и Димов велат дека истражувачот може да ги спознае изразните музички елементи на зурлациските стилови преку слушање на снимена музика, која и не мора да биде нотирана, за да се издвојат некои стилски особини, како што е фактурата, ритмичките модели, темпото, динамика и темброт (Пејчева, Димов 2002: 96).

Стилските особини, карактеристични за зурлацискиот стил, како што е присуството на: бордун, хетерофонијата, паралелизмите, употребата на техниката на непрекинато свирење (нефес) и други особини, се забележуваат и без продлабочено анализирање на употребените индивидуални изразни елементи. Терминот *стил* меѓу зурлациите се употребува за индивидуалниот израз на зурлацијата и за начинот на интерпретирање на мелодиите и за употребените изразни елементи. Возрасен зурлација од Велес вели дека стилот го определува мелодијата: *Па стилот, ако имаш мелодија, тоа е* (И.Х.). Стилот, многу често меѓу свирачите се дефинира и според тоа, кому му се свири, во поглед на етничката припадност на аудиториумот. Пример, кога свират на Роми, зурлациите велат *ромски стил*; на Албанци, велат: *албански стил*; на Македонци: *македонски стил*, на Турци: *турски стил*. Според зурлациите, тие се во можност стилски да ја прилагодат нивната интерпретација на особените на музичкиот фолклор на оној на кого му свират. *Сака албански, сака турски сака цигански* (С.С.). *Секој стил* (А.С.). *Ние си пратиме повеќе нашио, македонскио стил* (Ц.Д.). Индивидуалниот стил на свирење, зурлациите го нарекуваат и *мелос* (Ц.Д.; А.М.). Зурлација Албанец вели дека секој зурлација свири различно и една иста песна ја свират со различен мелос (стил): *Ромите што се добри мајстори на нашите песни што ги знаат бегаат малку со еден мал мелос, бегаат на нивни мелос на ромски. Иначе иста песна да ја свирам ја и тој иста песна да свири, тој*

малце ќе бега на нивни мелос (А.М.). Во секој случај, разбирањето за терминот *стил* или *мелос*, меѓу зурлациите е насочено кон нивното доживување на мелодијата во нејзината хоризонтална звучност, употребените изразни елементи и прилагодувањето на музиката на етносот на аудиториумот.

Во нашето елаборирање, зурлацискиот стил ќе го проследиме според веќевоспоставените стандарди во вертикала. Комбинацијата меѓу зурла и тапан е предуслов за формирање на карактеристичниот зурлациски стил. Истовременото заедничко свирење го формира мелодиското многугласје (повеќегласје) од кое проникнува зурлацискиот стил. Зурлациската музика, според нас, сама за себе претставува комплексна појава со самото тоа што во нејзините: создавање, обликување и развивање учествуваат две зурли и еден или два тапани, односно, тројца или четворица свирачи, кои своето индивидуално музичко мислење го соединуваат во едно. Имајќи го предвид ова комплексно и неделиво дејствување на два истородни мелодиски инструменти и еден или два истородни ритмички инструменти можеме да кажеме дека имаме пример за колективно музичко мислење и создавање музика. Кај оваа музика звучниот израз не припаѓа на поединецот, туку на заемното дејствување на неколку свирачи. Овие свирачи, во својата свест, ги имаат формирано мелодиските движења, кои можат да бидат базирани на вокални или пак на чистоинструментални напеви. Ритмичките обрасци, пак, на овие напеви ги формира тапанарот, којшто прави различни комбинации од кои се добива богатиот, но не секогаш логичен тек на нагласените и на ненагласените времиња. Наше мислење е дека во конечното обликување на зурлациско-тапанарската музика, покрај зурлациите што ја изразуваат мелодиската страна, соодветна заслуга има и тапанарот, којшто ја креира ритмичката фактура.

Во создавањето на зурлациската музика и на зурлацискиот стил се одразува и бројот на зурлации и на тапанари што учествуваат во креирањето на зурлациско-тапанарската музика. Голем број автори посочуваат дека зурлациско-тапанарските групи на Балканот, меѓу кои и во РС Македонија, најчесто се составени од две зурли и еден или два тапани (Качулев 1962: 199; Кличкова 1964: 780; Кауфман 1970: 88–89; Линин 1970: 108; Манолов 1974:45; Gojković 1989: 210; Линин, 1999а: 287; 1999б: 277). И од нашите истражувања доаѓаме до заклучок дека на територијата на РС Македонија зурлациските групи се составени од две зурли и еден или два тапани. Како исклучок ги сметаме зурлациските групи составите од три зурли и еден или два тапани, две зурли и три тапани и три зурли и три тапани. Групи составени од повеќе од две зурли и повеќе од два тапани се поретки и не можеме да кажеме дека е воспоставена практика иако зурлациите велат дека понекогаш настапуваат и во ваков состав. Вообичаено, три зурли свират кога имаат подолготрајно свирење, поради што зурлациите повремено се менуваат за едниот да има простор да одмори. Причина за свирењето со три зурли во еден зурлациски состав, гледано од наш агол, е поради финансискиот бенефит што го имаат зурлациите, кои се од една фамилија и кои во семејниот буџет внесуваат три дела од заработеното. Финансискиот бенефит е поголем ако и тапанарот е од истата фамилија, што не е ретка појава кај овие музички групи. Имено, поради внесување на финансиски средства во една фамилија, заедничко свирење на зурлации од една фамилија им овозможува нивно позиционирање како фамилијарна група, која, со текот на годините, се докажува пред аудиториумот. Како пример ќе го посочиме зурлациските фамилии Дестановски од Скопје, нивните роднини Дестановски од Берово, фамилијата Исаковски од Дебар, фамилијата Сулејмани од с. Банско (Струмичко), фамилијата Зекировски (познати како Арзиовци) од Велес, браќата Ведат и Амет Зекирови од Велес, фамилијата Сулејмани од Куманово и др. Во поглед на видот тапани во зурлациските состави, зурлите каба- и јарам-каба се придружуваат со голем тапан, додека цура-зурлите се придружуваат и од мал, и од голем тапан.

Според нас, во бројот на зурли и на тапани во еден зурлациски состав се зачувани некои природни закономерности поврзани со звучниот интензитет. Ако се земе предвид дека мелодијата е водечката компонента во музиката, лоично е таа и да се слуша, а тоа ќе се случи само ако звучниот интензитет на тапанот не го надминува звучниот максимум на зурлата, која ја свира мелодијата. Во интерес на задржување на зурлацискиот стил е исто толку важно да се слуша и придружната зурла. Ритмичката линија, исто така, има своја улога во финалниот зурлациски стил, поради што не е помалку важна од зурлите, но имајќи го предвид звучниот интензитет на тапанот, тапанарот динамички се прилагодуваат според јазичната на зурлите. И кога се два тапани, тапанците ја контролираат јачината на звукот. Ова воспоставено динамичко правило не секогаш се практикува, така што имавме можност да слушнеме зурлациски групи кај кои доминираат тапаните, додека зурлите остануваат како споредни инструменти иако, зурлите, се носечки мелодиски инструменти. Во овие случаи станува збор за индивидуална дисциплина на тапанците колку гласно ќе свират и колку ќе дојде до израз мелодијата и бордуноот. Имајќи предвид дека зурлациската музика во РС Македонија секогаш се исполнува од две зурли, многугласната форма во зурлацискиот стил најчесто е двогласна, а поретко е тригласна (кога свират три зурли). Многугласјето е изразено преку звучењето на мелодија и на бордун, и на хетерофоното свирење кога се напушта бордунската основа. Постарата хетерофонија е двогласна, но бележиме и појава на тригласна кога две зурли свират мелодија, а третата бордунира. Присуството на бордуноот, употребата на тонови помали од половина степен (четврт степен и помало растојание), присуството на зголемени секунди и богатото орнаментирање на интерпретираните мелодии придонесуваат зурлациската музика да се идентификува како *ориентална* музика. Ориенталниот признак на зурлациската музика и нејзината градба го нагласуваат повеќе истражувачи на зурлата и на зурлациската музика (Ђорђевић 1926: 390; Širola 1932: 57; Simonovski 1959: 222; Линин 1978: 12; Цимревски 1978: 301; Девич 1983:121; Цимревски 1984:190; Gojković 1985: 43–52; Симоновски 1999 б: 248, 251). Во нашето претставување на зурлациските стилови во РС Македонија ќе користиме материјали од сопствените теренски истражувања, објавени аудиоматеријали реализирани во тонски студија, материјали од Јутјуб и материјали од социјалните мрежи, каде што сè почесто можат да се слушнат и да се видат голем број зурлациски групи.¹⁰⁷ Материјалите што ги користиме за претставувањето на зурлациската музика во која се рефлектира и зурлацискиот стил ни овозможуваат повеќекратно преслушување на една иста изведба, што пак ни овозможува и поверодостојно дешифрирање на мелодиите.

3.1.1. Општи особини на зурлацискиот стил во РС Македонија

Во ова поглавје ќе ги бидат опишани општите закономерности на зурлацискиот стил во РС Македонија, закономерности што се присутни во сите региони, каде што е присутна зурлациската музика. Музичкиот стил, како звучен израз, може да се согледува од повеќе аспекти, при чие определување можеме да бидеме објективни или субјективни. Повикувајќи се на некои наши норми, ќе се обидеме да направиме определена поделба на стиловите од звучен аспект, каде што ќе ги земеме предвид: начинот на изведување на мелодиите, двогласјето (бордунско, хетерофоно, унисоно, паралелно), бројот на инструменти во еден зурлациски состав, употребата на техниката на свирење нефес, видот на инструментот и темброт. Во досегаобјавената литература, која ја опфаќа зурлата, најпродлабочена анализа на зурлацискиот стил и неговите карактеристики прават бугарските етномузиколози Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева, Димов 2002).

¹⁰⁷ Преку социјалните мрежи зурлаците ја рекламираат својата музика, со што стануваат достапни на оние што сакаат да ги слушнат и да ги ангажираат за свои потреби.

Приодот во анализа на формирање на зурлациската музика, направени од Пејчева и Димов, се корисни за презентирањето на регионалните зурлациски стилови и во РС Македонија. Според нив, општи признаци, релевантни за зурлацискиот стил можат да бидат изведени на рамништето на секое одделно употребено изразно-конструктивно средство: мелодија, ритам, темпо, динамика, тебмар, фактура. Тие посочуваат дека е важно да се потцрта основната позиција дека нема музичко изразно средство, кое земено, самото за себе, може да ја има силата на стилоопределувачко (Пејчева, Димов 2002: 98). И ние, во анализирањето и во опишувањето на зурлацискиот стил, ќе ги согледаме овие изразно-конструктивни средства: мелодија, ритам, темпо, динамика, тембр и фактура. Согледувајќи ги овие компоненти, ќе дојдеме до одговорите во кој регион кои изразноконструктивните средства се присутни, односно кој зурлациски стил е застапен во РС Македонија.

3.1.2. Зурлациска мелодија

Зурлациските мелодии претставуваат збир на осмислено мелодиско метроритмичко дејство, изразено преку различни тонски висини, ритмичко спротивставување изразено преку долги и кратки тонови и метричко спротивставување на нагласени и на ненагласени тонови. Мелодијата кај зурлациската музика е градена според традиционалновоставени закономерности, кои имаат свои рамки и лимити. За зурлациската мелодија не може да се изведе генерална и унифицирана дефиниција со која најпрецизно ќе се опише нејзиниата хоризонтална конструкција. Причина за ова е тоа што мелодиите се подложени на постојани надоградувања, а секое нивно повторно свирење претрпува определени промени. Божидар Широла вели дека зурлациските мелодии редовно се случајни и се производ на примитивниот начин на творење (Širola 1932: 55). Случајните мелодии можеме да ги квалификуваме и како моментално настанати мелодии, мелодии што ги креира и ги претставува свирачот во самиот момент на изведбата, мелодии кои претходно не се свирени. Овие мелодии се создаваат во текот на свирење и најчесто се со слободна тематска градба, немаат самостојна функција, туку имаат функција на вовед, премин или импровизација и се дел од самостојни мелодии. Примитивниот начин на творење, според нас, се однесува на мелодии што се базираат на вокални напеви, кои се со поедноставна и не толку развиена мелодиско-ритмичка градба карактеристична за фолклорната вокална музика. Поразвиениот начин на творење ние го гледаме во чисто инструменталните зурлациски мелодии создадени само за инструмент. Овие чистоинструментални мелодии во техничкоизведувачка смисла се доста поусовршени од мелодиите градени врз тема на вокални напеви. Можеме да кажеме дека примитивните творби претставуваат мелодии, кои се базираат на вокални напеви додека поразвиени творби се чистоинструменталните мелодии. Инструменталните мелодии, базирани на вокални напеви, можеме да ги наречеме и мелодии со вокална основа, мелодии, кои меѓу свирачите се нарекуваат песни. Мелодиите со вокална основа и чистоинструменталните мелодии се одликуваат со дефинирана тематика, додека случајните мелодии се со понедефинирана тематика, како мелодии што се креираат и се осмислуваат во моментот на свирењето.¹⁰⁸ Чистоинструменталните мелодии се тематско осмислени и во нив не се препознаваат мотиви од песни. Овие мелодии претставуваат дефинирани инструментални творби. Во техничка смисла, овие мелодии, мелодиски и ритмички, се поразвиени бидејќи се креирани за инструмент, а со тоа и се прилагодуваат на техничките можности на инструментот, што не е случај со мелодиите, базирани на песни, коишто пак се создавани

¹⁰⁸ Мелодиите базирани на песни се изведуваат само инструментално и не се придружуваат од човечки глас што е разбирливо ако се земе предвид звучниот интензитет на зурлациско-тапанарската музика. Од овие причини пеењето со зурли и тапани е многу ретка појава.

според техничките можности на човечкиот глас. За формалната градба на мелодиите, Александар Линин вели дека зурлациските мелодии се изградени врз две основи: а) мелодии во коишто преовладува метричката поделба на речениците и б) мелодии во коишто преовладува мотивско-тематската изградба. Мелодиите во коишто преовладува метричката поделба на речениците, односно периодите, се изградени од сложени и реални двотактови, образувајќи од двосложни до осмосложни музички фигури. Мелодиите во коишто преовладува мотивско-тематската изградба се изградени најчесто врз мотиви од еден или два такта, односно фрази. Мотивите се формирани или преку повторувањето на еднотактовниот мотив (а а) или преку реален двотакт (а б) (Линин 1978: 12).

Гледано од наш агол, мотивите се микроелементите од кои се формираат музичките мотиви, кои понатаму градат мелодиски дефинирани обрасци. Овие заокружени мелодиски обрасци меѓу свирачите се нарекуваат фрази. Кај зурлациските мелодии е присутно честото мотивско повторување на еден или на повеќе мотиви последователно, или пак нивно повторување по неколку фрази. Мелодиите што се изградени врз база на вокални напеви, се составени од помал број музички фрази, кои, покрај мелодијата на песната, можат да претрпат и определени инструментални надградби. Чистоинструменталните мелодии се поразвиени и се составени од поголем број фрази. Повторувањето на неколку мотиви или фрази претставува реминисценција на веќепојавениот тематски материјал, а преку повторувањето се нагласуваат мотиви или фрази, според кои е препознатлива изведуваната мелодија. Повеќекратното повторување на еден мотив или на неколку мотиви е карактеристично за обредните напеви кога, музиката, има функција да нагласи некој момент од практикуваниот обред. Повторувањето на исти мотиви предизвикува чувство на мелодиско-ритмички застој, но во извесна смисла укажува на тоа дека во тој момент музиката има определена придружна функција на практикуваниот обред. Во формирањето на зурлацискиот стил подеднаква улога имаат и мајсторот зурлација, кој ја свири мелодијата, придружниот зурлација (демцијата) и тапанарите.

Една од најуникатните појави, присутна во зурлациската музика во РС Македонија, е употребата на техниката на непрекинато дување и дишење (*воздух, солуф, нефес*), техника со чија помош зурлациите имаат можност за долготрајно свирење без прекинување на тонот, а со тоа и непрекинување на мелодиската и на бордунската линија. Овој начин на изведување на мелодиите е присутен речиси во сите региони во РС Македонија, освен во Дебарскиот Регион. Според нашите информатори од Дебарскиот Регион, тие ја владеат оваа техника на дување, која ја знаеле и нивните предци, но престанале да ја употребуваат.¹⁰⁹ Во овој регион земањето воздух од страна на зурлациите е наизменично. Водечкиот и придружниот зурлација земаат воздух наизменично, едниот на еден дел од мелодијата, другиот нешто подоцна, со што нема целосно прекинување на зурлацискиот звук. Кога мајсторот зурлација зема воздух, останува да звучи бордунскиот тон и обратно, кога демцијата зема воздух, звучи мелодијата. Водечкиот зурлација зема воздух кога ќе отсвири неколку мелодиски заокружени целини. Земањето воздух се прави според природновоспоставени закономерности на произнесувањето на музичките фрази од кои е формирана мелодијата. Повременото напуштање на техниката нефес и земањето воздух меѓу фразите го забележуваме и во региони, каде што вообичаено е застапена оваа техника на дишење, што укажува на тоа дека земањето воздух е со причина да се заврши определена фраза и да се нагласи почнувањето на друга. Забележуваме дека прекинувањето на дување се прави само од страна на водечкиот зурлација и е во функција на музичкото фразирање. За појавата на прекинување на бордунската придружба Тимоти Рајс вели дека соло мелодија се појавува само кога вториот зурлација се одмора или пак

¹⁰⁹ За причините за неупотребувањето на техниката на дување, во Дебарскиот Регион, зборувавме во првото поглавје.

прекинува со свирење за да ја прилагоди писката (Rice 1982: 132). Оваа појава ја забележавме и на терен кога бордунскиот тон се прекинува кога демцијата има потреба од краток одмор, по што останува да звучи само мелодијата и ритмичките удари на тапанот. Мајсторот ја прекинува мелодијата и кога има потреба да се договори со тапанарот за следната песна, кога комуницира со аудиториумот околу репертоарот што му се бара или има потреба од краток одмор. Во тие моменти останува да звучи само бордуноот и тапанот. Бордуноскиот тон се прекинува и во моментот кога придружниот зурлација почнува да ја свири мелодијата заедно со мајсторот, при што доаѓа до појава на хетерофонија.

Овие повремени прекини на бордуноот или на мелодијата не ја нарушуваат ритмичката пулсација бидејќи и во двата случаи тапанарот свири непрекинато, а по потреба ги згуснува ударите на тапанот, со што, делумно, ги прикрива застоите кај бордуноот или мелодијата. Различна употреба на техниката на дување се среќава и во пиринскиот дел од Бугарија. Илија Манолов посочува дека разлошките и неврокопските зурлации, во текот на изведувањето на мелодиите, го прекинуваат воздухот додека петричките зурлации, мелодиите ги произнесуваат без прекинување на воздухот (Манолов 1974:45). Во определени моменти зурлациската музика се изведува и само на зурли без ритмичка придружба од тапан. Свирењето на мелодии само со зурли (бордуноски или хетерофоно) најчесто се практикува при изведување на некој обред или пак кога се свири музика на маса, за друштво, музика, која може да биде со дефинирана тема или пак се создава во моментот на свирење.

3.1.3. Дијапазон на мелодиите

Дијапазонот на мелодиите се движи во рамките на тонските можности и на опсегот на зурлата. Кај зурлациските мелодии е присутно честото префрлување на мелодијата од нискиот во високиот регистар и обратно, од високиот во нискиот регистар, особено при изведување на бавни мелодии. Појавата со менување на регистрите при бавни зурлациски мелодии ја бележи и Иван Качулев (Качулев 1967: 252). Преминувањето од регистар во регистар се мошне присутни кога се свират мелодии несвојствени за техничките можности на зурлата. Овие мелодии се свират преку компензација на тоновите, односно нивно свирење во тој регистар, каде што зурлата ги содржи потребните тонови. Ова се прави на следниов начин: Ако тонот го надминува опсегот на зурлата, тој се свири за октава долу и обратно, ако мелодијата содржи тон што се наоѓа под најнискиот тон на зурлата, овој тон се свири за октава повисоко. Овој начин на изведување се применува и за група тонови, со што, на моменти, само се менува регистарот на звучење на определени тонови од мелодијата без да се менува ритмичката конструкција на свирените тонови. Зурлациските мелодии се изградени од осмислена ритмичко-тонска хоризонтална звучна конструкција, формирана од скокови и постапни движења. Мелодијата е поткрпена со богатите ритмички обрасци што ги изведува тапанот и преку промената на јаките и слабите времиња во тактот. Кај мелодиите кај кои се напуштаат метричките закономерности и се изведуваат слободно без дефиниран такт кај кои не може прецизно да се дефинира метриката, мелодијата ја согледуваме во хоризонталната звучна конструкција, која ја сочинуваат слободноритмизирани тонови и употребените интервали. Зурлациските мелодии се изградени од постапни движења, нагорни и надолни скокови, подолго задржување на консонантен или дисонантен тон, во однос на бордуноот и со акцентирање на определени тонови. Задржувањата на дисонантен тон создаваат определена тензија, наспроти бордуноскиот тон. Во овој момент се губи ритмичката активност во мелодијата, но ритамот пулсира преку ударите на тапанот. Од наш агол, создадената тензија наспроти бордуноот истовремено звучи и смирувачки поради тоа што се намалува римичката активност во самата мелодија, со што се создава чувство на застој на мелодијата.

Подолгото задржување на првото стапало на крајот од мелодијата укажува дека мелодијата е завршена. Ако, зурлацијата, премине со задржување на друг тон, тоа е во функција на укажување на придружниот зурлација за менување на тоналниот центар и наведување на бордунскиот тон на првото стапало од тонската низа на следната мелодија.

3.1.4. Орнаментирање на мелодиите

Орнаментирањето на мелодиите е една од позначајните карактеристики кај фолклорната музика, вклучително и кај зурлациската. Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека декорирањето (орнаментирањето) во зурлациската мелодија е нејзин карактеристичен стилски белег. Во бордунската зурлациска музика апсолутната орнаментална статичност на мелодиската линија на *придружникот* (полот на рамномерност) се обојува во синхронизирано заемно дејство со активното орнаментално однесување на мајсторската мелодија (полот на нерамномерност) (Пејчева, Димов 2002: 99). Орнаментирањето на мелодиите претставува изразно средство со кое се оплеменуваат изведуваниите мелодии и им се нагалсува инструменталниот карактер. Некои автори ги посочуваат употребените изразни елементи со кои се декорира (се украсува) зурлациската музика. Керол Силверман вели дека орнаментиката кај зурлациската музика се состои од брзи, рамномерни трилери со прстите, морденти, кратки ноти и вибрато (Silverman 1996: 70). Лоренс Пикен вели дека зурлациските мелодии се украсуваат (орнаментираат) со вибрато, полувибрато, пралтрилери, апоцитуре: а) од горе надолу на растојание од дури пет или шест тона (колку што дозволува опсегот) и б) од погоре или од подолу, на растојание од една секунда (Picken 1975: 494). Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека најчестоупотребувани декоративни фигури, од страна на зурлациите, се: глисанда, арпежни пасажи, портаментни лизгања во надолен и во нагорен правец, тремоло, трилери, форшлази, нахшлази и вибрато (Пејчева, Димов 2002: 99). Споменатите изразни елементи од овие автори, со кои се декорираат мелодиите, се присутни и кај зурлациските мелодии во РС Македонија. Орнаментирањето е особено изразено при исполнувањето на бавни мелодии бидејќи подолгите тонови овозможуваат, околу нив, да се додаваат дополнителни тонови. Кај брзите мелодии орнаментирањето е нешто послабо од објективни причини што брзите интервалски движења и скокови, во мелодијата, не оставаат простор за нивно поинтензивно орнаментирање. При движење во мелодијата орнаментирањето се прави со додавање на еден или на повеќе кратки тонови пред или по мелодискиот тон. Кога во мелодијата има застој, односно подолго задржување на еден тон, овој тон се украсува со трилер. Трилерот се изведува со свирење на еден тон над мелодискиот тон, тон што се јавува пред мелодискиот тон и продолжува да се повторува уште неколку пати во рамките на траењето на мелодискиот тон. Овој тон може да има растојание од: четврт, половина или цел степен. При долги задржувања на еден тон се свира и вибрато, и тремоло. Керол Силверман вели дека вибратото се добива како резултат на промена на воздушниот притисок (Silverman 1996: 70). Кај зурлата, вибратото се добива преку умерено повеќекратно намалување на воздушниот притисок и повторно враќање на претходниот притисок, со што се добива треперење на воздухот. Кога се свира вибрато, се чувствуваат определени нагорни и надолни интонативни поместувања, кои, во никој случај, не прават тонско нарушување на мелодијата. Зурлација од Дебар вели дека вибратото е мошне присутно во мелодиите кај скопските зурлации: *Скопјани имаат некое посебно дување, вибрато имаат некое* (Ц.А.). Тремолото кај зурлата се изведува преку брзо свирење на тон помал и од четврт степен над мелодискиот тон. При свирењето на тремоло, прстот делумно се подига од долната страна на мелодискиот отвор за 10-20 %. Александар Линин вели дека богатата мелизматика, на зурлациската музика ѝ дава ориентална обоеност (Линин 1978: 12).

Како една од карактеристичните појави кај зурлациските мелодии е честата употреба на нагорни глисанда и предувување до највисокиот тон од првиот регистар, појава што во вокалната музика се појавува во вид на нагорен неопределен извик. Овие предувувања се појавуваат на крајот од мотивот, по неколку отсвирени мотиви или пак на крајот од секоја фраза и се израз на индивидуалното музицирање. Употребата на споменатите орнаменти, изведени на еден нетемперирани инструмент, како што е зурлата, придонесуваат за појавата на посебен звучен колорит, својствен за зурлациската музика во РС Македонија.

3.1.5. Ритам

Ритамот е пулсирачката енергија што го стимулира креативниот импулс во хоризонталното движење во мелодијата. Во зависност од метричките особини и ритмиката, во мелодијата се создаваат различните контрасти, како што се: движење, застој, мирување, напнатост, драматизација. Ритмичкото оформување во зурлациската музика се движи во рамките на востановените традиционални музички норми. Различните ритмички модели, употребени во формирањето на мелодијата и на употребените метрички елементи (нагласено – ненагласено) претставуваат движечка хоризонтална сила. Мелодиите, како краен продукт составен од осмислени тонски висини и воспоставена метроритмичка организираност, се оформуваат во рамките на такт, којшто е дефиниран однапред. Пејчева и Димов велат дека метарот и тактот имаат карактеристични музички функции, како мерачи на ритамот или поточно, за негово акцентирање и периодичност (Пејчева, Димов 2002: 100). Тактот претставува дефинирана целина, во чија рамка се одвиваат бројни мелодиски и метроритмички процеси. Во свеста на зурлаците, тактот и ритамот претставуваат едно исто, односно за тактовата структура тие велат *ритам*. Самите тие велат дека некој ако нема ритам во себе, не може да свири на зурла: *Еве, на пример, он ако е дарован, ако има слух, битно е кај зурлата да имаш слух, и слух да имаш, ама и такт да имаш, ако тие две ги имаш, сигурно ќе биде, без такт што ќе свириш? На секој инструмент мораш да имаш такт* (Аз.С.).

Метроритмичката организација во зурлациската музика се одвива во определени (*мензурални*) и во неопределени (*безмензурални*) тактови структури. Александар Линин посочува дека во зурлациската музика се застапени рамноделната и нерамноделната тактова структура (Линин 1986: 121). Опсежна анализа на метричките форми во македонскиот музички фолклор прави музикологот Сотир Голабовски, метрички форми што се застапени и во зурлациската музика (Голабовски 1999: 271–274). Пејчева и Димов посочуваат дека метричката пулсација на ритамот во зурлацискиот стил се фокусира во акцентска (строго тактова) и неакцентска (слободна) метроритмичка организација. Мензуралните инструментални мелодии се градат во рамноделни и нерамноделни метроритмички форми (Пејчева, Димов 2002: 101). Определените или мензурални тактови структури се градат во рамноделни и нерамноделни метроритмички структури (форми). Безмензуралните мелодии немаат определени структури на тактот и се изведуваат слободно. Кај мензуралните мелодии метроритмичката пулсација се одвива во рамките на дефинираниот такт, а кај безмензуралните мелодии, метроритмичката пулсација ја диктира самиот изведувач и е резултат на изведувачкото чувство на зурлацијата. Метарот и ритамот, испреплетени во метроритмички групи повеќе се изразени кај мензуралните мелодии додека кај безмензуралните мелодии метроритмиката е полабилна и е градена моментално. Во поглед на застапеноста на рамноделните и на нерамноделните структури на тактот на територијата на РС Македонија, Александар Линин вели дека се застапени нерамноделни, во однос на рамноделните тактовни структури (Линин 1986: 121). Констатацијата на Линин дека нерамноделните структури на тактот се повеќе застапени од

рамномерните е дискутабилна од причина што е неможно опсежно и темелно да се истражи и да се анализира севкупното народно творештво, кое е во постојан процес на еволуирање. Претпоставуваме дека неговото мислење е изградено врз база на расположливи материјали. Позастапената употреба на нерамноделни тактовни структури можеби можеме да ја согледаме преку призмата на воспоставените закономерностите на музичкиот фолклор во еден поширок регион во РС Македонија и во земјите што гравитираат околу неа, каде што може да се препознае определена поврзаност во градбата на тактовните структури.

Од рамноделните тактови се употребуваат: дводелни $2/4$, триделни $3/4$ и четириделни $4/4$. Нерамноделните тактови се составени од еден или од повеќе тридели, односно продолжени делови и од еден или од повеќе дводелни. Од нерамноделните тактови се употребуваат: триделни – $7/8$ или $7/16$ со прв или трет продолжен дел ($3+2+2$ или $2+2+3$); четириделни – $9/8$ или $9/16$ со четврти или втор продолжен дел ($2+2+2+3$ или $2+3+2+2$); петоделни – $11/8$ или $11/16$ со прв или трет продолжен дел ($3+2+2+2+2$ или $2+2+3+2+2$), а со помала застапеност се употребуваат: дводелни тактови – $5/8$ или $5/16$ со втор продолжен дел ($2+3$); четириделен со прв и четврт продолжен дел – $10/8$ ($3+2+2+3$); петоделни – $12/8$ или $12/16$ со прв и четврт продолжен дел ($3+2+2+3+2$) и поретко со трет и пет продолжен дел ($2+2+3+2+3$); шестоделен – $13/8$ или $13/16$ со четврт или со прв продолжен дел ($2+2+2+3+2+2$ или $3+2+2+2+2+2$).¹¹⁰ Голем дел од приложените тактовни структури се застапени и во зурлациската музика во Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 100).

Во градењето на зурлацискиот стил значајна улога има и тапанарот. Тапанарот, во зависност од неговата техничка подготвеност, е голем двигател на мелодијата отсвирена од водечкиот зурлација. Реализираните ритмички обрасци на тапанот се движат во рамките на таквовата структура на мелодијата (Линин 1986: 121). Улогата на тапанарите во формирањето на зурлациско-тапанарскиот стил во Југозападна Бугарија ја посочува Пето Крстев (Крстев 2016: 193). Крстев вели дека функцијата на тапанот е поврзана со ритмичката организација на музичката форма. Паралелно со тоа, тапанарската придружба ја формира вертикалната структура на „партитурата“ – ударите на кокудата се своевиден бас, а метроритмичката придружба е идентична на оркестарскиот фон (Крстев 2016: 193). Во зурлациската музика, метроритмичкото осмислување на тапанот го креира тапанарот, којшто го прилагодува свирењето според развојот на мелодијата следејќи ја нејзината прогресија. Употребените ритмички обрасци и различните комбинации што ги произнесува тапанарот претставуваат високо интелектуално достигнување. Тапанарот, своите удари ги создава во моментот на свирење, но тие се разработени во неговиот ум и само се изведуваат преку рацете. Во свирењето на тапанарот се одразува неговата креативност. Живко Фирфов вели дека кај тапанарите се забележува разбивање на примарните елементи на уште поситни ритмички честички, изведувани со голема виртуозност, поради што во практичното изведување се јавуваат вонредно сложени ритмички случаи. Во овие случаи, тапанацијата удира со кокудата на оние метрички делови, каде што најмалку се надева гледачот. Ист е случајот и со прачката, која ги прави ударите по акцентираниите удари, со голема и суптилна брзина (*ad libitum*) (Фирфов 1999а: 261).

Во свирењето на тапанот е присутно: постојано варирање, динамичко нијансирања и изместување на јаките и на слабите времиња, со што се создава определена ритмичка драматизација. Со прачката на тенката кожа многу често се свират брзи удари во вид на тремоло. Тапанар вели дека брзите удари со прачката се во функција на украсување на музиката, но и ако се појави ритмичко разидување меѓу зурлата и тапанот или пак меѓу

¹¹⁰ Приложените тактови се оние што ги сретнавме ние на територијата на Р Македонија, но во никој случај не исклучуваме дека постојат и други рамноделни и нерамноделни тактовни структури со различно место на продолжениот дел од причина што и самите свирачи создаваат нови мелодии во, според нив, зацртани тактовни структури и внатрешна организација.

двата тапани, тие се усогласуваат со помош на тремоло: *Ако не знаеш да работиш со прачката, а со чукалото да удираш на време, не може да бидеш тапанџија* (С.С.). Зурлациите укажуваат дека на нивното свирење големо влијание има ритмичката поддршка на тапанарот, а добрите креативни мајстори тапанџии дејствуваат стимулативно на мајсторот зурлација за тој да се посвети на интерпретирањето на мелодијата: *Да, значи, колку е подобар тапанџијата, уште подобро можеш да свириш. Ако ти е добар тапанџијата и подобра музика можеш да свириш* (И.У.). Друг тапанар укажува дека некои тапанџии воопшто не се инвентивни во нивното свирење: *Некои тапанџии се, како да ти речам, мртви тапанџии, не знаат, значи немаат живо кај ними, ништо немаат живо, значи не го следат чекоро, треба да врти брзина малку, ваму таму* (А.Б.). Друг зурлација ни пренесува сеќавање за неговиот дедо од постари луѓе: *Мене ме сретна еден стар човек во чаршија и ми вика: Чив си? – Син на Давид, внук на Љауш. На ова човекот му релол: – Кога ќе дојдеш дедо ти, немавме ламби, имавме тоа фенери. Кога ќе удреше со тапанот, се гасеа светлата* (Н.А.). Тапанарот, преку употребата на метроритмичките елементи, ги одделува и мелодиските фрази. Фразирањето кај тапанот, исто така, се изведува со контролираните удари на јакото и на слабото време и преку динамичко нијансирање. Во метроритмичкото произнесување тапанџиите практикуваат и често изместување на јаките и на слабите времиња, преку употреба на бројни синкопи. Тимоти Рајс забележува дека тапанарот, од страната на подебелата кожа, префрлил *пешикир* (крпа). Со тупалката во десната рака, од време на време ударал по крпата. Кога ќе ја погоди крпата, со тупалаката се добивал едвај чуен удар во споредба со другите два удари на прачката. Ова му помогнало на тапанарот речиси нечујно да го задржи времето со десната рака, додека левата рака импровизирала и оставала впечаток на огромно синкопирање (Rice 1982: 134). На звучен план, бројните синкопи предизвикуваат определена тензија, која се зголемува по појавата на неколку последователни синкопи, поради што може да се предизвика внатрешно пореметување, односно поместување на положбата на дводелите и троделите во тактовата структура. На пример: во триделен нерамноделен такт 7/8 со прв продолжен дел (3+2+2), по неколку последователни синкопи може да се случи продолжениот дел да се измести и да дојде на вториот или на третиот дел (2+2+3 или 2+3+2). Имајќи предвид дека подолготрајното метричко разидување може да предизвика изместување на продолжениот дел во рамките на тактот, во изведуваната мелодија и во пуслирачкито ритам на тапанот ќе се чувствуваат две различноорганизирани метроритмички структури со различна положба на продолжениот дел. Од овие причини добрите тапанџии имаат изградено критериуми за бројот на употребени синкопи и предизвикуваат точноодмерена тензија, која се намалува по завршувањето на синкопираното свирење.

Кога зурлациската мелодија е придружена од двајца тапанџии, во зависно од развојот на мелодијата, тие, на моменти, свират унисони метроритмички обрасци, кои можат да бидат и едноставни и поразработени или пак свират комплементарно: едниот тапанарот свири едноставни, а другиот – посложени ритмички обрасци и синкопи: *Едниот може само право да го работи ритамот, а може и аут тактови да свири* (Ц.Д.). Дебарски зурлаци го опишуваат свирењето на тапанџиите: *Затоа ние одиме двајца, тоа треба да го чуеш, а најубаво да го видиш, да видиш како моит тие два тапани, едниот си чука нормално, другиот различно, а уклопени. Значи, тие се тие ритмови, кои не може секој да ги сватит* (П.И.). *Ние немаме чукање единично, ние го правиме нормално, ама со два тапани, едниот чука нормално, другиот му контрират и тоа идет како на мешање, а тоа е поврзано уствари* (М.И.). *Ритмовите се различни, имаме наши ритмови* (П.И.). Истовременото свирење на различни метроритмички обрасци кога се двајца тапанџии го забележувме во сите региони. Како и колку варијации и ритмички комбинации ќе употребат тапанџиите е резултат на нивната индивидуална подготвеност. Во секој случај, подобриот мајстор тапанар е тој што прави почести метроритмички варијации, а другиот

тапанар свира поедноставни обрасци, кои, на некој начин, претставуваат ритмички стожер во зурлациската музика. Ритмичката кохезија или заедничкото *дишење* на зурлациите и на тапанциите е значајно бидејќи станува збор за музика на која најчесто се игра и оро, што значи дека е вклучен поголем број луѓе, кои треба да пулсираат во исто темпо и ритам: *Татко ми кога одеше во село кај Турците и со друг тапанџија, а таму јаки играорци, а татко ми не лупал за себе или да те види тебе како свириш, го гледал играорецот* (Ц.А.). Важно е да споменеме дека и мелодиите со определена метроритмичка тактовна структура можат да се изведуваат и без придружба на тапан и во тој случај метроритмиката се манифестира во мелодијата на зурлата.

Во фолклорната музичка практика, покрај мензуралните, се застапени и безмензурални мелодии без определена тактова структура. Безмензуралните мелодии вообичаено се дефинираат како *бавни и развлечени мелодии* кај кои се напуштаат метричките закономерности и времето станува релативно. Пејчева и Димов велат дека во безмензуралната зурлациска музика инертноста на метроритмичката периодичност и повторување се надминува, а оваа музика, зурлациите ја нарекуваат *тешка, широка, бавна* (Пејчева, Димов 2002: 102). На метричкоритмички план, овие мелодии во литературата се нарекуваат: *мелодии со слободно изразени музички фрази* (Фирфов 1999 А: 255); *мелодии со слободен ритам* (Линин 1986: 122); односно: *мелодии без ритам* (Пејчева, Димов 2002: 102). Бавните зурлациските мелодии, од страна на истражувачи, се класифицираат како *мелодии на муабет* (Качулев 1967: 252); односно: *мелодии за разонода и слушање* (Линин 1986: 122); *при свирење на трпеза, Небет, таксим, мане* (Пејчева, Димов 2002: 102). Иван Качулев посочува дека при свирењето на бавни мелодии зурлациите, многу често свират глисандо, пренесуваат мелодиски пасажи за октава, квинта или за друг интервал повисоко или пониско (Качулев 1967: 252). Употребените музички изразни елементи, посочени од Качулев, се особено доминантни кога безмензуралните мелодии немаат дефинирана тематика и се креираат во моментот на изведување, а во нивната изедба до израз доаѓа интерпретаторското ниво на зурлацијата и начинот на произнесување на акумулираната музика. За безмензуралните мелодии е карактеристично богатото орнаментирање на подолгите тонови. На тематски план, безмензуралните мелодии можат да бидат и со дефинирана тематика и при секое нејзино изведување мелодијата да не претрпува некои поголеми промени, освен во орнаментирањето, кое е моментално. Безмензуралните мелодии кога се со дефинирана тематика, можат да бидат чистоинструментални напеви или пак целосно или делумно да се градени на основата на вокален напев. Генерално, станува збор за мелодии, кои се креираат во свеста на свирачот и кои секогаш предизвикуваат внимание кај аудиториумот за време на нивното интерпретирање. Александар Линин вели дека кога се свират бавни мелодии, придружната зурла свира бордунски тон (Линин 1986: 122). При изведувањето на безмензурални мелодии, едната зурла свира мелодија, а другата зурла – бордунски тон, но според зурлациите, се случува придружната зурла одвреме-навреме да го напушти бордуноот и да свира унисоно со водечката зурла и повторно да се врати на бордунскиот тон, при што бордунската дијафонија преминува во хетерофона дијафонија: *Ами, знаеш што, и овај е што води и јас што водам во групата и му се умешувам си влегуваме* (А.М.). Ако свират три зурли, двајцата зурлации можат да свират хетерофоно или да се менуваат во свирењето на мелодијата, а третиот зурлација бордунира. Зурлација објаснува дека кога во групата има двајца мајстори, тие се менуваат во свирењето на мелодијата. За безмензуралните вокални, инструментални и вокално-инструментални мелодии во стручната терминологија го среќаваме терминот *рубато* (Линин 1986: 122). Овој термин, под кој се подразбира слободна изведба на мелодија без определена тактова структура, се употребува и меѓу свирачите. За безмензуралните инструментални мелодии се употребува терминот *езгија* (мн. *езгии*). Езгијата е синоним за безмензурална инструментална мелодија: *Има, езгии на пример, езгии се викаат тие. Езгија, само со зурли* (Аз.С.). *Тие се*

на мензурална мелодија да се надоврзе безмензурална. Општо, во фолклорната вокална и инструментална музика има појава кога во текот на мензурален напев се појавува и безмензурален дел или обратно, кога во безмензурални напеви се појавува и мензурален дел. Овие појави на преминување од мензурален напев во безмензурален и обратно, може да се повторуваат повеќекратно. Пејчева и Димов велат дека ритмичките настани во зурлациската бордунска музика се распоредуваат во три релјефнонаведени, функционално диференцирани редови, спроведени соодветно од мајсторот (ритам во мелодијата), демцијата (ритмички проток во хармонизирачкиот глас) и тапанарот (метроритмичкото беснеење во ритмичкиот глас). За лежечките статични и ритмички поретко подвижни еднотонски бордунски секвенции велат дека тие внесуваат друга обемна ритмичност, која, движењето го концентрира на монотона недефинирана звучна линија (Пејчева, Димов, 2002: 102). Во хетерофониот стил, лежечкиот бордунски тон од неподвижен станува активноподвижен дуплирајќи ја мелодијата заедно со водечката зурла. Во хетерофониот зурлациски стил кај произнесената мелодија од придружната зурла пулсира уште еден мелодиски и метроритмички генератор. Во мензуралните зурлациски мелодии со бордунска придружба метроритамот се манифестира во три истовременопулсирачки елементи: еден во водечката мелодија, еден кај статичниот пореткоподвижниот лежечки тон и еден кај тапанот.

3.1.6. Темпо

Темпото е еден од движечките фундаменти, кој, покрај метроритмичкото организирање на мелодијата учествува во градењето на карактеристичниот зурлациски израз. Темпото е употребеното средство преку кое на суптилен начин се иразуваат определени дејствија во мелодијата. Темпото, на некој начин, е поврзано и со карактерот на свирачите, со нивната состојба, со нивното дишење, па и со пулсацијата на срцето. Темпото е поврзано и со карактерот на аудиториумот или на неговата моментална состојба. Со други зборови, на темпото и на неговата брзина може да се одрази моменталното расположение на свирачите и на аудиториумот. Овие елементи, во секој случај, не предизвикуваат драстични осцилации во темпото, туку можат да предизвикаат определено нарушување на природновоспоставеното темпо на мелодијата. Кај зурлациската музика, темпото вообичаено го диктира водечкиот зурлација, но може да биде диктирано и од тапанарот. Кај безмензуралните мелодии темпото зависи само од тој што ја води мелодијата, мајсторот зурлација. Развојот на употребените метроритмички елементи како пулсирачки двигатели, на некој начин, се зависни од темпото, коешто диктира колку тонови ќе се употребат во определена временска рамка. Во бавно темпо зурлацијата може да употребува поголем број украсни тонови, а тапанарот е во можност да употреби погуста ритмика, додека при брзо, се намалуваат употребените орнаменти, при што зурлацијата посветува поголемо внимание на прецизноста на мелодијата и на отсвирените тонови. Во брзо темпо орнаментирањето станува второстепено, а ударите кај тапанот се редуцираат. Ако мелодијата се свири во екстремно бавно темпо, таа може да дојде до тој степен што може да предизвика чувство дека ритмичката пулсација во мелодијата е на работ од мензурална и да премине во безмензурална.

Како една од најзначајните обележја во зурлацискиот стил е појавата на континуирано забрзување од бавно во брзо темпо: *На крајот мора да свртиш, брзината, темпото треба да го смениш. Свириш што ќе свириш, строфата се знае песната кога завршува, треба да свртиш на брзина* (А.Б.). Развојот на темпото зависи од почетното темпо. Ако мелодијата е во бавно темпо, таа постепено се забрзува до умерено темпо или до брзо темпо. Кај мелодиите со вокална основа вообичаено е да се задржи едно темпо, кое може да има незначително забрзување кон крајот на мелодијата или ако по песната

има нов тематски материјал со чиста инструментална градба, може да се дојде и до брзо темпо.

Промените од бавно кон умерено или од бавно во брзо темпо се карактеристични за чистоинструменталните мелодии. Важно е да нагласиме дека и мелодиите на вокална основа и чистоинструменталните мелодии се ороводни мелодии во чија придружба се игра и оро. Зурлациите велат дека кога се игра оро, темпото зависи од игрогорците: *На ситно, понабрзу, зависи од орацијата* (А.М.). *За оро, на пример, можеш ова да го свиреш и за побавен орација, поравно што играт некој потешко што играт, а некои што играт и побрзо* (К.К.). Забрзувањето кај ороводните мелодии е во корелација со игроорците или со ороводецот, којшто го диктира темпото и бара забрзување сè додека може да го реализира потребниот играчки образец. Зурлација од Дебар вели дека при забрзувањето, кога се два тапани, тапанциите почнуваат да свират комплементарно, со што се предизвикува дополнителна драматизација во музиката: *Во Дебар има една специфичност тапаните со зурлациите кога одат на свадба. Композицијата почнува и едно време се луна исто. Коа ќе се убрза композицијата зависно од ритмот кога ќе треба пред крајот на орот да се убрза, убрзувањето настанува друго лунање. Ние викаме „мешање“ едниот едно луна, другиот друго* (Ц.А.). Овој зурлација вели дека во денешно време ова свирење на тапан технички е многу унапредено и звучи многу убаво (Ц.А.). При големите забрзувања најчесто се повторуваат неколку мелодиски мотиви, а ритмичките удари кај тапанот можат да бидат еднообразни со повеќе повторувања или пак да е присутна постојана ритмичка прогресија. Повеќекратното повторување на една или на две кратки структурирани мелодиски линии на крајот од мелодијата го посочува и Феликс Хоербургер (Hoerburger 1986: 244). Повеќекратни повторувања на неколку мотиви или фрази кај свирачите, кај играчите и кај аудиториумот предизвикуваат состојба на кулминација на звучниот и на визуелниот перформанс. Во поглед на темповата градација, мелодијата може да отпочне и како безмензурална и да премине во мелодија со дадена тактова структура, односно од бавна (рубато) мелодија да премине во мелодија со дефинирана метроритмика, која потоа продолжува во умерено или во брзо темпо. Темпото кај зурлациските мелодии понекогаш може да има прогресија бавно – брзо – бавно. Ритмичките модели и темпото како пулсирачка моторика, за зурлациите можат да претставуваат и асоцијативен модел во чии рамки се формира и се свира определена мелодија. Пример за асоцијативната улога на ритмот посочуваат Пејчева и Димов, кои го произнесуваат искуството на нивните информатори, кои велат дека ако се случи да не се сеќаваат на некоја мелодија, тие измислуваат мелодија според ритмичкиот модел (Пејчева, Димов 2002: 99). Оваа асоцијативна улога на ритмичките модели по кои се креираат мелодиите е пример за тоа дека метроритмичките модели претставуваат востановен стабилен стожер врз кого може, бесконечно, да се градат нови мелодиски линии.

3.1.7. Динамика

Динамиката кај зурлациската музика можеме да ја класифицираме како музика со мошне силен звучен интензитет, музика што претежно се свира на отворени простори. На звучниот интензитет се одразува и бројот на зурли и на тапани во една зурлациска група. Силниот звучен интензитет на зурлациската музика резултира со нејзино слушање во поголем радиус од местото, каде што свират зурлациските состави. Зурлациите велат дека зурлата има толку силен звук поради што може да се слуша на голема оддалеченост: *Ако свирех јас на пример воф Русиново, ќе ја чуеш тука свирката (во Берово). Ја толку беше гласна* (А.Д.). Ако се земат предвид расположливите динамички можности на зурлата, ќе кажеме дека динамиката кај зурлациската музика, формирана од мелодијата и од бордунската придружба, е фиксирана и е речиси непроменлива. Единствениот начин за

нијанса да се намали нејзиниот интензитет е преку извлекувања на писката од усната шуплина и меко притискање со усните на писката, при што звукот се стишува за определен процент. Зурлација ја поврзува јачината на зурлата со дувањето: *Има некој многу нежно дува по тивко свире, некој има посилен е на здивот и музиката излегува пополни. Така ние викаме, пополни музика* (И.У.). Зурлациите велат дека и покрај природната јачина на тонот на зурлите, првата зурла секогаш треба да е погласна од придружната за да не се загуши мелодијата: *Појака мора да биде првата зурла, така треба, другата ќе е малку сос нијанса потиха* (А.Д.).

Имајќи го во предвид интензитетот на зурлациската музика, е разбирливо дека оваа музика е најдобро да се свира на отворен простор бидејќи во затворен простор би била мошне напорна за слушање. Изразеносилниот звучен интензитет на зурлите и на тапанот во затворениот простор, кај слушателите може да предизвика делумна болка во ушите, но и психичко вознемирување: *Значи, ако они свиреаше тука, не можеш да истрпеш многу време да слушаш. Мораше вонка да свират само, па да се слуша* (А.Д.). Пејчева и Димов велат дека долготрајното слушање на зурлациска музика може да има и трауматичен ефект на слухот. Тие велат дека во затворени простори, за делумно да се стиши звукот на зурлата, зурлацијата ја затвора шапката со рака (Пејчева, Димов 2002: 104–105). И на отворен простор, силниот интензитет се одразува и на слушателите, поради што зурлациите, со подигање на зурлата над главите на слушателите, го насочуваат звукот во друг правец. Зурлација вели дека кога се свират високи тонови, зурлата се крева нагоре, за силниот звук да не оди директно во луѓето на кои им се свир: *Зашто сте пред мене, да не ви оди во ушите звукот. Кога свирам по на висок тон, мора малку да дигнеш повисоко* (М.Д.). Ние можеме да кажеме дека тоновите во горниот регистар звучно се посилни за разлика од тоновите во нискиот регистар, поради што се и попродорни, а непосредната близина на слушателот пред зурлата, односно пред нејзината шапка, не треба да биде долготрајно. Истата јачина на зурлата не му пречи на зурлацијата, којшто е зад шапката, но може да му пречи и на него самиот во затворен простор, каде што звукот нема простор да излегува, туку останува внатре во просторијата. Тапанот, за разлика од зурлата, е инструмент кај кој се можни динамички нијансирања, од најтивко до најгласно. Овие нијансирања се прават со намалување на силата на удирање, кое може да го контролира тапанарот во секој момент. Зурлација вели дека при свирењето на тонови во високиот регистар, тапанот треба да свира погласно бидејќи и зурлата тогаш е погласна и попродорна, а при свирење тонови во нискиот регистар, тапанот треба да свира за нијанса потивко (А.Д.). Покрај вообичаеното држење на тапанот во положба во која тапанцијата може, без никакви потешкотии, да замавнува со рацете и да свира и тивко и гласно, ние веќе споменавме и друг начин на свирење кога тапанот се става на земја и се свира само на едната кожа со нежни удари, кои можат да бидат исклучително тивки. Овој начин на свирење се применува за време на свирењето на езгии, кои се свират и во затворен и на отворен простор. Важно е да забележиме дека зурлата го задржува својот интензитет и кога тапанот свира потивко, но со самото тоа што се намалува јачината на тапанот, се намалува севкупната звучност на музиката, што пак предизвикува чувство на определено затишје и смиреност. Во секој случај, зурлата како инструмент нема можности за контрола на динамиката, освен со определено извлекувања на писката од усните, при што се постигнува делумно стишување, а динамиката од погласно кон потивко и од потивко кон погласно кај зурлациските групи се постигнува преку тапанот и преку неговите динамички можности.

3.1.8. Тембр

Темброт кај зурлациската музика во литературата се опишува како изразено силен, остар, пискалив и продорен (Фирфов 1947: 6; Качулев 1967: 251; Кауфман 1970: 88; Джуджев 1975: 79; Dević 1977: 131; Линин 1986: 109; Линин 1999: 302). Меѓу свирачите, темброт кај зурлата се дефинира како светол – темен, отворен – затворен, остар – тап или мек – тврд. Темброт кај зурлациската музика најмногу зависи од видот на употребените зурли, тембр што е дефиниран со самото изработување на инструментотот. Највисоко и најостро звучат цура-зурлите, а најниско и најмеко каба-зурлите. Темброт кај зурлите јарам-каба во одредени тонови е близок и до цура- и до каба-зурлите. На темброт кај зурлациската музика влијае и регистарот во кој се свири мелодијата. Определени темброви нијанси се појавуваат и при промена на писката и при извлекување или при вовлекување на писката во медникот и при мало извлекување на медникот од славецот. Во темброт на зурлациската музика, покрај зурлата, се рефлектира темброт и на тапаните, кои, со својата, речиси фиксирана, интонативна рамка, придонесуваат во константноста на зурлациско-тапанцискиот препознатлив и уникатен звучен колорит.¹¹¹

3.1.9. Фактура

Фактурата кај зурлацискиот стил во РС Македонија се гради преку постојаното многугласје (повеќегласје), изразено во: *бордунско*, *хетерофони* и *паралелно* созвучје формирано од водечката и од придружната зурла. Бордунското, хетерофоното и паралелното созвучје, карактеристични за зурлацискиот стил во РС Македонија, ги забележува и Тимоти Рајс, кој вели дека најчеста врска меѓу двете зурли е мелодија и бордун (дем-тон), а како често употребувана текстура е хетерофониот унисон и поретко свирење во паралелни октави и терци (Rice 1982: 132). Лозанка Пејчева и Венцислав Димов, анализирајќи ја современата фактура на зурлацискиот стил во Бугарија, посочуваат дека таа се гради како комплекс од: хетерофони, паралелни и бордунски интонации. Доминантни фактори во фактурата се линеарното мелодиско кревање и метроритмичкиот проток, а многугласјето се заснова на комбинирањето на различни ритмо-интонациски форми, изразено од свирењето на: мајсторот, демцијата и тапанарот и од нивното гласоводење (Пејчева, Димов 2002: 105–106). Кога зборуваме за зурлацискиот стил, каде што многугласјето најчесто се рефлектира преку: бордунското, хетерофоното и паралелното свирење, треба да се земе предвид фактот дека зурлата, како музички инструмент, му припаѓа на едногласните музички инструменти, кај кои истовремено може да се добие само еден тон. Ова значи дека еден инструмент самостојно може да изведува само мелодија или само бордунски тон, а мелодија и бордун или паралелно свирење се постигнува со две зурли. Пишувајќи за зурлациското двогласје, Качулев и Кауфман велат дека двогласната инструментална музика кај едногласните инструменти се изведува преку истовременото свирење на два истородни инструмента, каде што едниот инструмент ја исполнува мелодијата, а другиот ја поддржува со лежечки тон, практиката што е воспоставена кај зурлаците (Качулев 1965: 23; Кауфман 1989: 235). Зурлата е инструмент, кој, во практика, може да свири и самостојно, но во овој случај се напуштаат воспоставените природни традиционални музички нормативи, карактеристични за зурлациското созвучје и зурлацискиот стил.

Во досегашни истражувања, поткрепени и од нашите истражувања, зурлацискиот стил во РС Македонија секогаш се формира како компонента од истовремено свирење на две зурли од кои едната ја свири мелодијата, а другата бордунира или свири унисоно,

¹¹¹ Кога велиме *речиси фиксирана, интонативна рамка* укажуваме на тоа дека интонативно и темброво поместување има и кај тапаните, во зависност од затегнатоста на кожата и од временските услови.

поради што зурлите секогаш настапуваат во пар (чифт). Во реални услови, зурлациската музика рефлектирана во мелодија и во постојана бордунска придружба, во перцепцијата на оној што ја слуша, остава впечаток на еден инструмент, кој свири двогласно, што е резултат на константното звучење на две зурли. Веќе споменавме дека во зурлацискиот стил во РС Македонија многугласната фактура најчесто е градена од мелодија и бордун, звучност што претставува своевиден симбол на зурлациската музика. За бордунската фактура зборуваат и самите зурлаци, кои велат дека за зурлацискиот стил е најкарактеристично свирењето мелодија и бордун и дека овој начин на свирење е застапен во сите региони од РС Македонија. Барајќи ги темелите на примитивниот двоглас изразен преку мелодија и бордун, каде што една зурла свири мелодија, а другата лежечки тон, доаѓаме до заклучок дека зурлацискиот стил се темели на постарата вокална музика, која, на територијата на РС Македонија, најчесто е двогласна од бордунски тип, на што посочуваат повеќе автори (Смоковарски 1968; Бицевски 1986; Величковска 2008; Величковска 2009). Александар Линин, врската меѓу вокалната и инструменталната музичка традиција, ја гледа во тоа што двогласните песни личат на типична имитација на двогласните народни инструменти (Линин 1999б: 243). Зборувајќи за бордунската инструментална музика, несомнено можеме да ги согледаме истите принципи и закономерностите на градење, кои се присутни и кај двогласните бордунски песни, кои се застапени во зурлацискиот репертоар. Родна Величковска пишува дека во двогласните региони вокалниот двоглас се остварува исклучиво преку бордунската дијафонија (Величковска 2008: 111). Оваа примитивна форма на дијафонија, застапена и во вокалната и во зурлациската инструментална музика претставува врска меѓу архаичното и современото и е своевиден симбол за зурлациската музика во РС Македонија, во минатото и денес. Ѓорѓи Смоковарски, пишувајќи за старото двогласно пеење во македонската народна музика, вели дека првиот глас ја носи мелодијата на песната, додека другиот глас – нејзиното пратење. Според него, меѓу народот, за првиот глас се употребува и терминот *глас којшто води* или *извикнува*, а за вториот глас – *глас којшто слага* (Смоковарски 1968: 485). При истовременото свирење на две зурли е присутно истото дејство како кај вокалната музика, односно едната зурла ја *води* мелодијата, а втората *слага*. Зурлациите го користат за терминот *слага* придружниот зурлација, кој се нарекува *слагач*. Според Смоковарски, архаичното народно двогласје најчесто се заснова на културата на *лежечки* тон и има дамнешно потекло. Овој лежечки тон (исо-тон) е симбол и носител на севкупната мелодиска логика и добил функција на мелодиска статика, функција на акустички фундамент од кој извира мелодијата и повторно се враќала кај него и функција на лежечкиот тон, кој редовно се појавува и како финалис (Смоковарски 1968: 487). Во двогласната бордунска дијафонија, Смоковарски, првиот глас го дефинира како *мелодиски релјеф*, а вториот глас – како *мелодиски фон* (Смоковарски 1983: 40). Трпко Бицевски дава слична дефиниција кога вели дека бордуниот претставува двогласна интерпретација во која едната мелодија звучи со придружба на вториот неподвижен лежечки тон. Во оваа двогласна бордунска интерпретација, мелодијата претставува *мелодиски релјеф*, а лежечкиот тон има функција на *тонски фон* (Бицевски 1986: 32). Во употребените терминологи од овие автори се согледува јасна разлика меѓу мелодијата што е подвижна во зависност од нејзиното ладообразување (мелодиски релјеф) и лежечкиот тон, којшто најчесто е статичен (мелодиски фон) и се менува само при промена на тоналниот центар. Боривоје Џимревски вели дека бордуниот претставува интонативен стожер на инструментот врз кој се надградува музичката мисла (Џимревски 1999: 307). Бордунското тон секогаш е основниот тон во тонската низа од која е градена мелодијата и претставува темел врз кој се гради и се развива мелодијата. И кога мелодијата не почнува со прво стапало, таа цело време се враќа и на некој начин го потенцира првото стапало, кое е уште повпечатливо кога се задржува мелодијата на него и звучи кај двете зурли истовремено.

Во зависност од опсегот и од развојот, мелодијата може да се движи и над и под

бордунскиот тон. Бордунскиот тон може, во текот на целата мелодија, да остане статичен на еден тон или пак ако, во една иста мелодија, се менуваат два или повеќе тонални центри, тој станува подвижен и се движи кон новиот тонален центар. Подвижноста на бордуниот најчесто се забележува кога се свира циклус од повеќе мелодии, кои можат да имаат различен тонален центар, при што е евидента промената и на темелот, кој го манифестира бордунскиот тон, како обединител на мелодиското движење. Повременото раздвижување на бордунскиот тон го посочуваат повеќе автори, раздвижување, кое секогаш е поврзано со промената на тоналниот центар на мелодијата (Кауфман 1970: 88–89; Манолов 1974: 45; Rice 1982: 132; Silverman 1996: 70). Бордунската фактура е карактеристична и за зурлацискиот стил во Бугарија (Качулев 1962: 199; Кауфман 1970: 88–89; Манолов 1974: 45; Кауфман 1989: 235; Пейчева, Димов 2002: 107, 118; Крџестев 2019: 103–104). Во изградениот бордунски тип на музика се создава двогласна музика од која јасно може да се издвои осмисленоразработена раздвижена мелодија, која, во исто време, е придружена од статичен тон, бордун, кој, со исклучок на Дебарскиот Регион, во сите останати региони од РС Македонија е непрекинат.

Хетерофоното многугласје е другата застапена фактура во зурлацискиот стил, каде што изведувањето на мелодијата е еднолиниско, преку удвојување на мелодијата. Тематскиот материјал во хетерофоната фактура во зурлацискиот стил во РС Македонија се гради преку паралелно унисоно свирење, терцно, октавно и, поретко, свирење во децими. Тимоти Рајс забележува дека во хетерофониот стил во РС Македонија свирење во паралелни октави и свирење во терци се употребува поретко (Rice 1982: 132). Во зурлацискиот стил најзастапена хетерофона фактура е унисоното водење на гласовите. Пето Крџестев, хетерофоната структура, ја дефинира како линеарна варијантност на едногласот, произнесен преку паралелното свирење на мелодијата (Крџестев 2019: 104). Според Пейчева и Димов, хетерофонијата во зурлацискиот стил се формира и се развива како истовремена варијација на двајцата зурлации врз еден ист тематски материјал (Пейчева, Димов 2002). Употребата на различни изразни елементи од страна на двајцата свирачи придонесува, во исто време, да звучи една мелодија и нејзино варијантно удвојување, кое, на моменти, се поклопува а на моменти се разидува. Иван Качулев вели дека раздвиженоста на вториот глас во хетерофонијата (гласот што ја дуплира мелодијата) е резултат на тоа што оваа мелодија се исполнува од друг свирач (Качулев 1965: 23). Удвојувањето на мелодијата никогаш не е буквално бидејќи секогаш има определени ритмички разидувања, како и разлика во употребените орнаменти, што е резултат на истовременото свирење на двајца свирачи, кои, една иста мелодија, ја интерпретираат на свој начин. Она што можеме да го забележиме во зурлациската хетерофонија, некои автори го посочуваат и за вокалната хетерофонија. Трпко Бицевски пишува дека хетерофонијата, во вокалната музика, е резултат на неорганизираното многугласно пеење и се среќава во две основни форми, како *несвесна* и како *свесна*. Несвесната хетерофона форма, пред сè, е резултат на слабата координација во колективната интерпретација, а во оваа хетерофона форма, редот на нештата на функционалната издиференцираност на гласовите стои на најниско ниво, поради што може да се квалификува како најпримитивна, неорганизирана, повеќегласна форма и како претходник на двогласното музичко мислење. За свесната хетерофона форма вели дека основна појдовна точка за нејзиното квалификување како свесна хетерофонија е постојаноста на нејзиното манифестирање по форма, по количина и место (Бицевски 1986: 62).

Принципите на градење на хетерофоните мелодии во вокалната музика се рефлектираат и во зурлациската музика во која, исто така, се присутни овие две форми на хетерофонија: *несвесна (спонтана)* и *свесна (намерна)*. Несвесната хетерофонија се појавува спонтано, на моменти, кои немаат некоја посебна функција во градењето и во изведувањето на тематскиот материјал, а придружниот зурлација само на момент го напушта бордуниот и ја удвојува мелодијата. Несвесната хетерофонија најчесто е унисона

или октавна, со кратко траење и може да се појави само на еден тон или пак на серија од тонови и од мотиви. Несвесната појава на октавното удвојување на мелодијата е спонтано, а се јавува кога при хетерофоното унисоно водење на гласовите еден од зурлациите вдува поголем притисок, при што едната мелодија зазвучува за октава повисоко. Спонтаната појава на паралелна или на октавна хетерофонија се јавува и при бордунското водење на гласовите кога, придружниот зурлација прави кратко напуштање на статичниот бордунски тон и ја свири мелодијата заедно со мајсторот, по што повторно се враќа на бордунскиот тон. Напуштањето на бордунскиот тон и повторното враќање на него може да се случува и по неколку пати во текот на мелодијата. Се случува несвесно свирење на мелодијата и за терца или за децима иако, овие интервали, се попрогресивни во споредба со унисоното и октавното дуплирање на мелодијата.

Свесната хетерофонија е најприсутна кај мелодии, кои, од самиот почеток, па се до завршувањето, се свират од двајцата зурлаци или пак кога во деден момент се напушта бордуноот и се продолжува со паралелно свирење, кое секогаш се применува на исто место во изведуваната мелодија. Повременото напуштање на бордуноот и свирењето на мелодијата во: унисон, терца или октава, покрај веројатноста да се појави спонтано, може да се појави и свесно. Свесно напуштање на бордуноот се случува кога мелодијата е во функција на некој обред. Во тој момент, мелодијата навестува определено дејство во обредот. Напуштањето на бордуноот може да има функција и на постигнување на определена мелодиска кулминација. Оваа кулминација најчесто се постигнува со октавно удвојување на мелодијата. Октавното удвојување, Пето Крстев го дефинира како *здебелување* на мелодијата, кое настанува со напуштање на бордуноот во определени зони од мелодијата (Крстев 2019: 104). Во зурлацискиот хетерофон стил удвојувањето на мелодијата се прекинува само ако, во текот на мелодијата, се свири слободна импровизација, која се создава во моментот и која ја изведува само едниот зурлација, најчесто мајсторот. Овие импровизации е невозможно да се отсвират од двајцата зурлаци бидејќи станува збор за мелодија што се креира во моментот на свирење и е невозможно да биде дуплирана. Во овој момент другиот зурлација најчесто бордунира или пак прави кратка пауза. Тимоти Рајс забележува дека во хетерофониот стил свирачите често значително се разидуваат во интонацијата, во орнаментирањето и во ритмичките фигури, кои се употребуваат за украсување на долгите пасажи (Rice 1982: 132). Имајќи предвид дека зурлата ѝ припаѓа на групата нетемперирани инструменти, е очекувано, при истовременото свирење на мелодијата на два исти инструменти, да се појави интонативно разидување. Разидувањата во хетерофониот стил се присутни и во ритмичките фигури и во употребените орнаменти од двајцата инструменталисти, каде што мелодијата интерпретирана од мајсторот зурлација секогаш е побогато орнаментирана во однос на мелодијата интерпретирана од придружниот зурлација. Зурлација вели дека унисоното свирење кај зурлите е убаво, но е потешко бидејќи две зурли потешко можат да се наштимаат на сите тонови: *Со Реџеп не сме свиреле унисон, смета им. Прво и прво не штима и смета. Две зурли да свират унисоно многу добро звучат, ама тоа секој не може да го направи* (E.P.).

Покрај унисониот и октавниот паралелизам, кај еднолиниската зурлациска фактура гласовите можат да се движат и во паралелни терци или во децими. Напуштањето на примитивниот двоглас и свирењето во терци во зурлациски стил, Пејчева и Димов повеќе го сметаат како збогатување на хетерофонијата, а во поретки случаи – збогатување на бордуноот, отколку како автономноструктурноприсутна особина во зурлацискиот репертоар. Според нив, дополнувањето на основната мелодија со терца е форма на двогласна комбинација, која е употребувана широко во македонските градски песни во Пиринскиот Регион, кои добиле зголемена популарност во 20 век. Тие претпоставуваат дека движењето во паралелни терци е преземено од локалната градска пејачка практика, којашто ја преосмислуваат и ја користат зурлациите во својот инструментален стил

(Пейчева, Димов 2002: 107). Свирењето во терци, зурлациите го применуваат само кога ладообразувањето на мелодијата и нејзиниот опсег овозможуваат терцово водење на гласовите. Од овие причини овој вид на хетерофонија најчесто се појавува кога се интерпретираат мелодии, кои се земаат од поновата градска вокална и инструментална музичка традиција, кои, во основата, се блиски на ориенталната музика, но се градени според принципите на западноевропската музика, каде што се чувствува присуството на дур-молскиот систем.

Зурлациите велат дека, покрај бордунот и унисоното свирење, мелодиите можат да се свират и во терци: *Зависи од песната и орото. Има начин, песна се свири двајца во терца, има значи оро еден прати, еден свири соло* (С.С.А.). *Секоја македонска песна што има терци, ние ја свириме во терци* (Ж.Д.М.). *И во терци, зависи песната* (С.А.). *Он доста е добар кога ќе му покажеш, свиреше и можеше слободно да го терцираш*. (Е.Р.). Свирењето во терци, зурлациите го применуваат кај мелодии, кои, во нивната хоризонтална градба овозможуваат да се свири за терца повисоко и се во рамките на техничките можности на зурлата. Свирењето во терци вообичаено го практикуваат подобрите зурлации. Ритмичко разидување и употребата на орнаменти на различни тонови од мелодијата е присутно и кај терцовата хетерофонија. Зурлациите велат дека свирењето во терци е понова практика и дека денес најчесто го прават тоа младите зурлации, кои се под влијание на музиката, која се изведува на фабрички инструменти (кларинет, саксофон, хармоника, синтисајзер). Сретнавме зурлации, кои, за свирењето во терци, велат дека тоа е *хармонија*. Метроритмичките обрасци кај тапанот, и во хетерофоната фактура се образуваат според тактот на изведуваниите мелодии, исто како и кај бордунската фактура.

Кога сме кај многугласјето, ќе кажеме дека во нашите истражувања регистриравме и тригласна хетерофонија, која е присутна кај групите составени од три зурли. Кај овие групи едниот зурлација бордунира, а другите двајца ја свират мелодијата, унисоно во терца или пак во октава. Во тригласната хетерофонија, покрај удвојувањето на мелодијата, се додава и бордунскиот тон, со што истовремено звучат две фактури, бордунска и хетерофона. Ваков вид хетерофонија ние сретнавме во неколку наврати. Во овој начин на интерпретација се чувствува испреплетувањето на индивидуалното интерпретирање на мелодијата и на употребените изразни елементи и орнаменти, како и различната темброва индивидуална особина на двајцата зурлации, кои ја свират мелодијата. Оваа хетерофонија со бордунска основа можеме да ја класифицираме како *нова хетерофонија*, појава што не можеме да кажеме дека има голема застапненост имајќи предвид дека најголем број од зурлациските групи со кои работевме на терен се составени од две зурли и еден или два тапани. Еве што велат зурлациите кога составот има три зурли: *Имаш соло свирење, двајца свират, а едниот само држи* (А.Ј.). *Еден ќе врти, еден ќе држи. Еден држи, после терцира некој* (Ф.Х.). При свирењето во терци со бордунска подлога кај мелодиите, на моменти, во вертикала, зазвучува и триглас.

Како заклучок ќе кажеме дека фактурата во зурлациската музика може да биде изградена од: бордунски, хетерофони и паралелни созвучја. Кога свират две зурли, во текот на мелодијата може да се појави: бордунска, хетерофона или паралелна дијафонија или да се комбинираат овие три фактури. Кога свират три зурли, покрај бордунска, хетерофона или паралелна дијафонија, може да се појави и триглас.

3.1.10. Импровизацијата во зурлацискиот стил

Во народната инструментална музика, вклучително и во зурлациската музика егзистираат и самостојни, по обем, кратки мелоритмички форми во вид на импровизации: „Зурлациската музика е бесписмена, тече како река во која не може да се влезе двапати. Познато е дека секое искуство на усното творештво се реализира како непосредна

импровизација поради што, да се улови и определи архитектониката на музичката импровизација е невозможна задача“ (Пейчева, Димов 2002:108). Импровизациите претставуваат моментално креирани музички фрази, кои се осмислуваат и свират од страна на свирачот. Во создавањето на импровизациите се вклучени вештините за музичко креирање и за создавање нови мелодии, особини што свирачите ги стекнуваат преку нивното музичко искуство и нивното акумулирано знаење. Чувството за импровизација и моментално креирање е мошне изразено кај зурлациите, кои посветуваат соодветно време и на овие кратки мелодиски целини. Импровизациите, како музички појави и разработки, се мошне карактеристични за постарата инструменталната музика, која се пренесува по устен пат. Николај Кауфман вели дека сите жанрови и форми на фолклорната бесписмена култура во различен степен поседуваат квалитет на импровизација. Во едни, импровизацијата се должи на усното пренесување – таа е резултат на несовершенството на меморијата да репродуцира точно. Во други импровизирањето е барано, стилски и естетски е регулирано (Кауфман 1989: 235). Според Феликс Хоербургер, импровизацијата претставува општ белег на инструменталната народна музика и повеќе или помалку е карактеристична особина на индивидуалниот израз на музичарот, кој, преку дополнителни елементи, ја претставува и ја анимира мелодијата (Hoerburger 1986: 244). Николај Кауфман, за импровизацијата вели дека во музичката традиција не постои колективна импровизација и дека музичката мисла, по традиција се гради, се развива од еден мозок, од еден инструменталист, преку една инструментална техника (Кауфман 1989: 235). Тенденцијата, свирачите на зурла да свират импровизации, ја укажуваат и други автори (Rice 1982: 131; Silverman 1996: 70). Импровизацијата кај ромските свирачи Пејчева и Димов ја поврзуваат со нивниот етнокарактеристичен стил на исполнување, при којшто дури и кога се свири туѓа народна музика, таа се изведува без задолжително зачувување на формообразувачките норми утврдени од традицијата (Пейчева, Димов 2002: 113).

Инстинктот и чувството за моментална импровизација е мошне развиен кај ромските зурлаци, опфатени во нашите истражувања. Според нив, импровизирањето е важен дел од зурлациската музика, а осмислувањето и изведувањето на импровизација е препуштена на мајсторот зурлација. Зурлациите посочуваат дека импровизација можат да свири само добрите мајстори, кои, покрај високото владеење на инструментот, имаат и чувство за моментално создавање на сосема нови мелодии. Импровизациите немаат конкретно позиционирање во мелодијата, се појавуваат спонтано или на барање на аудиториумот поради што нивното место во мелодијата не е фиксирано секогаш. Како средство за истакнување на музичкото ниво и како момент на оддалечување од основната тема, импровизацијата претставува уникатно изразно средство, употребено од народните свирачи. Музичката прогресија на импровизациите зависи од музичко-техничката подготвеност на зурлацијата и од неговата вештина за моментално композирање на мелодиски фрази. Преку свирените импровизации, зурлацијата во кругот на свирачите си гради лична карта на неговото индивидуално музичко изразување. Авторите, кои пишуваат за зурлациските импровизации, посочуваат дека импровизациите најчесто се градат во слободен ритам, односно водечкиот зурлација свири слободни ритмички и метрички импровизации, додека другиот зурлација свири дем, а тапанарот свири во тактот во којшто е мелодијата, во чии рамки се појавува импровизацијата (Rice 1982: 131; Silverman 1996: 70).

Импровизациите можеме да ги поделиме на две групи: импровизации, кои се базираат на мотиви од изведуваната мелодија и втората група – на целосно слободни импровизации. Во првата група, импровизацијата е ограничена во поглед на нејзината структура и во неа почесто се појавуваат мотиви што се застапени во мелодијата и претставуваат делумна реминисценција на тековната мелодија. Кај оваа група импровизации се забележува звучна асоцијација на изведуваната мелодија преку промена

на метроритмички план, а тактовата рамка се игнорира сè до оној момент додека трае импровизијата. Втората група импровизации, на тематски план, нема заеднички мотиви со свирената мелодија и претставува сосема нова самостојна мелодија, која, во еден момент, се вметнува во тековната мелодија.

Импровизијата најчесто започнува со кратко задржување на еден тон од тонската низа во која се свира мелодијата, по што постапно почнува да се развива. Импровизијата завршува со задржување на основниот тон од мелодијата или пак директно продолжува со фрази од свирената мелодија. Во текот на импровизирањето, поддршка на мајсторот зурлација му дава придружниот зурлација и тапанарот, кои, со своето свирење му овозможуваат непречено да импровизира без да ја нарушуваат ритмичката пулсација и интонативната основа. Пејчева и Димов велат дека, покрај хармонската подлога, која, на мајсторот, му ја дава придружниот зурлација, голема улога има добрата ритмичка придружба на тапанарот, којашто ги стимулира импровизаторските скокови на зурлацијата, а како најчест маркер на импровизационото сценарио е ритамот, но и најслободните импровизации се во рамките на истиот ритам во кој е и свирената мелодија (Пејчева, Димов 2002: 114). Тапанарот, со својата метроритмичка линија, на мајсторот му овозможува беспрекорно изведување и креирање на импровизијата и кога зурлацијата прави ритмички и темпови поместувања. Времетраењето на импровизијата е различно, а од нашите набљудувања можеме да кажеме дека се прилагодува според ситуацијата и според контекстите во кои се свира. Набљудување на времетраењето на импровизиациите во зурлациската музика прават Тимоти Рајс и Феликс Хоербургер, кои додаваат дека, покрај контекстот, времетраењето на импровизијата зависи и од аудиториумот, според: расположението, ситуацијата и инспирацијата во моментот. Кога се снима во тонско студио, времетраењето е прилагодено според претходноодредено време, односно тактови. По завршувањето на импровизијата, мајсторот или се враќа на претходната мелодија, или отпочнува нова (Rice 1982: 131; Hoerburger 1986: 240).

Времетраењето на импровизиациите зависи и од тоа дали се игра оро, при што импровизиациите се прилагодуваат на игроорците и на водечкиот играч. Кога се импровизира во други пригоди, кај кои не се игра оро, импровизијата трае според личната процена на зурлацијата и според ефектот кој го предизвикува таа кај аудиториумот. Импровизијата меѓу свирачите на зурла се нарекува *мане* или *таксим*. И во литературата за слободните импровизации го среќаваме терминот *мане*, кој доаѓа од грчкиот збор *amanedes* (Rice 1982: 131; Silverman 1996: 70; Пејчева, Димов 2002: 116). Зурлациите велат дека тие можат да импровизираат убаво само кога свират со добар тапанарот, кој прави различни комбинации на еден ист ритам, а со тоа им дава ритмичка стимулација, која се одразува на нивната творечка креативност. Зурлациската импровизија се создава како идеја на индивидуалното мислење, кое се преточува во колективно создавање, во кое учествува и придружниот зурлација и тапанарот и претставува дестилат на истовременото мислење, свирење и дејствување на сите свирачи во групата.

Кај зурлациската музика многу често се свират кратки самостојни импровизации, кои се појавуваат пред отпочнувањето на мелодијата и имаат функција на вовед. Воведот вообичаено е безмензурален (рубато) и го свира мајсторот зурлација придружен од демцијата, којшто свира бордунски тон. За воведот свирачите велат дека има функција да го најави отпочнувањето на мелодијата или кога свира циклус од мелодии, да ја одели претходната од следната мелодија и истовремено да најави дека ќе отпочне со друга мелодија. Пејчева и Димов, овие кратки самостојни мелодии ги нарекуваат со општо име *интродукција* (Пејчева, Димов 2002: 110). На тематски план, воведот (интродукција, англ. *introduction*) може да содржи сосема нова тематика или да содржи мотиви од песната, со што се навестува мелодијата што следи. Во осмислувањето и изведувањето на воведот

голема улога има индивидуалната подготвеност на зурлацијата. На тонален план воведот најчесто се движи во рамките на тонската низа на мелодијата, која следи, но не ретко се излегува од овие рамки и прозвучуваат и други тонови, по што пак се враќа во тонската низа на мелодијата, која ја најавува. Тапанарот, во текот на воведот или паузира, или свири недефинирани слободни ритмички обрасци, кои повеќе имаат фонска функција. Има моменти кога пред завршувањето на воведот недефинираните удари кај тапанот преминуваат во тактовата структура на мелодијата, која следи, со што на зурлациите им се дава ритмичка иницијација. Воведот има функција и да им го привлече вниманието на аудиториумот со привремениот музички застој, кој се чувствува при свирењето на импровизација.

Гледано од наш агол, воведот е изразно средство, со кое се пополнува звучната празнина ако, од страна на аудиториумот, нема побарано конкретна песна или оро, или пак додека зурлацијата осмислува која мелодија да биде наредна. Зурлација, за воведот како импровизација, вели дека тој не треба да е некоја воспоставена тема, туку нешто што се измислува во моментот на свирење: *Кога свириш на зурла, не мора да биде тоа коло, тоа може да биде и фантазирање, после нормално песна* (Аз.С.). Времетраењето на воведот зависи од моментот и од личната процена на водечкиот зурлација. Ние веќе кажавме дека употребата на техниката на дување овозможува зурлациските мелодии да се слеваат една во друга без прекинување, но една од друга се делат и кога мајсторот прекинува да свири додека демцијата продолжува со свирење на дем. Во циклусот од повеќе мелодии можат да се појават воведи пред секоја нова мелодија, со што воведот има функција на премин (мост) од една во друга мелодија. Кога воведот има функција на премин, ритмичката пулсација кај тапанот може да продолжи во тактот на претходната мелодија и во текот на преминот, ритмот да продолжи да пуслира во тактот на следната мелодија.

Во изведуваните мелодии со вокална основа, без разлика дали се свири вовед или не се свири, пред првата мелострофа се свират кратки мелодии, кои меѓу свирачите се нарекуваат *припев* или *отсвир*. Припевот се свири и меѓу другите мелострофи и има функција да ги одвои повеќекратните повторувања на свирената мелодија. Истата терминологија ја регистрираат и Пејчева и Димов, кои велат дека кратките самостојни мелодии имаат функција на вовед (интродукција) кога се свират пред претстојната мелодија, а кога овие самостојни мелодии се повторуваат повеќекратно меѓу куплетите (мелострофите), имаат функција на отсвир (*припев*) (Пејчева, Димов 2002: 110).

Припевите или отсвирите ги создаваат самите свирачи и потоа се пренесуваат од еден на друг, по пат на слушање. Припевот тематски може да е сосема различен од песната, која се интерпретира и има карактеристичен инструментален израз, но често како припев се користат мотиви од свирените мелострофи: *Зема зурлата и од прв потез, од тиа малите зурли, зема да свирам и припево од мене, од глава направи го припево и почна да снимам* (Е.Р.). На една песна најчесто се свири ист припев од причина што свирените мелодии се препознатливи и по нивниот припев со кој се навестува која песна ќе ја свират. Понекогаш, зурлациите свират различни припеви меѓу секоја мелострофа, со што ги истакнуваат нивните изведувачки вештини. На тематски план, припевот може да е изграден на мотиви од свирените мелострофи или да биде изграден од сосема нова мелодија. Кога припевот е во слободна рубато-изведба, се свири само на зурли или тапанот се вклучува како кај езгиите, со повремени удари, без наментување на определен метар, а кога припевот е во определена тактова структура, свири и тапанот. Преку опфатените типови на импровизации ја укажуваме важноста на импровизацијата како фолклорна музичка појава и нејзината функција, според местото на појава во текот на градењето на зурлациските мелодии.

3.1.11. Варијации во зурлациската музика

Една од изразените карактеристики на уснопренесуваната музика е нејзината варијантност. Варијацијата, како присутен изразен елемент, е еден од карактеристичните белези на инструменталната музика. Варијацијата кај зурлациската музика е присутна и кога се исполнуваат инструментални мелодии и при исполнувањето на вокални напеви. Варијацијата ја посочуваат и некои автори, кои велат дека присуството на константото менување на мелодијата, при секое нејзино свирење од еден зурлација резултира со појавата на бројни варијации на една иста мелодија (Picken, 1975: 494; Đorđević 1926: 390). Јуриј Арбатски, во своите истражувања, посочува дека еден ист народен уметник никогаш нема веродостојно да ја повтори изведбата. Напротив, повторните изведби на народните уметници, кои се навистина добри, се разликуваат суштински едни од други. Без голем напор може да се забележи дека се задржува еден основен прекин и дека еден народен уметник секогаш има шема во главата, која сосема свесно ја разработува. Сепак, не би требало да се заборава дека народната музика е жива материја и дека при изведбата од првичната шема произлегуваат нова форма и компонирање (Арбатски 1999: 18–19). Варијациите што се појавуваат во текот на мелодиите се резултат на усното пренесување на зурлациската музика и на музичкиот интелект на зурлацијата, компоненти што потоа се рефлектираат во изведбата на секој поединец. И Јуриј Арбатски, различноста во секоја изведба ја поврзува со личноста на изведувачот (Арбатски 1999: 19). Варијациите кај зурлациската музика се резултат на тенденцијата народниот свирач преку интерпретацијата на еден ист тематски материјал да ја покаже својата индивидуална креативност и своето изведувачко ниво. Преку многубројните снимени материјали со зурлациска музика од сите региони на РС Македонија и нивното преслушување, забележуваме бројни варијанти на едни исти мелодии.

Ако се запишат повеќето варијатни на исти мелодии, можат да се забележат моментите, каде што и во кој момент се настануваат варијациите. Јуриј Арбатски е на мислење дека оваа музика ако се фиксира и ако се напишат ноти, тогаш престанува да живее и станува најпримитивен вид на уметничката музика во *западна смисла* на зборот (Арбатски 1999: 18–19).¹¹² Владимир Ѓорѓевиќ, пак, укажува на тежината на запишување на овие мелодии поради бројните варијации и поради употребените украсни тонови (Đorđević 1926: 390).¹¹³ Според нас, запишувањето на бројните варијации на една иста мелодија и употребените мелизми во неа е опсежна работа, но преку бележењето на темата на мелодијата се регистрира нејзината хоризонтална контура, која потоа овозможува компаративен приод при појавата на други варијанти на мелодијата или пак варијации внатре во мелодијата. Можеби нотното запишување музиката ја прави фиксирана, а мелодиите се замрзнати како во инкубатор, такви какви што биле во моментот на запишување, но од друга страна ако определен народен свирач ја научи оваа музика, која е запишана и премине на нејзино интерпретирање според неговите вродени инстинкти за музичко изразување, во овој случај овие замрзнати мелодии повторно можат да го доживеат нивното интерпретирање со своите белези на зурлациска музичка традиција, а потоа да претрпат и определени варијации. Во секој случај, и при ова интерпретирање, до израз повторно доаѓа индивидуалната креативност на зурлацијата, кој, од контурата на мелодијата, ќе направи мелодија збогатена со орнаменти и со индивидуални изведувачки

¹¹² Јуриј Арбатски е сосема во право дека со запишувањето на мелодиите фолклорната музика престанува да живее онаква каква што е, но во интерес на прикажување на определени музички состојби и појави во зурлациската музика, единствен начин да тоа се доближи на читателот е преку нотирање на музичкиот материјал, од каде што читателот ќе може да ги доживее посочените појави.

¹¹³ Тежината на запишување на веродостојни варијанти на мелодиите ја гледаме и на периодот кога истражува Ѓорѓевиќ од причина што во неговото време на истражување техничките помагала не биле достапни, а запишувањето се реализирало по принципот на свирење – слушање – запишување.

манири. Во секој случај, варијантноста во зурлациската музика ќе постои сè додека оваа музика се пренесува по устен пат, а варијациите претставуваат белег на бесписмената музика, музика што не се запишува, туку се пренесува на непосреден начин по пат на усно пренесување преку принципот на слушање и на повторување, од оној што ја знае на оној што ја учи. Овој вид учење на огромниот музички материјал напамет, а потоа и негово репродуцирање, резултира со појава на варирање на еден ист тематски материјал од причини што мелодиите се свират онака како што останале во меморијата на изведувачот, кој не секогаш е во состојба, при секое свирење, буквално да ја изведе свирената мелодија. Варијациите кај зурлациските мелодии се забележуваат во честото изместување на тоновите во мелодијата, во акцентирањето и во употребената мелизматика и преку делумно видоизменување на основната мелодија. Имајќи ја предвид спонтаноста во изведувањето на зурлациските мелодии и нивното формообразување очекувано е варијациите најчесто да се појавуваат како резултат на спонтаноста, но во никој случај не го исклучуваме и свесното појавување на варијациите. Варијациите можеме да ги опишеме како инстинктивна музичка реакција на свирачот со тенденција еден ист тематски материјал да се изведе во малку поразлична изведба. Исто како и импровизациите, и варијациите се обсмислуваат во моментот на свирење и се поврзани со индивидуалната креативност на зурлацијата.

Варијациите можеме да ги поделиме на варијации на мотиви и фрази во мелодијата и на варијации, кои опфаќаат додавање нови мотиви и фрази. Варијациите на постоечките мотиви и фрази не ја нарушуваат структурата на воспоставената форма, додека, кога се додаваат нови мотиви и фрази, доаѓа до промени и во структурата и во формата на мелодијата. Варијациите во зурлацискиот стил се присутни и во ритмичката придружба на тапанот, каде што тапанарот свири бројни варијации на основниот метроритмички образец, прави различни комбинации на ударите преку изместување на јаките и слабите тактовини времиња и прави динамички нијансирања. Фактот што една иста мелодија, при нејзиното следно изведување, претрпува определени микроваријации, ни дава право да кажеме дека зурлациските мелодии не можеме да ги сметаме како фиксирани или конечни. Од овие причини ќе кажеме дека зурлациските мелодии не претставуваат константна категорија бидејќи, при секое нивно повторување, претрпуваат определени мелодиски, формални и структурни промени. Варијациите се присутни кај мелодиите што се чисто инструментални (игроорни мелодии и рубато-мелодии за слушање) и кај мелодиите што се базираат на вокални напеви (песни). Кога зурлациите изведуваат песни кај кои имаме повеќекратно повторување на еден краток тематски материјал, секое следно изведување на мелострофите се варира со расположливите елементи за да се постигне определена градација и да се разбие звучната монотонија предизвикана од повторувањето на еден ист тематски материјал. За мелодиите, кои се базираат на вокални напеви, во изведбата е карактеристично варирање преку додавање на повеќе тонови на главната мелодија, интензивно орнаментирање и акцентирање. Како пример ќе ја посочиме популарната народна песна *Кога тргнав Цвето во туѓина*, каде што зурлацијата прави своја инструментална варијанта (Нотен прилог 7).¹¹⁴

¹¹⁴ Нотирањата се прикажани во реалната звучност на зурлата.

Нотен прилог 7. Инструментална изведба на вокална мелодија.

Во посочената песна јасно се препознаваат вокалните контури на мелодијата, но е нагласено инструменталното мислење на зурлацијата, кој едноставната мелодија ја разработува спроед принципите на градење на инструментална мелодија. Видоизменетиот вокален напев и во овој случај на интелепратација останува препознатлив, а побогато орнаментирање и додадени тонови го истакнуваат инструменталниот израз. Варијациите што настануваат се резултат и на тонските можности и на опсегот на зурлата што директно се одразува на интелепратаната мелодија. Варијациите на мелодиски план се мошне забележливи кога се интелепратираат мелодии, кои не се карактеристични за зурла, односно мелодии што се интелепратираат на темперирани инструменти. Овие мелодии, зурлациите ги прилагодуваат на можностите на зурлата, така што многу често претрпуваат и интервалски измени. Овие измени се резултат на нетемперираноста на тоновите, како и на природното интервалско растојание на мелодиските отвори на зурлата. Како пример на видоизменување на мелодија, ќе ја посочиме популарната авторска песна „Македонско девојче“, песна што по својата звучност е во природен молски тоналитет (Нотен прилог 8 и 9).¹¹⁵

¹¹⁵ Автор на песната е популарниот кантавтор Јонче Христовски.

Нотен прилог 8. Мелодија на песната „Македонско девојче“.

Нотен прилог 9. Зурлациска варијанта на песната *Македонско девојче* (исполнуваат скопски зурлаци на две зурли јарам-каба и тапан).¹¹⁶

Од приложените нотни примери можеме да забележиме дека во однос на вокалната мелодија, инструменталната верзија на мелодијата претрпува определени промени. Промените се забележуваат во интервалите меѓу седмото и осмото стапало, каде што целиот степен меѓу седмото и осмото и меѓу првото и второто стапало е заменет со половина степен (1, 5 и 6 такт) и меѓу првото и второто стапало (7, 8, 15 и 15 такт). Овие промени на интервалските растојанија, покрај тоа што се поврзани со природниот звукоред на зурлата многу често се свират свесно, со што, на мелодијата ѝ се дава ориентален призвук. Боривоје Цимревски посочува дека големата застапеност на ориенталните тонски низи во зурлациската музика се должи на природен звукоред на

¹¹⁶ Зурлите се со најнизок тон *e*.

зурлата (Џимревски, 1984: 190). Кај зурлата, како што кажавме претходно, во природниот звукоред и преку комбинации на прстите се добиваат зголемени секунди, кои се мошне застапени кај зурлациските мелодии и во нагорно и во надолно движење, поради што ориенталниот призвук може да се почувствува и кај мелодии, кои реално немаат ориентална тонска низа. Присутвото на бројни варијации во текот на мелодијата, во секој случај е резултат на пренесувањето на мелодиите по устен пат и на тенденцијата поедноставните мелодии при нивното повторување да се разработат и свирачот да даде сопствен израз на изведуваната мелодија.

3.2. Регионални зурлациски стилови

Имајќи можност да ја проследиме зурлациска музика во различните региони во РС Македонија, забележуваме дека секој регионален зурлациски стил има свои рамки и лимити. Овие рамки и лимити ги согледуваме во водењето на гласовите, односно формираното созвучје (бордунско, хетерофоно, паралелно), преку застапениот репертоар (постари и понови напеви) и во видот на зурли (темброт). Овие рамки и лимити воедно претставуваат и определен маркер преку кој ќе ја исцртаме картата на употреба на зурлациските стилови и нивната застапеност по региони. Во досегаобјавената литература, која ја опфаќа територијата на денешна РС Македонија и од нашите информатори заклучуваме дека зурлацискиот стил во РС Македонија се формира како резултат на истовремено свирење на две зурли и поретко на три зурли. Ритмичката придружба е со еден или со два тапани во зависност од регионот.¹¹⁷ Практиката зурлациска група да е составена од само една зурла и еден тапан, во РС Македонија не е многу застапена, но постои, најчесто, кога од некои причини не може да се обезбеди пратечки зурлација. Практиката на свирење на една зурла и тапан во Бугарија се бележи во Разлошкиот Регион (Пейчева, Димов 2002: 120). Во регионите во кои е воспоставена практиката да свират две зурли и еден тапан, по барање на аудиториумот се случува да се вклучи уште еден тапанар. Втор тапанар во овие региони се вклучува и кога некој тапанар се обучува да свири за да го совлада репертоарот на зурлациската група, што е од голема важност за зурлациите да можат непречено да го произнесуваат својот репертоар. И во регионите во коишто е воспоставена практиката да свират два тапани, ја има истата појава. Им се придружува трет помалку искусен тапанар од истите причини, технички да се надогради и да го совлада репертоарот, со што ќе биде подготвен да може да замени некој од тапанциите. Ова е од голема важност и за задржувањето на свирачкото ниво на самите зурлации, кои велат дека нивното свирење многу зависи од ритмичката поддршка на тапанциите. Вклучувањето на уште еден тапанар може да биде и од финансиски причини, особено кога свирачите се од една фамилија, со што заработувачката останува во кругот на фамилијата, што пак подразбира поголема мотивација за достигнување на повисоко изведувачко ниво и на зурлациите и на тапанциите. Како нетрадиционална практика ќе го класифицираме присуството на зурла кај оркестри, составени од современи инструменти или оркестри, кои егзистираат во рамките на ансамблите за народна музика, каде што истовремено настапуваат современи инструменти, придружени од традиционални инструменти, односно една зурла и еден тапан.¹¹⁸

При претставувањето на регионалните карактеристики на зурлацискиот стил во РС Македонија се повикуваме на нашата перцепција. Произнесените карактеристики не можеме со сигурност да ги квалификуваме како дефинирани, постојани или непроменливи. Ова го нагласуваме од причина што не постојат фиксирани воспоставени

¹¹⁷ Околу бројот на тапаните ќе се повикаме на нашите извори и овие информации се однесуваат на моменталната состојба, која во никој случај не можеме да ја земеме како конечна и непроменлива.

¹¹⁸ Овие оркестри и ансамбли се составени од: хармоника, синтисајзер, гитара, тапани, виолина итн.

форми при усното пренесување на музичкото искуство, кое е подложено на постојани варијации, надоградувања и на преземање на начинот на интерпретација од други региони, како и преземање на реперотар од други региони. Како што веќе кажавме, регионалните стилови ќе ги согледаме преку водењето на гласовите, поконкретно, преку призмата на формираното созвучје, преку кое ќе увидиме кои звучни употребени елементи доминираат во различните региони.¹¹⁹

3.2.1. Скопски стил

Зурлацкиот регионален стил во Скопје и во Скопско го формираат две зурли јарам-каба и еден голем тапан, по потреба и два тапани и поретко, три зурли и два тапани: *Две зурли и еден тапан* (Ж.Д.). *Ние сме тие, три зурли* (Ц.Д.М.). *По потреба* (Ж.Д.). *Ние на свадби идеме две зурли и еден тапан, во Скопје така. Во Скопје по потреба некој ако има да не пазари со два тапани, ама многу поретко* (И.М.). Скопските зурлацки свират без прекинување на воздухот со постојана употреба на техниката нефес и со непрекинато свирење на бордунскиот тон и на мелодијата. Мелодијата ја свири мајсторот, а придружниот зурлацки свири бордун, кој се напушта само при преминувањето во хетерофонија. За Скопскиот Регион е карактеристичен бордунскиот стил, но многу често е застапено и хетерофоното водење на гласовите, каде што една мелодија се изведва хетерофоно од почетокот до крајот во унисоно движење. Во овие случаи бордунот целосно се изоставува. Присутно е и повремено октавно удвојување на мелодијата и во поново време, водење на гласовите во терци, особено кај мелодиите што се базираат на песни од градската вокална музика. Зурлацкијата Ирфан Мамути од Скопје ги опишува различните зурлацки региони и вели дека свирењето е различно: *Ние, скопјаните што сме, си имаме сосема друг стил. Репертоарски си свиреме, песна кога се бара, се знае. Значи, има огромна разлика меѓу нас. И Малешевцијата си има друг стил. Кичево исто, друг стил. Се разликува самото свирење* (И.М.). Стојанче Костовски вели дека во Скопско зурлацките продолжуваат да го негуваат стилот на постарите скопски зурлацки: *Све комплет овде скопјаните, остануваат на традиција овде, во Скопско* (С.К.). Зурлацките од фамилијата Дестановски велат дека тие се издвојуваат со нивниот стил од другите скопски зурлацки: *Скопските зурлацки скоро ист мелос имаат сите, освен нас, ние скроз десетто свириме.* (Ц.Д.). Жељо Дестановски прави споредба на стилот меѓу нив и другите зурлацки и вели: *Како нас, ние што свириме, нема зурлацки тука да свири од скопските. Тоа јасно они си знаат без да го речам, сосема друг стил. Да речам еве оваа фамилија Дестановски. Они што се свири тука, ја ќе го исвирам и многу поубаво, ама јас што ќе исвирам, они не можат* (Ж.Д.). Репертоарот на скопските зурлацки се прилагодува во зависност од етникумот на кого се свири и се состои од постари и од понови инструментални и вокални напеви. Во Скопскиот Регион се забележува гостување и на зурлацки групи со каба-зурли од Тетово, групи што се ангажираат од албанското население што живее во Скопје.

3.2.2. Тетовски стил

Тетовскиот Регион, како регион, се одвојува од другите региони, по тоа што зурлацкиот стил го формираат каба-зурли. Според зурлацките, зурлацките групи во Тетовскиот Регион се составени од две зурли и два тапани, воспоставена традиција што егзистирала и во минатото, а е задржана и до денес. Фариз Хајрула вели дека зурлацките

¹¹⁹ Околу застапениот репертоар, информации ќе дадеме само за оние региони за кои имаме информации од нашите информатори.

групи од каба-зурли секогаш се составени од две зурли и многу ретко од три зурли и два тапани (Ф.Х.): *Две зурли, два тапани* (Ф.Х.). *Со два тапани* (В.Р.). *Може и три зурли* (Ф.Х.). За Тетовскиот Регион е карактеристично бордунското и поретко хетерофоно водење на гласовите или свирење во паралални терци. Мелодиите се изведуваат со употреба на техниката нефес. Мелодијата секогаш ја води мајсторот зурлација, додека придружниот зурлација свира константен бордунски тон и повремено свира унисона мелодија, при што се изоставува бордунскиот тон. Ако, во една група, двајцата зурлации се мајстори, тие си ги менуваат улогите, така што еден свира бордун, а другиот – мелодија, а потоа зурлацијата, кој свирел бордун, ја презема мелодијата, па другиот свира бордун. Битолски зурлација вели дека во Тетово зурлациите свират малку поразлично од зурлациите во другите региони: *Во Тетово „лажански“ свират* (С.А.Ч.). Што значи лажански? *Како да ти кажам, ги влеча малку прстата, подруго тие свират.* (С.А.Ч.). Репертоарот во Тетовскиот Регион се базира на постари напеви, но во последните години и во овој регион се бараат и понови популарни песни, кои ги интерпретираат зурлациите и ги прилагодуваат на техничките можностите на инструментот. Зурлацијата Фариз Хајрула вели дека во Тетовскиот Регион сè уште се бараат и постари напеви, но помладиот аудиторинум бара и понови песни. Фариз додава дека помладите зурлации практикуваат во репертоарот да свират понови напеви од причина што и не знаат голем дел од постариот репертоар: *Не порано стари песни сме свиреле, сме учеле од мајстори, стара песма. Некои сите не ги знаат тие. Ги тражат некои и тој не го знае, ретко таму* (Ф.Х.). Генерално, зурлациите на каба-зурли практикуваат во нивните интерпретации да не применуваат нови техники на свирење, кои се наметнуваат како нов стил, а самиот тембр на каба-зурлите бара смилено и не толку виртуозно свирење, кое се практикувало и во минатото.

3.2.3. Гостиварски стил

Гостивар е вториот зурлациски регион, каде што зурлацискиот стил се произнесува на каба-зурли. Зурлациските групи во Гостиварско се составени од две зурли и еден или два тапани. Зурлациската група со која работевме на терен беше составена од две каба-зурли и еден тапан. Мелодијата ја води мајсторот, а придружниот зурлација свира константен бордунски тон. Двајцата зурлации свират со техника нефес. Бордунот е карактеристичниот белег и на гостиварскиот стил, кој повремено преминува во хетерофонија и паралелизам, преку напуштање на бордунската линија. Репертоарот на гостиварските зурлации е речиси ист со репертоарот на тетовските зурлации. Се состои од стари и од понови напеви, кои се прилагодени на етникумот на кого се свира.

3.2.4. Кичевски стил

Кичево е градот во кој егзистираат голем број зурлации и тапанции, а со тоа и тапанциски групи. Во формирањето на зурлациски стил во Кичевскиот Регион учествуваат две јарам-каба зурли и еден или два тапани: *Две зурли и два тапани* (Н.М.). *Еден тапан* (М.М.). *Сега во ромски стил претежно кај нашите кај Ромите одат еден тапан. Два тапани кај албанските свирки, торбешките свирки и кај нас одат во Ромиве по два тапана, ама поретко* (Н.М.). Зурлацискиот стил во Кичевско се разликува од другите региони во кои се свират зурлите јарам-каба, по тоа што има разлика во висината на основниот тон. Кичевските зурли јарам-каба константно звучат за околу четврт степен пониско во однос на зурлите јарам-каба во другите региони. Друга разлика е тоа што, по потреба, зурлата се штима уште пониско со мало извлекување на медникот. Зурлацијата Наил Мустафовски од Кичево вели дека и ова е една карактеристика, која го издвојува

кичевскиот зурлациски стил од другите зурлациски региони, а воедно го рефлектира стариот кичевски зурлациски стил (Н.М.). Зурлациско-тапанциското созвучје во Кичевско е формирано од мелодија и бордун, кои се свират преку постојаната употреба на техниката нефес и ритмичката придружба на тапан. Покрај бордунското водење на гласовите, честа е појавата на напуштање на бордуноот и преминување во хетерофонија, како и паралелно водење на гласовите, преку свирење во: терца, секста и децима. Репертоарот го води мајсторот, додека демцијата ја придружува мелодијата со константен статичен бордунски тон, кој повремено се напушта при преминувањето во хетерофонија. Репертоарот и во Кичевско повеќе се базира на постари вокални инструментални напеви и е поврзан со етносот на кого се свира. Зурлација од Струмица вели дека за разлика од другите региони, каде што настапуваат, во: Охрид, Дебар и Кичево повеќе се застапени постари вокални и инструментални напеви: *Разликата е во песните, друг стил. Во Охрид, Дебар, Кичево се назад 25 и повеќе години, сакаат по старо. Во Берово уште постаро сакаат* (С.С.). Зурлациите во Кичевскиот Регион имаат огромен опус од понови напеви, како и мелодии, кои не се карактеристични за зурлациската музика, а се барани од аудиториумот. И во Кичевскиот Регион, покрај групите составени од зурлите јарам-каба, постои практика, од страна на албанското население, да се повикуваат зурлациски групи од Тетово или од Гостивар, составени од каба-зурли, со што доаѓа до проширување на радиусот на каба-зурлите и тетовскиот и гостиварскиот стил и во Кичевскиот Регион.¹²⁰

3.2.5. Дебарски стил

Во Дебар и во Дебарскиот Регион зурлациските групи секогаш се составени од две јарам-каба зурли и два големи тапани: *Само два тапани и две зурли, никогаш повише* (А.Б.). *Двајца зурлаци и двајца тапанци, не повеќе. Ако газдата сака, може да земе две тајфи, ама пак тие две тајфи едната има двојца со двојца, два со два, две зурли и два тапани. И останува традиција кај нас две зурли и два тапани одаат* (Ц.А.) И скопскиот зурлација Ирфан Мамути вели дека две зурли и два тапани е постојана практика во Дебарскиот Регион (И.М.). Амди Баловски вели дека четири тапани и четири зурли свират само кога се одржува културната манифестација *Галичка свадба: Манифестацијата само кога е во Галичник биле повише, одевме четири зурли, четири тапани. Веќе по свадби две тапани и две зурли* (А.Б.). Како една од разликите на звучен план ја укажуваме малата интонативна разлика меѓу дебарските зурли јарам-каба, кои звучат за половина тон повисоко во однос на зурлите јарам-каба, кои се употребуваат во другите региони. Друга посебна карактеристика на звучен план е употребата на делумно поголеми тапани, споредбено со големите тапани, кои се употребуваат во другите региони. Мелодијата најчесто ја води мајсторот, но и вториот зурлација, при што мајсторот свира бордунски тон. Во Дебарско е најзастапен бордунскиот стил, хетерофонијата и паралелизмот: *Има ора, песна што двајцата мора да свириме, ти свирим другот да дише, се менуваме а имат ора, каде што едниот држи, другиот свира. На пример, Манукот кога се свира, мора еден да држи* (А.Б.). За овој регион е карактеристично и свирењето во имитација кога една од зурлите ја свира темата со мало задоцнување, кое, по извесно време, преминува во хетерофонија и повторно преминува во бордунски стил. Во Дебарскиот Регион не се практикува техниката нефес, поради што и мелодијата и бордунската линија се прекинуваат за зурлациите да земат воздух. Овие прекини ги надополнуваат тапанциите со нивната ритмичка пулсација. Дебарските тапанциии имаат и свој визуелен перформанс во текот на свирењето, перформанс што се состои од синхронизирано вртење на тапанциите во еден правец. Вртењето го координира еден од тапанциите. Во репертоарот

¹²⁰ Ние имавме можност да снимиме зурлациски состав од каба-зурли и тапани во кичевското село Шутово за време на пеливански борби организирани во чест на сунетисување на две деца.

на дебарските зурлации преовладуваат постари инструментални и вокални напеви, кои се бараат од населението во тој регион, што значи дека постарата традиција е сè уште застапена. Зурлаците во Дебарско во својот репертоар исполнуваат и новосоздадени песни, испеани од популарни пејачи. Се свират и голем број мелодии поврзани со свадбените обреди на сите етникуми, кои живеат во Дебарско, како и мелодии, кои се исполнуваат за време на сунет, кај муслиманското население. За дебарскиот крај е карактеристично честото свирење на *езгија* кога зурлите свират бавни безмензурални мелодии, а тапаните се превртуваат и едната кожа се легнува на земјата, по што тапанљорот и со кокудата и со прачката, свири слободни удари на другата кожа. Свирењето на *езгија* или *нибет* и движењата на тапанарот, на истиот начин е регистрирано и кај бугарски зурлации (Пейчева, Димов 2002: 173).

3.2.6. Велешки стил

Градот Велес е еден од градовите во кој и денес егзистираат поголем број зурлации и тапанции и град во кој активно постојат повеќе зурлациски групи. Во Велес и во минатото и денес се свири со зурли јарам-каба и со голем тапан. Во Велешкиот Регион зурлациските групи се составени од две зурли и еден голем тапан, поретка е практиката да се свират две зурли и два тапани или три зурли и еден или два тапани: *Две зурли и еден тапан секогаш* (Л.Х.). *Две зурли и два тапани јас свирам* (И.У.). Зурлацискиот стил е строго бордунски со повремени појава на хетерофонија и свирење во терци и во октави. Мелодијата и репертоарот ја води мајсторот, а придружниот зурлација свири бордун, која се напушта при преминување во хетерофонија или кога се свири терца и октава. Велешките зурлации ги свират мелодиите со техниката на кружно дишење (со употребата на техниката нефес). Според зурлациите, велешкиот стил се разликува од другите зурлациски стилови во РС Македонија. Тие велат дека велешките зурлации го задржале турскиот стил на свирење: *Они свират турски стил, а ние си свиреме наш стил, скопски стил* (И.М.). *Во Велес таму, тиа краишта, таму има наши Роми, ама тие се, како да кажеме, повеќе свират на турски мелос, они се понашат како Турци* (А.С.). Во Велес зурлациско-тапанарската група на зурлациите Амет и Ведат долги години свири во состав од три зурли и еден тапан. Во составот од три зурли, двајца зурлации се мајстори, кои ја свират мелодијата, додека едниот зурлација бордунира. Кај овој состав забележуваме постојано хетерофоно водење на гласовите, а присутно е и свирењето во терца и во октава, без напуштање на бордунскиот тон. Присутна е и повремени појава на имитација на мелодијата. Овие зурлации практикуваат свирење на кратки мелодиски фигури од страна на вториот мајстор, со кои се надополнува главната мелодија. Мелодијата се дополнува од вториот мајстор и со свирење на разложен акорд, најчесто на првото стапало во нагорно и во надолно движење. Репертоарот на велешките зурлации се состои од вокални и од инструментални мелодии, кои се бараат од различните етникуми, кои се опслужувани од музиката на велешките зурлации. Покрај постарите напеви, зурлациите во својот репертоар опфаќаат и мелодии од градската и од чалгиската музика.

3.2.7. Кумановски стил

Зурлацискиот стил во Куманово го форираат зурлите јарам-каба. Зурлациските групи се составени од две зурли и еден голем тапан: *Две зурли и еден тапан* (Аз.С.). Во Кумановскиот Регион мелодиите се свират со употребата на техниката нефес. Зурлациското созвучје е формирано од мелодија и од бордун, но е присутна и повремени појава на хетерофоно водење на гласовите и паралелно свирење. При појавата на хетерофонија или свирење во: терци, сексти или октава, се напушта бордунската

придружба. Реперотарот и кај кумановските зурлации опфача постари и понови песни и ора, кои пак се прилагодуваат на различните етникуми и кои се опслужуваат со зурлациска музика, а опфаќа постари и понови мелодии, кои се бараат од аудиториумот.

3.2.8. Беровски стил

За регионалниот зурлациски стил во Беровско е карактеристично свирењето на зурлите јарам-каба и голем тапан. Зурлациските состави во Берово секогаш се составени од две зурли и два големи тапани, традиција што опстоила со векови наназад, па сè до ден денес: *Две зурли и два тапана* (Ж.Д.). *Две зурли, две зурли и два тапана, секогаш* (Д.Д.). *Нема импровизирање* (М.Д.). *Тука се е изворно плус, со еден тапан да идеме, ќе те напади од свадбата, нема свирење. Два тапана. Таков си е изворо, изворо си бил од време* (Д.Д.). *И два тапана коа удрат, тоа е, мора да се слушат и да дојде до израз првата зурла, мора да се слуша* (А.Д.). Во минатото и во Беровскиот Регион (како и во Кичевскиот), зурлите звучеле за околу половина степен пониско, додека денес звучат како другите зурли јарам-каба, со мало интонативно нијансиреање, кое е резултат на самите зурлции. Во Беровско преовладува бордунскиот зурлациски стил, но и овде е застапен хетерофониот стил, а во поново време и паралелизмот, изразен преку водење на гласовите во терци и во сексти. Мелодијата ја свира подобриот зурлација, а бордунира – послабиот зурлација. И мајсторот и демцијата редовно свират со употреба на техниката нефес. Репертоарот и текот на свирењето речиси секогаш го води мајсторот. Ритмичката придружба ја реализираат тапанциите од кои едниот свира поедноставни, а другиот тапанар – посложени ритмички обрасци, со што се оплеменува звучниот израз. На репертоарот се застапени постари и понови мелодии, песни и ора. Зурлација од Струмица вели дека во Берово се бара постар репертоар: *Во Берово уште постаро сакаат* (С.С.). Миљаим Дестановски вели дека за Малешевскиот Регион (Беровско) е карактеристично поврзано исполнување на неколку мелодии, една по една: *Значи, кај нас нема да речеме, ајде сега засвири едно. Направи ми, ти знаеш што треба. Ние знаеме што треба да направеме и они си знаат што треба да играат* (М.Д.). Зурлациската музика и денес е мошне барана во Малешевскиот Регион, што е резултат на традицијата бројни настани да се прославуваат со зурлациска музика, а населението во Берово има голем респект кон зурлациите и кон тапанциите.

3.2.9. Радовишки стил

Радовишкиот Регион е исто така регион, каде што се свират зурлите јарам-каба, во состав од две зурли и еден голем и поретко два тапани. Мелодијата ја свира мајсторот, додека демцијата свира бордунски тон. Во Радовишко се практикува техниката нефес, што значи дека мелодијата и бордунот се изведуваат без прекинување, што овозможува слевање од една во друга мелодија без прекинување на дувањето. Репертоарот и во Радовишкиот Регион опфаќа постари и понови мелодии, кои се бараат од аудиториумот на кој му свират. Репертоарот и во овој регион е прилагоден на побарувањето на различните етникуми, кои ја бараат зурлациската музика, а се застапени и стари традиционални и понови популарни мелодии, во зависност од побарувањето на аудиториумот.

3.2.10. Струмички стил

Зурлациските групи во Струмичко се составени од две зурли јарам-каба и еден тапан. Струмичките зурлации редовно свират со употреба на техниката нефес. Едниот зурлација свири мелодија, прави импровизации и го води репертоарот, а другиот свири бордун (дем). Бордуноот повремено се напушта и преминува во хетерофонија. И во овој регион е често удвојувањето на мелодијата во терци и во сексти и на моменти и на октава. Тапанциите свират поразиграни ритмички обрасци, преку постојани варијации со кои ја збогатуваат мелодијата, а истовремено ги истакнуваат и своите свирачки вештини. Ова влијание на ритмичко изведување, според струмичките зурлации, се должи на нивните контакти и близина со зурлациите од Петрич, Р Бугарија, кај кои ритмот се изведува на еден изразитотемпераментен начин. Репертоарот кај струмичките зурлации се прилагодува на ситуацијата во која свират, како и на етникумот, кој има потреба од нивната музика. Во Струмичко се бара и постарата зурлациска музика, која сè уште ја негуваат овие зурлации, но во нивниот репертоар се застапени и песни и ора, кои имаат поново потекло, а се популарни и се барани од народот. Во Струмица дејствува и зурлациска група составена од три зурли (татко и двајца синови зурлации) и еден тапанар. Во оваа зурлациска група сите зурлации се мајстори, но еден ја свири мелодијата и го води репертоарот, еден свири бордунски тон, а третиот свири и мелодија и бордун. Ние веќе кажавме дека кога зурлациската група е составена од три зурли, една свири мелодија, една бордунира, а третата најчесто ја удвојува мелодијата, при што е или повремено го удвојува бордунскиот тон. Истото се случува и кај оваа зурлациска група, кај која созвучјето го прави една мелодиска линија, која ја свири мајсторот и таа најчесто се удвојува од другиот зурлација во: унисон, терца, секста или октава, а едниот зурлација константно свири бордунска линија. Вториот зурлација, којшто ја удвојува мелодијата, на моменти ја напушта мелодијата и свири удвоен бордунски тон. Поради ваквиот начин на свирење, во овој состав, покрај удвоениот бордун и мелодија, имаме појава и на тригласна хетерофонија. Имитацијата на мелодијата, како појава, кај овој состав е поретко застапена и таа најчесто е спонтана, поради задоцнето влегување во мелодијата од страна на вториот зурлација. Репертоарот кај овие зурлации е обемен и тие уживаат голем углед меѓу зурлациите и од другите региони, поради што имаат редовни настапи ширум РС Македонија.

3.2.11. Прилепски стил

Зурлацискиот стил во Прилеп и во Прилепско го претставуваат две зурли јарам-каба и два големи тапани и поретко три зурли и два тапани или две зурли и еден тапан: *Па, тоа, по четворица рачунај негде, два тапани две зурли. Еден тапан не е тоа, и една зурла не е полна музика. Може три зурли и еден тапан. Имаш соло свирење, двајца свират, а едниот само држи* (А.Ј.). И во овој регион доминира бордунскиот стил, кој, на моменти, преминува во хетерофонија, а хетерофоното свирење е особено изразено кога во зурлациската група им тројца зурлации. Зурлацијата Абдула Јашароски од Прилеп вели дека прилепскиот стил на свирење (мелодија и бордун) е ист како во поголем дел од регионите во РС Македонија: *Од Скопје навака, како нас свират. Велес, Битола, Охрид, Кичево, Дебар истата музика е* (А.Ј.). Зурлациите ја употребуваат техниката нефес и многу често од една во друга мелодија влегуваат без прекинување, со што прават ѓердан од повеќе мелодии. Секако дека и кај овие зурлации репертоарот е прилагоден на етникумот на кој му свират: *На Македонците македонско свириме, а за пеење, не пееме* (А.Ј.). Репертарот и во Прилепско се базира на локални популарни постари и понови песни и ора.

3.2.12. Битолски стил

И во Битолскиот Регион зурлациските групи најчесто се составени од две зурли јарам-каба и два големи тапани и поретко две зурли и еден тапан или три зурли и еден или два тапани: *Понекогаш одиме три зурли и два тапани, понекогаш два тапани и две зурли* (С.А.Ч.). И во овој регион доминира бордунскиот стил, кој на моменти преминува во хетрофонија. Зурлаците секогаш свират со техниката нефес и велат дека тоа е нешто што е воспоставена традиција и оставена од нивните предци и истовремено и е најзначајниот белег на зурлациската музика. И овде едниот зурлац е мајстор, којшто ги води мелодијата и репертоарот, и комуницира со аудиториумот, додека другиот е придружен зурлац, кој свири бордунски тон, кој повремено се напушта и преминува во удвојување на мелодијата во: унисон, терца или октава. Репертоарот и кај овие зурлации офаќа стари и нови воклани и инструментани мелодии, прилагодени на етникумот на кој се свири.

3.2.13. Кочанско-винички стил

Во Кочанско-виничкиот Регион зурлацискиот стил се изведува на зурлите јарам-каба и голем тапан. Зурлациските групи се составени од две зурли и еден тапан и поретко од два тапани: *Две зурли и тапан* (Е.Р.). Мелодијата и репертоарот ги води мајсторот, придружниот зурлац свири бордунски тон. Зурлаците од овие региони секогаш свират со употребата на техниката нефес, без прекинување на мелодиите и многу често, без прекинување, надоврзуваат повеќе мелодии. Репертоарот во овие два региони опфаќа локални постари мелодии, кои се бараат во зависност од настанот на кој свират, а се свират и понови мелодии, чија тематика е поврзана со определени настани: *Тука ора, песни, мешано комбинација* (Е.Р.). Се свират и нови популарни мелодии, кои не се поврзани со определени настани и обреди и имаат функција за зголемување на расположението на аудиториумот.

3.2.14. Охридски стил

Регионалниот зурлациски стил во Охрид и Охридско се издвојува по тоа што овде се свири со цура-зурли. Зурлациските групи се составени од две зурли и еден или два големи тапани. Двајцата зурлации свират и мелодија и дем и двајцата учествуваат во осмислувањето и во изведувањето на репертоарот. Пренесувањето на мелодијата и на бордунот меѓу овие зурлации е по пат на заедничко договарање, а улогата на мајстор и на демција се менува и во текот на една мелодија. Ритичките обрасци ги изведува тапанарот, односно тапанарите. Овие зурлации при интерпретирањето на мелодиите не ја свират техниката нефес и во текот на свирењето земаат воздух, што значи дека мелодиите ги свират со прекинување. Преовладува бордунскиот стил, кој поретко преминува во хетерофонија. Зурлациската група со која работевме на терен е составена од две цура-зурли и два големи тапани. Оваа група најмногу му свири на албанското население во Охридско-струшкиот Регион, а помалку на другите етникуми (Македонци, Турци, Торбеши).¹²¹ Репертоарот им се состои од албански, турски и македонски песни и ора и се прилагодува на етникумот. Постариот репертар се практикува особено кога свират на албанско и на турско население, но без некои дефинирани правила бидејќи и овде свират понови напеви кои се бараат од страна на аудиториумот.

¹²¹ Во РС Македонија, освен исламизираниите македонци наречени *Торбеши*, живее и исламизираната етничка група *Горанци*.

3.2.15. Струшки стил

Зурлацискиот стил во Струга и во Струшко го формираат две зурли и еден тапан. Веќе кажавме дека во Струшкиот Регион се свират два вида зурли, така што зурлацискиот стил е манифестиран преку јарам-каба и преку цура-зурлите, придружени од голем тапан. Практиката истовремено да се свира со зурлите цура- и јарам-каба не постои. Во овој регион преовладува бордунскиот стил, кој, на моменти, преминува во хетерофонија. Мелодијата ја води мајсторот, којшто истовремено го осмислува и го води репертоарот, додека вториот зурлација свира бордунски тон, кој повремено го напушта, при што свира паралелна мелодија во: унисон, терца или октава. И за зурлацискиот стил во Струшко е карактеристична употребата на техниката нефес. Репертоарот опфаќа игроорни мелодии и песни, кои се карактеристични за самиот регион и за етникумот, којшто ја бара зурлациската музика, но и кај овие зурлации се застапени и постари и понови напеви.

Како заокружување, во претставувањето на зурлациските стилови, ќе кажеме дека во регионите во кои немало зурлации се канеле зурлациски групи од соседните региони. Истото се случува и денес, односно во регионите ако нема зурлации, се бараат зурлации од соседните региони. Според нашите информатори, населението, кое повикува зурлации од други региони, ги бара оние зурлации што го свират со видот зурли, кој е карактеристичен за регионот во кој се повикуваат, односно зурлации што го свират нивниот регионален зурлациски стил. Имаме појава кога и во регионите во кои има активни зурлации, од определени причини или од недостаток на зурлациски групи, се повикуваат зурлации и од други региони. Има случаи кога се канат зурлации и со друг вид зурли, кои не се карактеристични за регионот во кој се канат, како што споменавме претходно, во Скопје се канат и зурлациски групи со каба-зурли, па и обратно, во регионите во кои преовладуваат каба-зурлите се канат и зурлациски групи со зурли јарам-каба. Ќе посочиме некои региони во кои и покрај тоа што денес нема активни зурлации, се бара зурлациска музика, поради што се ангажираат зурлации од соседни или од подалечни региони. Прилепските зурлации, покрај во Прилеп, настапуваат и во: Кичево, Битола и Кавадарци. Поради близината на Битола и Прилеп и зурлациите од Битола редовно настапуваат и во Прилеп и во околните градови, на пример, во Демир Хисар. Зурлациските групи од Радовиш и од Струмица свират и во Штипскиот Регион, каде што исто така зурлацискиот стил го формирале две зурли јарам-каба и ритмичка придружба од еден и поретко од два големи тапани. Зурлациското созвучје е формирано од мелодија и бордун со повремена хетерофонија преку напуштање на бордунот. Репертоарот е прилагоден на етникумот на кој му се свира. Радовишките и Струмичките зурлации го опслужуваат и турското население, познати како Јуруци.¹²² Струмички и радовишки зурлации го опслужуваат и Гевгелискиот Регион, за што постојат пишани информации дека во минатото, во овој регион, се свирело со зурлите цура- и јарам-каба, придружени со голем тапан. Во овие состави зурлацискиот стил бил бордунски и хетерофон. Постојаната хетерофонија била присутна во составите од цура- и од зурлата јарам-каба, каде што мелодијата се свирела во паралелни октави.¹²³ Денес во Гевгелискиот Регион преовладуваат зурлите јарам-каба и бордунското водење на гласовите, со повремена појава на хетерофонија. Велешките зурлации, покрај во Велес, свират во Штипскиот, во Светиноколскиот како и во Кавадаречкиот Регион задржувајќи ги музичките особености на велешкиот стил. Зурлациите од: Берово, Кочани и Винаца, редовно свират во Делчевскиот Регион и во регионот околу Македонска Каменица, каде што нема зурлациски групи, но има

¹²² Оваа етничка група е населена во подножјето на планината Плачковица. Селата населени со Јуруци гравитираат кон градовите Штип и Радовиш.

¹²³ Ние веќе споменавме дека во минатото во Гевгелискиот Регион се свирело и со цура-зурли. Денес се бараат само зурлите јарам-каба.

побарување од зурлациска музика. Овие движења на зурлациски групи од еден во друг региони создава простор за пренесување или преземања на определени локални карактеристики на зурлацискиот стил од еден во друг регион. И мешањето на зурлации од различни региони и формирањето на зурлациски групи нуди простор за несвесно мешање или наметнување на зурлациски стил на различни региони, како и мешање на зурлацискиот репертоар. Во секој случај овие меѓусебни соработки се движат во рамките на тембровиот стил, каде што се здружуваат зурлации со ист вид зурли.

Хипотетички можеме да претпоставиме дека во иднина би можел еден вид зурли да навлезе во региони во кои претходно се барал друг вид зурли, а со тоа да дојде и до темброва стилска промена, нешто што се случило во Гостиварско, каде што во минатото се употребувала цура-зурлата, а денес се бараат каба-зурли. Исто е и со Гевгелискиот Регион, каде што се свиреле цура-зурли, а денес зурлациската музика се свири на зурлите јарам-каба. Настапувањето на зурлации од еден во друг регион, неминовно бара и нивно репертоарско прилагодување на репертарот, кој се бара од локалното население, што значи дека дел од новостекнатиот репертоар тие ќе го пренесат и во нивниот регион, но и во другите региони во кои настапуваат. Од приложените информации ги согледуваме заедничките компоненти во зурлациското созвучје во различните региони. Заклучуваме дека најзастапена е формацијата од две зурли придружени од еден и од два тапани, а во поглед на водењето на гласовите, доминира бордунскиот стил, па потоа хетерофонијата, паралелзмот и поретко имитацијата. Регионалните зурлациски стилови на територијата на РС Македонија генерално се совпаѓаат во поглед на водењето на гласовите, а можеби најголемата регионална разлика може да се согледа во звучниот тембр на употребените видови зурли.¹²⁴

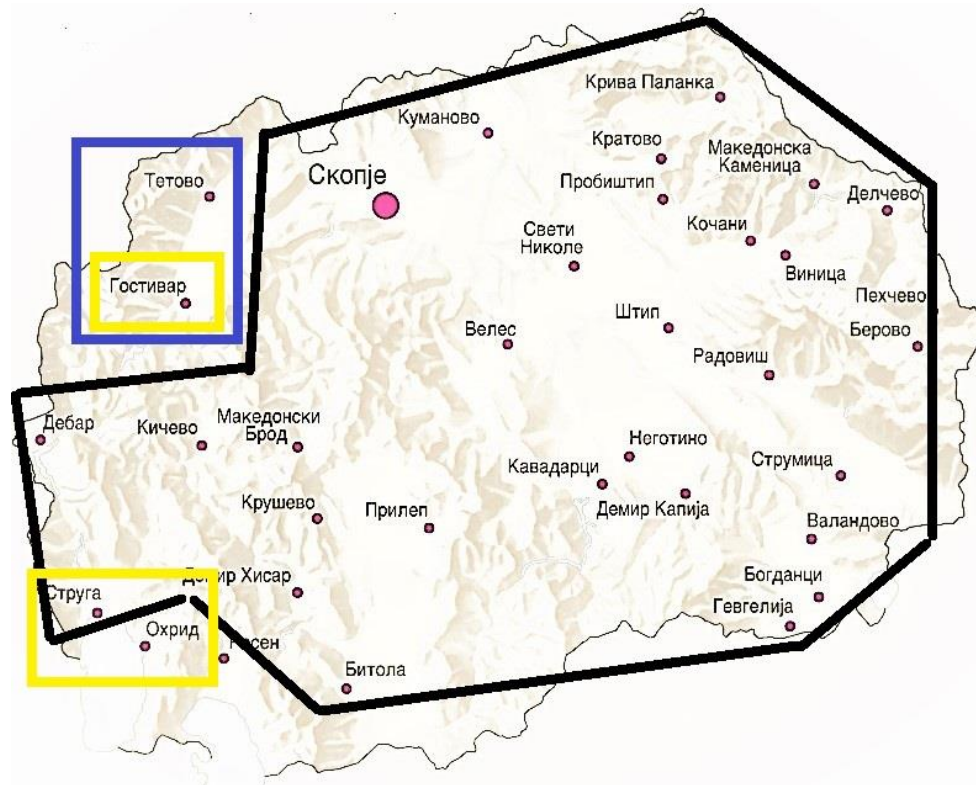
3.3. Стилот според темброт на зурлите

Произнесувајќи генералии од кои можат да се согледаат регионалните зурлациски стилови и нивните заеднички елементи, ќе направиме класификација на стилот и според темброт на зурлата. Она што е најзабележливо за секој слушател на зурлациската музика е темброт кај различните видови зурли. Темброт, како регионален маркер, е едно од средствата, кое јасно и недвосмислено овозможува да исцртаме уште една карта преку која ќе го согледаме зурлацискиот стил преку призмата на темброт. Од она што го најдовме на терен во втората декада од 21 век, поткрепено од информаторите со кои работевме на терен како директни носители на зурлациската традиција, кои точно знаат во кој регион кој тембров зурлациски стил се барал или се бара денес, можеме да ја исцртаме денешната карта на застапените темброви стилови.

Тембровата класификација на зурлациските регионални стилови ја делиме на три региони: каба-, јарам-каба и цура-. Каба-стилот ги опфаќа регионите на Тетово и на Гостивар; стилот јарам-каба ги опфаќа регионите на: Скопје, Куманово, Велес, Штип, Кочани, Веница, Берово, Радовиш, Струмица, Гевгелија, Прилеп, Битола, Кичево, Дебар и Струга. Цура-стилот преовладува во Охридскиот Регион и делумно во Струшко и во Гостиварско (Прилог 5).¹²⁵

¹²⁴ Застапените зурлациски стилови во РС Македонија (бордунско, хетрофоно и паралелно многугласје како и имитација) се застапени и во зурлациските стилови во Р Бугарија (Пейчева, Димов 2002: 118–120; Крџтев 2019: 104).

¹²⁵ Нашите информатори велат дека во Гостиварско сè уште можат да се сретнат цура-зурли. Имајќи предвид дека начинот на свирење и интервалското растојание меѓу тоновите е ист, а се менува само штимот, односно висината на основниот тон на зурлите, претпоставуваме дека аудиториумот ако бара гостиварски зурли цура-, зурлаците на каба-зурли музички можат да одговорат и со свирење на цура-зурли.



Прилог 5. Карта на зурлациските стилови во РС Македонија во 21 век според темброт на инструментот (сина боја – каба-стил; црна боја – јарам-каба стил; жолта боја – цура-стил).

Тембровите стилови можат да се класифицираат и според нивното побарување од страна на различните етникуми, кои живеат на територијата на РС Македонија. Според нашите информатори цура-зурли се бараат од албанското и од исламизираното македонско население, кое живее во Охридско-струшкиот Регион и сосема ретко во Гостиварско. Каба-зурлите, пак, се бараат од албанското и од ромското население, кое живее во регионите што претежно се населени со албанско население, како што се: Тетовско, Гостиварско и донекаде во Кичевско. Во другите региони, без разлика од која националност е аудиториумот, се бараат зурлите јарам-каба (А.Б.; П.И.; Е.Р.; М.Д.; Д.Д.; С.А.; С.С.). Во секој случај, тембровите стилови, кои неделиво се поврзани со употребуваните видови зурли во регионите се поврзани и со населението, кое, низ историјата, изградило регионални критериуми за нивното темброво побарување, кое, во 21 век, најмногу е насочено кон зурлите јарам-каба, потоа се бараат каба-зурлите, а најмало е побарувањето за цура-зурлите. Тембровите разлики, кои се одразуваат и на зурлацискиот стил, придонеле при споменувањето на определени региони, зурлаците да прават нивна класификација и идентификација на видот на зурла и на темброт со регионот во кој се употребува. За цура-зурлите тие велат дека тоа се охридско-струшки зурли, а за каба-зурлите велат дека тоа се тетовско-гостиварски зурли. За зурлите јарам-каба, зурлаците велат дека овие зурли, со мали темброви нијанси, се исти во најголем дел од регионите во РС Македонија, а се нарекуваат и спроед регионот во кој се употребуваат (скопски, велешки, кичевски, дебарски, струмички, тетовски, штипски зурли итн.). Важно е да забележиме дека водењето на гласовите и формираното созвучје, изведувани во различните региони е задржано без разлика на тембровиот стил. Тембровата разновидност нема влијание ниту на репертоарот што најчесто се прилагодува на побарувањата на населението во самиот регион, а како значаен фактор во изборот на репертоарот има етничката припадност на аудиториумот.

3.4. Нов и стар зурлациски стил

Зурацискиот стил, кој и ден-денес се негува во РС Македонија, претставува одраз на зурлацискиот стил од минатото, но несомнено, денес, доживува определени трансформации, кои се резултат на реалните промени во севкупното живеење, и на зурлациите, и на аудиториумот, којшто е еден од факторите што влијае на овие промени. Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека и покрај својата традиционалност, зурлацискиот стил не е создаден конечно еднаш и засекогаш. Според нив, во секој изведувачки акт денешните зурлации предизвикуваат промени во стилот и постојано го обновуваат и го развиваат. Како што велат овие автори, традиционалната музика не претставува дело, кое е создадено еднаш и засекогаш, и да остане како такво, непроменето. (Пејчева, Димов 2002: 120). Имајќи ги предвид различните меѓкултурни влијанија на територијата на денешна РС Македонија од минатото до денес, можеме да увидиме дека зурлацискиот стил се надградува, се усовршува и се бараат нови изразни елементи и форми со кои, старата музика, ќе се преточи во нешто ново за да биде прифатена и од денешниот аудиториум.

Зурлациската музика и ден-денес, во најголема мера, се изучува по устен пат, преку непосредно пренесување, поради што може да претрпи определени промени уште во процесот на учење. Пренесувањето по устен пат овозможувало да се зачува, со векови наназад, негуваниот стил, кој, денес, зурациите, го нарекуваат *стар* стил. Стариот стил, во поглед на водењето на гласовите, подразбира бордунско и хетерофоно водење на гласовите и свирење на мелодијата според востановените традиционални нормативи. Стариот стил се нарушува во оној момент кога зурлациите, во нивната интерпретација, почнуваат да употребуваат штрихови несвојствени за зурлациската музика и почнуваат да тежнеат кон постигнување на поголема виртуозност во својата интерпретација. Овие нови техники во интерпретирањето, и покрај ненапуштањето на бордунското и на хетерофоното водење на гласовите, учествуваат во формирањето на *новиот* зурлациски стил. Повисокото изведувачко ниво на свирењето на мелодии, кои ги надминуваат можностите на зурлата, на моменти повлекува и напуштање на бордунското и на хетерофоното водење на гласовите, кое преминува во константно свирење во терци или во сексти, во зависност од развојот на мелодијата. Ваквото движење на гласовите е особено присутно кога се интерпретираат песни што му припаѓаат на градската вокална музичка традиција во РС Македонија, песни во кои не е својствено бордунското водење на гласовите, туку унисоно, во терци или во сексти. За новиот стил е карактеристично и вметнувањето на нови популарни вокални и инструментални мелодии, кои се свират на други нетрадиционални инструменти. Како нова појава во стариот зурлациски стил ќе ја посочиме тригласната хетерофонија кога мелодијата се свира во терци и со бордунска придружба.

Промените во зурлацискиот стил, според зурлациите, се интензивираат на почетокот на 21 век. Зурлацијата Жељо Дестановски вели дека зурлациската музика не се менува, туку доживува определени стилски промени: *Не се менува за менување, истата музика само стилот се менува. Истото оро, ама он ќе го исвири друго, ја ќе го исвирам друго* (Ж.Д.). Во менувањето на стилот голема улога имаат и аудио- и видеомедиумите од кои може да се проследи музика од сите жанрови отсвирена на различни инструменти, музика што ја бара аудиториумот од зурлациите, кои, пак, се трудат да ги отсвират и овие мелодии, кои не се градени според традиционалните принципи: *Многу е сменета зашто народот слуша по телевизии, по радија и тоа бараат и мора да го смениш* (Ж.Д.). Зурлациите велат дека на промената на стариот и на појавата на новиот зурлациски стил определено влијание има музиката што се изведува на кларинет и на саксофон: *Сега има нов стил. Еве тие се, кларинети што свират* (С.С.). *Од музичарите, на саксофон што свират на клавири, органи. Јас чисто сега си слушам ЦД. На пример Џафер вади нова песна и од него ја учам песната и ја свирам* (А.С.). *Од скоро, од кога Џафер излезе на сцена,*

саксофонистот (Ц.А.). Беровски зурлација, за млад зурлација од Скопје, вели: *Он ја врти ја како кларинет* (А.Д.). Зурлација од Битола, за неговото свирење, вели: *Ние овдека чисто, значи, свириме како кларинетите, да разбереш што свирам* (С.А.Ч.). Дебарски зурлација вели дека за појавата на новиот стил определено влијание имале и бугарските зурлации, но и бугарските свирачи на кларинет, свирачи што технички биле понапредни од македонските зурлации и кларинетисти (Ц.А.): *Они не изворно, напуштија сè. Отидоа многу напред, некои стаката, не слушааш зурла, слушааш кларинет* (М.Д.). Влијанието од бугарските кларинетисти и зурлации го потврдуваат и други зурлации: *Порано да свиреше нешто од Сали Ока на нивно време, ќе те направеа будала, а сега ако не свириш од Сали Ока, не знаеш ништо. Се знаеше тоноот на зурлата, а сега, де зурлата како саксофон, де како кларинет* (Ц.Д.).¹²⁶ Друга причина за промена во стилот, зурлациите ја посочуваат и појавата на преминување на зурлации од зурла на кларинет или на саксофон, каде што истата музика доживува трансформација, со тоа што се интерпретира на други инструменти, кои имаат поголеми технички можности. Оваа појава е изнудена кога се намалува интересот за зурлациска музика, по што некои зурлации преминуваат да свират на овие дувачки инструменти, кои, на некој начин, се блиски со зурлата. Таков е случајот со зурлацијата Биар Усовски од Кичево, којшто денес важи за еден од повлијателните зурлации во Кичевскиот Регион, зурлација што од зурла преминува на саксофон и паралално свири на двата инструменти во период од 20 години, при што остава големо влијание во зурлацискиот стил во овој регион: *Биар беше лидер* (М.М.). *Ова е типичен стил саксофонски од мајстор Биар, типично кичевски стил. На саксофон што свирел продолжил. Он беше лидер на цел регион* (Н.М.). Наил Мустафовски укажува на тоа дека Биар го пренесува зурлацискиот мелос на саксофон, по што многумина саксофонисти го прифаќаат овој мелос. Како пример за зурлациско свирење на саксофон, Наил го посочува саксофонистот Џафер Демировски од Берово, којшто денес има големо влијание кај зурлациите што го свират модерниот стил: *Истото и он го свири, само ние го свириме поспоро. Џафер го свири малку помодерно, ама потеклото на таа музика е баш од Кичево, од Биар* (Н.М.). Нашиот интерес води и кон тоа кој го практикува новиот стил, односно дали е прифатен од сите зурлации или пак само од поединци: *Стилот, пази да ти кажам, сега како саксофон свират, ама тешко е, тај стил сега децата што го свират е тешко, многу потешко. Дека, тие старите нема шанси тоа да го свират. Друг стил, други трилери со јазико они дека тие времиња, старите поразвлечено тоа го свиреле, ограничени се* (Е.Р.). *Постарите немаат такви рефлексии да фаќаат тие работи* (М.И.). *Тоа треба да го истренираш, виртуозноста е виртуозност* (П.И.). *Син ми го негува модерниот стил, а во Дебар од време старата генерација го гаеле стилот дебарски. Јас со Наим не можам да свирам. Ќе ме чуе некој, ќе рече син ти е помодерен* (Ц.А.). *Сега во овој момент ретко да слушнеш стварно зурлација* (Ц.Д.). Возрасен зурлација од Дебар, за новиот стил, вели: *Не свирам модерно ја, ја тоа не го обожавам пошто ова си бара своја традиција. Не го свирам јас тоа, не го сакам. Овој Наим свири на саксофон и удира со јазикот знаеш тоа некои стакати такви, Наим свири така, модерно нешто, стакати како на саксофон, јас тоа не го знам* (С.А.). Друг зурлација додава: *Ја кога свирам, ја си го држам стилот но можам и ново да свирам. Пошто ние двајца солисти сме и нонстоп свириме заедно, не некој да застане. Терца прима се менуваме, а брат ми е само втора зурла. Кога доаѓа ред да свириме нешто стари работи, си ги свириме зурлациски. Кога доаѓа нешто за млади, млади работи свириме* (Ц.Д.). *Зашто повеќе младава, младите одат на новокомпоновано, јас тоа не го употребувам. Рачунај ти каква музика порано се свирела* (П.И.). Ихмет Хусеинов вели дека младите зурлации го сакаат стариот стил, но сите не го знаат, поради што старите мелодии ги свират помодерно (И.Х.): *Го сакаат како не го сакаат, али не го знаат, не се одени со стари мајстори, затоа. Сега они што го*

¹²⁶ Сали Ока е истакнат бугарски кларинетист.

свират, ние постарите не го свириме тоа, не ни се свиѓа, не ми се допаѓа. Сегашното они ново што го свират, мене не ми се допаѓа, али у секој случај до лани што се вика се поврзуев и на новото, они што го свират (И.Х.). И зурлација од Берово ни објаснува зошто не сака да го свира новиот стил: *Јас свирам зурла, не свирам кларинет. Искам, ако свирам, да свирам зурла* (А.Д.).

Стариот и новиот стил се дефинираат и како меко и тврдо свирење. Мекото свирење подразбира поретка употреба на стакато и почесто свирење во легато (во еден здив), додека тврдото свирење подразбира почеста употреба на јазикот и свирење стакато. Тврдото свирење е одлика на помладите зурлации, кои многу често свират мелодии што карактерно не соодејствуваат со зурлациската музика. Според свирачите, мекото свирење повеќе го применувале постарите зурлации, свирење што го нарекуваат тие – *макамлиско* (*мекамлиско*) свирење. Според Аида Ислам, *Макамите* се тонски низи или скали, кои се составени од неколку тонови 4, 5, 6 или повеќе тонови. *Макамот* или *мекам*, модифицирано на македонски јазик, служел да ја даде почетната атмосфера и штимот во кој понатаму ќе се изведува мелодијата (Ислам 2007: 34). Лозанка Пејчева и Венцислав Димов велат дека терминот *макам* (*мекам*) се поврзуваа со две музички појави – мелодија и интелепратација, стил и мајсторлак. Овие автори велат дека во свеста на ромските свирачи, терминот *мекам* и *мекамлиска музика* означува начин на интелепратација, односно кога свирачот си ја дава душата, чувствата. Мекамлиското свирење е синоним на мајсторско свирење, но не е разбрано како виртуозност во покажаната техника, туку како чувствување на музиката и знаење да се пренесе музиката и скриеното во душата преку раката. Терминот *макам* го поврзуваат и со бавно свирење, *слатко* свирење (Пејчева и Димов 1999: 51, 52, 55). Зурлациите го поврзуваат терминот *макам* со стариот стил и велат дека тоа е поврзано со дувањето и тонот кај зурлата: *Едно дување имавме гроздаво. По скопско, за мекам, ние така и старите така воде. Тој мекам го имат. Они се водат на старо, и на старо мекамот го тераат* (С.С.). Ељам Рашидов, за зурлацијата Реџеп од Винаца од кого тој учел да свира, вели: *Значи он свиреше прав зурлациски стил. Мора на зурла, мора така да свириш, послатко е зурлашки, мекамот* (Е.Р.).

Во зурлациската музика во последните години навлегува еден нов карактеристичен ритам и ритмички обрасци за кои зурлациите велат дека е нов стил. Овој ритам, односно нов стил, тие го нарекуваат *талава*. На прашањето што се подразбира под терминот *талава*, зурлациите имаат свое објаснување: *Цигански ритмови* (Ж.Д.М.). *Албански збор е талава* (Ц.Д.). *Ние и го наметнуваме и нашиот стил на музика по Албанците, го сакаат. Имат еден стил сега „талава“, косовски, сега е вметнат ширум цела Македонија и на просториве на бивша ЈУ, сите Роми што се. Талава, слободен стил, талава – ромски стил. А тоа е ромска талава на албански и сега го вметнаа тие на нас, а ние го продаваме по Албанците, по Турците, па и Македонците почнаа да го слушаат и го свират тој стил со овие лимени дувачки инструменти* (Н.М.). Зурлација од Битола, за *талава*, користи и друг термин и вели дека оваа музика се појавила пред десетина години: *Кај Ромите, овде кај нас значи бараат друго, „ашкалдија“ да му свириш, тоа е талава* (С.А.Ч.). Ги прашуваме зурлациите како е организиран овој ритам на мелодиски план и дали се базира на конкретна песна или на конкретно оро: *Под рака, под рака, секаде го има талава. Тоа е полесно* (Ж.Д.). *Тоа талава е, како да ти кажам, значи, бара весело* (С.А.Ч.). Според ритам, има и некои модернизации на ритмови (Ж.Д.М.). Зурлациите велат дека *талава*, всушност, е музика, која се изведува на лимени дувачки инструменти и на синтисајзери: *А тоа е ромска талава на албански и сега го вметнаа тие на нас, а ние го продаваме по Албанците, по Турците, па и Македонците почнаа да го слушаат и го свират тој стил со овие лимени дувачки инструменти* (Н.М.). *Тоа е сите модерни песни што се свират на синтисајзер, значи тоа свириме. Тоа е, како да кажам, ритам ама побрз ритам. Може да свириш на пример многу песни ако се софпаѓа на тој ритам. Да не ти биде досадно само една песна, вртиш друга, вртиш треча, вртиш четврта* (Аз.С.).

Прашуваме: Од кого се бара овој ритам? – *Е сега, колата овие тешки кола кај Албанците се исти, не се сменети, ама кога играт жените, на пример, кај нив не мора да биде тоа тешко, него тоа е „талава“ (Аз.С.). Претходно го имаше само кај Албанците и кај Ромите, а сега почна и кај Македонците (Ж.Д.М.).* Она што ние можеме да го извлечиме како дефиниција за терминот *талава* е дека станува збор за рамноделна тактова структура во такт 4/4, во чии рамки се интерпретираат серија од вокални или од инструментални напеви, кај кои тапанот свира бројни метроритмички варијации, со што се наметнува енергична пулсација, која, на моменти, ја засенува и зурлациската мелодија, а метроритмиката станува примарна во моментот на изведба на овој ритам.

Новиот стил, според нас, претставува темпераментно изведување и на старите мелодии, но и одраз на тенденцијата на зурла да се свират мелодии што се свират на кларинет, саксофон, како и на други инструменти. При интерпретирањето на новиот стил, се напуштаат традиционалновоспоставените закономерности. Новиот стил повеќе го практикуваат помладите зурлаци, кои тежнеат да постигнат повисока техничка изведба, додека поголем дел од возрасните зурлаци го негуваат стариот стил.

3.5. Индивидуални зурлациски стилови

Зурлациско-тапанарската музика претставува комплекс од заедничко истовремено дејствување на неколку личности кои, обединувајќи го своето индивидуално музичко мислење, го преточуваат во конечен звучен производ. Ако земеме предвид дека зурлациско-тапанарската музика е производ на истовремено мислење на повеќемина индивидуалци, можеме да ја сватиме одделната улога на секој поединец во креирањето и во изведувањето на музичката мисла. Зборувајќи за зурлацискиот стил, кој се формира како резултат на истовременото свирење на најмалку двајца зурлаци и еден или двајца тапанци, индивидуалниот стил можеме да го согледаме само преку призмата на оној што ја води мелодијата. Индивидуалниот зурлациски стил се согледува во начинот на изведување на музиката и на музицирањето на секој поединец. Музиката и музицирањето, како маркери на индивидуалниот стил, ги посочуваат и авторите Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева, Димов, 2002: 122). Зурлациите посочуваат дека индивидуалниот стил го гради самиот зурлација преку своето свирење, односно преку начинот на интерпретирање и на изведување на музиката. Како една од најпочитуваните индивидуални вештини се посочува способноста за импровизирање и за креирање нови мелодии, употребата на орнаменти и штрихови, употребената апликатура, дишењето, начинот на фразирање и варирање на мелодиите. Зурлациите го градат индивидуалниот стил и преку познавањето на репертоарот што се бара од различните етникуми, од различните возрасти и преку познавањето на постарата и на новата музика. Треба да се земе предвид дека и при свирењето на една иста мелодија, свирачот се труди да ја изведе на свој начин, со што ќе наметне личен изведувачки звучен израз со кој ќе се разликува од другите свирачи. Во минатото зурлацијата се барал според неговата вештина да поврзува голем број мелодии без прекинување, со поретка употреба на стакато и оној што го познава стариот репертоар, а денес повеќе се бара оној зурлација што располага со поголема техника во изведбата на мелодиите и во свирењето во брзи темпа и бројни стаката и којшто, во својот репертоар, има застапено и мелодии, несвојствени за зурла. Секој од споменатите елементи, во зависност од тоа кој зурлација на што повеќе се фокусирал, овозможува тие да се издвојат со својот индивидуален стил и да бидат распознани во својата средина и во поодалечените средини.

Во градењето на индивидуалниот зурлациски стил определено влијание има и инструментот на којшто свира зурлацијата, што остава простор за потенцијална промена на стилот со промената на инструментот. Лоренс Пикен вели дека во рацете на

повеќемина зурлации еден исти инструмент звучи различно, а тоа е резултат на растојанието на мелодиските отвори и на чувството за меѓуинтервалско растојание (Picken, 1975: 494). Во практика, еден ист инструмент во рацете на различни зурлации звучи различно, што е резултат на растојанието меѓумелодиските отвори како и на чувството за меѓутонскиот сооднос. Индивидуалната промена на стилот, предизвикана од инструментот, е поврзана со меѓутонското растојание, кое бара соодветно прилагодување на дувањето, па и на апликатурата, нешто што се одразува на чистината на отсвирените тонови. На ова влијае уникатноста во изработката кај зурлата, што директно се одразува во формирањето на интервалскиот сооднос што се одразува и на звучењето на изведените мелодии. Треба да се земе предвид фактот дека и по изработувањето, зурлата може да трпи определени корекции на мелодиските отвори (проширување или стеснување). Посочените елементи, кои влијаат во градењето на индивидуалниот стил, зурлацијата ги совладува во текот на својот музички век. Индивидуалниот стил претставува огледало на интерпретациското достигнување на поединецот, кој, во текот на својот зурлациски музички живот, бара начини и изразни средства да се издвои од другите зурлации, со тенденција да го наметне својот звучен израз и стил и на други зурлации.

3.6. Зурлациски репертоар

Со векови создаваната музика, акумулирана во свеста на зурлациите и на тапанциите зазема свое место на бројни настани во животот на населението што живеело и сè уште живее на територијата на која денес се простира РС Македонија. Константното присуство на зурлациско-тапанарската музика и пренесувањето на мелодиите од колено на колено овозможило градење на огромен зурлациски репертоар, кој се свирел во соодветни пригоди. Репертоарот, кој со текот на годините се градел и се надоградувал, а во различни временски периоди се менувал, се надополнувал и се прилагодувал на барањето на населението во средините во кои настапувале зурлациите, им овозможил, на зурлациско-тапанциските групи, да опстанат до ден-денес. Зурлацискиот репертоар, како променлива материја, претставува мешавина на старото и новото, спој на традицијата и современото и не познава ограничување во поглед на изведуваната музика. Зурлацискиот репертоар опфаќа инструментлани и вокални мелодии, кои најчесто придружуваат и играње и мелодии за слушање (езгии, нибет). Покрај застапената музика, која е напластувана со векови, репертоарот е подложен на континуирано надоградување и со нова музика и со актуелни музички хитови, песни и ора, кои можат да се изведат на зурла.

Зурлациите велат дека познавањето на репертоарот е од голема важност и директно е поврзан со нивните ангажмани посочувајќи дека нема песна или оро што не може да се отсвири на зурла. Тихомир Ѓорѓевиќ вели дека како свирачи занаетчи, Циганите, како и кај секој занает, морале да го прилагодуваат својот производ спрема потребата и побарувањето на околината во која се наоѓаат. Оттука доаѓа онаа јасноконстатираната, но необјаслива појава во науката за Циганите дека секаде ги свират мелодиите и ја негуваат музиката на земјите во кои живеат (Ѓорѓевиќ 1910: 77). Ѓорѓевиќ укажува на тоа дека зурлациите, без разлика во која средина дејствуваат, музиката ја прилагодуваат на населението и на различните етнички групи во чија средина биле населени. Оваа состојба и овој однос кон средината и кон различните етнички групи е присутна и денес. Имајќи го предвид фактот дека РС Македонија е мултиетничка и мултирелигиска држава во која живеат припадници на различни националности (Македонци, Власи, Албанци, Роми, Турци, Турци Јуруци, Помаци, Бошњаци) со различна религиска припадност (христијани и муслимани), кои имаат и свој етнички јазик, е разбирливо дека зурлацискиот репертоар се прилагодува на барањата и на потребите на овие етникуми.

Ние веќе кажавме дека зурлациската музика повеќе или помалку е прифатена од

сите етнички групи поради што во оформувањето на репертоарот и во минатото и денес има влијание етничката припадност на аудиториумот што се опслужува со зурлациска музика. Тимоти Рајс вели дека структурата на репертоарот на свирачите на зурла и на тапан е усогласена и е значително доследна и се разликува според етничката група или според ситуацијата во која се настапува. Рајс додава дека зурлациите мораат да знаат традиционални ора и песни за петте главни етнички групи во Македонија, главните ритуални песни што ги придружуваат свадбите и верските прослави и исто така моментално популарните песни во народен стил, кои редовно се подготвуваат за секоја етничка група (Rice, 1982: 130).

Гледано преку етничката призма, репертоарот опфаќа мелодии што се карактеристични и се свират само за определен етникум и мелодии што се исполнуваат кај сите етникуми, односно, мелодии што се општоприфатени и се бараат од различните етникуми. Според зурлациите, многу често се случува да се бараат и песни и ора, кои не се карактеристични за определена етничка група, но се прифатени од нив. Од овие причини зурлациите се трудат да совладаат обемен репертоар, кој се бара од различните етнички групи во нивниот регион и пошироко, што им овозможува и бројни музички ангажмани, кои им носат поголема заработувачка. Родна Величковска пишува дека репертоарот на зурлациските состави е прилично широк и дека освен ромски песни и игри, тој опфаќа и песни и игри од македонската и од српската фолклорна традиција (Величковска 2002: 102). На прашањето дали има разлика во музиката кај Торбешите, кај Албанците, кај Македонците и кај Ромите, Раџа Абдули вели: *Имат, имат разлика* (Р.А.). Зурлацијата Џавид Асани вели дека репертоарот најчесто се прилагодува на етничките групи на кои се свири: *Не можеш албанска песна да свириш во Торбешии во Македонци* (Џ.А.). Во поглед на етничкизастапениот репертоар ние забележуваме дека тој се базира на напевите што се карактеристични за етникумите, кои живеат во даден регион. Имено, ако, во некој регион, живеат Македонци и Роми, репертоарот се состои од песни и ора карактеристични за овие етникуми. Ако, во регионот, живеат Албанци, Роми, Македонци и Турци, репертоарот ги опфаќа песните и ората, кои ги бараат овие етникуми итн. Тапанарот Речко Исџами од Скопје ни вели дека нивниот репертоар е хетероетнички и опфаќа широк опус песни и ора на сите етникуми што живеат во РС Македонија: *Кај сите различно свириме, значи ние имаме српски репертоар, македонски репертоар, турски репертоар, албански репертоар, торбешки репертоар* (Р.И.). Способноста зурлациите преку инструментот да го зборуваат јазикот на различните етникуми ги прави своевидни медијатори меѓу различните културни и јазични традиции. Во овој контекст Лозанка Пејчева ги квалификува зурлациите како своевидни музички полиглоти, преведувачи и обединувачи меѓу различните музички култури (Пејчева 1999: 101–114). Со самото тоа што зурлациите преку своите инструменти ја интерпретираат музиката на различните етнички групи, тие размислуваат на еден јазик, кој, преку рафинираното музичко изразување, се преточува во јазикот на оној, на кого му свират. Мелодиите од кои е изграден зурлацискиот репертоар се поврзани и со контекстите во кои е застапена зурлациско-тапанарската музика, како што се семејни веселби и верски празнувања. Во пишаните извори зурлацискиот репертоар се поврзува со традиционални ора, кои се изведуваат на свадби или на празници (Somakçi 2011: 401); односно со условите во кои дејствуваат: свадби, собор, слава, а кај муслиманското население, и сунет. За време на сунет репертоарот им се состои од определен редослед на обичајни и на танцови мелодии, кои се пренесуваат од колено на колено. На свадби репертоарот им е поврзан со обичајни и со орски мелодии. На собори и на слави – со танцови и борбени мелодии (Линин 1986: 110, 122). Зурлациската музика и денес е присутна на семејни веселби (свадба, веридба, раѓање на дете, сунетисување кај припадниците со исламска вероисповед), пеливански борби и за време на славење на верски празници. Свадбарскиот репертоар опфаќа мелодии што се поврзани со определени обреди од свадбениот циклус, но и песни и ора, кои се бараат од аудиториумот присутен

на свадбената веселба. Во други ситуации се свират општ репертоар, кој се прилагодува на аудиотриумот. Репертоарот, покрај на контекстите и на етничката припадност, се прилагодува и на возрастната структура на аудиториумот. Свирените мелодии без разлика дали се дефинирани и се фиксирани, редовно се надоградуваат и варираат, а нивното времетраење се определува во моментот на исполнување. Кога зурлациите свират само за себе и немаат присуство на аудиториум, свират мелодии што имаат дефинирана тема и форма и мелодии што ги создаваат во моментот на свирење. За овие мелодии што извираат од нивната потсвест и се плод на индивидуалната музичка подготвеност, зурлациите велат дека не можеат да се именуваат бидејќи ги создаваат моментално и со голема веројатност тие да не ги повторат при следното свирење. Кога настапуваат јавно, фокусот на зурлациите и на тапанциите е свртен кон аудиториумот, којшто најчесто го диктира текот на репертоарот и неговиот континуитет. Репертоарот е подложен на константно менување за да се прилагоди на регионалните потреби и контексти.

Од запишаните мелодии од истражувачи на балканската зурлациска музика, кои истражувале на територијата на денешна РС Македонија, доаѓаме до определен фонд на мелодии од кои можеме да ги согледаме: метарот, мелодијата и стилот, а кај некои мелодии е забележано и нивното именување.¹²⁷ Божидар Широла запишува седум мелодии отсвирени од гевгелиски зурлации (Širola 1932: 55–58). Тој посочува дека мелодиите се свирени во паралелни октави преку истовремено свирење на два вида зурли, јарам-каба и цура-зурла. Дел од застапениот зурлациски репертоар во РС Македонија, во периодот од педесеттите до крајот на седумдесеттите години на 20 век, забележува етномузикологот Александар Линин, кој запишува 22 зурлациски мелодии од неколку региони на РС Македонија. Ги запишува мелодиите: *Радовишко оро*, *Тиквешка*, *Тоска*, *Кавадарка*, *Бугарка*, отсвирени од радовишки зурлации; *Русалиско оро*, *Рамното II (Гајда аваси)*, *Рамното III*, *Кумово оро*, *Тодоре*, *Биру капидан*, *Кокано аваси*, *Лоза се вие*, отсвирено од гевгелиски зурлации; *Чамчето*, *Црногорка*, *Дере боју*, *Беровка – I*, *Иштуп кази*, *Адана*, отсвирени од струмички зурлации; *Комитска*, отсвирена од ратевски зурлации; *Беранче* отсвирена од скопски зурлации; *Арнаутка – III* отсвирена од изворски зурлации (Велешко) и *Албанско оро*, отсвирено од тетовски зурлации (Линин 1978: 146–167). Според Мартин Кoenig и Соња Симан, зборот *аваси* произлегува од турскиот збор *havasi*, што значи мелодија (Koenig, Seeman 2015: 31). Дел од запишаните мелодии (*Адана*, *Кавадарка*, *Русалиско оро* и *Радовишко оро*) се поместени и во монографијата *Народните музички инструменти во Македонија* (Линин 1986: 123–128). Михајло Димовски пишувајќи за Русалиските обичаи и игри забележува дел од зурлацискиот репертоар и запишува три зурлациски мелодии: *К’рмази фустан*, *Али Коч Ава* и *Тодор Капидан*. Димовски ги споменува и мелодиите: *Арап оро*, *Калајци аваси*, *Дели орман*, *Арнаут аваси*, *Шир там аваси*, *Би чак аваси*, *Мајади аваси*, *Саријол аваси*, *Чучук м’ла*, *Караѓова динамит аваси* и *Патруно моме* (Димовски 1974а: 165, 169–182). Аритон Поповски посочува дека во зурлацискиот репертоар кај муслиманското и кај православно население во Река, најчесто се застапени рамни ора и ора што се покарактеристични, како што се: *Тешкото*, *Џангурицата*, *Чамчето*, а понекогаш се играат и други ора, понови, дојдени од други етнички средини (Поповски, 1972: 108–109). Емин Мамудоски посочува некои ора што ги свират кичевски зурлации, како што се: *Четворка*, *Малесора*, *Џангурица*, *Ибраим-оца*, *Тешкото*, *Дебарско*, *Битолско*, *Патруна*, *Крај вароша*, *Билби Дервиш-пашиа*, *Зетинско*, *Невестинско* и др. (Мамудоски, 1996: 246). Боривоје Џимревски ги бележи мелодиите што се свират за време на пеливански натпревари, кои се наменети конкретно за учесниците во борењето. Првата мелодија се нарекува *Перде*, (perde, тур.: ‘завеса’), а втората мелодија се

¹²⁷ Различното свирење на едни исти мелодии и употребата на бројни орнаменти ја отежнува транскрипцијата на зурлациските мелодии поради што можеме да кажеме дека секое запишување е од големо значење за зачувувањето на дел од зурлацискиот репертоар.

нарекува: *Ѓуреш аваси* (што во превод значи мелодија за борба) (Џимревски 2000: 44).

За застапениот репертоар од крајот на 20 век и од првите две децении од 21 век со солидни информации се здобиваме од нашите теренски истражувања. Зурлациите велат дека во минатото повеќе се негувал локалниот репертоар, кој бил карактеристичен за регионот во кој живееле и дејствувале зурлациските групи, додека, во денешно време, регионалните ограничувања речиси и да не постојат, а репертоарот е унифициран генерално. Унифицираноста на репертоарот е резултат на настапите на зурлациите од еден во друг регион, што наметнува совладување на пообеман репертоар.¹²⁸ За поголемото совладување на туѓиот регионален репертоар придонесуваат: јавните настапи на зурлациите, медиумите, социјалните мрежи, засилените миграции на свирачите и поинтензивираната комуникација меѓу свирачите од различни региони. Овие придобивки на некој начин придонесуваат и определено унифицирање на поголем дел од репертоарот во РС Македонија. Денешниот репертоар на зурлациите е мошне богат и разновиден и опфаќа и стара и нова музика, односно стар и нов репертоар. Старата музика опфаќа обредни мелодии и постари песни и ора карактеристични за определени региони, додека новата музика опфаќа понови игроорни и вокални напеви, кои се бараат во сите региони. Новата музика опфаќа и модерен репертоар под кој се подразбира вметнување на мелодии од популарни интерпретатори на народни песни и ора, кои се бараат од аудиториумот и покрај тоа што не се својствени за зурлациската музика. Кога зурлациите исполнуваат чисто инструментални мелодии, кои имаат именување и на кои се игра оро, вообичаено се внимава да прозвучат главните мотиви на темата според кои е препознатлива конкретната мелодија. По свирењето на препознатливите мотиви, со што, на аудиториумот, му се дава асоцијација на мелодијата, зурлациите речиси секогаш преминуваат на разработување на свирената мелодија, сè до оној момент додека има интерес да се игра од страна на игроорците. Спонтаноста во создавањето на нови мелодиски обрасци или на цели мелодии, кои настануваат како продолжение на позната тема, се случува кога зурлациите се фокусираат на својата интерпретација и престануваат да обрнуваат внимание кому му свират, туку се трудат звучно да го пополнат временскиот простор сè додека има интерес за свирената мелодија.

Зурлациската музика е прифатена кај поголем дел од македонското население, без разлика на која религија ѝ припаѓа. Можноста на зурлата да се изведуваат различни вокални и инструментални мелодии му обезбедило место на овој инструмент и музика кај сите етнички групи што живеат на територијата на РС Македонија, кои се опслужуваат со зурлациска музика во различни пригоди од семејниот и од календарскиот циклус кај населението од сите религии. Пред да се фокусираме на конкретниот репертоар до кој дојдовме, ќе посочиме дека треба да се земе предвид територијата, која ја зафаќа РС Македонија, и олеснетото патување од еден во друг град или од еден во друг регион. Малата територија и условите за брзо патување од еден во друг регион или од еден во друг град овозможува мешање на зурлациите од различни региони. Мешањето на зурлациите од различни региони и дејствување во поодалечени региони придонесува и до мешање на репертоарот и до неминовното учење/изучување на репертоарот, кое, во некое минато, кога зурлациите најчесто дејствувале локално, не било својствено. Мешањето на репертоарот и пренесување во својата средина на туѓ репертоар резултирало со репертоарско збогатување на зурлациите, а во исто време и пренесување на стекнатиот репертоар од еден во други регион или од една на друга етничка група. Во продолжение ќе го прикажеме зурлацискиот репертоар, кој ни го посочија нашите информатори, но сме убедени дека регистрираниот репертоар, од наша страна, е само дел од севкупниот

¹²⁸ Треба да се земе предвид дека многу често зурлациите од еден регион свират во друг регион во којшто преовладува друг зурлациски стил и репертоар. Тие го задржуваат нивниот стил на свирење, а го свират бараниот репертоар, кој го мешаат со нивниот регионален репертоар.

зурлациски опус. За оние мелодии за кои имаме информација ќе го кажеме и контекстот во кој се свири, регионот во кој се свири и од кои етнички групи се бара.

Репертоарот можеби е најхетероген кај Ромите, од причина што најголем број на зурлаци се Роми, кои свират и кај другите етнички групи. Кај оваа етничка група репертоарот опфаќа ромски песни, ора и чочеци, карактеристични за овој етнос, но репертоарот опфаќа и песни од другите етноси во средината во која живеат Ромите. Со самото тоа што зурлациските групи се составени претежно од Роми, тие мошне умешно вметнуваат песни и ора, кои ги свират кај другите етнички групи, а свират и светски етно-и попхитови на кои им даваат карактеристичен зурлациски израз и богата ритмика. Струмичкиот зурлација Абди Сулејманов вели дека кај Ромите најмногу се свират ромски песни и ора: *Чачак, Турски чочек (9/8), Индиско оро (оро што се свирело и во Бугарија), Ашкалија (А.С.)*. Од споменатите ора, Абди посочува дека орото *Ашкалија* се свири само кај Ромите, додека другите ора ги свират и кај Македонци и кај Турци. Зурлацијата на каба-зурла, Раџа Абдули, од Гостивар, вели дека во поголемиот дел од РС Македонија кај Ромите се свират истите ора и песни: *Чочек, ова се свири на ромски свадби.* (Р.А.). Во нашето набљудување имавме можност да проследиме настани како што се Ромска свадба, сунет на дете Ромче и на албански деца, каде што зурлациите свиреа бројни мелодии за кои немаме информации како се викаат, но на овие мелодии се играше оро, на кое заедно играа и мажи, и жени, и деца.

Кај албанското население повеќе е застапен стариот репертоар, составен од песни и ора. Фариз Хајрула вели дека кај Албанците се бара и стара и нова музика, но повеќе – старата музика: *Имат и старо што играат, старински, а сега Асан-ага, Шоте и други (Ф.Х.)*. Зурлацијата Асан Махмуди, етнички Албанец, со својата зурлациска група свири кај Албанци, кај Торбешки и кај Македонци и ни пренесува дел од зурлацискиот репертоар во Кичевско, реперотар за кој тој вели дека се свири и во другите региони, населени со овие етнички групи. Асан појаснува за некои карактеристични ора што се бараат од определена етничка група и ора што се бараат од повеќе етнички групи: *Види, ората, тие се различни, кичевските ора ги немаат другите градови, тие се специфични. Само има оро што се игра и се бара и има исто име. Ибраим-оца се бара и во Гостивар и во Прилеп и во Кичево, тоа е интернационално оро Ибраим-оца, секаде го бараат. Имат оро Тоска, го бараат и во Гостивар и во Струга и во Дебар и во Кичево. Значи сум бил во Гостивар, на свирење го бараат, во Тетово сум бил, го бараат, во западниот дел* (А.М.). Асан посочува и друго оро, кое го квалификува тој како интернационално оро, а се свири и е прифатено од сите етникуми: *Асан-ага и тоа е интернационално оро што се бара во западниот дел, па и во Прилеп. Асан-ага е песна или оро што е и во македонскиот и во албанскиот и во ромскиот и во турскиот* (А.М.). Асан вели дека во Кичево има ора што не се свират ниту во Гостивар, ниту во Тетово: *Дечинско оро, тие се ромски кај нас, по превод се викаат Валја евајзис. Тоа се викало Дечинско кај Албанците, ама не е албански збор тоа, тоа е македонско, ама така го викаат, секој кој ќе го порача останало така да се вика, Дечинско* (А.М.). Други ора, кои ги посочи Асан, се: *Шоте, мори Шоте, Шар планина, Крај Вароша, Патруна, Дервиш-паша, Тоска*. Како карактеристична постара игроорна мелодија, која се бара од Албанците во Тетовскиот и во Скопскиот Регион, Фариз Хајрула ја посочува мелодијата *Калачоина* и појаснува: *Калачоина тоа се вика, прва, втора, треќа. Девет различни игри, калачоина. Тоа кога ќе играат тие прво, старински тиа, тешко. И у Скопје имаат такви старински калачоина* (Ф.Х.). Фариз вели дека „калачоина“ е турски збор. Азис Сулејмани ни посочува дел од репертоарот што го свират кај Албанците во Кумановско-Скопскиот Регион: *Е сега, колата, овие тешки кола кај Албанците се исти, не се сменети, ама кога играт жените, на пример, кај нив не мора да биде тоа тешко, него тоа е талава. Сега овие песни што се, на пример „Милионерче“, и они имаат „Милионерче“. Кај Албанците сега овие модерни песни, значи тоа го барат, они викаат талава, а тоа е на ромски, под рака нешто, по жива музика. Може да свириш, на*

пример, многу песни ако се софпаѓа на тој ритам. Сега не се свири како понапред тоа што беше како со татко ми коа ќе одеме по дваесет-триесет ора свиреше, од прво па до задно (Аз.С.). Азис појаснува за ората: (Аз.С.). *Ибраим-оца тоа е старо оро, ала франга, еве како во Скопје сега Тешкото што е, Асан-ага, тие се стари кола, е тоа е многу популарно кај Албанците, потоа: Прешевка, Шота, Рогова, Мијатовска, Терновска* (Аз.С.). Зурлаци и посочуваат и други ора, кои се бараат од Албанците: *Шота, Асан-ага, Билбилче, Осман-паша, Ај, мој мира* (Ж.Д.). *Сефте оро* (Ж.Д.М.). Жељо Дестановски-Младиот вели дека реперотарот што се бара од Албанците во РС Македонија и од Албанците од Косово е речиси ист: *Они скоро и Македонија и Косово свирките им се исти кај Албанците. Ги бараат и овие ние што ги свириме Ибраим-оца, Гајда* (Ж.Д.М.). Жељо додава дека во репертоарот имаат и песни, кои се свират само со зурли. Кај Албанците и кај Торбешите, овие песни се свират кога младоженецот излегува од куќата и тргнува по невестата: *Кога се вади зетот кај Албанците и кај Торбешите* (Ж.Д.М.). Кај Албанците се свират и песните: *Ај, мој мира, Асан-ага и други албански песни* (Ж.Д.; Ц.Д.). *Албанските свадби се интересни пошто доаѓаат играорци што ги знаат тие ора пошто секој не може тие да ги игра. Има и од свадбарите што ги играат* (Ж.Д.М.). Во нашите набљудувања на пеливански борби во албански средини, каде што музичката придружба беше од зурлациски групи се свиреше огромен број мелодии, чиј редослед го определуваа самите зурлаци сè до оној момент додека не се појави потреба од музичка придружба поврзана со некоја фаза од борењето: *Они се сè борат, ние свириме* (Ц.Д.). За мелодијата, која конкретно се свири на самиот обред во пеливанското борење, Жељо Дестановски-Младиот вели дека се вика *Ѓуреш аваси: Ѓуреш аваси, кога се борат. Тоа се вика Ѓуреш* (Ж.Д.М.). Миљаим Дестановски вели дека тие свират и на јурчки свадби: *Е, лани свиревме. Во Струмичко, Висока Маала, чисти Јуруци. Е, сега, ќе ти кажам. Имаат некои специфични ора да речеме: Адана куда тера, Анадолка, Арзим бунарам. Тоа е веќе специфично нивно. Да речеме имаше турска Арзи бунарам, имаше Гајда они шо ја викаа, Турска гајда* (М.Д.).

Кај македонското христијанско население, според зурлаците, репертоарот е составен претежно од македонски постари песни и ора и од песни и ора што се карактеристични за градската вокална и инструментална традиција: *Многу мерак имам бабо, Јаничари одат* (Ж.Д.; Ц.Д.); *Елено моме, Пајдушкото, Чачак, Чочек* (А.Б.; Р.С.). *На времето, на пример, македонски свадби, се бараше понапред Зетовско оро (на свадба) и Џангурица. Тешки ора се тие и се барат и ден-денеска тие ора, ама оние постарите ги бараат, што го затекле тоа време* (А.Б.). Амди појаснува дека стариот репертоар се бара од постарите луѓе, додека помладите повеќе го бараат новиот репертоар. Тој вели дека истите ора се бараат и во Скопје. Како ора што се свират во Дебарскиот Регион се посочуваат ората: *Џангурица, Скудринка, Галичкото, Малисората* (Ц.А.). Петрит Исаковски вели дека орото *Малисора* во некои региони се нарекува *Бајрачето* (П.И.). Прилепскиот зурлац Абдула Јашароски вели дека песните и ората, кои се дел од нивниот репертоар што ги свират кај македонското население со христијанска вероисповед се исти во поголемиот дел од РС Македонија: *Од Скопје навака како нас свират. Велес, Битола, Охрид, Кичево, Дебар, истата музика е. На Македонците македонско свириме, а за пеење, не пееме. Порано беше: Жикино, Шеска, Моравац, Чачак, Елено, Гајда. Сега Миллионерче ја бараат. Гајда овде ја теглиш* (А.Ј.). Абдула додава дека на Македонците им свират и оро, кое се свири само на зурли, а кое тој го дефинира како тешко оро: *Тешко тоа е, Касапско тешко* (А.Ј.). Амди Баловски посочува неколку ора, кои се свират на македонското население од Дебарскиот до Скопскиот Регион: *Зетовско, Џангурица, Чачак, Чочек*, кои се свиреле на македонското население: *На времето, на пример, македонски свадби се бараше понапред Зетовско оро и Џангурица, тешки ора се тие. Се барат и ден-денеска тие ора, ама оние постарите ги бараат, што го затекле тоа време. Се барат Елено моме, Пајдушкото, тие понапред значи се бараат: Чачак,*

Чочек, Манукот, Мома на вода, На вода, Зетовско оро, Манукот, Тешкото (С.А.; А.Б.; Ц.А.). Петрит Исаковски вели дека за секој обред на свадбата си има посебни мелодии, како што се мелодиите: *Канење на кумот, мелодија кога се бричи младоженецот, кога се оди по невеста, кога се кани селото, Канење на мртвите, Одење по невестата, Свекрвино оро, Девојката на вода* (П.И.). Цавид Асани вели дека во Дебарско, кај македонското население, на свадба се свират мелодиите: *Езгијата на кумот, Одење на венчање, Затварање зет, Скорнување зетот, па за време на свадбата: Зетовското, Тешкото и други. Зборам за Дебарско, за други места не знам, зборам за Дебарско, зборам за македонската популација, кај нас муслиманите не* (Ц.А.). Во Источна Македонија, каде што најбројно е македонското и ромското население, па потоа јурчкото население, а речиси да нема Албанци и Торбешите, се свири македонска и ромска музика. Миљаим Дестановски вели: *Јас би ја нарекол фоф нашио крај права ромска и македонска. Оти не ги затекновме ние многу Турците затоа не ја негуваме многу турската музика, ама пак има некои песни што останале и сè уште ги свириме, ама повеќе на малешевско. Македонската повеќе* (М.Д.). Миљаим набројува неколку ора карактеристични за Беровскиот Регион: *Инструментални ора, имаше и песни, изворни Малешевски ора: Канталено, Оџево, Чангулово, Пајдушко, Четворка, тие се повеќе малешевски ора. Ама мора па да ги поврзеш, мора па да ги поврзеш. Затоа ќе го направам сплето* (М.Д.). Струмички зурлаци велат дека во Малешевскиот Регион се свират македонски песни, а од ора се свират: *Кантелено (Канталено), Оџево, Пантевка, Цангулово, Гавраново пиле, Пукнала, треснала* (А.С.). Фариз Хајрула вели дека кога свират на Македонци, свират македонски песни и ора: *Македонско девојче, Во наше село чешма шарена, Нико меанџико* (Ф.Х.). Репертоарот што се свири кај исламизираниите Македонци (кај Торбешите) во регионите, каде што се населени, според зурлациите, е речиси ист со репертоарот што се свири кај Македонците христијани: *Свириме и кај македонските муслимани. Песните скоро се исти како кај Македонците. Овде си имаме ние, затоа викаме македонски муслимани. Тука нема веќе примедби, тука ви кажуваат самиот збор. Тие имаат истите традиции само што не одиме на венчање и не одиме на гробишта. Другото тие си имат нивни други адепти традиции, ама повеќето сакам да речам 80% свадбите се исти* (П.И.). Зурлацијата Раџа Абдули вели дека неговиот чичко зурлација, Сали Абдули од Тетово, редовно свири на торбешки свадби: *Брат на татко ми имам во Тетово, тој исто така многу е јак, свири торбешки свадби. Многу јак е во Тетово, има куќа, има деца, таму си свири по свадби. Тој свири горански свадби, имат овде ако ги знаеш едни села има овдека Саларево, Гругурница, тој свирит во тие села* (Р.А.).

Од произнесените репертоар, регистриран од наша страна, ќе издвоиме покарактеристични мелодии, кои ни ги кажаа зурлациите, мелодии што се бараат само во некои региони. Во Тетовско-скопскиот Регион тоа е мелодијата *Калачоина*, во источниот регион – *Малешевско, Кантулово, Машко оро, За појас* и други регионални ора. Во Кочанско-виничкиот Регион доаѓаме до име на мелодија *Узат гира*, мелодија што се свири на ромска свадба кога се става к’на на рацете на невестата: *Узат гира, Реџепо ја свиреше оваа песна, стара песна е кога свиревме свадба кога ќе и стават на невестата к’на на рака и таа песна, многу стара е оваа* (Е.Р.). Зурлацијата Биар Усовски го споменува орот *Сервазе*, тешко кичевско оро, кое се свири на свадби само во Кичево. За ова оро Биар вели дека било посебно убаво и за слушање (Б.У.). Во Дебарскиот Регион е карактеристична инструменталната мелодија *Тешкото*, како и мелодијата *Канење на мртвите*, која се свири при истоимениот обред.¹²⁹ За оваа мелодија и истоимениот обред *Канење на мртвите*, обред што се практикува пред да се отпочне свадбата во селото

¹²⁹ Беровскиот зурлација Алим Демировски вели дека и тие денес го свират *Тешкото*, коешто, во минатото, не го свиреле бидејќи тоа не се барало во Беровско, но нивните ангажмани во Западна Македонија изнудиле тие да го свират и ова оро, кое не е карактеристично за источниот регион од Р Македонија.

Галичник пишуваат неколкумина автори во различни временски периоди (Георгиева-Кличкова 1965: 133; Цимревски 2001: 531–532; Ангелов 2014б). Имајќи предвид дека репертоарот се пренесува исклучиво по устен пат е разбирливо определени мелодии да бидат заменети со други мелодии, кои носат исто име, по кое се распознаваат и од свирачите и од аудиториумот или пак со текот на годините некои мелодии да исчезнат од зурлацискиот репертоар, привремено или засекогаш. Во текот на настапите, без разлика по која пригода свират, зурлациите, покрај мелодии што имаат востановени имиња, свират и бројни мелодии, кои не можат секогаш да се именуваат бидејќи голем дел од нив претставуваат мешавина од повеќе мелодии, а се бројни и мелодии што се создаваат во моментот на свирење. При исполнувањето на познати вокални или орски мелодии, како на пример: *Елено, моме, Пајдушко оро, Назад назад, Калино моме, Гајда* итн., зурлациите не свират исти мелодии, но се држат до воспоставениот такт, којшто е маркер за веќе препознатливите ора и песни. Во овие китки од мелодии, зурлациите, во својот репертоар, додаваат и мелодии што ги свират популарни оркестри и мелодии од студиски записи на популарни пејачи, мелодии што се изведуваат на современи инструменти. Од наша гледна точка, зурлацискиот репертоар претставува збир од мелодии, кои, ако не се поврзани со некој обред, најчесто се интерпретираат спонтано и без некое ограничување во поглед на: регионот, контекстот или пак на етничката припадност на аудиториумот.

Новиот зурлациски репертоар опфаќа популарни народни, но и попхитовски мелодии, кои се бараат од аудиториумот. Зурлациите, како професионалци во својот музички занает, секогаш се во чекор со побарувањата и немаат пречки да го збогатат својот репертоар со музика што не е карактеристична за своите инструменти, која ја прилагодуваат на својот звучен израз. Ке посочиме дел од песните на истакнати македонски интерпретатори на вокална музика, како што се: Благица Пвловска, Наум Петрески, Војо Стојановски, Влатко Миладиновски, Благоја Грујовски, потоа од ората на: Ферус Мустафов, Тале Огненовски, Џафер Демировски и мелодии од изведувачи од соседните држави, како што се: Бугарија и Србија: *Свириме песни од Благица Павловска, сè живо, сè се бара, и постари песни* (А.Б.). Азис Сулејмани посочува дека во нивниот репертоар влегува и бугарската песна *Милионерче: Сега овие песни што се на пример „Милионерче“ и они (Бугарите) имат „Милионерче“ – исто. Значи има и други кола што се свират* (Аз.С.).

Во новата музика влегуваат и актуелни домашни и странски етно- и попмелодии, кои се актуелни во определен период, а зурлациите ги интерпретираат на свој начин давајќи им карактеристичен ромски призвук. Како пример ќе ја посочиме обработката на светскиот хит *Деспасито*, обработена и снимена од истакнатиот млад зурлација Жељо Дестановски. Овој зурлација, придружен од различни оркестри и пејачи, интензивно снима народни и новосоздадени мелодии, кои биле или се актуелни во моментот, со што дава едно ново светло на зурлата и на нејзината функција во различните музички жанри. При исполнување и на овие песни, тие се свират само инструментално, придружени од тапан. Ретки се случаите да се пее во придружба на зурли и тапани иако во нашата теренска работа најдовме на таква информација, а во една пригода и бевме сведоци на зурлации кои пееја. Зурлацијата Азис Сулејмани од Куманово ни кажа за тапанар, кој пеел албански песни додека свиреле со зурли и тапани иако тој самиот вели дека со зурли и тапани не се пее: *Не. Што ќе пееш ти на тоа не можеш. А има тапанџија еден, он повеќе правеше далавери, албански песни пева со зурла, ама пева, ама за повеќе пари* (Аз.С.). Случај на пеење со зурли ние регистриравме во валандовското село Чаликли. Зурлациската група на Абди Сулејманов од струмичкото село Банско свиреа на гостите во кафеана и по свирењето на припевот почнаа да ја пеат песната: *Отвори ми, бело Ленче*. Овие појави се навистина ретки бидејќи сите наши информатори велат дека само свират и дека со зурли не се пее, што е логично ако се земе предвид интензитетот на зурлациско-тапанарската музика, но имаат цел зурлациите да стекнат поголема заработувачка.

Зурлацискиот репертоар во 21 век можеме да го дефинираме како надрегионален бидејќи од многу причини тој излегол од рамките на регионите, кои, во минатото, биле позатворени бидејќи локалните зурлации го практикувале репертоарот што се бара во нивниот регион, каде што и дејствувале. Според нас, зурлациите, на некој начин, се и пренесувачи на својата регионална музика, која, преку нивниот радиус на дејствување, допира до поодалечените региони. За репертоарот регистриран од наша страна, како и за репертоарот регистриран од други истражувачи, можеме да кажеме дека претставува материјал, кој не е дефиниран еднаш и за секогаш, туку станува збор за материја што е подложена на константно менување. Забележаниот репертоар, од наша страна, е само дел од огромниот репертоар, кој, во себе, вклучува локални песни и ора и нивни бројни варијанти, карактеристични за фолклорната уснопренесувана музика.

4. ИСПОЛНУВАЧКИ КОНТЕКСТИ

*Овде не можеше да се замисли
свадба без зурли, без тапани (Ц.А.).*

Свирачите, зурлата и тапанот и создадената музика од нив, од минатото до денес, имаат своја функција и се дел од различни настани во животот на луѓето, кои живеат на територијата на денешна РС Македонија. Различни настани биле и сè уште се опслужувани со зурлациска музика, музика што претставува звучен маркер на: празничност, веселба, оро и придружник на бројни обреди во семејниот циклус. За употребата и за функцијата на музичките инструменти Андријана Гојковиќ издвојува неколку функции, кои се тесно поврзани со самиот инструмент, како што е чистомузичката функција, религиозната, магиско-ритуалната и практична функција. Од ова произлегува дека има малку моменти во животот на човекот во кои, на некој начин, не учествуваат музичките инструменти, па тие, токму поради таа многострана употреба, се присутни во целиот животен циклус (Gojković 1994: 100). Следејќи ги овие аспекти, од кои Гојковиќ ја согледува функцијата на музичките инструменти, меѓу кои и зурлата и тапанот, ние можеме да кажеме дека во 21 век зурлата и тапанот ја имаат практично-музичката и обредната функција, а изостанува магиската и религиозната функција. Ова се должи на севкупната прогресија на човештвото на секое поле, прогресија што им овозможило на луѓето пореални погледи на нивното опкружување и на појавите во природата. Колективната културно-социолошка прогресија како процес што се случувал во континуитет кај цивилизациите, се одразил и кон погледите и кон функцијата на музичките инструменти.

За зурлациската музика и за нејзината функција во различни контексти кај етничките групи што живеат во РС Македонија, преовладува мислењето дека повеќе е прифатена од припадниците на муслиманската вероисповед, но она што ние го затекнавме на терен укажува на тоа дека зурлациската музика повеќе или помалку е прифатена од сите етнички групи.¹³⁰ Во секој случај, носителите на зурлациската традиција, како реални чувари на старите: музика, репертоар и стил, во своето дејствување се прилагодуваат на современите побарувања. Тие се во континуирано изнаоѓање на формули преку кои акумулираното знаење ќе го доближат на денешниот аудиториум од различните етнички заедници. Овие формули подразбираат и промена на: музиката, репертоарот и стилот, со што, покрај во традиционалните, ќе најдат свое место и во современите контексти. Способноста на зурлаците, покрај интерпретацијата на традиционалната музика на етничките групи што живеат во РС Македонија, во репертоарот да вметнуваат и музика што се интерпретира на современи темперирани музички инструменти, им обезбедува соодветно место и во денешно време. Промените во поглед на музиката, стилот и репертоарот се сосема оправдани, а единствениот начин да опстојат старите инструменти и музиката е тие да се прилагодуваат на условите и на времето во кои се применуваат од причина што секое период носи свои музички побарувања. Зборувајќи за контекстите на употреба на зурлациската музика, репертоар и стил, Пејчева и Димов велат дека музичкиот факт може да се толкува коректно само во неговото контекстуално опкружување бидејќи тој истовремено е текст и е контекст, создавани и подложни на различни општествени интерпретации (Пејчева, Димов 2002: 143). Контекстите се менуваат и во зависност од социоекономските и од културолошко-општествените состојби од кои зависат реалните услови за практикување на традиционалните музички и обичајни

¹³⁰ Ова мислење, кое се проткајува уште од минатото, па до денес, се должи на фактот што свирачите на зурла најчесто се Роми со муслиманска вероисповед. На звучен план, употребената орнаментика, присутна во свирените мелодии, несомнено ги истакнува ориенталните манири и на инструментот, и на свирачкото размислување.

вредности. Имајќи ги предвид претходнонаведените состојби, кои се променливи од различни причини и влијанија, можеме да кажеме дека зурлациите не престануваат да бараат формули преку кои зурлациската музика ќе ја стават во функција на луѓето. До определени сознанија за присуството на зурлациската музика за време на традиционални семејни и календарски празници кај етничките групи од различни региони во минатото доаѓаат од претходнообјавената литература, која ја опфаќа оваа проблематика и од нашите информатори, кои ни пренесуваат дел од своите искуства. Венцислав Димов пишува дека зурлата на Балканот постои и денес, како што постоела пред милениуми во целиот свет: инструмент со уникатен тон и моќен звук, музички симбол на прослави и голема публика (Dimov 2007: 151). Рубин Земон вели дека во Дебарско-мијачкиот регион, до ден-денес важи правилото да не може да се земе невеста *без топан* (Земон 2005: 147). Сестрите Љубица и Даница Јанковиќ, истражувајќи ја игроорната традиција во Западна Македонија, забележуваат дека во Мијачкиот Регион инструменталната музика се изведувала на локални инструменти, зурли и тапани, со кои се придружувале и ората (Јанковиќ 1948: 26). Со самиот термин *локални инструменти* укажуваат дека зурлата и тапанот имаат дамнешна и постојана употреба во оваа област за разлика од другите народни музички инструменти. Тие велат дека во Мијачката Област ретко се играло на гајди. Со гајда се придружувале игрите на свадби на страната кај девојката кога нема зурли и тапани додека во куќата на младоженецот се играло во придружба на зурли и тапани (Јанковиќ 1948:26). Феликс Хоербургер пишува дека во Југославија (и во СР Македонија) и во Грција постои пословица, која вели дека не може да се замисли свадба без музика на зурла и на тапан (Hoerburger 1986: 253). Дебарски зурлација вели дека во Дебарско не можело да се замисли свадба без зурли, без тапани (Ц.А.). Ганчо Пајтонциев забележува дека составот од зурли и од тапани е придружник на ората, кои се неизоставни во различни семејни и празнични контексти во РС Македонија (Пајтонциев 1973: 56). Според Тимоти Рајс, и покрај тоа што на Балканот многу од традиционалните контексти за музика и за песна замреле како резултат на тоа што урбанизацијата и образованието го зеле својот данок од селските традиции, една од традиционалните функции на музиката и на песната за славење и забава опстанале. Во РС Македонија тоа е инструменталната музика изведена на зурла и на тапан, која останува реална алтернатива покрај повеќе современи ансамбли од: кларинет, труба, хармоника и тапан (Rice 1982: 135). Александар Линин укажува дека зурлациите најчесто настапуваат за време на свадби и на селски празници. На празнични денови, особено по селата, зурлациските состави одат од куќа на куќа честитајќи го празникот. Околу пладне, откако ќе го обиколат селото, настанува игранка на сретсело. Линин вели дека групите составени од две зурли и од тапани се делеле по двајца, по што ги обиколуваат куќите од две спротивни страни на селото. Обиколувањето траело сè додека не се сретнат двете групи на сретсело и траело до ручек, а потоа на средината на селото се играло оро. Во Малешевско било обичај за време на некој празник, најчесто на слава на селото, зурлациско-тапанарските состави да одат од куќа на куќа, со што на домаќините им го честитаат празникот (Линин 1986: 110, 122; Линин 1999: 303). Оваа музика можела да се слушне и во спонтани моменти додека се работи во поле. Линин вели дека има случаи зурлациската музика да е присутна и за време на жетва. Во радовишкиот и струмичкиот крај, за време на жетва, се практикувал обичајот да свират зурлациско-тапанарски состави. Во Струмичко Поле, за време на жетвата, бил обичај да се канат зурлациско-тапанарските состави. Овие состави свиреле кога правеле пауза работниците, од работа (Линин 1986: 110, 122). Среќаваме и други извори, кои ги бележат контекстите во кои е присутна зурлациско-тапанарската музика, како што се: свадби, собир, слава, сунет (Земон 2005:147); христијански или муслимански празници, како што се: *Великден, Ѓурѓовден, Водици, Божик, Бајрам и сл.* (Мамудоски 1996: 246); христијански свадби (Смаќоски 1986: 166; Домазетовски 1986: 139).

Зурлациската музика, во истите контексти, е присутна и во регионите околу РС

Македонија. За присуството на зурлациската музика, во различни контексти, во соседна Бугарија, обемен материјал произнеуваат бугарските етномузиколози Лозанка Пејчева и Венцислав Димов (Пејчева, Димов 2002: 143–189). Зурлата и тапанот се музичката придружба на бројни настани и во Република Бугарија, како: свадба, сунет, собор, бајрам и други верски празници (Качулев 1962: 199; Качулев 1967, 251); сунети, испраќање на војници, свадби (Пејчева, Димов 2002: 196); свадби, сунети, маскарадни и машки обредни игри, собори, натпревари, каде што зурлациската музика е нивен звучен симбол (Димов 2003: 64); свадби, сунети, дипломски прослави, игри за време на сунет – борење, трки со коњи (Крџев 2019: 104). Лоренс Пикен го бележи дејствувањето на зурлациските групи во Турција, кои свиреле на свадби, на празници по повод обрежување и на различни свечени пригоди (Picken 1975: 495). Присуството на зурлациската музика на бројни настани во различни региони укажува на тоа дека оваа музика е неделива од бројни семејни и традиционални контексти, што можеби е една од причините да има свое влијание и во 21 век.

Зурлациите и во минатото, и денес, ги исполнувале и ги исполнуваат песните и ората што се карактеристични за определено поднебје задоволувајќи ги музичките барања на различните етникуми. Рубин Земон вели дека свадбените обичаи, коишто, на некој начин, се нераскинливо поврзани со зурлациско-тапанарските тајфи, се разликуваат во зависност од: пределот, етничката припадност и религијата (Земон, 2005: 147). Способноста на зурлациите да ги интерпретираат мелодиите на различните етнички групи им овозможила да бидат музичка придружба на бројни настани од животниот циклус на луѓето. Зурлациската музика и денес заема определена улога во различни *традиционални семејни, календарски и современи* контексти. Со релевантни информации околу во кои контексти е застапена зурлациската музика, се здобиваме од нашите информатори: *Па, види сега, во зависност кој ќе не бара, кој има потреба. На Македонци одиме повеќе на банкет, одиме на друштво, вака на слава некоја. Е, па, еве сос Кемал имаме ние еден наш пријател од Долнени, таму има голема слава и нè носит во друго мало да свириме како чест, свириме и македонски песни со кафалите* (А.М.). *Свадби, сунети, некој ќе му текне ќе ти се јави, дали си слободен денес, ќе се запиваме со другарчињата, да дојдеш да ни свириш* (С.А.Ч.). *Свадби, сунети, кришевци* (Ж.Д.). *На свадби, на пеливани, свадба со пеливани. Ја свирам и македонски, и албански свадби, значи на албански повише сум свирел* (Р.А.). *Види, ние одиме повише по свадби* (А.С.). *На свадби, на сунети, на манастири* (А.Б.). *Свадби, панаџури по имендени. Кај Турци, кај Шиптари (Албанци) и кај Македонци, немаше човек да не ме викне мене. Сум одел и по невести и по сунети. Ако требаше ваа недела да прават свадба, оставаа за другата недела и за другата недела, само јас да бидам да свирам. И на празничен ден ако слават со зурли, одевме* (И.Х.). *На празник, на свадба, на сунет, на пеливани, на манастири, собори* (М.Д.). *Еми на оглави, на освет, на манастири, на прослави некои домашни, именден, сунети. Одееме порано, немаше музика и одееме ние секаде* (А.Д.). *На сунет, исто зурли, снаа на зурли* (Р.С.). *Сунет или мажачка, женачка, сунет кај муслиманите кај Македонците кришевка* (Ц.А.). *Свадби, сунети, панаџури* (Л.Х.). *Свиревме и на Божик кај Македонци* (Аз.С.). *На манастири свириме, нè викаат* (С.С.). Зурлацијата Менсур Далиповски од Охрид вели дека кај христијаните, тие најмногу свират на свадби и на веридби, а кај муслиманите свират на: свадби, веридби и сунети (Ме.Д.). Имајќи предвид дека зурлациската музика има многустрана и мултиетничка употреба, зурлациската музика, репертоарот и стилот се прилагодуваат соодветно на контекстите во кои се настапува како и на етникумот на кој се свири: *Кај Турците едно, кај Торбешиите Македонци – две, кај Албанците во тиа албански села – три, сите тие трите традиции* (С.А.). *Не можеш албанска песна да свириш во Торбешиите во Македонци* (Ц.А.).

Сумирајќи ги секундарните и емпириските информации заклучуваме дека зурлациската музика наоѓа своја примена во различни контексти од животниот циклус и

кај муслиманите и кај христијаните, како што се: свадба, свршувачка (веридба, годџ), раѓање на дете, крштивка, имендени, сунет, осветување на куќа; во календарскиот циклус: верски празници (манастири, собори), како и други контексти, како пеливански натпревари и фудбалски натпревари, телевизиски емисии, политички собири.¹³¹ Во опишување на контекстите ќе се послужиме со нашите теренски сознанија, како и со информации од објавена литература, која ја опфаќа оваа тематика, со што ќе се обидеме да направиме определена реконструкција на контекстите во кои учествуваат зурлациите и тапанциите и нивната музика. Контекстите ќе ги подредиме според религиската припадност и според употребата во традиционалните семејни и празнични контексти кај населението со муслиманска и од христијанска религија.

4.1. Зурлата во исполнувачки контексти кај муслиманите

Зурлите и тапаните учествуваат во бројни настани во животот на муслиманското население во РС Македонија поради што и во минатото, и денес претставуваат звучна асоцијација на празничност, веселба и славење кај припадниците на оваа религија. И покрај тоа што бележиме намалување на побарувањето на зурлациско-тапанарската музика, наша констатација е дека зурлациската музика во традиционалниот семеен циклус кај муслиманското население е доволно застапена на настани како што се: свадба, сунет, свршувачка, раѓање на дете и кај други семејни настани. Зборувајќи за контекстите во кои е присутна зурлациската музика, е важно да забележиме дека муслиманскиот народ, кој живее во РС Македонија, се дели на неколку етнички групи, како што се: *Роми, (Еѓупјани), Турци (Турци – Јуруци), Албанци, македонски муслимани (Помаци – Торбеши и Горанци)*.¹³²

Во нашето излагање ќе зборуваме за зедничките контексти, кои се дел од животот на овие етнички групи, не навлегувајќи во евентуални потконтексти, кои е можно да се практикуваат од само некоја муслиманска етничка група. Што се однесува на јазикот, ние веќе кажавме дека различните етнички групи, кои се со муслиманска вероисповед, покрај македонскиот, зборуваат и на нивниот етнички јазик. Албанците зборуваат албански јазик, Турците – турски јазик. Ромите, во најголем дел од РС Македонија, зборуваат на ромски јазик, со исклучок на Ромите во Кичевскиот и во Дебарскиот Регион, кои не зборуваат ромски јазик, туку само македонскиот. Македонските муслимани го зборуваат македонскиот јазик, но познаваат и други јазици, кои се зборуваат од муслиманските етнички групи. Кај македонските муслимани, обичаите, во најголем дел се како и обичаите на македонските христијани, но со прифаќањето на муслиманската религија во своите семејни обичаи тие го додаваат и сунетот, обред карактеристичен за муслиманското население. Во опфатените контексти, покрај застапената музика, во самиот контекст што е и цел на нашето истражување, ќе опишеме и некои карактеристични моменти поврзани со самите обреди, но без потемелно анализирање на сите детали бидејќи предмет на нашиот интерес е присуството на музиката како дел од определен контекст.

¹³¹ Повозрасните зурлации ни даваат информации за едно минато време и за тогашните контексти додека помладите зурлации ни ги доближуваат денешните традиционални семејни и календарски празнични, како и современите контексти во кои зурлациската музика, стил и репертоар заземаат определено место во животот на населението во Р Македонија без разлика на неговата етничка и религиска припадност.

¹³² Во последните години се појавува нова муслиманска етничка група, чии членови меѓусебе се нарекуваат Еѓупци. Етничката група Јуруци живее во југоисточна Македонија во подножјето на планината Плачковица и во Валандовско-струмичкиот Регион. Јуруците се муслимани и ѝ припаѓаат на турската националност. На овие простори Јуруците се доселени во времето на отоманската инвазија и биле задолжени за чување на стоката за потребите на османлиите. До ден-денес ги задржале своите прастари обичаи и успеале да се издвојат како посебна етничка група. Македонските муслимани се исламизирани Македонци, кои, од христијанска, преминале во исламска религија. Меѓу народот, во зависност од регионот во кој се населени, се нарекуваат Помаци или Торбеши.

4.1.1. Зурлата во традиционалните семејни контексти кај муслиманите

Писокот на зурлите, татнежот на тапаните и карактеристичниот тембр, кој продира во неограничените пространства, се симболот на празничност, симбол што навестува настани од традиционалниот животен и календарски циклус кај муслиманското население. Зурлациската музика и во минатото, и денес, и покрај намалената употреба, се доживува како свадбарска музика, музика што претставува звучен и визуелен симбол на свадбените веселби, како дел од животниот циклус. Зурлациската музика е симбол и на бројни календарски празници. При споменувањето на зурлите и на тапаните, но и при слушањето зурлациска музика, една од асоцијациите што ја побудуваат е музика за свадба, настан на кој му се посветува големо внимание кај муслиманските етнички групи во РС Македонија. Најголем дел од обредите, кои се практикуваат за време на свадбениот циклус, се придружени со музика, којашто, на учесниците во обредите, но и на останатите присутни, им дава звучна енергија, која го стимулира и го одржува позитивното расположение. Зурлациската музика е присутна и за време на муслиманскиот обред *Сунет*. На овој обред припадниците на муслиманската религија му даваат голема важност. Севим Пиличкова вели дека сунетот за муслиманите претставува одбележување на мажите од муслиманска верска припадност, а за родителите претставува подеднакво значаен настан, како свадбата и женидбата (Пиличкова 1985: 85–86). Според нашите информатори, за сунетот се употребува и терминот *свадба*. Терминот *сунет-свадба* го среќаваме и во литературата (Пиличкова 1985: 84). Од овие причини терминот *свадба* кај муслиманското население укажува на два различни контексти. Едниот контекст е за свадбениот циклус по повод стапување во брак, додека вториот контекст е *сунет*. Свадбата, како момент во животот, се одвива кога младите се во позрела фаза, додека сунетот е настан што се одвива кај деца во рана возраст. Свадбениот обред се практикува во фамилиите што имаат и машки и женски деца, додека сунетот само во фамилиите што имаат машки деца. Од овие причини што *сунетот свадба* кај муслиманите се случува во младата фаза од животот на машките деца, пред нивното полово созревање, најнапред ќе зборуваме за овој обред, а потоа за свадбата како празничен момент по повод стапувањето во брак.

4.1.1.1. Сунет

Сунетот е обред на обрежување на машкиот полов орган кај муслиманските деца, обред што и денес има големо значење во животот на муслиманите во РС Македонија. Овој обред и во минатото и денес, најчесто е придружен со зурлациско-тапанска музика. Пред да ги изложиме нашите сознанија за овој муслимански обред, кој најчесто е придружен со зурлациско-тапанска музика, ќе направиме осврт на досегаобјавената литература, во којашто се опишува значењето и текот на самиот обред. Севим Пиличкова, за сунетот, вели дека тој претставува обред на иницијација кога машките деца се воведуваат во периодот на мажественост (Пиличкова 1985: 83). Рубин Земон вели дека сунетот претставува ритуал на обрежување на машкиот полов орган, т.е. пресечување на врвот на кожунката. Земон посочува дека во некои делови на Африка, пред сè во Судан, се обрежувале и се обрежуваат и женските полови органи, т.е. клиторисот. За да му се направи сунет на детето, се консултирале фамилиите од двете страни и од кај мајката, и од кај таткото (Земон 2005: 138). За сунет кај женски деца во РС Македонија ние немаме информации. Според Севим Пиличкова, обрежувањето како практика, освен во минатото, е активно и денес. На подрачјето на СР Македонија обрежувањето на машките деца се практикува кај: Турците, Албанците, Ромите и Македонците муслимани (Пиличкова 1985: 87). И нашите информатори посочуваат која етничка група во Р: Македонија го практикува обредот сунет: *Тоа е за Турците, и за нас (М.Д.). За муслиманите општо, тоа*

е за муслиманите. Роми, Турци, Албанци, општо кажано, муслиманите (Ц.Д.). И кај Албанци и кај Роми (Аз.С.). Севим Пиличкова прави паралела меѓу сунетот во турската област Анадолија и во РС Македонија и вели дека музичката придружба за време на обредот ја сочинуваат зурли и тапани (Пиличкова 1985: 88). За возраста на која на децата им се прават сунет сретнавме различни информации. Рубин Земон вели дека сунетот кај машките муслимански деца кај Еѓипќаните се прави во непарната година од нивната возраст, односно се прави на возраст од 3 до 7 години (Земон 2005: 138). Извршувањето на обредното обрежување на децата се практикувало од седум до дванаесетгодишна возраст (Пиличкова 1985: 84). Според Пиличкова, за време на владеењето на Османлиската Империја поточно, оние што се откажувале од својата вера и преминувале во исламска вероисповед, на која возраст и да биле, морале да го прифатат, меѓу другото, и чинот на обрежувањето (Пиличкова 1985: 85). Имајќи го предвид османлиското присуство на Балканот, како и на територијата на денешна РС Македонија, сосема е разбирливо зошто овој обред и денес зазема значајно место во животот на муслиманско население. Сличноста во обичајот, придружен со зуралциско-тапанска музика, ја согледуваме и во трудот на Вехби Цем Ашкун, кој пишува за сунетот во областа Сивас и Ескишехир во Турција. Ашкун вели дека церемонија по повод сунетот не може да се замисли без придружба на музичките инструменти тапан и зурла, како и без борба на пеливани. Затоа домаќинот, освен роднините и пријателите што ги кани на семејната свеченост, бездруго кани и тапанар и зурлаџија. Ако во селото нема, домаќинот оди до најблискиот град и ги кани од таму. Кога зурлаџиите пристигнуваат во селото, своето пристигнување го најавуваат со свирка. Ова било и првиот знак на почнување на свеченоста. Луѓето што биле дојдени кај домаќинот за помош, штом ќе ја чујат свирката на тапанот и на зурлата, ја започнуваат својата работа (Ашкун 1972: 21). Пиличкова нагласува дека ритуалните обреди при правењето на сунетот имаат религиозно и магиско значење. Една од општите подготвителни моменти на сунетот се: канењето на гостите, чистењето на куќата, подготвувањето нова облека, подготвувањето свечени јадења, купувањето овен или јагне наменето за курбан, подготвувањето на постелата на детето, украсувањето на просторијата во која ќе се врши обрежувањето и набавката на специјална облека за детето. Турците најчесто го прават сунетот во недела, но уште во саботата веќе почнуваат да присуствуваат гостите, облечени во свечена облека и со разни дарови за детето. Сунетот е придружен со голема семејна свеченост, која истовремено претставува показател за социјално-економската положба на домаќините. Последниот момент пред обрежувањето, кај Турците, е читањето на *мевлутот*, што го врши покраинскиот имам. Гостите, сместени во две простории, во едната – мажите и во другата – жените, уште во своите домови земаат *абдест*, со што се подготвуваат за слушање на мевлутот. При изведувањето на самиот чин на обрежувањето, мајката на детето непрекинато врти во рацете, како да сука, трска од рогозина или некој друг предмет бидејќи верува дека со тоа ќе биде полесно обрежувањето. Откако сунетчијата ќе ја заврши својата работа, детето си легнува во убаво наместена постела, подготвена за таа пригода. Откако ќе заврши обрежувањето, продолжува веселбата, која трае во текот на целиот ден. Гостите се забавуваат, играат, пеат и пијат. Пиличкова додава дека во последно време обрежувањето се врши во здравствените домови без споменатите церемонии за да се избегнат компликации при самиот чин на обрежување (Пиличкова 1985: 89–91).

Сунетот кај етничката група Еѓипќани во РС Македонија го опишува македонскиот истражувач Рубин Земон. Земон вели дека по утврдувањето на бројот на поканети гости, канењето за сунет се врши исто како за свадба, машко дете со бонбони, недела дена пред чинот на обрежувањето. Порано сунетот започнувал во четврток. Доаѓале претежно женските лица од фамилијата да го наместат – украсат креветот на детето. Во петокот се доаѓало на *аенк*, т.е. доаѓање на канетите гости. За сунет, порано, најблиските купувале бел овен со рогови. Домаќинот ќе ги пречекал со бонбони и со ракија, честитајќи со

зборовите: *Аурлија да се веселбата и за зет да дочекаме!* Овенот што се давал за сунет бил бојадисуван со црвена боја, а на роговите му се закачувале две јаболка, а на челото од овенот се ставало огледало. Ваквите украси, според народното верување, симболизираат: јаболката – благодет, род и среќа; огледалото – чиста иднина, светлосен зрак и црвената боја – слобода и успех. Саботата попладне детето е облечено во свечени алишта, со капа, и со музика шетало до некое место. По враќањето од прошетка, детето се носело до специјална одаја за сунет. Музиката засвирувала, а внатре во собата се само машки лица. Некој пеел делови од Куранот (Тегапир и славати шериф). Кога се сечело, со зборот *амин* се означувало дека обрезот е извршен и свирките повторно почнувале да свират. Обредот го вршел бербер, но во поново време сунетот се прави во медицински центри од страна на лекар. По сунетисувањето се давало вечера, а потоа имало и веселба. Сите гости одат до креветот на детето и го даруваат со подарок или со пари. Другите денови детето го посетувале и подалчените роднини, кои не биле поканети, како и пријатели и комшии, кои исто така го даруваат. Денес обрежувањето се практикува да се врши порано, а веселбата – подоцна, во некој ресторан (Земон 2005: 138–139.). И нашите информатори велат дека во минатото обрежувањето се вршело од страна на бербер, којшто бил вешт во ракувањето со нож, но во поново време се врши од страна на доктор: *Тоа беше во старите времиња, сега во болница* (М.Д.). За периодот од годината кога се прави сунет, зурлацијата вели дека тоа вообичаено се прави кога не е студено времето: *Само зимо не се прави, само да не е ладно. Иначе може пролет и натака, во секое време. Сега странците коа дојдат сос парите, тогај се прае* (М.Д.). Во поглед на периодот во денот кога се прави сунетот, зурлација од Велес вели: *Имаше различно, некој поручек ќе направи сунет и поручек се свири, некој пак од сабајле, па до вечер* (И.Х.). На денот на сунетот, детето се облекува во посебна облека, подготвена за таа пригода: *Па, што може поубаво да изгледа детето, капичка обавезно, да пише машала, на челото детето е измачкано со црно, да не фати уроци* (М.Д.). Пред чинот на сунетисување се прави дефиле (поворка) низ улиците, каде што се шета детето качено на коњ, а во поново време се шета во автомобил: *Детето на кон, напред беше на кон качено* (М.Д.). *Сега е модифицирано на коли, а традиционално на кон* (Ц.Д.). Дефилето е придружено со зурлациска музика и на него учествуваат сите гости: *Тоа е како маршута, дефиле* (Ц.Д.). *Да, и детето, во поворка* (А.Д.). *Ако дојдеме од една страна, се враќаме од друга. Не се враќаме по истиот пат. Од кашти, и кога се шета низ градо, обавезно во центаро мора да се замине, и тука во источнио крај е така, да видат сите. Сè таа музика се свири, нема промена* (М.Д.).¹³³ Во текот на славењето по повод сунетот постои практика да се организираат пеливански борби во чест на сунетисаното дете: *На пеливани имаме свирено на сунет. Ја таа свадба беше со пеливани лани што ја свиревме* (М.Д.). *И после има борби и се зафане, па Алај* (А.Д.). Кога борбите се прават во рамките на прославувањето, додека се движи поворката, кога ќе се дојде до соодветно место за борење, се застанува и оние што се пријавени за борење, се борат меѓу себе: *Од к'штата на детето, после да речеме петстотини метра. Ние знаеме каде е широко место дека можат да се борат пеливаните и ајде сега пеливаните и на пеливаните се свири. Пеливаните може сега самоиницијативно да се пријават, сега е импровизиран пеливанлак, не е како што беше. Ааааа, преди беше сос зејтин, сос каспети, сос тиа работи и ставрно си беше пеливанлк* (М.Д.). *По пате. Ја од тука, пред да се крене прво засвири се Алаје и пред да се крене се свири борба. Изборат се тука пеливањето и тргне. И тука на кулата, па се направе борба, на центаро се направе борба и на врашчањето исто на кулата завршуваме и дома* (А.Д.).¹³⁴ Според зурлациите, пеливанското борење за време на сунет во поново време претставува симболичен чин и во него учествуваат луѓе, кои се гости на сунетот, додека во минатото се ангажирале вистински пеливани, кои биле

¹³³ Мисли на Малешевскиот Регион.

¹³⁴ Зборува за во градот Берово.

платени да се борат¹³⁵: *Има си, ја воф Црник, кој беше донел прави пеливани, баи пеливани, кои стварно се борат. На некои им изгледаше шала, ама тиа си знаеа шо се борат* (А.Д.). Зурлацијата вели дека пеливаните се бореле за пари. На прашање кој ги плаќал овие пеливани, вели: *Тое шо е свадбаро, шо праве свадба плаќа си ги. Без разлика кој изгубе, кој добие, цело време си е борба* (А.Д.). Поворката повторно се враќа пред домот на детето, каде што се продолжува со славењето во чест на неговото сунетисување и се игра оро. Додека се играло орот, им се давало пари на детето и на музиката: *Сега, дедото дава толку пари на детето, бабата толку пари на детето* (М.Д.). *Да, да, на детето даваат сто евра, на музиката даваат дваесет евра* (Ц.Д.). Џафер Дестановски вели дека пред самиот сунет се свири оро наречено *Сунет оро*: *Има едно оро, Сунет оро се вика, тоа е пред сунетот. Тоа е фамилијарно, сунет оро* (Ц.Д.). *И сè тоа оро се води* (М.Д.): *Женско оро, сунет-оро, тоа е главното, пред да го сунетисаат детето игра и сите на детето пари даваат, на музиката даваат пари фамилијата* (Ж.Д.). *Посебно си има Алаи, си има мелодија за тоа* (Ц.Д.). *Алаи е кога го шетаат, тогаш си има „паро“, ќе речат тешко* (Ж.Д.). По овие моменти, следува сунетисување на детето. Севим Пиличкова, за моментот на сунетисување, вели дека тапанарот, кој, по обичај, се канел на свеченостите по повод обрежувањето, ја започнувал својата гласна свирка за на гостите сместени во просториите од куката, како и на оние надвор, да им ја најави веста за извршениот чин. Свирката на тапанот требало да го надгласа болното викање на детето во моментот на обрежувањето (Пиличкова 1985: 86). Зурлациите велат дека кога обрежувањето се правело дома, чинот на обрежување го следел човек од блиските роднини, кој им сигнализира кога е моментот на обрежување и им кажува кога да почнат да свират: *Па, имаме човек што дава шаарет през џамо и рече, може сега и ние т'га, т'га, т'га, галама се прави да не се слуша детето ка плаче* (М.Д.). *Си застанува некој на џамот и кога тие што работат таман ќе го сунетисат тове, ти дава знак и свириш та-ра, та-ра и готово и прекинуваш. Потоа си продолжуваш* (Ж.Д.). *Имат еден што стои надвор до врата, додека тука е докторот или бербер специнет таму го спремат, а овој е во контакт со сурлите, со тапаните и прати таму кога ќе дојде време да се сече, оноа природно не сега со ласер, кога ќе дое да го сече, тој таму додека почнува, овој дава знак, тапајте. Во исто време, сечење и ваму, тапаните зурлите пишт* (А.М.). *А кога се сунетисува детето, тогаш, тупани, побрзо се свиреше, по такво, по мелос и се прави сунет* (Р.С.). Прашуваме дали свират мелодии во моментот кога се обрежува детето? – *Не се свири. Се праи детето сунет и тогаш тапани* (Ф.М.). *Тогаш не се свири, не! Коа се сунетиса детето, тогаш се удари, тоа е ка да ти кажа, како туш. И зурли и тапани на еден глас зурлите и тапаните д'га, д'га, д'га. И тоа означува дека е детето сунетисано* (А.Д.). *Тоа беше последното, значи тука го сунетисуваат детето. Тоа се прави галама, детето да не се слуша ка плаче, т'га т'га т'га т'га, да не се слуша ка плаче* (М.Д.). *Тогаш си има едно исто, та-ра, та-ра, тупа тапанот и се знае дека го сунетисуваат во тој момент* (Ж.Д.). Свирењето во моментот на обрежувањето има цел да го пригуши плачот на детето, предизвикан од болката при обрежувањето: *Да се балосува детето* (Ц.Д.).¹³⁶ По обрежување зурлите свират една иста непрекината мелодија со повторување и постепено забрзување, а тапаните свират силно во ситни ритмички обрасци, за да не се слуша плачот и лелекањето на детето. По завршувањето на сунетисувањето, детето се одмора во специјалноподготвена соба и во специјалноподготвениот кревет додека гостите седнуваат на трпеза: *После тоа оште поголема веселба. Ние се веселиме, а оно си плаче* (А.Д.). *Има трапеза, јадење, пиење, сè има. Детето лежи дома и боледува* (М.Д.). *И кој иде да го види, му дава пари* (Ц.Д.). *Сега е убаво. За саат време детето си проодува. Иначе, напред тоа беше болно* (М.Д.) Зејнел Реџепов-Стручни од Делчево вели дека неговата фамилија одлучила да прави

¹³⁵ За пеливанството ќе зборуваме подоцна.

¹³⁶ Балосува – 'му се одзема вниманието на детето'.

традиционален сунет практикувајќи ги традиционалните обреди (З.Р.).¹³⁷ Зејнел ни го опишува текот на сунетот што го подготвуваат тие во својата фамилија, а текот на одвивањето на целиот сунет, имавме можност да го проследиме и ние: *Поканетите гости пристигнуваат во шест часот наутро на „Небет“, кога засвируваат првите зурли кај дедото на детето, кое се сунетисува (З.Р.).* Небетот, како што вели Зејнел, претставува најава за сунетот, со утринското кафе: *Се става марамче извезено со срма и сите фрлаат железни монети, во поново време се фрлаат и евра и долари и македонски денари. На срменото марамче се фрла и овошје, леблебија, за да биде богато, плодно. Потоа се врзува марамчето и се чува најмалку седум дена по завршувањето на сунетот. Потоа почнува адетот кај другите куќи кај најстарите роднини (З.Р.).* Како најстари роднини посочува дека тоа се луѓе постари од 70 години, кои не можат да присуствуваат на сунетот и се почестуваат со тоа што небетот се прави кај нив дома. Кај овие роднини се оди со зурли, а во поново време се оди и со дувачки лимени-инструменти (блех инструменти): *Небетот завршува во куќата на газдата. Кога ќе почне „Алајот“, детето се шета со поворка во централното градско подрачје, каде главната музика се зурлите и тапаните (З.Р.).* Зурлација од Берово вели дека „Алај“ е специфична мелодија која се свири на сунет: *Мора да се свири, се вика „Алај“ и тоа е толку специфично што секој не може да го свири, сос ударањето на тапаните, ептен посебно (А.Д.).* Детето, во текот на поворката, се носи во специјална чеза. *Чезата, значи, четири момчиња облечени во муслиманска носија (З.Р.)* Овие момчиња цело време ја носат чезата на раце (Фотографија 63).



Фотографија 63. Поворка со детето, кое се носи на „чеза“, придружена со зурлациска музика. (Свират зурлации од с. Банско, Срумичко.)

Присутните гости се облекуваат во народни ромски носии за да се задржи автентичноста на сунетот (Фотографија 64).

¹³⁷ Само обрежувањето се извршило во медицинска установа.



Фотографија 64. Ромки на сунет, во Делчево, облечни во традиционална ромска носија.

Во определен момент, додека се движи поворката, се свира пеливанско оро, а од гостите се одвојуваат неколкумина мажи – пеливани, кои се борат меѓусебно. Сето ова се прави за да се забавува детето, на кое ќе му прават сунет и да го балосуваат (забавуваат) за да биде весело, да нема плаче и да биде расположено (Фотографија 65).



Фотографија 65. Симболични пеливански борби, придружени со зурлациска музика.

Она што ние го забележавме во текот на симболичните пеливански борби е задевањето од страна на пеливаните, кои ги задеваа жените од потесниот круг на фамилијата на сунетисаното дете (мајка, баба) и предизвикувањето борење. Со овој чин тие внесуваа определен хумор кај сите присутни и кај детето (Фотографија 66).



Фотографија 66. Задевање на жените од страна на пеливаните.

Зејнел посочува дека репертоарот на зурлациите за време на сунетот се состои од обичајни мелодии, но се свират мелодии и по желба на гостите. Во денешно време и покрај тоа што се изведуваат сите обичаи поврзани со сунет, обрежувањето се врши во медицински установи, а порано тоа го вршеле *сунетчици*, луѓе на кои тоа им бил занает и се занимавале исклучиво со обрежување. Зејнел вели дека во минатото се практикувало да се сунетисуваат и повеќе деца истовремено, а обрежувањето се вршело во џамија, но смета дека обрежувањето во медицински установи е подобро за детето. На самиот чин на обрежување се свирело само на тапан. Гостите чекале надвор во дворот, а во просторијата биле само сунетчијата и дел од најблиските роднини на детето (таткото, чичкото). Кога тапанот ќе почне да свира силно, да грми, тоа значело дека детето е обрежано. Во тој момент сите присутни гости аплаудираат, а мајката и блиските роднина плачат од радост. Зејнел вели дека во денешно време на модерно живеење сунет-свадбата е модернизирана практика и на вечера се оди во хотел, каде што свира друг оркестар, составен од фабрички инструменти (З.Р.) На овој сунет, по завршувањето на сите придружни обичаи, зурлациите се повлекуваат и во дворот кај домаќинот продолжува да свира група од Струмица, составена од современи инструменти. Зурлациската група, која го придружува сунетот, е зурлациската група од с. Банско, Струмичко, составена од три зурли и два тапани. Оваа група свиреше на сунет и во Штип, каде што голем дел од присутните гости беа облечени во традиционална ромска облека (Фотографија 67).



Фотографија 67. Зурлациска група од Струмица на сунет во Штип.

Од нашите информатори од Кичевскиот Регион дознаваме дека и во овој регион, сунетот, како и во минатото, и во денешно време се прави со зурлациска музика: *Само со сурли и тапани, пред сунет праиме џумбуш (А.М.). Ке влезеш, на пример, кај човекот, којшто прави свадба, ќе играт, ќе играт и кога ќе се одморат никој нема да игра и тука у средина ајде сега само со зурли (К.К.).*¹³⁸ *Барат, ајде малку да ни праите со сурли џумбуш (А.М.). – Без тапан свирите тогаш? – Без тапан, да. Има мелодии што се со тапани и зурли заедно, а никој не игра, само слушаат. Понекогаш и оро играат во коначи, ама по двајца, по тројца (А.М.).* Овие зурлации велат дека за време на сунет, покрај пеливански борби, се случува да се организираат и трки. Ги прашуваме дали оваа практика е присутна за време на сунет и кај другите етнички групи со муслиманска вероисповед. – *Кај Ромите не, само кај Албанците. Исто оние што трчаат, тапаните ги чекаат со музика и кога стигнуват на целта, ние со зурлите (А.М.).* Асан Махмуди вели дека овие трки почнуваат веднаш по завршувањето на обрежувањето: *После излегуваат едно оро, играат после од тука, одат на трчање, после има пеливанско трчање (А.М.).* – Има некоја посебна мелодија кога трчаат?, прашуваме. – *Да (Ф.М.): Тие тргнуваат, ние свириме некои мелодии и кога го гледаме првиот тркач, ние одма менуваме музиката, друга музика правиме. Кога приближуваат на стотина метри тркачите, како доаѓаат, ние убрзуваме (А.М.).*

Сумирајќи ги информациите од нашите информатори заклучуваме дека во текот на сунетот се свират мелодии од поширокиот репертоар на зурлациите, како и мелодии, карактеристични за регионот и за етничката група кај која се одвива сунетот. Во моментот на обрежување се свират недефинирани мелодии придружени со силни и со брзи удари на тапанот, кои имаат функција да им најават на присутните дека е започнат чинот на обрежување, а вистовремено и да го прикријат плачот и писокот на детето. Од приложените информации можеме да согледаме определени разлики во самото одвивање на обредот сунет-свадба, но главно, најголем дел од елементите карактеристични за сунетот кај етничките групи со муслиманска вероисповед се задржани и денес.

¹³⁸ Мисли на сунет-свадба.

4.1.1.2. Свадба

*Невестата, бе вика, не ми ја даваат, не
може да оиме без зурлите (Ц.А.).*

Зурлациската музика, како звучен симбол на празничност, мошне е присутна за време на свадбениот циклус, пуклус во кој се одвиваат многубројни содржини и обичаи во кои се вклучени бројни учесници од потесното семејство на младоженецот и на невестата, како и други учесници. Свадбата, како еден од позначајните настани во човековиот живот, и во минатото, и денес за младите означува почеток на еден сосема нов момент во нивните животи и носи голема радост кај двете семејства, на младоженецот и на невестата. Свадбениот циклус кај муслиманите, во минатото, музички најчесто бил придружуван со зурли и со тапани, а во денешно време зурлациската музика најчесто е застапена само делумно. Кога велíme делумно посочуваме дека во денешно време и кај муслиманите и кај христијаните свадбениот обред музички е придружен од модерни оркестри (музички групи составени од фабрички инструменти) со делумно присуство на зурлациски групи, во определени сегменти од свадбениот циклус. Присуството на модерни инструменти го регистрира Керол Силверман, која прави истражување поврзано со ромската музика во скопската населба Шутка во Скопје и функционирањето на ансамблот од зурла и од тапан во современиот свет и вели дека во 60-тите години на 20 век се популарни два типа инструментални состави: зурлациско трио и модерен оркестар. Силверман вели дека и покрај тоа што по 50-тите години, западните инструменти ги потиснуваат месните, зурлациските состави остануваат водечки на: свадби, сунети и календарски празници за муслиманските Роми и најмногу тие ги спроведуваат празничните процеси по улиците (Silverman 1996: 63–76). Модерните оркестри, составени од свирачи, кои свират на: синтисајзер, тапани, тарабука, бенџо, саксофон, каде што свирачите свират со засилувачи, регистрира и Елзи Дунин. Дунин вели дека оваа музика повеќе свири за време на семејните прослави и свечености, како што се свадбите и сунетите (Дунин 2002: 26). Овие модерни оркестри се присутни и денес и тие свират во ресторан, каде што се прави свадбената веселба, а се присутни и во домот на младоженецот, од каде што одат во домот на невестата, нешто што во минатото најчесто се правело со зурлациска музика. Во денешно време ако е изоставена зурлациската музика за време обичајните ритуали што се прават во домот на младоженецот и ако не се оди по невеста со зурли, зурлациите се канат во ресторанот, со што, на свадбата внесуваат дел од постарата музичка традиција, каде што свират ороводни и вокални мелодии. Во секој случај, и денес постои традиција зурлациски групи да свират кај младоженецот и со нив да се оди по невеста. Во овој случај модерниот оркестар свири само во ресторанот. Текот на свадбите и на свадбените обичаи во кои учествуваат зурлациски групи, ни го опишуваат нашите информатори зурлаци.

Кај Ромите, во свадбениот циклус, зурлациската музика зазема значајно место и денес, а една од причините е тоа што тие се главните носители на зурлациската традиција. Зурлација вели дека кај ромските свадби се практикувало зурлации да има и кај младоженецот и кај невестата (Н.М.). Информаторите велат дека во минатото свадбите траеле повеќе денови од кои во секој имало по некој обред, а денес состојбата е променета и свадбениот циклус со сите обреди што се практикуваат и кај младоженецот и кај невестата се одвиваат во еден или два дена: *Порано свадбата траеше една недела (С.С.). На свадби, од четврток до понеделник (Р.С.). Петок, сабота, недела, понеделник завршуеше (И.Х.). Порано се свиреше по три-четири дена, сега еден ден (А.Ј.). Тогај беше свадбите ако свршавачка имат, свршавачка законски, мора зурлите да ги викнат и се закажува таму, меѓу нив, сватовите, кој месец, кое дато што ќе биде да се свири, кои денови ќе се свират, што денови ќе се свират. Тогај идеја, ќе оде зетот кај невестата, невестата ќе ја носеа кај зетот. А секој еден не правеше со зурли, кој како сака. И кај*

невестата сум свирел и кај зетот сум свирел. Ако се договорот зетот кај невестата со зурли одевне (И.Х.). Одеме прво свирачите кај домакино што ќе ја земе снаата, кај него ќе свириме и ќе играт, игранка ќе направеме. Од таму коа ќе сака да оде да земе снаата, ќе одеме ќе ја земеме снаата, од таму пак ќе се враќаме. Тогаш за тоа време, немаше по рестораните, по дома, по дома. Па да речеме сега, ќе почнеш у седум саато у осум, па ќе завршиеш у дванаесет – еден. Утре, па си исто продолжуваши на свирење. Убаво, ама сега е друго, сега малку се свири. Многу тие клавири, други работи. Они, па обожават зурлите, да, без зурли не бива, ама нема. Понапред повеќе. (Р.С.). Зурлација ни кажува за мелодија што се свири кај Ромите кога на невестата и се нанесува к'на на рацете, мелодија што се вика: Узат гира, мелодија што ја научил тој од постар зурлација (Е.Р.). Во текот на свадбата повеќекратно се свират мелодии наречени чочек, мелодии што се омилени меѓу ромската етничка група. Често се практикува зурлации да се канат и во ресторанот, каде што се одвива свадбената веселба: Ја имам свирено свадба кај Ромите во Кичево, со Сандокан. Лично дојдоа по нас, ние свиревме во ресторанот ромска свадба (С.А.). Свadbите се сега модернизирани и како атракција само (М.Д.). – Дали сте доволно платени на овие кратки настапи? – Па, сегашните работи се подобри. За пола саат ќе земеш истите пари, можеби и повеќе од свадба целодневна (М.Д.).

Зурлациската музика е дел од свадбениот циклус и кај албанската етничка група. Според кичевски зурлација, кај Албанците во Кичевско, во минатото зурлите биле присутни во текот на целиот свадбен обред. Најнапред прашуваме во кој период од годината се прават свадби од страна на Албанците. – Ко почнаа овие да свират, цела година се правеле свадби (К.К.). После кога ќе заврши жетвата и почнуваат свadbите веќе, ќе траат тие до пролет (А.М.). Од јули до август (М.М.). Од 5 јули до 20 септември (А.М.). Порано и на зима имавме (Ф.М.). Информатори од Радовиш се сеќаваат дека зурлацијата за првпат јавно настапил на албанска свадба во радовишкото село Тополница, придружен на тапан од неговиот постар брат, а ни ја кажуваат и причината зошто дошло до тоа да засвири токму таму: Прва свадба ми е албанска свадба во Тополница, најпрвата свадба (А.З.). Татко ми почина. Земал капар, нема кој да свире. Викам брат ми, ние трујца ќе свиреме. Ојдеме у Тополница, најпрв во Тополница. Првпат Алијата тогај зима зурла у раката (С.З.). Имало Албанци во Тополница? Имаше, сега не (А.З.). Албанци и Турци, сега само Турци. Пун беше Албанци, многу. Сега има двајца, трујца, ојдеа си кој од каде дојдел, Тетово, Гостивар (С.З.). Возрасен зурлација од Кичево, етнички Албанец, вели дека во минатото свadbите се правеле исклучиво дома: По соби, порано свadbи не се правеа по ресторанти, се правеа в село. (А.М.). Гостите на свadbата, кои биле од други села, биле сместувани во куќи во селото: Во село колку куќи има, толку гости, триста гости, тој мора десет соби да спрема за пречек на гости. Селото беше спремно да се чека, да се исчекува пријатели гости зашто гостите беа од другите села: Осломишта, Осломеј од Шутово, Зајас (А.М.). Овој зурлација вели дека на албанска свадба за првпат свирел со кавал, како придружник на повозрасен кавалција: Ја во осмо одделени кога бев, тогаш бев спремен да влегувам по конаци, значи, по свадбарски соби, кога се правеа свadbи по конаци, по соби. Тогаш сум бил спремен да влегувам со кафали со постар кафалција, ама да го пратам и да праиме добра мелодија, добри песни (А.М.). – Само свиревте или и пеевте? – Не, имаше друга група со пеачи, а ние само со кафали. Една ќе пеат пеачите, една песна еднаш со кафалите ние. Ако имаше и друга група, се менуваа три групи, четири групи се менуваа (А.М.). Овој зурлација, во денешно време, со својата група на свadbи свири исклучиво со зурли и со тапани. Друг зурлација ни кажува негова перцепција за албанските свadbи: Се одеше исто, со тапани. Главната церемонија ја правеа зурлите. Порано на албанската страна беше вака: Одеа зурли, еден газда правеше цела недела свадба. Пред свадбава, пред главниот чин, се одеше. Одевме плех-музика, таму претежно на албанската страна вујкото има предност и сега денеска плех-музика, задутре тапани ќе појдат, ама плех-музиката ја обожаваа повеќе

помладите. Е, тапаните одеа последниот ден, пред случката. На свадбата, на главниот момент, одеа претежно се правеа дома свадбите на главниот ден (Н.М.). – Дали и во домот на невестата се канеле зурлации? – Не, женска страна, не. Кај Албанците само од маишка страна (Н.М.). Таму само адетот го правиме, ќе поиграт едно оро, две, и се враќаме кај младоженецот (С.С.А.). Друг зурлација пак вели: И кај жените, зависи од газдата. Порано беше друг обичај, сега посиромашко, младината не сака (С.А.). Зурлациите ни пренесуваат и дел од застапениот репертоар. Гостиварски зурлација вели дека на албански свадби најпрвин се свира *Нибет: Ова е увертира во свадба* (Р.А.). За првото оро што се игра на албански свадби, скопски зурлации велат: *Сефте се вика првата, сефте на турски* (Ж.Д.). *Сефте оро, таа кога се фатат играорци, таа се игра како прва* (Ж.Д.М.). *Албанските свадби се интересни пошто доаѓаат играорци што ги знаат тие ора пошто секој не може тие да ги игра. Има и од свадбарите што ги играат* (Ж.Д.М.). *Кај Албанците ја свириме, се вика „Ај, мој мира“ после неа „Асан-ага“* (Ж.Д.). Зурлациите посочуваат дека за време на свадба свират и голем број песни и ора, кои се карактеристични за албанската етничка група. Зурлација вели дека кај Албанците и кај Торбешите, кога излегува зетот од куќата, пред самото тргнување по невестата, свират песни само со зурли (*Езгија, Нибет*): *Кога се вади зетот кај Албанците и кај Торбешите* (Ж.Д.М.).

Зурлите и тапаните се присутни и кај Македонците муслимани и кај турската етничка група. Нашите информатори посочуваат дека зурлите и тапаните биле музички инструменти и на торбешки и на турски свадби: *Муслиманите, реков, Торбешите и Турците, без зурла не прават свадба. Македонци на жал во Дебар ги нема, се бројат на прсти. Дебар е поназадно место, ценета е зурлата во Дебар, во Струмица не гледаш, кларинети. Во Струмица има блех-оркестри, во Дебар нема шанси за блех-оркестар, во Дебар само зурли* (Ц.А.). За присуството на зурлации за време на торбешки и на турски свадби, овие зурлации велат дека зурлите биле главната музика: *Торбешите обавезно, обавезно, и Турците* (Ц.А.). *Аааа, обавезно, значи тие викаат* (Н.А.). Зурлациската музика е присутна и кај исламизираните христијани (Помаци и Торбеша). Аритон Поповски, истражувајќи ги свадбените обичаи и песни на Македонците муслимани во реканскиот крај, за пристигнувањето на свирачите во селото Велебрдо вели дека како и кај православно население, пристигнувањето на свирачите се најавува со специјални мелодии.¹³⁹ Кај македонските муслимани се играле сите ора што се среќаваат и кај православните, а се свират од *Еѓупци* – свирачи на зурли и на тапани од градот Дебар. Поповски забележува дека со влијанието на верата обичаите претрпеле и соодветни измени. Како пример посочува дека по пристигнување на свирачите во ова село не се свирело прво *Свекрвиното оро* (како што било обичај во други села), ниту пак се изведувале ритуалните обичаи поврзани со ова оро. Свирачите најпрвин свиреле *Рамно оро*, кое го играат мажите што се роднини со фамилијата што прави свадба. Кај муслиманите го бележи *Зетовското оро (Манукот)*. На свадбата на јавни места пред насобраниот народ играле само мажи. Жените играле ора во затворени простории и тоа со песни (Поповски 1972: 100–101, 108–109). Скендер Абдиу посочува дека и тие редовно свират на торбешки свадби, во околината на Дебар: *Од Жировница нагоре, тоа се вика Горна Река. Танушани, Рибница, Креке, Дув, Бродец, Пилана, таму се прават свадби* (С.А.). Од кажаното можеме да ја извлечеме конзервативноста, која била присутна и нагласена кај муслиманското население, каде што мажите биле стожерот на оро то придружено со зурли и со тапани, додека жените биле скриени од очите на јавноста и оро то си го придружувале со песни во затворен простор. Дебарски зурлации, кои свират на торбешки свадби велат дека обичаите кај Торбешите и кај Македонците христијани се

¹³⁹ Село Велебрдо во минатото му припаѓало на општината Дебар, а денес му припаѓа на општината Маврово и Ростуше.

разликуваат, додека мелодиите (*свирките*) кај сите се исти (М.И.; П.И.). *Имае други адеги, си имаат и тие адеги. Значи, имаме ние многу овде региони* (П.И.). Кичевски зурлаци велат дека едни од најистакнатите зурлациски групи, кои свиреле и сè уште свират на оваа етничка група се Мајовци од Дебар: *Мајовци се од време добри мајстори од тоа егзистирале луѓето и беа на далеку познати и строго македонската музика тие ја свиреа ваму од оваа страна на Радика. На таа страна, тие Торбеши Македонци, на нив свират* (Н.М.). – Каков стил свират Мајовци? – *Исто како ние што свириме и тие свират, стариот стил* (Н.М.). – Дебарски зурлација вели дека со својата зурлациска група свиреле торбешка свадба и во Турција: *Со Сандокан, Муамед и Агим, браќата, во Измир, а невеста зедовме во Стамбол. Со коли одевме, невеста зедовме. – Кој ве викаше во Измир да свирите? – Тоа се од Македонија, ама преселени, таму родени. – Турци беа? – Не, не, тие се македонски муслимани, Торбеши од Цепиште. – Колку дена свиревте? – Три дена: четврток, петок и сабота завршивме. Ние со зурли, а имаше и музика во ресторан од Струмица. Кога влеговме ние таму, не не пуштаа* (А.Б.).

Зурлациската музика е звучниот симбол на свадбение веселби и во животот на турската етничка група (Турци и Турци Јуруци). Миленко Јованов од радовишкото село Јаргулица се сеќава дека во минатото, во ова село, додека имало турско население, свадбите се правеле исклучиво со зурли и со тапани.¹⁴⁰ Зурлаци и тапанци биле Роми од Радовиш, кои доаѓале на покана на домаќините што правеле свадби (М.Ј.). За текот на турските свадби зборуваат и зурлациите. Дебарски зурлација вели дека денес и покрај тоа што на турските свадби свири модерен оркестар, најчесто се канат и зурлаци и тапанци. Тој вели дека во областа Горна и Долна Жупа живее бројно население од турската етничка група: *Горна Жупа се Турци, го зборат турскиот јазик: Долна Жупа го зборат македонскиот, некои почнале и турски. Значи, таму свадба се прави, иако има оркестар музика да речеме, али зурла мора да има. Мада нека биде зурлата тапанот четири-пет саати. Без зурла, слушам ја примери викаат: Невестата, бе вика, не ми ја даваат, не може да оиме без зурлите. И останува традиција кај нас две зурли и два тапани одаат. Татко ми кога одеше во село кај Турците и со друг тапанција, а таму јаки играорци, а татко ми не лупал за себе или да те види тебе како свирши. Го гледал играорецот и тука добил голем плус* (Ц.А.). Зурлациската група Сулејманови од Струмичко велат дека повеќе години свират на турско население во Дебарскиот Регион: *Мајовци таа страна свират ние од оваа страна* (С.С.). Зурлацијата вели дека тие биле многу прифатени од Турците и вели дека Турците на зурлациска група од Дебар и велеле дека овие иако се од Струмица, повеќе ги знаеле старите турски песни: *На Турци свиревме, ама македонско, најстара песна „Маро ле кисе ле“. На вај (Абди) викаат: Мајстор си ти. Народот вика, тие Турците: Мајстори, ако сте вие од тука, ама овај ги знае старите песни. Они слушаа (Мајовци) и сакаа да не изгонат, но цело село не држеше таму. Испадна тој Туркиношто свиревме кај него и му рече на стариот зурлација: Слушај, ако ги закачите овие музиканти, нема да станете повеќе во селото. И после тоа не ни пречеа. Сакаа да ни дадат куќа, да свириме цело лето, на сите свадби. (С.С.). Садик вели дека свадбите кај Турците денес траат два дена и свадбата не е само со зурлациска музика, туку свири и модерен оркестар, а тие свират за време на обредите. Овој зурлација ни ги опишува обредите од свадбениот циклус, обреди што се придружени со зурлациска музика и вели дека тие цело време учествуваат во тековните обреди, а со зурлите и со тапаните се најувала свадбата: *Ние сме повеќе на шетање, одиме горе низ селото, да чујат дека има свадба. Свириме на к'на, зетот ги облекува новите кондури и свирејќи одиме низ селото со новите кондури кај невестата, да ги види кондуриите. Поттоа го облекува костумот, на пак одиме низ селото и кај невестата со свирење. Вечер одиме да ја земеме снаата, пак**

¹⁴⁰ Информатор Миленко Јованов роден во 1932 г. во село Јаргулица, Радовишко, се сеќава дека до 1958 г. во селото живееле Турци во околу четириесетина куќи. По оваа година тие масовно се иселиле во Турција.

свирење, три пати на ден (С.С.). Кога невестата доаѓа во домот на младоженецот, прекинувале определено време, по што продолжувал модерниот оркестар, па потоа повтроно свиреле тие: Кога доаѓа невестата, ние прекинуваме и почнува друга музика. Потоа кога тие прекинуваат, свириме пак ние и така. Утре продолжуваме до попладне и завршува свадбата (С.С.). Зурлација вели дека од страна на турската етничка група многу често се бараат и езгии (нибет) (П.И.).

Зурлациската музика за време на свадба е присутна и кај Турците – Јуруци. Текот на свадбениот циклус при крајот на седумдесеттите години од 20 век, во јуручкото село Коџалија (Радовишко) го опишува Ѓорѓи Здравев, кој имал можност да ја проследи машката страна на свадбата. Здравев забележува дека во средата во селото доаѓаат тапанци и зурлации од Радовиш. Пред да наближат до селото, група луѓе што ги пазареле и ги повикале, излегуваат да ги пречекаат со *бајрак*, го развејуваат знамето и на тој начин ја најавуваат свадбата. Од влегувањето во селото музикантите свират (со паузи) речиси цел ден и цела ноќ. Речиси за цело време додека свири музиката, на сретсело мажите играат и се веселат. Свадбата започнувала во четврток кога утрото, таткото на момчето ги повикува музикантите во својата куќа за да свират додека го бричат младоженецот. За време на бричењето околу младоженецот се игра оро. По бричењето, младоженецот го облекуваат во свечена облека, по што тој им бакнува рака на нјаблиските. И во овие моменти се игра оро на кое му се придружува и младоженецот. Кај оваа етничка група младоженецот не оди по невеста, туку го затвораат во соба, каде што останува сè до доаѓањето на невестата кај него. По невеста одат неговите родители и сите присутни гости, придружени со зурлациска музика. Кај младоженецот првин се носи чеизот од невестата, а потоа неговите родители ја доведуваат и невестата. По завршувањето на вечерата, невестата ја заклучуваат во собата со младоженецот (Здравев 1985: 116–118). Дел од нашите информатори свиреле и сè уште свират на свадби кај Турците кај Јуруците. Велешки зурлација вели дека тој првпат свирел на јуручка свадба на покана од штиски зурлација со име Троха (Л.Х.). Со Троха свирел на само една јуручка свадба, по што продолжува да свири со неговата зурлациска група од Велес. Прашуваме во кои региони зурлациите свиреле на јуручки свадби, на што ни одговараат: *Струмица, Радовиш, Кочани (Л.Х.). Јуруци има во Валандовско, во Радовишко (Д.М.). Беровски зурлација памети дека на јуручки свадби свиреле и неговите дедо и татко, а свирел и тој: На старите времиња, они од тука пешки одеше за Нова Маала, Добрашинци, Чаликли. Значи тоа са го се они свирели, на Турците, тие шо ги викаме Јуруци. Ја сум свирел во Чаликлија (Валандовско), во Струмичко (М.Д.). Винички зурлација свирел во јуручки села, кои се наоѓаат во подножјето на Планината Плачковица, од штиска страна: Во Коџали, Парналија сите тие села таму. Мене ме викаа, тие сите мене ме викаа (Р.С.). Прашуваме во кои денови од неделата се правеле јуручките свадби? – Среда, четврток и петок завршува (Р.С.). Јуруците да ти кажам, ќе почнат петок, сабота, недела, на понеделник – блага ракија (Д.М.). Беровски зурлација ни пренесува карактеристичен момент поврзан со свадбениот циклус кај јуруци во стумичкото село Висока Маала. Дедото на свдбата, свадбата ја правел во планина, каде што ги чувал говедата: Они си имааше си свадба, да речеме хотелска свадба си правили. Тој дедото в планината. И он си е зарекол, вика ќе правам свадба тука дека са ми, има 150 говеда. Искам свадбата тука да се направе (М.Д.). Тој додава дека трапезата за време на јуручка свадба на која свирел тој не била наместена на маси, туку на земја: Сè на земјата, сè на земјата, значи тоа направено на котли, на котли се направено. Многу автентична работа. Јас се гордеам со тоа (М.Д.). Си ги задржале ли јуруците своите обичаи? – Си ги тераат, малку ме изненадија оти, добро, кај Албанците го има тоа веќе, ама тука ме изненадија значе коа дојдоа првио пат жените и се тргнаа настрана во некоја шума, а ние свириме на мажето. И сега додека се адаптира работата, додека се адаптира, дојдеа и некои Македонци, тоа беше малку интересна работа, дојдеа и некои Македонци и додека се малку зближат и почнаа жените да*

придат, доода, доодат. И тогај се збрка веќе орото. – Посебно оро имаа мажите, а посебно жените? – *Не, после се збркаа, иначе прво мажите зафатаа.* – Жените играа на зурли? – *Играа ама додека се адаптираа, значи оше си ја имаат таа традиција таму* (М.Д.). И струмички зурлација вели дека кога се играло оро кај Јуруците, орото било еднополово, само мажи или само жени: *Кога свиревме на Јуруците, кога ќе играт мажите, женските на страна се собираат едно петнаесет метра далеку. Само мажи играат. Ако ти си газда, и твојата жена, ќерка, не смее да флезе внатре. Ако неговата жена флезе да игра и мојата жена ќе дојде. Кога се игра жените, мажите одат на страна, жените оро* (Д.М.). Еднополовото играње на оро е одраз на конзервативноста на оваа етничка група. Конзервативноста кај јуручката етничка група го забележува и Ѓорѓи Здравев (Здравев, 1985). Репертоарот кај Јуруците се состоел од турска и од македонска музика: *Има нешто дел од турско, ама и они повеќе на македонско одат.* (М.Д.). Сумирајќи ги произнесените информации можеме да заклучиме дека зурлациската музика имала и сè уште има застапеност на свадбите кај муслиманското население во РС Македонија. Без разлика што со навлегувањето на модерните оркестри се намалува побарувачката на овој вид музика, нашите информатори укажуваат на тоа дека и денес тие се барани од страна на овие етнички групи, и покрај тоа што времетраењето на нивното свирење не е како во минатото.

4.1.2. Традиционални календарски исполнувачки контексти кај муслиманите

Зурлациската музика е присутна и во традиционалните календарски празници, практикувани од муслиманското население. Еден од значајните празници кај муслиманите е празникот Ерделз, кај христијаните познат како Ѓурѓовден, празник на кој се чествува светецот Св. Ѓорѓи. Меѓу муслиманите овој празник, кај Ромите, се нарекува Ерделез (Петровски 2018: 104); кај Турците Х’д’рлез, Х’дерлез (Аго 2018: 124); кај Албанците Shën Gjergji (Муртезани 2018: 72). Овој празник од пролетниот циклус претставува празник што ја навестува пролетта, празник што се празнува и од припадниците на муслиманска и од припадниците на христијанска вероисповед. Актан Аго вели дека Х’д’рлез (Х’дерлез) е празник, којшто се прославува речиси во целиот турски свет, при што се реализираат голем број церемонии. Тоа е празник кога се слави доаѓањето на пролетта и календарски се совпаѓа со празникот што кај христијанските народи на Балканот е познат како Ѓурѓовден или *има некој друг назив во врска со светецот Св. Георгиј* (Аго 2018: 124).

Информации поврзани со празнувањето на Ѓурѓовден од страна на муслиманското население добиваме од досегаобјавената литература. Коле Симитчиев вели дека славењето на Ѓурѓовден од Ромите – муслимани во Македонија трае три дена, а Ромите се собираат околу некоја православна црква или манастир. Тие, исто како и христијаните, колат јагне како курбан. За нив Ѓурѓовден означува почеток на летото што мораат да го пречекаат со: ора, песни и игри (Симитчиев 1973: 104). Елзи Дунин забележува дека празникот Ѓурѓовден се слави и од муслиманските и од христијанските Роми и дека има поголем број сличности отколку разлики. Дунин го опишува празнувањето на Ѓурѓовден во Скопје регистрирано во 1987 г. и вели дека музика и играње имало само два дена, на 5 и на 9 мај. Дунин истакнува дека музичката придружба за време на славењето на Ѓурѓовден и понатаму е од традиционални групи составени од тапан и зурла.¹⁴¹ На 5 мај било отворањето на празникот кај црквата Свети Јован Крстител. Свирачите на тапан и зурла доаѓале малку по изгревањето на сонцето (околу 7 часот) и свиреле речиси до пладне на крстосницата под црквата. Тајфите од тапан и зурла свиреле и последниот ден, на 9 мај попладне, до залезот на сонцето на падината до старото Циганско Маало. Всушност, со

¹⁴¹ Свирачите на тапан и на зурла во Скопје се од истите семејства, коишто постоеле уште кон крајот на 19 век (а можеби и неколку векови пред тоа).

свирањето и со играњето на отворено, прославата започнувала на 5 мај, а завршувала на 9 мај (Дунин 2002: 25–26). Родна Величковска вели дека Ѓурѓовден – Ерделез е најстар и најголем пролетен празник кај Ромите во Македонија. Обичаите што се практикуваат за време на ѓурѓовденските празници, се проследени со песни и со игри. Традиционалните инструменти, кои се користат во музиката придружба кај Ромите, се зурлите и тапанот, а во поново време и инструменти со засилувачи составени од: синтисајзер, тапани, саксофон и други инструменти (Величковска 2002: 99, 102). Присуство на зурлите, тапаните и на зурлациска музика за време на празнувањето на Ѓурѓовден/Ерделез од страна на Ромите, забележува Трајко Петровски (Петровски 2018: 104–123). Петровски вели дека Ромите од Скопје (христијански и муслимански), денот пред Ѓурѓовден, доаѓаат рано наутро, посетуваат култно место во населбата Капиштец, односно, ја посетуваат црквата Св. Јован Крстител. Таму, меѓу првите пристигнуваат свирачите на зурли и тапани, кои свират за сите посетители, а свирките, со мали паузи, се слушаат во текот на целото претпладне. Зурлите и тапаните свират и додека се жртвуваат јагнињата (Петровски 2018: 105, 107, 109). Петровски вели дека речиси идентично е прославувањето на Ѓурѓовден/Ерделез од страна на Ромите и во другите градови во РС Македонија, празнувањето е на култни места и на отворен простор, каде што ечат звуците на зурлите и на тапаните. Петровски нагласува дека ѓурѓовденското славење кај Ромите, со: музика, песни и ора е најевидентно во населбите во градовите, каде што доминира ромското население (Петровски 2018: 114–117, 122). Специфичен настан во контекст на празникот Ѓурѓовден кај албанката етничка група во гостиварското село Речане, забележува Изаим Муртезани. Во ова село празникот го славеле мажите, коишто, наспроти празнико, се собирале, палеле огнови и ноќта ја поминувале надвор. Ноќта тие играле оро под звуците на зурлите и на тапаните, изведувале разни игри, печеле јагниња и се забавувале до утринските часови на самиот празник. Утрото организирале пародија на свадба, каде што младо момче било облекувано како невеста и било украсувано со ѓурѓовденски цвеќиња, па со бел коњ, исто така украсен со различни цвеќиња и зеленило, придружени од тапани и од зурли селаните тргнувале кон селото заедно со „невестата“ качена на коњот. Кога приближувале кон селото, под звуците на тапаните и на зурлите, децата, девојките, невестите и жените се брзале, пред да влезе „невестата“ во селото, да ги измијат рацете од реката, која поминува низ селото (Муртезани 2018: 85–86).

За време на славењето на овој празник од пролетниот циклус, од страна на муслиманското население се организираат и пеливански борби, кои и ден-денес се придружени од зурли и од тапани. Струмички зурлации велат дека по повод празникот Ѓурѓовден/Ерделез, пеливански борби се одржуваат во струмичкото село Куклиш и во валандовското село Чаликли. Зурлацијата Али Зурнациев од Радовиш ни кажа дека долги години свири на Ѓурѓовден за време на одржувањето на пеливанското борење (ѓуреш) во валандовското село Чаликли, населено претежно со турско население (А.З.). Велешките зурлации, како место во кое се одржуваат пеливански борби за време на прославувањето на Ѓурѓовден/Ерделез ја посочуваат општината Лозово. Ние имавме можност да ги проследиме посочените пеливански борби организирани во чест на Ѓурѓовден во с. Чаликли, о. Лозово и с. Куклиш. Пеливанските борби во чест на Ѓурѓовден во с. Чаликли и о. Лозово ги бележи и Актан Аго (Аго 2018: 138–141), а пеливански борби по повод Ѓурѓовден во селото Никуштак, Кумановско, и во селото Студеничани, Скопско, бележи Изаим Муртезани (Муртезани 2018: 76).

Бележиме присуство на зурлациската музика и за време на славењето на муслиманските празници Курбан бајрам и Рамазан бајрам. Боривоје Џимревски забележува пеливански натпреварувања во чест на верските празници Бајрам и Рамазан што се одржале во с. Горно Врановци (Велешко), село што било населено со Македонци муслимани (Џимревски 1988: 142). Зурлација од Куманово ни кажува дека со неговата зурлациска група свирел на пеливански борби организирани во чест на муслиманскиот

празник Бајрам: *Види тоа за Бајрам беше, муслимански празник во септември месец. Тука во едно албанско село Матејче, тоа е блиско село кај нас. Тука свиревме скоро едно два саата* (Аз.С.).

Преку посочените контексти на употреба на зурлациската музика можеме да ја видиме широката употреба на оваа стара музика и на инструментите во традиционалните семејните и календарски контексти кај муслиманското население. Доаѓаме до заклучок дека овие инструменти и во денешно време заземаат определено место во сите сегменти во животот на муслиманското население.

4.2. Зурлата во исполнувачки контексти кај христијаните

Зурлите и тапаните биле музичката придружба во различни семејни и календарски контексти и кај христијанското население во РС Македонија, конкретно кај две етнички групи, Македонци христијани и Роми со христијанска вероисповед (*Ка'рци, Масарманги*). Како инструменти што ги придружувале песните и ората во регионите, каде што е доминантно христијанското население повеќе се споменуваат: гајдата, кџането, тамбурата и тапанот, но своја улога имале и зурлациско-тапанарските групи. Од расположливите информации можеме да видиме дека побарувањето на зурлациско-тапанарската музика од страна на христијанското население во одделни региони е различна, а доминира во западниот дел од државата, во оние средини, каде што живее мешовитото население составено од припадници на муслимански и христијански етнички заедници. Истражувајќи ја инструменталната народна музика и инструментите во Титоввешкиот Регион, Боривоје Џимревски го забележува кажувањето на македонски христијанин, жител од село Еловец: „Сурлата коа ќе засвири, татко ми да е истегнат (да е умрен) ја ќе заиграјам. Ќе го плача и ќе играја на сурлата. По апетит имам за играње на неа, божем ногата ми ја намештава сурлата, дека да згазнам“ (Џимревски 1988: 142–145). Во Делчевскиот Регион (Пијанечки Регион) на пример, традицијата што се одржува и денес е, многу често, во различни пригоди да свират само тапанарски групи составени од три, четири, па и повеќе тапани. Но, и во овој регион како што посочуваат нашите информатори, постои традиција на христијански свадби да се канат зурлации и тапанари, најчесто од: Берово, Винаца или Кочани. Кај македонското христијанско население, зурлациската музика, исто како и кај муслиманите, се доживува како музика за веселба и за славење. Зурлации посочуваат дека зурлациската музика се барала и сè уште се бара од македонските христијани, но повеќе се барала на слави, отколку на свадби. – Кај Македонците зурлите не беа многу застапени? – *Се свирело* (М.М.). *На свадби не, само на слави. Само во едно село одеа за слави, не знам која слава во Вранешница, грнчари се тие на празници* (Н.М.). Во продолжение ќе направиме осврт на употребата на зурлата и на тапанот во традиционалните семејни и календарски контексти кај христијаните базирајќи се на сопствените истражувања и на објавени публикации, кои го бележат дејствувањето на зурлациски групи како музичка придружба во определени контексти кај христијанското население.

4.2.1. Зурлата во традиционалните семејни контексти кај христијаните

Зурлите и тапаните во семејните контексти кај христијаните се присутни за време на одржување на: свадби, свршувачка, раѓање на дете, крштевка, домашни прослави, осветување на куќа и други спонтани настани. Нашите информатори велат дека во минатото, кај христијанското население, зурлациската музика имала поголемо присуство на споменатите настани, додека во денешно време исто како и кај муслиманите, оваа

музика најчесто е застапена само делумно, а многу ретко е главната музика на целиот настан. Ова е резултат на, како што веќе споменавме, појавата на модерни оркестри, кои го зеле приматот на музика за веселба, што се должи на севкупната прогресија, која се случува во современиот живот.

4.2.1.1. Свадба

Кога, во некој дом, засвируваат зурли и тапани, најчестата асоцијација е дека има свадба. Свадбата, како настан, е придружена со многубројни обреди. Овие обреди се одвивале и без музика, но некои биле проследени со музика, што подразбира и присуство на свирачи и на музички инструменти. Кај христијанските македонски свадби во 21 век побарувањето на зурлациската музика е во значително опаѓање, процес што е резултат на сеопштата технолошко-културолошка прогресија. Имајќи предвид дека во минатото музичките инструменти со кои се придружувал свадбениот циклус биле традиционалните инструменти, во нашето излагање ќе се обидеме да презентираме информации, кои посочуваат употреба на зурли и на тапани. Несомнено, овие инструменти во минатото и во денешно време немаат иста застапеност и иста функција од причина што зурлациските групи и нивното дејствување, и кај христијаните, се потиснати од модерните оркестри. Од објавените публикации доаѓаме до информации кога зурлите и тапаните го имале приматот како музичка придружба на свадбениот циклус. За зурлите и за тапаните, како музичка придружба на христијанска македонска свадба во четириесеттите години од 20 век, пишува Рајна Кацарова-Кукудова. Опишувајќи го непосредното доживување и текот на христијанските свадбени обреди Кацарова-Кукудова вели дека зурлите пиштеле во такви необични тоналитети што ниту музичарот со најистенчен слух ниту најголемиот познавач на сите можни тонски системи не би можел да им го определи точното место. За свирењето на тапанарите вели дека биеле избезумено поради што се создавало чувство дека нема да издржат. Зурлите и тапаните проследувале и дел од обредите поврзани со свадбата (Кацарова-Кукудова 1942: 98–99). Рубин Земон вели дека во Дебарско-мијачката Област, до ден-денес важи строгото правило невеста да *не може да се земе без топан* (Земон 2005: 126). Љубица и Даница С. Јанковиќ забележуваат дека во Мијачката Област (каде што припаѓа и селото Галичник), зурлите и тапаните се инструментите што ги придружуваат главните случувања во текот на свадбената церемонија. Во петок, пред свадбата, зетот со своите другари оди да набере папрат од кој ќе направат колиба за свирачите Цигани. Оттаму се враќаат пеејќи. Овде, кај младоженецот, свирачите (кои обично биле Цигани) се цело време околу главните настани, кои опфаќаат неколку ритуали. Во сабота младоженецот, заедно со другарите, машките роднини и со свирачите, тргнува да ги кани гостите, кои треба да присуствуваат на свадбата. Најпрвин одат да го канат кумот, кај кој се свири една езгија, само со зурли, без тапан. Потоа се свири само на тапан, додека зурлаците се одмараат. Најпосле се свири истовремено на зурли и на тапан. Потоа се канат поблиските роднини на младоженецот со тапани и на крајот навраќаат во куќата на свршеницата, каде што таа се напива вино и му дава дукат на младоженецот. Кога ќе се обиколат сите предвидени роднини и пријатели, младоженецот им дава правец на свирачите да одат по споредни улици и да ги придружуваат од подалеку, додека тој, со другарите, оди од куќа на куќа и ги кани на свадба. За тоа време во куќата на младоженецот се приготвуваат разни јадења, а оние што останале дома, по звуците на зурлите и на тапаните го следат движењето и точно знаат до каде се стигнати со канењето, односно дали поминале четврт, половина или цело село. По канењето на предвидените гости, младоженецот се враќа дома. Потоа, заедно со свирачите, оди кај кумот да го покани на вечера. Една зурла и еден тапан се праќале во куќата на невестата за и тие да се веселат. Ноќта, пред свадбата, помладите членови на фамилијата на младоженецот заедно

со зурлациите одат кај невестата, ја земаат невестата и одат на изворот за вода. Утрото, пред да се оди по невестата, младоженецот оди на гробишта, каде што симболично ги кани мртвите роднини (Јанковић 1948: 46, 48, 49).¹⁴² Кога девојката е подготвена, доаѓа младоженецот со роднините, со другарите и со сите останати сватови од машката страна. Свирачите ги придружуваат на познатото *последно заминување* на девојката од куќата на родителите, на вода. Снаата и братот ја прифаќаат невестата и ја изведуваат на чардак. Таа ја бакнува раката на таткото, на мајката и на сите роднини. Во текот на овие обичаи, свирачите свират цело време, по што се пее песна за *одење на вода*. На чешмата се одвиваат неколку обичаи придружени со зурлациска музика (Јанковић 1948: 40–41). За свадбата во с. Галичник пишуваат и Вера Кличкова и Милица Георгиева, кои велат дека во тие свадбени денови, с. Галичник и околните планини одекнуваат од тапани, од зурли и од радоста на свадбарите. На свадба, еден од првите моменти е пристигнувањето на зурлациите, со чие доаѓање веќе се знае дека почнува вистинската свадба. Свирачите најчесто биле *Еѓунци* од: Дебар, Гостивар или Кичево и други места, од каде што се порачуваат. Свирачите пристигнуваат во периодот од околу три до пет часот попладне и своето доаѓање го најавуваат со специјални мелодии, со свирење *езгија – мане*, а во куќата на младоженецот, штом оддалеку ќе се чујат тапаните, помладиот свет – побратимите на момчето, момите и други, излегуваат да ги пречекаат. За тоа време сè е подготвено за изведување на обичајот *играње на свекрвиното оро*. При играњето на ова обредно оро свирачите свират мелодија за свекрвиното оро *Лесното*. Откога ќе се повлече свекрвата, оро го продолжува младоженецот, а потоа – постариот побратим. Младоженецот го игра *Ситното оро*, а се завршува со *Тешкото*. Кога се оди по невестата, тапанциите и зурлациите одат на крајот од свадбената поворка. Штом ќе наближат до куќата на свршеницата, тие засвируваат специјална пригодна песна за по гости, наречена *езгија* (Кличкова, Георгиева 1965: 99, 106, 121–123). Вера Кличкова и Милица Георгиева го опфаќаат и обичајот *канење на мртвите*, обичај што се практикува утрото, на главниот ден на свадбата (Кличкова, Георгиева, 1965: 133). Долги години „Галичката свадба“ се организира како национална манифестација, која претставува целосна реконструкција на обредите, кои се практикувале на некогашната галичка свадба, односно на свадбите што се правеле во Мијачкиот Регион. Дебарски зурлаци велат дека во Мијачкиот Регион до денес се задржани истите обичаи, но посочуваат дека „Галичката свадба“ како настан е попрочуена поради својата популаризација во публикациите, како и поради тоа што прераснала во културна манифестација. Ги прашавме зурлациите дали во денешно време на во овој регион се практикуваат истите обичаи како и во минаотото. – *Тие се чуваат, во Мијачијата* (П.И.). *Значи тие си ја прекрстиле Галичка, во Галичник, таа е мијачка свадба. Значи истата свадба ќе се направи и во Лазарополе и во Гари и во Тресонче и во Селце* (М.И.). Според нив, македонските свадби и практикуваните обичаи во Мијачкиот Регион биле потполно исти, а музичката придружба била од зурли и од тапани. Употребата на зурли и на тапани во свадбени веселби е присутно и во сеумдесеттите и осумдесеттите години од 20 век. Истражувајќи ги свадбените обреди и песни кај христијаните во тетовското село Брезно, Боривоје Џимревски ја споменува зурлата како придружник на музичкиот дел во текот на одржувањето на свадбените обичаи и на свадбената веселба. Најпрвин, во неделата утрото, свадбата ја огласуваат звуците на зурлите и на тапаните. Потоа се збираат сватовите пред куќата на младоженецот и сите заедно, на чело со младоженецот и „момакот“, којшто е во придружба на младоженецот, најпрвин го канат кумот и старејкото и во нивните дворови се свири песна и се игра. Зурлите свират и кога невестата го напушта својот дом. По пристигнувањето во новиот дом, екот на тапаните и на зурлите го означува пристигнувањето на невестата во новиот

¹⁴² За овој обичај ќе зборуваме одделно.

дом, кај младоженецот (Џимревски 1972: 191–193).¹⁴³ Зурлите и тапаните се најчеста музичка придружба на свадбениот циклус во регионот Струшки Дримкол (Домазетовски 1986: 139). Страшо Смаќоски, зборувајќи за значењето на кумот во свадбениот циклус кај македонските христијани во регионот Дебарски Дримкол вели дека кумот е оној што прв се кани во селото, а каначите одат придружени со музика од зурли и од тапани. Канењето, односно каначите, заедно со зурлите и со тапаните, прво го канат кумот, кој прв се напива вино од украсената карта.¹⁴⁴ По завршувањето на канењето по селото, каначите повторно одат да го поканат кумот. При пречекувањето на свадбарите во куќата на младоженецот, обично зурлите и тапаните, заедно со најблиските од куќата, им излегуваат во пресрет, со што им се прави голема чест. Меѓутоа, кога е во прашање кумот, за него се прави сè што може да се пречека уште оддалеку, заедно со тапаните. За таа цел, односно за да му се направи посебна чест на кумот и тој да биде задоволен, се испраќаат луѓе што го надгледуваат излегувањето на кумот и веднаш испраќаат абер или знак тапаните и зурлите да излезат и да го пречекаат. Се случува, ако е јавено дека доаѓа кумот, музиката да мора да тргне веднаш иако тргнала да пречекува некој друг (Смаќоски 1986:166). Смаќоски укажува на значењето на кумот во текот на свадбениот обред и на неговото третирање од страна на домаќините.

Станко Стојанов од с. Туралево, Кратовско, се сеќава дека во педесетиттите и шеесеттите години од 20 век свадбите траеле три дена. На првиот ден од свадбата, во петокот, се замесувала погача, а месариите, за време на замесувањето на погачата, пееле додека тој свирел и придружувал со гуслата. Во сабота наутро, додека гостите се собираат, биле пречекувани со музика на гусла. Гуслата била соодветна за свирење внатре, во куќата, а за надвор имало друга музика. По собирањето на гостите, тие излегувале надвор, каде што имало друга музика, најчесто две зурли и тапан. Овие свирачи свиреле до понеделникот наутро, по што си заминувале. Свирачите на зурли и на тапан биле од кратовското село Гаре. Зурлациите се викале Тодос и Дане, а тапанарот – Гроздан.¹⁴⁵ Гуслацијата не заминувал кога доаѓале зурлациите. Тој почнувал да свири повтроно кога зурлациите одмарале.¹⁴⁶ Кога немало зурли и тапан, на свадба главен инструмент била гајдата. И во тој случај гуслата ја имала истата функција, да свири додека гајдацијата одмора. За време на свадбата, ако живееле близу младите, Станко свирел и кај младоженецот и кај невестата. Кога завршувал на едното место, одел кај сватовите и додека главната музика се одмора, тој свири со гуслата. И во недела, текот на музиката бил ист. Гуслацијата свирел додека другата музика се одмора и сè така до одењето по невеста. По невеста се одело со гајда или со зурли и со тапан, но никогаш не се одело со гусла бидејќи нејзинот звук бил тивок (Ангелов 2014г: 108).

За присуството на зурлите и на тапаните на христијански свадби зборуваат нашите информатори. Зурлацијата Реџеп Салиу од Веница вели дека и тој и неговиот татко редовно свиреле на христијански свадби: *И Македонците ги викаа зурлите. Тука се почнува, да кажеме кога месат погачите, и свиреш ти Елено моме, не знам кое. За тоа време татко ми многу свиреше тука по Македонците и ја кога почна више да свирам со зурла, почна и јас да свирам. Ама ногу ме познаваа тука, сè ме викаа мене: Ајде Реџеп, ајде Реџеп* (Р.С.). Миљаим Дестановски вели дека кај македонските христијани во Беровско, во минатото, целиот свадбен обред бил придружен само со зурлациска музика:

¹⁴³ Момак е лицето што за време на свадбата го придружува и го поучува младоженецот како да се однесува во текот на свадбата.

¹⁴⁴ Карта се нарекува шишето со кое се канат гостите. Обично се украсува со традиционални орнаменти или се вовлекува во специјалноизработена ткаенина со традиционални орнаменти.

¹⁴⁵ Станко вели дека зурлациите и тапанциите и покрај тоа што имале христијански имиња, тие биле Цигани, кои го зборувале само македонскиот јазик и ја прифатиле христијанската религија.

¹⁴⁶ Според Станко, зурлите, во некој период, биле заменети со кларинет (г`рнета) во придружба на тапан, што било еден момент на истиснување на зурлата и на нејзина замена со кларинет.

Имаше редовно свадби, од невеста одење до сè. Само зурла одеше, цела свадба (М.Д.). Прашуваме во кои денови се правеле христијанските свадби во Беровско. – Од сабота, на неделата, понеделник, на некаде по селата и вторник карааме. (М.Д.). Велешки зурлација вели дека во минатото свадбите кај македонските христијани траеле повеќе денови: Четири дена, четврток ќе почнеш у понеделник завршуеш (И.Х.). Беровски зурлација, за опфатениот репертоар, вели дека се свират голем број песни, кои се свиреле само инструментално, ора карактеристични за Малешевскиот Регион, како и обичајни мелодии: Само свирење, нема поење. Невестата на изводене, невестата на дарување, на кум ко се клана невестата, кога се изведува од дома невестата, песната таа, Цреша се од корен корнеш (А.Д.).

За текот на свадбата и за застапените мелодии кај Македонците христијани во Дебарско зборуваат дебарските зурлации, кои велат дека кај македонските христијани во Дебарскиот Регион се практикуваат голем број обичаи, кои се придружени со музика: *Имаме ние обичај влегување и излегување на свадба. Значи кога влегуваат тапаните на свадба, имаме некоја мелодија, па има мелодија кога се оди по невеста, кога се оди на венчање, кога се оди кај кумот, кога се оди на гробишта, тоа зборам за кај Македонците. Кај Македонците има традиција одат на гробишта, ги канат мртвите (Ц.А.). – Овој обичај е во Дебарско или и пошироко? – Зборам за Дебарско, за други места не знам, зборам за Дебарско, зборам за македонската популација, кај нас муслиманите не! Езгијата на кумот, одење на венчање, затварање зет, скорнување зетот, па за време на свадбата Зетовското, Тешкото (Ц.А.).* Рубин Земон, зборувајќи за изведуваниот репертоар на зурлациите кај христијанското население во Дебарскиот Регион, вели дека секоја мелодија, особено оние што се поврзани со свадбените обреди, си имаат свое име, како на пример: *Одење на вода, Канење на кумот, Бричење на зетот* итн. (Земон, 2005: 147). Скендер и Сандокан Абдиу ни доловуваат дел од обичаите и од истоимените мелодии: *Сега одиме кај кумот да го каниме. После оваа мелодија, езгија правиме (С.А.). Заврши езгијата, свекрвата едно оро игра. Еве го ороото, ова е свекрвино оро. После кумот имаме припрема за зетот за по невеста (свират мелодија). Сега одиме по невеста (С.С.А.). Сега од кај невестата се враќаме кај зетот (С.А.). Кога влага дома невестата кај зетот има бакишж на топаните, тоа е кратко (С.С.А.).* По земањето на невестата, следното утро продолжуваат со неколку обичајни мелодии: *Значи земаме невестата, ја носиме кај зетот. Кога е кај мажот ѝ, сабајлето има: „На вода“. На крај на свадба зетот игра, тоа зетовско оро, „Манукот“ се вика. Значи „Тешкото“ се игра и после на крај Манукот. Додека е невестата девојка, кај неа се свири мелодијата „Мома на вода“. Претходна вечер додека е момичка, свириме „Мома на вода“, навечер (С.С.А.).* Кличкова и Георгиева велат дека мелодијата *Тргна мома за вода*, а по неа и *Езгија*, се свират за во селото да се огласи овој обичај, со цел да чујат пријателите и гостите од селото и кој сака да дојде на оваа свеченост (Кличкова, Георгиева, 1965: 123). За текот на свадбите во Дебарскиот Регион ни кажуваат и Петрит и Мајо Исаковски: *Значи, кога се оди по невестата или кога се бричи младоженецот, како се кани кумот, како се кани селото, како се канат мртвите на гробишта (канење на мртвите), одење по невестата, одење на венчање, знае народот дека одиме на венчање, се враќаме, -играт свекрвата околу невестата. Значи, постоит и свекрвино оро, оно се повеќе традиционални ора. Имаме две композиции за на вода. Во саботата навечер накај дванаесет часот, „девојката на вода“. Кај женското, значи, девојката мора да ја носи на вода, одвечер. (П.И.). Додека е мома, дома се носи на вода пред дванаес (М.И.). Нормално, езгите одат на свите свадби, овие езгии. Езгите ние ги тераме и дома. Некој има желба затоа треба да почувствуваш и во еден момент ти самиот ќе ми речеш „ајде направи ми ја езгијата“ (П.И.). Скопскиот зурлација Ирфан Мамути вели дека кај македонските христијани многу често се викале зурлации и следниот ден од свадбата кога се практикува обичајот *блага ракија* (И.М.). Генерално, сите зурлации велат дека побарувачката на зурлациската музика*

и кај македонските христијани е намалена, но не е искоренета, а оваа музика сè уште е барана и на свадби и на настани, кои се случуваат пред и по завршувањето на свадбата, но и на други настани.

4.2.1.2. Обичај канење на мртвите

Како посебен обичај во свадбениот циклус во Мијачкиот Регион, кој се изведува пред да се оди по невестата, го издвојуваме обичајот *канење на мртвите*. Овој обичај опфаќа одење на младоженецот на гробишта, рано наутро на денот кога е главната свадба, обичај што не се практикува во други региони од РС Македонија. И овој обичај е придружен со зурлациска музика. Љубица и Даница С. Јанковиќ велат дека во свадбениот циклус, изведувањето на овој обичај е најпотресниот момент на мијачката машка свадба. Околу шест часот, младоженецот (откако ќе ја накити својата карта со цвеќе) со својата мајка и со сите жени од потесната фамилија, во придружба на свирачите заминува на гробиштата да им оддаде почит на мртвите. Додека свирачите на зурли исполнуваат тажна, специјална мелодија, младоженецот го полива гробот со вино од картата, го бакнува, се поклонува, се повикува покојниот, на пример починатиот татко, и го замолува да му прости бидејќи без негов благослов започнува нов живот. Се испраќа и со други починати заливајќи им ги гробовите со вино, што треба да го замени канењето на свадба. Се случувало на тој начин другар да кани мртов другар во сватови. Јанковиќ бележат настан кога некое младо момче во смртна постела му рекол на својот другар: Да дојдеш да ме поканиш. Другарот му ја исполнил таа желба, а на гробот бил даруван од роднините на починатиот другар. По враќањето од гробишта, повторно се канел кумот (Јанковиќ 1948: 48). Вера Кличкова и Милица Георгиева, за обичајот *канење на мртвите*, забележуваат: „Откако ќе се промени зетот, прво се оди на гробишта да им направат чест на мртвите и тие да бидат поканети да дојдат на свадба. На канење одат обично најблиските роднини на момчето, и тоа помала група, особено ако имаат пресни гробишта, т.е. ако, таа година, на младоженецот му е умрен некој од поблиските рода – мајка или татко. Одат кај нив да им побараат *изим (простување за женење)* и да ги поканат на свадба бидејќи се верувало дека душите живеат вечно и присуствуваат на сите посвечени моменти на своите блиски. Напред оди момчето со карта вино, а по него некој од поблиските роднини носи ракија, леблебија, шеќер и други мезиња. Кога ќе пристигнат на гробиштата, свирачите, „тапанарите“, остануваат поотстрана, свирејќи жална мелодија, специјално посветена за овој момент – канење на мртвите. Пред гробот момчето се поклонува до три пати, запалува свеќа и кандило и со плачен глас соопштува да му дојде покојникот на строј, со зборовите:

„Еве, свадба ќе правиме,
без тебе, татко, жала и плача,
шчо не си со мене да ми заличи софрата,
да ми заличи софрата, да ми пречекаш родниње,
родниње и пријатели твои и мои“.
Прости ми, татко, ја ка са жена,
остани радосен шчо те посетив,
шчо те посетив, шчо те послагав.

И другите истото го прават: ги канат мртвите, потоа седнуваат на еден гроб и се почестуваат со ракијата и со мезињата што ги донеле. Пред враќање, се прелева гробот со вино до три пати. Со овој обред се смета дека е почестен и поканет покојникот кај кого се дошло. Потоа се враќаат назад дома. За тоа време *зовачот* веќе ги посетил гостите низ

село, кои треба да дојдат на свадбата (Кличкова, Георгиева 1965: 133–134).¹⁴⁷ Друг опис на текот на одвивањето на овој обичај дава Рубин Земон, кој вели дека особено арахичен обичај, кој е сочуван добро кај Мијаците, е *канењето на мртвите* на свадба, кое се врши со зурли и со тапани. Неделата наутро, двајца свирачи (постарите) одат со свадбарите на гробишта за да ги „канат мртвите“. При овој архаичен обичај зурлацијата свира жална мелодија специјална за оваа пригода, а тапанарот го поставува тапанот на гробот и удира *езгија* само со две прачки. Музиката овде е таа врска што „космички“ ги поврзува овој и оној свет (Земон 2005: 126). Земон го нагласува и магиското значење на музиката во моментот на свирењето на гробот. Боривоје Цимревски вели дека со овој обичај се удостојуваат мртвите, со канење, во придружба на зурлите и на тапаните, што претставува пиетет на високи етички и културно-традиционални вредности (Цимревски 2001:530). Дуалистичката перцепција на музичките инструменти, во рамките на споменатиот обред, од семантичко-магиски аспект, Цимревски ја толкува на следниот начин: „Тапанот со својата тркалезна визуелна робусност и нагласените полиритмички пулсации, без кои мелодијата би претставувала аморфна звучна маса, всушност го претставува физичкиот дел на покојникот што е закопан во земјата и со тоа добива хтонско значење. Од друга страна, емотивните мелодиски извивања на зурлата, која котинуирано е сврзана со тапанот, со својот необично звучен интензитет, се распространува во космичкиот простор, односно достига до вечниот задгробен живот. Во звукот на зурлата ја насетуваме супституцијата на покојниковата душа, која, како и мелодијата, е слободна и подвижна, која лебди над нас, нè надгледува, се радува, се лути или се одмаздува. Сето ова е дел од анимистичкото толкување и верување во појавите што неопкружуваат во секојдневјето“, а за мелодијата вели дека е со неменлива форма и со препознатлива содржина (Цимревски 2001: 533–534). За обичајот *канење на мртвите* зборуваат и нашите информатори, кои велат дека овој обичај се практикува само кај македонските христијани и тоа кај оние што живеат таму или пак живеат на друго место, но свадбите ги прават во селата од Мијачкиот Регион. – Кој го практикуваше овој обичај – *канење на мртвите*, Македонци, Албанци, Турци, Торбеши? – *Само кај Македонците, Македонците го прават* (С.А.). *Македонците го прават тие* (С.С.А.). *Само кај Македонците. Е сега што треба тука? Значи овде во Дебар го глумиме и мораме децата да ги изучиме на тие композиции* (П.И.). *Значи традиционална свадба кога се прави, од Маврово до Бошков мост, се прави на македонски свадби стриктно* (М.И.). Зурлацијата Скендер Абдиу вели дека тој има свирено на обичај *канење на мртвите* на вистинска свадба, обичај што се практикува и на манифестацијата *Галичка свадба: Одамна, како да ти објаснам? Само два пати, на вистинска свадба, на македонска свадба* (С.А.). *Тоа беше една година, имаше една година само не сеќавам, бааги време има минато, четириесет години од тогаш. Во Броштица живееле Македонци, село Броштица. Имаше тука, долу уште црквата постои, Македонци таму живеела во долниот дел* (С.А.). – Во Броштица живеела само македонски христијани? – *Живеела и Македонците муслимани што беа. Овие се посебно во долниот дел, а овие во горниот дел. Тука дванаесет свадби свиревме во годината. Татко му, дедо му, овој што прави свадба, ги кани. После тоа сме свадба во Молничани, кај мостот што е одма горе, македонско село* (С.А.). – Што свиревте за време на овој обичај, кои мелодии? – *Тоа си е посебно, за канење* (С.А.). – Ја паметиш сè уште? – *Како не?* (С.А.). – Само со зурли одевте? – *Со тапаните, заедно четворица* (С.А.). – Свиревте од куќата на младоженецот до гробиштата? – *Да, до гробишта. И стигнеме на гробот, запираме, удираме езгија, пашакајде* (С.А.). – Каква мелодија свиревте? – *Со ритам, со ритам, со мелодија. Тоа не е да речеш нешто, посебно е* (С.А.). *Тоа е посебна за канење на мртвите* (С.С.А.). *Правиш тоа, со тапанот, се кружи и си продужуш* (С.А.). – Колку време трае овој обичај? – *Пет минути работа е, там дават ракија* (С.А.). – Вие свирите, па прекинувате? – *Да, па*

¹⁴⁷ Зовач е човек што ги кани гостите.

зетот кажува. Зборува зетот со тие, со покојникот што е, обичаите како на свадба (С.А.). Го кани на свадба како кога се канат живите (С.С.А.). – Потоа свирите повторно? – Не, готово, прекинуваме. Тој кажува, так и готово, не свириме повеќе. Се враќаме назад кај свадбата (С.А.). – Дали денес се практикува овој обичај? – Ако си во Скопје, не можат, а ако живееш во Галичник, во село, тој мора да го праи тоа. А во Скопје ако правеш, не. Еве ја кај шо бев на вистинска свадба, не на програмска, лани, не, омлани ко бев, пред две години отидов и заиста свадба, вистинска свадба во Галичник (С.А.). – Тоа се луѓе од Галичник, кои живеат во Скопје? – Да. Ја одма мелодијата, кумот тука, отидовме кај кумот, езијата на кумот, направивме обичајот шо треба. Тие старите ме познаје. – А, бе, рече, Скендер ти си? – Да. А, бе, рече, кој е мајстор, се познава по зурлата, слушаеме. (С.А.).

Според информаторите, овој обичај во минатото бил неизоставен на свадбениот циклус во Дебарско-мијачкиот Регион, но со миграцијата на населението во градовите, се одминува, а се практикува само ако се прави свадбата во селата, а редовно се практикува на манифестацијата „Галичка свадба“. Изнесените информации ни доближуваат дел од практикуваните обичаи и од свирените мелодии во текот на свадбениот циклус кај македонските христијани, обичаи што се задржале до денес и покрај тоа што во денешно време зурлациската музика е застапена само делумно.

4.2.1.3. Осветување на куќа

Во семејните контексти на употреба на музичките инструменти припаѓаат и домашните прослави, кои заземаат значајно место во човековиот живот. Вселувањето во нова куќа и славењето имендени, за секое семејство претставува посебен момент кога во неговата куќа присуствуваат роднини и пријатели. Овие семејни прослави најчесто се празнуваат и со играње и со пеење, а како музичка придружба се повикуваат и зурлациски групи. Чинот на вселување е придружен со обичајот *освет*, кој опфаќа канење на блиски роднини и пријатели во новата куќа и нејзино осветување од страна на свештеник, религиозен чин, со кој се благословува новата куќа, се истеруваат лошите духови и се внесува мир, спокој, радост и среќа во новиот дом. Љубица и Даница Јанковиќ бележат осветување на куќа во Лазарополе и велат дека кога се осветувала куќа се играле ора придружени со пеење но и во придружба на свирење на зурли и тапани (Јанковиќ 1948:28). Обичајот *освет*, ден кога луѓето се вселуваат во нова куќа, во Беровскиот регион го бележи Михајло Димовски, кој пишува: „На тој ден утрото рано поканетите гости одигруват едно право оро околу куќата, опкружувајќи ја трипати. Ова обигрување има магиско значење и има цел да ја сочува куќата од лошите духови. Веселбата на ваквите денови е исклучиво со музички инструменти“ (Димовски 1980: 113). Според зурлациите од сите региони, тие редовно се канат да свират на *осветување* на куќа, каде што исполнуваат различен репертоар, прилагоден на етничката група кај која свират.

4.2.2. Зурлата во традиционалните календарски контексти кај христијаните

За присуството на зурлациската музика во традиционалните календарски контексти кај христијаните среќаваме бројни објавени извори, а солидни информации ни даваат и нашите информатори. Љубица и Даница Јанковиќ велат дека свадбите и празниците природно биле најсоодветни за играње оро. Според нив, на големите христијански празници во Лазарополе, претпладне се играле лесни ора придружени со пеење, а попладне се играле тешки ора, во придружба на зурла и на тапан (Јанковиќ 1948:28). Михајло Димовски вели дека во Беровскиот Регион, во придружба на зурли и на тапани, оро најмногу се играло на „тешките“ верски празници – Велигден, Божик, Св. Илија, Св.

Јован, Водици, Митровден, Крстовден, Петровден а воопшто не играле за време на велигденските пости (7 седмици) за божикните пости (6 седмици) и за богородичните пости (Димовски 1980: 113, 115). Татјана Каличанин забележува дека на соборите во Берово и во Беровско, кои се одржувале по повод некој верски празник, се играле ора, кои најчесто биле придуржени од зурли и од тапани. Дел од ората, кои се играле во придружба на зурли и на тапани, биле: *Ајдучкото*, *Четворката*, *Оџовото*, *Малешевско* итн. (Каличанин 1996: 51–52). Благој Алексов забележува дека христијанското население во Берово, како градски заеднички слави, ги имаат и курбаните на Свети Илија (2 август) и на Голема Богородица (28 август), на кои се собира многу народ од Малешево и пошироко. По обредните церемонии, за време на заедничкиот ручек, народот се весели со музика и со песни, а по ручекот се игра и оро, со звуците на зурлите и на тапаните и на други музички инструменти, каде што свиреле Роми, кои живееле во Берово и во Ратеве. Зурлациските групи биле по две зурли и два тапани, под раководство на Усеин и на Дуре Кантурови, познати како *Ратевски тапање* (Алексов 2003: 108–109). Во Скопскиот Регион, зурлациското присуство за време на христијански празници кога се свири крај манастирите и црквите, каде што се собира голем број народ, го бележи Тимоти Рајс (Rice 1980: 117).¹⁴⁸ Рајс забележува невообичаен момент. За време на појадокот, двајцата свирачи на зурла биле повикани да отсвират посебна мелодија за Света Петка. Иконата на Света Петка била закачена на вратата на црквата и така овие двајца Цигани, зазеле положба на двете страни на вратата и ги подигнале своите зурли во, речиси, вертикална положба и почнале да свират во чест на овој христијански светец. Чинот на игра на иконата се одразува на православната христијанска вера дека иконата е прозорец во другиот свет, преку кој, покојникот, може да учествува на прославата со живите. По завршувањето на овој обред, продолжила колективната прослава во придружба на зурли и на тапани и до попладне се играло ора од страна на сите пристуни (Rice 1980: 117–118, 121).

Нашите информатори велат дека и во денешно време, тие свират на христијански празници, како што се: *Божик*, *Василица*, *Водици*, *Св. Трифун*, *Ѓурѓовден*, *Петровден*, *Св. Илија*, *Мала и Голема Богородица*, *Митровден* и др. Овие празнувања се одвиваат околу религиозните храмови (Аз.С.; Ж.Д.; А.Ј.; М.Д.; А.Б.; С.С.; А.С.; С.А.Ч.): *Сум свирел за Василица во: Битола, Оризари, Гуково, Струмица, одам јас секоја година со мечкарите, на прочка* (А.Ј.). – Каков репертоар свирите на овие обичаи? – *Бабарски работи, Василичко, се свират само за Василица тие* (А.Ј.). Зурлацијата Амди Баловски вели дека тие редовно свират на манастири. Ако не се поканети од некого, тие одат самоиницијативно: *Не, си одевме сами, на Бигорски манастир, во Калиште, Струга, одевме понапред* (А.Б.). Други зурлации, пак, велат дека тие редовно свират на манастири, но само кога се повикани, а самоиницијативно не одат: *На манастири свириме, не викаат* (С.С.). *Ако не нè викаат, не одиме* (А.С.). Според кичевските зурлации, во западниот регион на РС Македонија, празникот *Водици* (Богојавление), кој се празнува на 19 јануари, се празнува со звуците на зурлите и на тапаните. На терен, во Струмичко, сретнавме зурлации, кои свиреа на празникот *Св. Трифун* (14 февруари). Зурлациите одеа од лозје на лозје и со својата музика ги забавуваа домаќините, кои ги закројуваа своите лозја, и нивните гости. Овој празник се празнува на самото место и обично се собираат само мажи, кои, по симболичното закројување на неколку лозници, се частат со вино и со ракија, а мошне често се присутни музички состави, кои придонесуваат за нивното расположение. Во поново време, наместо зурлациски групи, се викаат и групи составени од фабрички инструменти. Ние имавме можност да снимиме беровски зурлации што свиреа на христијанскиот празник *Голема Богородица (Успение на Пресвета Богородица)* во околината на Берово. Оваа зурлациска група беше составена од три зурли и два тапани.

¹⁴⁸ Тимоти Рајс, на овие народни собори, во поново време го бележи присуството и на *блех-оркестри*.

Зурлаците беа повикувани од луѓето и им свиреа по неколку песни и ора, а имаше момент кога се играше оро од страна на поголема група луѓе. Ова оро се одвиваше на посебно место предвидено за поголема група луѓе, каде што сите ги истакнуваа своите играчки способности (Фотографија 68).



Фотографија 68. Зурлаци во Берово за време на празникот Мала Богородица.

На терен во струмичкото село Пиперово, за време на верскиот празник *Ѓурѓовден* сретнавме зурлациска група од Радовиш, составена од две зурли и од еден тапан. Оваа група беше ангажирана и платена од жителите на селото да свират додека се одвиваа трки, кои беа организирани во чест на празникот. Бидејќи ова беше празник на целото село, по завршувањето на конкретниот настан, свирачите продолжија да свират од куќа на куќа, за што добиваа бакшиш од домаќините (Фотографија 69).



Фотографија 69. Зурлациска група од Радовиш свира на празникот *Ѓурѓовден*.

Ние имавме можност да снимиме зурлациска група, која свиреше во Штип, на празникот „Свети 40 маченици“ (Четрсе), празник што се празнува на 22 март. На овој ден населението од Штип се искачува на ближниот рид – тврдина *Исар*. Искачувајќи се нагоре кон врвот, луѓето се поздравуваат со четириесет луѓе. Младите луѓе, по пристигнувањето на врвов од ридот, фрлаат 39 камениња во правец на реката Брегалница, а четириесеттиот го задржуваат за себе. Според народното верување, четириесеттиот камен, вечерта, го ставаат под перница за да сонуваат со кого ќе се оженат/омажат. Зурлациите ни кажаа дека тие дошле да свират самоиницијативно и како што велат, за здравје (Фотографија 70).¹⁴⁹



Фотографија 70. Зурлации свират на Исарот во Штип за време на Св. 40 маченици.

Зурлациските групи биле музичка придружба и на обичаите и на игрите под *маски* и *русалиите*, кои му припаѓаат во зимскиот циклус календарски празници. За маскарадните групи и обичаи во минатото, кога оваа традиција била жива, пишуваат неколку автори, кои даваат исцрпни информации, а за тоа зборуваат и нашите информатори. Групите биле составени исклучиво од мажи, поради што и самите обичаи и игри се класифицираат како машки игри. Маскираните групи и русалиите, преку обичаите и игрите што ги изведувале, во минатото имале значајна функција во животот на заедниците, од чија страна биле практикувани. Во некои региони, овие игри и обичаи се задржани и во денешно време и претставуваат реминисценција на минатото, архаичното. Неколкумина автори забележуваат значајни моменти за поврзани со овие древни обичаи и игри, *игри под маски* и *руслалии*. Вера Кличкова вели дека игрите под маски биле познати во сите региони на РС Македонија, со тоа што се именувале различно. Во Скопско се нарекуваат *џамалари*, во Тиквешкијта се нарекуваат *џаламари*, во Прилепско и во Битолско – *бабари* а во Егејска Македонија – *ешкари* (Кличкова, 1960 А: 233). Сима Тројановиќ вели дека *џамаларите* во Битолско се нарекуваат *бабари*, и сите се придружувани со зурла и со тапани (Тројановиќ 1935: 197). Овие групи во некои региони се нарекуваат и *василичари*, *сурвари*. Вера Кличкова опишува џамаларски обред во Скопско и вели: „Ноќта спроти празникот Василица – Св. Василиј (14 јануари), низ населените места оделе разни тајфи *василичари*, *сурвари* и *џамалари* (*џамалџии*), за да ја дочекаат Новата година. Првите групи тајфи биле составени од деца и момчиња до петнаесетгодишна возраст,

¹⁴⁹ Зурлациската група ја сочинуваа две зурли и еден тапан од кои едниот зурлација беше од Велес а другиот зурлација и тапанарот од Радовиш.

додека џамалциите се ергени и средовечни луѓе кои играат ноќта спроти овој празник. Овие групи играле разни игри меѓу кои и играта *Џамала*. Играта *Џамала* е обредна магиска игра што се изведува за време на Некрстени денови, со цел да се изгонат разните лоши духови што доаѓаат со тие денови. Самиот збор *џамала* нè упатува на нејзиното древно потекло, дојдено од зборот *џама* што според индиската митологија означува *човек* или *бог на мртвите* во подземниот свет. Второто значење одговара на симболиката на овие игри, бидејќи во тоа време спаѓа и празникот на душите (Некрстени денови), кога тие слободно шетаат по светот и се веселат. Тие се нивни „деништа“ и кој им пречи во нивното прославување, го казнуваат. Поради тоа, за да се обесилат, т.е. да не им прават штета на луѓето, се игра оваа игра, претставена преку двајца старци *врачови*, претставници на двата света, т.е. нивните врховни божества – на подземјето и на вселената – земјата. Тие се бијат сè додека не победи едниот, т.е. добриот над лошиот дух, или летото над зимата, кога замира сè. А и самата игра, како што е зачувана денес, ни укажува на овие елементи, особено сцените: убивање на вториот старец – лошиот дух, игрите што се изведуваат за секој член од фамилијата и добитокот, како и свирките и песничките за оваа пригода“ (Кличкова 1960а: 232–233). Во врска со инструменталната придружба на споменатиов обичај, Кличкова вели дека од џамаларите се одбираат двајца добри свирачи на гајда или на шупелка, а наместо на тапан – удираат на тенеке. При изведувањето на овие игри се свири специјална џамаларска песна и свирка, што се учи од постарите џамалци (Кличкова 1960а: 232–233). Џамалциите – старците, за да изгледаат пострашни и смешни, се маскираат во грбави и грозни луѓе, си ставаат мустаќи и бради, перики, а околу појасот опашуваат, обесуваат клопатарци и свонци, за да креваат поголема врева. Другите членови од дружината облекувале селска облека. Џамаларите ги посетувале сите куќи, за што добивале определени подароци (Кличкова 1960а: 235–246). Бележиме учество во овие обреди и од страна на нашите информатори, кои велат дека денес овие обреди повеќе се симболични. Зурлацијата Сафет Ахметов-Чопче од Битола, за своето учество во бабарска група, вели: *За ден Василица овде низ улиците свириме со Бабари* (С.А.Ч.). На василичарски игри под маски присуствувавме во делчевското село Свегор, каде што целиот настан беше придружен со зурлациска музика. Свиреше зурлациска група од Струмица, раководена од Абди Сулејманов, составена од три зурли и од еден тапан (Фотографија 71).





Фотографија 71. Сурвари придружени од зурли и од тапан.

Рано наутро сурварите поминаа преку селото, а потоа одеа од куќа на куќа, каде што од домаќините добиваа пари и топла ракија (Фотографија 72).



Фотографија 72. Сурвари посетуваат дом.

Зурлациите свиреа различен репертоар, кој опфаќаше постари и понови вокални и орски мелодии, додека маскираните учесници изведуваа различни комични гестови и играа недефинирани игри. Во еден момент сурварите застапаа кај црквата, каде што во придружба на зурлите и на тапанот одиграа неколку локални ора (Фотографија 73).



Фотографија 73. Сурварско оро пред црквата, придружено со зурлациско-тапанарска музика.

Паралелно со одвивањето на сурварските игри, во селото сретнавме музичка група составен од две цура-зурли, тапан и хармоника. Оваа група одеше од куќа на куќа и свиреше во дворовите, за што добиваа парична награда и ракија. Музичката група беше од Веница (Фотографија 74).



Фотографија 74. Мешана група свира на Василица во двор од куќа.

Во циклусот зимски обичаи и игри припаѓаат и *русалиските групи*, кои изведуваат *русалиски игри*. За овие групи и застапениот репертоар пишуваат повеќемина автори (Павловиќ 1928; Јанковиќ 1939; Јанковиќ 1948; Кличкова 1969; Димовски 1974 а; Димовски 1975; Манолов 1974; Величковска 2011; Козаров 2011; Koenig, Seeman 2015). Русалиските обичаи во РС Македонија се практикувале во Гевгелиско-струмичкиот Регион, каде што, од страна на фолклорни групи, се негуваат како културно наследство во 21 век. Според некои автори, терминот *русалија* се однесува, пред сè, на *русалиски обичај* односно, на *русалиски обичаи*, кои свечено се прават од Божик до Водици (Богојавление). Терминот *русалија* се однесува и на *русалиските игри* и најпосле, и на русалиските играчи (Павловиќ 1928: 330; Јанковиќ 1939:21; Јанковиќ 1948: 185). Илија Манолов вели дека во СР Македонија, во Гевгелиско-дојранскиот Регион, како органски сврзани со Кукушкиот Регион и во минатото и денес, сè уште се практикуваат русалиските игри, игри придружени со зурли, исто како и по долината на Струма (Манолов 1974: 44). Присуството на русалиските групи во Струмица и во Гевгелија, во јужниот дел на Пиринска Македонија во областа Петрич (Бугарија) и во северниот дел на Егејска Македонија околу Кукуш (Грција) го бележат и Мартин Коениг и Соња Тамар-Шиман. Овие групи настапувале во

придружба на зурли и на тапан и се поврзани со паганските обичаи, кои потекнуваат од античките времиња, за на крајот да станат христијански ритуал (Koenig, Seeman 2015: 31). Пишувајќи за русалиските обичаи во Гевгелиско, Вера Кличкова вели дека овие обичаи се поврзани со зимските празнувања, кои им се посветени на обредните огнови и на култот на мртвите. Тие се одржуваат за време на некрстените денови, таканаречени *самовилски денови*, кои се празнуваат од 7 до 19 јануари, по христијанскиот празник Божик до Водици. Овие обичаи биле проследени со многу убави и интересни игри, кои не се ништо друго, туку ритуални игри, кои потекнуваат од многу одамна, уште од времето на паганството. Првобитно тие имале магиски карактер: да му се обезбеди плодност, здравје и среќа на човекот и на неговиот добиток. Покрај тоа, тие се изведувале и за да се изгонат или да се смилуваат разните духови што управувале во некрстените денови (Кличкова, 1969: 377). Боривоје Џумревски вели дека русалиите, покрај основните магиски елементи, содржат и магиска моќ на лекување, со симболи на христијанството, социјални елементи на хуманост, оригинална народна носија, богат репертоар на игри со избрани чекори и телесни движења, со еден збор – игри со креативна и изворна сценска спектакуларност, полна со драмски дејствија. Сите овие елементи не би претставувале една целина ако не е присутен звукот на гајдата или на зурлите и на тапаните (Џумревски 1996: 3). Русалиските групи биле составени само од мажи (Димовски 1974а: 167; Димовски 1975: 159), а музичката придружба на русалиските игри била составена од гајда или од зурли и од тапан (Павловиќ 1928: 330; Јанковиќ 1939: 27; Јанковиќ 1948: 190; Димовски 1974а: 165; Џумревски 1996: 3; Козаров 2011: 36; Koenig, Seeman 2015: 31). Во дружината можело да има 10-12 млади, јаки луѓе, кои биле наоружани со вистински сабји, па дури и со пушки, секири и др.) (Павловиќ 1928: 330). Според Михајло Димовски, бројот на играчите бил 12 души, што, во народното верување, го симболизира дванаесетдневното непрестано играње – од вториот ден Божик до Водици (Богојавление) (Димовски 1975: 159).

Вториот или третиот ден од Божик, русалиите се облекувале во многу убави и живописна русалиска облека (Јанковиќ 1939: 22). Русалиите се облекувале: во опинци, елечи и фустани. Околу половината имале ткаен појас (Павловиќ 1928: 330). Главни делови на русалиската облека биле фустан и ко'лчка, опинци, чорапи, бели зимни гаќи. Според Јанковиќ, оваа облека ја носат русалиите само од Божик до Водици. Според народното верување, оваа облека има магиско-исцелителска моќ само во овој период. Така облечени земаат и сабји, со кои ќе играат. (Во поново време се користат дрвени сабји.) Така подготвени одат првин во црква на богослужба, каде што примаат благослов од свештеникот, се причестуваат и се попрскуваат со света вода (Јанковиќ 1939: 22). Михајло Димовски вели дека текот на русалиското дејствување бил поврзан со разни обичаи, кои биле почитувани од сите учесници. Најпрвин, по одобрувањето на селските власти, играчите добивале благослов од попот и *со трченик* ја опколувале црквата три пати (Димовски 1974а: 165). Чинот на земање благослов од свештеникот и попрскувањето со света вода, Кличкова го нарекува *ајазмо* (Кличкова 1969: 382). Потоа секој каснувал парче леб и месо од закланиот курбан (жртва – теле или овца), а потоа започнувала обиколката на селата. Во времето од 12 дена русалиите не смееле да се враќаат дома, не смееле да се крстат пред јадењето, туку правеле крст со сабјата на софрата, во клозет морале да одат по двајца за да не нагазат или да не пресретнат самовили (Димовски 1974а: 165). Според Киро Козаров, русалиите се подготвувале неколку недели пред Божик, во организација на црковниот настојник во селото и на идниот поглавар на русалиската група. Групата се формирала врз принципот на двојки – парови. Членовите на групата биле толку поврзани меѓу себе што се броеле во парови. Секој член во групата имал своја двојка. Тие се движеле, одморале, спиеале, јаделе заедно. Двајцата русалии биле две тела – една мисла и тие двајца во ниеден случај не се делеле во тие дванаесет дена. Русалиската дружина ја составувал поглавар, наречен *балтација*, заедно со црковниот намесник во селото, а ја предводеле првите двајца, *балтацијата* и *кесеџијата*. Балтацијата ја

заштитувал групата и ја бранел од злите сили. Тоа го правел со својата секира, која ја држел во десната рака. Други што ја сочинувале групата биле *јузбашијата* или *танчарот*, *чаушите*, кои биле двајца, од кои едниот се движел напред, а другиот – назад во групата. Во групата имало и двајца *извидници* – *копарчи*, а останатите биле *слуги*. Музичкиот дел на групата се состоел од две зурли и два тапани (Козаров 2011: 30–36). Во минатото народот многу верувал и во лекувачката моќ на русалиите. Имено, тие ја имале и способноста да лекуваат секакви болести, значи играле и улога на врач (Кличкова 1969: 382). Обичај било кога русалиите ќе дојдат во домот на болниот, тој да седне на столче во дворот, а околу него да играат русалиите, правејќи движење со сабјите, како да бодат нешто. Ако болниот не можел да стане, балтацијата и танчарот влегувале во собата и играле пред неговиот кревет, бодејќи со сабјите (Димовски 1974а: 165). Болеста се исцелувала на тој начин што балтацијата и танчарот, со сабјата и балтата ја сечеле болеста правејќи крст на челото на болниот и пречекорувајќи преку него три пати, рипкајќи божем нешто прогонуваат и велејќи: „На лек и аламет“. Според народното верување, се сметало дека болниот е опседнат од некоја *лошотија*, па затоа овој обред ја изгонувал болеста од него (Кличкова 1969: 382–383). Русалиите првично биле наменети да се борат против злите духови, а со текот на времето добиле и хуманитарен карактер, собирајќи средства, за да му помогнат на локалното население и да се пропагира христијанството (Koenig, Seeman, 2015: 31). Хуманата улога на русалиите, кои одејќи од место до место и собирале пари за градење на црква или на школо, ја укажува и Јеремије Павловиќ (Павловиќ 1928: 330). Вера Кличкова вели дека во времето на националната преродба, кога најмногу требало да му се помогне на народот, русалиските групи играле за *вакав* (црковен, односно општествен имот) и добивале и социјален карактер. Со добиените дарови од нивните игри, се граделе: цркви, училишта, чешми и други работи бидејќи во тоа време властите не се грижеле многу за изградбата и за напредокот на селата (Кличкова 1969: 378–379). До средината на триесеттите години од 20 век, русалиите играле за *вакуф* (за добротворни цели) (Димовски 1974а: 165). Како што веќе споменавме, русалиите имаат игри со кои ги изведувале нивните русалиски обичаи. Љубица Јанковиќ, во поглед на игрите, вели дека формата на играњето секогаш била иста: отворено оро, при што играчите не се држат за рака. Секоја русалиска игра имала свој, ороводец, *танчар*, кој го давал правецот на играта и темпото на свирачите. Секоја игра имала и свој кец, *пашкар*, кој никогаш не требало да се соедини со *танчарот*. Секоја игра имала и свој аранжер – *балтација*, кој во средината на отворениот круг ја држи секирата покрај десното рамо, со острилото свртено нанапред. Секирата на врвот била накитена со бршлен, а долната страна била завиена со марама. Со игрите и со текот на ороото раководел *балтацијата*, кој се грижел да играат подеднакво сите, така го ширел ороото (Јанковиќ 1939: 22). За положбата на зурлациите и на тапанарот при изведувањето на игрите, Јанковиќ вели дека тие заземаат невообичаена положба: со погледите постојано се свртени кон небото. Тие толку се внесуваат во ова уникатно случување, така што свирењето на таа заедничка молитва изгледа како посредник меѓу вечните земни желби и нивното остварување одозгора. Музичката придружба е зависна од расположението на ороводецот (Јанковиќ 1939: 26).

Репертоарот што се изведувал од страна на русалиските групи бил мошне обемен. Сестрите Јанковиќ велат дека голем дел од игрите се нарекувале според некои села. Во Гевгелиско тие ги бележат следите игри: *Петровско*, *Уменско*, *Кавадарско*, *Тиквешко*, *Злата*, *Тодоре*, *Биро капидан*, *Сариџол аваси*, *Карајусуф аваси*, *К’рк ајдук* (Јанковиќ 1939: 27); *Караџова*, *Гајда аваси*, *Кавадар аваси*, *Капетан аваси*, *Разбулел се* (Јанковиќ 1948: 195–213). Русалиски игри што се изведувале во Тиквешкијата, во Струмичко и во други краишта на РС Македонија, како и во градот Кукуш во Егејска Македонија, биле: *Правото*, *Тешкото*, *Русајлика*, *Злата*, *Кажси моме вистината*, *Петруно моме*, *Тодоро биро капидан*, *Капидан аваси*, *Бојмија аваси*, *Кара Јусуф* и др. (Кличкова 1969: 381).

Михајло Димовски дава дел од русалиските игри, кои биле застапени во седумдесеттите години од 20 век од страна на русалиски групи од струмичкото село Секирник и од гевгелиското село Богданци. Во с. Секирник ги забележува следните игри: *Али коч ава, Тодор Капидан, К'рмази фустан, Арап оро, Калајџи аваси, Дели орман, Арнаут аваси, Шир там аваси, Би чак аваси, Мајади аваси, Саријол аваси, Чучук м'лма, Караѓова динамит аваси и Патруно моме* (Димовски 1974а: 165). Димовски прави и мелографии на три игри од каде што се гледа дека зурлациската група била составена од: јарам-каба и цура-зурла и тапан (Димовски 1974а: 169–182). Репертоарот што бил застапен кај русалиските групи од гевгелиското село Богданци ги опфаќал следните игри: *Капидан аваси, Караусуф аваси, Сариѓол аваси, Тодоре биро капидан, Грејна Катерина, Продаде ме, мамо, Кажу моме вистината, Петруно моме* (Димовски 1975: 159). Мартин Кoenиг и Соња Тамар-Шиман ги бележат игрите: *Петровска русалиска, Тодоре, биро Капидан, Гајда аваси, Капидан аваси, Женил се Петре војвода, Скендер аваси*, игри што се играле од гевгелиски русали (Koenig, Seeman 2015: 31–32).

Русалиските групи во текот на нивното русалиско дејствување имале и некои немили настани. Имено, во минатото, многу често се случувало да се сретнат две русалиски дружини од различни места и меѓу нив да дојде до вистинска борба. Во оваа борба имало и загинати. Загинатите најчесто се закопувале на самото место на судирот. Од овие причини постојат места, каде што биле закопани загинатите русалии. Овие места се нарекуваат русалиски гробишта (Павловиќ 1928: 330; Кличкова 1969: 383; Димовски 1974а: 166; Козаров 2011: 43). Како што пишува Јеремије Павловиќ, поради честите борби во кои имало и загинати, турските власти биле приморани да им забранат носење на вистински (железни) сабји, по што тие ги замениле со дрвени, кои ги носат и до денес (Павловиќ 1928: 330). Во денешно време русалиските обичаи во РС Македонија, претставуваат културно наследство задржано во Гевгелиско-струмичкиот Регион. Русалиските групи, игри и обичаи се задржани исклучиво во рамките на фолклорните ансамбли, а како репрезентативни се сметаат оние што се негуваат во регионите и во населени места, каде што во минатото дејствувале вистинските русалии (Фотографија 75).



Фотографија 75. Балтаџија и русалија од русалиска група од с. Секирник.

Реконструкциите на дел од русалиските игри можат да се проследат на фестивалите за фолклор, каде што тие предизвикуваат големо внимание кај присутниот аудиториум. Во функција на зачувување на овие игри и обичаи, од 2010 година наваму, на 28 август, во струмичкото село Секирник се одржуваат средби на русалии на кои учествуваат русалиски групи од РС Македонија и Р Бугарија. Овие русалиски групи се придружуваат со зурлациска музика (Фотографија 76 и 77).



Фотографија 76. Русалиска група од с. Секирник и зурлациска група од Струмица, со придружник на русалии.



Фотографија 77. Русалиската зурлациска група од градот Петрич.

Согледувајќи го практикувањето на опишаните обреди, кои биле дел од чествувањето на некои верски празници во минатото, можеме да кажеме дека празнувањето на посочените обреди во 21 век повеќе претставува симболична форма на прикажување и на доживување на обредите, кои во минатото имале големо влијание во животот на луѓето. Нагласена магиска функција на обредите, која преовладувала во некое минато време, денес повеќе има симболична функција, а најголем дел од обредите претставуваат реконструкција на некогашните практикувани обреди.

4.2.2.1. Имендени

Кај македонските христијани се прославуваат и имендени, календарски празници поврзани со имињата на луѓето, а се поврзани со истоимениот празник. За носителите на празнуваното име, поврзано со определен празник, овој ден претставува посебен момент што тој го прославува со своите блиски роднини и пријатели, кои слават во негова чест. Од нашите информатори имаме информации дека тие редовно и во денешно време се повикуваат да свират во домот на оној што прославува. На имендени реперотарот опфаќа

популарни песни и игроорни мелодии и од постарата и од поновата вокална традиција, а ако има песни, кои се поврзани со името на славеникот, ги свират и тие песни, со што на домаќинот му се прави посебна чест. Преку изнесените информации се обидовме, од расположливиот материјал, да направиме осврт на дел од практикуваните обреди, придружени со зурлациска музика и кај христијанското население во РС Македонија.

4.3. Зурлациската музика во пеливанското борење – *ѓуреш*

Зурлите и тапанот се неизоставен дел и од традиционалното пеливанско борење, традиција со спортски карактер, која, на просторите на Балканот и во РС Македонија, се практикува многу одамна. На овие пеливански натпревари во минатото учествувало исклучиво муслиманско (турско) население, а во поново време учествуваат и пеливани со христијанска вероисповед. Пеливанските борби се дел од една стара традиција, традиција што сè уште живее и во повеќе региони од РС Македонија. За улогата на зурлата и на тапанот за време на пеливанското борење пишува и авторот на трудот (Angelov 2016: 99–106). Овие борби се организираат по повод верските празници, најчесто празници од пролетниот и од летниот циклус кога природните услови овозможуваат да се изведуваат овие борби, борби што се одржуваат на отворен простор, како борби независни од некој празник, односно како самостоен настан неповрзан со празнични контексти и во рамките на семејните контексти, по нарачка на домаќините, најчесто кај муслиманите, за време на одржување на сунет-свадба или на свадба.

Пеливанските борби кога се поврзани со верски празници, се одржуваат на денот кога се слави определен празник или ден пред или ден по празникот. Пеливанските борби се нарекуваат и *ѓуреш*, *Борби-ѓуреш* (А.З.; Ж.Д.; А.С.)¹⁵⁰: *Ние отидовме да гледаме борбата, ѓурешот* (А.С.). Горан Константинов вели дека во Гевгелиско, пеливанското борење се нарекува *борејне-ѓуреш* (Констатинов 1991: 17). Мартин Коениг и Соња Тамар-Шиман велат дека во РС Македонија пеливанските натпревари се како дел и од свадбена забава, а исто така се организираат и по повод верските празници, а пеливанските мелодии се инкорпорирани и во музиката *на маса* (на трапеза), музика што се слуша за време на празничните денови и на прославите од животниот циклус (Koenig, Seeman 2015: 33). Барајќи ги корените на овие борби, Лоренс Пикен вели дека зурлациско-тапанарската традиција е поврзана со традиционалното борење во Киркпинар (Едрене) и може да оди назад кон најраниот период на практикување кај Османските Турци во Тракија во XIV век (Picken 1975: 495). Мартин Коениг и Соња Тамар-Шиман велат дека на поранешните отомански територии и во денешна Турција е зачувана постара форма на грчко-римски стил на борење, наречен *пеливан*. Во оваа форма, мажите се борат во парови од стоечка позиција. Победува тој што ќе го преврти противникот на грб, така што двете рамења ќе ја допрат земјата. Музичката придружба е од зурли и од тапан. Појавувањето на густината во нивните мелодии, како и темпото на ритамот, се прилагува на темпото на натпреварот. Свирењето на побрзи ритмички и мелодиски шеми е за да се поттикнат борачите или да се одбележи кулминација на натпреварот (Koenig, Seeman 2015: 33). Боривоје Цимревски вели дека пеливанството претставува старо обредно-спортско и витешко натпреварување меѓу двајца истакнати борачи, кое и денес е присутно во Република Македонија. Од кога и како опстојувал овој обред кај нас, немаме релевантни податоци. Но, со оглед на тоа што пеливанството е најраспростарнето кај муслиманското население, претпоставуваме дека тоа е пренесено со ширењето на Османлиската Империја на Балканот (Цимревски 2000:

¹⁵⁰ Стојанче Костовски вели дека некои зурлации, терминот *ѓуреш* го употребуваат за определена позиција кај зурлата.

39–55). Пеливанските натпревари и учеството на зурлациските тајфи во Малешевскиот Регион ги забележува Јеремије М. Павловиќ. Борењето постоело уште од старо време. Се бореле на турски свадби и на бајрам, но и на христијански празници, како што е Велигден, за време на црквени слави и во други денови. Борењето било меѓу самите Турци (и муслимани) или меѓу христијаните и муслиманите. Турците, во тие денови, ги викале своите познати мегданци отстрана. На најдобрите борачи им се давало награда. Борачите се нарекувале пеливани. Најдобрите турски пеливани биле Јуруците од струмичкиот крај, а од христијаните Малешевци биле: беровци, умленци и будинарчани. Додека траело, борењето било придружено од тапани и од зурли (Павловиќ 1928: 323–325). Горан Костадинов вели дека како составен дел на обичаите или на адетите што претставуваат длабоко вкоренети определби во духовната култура на секој народ, пеливанството се инкорпорира во многу составки на исламското население, без оглед на неговата национална припадност. Така, пеливанството, освен меѓу Турците, навлезе и меѓу исламизираниите Македонци и Албанци, а индиректно ги зафати и исламизираниите Роми (главно како придружни музичари на борбите) (Константинов 1991: 50). За музичката придружба Константинов посочува дека како што без музика не може да се замисли свадба, исто така, ниту пеливанските борби не можат да се организираат без инструментална придружба од зурла и од тапан. Тоа било напишано правило, од кое немало отстапување ни во еден дел на Македонија (Константинов 1991: 54). Пеливанските натпревари во РС Македонија се реализираат исклучиво во придружба на две зурли и на тапан, архаичен музички инструментариум, кој претставува неразделен и комплементарен елемент на традиционалното натпреварување (Цимревски 2000: 44).

Состојбата што ја затекнавме на терен укажува на тоа дека и во 21 век, зурлите и тапаните се неизоставни музички инструменти, кои ги придружуваат пеливанските борби во РС Македонија. Пеливанските борби имаат определен континуитет во самото одвивање. Горан Константинов ги посочува разликите меѓу слободното и пеливанското борење и вели дека некои од нив се од суштинска, а некои – од формална природа. Тој, пред сè, мисли на посебните зафати и на специфичниот вид опрема, како што е носењето на *к'спети*, мачкањето со масло, придружните ритуали што ги изведуваат пеливаните, музичката придружба, начинот на судењето, прогласувањето на победникот, наградувањето итн. (Константинов 1991: 4).¹⁵¹ Благој Алексов пишува дека летно време во Берово се приредувале таканаречени ѓурешки-пеливански борби, кои се организирале на отворено, обично на фудбалското игралиште. На нив земале учество пеливани од Малешево и од соседните региони, главно муслимани, мераклии за борење. На овие ѓурешки се свирело со зурли и со тапани. Пеливаните биле облечени во кожени каспети, а горниот дел од телото им бил гол и намачкан со зејтин. Борбата траела сè додека еден не победи. Двојките се определувале според категориите според возраст, според тежина и според претходните успеси на соседните ѓурешки. На победниците им следувале награди, овни, телиња, почит и слава (Алексов 2003: 111).

За пеливанските борби, со информации се здобиваме и од нашите информатори, кои сè уште свират на пеливански натпревари, продолжувајќи ја традицијата на своите предци. Зурлација од Куманово вели дека од страна на муслиманите, пеливански борби се организираат во Кумановскиот Регион, каде што свири тој со својата зурлациска група. Тој свирел на пеливански борби во селото Матејче и вели дека тој што победил бил награден (Аз.С.): *Да ти кажам право не знам, само гледаме дека се борат и победи дечкото, го зема овенот и пари му даде човекот, еден богат човек* (Аз.С.). Тетовски зурлација вели дека пеливански борби на кои свират тие се одржуваат во Тетовскиот и во Гостиварскиот Регион (В.Р.). Зурлации од Скопје велат дека тие сè уште свират на пеливански натпревари, претежно во албански села: *Уште свириме* (Џе.Д.). *Овде во:*

¹⁵¹ К'спети се панталони изработени од кожа што ги користат пеливаните.

Студеничани, Батинци, Морани, во Тетово (Ж.Д.).

Ние имавме можност да проследиме неколку организирани пеливански борби за време на верскиот празник *Ѓурѓовден/Ерделез* и за време на сунет-свадба, каде што музичката придружба беше од зурли и од тапани. Во неколку наврати проследивме пеливански борби, кои се оджуваат на празникот *Ѓурѓовден/Ерделез*, во струмичкото село Куклиш, каде што долги години свира зурлацијата Демир Мемедов со својата зурлациска група, составена од две зурли и од еден тапан. Демир вели дека пред него, на овие натпревари, свиреле неговите дедовци и неговиот татко. Демир ни кажа дека пеливански борби се организираат и во струмичкото село Костурино, по повод христијанскиот празник „Петровден“ (12 јули) (Д.М.). За време на празникот *Ѓурѓовден* проследивме пеливански борби и во валандовското село Чаликли, село што е населено претежно со турско население, а истовремено е празник и на селото.¹⁵² На пеливанските натпревари свиреше зурлациската група на Али Зурнациев од Радовиш, составена од две зурли и од два тапани. На овие зурлации нешто подоцна им се приклучи и зурлациската група од с. Банско, Струмичко, фамилијата Сулејманови. Оваа зурлациска група беше составена од три зурли и од еден тапан, која претходно свиреше во кафеана во селото. Тие велат дека не биле канети од организаторот на пеливанскиот турнир, туку отишле самоволно поради тоа што е празник на селото, но си ги зеле инструментите: *Таму отидовме така. Викам, ајде ќе направиме две-три песни за трошокот да извадиме* (А.С.). Пеливански борби за време на празнувањето на *Ѓурѓовден/Ерделез* проследивме и во Општина Лозово. Овие борби беа придружени од страна на зурлациската група Арзиовци од Велес, составена од три зурли и еден тапан. Оваа зурлациска група беше поканета од организаторот на пеливанските борби. На пеливанските натпревари зурлациските групи исполнувале свирки наменети токму за оваа пригода, таканаречени *пеливански свирки* (Џимревски 1988: 142). Боривоје Џимревски прави хронолошки преглед на текот на пеливанските борби со осврт на свирените мелодии и вели дека во текот на борбите егзистираат две автентични пеливански мелодии: *перде* и *ѓуреш аваси*. Пред да отпочне борењето, како вовед за психичко смирување и за загревање на телото, се свира *перде* (*perde*, тур. завеса), народен термин кој во музичко-содржинска смисла претставува инструментална зурлациска творба со непроменлива мелодика, во чија музика се чувствува емотивното извивање на зурлата во мелодиско-ритмичко рубато, придружувано од асиметрични удари на тапанот. Во моментот кога се свира *пердето*, пеливаните се претставуваат во круг, пред публиката, подрипнуваат, се чукаат по градите и по нозете, прават интересни телесни гестакулации, а понекогаш и подвикнуваат. Сето ова се прави за да се покаже индивидуалната сила и да предизвика страв кај противникот. Откако ќе се одредат пеливаните за борење (двојките), тие се поздравуваат со ракување, а пред да се даде знакот за борба, тие прават теманомолитва кон Алах, со изговарање на арапските зборови *Bisman-lahi-rahim*, што значи *во името на бога*. Втората мелодија на пеливанските натпревари се свира кога пеливаните почнуваат да се борат, а е наречена *ѓуреш аваси* што, во превод, значи 'мелодија за борба'. Таа се исполнува во целиот тек на борењето, без застанување. Оваа мелодија, за разлика од мелодијата што се свира на *пердето*, претставува поопределена метроритмичка целина, во која се присутни вонреднобогатите ритмички пулсации на тапанот. На крајот од борењето, во самата мелодија *ѓуреш аваси*, е присутен триумфален одглас на зурлата. Оваа мелодија се исполнува во еден експониран ритмички динамизам, од причини што таа треба, на звучен план, да предизвика една звучна сугестија за цврстината на борењето, за да ја раздвижи физичко-духовната мобилност и истрајност. Од спомнатите емотивно-програмски причини мелодијата *ѓуреш аваси* не се исполнува во разлеано рубато-темпо, туку таа, со својата богата ритмика, треба да ја одрази цврстината во борењето, што во

¹⁵² Во с. Чаликли бевме во 2015 година и пеливанските натпревари, односно турнирот, се одржуваа по 34 пат.

еден естетско-амбиентален контекст се јавува како неопходна потреба. За изворната обредност на пеливанските мелодии, Џимревски посочува дека тие се со непроменлива содржина и покрај тоа што се пренесувале од колено на колено. За време на натпреварите не е дозволено да се исполнува импровизирана песна или импровизирано оро. Комисијата што ги следи натпреварите се ставала и во улога на музички заштитник. Имено, ако, пеливанските мелодии, не се свират во изворна форма, се одело дотаму што комисијата реагирала и ги отстранувала зурлациите. Од овие причини, на овие натпревари се канеле добри и познати зурлациски групи (Џимревски 2000: 44). Во нашите теренски истражувања ние не сретнавме информација зурлаци да бидат отстранети од самиот настан.

Додека пеливаните се подготвуваат за борба, зурлациите вообичаено свират бавни развлечени мелодии со недефинирани ритмички обрасци. Во текот на борењето свират пораздвижени мелодии со нагласена ритмичка пулсација од страна на тапаните со што внесуваат музичка драматизација. Зурлациите ни посочуваат кои мелодии ги свират во текот на пеливанските борби: *За пеливаните кога има борба се свири друга свирка, не како оро, како да ти кажам, како таксим доаѓа и они се борат. Ти си свириш, кога завршува, пак си свириш* (Р.С.). *Они се борат, ние свириме* (Џе.Д.). *Ѓуреш аваси. Ѓуреш аваси, кога се борат, тоа се вика Ѓуреш* (Ж.Д.). *Пеливанската, тоа е името и ние ја тераме пеливанската* (Р.А.). *На пеливаните друго е, има други техники, друга музика. Ја пратиме ние со зурлите и тапаните, борбата. Има таква песна, мислам свирка што се прати по нив. Ја, ја научив таа од дедо ми.* (Р.А.). Зурлација од Веница вели дека пеливаните биле присутни и за време на свадби, само кај побогатите домаќини, но тој не памети тоа да било кај Роми: *Роми не. Правае тие што имаа повеќе пари, сакаа забава. Доаѓаа Турци, Македонци, Шинтари доаѓаа, оти ги познаваа Шинтарите, ги донесуваа и се бореа. Ама во Веница не, само во Радовиш и Струмица* (Р.С.). Имајќи предвид дека ова повеќе било традиција, која се практикувала од турското население, е разбирливо зошто пеливанските борби се организирале во Струмичко и во Радовишко, региони каде што живее население од турската етничка група. Овој зурлација вели дека на борбите учествувале и Македонци: *Турци, ама имаше и Македонци, од Радовиш и Македонци имаше, борачи* (Р.С.).

Џимревски посочува дека доста пеливани можеле да се видат за време на некоја богата свадба, каде што домаќинот посебно ги кани пеливаните за програмски да ја збогатат свадбата, преку што ќе се види економската моќ и угледот на богатиот домаќин (Џимревски 1988:142). Зурлацијата Миљаим Дестановски ни кажува дека тој свирел на пеливанските борби во Берово, борби што се организирале за време на сунети или на свадба. Овие борби се одржувале во центарот на градот. Свадбената поворка во еден момент застанувала, по што се издвојувале пеливаните што се бореле во придружба на зурли и на тапани (М.Д.). Пеливански борби, во чест на свадба-сунет, по повод сунетисување на две албански деца, ние проследивме во кичевското село Шутово. Дедото на децата бил богат човек од с. Шутово, кој сакал да ги удостои своите внуци со овие пеливански борби. Да ја покаже својата финансиска моќ, имаше покането пеливани и од други држави. На овие пеливански борби учествуваше голем број професионални пеливани. Борбите започнаа наутро и траеја речиси цел ден. Борбите меѓу пеливаните беа долготрајни и исцрпувачки. Во публиката беа присутни само мажи. За победниците пеливани домаќинот даваше големи парични награди. Музичката придружба на овие борби ја сочинуваа три зурлациски групи, две од Кичево, составени од две зурли јарам-каба и еден тапан и една зурлациска група од Тетово, составена од две каба-зурли и два тапани. Зурлациските групи беа составени од по две зурли и по два тапани.

Пеливанските борби се одржуваат на рамни тревнати површини, кои, пред почетокот на одржување на борбите, се чистат од камења или од други предмети за да не дојде до повреда на пеливаните, во текот на борењето. Пред отпочнувањето со борба, пеливаните се облекуваат во специјалноизработени кожени панталони, за таа пригода,

наречени *каспети*, а горниот дел од телото им е гол, кој го премачкуваат со масло заљ да ги отежнат намерите на противникот во негово соборување. По премачкувањето со масло, пеливаните се делат на групи според возраста и се определуваат противниците, односно се определува кој со кого ќе се бори. Потоа пеливаните имаат ритуал на претставување пред присутната публиката, каде што првин се претставуваат највозрасните, потоа помладите и најмладите. Претставувањето е по двајца, проследено со зурлациската музика и со ударите на тапанот, преку ритуални движења задржани од минатото. Со овие движења пеливаните се загреваат за претстојната борба, а истовремено се претставуваат и на присутната публика. Ритуалот на претставување е придружен со зурлациска мелодија, а тапанциите најчесто влегуваат меѓу пеливаните. Претставувањето опфаќа и ритуал на клекнување на колена, при што пеливаните изговараат молитва на својот јазик (Фотографија 78 и 79).



Фотографија 78. Ритуални движења за време на изведување на перде на пеливански борби во Куклиш (лево – најмлади пеливани, десно – возрасни пеливани).



Фотографија 79. Ритуал на молитва.

Како што вели Џимревски, пред да се даде знакот за борба, пеливаните прават молитва кон Алах со изговарање на арапските зборови *Bismin – lâhi – rahmani – Rahim*, што значи 'во името на бога' (Џимревски 2000: 43). Имајќи предвид дека во денешно време,

во овие борби учествуваат и христијани, борачите со христијанска исповед во текот на молитвата се прекрстуваат, по што се ракуваат со противникот. Од овде го согледуваме фактот дека пеливанството како традицијата само на муслиманите полека се напушта, со учеството и на пеливани со христјанска верписповед. За време на пеливанските натпревари во с. Чаликли, Валандовско, го регистриравме следниов момент: Додека се загреваше помалата категорија пеливани, еден од пеливаните се доближи на тапанарот што беше на теренот и почна да се загрева со движења кои ритмички беа прилагодени на моменталната мелодија и на свирениот ритам од страна на тапанот. Во еден момент пеливанот скокаше в место во ритам со кукудата, а потоа клекна, едната нога му беше полусвиткана, а другата – со коленото на земја. Потоа почна да удира со раката во полусвитканата нога следејќи го темпото на чукалото. Во овој момент беше очигледна визуелната комуникација меѓу пеливанот и тапанарот. Кога пеливанот ги успоруваше ударите по неговата нога, тапанарот ги успоруваше своите удари, по што повторно следеше постепено забрзување на ударите по ногата и на ударите на тапанот доаѓајќи до претходното темпо.¹⁵³ По завршувањето на овој ритуал се определуваат противниците, кој со кого ќе се бори, по што пеливаните се поздравуваат со ракување и почнуваат да се борат. Во текот на борењето, во секоја возрасна категорија се елиминираат оние што изгубиле, а продолжуваат да се борат: победник со победник. Зурлацијата и тапанарот ги следат борбите, а мелодиите и импровизациите ги прилагодуваат според текот на борбите, со што со нивната музика придонесуваат за поголема театралност на целиот настан. Оваа музичко-сценска синкретична форма има големо влијание и кај учесниците и кај присутната публика. Кај пеливанските натпревари е карактеристично тоа што во исто време се борат неколку групи од по двајца пеливани, така што во зависност од бројот на пријавени борачи, истовремено може да има пет-шест борби. Борбите ги води еден главен судија, кој, според нашите информатори, се нарекува *чауш*. Чаушот ужива голем углед кај организаторите на борењето. Тој ги координира почетоците на борбите, ги констатира неправилностите, со право да го отстрани оној пеливан што ги прекршил правилата, им дава знаци на зурлациите кога да свират или да не свират, а има право, по потреба, и да го прекине натпреварувањето.¹⁵⁴ Чаушот ги прогласува и ги доделува наградите на победниците и (Фотографија 80).

¹⁵³ Ритуалот удирање во к'с пет опфаќа претставување на пеливаните пред присутната публика, која е наредена в круг. Во текот на претставувањето, тие удираат со раката по бутовите на кожените панталони, кои се намачкани со масло.

¹⁵⁴ На пеливанските натпревари во Лозово ние бевме сведоци на реакцијата на публиката поради необјективно судење, при што гланиот судија одреди повторно борење. Друг момент беше влегувањето на публиката на местото за борење, при што привремено се одложија борбите. На отстранување на публиката од теренот реагираше и присутната полиција, по што борбите повторно продолжија.



Фотографија 80. Чауш, главен судија на пеливански борби во с. Шутово, Кичевско, 2012.

Во текот на борењето, на чаушот му помагаат помошни судии, од кои, по еден на секој пар пеливани. Вообичаено овие судии се облечени во идентична облека, а како кон чаушот, така и кон нив, од страна на учесниците во борбите и од страна на присутните, им се оддава голема почит за чесното судење и однесување во текот на борбите (Фотографија 81).



Фотографија 81. Помошни судии на пеливански борби во с. Шутово.

Како што течат борбите, поразените пеливани излегуваат од теренот, а секој победник, без разлика од која возрастна категорија е, по совладувањето на противникот, прави круг со придружник, при што присутните му даваат бакшиш, како награда за неговиот труд (Фотографија 82).



Фотографија 82. Давање бакшиш на победник пеливан.

По првиот круг борби во сите возрастни категории, започнува втор круг меѓу победниците од првиот круг и сè така до останувањето на последните двајца натпреварувачи во соодветната категорија. Последните двајца натпреварувачи се само од највозрасните пеливани и од нив се добива конечниот победник. По завршувањето на последната борба, учесниците во борбите прават кратко дефиле на теренот, каде што се бореле и поминуваат покрај организаторите и покрај судиите, по што се прогласува победникот и му се дава предвиената награда. Она што ние го забележавме е дека овие борби на моменти го надминуваат спортскиот карактер и знаат да преминат во немилосрдно борење кога пеливаните почнуваат да користат и некои недозволени зафати со единствена цел, да не изгубат и да го поразат противникот. Имајќи предвид дека истовремено се борат повеќе пеливани, ако, зурлациите во некој момент, не се во тек, нивното свирење го координира чаушот. Во с. Чаликли забележавме како пред почнувањето на борбите, чаушот на зурлациите им дава бакшиш (Фотографија 83).



Фотографија 83. Чаушот им дава бакшиш на свирачите.

Од нашите проследувања на пеливанските борби можеме да кажеме дека своја улога во текот на натпреварувањата имаат и самите свирачи, коишто цело време ги следат борбите и свират тензични мелодии со кои го означуваат: почетокот, текот и крајот на борбата. Тапанарите пак имаат определен ритуал во вид на танц, кој го прават на теренот, каде што се борат пеливаните. Тие изведуваат синхронизирани движења во круг, со што, музиката ја надополнуваат и со визуелен перформанс, којшто предизвикува посебно внимание кај публиката. Во поглед на мелодиите, во текот на борбите, тие се состојат од многубројни варијации на едноставни мотиви, кои кулминираат со брзи удари на тапанот во моментот кога некој од пеливаните почнува да доминира над противникот. Ритмичко-мелодиските обрасци се згустнуваат и кулминираат во оној момент кога веќе е извесна победата на определен борац, со што, на присутните им се сигнализира и им се привлекува вниманието. На пеливанските натпревари зурлаците се плаќаат од страна на организаторите, но често заработуваат и дополнително, земајќи бакшиш од присутните гости.

За посветеноста на овие борби од страна на пеливаните, но и желбата да се победи противникот, ќе произнесеме еден вистински настан, кој се пренесувал меѓу населението во пределот Гора во Косово. Овој настан ни го раскажа Јаја Цако, иселеник од селото Брод, Призренско, Косово, којшто живее во градот Штип. Настанот зборува за последната борба на која учествувал веќе возрасен пеливан против свој млад ученик. Пред да се одржи борбата, која била последна за стариот пеливан, тој го замолил својот ученик да не го победи уште во првата борба, туку во втората, за тој да се предаде и достоинствено да ја заврши својата пеливанска кариера. Меѓутоа, младиот пеливан, сакајќи да се истакне, го соборил уште во првата борба. На второто предизвикување од страна на младиот пеливан, постариот пеливан за време на ритуалот удирање по к'с пет, зел камен и го сокрил во тревата. Во текот на борбата го удрил младиот пеливан со каменот во тилот, по што овој паѓа на грб и ја губи борбата. По губењето тој му вели на постариот пеливан: – *Ти ми кажса сè, ама овоа не ми го кажса. На тоа постариот пеливан му вели: – Јас те молев да не ме бутнеш* (Ј.Ц.).

Поврзаноста на зурлите и на тапаните со овој вид спортски натпревар ни укажува на една заемноградена традиција, која опстоила до денес, а функцијата на зурлите и на тапаните за време на натпреварите е преку нивната звучноимпулсивна и енергична креација да навестуваат определени моменти од континуитетот на борбите и да ги поттикнуваат натпреварувачките нагони кај натпреварувачите, чија единствена цел е да го победат противникот. Изнесените информации, поврзани со пеливанските борби, ги отсликуваат бројните секвенции поврзани со: текот на борењето, улогата на директните и на индиректните учесници во овие спортски натпревари и, клучниот интерес за нас, улогата на зурлите и на тапаните во целиот пеливански циклус.

4.4. Современи контексти

Согледувајќи ја традиционалната употреба на зурлата во минатото и денес, е неминовно да се согледа нивната употреба во современите контексти, контексти што по својата природа не биле присутни во, не така, далечното минато. Зурлата како инструмент со едноставна конструкција задржана со векови, продолжува да ја носи музичката традиција таложена од минатото и во 21 век. Зурлата, со својот задржан статус на стар и примитивен инструмент, и тапанот, како неизоставен придружен инструмент на зурлата, и покрај намалената употреба во традиционалните контексти, не престануваат да бидат звучниот симбол и во современите контексти. Овие современи контексти подразбираат

употреба и присуство на зурлата и на тапанот, и на зурлациската музика во контексти различни од традиционалните, кои не се помалку важни во животот на луѓето. Присуството на зурлата во современите контексти, на некој начин значи и определена рехабилитација на старата музика, која е разбирливо дека поприма нови моменти, прилагодени на современите барања, но, во никој случај, инструментот и музиката, не го губат епитетот носители на старата музичка инструментална традиција. Ние можеме да кажеме дека зурлациската музика наоѓа своја примена и во современи услови на живеење, а развојот на технологијата, од една страна, можеби придонесува за нејзино истиснување, но од друга страна, пак, овозможува, зурлациската музика, да достигне многу благодарейќи на развојот на технологијата.

4.4.1. Сцена: ансамбли, фолклорни фестивали и концерт

Ако, во минатото, можноста да се слушне зурлациската музика била само преку непосредно присуство, денес зурлата може да се слушне и на сцена, како дел од ансамбли, кои го негуваат изворниот музички и игроорен фолклор, како што се културно-уметничките друштва (КУД) и фолклорни ансамбли, во чии рамки егзистираат и зурлациски групи. Зурлациските групи учествуваат и на разни фестивали и натпревари во РС Македонија и надвор од неа, каде што ја промовираат и ја популаризираат автентичната зурлациска музика. Можноста зурлациската музика да прозвучи на фестивалите и на културните манифестации во РС Македонија и надвор од неа придонесува, овие потиснати инструменти во поново време, со нивниот исконски звук, непосредно се доближат до бројни љубители на фолклорната музика. Нивната музичка програма може да биде самостојна кога настапуваат само зурли и тапани или пак како придружба на ора. Тие најчесто го изведуваат локалниот репертоар, кој се свирел и се играл во минатото, репертоар што е прилагоден и е адаптиран за сценска изведба. Феликс Хоербургер вели дека во југословенска Македонија, играњето – како фолклорно шоу на сцената со стилизирани народни ора придружени со зурла и со тапан од Циганите е присутно одамна (Hoerburger 1976: 41). За составите од народни инструменти, меѓу кои и зурлациските, кои биле дел од ансамблите и од културно-уметничките друштва, кои ја негувале изворната музика, Боривоје Цимревски вели дека постигнуваат голема афирмација во повоениот период и дека овие инструменти можат да се видат во различни пригоди. Во овој повоен период, главните настапи на народните оркестри биле поврзани со: свечени прослави, приредување концерти за младински работнички бригади, пуштање во работа на некој објект, гранични средби, фестивали, смотри и јавни концерти (Цимревски 2006: 363). Мартин Кoenig и Соња Тамар-Шиман го забележуваат гостувањето на ансамбал од гевгелиското село Петрово на фестивал во Загреб (Смотра на фолклорот) во 1967 г. Во овој ансамбал свиреле зурлациите од Гевгелија, Ѓорѓи Шарланџиев – на јарам-каба, Илија Гулев – на цура-зурла и Тодор Гошев – на тапан. Семјството на Илија и Тодор заеднички свиреле многу години, вклучувајќи го и постариот брат на Ѓорѓи, Митре, и таткото на Тодор, Петре. Во 30-тите години од 20 век, музичари од овие семејства ги придружувале игроорците од соседното село Миравци со кои настапиле на првиот меѓународен фолклорен фестивал во Лондон (Koenig, Seeman 2015: 20). Голем дел и од нашите информатори свиреле или сè уште свират во фолклорни ансамбли за изворен фолклор, со кои настапуваат на бројни културни манифестации: *Бевме со друштво, играорни групи од Русиново. Дававме концерти. Имам некаде девет години одено, едно по едно, на натпревари. До Загреб јас сум бил (Д.Д.). Јас сум свирел во Панче Пешев во друштвото во Куманово овдека, сме биле и во Франција, Италија (Аз.С.). Овој зурлација зел прво место во Франција: Таму сум земал за дувачки оркестар прво место (Аз.С.). – Во кој состав настапите во Франција? – Со една зурла само и тапан. Ја*

сум познат зошто свирам и во друштво “Јета ре“ што значи млад живот. (Аз.С.). Во Холандија, Австрија, Словенија, Турција (М.Д.). Австралија бевме еден месец, бевме со „Кочо Рацин“, Наум Петрески. Имаме свирено во Дубаи, Турција. Ние бевме во „Скопје фест“, нè видоа и преку други, кои сè што се и нè земаа на фестивал во Италија, од цел свет имаше, на фестивал они се зачудија (А.Б.). Кога ќе има турнеја свирам со друштвото „Илинден“. Одам за Франција, Италија (С.А.Ч.). Зурлацијата Демир Мемедов активно свира со русалиската група од селото Секирник и редовно концертираат на различни настани. Зурлациите на каба-зурли, Раца Абдули и Недим Дехари, и тапанарот Сеат Дехари од Гостивар се постојана музичка придружба на КУД „Јахи Хасани“ од Чегране. Преку активното свирење во фолклорните ансамбли, овие зурлации се слушнати и се видени од голем број луѓе. Зурлациска формација од самото основање до денес свира и во Државниот ансамбал за народни песни и ора „Танец“ во Скопје. Зурлите имавме можност да ги видиме на културни манифестации, на кои се претставуваат свадбените обичаи од минатото. На културната манифестацијата „Галичка свадба“, која долги години се одржува на христијанскиот празник Петровден (12 јули) во селото Галичик, главни музички инструменти се зурлите и тапаните. На манифестацијата настапуваат и повеќе од две зурли и тапани заради поголема атракција и звучност. Свирачите на зурли и тапани и во минатото и денес најчесто се од Дебар (Фотографија 84).



Фотографија 84. Зурлациско-тапанарските групи на Галичка свадба.

На културната манифестација *Пијанечко-малешевската свадба*, која неколку години се одржува во Делчево и која претставуваше реконструкција на поранешните пијанечко-малешевски свадби, забележавме зурлациска група од Берово, составена од три зурли и два тапани. Оваа група свиреше во текот на свечениот ручек (Фотографија 85).¹⁵⁵

¹⁵⁵ Претходно, до пред ручек свиреше *блех оркестар*.



Фотографија 85. Зурлациска група од Берово свири за време на ручек на *Пијанечко-малешевска свадба*.

Зурлата и тапанот многу често се употребуваат од страна на авторите и аранжерите на новосоздадени песни, базирани на традиционалната музика, особено во песните со свадбарска и со патриотска тематика. Препознатливиот интензитет и тембр на зурлите и на тапаните, испреплетен со пеаната тематиката во песните, кај слушателите предизвикува позитивни чувства, кои се одразуваат на нивното расположение. Овие новосоздадени песни се снимаат во музички студии, каде што се балансира звучниот интензитет на зурлите и на тапаните со интензитетот на другите инструменти и човечкиот глас. Голем дел од овие песни, каде што зурлата има примарна улога во изведувањето на припевот и мането, се изведени на фестивалите за новосоздадената народна песна, а зурлата станува препознатливиот предгласник на голем дел веќе популарни и прифатени песни од народот.

Во контекст на претходното, ќе спомениме неколку песни во кои зурлата и тапанот имаат носечка улога во почетните мотиви, па и во разработката на песните исполнети од македонски интерпретатори, а тоа се мошнепопуларните песни: *Една мисла имаме* (<https://www.youtube.com/watch?v=-ZFdNrS3-HA>), *Свадба* голема (<https://www.youtube.com/watch?v=Zmkvk-7rXi0>), *Ете, мајко, решив да се женам* (<https://www.youtube.com/watch?v=uX53TQ6H28c>), *Свадба румелиска, Дамјане* (<https://www.youtube.com/watch?v=QQ8862arzTA>), исполнети од познатиот пејач на македонски песни, Војо Стојановски, потоа песните: *Мајко, ќе одам јабана* исполнета од Влатко Миладиновски (<https://www.youtube.com/watch?v=kB33LjuC9pw>); *На свадба ме канат* и *Славеј тиле пее*, исполнети од Спасен Силјановски (<https://www.youtube.com/watch?v=gbZrY31MJ00>; <https://www.youtube.com/watch?v=ZGbcFCGOPMI>). Зурлата и тапанот се појавуваат и во песната *Лазарополе* од интерпретаторот Наум Петрески (<https://www.youtube.com/watch?v=klzJ7j0Ukd0>) и песните *Гурбетчија* и *Пуста да е туѓина*, исполнети од интерпретаторот Љупчо Антовски (<https://www.youtube.com/watch?v=aN6KwNlo8fk>; <https://www.youtube.com/watch?v=M8B3zJDtIq4>).

Опфатените песни се само мал дел од вкупноснимените песни во кои се појавуваат зурлата и тапанот. Во Тетово, во 2018 година во октомври, се одржа и првиот фестивал на зурли и на зурлациска музика. Овој фестивал се одржа само еднаш, а на него зедоа учество повеќе зурлациски групи од сите делови на РС Македонија (<https://www.youtube.com/watch?v=7hfBThA19g8&t=1517s>).

4.4.2. Медиуми: радио, телевизија, интернет

Боривоје Џимревски вели дека радиото, како медиум, не само што ги афирмирало народните инструменти, туку тоа влијаело и врз формирањето на креативноселективниот критериум врз многубројните слушатели. Угледот, а со тоа и популарноста на народните музичари, особено во Радио Скопје, Ансамблот *Танец* и естрадата, се темелел врз нивните извонредни интерпретации во кои грижливо се негувал македонскиот музички идиом (Џимревски 2006: 363). Освен на сцена, зурлациската музика е присутна и во електронските медиуми. На телевизиските екрани се емитуваат видеоматеријали во кои директно се гледаат зурлациски групи или пак зурлациска музика е присутна како фон, во заднина на определени емисии. Зурлациската музика е присутна и на радио, а во 21 век зурлациската музика е сè поприсутна и на интернет. Јутјуб-каналот овозможува да се прикачат бројни студиски снимки со постаро и со поново потекло, каде што може да се слушне постарата и новата зурлациска музика. Зурлациската музика е присутна и на социјалните мрежи Фејсбук и Инстаграм. Овие медиуми, со својата брзина на пренесување, придонесуваат звукот на зурлата, во секој момент да биде достапен во секој дел од светот, што, според нас, овозможува определена преродба на овие инструменти, кај кои рековме дека постои тренд на значително намалување на нивната употреба и на нивното побарување во современоста. На споменатите медиуми, зурлата може да се слушне како чиста зурлациска музика (зурли и тапани) или пак како дел од песни или ора, каде што зурлата прозвучува со оркестри составени од акустични или од електронски инструменти.

4.4.3. Музичка индустрија: Плоча, касети, компактни дискови (ЦД)

Во ова поглавје ќе направиме осврт на објавените материјали на носачи на звук (плоча, касети, компактни дискови – ЦД) до кои имавме можност да дојдеме преку нашите истражувања. Зурлацијата Музафер Махмут во 1980 година објавува плоча издадена од издавачката куќа „Југотон“. На оваа плоча се снимени четири мелодии: *Езгија – Чучук, Право оро, Од Скопска Црна Гора, Стара баба Ѓурѓа*. Во 1991 година, во издание на МРТ, Музафер Махмут ги снима мелодиите: *Право црногорско оро, Поступано, Цавитово оро, Женско крстено оро, Оро Мемедде, Скудринка, Тешкото, Стара баручиска езгија, Чифте чамче, Женско свадбарско оро и Зурлациска купурлика*. Во 1995 година, исто така во издание на МРТ, овој зурлација ги снима следните мелодии: *Право црногорско оро, Салан Кирес (Баба Ѓурѓа), Тешкото, Берикетно оро, Ромско утринско оро, Зурлациска купурлика, Оро Мемемде, Василичарско оро, Старо баручиско оро и Ѓурѓовденско оро*. Во 1997 година Музафер Махмут објавува студиски материјал со 10 зурлациски мелодии, од кои се: *Беќарско оро, Бог да ги бие дебрани, Цереша се од корен корнеше, Езгија, Кога тргнав, Цвето, во туѓина, Невестинско оро, Невесто, око калешо, По пат одам, за пат прахам, Рамно оро и Тешкото*. Во 1997 година Музафер Махмут објавува студиски материјал со 10 зурлациски мелодии во издание на „Мистер Компани“. На ова цеде се поместени мелодиите: *Беќарско оро, Бог да ги бие дебрани, Цереша се од корен корнеше, Езгија, Кога тргнав, Цвето, во туѓина, Невестинско оро, Невесто, око калешо, По пат одам, за пат прахам, Рамно оро и Тешкото* (<https://www.muzychkiregistar.com/AuthorDetails.aspx?id=27867>). На снимените материјали

од страна на зурлацијата Музафер Махмут преовладува техниката на дишење нефес. Зурлациската група Мајовци од Дебар, во 2015 г. објавува студиски материјал издаден од „Мистер Компани“. На цедето се поместени мелодиите: *Невесто, око калешо, Севдалино, малој моме, Череша се од корен корнеше, Распукала Шар Планина, Оро Стамена и Мијачка ава*. Студиски материјал објавува и зурлацијата Жељо Дестановски. На касетата се поместени 16 мелодии: *Касапско – право оро (7/8), Кантелена* (рубато преминува во 2/4), *Фемене* (рубато преминува во 2/4), *Чангулово (2/4), Оцовото (4/4), Цаферово (7/8 – 3+2+2), Ратевско (2/4), Русинско* (рубато преминува во такт 4/4), *Жељова гајда* (рубато преминува во такт 4/4), *Кондурки (13/16 – 2+2+2+3+2+2), Малешевски сплет (7/16 – 3+2+2), Кумово шарено оро (7/16 – 3+2+2), Владимирско оро (4/4), Ај, Като, литаш гарваново пиле (4/4), Думај, думај, Злате, думај (2/4), Ајде пушка пукна зетовската маала* (рубато). Сите мелодии се отсвирени со техниката нефес и со бордунска придружба. Најголем дел од мелодиите, снимени од Жељо Дестановски, се со кратко времетраење, но ја изразуваат главната тема од која е градена мелодијата, тема што е подложена на повеќе варијации во следното појавување, варијации што учествуваат во конечното оформување на мелодијата. Во нашето пребарување на објавени зурлациски мелодии сретнавме и една вокална мелодија, во која, како инструментална придружба на песната, се јавуваат зурли. Станува збор за песната *Поминало лудо младо* во изведба на вокалната група *Кучковки*. Песната е придружена од две цура-зурли од кои една бордунира, а водечката свири припев (<https://www.youtube.com/watch?v=CDvgxMgVRpQ>). Во оваа песна придружната зурла бордунира за кварта повисоко од основниот тон. Зурлата и тапанот се присутни и во неколку обработки на постара традиционална музика, направена од страна на групата „Синтезис“. Во оваа група, како инструменталист на зурла, се јавува Гоце Димовски, кој, со својата интерпретација дава сопствен белег и директно има придонес и влијание на помладите изведувачи на зурла, особено кај припадниците на христијанската етничка група. Во денешно време, бројни аудио- и видеозаписи прави зурлацијата Жељо Дестановски-Младиот, како зурлациска група составена од две зурли и еден тапан и како солист придружен од комбинирани оркестри од современи инструменти. Овој зурлација има определено влијание кај голем број помлади зурлации.

Исцрпувајќи ги информациите за употребата на зурлата во традиционалните и во современите контексти, можеме да кажеме дека во 21 век, и покрај делумното губење на традиционалните контексти, зурлациската музика успева, во различни временски периоди, да најде своја примена и во современите контексти. Напуштањето на традиционалните контексти, како и на природното место на свирење, кое, од отворено се пренесува и во затворени простори (на сцена, телевизија, радио, касета, компакт диск), во никој случај не ја намалува музичката вредност на зурлациската музика. Масовната употреба на интернетот, како средство за пренесување на секакви информации, меѓу кои и музика, е овозможено зурлациската музика да биде достапна многу подалеку од нејзината природна средина. Објавените видеа на интернет, освен звучно, овозможуваат и визуелно доживување, што може да го олесни изучувањето на зурлата од страна на помладите зурлации, но и на луѓе на кои оваа музика генетски не им е својствена.

Заклучок

Старите народни музички инструменти, како направи за постигнување различни тонски висини, уште во минатото имале своја функција во животот на луѓето. Инструментите што успеале да се задржат до денес и да имаат определена функција во животот на луѓето и во 21 век претставуваат живо културно наследство. Тоа што некој музички инструмент одолеал на современите музички влијанија и успеал да опстои до денес, укажува на тоа дека во континуитет имал определена улога во различни моменти во животот на заедниците од кои бил прифатен и бил негуван. Еден од инструментите, кој несомнено успеал да обезбеди свое место во денешно време во еден поширок регион и во денешна РС Македонија, е инструментот зурла, инструмент што наоѓа своја примена и во традицијата и во современоста, материјално културно наследство, кое заслужува соодветно внимание од стручната јавност.

Оваа монографија претставува обид за едно пообемно и потемелно научно претставување на зурлациската традиција во РС Македонија, традиција во чие градење учествуваат инструментот, свирачите, музиката и нивната функција. Во монографијата се поместени информации поврзани со егзистенцијата на зурлата на територијата на денешна РС Македонија, објавени од домашни и од странски автори во временски период од почетокот до крајот на 20 век и во 21 век и информации здобиени од личните теренски истражувања спроведени во втората деценија од 21 век. Бројните информации и сведоштва на живи носители на зурлациската традиција од различни возрастни групи овозможува да се навлезе подлабоко и пореално во нивниот свет, во нивниот начин на размислување, во нивниот начин на живеење, во начинот на пренесување и на чување на зурлациската музика и во бројни други информации поврзани со оваа традиција. Секундарните и емпириските сознанија ги отсликуваат состојбите со зурлациската традиција и овозможуваат да се оформи слика за нејзиниот континуитет и за нејзиниот дисконтинуитет во одделни региони во РС Македонија во различни временски периоди и во различни политички и културно-социолошки моменти. Фактот дека зурлациската традиција и музика е реалност и во современиот свет е неспорен и укажува на нејзиното влијание што се рефлектирало врз средината во која е присутна и е активна до ден-денес. Внимателноселектираниот класифициран материјал, според методологиите, однапред утврдени, поместен во монографијата, е претставен во четири глави, во кои се опфатени компонентите од кои е изградена зурлациската традиција во РС Македонија.

Инструментот е првиот и појдовен објект во ова истражување и е опфатен од различни аспекти. Поместените информации во првата глава даваат опсежни информации поврзани со: потеклото, терминологијата на составните делови и систематизацијата на зурлата. За оваа цел се сумирани информации од претходнообјавените трудови, како и информации од самите информатори, носители на зурлациската традиција, кои имаат свое видување за потеклото на зурлата. Опфатениот опис на инструментот и неговите составни делови, како и употребената терминологија за нив, опфаќаат познати и помалку познати термини, кои имаат и општа и интерна употреба. Во овој контекст се регистрирани и пореткоупотребувани термини. Изложената карта со распространетост на зурлата во светот овозможува да се согледа нејзината застапеност во еден поширок регион, што е од голема важност за самото истражување поврзано со инструментот, инструмент што имал и сè уште има употреба на една огромна географска територија. Направен е преглед на распространетоста на зурлата во РС Македонија од каде што може да се види нејзиното присуство по региони и по градови. Претставувањето на различните видови зурли, кои се употребувале и сè уште се употребуваат на територијата на РС Македонија, овозможува да се согледаат суштинските разлики меѓу еден ист инструмент, разлики што се појавуваат како резултат на различните димензии. Овие разлики директно се одразуваат на штимот на зурлата и на нејзиниот тембр. Направениот преглед на распространетоста на различните

видови зурли овозможува да се види кој вид зурла во кој регион се употребувал некогаш, а кој вид зурла се употребува денес. Во ова поглавје се дадени информации и за миграцијата на некои видови зурли од еден во друг регион, процес што се случувал и ќе се случува како резултат на многубројни фактори.

Информациите поврзани со органологијата на инструментот овозможуваат да се навлезе тридимензионално во инструментот и да се создаде јасна слика за неговите составни делови и нивните димензии. Од овие причини во монографијата големо внимание е посветено на изработката на инструментот и на неговите составни делови, процес што е од фундаментално значење за опстојувањето на инструментот во средината во која се употребува и да има статус на локален инструмент. За оваа цел е опфатен зурлацкиот занает развиен од неколкумина мајстори – изработувачи на зурли, кои ги задоволуваат потребите за инструменти на зурлаците ширум државата. Пренесени се искуствата на мајсторите и на употребените вештини, вештини што самите ги усовршувале и ги надоградувале во текот на своето работење. Комплексноста на нивниот занает открива уште една страна од нивната работа, а тоа е употребата на различни алатки, алатки што во минатото најчесто биле изработувани или биле прилагодувани од самите мајстори, па сè до денешната употреба на софистицирани електрични и рачни алатки, кои ги олеснуваат обработувањето на материјалот од кој се изработуваат составните делови на зурлата и нивното конечно оформување.

Процесот на изработување на составните делови, како и процесот на обработување на употребениот материјал, се мошне коректнопретставени, што се должи на темелните информации пренесени од изработувачите на зурли. Како важен момент во изработувањето на инструментот, кој потоа ќе исполнува определени критериуми во практичната музичка употреба, се димензиите на инструментот за што темелно се дадени димензиите на составните делови на различните видови зурли. Во овој контекст соодветно внимание е посветено на материјалот за изработување на составните делови, начинот на доаѓање до потребниот материјал, фазите на негово подготвување да дојде во состојба да се обработува, како и технологијата на обработување. Во функција на добивање на инструмент со високи звучни и тонски перформанси е посветено внимание и на сугестиите, дадени од страна на свирачите, сугестии што ги даваат самите свирачи во текот на изработувањето, но и по изработувањето на инструментот, по определено време од неговата практична употреба. Ова укажува на тоа дека соработката меѓу свирачите и изработувачите на инструменти има позитивен ефект во подобрувањето на звучните перформанси на инструментот. Покрај овие искуства, пренесени се искуствата на мајсторите на зурли, кои имаат важна улога и во одржувањето на инструментите, изработени од нив, но и во одржувањето на постари зурли, изработени од други мајстори или од самите свирачи. Претставени се некои методи на откривање недостатоци кај инструментите и методи за елиминирање на овие недостатоци. Нагласена е заемната почит на стекнатите искуства меѓу свирачите и масторите на инструменти, што и во иднина гарантира изработување на зурли со високи тонски карактеристики. Регистрирани се и методите, кои се применуваат за заштитување на инструментот, што исто така е значајно за зачувување и за долговечност на инструментот. Како последен зафат во изработката на зурлата и на нејзините составни делови е претставено украсувањето на инструментот, со што, покрај музичката, се зголемува и неговата естетска вредност.

Големо внимание е посветено на претставување на техничките можности на инструментот, каде што се сумирани емпириски сознанија и сознанија од секундарни извори. Тонско-техничките карактеристики на зурлата се опишани преку: нејзиниот опсег, меѓутонското растојание, тонската низа и апликатурата. Претставени се методите на шtimaње на инструментот, каде што се дадени личните искуства на: зурлаците, мајсторите и личното искуство на авторот. Овие применети методи откриваат бројни тајни, кои влијаат на севкупното звучење на изведуваните мелодии. Методите на

добивање на различните тонски висини и поместената апликатура ја откриваат звучната страна на инструментот. Овие информации можат да бидат од голема помош при практично совладување на зурлата. Во оваа глава внимание му е посветено и на тапанот, како придружен инструмент на зурлата. Дадени се генералии за изработката на тапанот, материјалите од кои се изработува, димензиите, како и информации поврзани со свирачите на тапан, кои, заедно со зурлациите, учествуваат во градењето на уникатната зурлациско-тапанарска музика. Првата глава е заокружена со регистрирањето на трансформациите, кои се забележани кај зурлите и кај тапаните, трансформации што отстапуваат од традиционално воспоставените стандарди.

Втората глава од монографијата е фокусирана на свирачот, како објект на оспервирање, којшто паралелно со инструментот учествува во чувањето, пренесувањето и градењето на зурлациската традиција. Во оваа глава свирачот, како клучна фигура во оваа традиција, е опфатен од различни агли со намера да се оформи неговата музичка лична карта. Опфатените именувања на свирачите и на групите составени од зурли и од тапани укажуваат на богатата народна терминологија, која несомнено асоцира и се поврзува со овие народни свирачи. Прегледот на етничката припадност на зурлациите, во минатото и денес, јазикот на кој зборуваат и комуницираат меѓусебно и со околината, ја открива поврзаноста на зурлата со определени етникуми. Имајќи ги предвид техничките карактеристики на инструментот, се прави анализа на половата припадност на свирачите на зурла. Учењето, како еден од можеби најзначајните сегменти, е прикажано темелно со фазите, кои треба да ги помине еден зурлација во неговото зурлациско обучување, кое најчесто се врши во кругот на неговото семејство, преку практично демонстрирање на техниките на свирење и преку начините на совладување на зурлациските мелодии. Изнесените методи на совладување на инструментот даваат јасна слика кои техники треба да се совладаат за беспрекорно музицирање и за задржување на зурлацискиот стил. Опишана е уникатната техника на дување, според која е карактеристична зурлациската музика, а ја употребуваат најголем број од зурлациите во РС Македонија. Совладувањето на оваа техника, која најчесто е прва во процесот на учење или пак се учи паралелно со совладувањето мелодии, го олеснува патот за идно совладување на инструментот. Согледан е еволутивниот пат на зурлацијата од неговите почетоци до достигнувањето на ниво мајстор зурлација, како и стекнувањето на статусот – поранешен мајстор. Изнесените информации за: образованието на зурлациите, нивната професија како свирачи, нивната способност и вештини за други занаети со кои ја обезбедуваат својата егзистенција, овозможуваат да се оформи социјалната слика на оваа категорија луѓе. Професионализмот кај зурлациите е разгледан преку призмата на нивното музичко дејствување и ја отсликува тенденцијата на свирачите максимално да се внесат во својата професија – свирач, професија преку која ја обезбедуваат својата егзистенција. Оваа посветеност кон зурлацискиот занает резултира со изграден професионален однос кон свирачкиот занает, однос што, најголем дел од свирачите на зурла, ги вбројува како можеби едни од најголемите професионалци во фолклорната традиција. Професионалниот однос, пак, им овозможува големо ангажирање и во нивното место на живеење и во други региони и надвор од државните граници. Поместените информации за зурлациското дејствување во различни региони истовремено го прикажуваат и радиусот на движење и побарувањето на зурлациската музика. Имајќи предвид дека зурлациската музика и стилот се продукт, кој е резултат на истовременото свирење на двајца зурлации (понекогаш и тројца) и еден или двајца тапанции, кои дејствуваат како еден, е направен осврт на исполнувачкиот процес, процес во кој се инволвирали неколку неделиви фактори: инструментот, свирачот како индивидуа, останатите свирачи и аудиториумот. Поглавјето за свирачите е заокружено со претставување на истакнати зурлации и зурлациски групи. За таа цел се опфатени зурлации што оставиле белег во минатото и зурлации што се актуелни во денешно време и се издвојуваат со својата интерпретација и со своето познавање на зурлацискиот репертоар.

Се опфатени и зурлациски групи, кои се истакнале со своето зурлациско дејствување и во својот регион на живеење и во поширок регион. Поместената содржина во втората глава обединува мошне значајни информации за свирачот и за неговиот свирачки живот. Овие информации се проследени од две позиции: надворешна и внатрешна. Надворешната позиција е преку погледот на истражувачот како набљудувач и внатрешната, преку погледот на истражувачот како учесник во процесот на свирење.

Музиката е фокусот во третата глава од монографијата. Се опфатени толкувањата и погледите кон зурлациската музика и кон зурлацискиот стил, а се образложени и различните сфаќања за терминот *стил*. Стилот, како звучна рефлексija, се разгледува во хоризонтала и во вертикала. Преку анализа на хоризонталната структура на мелодијата, се произнесени информации за: дијапазонот на мелодиите, орнаментирањето како една од главните карактеристики во фолклорната инструментална музика и употребените метроритмички структури. Вниманието е посветено и на темпото, како движечка пулсирачка енергија диктирана од мајсторот зурлација и од тапанарот, како генератор на ритмичката пулсација на мелодијата. Динамиката во исполнуваните мелодии го открива звучниот интензитет, рефлектиран преку константното колективно музицирање, карактеристично особено за зурлациските групи. Фактурата, како вертикално созвучје, е разгледана преку нејзините традиционални појави, кои се негувале и во минатото и денес, појави што се базираат на старото многугласје повеќегласје, кое најчесто е изразено преку мелодија и бордунска придружба и појавата на хетерофоно водење на гласовите. Како понова хетерофонија ја регистриравме тригласната хетерофонија, која се јавува кога во зурлациските групи има тројца зурлации од кои еден свири бордунски тон, а другите двајца свират мелодија во унисон или во октави, и поретко во: терци, сексти или ундецими. Согледано е присуството на дијафонијата, која настанува како резултат на меѓутонскиот сооднос меѓу две или три зурли.

Во оваа глава е посветено внимание и на импровизациите присутни во зурлациската музика, импровизации што се резултат на напредното музичко-техничко постигнување на поединецот зурлација. Опишана е причината и на појавувањата на варијациите кај зурлациските мелодии, појава што е тесно поврзана со усното пренесување на музиката, варијации што се појавуваат и на тематски и на формален план. Разгледувањето на зурлацискиот стил преку призмата на регионалните карактеристики овозможува да се формира конкретна слика за застапениот стил или за застапени стилови во различни региони од РС Македонија, региони во кои зурлациската музика има примена и во денешно време. Направен е преглед и на индивидуалните стилови, кои се одраз на личните достигнувања на свирачот. Зурлациската музика и покрај тоа што е значаен стожер на старата музика, не е имуна на новите современи влијанија, кои подразбираат напуштање на традиционалновоспоставените нормативи. Преку произнесните сознанија се посочени карактеристиките на новиот стил, како и причините за неговата појава, појава што е резултат на потребите на свирачите и на аудиториумот. Заклучокот е дека новиот стил, како неминовна појава во современоста е присутен, но не до степен на загрозување или на поттиснување на стариот зурлациски стил. Процентуално гледано, и во втората деценија на 21 век преовладува стариот зурлациски стил. Во последното поглавје од третата глава е поместен дел од зурлацискиот репертоар, каде што се опфатени бројни мелодии карактеристични за определени региони, како и мелодии, кои се употребуваат во повеќе региони. Репертоарот е согледан и преку призмата на ентичкото, т.е. репертоарот што се бара и се свири само кај определени етнички групи. Опфатениот репертоар претставува сублимат на претходните и на личните истражувања бидејќи станува збор за менлива материја во чие формирање дејствуваат факторите: регион, етникум и различните контексти, во кои се свират определени мелодии. Во оваа глава се обелоденети репрезентативни факти, поврзани со зурлациската музика: мелодијата како хоризонтална компонента, бордунското, хетерофоното и паралелното водење на гласовите, како

вертикална компонента и ритмот и ритмичката организација, како пулсирачка компонента, клучни фактори за определување на зурлацискиот стил. Опфатените информации даваат приказ за трансформациите и за еволуцијата на тип на музика формиран преку истовремено дејствување на повеќе свирачи, кои, во своето музичко изведување, дејствуваат како еден.

Во четвртата глава на монграфијата е направен преглед на употребната функција на зурлациската музика, каде што инструментот, свирачот и музиката создадена од нив веќе ја имаат својата практична примена. Оделен преглед е направен на исполнувачките контексти кај различните религиозни и етнички групи. Се опфатени традиционалните семејни и календарски контексти во кои музичката придружба е од зурлациско-тапанарски групи. Поместениот преглед, според религиозната припадност на аудиториумот, овозможува да се навлезе во етничките контексти на употреба и да се направи паралела, кои од контекстите се употребуваат кај етничките групи со муслиманска, а кои – кај етничките групи со христијанска вероисповед, и кои контексти имаат особина на мултиетнички. Во ова истражување, кај нас посебен интерес предизвика обичајот „сунет“, кој се практикува само кај муслиманското население, не само во РС Македонија, туку и во другите земји, каде што живее муслиманско население. Од обичаите кај христијанското население ќе го нагласиме обичајот „канење на мртвите“, обичај што се практикува само во западниот дел од РС Македонија, обичај што, во денешно време, во неговата изворна форма, се практикува многу ретко. Преку информациите за пеливанското борење го регистрираме присуството на зурлациска музика и во минатото и днес, што укажува на силната традиционална поврзаност на овој вид спортски натпреварувања со: зурлациската музика, зурлациите и тапанциите. Ги регистриравме и промените, кои настануваат во поглед на учесниците, во борењето на кое несомнено му се придава муслиманско потекло, а учесници, во најголем број, биле муслимани, нешто што во поново време се менува преку учеството на пеливани и со христијанска вероисповед. Речиси сите придружни ритуали и обреди во текот на одвивањето на борбите и денес се придружени со зурлациска музика. Четвртата глава се заокружува со произнесување на информации за современите контексти на употреба на зурлата и на нејзиното присуство на сцена. Во оваа форма на доживување на зурлациската музика можеби се губи природната сцена и контекстите, но преку реконструкцијата на бројни обичаи, на поширокиот аудиториум, за кого оваа музика не е карактеристична, му се доближува непосредно. Истото е и со музиката, која може да се доживее преку електронските аудиовизуелни медиуми, преку кои зурлациската музика достигнува до секој дел од светот. Овој вид современи контексти и употребата на напредната технологија за снимање овозможува зачувување на бројни настани, каде што е присутна зурлациската музика, која, ако дојде до нејзино намалување или исчезнување, ќе остане и во иднина да сведочи за едно минато време.

Преку направениот преглед на контекстите на употреба на зурлациската музика е претставено значењето што го имала зурлациската музика во животот на различните етникуми, кои живееле и сè уште живеат на просторите на денешна РС Македонија. Опишаните контексти доближуваат дел од конкретната функција на зурлациската музика, како и од улогата на свирачите за време на практикувањето на определени обреди. Нашиот заклучок е дека комплексноста на дејствување во различни средини кај различни етнички групи за време на семејните и на календарските контексти ја нагласува умешноста на зурлациите и на тапанциите да се прилагодат на соодветната ситуација, на обичаите и на навиките на оној на кого му свират. Фактот што оваа традиција и во 21 век е мошне жива, ја укажува мултикултурната вредност на зурлациската музика, на зурлата и на свирачите. Поместениот материјал обединува многу лични искуства на зурлации и на тапанции и на мајстори на инструменти, со што нивното знаење останува да сведочи за бројни состојби поврзани со: инструментот, свирачите, музиката и употребната функција. Искуството на информаторите, сумирано во овој труд, ќе остане да сведочи за нивното време на живеење

и за нивното музичко дејствување. Преку информаторите се овековечени бројни народни уметници – зурлации од различни региони, кои живееле во некое минато време, но останале да живеат во сеќавањата на нивните наследници. Од овие причини ја нагласуваме и хуманата страна на зурлациите, кои несебично зборуваат за зурлациите, кои, со својот начин на свирење, оставиле влијание, кое се памети до денес. Споменувањето на голем број зурлации од различни региони ќе остане да сведочи за овој тежок, но благороден занает, занает што за некого значи живот и начин на постоење.

Вековното присуство на зурлата на овие простори укажува на умешноста на свирачите, својата музика и своето однесување да ги прилагодуваат на средината во која живееле/живеат и да се фокусираат и на аудиториумот. Способноста на зурлациите, на зурла да интерпретираат мелодии што не се карактеристични за зурла, исто така им овозможува да одговорат на побарувањата во различни моменти. Овие способности на прилагодување на аудиториумот се пресудна за нивниот опстанок и во 21 век. Монографијата изобилува и со информации, кои, покрај научната, ја имаат и практична употребна вредност. Оваа практична употребна вредност се однесува на изнесените информации поврзани со процесот на изработување, што во иднина може да послужи за изработување на зурлата од страна и на оние што не изработувале инструменти. Другата и мошне значајна практична употребливост ги опфаќа изнесените информации, поврзани со изучувањето на зурлата, од каде што можат да се зачуваат фазите на изучување и практичното совладување на инструментот.

Имајќи предвид дека опфатената проблематика обработува жива материја, која е подложена на постојани промени, поместениот материјал може да поттикне идни истражувања, поврзани со зурлациската традиција во РС Македонија. Нашата појдовна мисија за сеопфатно претставување на: зурлата, свирачите, музиката и контекстите е исполнета, не иземајќи ја претпоставката дека изнесените факти и аргументи во оваа монографија, во иднина, можат да се надополнуваат, да се надградуваат, да се демантираат или можат да испровоцираат и други погледи кон оваа традиција. Во секој случај, текот и развојот на зурлациската традиција, во иднина ќе покаже во кој правец ќе се движат идните истражувања.

Summary

The old folk musical instruments, as tools for achieving different pitches, have had their role in people's lives since ancient times. The instruments that have managed to be preserved until today and have a certain role in people's lives in the 21st century represent a living cultural heritage. The fact that a musical instrument has withstood modern musical influences and managed to survive to this day indicates that it had a certain role in continuity at different moments in life of the communities by which it was accepted and nurtured. One of the instruments that has undoubtedly managed to secure its place nowadays in a wider region and in today's R.North Macedonia is the zurna (zurla) instrument, an instrument that finds its application both in tradition and in modern, material cultural heritage that deserves proper attention from the professional public.

This monograph represents an attempt for a more extensive and thorough scientific presentation of the zurna (zurla) tradition in R.North Macedonia, a tradition that is being created in which the instrument, the musicians, the music and their function in general all participate. The monograph contains information related to the existence of the zurna (zurla) on the territory of today's R.North Macedonia published by domestic and foreign authors in the period from the beginning to the end of the 20th and 21st century and information obtained from personal field research conducted in the second decade of the 21st century. The numerous information and testimonies of living bearers of the zurna (zurla) tradition from different age groups made it possible to penetrate deeper and more realistically into their world, their way of thinking, their way of living, the way of transmitting and keeping the zurna (zurla) music and numerous other related information with this tradition. The secondary and empirical findings reflect the situation with the zurna (zurla) tradition and allow to form a picture of its continuity and discontinuity in separate regions in R.North Macedonia in different time periods and different political and cultural-sociological moments. The fact that zurna (zurla) tradition and music is a reality in the modern world is indisputable and indicates its influence, which was reflected on the environment in which it is present and active to this day. The carefully selected and according to pre-determined methodologies classified material placed in the monography is presented in four chapters that include the components from which the zurna (zurla) tradition in R.North Macedonia was built. The instrument is the first and starting object in this research and is covered from different aspects. The accompanying information in the first chapter provides extensive information related to the origin, terminology of the constituent parts and systematization of the zurna (zurla). For this purpose, information from previously published papers as well as information from the informants themselves, bearers of the zurna (zurla) tradition who have their own view on the origin of the zurna (zurla), have been summarized. The comprehensive description of the instrument and its components, as well as the terminology used for them, discloses familiar and lesser-known terms that have both general and internal use. Less frequently used terms are also registered in this context. The presented map with the distribution of the zurna (zurla) in the world allows to perceive its representation in a wider region which is of great importance for the research related to the instrument itself, an instrument that was and still is used in a vast geographical territory. An overview of the distribution of the zurna (zurla) in R.North Macedonia was made, where you can see its presence by regions and cities. The presentation of the different types of zurna (zurla) that were used and are still used on the territory of R.North Macedonia makes it possible to perceive the essential differences between the same instrument, differences that appear as a result of the different dimensions. These differences are directly reflected in the tuning of the zurna (zurla) and its timbre. The overview of the distribution of the different types of zurna (zurla) makes it possible to see which type of zurna (zurla) was once used in which region and which type of zurna (zurla) is used today. In this chapter, information is also given about the migration of some types of zurna (zurla) from one region to another, a process that happened and will happen as a result of many factors.

Information related to the organology of the instrument makes it possible to penetrate the instrument three-dimensionally and to create a clear picture of its constituent parts and their dimensions. For these reasons, in the monograph much attention is devoted to the making of the instrument and its components, a process that is of fundamental importance for the survival of the instrument in the environment in which it is used and for it to have the status of a local instrument. For this purpose, the zurna (zurla) craft developed by several master zurna (zurla) makers who meet the instrument needs of zurna (zurla) players all over the country is covered. The experiences of the masters and the skills used, skills that they themselves perfected and upgraded during their work, were transmitted. The complexity of their craft reveals another side of their work, which is the use of different tools, tools that in the past were mostly made or adjusted by the masters themselves, up to today's use of sophisticated electric and hand tools that facilitate the processing of the material from which the component parts of the zurna (zurla) and their final shaping are made.

The manufacturing process of the components as well as the processing process of the used material are very correctly presented, which is due to the thorough information transmitted by the manufacturers of zurna (zurla). An important moment in the making of the instrument, which will then meet certain criteria in practical musical use, are the dimensions of the instrument, for which the dimensions of the component parts of the various types of zurna (zurla) have been thoroughly calculated. In this context, appropriate attention is paid to the material used to make the components, the way to get the necessary material, the stages of preparing it to be able to be processed, as well as the processing technology. In order to obtain an instrument with high sound and tonal performance, attention is also paid to the suggestions given by the players, suggestions that the players themselves give during the making but also after the making of the instrument, after a certain time of its practical use. This indicates that cooperation between players and instrument makers has a positive effect in improving the sound performance of the instrument. In addition to these experiences, the experiences of the zurna (zurla) masters who have an important role in the maintenance of the instruments, made by them, but also in the maintenance of older zurnas (zurla), made by other masters or by the players themselves, have been transferred. Some methods of detecting defects in instruments and methods for eliminating these defects are presented. The mutual respect of the acquired experiences between the players and the instrument masters is emphasized, which guarantees the production of zurna (zurla) with high tonal characteristics in the future. The methods applied to protect the instrument are also registered, which is also significant for the preservation and longevity of the instrument. As the last step in the making of the zurna (zurla) and its components, the decoration of the instrument is presented, which increases not only the musical value but also its aesthetic value.

Great attention is devoted to presenting the technical capabilities of the instrument, where empirical knowledge and knowledge from secondary sources are summarized. The tonal and technical characteristics of the zurna (zurla) are described through its range, inter-tone distance, tonal sequence and application. The methods of tuning the instrument are presented, where the personal experiences of the musicians, the masters and the personal experience of the author are presented. These applied methods reveal numerous secrets that affect the overall sound of performed melodies. The methods of obtaining the different pitches and the shifted applications reveal the melodic side of the instrument. This information can be of great help in practically mastering the zurna (zurla). In this chapter, attention is also paid to the drum as an accompanying instrument of the zurna (zurla). Generalities are given about the making of the drum, the materials from which it is made, dimensions as well as information related to the drum players who, together with the zurna (zurla) players, participate in building the unique zurna-drum music. The first chapter is rounded off by registering the transformations that have been observed about the zurna (zurla) and drums, transformations that deviate from the traditionally established standards.

The second chapter of the monograph is focused on the player as an object of observation who, parallel to the instrument, participates in the preservation,

transmission and building of the zurna (zurla) tradition. In this chapter, the player as a key figure in this tradition is covered from different angles with the intention of shaping his musical identity. The pronounced names of the musicians and the groups consisting of zurna (zurla) and drums indicate the rich folk terminology that undoubtedly associates and connects with these folk musicians. The overview of the ethnicity of the zurna (zurla) players, in the past and today, the language they speak and communicate with each other and with the environment reveals the connection of the zurna (zurla) with certain ethnicities. Taking into account the technical characteristics of the instrument, an analysis is made of the gender of the zurna (zurla) players. Learning as perhaps one of the most significant segments is spelled out thoroughly, with the stages that a zurna (zurla) player has to go through in his training which is mostly done in the circle of his family through practical demonstration of playing techniques and ways of mastering zurna (zurla) melodies. Pronounced methods of mastering the instrument give a clear picture of which techniques should be mastered for flawless playing and keeping the zurlana (zurla) tradition. The unique blowing technique is described, which is characteristic for the zurna (zurla) music and is used by the largest number of zurna (zurla) players in R.North Macedonia. The mastering of this technique, which is usually the first in the learning process or is learned in parallel with the mastering of melodies, eases the way for future mastering of the instrument. The evolutionary path of the zurna player from his beginnings to reaching the level of master zurna player, as well as the acquisition of the status of former master, is observed. The information provided about the education of the zurna players, their profession as musicians, their ability and skills for other trades with which they ensure their livelihood, allows to shape the social image of this category of people. The professionalism of the zurna players is considered through the prism of their musical activity and reflects the tendency of the players to put themselves as much as possible into their profession - musician, a profession through which they secure their livelihood. This dedication to the zurna craft results in a professional relationship to the playing craft, a relationship that counts the majority of zurna players as perhaps one of the greatest professionals in the folklore tradition. The professional relationship, in turn, enables them to engage extensively both in their place of residence and in other regions and beyond state borders. Displaced information about zurna activity in different regions also shows the radius of movement and demand of zurna music. Bearing in mind that zurna music and style is a product that is the result of the simultaneous playing of two zurnas (sometimes three) and one or two drummers acting as one, a review is made of the performance process, a process in which several indivisible factors are involved: the instrument, the player as an individual, the other players and the audience. The chapter on musicians is rounded off by introducing prominent musicians and music groups. For this purpose, zurna players who left a mark in the past and players who are current today and stand out with their interpretation and knowledge of the zurna repertoire are covered. Also zurna groups are included, with their zurna activities, they stood out both in their region of residence and in a wider region. The shifted content in the second chapter brings together very important information about the player and his musical life. This information is forwarded from two positions: external and internal. The external position is through the view of the researcher as an observer and the internal, through the view of the researcher as a participant in the playing process.

Music is the focus of the third chapter of the monograph. The interpretations and views towards zurna music and style are covered, and the different understandings of the term style are explained. Style as sound reflection is considered horizontally and vertically. Through the analysis of the horizontal structure of the melody, information about the range of the melodies, the ornamentation as one of the main characteristics in the folk instrumental music and the metrorhythmic structures used have been revealed. Attention is also paid to the tempo as a moving pulsating energy dictated by the master zurna player and by the drummer as the generator of the rhythmic pulsation of the melody. The dynamics in the filled melodies reveal the sonic intensity reflected through the constant collective musicianship characteristic especially for

the zurna groups. The factura as a vertical consonance is considered through its traditional phenomena that have been nurtured both in the past and today, phenomena that are based on the old polyphony that is mostly expressed through melody and bordun accompaniment and the emergence of heterophonic voice leading. As a more recent heterophony, we registered the three-voice heterophony that occurs when there are three trumpeters in the zurlaji groups, one of whom plays the bordun tone and the other two play the melody in unison or in octaves, and less often in thirds, sixths or tenths. The presence of the diaphony that occurs as a result of the intertone ratio between two or three chords has been observed.

In this chapter, attention is also paid to the improvisations presented in zurna music, improvisations that are the result of the advanced musical-technical achievement of the individual zurna player. The reason is described and the variations appear in zurna melodies, a phenomenon that is closely related to the oral transmission of music, variations that appear on both thematic and formal levels. Examining the zurna style through the prism of regional characteristics allows to form a concrete picture of the represented style or styles in different regions of R.North Macedonia, regions in which zurna music is still used today. An overview is also made of the individual styles that reflect the personal achievements of the player. Zurna music, despite being a significant pillar of old music, is not immune to new modern influences that imply abandoning traditionally established norms. The characteristics of the new style as well as the reasons for its appearance, which is the result of the needs of the musicians and the audience, are indicated through the knowledge presented. The conclusion is that the new style, as an inevitable phenomenon in modern times, is present, but not to the extent of endangering or suppressing the old zurna style. Percentage-wise, in the second decade of the 21st century, the old zurna style prevails. In the last part of the third chapter, a part of the zurna repertoire is moved, which includes numerous melodies characteristic for certain regions as well as melodies that are used in several regions. The repertoire is also seen through the prism of the ancient i.e. a repertoire that is wanted and played only among certain ethnic groups. The covered repertoire represents a sublimation of previous and personal researches because it is a matter of changeable matter whose formation is influenced by the factors: region, ethnicity and the different contexts in which certain melodies are played. In this chapter, representative facts related to zurna music are revealed: the melody as a horizontal component, the bordun, heterophonic and parallel leading of the voices as a vertical component, and the rhythm and rhythmic organization as a pulsating component, key factors for determining the zurna style. The information covered gives a clear picture of the transformations and evolution of a type of music formed through the simultaneous action of several players who act as one in their musical performances.

In the fourth chapter of the monograph, an overview of the useful function of zurna music is made, where the instrument, the player and the music created by them already have their practical application. A separate review is made of the implementation contexts among different religious and ethnic groups. The traditional family and calendar contexts in which the musical accompaniment is from groups consisting of zurna players and drummers are covered. The shifted review according to the religious affiliation of the audience, allows to penetrate into the ethnic contexts of use and to draw a parallel, which of the contexts are used by ethnic groups with Muslim religion and which by ethnic groups with Christian religion and which contexts have the characteristics of multi-ethnic. In this research, the "Khitan (circumcision)" custom, which is practiced only among the Muslim population, not only in R.North Macedonia, caused special interest for us, but also in other countries where the Muslim population lives. Among the customs of the Christian population, we will emphasize the custom of "inviting the dead", a custom practiced only in the western part of R.North Macedonia, a custom that is practiced very rarely in its original form nowadays. Through the information about oil (pelivan) wrestling, we register the presence of zurna music both in the past and today, which indicates the strong traditional connection of this type of sports competition with zurna music, zurna players and drummers. We also registered the changes occurring in the view of the participants in the

wrestling, which is undoubtedly of Muslim origin, and the participants in the largest number were Muslims, something that has recently changed through the participation of Pelivans with christian religion. Almost all accompanying rituals and rites during the course of the wrestling are accompanied by zurna music even today.

The fourth chapter concludes by providing information about the contemporary contexts of the zurna use and its presence on stage. In this form of experiencing zurna music, the natural scene and contexts may be lost, but through the reconstruction of numerous customs, the wider audience for whom this music is not characteristic is immediately approached. It is the same with music that can be experienced through electronic audio and visual media through which zurna music reaches every part of the world. This type of modern contexts and the use of advanced recording technology allows the preservation of numerous events where Zurna music is presented, which, if it were to decrease or disappear, will remain in the future as a testimony of a bygone era. Through the review of the contexts of the use of zurna music, the significance that zurna music had in the lives of different ethnic groups that lived and still live in the areas of today's R.North Macedonia is presented. The described contexts bring some of the specific function of zurna music as well as the role of musicians during the practice of certain rituals. Our conclusion is that the complexity of acting in different environments among different ethnic groups during family and calendar contexts emphasizes the skill of zurna players and drummers to adapt to the appropriate situation, customs and habits of the one they are playing for. The fact that this tradition is still very much alive in the 21st century indicates the multicultural value of zurna music, zurna players. The shown material brings together many personal experiences of zurna players and drummers and of instrumental masters so that their knowledge remains to bear witness to numerous conditions related to the instrument, the players, the music, and the utilitarian function. The experience of the informants summarized in this paper will remain as testimony to their time of living and musical activity. Through the informants, numerous folk artists - musicians from different regions who lived in the past but remained alive in the memories of their heirs - have been immortalized. For these reasons, we also emphasize the humane side of zurna players who selflessly talk about zurna players who, with their way of playing, left an impact that is remembered to this day. The mention of a large number of zurna players from different regions will remain a testimony to this difficult but noble craft, a craft that for some means life and a way of existence.

The centuries-old presence of the zurna (zurla) in these areas indicates the skill of the players, to adapt their music and behavior to the environment in which they lived and to focus on the audience as well. The ability of zurna players to interpret melodies that are not characteristic for the zurna (zurla) also allows them to respond to demands at different times. These audience adaptation abilities are crucial to their survival in the 21st century. The monograph also abounds with information that, in addition to scientific, has practical use value. This practical use value refers to the information produced related to the manufacturing process that can be used in the future for the manufacture of the zurna (zurla) by those who did not make instruments. The other and very significant practical usability includes the spoken information related to the study of the zurna (zurla), from where the stages of learning and practical mastering of the instrument can be observed.

Bearing in mind that the covered problematics deal with living matter that is subject to constant changes, the displaced material may encourage future research related to the zurna (zurla) tradition in R.North Macedonia. Our starting mission for a comprehensive presentation of the zurna, players, music and contexts has been fulfilled without excluding the assumption that the facts and arguments presented in this monograph can be supplemented, upgraded, refuted and can provoke other views towards this tradition in the future. In any case, the course and development of the zurna (zurla) tradition in future will show in which direction future research will move.

БИБЛИОГРАФИЈА

Кирилица:

- Аго, Актан. 2018. Ѓурѓовден, Х'д'рлез/Hidirellez (Х'д'рлез) кај Турците. *Ѓурѓовден во Република Македонија*, Зборник на трудови, уредник д-р Зоранчо Малинов, Посебни изданија, Книга 84, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 124–144.
- Алексов, Благој. 2003. *Берово во просторот и во времето (хроника)*. Берово.
- Алушевски, Хр. Илија. 1992. Музичката тајфа на Робановци. *Македонски фолклор*, 25/49, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 175–192.
- Ангелов, Горанчо. 2012. Изработувањето на традиционалниот музички инструмент зурла во Струга во 21 век, изработувачот Раде Ложанкоски. *Музичко-научна манифестација – Струшка музичка есен*, Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 105–112.
- Ангелов, Горанчо. 2014а. Зурлата во Кичево и Кичевско. *Музичко-научна манифестација – Струшка музичка есен*, Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 101–108.
- Ангелов, Горанчо. 2014б. Народните музички инструменти во функција на етнотуризмот – со посебен осврт на зурлата и тапанот. *Етнолог* 16, Скопје, 206-215.
- Ангелов, Горанчо. 2014в. Зурнаджийската музика преди и след интернет (Зурлациската музика пред и по интернет). *Добре дошли в киберия! Записки от дигиталния терен*. Софија: Институт за етнологија и фолклористика с Етнографски музеј – БАН, 317–325.
- Ангелов, Горанчо. 2014г. Гуслата во кратовско – гусларот Станко Стојанов од с. Туралево, Кратовско. *Музејски гласник*, 7, Кратово, 98–114.
- Ангелов, Горанчо. 2015а. Форми на изучување на вештините на свирење на музичкиот инструмент зурла. *Музичко-научна манифестација – Струшка музичка есен*, Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 77–86.
- Ангелов, Горанчо. 2015б. Народните инструменти кај балканските народи со посебен осврт на инструментот зурла. *Балканскиот фолклор како интеркултурен код*. Institute of Folklore “Marko Cepenkov” – Skopje, Institute of Slavonic Philology Adam Mickiewicz University – Poznań, 65–82.
- Ангелов, Горанчо. 2016. Зурла – музички инструмент на еден етнос во Р. Македонија и Р. Бугарија. *Музика*, 22, Скопје, 67–79.
- Ангелов, Горанчо. 2017. Материјали за изработка на традиционалниот музички инструмент зурла-зурна во Р. Македонија и Р. Бугарија. *Проекции на културните традиции: Бугарија – Македонија*. Софија: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 243–254.
- Арбатски, Ј. 1999. Свирењето на тапан во Македонија од Јуриј Арбатски. (редакција Марко Коловски), *Музика*, год. 3, бр. 5. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија, 5–31.
- Арбатски, Јуриј. 2000. Свирењето на тапан во Македонија од Јуриј Арбатски. (редакција Марко Коловски), *Музика*, год. 4, бр.6, Скопје: Сојуз на композитори на Македонија, 3–47.
- Атанасов, Вергилий. 1977. *Систематика на българските народни музикални инструменти*. Софија: Издателство на Българската академия на науките.
- Бицевски, Трпко. 1986. *Двогласјето во СР Македонија. Посебни изданија*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 2, Скопје.
- Бицевски, Трпко. 1989. Кон двата типа варијанти во македонскиот музички фолклор. *Македонски фолклор*, 22/44, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 169–175.
- Бошначки, Иван. 1972. Кон свадбените обреди, игри и песни во Малешево. *Македонски фолклор*, 5/9-10, Скопје: Институт за фолклор, 141–151.

- Величковска, Родна. 2002. Духовната и материјалната култура на Ромите. Мај, 1998. *Зборник од првиот меѓународен научен симпозиум*, Скопје, 99–106.
- Величковска, Родна. 2008. *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење*. Македонско народно творештво, Народни песни, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 17, Скопје.
- Величковска, Родна. 2009. *Картографирањето и ареалните истражувања во етномузикологијата*. Македонско народно творештво, Народни песни, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 18, Скопје.
- Величковска, Родна. 2011. Презентирање на русалиските игри на фестивалите во Република Македонија и надвор од неа. *Годишен зборник*, бр. 2, Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Факултет за музичка уметност, 145–149.
- Гојковиќ, Андријана. 1981. Сличности у називима народних музичких инструмената. Сутоморе, *20VIII Конгрес савеза фолклориста Југославије – зборник радова*, Цетиње: ИШРО „Обод“, 296–300.
- Гојковиќ, Андријана. 1985. Писани извори у проучавању народних музичких инструмената – Значаји и проблеми. *Zbornik radova X21I Kongresa Saveza udruzenja folklorista Jugoslavije održanog u Somboru*, Novi Sad, 525–529.
- Гојковиќ, Андријана. 1988. Интернационализација народног назива за свиралу-јединку. *Зборник радова 20XV Конгреса удружења фолклориста Југославије*, Рожаје, 26-29 септембра, 1988 год. Титоград, 351–356.
- Голабовски, Сотир. 1974. Потекло на зурлата. *Македонски фолклор*, 7/13, Скопје: Институт за фолклор, 35–37.
- Голабовски, Сотир. 1986. За имитацијата на зурлата во ракописот „Ивирон“ 986. *Македонски фолклор*, 19/37, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 197–200.
- Голабовски, Сотир. 1989. За ориенталните влијанија во Македонската музика (крајот на 14 до почетокот на 19 век). *Македонски фолклор*, 22/44, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 177–183.
- Девиќ, Драгослав. 1983. Оријентална или балканска лествица у народним песмама Србије и Македоније. *Македонски фолклор*, 16/32, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 121–127.
- Димов, Венцислав. 2003. Зурни и национализъм. *Българско музикознание*, 2003, Книга 4, Софија, 174–187.
- Димов, Венцислав. 2010. Зурнаджийската музика в музикалната индустрија. *Българско музикознание*, 34/1, Софија, 47–58.
- Димовски, Михајло. 1971. Орската народна традиција на Македоците од с. Ајватово (Солунско) и нејзините карактеристики. *Македонски фолклор*, 4/7-8, Скопје: Институт за фолклор, 295–309.
- Димовски, Михајло. 1974. *Орската традиција во село Ињево (Радовишко)*. Институт за фолклор, Книга 4, Скопје.
- Димовски, Михајло. 1974а. Русалиските обичајни игри во селото Секирник (Струмичко) и нивните карактеристики. *Македонски фолклор*, 7/13, Скопје: Институт за фолклор, 165–182.
- Димовски, Михајло. 1975. Некои етнокорелолошки карактеристики на русалиските игри во селото Богданци (Гевгелиско). *Македонски фолклор*, 8/15-16, Скопје: Институт за фолклор, 159–163.
- Димовски, Михајло. 1976. Метро-ритмичките структури на ората во Македонија. *Македонски фолклор*, 9/18, Скопје: Институт за фолклор, 79-90.
- Димовски, Михајло. 1977. Податоци за орската традиција во Крушево. *Зборник од 19 Конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија*, Скопје: 1972, 39–42.

- Димовски, Михајло. 1980. Народните ора и орската традиција во Беровско. *Македонски фолклор*, год. XIII, бр. 26, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 111–118.
- Домазетовски, Петко. 1986. Побратимството и посестримството во обичаите и песните на Струшки Дримкол. *Македонски фолклор*, 19/38: Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 137–146.
- Дунин-Иванин, Елзи. 2002. Триесет години Гурѓовденски обичаи на ромите во Скопје. *Духовната и материјалната култура на ромите*, Зборник од првиот меѓународен научен симпозиум, 7-8 мај, 1998, Скопје: 25–27.
- Джуджев, Стојан. 1975. *Българската народна музика*. Том 2, Издателство “Музика“, София.
- Захаријева, Светлана. 1987. Свирачът във фолклорната култура. София: Издателство на БАН.
- Захаријева, Светлана. 1994. Българската фолклорно-инструментална традиција како културен феномен. *Българско музикознание*, Книга 1, София, 3–25.
- Здравев, Ѓорѓи. 1985. Јуручка свадба во село Коцалија-Радовишко. *Македонски фолклор*, 18/36, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 116–117.
- Земон, Рубин. 2005. *Балкански Египќани-историско-етнографски аспекти*. Софија: Бугарска академија на науките – Етнографски институт со музеј, [докторска дисертација](ракопис).
- Ислам, Аида. 2007. *Тонскиот систем на турската музика / Со краток преглед на историјата на турската музика и музичките форми*, Култура, Скопје.
- Ѓорданова, Жени. 1989. Плащане на фолклорни извршители. „Музикални хоризонти“, 12-13, тематичен број: Професионализмот в народната музикална и средновековната певческа практика, София: 108–115.
- Јанковиќ, С. Љубица и Даница. 1948. *Народне игре*, књ. IV, Београд.
- Јанковиќ, С. Љубица. 1939. Русалије. *Гласник етнографског музеја у Београду*, бр. XIV, 20–30.
- Каличанин, Татјана. 1996. *Еден човек многу песни еден народ*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 26, Скопје.
- Кауфман, Димитрина. 1989. Към проблемите на инструменталната импровизација в съвременните сватбарски оркестри. „Музикални хоризонти“, 12-13, тематичен број: Професионализмот в народната музикална и средновековната певческа практика, София, 235–237.
- Кауфман, Николай. 1970. *Българска народна музика*. Наука и искусство, София.
- Календар Хаџи Ристик, Моодраг. 1996. Прашањето за етногенезата на Египќаните во Македонија. *Зборник на трудови за етногенезата на Египќаните во Македонија*, Логос-Т, Скопје, 87–149.
- Кацарова Кукудова, Райна. 1942. Изв Скопско за народни песни. *Родна песен*, No 5-6, София, 97–103.
- Качулев, Иван. 1962. Народните инструменти и инструменталната музика на българите мохамедани в Родопите, *Известия на института за музика*, Книга VIII, София: Издателство на БАН, 197–234.
- Качулев, Иван. 1964. Български народни музикални инструменти. *Рад VII-ог конгреса савеза фолклориста Југославије у Охриду 1960 године*, Охрид, 319–335.
- Качулев, Иван. 1965. Български духови двугласни народни музикални инструменти. *Известия на института за музика*, Книга XI. Издателство на БАН, София: 23–78.
- Качулев, Иван. 1967. Зурна. *Енциклопедия на българската музикална култура*, Венелин Крстев, отг. ред., Издателство на БАН, София: 251–252.
- Кличкова, Вера. 1960. Народни музички инструменти у Македонији. *Рад V Конгреса СФЈ у Зајечару и Неготину*, 1958, Београд, 225–240.

- Кличкова, Вера. 1960а. Божиќни обичаи во Скопска котлина. Скопје: *Гласник на етнолошкиот музеј*, бр. 1, 193–262.
- Кличкова, Вера. 1964. Зурлацијско–гајдациски занат у Прилепу. *Народно стваралаштво, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије*, св.11, Београд, 773–786.
- Кличкова, Вера; Георгиева, Милица. 1965. Свадбените обичаи од селото Галичник – Дебарско. *Гласник на Етнолошкиот музеј*, бр.2, Скопје, 95–187.
- Кличкова, Вера. 1969. Русалиски обичаи во Гевгелиско. *Македонски фолклор*, Скопје: Институт за фолклор, год. II, бр. 3-4, 377–385.
- Козаров, Киро. 2011. *Русалии*. Македонска реч, Скопје.
- Кръстев, Петьо. 2016. Ѓъпанджийски стилове в Югозападна България. Докторантски четения 2015. *НМА „Проф. Панчо Владигеров“*, София. НМА „Проф. Панчо Владигеров, София, 93–203.
- Кръстев, Петьо. 2019. Ѓъпанджийско-зурнаджийски стил в традиционната култура на Гоцеделчевско. *Семинар „Непознатите“ 2018*, АМТИИ, Пловдив. „Непознатите“ Сборник доклади и статии, АМТИИ, Пловдив, 101–116.
- Лешкова-Зеленковска, Стефанија; Ислам, Аида. 2012. Традиционалната музичка практика во Република Македонија во услови на доминација на глобалната музичка култура, денес. *Етнолог 14*, Македонско етнолошко друштво, Скопје, 154–159.
- Линин, Александар. 1970. Инструменталните состави во Македонската народна музика. *Македонски фолклор*, 3/ 5-6, Скопје: Институт за фолклор, 105–111.
- Линин, Александар. 1978. Македонски инструментални орски народни мелодии, Македонска книга, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 3, Скопје.
- Линин, Александар. 1986. Народните музички инструменти во Македонија. Скопје: Македонска книга.
- Линин, Александар. 1999. Зурлите во Македонија. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Скопје, 301–304.
- Линин, Александар. 1999а. Инструменталните состави во македонската народна музика. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Скопје, 275–278.
- Линин, Александар. 1999б. Полифоните форми во Македонија. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Скопје, 241–245.
- Линин, Александар. 1999в. Музичките инструменти на македонските словени. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Скопје, 281–290.
- Маркл, Др. Јарослав. 1968. Лудвиг Куба у Македонији. *Работа на XIII Конгрес на сојузот на фолклористите на Југославија во Дојран*, 1966 год. Скопје, 119–123.
- Мамудоски, Емин. 1996. Египќаните/Еѓупци во Кичево и Кичевијата. *Зборник на трудови за етногенезата на Египќаните во Македонија*, Логос-Т, Скопје, 237–259.
- Манолов, Илия. 1974. Зурны, зурнская музика у некоторых балканских народов и реликтные формы в ней (Зурлите, музиката со зурли кај некои Балкански народи и реликтните форми во неа). *Македонски фолклор*, 7/13, Скопје, 39–45.
- Манолов, Илия. 1980. Музикален фолклор. *Пирински край. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания*, БАН, София, 561–623.
- Манолов, Илия. 1989. Особености на епическата традиција в Югозападна България и някои проблеми на народния инструментален професионализъм. „Музикални хоризонти“, 12-13, тематичен брой: Професионализмот в народната музикална и средновековната певческа практика, София, 80-84.
- Муртезани, Изаим. 2018. Ѓурѓовден/Sh Shën Gjergi (Св. Ѓорѓи) кај Албанците, Зборник на трудови, уредник д-р Зоранчо Малинов, Посебни изданија, Книга 84, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 72–103.
- Павловић, М. Јеремије. 1928. *Малешево и Малешевци*. Београд.

- Пајтонциев, Ганчо. 1973. *Македонски народни ора*. Институт за фолклор – Скопје, Македонско народно творештво - Орска народна традиција, Книга 1, Македонска книга, Скопје.
- Петровски, Трајко, 2018. Ѓурѓовден / Erdelez (Ерделез) кај Ромите. Зборник на трудови, уредник д-р Зоранчо Малинов, Посебни изданија, Книга 84, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 104–123.
- Пиличкова, Севим. 1985. Некои паралели во обичаите околу сунетот кај турците од СР Македонија и Република Турција. *Македонски фолклор*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, година XVIII, бр.36, Скопје, 83–93.
- Пейчева, Лозанка. 1993. Наблюдения върху зурнаджийската традиција в Югозападна България. *Български фолклор*, 19/2, София, 48–58.
- Пейчева, Лозанка; Димов, Венцислав. 1999. Сладката музика (Български музиканти за понятието макам). *Български фолклор*, 3, София, 51–59.
- Пейчева, Лозанка. 1999. *Душата плаче – песен излиза. Ромските музиканти в България и тяхната музика*. София: ТерАРТ.
- Пейчева, Лозанка; Димов, Венцислав. 2002. *Зурнаджийската традиција в Югозападна България*. Българско музикознание-иследвания, София.
- Пейчева, Лозанка; Димов, Венцислав. 2002а. Зурните в Югозападна България /устройство, изработване, музикални възможности. *Българска етнология*, Книга 4, София, 56–78.
- Поповски, Аритон. 1972. Свадбените обичаи и песни на Македонските муслимани во Река. *Македонски фолклор*, V/9-10, Списание на Институт за фолклор, Скопје: 95–110.
- Симитчиев, Коле. 1973. Ѓурѓовденските народни песни и обичаи кај Македонците, Србите и Бугарите. *Македонски фолклор*, VI/12, Списание на Институт за фолклор, Скопје, 97–105.
- Симоновски, Методија. 1999. Музиката во светлоста на народните верувања во Македонија. *Музиката на почвата на Македонија*, Книга 7, дел I-II, МАНУ, Скопје, 175–187.
- Симоновски, Методија. 1999а. Музичката терминологија во македонските народни умотворби. *Музиката на почвата на Македонија*, Книга 7, дел I-II, МАНУ, Скопје: 207–217.
- Симоновски, Методија. 1999б. Ориентализмите во тоналната градба на нашите народни мелодии. *Музиката на почвата на Македонија*, Книга 7, дел I-II, МАНУ, Скопје. 247–254.
- Смаќоски, Страшо. 1986. Кумството во Дебарски Дримкол. *Македонски фолклор*, 19/38, Списание на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, Скопје, 165–169.
- Смокварски, Ѓорѓи. 1968. Старо двогласно певање у македонској народној музици. *Работа на XIII конгрес на Сојузот на фолклористи на Југославија во Дојран 1966 година*, Скопје, 483–493.
- Смокварски, Ѓорѓи. 1983. Архаичните форми на двогласното народно пеење на балканот. [докторска дисертација, одбранета на Факултетот за музичка уметност во Скопје при Универзитет „св. Кирил и Методиј“ – Скопје], ракопис.
- Стоичовски, Благој. 1992. *Македонски народни умотворби од Кичевско*. Институт за фолклор Марко Цепенков, Книга 17, Скопје.
- Тончева, Веселка. 2009. *Българите от Голо Бърдо, Република Албанија*. Традиции, музика, идентичност, Издание на државната агенция за българите в чужбина, Част 1, София.
- Тројановиќ, Сима. 1935. Психофизичко изражавање српског народа поглавито без речи. *Српски етнографски зборник*, II, Београд.
- Тодоров, Манол. 1973. *Български народни музикални инструменти*. Наука и изкуство, София.
- Фирфов, Живко. 1947. Нашите народни свирци и нивните инструменти. *Нова Македонија*, Год. 4, бр. 791, Скопје, 6.

- Фирфов, Живко. 1999. Ликот на македонската народна музика. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Книга 7, дел I-II, Скопје, 169–174.
- Фирфов, Живко. 1999а. Метричките особености на македонската народна музика. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Книга 7, дел I-II, Скопје, 255–261.
- Фирфов, Живко; Хаџиманов, Васил. 1999. Народни инструменти и инструментална народна музика на Македонија. *Музиката на почвата на Македонија*, МАНУ, Книга 7, дел I-II, Скопје, 279–280.
- Хаџиманов, Васил. 1964. *Соборски народни песни*, Кочо Рацин, Скопје.
- Цепенков, К, Марко. 1980. Материјали литературни творби - Македонски народни умотворби во десет книги, Книга 10, Редакција: Кирил Пенушлиски; Блаже Ристовски; Томе Саздов, „Македонска книга“, Скопје: Институт за Фолклор, 147–157.
- Џимревски, Боривоје. 1972. Свадбените обреди и песни од с. Брезно (Тетовско). *Македонски фолклор*, 5/9-10, Скопје, 191–193.
- Џимревски, Боривоје. 1976. Претставите на музичките инструменти на фреските и дрворезите во Македонија. *Македонски фолклор*, IX/17, Скопје, 151–165.
- Џимревски, Боривоје. 1978. Музичките инструменти во патеписната литература од времето на турскиот период на Балканот и нивните траги денеска. *Македонски фолклор*, 11/21-22, Скопје, 301–319.
- Џимревски, Боривоје. 1980. Тамбурата „Литарка“ и „Четворка“ во Малешевијата. *Македонски фолклор*, год. XIII, бр. 26, Скопје, 119–131.
- Џимревски, Боривоје. 1988. Инструменталната народна музика во Титоввелешко. *Македонски фолклор*, Скопје: Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, 21/42, 139–157.
- Џимревски, Боривоје. 1996. *Гајдата во Македонија, Инструмент-инструменталист-музика*. Македонско народно творештво - Орска и инструментална народна традиција, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 5, Скопје.
- Џимревски, Боривоје. 2000. *Шупелката во Македонија. Орска и инструментална народна традиција*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 6, Скопје.
- Џимревски, Боривоје. 2000а. Сличности и разлики меѓу питијскиот номос и пеливанството во Македонија - некои етномузиколошки и етнолошки аспекти. *Македонски фолклор*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 28/55, Скопје: 39–55.
- Џимревски, Боривоје. 2001. Канење на умрените во Галичката свадба како музичка реминисценција од култот на мртвите. *Македонски фолклор*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, бр. 56-57, 529–538.
- Џимревски, Боривоје. 2001а. *Музички забрани и кодекси. Македонски фолклор*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, бр.58-59, 485–496.
- Џимревски, Боривоје. 2005. *Градска инструментална музичка традиција во Македонија. Орска и инструментална народна традиција*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Книга 7, Скопје.
- Џимревски, Боривоје. 2006. Статусот на народниот музичар-инструменталист во минатото и денес. *Македонски фолклор*, Скопје: Списание на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, бр.63, 358–365.
- Ђорђевиќ, Р. Владимир. 1926. Скопске гајдарџије и нивови музички инструменти. *Гласник Скопског научног друштва*, књ. 1, св. 1-2, Скопље, 383–396.
- Ђорђевиќ, Р. Тихомир. 1910. Цигани и музика у Југославији. Сарајево.

Латиница:

- Angelov, Goranco. 2016. The function of the zurla players in the pelivan wrestling, in some parts of the Republic of Macedonia. In: Music and dance in Soutwestern Europe: New scopes of research and action. Belgrade: Faculty of Music, 99–106.

- Aşkun, Cem, Vehbi. 1972. *Sivas Ve Eskişehirde Sünnet*, Türk Folklor Araştırmaları, Sayı 273, İstanbul.
- Dević, Dragoslav. 1974. Muzički instrumenti na srednovjekovnim freskama Srbije i Makedonije, *Zvuk*, br.3, Sarajevo.
- Dević, Dragoslav. 1977. Etnomuzikologija III deo (instrumenti), *skripta*, Fakultet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Dimov, Ventsislav. 2007. Zurna music and music industry. In: “*Research of Dance and Music on the Balkans*”, ed. Dimitrije Golemovic, Bastinar, Brcko: 151–163.
- Galin, Jasna. 1985. Antički ikonografski izvori za glazbala kao indikatori etnoorganološkog problema kontinuiteta i diskontinuiteta tradicije. *Zbornik radova X211 Kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije održan u Somboru 1985 g.* Novi Sad, 539–548.
- Gojković, Andrijana. 1982. Terminološke sličnosti muzičkih instrumenata. *Zvuk*, br. 2, Sarajevo, 16–23.
- Gojković, Andrijana. 1985. *Muzika jugoslovenskih Roma*, Narodno stvaralaštvo, Folklor, god. 21V, sv. 1-4, Beograd.
- Gojković, Andrijana. 1989. *Narodni muzički instrumenti*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Gojković, Andrijana. *Muzički instrumenti – Mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Beograd.
- Hoerburger, Felix. 1976. Die zournas-Musik in Griechenland. Verbreitung und Erhaltungszustand. In: *Studien zur Music Sudost-Europas*, Kurt Reinhard, ed. Beiträge zur Ethnomusikologie, Band 4, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg: 28–48.
- Hoerburger, Felix. 1986. *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*, Laaber-Verlag.
- Rice, Timothi. 1980. A Macedonian Sobor Anatomy of a Celebration. *Journal of the American Folklore Society*, Vol. 93, Washington, 113–128.
- Rice, Timothi. 1982. The Surla and Tapan Tradition in Yugoslav Macedonia. *Galpin society Journal*, 35, 122–137.
- Pejović, Roksanda. 1984. Predstave muzičkih instrumenata na umetničkim spomenicima srednjovekovne Bugarske. *Zvuk*, Jugoslovenski muzički časopis, broj 2, Sarajevo, 20–26.
- Picken, Laurence. 1975. *Folk Musical Instruments of Turkey*. Oxford, London.
- Krajtmajer, Vinko. 1988. Uloga narodnih muzičkih instrumenata u razvoju tonskih odnosa na području Sjeveroistočne Bosne. Интернационализација народног назива за свиралу-јединку. *Зборник радова 20XV Конгреса удружења фолклориста Југославије*, Рожаје, 26-29 септембра, 1988 год. Титоград, 378–385.
- Koenig, Martin; Seeman, Sonia-Tamar. 2015. *Music of Macedonia - Playing 'Til Your Soul Comes out*. Music, videos, and notes available at www.folkways.si.edu SFW CD 50415 © 2015 Smithsonian Folkways Recording, Washington.
- Sachs, Kurth. 1913. *Real-Lexicon der Musicinstrumente*. Belin.
- Simonovski, Metodija. 1959. Orientalizmi u tonalnoj građi naših narodnih melodija. *Zvuk*, Beograd, 26–27.
- Silverman, Carol. 1996. Music and Power. *Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje*, Macedonia. *The World of Music*, Vol. 38 (1), 63–76.
- Stepano, Stjepan. 1964. Svirale i bubanj na Baniji. *Rad kongresa saveza folklorista Jugoslavije u Ohridu 1960 god.* Ohrid, 283–296.
- Somakçi, Pinar. 2011. Türkiye-Makedonya kültür sanat etkinlikleri çerçevesinde geleneksel çalgıların yeri ve önemi (The importance and the place of traditional instruments In the framework of Turkey – Macedonian culture – art events). 16, *Ulusrarasi Türk kültürü sempozyumu Üskiüp – Makedonya*, 9 Mayıs 2011, Ankara, 394–403.
- Širola, Božidar. 1932. *Sopile i zurle. Narodna starina*, knjiga XII, sv. 30, Zagreb.
- Širola, Božidar. 1937. *Sviraljke s udarnim jezičkom*. Dijela Jugoslovenske akademija znanosti i umetnosti, knjiga 32, Zagreb.

Интернет извори:

Percakovski.

2008. Edna misla imame (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=-ZFdNrS3-HA>> пристапено 2020 јуни 15) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Војо Стојановски, 5:37 минути).

М К.

2007. Svadba Golema (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zmkvk-7rXi0>> пристапено 2020 јуни 15) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Војо Стојановски, 5:08 минути).

Senator Music Bitola.

2016. Ete majko reshiv da se zhenam (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=uX53TQ6H28c>> пристапено 2020 јуни 15) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Војо Стојановски, 5:06 минути).

Televizija Boem.

2014. Svadba rumeliska Damjane (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=QQ8862arzTA>> пристапено 2020 јуни 15) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Војо Стојановски, 5:39 минути).

INproduction.

2013. Gurbetdzija (official video) (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=aN6KwNlo8fk>> пристапено 2020 јуни 16) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Љупчо Антоvски, 4:57 минути).

INproduction.

2013. PUSTA DA E TUGINA (official video) (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=M8B3zJDtlq4>> пристапено 2020 јуни 16) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Љупчо Антоvски, 4:39 минути).

Tonchie23

2008. Ке одам јабана (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=kB33LjuC9pw>> пристапено 2020 јуни 16) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Влатко Миладиновски, 3:22 минути).

RadioRosa1.

2010. Na svadba me kanat – Folk Fest Rosa 2010 (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=gbZrY31MJ00>> пристапено 2020 јуни 16) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Спасен Сиљановски, 3:46 минути).

Tanecification.

2011. Slavej pile pee rano (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZGbcFCGOPMI>> пристапено 2020 јуни 16) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Спасен Сиљановски, 4:10 минути).

NaumPetreski ONAIR

2011. Lazaropole, tamu najgore (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=klzJ7j0Ukd0>> пристапено 2020 јуни 16) (Видеото прикажува новосоздадена песна, изведена од Спасен Сиљановски, 4:58 минути).

TEAM ELITE MACEDONIA TEAM ELITE

2018. ROMA FEST NA ZURLI I TAPANI – TETOVO 2018 TEAM ELITE MAKEDONIJA (YouTube video; online: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hfBThA19g8&t=1517s>> пристапено 2020 мај 10) (Видеото прикажува фестивал на зурацико – тапанска музика, изведена од зурлациски групи, 1:10.47 минути).

Интернет сајт. Махмут Музафер

(<<https://www.muzichkiregistar.com/AuthorDetails.aspx?id=27867>> пристапено 2020 март 11)
(сајтот содржи информации поврзани со објавена зурлациска музика од зурлациската група на Музафер Махмут)

Mihajlo Moteski

2018. Зурли и тапани (zurli i tapani) (YouTube video; online:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z_nME1oGbOQ> пристапено 2020 март 11)
(Видеото прикажува зурлациско – тапанциска музика, изведена од зурлациски групи на Музафер Махмут, 38:09 минути).

Jugoton Music

2015. Pominalo ludo mlado (YouTube video; online:

mlado<<https://www.youtube.com/watch?v=CDvgxMgVRpQ>> пристапено 2020 март 13)
(Видеото прикажува традиционална песна, изведена од женска пеачка група Кучковки, 2:02 минути).

ИНФОРМАТОРИ

1. Амди Баловски, зурлација од Дебар, роден во 1953 г. во Дебар (А.Б.).
2. Алим Демировски, зурлација од Берово, роден во 1954 г. во с. Ратево, Беровско (А.Д.).
3. Али Зурнациев, зурлација од Радовиш, роден во 1965 г. во Радовиш (А.З.).
4. Абди Сулејманов, зурлација од с. Банско, Струмичко, роден во 1988 г. во Штип, живее во с. Банско, Струмичко (А.С.).
5. Азис Сулејмани, зурлација од Куманово, роден во 1965 г. во Скопје (Аз.С.).
6. Абдула Јашароски, зурлација од Прилеп, роден 1950 г. во Прилеп (А.Ј.).
7. Асан Махмуди, зурлација, роден во 1951 во с. Папрадишта, општина Осломеј, Албанец (А.М.).
8. Биар Усовски, зурлација од Кичево, роден во 1956 г. во Кичево (Б.У.).
9. Ваљон Рамадани, зурлација и тапанар од Тетово, роден во 1982 г. во Тетово (В.Р.).
10. Веломир Крстевски-Вељо, изработувач на зурли од Кичево, роден во 1957 г. во Кичево (В.К.).
11. Вецко Стојкоски, изработувач на зурли, роден во 1950 г. во с. Попоец, Кичевско. Живее во с. Кнежино, Кичевско (В.С.).
12. Дестан Дестановски зурлација од Берово, роден во 1938 г. во Ратево, Беровско (Д.Д.).
13. Демир Мемедов, зурлација и тапанар од Струмица, роден во 1955 г. во Струмица (Д.М.).
14. Ѓорѓи Иван Токов, изработувач на зурли, роден во 1951 г. во Петрич, Р Бугарија (Ѓ.И.Т.).
15. Зејнел Реџепов-Стручни, кореограф, роден во 1964 г. во Делчево (З.Р.).
16. Недим Дехари, зурлација, роден во 1990 г. во Гостивар (Н.Д.).
17. Елам Решидов, зурлација, роден во 1968 г. во Кочани (Е.Р.).
18. Жељо Дестановски, зурлација од Скопје, роден во 1942 г. во с. Ратево, Беровско (Ж.Д.).
19. Жељо Дестановски-Младиот, од Скопје, зурлација, роден во 1990 г. во Скопје (Ж.Д.М.).
20. Илија Блажевски, изработувач на народни инструменти, роден во 1956 г. во с. Лескоец, Охридско (И.Б.).
21. Ихмет Хусеинов, зурлација, роден во 1939 г. во Велес (И.Х.).

22. Ирфан Мамути, зурлација, роден во 1973 г. во Скопје (И.М.).
23. Левент Хусеинов, зурлација, роден во 1977 г. во Велес (Л.Х.)
24. Ихмет Усеинов-Ико, зурлација, роден во 1981 г. во Велес (И.У.).
25. Љубен Иванов Димитров (Курта), зурлација и изработувач на зурли, роден во 1946 г. во с. Каврикирово, Петричко, Бугарија (Љ.И.Д.).
26. Менсур Далипи, зурлација, роден во 1966 г. во с. Добовјане, Струшко (М.Д.).
27. Малик-Мајо Исаковски, зурлација, роден во 1984 г. во Дебар (М.И.).
28. Муамед Мустафоски Муче, зурлација, роден во 1981 г. во Кичево (М.М.).
29. Миљаим Дестановски, зурлација, роден во 1964 г. во Берово (М.Д.).
30. Менсур Далиповски, зурлација од Охрид, роден во 1966 г. во Струга (Ме.Д.).
31. Миленко Јованов, изработувач на тамбури, роден во 1932 г. во с. Јаргулица, Радовишко (М.Ј.).
32. Наил Мустафоски, зурлација, роден во 1965 г. во Кичево (Н.М.).
33. Перо Петрит Исаковски, зурлација, роден во 1959 г. во Дебар (П.И.).
34. Раџа Абдули, зурлација, роден во 1983 г. во Гостивар (Р.А.).
35. Раде Ложанкоски, изработувач на зурли, роден во 1954 г. во Струга.
36. Реџеп Салиу, зурлација, роден во 1941 г. во Веница (Р.С.).
37. Речко Исљами, тапанар и зурлација роден во 1981 г. во Скопје (Р. И.).
38. Рустем Мустафов, роден во 1999 г. во с. Банско (Р.М.).
39. Сафет Ахметов-Чопче, зурлација, роден во 1986 г. во Битола (С.А.Ч.).
40. Скендер Абдиу, зурлација, роден во 1948 г. во Дебар (С.А.).
41. Сандокан Скендер Абдиу, зурлација, роден во 1977 г. во Дебар (С.С.А.).
42. Себатит Јусеинов, зурлација и тапанар, роден во 1965 г. во Струмица (С. Ј.).
43. Садик Сулејманов, зурлација, роден во 1969 г. во Штип, живее во с. Банско, Струмичко (С.С.).
44. Стојанче Костовски, изработувач на зурли, роден во 1957 г. во с. Виниче, Скопско (С.К.).
45. Кирил Тодевски, етномузиколог, роден во 1943 г. во Скопје (Т.Т.).
46. Кемал Кадриу, зурлација, роден во 1968 г. во с. Ново село, Кичевско (К.К.).
47. Фариз Хајрула, зурлација и изработувач на каба- зурли, роден 1949 г. во Тетово (Ф.Х.).
48. Фети Мурати, зурлација, роден во 1966 г. во Зајас, Кичево (Ф.М.).
49. Цако Јајо, роден во 1951 г. во село Брод, Призренско, Косово. Живее во Штип (Ц.Ј.).
50. Цавид Асани, зурлација, роден во 1961 г. во Дебар (Ц.А.).
51. Цемал Дестановски, зурлација, роден во 1970 г. во Скопје (Це.Д.).
52. Цафер Дестановски, тапанар, роден во 1961 г. во Берово (Ц.Д.)
53. Шакир Мехмедоски, зурлација, Кичево (Ш.М.).

ПРИЛОЗИ

1. Нотни записи (мелограми)

1.1. Мелографии со зурлациска музика, забележани од авторот на трудот

Нико меанџико

$\text{♩} = 192$

каба-1

каба-2

прачка
тапан II
кукуда

5

9

13

13

The musical score is written in 7/8 time with a tempo of 192 beats per minute. It consists of six systems of staves. The first system includes two staves for 'каба-1' and 'каба-2', and a third staff for 'прачка', 'тапан II', and 'кукуда'. The second system continues the 'каба-1' and 'каба-2' parts. The third system continues the 'прачка', 'тапан II', and 'кукуда' parts. The fourth system continues the 'каба-1' and 'каба-2' parts. The fifth system continues the 'каба-1' and 'каба-2' parts. The sixth system continues the 'прачка', 'тапан II', and 'кукуда' parts. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing a '4' indicating a four-measure rest.

Македонска песна

Свири зурлациска група од Тетово

Мајстор на зурла: Фариз Хајрула

Тип на зурли: каба-

Мелографија: Горанчо Ангелов

Во наше село чешма шарена

каба-1 $\text{♩} = 200$ *tr tr*

каба-2

прачка
тапан ||
кукуда

5

5

10

10

14

14

Македонска песна
Свири зурлациска група од Тетово
Мајстор на зурла: Фариз Хајрула
Тип на зурли: каба-
Мелографија: Горанчо Ангелов

Песна за канење на кумот

$\text{♩} = 104$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

6

11

16

The musical score is written for two vocal parts, two piano parts, and a drum part. The tempo is marked as 104 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The drum part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score is divided into measures, with specific measures 6, 11, and 16 marked.

21

26

30

Мелодија што се изведува на македонска свадба
 Свири зурлациска група од Дебар
 Мајстор(и) на зурла: Сандокан Абдиу и Скендер Абдиу
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Подготвување на зетот за одење по невеста

(Спремање на зетот за по невеста)

$\text{♩} = 68$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

5

10

14

Мелодија што се изведува на македонска свадба
 Свири зурлациска група од Дебар
 Мајстор(и) на зурла: Сандокан Абдиу и Скендер Абдиу
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Стара малешевка

$\text{♩} = 116$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан H $\frac{2}{4}$
кукуда

7

13

13

19

19

25

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains six measures of music with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with half notes, all connected by a single slur.

25

A single staff of music in bass clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes, some with accents.

31

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with half notes, all connected by a single slur.

31

A single staff of music in bass clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes, some with accents.

37

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with half notes, all connected by a single slur.

37

A single staff of music in bass clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes, some with accents.

45

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with half notes, all connected by a single slur.

45

A single staff of music in bass clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music with eighth and quarter notes, some with accents.

Мелодија што се изведува во Малешевскиот Регион
Свири зурлациска група од Берово
Мајстор на зурла: Миљаим Дестановски
Тип на зурли: јарам-каба
Мелографија: Горанчо Ангелов

Нова малешевка

$\text{♩} = 116$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

7

13

13

19

19

25

25

31

31

37

37

43

43

Мелодија што се изведува во Малешевскиот Регион
 Свири зурлациска група од Берово
 Мајстор на зурла: Миљаим Дестановски
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Рамно оро

$\text{♩} = 200$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

5

9

9

13

13

17

17

21

21

Свири зурлациска група од Скопје
Мајстор на зурла: Музафер Махмут
Тип на зурли: јарам-каба
Мелографија: Горанчо Ангелов

Касапско право оро

$\text{♩} = 192$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

5

10

10

14

14

18

18

22

22

Свири зурлациска група од Скопје
Мајстор на зурла: Жељо Дестановски
Тип на зурли: јарам-каба
Мелографија: Горанчо Ангелов

Жељова гајда

$\text{♩} = 108$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан II 4/4
кукуда

3

3

5

5

7

1. 2.

7

Свири зурлациска група од Скопје
 Мајстор на зурла: Жељо Дестановски
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Македонско оро

$\text{♩} = 88$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

7

7

13

13

19

19

25

25

31

31

37

37

Свири зурлациска група од Куманово
 Мајстор на зурла: Азис Сулејмани
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Ромско оро

јарам-каба $\text{♩} = 68$

прачка
тапан $\text{♩} = 68$
кукуда

5

5

9

9

13

13

16

16

22

22

28

28

32

32

36

36

40

40

44

2.

44

Свири зурлациска група од с. Банско, Струмичко
 Мајстор на зурла: Абди Сулејманов
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Готенско муарабе

$\text{♩} = 64$

јарам-каба 1

јарам-каба 2

прачка
тапан
кукуда

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of quarter note = 64. It consists of three systems of staves. The first system includes two staves for 'јарам-каба 1' and 'јарам-каба 2', and a staff for 'прачка тапан' and 'кукуда'. The second system continues the 'јарам-каба 1' and 'јарам-каба 2' parts, with a 'кукуда' staff below. The third system continues the 'јарам-каба 1' and 'јарам-каба 2' parts, with a 'кукуда' staff below. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and rests.

17

3

17

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

22

22

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

28

28

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

34

34

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

42

42

47

47

53

53

60

60

Д

66

66 *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

71

71 *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

76

76 *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

83

83 *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

88

88

96

96

103

103

110

110

117

117

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

122

122

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

127

127

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

132

132

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

138

138

146

146

154

154

160

160

166

166

174

174

180

180

187

187

193

tr

3

193

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

202

3

tr

rit.

202

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

209

tr

3

209

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

216

tr

3

216

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

221 *ritenuto*

221

226 $\text{♩} = 72$ *accel.* *tr*

226

232 *tr*

232

238 *poco a poco accel.*

238

246

246

252

252

259

259

265

ritard

265

Свири зурлациска група од Берово
 Мајстор на зурла: Миљаим Дестановски
 Тип на зурли: јарам-каба
 Мелографија: Горанчо Ангелов

Поврничка

♩ = 56

цура-гевгелиска

јарам-каба

прачка
тапан
кукуда

7

11

16

16

21

21

27

27

32

32

37

37

43

43

43

49

49

49

55

55

55

60

60

60

66

Musical notation for measures 66-71, top system. Treble clef, key signature of one flat. Measures 66-71 show a melodic line with slurs and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

66

Musical notation for measures 66-71, bottom system. Bass clef, key signature of one flat. Measures 66-71 show a rhythmic accompaniment of eighth notes.

72

Musical notation for measures 72-77, top system. Treble clef, key signature of one flat. Measures 72-77 show a melodic line with slurs and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

72

Musical notation for measures 72-77, bottom system. Bass clef, key signature of one flat. Measures 72-77 show a rhythmic accompaniment of eighth notes.

78

Musical notation for measures 78-83, top system. Treble clef, key signature of one flat. Measures 78-83 show a melodic line with slurs and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The instruction *poco a poco accel.* is written above the staff.

78

Musical notation for measures 78-83, bottom system. Bass clef, key signature of one flat. Measures 78-83 show a rhythmic accompaniment of eighth notes.

84

$\text{♩} = 60$

Musical notation for measures 84-89, top system. Treble clef, key signature of one flat. Measures 84-89 show a melodic line with slurs and a rhythmic accompaniment of eighth notes. A tempo marking $\text{♩} = 60$ is present above the staff.

84

Musical notation for measures 84-89, bottom system. Bass clef, key signature of one flat. Measures 84-89 show a rhythmic accompaniment of eighth notes.

89 $\text{♩} = 68$
accel.

95

101

107

107 *tr*

Свири зурлациска група од Гевгелија¹⁵⁶

Мајстор на зурла: Ѓорѓи Шарланџиев, зурла јарам-каба ; Илија Гулев, цура-зурла

Тип на зурли: јарем-каба и цура-

Мелографија: Горанчо Ангелов

¹⁵⁶ Снимил Мартин Коениг (Koenig, Seeman 2015).

1.2. Мелодрафии со зурлациска музика, забележани од Владимир Ѓорѓевиќ (Ђорѓевиќ 1926: 55–58).

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Zurle u oktavi I". The score is written on five systems of staves. The first system is explicitly labeled with "Zurle u oktavi" and "I" on the left, and "Tupan" (drum) below the bass staff. The music is in 2/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are marked with a wavy accent. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern. The notation is clear and legible, showing the composer's original manuscript.

II

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation is in 2/4 time. The first system is marked with a Roman numeral 'II'. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The final system is marked with '(Coda)' and includes a trill ornament and a triplet. The page number '346' is located at the bottom center.

III

IV

V

1.3. Мелографии со зурлациска музика, забележани од Михајло Димовски (Димовски 1974 б: 169–182).

1. К'рмази фустан

$\text{♩} = 104 - 140$

ГОЛЕНА
ЗУРАА

МААА
ЗУРАА

ТАРАА

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves. The top staff, labeled 'ГОЛЕНА ЗУРАА', uses a treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff, labeled 'МААА ЗУРАА', uses a treble clef and contains a line of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The bottom staff, labeled 'ТАРАА', uses a bass clef and contains a highly rhythmic line with many sixteenth and thirty-second notes. A tempo marking $\text{♩} = 104 - 140$ is placed above the first system. The notation is handwritten and characteristic of traditional Balkan folk music manuscripts.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a sustained chordal accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a sustained chordal accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a sustained chordal accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a sustained chordal accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

This image displays a handwritten musical score consisting of three systems. Each system is composed of three staves. The top staff of each system features a treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle staff of each system features a bass clef and contains a harmonic line with sustained notes, often marked with a fermata. The bottom staff of each system features a bass clef and contains a rhythmic accompaniment line with a steady eighth-note pattern. The notation is clear and legible, showing the composer's original handwriting.

This image displays a handwritten musical score consisting of three systems, each containing three staves. The notation is written in black ink on a light-colored background. Each system is enclosed in a rectangular box. The top staff of each system appears to be a vocal line, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and quarter notes, often with slurs and ties. The middle staff of each system contains sustained notes, likely representing a piano accompaniment or a harmonic support line. The bottom staff of each system shows a rhythmic accompaniment with frequent eighth and sixteenth notes. The overall structure suggests a piece of music with a vocal melody and a piano accompaniment.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a sustained harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the melodic line in the top staff, the sustained harmonic accompaniment in the middle staff, and the eighth-note accompaniment in the bottom staff.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The middle staff continues the sustained harmonic accompaniment. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment. There are some markings above the top staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff shows a melodic line with some rests. The middle staff continues the sustained harmonic accompaniment. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata over the final measure. The middle staff has a bass clef and contains a sustained bass line with whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, ending with a fermata. The middle staff continues the sustained bass line. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the sustained bass line. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the sustained bass line. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

This image shows a handwritten musical score consisting of three systems of staves. Each system contains three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a treble clef. The notation is in black ink on aged paper. The first system has four measures. The second system has four measures. The third system has two measures and ends with a double bar line. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some faint, illegible markings in the background of the page.

2. Али Коч Ава

♩ = 144-228

The musical score is written for three voices: **ГОЛЕНА ЗУПАА** (Golema Zupka), **МАЛА ЗУПАА** (Mala Zupka), and **ТАПАМ** (Tapan). The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is organized into four systems, each containing three staves. The first system shows the vocal lines with lyrics. The second system features a dense melodic line in the top staff, a sustained harmonic accompaniment in the middle staff, and a rhythmic accompaniment in the bottom staff. The third and fourth systems continue this structure, with the top staff showing more complex melodic patterns and the bottom staff providing a consistent rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation system 1, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a complex texture of sixteenth-note chords and arpeggios. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical notation system 2, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff features a series of sustained chords, likely held for the duration of the measure. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation system 3, consisting of three staves. The top staff is characterized by a dense, rapid sixteenth-note texture. The middle staff continues with sustained chords. The bottom staff maintains the rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation system 4, consisting of three staves. The top staff includes triplets of sixteenth notes. The middle staff continues with sustained chords. The bottom staff maintains the rhythmic accompaniment.

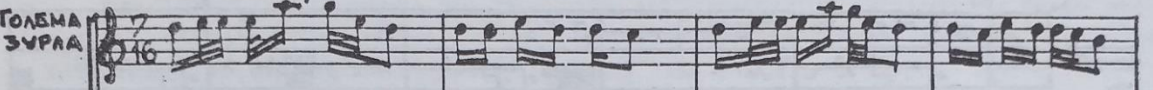
This image displays a handwritten musical score consisting of three systems, each containing three staves. The notation is written in black ink on a light-colored background. Each system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system features a melodic line in the top staff, a chordal accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The second system continues the melodic and bass lines, while the middle staff provides a steady harmonic accompaniment. The third system introduces a more complex melodic line in the top staff, including a triplet of eighth notes, and a corresponding bass line. The middle staff continues with a consistent accompaniment. The fourth system concludes the piece with a melodic line in the top staff that includes a triplet of eighth notes, a bass line, and a final chordal accompaniment in the middle staff.

This image shows a handwritten musical score for a three-staff instrument, likely a piano or organ. The score is organized into four systems, each containing three staves. The notation is in black ink on aged paper. The top staff of each system is in a treble clef, the middle staff is in an alto clef, and the bottom staff is in a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and longer note values. The first system shows a melodic line in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff. The second system introduces a more complex texture with chords and triplets in the middle staff. The third system continues the melodic development in the treble staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a sustained accompaniment in the bass staff.

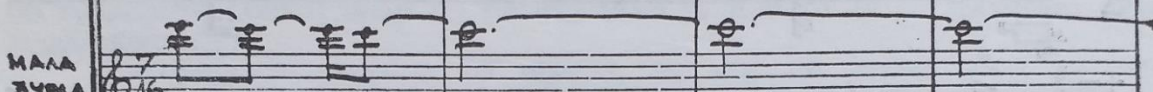
3. Тодор Капидан

♩ = 184 - 252

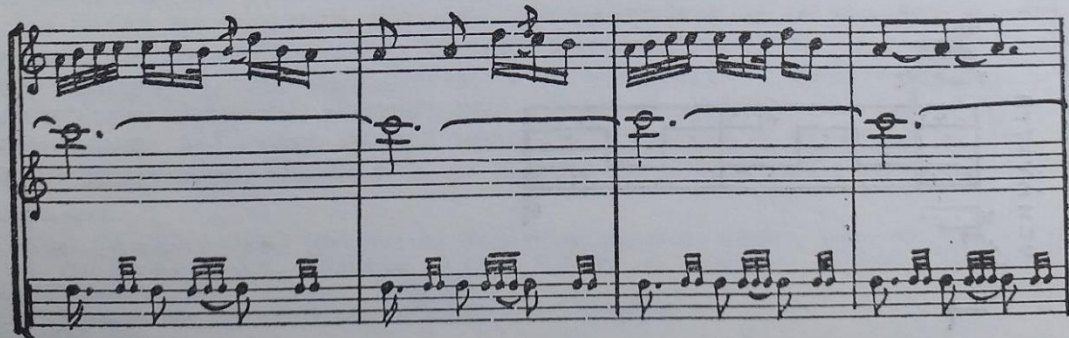
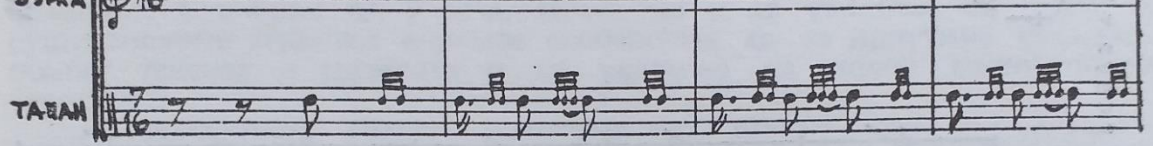
ГОЛЕМА
ЗУРА



МАЛА
ЗУРА



ТАБАН



1.4. Мелографии со зурлациска музика, забележани од Александар Линин (Линин 1986: 125–128).

АДАНА

СКОПСКИ ЗУРЛИ

Инструменти форма. Народна орска мелодија. Интерпретатори: Струмички зурлаци. Запис: Ал. Линин од 1965 год. Снимена: Струмица, 1961 год. Лен. бр. 293.

$\text{♩} = 280-320$

The image shows a musical score for a piece titled 'Adana' (АДАНА) from the 'Skopje Zurla' (СКОПСКИ ЗУРЛИ) collection. The score is written for a string ensemble and consists of eight systems of staves. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 280-320. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 1, 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

КАВАДАРКА
СКОПСКИ ЗУРЛИ

Инструментална форма. Народна орска мелодија. Интерпретатори: Струмички зурлаџии. Запис: Ал. Линин од 1965 год. Снимена: Струмица, 1961 год. Лен. бр. 290.

$J = 220-320$

The image displays a musical score for the piece 'Kavadarca Skopski Zurla'. It consists of ten systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as $J = 220-320$. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

This image shows a page of musical notation for a piece in B-flat major. The score is arranged in six systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece concludes with a Coda at measure 55. Measure numbers 35, 40, 45, and 50 are clearly marked above the treble staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The Coda symbol is placed above the final measure of the piece.

РУСАЛИСКО ОРО

Инструментална форма. Народна орска мелодија. Свират
Гевгелиски зурлаџии. Запис: Ал. Линин од 1952 год. Лен. бр. 10

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Русалиско Оро". The score is written on four staves, each with a treble clef. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 280. The music is in a single system and consists of four measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The score is written in a clear, legible hand.

РАДОВИШКО ОРО
СКОПСКИ ЗУРЛИ

Инструментална форма. Народна орска мелодијај. Интерпретатори: Радовишки зурлаџи. Запис: Ал. Линин од 1965 год. Снимена: Радовиш, 1961 год. Лен. бр. 290.

$\text{♩} = 120$

The image shows a musical score for a folk instrument, likely a zurla. It consists of 12 staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some triplets and slurs. The notation is in a traditional style, with some ornaments or grace notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

1.5. Мелографии со зурлациска музика, забележани од Александар Линин (Линин 1978: 146-167).

144. РАДОВИШКО ОРО

ЗЈК С¹⁹)

Место: Радовиш

Свиреле: Радовишки зурлаџии

Родени: Радовиш

Лента бр. 290

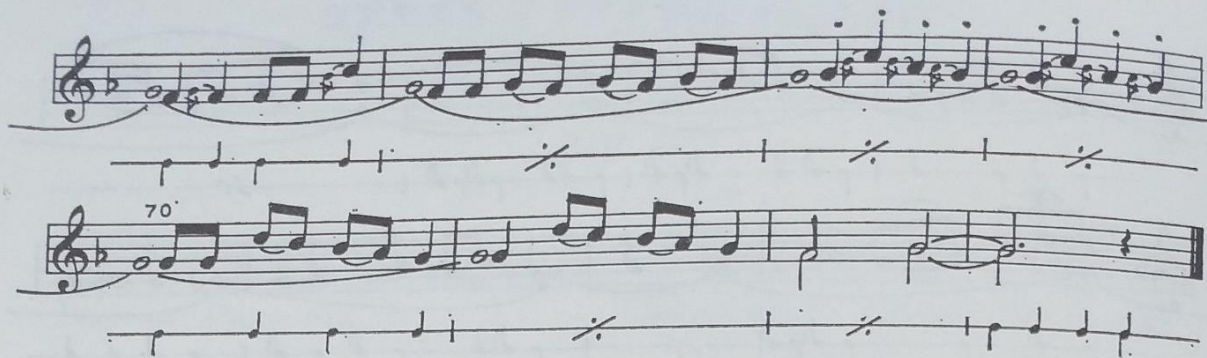
Снимена: Радовиш, 1961

Мелограф.: Скопје, 13.05.1965

$\text{♩} = 120$

5 10 15 20 25

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for guitar. The score is organized into ten systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measure numbers are indicated at the beginning of several systems: 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65. The notation includes various rhythmic values, slurs, ties, and triplets. The handwriting is clear and legible, with some corrections and markings visible throughout the piece.



145. ЧАМЧЕТО

ЗЈК С²⁰)

Место: Струмица

Лента бр. 293/1

Свиреле: Струмички зурлаџии

Снимена: Струмица, 1961

Родени: Струмица

Мелогограф.: Скопје, 08.05.1965

The image shows the second system of the musical score, consisting of five staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/2 time signature. It starts with a tempo marking of ♩ = 260. The lower staves are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and repeat signs. There are also measure numbers 5 and 10 indicated on the staves.

146. ЦРНОГОРКА — Вар. Ш.

ЗЈК С²¹)

Место: Струмица

Свиреле: Струмички зурлаџии

Родени: Струмица

Лента бр. 293/1

Снимена: Струмица, 1961

Мелограф.: Скопје, 12.05.1965

$J = 120-180$

147. ТИКВЕШКА

ЗЈК С

Место: Радовиш

Свиреле: Радовишки зурлаџии

Родени: Радовиш

Лента бр. 290/1

Снимена: Радовиш, 1961

Мелограф.: Скопје, 15.05.1965

Rubato $J = 60$

Giusto ♩ = 120

⊖ Coda 10

This musical score consists of six systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two flats. The second system includes the tempo marking 'Giusto' and a quarter note equal to 120. The third system features a five-finger fingering (5) on a note. The fourth system continues the melodic line. The fifth system includes a Coda symbol and the number '10'. The sixth system concludes the piece with a double bar line.

148. РУСАЛИСКО ОРО

(Невестинска песна)

ЗЈКЦ С

Место: Гевгелија

Свиреле: Гевгелиски зурлаџии

Родени: Гевгелија

Лента бр. 10

Снимена: Гевгелија, 1952

Мелограф.: Скопје, 15.06.1965

♩ = 280

5

This musical score consists of four systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two flats, with a tempo marking of a quarter note equal to 280. The second system continues the melody. The third system includes a five-finger fingering (5) on a note. The fourth system concludes the piece with a double bar line.

149. ТОСКА III.

ЗЈК С

Место: Радовиш

Свиреле: Радовишки зурлаци

Родени: Радовиш

Лента бр. 290

Лента бр. 290/1

Мелограф.: Скопје, 20.05.1965

Handwritten musical score for a piece, featuring multiple systems of staves with treble and bass clefs. The score includes measure numbers 20, 25, 30, 35, and 40. A tempo marking of quarter note = 240 is present. The piece concludes with a Coda symbol.

150. ДЕРЕ БОЈУ

ЗЈК С²¹)

Место: Струмица

Свиреле: Струмички зурлации

Родени: Струмица

Лента бр. 293/1

Снимена: Струмица, 1961

Мелограф.: Скопје, 08.05.1965

$\text{♩} = 120-180$

The musical score consists of six systems, each with a treble clef staff and a lower staff. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment for the zurla. The melody is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is indicated as quarter note = 120-180. The score includes measure numbers 5, 10, 15, and 20. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across measures. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

151. КАВАДАРКА

ЗЈК С

Место: Радовиш

Свиреле: Радовишки зурлаџии

Родени: Радовиш

Ленга бр. 290/1

Снимена: Радовиш, 1961

Мелограф.: Скопје, 14.05.1965

$\text{♩} = 220-320$

The musical score consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. The piece is in 3/4 time with a tempo of 220-320. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the beginning of their respective lines.

Handwritten musical score for a piece in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single system with measures numbered 30, 35, 40, 45, and 50. The piece concludes with a Coda symbol (a circle with a cross) and the word "Coda" written above the final measure. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

152. РАМНОТО — II.

Гајда аваси

ЗЈКЦ С

Место: Гевгелија

Свиреле: Гевгелиски зурлаци

Родени: Гевгелија

Лента бр. 10

Снимена: Гевгелија, 1952

Мелограф.: Скопје, 16.06.1965

$\text{♩} = 160-200$

The image shows a musical score for a piece titled '152. RAMNOTO — II.' in the key of B-flat major (one flat) and common time (C). The tempo is marked as quarter note = 160-200. The score consists of eight systems of music, each with a treble clef and a bass line. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The piece is in a 2/4 time signature. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The piece ends with a double bar line at measure 30.

153. КУМОВО ОРО — II.

ЗЈКЏ С

Место: Гевгелија

Лента бр. 446

Свиреле: Гевгелиски зурлаџии

Снимена: Гевгелија, 1952

Родени: Гевгелија

Мелограф.: Скопје, 17.06.1965

$\text{♩} = 260-300$

5

10

15

Fine

Da capo al fine

154. ТОДОРЕ ВИРУ КАПИДАН

ЗЈКЦ С

Место: Гевгелија

Лента бр. 446

Свиреле: Гевгелиски зурлаци

Снимена: Гевгелија, 1952

Родени: Гевгелија

Мелограф.: Скопје, 18.06.1965

♩ = 280

The musical score for 'Тодоре Вире Капидан' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 280. The music features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. There are fingerings indicated as 13, 5, and 10. The piece concludes with a double bar line.

155. КОМИТСКА — III.

ЗЈКЦ С

Место: Ратеве, Беровско

Лента бр. 124

Свиреле: Ратевски зурлаци

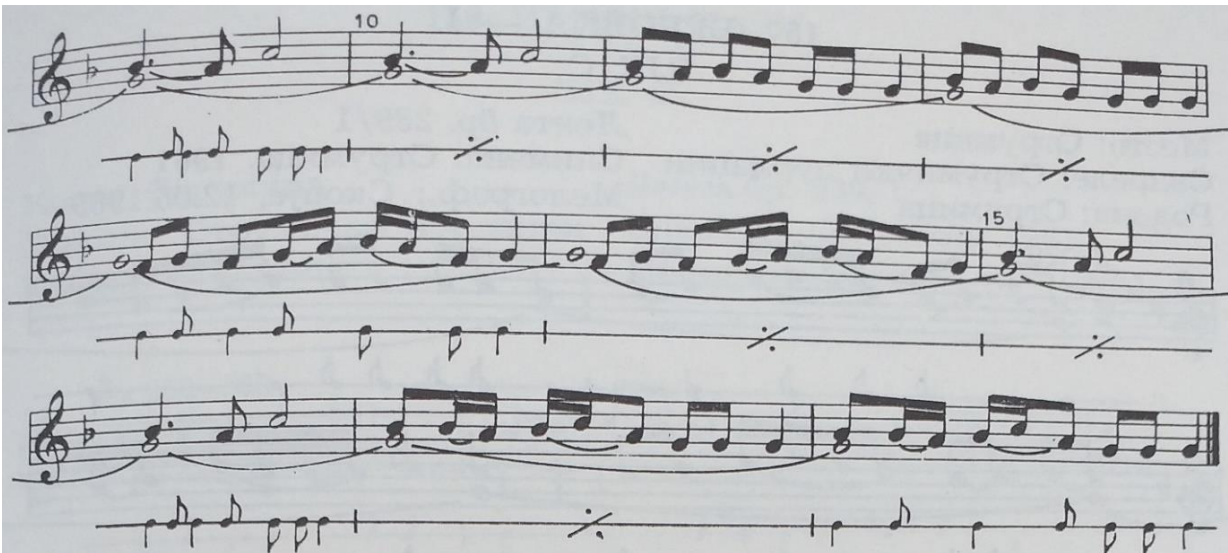
Снимена: Ратеве, 1959

Родени: Ратеве

Мелограф.: Скопје, 20.05.1965

♩ = 100-160

The musical score for 'Комитска — III.' is written in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The tempo marking is ♩ = 100-160. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm. There are fingerings indicated as 5 and 10. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.



156. РАМНОТО — III.

ЗЈКЦ С

Место: Гевгелија

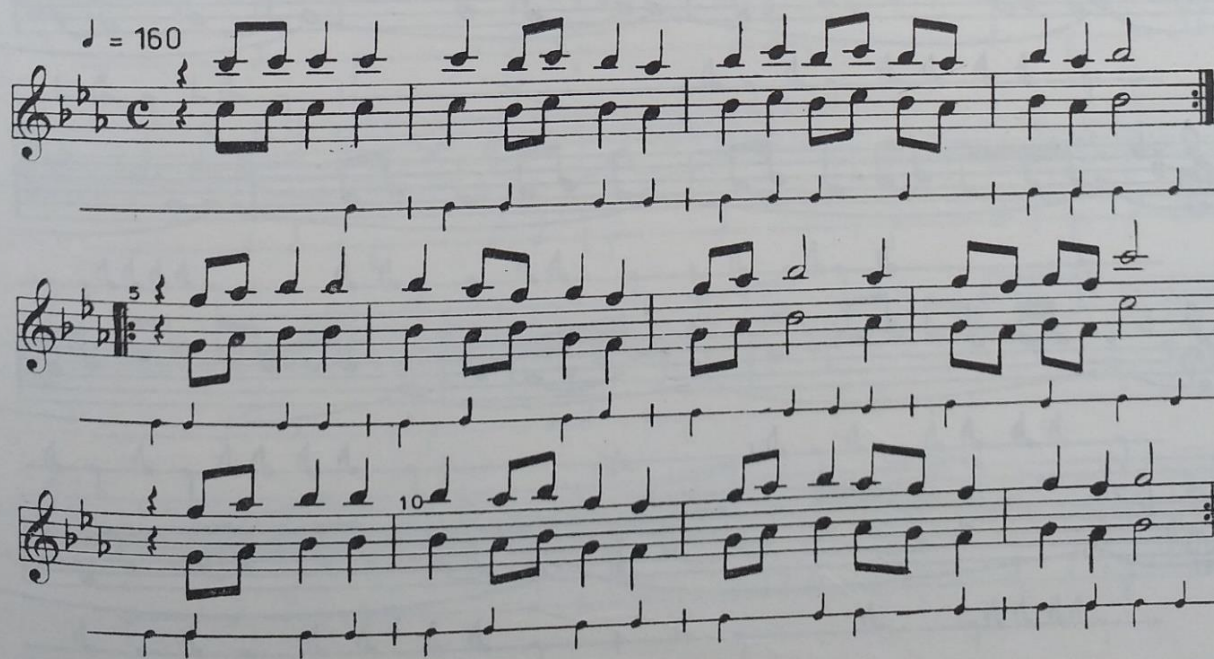
Лента бр. 10

Свиреле: Гевгелиски зурлаџии

Снимена: Гевгелија, 1952

Родени: Гевгелија

Мелограф.: Скопје, 15.06.1965



157. БЕРОВКА — I.
ЗЈК С

Место: Струмица
Свиреле: Струмички зурлаци
Родени: Струмица

Лента бр. 239/1
Снимена: Струмица, 1961
Мелограф.: Скопје, 12.05.1965

The image displays a musical score for the piece '157. БЕРОВКА — I.' in 3/4 time. The score is written on ten systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the tempo is marked as quarter note = 120. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

158. ИШТИП КАЗИ

ЗЈК С

Место: Струмица

Свиреле: Струмички зурлаци

Родени: Струмица

Лента бр. 239/1

Снимена: Струмица, 1961

Мелограф.: Скопје, 8.05.1965

♩ = 260-300

5

10

15

20

25

30

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven systems of staves. Each system has a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The tempo is indicated as ♩ = 260-300. The score ends with a double bar line and repeat dots.

159. КОКОНО АВАСИ

ЗЈК С

Место: Гевгелија

Свиреле: Гевгелиски зурлации

Родени: Гевгелија

Лента бр. 10

Снимена: Гевгелија, 1952

Мелограф.: Скопје, 19.06.1965

♩ = 120

5

10

15

20

⊕ Coda

160. ВЕРАНЧЕ — IV.

ЗЈК С

Место: Скопје,
Свиреле: Скопски зурлаџии
Родени: Скопје

Лента бр. 1359
Снимена: Скопје, 1970
Мелограф.: Скопје, 15.04.1972

The image displays a musical score for the piece '160. ВЕРАНЧЕ — IV.' in the 'ЗЈК С' (ZJK S) style. The score is written on ten staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 5/4. The tempo is indicated as ♩ = 280-320. The score features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several measures with a '4' above a group of notes, indicating a four-measure rest or a specific rhythmic grouping. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The number '10' is written above the staff at the beginning of the final system.

161. АДАНА

ЗЈК С

Место: Струмица
Свиреле: Струмички зурлаџии
Родени: Струмица

Лента бр. 293/1
Снимена: Струмица, 1961
Мелограф.: Скопје, 7.05.1965

$\text{♩} = 280-320$

5 10 15 20 25 30 35

162. АРНАУТКА — III.

ЗЈК С

Место: Извор, Титоввелешко
Свиреле: Изворски зурлаџии
Родени: Извор

Лента бр. 434
Снимена: Прилеп, 1962
Мелодграф.: Скопје, 29.06.1965

$\text{♩} = 280$

The musical score for '162. АРНАУТКА — III.' is written on five systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 5/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 280. The melody is primarily in the upper register, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment is in the lower register, consisting of quarter and eighth notes. The score includes fingerings (e.g., '5' and '10') and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

163. ЛОЗА СЕ ВИЕ

ЗЈКЦ С

Место: Гевгелија
Свиреле: Гевгелиски зурлаџии
Родени: Гевгелија

Лента бр. 10
Снимена: Гевгелија, 1952
Мелодграф.: Скопје, 16.06.1965

$\text{♩} = 160 - 200$

The musical score for '163. ЛОЗА СЕ ВИЕ' is written on two systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 160 - 200. The melody is in the upper register, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment is in the lower register, consisting of quarter and eighth notes. The score includes fingerings (e.g., '5') and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

164. БУГАРКА

ЗЈК С

Место: Радовиш

Свиреле: Радовишки зурлации

Родени: Радовиш

Лента бр. 290/1

Снимена: Радовиш, 1961

Мелограф.: Скопје, 14.05.1965

The musical score is written for a zurna and a baglam. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 320. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated at the beginning of their respective lines. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some grace notes. The accompaniment provides a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

165. АЛБАНСКО ОРО

ЗК С

Место: Враец, Тетовско
Свирел: Гани Сулемани
Роден: Враец, 1926

Лента бр. 387
Снимена: Тетово, 1960
Мелограф.: Скопје, 25.11.1965

$\text{♩} = 120-160$

5 10 15 20 25 30

1.6. Мелографии со зурлациска музика, забележани од Боривоје Џимревски (Џимревски 2000: 47–51).

МЕЛОДИЈА КОЈА СЕ СВИРИ ПРЕД ПЕЛИВАНСКОТО БОРЕЊЕ НАРЕЧЕНА "ПЕРДЕ"

rubato

тапан зурла

прачка
чекан

МЕЛОДИЈА КОЈА СЕ СВИРИ ЗАВРЕМЕ НА ДЕЛИВАНСКОТО БОРЕЊЕ НАРЕЧЕНА!

" ГУРЕШ АВАСИ "

тапан
зурла

rubato

прачка
чекан

The image shows a musical score for a piece titled "МЕЛОДИЈА КОЈА СЕ СВИРИ ЗАВРЕМЕ НА ДЕЛИВАНСКОТО БОРЕЊЕ НАРЕЧЕНА!" (Melody that is played during the Delivan battle, named!). The subtitle is " " ГУРЕШ АВАСИ " ". The score is written for a melody and two accompaniment parts: "прачка" (pracka) and "чекан" (chekan). The tempo is marked "rubato". The score consists of 12 systems of staves. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment parts are written on two staves each, with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some longer notes. The accompaniment consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a double bar line.

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation is written in treble clef and includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score features several trills, indicated by the 'tr.' symbol above notes in measures 10, 11, and 12. The handwriting is clear and legible, with consistent use of stems and beams to connect notes. The overall structure appears to be a single melodic line with complex rhythmic accompaniment.

A handwritten musical score for organ, consisting of ten staves. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of eighth-note patterns. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff continues with eighth-note patterns. The fourth staff includes a measure with a 4/4 time signature. The fifth staff shows a sequence of eighth notes. The sixth staff continues with eighth-note patterns. The seventh staff features a sequence of eighth notes. The eighth staff includes a measure with a 4/4 time signature. The ninth staff concludes with a double bar line and the instruction "ORG. FIN.". The tenth staff contains a final melodic phrase. The page is numbered 390 at the bottom.

2. Илустрации (фотографии)



2.1. Велешки зурлации, Ихмет Хусеинов (дедо) и Ихмет Усеинов-Ико (внук), Велес, 2015.



2.2. Велешкиот зурлација Левент Хусеинов (син на Ихмет Хусеинов), придружен на тапан од синот Бурхан Хусеинов, Велес, 2015.



2.3. Зурлациската група „Арзиовци“ од Велес, Велес, 2015.



2.4. Зурлациите Наим и Цавид Асани, Дебар, 2015.



2.5. Зурлаците Цемал и Жељо Дестановски, Скопје, 2015.



2.6. Зурлацијата Жељо Дестановски-Младиот, Скопје, 2015.



2.7. Зурлацијата Миљаим Дестановски, Берово, 2018.



2.8. Зурлацијата Абдула Јашароски со својот внук (свири со зурла јарам-каба), Прилеп, 2012.



2.9. Зурлација и тапанџија од Прилеп, 2014.



2.10. Зурлации со зурли јарам-каба од Кичевско (Фети Мурати, Кемал Кадриу и Асан Махмуди), Зајас, 2012.



2.11. Фариз Хајрула и Ваљон Рамадани од Тетово, со каба-зурли, 2015.



2.12. Зурлациско-тапанарската група на Садик Сулејманов од Струмица, со зурли јарам-каба, свири на сунет на ромско дете, Делчево, 2014.



2.13. Зурлациска група од Берово за време на одржување на манифестацијата „Пијанечко-малешевска свадба“, Делчево, 2014.



2.14. Скопски зурлаци за време на манифестацијата „Тодорица“, Свети Николе, 2016.



2.15. Кичевските зурлаџии Биар Усовски и Шакир Мехмедоски, со зурли јарам-каба, со авторот на трудот, Кичево, 2015.



2.16. Петрит и Мајо Исаковски, зурлаџиска група Мајовци, Дебар 2015.



2.17. Зурлацијата Реџеп Салиу свири со зурла јарам-каба, Ваница, 2015.



2.18. Зурлациско-тапанарската група на Муамед Мустафоски-Муче од Кичево, придружени од авторот на трудот, Кичево, 2015.



2.19. Зурлациско-тапанарска група од Кичево, со зурли јарам-каба ,свири на пеливански борби, одржани во чест на сунетисување на албански деца, с. Шутово, Кичевско, 2012.



2.20. Зурлациско-тапанарска група од Кичево, со зурли јарам-каба, свири на пеливански борби, одржани во чест на сунетисување на албански деца, с. Шутово, Кичевско, 2012.



2.21. Зурлациско- тапанарска група од Тетово, со каба-зурли, свири на пеливански борби, одржани во чест на сунетисување на албански деца, с. Шутово, Кичевско, 2012.



2.22. Зурлациско-тапанарска група со зурли јарам-каба, фамилија Сулејмани, Куманово, 2015.



2.23. Зурлациско-тапанарска група на Алим Демировски од Берово, со зурли јарам-каба, свири на празникот Голема Богородица, Берово, 2014.



2.24. Амди Баловски со зурлациско-тапанарска група од Дебар, со зурли јарам-каба и големи тапани, манифестација „Галичка свадба“, Галичник, 2014.



2.25. Скеднер Абдиу со зурлациско-тапанарска група од Дебар, со зурли јарам-каба и големи тапани, манифестација „Галичка свадба“, Галичник, 2014.



2.26. Зурлациско-тапанарска група на Садик Сулејманов од Струмица, свири на ромска свадба, Штип, 2015.



2.27. Зурлациско-тапанарска група на Демир Мамудов од Струмица, свири на пеливански борби во с. Куклип, Струмичко, 2012.



2.28. Млади пеливани се загреваат пред борење, с. Куклиш, Струмичко, 2012.



2.29. Загревање на пеливани пред борба, с. Куклиш, Струмичко, 2012.



2.30. Зурлациско-тапанарска група од Радовиш, со зурли јарам-каба, свири за време на пеливански борби, с. Чаликли, Валандово, 2015.



2.31. Пеливани пред борба, с. Чаликли, Валандово, 2015.



2.32. Пеливанско борење во с. Шутово, Кичевско, 2012.



2.33. Пеливанско борење во с. Шутово, Кичевско, 2012.



2.34. Зурлациско-тапанарска група, со зурли јарам–каба од Радовиш, свири на Ѓурѓовден, с. Пиперево, Струмичко, 2009.



2.35. Велешки зурлации со зурли јарам-каба, Лозово, 2019.



2.36. Илија Блажески, изработувач на инструменти, с.Лескоец, Охридско 2011.



2.37. Раде Ложанкоски, изработувач на зурли, Струга, 2011.



2.38. Вецко Стојкоски, изработувач на зурли, с. Попоец, Кичевско, 2015.



2.39. Веломир Крстевски-Вељо, изработувач на зурли, Кичево, 2015.



2.40. Стојанче Костовски, инструменталист и изработувач на зурли, с. Виниче, Скопје, 2016.



2.41. Зурли изработени од Стојанче Костовски, Скопје, 2016.



2.42. Фариз Хајрула, зурлаџија и изработувач на каба-зурли, Тетово, 2015.



2.43. Зурли изработени од Фариз Хајрула, Тетово, 2015.



2.44. Авторот на трудот со мајсторот Веломир Крстевски-Вељо, Кичево, 2015.

СОДРЖИНА

Вовед	7
1. Објект и предмет на истражувањето	9
2. Цели и задачи на истражувањето.....	10
3. Методи на истражување	11
4. Структура на трудот.....	12
1. ИНСТРУМЕНТ	15
1.1. Потекло на зурлата.....	15
1.2. Систематизација	17
1.3. Терминологија на зурлата.....	18
1.4. Терминологија и опис на составните делови на зурлата	20
1.4.1. Корпус.....	22
1.4.2. Славец.....	23
1.4.3. Медник	24
1.4.4. Писка.....	25
1.5. Распространетост на зурлата во светот	26
1.6. Распространетост на зурлата во РС Македонија	27
1.7. Видови зурли во РС Македонија.....	29
1.8. Распространетост на видовите зурли во РС Македонија.....	32
1.9. Традиционална изработка на зурлата	36
1.9.1. Зурлацискиот занает во РС Македонија.....	36
1.9.2. Алат за изработување зурла.....	40
1.9.3. Димензии на составните делови на зурлата.....	42
1.9.4. Димензии на каба-зурлата	45
1.9.5. Димензии на зурлата јарам-каба	48
1.9.6. Димензии на цура-гостиварската зурла.....	51
1.9.7. Димензии на цура-гевгелиската зурла.....	54
1.10. Материјали и технологии на изработување.....	57
1.10.1. Корпус – материјал и технологија на изработка.....	57
1.10.2. Славец – материјал и технологија на изработка.....	68
1.10.3. Медник – материјал и технологија на изработка.....	71
1.10.4. Писка – материјал и технологија на изработка.....	77
1.11. Украсување на инструментот	85
1.12. Одржување и заштитување на инструментот	88
1.13. Технички карактеристики на зурлата	90
1.13.1. Тонски опсег	91
1.13.2. Тонска низа	93
1.13.3. Апликатура кај зурлата	95

1.14.	Штимање на инструментот.....	97
1.15.	Звучниот тембр и диманички можности на зурлата	102
1.16.	Тапан, придружен инструмент на зурлата	104
1.17.	Трансформации кај зурлите и кај тапаните во РС Македонија.....	111
2.	СВИРАЧОТ.....	113
2.1.	Терминологија за свирачите на зурла и на зурлациските состави.....	113
2.2.	Етничка припадност и јазикот на зурлациите.....	115
2.3.	Полова карактеристика на зурлациите	122
2.4.	Учење.....	123
2.4.1.	Држење на инструментот	127
2.4.2.	Дување.....	130
2.4.3.	Техничко совладување на инструментот	136
2.5.	Свирење – почетник зурлација, мајстор, поранешен мајстор.....	139
2.6.	Образование, професија и професионализам	141
2.7.	Зурлациско дејствување – локално и регионално	153
2.8.	Изведувачки процес	155
2.8.1.	Свирачот.....	156
2.8.2.	Свирачот и инструментот.....	157
2.8.3.	Свирачот и другите свирачи	159
2.8.4.	Свирачот и аудиториумот	159
2.9.	Истакнати зурлации и зурлациски групи во РС Македонија.....	162
2.9.1.	Скопје	164
2.9.2.	Дебар.....	166
2.9.3.	Кичево.....	168
2.9.4.	Тетово	170
2.9.5.	Велес	171
2.9.6.	Гостивар	172
2.9.7.	Куманово	173
2.9.8.	Берово	174
2.9.9.	Радовиш.....	175
2.9.10.	Струмица	176
2.9.11.	Прилеп	178
2.9.12.	Битола	179
2.9.13.	Кавадарци.....	179
2.9.14.	Штип.....	179
2.9.15.	Кочани	180
2.9.16.	Виница.....	181
2.9.17.	Делчево.....	182
2.9.18.	Охрид и Струга	182
2.9.19.	Гевгелија.....	183

3. ЗУРЛАЦИСКИОТ СТИЛ ВО РС МАКЕДОНИЈА: ОПШТИ И РЕГИОНАЛНИ КАРАКТЕРИСТИКИ	185
3.1. Стил.....	185
3.1.1. Општи особини на зурлацискиот стил во РС Македонија	188
3.1.2. Зурлациска мелодија	189
3.1.3. Дијапазон на мелодиите.....	191
3.1.4. Орнаментирање на мелодиите.....	192
3.1.5. Ритам.....	193
3.1.6. Темпо	198
3.1.7. Динамика.....	199
3.1.8. Тембр	201
3.1.9. Фактура.....	201
3.1.10. Импровизацијата во зурлацискиот стил.....	205
3.1.11. Варијации во зурлациската музика.....	209
3.2. Регионални зурлациски стилови	213
3.2.1. Скопски стил.....	214
3.2.2. Тетовски стил.....	214
3.2.3. Гостиварски стил.....	215
3.2.4. Кичевски стил	215
3.2.5. Дебарски стил	216
3.2.6. Велешки стил	217
3.2.7. Кумановски стил.....	217
3.2.8. Беровски стил.....	218
3.2.9. Радовишки стил	218
3.2.10. Струмички стил	219
3.2.11. Прилепски стил.....	219
3.2.12. Битолски стил	220
3.2.13. Кочанско-винички стил	220
3.2.14. Охридски стил.....	220
3.2.15. Струшки стил.....	221
3.3. Стилот според темброт на зурлите	222
3.4. Нов и стар зурлациски стил.....	224
3.5. Индивидуални зурлациски стилови.....	227
3.6. Зурлациски репертоар	228
4. ИСПОЛНУВАЧКИ КОНТЕКСТИ.....	237
4.1. Зурлата во исполнувачки контексти кај муслиманите.....	240
4.1.1. Зурлата во традиционалните семејни контексти кај муслиманите.....	241
4.1.1.1. Сунет	241
4.1.1.2. Свадба.....	249
4.1.2. Традиционални календарски исполнувачки контексти кај муслиманите	254

4.2. Зурлата во исполнувачки контексти кај христијаните	256
4.2.1. Зурлата во традиционалните семејни контексти кај христијаните.....	256
4.2.1.1. Свадба.....	257
4.2.1.2. Обичај канење на мртвите.....	261
4.2.1.3. Осветување на куќа.....	263
4.2.2. Зурлата во традиционалните календарски контексти кај христијаните	263
4.2.2.1. Имендени	274
4.3. Зурлациската музика во пеливанското борење – ġуреш.....	275
4.4. Современи контексти.....	283
4.4.1. Сцена: ансамбли, фолклорни фестивали и концерт.....	284
4.4.2. Медиуми: радио, телевизија, интернет	287
4.4.3. Музичка индустрија: Плочи, касети, компактни дискови (ЦД)	287
Заклучок	289
Summary	295
Библиографија	300
Информатори	308
Прилози	310
1. Нотни записи (мелограми)	310
2. Илустрации (фотографии)	391

За издавачот
Проф. д-р Ермис Лафазановски

Уредник
Проф. д-р Ермис Лафазановски

Рецензенти
Проф. д-р Родна Величковска
Проф. д.изк. Лозанка Пејчева

Лектор
Проф. д-р Лидија Тантуровска

Техничка обработка:
Горанчо Ангелов

Печат
ДПТУ „2-ри Август“ ДООЕЛ – Штип

Тираж: 200



Република Северна Македонија

Министерство за култура

Изданието е финансирано од Министерство за култура на Република Северна Македонија

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

781.7:[781.91:780.64(497.7)

78.085.7.089.6:780.64

АНГЕЛОВ, Горанчо

Зурлациската традиција во Република Македонија / Горанчо Ангелов. -
Скопје : Институт за фолклор "Марко Цепенков", 2023. - 418 стр. :
фотографии, карти ; 23 см. - (Орска и инструментална народна традиција ;
Кн. 12 = Dance and instrumental folk tradition ; Vol. 12)

На стр. 2: The zurla tradition in the Republic of Macedonia / Gorancho
Angelov. - Фусноти кон текстот. - Библиографија: стр. 300-309. - Содржи
и: Прилози

ISBN 978-608-4984-09-2

а) Етномузикологија -- Зурлациска традиција -- Македонија б)
Етноорганологија -- Зурла -- Македонија в) Зурлациска музика --
Мелограми -- Нотографии

COBISS.MK-ID 62606597



ISBN 978-608-4984-09-2