

ISBN 978-9989-642-83-8

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ – СКОПЈЕ

ГОРАНЧО АНГЕЛОВ

МУЗИЧКИОТ
ИНСТРУМЕНТ
ЌЕМАНЕ
ВО МАКЕДОНИЈА

МУЗИЧКИОТ ИНСТРУМЕНТ **ЌЕМАНЕ** ВО МАКЕДОНИЈА

ГОРАНЧО АНГЕЛОВ

Скопје, 2014



ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ –
СКОПЈЕ

ОРСКА И ИНСТРУМЕНТАЛНА НАРОДНА
ТРАДИЦИЈА
Книга 10

INSTITUTE OF FOLKLORE „MARKO CEPENKOV“ –
SKOPJE

DANCE AND INSTRUMENTAL FOLK TRADITION
Volume 10

Goranco Angelov

MUSICAL INSTRUMENTS KEMANE IN MACEDONIA



Skopje, 2014

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ –
СКОПЈЕ

ОРСКА И ИНСТРУМЕНТАЛНА НАРОДНА
ТРАДИЦИЈА
Книга 10

Горанчо Ангелов

**МУЗИЧКИОТ ИНСТРУМЕНТ КЕМАНЕ ВО
МАКЕДОНИЈА**



Скопје, 2014

Оваа книга претставува магистерски труд под наслов „Музичкиот инструмент кѐмане во Македонија“ од областа на етноорганологијата. Голема благодарност им изразувам на рецензентите проф. д-р Горги М. Горгиев и проф. д-р Родна Величковска за нивната несебична помош при изработката на овој труд, како и на директорот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје проф. д-р Зоранчо Малинов, кој го овозможи печатењето на трудот со што долгогодишните теренски истражувања ѝ се доближуваат на пошироката јавност.

Авторот

ВОВЕД

Музичките инструменти уште одамна претставувале средство за изразување на некои чувства и духовни состојби на човекот. Во далечното минато музичките инструменти биле едноставни и произведувале по една или неколку тонски висини, а мелодиите повеќе се базирале на ритмиката комбинирана со само неколку тонски висини. Со текот на еволуцијата и интелектуалниот развој на човекот се појавуваат и инструменти кои овозможуваат добивање на различни тонски висини кои преку логичното ритмичко-мелодиско организирање ги даваат првите понапредни повеќетонски мелодии. Без разлика на верската и религиозната припадност на народите, сите имале свои музички инструменти што се користеле во разни пригоди: за забава, во војна и во мир и за време на погребните ритуали, а инструментите заземале значајна улога во човековото живеење. Од зачуваните извори поврзани со музичките инструменти можеме да откриеме одредени карактеристики на музичките инструменти, како и сличности и разлики што постојат помеѓу некои инструменти употребувани во различни делови на Земјината топка од цивилизации кои помеѓу себе немале никаков контакт. Од големо значење за нас е да го знаеме материјалот од кој се изработувале инструментите некогаш и од кој се изработуваат денес, начинот на произведување на тонот, нивната функција и употреба, влијанието на технолошкиот развој врз инструментите и донекаде нивната автохтоност која можеме да ја констатираме анализирајќи го материјалот од кој се изработуваат.

Во нашиот труд опфаќаме неколку сегменти поврзани со ќеманециската традиција и инструментот ќемане во Македонија поврзани со потеклото, распространетоста, изработувањето (процесот и фазите на изработување), материјалот од кој се изработува, техниките на свирење и застапеноста во минатото и денес.

Народниот музички инструмент *ќемане* е инструмент со крушовидна форма, а тонот се добива со трлање на жиците со помош на гудало. Според современата етномузиколошка класификација,

кѐмането ѝ припаѓа на групата кордофони музички инструменти.¹ *Кордо* доаѓа од латинскиот збор *chorda* - жица, а *фон* доаѓа од грчкиот збор *pfone* - звук. За истражувањата поврзани со музичкиот инструмент кѐмане постоеја поволни услови, бидејќи инструментот сè уште е присутен во музичката традиција во Македонија. Од големо значење за нашето истражување, покрај информациите здобиени од веќе објавената стручна литература, беше и актуелната состојба на теренот, односно стекнатото искуство што ни го пренесоа изработувачите и инструменталистите на овој музички инструмент. Голема улога во зачувувањето и распространетоста што ја имал и сè уште ја има овој инструмент има лесната преносливост и начинот на добивање на тонот. Кѐмането со задоволство било прифатено од страна на музички талентирани луѓе, бидејќи овозможува истовремено свирење и пеење. Со своите тонски карактеристики и начинот на произведување на тонот, кѐмането било погодно за придружба на песни, со што кѐманеџијата покрај улогата на инструменталист има улога и на афирматор и чувар на народната песна. Во минатото кѐмането било распространето во повеќе делови на Македонија, додека во денешно време се употребува и изработува претежно во североисточниот дел на Македонија. Можеби застапеноста и бројот на инструменталисти и изработувачи на кѐмане не е како некогаш, но од она што го затекнавме на терен несомнено можеме да зборуваме за инструмент кој во минатото имал значајна улога во вокално-инструменталната музичка традиција на македонскиот народ. Во поглед на старосната структура на инструменталистите на кѐмане, во минатото имало инструменталисти од сите генерации, од најмлади до највозрасни,

¹ Современата класификација која е општоприфатена во светот е направена од Ерих Марија фон Хорнбостел (Erich Maria von Hornbostel, 1877-1935), австриски музиколог, претставник на модерната систематска етномузикологија. Посебно се занимавал со воневропските народи и со тонска психологија и Курт Сакс (Kurt Sachs, 1981-1959), германски музиколог и етномузиколог чии главни дела се од областа на музичките инструменти. Оваа класификација за првпат е публикувана во германското списание *Zeitschrift für Ethnologie* во 1914 година, тргнува исто така од материјата како извор на звук (цврсти и гасовити тела), како и од начинот на произведување на тонот (со помош на удирање, треперење, тресење, трлање). Сите музички инструменти што се употребуваат во уметничката и фолклорната музика ги поделиле на четири главни групи кои понатаму се делат во подгрупи произлезени од главните групи со следниот редослед: *идиофони, мембранофони, кордофони и аерофони*. Оваа класификација на музичките инструменти на современи научни принципи и денес сè уште служи како најприфатлива систематизација.

додека во поново време традицијата ја претставуваат претежно повозрасни и мошне ретко инструменталисти од помладите генерации.²

Употребата на одреден музички инструмент подразбира и потреба од негово изработување. Преку непосреден контакт со изработувачите имавме можност да ги осознаеме и да ги регистрираме вештините и техниките поврзани со изработувањето на овој музички инструмент, наследени од постарите кеманеци. Констатиравме дека во минатото најчесто кеманециите си ги изработувале своите инструменти, а можеме да кажеме дека оваа традиција на изработување се задржала и до денес, бидејќи поголем дел од инструменталистите на кемане кои имавме можност да ги снимиме сами го изработиле својот инструмент.

Имајќи предвид дека изработувањето на музички инструмент бара и одредени природни predispozicii кои не ги поседува секој инструменталист, сретнавме инструменталисти кои воопшто не се обиделе да изработат кемане, како и инструменталисти кои се обиделе да изработат но не успеале. Оние што не изработувале кемане, а биле талентирани и сакале да свират, инструментите ги набавувале од изработувачи на кемане. За изработување на инструмент е потребна способност за работа со материјалот од кој се изработува кемането. Голема предност при изработувањето на инструментот претставува доколку изработувачот е и добар инструменталист кој по изработувањето ќе може да го почувствува изработениот инструмент и доколку има потреба да изврши одредени корекции. Исклучок од овие востановени правила

² Во поглед на старосната структура на инструменталистите на кемане, нагласуваме дека ова се однесува и на останатите народни музички инструменти на кои музицираат претежно постари инструменталисти. Одредена пресвртница се случи со воведувањето на овие инструменти во средните музички училишта и на факултетите за музичка уметност, најпрвин во Државниот музичко-балетски училиштен центар „Никола Илиевски - Луј“ во Скопје, во средината на деведесеттите години, а потоа и на Факултетот за музичка уметност во Скопје, од страна на академскиот уметник и интерпретатор на народни музички инструменти Драган Даутовски. Потоа се воведуваат и во средното музичко училиште во Штип (од страна на авторот на трудот), како и во Битола и од 2007 година и на Факултетот за музичка уметност во Штип на Одделот за музичка теорија и педагогија и на Одделот за етнокореологија каде што народните инструменти како национални инструменти имаат значајна улога во воспитно-образовниот процес на младите кои ја продолжуваат музичката традиција, која македонскиот народ ја создавал и ја негувал со векови.

претставува изработувачот Драги Костовски од Штип, кој иако не свири на кѐмане го изработува овој и други народни музички инструменти. Тој нагласува дека тоа што не свири не го смета како недостаток и воопшто не се одразува на квалитетот на изработените инструменти.³ Она што е заедничко помеѓу него и инструменталистите изработувачи е што во процесот на изработување користат слични методи со одредени отстапувања во одредени фази на изработувањето кои се одраз на индивидуалниот пристап во работата.

Изработувачите кои изработиле поголем број инструменти велат дека со секој изработен инструмент се трудат да постигнат подобри тонски и естетски карактеристики. Кѐманеџиите што сами го изработиле својот инструмент се горди на нивното постигнување и го истакнуваат квалитетот на инструментот со кој музицираат, но се искрени и самокритични доколку не го постигнат бараниот квалитет. Таков е случајот со релативно младиот инструменталист Јаким Стојков од Кочани (роден во 1967 година во кочанското село Ново Село), кој не можејќи да ја скроти желбата да свири на свое кѐмане, применувајќи ги методите на неговиот татко, го изработил своето прво кѐмане. Првото кѐмане не ги задоволувало потребните критериуми по што изработува друго за кое смета дека ги задоволува неговите очекувања. Јаким сè уште свири на кѐмането изработено од него. По ова, изработил уште едно кѐмане кое го подарил на свој близок роднина.

Кѐманеџијата Ставре Павловски од Пробиштип (роден во 1942 г. во кривоаланечкото село Опила) свири на кѐмане од својата осма година, но никогаш не пројавил желба да изработи кѐмане. Сепак, тој има голема улога во изработувањето на кѐмането на кое сè уште свири. Кога бил на привремена работа во Република Црна Гора неговата желба да свири на кѐмане не стивнувала и тој стапува во контакт со тишлер од Куманово кој работел во Црна Гора.⁴ Ставре му ги дава димензиите од кѐмането што го имал претходно, по што од дрво јавор мајсторот му изработува инструмент што ги исполнувал сите потребни критериуми.⁵ Ставре е мошне благодарен

³ Спротивно на ова, кѐманеџиите сметаат дека добриот инструменталист е и подобар изработувач, односно ќе изработи поквалитетно кѐмане.

⁴ Тишлер се нарекува изработувач на производи од дрво.

⁵ За видовите дрва од кои се изработува инструментот кѐмане ќе пишуваме во понатамошното излагање.

на мајсторот што му го изработил инструментот, а воедно е и мошне горд на улогата што ја имал во изработувањето на своето ќемане.⁶

Во поглед на редоследот во изработувањето на составните делови на инструментот, забележавме дека нема некој воспоставен стандард по кој би се одвивал целиот процес на изработување. Сите изработувачи користат методи кои ги наследиле или сами ги развиле во текот на изработувачката дејност. Регистрирајќи го индивидуалниот пристап кој е присутен кај секој изработувач, ги издвојуваме исклучоците кои се појавуваат во текот на изработувањето, од подготвителната до завршната фаза. Констатиравме дека поголем дел од изработувачите изработиле и друг народен инструмент како: гајда, кавал, дудуче, шупелка, тамбура, зурла и тапан.

Доаѓајќи до одредени сознанија преку систематското истражување кое го спроведовме на терен ги опфативме сите важни сегменти поврзани со инструментот ќемане. Ќе го проследиме процесот на создавањето на музичкиот инструмент ќемане, паралелно следејќи повеќе изработувачи кои, секој на свој начин, имаат индивидуален пристап давајќи му свој белег на инструментот со кој се идентификуваат во светот на музичките инструменти. Предмет на нашето истражување беа и надградувањата и модификациите што ги применуваат одредени изработувачи. Материјалот во трудот е поместен во неколку тематски заокружени поглавја. Во текот на излагањето, преку компаративно проследување на целиот процес околу изработувањето, ќе ги произнесеме сличностите и разликите кои се појавуваат во одредени етапи од изработувањето на инструментот и различните техники на свирење применети од страна на свирачите на ќемане. Методолошката структура на трудот се темели на емпириското истражување поткрепено со факти, базирани на актуелната состојба на теренот. Опфативме информатори кои покрај изработувањето го негуваат и свирењето на инструментот ќемане и инструменталисти кои само свират, а ќемането го чувствуваат како неразвоен дел од себе.

Преку овој труд на пошироката јавност ќе ѝ го претставиме овој традиционален музички инструмент, искрено надевајќи се дека ќе дадеме еден скроман придонес во зачувувањето на ќеманециската

⁶ Ова ни укажува на потребата од одредени предзнаења околу изборот на дрво погодно за обработување, димензиите по кои ќе се изработува инструментот, како и потребните алатки за работа. Од голема помош било искуството што го имал Павловски и истото било пресудно за квалитетот на изработениот инструмент.

традиција во Македонија и она што останало од неа. Хронолошкото прикажување на фазите на технологијата на материјалот, традиционалните технички помагала кои се неопходни за обработување на материјалот, поткрепени со фотографии, може да послужи и како прирачник за изработување на кѐмане.

1. ИЗВОРИ ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА ВО МАКЕДОНИЈА

За музичките инструменти во Македонија постојат мошне оскудни податоци кои ќе нè доведат до одредени сознанија за инструментите кои биле употребувани од страна на населението. Многу ретко се среќаваат информации кои точно и прецизно би нè упатиле на одредени извори кои ќе ни откријат конкретни податоци поврзани со егзистирањето на музичките инструменти во одреден временски период. Според д-р Александар Линин, за најстари пишани извори поврзани со музичките инструменти можеме да ги земеме записите на историчарите, патеписците и хроничарите кои имале можност да поминуваат на територијата каде што се простира денешна Република Македонија и да ги истражуваат културните појави опфаќајќи ги и музичките инструменти (Линин, 1986: 6).⁷ Треба да се земе предвид фактот дека дел од истражувачите кои во минатото истражувале и пишувале за македонските музички инструменти не биле музички едуцирани, поради што опишувањето на одредени музички инструменти е површно, без конкретни податоци околу димензиите и изгледот на инструментите. За нашиот истражувачки потфат, како појдовни, овие податоци се драгоцен и неизоставни со споменување на некој музички инструмент кој може да се идентификува со инструментите кои се во употреба и денес.

1.1. Записи на историчари и хроничари

Уште пред многу векови, византискиот историчар Теофилакт Симоктата во „ХРОНИКАТА“ ја истакнува големата љубов на словенските народи кон музиката. Овој историчар во VII век го споменува името на музичкиот инструмент *гусла* (ќемане), со што укажува дека овој инструмент често го употребувале Словените,

⁷ Линин Александар, *Народните музички инструменти во Македонија*, Македонска книга, Скопје, 1986. стр.6.

поради што и му го споменува името. Во IX век бугарскиот епископ Кузман ги обвинува богомилите па вели: „Гуслими и плесканием и пјесними бесовскими вино пијут“.⁸

Освен овие записи, засега немаме други извори од подалечното минато што би нè упатиле на постоењето на овој и слични на него инструменти, но и овие извори се доволни показатели за застапеноста на кѐмането во традиционалната музичка пракса.

1.2. Ликовни претстави на музичките инструменти

Уште во далечното минато музичките инструменти претставувале инспирација за талентираните ликовни уметници кои ги отсликувале инструментите во своите уметнички творби. Исто така, голем број музички инструменти се среќаваат отсликани кај иконите и фреските во црквите и манастирите. Овие претстави на музичките инструменти, меѓу кои и кѐмането, се сигурни извори за употребата на одредени музички инструменти во локалната музичка традиција во поднебјето на Македонија уште во подалечното минато. Некои од приказите делумно, а некои целосно, се поистоветуваат со музичките инструменти што се среќаваат и во денешната музичка практика.

Извори за музичкиот инструмент кѐмане се среќаваат на вратата од манастирот „Св. Јован Подром“, кој потекнува од XV век, близу до селото Слѐпче во Железник (Демир Хисар), Пелагонија. На резбата која е од XVI век е изработен лик на гуслар, свирач со прекрстени нозе меѓу кои држи едножичена гусла (фотографија 1).

⁸ Кухач С. Фрањо, *Прилози на повјест гласбе*, Рад ЈАЗУ, књига XXXVIII, Загреб, 1876.



Фотографија 1. Едножичено кѐмане и трижичено кѐмане
(фотографијата е преземена од книгата „Народните музички инструменти во
Македонија“ на д-р Александар Линин)

Според Линин, обликот и држењето на гуслата многу потсетуваат на денешните гусли. Друга претстава на кѐмането од XVI век се среќава во црквата на селото Кучевиште, Скопска Црна Гора. На иконата „Хвалите господ“ , псалм 149, прикажана е сосема вистинито трижичена гусла (кѐмане), со форма и конструкција како што се изработуваат и денешните трижичени кѐманиња во Македонија (фотографија 2).⁹



Фотографија 2. Едножичено кѐмане и трижичено кѐмане
(фотографијата е преземена од книгата „Народните музички инструменти во
Македонија“ на д-р Александар Линин)

⁹ Линин Александар, *Народните музички инструменти ...* стр.9.

1.3. Кѳмането во народните песни и преданија

За разлика од останатите народни инструменти кои се мошне застапени во народните песни и преданија, за кѳмането сретнавме само една песна која ни ја испеа Лефка Стојанова од Македонска Каменица.¹⁰ Истата песна, во вокална и инструментална форма ја исполнија и останатите кѳманеѳии од Делчевско (нотен пример бр. 1).

Нотен пример бр. 1

Ѕ = 116

Ќе - ма - не ми дрн - ка, ма - мо, ќе - ма - не ми дрн - ка, —

3
Ќе - ма - не ми дрн - ка, ма - мо, ме - не ми се же - ни, —

5
Ќе - ма - не ми дрн - ка, ма - мо, ме - не ми се же - ни.

Ќемане ми дрнка, мамо, кѳмане ми дрнка,
кѳмане ми дрнка, мамо, мене ми се жени. / 2х

Ако ти се жени, кѳрко, ако ти се жени,
ако ти се жени, кѳрко, земи се ожени. / 2х

И ти ли се надаш, бабо, и ти ли се надаш,
и ти ли се надаш, бабо, гости да пречекаш. / 2х

Гости да пречекаш, бабо, гости да пречекаш,
гости да пречекаш, бабо, с` дрвени лажици. / 2х

С` дрвени лажици, бабо, с` дрвени лажици,
с` дрвени лажици, бабо, с` калени паници. / 2х

¹⁰ Песната помеѓу народот е позната како „Ќемане ми дрнка“, насловена според првите стихови.

Во разговорите со останатите информатори околу застапеноста на кѐмането во народното творештво не добивме информации кои би ги презентирале во нашиот труд. Поголем дел од инструменталистите, кои покрај свирењето многу често знаат и да запеат со своето кѐмане, не знаеја да ни испеат песна или пак да ни пренесат некое предание поврзано со кѐмането. Тие ниту кај своите учители од кои го изучувале свирењето на кѐмане не слушнале во нивниот изведувачки репертоар да има застапено песни во кои се пее или се споменува кѐмането. За нас останува енигма на што се должи отсуството на кѐмането во овој вид на творештво, иако кѐмането е инструмент кој според неговите музичко-технички карактеристики е мошне погоден за придружба на народните песни.

Методи Симоновски изнесува некои народни верувања поврзани со музичките инструменти: „Што се однесува до *занаемот* свирење, него Бог му го подарил на човекот, кога едно време делел дарови на луѓето. Тоа се случило оној ден, кога тој со сите свои светци бил на гости кај баба Ева, која по тој повод ги дочекала со она што имала, што дал Господ – леб и сол. Пред поаѓања од Евиниот дом, благодарниот Бог го благословил многубројното семејство на Ева. Меѓу многуте, еден го благословил да биде кѐманеџија, друг – тапанџија, да работат, со пот на челото да се ранат“. Поврзувајќи ги божествата во нивната трансформација која често била во овчар како синоним за скромен човек и свирач на некој народен музички инструмент на кој овчарот свири додека ги паси овците, Симоновски вели: „Освен тоа што божеството може да се престори во овчар, тоа може да се престори и во просјак, неугледен човек. Покрај сожалувањето, тоа е една од причините поради кои народот во минатото ги помагал патувачките сакати гуслари и просјациите воопшто“.¹¹

¹¹ Симоновски Методи, *Музиката во светлоста на народните верувања во Македонија*, Музиката на почвата на Македонија, кн. 7, дел I-II, МАНУ, Скопје, 1999, 183.

1.4. Осврт врз досегашните истражувања

„Историските, географските, социјалните, политичките и другите општествени услови имале непосредно влијание врз севкупниот културен развој на Балканот, а особено врз создавањето, негувањето и зачувувањето на народното творештво како своевидна долговековна традиција“.¹²

Воведниот цитат нè насочува и кон музичката култура, која има огромно влијание во градењето и опстојувањето на секоја цивилизација. Музичката култура претставува своевиден историски архив во кој се зачувани многубројни историски настани поврзани со минатото, а со големо влјание врз националната свест во сегашноста и иднината. Балканот уште од дамнина претставувал територија преку која воделе главните патишта кои го поврзувале стариот континент Европа со источните земји. Во минатото, преку трговијата која се одвивала преку овие простори, доаѓало до мешање на цивилизациите кои имале различни културни и религиски традиции базирани на просторите од каде што потекнуваат. На овие простори се мешале источните (ориентални) и западните култури и религии. На културен план се случуваат влијанија кои спонтано, несвесно, се наметнувале, а дел од нив и се асимилирале со прифаќање од страна на локалното население. Истото се случувало и во обратен правец, се прифаќале и преземале одредени културни појави кои ги практикувало локалното население, пренесувајќи ги во други средини. Што се однесува на музиколошките истражувањата поврзани со балканските простори на кои се простира и Македонија, културните појави меѓу кои и музичката култура најпрвин го привлекувале интересот на истражувачите надвор од балканските земји. Уште во минатото, музичките инструменти и музиката на балканските народи претставувале предизвик за странските музиколози и етномузиколози. Со оглед на тогашните политички состојби кои не биле наклонети и поволни за Македонија, разбирливо е зошто странските истражувачи биле првите кои се интересирале за македонското музичко творештво, пишувајќи за состојбата на музичкиот фолклор во тоа време. Мошне позитивно за нашето истражување е што имаме пишани документи (кои денес се

¹² Смокварски Ѓорѓи, *Архаичните форми на двогласното народно пеење на Балканот* (докторска дисертација, одбранета на Факултетот за музичка уметност при Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје, 1983 год.), стр. 3 (ракопис).

од непроценлива вредност) од времето кога Македонија не била самостојна држава. Со создавањето поволни услови и можноста да се истражува се појавуваат и првите македонски собирачи и проучувачи на македонското музичко фолклорно творештво. Се пројавува интерес за проучување на вокалната и инструменталната музика и народните музички инструменти со кои се служело македонското население од сите религии. Присуството на една автентична музичка традиција и музички инструменти, кои со векови се негувани и пренесувани по устен пат, од колено на колено, претставува солидна подлога за одредени етноорганолошки истражувања. Македонскиот музички фолклор го истражувале странски етномузиколози кои објавиле стручни трудови во кои се опфатени народните музички инструменти во Македонија, меѓу кои: Лудвиг Куба, Владимир Ѓоргевиќ, Драгослав Девиќ, Митар Влаховиќ, Душан Недељковиќ и др. Д-р Душан Недељковиќ во трудот „Облици малешевске епике“ соопштува за облиците на епското пеење во Малешево, во придружба на трижичено ќемане, со неколку нотни примери.¹³ Митар Влаховиќ објавува статија за „Слепите гуслари во јужна Србија“, запознавајќи ја во тоа време јавноста за постоењето на овие гуслари.¹⁴

Во збирката „Малешевски народни песни“ собрана помеѓу 1899 и 1900 година од страна на Станко Костиќ, српски учител со македонско потекло (роден во 1875 год. во село Горно Мелничани, Дебарско), среќаваме песна без нотен запис за која тој нагласува дека ја пеел некој слепец „гудајќи“ на гусла (ќемане).¹⁵

За музичките инструменти и нивната примена во Македонија драгоцените податоци произнесуваат: македонскиот фолклорист Марко Цепенков, Живко Фирфов, Александар Линин, Боривоје Џимревски, Вера Кличкова и др. За ќемането и за ќеманециската традиција пишува етнологот д-р Бранислав Русик, кој има објавено голем број статии и трудови поврзани со слепите гуслари во Македонија, гусларската традиција и гусларството како занает за егзистенција на одредена категорија на луѓе. Од широкиот опус на објавени трудови ќе ја споменеме монографијата „Прилепски гуслар

¹³ Недељковиќ д-р Душан, *Облици малешевске епике*, Прилози проучавању народне поезије, г. VI, св. 1, Београд, 1939.

¹⁴ Митар Влаховиќ пишува за слепите гуслари во јужна Србија, но се однесува на територија на денешна северна Македонија која во тоа време била дел од јужното Српско царство.

¹⁵ Костиќ Станко, *Малешевски народни песни*, Македонски народни умотворби, книга 1, редактирал Тодор Димитровски, Скопје, 1959, стр. 168.

Апостол“, каде што дава опширен монографски приказ за слепиот прилепски гуслар Апостол, со неколку примери за Апостоловото гусларско пеење, како и штимот на трижичната гусла со која се придружувал при пеењето.¹⁶ Татјана Каличанин во својот труд „Еден човек, многу песни, еден народ“ во разговорот со информаторот Ефтим Мановски - Мано на прашањето за присуството на слепите кѐманеџии (гуслари) во Берово констатира дека имало слепи гуслари кои свиреле и пееле во придружба на своите гусли. Овде е опфатен и музиколошкиот приод од кој дознаваме дека гуслите биле со три и пет жици. Додека пеел, кѐманеџијата свирел само на две жици, без да ја допира третата. Обично во Берово свиреле тие слепи гуслари. Тој споменува и извесен Дучевски (веројатно името му било Гане) кој свирел на кѐмане, а имало и други. Мано помни кога бил млад дека Дучевски го доведувале (бидејќи бил слеп) до школото каде што тој цел ден свирел. На прашањето околу прифатеноста и бројот на кѐманеџии вели дека луѓето во Берово ја сакале и со задоволство ја слушале музиката на кѐмане.¹⁷ Етномузикологот Сашо Митев во списанието „Музика“ пишува труд под наслов „Кѐманеџиската традиција во Кривопаланечко“, каде што произнесува информации поврзани со изработувањето, потеклото и примената на кѐмането во музичката традиција во Кривопаланечко, опишувајќи го штимот и свирењето на овој инструмент. Информациите се добиени од инструменталистот и народен пејач, кѐманеџијата Досе Ангелов од Крива Паланка. Опфатени се и анализи на мелодиската и метроритмичката структура на кѐманеџиските мелодии со неколку нотни примери од Досевото свирење и пеење.¹⁸

¹⁶ Rusić Branislav, *Prilepski guslar Apostol*, Beograd, 1940.

¹⁷ Каличанин Татјана, *Еден човек, многу песни, еден народ*, Институт за фолклор, кн.26, Скопје, 1996, стр.68-69.

¹⁸ Митев Сашо, *Кѐманеџиската традиција во Кривопаланечко*, Музика, бр.13, Скопје, 2007, стр.117-130.

2. НАРОДНА ТЕРМИНОЛОГИЈА И РАСПРОСТРАНЕТОСТ НА ИНСТРУМЕНТОТ

Музичките инструменти, со иста или слична форма, може да се сретнат во различни делови од светот. Нивното именување најчесто е различно базирајќи се на јазичните локализми. Во региони што граничат помеѓу себе, односно култури кај кои потеклото на јазикот има заеднички корени, почесто за инструментите се среќаваат и слични или скоро исти термини. Конкретно, во опкружувањето околу Македонија, слични или исти термини среќаваме за поголем дел од музичките инструменти што укажува дека културните врски помеѓу населението во минатото не биле прекинати и со административните граници кои биле скроени по завршувањето на Втората светска војна.

2.2. Терминологија

Под терминот *ќемане* во Македонија се подразбира трижичен или четирижичен музички инструмент со крушовидна форма, кај кој тонот се добива со трлање преку жиците со помош на гудало, инструмент кој сè уште се негува во одредени региони во Македонија.¹⁹ Се претпоставува дека зборот *ќемане*, потекнува од *ќаменце*, трижичен гудачки музички инструмент со иста конструкција и форма кој се среќава во Турција, Иран, Сирија, Арабија, во земјите на африканскиот континент и во земјите околу Средоземно Море.²⁰

Покрај општоприфатениот термин за инструментот, мошне често *ќемането* се именува и со термините *ѓусла* (*ѓусле*) и *ќемене*.²¹

¹⁹ На терен сретнавме и петжичено *ќемане* кое било изработено од љубопитност, но не сретнавме некој да свири на вакво *ќемане*.

²⁰ Sachs Curt, *Realexicon der Muzikinstrumente*, Leipzig, 1913.

²¹ Многу често во народниот говор зборот *ќемане* или *ќемене* се користи и за виолината која се практикувала во староградската музичка традиција.

Според Душан Недељковиќ, во Малешевијата²² кѐмането може да се сретне и под името „вигулка“.²³ Според нашите истражувања на терен, именувањата се локални односно наследени од минатото, а задржани до денес без појава на нови терминологији. Денес овој инструмент најчесто се именува како *кѐмане* и *гусла*. При споменување на овие терминологији, помеѓу народот точно се знае за кој музички инструмент станува збор, каков е неговиот изглед, формата, како се произведува тонот и како се држи инструментот за време на репродуктивниот процес.²⁴ За гудалото се користат термините трљача, трљаче, трљачка. Етимологијата произлегува од трлањето на жиците со гудалото, начин на произведување на тонот и истите се длабоко врежани во свеста на кѐманециите. За свирачите на кѐмане обично се вели кѐманеција или гуслација, а за репродуктивниот процес се вели дека гуда или гусла.

„Архаичноста на терминот нè враќа и потсетува на времето кога главниот врач, суверено, со моќта на магиската сугестивност, владеел над своето племе. Иреалната моќ на врачот не се состоела само од претскажувања и спротивставување на демонските суштества, туку тој и лекувал, бил духовен водач и неприкосновен авторитет. Нецивилизираниот човек од времето на паганството бил секојдневно опкружен со магијата, тој духовно живеел со неа и верувал на неа. На сè што било ново, со својот ограничен културен видокруг, тој гледал со недоверба и го примал како необично“.²⁵ Околу овој значаен историско-етимолошки и термиолошки сегмент во својата студија, Симоновски вели:

„Паралелно со верувањето дека музиката е дар од Господа, постои и едно друго (кое по секоја веројатност произлегува од верувањето во магијата) според кое вештината на свирењето, како секоја друга вештина, е вражја, „ѓаволска работа“. Тоа доаѓа оттаму што необичното движење на прстите по музичкиот инструмент за време на свирењето на неукиот човек му се чини, во иста мера, таинствено како и неразбирливото зборување на вражалката за време на вражењето“.²⁶ Во истражување за инструменталната народна

²² Регион во Источна Македонија.

²³ Недељковиќ д-р Душан, *Облици малешевске епике ...* стр.23.

²⁴ Многу често на терен, додека баравме кѐманециии, се случуваше случајни минувачи на еден шеговит начин, со рацете да имитираат свирење на кѐмане, точно знаејќи за кој инструмент се интересираме.

²⁵ Simonovski Metodi, *Muzika u svetlosti narodnih verovanja u Makedoniji*, Zvuk, br.54, Beograd, 1962, стр. 384.

²⁶ Недељковиќ д-р Душан, *Облици малешевске епике ...* стр.24.

музика во Велешко, Џимревски наидува на терминот „короп“ за резонантиот дел на кѐмането, термин кој етимолошки асоцира на кора од дрво. За свирењето велат „вражење“.²⁷ Во текот на нашите истражувања не го сретнавме овој термин. Претпоставуваме дека тоа е поради брзата економско-технолошка прогресија, како и развојот на медицината, поради што вражењето како духовно-магиски ритуал на лекување од одредени болести е потиснат, задржувајќи се само во одредени рурални средини. Сметаме дека тоа е причината поради која овие верувања се губат од свеста на кѐманециите кои се од помладите генерации.

2.2. Распространетост на инструментот

„...За оригиналноста и афтохтоноста на музичките инструменти не може да се зборува со сигурност туку повеќе може да се зборува за нивната асимилација на одредено тло. Начинот на пренесување на инструментите бил условен од местоположбата, односно протокот на култури на одредена територија. Многу често инструментите биле пренесувани од една земја во друга по пат на размена или биле наследени од постарите култури“.²⁸

Интересот за распространетоста на кѐмането и инструменти слични на него кои се среќаваат во светот нè наведе на едно продлабочено истражување. Дојдовме до сознание дека станува збор за мошне застапен музички инструмент кој се негувал кај повеќе цивилизации и култури уште многу одамна па сè до денес. Кѐмането важи за лесно пренослив и подвижен музички инструмент што е можеби една од причините за неговата распространетост и застапеност. Како што претходно споменавме за неговото потекло, неизбежно е, инструменти кои се сродни на кѐмането во Македонија да се среќаваат и во земјите од каде што се претпоставува дека потекнува овој инструмент. Овој инструмент наоѓа широка примена на просторот на Балканот, па и пошироко кон блискоисточниот ориент. Според досегашните етномузиколошки истражувања се

²⁷ Џимревски Боривоје, *Инструменталната народна музика во Титоввелешко*, Македонски фолкор бр.42, год.21. Скопје, 1988 стр. 150.

²⁸ Devič, Dragoslav, *Etnomuzikologija III deo (instrumenti)*, skripta, Fakultet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1977, стр.1.

претпоставува дека на балканските простори кѐмането е пренесено преку Турција и егејските острови токму од тие блискоисточни земји (Иран, Сирија, Арабија) од каде што се смета дека потекнува.²⁹

2.2.1. Распространетост на инструментот надвор од Македонија

По многу нешта, инструменти идентични и сродни на македонското кѐмане наоѓаат широка примена на целиот Балкански Полуостров и пошироко, во блискоисточниот ориент. Како мошне рапространет инструмент (различно именуван), освен во подалечните земји, инструмент сличен на македонското кѐмане наоѓа широка употреба и во балканските земји (Хрватска, Босна, Црна Гора, Бугарија), каде што може да се сретне под следниве именувања: *лирица, гусла, дзигулка, г'дулка, цигулка, кѐменче* или *копанка*.³⁰

Во продолжение ќе претставиме инструменти од групата на кордофони лакови инструменти кои според нивните физичко-акустички и музичко-тонски карактеристики се мошне слични со кѐмането во Македонија.

Инструментот г'дулка е мошне распространет во соседна Бугарија и по многу нешта е сличен на македонското кѐмане, но сепак претставува инструмент со локално потекло кој се користи исклучиво во Бугарија. Бројот на жиците се движи од 3 до 4, а разликата во однос на македонското кѐмане е што освен основните, мелодиските жици, кај овој инструмент се додадени и дополнителни резонаторни - аликвотни жици кои се поставени под мелодиските. Овие жици се нарекуваат „подгласници“ (фотографија 3).³¹

²⁹ Манолов Илия, *Традиционалната инструментална мизика от Југозападна Б'лгарија-Пирински край*, Издателство музика, Софија, 1987, стр. 20.

³⁰ Недељковиќ д-р Душан, *Облици малешевске епике ...*

³¹ Кауфман Николај, *Б'лгарска народна музика*, Наука и искуство, Софија, 1970, стр. 79.



Фотографија 3. Г'дулка (Бугарија)
(фотографијата е преземена од интернет)

Инструмент сосема идентичен со бугарскиот инструмент г'дулка, кој покрај основните жици содржи и подгласници (аликвотни жици) се наоѓа во Етнолошкиот музеј на Македонија (фотографија 4).³²



Фотографија 4. Кемане со подгласници во сопственост на
Етнолошкиот музеј на Македонија
(фотографирал авторот на трудот)

³² Преку нашето истражување спроведено во Етнолошкиот музеј, според податоците во влезната книга, ова кемане (гадулка) е донесено од село Борова Брезница, Прилепско, и е подарено од извесен Горги Малахов. Овој инструмент е заведен како предмет со број 11925. Информацијата за донаторот на овој инструмент ни ја даде етнологот м-р Владимир Боцевски, раководител на Одделот за народни музички инструменти во Етнолошкиот музеј на Македонија.

И српскиот етномузиколог Драгослав Девиќ во својата скрипта за музичките инструменти го споменува овој инструмент, во сопственост на Етнолошкиот музеј во Скопје, со одреден сомнеж околу неговото потекло.³³ На терен не сретнавме друг ваков инструмент кој се користи во музичката практика во Македонија, со додадени жици, подгласници. Инструменталистите, како и изработувачите на кѐмане, немаат сретнато некој да свири и да изработува ваков тип на инструмент, а воопшто и не знаеја како изгледа тој инструмент и каква е функцијата на аликвотните жици. Нашата констатација е дека станува збор за инструмент кој во Македонија на некој начин е донесен од соседна Бугарија.³⁴ Во Далмација (област во Хрватска) населението користи едножичени гусли. Кај овие гусли, за разлика од македонските, капакот кој ја затвора резонантната кутија се изработува од затегната, најчесто јарешка кожа на која се бушат неколку симетрични отвори за поголема резонанција (фотографија 4).³⁵



Фотографија 4. Гусла од Далмација
(фотографијата е преземена од интернет)

Во поглед на надворешниот изглед, највпечатливи се српските и црногорските едножичени гусли кои избобилуваат со резби кои симболизираат одредени национални обележја. Изразени

³³ Dević, Dragoslav, *Etnomuzikologija III deo ...* 188.

³⁴ Во областите во Бугарија кои се наоѓаат по должината на границата со Македонија се среќаваат инструменти без подгласници кои се скоро идентични со македонското кѐмане.

³⁵ Јарешката кожа се одликува со голема цврстина, издржливост и трајност. Во Македонија се користи за изработување на мешина за гајда и за изработување на кожи за тапан.

се резбите кои се наоѓаат на крајот од главата на гуслите, на кои се претставени животни како: орел, коњ, коза и други.³⁶ И кај овие гусли капакот се изработува од затегната кожа од јарец (фотографија 5).



Фотографија 5. Црногорска гусла
(фотографијата е преземена од интернет)

Една од разликите помеѓу далматинската, српската и црногорската гусла во однос на македонското ќемане, покрај надворешниот изглед и материјалот од кој се изработуваат, е во бројот на жиците.

Следниот инструмент наречен *ќеманче* се среќава во Турција и ни укажува на претходно изложените претпоставки кои се однесуваат на потеклото на ќемането. Ова ќемане, според неговата надворешна конструкција и според бројот на жиците, е најидентично со македонското трижичено ќемане (фотографија 6).



Фотографија 6. Ќемане (Турција)
(фотографијата е преземена од интернет)

³⁶ Пребарувајќи модели на гусли од Србија и Црна Гора, забележавме дека нивните ерголошки карактеристики се мошне идентични.

2.2.1. Распространетост на инструментот во Македонија

Во минатото, кѐмането било распространето во повеќе делови на денешна Република Македонија. Денес овој инструмент се среќава исклучиво во источните и североисточните делови, по должината на Осоговските Планини и во Пијанечката област.³⁷ Конкретно, кѐмане се среќава во градовите Делчево, Македонска Каменица, Винаца, Кочани, Штип, Пробиштип, Злетово, Кратово, Крива Паланка, Куманово и во селата кои гравитираат околу овие градови.



Карта на Р.Македонија со застапеност на инструментот кѐмане

Споменативе населени места припаѓаат на шопско-брегалничката етнографска целина. Оваа етнографска целина ги зафаќа сливовите на реката Брегалница и Пчиња, а извесен нејзин дел се наоѓа во сливот на реката Струма и нејзината десна притока Струмешница. Во сливот на реката Брегалница се наоѓаат следниве предели: Малешево и Пијанец – во горниот тек на Брегалница, Осоговија – јужниот планински дел од Осоговските Планини, Кочанско и Виничко – по средниот тек на реката, во Кочанската Котлина, Злетовско – по текот на Злетовска Река (Злетовица), десна притока на Брегалница, Овче Поле – во сливот на Светиниколска Река (Азмак), десна притока на Брегалница, Штипско – по долниот тек на Брегалница, додека во сливот на нејзината најголема лева притока се наоѓа истоимениот предел Лаковица. Во сливот на Пчиња

³⁷ Линин Александар, *Народните музички инструменти ...* стр.57

се наоѓаат пределите: Пчиња – во изворишниот дел на реката, Козјачија – јужните предели на планината Козјак, Средорек – долниот тек на Крива Река, Кратовско – западните падини на Осоговските Планини со средниот дел од Криворечието и Кривопаланечко (Славиште) – во горниот тек на Крива Река. Во сливот на Струма се наоѓа пределот Горноцумајско (Благоевградско) и тоа во средишниот нејзин дел, а во изворишните делови на Струмешница и нејзините леви притоки, т.е. на јужните падини на Плачковица, се наоѓа Радовишки Шоплук.³⁸

Преку нашите теренски истражувања увидовме дека присуството на кџмането се движи во границите на споменатиов шопско-брегалнички етнографски предел, освен во Радовишкиот Шоплук каде што не е забележана употреба на овој инструмент.

Во југозападна Македонија овој инструмент воопшто не се користи, што е уште една потврда на нашата теза дека станува збор за музички инструмент кој е присутен претежно во североисточните делови на Македонија. Единствениот инструменталист на кџмане во Битолско е Стојанче Давитковски, роден во 1963 година во кривопаланечкото село Конопница. Тој важи за еден од подобрите инструменталисти на кџмане и интерпретатор на народни песни (особено песни со лирска содржина). Во Битола живее од 1984 година, каде што се доселил со својата фамилија поради работа. Сепак, станува збор за инструменталист кој е доселен во Битола, а кој потекнува од околината на Крива Паланка која е позната по големиот број инструменталисти на кџмане.³⁹ Според изворите кои ни беа на располагање, во минатото кџмането било застапено и во Прилеп, Битола и во Охрид. Ранка Софрониевска истакнува дека во овие региони се среќаваат два вида гуслари од кои едните биле здрави луѓе кои свиреле и пееле на разни свечености или вечерни седенки за лично задоволство и да ги развеселат другите.⁴⁰ Во овој труд е потенцирано дека овие гуслари најмногу ги имало во шопските етнички области кон Бугарија. Овие гуслари патувале во

³⁸ Малинов Зоранчо, *Традицискиот народен календар на шопско-брегалничката етнографска целина*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ - Скопје, Посебни изданија, книга 68, Скопје, 2006, стр. 20.

³⁹ Веруваме дека и во некој друг град или во некоја странска држава има кџманеци кои по пат на миграција доспеале далеку од нивното место на раѓање. Секако, нивното потекло најверојатно е од претходно споменативе региони.

⁴⁰ Софрониевска Ранка, *Фолклорот и етнологијата на Битола и Битолско*, МАНУ, Друштво за наука и уметност-Битола, УНК „Илинденски денови“ – Битола, Битола, 1981, 551-552.

повеќе населени места каде што за свирењето добивале напојница. Вториот тип гуслари биле луѓе со телесни недостатоци (повеќето од нив биле слепи), но секогаш со здрава лева и не многу оштетена десна рака. Тие во мали групи (најмногу пет члена) оделе од место до место, од куќа до куќа и со гуслање и пеење питале разни средства за живот, па затоа најчесто нив ги нарекуваат гуслари питачи, божјаци, слепци, гагалции итн.⁴¹

Слепите кѐманеции-просјаци коишто на некој начин го изгубиле видот по што се оддавале на изучување на овој инструмент својот живот го поминувале свирејќи и пеејќи со што си обезбедувале егзистенција. Тие ослепувале поради прележани големи сипаници или од други причини, поради што не биле во можност да работат и за да не бидат на товар на родителите тие оделе кај постарите и поискусни кѐманеции од кои учеле песни и да свират на кѐмане. Така растел и нивниот број, а биле распространети низ цела Македонија. Иако имало повеќе населени места од кои произлегувале такви гуслари, како позначајни гусларски средишта се издвоиле три: Прилеп, Битола и Охрид.⁴²

На што се должи целосното исчезнување на кѐмането и кѐманециската музика од овие простори не можеме со сигурност да кажеме, но претпоставуваме дека тоа се задржало во средините од каде што и било пренесено во останатите делови на Македонија, преку движењето на овие народни свирачи. Можеби еден од факторите за исчезнувањето било нивното потиснување од музичките инструменти од западноевропско потекло кои почнале да се применуваат во овие градски средини.⁴³

⁴¹ Преземените цитати ги пренесуваме со терминологија која се користела кога е пишуван трудот односно термините гусла, гуслар, гуслари е идентичен со термините кѐмане, кѐманеција и кѐманеции. Оваа терминологија во некои населени места останала во употреба и до денес, влијание кое останало од времето кога Македонија била под српска управа.

⁴² Софрониевска, Ранка, *Фолклорот и етнологијата...* стр. 551-552.

⁴³ Постојат теории дека слепите кѐманеции водат потекло уште од првата половина на XI век (1014 год.) од војниците на Цар Самоил кои биле поразени и ослепени во битката кај Беласица помеѓу Цар Самоил и византискиот владател Василиј II. Оваа претпоставка не можеме да ја потврдиме бидејќи современата медицината го негира наследеното слепило и други физички болести кои не им се пренесуваат на идните поколенија.

2.2. Опис на инструментот

Во ова поглавје ќе направиме детален опис на инструментот и неговите составни делови. Како што споменавме на почетокот, ќемането е инструмент со крушовидна форма составен од неколку делови. Составните делови се именуваат претежно со термини наследени од минатото. Како главни составни делови изработени од едно парче дрво се: корпусот (мев, коруба, корупка, кртуна, крутна), вратот (шија) и главата во која се вметнуваат чивиите кои се механизмот за штимање (ујдисување или слагање) на инструментот. На корпусот се додава плоча на која се наоѓаат резонантни отвори и гласници, потоа кобилица (магаренце), звучно столпче (нога) и држач на жиците (чешел, гребенче). Тонот се добива со предизвикувањето на треперење на жиците со гудало (трљача, трљаче, трљачка), (фотографија 7).



Фотографија 7. Музичкиот инструмент ќемане и неговите составни делови
(фотографирал авторот на трудот)

Составните делови на кѐмането се изработуваат во фази, без некој строго воспоставен редослед. Најчесто, првин се изработува корпусот бидејќи за него е потребно најмногу време, а изработувањето бара големо внимание и трпение. Корпусот воедно претставува и стожер на останатите составни делови, кои еден по еден се додаваат на главната конструкција која ја сочинуваат корпусот, вратот и главата. Гудалото е составено од дрвен дел и од влакна од опаш на коњ.⁴⁴

2.2. Видови кѐманиња во Македонија

Во текот на теренските истражувања, според нашите поставени критериуми за разните видови кѐманиња, констатиравме дека во инструменталната музичка практика во Македонија постојат само два типа. Класифицирањето го направивме според бројот на жиците кај инструментот, а не според формата (изгледот) и димензиите на инструментот. Во пракса, најзастапени се инструментите со три жици и нешто поретко со четири жици.⁴⁵ Наидовме и на кѐмане со пет жици кое е создадено како плод на инвентивноста на еден од изработувачите.⁴⁶ Составните делови кај сите видови кѐмане (трижичено, четирижичено и петжичено) се исти.

Во текот на нашето истражување не наидовме на инструменталист којшто свира на петжичено кѐмане, поради што не можеме да зборуваме за инструмент кој е масовно применет. Сепак, сметаме дека ова кѐмане како творба на креативноста на мајсторот треба да заземе свое место во оваа студија, така што кога зборуваме за карактеристиките на кѐмането покрај на трижичено и

⁴⁴ За влакната, многу често, иако не е од македонско потекло се користи и терминот струни. Овој термин се користи и за жиците кај останатите жичени инструменти (народни и класични). Во нашиот труд ќе го изземеме овој термин, сметајќи го за термин од немакедонско говорно подрачје.

⁴⁵ Четирижичено кѐмане е застапено во пробиштипскиот и злетовскиот регион, додека во останатите региони претежно е застапено трижиченото кѐмане.

⁴⁶ Петжичено кѐмане изработува само Драги Костовски од Штип. Тој направил неколку петжичени кѐманиња кои повеќе биле наменети за продажба како сувенир и не се применуваат од страна на кѐманециите.

четирижичено, констатациите се однесуваат и на петжиченото кемане (фотографија 8).⁴⁷



Фотографија 8. Трижичено, четирижичено и петжичено кемане (фотографирал авторот на трудот)

2.5. Форма и димензии на инструментот кемане

Што се однесува на формата и димензиите на кемането можеме да кажеме дека за овој инструмент нема некои воспоставени стандарди, а изработувачите како модел го земаат оној инструмент кој им е на располагање или оној кој им останал во нивната

⁴⁷ Бидејќи петжиченото кемане не се среќава во традиционалната музичка практика, туку е креација на изработувачот, ова кемане ќе го изоставиме како претставник на традиционалната кемециска традиција. Останатите информации поврзани со изработката на кемането се однесуваат и на петжиченото кемане, кое во суштина не се разликува по ништо освен во бројот на жиците.

перцепција.⁴⁸ Генерално, инструментите во многу нешта помеѓу себе се слични, но ќе бидат идентични само ако се изработени од еден мајстор којшто се труди да задржи одреден модел. Анализирајќи ја формата на кѐмането, не можевме да одредиме некоја стандардизација и да констатираме дека еден модел е позастапен во однос на друг, туку напротив, секој инструмент претставува индивидуален израз со уникатно ерголошко решение.

Претпоставуваме дека формата се базира на моделот што се користел уште од неговото појавување и е задржана во својот првобитен изглед кој опстоил и надживеал многу генерации изработувачи и свирачи на овој музички инструмент. Сепак, како кај останатите народни музички инструменти, така и кај кѐмането среќаваме модели кои делумно отстапуваат од споменатата воспоставена традиционална форма. Одредени форми се задржале во средини коишто во минатото биле изолирани, а населението немало меѓусебни комуникации. Димензиите се варијабилни и непостојани од причина што многу често инструментите се приспособуваат според физичката конструкција на свирачот.

2.5.1. Форма на инструментот

Крушовидната форма е она по што кѐмането е препознатливо како музички инструмент. Етимологијата на терминот произлегува од овошјето круша, која поделена на два дела во должина ја отсликува формата на кѐмането.

Формата кај кѐмането, за разлика од останатите народни музички инструменти кои главно имаат стандарна форма, е мошне варијабилна и со изразена индивидуалност.⁴⁹ Имавме непосредна можност да се увериме во креативноста на изработувачите кои имаат креирано свои модели на кои понекогаш прават одредени корекции во функција на подобрување на звучната боја и, секако, визуелните

⁴⁸ Инструментите се изработуваат претежно рачно, со помош на примитивни и мал број на фабрички алатки, што е причина за изразената индивидуалност кај крајниот производ.

⁴⁹ Ова се однесува на гајдата, кавалот, тамбурата, зурлата, тапанот и др. народни инструменти кај кои нема поголеми разлики во нивната форма.

перформанси. Во продолжение ќе изложиме инструменти со различни форми (фотографија 9).



Фотографија 9. Форми на инструменти
(фотографирал авторот на трудот)

Од приложените фотографии што ги снимивме на терен можеме да видиме дека кѐмането, генерално, ја задржува крушовидната форма со одредени отстапки. Многу често и инструментите изработени од еден ист мајстор не се потполно идентични. Понекогаш, за време на работата над инструментот, тие се принудени да го менуваат моделот поради непредвидени појави во текот на изработката. Може да се случи поради временски влијанија или механичкото дејство врз дрвото, тоа да се искриви или да напукне. Доколку дојде до тоа, мајсторот оценува дали да се продолжи со изработувањето. Ако постојат услови за продолжување со работата се избегнуваат деформираните места и контурите и димензиите на инструментот се приспособуваат според настанатите оштетувања.

Констатиравме дека во поглед на моделот, изработувачите се склони кон менување како би добиле инструмент со звучни перформанси кои ги задоволуваат нивните критериуми. Мошне често применуваат и одредени модификации за кои велат дека овие ги прават од љубопитност, поттикнати од нивниот природен инстинкт за истражување и подобрување на квалитетот на инструментите. Сепак, и покрај повремените отстапувања, тие го задржуваат моделот за којшто сметаат дека најповеќе им одговара ним и на потенцијалните купувачи.

2.5.2. Димензии

И во поглед на димензиите, за овој инструмент можеме да кажеме дека не се изработува по некои воспоставени стандарди. Димензиите кај кѐмането се мошне варијабилни, но генерално се движат од околу 450 - 550 сантиметри во должина; околу 20 - 24 сантиметри во ширина и 5 - 15 сантиметри во најдлабокиот дел на корпусот. Големината на инструментот понекогаш е условена и од димензиите на материјалот, односно големината на дрвото од кое се изработува. Понекогаш се прават отстапки од постоечките димензии со намера инструментот да се приспособи на физичката конструкција на инструменталистот за кој е наменето кѐмането.

3. ТРАДИЦИОНАЛНА ИЗРАБОТКА НА ИНСТРУМЕНТОТ

Пред да се започне со изработувањето на еден традиционален музички инструмент се планираат одредени насоки и нормативи врз база на кои планирано и систематски ќе се одвива целиот процес. Традиционалната изработка подразбира одреден традиционален пристап кој е наследен и задржан од минатото, а применлив и практичен и во денешни услови на глобализација и технолошки развој. Во ова поглавје ќе ги опфатиме фазите кои го сочинуваат процесот на изработка на музичкиот инструмент кемане, почнувајќи од одбирањето и подготвувањето на материјалот од кој се изработуваат составните делови на инструментот. Покрај материјалот, голема улога во целиот изработувачки процес има и алатот со чијашто помош ќе се изработи квалитетен музички инструмент со високи тонски и естетски карактеристики.

3.1. Технологија на материјалот за изработување на инструментот

Да се добие еден музички инструмент кој ќе задоволува одредни воспоставени стандарди и ќе заземе одредено место во средината за којашто е наменет се потребни соодветни познавања кои ќе се применат во текот на изработувањето.

„Кога говориме за музички инструмент како средство за произведување на тон, јасно е дека тој треба да биде изработен врз основите на природните акустички принципи и закони. Музичкиот инструмент обично е изработен на тој начин да ја задоволи културната традиција во определена ситуација, време и простор, задоволувајќи го притоа вкусот и стилот на една епоха или социјална средина, во исто време одговарајќи и на потребите на обичаите, ритуалите и репертоарот што таа средина го наметнува и бара“.⁵⁰ За

⁵⁰ Gojković Andrijana, *Narodni muzički instrumenti*, Vuk Karadžić, Beograd, 1989, стр.14.

да се започне со изработката на инструментот, потребни се претходни подготовки на материјалот од кој се изработува. Подготовкаите опфаќаат неколку фази со кои материјалот се доведува во состојба над него да можат да се вршат одредени физички активности без притоа да дојде до нивно оштетување.

3.2. Алат за изработување на инструментот

Мошне важна улога во изработувањето на музичките инструменти имаат техничките помагала (алатки) кои ги користат изработувачите во текот на процесот на изработување. Алатките се неопходни во сите фази на обработувањето на материјалите и со нивна помош се овозможува поедноставно подготвување и обработување на материјалот. Уште од настанокот на човекот најпримитивни алатки биле каменот и дрвото. Ако во далечното минато основен алат бил каменот кој можел да се сретне насекаде околу човекот, во денешно време главно се користат челични алатки. Изработувачите делумно користат традиционални алатки кои ги имаат наследено или ги имаат изработено и одредени фабрички алатки со кои го поедноставуваат изработувачкиот процес. Со примената на соодветни алатки во процесот на изработување се скратува времето на изработување на инструментот. Во денешно време се користат различни алатки, како моторни пили со кои се сече дрвото, разни видови на тесли приспособени за одземање на дрвото, зимало (алатка што ја користат за длабење на корпусот), разни видови на сврдли и бургии. На крајот користат турпии и шмиргли (хартија за стругање) со кои на инструментот му го даваат финалниот изглед (фотографија 10).



Фотографија 10. Дел од алатот за изработка на кѐмане, тесли, зимало, бургии, струг, турпии и глета (фотографирал авторот на трудот)

3.3. Видови дрва за изработка на кѐмане

„Од создавањето на светот па до денес, дрвото како материјал неразделно ги придружувало сите фази на човечкиот живот и битно влијаело на неговиот опстанок и на еволуцијата на неговиот род. Не напразно прастариот човек на некои дрвја им давал култно значење или ги прифаќал и толкувал како божества“.⁵¹ Од дрво се изработувале првите примитивни музички инструменти, бидејќи се наоѓало насекаде околу човекот и било најпогодно за обработување и приспособување во одредени форми.

„Поради различноста на музичките инструменти и нивните бројни локални варијанти се подразбира дека ќе се разликува и нивната ергологија и технологија и дека не зависат само од типот на инструментот, туку и од регионот во кој се изработуваат. Од што ќе биде изработен одреден инструмент, најмногу зависело од материјалот кој преовладува во тој регион“.⁵²

⁵¹ Чајкановиќ Веселин, *О магији и религији – култ дрвета и биљки код старих Срба*, Просвета, Београд, 1985, 102-116.

⁵² Gojković Andrijana, *Narodni muzički instrumenti ...* 1989, стр.14.

На теренот ја затекнавме претходната констатација, односно сите изработувачи кои беа опфатени во студијава, за изработување на кѐмане претежно употребуваат материјал што може да се пронајде во нивното непосредно опкружување. Големо влијание во изборот на материјалот има местото на живеење. Конкретно, надморската височина од која зависи вегетацијата и видовите дрва кои можат да се сретнат во природните услови. Можеме да кажеме дека изработувачите на некој начин се условени од природата којашто им го обезбедува репроматеријалот од кој ги изработуваат инструментите.

Деловите на кѐмането се изработуваат од повеќе типови на дрво, од орев, скоруша (вид на дива круша), јавор (клен), круша и црница (дудинка) за корпусот и за изработување на капакот чам и бор. Околу дрвото што се користи за изработување на кѐмането (во поглед на квалитетот) се сретнавме со одредени спротивставени мислења, бидејќи сите изработувачи користат различен тип на дрво (што е условено од нивното место на живеење), но се единствени во тоа дека секое дрво е добро доколку е погодно за обработување.⁵³ За погодно го сметаат она дрво коешто може да претрпи одредени корекции по кои тоа ќе ја задржи изработената форма и нема да дојде до негова деформација. Изработувачите велат дека постојат два типа на дрво, меко и тврдо. Како најпогодно дрво за изработување на кѐмане го сметаат оревот за кој велат дека е цврст и долготраен, иако за разлика од останатите дрва е нешто потврдо за обработување.⁵⁴ Од нашето истражување заклучивме дека изработувачите со задоволство би изработувале кѐмане од ореово дрво, но сепак најповеќе го користат дрвото што може да се пронајде во непосредна близина на нивното место на живеење. Овде ја пронаоѓаме причината зошто секој од изработувачите му дава приоритет на одредено дрво, доаѓајќи до заклучок дека сите споменати дрва можат да се обработуваат и од нив да се изработи кѐмане кое ќе ги задоволува потребните музички критериуми.

Во денешно време со развиен патен сообраќај изработувачите се подготвени да отпатуваат до некое подалечно место, каде што

⁵³ Славе Петровски, Кѐманеџија од Делчево, на шега, ја негира народната изрека „Од секое дрво свирка не бива“, велејќи „Од секое дрво кѐмане бива“.

⁵⁴ Околу ореовото дрво сите се единствени дека е најдобро за изработување на кѐмане, правејќи споредба со резбите во манастирите и црквите кои претежно се изработувале од ова дрво.

можат да се снабдат со одредени количини на погоден материјал од кој ќе изработат неколку инструменти.

Изработувачот Славе Петровски од Делчево вели дека во последните години, покрај со природно намалениот раст на погодни дрва, се соочуваат и со Законот за експлоатација на шуми. Законот забранува сечење на дрва без соодветна дозвола, иако станува збор за мала количина колку што им е потребна за изработување на неколку инструменти, за кое непочитување можеле да бидат казнети со што им се ограничува материјалот што доведува до намалување на бројот на изработени инструменти.

Нашето внимание го насочуваме кон крајниот производ што се добива од овие дрва, а тоа е изработувањето на квалитетен музички инструмент кој во рацете на кѐманеџијата, преку музиката, ги оправдува вложеното време и труд. Ова поглавје го завршуваме со констатација дека од повеќе видови дрва се добиваат квалитетни музички инструменти кои се дел од инструменталната музичка традиција во Македонија.

3.4. Фази на изработување на инструментот

За да се изработи еден народен музички инструмент е потребно материјалот од кој се изработува да помине низ неколку фази. Пред да се почне со изработување на инструментот, потребни се одредени подготовки од технички аспект, односно одбирање и подготвување на дрвото и подготвување на соодветен алат што ќе се користи во текот на изработувачкиот процес. Секој изработувач применува свои нормативи во обработувањето на дрвото. Инструментот се изработува во неколку фази кои на некој начин се зависни една од друга.

3.4.1. Подготовка за обработување на дрвото

Првата фаза во процесот на изработување е подготовката на дрвото. Кај оваа фаза е потребна голема вештина и трпение, бидејќи временски е најдолготрајна. Големо влијание на квалитетот на дрвото, а подоцна и на квалитетот на тонот на изработениот инструмент имаат природните фактори.⁵⁵ Посебен интерес во нашето истражување привлече начинот на одбирање на дрвото, односно периодот од годината кога се бере и местоположбата на растење на дрвото. Ова се главните карактеристики што треба да се знаат пред дрвото да се подложи на низа други проверки од страна на мајсторот-изработувач преку кои ќе се одреди дали ќе се продолжи со понатамошно обработување.

Според изработувачите, најдобро дрво е она што растело на повисоко место, на страна која е изложена на поголемо сончево влијание, народски кажано на „припек“, на место каде што водата не се задржува кај коренот на дрвото. Најдобро е да се бере во доцна есен, по паѓањето на лисјата, кога стеблото содржи најмал процент на вода во себе, со што се скратува времето за сушење.⁵⁶

Што се однесува на процесот на сушење на дрвото, изработувачот Драги Атанасов од Кочани вели дека е најдобро кога се суши по природен пат, бидејќи колку подолго време се суши, толку подобро и посигурно ќе биде за обработување. Тој го остава дрвото со коруба една до две години. Почитувајќи го времето потребно за сушење се намалува и ризикот дрвото да испука во текот на неговото обработување. Тој вели дека има начин на забрзано сушење на дрвото. Овој начин го осознал преку користење на стручна литература од областа на дрвната индустрија од која дознал некои методи во подготовката и преработката на дрвото. Овие методи ги применил и се уверил во нивата ефикасност. Сепак, како и останатите изработувачи, тој го практикува традиционалниот начин на сушење на дрвото за кој сите изработувачи велат дека е проверен и применет и од нивните предци.

По внимателното одбирање, дрвото се остава да се суши на места кои се приспособени за оваа намена. Тоа се покриени

⁵⁵ Од овие причини, секој изработувач однапред го планира производството за наредните години, односно дрвото го одбира и бере неколку години наназад.

⁵⁶ За берењето важи ова правило, но не може точно да се предвиди времето на сушење бидејќи секое дрво има различно времетраење на сушење.

простории кои се отворени најмалку од една страна во кои не продира влага ниту пак може да ги фати дожд. Дрвото се суши на провев, а влагата се истиснува по природен пат (фотографија 11).



Фотографија 11. Дрва во фаза на сушење
(фотографирал авторот на трудот)

По сушењето, дрвото се дели на два дела со што се добиваат две исти парчиња од кои се изработуваат основите за два инструмента (фотографија 12).



Фотографија 12. Рана фаза на обработено дрво
(фотографирал авторот на трудот)

Вака одвоеното дрво е веќе подготвено за зафатите врз него, со што може да се почне со изработување на инструментот. Оваа фаза бара многу вештина и трпение за да се добијат основните контури на кѐмането. Изработувачот Славе Петровски од Делчево е веројатно единствениот изработувач кој ја одминува фазата на сушење и инструментите ги изработува додека дрвото е сурово. За неговите техники на изработување ќе зборуваме во понатамошното излагање.

3.4.2. Изработка на корпусот, вратот и главата на инструментот

Кај инструментот кѐмане, корпусот, вратот и главата се изработуваат од едно парче дрво, поради што овој инструмент се одликува со цврстина и долготрајност. Поретко се среќаваат и кѐманиња кај кои корпусот е изработен од две споени парчиња на дрво.

За да се започне со обработување и одземање на дрвото, со претходно изготвен модел на инструментот, се обележуваат контурите (надворешните страни) на корпусот. За обележување се користи шаблон (модел) кој се изработува од тврда хартија по чии рабови ќе може да се обележува или пак со прецртување од претходно изработено кѐмане. По обележувањето, со соодветен алат се сече по рабовите на обележаното место (фотографија 13).⁵⁷



Фотографија 13. Нацрт на модел изработен од Славе Петровски
(фотографирал авторот на трудот)

⁵⁷ Секој изработувач користи свој алат, почнувајќи од обична тесла, рачна пила за сечење дрва и моторна пила за сечење дрва.

Во оваа фаза посебно внимание се обрнува на правецот во кој ќе се изработува инструментот. Според мајсторот Драги Атанасов од Кочани, најдобро е главата на кџмането да се изработува во спротивен правец од коренот, односно да е свртена во правец на врвот на дрвото. Обележаниот модел најпрвин се сече на растојание од неколку милиметри од одбележаните линии, со што се остава простор за одредени дополнителни корекции (фотографија 14).⁵⁸



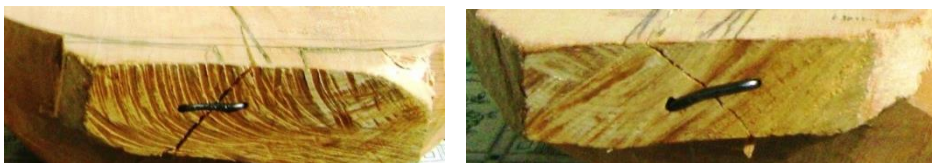
Фотографија 14. Модели изработени од Славе Петровски и од Драги Атанасов
(фотографирал авторот на трудот)

Делумно подготвениот модел на кој веќе се отсликуваат контурите на инструментот се остава повторно да се суши одреден период сè додека изработувачот не процени дека може да се продолжи со следната фаза на длабење на корпусот (мевот) што се нарекува *копање*.⁵⁹ И во оваа фаза, исклучок од вообичаената

⁵⁸ За првично изработениот модел се користи традиционалниот термин „грубо“.

⁵⁹ Доколку се започне со копање на корпусот, а дрвото не е доволно исушено, голема е веројатноста да дојде до искривување или пукање на дрвото.

практика прави Славе Петровски. Тој грубиот модел го прави уште додека дрвото е сурово (влажно) и потоа го остава во специјален сад со пченкарно брашно со чијашто помош ја извлекува влагата од инструментот.⁶⁰ Ова го прави од причина што дрвото клен од кое тој ги изработува неговите инструменти е полесно за обработување додека е сурово (непосредно по берењето), бидејќи кога е суво е мошне круто, тврдо и непогодно за обработување. Доколку за време на сушењето се случи дрвото да испука, за да го спречи понатамошното ширење на расцепот, Славе на тоа место вметнува челични клинови во форма на буквата П, со чија помош ги задржува разделените страни, спречувајќи расцепот да продолжи да се шири (фотографија 15).



Фотографија 15. Челични клинови кои Славе Петровски ги става на испуканите места
(фотографирал авторот на трудот)

По извесен период, кога дрвото веќе е суво, местото го спојува со лепило за дрво по што продолжува со понатамошно обработување. Мајсторот Славе нагласува дека и на тој начин се добива квалитетен инструмент кој на крајот не се разликува од останатите инструменти и дека и при овие интервенции инструментот не губи од тонот и најважно е да се најде во рацете на добриот кѐманеџија.

Корпусот претставува клучен фундамент во звучниот колорит и, секако, звучниот интензитет, поради што на неговото изработување се посветува најголемо внимание. До одредена длабочина, одземањето на внатрешната страна на корпусот (длабење, копање) се прави со тесла за подоцна да продолжи со помош на алатката „зимало“. Оваа алатка е приспособена за

⁶⁰ Оваа техника за убрзување на сушењето ја познаваат и други изработувачи, но не ја практикуваат бидејќи сметаат дека е најдобро дрвото да се суши по природен пат кој трае подолго време.

финалната фаза при копањето на корпусот за да се добие посакуваната дебелина на сидот на корпусот (фотографија 16).



Фотографија 16. Финална фаза во копањето на мевот со „зимало“
(фотографирал авторот на трудот)

Внатрешната страна на корпусот се одзема постепено и мошне внимателно за да не дојде до преголемо тенчење кое може да предизвика оштетување на сидот на корпусот. Оваа фаза бара трпение и внимание во одземањето, сè додека не се дојде до потребната длабочина и дебелина на сидот на корпусот. Како што велат изработувачите, најдобро е сидот на корпусот да се истенчи колку што може повеќе за да има поголема резонанција од којашто зависи тембарот и звучниот интензитет на кѐмането. По завршувањето со копањето на мевот се преминува на финосување кое опфаќа стругање на надворешниот и на внатрешниот дел со хартија за гланцање на дрвени материјали (фотографија 17).



Фотографија 17. Фино иструган корпус изработен од Киро Стојанов
(фотографирал авторот на трудот)

Овој дел од работата е важен за внатрешноста на корпусот да биде мазна со цел звукот непречено да се движи, со што инструментот ќе има пријатен тон. Рамнењето на надворешната страна е за добивање на естетска вредност на инструментот. По оформувањето на корпусот, на главата се прават отвори во кои се вметнуваат чивиите за штимање (ујдисување) на инструментот (фотографија 18).



Фотографија 18. Отвори за чивии на главата на кѐмане
(фотографирал авторот на трудот)

Формата на главата кај кѐмането е можеби најваријабилниот елемент кај инструментот кѐмане. Наше мислење е дека секој изработувач преку овој елемент се труди да ги истакне своите уметнички достигнувања. Се изработува во вид на разни геометриски фигури (фотографија 19).⁶¹

⁶¹ Многу често на главата се остава мал продолжеток во кој се прави отвор во кој се вметнува коноп или жица кои служат за закачување на инструментот.



Фотографија 19. Форми на глава кај кѐмането
(фотографирал авторот на трудот)

На почетокот од ова поглавје споменавме дека покрај традиционалниот начин на изработување на кѐмане од едно парче дрво наидовме и на инструменти изработени од две парчиња дрва. Овој начин на изработување го практикуваат Љубе Иванов од Злетово и Киро Симоновски од Македонска Каменица. Доколку дрвото ја нема предвидената должина, истата ја надополнуваат со додавање на парче за да се добие посакуваната димензија.⁶² Овие два дела се изработуваат одделно и се направени така што едниот дел влегува во другиот, а спојувањето се осигурува со лепило за дрво. Мошне важно е местото каде што се спојуваат деловите да биде прецизно изработено и да нема простор помеѓу нив за да не дојде до изместување. Изработувачите кои го практикуваат овој начин велат дека и овој инструмент, кај кој е корпусот е составен од два дела, се одликува со квалитетен тон и цврстина исто како и останатите инструменти изработени од едно парче дрво (фотографии 20 и 21).

⁶² На овој чекор се одлучуваат само ако мораат за да не им пропадне вложениот труд.



Фотографија 20. Кемане составено од два дела, изработено од Љубе Иванов
(фотографирал авторот на трудот)



Фотографија 21. Кемане составено од два дела, изработено од Киро Симоновски
(фотографирал авторот на трудот)

Славе Петревски и Љубе Иванов на корпус од кемане имаат изработено и тамбури. Тие велат дека доколку во текот на изработувањето дојде до кршење на вратот на кемането, корпусот може да се искористи за изработување на тамбура. Се изработува

врат за тамбура и се додава на корпусот од ќемане. На шега велат дека ако од ова не биде ќемане, ќе биде добра тамбура. На следните фотографии се претставени тамбурите што се изработени со корпус од ќемане (фотографии 22 и 23).



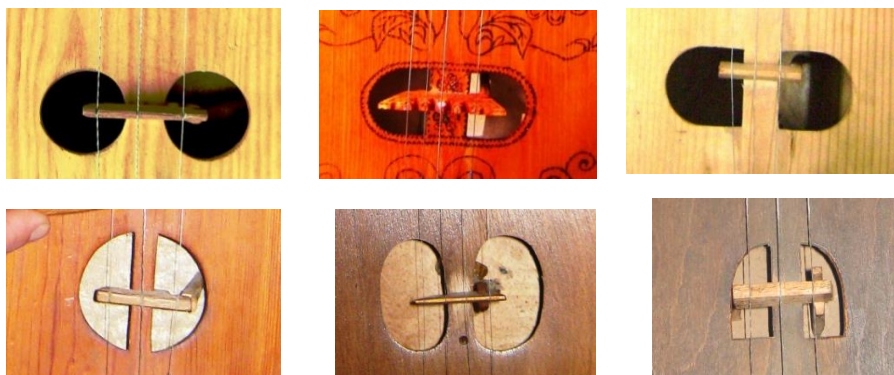
Фотографија 22. Тамбура со корпус од ќемане, изработена од Славе Петровски
(фотографирал авторот на трудот)



Фотографија 23. Љубе Иванов го посочува местото каде што дошло до кршење на вратот на ќемането (лево) и тамбура изработена од него (десно)
(фотографирал авторот на трудот)

3.4.3. Изработка на предниот дел – плоча

Плочата претставува елемент што ја затвора резонантната кутија (корпусот). Се прилепува на предната страна, со што го затвора мевот. На овој начин се добива затворената резонантна кутија која ја има главната функција во финалното обликување на тонот кај кѐмането. Се изработува претежно од буково дрво или од бел бор, дрва кои се одликуваат со потребната цврстина да го издржат притисокот од жиците. За изработување на плочата се одбира дрво без јазли. На плочата се прават два резонантни отвори преку кои звукот излегува надвор од корпусот. Во нив влегува држачот на кобилицата (ногата). Димензиите и формата на плочата се приспособуваат на димензиите и формата на корпусот. Формата на резонантните отвори може да биде разновидна, но претежно се изработува во вид на круг или елипса, одделени една од друга, а помеѓу нив се наоѓа кобилицата. Изработувачите ја моделираат формата според нивни идеи, нагласувајќи дека понекогаш прават одредени отстапки заради подобрување на тонот. Формата на резонантните отвори нема посебно влијание на звукот на инструментот, туку нивната големина (фотографија 24).



Фотографија 24. Форми на резонантни отвори
(фотографирал авторот на трудот)

Во минатото плочата се прицврстувала со клинци, а во поново време со лепило за дрво.⁶³ По затворањето на резонантната кутија, на горниот дел од плочата, понекогаш се прават дополнителни отвори наречени „гласници“ кои се позиционирани над резонантните отвори во правец на вратот. На терен сретнавме инструменти со гласници и без гласници, а бројот се движи од 2, 3 до 4 гласника (фотографија 25).⁶⁴



Фотографија 25. Инструменти без и со додадени гласници
(фотографирал авторот на трудот)

Некои изработувачи на задната страна од корпусот прават дополнителни резонантни отвори со образложение дека на овој начин се постигнува подобрување на тонот. Околу потребата од овие резонантни отвори најдовме на различни ставови, така што секој изработувач ги применува според сопствено чувство и критериуми стекнати од сопственото искуство (фотографија 26).



Фотографија 26. Резонантни отвори на задната страна од корпусот
(фотографирал авторот на трудот)

⁶³ Според некои мајстори, резонантните отвори може да се изработуваат и по прицврстувањето на плочата и да се прошируваат сè додека не се добие посакуваниот тон.

⁶⁴ Околу дополнителните гласници најдовме на различни мислења за потребата од нив и нивното влијание во звучниот тембар на инструментот.

3.4.4. Изработка на чивиите

Чивиите се составниот дел на инструментот и претставуваат механизам за штимање „ујдисување“ на инструментот. Со нивна помош се задржува интервалскиот сооднос помеѓу жиците. Се изработуваат од едно парче буково дрво, што има голема цврстина, со должина од околу 15 сантиметри.⁶⁵ Дрвото треба да е суво и без јазли за да го издржи отпорот при затегнување на жиците. Делот од чивијата што влегува во главата на инструментот е во вид на цилиндар, а на спротивната страна завршува со плочесто проширување. Формата на чивиите е индивидуално дизајнирана, со единствена цел да овозможи прецизно и лесно штимање на инструментот (фотографија 27).



Фотографија 27. Модели на чивии
(фотографирал авторот на трудот)

По изработувањето, цилиндричниот дел се вметнува во отворите свртени со проширениот завршок кон задниот дел на инструментот. Цилиндричниот дел излегува од предната страна во должина од околу 4-5 сантиметри и на него се прави мал отвор во кој се вметнуваат жиците кои се затегаат со вртење на чивиите, по што се подготвени за штимање (фотографија 28).

⁶⁵ Во народната терминологија во Источна Македонија за цврстите дрва се користи терминот „кораво“, а се однесува на сите типови дрва кои се одликуваат со голема цврстина, издржливост и трајност.



Фотографија 28. Отвор во чивијата за вметнување на жицата
(фотографирал авторот на трудот)

Покрај традиционалниот начин на изработување на чивиите од дрво, Драги Атанасов од Кочани на своите инструменти им вградува и фабрички изработени чивии кои се употребуваат кај класичните инструменти, како мандолина и гитара. Тој почнал да ги применува овие чивии бидејќи многу често за време на свирење се случувало чивиите од дрво да попуштат (да се одвртат), поради што кџмането се расштимуvalo и морало повторно да се штима. Друга причина што ја наведува е дека кога времето е влажно се случувало чивиите да се затегнат толку многу што бил принуден во тој момент да го одложи свирењето на кџмане. Од тие причини, тој направил проба заменувајќи ги традиционалните дрвени со фабрички изработени чивии. Согледувајќи ги предностите на овие чивии, продолжува со нивно применување. Со овие чивии кџмането се штима многу прецизно и за пократко време, а штимот го задржува подолго време овозможувајќи долготрајно свирење без потребни корекции на штимот во текот на свирењето (фотографија 29).



Фотографија 29. Фабрички чивии
(фотографирал авторот на трудот)

Освен на инструментите кои сам ги изработува, мајсторот Драги Атанасов вели дека кај него доаѓаат и кѐманеџии кои сакаат да ги заменат своите дрвени чивии со фабрички, бидејќи ја увиделе предноста кај неговото кѐмане кое се штимало прецизно и за пократко време. За време на нашето теренско истражување најдовме на уште еден изработувач на кѐмане кој употребува фабрички чивии кај своите инструменти. Тоа е изработувачот Славко Ѓорѓиевски од Крива Паланка.⁶⁶ Славко ги забележал овие чивии кај кѐманеџијата Моне од Веница и уверувајќи се во нивната предност почнал да ги применува кај своите инструменти.⁶⁷ Славко не знаеше кој прв започнал со примената на овие чивии, но рече дека се многу практични за штимање и го задржуваат штимот долго време, поради што решил да ги употребува и кај неговите инструменти. Од нашето претходно истражување кај Драги Атанасов од Кочани имавме сознание дека тој, покрај на неговите кѐманиња, има вградувано фабрички чивии и на кѐманиња кои не се изработени од него, меѓу кои и кѐмането на Моне од Веница од коешто Славко ја видел оваа модификација.

На ова се темели нашата констатација дека Драги Атанасов е првиот изработувач кој започнува со редовно користење на фабричките чивии, а индиректно ова го прифатил и Славе Ѓорѓиевски (фотографија 30).⁶⁸

⁶⁶ Славко Ѓорѓиевски е роден во 1944 година во кривопаланечкото село Мала Црцорија, село кое е познато по големиот број инструменталисти на кѐмане. Живее во Крива Паланка.

⁶⁷ Моне Илиев е роден во 1941 година во село Грлени (Калиманско Поле), живее во Веница.

⁶⁸ Овие информации ни ги потврди и инструменталистот Моне Илиев, кој почнал да свири на кѐмане на десетгодишна возраст. Неговото кѐмане е изработено од орев од страна на извесен дедо Зафир од неговото село, искусен кѐманеџија и своевременно познат изработувач на кѐманиња.⁶⁸ Кѐмането било со дрвени чивии сè додека не го сретнал Драги од Кочани. Увидувајќи ги предностите на фабричките чивии, Моне побарува од Драги да му вметнува фабрички чивии. Моне го дели мислењето со останатите инструменталисти кои свират на кѐмане со фабрички чивии, истакнувајќи ги предностите кај овие чивии кои овозможуваат брзо, прецизно и долготрајно штимање.



Фотографија 30. Кемане со вградени фабрички чивии
(фотографирал авторот на трудот)

Користењето на чивии од фабричко производство на некој начин претставува извесно отстапување од наследените традиционални практики и една од модификациите кај овој музички инструмент. Секако, тоа е оправдано поради практичноста, прецизноста и задржувањето на стабилната интонација која пак се одразува во музичко-репродуктивниот процес.

3.4.5. Изработка на држачот на жиците

Држачот на жиците на кого што се прикачуваат жиците се наоѓа на дното од инструментот. Во народната терминологија се именува како гребенче или чешел. Се изработува од цврст материјал што може да го издржи оптоварувањето предизвикано од затегнувањето на жиците. Во минатото гребенчето се изработувало од рог од бивол, материјал од животинско потекло кој се одликува со голема цврстина, а воедно претставува и добар звучен проводник. Во поново време, во недостаток на овој материјал, гребенчето се

изработува и од дрво, пластика, лим или фибер.⁶⁹ Се изработува во форма на квадрат или правоаголник и на едната страна се прават отвори во кои се вметнуваат жиците. Бројот на отворите се приспособува на бројот на жиците (фотографија 31).



Гребенче од фибер



Гребенче од рог



Гребенче од лим

Фотографија 31. Држачи (гребенчиња) за жици
(фотографирал авторот на трудот)

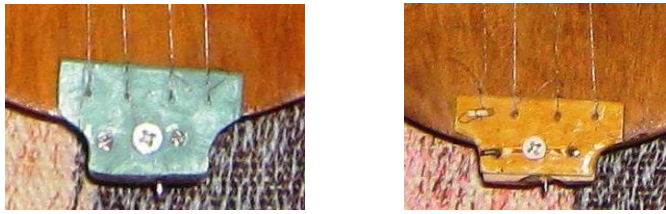
Спротивно од отворите за жиците се отвораат уште два отвора во кои се вметнува бакарна или челична жица со која гребенчето се прикачува на малиот продолжеток на дното од кѐмането (фотографија 32).



Фотографија 32. Фиксирано гребенче на дното од корпусот
(фотографирал авторот на трудот)

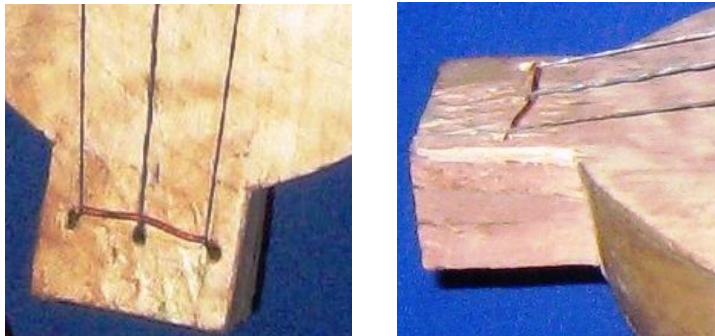
Изработувачот Љубе Иванов, покрај овој начин на прикачување на гребенчето со жица, практикува гребенчето да го прицврстува и со завртка за дрво (фотографија 33).

⁶⁹ Фиберот е материјал добиен по индустриски пат и се одликува со голема цврстина и издржливост.



Фотографија 33. Гребенче прицврстено со завртка
(фотографирал авторот на трудот)

Изработувачот Киро Симоновски, наместо гребенче, на дното од корпусот прави мали отвори во кои ги спровира жиците добивајќи кемане кое во визуелна смисла е малку поразлично од останатите, но не се нарушени тонските можности (фотографија 34).



Фотографија 34. Кемане без гребенче
(фотографирал авторот на трудот)

Што се однесува на жиците, во минатото тие се изработувале од животински црева, додека во поново време се користат метални жици добиени од челични сајли кои се употребуваат за други намени, а се приспособени од изработувачите и свирачите на кемане, како и жици од современите гудачки инструменти, најчесто од виолина.⁷⁰

⁷⁰ Жиците што ги изработуваат сами ги земаат од челични сајли составени од повеќе тенки жици. Кеманеџијата Цветко Стојановски (роден на 1.1.1933 год. во кривоаланечкото село Кркља), кој живее во Штип, од средината на педесеттите

3.4.6. Изработка на кобилицата и звучното столпче

Кобилицата, која уште се нарекува и магаренце, има функција да ги држи жиците на потребното растојание од плочата и да го задржи растојанието помеѓу жиците и да го пренесе звукот од жиците до резонантната кутија (фотографија 35).



Фотографија 35. Кобилица за кѐмане
(фотографирал авторот на трудот)

Кобилицата се изработува од буково или од друго дрво кое е доволно цврсто и отпорно на триење предизвикано од жиците и притисокот што паѓа на кобилицата. Дебелината на кобилицата е околу 5 милиметри, должината 10 сантиметри и висина од околу 2 – 3 сантиметри.⁷¹ Под кобилицата се наоѓа звучно столпче (нога), кое покрај тоа што има функција да ја држи кобилицата, служи и како преносник на звукот од жиците кон внатрешноста на корпусот.

Должината на звучното столпче е променлива, односно се приспособува според длабочината на корпусот (од 7 до 12 сантиметри), ширината му е околу 1 сантиметар, а дебелината околу 5 милиметри. По изработувањето на двата составни дела, кобилицата се вметнува во звучното столпче преку приспособени еден или два жлеба кои се прават на страната каде што лежи кобилицата (фотографија 36).

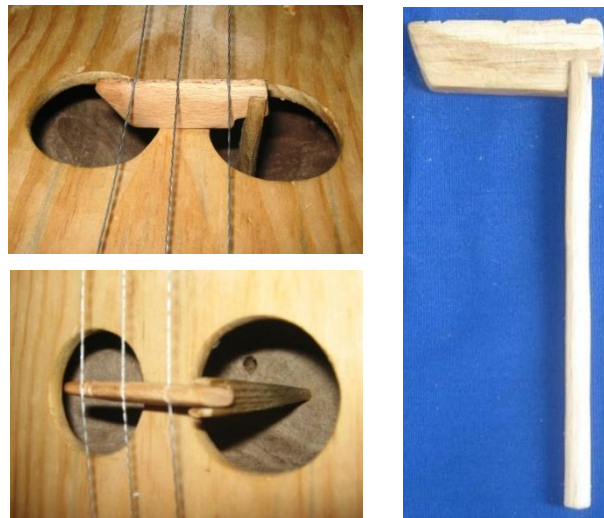
години на минатиот век за своето прво изработено кѐмане ги извадил жиците од заштитен шлем оставен од германскиот окупатор од пружините коишто служат за амортизирање на удар.

⁷¹ Мораме да нагласиме дека ова се релативни димензии кои може да отстапуваат за неколку милиметри.



Фотографија 36. Звучни столпчиња со еден и два zлеба
(фотографирал авторот на трудот)

Кобилицата и звучното столпче не се фиксирани за корпусот, туку ги држи потисната сила што ја предизвикуваат жиците. Со олабавување на жиците, кобилицата и звучното столпче слободно може да се поместуваат или да се менуваат (фотографија 37).

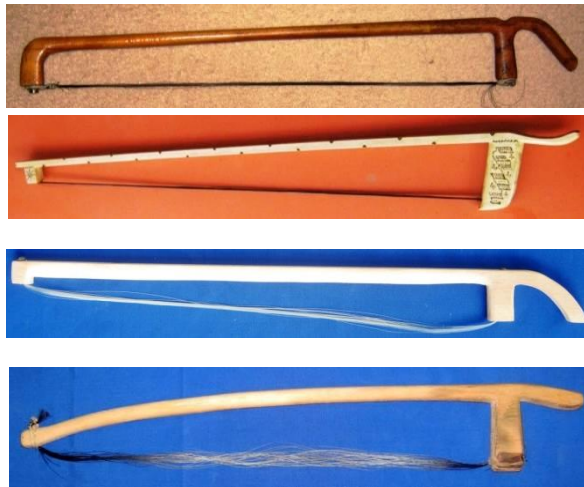


Фотографија 37. Положба на кобилица и звучно столпче во корпусот и надвор од него
(фотографирал авторот на трудот)

3.4.7. Изработка на гудалото

Гудалото е составено од два елемента, од дрвен дел и од влакна. Се изработува претежно од бука или од друго цврсто дрво кое е во вид на лак. Влакната се од животинско потекло и се откорнуваат од опаш на коњ. Уште одамна се знае за цврстината на влакната на коњскиот опаш, кои се доволно издржливи и отпорни на кинење кое може да го предизвика стругањето по жиците на инструментот. Во поново време, покрај влакната од коњски опаш, се употребуваат и синтетички влакна кои се вградуваат во гудалата кај класичните инструменти.⁷² Должината на гудалото е варијабилна и се движи околу 50-60 сантиметри, додека формата е креирана од изработувачите. Доколку дрвото не е извиткано, од двете страни се прават продолжетоци со што се добива форма на лак. Од страната каде што се држи гудалото за време на свирењето, продолжетокот е нешто подолг и служи за држење на гудалото и се нарекува ракофат. На врвот од ракофатот и врвот на малиот продолжеток се прават мали отвори во кои се вметнуваат влакната. Гудалата се среќаваат во различни форми кои ги моделираат изработувачите. Во изработувањето на гудалото најмногу се внимава на формата на ракофатот за кој свирачите на кѐмане велат дека е најважно гудалото да лежи на рака за да не го заморува инструменталистот и да му овозможи долготрајно свирење (фотографија 38).

⁷² Изработувачот Славе Петровски од Делчево во неговото рано детство, кога почнал да ги открива тајните поврзани со изработувањето на кѐмане, доживеал и една непријатна случка. За да се снабди со влакна од опаш на коњ отишол до ливадата во близина на неговото село (село Ветрен, Делчевско), застанал позади коњот и кога сакал да откорне влакна од опашот малку недостасувало да се здобие со тешки повреди, бидејќи коњот инстинктивно го ритнал. Подоцна кога му ја кажал случката на неговиот чичко (од којшто учел да свири и да прави кѐмане), дознал дека треба да стои до коњот од страна и потоа да откорне влакна. Овој настан Славе го кажуваше на шега, бидејќи тогаш бил дете. Но сепак, свесен за опасноста со која се соочил, вели дека сега е мошне внимателен, избегнувајќи непотребен ризик од стекнување повреди за време на изработувањето на инструментот.



Фотографија 38. Форми на гудало
(фотографирал авторот на трудот)

3.5. Естетско обликување на инструментот

„...Понекогаш е доволен само еден краток поглед на некој музички инструмент, односно на неговата орнаментика (украсеност), и врз основа на неговата надворешна форма да се констатира од каде потекнува и на каква културна средина ѝ припаѓа“.⁷³

Ако во минатото украсувањето преку користење на разни орнаменти претежно било поврзано со одредени верувања, во поново време украсувањето претставува чисто естетско надградување на инструментот. Околу оваа појава во музичката практика имавме можност да регистрираме инструменти со едноставни и помалку изразени и инструменти со поизразена орнаментика. Поголем дел од инструментите на кои наидовме во текот на нашето истражување немаа некои изразени украси. Орнаментите кои ги сретнавме претежно се инспирирани од природата и од животинскиот свет или се во вид на одредени геометриски фигури. Украсувањето се врши

⁷³ Gojković Andrijana, *Muzički instrumenti – Mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Beograd, 1994, 59.

на два начина. Првиот начин е во вид на плитка резба која се постигнува со алатките што се користеле и во претходниот процес на изработување и вториот начин, со загревање на алатките и длабење со горење. Денешните изработувачи покрај традиционалните се служат и со алатки од индустриско производство.

Кѐмането во сопственост на Павле Смилевски од делчевското село Драмче изобилува со орнаменти во кружна и полукружна форма, изработени со загреан цевчест алат. На главата од кѐмането е опишан крст којшто е симбол на христијанството, додека гудалото е украсено од надворешната страна. Павле е посебно горд на своето кѐмане, велејќи дека покрај убавиот звук кѐмането изобилува и привлекува внимание и со неговите орнаменти (фотографија 39).



Фотографија 39. Кѐмане во сопственост на Павле Смилевски од село Драмче, Делчевско (фотографирал авторот на трудот)

Кѐмането во сопственост на Ставре Павловски од Пробиштип е декорирано лично од него. На вратот од кѐмането е изгравирана змија којашто за Ставре симболизира одредена мистериозна моќ (фотографија 40).



Фотографија 40. Кемане во сопственост на Ставре Павловски, украсено со резба на змија (фотографирал авторот на трудот)

Драги Атанасов од Кочани не изработува орнаменти, но естетската страна ја збогатува со тоа што на плочата прилепува тенка дрвена лента која е со нешто потемна боја од бојата на штицата во форма на корпусот со брановити линии на делот кон резонантните отвори. Истата форма се среќава кај неговите тамбури, со што на некој начин Атанасов гради свој препознатлив, дискретен начин на украсување (фотографија 41).



Фотографија 41. Декоративна лента на кемане и тамбура, изработени од Драги Атанасов (фотографирал авторот на трудот)

Најзабележителна, и би рекле, најизразена орнаментика се забележува кај инструментите изработени од Драги Костовски од

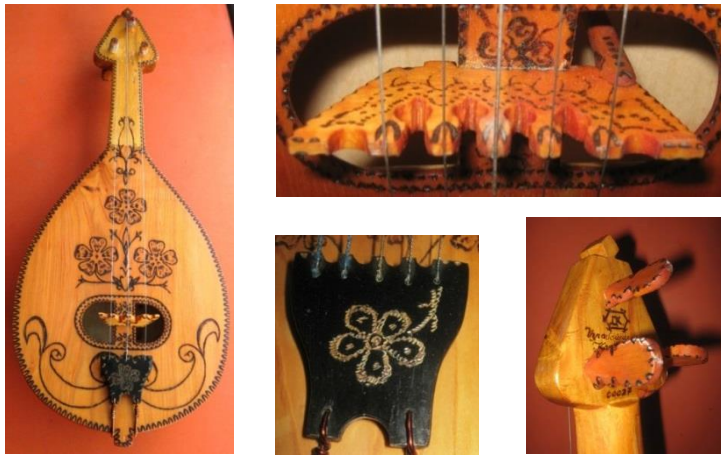
Штип. На овој дел од работата му дава посебно значење и го работи со посебно внимание и љубов. За оваа намена тој набавил електрична алатка наменета за украсување на дрвени материјали, која работи со постигнување на висока температура и е своевидна замена на стариот начин на украсување, со загревање на алатот (фотографија 42).



Фотографија 42. Електрична алатка за украсување во сопственост на Драги Костовски (фотографирал авторот на трудот)

Инструментите изработени од Костовски изобилуваат со орнаменти со кои се опфатени сите составни делови на инструментот.⁷⁴ Како мотиви за орнаментирање користи одредени фигури и цветови со кои ја манифестира топлината што произлегува од звукот на инструментот (фотографија 43).

⁷⁴ Костовски оди до тој степен што ги украсува и најситните делови (кобилицата, звучното столпче, чивиите и чешелот).



Фотографија 43. Орнаменти изработени од Драги Костовски
(фотографирал авторот на трудот)

Покрај орнаментите, за поголема естетска вредност Костовски ги премачкува инструментите со лакови и бои што ги произведува од природни состојки. Бојата ја добива на следниов начин: во шише со чист алкохол додава одредени цветови или корења од растенија кои отстојуваат определено време во темна просторија, подалеку од сончева светлина. За да добие посветла боја, додадените состојки се вадат за краток период, а за потемна боја е потребно да стојат подолго време (фотографија 44).



Фотографија 44. Боја изработена од природни материјали од страна на Драги Костовски
(фотографирал авторот на трудот)

3.6. Акустички карактеристики на инструментот

Во поглед на тонско-акустичките карактеристики, кѐмането е инструмент што се одликува со меланхолична и лирска боја. Тонот се добива со треперење на жиците предизвикано со трлање со гудалото преку нив. Звучната боја кај кѐмането е резултат на фазите низ коишто минува инструментот во текот на изработувачкиот процес. На тонско-акустичките можности на кѐмането влијаат големината на корпусот, дебелината на сидот на корпусот и, се разбира, гудалото коешто го предизвикува треперењето на жиците. Сите овие карактеристики се одразуваат во конечното обликување на тонот кај кѐмането.

3.7. Штимање на инструментот

Пред да се започне со свирење на кѐмане, претходи тонска подготовка односно штимање (ујдисување) на инструментот за да се добие потребната интонација.⁷⁵ Кѐманеџиите го штимаат инструментот според интонација која ним најдобро им звучи, односно им лежи на уво. Нагласуваме дека кѐманеџиите претставуваат своевиден феномен во музичкиот свет, бидејќи интонацијата во која го штимаат кѐмането длабоко им е врежана во потсвеста.

Инструментот се штима на слободни позиции, односно без да се допираат жиците. Наштиманиот инструмент не значи секогаш чисти и темпирани тонови во текот на интерпретацијата, бидејќи тонските висини се добиваат со скратување и продолжување на жиците преку допирање со прстите преку нив. Музичката надареност и техничката подготвеност се единствените предуслови што треба да ги поседува кѐманеџијата за да постигне високо уметничко и изведувачко ниво во текот на репродуктивниот процес. Кѐманеџиите кои пеат за време на свирењето, интонацијата на кѐмането ја приспособуваат според висина која најповеќе им

⁷⁵ Голем дел од народните свирачи на кѐмане, но и на други народни инструменти, многу често, покрај ујдисување, користат и други термини кај кои етимологијата потекнува од процесот како: да се сложи, да се слага и слагање.

одговара, односно „им лежи“ на нивниот глас. Доколку кѐмането се свира со други инструменти, интонацијата се приспособува според тие инструменти (фотографија 45).



Фотографија 45. Ујдисување на кѐмане
(фотографирал авторто на трудот)

По штимањето на првата жица на посакуваната висина, останатите се штимаат според неа и тоа, втората жица за октава пониско, додека третата за кварта пониско од првата. Доколку има и четврта жица, таа се штима унисоно со третата. Кај кѐмането со пет жици, петтата се штима за октава пониско од втората или две октави пониско од првата.⁷⁶

Сепак, процесот на штимање не завршува, туку продолжува во текот на свирењето, бидејќи кѐмането според начинот на штимање припаѓа на интонативно нестабилни инструменти.⁷⁷ Ова не се случува кај инструментите кај коишто се вградени фабрички чивии кај кои ја истакнавме нивната предност во однос на дрвените, а тоа е долготрајно задржување на интонацијата во која е наштиман инструментот.

Во поново време, покрај традиционалниот начин на штимање, некои кѐманеции користат и електронски мерач на висината на тонот, со што интонацијата се доближува до темперираниите инструменти (фотографија 46).

⁷⁶ Додадената (петта) жица, според редоследот, се поставува веднаш до втората и всушност е трета по редослед.

⁷⁷ Прештимувањето е потребно кога чивиите се изработени според традиционалниот начин (од дрво), бидејќи на нив влијае притисокот од жиците кој може да предизвика олабавување.



Фотографија 46. Електронски мерач на висината на тонот
(фотографијата е преземена од интернет)

Првата жица кај кѐмането се штима на тонот g^1 , а останатите за интервал октава и кварта пониско во однос на првата жица. Распоредот на жиците го даваме според финскиот метод (*finalis g*), најприменуван метод во светската етномузиколгија (нотен пример бр. 2).

Нотен пример бр. 2.

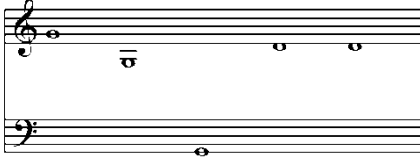
Распоред на жиците кај трижичено кѐмане:

I.	жица на тон g^1	g^1
II.	жица на тон g	g
III.	жица на тон d^1	d^1

Распоред на жиците кај четирижичено кѐмане:

I.	жица на тон g^1	g^1
II.	жица на тон g	g
III.	жица на тон d^1	d^1
IV.	жица на тон d^1	d^1

Распоред на жиците кај петжичено кемане:

<p>I. жица на тон g^1</p> <p>II. жица на тон g</p> <p>III. жица на тон G</p> <p>IV. жица на тон d^1</p> <p>V. жица на тон d^1</p>	<p>g^1 g G d^1 d^1</p> 
---	--

За кеманециите посебен психолошки момент претставува штимањето на две кеманиња. Кога се штимаат, тие најпрвин ја бараат висината на првата жица на едното кемане користејќи го нивниот внатрешен слух, приспособувајќи ја интонацијата на онаа висина на којашто ќе можат да пеат без многу голем напор и до израз да дојдат и нивните гласовни можности.⁷⁸ По ујдисувањето на првото кемане се преминува на слагање на другото кое се приспособува според интонацијата на првото. Голем впечаток ни остави моментот кога се штима второто кемане, кога и двајцата кеманеции учествуваат во штимањето, целосно внесени во нивната интонација и изолирани од останатите надворешни звуци. Овој момент трае сè додека не се изедначи интонацијата кај двата инструмента, по што тие преминуваат на музицирање со целата своја енергија и емоции кои ги искажуваат преку нивната музика (фотографија 47).



Фотографија 47. Ујдисување на две кеманиња
(фотографијата е преземена од интернет)

⁷⁸ Оние кеманеции коишто не пеат, интонацијата ја доловуваат на истиот начин, ја приспособуваат користејќи го внатрешниот слух.

3.8. Одржување и заштитување на инструментот

Кѐмането, исто како и останатите музички инструменти, треба да се чува од механички оштетувања од кои може да дојде до изместување или пак трајно оштетување на составните делови. Се заштитува и со чување на инструментот на соодветно место, односно на суво, за да се избегне допир со влага која може да го оштети инструментот и да го наруши неговиот звучен интензитет. Во функција на заштитување од механички повреди е и продолжетокот што се наоѓа на горниот крај од главата, на којшто се наоѓа мал отвор во кој се спротнува коноп или жица кои служат за закачување на инструментот на повисоки и недостапни места, претежно на сид. Како одредена заштита се смета и нанесувањето на лак или боја којашто покрај естетската функција го заштитува инструментот и од влага и други надворешни влијанија.⁷⁹

Гудалото се заштитува од механички повреди, а влакната се заштитуваат од кинење со премачкување со смола која се добива од дрвото бор и во поново време со калафониум, средство што се користи за подмачкување на гудалата кај класичните инструменти. Со премачкувањето на влакната со смола или калафониум се зголемува отпорноста, односно се намалува стругањето (тенчењето) на влакната поради што може да дојде до нивно кинење. Покрај заштитата, смолата (калафониумот) има голема улога и за тонот на инструментот. Смолата (калафониумот) понекогаш се прилепува на задниот дел од кѐмането за да им биде при рака на инструменталистите. Кога треба да го подмачкаат гудалото, тие го свртуваат инструментот, по што поминуваат со гудалото преку калафониумот и продолжуваат да свират (фотографија 48).

⁷⁹ Лак и боја за заштитување на инструментот нанесува единствено Драги Костовски. Останатите инструменталисти и изработувачи кои имавме можност да ги снимиме на терен не ги премачкуваат инструментите, бидејќи сметаат дека на тој начин може да се изгубат тонот и звучноста кај инструментот.



Фотографија 48. Инструменти со прикачен калафониум на задната страна на корпусот
(фотографирал авторот на трудот)

3.9. Кеманцискиот занает во Македонија

Кеманцискиот занает во Македонија го претставуваат индивидуалните изработувачи кои со нивната работа придонесуваат за зачувувањето и афирмирањето на музичкиот инструмент кемане и кеманециската традиција. Во споредба со останатите народни музички инструменти кои сè уште наоѓаат примена во музичката традиција и се изработуваат претежно од специјализирани мајстори - изработувачи на музички инструменти, кемането е еден од ретките музички инструменти кој е изработен претежно од свирачи.⁸⁰

Голем дел од нашите информатори кеманеции сами изработиле по еден или два инструмента, со што, на некој начин, покрај тоа што се инструменталисти, можеме да ги декларираме и како занаетчии. Иако изработиле мал број инструменти, тие дале голем придонес во музичката органологија, што претставува предмет на нашето опсервирање. Во нашата анализа заклучивме дека ова се должи на одредената едноставност на овој инструмент кој може да се изработи со примитивни алатки што сметаме дека е една од причините за неговата изработка од инструменталистите.

⁸⁰ Други инструменти кои најчесто биле изработувани од страна на свирачите се шупелката и дудукот.

Во ова поглавје можеме да зборуваме од два аспекта, односно изработувачи кои имаат изработено само по еден или неколку инструменти и изработувачи коишто освен за лични потреби изработуваат инструменти наменети за продажба. Покрај љубопитноста, посебна гордост во нивната музичка кариера претставува да свират и да ја презентираат сопствената музика на инструмент што сами го направиле. Втората причина поради која во минатото кѐманециите сами си ги изработувале своите инструменти била нивната социјална положба и неможноста да си купат инструмент. Социо-економската положба ја наведуваме како еден од факторите кој на некој начин придонел за оваа масовна појава на индивидуално изработување. Ги забележуваме исказите на постарите кѐманеци од кои дознаваме за нивната желба за свирење кога биле деца, но нивните родители не можеле да им купат кѐмане поради што тие биле принудени сами да се обидат да си изработат инструмент. Од овој аспект можеме да зборуваме за занает кој бил извор на средства за животна егзистенција, занает што се појавил спонтано а се задржал до денес.

4. ТЕХНИКИ НА СВИРЕЊЕ НА ИНСТРУМЕНТОТ КЕМАНЕ

Во ова поглавје ќе ги произнесеме техниките на свирење кај кѐмането применети од свирачите, како и причините поради кои некои од нив применуваат техники кои на некој начин отстапуваат од традиционалните правила. Покрај наследените техники кои се задржале уште од појавата на инструментот, имавме можност да регистрираме и одредени надградувања кои се одразуваат во репродуктивниот процес. Иако со овие надградувања на некој начин се отстапува од воспоставената традиционална практика, не се нарушува функционалноста на инструментот.

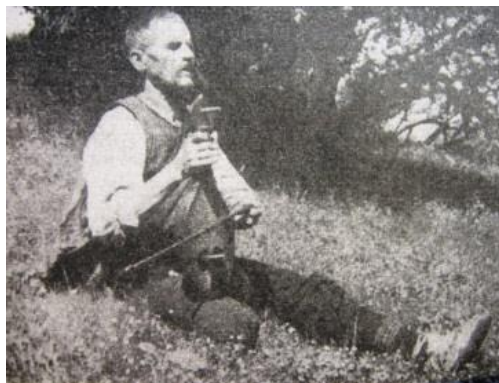
4.1. Држење на инструментот за време на репродуктивниот процес

Инструментот кѐмане за време на репродуктивниот процес се држи со левата рака за вратот, а во зависност дали се свира во стоечка или седечка положба, со дното на корпусот се потпира на ногата или се закачува за ременот, а во минатото за појасот. Гудалото се држи со десната рака. Со допирање на жиците со прстите од левата рака се добиваат различните тонски висини. Слушнавме и за свирачи кои кѐмането го држеле со десна, а гудалото со лева рака. Иако ние не сретнавме инструменталисти коишто свират на овој начин, конструкцијата на кѐмането овозможува држење и со десна рака, со тоа што се заменува редоследот на жиците во спротивна насока од стандардната.

Во монографијата на Бранислав Русиќ „Последниот слеп гуслар во Македонија“ е опфатен слепиот гуслар Лазо Китанов Коријарски, инструменталист на кѐмане кој свира со десна рака.⁸¹ Лазо Коријарски е роден во кочанскиот дел од Осоговијата, во распрсканата населба Ново Село, поточно во неговиот крај „махала“

⁸¹ Русиќ Бранимир, *Последниот слеп гуслар во Македонија*, Гласник на етнолошкиот музеј, 2, Скопје, 1965, стр.189.

корија, по која како и другите домаќинства во тоа маало и неговото го добива прекарот Коријарски. На осумгодишна возраст тој се здобива со повреда од граната останата од војната, при што ги губи трите главни прсти на левата рака и целосно ослепува. Кога пораснал, слушајќи го звукот на кѐмането околу него и песните што се пееле во негова придружба, му се јавила желба да свира на кѐмане по што неговиот татко го праќа да учи од постари мајстори кѐманеџии. Тогаш Лазо почнал да свира со здравата рака, односно десната, а со левата рака која му била повредена го држел гудалото. По извесен период, бргу напредувајќи во изучувањето на кѐмането, тој станува познат кѐманеџија и пејач и надвор од неговото место на живеење егзистирајќи исклучиво од свирењето и пеењето (фотографија 48).

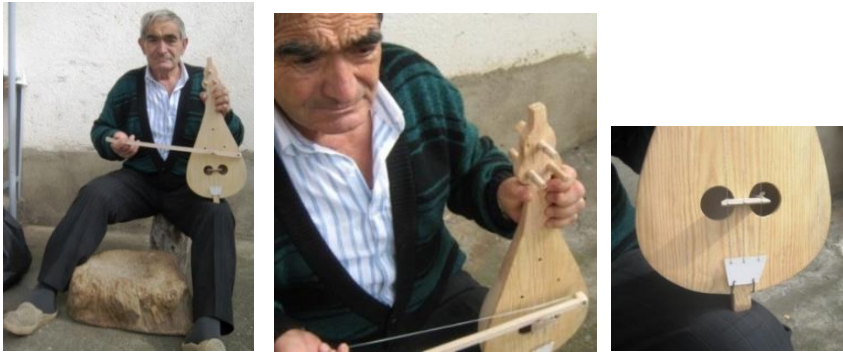


Фотографија 48. Лазо Коријарски

(фотографијата е преземена од монографијата „Лазо Коријарски, последниот слеп гуслар во Македонија“)

4.1.1. Држење на инструментот

Кѐмането најчесто се свира во седечка положба и малиот продолжеток на дното од корпусот се потпира на левата нога над коленото. Кѐмането се држи исправено, паралелно со горниот дел од телото, со корпусот свртен кон телото (фотографија 49).



Фотографија 49. Држење на кѐмането во седечка положба
(фотографирал авторот на трудот)

Во стоечка положба позицијата на кѐмането во однос на телото останува иста како претходно, со тоа што се бара одредено место за подигнување на левата нога (ако се свири со десна рака, десната нога) со што кѐмането се доведува во иста положба како при седење. Многу често на дното под корпусот се вметнува клинче кое служи за закачување на кѐмането за ременот, со што се овозможува свирење во стоечка положба. Кличето го држи инструментот во фиксирана положба овозможувајќи непречено свирење (фотографија 50).



Фотографија 50. Свирење на кѐмане во стоечка положба
(фотографирал авторот на трудот)

4.1.2. Држење на гудалото

За држењето на гудалото забележавме дека нема воспоставено правило. Секој инструменталист го држи гудалото на свој начин, кој му овозможува да свира без некој поголем напор. Кѐманециите нагласуваат дека положбата на раката се приспособува според сопствено чувство, а понекогаш позицијата на раката ја одредува формата на гудалото. И покрај индивидуалноста која е присутна кај држењето на гудалото, звучниот колорит зависи од музичка подготвеност на кѐманецијата. Што се однесува на прашањето кое неминовно се наметнува, која поставеност е правилна а која не, доаѓаме до заклучок дека постојат повеќе одговори, односно: секој свирач раката ја приспособува според најповолната положба, според него, во која може да свира долго, без да се замори и без да има непријатности во раката кои би се појавиле по долготрајното свирење (фотографија 51).



Фотографија 51. Некои положби на држење на гудалото
(фотографирал авторот на трудот)

4.2. Озвучување на инструментот

Ќемането е инструмент кај кого тонот и ритмичките фигури се добиваат со стругање на гудало по жиците, а различните тонски висини се добиваат со допирање на жиците со прстите. Она по што е карактеристично кѐмането во својата звучна боја е бордунскиот тип на свирење, односно на една жица се свира мелодија, а другата ја придружува, со што се зацврстува основниот тоналитет на кѐмането. Поискусните свирачи понекогаш свират и без бурдон, на една жица, со цел да отстапат од основниот тоналитет што преовладува во бордунската музика. Ова го прават за да го избегнат дисонантното созвучје што се појавува доколку направат тонално отклонување.

Мелодијата кај кѐмането се свира на првата и на последната жица (без разлика од колку жици е кѐмането). Кај трижиченото кѐмане мелодијата се свира на првата и на третата жица, додека втората бордунира односно звучи за октава пониско. Многу често, доколку мелодијата не продолжува на третата жица, таа одвреме-навреме, спонатано, се допира со гудалото со што добива повремена бордунска функција која звучи за кварта пониско од мелодиската. Кај четирижиченото кѐмане мелодијата се свира на првата и на четвртата жица, додека втората и повремено третата бордунираат за октава и кварта пониско од мелодиската.

Кај петжиченото кѐмане мелодијата се свира на првата и на петтата жица, додека втората, третата и четвртата бордунираат. И овде втората мелодиска односно последната жица може да има повремена бордунска функција. Во овој случај, втората жица звучи за октава, третата за две октави пониско, а четвртата и петтата за кварта пониско во однос на првата мелодиска. Доколку опсегот на мелодијата е поголем и од првата жица се префрлува на последната, тогаш последната жица од бурдонска станува мелодиска.

Од претходно изложеното можеме да заклучиме дека бурдонот кај кѐмането е променлив и е во зависност од опсегот на мелодијата, поради што последната жица ја сметаме за мелодиска, а поретко и за бордунска. Во нотните примери ќе ја изоставиме нејзината бордунска функција (нотен пример бр.3).⁸²

⁸² Нотниот прилог се базира на народната песна „Многу си ја сакам, тате, Алимена“, отсвирена и отпеана од Јаким Стојков од Кочани, во придружба на трижичено кѐмане.

Нотен пример бр.3.

Мелодија отсвирена на трижичено кѐмане со еден бурдонски глас:



Мелодија отсвирена на четирижичено кѐмане со два бурдонски гласа:



Мелодија отсвирена на петжичено кѐмане со три бурдонски гласа:



Преку нотните примери можеме да забележиме како звучи мелодија со еден, со два и со три бурдонски гласа и да ја воочиме разликата што се јавува во звучниот интензитет со додавањето на повеќе бурдонски тонови.

4.3. Техники на свирење

Кога зборувавме за држењето на кѐмането веќе на некој начин го најавивме и начинот на свирење, бидејќи раката го опфаќа вратот на кѐмането, со што прстите веќе се наоѓаат во положба за свирење.

Најзастапена техника на свирење и на постигнување на разните тонски висини кај кѐмането е со допирање на жиците со ноктите. Оваа техника се смета за прастара и ја користат поголемиот број инструменталисти. Кај овој начин на свирење, на првата мелодиска жица се свири со ноктите од четирите, а со мекиот дел на палецот се свири на втората мелодиска жица односно последната жица (фотографија 52).



Фотографија 52. Позиција на раката кога се свири со нокти и со мекиот дел на палецот
(фотографирал авторот на трудот)

Покрај оваа практика, да се свири со ноктите од четирите прста и мекиот дел на палецот, често се среќаваат инструменталисти кои свират со ноктите од сите прсти, односно и со ноктот на палецот (фотографија 53).



Фотографија 53. Позиција на раката кога се свира со ноктите на сите прсти
(фотографирал авторот на трудот)

Инструменталистот на кѐмане Ставре Павловски од Пробиштип (роден во село Опила, Кратовско) свира ретко застапена техника која ја научил во неговото родно село, велејќи дека таму сите свиреле на овој начин. Тој свира само со четирите прста со ноктите, додека палецот не го употребува и е фиксиран во специјално приспособен прстен од кожа кој се наоѓа непосредно под главата на кѐмането (фотографија 54).



Фотографија 54. Положба на прстите кога се свира на прва жица со нокти и положба на палецот
(фотографирал авторот на трудот)

Кога треба да свири на втората мелодиска жица, Ставре ги префрла прстите преку другите жици, притоа не допирајќи ги бордунските. На неа свири со показалецот и средниот прст, допирајќи ја жицата со врвовите од прстите, постигнувајќи ја посакуваната тонска висина (фотографија 55).



Фотографија 55. Позиција на прстите за свирење на последната жица без употреба на палецот (фотографирал авторот на трудот)

Во околината каде што живее Ставре, покрај тоа што важи за еден од најдобрите инструменталисти на кѐмане, тој е и еден од најдобрите пејачи со придружба на кѐмане. Во широкиот опус на песни кои ги пее Ставре влегуваат и таканаречените „мрсни песни“ што се пеат по завршувањето на свадбата за време на обичајот „погазејќи“, песни со кои Ставре посебно се истакнал во неговата средина.⁸³

⁸³ Свадбата е содржина исполнета со разни обичаи и траела и по неколку денови. Имено, освен во деновите коишто претходеа на денот на свадба, а кој според народната традиција речиси без исклучок секогаш е недела, свадбата продолжува и во наредниот ден, кој исто така е исполнет со разни обичаи кои се сметаат како составен дел на свадбениот обред. Еден од обичаите што се прават во следниот ден т.е. во понеделникот претставува и обичајот на носење поздрав до родителите на невестата за состојбата со нејзината чесност, како и возвраќањето на поздравот од страна на родители на невестата до сватовите. Овие настани се придружени со

Милан Бошковски и Славко Ѓорѓиевски од Крива Паланка, заради посигурни позиции на третата жица, на вратот имаат изработено мали вдлабнувања кои го доведуваат палецот во точна позиција под тоновите. Оваа иновација не ја сретнавме кај други инструменти, а двајцата нагласуваат дека е многу практична за почетници на кѐмане кога палецот може да се вметне во овие вдлабнувања и да се добие чиста интонација на последната жица (фотографија 56).



Фотографија 56. Вдлабнувања на вратот за позиција на палецот (лево една, десно две длабантини)
(фотографирал авторот на трудот)

Бележиме и некои појави кои се издвојуваат од вообичаената практика. Се случувало некои кѐманеџии да се здобијат со одредени телесни повреди поради кои морале или да се откажат од свирењето или да се приспособуваат на друг начин на свирење, како што Лазо Коријарски бил принуден поради повреда да свири со лева рака.

соодветен обреден фолклор, поточно се пеат песни во кои доминира еротска содржина. Овој обичај кај Македонците од источниот дел на Македонија најчесто е познат под името „погазејќи“, додека во некои краеве од овој регион може да се сретнат и поинакви називи, како што се на пример „на понеделник“, „на блага ракија“ и др.

Таков е случајот со младиот инструменталист на ќемане Јаким Стојков од Кочани, роден во 1967 година во кочанското село Ново Село. По здобивањето со повреда на средниот прст, тој времено престанал да свири. По одредено време тој пробал да засвири, но имал болка во повредениот прст. Неговата љубов спрема свирењето преовладала и Јаким почнал да развива своја техника избегнувајќи да го употребува повредниот прст. Местото на овој прст во мелодијата го заменува со друг прст, не чувствувајќи се разлика во неговото свирење. Јаким, исто како и Ставре, редовно пее во придружба на своето ќемане велејќи дека ќемането е инструмент кој овозможува задоволство со свирењето и да се пее и на тој начин да ги изрази своите емоции преку музиката (фотографија 57).⁸⁴



Фотографија 57. Положба на прстите од левата рака кај Јаким Стојков
(фотографирал авторот на трудот)

⁸⁴ Јаким Стојков од 1991 година живее и работи во Република Грција. Иако е во туѓина, многу често свири и го има задржано неговиот огромен вокален и ороводен музички репертоар.

4.4. Тонски можности кај кѐмането

Тонските можности и тонските низи кај кѐмането се условени и се базираат на звукоредот што е присутен во напевите коишто се исполнуваат на инструментот. Кај кѐмането се можни хроматски полустепени, но тие не се својствени за македонската музика, поради што и не се употребуваат. Кѐмането има опсег од околу една и пол октава, но практично се користи опсегот од 9 тона односно интервал нона, растојание што се јавува кај кѐмането од најнискиот до највисокиот тон во мелодиите. Звукоредот и опсегот што се јавува во кѐманециската музика се поистоветува со звукоредот и опсегот на народниот музички инструмент гајда. Заклучокот се базира на мелодиите што се застапени во кѐманециската музика, иако, технички, на првата жица можат да се добијат и повисоки тонови кои многу ретко се употребуваат и не се карактеристични за македонската изворна традиционална музика (нотен пример бр.4).

Нотен пример бр.4.

Тонска низа кај кѐмането



Тонската низа која е застапена кај кѐмането се базира на анализата на големиот број вокални, инструментални и ороводни мелодии кои имавме можност да ги снимиме во текот на нашето истражување. Дел од транскрипциите на мелодиите ќе бидат поместени во прилозите кон овој труд.

4.5. Звучната агогика на кѐмането

Кѐмането е инструмент кој според начинот на произведување на тонот и начинот на изведување на разните тонски висини овозможува одредени артикулации кои придонесуваат во конечното обликување на кѐманециската мелодија. Преовладува свирењето во легато како основна карактеристика на кѐмането со повремени застапени артикулации како: тенуто, портато и многу ретко стакато.⁸⁵ Се користат и разни орнаменти и мелизми (украсни тонови) кои ја збогатуваат основната мелодија, со што се добива карактеристичниот кѐманециски музички израз.⁸⁶

Во поглед на динамиката, кај кѐмането се изводливи одредени динамички отстапувања и промени во звучниот интензитет.⁸⁷ Кога зборуваме за динамички можности зборуваме за еден инструмент кај којшто тонот се добива со помош на гудало преку кое се контролира јачината на звукот. Инструментот може да свира мошне тивко (*pp*) со нежно гудање по жиците, до умерено гласно (*f*), притоа задржувајќи ја својата препознатлива боја. Секој искусен кѐманеџија за време на музицирање се приспособува спрема моментот и местото каде што настапува односно дали само свира, свира и пее, потоа дали свира сам или во група итн. Најважно е (како што велат инструменталистите), звукот на кѐмането да се изедначи со околината во којашто се свира односно да биде толку гласно колку да постигне внимание кај слушателите и да го придобие нивното внимание. Тие велат дека со нормално и не многу гласно свирење се изнудува тишина потребна за да не се свира силно „на цел глас“, бидејќи кѐманеџијата така се заморува и му се намалува свирачкиот и пејачкиот капацитет. Со додавањето на овие звучно-технички елементи се збогатува естетската страна на кѐманециската музика.

⁸⁵ Стакатото е меко и се користи во исклучителни моменти кога инструменталистите сакаат да потенцираат некој тон кој има функција да нагласи завршок на одреден мотив и почеток на друг. Се користи и во завршните каденци и како предзнак за започнување на одреден напев.

⁸⁶ Подобрите кѐманеџии преку многубројните мелизми и орнаменти кои ги прават според сопственото чувство имаат можност да изградат и сопствен стил со кој се препознатливи како инструменталисти.

⁸⁷ Во споредба со одредени народни музички инструменти, како гајдата и зурлата кај кои тонот се добива со помош на писки кои бараат постојан интензитет на воздушниот притисок поради што нивните динамички можности се сведени на нула, кај кѐмането се можни динамички отстапки.

5. УПОТРЕБНА ФУНКЦИЈА НА ИНСТРУМЕНТОТ КЕМАНЕ

„Употребната функција на еден музички инструмент може да биде голема и разновидна: од чисто музичка, преку магиска и ритуална, до практична. 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 многустрана употреба се присутни во целиот животен циклус. За да може да се следи улогата на музичките инструменти во целиот тој долг период на човечкото живеење, се чини, најпогодно е да се следат од неколку аспекти:

- преку обичаите,
- преку магиско-ритуално-религиозната функција,
- преку практичната функција,
- преку музичката функција.

Овој редослед на следење на употребната функција на музичките инструменти е со јасна намера да се види примената на кемането. Условен е од концептот на целокупното изложување кое, како што е истакнато на почетокот, не е базирано првенствено на музичката страна на инструментот, туку на онаа нивна друга страна, помалку истакнатата улога кои тие ја играат, покрај музичката, во животот на луѓето, животот на цели човечки заедници во некои средини“⁸⁸.

Ние ќе ги согледаме музичката и практичната функција на инструментот кемане кој на македонскиот простор е присутен подолго време и е прифатен во средината како носител на музичката традиција, заземајќи значајно место во сите сегменти од културното живеење.

⁸⁸ Gojković Andriјana, *Muzički instrumenti* ...59.

5.1. Функција и употреба

„Како што со текот на времето се менувале објаснувањата за настанокот и развојот на музичките инструменти од праисторијата и од примитивната заедница до модерното време, односно од митови и легенди до историски факти и конкретни докази, исто така со текот на времето се менувале и симболиката и функцијата на музичките инструменти. Причината секако бил фактот што и инструментите, а не само музиката која тие ја создаваат, се тесно поврзани со животот на една заедница без разлика дали била примитивна, селска или градска. Бидејќи инструментите покрај тоа што се присутни во секојдневниот живот на луѓето се присутни и во различни случувања од религиозен и профан карактер, тие на тој начин нераскинливо се сврзани со историските и со културните промени и развојот на заедницата“.⁸⁹

Функцијата на музичкиот инструмент зависи од неговата употреба, односно дали се употребува како извор на звук со што добива музичка функција или пак се употребува како реквизит, со што придобива магиско-ритуална функција.

Со своето егзистирање на нашата територија кѳмането зазема важна улога во зачувувањето и пренесувањето на огромното музичко и музичко-поетско народно творештво кое се создавало и таложело со векови наназад и сè уште се создава.

Кѳмането било составен дел од обичаите што се развивале паралелно со развојот на нашето битие. Било застапено за време на празнувањето на верските празници во кои се опејувале одредени моменти што го обележувале тој празник, потоа на домашни прослави и веселби (свадби, раѓање на дете итн).⁹⁰ Кѳманецијата Славко Ѓорѓиевски од Крива Паланка вели дека на свадби кѳмането било спореден инструмент. Главен инструмент била гајдата и кога

⁸⁹ Gojković Andrijana, *Muzički instrumenti ...* 100.

⁹⁰ Кѳмането било мошне присутен музички инструмент кога станува збор за свадбата како важен момент во животот на луѓето. Свадбата како настан била проследена со многу обичаи и настани кои се случувале во периодот на подготовките за свадба, во текот на нејзиното одвивање и по завршувањето. Според кажувањето на Ставре од Пробиштип, во минатото свадбите траеле повеќе денови. Од започнувањето со подготвување за дочекување на гостите, дочекување на невестата, потоа пречекување на сватовите, одење кај сватовите и други придружни обичаи што се изведувале во периодот од почнувањето до завршувањето на свадбата.

гајдацијата престанува со свирење за да се одмори тогаш музиката продолжува со кѐманеџијата кој почнува да свира и да пее. На овој начин кѐманеџијата со својата свирка и песна се изборил за своето место за време на свадбените веселби. За време на верските празници кога се правеле големи народни собори, многу често Славко и останатите кѐманеџии со своето свирење успевале да привлечат и поголема група на играорци од онаа околу гајдата.

Многу често во придружба на кѐмане, преку песна, се опишувале одредени настани кои станале култни и препознатливи за одредени средини. Иако голем дел од настаните не биле запишани, преку песните, тие останале присутни во колективната свест, асоцирајќи на одредено село, населба, личност или настан. Се опејуваат и животни приказни кои се случувале во околина каде што егзистирал кѐманеџијата со што останувале зачувани долги години, пренесувани од еден на друг кѐманеџија. На овој начин се јавуваат и одредени локални поделби на песните според местото од каде што тие потекнуваат и се негуваат и се пеат само во одреден регион. Голем број историски настани од минатото, проследено со многу жртви и трагични моменти, се опеани токму со овој музички инструмент со што се зачувани помеѓу народот и се пеат до ден-денешен. Исто така, се опејуваат народните јунаци коишто се бореле за ослободување, осамостојување и подобар живот во Македонија. Со песните се зачувани и некои немили настани, како што е тероризирањето на мирољубивиот македонски народ.⁹¹

5.1.1. Кѐмането во вокалната традиција

Како што споменавме претходно, кѐмането е музички инструмент кој овозможува истовремено свирење и пеење, а неговата звучна боја се совпаѓа со човечкиот глас. Има значајна улога во зачувувањето и пренесувањето на вокалната музика благодарение на неговата лесна преносливост, поради што било присутно насекаде каде што се движел кѐманеџијата.

⁹¹ Во недостаток на пишани документи, песните претставуваат единствени зачувани извори за одредени случувања од нашата историја кои не треба и не смеат да се забораваат.

Анализирајќи ги вокалните напеви, забележуваме дека многу често се свира воведен дел кој има функција да даде звучна асоцијација на песната што се свира и воедно интонативно да го подготви пејачот. Доколку станува збор за безмензурален напев, воведот се свира во слободна интерпретација без нагласен ритам според индивидуалното чувство на свирачот. Доколку е напев со изразен ритам се свира вовед којшто го акцентира ритамот во кој се пее песната. Доколку помеѓу секоја строфа воведот се јавува со иста мелодија и форма, според традиционалната музичка терминологија, тој добива постојано место во напевите и се нарекува припев. Припевите се базираат на мотиви кои, главно, се земаат од делови од песната.

Музичкиот репертоар на кѐманеџијата опфаќа песни од сите жанрови; хумористични, шегобијни, комитски, ајдучки, свадбарски, печалбарски и др.

5.1.2. Кѐмането во орската традиција

Во орската традиција кѐмането зазема рамноправно место како и останатите народни музички инструменти во чијашто придружба се игра оро. Иако кѐмането е претежно лирски инструмент со кој се придружуваат народните песни, според неговите технички можности овозможува на него да се отсвират и ороводни мелодии. Мелодиите обично се градени на мотиви кои се базираат на вокалните напеви или пак се чисто инструментални творби создадени од инструменталистите. Овие играорни творби служат за играње и се во функција на играорците коишто играат играчки образец приспособен на мелоритмичкиот образец. Покрај вокалните напеви во инструментална изведба, се исполнуваат и голем број ороводни мелодии кои претставуваат посебни форми наменети за играње. Мелодиите се одликуваат со повеќекратно повторување на одредени мотиви и нивни варијации. Интересно е да се каже дека кѐманеџијата цело време е во корелација со играчите, а мелодиите траат сè додека можат да играат играчите.⁹² Доколку ги анализираме ороводните кѐманеџиски мелодии, можеме да

⁹² Сè уште постојат аматерски играорни формации кои играат само во придружба на едно или две кѐманиња.

констатираме дека тие се составени претежно од три дела и тоа: вовед, развоен дел и завршен дел. Воведниот дел служи за да се соберат играорците, по што следува развојниот дел кој е и најобемен според времетраењето. Развојниот дел се базира на кратки мотиви кои потоа се разработуваат со додавањето на различни мелизми. Завршниот дел е составен од материјал кој содржи повторувања и обично со мало забрзување со кое се постигнува кулминација и се најавува крајот на мелодијата односно орото.

Талентираниите кѐманеци се во состојба да интерпретираат и да создаваат сосема нови мелодии кои според мелоритмичката содржина се наменети исклучиво за слушање и за забава на слушателите.

5.2. Индивидуалниот и колективниот настап на кѐманецијата

Според застапеноста, кѐмането по ништо не заостанува од останатите народни музички инструменти. Како инструмент од бордунски тип, кѐмането претежно се среќава како соло инструмент и како инструмент за придружување на песни. Благодарение на бордунскиот начин на свирење, кѐмането ја потврдува основната карактеристика на македонското пеење, бордунското двогласје кое, претпоставуваме, е подлога за создавањето на бордунските музички инструменти. Бордунскиот тон го зајакнува иницијалисот со што се добива константна интонативна стабилност преку повремениот акцентирање на бордунскиот тон.

Во кѐманециската традиција, поголем дел од свирачите за време на свирењето практикуваат и да пеат. Сретнавме и кѐманециите кои воопшто не пеат. Тие велат дека секој не е надарен со убав и пријатен глас за пеење и затоа е подобро да не пеат, туку само да свират. Потенцираат дека и кѐманециите коишто не се надарени со убав глас можат да пеат, но не сакаат да ја претстават убавата песна со нивната лоша интерпретација и глас. Сепак, иако не пеат, тие ги знаат поголемиот дел од песните што се пеат во придружба на кѐмане, па така тие само ги свират како инструментална музика. Многу често, доколку кѐманецијата не пее, покрај него има пејач кој што ги пее песните со што се добива комплетна звучна слика. Во овој случај кога кѐманецијата само свири и придружува некој пејач,

тој има можност да ги истакне своите музички квалитети усовршувајќи ја својата интерпретаторска техника. Кѐманециите многу често свират во пар со уште едно кѐмане со што се добива карактеристичен звучен колорит. Кога имаме ваква форма на музицирање, еден кѐманеџија (обично понапредниот инструменталист) ја свири мелодијата, додека другиот на еден тон (бордунскиот) ги следи ритмичките обрасци од кои е составена мелодијата.⁹³ Во ваков состав долги години настапуваат кѐманециите Методи Илиев и Благој Мирчевски од село Бигла, Делчевско (фотографија 58 и 59).



Фотографија 58. Димитар Узунски од делчевското село Трботивиште како пејач придружен на кѐмане од Павле Смилевски од село Драмче, Делчевско (фотографирал авторот на трудот)

⁹³ Кога едно кѐмане е водечко односно ја свири мелодијата, а другото само го придружува со ритмички обрасци без да ја свири мелодијата се користи терминот „слагање“ или „му слага“.



Фотографија 59. Состав од двајца кѐманѐции (Методи Илиев и Благој Мирчевски)
(фотографирал авторот на трудот)

Освен со друго кѐмане, овој инструмент се вклопува и со останатите народни инструменти како: кавал, тамбура, гајда и тапан. Во овие настани кѐмането ја свири мелодијата што се движи во неговата тонска низа, а кога се јавуваат тонови коишто не се изведуваат или пак карактерно не одговараат за кѐмане, тоа продолжува да слага и му ја отстапува водечката мелодиска линија на другиот инструмент со којшто свири. Многу често среќаваме и состав од кѐмане и гајда, при што се добива посебна звучна боја со изразен бордунски тон како резултат на бордуноот кај гајдата (фотографија 60).⁹⁴



Фотографија 60. Состав од кѐмане и гајда
(фотографирал авторот на трудот)

⁹⁴ Гајдата е бордунски инструмент кај кого бордуноот звучи за една октава пониско од бордунскиот тон на кѐмането, со што се добива посебен звучен колорит.

Кѐмането има своја улога и се вклопува и во оркестар составен од народни инструменти, заземајќи рамноправно место во произнесувањето на водечката мелодија. Оркестар составен од народните инструменти гајда, кавал, кѐмане, тамбура и тапан, егзистира долги години во состав на Фолклорниот ансамбл за народни песни и ора „Китка“ од виничкото село Истибања (фотографија 61).



Фотографија 61. Состав од народни инструменти при Фолклорниот ансамбл „Китка“ од Истибања (тапан, тамбура, кавал и кѐмане)
(фотографирал авторот на трудот)

Кѐмането има мелодиска функција кога свири соло мелодија или пак свири унисоно мелодија со друг инструмент со нагласена ритмичката функција. Многу често, во музички формации со повеќе инструменти кѐмането само слага, со што го зајакнува звучниот тембар со истовремено бордунирање на трите (четирите) жици.

5.3. Употреба на кѐмането во современата музичка практика

Народните музички инструменти, освен во традиционалната музика, многу често наоѓаат примена и во современото музичко творештво. За кѐмането со сигурност можеме да кажеме дека тоа воопшто не се употребува во современата музичка практика. Во споредба со гајдата, кавалот, тамбурата, зурлата и тапанот, до заклучувањето на овој труд немаме сознание некој од авторите (на новосоздадена народна и забавна музика) во своето дело да употребил кѐмане. На што се должи изоставувањето на кѐмането не можеме да кажеме со сигурност, освен тоа дека тоа не нашло примена во досегашното музичко творештво без разлика дали станува збор за класичната или за музиката компонирана во духот на народната изворна песна.

Според кажување на инструменталистите на кѐмане, тоа може да се вклопи и со инструменти од западно производство во што тие сами се увериле свирејќи во придружба на хармоника. И ние имавме можност да се увериме во тоа дека во доменот на своите тонски можности кѐмането може да се вклопи со голем број музички инструменти кои не припаѓаат на традиционалната инструментална практика во Македонија.

6. КУЛТУРНО-СОЦИОЛОШКИОТ АСПЕКТ НА КЕМАНЕТО

Во претходно изнесеното потенциравме дека поголем дел од кеманециите имаат изработено и инструмент. Во ова поглавје ќе зборуваме за категорија на луѓе којашто обединува два сегмента и тоа изработувач и инструменталист. Изработувачите се темпераментни луѓе кои поседуваат нескротлива и нескриена желба и љубов, од парче дрво да направат квалитетен музички инструмент. Со други зборови, да направат инструмент кој ќе дојде во вистинските раце на свирачот кој со неговите милозвучни тонови ќе ги плени и маѓепсува оние кои ќе се најдат во неговата околина. Според изработувачите, за да се направи музички инструмент кој понатаму ќе најде практична примена изработувачот мора да поседува одредени природни карактеристики меѓу кои: комуникативност, љубопитност, стрпливост, внимателност и подготвеност за прифаќање сугестии од други лица. Доколку не ги поседува овие карактеристики, тој нема да може да биде успешен изработувач и може да изгуби многу време во решавањето на некои проблеми што се јавуваат во текот на изработувањето. Свирачот директно е поврзан со својот инструмент преку кој ги пренесува стекнатите знаења и музички чувства. Од овие причини, категоријата изработувач-инструменталист претставува спој на две содржини кои една без друга не можат да егзистираат и да постојат.

6.1. Ликот на кеманецијата

Свирачите на музички инструменти се категорија на луѓе кои со задоволство сакаат да ги пренесат вештините на свирење и пеење стекнати во текот на нивниот живот, со што продолжуваат една наследена традиција. Тие имаат посебна заслуга во зачувувањето на голем број ороводни мелодии и песни од сите жанрови, песни во кои се опејува животот и социополитичката состојба на македонскиот

народ во одредени периоди од неговата историја. Свирачот на музичкиот инструмент кѐмане ја има улогата на чувар и пренесувач на вокалната, инструменталната и орската музичка традиција. Кѐманециите се луѓе со смирен и ведар карактер, секогаш расположени да засвират и да запеат, а нивната музика несебично да ја пренесат во околината каде што настапуваат. Како инструмент којшто овозможува истовремено свирење и пеење (за разлика од дувачките инструменти), кѐманецијата се смета за голем преносител на вокалната музика. Со своето присуство, кѐманециите биле дел од семејните и верските веселби и биле прифаќани како дел од семејството во коешто свиреле и пееле. На овие спонтано создадени односи кон кѐманециите и нивната музика нè упатува следниов цитат:

„Кој свирел на кѐмане, умрен човек оживувал и обратно – жив човек умира.“⁹⁵

Покрај свирењето и пеењето, многу често кѐманециите знаат да заиграат оро што го научиле во текот на нивното долгогодишно занимавање со музика, но и да го пренесат на секој кој има желба за играње. Околу половата припадност на инструменталистите несомнено е дека на овој инструмент претежно свират мажи.

„Воопшто, способноста за пеење и *занаемот* свирење се божја дарба. Меѓутоа, патријархалниот морал не допуштал жената да свири – нејзе ѝ прилега да пее, а на мажите подеднакво им е дозволено пеење и свирење.“⁹⁶

Во текот на истражувањето имавме ретка можност да најдеме на единствената жена која свири на кѐмане. Лефка Симоновска од Македонска Каменица претставува исклучок не само во кѐманециската, туку и во народната инструментална традиција. Единствената жена-свирач на кѐмане своите почетоци ги има во своето родно село, учејќи од нејзината потесна фамилија. Животниот пат ја спојува со нејзинот сопруг Киро Симоновски, кѐманеција и изработувач на инструменти, со кого настапуваат од стапувањето во

⁹⁵ Стерјовски Александар, *Македонските слепи гуслари* (прилог кон Хомеровото прашање), Матица македонска, Скопје, 1999, 10.

⁹⁶ Simonovski Metodi, *Muzika u svetlosti narodnih verovanja u Makedoniji*, Zvuk, br.54, Beograd, 1962, 384.

брак. Секаде каде што настапиле нивниот настап останувал во перцепцијата на луѓето и доколку од одредени причини не се во состојба на настапат заедно, тие воопшто не настапуваат.

6.2. Односот на кманецијата кон инструментот

Кманецијата, заедно со своето кмане, претставува значаен фундамент во музиката и културната традиција, преку музиката, преку својот инструмент и преку неговото музичко дејствување. Кога станува збор за односот инструменталист-инструмент, асоцијацијата нè упатува кон една нераскинлива врска која постои помеѓу кманецијата и неговиот инструмент, а како обединувачки фактор ја имаме музиката што е плод на оваа врска. За кманецијата инструментот не претставува само средство за свирење или пак средство за егзистирање. Преку инструментот и музиката, кманецијата воспоставува контакт со околината, останувајќи духовно присутен секаде каде што имал можност да засвири и да запее. Во колективната свест и во околината останува забележан во онаа неделлива синкретична форма, како: свирач, пејач и пренесувач на богатото музичко фолклорно творештво. Доколку кманецијата е и изработувач на инструменти, тој преку неговите инструменти доспева и таму каде што тој, можеби, не би можел да достигне. Неговото влијание и присуство не се ограничува само во и околу местото на живеење, туку многу подалеку. Оној што изработил кмане останува присутен сè додека неговите инструменти се присутни во музиката практика и се користат за свирење и пеење. Кманецијата пее од радост или од тага, и во добро и во лошо, секогаш во придружба на своето кмане. Врската помеѓу кманецијата и инструментот започнува од некаде и трае вечно.

6.3. Односот на околината кон кѐманецијата и неговата музика

Кѐманецијата како човек со посебна музичка надареност секогаш е подготвен да засвири и да запее во придружба на своето кѐмане, поради што искрено е почитуван од сите во неговата околина, како човек и како музичар. Кѐманецијата со неговата музичка креативност ја има моќта да се вклопи во средината каде што настапува знаејќи во одредени моменти да компонира песна приспособена со насочена тематика според ситуацијата во којашто се наоѓал. Благодарение на инструментот кој овозможува истовремено свирење и пеење, тој успева секогаш да го сврти вниманието на оние кои ја сакаат неговата музика. Кѐманецијата бил способен според пригодата во која настапува, да процени со која песна треба да започне неговото музицирање и со која да заврши. Карактеристиките кои сам и со помош на други кѐманеци ги развил и ги поседува придонесуваат во изградувањето на кѐманецијата и на неговиот музички и уметнички авторитет.

6.4. Исклучоци во кѐманециската традиција

Како заокружување на поместениот материјал ќе произнесеме некои појави кои се појавиле како плод на некои поинвентивни инструменталисти.

Изработувачот и инструменталист Славе Петровски, освен изработувањето и свирењето на кѐмане, од останатите кѐманеци се издвојува по тоа што користи и дрвена кукла која изведува некои играчки обрасци во текот на свирењето. Куклата е моделирана и конструирана од чичкото на Славе, кој развил посебна техника за придвижување што ја прифатил и Славе, со што ја продолжиле традицијата на неговиот чичко. Куклата претставува макета на машки играорец, направена со флексибилни и витливи нозе и се движи нагоре-надолу (фотографија 62).



Фотографија 62. Кукла од дрво со дрвена подлога
(фотографирал авторот на трудот)

Куклата е фиксирана на дрвена подлога, а се придвижува со помош на цврст најлонски конец, имитирајќи играње на народно оро, следејќи ја музиката на Славе. Посебен ритуал за Славе претставува моментот пред да започне со свирењето. Најлонскиот конец го замотува на кажипрстот од десната рака и ја мести подлогата со куклата на одредена оддалеченост за да го затегне конечот со чијашто помош го контролира движењето на куклата (фотографија 63).



Фотографија 63. Славе Петровски го замотува конечот околу прстот
(фотографирал авторот на трудот)

На своите музички настапи, Славе многу често го носи и неговиот „придружник“, играорецот од дрво, со што покрај убавото свирење прави и одличен сценски настап, секогаш проследен со големо внимание и воодушевување од страна на публиката (фотографија 64).



Фотографија 64. Славе Петровски во придружба на својата кукла (фотографирал авторот на трудот)

За време на свирењето, Славе има воспоставено визуелен контакт со куклата и кон неа се однесува како да е вистински играорец. Куклата се движи во сите насоки, потскокнувајќи и потклекнувајќи како и живите играорци (фотографија 65).



Фотографија 65. Позиции на куклата за време на играњето (фотографирал авторот на трудот)

Друго нешто по што Славe се издвојува од останатите кеманеци е истовремено свирење на две кеманиња. На едното кемане свира мелодија, а другото му слага, со што го покажува неговиот талент, кој покрај со музиката, вниманието на публиката го привлекува и со сценскиот настап (фотографија 66).



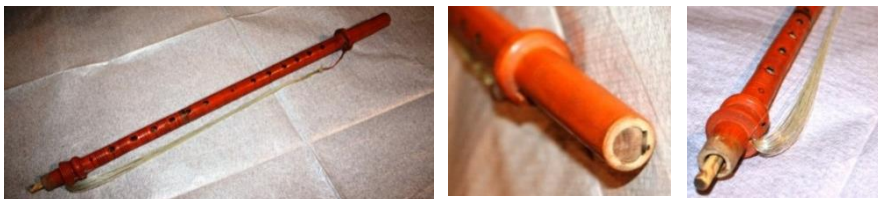
Фотографија 66. Славe Петровски свира на две кеманиња истовремено
(фоторафијата е преземена од личната збирка на Славe Петровски)

Изработувачот и инструменталист Методи Златков од село Звегор, Делчевско (роден во с.Бигла, Делчевско, 1929 год.) изработил кемане кое во себе обединува повеќе народни музички инструменти. На крајот од главата на инструментот, Методи оставил продолжеток во кој изработил дувачки музички инструмент познат помеѓу народот како двојанка (фотографија 67).



Фотографија 67. Кемане со завршок на двојанка изработено од Методи Златков
(фотографирал авторот на трудот)

Гудалото, пак, покрај својата основна функција, во себе обединува два дувачки музички инструменти и тоа: од едната страна гајдарка (мелодиската цевка на гајдата) и од спротивната страна инструментот дудуче (фотографија 68).



Фотографија 68. Гудало составено од гајдарка и дудуче
(фотографирал авторот на трудот)

Овие иноваторски појави ни укажуваат на тоа колку изработувачите и инструменталистите можат да бидат инвентивни, така што покрај со звучните перформанси на своите инструменти тие настојуваат да остават и посебен визуелен впечаток. Според нас, ова претставува жив пример на постојаните модификации присутни кај народните инструменти кои се јавуваат како плод на индивидуалната музичко-естетска созреаност на инструменталистите и изработувачите на кемане.

ЗАКЛУЧОК

Музичките инструменти, како носители на инструменталната музичка традиција, биле неизоставен сегмент од сите етапи на човековото живеење. Како што вели Гојковиќ, употребната функција на еден музички инструмент може да биде голема и разновидна и има малку моменти во животот на човекот во кои, на некој начин, не учествуваат музичките инструменти. Следејќи ги разните аспекти на музичките инструменти, Гојковиќ ја наведува нивната функција во обичаите, магиско-ритуално-религиозната функција и, секако, музичката функција. Нивната многустрана употреба ни укажува на нивната улога во животот на луѓето. Многубројните истражувања поврзани со музичките инструменти кои се вршени на територијата на денешна Република Македонија ни овозможува да изградиме една поинаква слика за состојбата некогаш и денес. Од огромно значење за нас се истражувања на македонските фолклористи Марко Цепенков, Жифко Фирфов, Ганчо Пајтонциев, Вера Кличкова, Михајло Димовски, Александар Линин, Боривоје Цимревски и др. Публикувањето на нивните резултати стекнати преку теренските истражувања е од непроценлива вредност за идните истражувања кои имаат веќе воспоставена методологија на конзервирање на научните сознанија.

Нашите истражувања, секако, се темелат на претходните сознанија надградени со личните теренски истражувања вршени во поново време и во едни поинакви услови на глобализација и постепено исчезнување на традиционалната духовна култура.

Историски гледано, секој музички инструмент има процес на создавање, еволуирање (усовршување) и во одредени моменти и изумирање односно негово исчезнување. Континуираното истражување на народните музички инструменти на терен овозможува нивно следење поврзано со нивната употреба, односно каде, кога и од кого се употребува и каква е нивната функција во општеството.

Со нашето фокусирање кон музичкиот инструмент кемане, инструмент кој сè уште е присутен во одредени делови на Македонија, го регистриравме егзистирањето на овој инструмент преку неговата изработка и, секако, музиката. Фактот што овој инструмент многу често се изработува од свирачите, ни даде насока на која треба да ѝ посветиме посебно внимание. Овој момент ни

претставуваше посебен предизвик да откриеме на што се должи тоа, од кога е така, кои се причините што сами ги изработувале инструментите итн. Како рефлексивна на оваа појава се поставува прашањето дали сите инструменталисти можеле да изработат инструмент и доколку не, од каде ги набавиле инструментите? Во студијата поврзана со инструментот кѐмане се обидовме да дадеме одговори на поголем дел од прашањата, да ги согледаме модификациите и причините за нивната појава.

Материјалот што е поместен во трудот се базира на личните теренски истражувања, како и на истражувања вршени од домашни и странски истражувачи.

Трудот преку неколку поглавја произнесува информации поврзани со музичкиот инструмент кои на некој начин ќе овозможат продолжување на кѐманециската традиција во Македонија и во иднина. Приложениот дел за изработување на инструментот на потенцијалните изработувачи ќе им овозможи да го проследат процесот на изработување и практично да го применат. Фазите на изработување, поткрепени со приложените фотографии, хронолошки го прикажуваат секој чекор кој води до целта, изработување на кѐмане, а произнесените техники на свирење можат да ги упатат потенцијалните идни инструменталисти во совладувањето на свирење на инструментот кѐмане.

Објавените трудови од страна на Александар Линин: „Народните музички инструменти во Македонија“ и „Македонски инструментални орски народни мелодии“, како и трудовите „Гајдата во Македонија“, „Шупелката во Македонија“ и „Чалгиската традиција во Македонија“ од Боривоје Цимревски даваат една слика за состојбата со музичките инструменти во Македонија. Трудот „Музичкиот инструмент кѐмане во Македонија“ претставува продолжение на претходно споменатите трудови поврзани со музичките инструменти и инструменталната традиција и се надеваме ќе даде одреден придонес во македонската етноорганиологија.

MUSICAL INSTRUMENTS KEMANE IN MACEDONIA**CONCLUSION**

Musical instruments, holders of instrumental music tradition, were inevitable segment of all stages of human life. As Gojkovich that feature the use of a musical instrument can be a great and versatile that there are few moments in the life of the man who, in some way participate musical instruments. Following various aspects of musical instruments, listed in their function traditions through ritual-magical-religious function, and of course, through practical musical function. Their versatile use even suggesting their role in the lives of people. Numerous studies related to musical instruments that are carried out on the territory of today's Republic of Macedonia have enabled us to build a different picture of the situation then and now. Of paramount importance for us is the research of the Macedonian folklorists Marko Cepenkov, Zhifko Firfov Gancho Pajtondzhev Vera Klichkova, Aleksandar Linin, Borivoje Dzhimrevski etc.. Publication of their results obtained through field research is invaluable for future research that have already established methodology of preservation of scientific knowledge. Our research course builds on previous knowledge, upgraded personal field research conducted in recent times and in some other conditions of globalization and the gradual disappearance of the traditional spiritual culture. Historically, each musical instrument has a process of creation, evolution (development) and in certain moments, and its disappearance or extinction. Continuous research of folk musical instruments field allows monitoring associated with their use: where, when and by whom it is used and what is their function within society. With our focus on kemene musical instrument, an instrument that is still present in certain parts of Macedonia, register the existence of this instrument, through its development and of course, music. The fact that this instrument is often made of themselves musicians, give us the direction that needs to focus particular attention. With our focus on kemene musical instrument, an instrument that is still present in some parts of Macedonia, register the existence of this instrument, through its development and of course, music. The fact that this instrument is often made by the musicians themselves, give us the direction that needs to focus particular attention. This moment presented particular challenge to discover the reason for it, so when the reasons that made them their own instruments etc.. As a reflection of this phenomenon installing the question whether all musicians could develop a tool and if

not, how they acquired the instruments? The study related instrument kemene tried to answer most of the questions, to realize modifications and the reasons for their occurrence. The material which is included in the paper are based on personal field research and surveys conducted by domestic and foreign researchers. In this paper, through several chapters comments information related to musical instrument in a way that will allow the continuation of kemene tradition in Macedonia and in the future. The attached part of making the instrument will allow the prospective producers to enable them to follow the process of designing and practical implement. Stages of preparation, supported by the attached photos chronologically depict each step that leads to the goal making the kemene, brought out techniques of playing can refer to the potential future instrumentalists in acquiring the playing of the instrument kemene. Published Papers by Alexander Linin 'Public music instruments in Macedonia 'and' Macedonian folk dance instrumental ringtones 'and labor' bagpipe in Macedonia ', 'reward Macedonia 'and' Macedonian chalgia tradition 'of giving a Borivoje Dzhimrevski picture of the state of musical instruments in Macedonia. The paper 'The music instrument Kemene in Macedonia', a continuation of the previously mentioned papers related to musical instruments and instrumental tradition and hope to give some contribution to the Macedonian etnoorganology

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бицевски Трпко, проблемите на етномузикологијата во Македонија, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ Скопје, посебни изданија, книга 39, Скопје, 2001.
- Величковска Родна, Жетварското пеење во Македонија, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ Скопје, книга 45, Скопје, 2002.
- Влаховиќ Митар, „О слепим гусларима у јужној Србији“, Гласник Етнографског музеја у Београду, книга VI, 1931, стр. 100-106.
- Кауфман Николај, Б'лгарска народна музика, Наука и искуство, Софија, 1970.
- Кличкова Вера, Народни музички инструменти у Македонији, Рад V Конгреса СФЈ у Зајечару и Неготину, 1958, Београд, 1960.
- Кличкова Вера, Зурлациско-гајдарски занат у Прилепу, Народно стваралаштво, св.11, Београд, 1964.
- Костиќ Станко, „Малешевски народни песни“, Македонски народни умотворби, Книга 1, редактирал Тодор Димитровски, Скопје, 1959, стр. 168.
- Кухач С. Фрањо, „Прилози на повјест глазбе“, Рад ЈАЗУ, Загреб, 1876, књига XXXVIII.
- Кухач С. Фрањо, „Прилози на повјест глазбе“, Рад ЈАЗУ, књига XXXVIII, Загреб, 1876.
- Линин Александар, Народните музички инструменти во Македонија, Македонска книга, Скопје, 1986.
- Линин Александар, Македонски инструментални орски народни мелодии, Македонска книга, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, книга 3, Скопје, 1978.
- Манолов Илия, Традиционалната инструментална музика от Југозападна Б'лгарија-Прински край, Издателство музика, Софија 1987.
- Меркл Др Јарослав, „Лудвиг Куба у Македонији“, Конгрес УФЈ, Дојран 1966.
- Малинов, Зоранчо, Традицискиот народен календар на шопско-брегалничката етнографска целина, Институт за фолклор „Марко Цепенков“-Скопје, Посебни изданија, Книга 68, Скопје, 2006.

- Недељкович Д-р Душан, Облици малешевске епике, Прилози проучавању народне поезије, г. VI, св. 1, Београд, 1939.
- Пенушлиски Кирил, Музички инструменти опишани од Марко Цепенков, Културен живот, бр.4 Скопје, 1965.
- Русиќ Бранимир, Последниот слеп гуслар во Македонија, Гласник на етнолошкиот музеј, 2, Скопје, 1965.
- Тодевски Кирил, Народен уметник со универзални вредности-Пеце Атанасовски, Дирекција за култура и уметност-Скопје, Скопје, 2004.
- Фирфив Живко и Методија Симоновски, Македонски музички фолклор, песни 2, Скопје, 1959.
- Цимревски Боривоје, Гајдата во Македонија, Инструмент-инструменталист-музика, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво - Орска и инструментална народна традиција, книга 5, Скопје, 1996.
- Цимревски Боривоје, Шупелката во Македонија, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Орска и инструментална традиција, книга 5, Скопје, 2000.
- Цимревски Боривоје, Чалгиската традиција во Македонија, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво - Орска и инструментална народна традиција, книга 4, Македонска книга, Скопје, 1985.
- Смокварски Ѓорѓи , Архаичните форми на двогласното народно пеење на Балканот, (докторска дисертација, одбранета на Факултетот за муичка уметност во Скопје при Универзитет „Кирил и Методиј“ – Скопје, 1983 год.), ракопис.
- Софрониевска, Ранка, Фолклорот и етнологијата на Битола и Битолско, МАНУ, Друштво за наука и ументост-Битола, УНК „Илинденски денови“ – Битола, Битола, 1981, 551-552.
- Gojković Andrijana, Narodni muzički instrumenti, Vuk Karadžić, Beograd, 1989.
- Gojković Andrijana, Muzički instrumenti – Mitovi i legende, simbolika i funkcija, Beograd, 1994.
- Golemoviћ Dimitrije, Narodna muzika Podrinja, Sarajevo, 1987.
- Golemoviћ Dimitrije, Kad instrument progovori, etnomuzikološki ogledi, Beograd, 1997.
- Dević Dragoslav, Muzički instrumenti na srednovekovnim freskama srbije i makedonije, Zvuk, br.3. Sarajevo, 1974.

- Dević, Dragoslav, Etnomuzikologija III deo (instrumenti), skripta, Fakultet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1977.
- Drobnyaković Borivoje, O guslima I guslarima u zlatiborskim Rudinama, Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu XIII, Beograd, 1938.
- Žganec Vinko, Oko definicije folklore, Zvuk br 52, Beograd, 1962.
- Zečević Slobodan, Folkloristika i etnomuzikologija, Zvuk br.64, Beograd, 1965.
- Karakašević Vladan, Gusle i guslari, Letopis Matice Srpske, Novi Sad, 1899.
- Vlahović Mitar, „O slepim guslarima u Južnoj Srbiji“, Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu, kniga VI, 1931.
- Rusić Branislav, „Prilepski guslar Apostol, Beograd, 1940.
- Moravčić Vladimir, Skopske gajdarčije i njihovi muzički instrumenti, Glasnik Skopskog naučnog društva I, Skopje, 1926.
- Širola Božidar, Sopile i zurle, Narodna stavina knj. XII (sv.30.), Zagreb, 1933, (I Etnološka biblioteka sv.17. Zagreb, 1932.
- Simonovski Metodi, Muzika u svetlosti narodnih verovanja u Makedoniji, Zvuk, br.54, Beograd, 1962.
- Kumer Zmaga, Etnomuzikologija-Razgled po znanosti o ljudskoj glazbi, Ljubljana, 1977.
- Sachs Curt, „Reallexicon der Musikinstrumente“, Leipzig, 1913.
- Rihtman Cvjetko, Metod prikupljanja i vrednovanja narodnog muzičkog stvaralaštva, Rad XVII kongresa SUFJ, Poreč, 1970, Zagreb, 1972.
- Kuhač Franjo, Andrija Kačić kao pjevač i guslar, Vjenac zabave i pouci, Zagreb 1890.

Список на информатори (ќеманеџии) опфатени во студијата

Драги Атанасов, роден во 1962 година во осоговското село Костин Дол, Кочанско, живее во Кочани.

Драги Костовски, роден во 1947 година во село Калиманци, Виничко, живее во Штип.

Љубе Иванов, роден во 1950 година во село Мушково, Кратовско, живее во Злетово.

Славе Петровски, роден во 1940 година во село Ветрен, Делчевско.

Киро и Лефка Симоновски, родени во 1949 година во село Косевица, Македонска Каменица, живеат во Македонска Каменица.

Ставре Павловски, роден во 1942 година, село Опила, Кривопаљенечко, живее во Пробиштип.

Јаким Стојков, роден во 1967 година во село Ново Село – Кочанско, живее во Република Грција од 1991 година.

Павле Смилевски, роден во 1940 година во село Драмче, Делчевско, живее во село Драмче.

Славко Ѓорѓиевски, роден во 1944 година во село Мала Црцорија, Кривопаљанечко, живее во Крива Паланка.

Моне Илиев, роден во 1941 година во село Грлени (Калиманско Поле), живее во Винаца.

Илиев Методи, роден во 1949 година во село Бигла, Делчевско, каде што живее.

Мирчевски Благој, роден во 1950 година во село Бигла, Делчевско, каде што живее.

Методи Златков, роден во 1929 година во село Бигла, Делчевско, живее во село Звегор, Делчевско.

нема кој да меси и нема кој да пере,
нема кој да пере, море, манџица да прави.

Па се ние с' тата двата думуваме,
ја да се оженам за една вдовица,
мене да ме женат, море, за една вдовица.

Па ме оженија за таја вдовица
па она доведе и една момица,
штеркица голема, двеасет години.

Па се они с' тата дват заискаја,
двата заискаја и си се земаја,
двата заискајам море, и си се земаја.

Леле, леле, леле, чудно чудо море стана,
стана та што стана, море, тате зет ми стана,
стана та што стана, тате зет ми стана.

Нотен пример бр.2

Снимил авторот на трудот

Кочани, 4.1.2010 год.

Исполнува: Јаким Стојков

$\text{♩} = 120$

9

1. 2.

14

Ка - лин - ка гр - ло бо - ле - лој, ле - ле,
 Пој - де си го - ра зе - ле - на, ле - ле,

19

Ка - лин - ка гр - ло бо - ле - ло.
 пој - де си го - ра зе - ле - на.

Калинка грло болелој, леле, Калинка грло болело.
 Појде си гора зеленај, леле, појде си гора зелене.
 Најде си вода студенај, леле, најде си вода студена.

Седна си вода да пије, леле, седна си, водај да пије.

Згледа ја овчар отчукај, леле, згледа је, овчар отчука.
Таја си вода не пије, леле, таја си, вода не пије.

Синок је војска врвела, леле, синок је, војска врвела.
Гнојеви крпи пере, ај, леле, гноеви крпи переја
Крвави ножи мијеја, леле, крвави, ноже мијеа.

Елај си кали кај мене, леле, елај си Кале кај мене.
Кај мене јагне печено, леле, кај мене, јагне печено.
Кај мене вино црвено, леле, кај мене, вино црвено.
Кај мене сенка дебелај, леле, кај мене сенка дебела.

Нотен пример бр.3

Снимил авторот на трудот

Кочани, 4.1.2010 год.

Исполнува: Јаким Стојков

$\text{♩} = 240$

5

9

Са - ма мо - ма са - ма мо - ма,
Дво - ри ме - ла дво - ри ме - ла.

13

рам - ни дво - ри ми - ла.
цр - ни о - чи кле - ла.

1. 2.

Сама мома, сама мома, рамни двори мела. / 2 х
Двори мелае, двори мела, црни очи клела. / 2 х

Пусти биле, пусти биле, моиве црни очи. / 2х
Не видовте, не видовте, што по друм помина. / 2х

Поминаја, заминаја, три синцира робје. / 2х
Први сенцир, први сенцир, се млади јунаци. / 2х
Втори сенцир, втори сенцир, се млади девојки. / 2х
Трети сенцир, трети сенцир, се млади невести. / 2х

Нотен пример бр.4

Снимил авторот на трудот

Пробиштип, 9.10.2009 год.

Свири: Ставре Павловски

Пее: Владо Трајанов од Пробиштип

The musical score is written in a single system with four staves. The first two staves are for the kamanche accompaniment, and the last two are for the vocal line. The tempo is marked as quarter note = 256. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 18/8. The lyrics are written below the vocal staff.

Ан-ге-ли-но мо-ме што те ма-ма ка-ра, ца-нам,
Се по ве-че-ри-на се по ла-до-ви-на, ца-нам,
што те ма-ма ка-ра се по ве-че-ри-на.
се по ве-че-ри-на се по ла-до-ви-на.

Ангелино моме, што те мајма кара, цанам,
што те мама кара се по вечерина.

Се по вечерина, се по ладовина, цанам,
се по вечерина, се по ладовина.

Море лудо младо, се заради тебе, цанам,
се заради тебе, што ми в' двори думаш.

Што ми в' двори думаш, што ја разбудуваш, цанам,
Што ја разбудуваш, мене и зборуваш.

Со јаболко фрли, по груди ме удри, цанам,
со јаболко фрли по груди ме удри.
Герданот ми звекна, на мама и текна, цанам,
Герданот ми звекна, на мама и текна.

На мама и текна, на тате ќе каже, цанам,
тате ќе ме маже, многу на далеку.
Тате ќе ме маже, за дете малечко, цанам,
тате ќе ме маже, за дете малечко.

Нотен пример бр.5

Снимил авторот на трудот Македонска Каменица, 20.11.2009 год.

Свири: Киро Симоновски

Пее: Лефка Симоновска

$\text{♩} = 334$

7

14
Мо - ре ја по - пај ми так - оур - ка - та,

18
Да - фи - но мо - ме Да - фи - но.

22
Да - фи - но ку - зум сеј - ме - но.

27
Да по - др - нкам да по - пе - јам,
31
Да - фи - но мо - ме Да - фи - но,
35
Да - фи но ку - зум сеј - ме - но.

Море ја подај ми тамбурката, Дафино моме, Дафино,
Дафино кузум сејмено.

Да подрнкам да попејам, Дафино моме, Дафино,
Дафино кузум сејмено.

Јас не смејам да ја дадам, турчине, море, турчине,
турчине прва делијо.

Јас не смејам од татко ми, турче деј, море, турче бе,
турче бе прва делијо.

За таткоти колај бива, Дафино моме, Дафино,
Дафино кузум сејмено.

Ќе му дадем лула тутун, Дафино моме Дафино,
Дафино кузум сејмено.

Нека пуши нека пукне, Дафино моме, Дафино,
Дафино кузум сејмено.

Нотен пример бр.6

Снимил авторот на трудот

Делчево, 20.11.2009 год.

Исполнуваат: Методи Илиев и Благој Мирчевски

♩ = 368

7

13

21

29

This musical score is for guitar, written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of six systems, each with two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is marked with a '3' above the first measure of each system, indicating a triplet. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three. The bass staff features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes, with a '2' and a double slash above each measure, likely indicating a specific fingering or a double-measure rest. Measure numbers 37, 45, 53, 61, 69, and 77 are placed at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

85

Musical notation for measures 85-92. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a '2' and a double slash (//) above the staff.

93

Musical notation for measures 93-100. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a '2' and a double slash (//) above the staff.

101

Musical notation for measures 101-108. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a '2' and a double slash (//) above the staff.

109

Musical notation for measures 109-116. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a '2' and a double slash (//) above the staff.

Фотографии

(фотографиите се направени од авторот на трудот)



Фотографија 69. Авторот на трудот со Методи Златков



Фотографија 70. Киро и Лефка Симоновски од Македонска Каменица



Фотографија 71. Авторот на трудот со Киро и Лефка Симоновски



Фотографија 72. Павле Смилевски од село Драмче, Делчевско



Фотографија 73. Ставре Павловски од Пробиштип



Фотографија 74. Славко Ѓорѓиевски од Крива Паланка



Фотографија 75. Драги Атанасов од Кочани



Фотографија 76. Славко Ѓорѓиевски од Крива Паланка



Фотографија 77. Методи Илиев од село Бигла, Делчевско



Фотографија 78. Благој Мирчевски од село Бигла, Делчевско



Фотографија 79. Моне Илиев од Веница



Фотографија 80. Цветко Стојановски од Штип



Фотографија 81. Славе Петровски од Делчево



Фотографија 82. Љубе Иванов од Злетово



Фотографија 83. Јаким Стојков од Кочани



Фотографија 84. Велин Костовски од Крива Паланка



Фотографија 85. Состав од ќемане, дудуче и гајда од Крива Паланка



Фотографија 86. Состав од гајди - Стојан Димов и Горанчо Ангелов (авторот на книгата), ќеманиња - Блаже Тодоров и Благој Тоневски и тапан - Тони Дивчов, КУД „Македонка“ – Штип.

Настап на фолклорниот фестивал „Истибањско здравоживо“ 1990 год.

(фотографијата е од личната збирка на авторот)

СОДРЖИНА:

ВОВЕД.....	7
1. ИЗВОРИ ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА ВО МАКЕДОНИЈА	13
1.1. Записи на историчари и хроничари	13
1.2. Ликовни претстави на музичките инструменти.....	14
1.3. Ќемането во народните песни и преданија.....	16
1.4. Осврт врз досегашните истражувања.....	18
2. НАРОДНА ТЕРМИНОЛОГИЈА И РАСПРОСТРАНЕТОСТ НА ИНСТРУМЕНТОТ.....	21
2.1. Терминологија.....	21
2.2. Распространетост на инструментот.....	23
2.2.1. Распространетост на инструментот надвор од Македонија.....	24
2.2.2. Распространетост на инструментот во Македонија.....	28
2.3. Опис на инструментот.....	31
2.4. Видови ќеманиња во Македонија.....	32
2.5. Форма и димензии на инструментот ќемане.....	33
2.5.1. Форма на инструментот.....	34
2.5.2. Димензии.....	36
3. ТРАДИЦИОНАЛНА ИЗРАБОТКА НА ИНСТРУМЕНТОТ..	37
3.1. Технологија на материјалот за изработување на инструментот.....	37
3.2. Алат за изработување на инструментот.....	38
3.3. Видови дрва за изработка на ќемане.....	39
3.4. Фази на изработување на инструментот.....	41
3.4.1. Подготовка за обработување на дрвото.....	42
3.4.2. Изработка на корпусот, вратот и главата на инструментот.....	44
3.4.3. Изработка на предниот дел – плоча.....	52
3.4.4. Изработка на чивиите.....	54
3.4.5. Изработка на држачот на жиците.....	57
3.4.6. Изработка на кобилицата и звучното столпче.....	60
3.4.7. Изработка на гудалото.....	62
3.5. Естетско обликување на инструментот.....	63
3.6. Акустички карактеристики на инструментот.....	68
3.7. Штимање на инструментот.....	68
3.8. Одржување и заштитување на инструментот.....	72
3.9. Ќемандискиот занает во Македонија.....	73
4. ТЕХНИКИ НА СВИРЕЊЕ НА ИНСТРУМЕНТОТ ЌЕМАНЕ.....	75

4.1. Држење на инструментот за време на репродуктивниот процес.....	75
4.1.1. Држење на инструментот.....	76
4.2. Озвучување на инструментот.....	79
4.3. Техники на свирење.....	81
4.4. Тонски можности кај кѐмането.....	86
4.5. Звучната агогика на кѐмането.....	87
5. УПОТРЕБНА ФУНКЦИЈА НА ИНСТРУМЕНТОТ КѐМАНЕ.....	89
5.1. Функција и употреба.....	90
5.1.1. Кѐмането во вокалната традиција.....	91
5.1.2. Кѐмането во орската традиција.....	92
5.2. Индивидуалниот и колективниот настап на кѐманеџијата.....	93
5.3. Употреба на кѐмането во современата музичка практика.....	97
6. КУЛТУРНО-СОЦИОЛОШКИОТ АСПЕКТ НА КѐМАНЕТО.....	99
6.1. Ликот на кѐманеџијата.....	99
6.2. Односот на кѐманеџијата кон инструментот.....	101
6.3. Односот на околината кон кѐманеџијата и неговата музика.....	102
6.4. Исклучоци во кѐманеџиската традиција.....	102
ЗАКЛУЧОК.....	107
CONCLUSION.....	109
БИБЛИОГРАФИЈА.....	111
Список на информатори (кѐманеџии) опфатени во студијата.....	114
Мелографирани традиционални песнопојни и ороводни мелодии.....	115
Фотографии	127

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ,, – СКОПЈЕ

За издавачот:

Проф. д-р Зоранчо Малинов, директор

Рецензенти:

Проф. д-р Ѓорѓи Ѓорѓиев
Проф. д-р Родна Величковска

Секретар:

М-р Кристина Димовска

Лектор:

Даница Гавриловска-Атанасовска

Мелографирал:

М-р Горанчо Ангелов

Тираж

500 примероци

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

781.7:780.614.11(497.7)

784.4.089.6:780.614.11(497.7)

78.085.7.089.6:780.614.11(497.7)

АНГЕЛОВ, Горанчо

Музичкиот инструмент ќемане во Македонија / Горанчо Ангелов. -
Скопје : Институт за фолклор "Марко Цепенков", 2014. - 135 стр. :
ноти, илустр. ; 24 см. - (Орска и инструментална народна традиција ;
Кн. 10)

На спор. насл. стр.: Musical instruments kemane in Macedonia /
Goranco Angelov. - Фусноти кон текстот. - Conclusion: стр.109-110.
- Библиографија: стр.111-113 [43 единици]

ISBN 978-9989-642-83-8

1. Ств. насл. на наспор. насл. стр. . - I. Angelov, Goranco види
Ангелов, Горанчо

а) Ќемане - Македонија б) Етноорганологија - Ќемане - Македонија в)

Народна музика - Ќемане - Македонија - Мелограми

COBISS.MK-ID 96197898

Изданието е финансирано со средства од Министерството за култура на
Република Македонија

