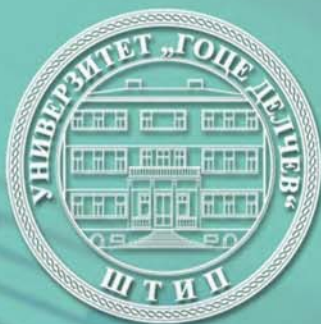


УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ

ISSN 1857-7296



ГОДИШЕН ЗБОРНИК



ГОДИНА 3

БРОЈ 3

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ**

ISSN 1857-8659



**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
2012**

ГОДИНА 3

БРОЈ 3

**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ” – ШТИП
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ**

За издавачот:

проф. д-р Илчо Јованов

Издавачки совет:

проф. д-р Саша Митрев
проф. д-р Лилјана Колева-Гудева
проф. д-р Илчо Јованов
проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
доц. м-р Владимир Јаневски
доц. м-р Гоце Гаврилски

Редакциски одбор:

проф. д-р Илчо Јованов
проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
доц. м-р Владимир Јаневски
доц. м-р Гоце Гаврилски

Главен уредник:

проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска

Одговорни уредници:

проф. д-р Илчо Јованов
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
доц. м-р Владимир Јаневски

Јазично уредување:

Даница Гавриловска-Атанасовска

Техничко уредување:

Славе Димитров
Благој Михов

Редакција и администрација:

Универзитет „Гоце Делчев” - Штип
Факултет за музичка уметност
бул „Крсте Мисирков” 10-А
п.фах 201, 2000 Штип, Македонија

Table of Contents

Articles

СОДРЖИНА

78: 316.7 78:7.05

Проф. д-р Стефанија Лешкова - Зеленковска

Предизвиците на глобалната музичка култура во 21 век5-14

781.63:78.071.1

Проф . м-р Валентина Велковска Трајановска

Рихард Штраус – аспекти на оркестарскиот јазик
и симфониската поема „Дон Кихот“ 15-24

781.63:78.071.1

Доц. м-р. Гоце Гавриловски

Оркестрациска и темброва идеја и нивната звучна материјализација
во „Болеро“ од Морис Равел25-34

781..42/.42:78.083.3[:78.071.1

Доц. м-р Тихомир Јовиќ

Полифонијата во композицијата „Fantasia Corale“ од
Томислав Зографски (1934- 2000).....35-41

781.11:[784.5:78.071.1

м-р Ивана Јанков

Акордската структура застапена во вокалната кантата,„Псалми“ од Стојан Стојков ..43-52

78.071.1:791(497.7)

Доц. м-р Александар Трајковски

Уделот на домашните композитори во создавањето на музиката за
македонските играни филмови53-63

781.68:780.616.433

Доц. м-р Ангеле Михајловски

Значењето од примената на прстната гимнастика во решавањето на
техничките проблеми при пијанистичката интерпретација65-69

78:37.02: 159.947

Доц. д-р Владимир Талевски

Значењето на мотивацијата во музичко воспитно- образовниот процес71-79

78:376-056.45:[173.7:37.011.3-051

м-р Ленче Насев

Улогата на семејството, наставникот по музичко образование и учебникот во
откривање и поттикнување на музички талентирани ученици81-86

78:37:004.946

м-р Дуња Иванова

Децата и музиката во виртуелната реалност87-94

78:373.3:159.9.072

м-р Теута Халими

Примена на Гордон тестот за испитување на музичките способности на учениците
во прво одделение (албански наставен јазик) на основните училишта во Тетово95-105

780.6:398.8(497.7)	
Доц.м-р Горанчо Ангелов	
Музичките инструменти во македонските народни песни	107-129
781.7(497.7)	
Проф.д-р Илчо Јованов	
Основни карактеристики на музичкиот фолклор во Република Македонија	131-134
78.071.1:792.8:[061.1:793.3	
Доц. м-р Владимир Јаневски	
Кореографското творештво на Трајко Прокопиев во ансамблот „Танец	135-139
793.3:37(497.731)(091)	
Доц. д-р Соња Здравковска- Цепаровска	
Балетската едукација во Штип	141-147
781.1:[784.4:392(497.7)	
Проф. д-р Родна Величковска	
Ороводните песни и нивната и нивната територијална дистрибуција во македонското традиционално обредно пејачко изразување	149-154
398.332.16:793.31(497.7)	
Проф. д-р Оливера Васиќ	
Русалиски поворки – сличности и разлики со други поворки	155-159
392.5:784.4(497.735)	
м-р Тимко Чичаковски	
Свадебниот циклус во Малешево	161-168
793.3:793.31(497.7)	
Благица Илиќ	
Релевантни етнокоролошки карактеристики на орото Ибраим Оца- претпоставка за следење на регионалната идентификација	169-179
793.31(497.761)	
Марјан Андоновски	
Стилски карактеристики на орото кај Мијаците	181-188
793.31(497.732)(091)	
Стојанче Костов	
Историски аспекти на орската традиција во Овче Поле	189-195
793.31:792.8(497.734)	
Сашко Атанасов	
Методски аспекти на ората во Пијанец	197-218
793.31(497.7)(091)	
Фросина Мариновска	
Орската традиција во селото Врбјани –Прилепско поле	219-226
793.31(497.712)	
Елена Трајчева	
Поводи и места за играње во етничкиот предел Скопска Црна Гора	227-233

МУЗИЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ ПЕСНИ

„За проучувањето на инструментите и инструменталната музичка традиција во Македонија не постои обемен документиран материјал што би послужил за детални научни анализи, согледувања и компарација“ (Џимревски, 1976: 151). Бројни истражувања поврзани со музичките инструменти на територијата на денешна Република Македонија вршат одредени странски и македонски истражувачи кои објавуваат и трудови во кои ги произнесуваат теренските сознанија. Преку овие трудови се здобиваме со основни сознанија поврзани со потеклото, изработката на инструментите, нивната употреба и застапеност. Предмет на нашето истражување е присуството на музичките инструменти во народните песни во Македонија. Пред да го произнесеме нашето истражување, ќе наброиме неколку трудови кои ги опфаќаат музичките инструменти и на некој начин се поврзани со овој труд. Српскиот етномузиколог Р.Пејовиќ пишува труд под наслов „Представа музичких инструмената у средновековној Србији“, во кој прави преглед на музичките инструменти од повеќе аспекти (споменување на музичките инструменти во црковни и световни текстови, во фрески, во минијатури, икони, пластика, резбарство итн.), правејќи и органолошка анализа на материјалот од кој се изработени музичките инструменти, нивната применливост итн. (Пејовиќ, 1984).¹ Како мошне значаен, за македонската етномузикологија го сметаме трудот на Македонскиот етноорганолог Боривоје Џимревски со наслов „Претставите на музичките инструменти на фреските и дрворезите во Македонија“ (Џимревски, 1976). Овој труд за нас е од огромно значење бидејќи ги претставува инструментите според видувањето на зографите (преку зографисувањето на црквите и манастирите) и музичките инструменти одразени во копаничарството (преку резбите во духовните објекти), во едно минато време но со јасно зацртани контури и запазени ерголошки карактеристики кои од визуелно-уметнички аспект ни даваат

¹) Пишувајќи за Јужна Србија, Пејовиќ опфаќа територија која припаѓа на денешна Република Македонија.



точна претстава како изгледале и како се држеле инструментите за време на репродуктивниот процес. Опишувајќи ги инструментите кои ги среќава на фреските и дрворезите во црквите во Македонија, Цимревски ги класифицира според начинот на произведување на тонот (аерофони, мембранофони, кордофони, идиофони), и според нивното држење за време на репродуктивниот процес со акцент на техниките со кои се сликани фреските.²

Иако во овие дела не може да се почувствува звучната боја и техничко–акустичките особини на инструментот (во недостаток на негово физичко присуство), овој начин на претставување на инструментите (визуелен начин) останува да сведочи за постоењето и употребата на музичките инструменти во времето во кое се изработувани овие уметнички дела. „Народните умотворби, како дел од креативното духовно и материјално творештво на нашиот народ, го акумулирало вековното создавање, сознавање и созревање, кое овозможило нештата во животот непосредно да се доживеат, регистрираат и расветлат. Автентичноста на народните умотворби се огледува и во нивното историско и хронолошко значењеспонтаноста на нивното создавање, односно регистрирање на се она што нашиот народ, како творба на долго искуство, мудро сознание, чувство на верба, љубоморно го чувал и го пренесувал свесно или потсвесно, со цел да не се изгуби сопствениот идентитет“ (Цимревски, 2000: 45).

Усното народното творештво претставува прастара форма за зачувување и пренесување на стекнатите животни искуства, и настани. Во недостаток на пишан материјал, усното пренесување на стекнатото знаење овозможило да се зачуваат одредени настани кои потоа се пренесувале на следните генерации. Во ова творештво среќаваме и бројни информации за присуството на музичките инструменти во севкупното живеење што за нас претставува релевантен извор на информации.³ Песните произлезени од народот се издвојуваат со својата автентичност

²) Музичките инструменти прикажани на фреските, не се јасно нацртани или пак се оштетени поради што не може со сигурност да се определи инструментот односно во многу случаи можеме само да претпоставуваме за каков инструмент станува збор и на која група припаѓа. Мошне често се среќаваат и инструменти кои не се дел од музичкиот инструментариум кој се користел или сè уште се среќава во живата инструментална практика во Македонија. Кај овие појави Цимревски прави споредба според тоа на кој инструмент асоцира насликаниот инструмент и дали е дел од нашата музичка традиција или пак припаѓа на некоја друга традиција.

³) Во минатото, кога нашите предци не биле доволно писмени и немале услови да го запишат она што го создавале, усното пренесување било единствениот начин да се зачува дел од неисцрпното народно творештво.

и оригиналност пред сè, поради усниот начин на пренесување, учење кое било основа на воспитување во кругот на семејството. Варијантноста како карактеристична појава настаната од усното пренесување, е една од најизразените особини на фолклорното творештво. Не случајно среќаваме огромен број на песни кои по својата музичко-поетска содржина се мошне слични и истите настанале како последица на усното пренесување кое не секогаш било дословно туку напротив, секој се трудел да ги надгради односно, да даде свој удел, белег на интерпретираната песна.

За ова Харалампие Поленаковиќ вели: „Прифаќајќи ја песната како прва верзија, како основен податок за мигот на возбудата и како кажување на човековите желби и акции, народниот пејач, во текот на времето, ја доградувал песната, ја проширувал, ги менувал деталите и имињата на актерите, и песната минувала низ разни промени: создавани се разни варијанти, многу песни настанале од народното сеќавање, носејќи ги во заборав и творците и делата. ... А новите генерации, поучени од постарите, и користејќи ја поететиката на старите, создавале нови песни, во коишто ги изнесувале копнежите свои, сликајќи го времето и средината кога твореле. И тоа траело со векови“ (Поленаковиќ, 1973: 9-10).

Варијантноста во фолкорното творештво, музичко или поетско, е она што го прави самиот фолклор неконстантен, нефиксиран односно жив, подвижен и променлив. Што се однесува на присуството на музичките инструменти во овој вид на творештво, неминовно е тие да се споменуваат во песните бидејќи биле дел од секојдневните случувања во животот на народот. Музичките инструменти биле присутни на семејните прослави како што е раѓање на дете или свадба, настан кој изобилува со обреди проткаени со музика, игри и песни, потоа за време на верските празници кога народот масовно се собирал во околината на верските објекти.⁴ Во овие прилики се играло и пеело во придружба на музичките инструменти. Овие настани, многу често се опејувале а песните се пренесувале помеѓу народот кој што секој на свој начин претсавувал своевидна архива која постоела и се употребувала сè додека човекот е во можност да пее и да го пренесува своето искуство.

„Македонската народна песна претставува редок и богат извор и

⁴) Мораме да потенцираме дека овие три елементи: стапувањето во брак, раѓањето на дете и верските празнувања, се присутни кај припадниците на сите етнички заедници кои живеат во Република Македонија, без разлика на нивната вероисповед и религија а музиката и музичките инструменти се двигатели на позитивните чувства кои преовладуваат во такви моменти.



сведоштво за проучувањет на повеќе аспекти од сферата на духовната култура. Со својата мелодиско-ритмичка индивидуалност и разновидност на текстуални сижети, таа претставува редок хронолошки сопатник и своевиден културно-кративен документ на повеќето збиднувања што, низ вековите, се создавале на оваа почва. Народот сè она што го гледал, а пред сè и чувствувал, не го пропуштал на забот на заборавот. Со редок осет за отсликување на времето и настаните во него, тој успеал да го регистрира својот емотивен сензибилитет во форма на радост, тага одушевеност, решителност, борбеност и сè она дадено во стихот, дијалектот, акцентот и мелоритмот на народната песна“ (Цимревски, 1996: 44).

Околу застапеноста на музичките инструменти во македонското народно творештво (од она што ние го имавме на располагање), не можеме но и не смееме да заклучиме дека одредени инструменти се поприсутни во однос на други иако, во она што ние го приложуваме како примери тоа е видливо.⁵ Присуството на музичките инструменти во народните песни се должи пред сè на тоа, каде биле употребувани овие инструменти, односно, дали се употребувале во градските или руралните средини. Сето ова се рефлектирало и во самите песни. Во контекст на ова, Живко Фирфов пишува: „Дудукот, шупелката, кавалот, гајдите и кѐмането се инструменти кои непосредно припаѓаат на селото, додека тамбурата, зурлите и тапаните припаѓаат како на градот така и на селото“ (Фирфов, 1999: 279). Цимревски вели дека сите идни научни опсервирања од областа на македонската духовна и културна историја треба неопходно да се темелат врз богатиот извор на народните песни. Тој ја смета народната песна како извор на едно творештво со кое народот најлесно и најбрзо комуницирал, а со тоа најавтентично се идентификувал и докажувал (Цимревски, 1996: 44). Почитувајќи го огромниот творечки, музичко-креативен потенцијал на македонскиот народ, во продолжение ќе поместиме неколку песни кај кои се споменуваат музичките инструменти.⁶

⁵) Можеби, конструкцијата и звучниот интензитет кај одредени инструменти влијаеле на нивното поголемо воочување во околината каде биле применувани но тоа не се одразило во нивното присуство во народните песни. Гајдата, зурлата и тапанот се се инструменти со специфичен звучен колорит кој е силен и продорен така што може да се слушне и на голема далечина. Кавалот, кѐменето, тамбурата, шупелката и дудукот се со понежна звучна боја која можеби не продорна но е мошне пријатна за слушање. Ова е само нашевидување кое се базира на она што ние го имавме како материјал на располагање и не е со цел да фаворизираме некои Сите овие инструменти имаат рамноправно значење во градењето на инструменталната музичка практика во Македонија.

⁶) Бидејќи ќе ги наведеме изворите, песните нема да ги приложуваме во целост туку само до моментот на споменување на некој инструмент. Доколку инструментот се споменува неколку пати, ќе ги произнесеме сите појави.

Кавалот и шупелката, како овчарски инструменти, претставуваат врска помеѓу овчарот и стадото. Се верува дека секое стадо, ја препознавало свирката на својот овчар така да кога некоја овца или говедо ќе залута, тој со својата свирка го наведува до местото на кое се наоѓало стадото. Многу често, разговорно, кавалот се именува и како *кафал*., Од сите народни музички инструменти, единствено кавалот е во состојба најдобро да го изрази душевното расположение на овчарот во природа, склон кон меланхолично размислување и копнеж“ (Симоновски, 1999: 209).

ЧЕЛНИК ПЕЈО И АРАМИИ

Си овчари вечерает,
 челник Пејо на вечерат –
 нешто му се прислушкуат:
 Кољски тропот, турски шепот, и Караман подлауат,
 Карагузел подблекнуат.
 Колку речта не дорече,
 довтасале арамии:
 Карагузел го заклале,
 карамана отепале,
 го фатиле челник Пеја,
 си овчари загубиле,
 челник Пеја го фатилр,
 го фатиле го врзале,
 бели раце наопаку.
 Карагузел го заклале,
 Караман го опрале.
 Му забрале силно стадо да терает в она Дебра.
 Челник Пејо шчо им велит:
 - Арамии, мојте браќа!
 Така стадо не је уч’но
 без свирењез дувлење,
 Арамии, мојте браќа,
 пушчете ми десна рака,
 та дајте ми шарен **кавал** ,
 да засвирам да засунам,



тогај стадо ќе кинисат!
 С' измамилеарамии,
 м' отпушчиле десна рака,
 та му дале шарен **кавал**.
 Челник Пејо ми засвирил,
 ми засвири, ми засуни.
 Во својата тага тажит,
 тага тажит и се тресит, со свирката шчо ми велит:
 Хај ти Севдо, Севдалино,
 ѓиди росна детелио!
 Остај лебот на каменот

(Пенушлиски, 1973: 61)

ДИМАНО; КАЧИ СЕ ГОРЕ НА ДИМАН

Димано, Диман-девојко,
 качи се горе на диван,
 погледај долу под диван:
 под диван – поле широко,
 во поле – стадо големо,
 во стадо – камен бевценат,
 на камен – младо овчарче,
 со сведен **кавал** свиреше,
 Димана ми ја славеше.

(Пенушлиски, 1973: 61)

ДАЈ МИ МАЛЕ КАФАЛО

Стојане, сину Стојане!
 Стојан си мајка зборува:
 – Камо ти, сину, калпако?
 Камо ти, сину, пушката?
 Камо ти, сину, пиштољи?
 Камо ти, сину паласки?
 – Бре, мале бре, мила мале,
 нимој питај за калпако,
 нимој питај за пушка,
 нимој питај за пиштоље,

нимој питај за паласки.
Питај ме, мале, питај ме,
питај ме, мале, за стадо –
Турци ми стадо плениха,
през бел го Дунав минаха.

Дај ми, мале **кафало**,
јаз да ида покрај Дунав,
да засвира жално, т’жно,
белки ме чует тулунца
тилинца овен, карабаш.
-Та му даде кафало,
Та отииде покрај Дунав,
та засвири жално, т’жно,
на **кафало** нареваше:
-Ја чуј ме, овен карабаш,
дај ми стадото припливаш,
јалуци да ти остава,
рогови да ти позлата.
-Дочу го овен карабаш,
та му стадото приплива;
та му јалаци остави,
та му рогови позлат.

(Пенушлиски, 1973: 61)

Во народните песни, мошне често народниот творец не ја нагласува разликата помеѓу кавалот и шупелката. Претпоставуваме дека тоа се должи на нивната визуелна сличност, начинот на произведување на тонот и карактеристичното држењето на инструментот под одреден агол за време на свирењето. Од визуелен аспект, шупелката претставува минијатура од кавалот додека од звучен и тембров аспект, шупелката е со пискалив тон, мелодиите звучат за октава повисоко и е со помал тонски опсег додека кавалот има мек тембар и е со поголем опсег. Во некои песни, кавалот и шупелката се појавуваат истовремено што ни укажува на поистоветувањето помеѓу овие два инструмента кое произлегува од нивната сличност.



ЗАСВИРИЛ СТОЈАН, ЗАСУНАЛ

Засвирил Стојан,
 засунал на Каракамен,
 на рида со дрвеното **шупелче**;
 мајка ја разбој ткаеше,
 Велика дворје метеше,
 дочула си го **кавала**,
 фрлила си ја метлата,
 метлата та и дарпната,
 ајде да види кој свири
 на Каракамен, на рида
 со дрвеното **шупелче**.
 Мајка је по не викаше:
 - Врати се, ќерко Велико,
 да се дометиш дворјето,
 - Мајко ле, мила мајчице,
 в година јас ќе се вратам
 со млад Стојана пред мене,
 со машко дете на раце
 и женско чупе на срце,
 со сребрен прстен на рака.
 И сполај тебе, млад Стојан,
 и да дочекаш в година сосе мајка,
 сосе татко, сосе сите куката.

(Џиревски, 2000: 48-49)



Запејала Љуба во градина,
запејала Љуба во градина.

Ми ја дочул, Наум од планина,
ми ја дочул, Наум од планина.

Си остави, стадо отворено,
си остави, стадо отворено.

До стадото шарено **кавалче**,
оо стадото шарено **кавалче**.

Од кавалче змија проговара,
од кавалче змија проговара.

Расти, расти, ти трево зелена,
расти, расти, ти трево зелена.

Да порастеш, таман до колена,
да порастеш, таман до колена.

Ко ќе дојди Љуба од градина,
ко ќе дојди Љуба од градина.

Да ја каснам Љуба за ногата,
да ја каснам Љуба за ногата.

(Џимревски, 2000: 51-52)

Шупелката помеѓу народот е позната и како сворче или сфорче, термин кој се среќава и во народните песни. Во својот труд “Шупелака во Македонија, Џимревски вели дека народната песна понекогаш претставува и трајна меморија на изворната лексика и терминологија. Тој вели дека инструментот наречен “сворче“ е малешевско-пијанечки музички инструмент кој што е потполно идентичен со шупелката (Џимревски, 2000: 47).



ЗАСВИРЕЛ СТОЈАН, ЗАСВИРЕЛ

Засвирел Стојан, засвирел,
воз таа Голак планина,
сос това **сворче** костено:
-„Собирајте се дружина
да се соберете нозина,
најмалку триста души
највеќе петстотини:
сé танки – високи,
сé руси, црнооки,
сé Стојанова прилика!“
- Дружина верна собрана,
дигнете пушки на рамо,
рано в Пијанец да стигнем
у това село Вирче,
у пијанечки целатин –
да му разбием кулата,
да му грабим момата!
Стиганали рано в Пијанец
у пијанечки целатин
па му разбили кулата
и му грабили момата.

(Узунски, 1993: 96)

...Извадил е **кафало**
и у **кафало сфорчето**.
Па му е дала **сфорчето**.
Засвире Стојан, засвире,
сос това **сфорче** коскено ...

(Џимревски, 2000: 54).

Тамбурата, жичен инструмент кој во минатото повеќе се практикувал во градските а помалку во руралните средини, денес е застапена во инструментални состави составени од чисто традиционални инструменти (кавал, гајда, тапан, кемење и др.) и во состави од инструменти од европско потекло кои се користат и во класичната музика (кларинет, хармоника, гитара и др.). Според начинот на произведување на тонот овозможува

истовремено свирење и пеење што допринело за нејзината прифатеност во музичките кругови. Произнесуваме неколку песни во кои се споменува тамбура.⁷

ПУСТА ТАМБУРА

Стојане, море Стојане,
што е ова чудо од тебе,
од таја пуста **тамбура!**
Моми си си парти фрлиле,
невести разбој скришија,
старите фурки здробија!
И ми станаа сељани,
кренаа тешки давија,
ојдоа дур до кадија:
- Егиди, млади кадија,
ељ суди како се судит,
ели кажи ни поборго,
што е ова чудо големо
Од левеного Стојана,
од таја пуста **тамбура!**
Моми си пари фрлиле,
невести разбој скрија,
старите фурки здробија!
Кадија пушти сејмени,
ми го кренае Стојана.
Стојан би умен, разумен,
Стојан си зеде **тамбура**,
и зеде овен најарен,
си ојде при кадија:
- Кадија, море кадија,
што си допуштли до мене?
Му фрли овен во дворје,
си удри пуста **тамбура**.
Стана кадија да играт,
си фрли биниш в камара,

⁷⁾ Наредниве две песни во кои се споменува тамбурата ќе ги произнесеме во целост заради нивната варираност во изложувањето.



си фрли шапка на греди.
 - Стојане, море Стојане,
 чини си, как си чинило,
 свире си, как си свирило!

(Пенушлиски, 1973: 169)

Следниот нотен пример е претставува варијанта на претходната песна. Тематиката е иста со тоа што е во нешто поскратена форма и со дадена мелодија.⁸

$\text{♩} = 268$

Сто-ја-не, мо-ре, Сто - ја - не, — Штсе о - ва — чу - до — од те-бе.
 Се се-ло чи-ни по - пла - ка, — за — та - а — пус - та — там-бу-ра.

Невести урки фрлија
 Старите разбој скршија,
 Кренаа тешки давија,
 ојдоа дури кај кадија.

-Кадија, море кадија
 Право да судиш Стојана, 2x
 за таа пуста **тамбура**.

Засвира, Стојан запеа,
 кадија почна да игра,
 кадија вели Стојану,
 -свири си, Стојан свире си, 2x
 чиниси како си чинил.

Стојане, море, Стојане,
 што е ова чудо од тебе,
 се село чини поплака,
 за таја пуста **тамбура**

(Хаџиманов, 1964: 26)

⁸⁾ Песните кои што ги земавме се запишувани во различно време и места, од различни информатори така да нивната варијација се огледува во поетскиот дел но она што можеме да констатираме е дека тематски, песните се скоро идентични со одредени дополнувања или скратувања.

$\text{♩} = 312$

Ми-тре ви-ца ча-кал - ка - та, ра-но ра-ни на ут - ри - на,
 9 ра - но ра - ни — на ут - ри - на, да — на - ле - је — сту-де-на во-да.
 17 Ој, ле-ле, ле - ле, — сту-де-на во - да, ој, — ле-ле, ле - ле, — ша-ре-но пи-ле.

Митревица чакалката, рано рани на утрина,
 Рано рани на утрина, да налеје студена вода.
 Ој, леле, леле, студена вода, ој, леле, леле, шарено пиле. /2x

Да налеје студена вода, да измије руси коси,
 Руси коси кај телови, кај телови за **тамбура**.
 Ој, леле, леле, за **тамбура**, ој, леле, леле, шарено пиле. /2x

Кај телови за тамбура, да ја срнге баќарите,
 Беќарите бапчорските, најповеќе женетите.
 Ој, леле, леле, женетите, ој, леле, леле, шарено пиле. /2x

(Исполнува вокална група Бапчорки)

Во следнава песна која ни ја испеа Лефка Симоновска од Македонска Каменица се опејува ќеменето преку чие свирење се навестува дека на некоја девојка и дошло време за мажење.⁹

$\text{♩} = 116$

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

⁹⁾ Лефка Симоновска покрај тоа што пее, долги години свири на ќемене.



Ќемене ми дрнка мамо, **ќемене** ми дрнка,
ќемене ми дрнка мамо, мене ми се жени. / 2x

Ако ти се жени **ќерко**, ако ти се жени,
ако ти се жени **ќерко** земи се ожени. / 2x

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

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

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

Од музичките инструменти, најповеќе се споменува тапанот како придружен инструмент на зурлата и поретко со гајда. Тапанот (топан, т'пан) е можеби еден од најопејуваните музички инструменти. Тој не може да остане неприметен во околината пред сè, поради неговиот силен и гласен тон а потоа и по неговиот изглед. Го среќаваме како соло инструмент и претежно како придружен инструмент на зурлата или гајдата. За свирењето на него се вели: тупа, топа или чука.

КУМОВА КЛЕТВА

... Род родила како като врба грозје,
кашча збрала като прах на **тапан!**
– Мори веро, мори пушта клетво, к
а је рекол сè је така било:
омњазита като качунчица, вековита како агличица,
род родила като врба грозје,
кашча збрала като прах на **тапан.**

(Пенушлиски, 1973: 104)

СЕ ЗАЖЕНИ СПАИВЧЕТО

... Затоае **топаните**,
да се берат сватовите,
заиграа сватовите ...
... – Ај ти тебе, стара бабо,
шо топае **топаните**,
шо играет ергените

(Пенушлиски, 1973: 130)

Во народните песни, мошне често, како свирачи на музички инструменти среќаваме животни и инсекти. Овие песни се со хумористична содржина која опишува моменти од животот на луѓето со тоа што, улогите на луѓето се заменети со животни (волк, лисица, зајак, и др.) или инсекти (мравка, комарец, мува и др.).

В'К СИ СИНА ЖЕНЕШЕ

Дрн дедо, дрн бабо,
што се кади зад дабо?
В'к си сина женеше,
за лесица вдовица,
за зејкова сестрица.
Зејко, т'пан биеше,
дурулеа свиреше ...

(Пенушлиски, 1973: 226)

КОМАР СИНА ЖЕНЕШЕ

„Мечка тесто валаше ,
повеќе го јадеше;
крвнaк вино точеше,
у него се кашкаше,
бумбар дрва цепеше,
повеќе се лупаше,
зајак **тупан тупаше**,
превикаа ловџии,
трати зајче **тупано**,



фана гора трчано,
и си само думаше ...“

(Пенушлиски, 1973: 217)

Одередени песни, по својата тематска содржина се мошне слични а единствената разлика е во менувањето на улогите во опеаниот настан (во случајов заменети се улогите на животните и инсектите).

ЦУЦУЛ МИ ПАСИ ГОВЕДА

... Комар бег се женеше
за мушичка девојка;
бумбарот **тапан чукаше**,
повеќе го кинеше....

(Пенушлиски, 1973: 216)

Какошто рековме претходно, во народните песни, покрај инструментите (тапан, гајда, зурла итн.), се опејуваат и инструменталистите. Во наредниве песни се опејува свирачот на гајда кој се нарекува гајдација или гајдарџија односно гајдарче, термини кои се употребуваат помеѓу народот како и самиот инструмент гајда.

ПОСАКАЛА МОМА ДА СЕ ЖЕНИ

... Посакала мила мама
мене да ме жени,
да ме даде на **гајдарче**.
Ја **гајдарче** сакам!
Да ме даде на **гајдарче**
- ја **гајдарче** сакам:
он ќе свири јас играм
ќе се погодиме ...

(Пенушлиски, 1973: 111)

$\text{♩} = 264$

Бра-ле — бра-ле, бра-ле, — се соб-ра-ле, во-се-ло-то мо-ми — и ер-ге-ни.

. На сред патот, Димко **гајдаџија**,
- Ој ти Димко, леле **гајдаџија**.

Ај, посвири Димко, со **гајдата**,
едно оро, Димко, ситно оро ...

(Хаџиманов, 1964: 23)

$\text{♩} = 288$

Ша - ре - на гај - да пи - са - на со мо - нис - тра ни - за - на.

Шарена **гајда** писана,
со мониистра низана.

Оздола иде попиште,
со големо брадиште.

Стапиште носи у рака,
со него да ме утепа.

Право си трга кај мене,
гајдата да ми ја земе.

На ти попе **гајдата**,
само не ме утепај.

(Хаџиманов, 1964: 25)

$\text{♩} = 112$

Ми - на - ка - нил Зај - со, — Зај - ко ко - ко - рај - ко,
блис - ку до Со - лу - на, Со - лун - ско - то по - ле.



...Ој ти Зајко, Зајко,
 Зајко кокоражко,
 Зајко ми покани
 Гости пријатели,
 жаба побратими,
 желки сватовштини,
 в'лци **гајдарџии**,
 мечки **тапанџии**,
 квачки со пилина,
 цели сватовштина ...

(Каровски-Бицевски, 1985: 9-10)

Следнава песна е со мала мелодиска варијација и слична тематска содржина како претходната со тоа што зурлата се нарекува **сурла**.¹⁰

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of quarter note = 150. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: 'Цу - цул па - се го - ве - да, го - ве - да'. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and lyrics: 'пок - рај ре - ка Сит - ни - ца, Сит - ни - ца.' The piece ends with a double bar line.

Цуцул пасе говеда
 покрај река Ситница,
 оздолиде лисица,
 на опашку куклица.
 Помоз бого, цуцуле,
 - Дал бог добро, лисисцо,
 - Чуеш мене, цуцуле,
 што е врава у село;
 Што е врева у село,
 дал са Турци ловџије,
 комар сина женеше;
 комар сина женеше,
 мравка ќерку даваше;
 мравка ќерку даваше,
 орел **сурла** свиреше;
 орел **сурла** свиреше;

¹⁰) Во прилепско, сурла се вели и за мелодиската цевка кај гајдата која вообичаено, во поголемиот дел од Македонија се нарекува гајдарка или клепарка.

ежко **тапан** чукаше;
ежко **тапан** чукаше,
бумбар вино точеше ...

(Каровски-Бицевски, 1985: 20-21)

Во нареднава песна, како зурлација (сурлација) се споменува жабата. Визуелно, Жабата, за време на крекањето, повлекува поголемо количество на воздух кој потоа го испушта постепено произведувајќи карактеристичен звук. За време на овој процес, образите на жабата се дуваат како балон. Целиот овој процес кај жабата наликува на надуените образи на зурлацијата за време на свирењето при кое се применува посебна техника на дување. Оваа техника на дишење визуелно е мошне воочлива поради карактеристичното дување на образите кај зурлациите.¹¹

♩ = 120

Сто-рил ни-ет зај-ко зај-ко да се же-ни,
зај-ко ко-ко-рај-ко,
си-на-тре-сол га-ки.

5
у-пр-чил мус-та-ки, на-гр-нал ца-ма-дан, ток-мо-мла-до-же-ња.

... Си поканил зајко,
китени сватови,
мечка месарија,
вучица кумица,
жаба **зурлацика**,
ежот **тапанџија**,
зајко кокорајко ...

(Хаџиманов, 1964: 11)

11) Во текот на свирењето, зурлациите применуваат посебна техника на дишење и издишување користејќи ги образите како резервоар за воздух. Оваа техника на дување се состои од вдишување на воздух преку нос и издишување на претходно земаниот воздух преку уста постигнувајќи ефект на непрекинато свирење (не доаѓа до прекин на мелодијата) а надуените образите ја имаат истата функција како мевот (мешницата) кај гајдата. Според кажувањето на самите зурлации, поискусните свирачи можеле да свират многу долго, со часови, без да ја прекинуваат мелодијата.



$\text{♩} = 100$

За - же - ни се Зај - ко, зај - ко ку - ку - рај - ко,
ца - ма - дан за - гр - нал, ли - чен мла - до - же - ња.

Зажени се Зајко,
Зајко кукурајко
растерсол си гаќи,
успрчил мустаќи
џамадан загрнал
личан младожења.
Поканија Зајко
китени сватови;
мечка месарика,

вучица кумица,
‘ежу **тупаницја**
жаба **сурлацика**,
маца масанџика,
Зајко Кукурајко
со широке гаќе
успрчил мустаќе
џамадан загрнал
личан младожења...

(Каровски-Бицевски, 1985: 11)

Во народните творби, покрај воспоставените именувања на музичките инструменти (гајда, кавал, тамбура, зурла, тапан и др.), во песните го среќаваме и терминот *свирка* а за свирачите се вели, *свирици*. Етимологијата на терминот свирка произлегува од свири, свирење. Воопшто, свирењето се поврзува со музичките инструменти што асоцира на музички инструмент кој свири. Кога го среќаваме терминот свирка, тој претежно се споменува како инструмент кој е во придружба на тапан. Претпоставуваме дека кога се среќава терминот свирка, најчесто се мисли на инструментот зурла кој редовно е придружен со еден или два тапани.¹²

ПОСТОЈ МЕ С’НЦЕ ПОЧЕКАЈ

... „Прокида мајка на пошчу.
Кога наблиза крај село
Си фрли еро на перо
и џан белило на лице
и карасурме на вежи.

¹²⁾ Али Зурнациев од Радовиш, долгогодишен зурлаџија во чија фамилија свирењето на зурли и тапани има вековна традиција, многу често, во текот на нашиот разговор зурлата ја нарекуваше свирка

Кога ја виде вујко му:
удрете **свирци, тапани**,
викајте попот, нумкото
сама невеста ми дојде! ...

(Паскалевски, 1959: 32)

Цу - цул па - се го - ве - да, го - ве - да
пок - рај ре - ка Сит - ни - ца, Сит - ни - ца.

Цуцул пасе говеда,
покрај река Ситница
Еве ви ја лесичка;
што абер ни донела?

Бумбар **тапан** свиреше,
глушец **свирка** свиреше,
мечка тесто валкаше
најповечке лапаше ...

(Каровски-Бицевски, 1985: 19)

Ра - да се мла - да по - тур - чи, по - тур - чи,
од та - ја пус - та ра - бо - та.

Рада се млада потурчи,
од таја пуста работа. 2x
... Дочула **свирки, тапани**,
мајчини зборој сетила. 2x
Арно ме мама учеше;
- Недеј се Раде потурчуј ...

(Линин, 1978: 116)



Во приложениов труд поместивме само еден дел од песните кои во својата содржина ги опфаќаат народните музички инструменти кои биле неизбежни придружници на човечката заедница станувајќи дел од нивната творечка традиција, музичка и поетска.

Користена литература

Каровски, Л. - Бицевски, Т. (1985). *Македонски народни хумористично сатирични песни*, Скопје, Народни песни, книга 5, Институт за фолклор “Марко Цепенков”.

Линин, А. (1978). *Тиквешки народни песни*, Скопје, Мисла.

Паскалевски, П. (1959). *Народни песни од Егејска Македонија*, Скопје, Македонски народни умотворби, Книга 2, Филозофски факултет на Универзитетот, Институт за македонски јазик.

Пенушлиски, К. (1973). *Трудови, семејни, хумористични песни* (Избор и редакција Пенушлиски Кирил), Скопје, Македонско народно творештво, Македонска книга.

Пејовиќ, Р. (1984). *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд, Књ. 4, Српска академија наука и уметности.

Поленковиќ, Х. (1973). *Студии од македонскиот фолклор*, Скопје, Мисла.

Симоновски, М. (1999). *Музиката терминологија во македонските народни умотворби*. Скопје, Музиката на почвата на Македонија, кн. 7, дел I-II, 207-217. МАНУ.

Узунски, Д. (1993). *Стојан во пијанечките народни песни*, Македонски фолклор, бр.51, Скопје. Издание на институтот за фолклор „Марко Цепенков“ - Скопје.

Фирфов, Ж. (1999). *Народните инструменти и инструменталната народна музика на Македонија* Скопје, Музиката на почвата на Македонија, кн. 7, дел I-II, 279-280, МАНУ.

Хаџиманов, В. (1964). *Соборски народни песни*, Скопје, Кочо Рацин.

Џимревски, Б. (1976). *Претставите на музичките инструменти на фреските и дрворезите во Македонија*, Скопје, Македонски фолклор, год. IX, бр. 17.

Џимревски, Б. (1996). *Гајдата во Македонија*, Скопје, Македонско народно творештво – Орска и инструментална народна традиција, книга 5, Институт за фолклор “Марко Цепенков”- Скопје.

Џимревски, Б. (2000). *Шупелката во Македонија*, Скопје: Орска и инструментална народна традиција, книга 6, Институт за фолклор “Марко Цепенков”- Скопје.

