

ИЗБОР НА ОХРИДСКИ ТРУБАДУРСКИ ПЕСНИ СО ЗАСТАПЕНИ ТУРЦИЗМИ

Александра Кузман, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје,
Актан Аго, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје
Датум на прием: 3.7.2025

Апстракт: Охридските чалгиски трубадуурски песни, коишто биле дел од репертоарот на неколку охридски чалгиски генерации, пред сè, во втората половина на 19 и на почетокот на 20 век, се одраз на времето во коешто биле создадени и најинтензивно негувани. И покрај промените што се случиле во контекстот на негување, но и во начинот на негување, тие песни се пеат и денес. Во нив се опеани вистински личности од охридското градско секојдневие, а е застапен типичниот охридски дијалект. Но, она што е навистина интересно да се анализира е застапеноста на турцизмите, коишто умешно се вклопени во текстуалната структура на песните, како логично следење на долговековното заедничко македонско-турско живеење на овие простори, коешто придонело турцизмите да останат како неодоив дел од секојдневниот градски дијалект. Во трудот ќе се дадат соодветни примери на турските јазични елементи, застапени во стиховите на неколку попознати охридски трубадуурски песни.

Клучни зборови: Охрид, чалгија, трубадури, песни, турцизми

Повеќевековната османлиска доминација на Балканскиот Полуостров има оставено длабоки траги, при што се чувствуваат силни влијанија во културата и во начинот на живеење на народите присутни на овие простори. Македонија како земја што се наоѓа во самиот центар на Балканот, отсекогаш била изложена на многубројни културни и цивилизациски влијанија, што придонело населението на оваа земја, во текот на долгата историја, да развие исклучително истанчено чувство на идентитет, кој, искажан најмногу преку различните народни традиционални форми, е зачуван до денес. Секое влијание оставило трага во културите на различните народи кои живееле на територијата на денешна Македонија, но најголемо влијание може да се почувствува во нематеријалното културно наследство, особено во јазикот и во музичката култура.

Во долговековните меѓусебни турско-македонски културни преплетувања во различните области, како во: архитектурата, начинот на облекување, храната, така и во музиката и во јазикот на којшто се испеани многу староградски песни, а особено чалгиските, може да се согледаат присутните ориентални елементи.¹ Токму чалгијата е таков

¹ Во однос на позајмувањето на турските заемки во македонскиот јазик, Изаим Муртезани вели дека тој процес на позајмување „се прекинува во 1912 година,

турско-македонски амалгам и од аспект на мелодиските структури на песните/ората и од аспект на јазичното изразување/обликување. Во стиховите на голем број чалгиски песни, а и општо, во македонската народна поезија, може да се забележи присуството на турските јазични елементи. Турцизмите како тема на истражување и анализа биле предмет на повеќе научни истражувачи, меѓу кои не може да не се спомнат: Оливера Јашар-Настева, Лилјана Минова-Ѓуркова, Борис Марков, Кирил Пенушлиски, Блаже Ристовски, Изаим Муртезани, Актан Аго, Толе Белчев и други. Во овој труд, ќе се следи класификацијата што ја дава Оливера Јашар-Настева (1987), којашто ги истражувала турските елементи во јазикот и стилот на македонската народна поезија, а преку стиховите на неколку попознати охридски чалгиски песни ќе се дадат соодветни примери на турски јазични елементи².

*

Македонската чалгија, како дел од нематеријалното културно наследство, го обележала културно-музичкиот живот на овие простори, пред сè во 19 и во почетокот на 20 век (македонскиот преродбенски период). Иако истражувањата покажуваат дека чалгијата се појавила уште кон крајот на 18 век, сепак, периодот на македонската преродба бил временската рамка во која најинтензивно се негувала чалгијата како староградска музичка традиција. Чалгиската музика ја негувале чалгиските тајфи, во кои најчесто биле застапени специфичните музички инструменти: ут, лаута, канон, кларинет, виолина, дајре (подоцна деф и тарабука). Главната специфика на овие нетемперирани инструменти, како спротивност на темперираните (хармоника, гитара, синтисајзер итн.), е можноста на нив да се свират и помалите растојанија од полустепен и цел степен, коишто се специфични за ориенталната музика од која се чувствуваат влијанија токму во чалгиската музика.

Самиот збор „чалгија“ (*çalgi*), потекнува од турскиот јазик и според Абдулах Шкаљик се однесува на „свирка“ или на „музички

со конечниот распад на Турската империја, со што завршува и една долговековна фаза на ориенталното влијание во сеопштата духовна и материјална култура на македонскиот народ“. Понатаму тој вели дека „со формирањето на македонскиот литературен јазик, се отстранува од употреба еден дел од турските лексички заемки, особено оние што имале адекватна замена со зборови од домашната или понекогаш и од интернационалната лексика“ (2001: 26).

² Според Актан Аго, којшто ги истражувал турските јазични елементи во македонските драмски творби во 20 век, под турски јазични елементи треба да се подразбираат јазични елементи, кои водат потекло од турскиот, арапскиот и од персискиот јазик, како и јазични елементи, кои водат потекло од другите несловенски јазици (2014: 65).

инструмент“. Следствено на тоа, „чалгација“ или „чалгиција“ (тур. *çalgıcı*) се однесува на *свирач*, односно на оној што свира чалгиска музика, а „чалгацилук“ или „чалгицилук“ (тур. *çalgıcılık*) се однесува на самиот „свирачки занает“ (Škaljić 1966: 161). Денешното значење на зборот „чалгија“ се однесува на вокално-инструментален состав што содржи специфични чалгиски инструменти, којшто негува специфичен стил на музицирање, преку изведување на специфичен музички репертоар, што всушност се смета за староградска музичка традиција, препознатлива за 19 и 20 век (Кузман 2023: 63).

Чалгијата во Охрид ја негувале охридските чалгиски „тајфи“, нарекувани и „таками“, како што е на пример Такамот на Садило или Тајфата на Садило.³ Според Толе Белчев, зборот „тајфа“ (тур. *tayfa*), означува група луѓе, дружина, најчесто од мајстори сидари, но и разбојници, паликуќи и сл. (2016: 164), а во овој случај – дружина на музичари, чалгаци. Додека, пак, зборот „такам“, иако има повеќе значења, во овој случај, слично како значењето на зборот „тајфа“, се однесува на дружина, тим, екипа, музичка група, бенд, односно, група на луѓе што споделуваат исти интереси, имаат некаква заедничка активност⁴.

Чалгискиот трубадурски репертоар избилувал со најразлични чалгиски песни и ора, но она што е интересно за песните што ги пееле чалгациите е тоа што во нив често се опеваат вистински настани, со личности, коишто навистина биле дел од градското секојдневие на охриѓаните, како што се: Антица, Зарина, Џоце од Филевци, Наум од Банцовци, Деспина, Фанче и други.

³ Чалгациите во Охрид биле нарекувани и *ѿрубадури*, според француските трубадури од 11 до 13 век. Иако станува збор за различни временски периоди, Џимревски кажува дека поврзаноста се согледува, пред сè, во истовременото пеење и свирење на сите членови во тајфата, но и во тоа што македонските чалгаци наставувале во дворовите на турските достоинственици, слично како што и трубадурите од 11 до 13 век најчесто наставувале во дворовите на француските достоинственици. Џимревски ги нарекува и музичко-поетски хроничари, кои, со своето пеење, го забавувале и културно го воздигнувале народот (Џимревски 1985: 23; цит. спор. Кузман 2023: 99; Kuzman 2024: 35–36; Кузман 2024: 297–298).

⁴ Види ги објаснувањата на следниот линк: <https://is.gd/FW59Ls> [Пристапено на 19.1.2025], а според објаснувањето дадено кај Белчев, зборот „такам“ (тур. *takım*) се смета за архаизам, и се објаснува како: комплетна опрема; прибор; костум (2016: 165). Со вакво значење на зборот „такам“ што се однесува на облека, односно одело, костум, го среќаваме во песната „Бог да биет, Русе“ во стиховите каде што се набројуваат свадбените дарови, кому и што ќе му биде дадено, и се вели: „На Ташета, мајко, *ѿакам* френски“ што значи дека на извесниот Таше ќе му биде даден костум, скроен според, тогаш најновата, западноевропска мода.

Всушност, преку староградските песни може да се согледа и да се доживее амбиентот во којшто живееле градските луѓе, начинот на којшто тие се однесувале, нивните сфаќања, нивниот начин на облекување, нивните табиети, нивните забранети љубови, обичајот на грабнување на девојката, стројникувањето итн. Опишувајќи ги содржините на староградските песни, како присутни мотиви, Поленаковиќ ги спомнува: тесните градски сокаци, занаетчиските и трговските дуќани, излижаните дрвени кепенци на коишто скрснозе седеле младите трговци и мајстори меркајќи ги убавите градски моми (Поленаковиќ 1976: 26), додека Томе Саздов, како главни актери во песните, ги наведува: занаетчиите и трговците, убавите граѓанки, поповите, пашите и беговите (Саздов 1976: 80). Според ова, поголемиот дел од градската поезија се состои од лирски песни со љубовна тематика, а во интерпретацијата на содржините се присутни градските дијалекти (Кузман 2023: 67–68), а во овој случај, изразено е застапен охридскиот дијалект, збогатен со бројни турски јазични елементи.

Гледано од денешна перспектива, дел од турцизмите се сметаат веќе за еден вид архаизми и не се толку во активна употреба во секојдневниот говор. Додека пак, во староградските охридски песни, присутните турски јазични елементи остануваат „запечатени“ како одраз на времето во кое се создадени и негувани, мошне сликовито доловувајќи го тогашниот градски охридски амбиент. Во контекст на ова, Јашар-Настева вели дека еден дел од турцизмите се префрлиле од активниот вокабулар, во пасивниот, и притоа стилски се обоиле при што архаизмите се користат, пред сè, како историзми (*ајан*, *верзир*, *нахија*), други пак се задржале во некои сфери од разговорната и дијалектната лексика и од аспект на книжевниот јазик имале често карактер на дијалектизми и *просјоречие* (*ајџа*, *акмак*). Таа смета дека некои зборови се задржани и дека се здобиле со особености на термини (*бакар*, *баруџи*, *калај*), а дека голем број се прошириле со нови конотативни значења (*ќорсокак* – ‘тешка безизлезна ситуација’; *аришин* во изразот (не)мери со ист *аришин* со значење ‘(не)оценува подеднакво’)... (1987: 5–6).

Според Конески, Настева и некои други лингвисти коишто ја проучувале оваа проблематика, се смета дека во македонскиот јазик има над 3.000 турцизми. Некои од турцизмите се изгубиле од употреба, некои преминале во архаизми, а некои сè уште активно се употребуваат, а како примери за активно употребуваните, иако денес ги има во поголем број, Белчев ги наведува: *алва*, *баклава*, *кадаиф*, *кебајче*, *кибриџи*, *килим*, *шеќер*, *сарма*, *боза*. Понатаму објаснува дека дел од турцизмите се употребуваат заради стилска обоеност на изразот, набројувајќи ги зборовите: *муабеш*, *марифеш*, *џабиеш*, *адеи*, итн. (2016: 10).

Во однос на присутните турцизми во поетскиот јазик на песните, Јашар-Настева вели дека преку народната лексика поетскиот јазик постојано одржувал врска со живиот говор, а во определен временски период *ѿурцизмиѿе* претставувале, не само иновација на лексичко ниво, туку и значително *освежување* и *збоѿаѿување* на поетскиот јазик, но дека со текот на времето, постепено и тие биле зафатени од процесите на архаизација (1987: 19). Понатаму таа вели дека добрите народни пејачи, темелно познавајќи ги традиционалните модели на креирање, ги применувале во самата стилизација на стиховите од песните што ги пееле, притоа позајмувајќи јазични елементи од соседните јазици, пред сѐ, од турскиот (1987: 18).

Според анализите за застапеноста на турцизмите во охридските трубадурски песни, најголемиот дел на турцизмите отпаѓа на категоријата *именки*, како што се на пример именките во стиховите на песната „Оф, аман, аман, Катуше“:

Сите момчина на *ѿазар*,⁵
твоето момче в *меана*,
оф, *аман*, *аман*, Катуше,
шчо ти било пусто писано,
момче пијаница да земиш.
Сите момчина на *дукан*,
твоето момче в *меана*...

(Поп Стефанија [ред.] 2001: 116).

Се среќаваат и именките со апстрактна содржина, како што се именките: думбус, резил, изим, гајле, рица, севда, кеиф, мерак, к’мет, чарето, и др. Како пример можат да послужат зборовите од следните стихови:

Голема *рица* ти чинам, ти, кира Савето,
и јас те поздравјам,
да ми дојдиш на визита, јас да те пречекам,
појли дома на визита, јас да те пречекам.

(Кузман 2023: 168).

Мор Зарино, прва *севдо*,
Едуш јас дојдов домати.

(Златаноски 2009: 17).

Ајде ниту мене *изим* дават
да заљубам друго либе...

(Златаноски 2009: 60).

⁵ Закосените и затемнетите зборови низ сите наведени стихови/извадоци од песните, се додадени од авторите на трудов за подобро согледување на зборовите што се посочуваат како примери.

Турцизмите кои се интегрирале во јазикот на македонската народна поезија, не ретко почнале да ги истиснуваат од употреба дури и некои лексеми од домашно потекло што се употребувале во одредени формули и клишеа. Така, наместо *(бела) книџа* среќаваме *ферман* (Јашар-Настева 1987: 19), наместо *црно ѝисмо* – *црна јазија*.

Присутни се и именки што се однесуваат на народните музички инструменти, како што се: дајре, гарнета, кѳемане, канон итн., коишто всушност се типични чалгиски инструменти. Едни од постарите записи што се однесуваат на чалгиската музика, односно чалгиските инструменти, се материјалите од собирачот на македонските народни умотворби – Марко Цепенков. Така, во десеттата книга од овој собирач на народно творештво, во делот насловен како „Свирци табуанци (свиркала и тумпала) или чалгациски алати и орудии“ се дадени описите на некои народни музички инструменти, меѓу кои се и описите на инструментите што се дел од чалгискиот инструментариум, проследени со визуелна илустрација за секој од нив (Цепенков 1980 (X): 152–157). Под спомнатиот наслов се дадени описите за: тарабуката, дајретото, кѳемането, лаутата и канонот, а описот за кларинетот (гарнета) стои под насловот „Некои стари музикални органи“.⁶ Терминот за инструментот *кѳемане* се среќава во стиховите на охридската песна „Фанче ојде во Калишча“:

– „Свири убо, Караѓуле,
Да н’ ти го земам *кѳеменџио*,
Да ти г’ удрам од главата,
Да го фрлам в езерото,
Да го јадат и рибите,
И рибите летниците“.

(Маленко 1989: 28).

Низ текстовите на народните песни често се среќаваат турски лични имиња, но истовремено се присутни и прекари. Еден ваков пример претставува ликот на чалгацијата Ангѳеле Караѓуле, спомнат во охридските трубадурски песни „Фанче ојде во Калишча“ и „Голема рица ти чинам“. Се смета дека токму тој е создавачот на овие песни, кои преку неговата изведба и творечка активност останале запаметени во народната традиција.

...Тамо имат *чалѓаџии*,
Тамо, свирит *Караѓуле*,
Караѓуле со *џајфаџа*...

(Маленко 1989: 28).

⁶ Повеќе податоци види кај: А. Кузман. 2023. *Македонската чалѓија* 1. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

Александра Кузман и Актан Аго – *Избор на охридски ѿрубадурски ѿесни...*

„Во сабота навечер околу три часот,
Свирит **Караџуле**,
Деспина ми ја грабиле,
Мајка је не виде.“

(Маленко 1989: 18).

Во охридските трубадурски песни се присутни и описи на различна облека, како и предмети од домаќинството, меѓу кои можат да се споменат: фесче, такам френски, руба, (копринена) шамија, џамфезли миндери, ѓерданче, кадифени (перници), (копринени) пердиња и др., а дел од нив може да ги сретнеме во стиховите на „Билјана платно белеше“ и „Фросино, моме убаво“:

Не ви го сакам виното;
тук ви го сакам момчето,
што напред терат *карванои*,
турило **фесче** над око,
а ми се гледат под око.

(Златаноски 2009: 18).

...огајче да го постелиш,
со **џамфезли миндери**,
со **кадифени** перници,
со копринени **ѿердина**,
вечер ќе дојт *Аљил-ѿаша*...

(Тунтев; кај Бошале 2004: 110).

Исто така, во трубадурските песни се застапени и именки, коишто се однесуваат на средината: пенџер, азбашти, сокаци, диван, чардак, итн.

Фросина сedit на **чардак**
на шарен *ѓерѓеф* везеше...

Мара охриѓанка,
на **ѿенџер** седеше.

...тук те најдов по *комишии*,
по *комишии*, по **азбашѿи**...

(Златаноски 2009: 11; 30; 17).

Како турски јазични елементи во охридските трубадурски песни се среќаваат и метафори, како што се: чатма вежѿи (Јашар-Настева 1987: 39), бела к’д’на, и други.

Ноќеска сум лош сон видел
Ме каснала љута змија
Меѓу двеѿе црни очи

Меѓу две *чайма вежии*
Ми се мажит невестата.

(Златаноски 2009: 106).

Треба да се забележи дека во охридските трубадурски песни, многу често се употребуваат именки од турско потекло во деминутивна форма (Јашар-Настева 1987: 44), како на пример: спаивче/спаишче, заимче, фесче, одајче и др.

Ај *сјаишче*, ај *заимче*
Ком' к'остаиш невестата,
ком' к'остаиш стара мајка.

(Златаноски 2009: 106).

Не ви го сакам виното;
тук ви го сакам момчето,
што напред терат *карванои*,
турило *фесче* над око,
а ми се гледат под око.

(Златаноски 2009: 18).

Ношја беше, кај да одит?
Место најде в *одајчето*,
В' *одајчето* под скалата.

(Маленко 1989: 28).

Кога станува збор за турските глаголи, како што вели Јашар-Настева, тие најчесто се преземени во обликот 3-то лице еднина, и се адаптирани, т.е. проширени со помош на грчката аорисна наставка -са (Јашар-Настева 1987: 45), како што се на пример глаголите: кондиса, киниса и други.

Ми *кондиса* под скалата,
под скалата, в одајчето,
в одајчето, таванчето.

(Кузман 2023: 172).

Си *киниса сјаишчето*
Пат ми тргна три месеци
Штом ми влезе во *ордија*
Туку шетат низ *ордија*
Низ *ордија* како палаф

(Златаноски 2009: 106).

Исто така, се среќаваат турски глаголски синтагми, кои се составени од именка + глагол, каде што се задржува турската именка, а

Александра Кузман и Актан Аго – *Избор на охридски ѿрубадуpски ѿесни...*
се калкира глаголот (Јашар-Настева 1987: 45), како на пример: рица ти
чинам, таѿис не чини се, и други.

– Голема *рица ѿи чинам*, ти, кира Савето,
и јас те поздравјам,
да ми дојдиш на визита, јас да те пречекам,
појли дома на визита, јас да те пречекам.

– Не можам јас да дојдам, ти, кира Марије,
ѿаѿис не чини се,
ќе ти је пратам сестра ми, кира Катерина,
ќе ти је пратам сестра ми, кира Катерина.

(Кузман 2023: 168).

Спаичето коња ружит
Невеста му *диван сѿоиѿ*
И негова стара мајка
Диван сѿоиѿ солзи ронит
И мајка му му велеше

(Златаноски 2009: 106).

Ајде ниту мене *изим даваѿ*
да заљубам друго либе...

(Златаноски 2009: 60).

Како примери за придавки од турско потекло, кои се употребени
во охридските трубадуpски песни (*баш базриѓан, ал кошула, ѿамфезли*
миндери, каѿифени перници, Димитри *чаѿкуноѿ, баш другари, баш*
душмани), можат да послужат зборовите во следните стихови:

Таксај мајко *ѿанам* што ќе таксаш:
на татка му мајко – на Илија –
на Илија мајко, – жолти чевли,
на Климета мајко, – *ал кошула*,
на Парета мајко, – рало гашти,
на Ташета мајко, – *ѿакам френски*,
а на Џоѿета мајко, – тарапанци.

(Златаноски 2009: 21).

...одајче да го постелиш,
со *ѿамфезли* миндери,
со *каѿифени* ѿерници,
со *коѿринени* ѿердина,
вечер ќе дојт *Аѿил-ѿаша...*

(Тунтев; кај Бошале 2004: 110).

Бог да го бие тој Пармака, Пармак Димитрија, *Димѿѿри чаѿкуноѿ*,
што је мами три години та кира Деспина,
што је мами три години и пак не је зеде.

(Златаноски 2009: 13).

Димчета *аскер* го писале,
од **баи** базориџан детето,
едно у мајка, у татка.

(Поп Стефанија [ред.] 2001: 39).

Поради особеностите на поетскиот јазик и неговата поедноставена синтаксичка структура, другите категории зборови од турско потекло – како прилозите, сврзниците и сличните зборови – се среќаваат во значително помал број примери. Како исклучоци може да се наведат зборовите *белки*, *сал* и други.

Ќе те носит Русе Свети Наум,
таму Цоце Русе ќе те венчат,
и на гробот Русе ќе си легнит!
Белки умот Русе ќе му дојдит,
ил ќе му дојдит Русе ил ќе му
излезит.

(Златаноски 2009: 21).

Задржаа *сал* по еден патрон
Навртија пушки во градите...

(Златаноски 2009: 111).

Кај вујка ми нане,
кај вујка ми Костакија.
Белким таму нане,
белким таму не ќе дојдат.

(Златаноски 2009: 106).

Во стиховите на песните се употребуваат и извици, а многу често, со функција на: *зайеви*, *йријеви* и *рефрени*.⁷ Меѓу почестите рефрени се јавуваат извиците: аман (аман, аман), оф аман, јар аман, гиди, дејгиди, дејди, еј гиди, ејди, бре гиди, хај гиди, џан гиди, ајде, ајде мори, ај, аферим, ашколсун, машала и др. (Јашар-Настева 1987: 63–65):

⁷ Во однос на рефрените, Родна Величковска вели дека „според *месџојџо* и комбинацијата на деловите, односно целините на рефрените во вокалната народна музика, научната практика ја прифатила следната поделба: *рефрени* меѓу два стиха, именувани како *вмейнаџи рефрени* – *вјевови*; *доодадени рефрени*, кои се наоѓаат на крајот од стихот, наречени *йридоодадени рефрени* или *йријеви*; и *комбинирани рефрени*, односно, рефрени што се наоѓаат на почетокот, во текот и на крајот на мелострофата“ (2002: 114). Има и рефрени во форма на вметнати стихови, како што е во примерот: „Кошишчанки све камбурки, / **јандим аман**, / арка имет со восканци.“ (Јашар-Настева 1987: 85).

Право ми тргна на сарај
на сарај кај Шаин беџа
Аман аман
на сарај кај Шаин беџа.

Ефенди ѓанам ефенди
колку флорини ќе сакаш
Аман, аман
од грло ќе ти извадам.

(Златаноски 2009: 107).

Дејџиди Като, Катуше,
а ѓусѓи к' смеѓ си немала
Аман, аман, аман, Катуше,
срцево ми го изгоре

(Златаноски 2009: 27).

Во средината на стихот:

Џоце шетат **ѓанам** со кајчеѓо
Русе сedit **ѓанам** на мосчето,
на мосчето **ѓанам** искршено.

(Златаноски 2009: 21).

Заклучок

Од досегашните согледувања во однос на релацијата меѓу македонската и турската музичка култура, може да се види дека моделот на културна интеграција во овој случај сосема природно функционира. Македонските охридско-трубадурски песни, кои се дадени како примери за овој труд, јасно покажуваат дека турските јазични елементи, со сите свои специфики, сосема соодветно и природно се интегрирале во народната поезија на наведените песни без притоа да го нарушат основниот македонски музички идиом.

Како што објаснува Јашар-Настева, во јазикот на македонската народна поезија, турцизмите се инфилтрирале преку секојдневниот разговорен јазик и преку контактот со турската народна (и граѓанска) песна. Но, спомнува дека за инфилтрацијата и дистрибуцијата на турските елементи (стихови, рефрени), како и турските песни и мелодии, одредена улога одиграле и ашиците и чалгациите (1987: 29, 90). Чалгациите со нивниот мошне богат чалгиски репертоар, создаден и негуван поради тоа што често свиреле на свадбите од различните етнички заедници присутни на овие простори (македонски, турски, влашки, албански свадби, итн.), всушност, многу придонеле кон пренесувањето и адаптирањето на јазичните елементи од една поезија во друга. Очигледно огромна била нивната улога во креирањето на органската поврзаност на турските и македонските јазични елементи

во народниот поетски јазик. Покрај чалгиските песни испеани на македонски јазик во коишто се присутни бројните турски јазични елементи што беа дел од оваа анализа, постојат и примери на песни целосно испеани на турски јазик, коишто станале неминовен дел од репертоарот на многу музички групи, не само во Охрид, туку и пошироко во Македонија, а како најадекватен пример, Јашар-Настева ја спомнува песната „Чифте, чифте пајтонлари, не дедам сана“, преземена од турското население во Македонија (1987: 29).

Врз основа на горенаведената анализа може со сигурност да се заклучи дека турските јазични елементи (иако денес голем број од нив се сметаат за архаизми) претставуваат конститутивна компонента не само на охридските трубадурски песни, туку и на поетските изрази кај другите балкански народи. Тие служеле за стилското обојување на текстуалните содржини на песните, но и за што посликвито доловување на некогашниот градски амбиент, како и на духот на времето во кое се создадени и интензивно негувани. Овие елементи и денес се активно присутни, не само во секојдневната комуникација, туку и во чалгиските песни кои сè уште се изведуваат во Охрид.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Аго, А. 2014. *Турскиите јазични елементи во драмските творби од XX век*. Скопје: Логос-А.

Белчев, Т. 2016. *Речник на турцизми, архаизми, дијалектизми и ретко употребувани зборови во македонскиот јазик*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип; Филолошки факултет.

Битоски, К. 1978. „Охрид и охридско во XIX век“. Книга 2: *Охрид и охридско низ историјата (од паѓањето под османлиска власт до крајот на Првата светска војна)*. Скопје: Институт за национална историја – Скопје.

Бошале, Н. 1997. *Охридска визија* (староградски стил, менталитет и култура). Охрид: Радио Охрид.

Бошале, Н. 2004. *Охридски трубадури (Гласници на граѓанските слободи)*. Охрид: Летра.

Величковска, Р. 2002. „Функцијата на рефренот во една мелодија – формула во турското и македонското народно пеење“. *Македонски фолклор*, год. XXX, бр. 61. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, 113–119.

Вујаклија, М. 1996/97. *Лексикон стираних речи и изрази (јубиларно издање)*. Београд: Просвета.

Голабовски, С. 1989. „За ориенталните влијанија во македонската музика (крајот на XIV до почетокот на XIX век)“. *Македонски фолклор*, год. XXII, бр. 44. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, 177–183.

Групче, А. 1998. *Охрид / Културниот живој и творештво во Охрид и охридско во 20. век*. Скопје: Матица македонска.

Димов, В. 2005. „Врху някои ориентализми в българската записана музика“. *Изкуствоведски четиения*. София: Институт за изкуствознание при БАН.

Горѓиев, В. 2013. „Македонија во османлискиот период (историја)“. Том 4: *Македонија: милениумски културно-историски факти*. Редактори: Паско Кузман (главен редактор), Елизабета Димитрова и Јован Донев, Кочо Фиданоски (помошник на главниот редактор и ликовен уредник), 1869–1955. Скопје: Медиа Принт Македонија; Универзитет „Евро-Балкан“.

Горѓиев, Ѓ. 2009. „Охридската песнопојска традиција“ [партитури за фолклорен ансамбл – прилепски игри, битолски игри, охридски игри]. Скопје: АНПМ „Танец“.

Жура, В. 2009. „Охридската старозаманска песна“. Воведен говор на манифестацијата „Охридски староградски средби“. Охрид.

Златаноски, С. 2009. *Песни и ора ѿени и свирени од ансамблот Охридски ѿрубaдури* [печатени музикалии]. Скопје: Сојуз на пронајдувачите и авторите на техничките унапредувања на Македонија.

Јачева-Улчар, Е. 2010. „Балканскиот модел на светот низ призмата на една охридска староградска песна“. Зборник на трудови *Балкански јазичен светоглед* од Научниот собир одржан на 15-16 април, 2009. Велковска, С., С. Веновска-Антевска и О. Додевска-Михајловска. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.

Јашар-Настева, О. 1987. *Турски елементи во јазикот и стилот на македонската народна поезија*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

Конески, Б. (ред.). 1986. *Речник на македонскиот јазик (со српскохрватски толкувања)*. Скопје: Македонска книга; Графички завод Гоце Делчев.

Кузман, А. 2014. „Охридската чалгија – етномузиколошки аспекти“. *Сработи, преработи, наработи*. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ.

Кузман, А. 2023. *Македонската чалгија I*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Кузман, А. 2024. „Климе Садило – симболот на охридската чалгија“. Зборник на трудови од 11-та Меѓународна конференција „Охрид-Водици 2023“ *Предизвиците на идентитетот, културното наследство, животноста средина, одржливиот развој или туризмот поврзани со новиите кризи*. Земон, Р (ур.). Скопје: Center for advanced researches, 293–305.

Макаријоска, Л. 2011. „Лексиката од областа на македонските традиционални обреди и обичаи“. *Сѵекѿар*, бр. 57. Скопје: Институт за македонска литература, 53–64.

Маленко, Д. 1989. *Охридска народна ѿсна и ѿриказна*. Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј.

Муртезани, И. 2001. *Турцизмиѿе во јазикот на албанскиѿа и македонскиѿа народна ѿоезија*. Посебни изданија, кн. 41. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

Ортаков, Д. и С. Голабовски. 1978. „Музика“. Книга 2: *Охрид и охридско низ исѿоријаѿа (од ѿаѓањето ѿод османлиска власѿ до крајот на Прваѿа свеѿска војна)*. Скопје: Институт за национална историја – Скопје.

Поленаковиќ, Х. 1976. „За македонската градска песна“. Книга 2: *Охридски сѿароѓрадски средби* (билтен). Охрид, 22–34.

Поп Стефанија, Д. (ред.). 2001. *300 македонски народни ѿесни иѿи ѿе ѿрујаѿа Билјана од Охрид*. Охрид: Macedonia Prima.

Саздов, Т. 1976. *Македонскиѿа народна ѿоезија (II издание)*. Скопје: Култура.

Саздов, Т. 1978. „Преродба“. Книга 2: *Охрид и охридско низ исѿоријаѿа (од ѿаѓањето ѿод османлиска власѿ до крајот на Прваѿа свеѿска војна)*. Скопје: Институт за национална историја – Скопје.

Саздов, Т. 1978. *Сѿудии за македонскиѿа народна книжевностѿ*. Скопје: НИО „Студентски збор“.

Татаровска, Л. 2001. *Сѿароѓрадскиѿа народна ѿсна во Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература.

Тунтев, В. 2004. „Климе Садило“. Бошале, Н. *Охридски ѿрубадури (Гласници на ѿраѓанскиѿе слободи)*. Охрид: Летра, 107–111.

Цепенков, М. К. 1980. *Материјали / лиѿературни ѿворби*. Ред.: Ристовски, Б. Книга 10. Скопје: Македонска книга; Институт за фолклор.

Чипан, Б. 2001. *Долни Сарај: Еѿизода од исѿоријаѿа на Охрид со Целадин беѓ*. Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј.

Цимревски, Б. 1985. *Чалѓискиѿа ѿрадиѿија во Македонија*. Книга 4: *Македонско народно ѿвореѿѿиво – Орска и инсѿрументѿална народна ѿрадиѿија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Латинични изданија

Kuzman, A. 2024. “Klime Sadilo (1881 – 1965) in the collective memory of the citizens of Ohrid”. *Македонски фолклор*, год. LV, бр. 86. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 35–49.

Škaljić, A. 1966. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: “Svjetlost” izdavačko preduzeće.

Александра Кузман и Актан Аго – *Избор на охридски ѝрубадуурски ѝесни...*

Škreb, Z. et al. (ur.). 1986. *Rečnik književnih termina*. Beograd: NOLIT.

SELECTION OF TROUBADOUR SONGS FROM OHRID WITH TURKISH LANGUAGE ELEMENTS

Aleksandra Kuzman, “Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje,
Aktan Ago, “Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje

Summary

From the previous observations it can be seen that the Macedonian and the Turkish musical culture are both well reflected in the troubadour’s songs from Ohrid. The troubadour’s songs which are given as examples in this paper, clearly show that the Turkish language elements, with all their specifics, are quite appropriate and naturally integrated into the Macedonian folk poetry without disrupting the musical idiom. The chalgia players played a significant role in the infiltration and distribution of these Turkish language elements creating the symbiotic existence of both – the Macedonian and the Turkish language elements which can be seen in the folk poetry.

It can be concluded that the use of Turkish language elements – many of which are currently considered archaisms – was widespread in Macedonian chalgia songs. These elements not only contributed to stylistically color the songs’ textual content, but they additionally served to more vividly depict the old urban environment and the spirit of the period in which they were written and intensively nurtured.