

ЌЕМАНЕ (ВИОЛИНА ИЛИ ГУСЛА) – ИСТ НАЗИВ, ДВЕ РАЗЛИЧНИ ЗНАЧЕЊА*

Александра Кузман

ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

kuzmaki@gmail.com

Апстракт: Терминот *ќемане*, *кемане* или *кемене* се среќава во контекст на македонската традиционална музика, но со две различни значења: едното се однесува на македонската гусла што претставува трижичен изворен музички инструмент, кој е распространет во шопскиот предел на Североисточна Македонија во подрачјата на Кумановско, Кривопаланечко, Кратовско, Штипско, Кочанско и Делчевско; а другото се однесува на европскиот четирижичен музички инструмент *виолина*, најчесто застапен во најразличните градски музички состави, ансамбли, оркестри. Во однос на гуслата, на територијата на Македонија се преферира називот *ќемане* кој потекнува од персиската традиционална култура, од каде што најверојатно во минатото било пренесено во Македонија, а не *ѓусла*, бидејќи гуслата звучно и визуелно потсетува на едножичената, српска, црногорска или босанско-херцеговска гусла, која по многу нешта се разликува од *ќемането* во Македонија. Виолината, пак, како инструмент го стекнала називот *ќемане*, пред сè од страна на чалгациите, во текот на 19 век, во периодот на оформување на градскиот начин на живеење и развојот на османлиските урбани средини, во кои доминантна улога имала чалгијата како ориентално профилиран музички состав. Целта на овој труд е да се направи дистинкција меѓу овие два жичени гудачки инструмента, чијшто звук се добива со повлекување на *џуралошо* (кај виолината) и *џирљачкаша* (кај кџемането) по жиците, коишто делат заеднички назив – *ќемане*.

Клучни зборови: гудачки музички инструменти, виолина, гусла, кџемане, македонска традиционална музика

Компаративното проучување на музичките инструменти претставува значаен сегмент на етноорганолошките истражувања бидејќи овозможува нивните конструктивни, морфолошки, акустички и изведувачки особености да се согледаат во поширок историски и културен контекст. Ваквиот пристап не се ограничува само на утврдување на сличностите и разликите меѓу инструментите, туку

* Трудот претставува дел од проектот „Лексикон на македонскиот фолклор“, финансиран од Министерството за образование и наука на РС Македонија во согласност со Договорот за финансирање на научноистражувачки проект на ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје за 2025/2026 год., бр. 15 – 6632/11 од 24.7.2025 година.

придонесува и за разбирање на нивната функција во музичката практика, начините на изработка и употреба, изведувачките техники, репертоарот и општествената средина во која тие се развивале.

Предмет на овој труд е компаративното етноорганолошко разгледување на *ќеманејџо* и *виолинајџа* – два гудачки инструмента што заземаат различно место во македонската музичка традиција, но во народната терминологија често се означуваат со истиот назив – *ќемане* (*кемане*, *кемене*). Ова терминологско совпаѓање не произлегува од нивната органолошка идентичност, туку е резултат на пошироки историски, јазични и културни процеси преку кои називите на гудачките инструменти се пренесувале, приспособувале и добивале нови значења.

Називите на традиционалните музички инструменти не секогаш воспоставуваат еднозначен однос меѓу употребениот термин и органолошкиот тип на инструментот. Во зависност од историските, регионалните и изведувачките контексти, истиот назив може да означува инструменти со различна конструкција, морфологија, начин на свирење и музичка функција. Таков е случајот со терминот *ќемане*, кој во македонската народна музичка терминологија се употребува и за традиционалното македонско *ќемане* и за западноевропската виолина.

Иако двата инструмента припаѓаат на групата гудачки кордофони, тие значително се разликуваат според својата конструкција, морфологија, акустички својства, изведувачка техника, тонски опсег, репертоар и културен контекст на употреба. Традиционалното македонско *ќемане*, кое во одделни средини се среќава и под називите *гусла* или *гусле*, најчесто е трижичен, поретко четирижичен народен инструмент, распространет во шопскиот предел на североисточна Македонија, особено во Кумановско, Кривопаланечко, Кратовско, Штипско, Кочанско и Делчевско. Тој првенствено се поврзува со руралната музичка практика, локалните градителски традиции и со репертоарот на слепите пејачи на епски песни. Виолината, напротив, претставува четирижичен западноевропски инструмент кој во Македонија поинтензивно се афирмира во текот на 19 век, особено во градските музички состави и чалгациската практика. Во тој контекст, определбите „градско *ќемане*“ и „селско *ќемане*“ може да се употребат само условно, како аналитички ознаки на различните средини во кои двата инструмента биле доминантно застапени, а не како нивни стандардни називи.

Според необјавените материјали на Боривоје Џимревски подготвени за *Енциклопедијата на македонскиот музички фолклор*, во однос на инструментот што произразено е застапен во руралните средини, на територијата на Македонија најчесто се употребува називот *ќемане*, додека називите *ѓусла* и *ѓусле* се среќаваат поретко. Ваквата терминологија бара дополнителна прецизност бидејќи во пошироката јужнословенска органолошка и етномузиколошка литература називот

ѓусла најчесто означува едножичен гудачки инструмент карактеристичен за српската, црногорската и босанско-херцеговската епска традиција, кој конструктивно, визуелно и звучно значително се разликува од македонското ќемане.

Називот ќемане, со кој во Македонија почнала да се означува и виолината, е поврзан со турскиот инструмент *keman* (виолина), етимолошки сроден со називот *kemençe* – назив кој истовремено е и музички инструмент којшто потекнува од персиската музичка култура. Двата термина потекнуваат од персискиот збор *kemān* (лак), што упатува на нивното заедничко потекло и на врската со инструментите кај кои звукот се создава со повлекување гудало по жиците (Škaljić 1966: 188). Оттука, употребата на истиот назив за два различни инструмента претставува резултат на историските процеси на културна размена и локална термилошка адаптација, а не показател за нивна органолошка сродност.

Теоретската рамка на истражувањето се темели врз класификацијата на музичките инструменти според Хорнбостел-Сакс¹ воспоставена од Ерих Мориц фон Хорнбостел (Erich Moritz von Hornbostel, 1877 – 1935) и Курт Сакс (Curt Sachs, 1881 – 1959), првпат објавена на германски јазик во 1914 година под наслов *Systematik der Musikinstrumente*. Според оваа класификација, ќемането и виолината припаѓаат на групата кордофони, односно гудачки жичени инструменти. Иако се вклучени во иста органолошка категорија, нивната конструкција, начин на изработка и изведувачка практика ги определуваат како два различни инструментални типа.

Во трудот ќе биде направено јасно разграничување меѓу народната и стручната органолошка терминологија. Во македонската стручна литература терминот виолина се употребува за западноевропскиот четирижичен инструмент, додека ќемане се однесува на традиционалниот народен инструмент. Заради доследност, во понатамошниот текст, во нивното стручно органолошко значење, ќе се користат термините виолина (како општоприфатен и најзастапен назив за европскиот гудачки инструмент) и ќемане (како префериран назив во музиката во рурални средини).

Основната цел на трудот е да се воспостави јасна етноорганолошка и термилошка дистинкција меѓу двата инструмента и да се утврдат историските, јазичните и музичко-културните причини поради кои го споделуваат истиот назив. За таа цел, инструментите ќе бидат анализирани според нивните морфолошки и конструктивни особености, материјалот и начинот на изработка, штимањето, техниката

¹ Интересни се анализите што се направени во однос на оваа класификација од страна на Дебора Ли во нејзиниот труд „[Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments](#)“, 2020.

на свирење, акустичките својства, репертоарот, функцијата и културниот контекст на употреба. Врз основа на добиените сознанија ќе биде извршена нивна компарација, со што појасно ќе се согледаат нивните сличности, разликите и причините за полисемичната употреба на терминот *кемане* во македонската музичка традиција.

Музичкиот инструмент *виолина* во македонската инструментална народна традиција

Виолината (тур. *keman*; англ. *fiddle, violin*) е четирижичен гудачки музички инструмент од европско потекло, којшто во Македонија бил поизразено застапен во текот на 19 век, особено како дел од чалгиските состави. Токму во рамките на чалгациската практика, таа најчесто била именувана како *кемане*, а подоцна, со проширувањето на нејзината употреба во различни форми на инструменталната музичка практика во Македонија, сè почесто се употребувал европскиот назив *виолина*. Ерголошките и конструктивните карактеристики на виолината се детално документирани во музичките енциклопедии и во релевантната стручна литература. При разработката на овој дел користени се необјавените материјали на Боровоје Цимревски, подготвени за *Енциклопедијата на македонскиот музички фолклор*, како и сознанијата на авторката на овој труд стекнати преку сопственото изведувачко искуство како виолинист.

Во однос на конструкцијата, виолината се состои од три делови: резонантно тело (корпус), врат и глава. Резонантното тело има стандардизирана форма која наликува на песочен часовник, односно на стилизиран број осум (сл. 1). Долниот дел од резонантното тело е штичка од јаворово дрво, додека страничниот дел е составен од шест тенки штички, внимателно свиткани според обликот на корпусот. Горната штичка најчесто е изработена од смреково дрво, на која се наоѓаат два резонантни отвора во форма на латиничната буква *f*, познати како *f*-отвори (сл. 6). Меѓу отворите поставена е *кобилицајта* – тенка дрвена штичка заоблена на горната страна, врз која се потпираат жиците и преку која нивните вибрации се пренесуваат на резонантното тело (сл. 5). Заобленоста на кобилицата и така поставените жици, овозможуваат свирење на секоја жица одделно. На едниот крај жиците се прицврстени за *кордарот* кој преку копче е поврзан со корпусот. Оттаму, преку кобилицата и грифот, тие се протегаат до главата на инструментот.

Главата на виолината е во форма на полжав (сл. 4) и на неа се поставени четири *чиви* (клучеви) со кои се регулира висината на жиците. Вратот од долната страна е заоблен, а на неговата горна страна е поставен гриф најчесто изработен од абоносово дрво. На грифот нема прагови какви што се среќаваат кај гитарата, мандолината и кај други жичени темперирани инструменти. Отсуството на прагови овозможува интонациско обликување, изведување микротонални интервали и

примена на различни видови глисандо. Виолината има четири жици, кои се наштимани според утврден, широко прифатен стандард, во растојание од квинта. Нивниот распоред, од највисоката кон најниската жица е: e^2 - a^1 - d^1 - g . При свирењето има можност за менување на повеќе позиции, односно положби на левата рака и прстите на грифот, со што се определува висината на тоновите. Вообичаено се применуваат позициите од прва до седма, додека во виртуозната изведувачка практика се користат и повисоки позиции. Димензиите на виолината може да варираат, но стандардната должина на инструментот изнесува околу 60 см, од кои корпусот (телото) е долг 35,5 см, вратот 13,5 см, а главата (полжавот) околу 10,5 см.



Сл. 1: Димензии на музичкиот инструмент виолина

Гудалото на виолината има стандардизирана форма и се разликува од трљачката што се употребува при свирењето на *ќемане* (сл. 7). Неговата должина изнесува приближно 74 см, а на него се затегнати влакна (струни) од коњска опашка. Влакната се прицврстени на горниот дел (врвот) и на долниот дел (жабицата) од гудалото. На жабицата се наоѓа метална завртка за регулирање на затегнатоста на влакната. Врз влакната се нанесува калафониум – преработена смола која го зголемува триењето меѓу влакната на гудалото и жиците, и на тој начин се произведува звукот. При свирењето виолината се поставува во хоризонтална положба, најчесто потпрена на левото рамо, додека со десната рака гудалото се повлекува по жиците (сл. 9). Кај изведувачите левучари поставеноста на инструментот и функциите на рацете може да бидат обратни. Таков е примерот со Климе Садило, еден од најпознатите виолинисти *ќеманеции* во охридската чалгиска традиција. На горната штичка од корпусот, лево од кордарот, поставен е брадник (подбрадник),

кој служи за потпирање на брадата на инструменталистот за време на свирењето. Како што беше кажано, заоблената кобилица овозможува непречено преминување на гудалото од една на друга жица, без да има потреба да се завртува или да се поместува инструментот, како што е потребно при свирењето на кѐмане.

Како што беше спомнато, виолината била дел од чалгиските состави, а чалгиската музика се наметнала како еден од најзначајните носители на староградската музичка култура. Тоа е периодот кога особено се развивал градскиот начин на живеење во тогашните османлиски урбани средини, односно во текот на 19 и 20 век. Всушност, чалгијата претставува традиционален градски инструментален состав, оформен во рамките на османлиската урбана музичка култура и приспособен кон локалните изведувачки практики. Нејзиниот инструментален состав најчесто вклучувал: ут, канон, лаута, виолина (локално нарекувана кѐмане), кларинет (локално нарекуван грнѐта) и дајре, а подоцна деф и тарабука. Чалгиските состави настапувале на свадби, семејни и еснафски прослави, седенки, во кафеани и во домовите на побогатите градски семејства, негувајќи вокален и инструментален репертоар во кој се преплетувале ориентални, западноевропски и локални музички елементи (Џимревски 1985; Seeman 1990; Кузман 2023). Староградските чалгиски песни претставувале еден вид културен и социјален медиум преку кој се пренесувале новостите од градското секојдневие, во време кога не постоеле современите средства за јавна комуникација: весници, радио, телевизија и слично. Во песните се опеваат сите позначајни и вистинити настани и личности од градското секојдневие, и пред сѐ преовладуваат лирски песни со љубовна тематика, но има и песни во кои се опеани и некои револуционерни личности од илинденскиот период што го обележале борбениот дух од македонската историја.

Во однос на звукот, иако виолината е инструмент од европско потекло, благодарение на отсуството на прагови и можноста за слободно интонациско обликување, таа се покажала како особено погодна за интерпретација на ориенталниот музички израз, карактеристичен токму за чалгиската музика. Оваа приспособливост се манифестира преку употребата на микротонални соодноси, глисанда, орнаментирање и богата мелизматика.² Кон изразената ориенталност, дополнително придонесувал и специфичниот начин на штимање на виолините кај македонските чалгации кѐманеции. Тие често ги штимале своите инструменти во *alla turca* штим, наспроти стандардниот европски штим

² Како пример за звучните карактеристики на виолината може да послужи изведбата на еден од најпознатите велешки чалгации, [виолинистот Ало Тончов](#). Неговото свирење може да се чуе на посочениот линк, почнувајќи од 27:24 минута.

alla franga. Станува збор за алтернативен начин на штимање на виолината којшто подразбира штимање на највисоката жица за голема секунда пониско во однос на стандардниот европски штим, односно се штима на d^2 наместо на e^2 . Според тоа, распоредот на жиците од највисоката кон најниската жица е: $d^2 - a^1 - d^1 - g$ (Линин 1986: 60; Кузман 2023; АИФ м.л. бр. 2149, 2150, 2314, 2815, 3265).

Како еден од водечките инструменти во чалгиските состави на овие простори, виолината била особено погодна за изведување соло-импровизациски делници. Станува збор за инструментална солистичка изведба која, за разлика од другите структурни делови на музиката форма, нема строго утврдено времетраење. Тоа најчесто претставува дополнителен изведбен сегмент што често, но не и задолжително, се вметнува во рамките на строфоно-рефренската структура на чалгиската песна или оро, најчесто во средишниот или завршниот дел. Соло-импровизацијата најчесто е во *rubato* ритам (поретко во утврдена ритмичка пулсација) и се изведува врз ритмичката подлога од другите инструменталисти. Најчесто е во рамките на основниот тоналитет или макам, со можни привремени отклонувања и задолжително враќање во почетниот тонален/макамски центар. Во практиката на македонските чалгации овој дел најчесто се именува како *мане*³. На аудиоснимките од магнетофонските ленти во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје (понатаму во трудот – ИФМЦ), се среќаваат и други називи, како: *наме* (Тончов 1974), *ѝаксим* (Тончов 1972), *кајге* (Петров-Манев 1977) или *ава*⁴ (Муарем 1977; Златановски 1979). Во чалгиската инструментална импровизација доаѓаат до израз изведувачката умешност, техничката подготвеност и креативноста на инструменталистот бидејќи тој импровизира како резултат на моменталната негова инспирација и на сопствениот индивидуален израз (Џимревски 1985: 40; Seeman 1990; Кузман 2015). Меѓу најпознатите виолинисти кеманеѝии, кои ја негувале чалгиската традиција главно во

³ Етимолошки, иако во овој случај станува збор за инструментална импровизација, терминот *мане* се поврзува со зборот *amanedes* (англ. едн. *amanes*, грч. *αμανέες*, мн. *αμανέδες*) (Rice 1982: 131), кој означува слободна, неритмизирана форма на импровизирано пеење, често проследена со повторување на изразот *аман*, карактеристична за грчката музичка практика од крајот на 19 и почетокот на 20 век. Притоа, не треба да се поистоветуваат чалгиското мане и турските маниња, кои претставуваат кратки мелопоетски творби од четири стиха, најчесто со љубовна содржина и се дел од турската народна традиција (Џимревски 1985: 40). Потемелни истражувања за турските маниња направила Севим Пиличкова (1986), во рамките на своите проучувања на турскиот фолклор.

⁴ Податок за постоењето на терминот *ава* што се однесува на импровизираните делници, има и кај Маленко (1977: 98).

текот на 19 и 20 век, се вбројуваат: 1. во Велес – Арсо Кеманеџијата, Ало Тончов, Ељам Мачето итн.; 2. во Охрид – Ангеле Караѓуле, Климе Курте, Климе Садило, Наум Курте, Кирил Кузманов-Катил, Адем Бајрам итн.; 3. во Битола – Рефик Ибраимов, Омер Јакуп итн.; 4. а во Скопје – Реџеп Саид, Курто Хаџикуне, Илми Баки, како и многу други (Кузман 2023).

Виолината била застапена и во непотполни чалгиски состави, најчесто составени од три жени, кои во најголем број случаи биле припаднички на ромската етничка заедница. Ваквиот состав бил познат како *женска чалџија*, или *ченџи* (тур. *çengi*; перс. *čengī*)⁵, а станува збор за професионални кафеански танчарки, од кои едната свирела на виолина, додека другите две свиреле на дајре, истовремено играјќи и/или танцувајќи. Тие најчесто биле ангажирани во рамките на свадбените обичаи и свечености на турското население, особено оние кои жените ги практикувале во затворен простор. Забележани се, меѓутоа, и нивни настапи пред машка публика, како во примерите од турските свадби во Тетово⁶ (Кузман 2023: 50; Џимревски 1985: 36–37; Цепенков 1980 [X]: 147).

Како инструмент, виолината била посоодветна за *инџе-чалџијаџа*, односно за чалгиската музика што се изведувала на седенки и различни прослави во затворени урбани простори, како кафеани и домовите на чорбациите. Таквиот вид музика бил перципиран како потивок, полесен и понежен по карактер. Наспроти тоа, *каба-чалџијаџа* најчесто се изведувала на отворени простори, односно во дворови, чаршии и градски улици, каде што доминантна улога имал кларинетот, благодарение на продорноста и интензитетот на неговиот звук. Како пример за *инџе-чалџија* може да се наведат чалгиските состави во кои доминирале жичени инструменти, меѓу кои и охридската тајфа на Климе Садило. Во тој состав биле застапени виолини, лаути, утови, дополнети со дајре како перкусионистички инструмент кој не го нарушувал интимниот и потивок звучен карактер на овој тип чалгија (Кузман 2023: 48–49; Џимревски 1985: 36; Seeman 1990; Seeman 2012: 300; Бајрам 1987; Škaljić 1966: 347, 376).

Во минатото, како и денес, виолините најчесто се порачувале и се купувале од европските културни и трговски центри, но од крајот на 19 век, познато е дека виолини се изработувале и во Македонија. Во необјавените материјали од Боривоје Џимревски, се спомнуваат самоуки градители на виолини како дел од македонската етноорганологија: Јован Саздов и Лазо Диманин од Велес, Иван Гиевски од Скопје и Стево

⁵ Види и во: Škaljić 1966: 171; Вујаклија 1996/97: 1010.

⁶ Сродна појава се *зејбеците* (жени чијашто национална припадност не е утврдена), забележани во некогашните тетовски меани, додека пак, во скопските кафеани овие професионални танчарки биле познати под називот *чочеци* (Кузман 2023: 50; Škaljić 1966: 650).

Нацевски од Градско, Велешко (Џимревски, необјавени материјали: 35; Линин 1986: 60).⁷ Во архивските аудиоснимки зачувани на магнетофонските ленти во ИФМЦ, се спомнуваат и други изработувачи на виолини. Меѓу нив е и веќе спомнатиот Стево Нацевски со кого има интервју на м.л. бр. 2591 и 2592. Тој е роден 1919 година во с. Горно Чичево, а живеел во с. Градско, Велешко и кажува дека освен што свирел на виолина, тој изработувал и музички инструменти, вклучително и виолината на која самиот свирел; потоа на м.л. бр. 2815, како мајстор изработувач се спомнува и Игно Ставрев, роден во 1919 година, во селото Џидимирци. Тој свирел на повеќе жичени инструменти, а неговата виолина била полуфабрички изработена и дополнително доработена од него; за Трајан Контрата, роден во селото Папавница, а населен во селото Калуѓерица, е забележано дека, покрај кавали, тамбури, сворчиња и шупелки, изработувал и виолини⁸; Ѓорѓи Чиплаковски (Гога), роден во 1921 година, во Берово, свирел на виолина која самиот ја изработил, а бил познат и како изработувач на други музички инструменти⁹ (види и кај Џимревски 2005: 56). Може да се претпостави дека во Македонија има повеќе мајстори изработувачи на виолини, но тоа не може да се потврди додека не се преслуша целосниот архивски фонд кој содржи околу 4.000 магнетофонски ленти, од кои досега се дигитализирани нешто повеќе од 1.000 ленти.

Покрај нејзината застапеност во чалгиските состави (и во комплетните и во непотполните), во периодот меѓу двете светски војни виолината била застапена и во одделни мандолински и тамбурашки оркестри. Во поновиот период, инструментот бил присутен и во различните стилизирани вокално-инструментални состави, како дел од староградската македонска музичка култура (Џимревски 2005).

Музичкиот инструмент *ќемане* во македонската традиционална народна музичка култура

Ќеманџио е трижичен гудачки инструмент со крушковидна форма, којшто е распространет претежно во руралните средини на источниот и североисточниот дел од Македонија, особено во шопскиот културен предел. Неговото присуство е забележано во подрачјата на Кумановско, Кривопаланечко, Кратовско, Штипско, Кочанско и Делчевско. Според истражувањата на Горанчо Ангелов, *ќемането* се среќава во: Делчево, Македонска Каменица, Винаца, Кочани, Штип, Пробиштип, Злетово, Кратово, Крива Паланка, Куманово и во селата кои гравитираат околу овие градови (2014: 28). Според необјавените

⁷ Денес, еден од најдобрите мајстори за виолини во Велес, кој сè уште активно се занимава со овој занает, е Светозар Богдановски (А. К.).

⁸ Податокот го дава: Јованов 1982 [интервју АИФ м.л. бр. 2919].

⁹ Податокот го дава: Рунтевски 1975 [интервју АИФ м.л. бр. 2244].

материјали на Боровоје Цимревски, во Македонија се преферираат називите *кемане* или *кемене*, наспроти називот гусла, со цел да се избегне поврзувањето на овој инструмент со едножичената српска, црногорска или босанско-херцеговската гусла, која во многу нешта се разликува од *кеманейџо* што се среќава на овие простори. Кемането во Македонија покажува сродности со различните видови *кеменчиња* (тур. *ketençe*), односно со жичени гудачки инструменти, најчесто со три жици и со сличен начин на свирење, кои се среќаваат во Грција, Ерменија, Турција, Иран и други земји од поширокиот источномедитерански и блискоисточен културен простор. За присутноста на кемането на овие простори, пред сè, сведочат ликовните претстави на црковните фрески, или, како што е примерот на едножичена гусла на резбаната врата во црквата „Св. Јован Продром“, Слечко, датирана од 15 век. На истата врата е претставена човечка фигура, која во рамено држење свира на трижичено кемане. Во црквата „Св. Архангел“ с. Кучевиште, Скопска Црна Гора, во претставата на „Фалете го Господа“, Псалм 149, од 16 – 18 век, се среќава вид кемане. Во манастирот „Св. Ѓорѓи“, Полошко, Кавадаречко од 1609 год., на фреската поврзана со 150-те Давидови псалми, е претставен инструмент кој по својот облик се совпаѓа со бројните трижичени гусли што се среќаваат во Источна Македонија, но претставен е со рамено држење, кое е спротивно на држењето што е застапено во Македонија (Цимревски 1976: 160–161; Цимревски, необјавени материјали: 19; Линин 1986: 9–11).



Сл. 2: Музичкиот инструмент кемане и неговите составни делови (Ангелов 2014: 31)

Кемането има три конструкциони делови: резонантно тело (*корпус*, *кријуна*, *мев*, *коруба*), врат (*шија*) и глава (сл. 2). Резонантното тело се среќава во различни облици, но најчесто ја задржува крушковидната форма со краток врат (сл. 3). Главата се изработува во

разни облици (како лист, трапез, срце итн.), а на неа се поставени чивии за штимање на жиците (сл. 4). Шуплината на корпусот се затвора со брезова штичка (капак) на која се наоѓаат резонантни отвори во форма на два симетрични полукруга или два симетрични круга (сл. 6), како и гласници. Други составни делови се и кобилица (*маѓаренце*), звучно столпче (*ноџа*) и држач на жиците (*чешел*, *ѓребенче*). Димензиите варираат и се прилагодливи на потребите на изведувачот (Ангелов 2014: 35).

Најпогодни материјали за изработка на ќеманињата биле дрвјата коишто не биле подложни на преголеми деформации и распукувања, како што се: јавор, јасен, орев, клен, цреша, круша, багрем, липа, питом костен и други, но најприфатливи за изработка биле дрвата од орегот и крушата, кои лесно се обликувале и биле отпорни на временските промени (Џимревски, необјавени материјали: 20).



Сл. 3: Различните форми на ќемането (Ангелов 2014: 35)

Според истражувањата на Ангелов, димензиите кај ќемането се мошне варијабилни, но генерално се движат околу: 450 до 550 мм во должина; 200 до 240 мм во ширина; и 50 до 150 мм во најдлабокиот дел на корпусот (Ангелов 2014: 36; види и кај Линин 1986: 52).

Според описите што ги дава Џимревски во неговите необјавени материјали, жиците се прицврстени за чивиие поставени на главата на инструментот, коишто служат за штимање. Со левата рака се држи вратот на кој се свира, односно, според народната терминологија, *се враџа*. Главната мелодиска линија на првата жица се изведува со допирање на жицата со ноктите од левата рака, додека кај другите две жици се користи мекиот дел (јаболчиците) на средниот прст или палецот. Бидејќи високопоставените жици не се притискаат до грифот како кај виолината, допирањето со мекиот дел на прстите создава потивки и меки, полуфлажолетни тонови. Но, за да се добие поголема звучност на инструментот, под основните жици се поставуваат дополнителни резонантни жици, наречени *слаѓарици*, кои се наштимани исто како и горните жици. Тоновите најчесто се изведуваат во прва позиција на

левата рака, додека употребата на повисоки позиции е ограничена и поретко застапена во традиционалната изведувачка практика.

Ќемането најчесто има три, а поретко четири или пет жици. Според истражувањата на Ангелов, четирижиченото ќемане е застапено во пробиштипскиот и злетовскиот регион, а во другите региони застапено е трижиченото ќемане (Ангелов 2014: 32). Кај трижиченото ќемане, првата и третата жица имаат мелодиска, а втората бордунска функција, а кај четирижиченото првата и третата се мелодиски, а втората и четвртата имаат бордунска функција.

Гудалото (*џрљач*, *џрљачка*, *џрљаче*, *џријачка*) најчесто има форма на лак, иако се среќаваат и други облици (сл. 7). Неговата должина варира од 430 до 540 мм. На него е прицврстен сноп влакна од коњска опашка, кои се премачкуваат со исушена борова смола, во народната терминологија позната како *чамч'к'з*, а меѓу виолинистите како *калафониум*. Според информаторот Павле Ангелов, влакната од трљачката може да се премачкаат и со темјан (Кузман 2014: 146). За време на свирењето, влакната се затегнуваат со два или три прсти од десната рака (сл. 8), во зависност од индивидуалната техника и потребите на инструменталистот (Џимревски, необјавени материјали: 23).

За разлика од виолината, ќемането најчесто се свири во седечка положба на инструменталистот, иако кај одделни изведувачи забележано е свирење и во стоечка положба (сл. 9). Инструментот се држи во вертикална положба, најчесто потпрен на левото колено, а вратот се придржува со левата рака. Преминувањето од една на друга жица се изведува со благо вртење на инструментот кон лево или кон десно.¹⁰ Кај трижиченото ќемане првата мелодиска жица се штима на *а*¹, втората, со бордунска функција, за октава пониско на *а*, и третата мелодиска жица за квинта повисоко од втората – на *е*¹, но можни се и други варијанти на штимање (Јинин 1986: 55–56).

Во врска со техниката на свирење, Џимревски ја наведува специфичната терминологија што се употребувала меѓу инструменталистите: на првата жица *се вража*, односно се свири главната мелодија; на втората жица, која има бордунска функција, *се басира* или *се слаѓа*; а на третата жица, на која се изведуваат 3 – 4 тона со палецот или со јаболчицата на средниот прст – *се ојира*, односно се дополнува или потпомага мелодијата. Првата жица се нарекува *ѓласник* бидејќи на неа се свири главната мелодиска линија и е најгласна; втората жица е *слаѓач* бидејќи во еден октавен интервалски сооднос се слага со

¹⁰ Како пример за свирење на ќемане може да послужат следните линкови: [Досе, свирач на ќемане](#); [Досе и неговото ќемане](#); и [Ситното](#) (оро) изведено од ќеманеџијата Славе Петровски, роден 1933 во с. Ветрен, Кусачка Маала, Делчевско.

првата жица; третата жица е *џомок* на *слаѓачка*, односно има функција на дополнување/потпомагање на главната мелодиска линија. За ненаштимано *ќемане* се употребува терминот *расџурено*, а за наштимано – *сложено*.

Како стар традиционален музички инструмент, *ќемането* се среќава како придружен елемент на епски, лирски, ороводни, трпезариски песни, како и за изведување на народни ора, кои биле во функција на традиционалната друштвена забава. Според Џимревски, во минатото, во североисточна Македонија звукот на *ќемането* бил составен дел на седенките, преденките, свадбите, соборите и верските празници (Џимревски, необјавени материјали: 24–25).

Познато е дека во Македонија, во текот на 19 и првата половина на 20 век, дејствувале многубројни слепи гуслари кои свиреле на трижичени *ќеманиња*. Овие музичари биле нарекувани: *џиџачи*, *џросјаци* или *божјаци*. Нивниот репертоар бил разновиден, а се среќавале на бројните градски и селски панаѓури, на селските собори или во кафеаните, обезбедувајќи милостина преку свирење и пеење. Најчесто изведувале епски песни, особено песни поврзани со Крале Марко, но од 30-тите години на 20 век, таа практика исчезнувала од овие простори (Џимревски, необјавени материјали: 19–20).

Линин наведува дека на *ќемане* свиреле и слепи и неслепи гуслари кои патувале од едно место на друго, а свирењето на *ќемането* го практикувале како занает преку кој ги обезбедувале основните средства за егзистенција (Линин 1986: 56). Во истражувањето на Александар Стерјовски забележано е постоењето на повеќе просјачко-гусларски центри во Македонија, како и голем број просјаци гуслари. Меѓу попознатите слепи просјаци гуслари се спомнуваат: Апостол Секуловски (1876 – 1936) од Прилеп; Вангел Кипаризоски (1879 – 1945) од Охрид; Ташку Павлов (1835 – ?) од Крушево; Трајан Секуловски (1883 – 1980) од с. Облаково, Битолско; Никола Петров (1830 – ?) од Прилеп, како и многу други (Стерјовски 1999; Линин 1986: 56–57). Меѓу изведувачите на *ќемане* доминирале мажите. Како исклучок се издвојува Лефка Симоновска (р. 1949) од Македонска Каменица, која во истражувањето на Ангелов е наведена како единствената евидентирана жена инструменталистка – *ќеманецика* (Ангелов 2014: 100, 114).

Ќеманеците – инструменталисти често самостојно ги изработувале своите инструменти, без строго утврдени мерки и специјализирани алати. Горанчо Ангелов (2014) како мајстори изработувачи ги наведува: Славко Ѓорѓиевски (роден 1944 година) од Крива Паланка; Драги Атанасов (роден во 1962 година) од Кочани; Киро Симоновски (роден во 1949 година) од Македонска Каменица; Славе Петровски (роден во 1940 година) од Делчево; Драги Костовски (роден во 1947 година) од Штип, како и други изработувачи. Како дел од сопствено теренско истражување спроведено во Кратово, во 2013

година, од страна на авторката на трудов, евидентиран е и Павле Ангелов како мајстор кој самостојно го изработил своето кемане (види кај Кузман 2014: 143). Во архивските аудиоснимки од Архивот на ИФМЦ како изработувач на кеманиња се спомнува и Јордан Атанасов од с. Карбинци, Штипско¹¹, но може да се претпостави дека бројот на мајсторите изработувачи бил поголем од досега евидентираниот. Станувало збор претежно за самоуки мајстори, кои за изработката на инструментите ги користеле видовите дрво достапни во нивната непосредна околина.

Споредбена анализа на виолинаџа и кеманџо во македонската народна инструментална традиција

Од етноорганолошки аспект, виолината и кемането припаѓаат на групата жичени гудачки инструменти, односно кордофони кај кои звукот се создава со повлекување на гудалото по жиците. Иако меѓу нив постојат определени конструктивни и изведувачки сродности, станува збор за два различни инструментални типа, кај кои разликите се поизразени од сличностите. Особено е значајно што во македонската народна музичка терминологија двата инструмента го сподедуваат називот кемане, и покрај нивните различни морфолошки, акустички, изведувачки и културни особености.

Основните сличности произлегуваат од нивната припадност кон иста поширока органолошка група. Двата инструмента се состојат од три основни конструктивни дела: резонантно тело (корпус), врат и глава. На нивните вратови, односно грифови, нема прагови, што овозможува интонациско обликување, изведување интервали помали од цел или половина степен, како и примена на глисанда, изведување мелодиски орнаменти и динамичко нијансирање. При запишувањето на нивниот репертоар во современата музичка нотација најчесто се употребува виолинскиот клуч. Кај двата инструменти звукот се создава со повлекување на гудалото, односно трљачката, чии влакна најчесто се изработени од коњска опашка и се премачкуваат со калафониум или со друг вид смола заради зголемување на триењето меѓу влакната и жиците.

Наведените заеднички својства се карактеристични за гудачките кордофони инструменти и воопшто не ја поништуваат органолошката засебност на двата инструмента. За појасно и посистематично согледување на нивните разлики, паралелно ќе бидат прикажани основните конструктивни, изведувачки, акустички и функционални карактеристики.

¹¹ Податокот го даваат: Митевски и Џимревски 1997 [интервју АИФ м.л. бр. 3588].

Александра Кузман – *Ќемане (виолина или ѓусла) – исти назив, две различни...*

Материјали за изработка

Ќемане: За изработка се употребувале различни видови дрво достапни во непосредната околина на изработувачот, како јавор, јасен, орев, клен, круша и др.

Виолина: Одделните делови најчесто се изработуваат од точно определени видови дрво: долната штичка на корпусот од јавор, горната од смрека, а грифот најчесто од абонос.

Форма и димензии

Ќемане: Најчесто има крушковидна форма, со извесни варијации кај одделни примероци. Формата и димензиите не се строго стандардизирани (сл. 3).

Виолина: Има стандардизирана форма која наликува на песочен часовник, односно на стилизиран број осум, како и во голема мера стандардизирани димензии (сл. 1).

Глава на инструментот

Ќемане: Се изработува во различни облици, како лист, трапез, срце и др. (сл. 4).

Виолина: Вообичаено завршува со карактеристична форма на полжав (сл. 4).

Кобилица

Ќемане: Кобилицата е рамна, поради што преминувањето од една на друга жица се изведува со вртење на инструментот налево или надесно (сл. 5).

Виолина: Горната страна на кобилицата е заоблена, што овозможува свирење на секоја жица одделно, без поместување на инструментот (сл. 5).

Резонантни отвори

Ќемане: Има два резонантни отвори со различни форми, најчесто кружни или полукружни (сл. 6).

Виолина: Има два резонантни отвори во форма на латиничната буква *f* (сл. 6).

Број и функција на жиците

Ќемане: Најчесто има три, а поретко четири или пет жици. Кај трижичениот тип првата и третата жица имаат мелодиска, додека втората има бордунска функција.

Виолина: Има четири жици кои не се однапред функционално разграничени на мелодиски и бордунски. Во определени традиционални изведувачки практики, сепак, не е неможна примена на слична функционална распределба.

Штимање

Ќемане: Најчестиот штим кај трижиченото кемане е: **a¹-a-e¹**, иако се среќаваат и други варијанти.

Виолина: Застапен е стандардниот европски штим, на овие простори познат како *alla franga* (**e²-a¹-d¹-g**), но и алтернативниот штим *alla turca* (**d²-a¹-d¹-g**), карактеристичен за практиката на одделни македонски чалгачии кеманеџии.

Форма на гудалото

Ќемане: Трљачката се изработува во различни форми и димензии, најчесто во облик на лак (сл. 7).

Виолина: Гудалото има стандардизирана форма (сл. 7).

Затегнување на влакната

Ќемане: Влакната на трљачката се затегнуваат непосредно со два или три прста од десната рака, во зависност од индивидуалната техника на изведувачот (сл. 8).

Виолина: Затегнатоста на влакната се регулира со метална завртка поставена на жабицата (сл. 8).

Држење на гудалото

Ќемане: Начинот на држење на трљачката не е строго стандардизиран и може да се разликува кај одделни изведувачи (сл. 8).

Виолина: Гудалото најчесто се држи во долниот дел, при што палецот се поставува кај жабицата, а другите прсти над стапчето. Кај определени изведувачки практики може да се држи и малку повисоко (сл. 8).

Положба при свирење

Ќемане: Се свира во вертикална положба, најчесто седејќи, иако е можно свирење и во стоечка положба. Инструментот обично се потпира на левото колено и се придржува со левата рака, додека трљачката се води со десната (сл. 9).

Виолина: Се свира во хоризонтална положба, при што инструментот најчесто се поставува на левото рамо, а гудалото се води со десната рака (сл. 9).

Техника на левата рака

Ќемане: Главната мелодиска линија на првата жица најчесто се изведува со ноктите на левата рака, додека другите жици се допираат со јаболчицата на средниот прст или на палецот (сл. 10).

Виолина: Жиците се притискаат со јаболчиците на прстите од левата рака (сл. 10).

Позиции и тонски опсег

Ќемане: Најчесто се свира во прва позиција. Тонскиот опсег изнесува приближно една и пол октава, но во практиката најчесто се користи опсег од околу девет тона, сметано од најнискиот до највисокиот тон.

Виолина: Овозможува менување повеќе позиции со левата рака. Вообичаено се применуваат позициите од прва до седма, додека во виртуозната практика се користат и повисоки позиции. Поради тоа располага со значително поширок тонски опсег.

Звучност и тембр

Ќемане: Има помал интензитет на звукот и специфичен, препознатлив тембр.

Виолина: Се одликува со поголема звучна продорност и со тембр кој суштински се разликува од оној на ќемането.

Александра Кузман – *Ќемане (виолина или ѓусла) – исти назив, две различни...*

Начин на изработка и набавување

Ќемане: Инструментот најчесто го изработувале самите изведувачи или локални самоуки мајстори, со материјали достапни во непосредната околина.

Виолина: Иако во Македонија се познати и локални мајстори изработувачи, виолините најчесто се порачувале и набавувале од поголемите европски културни и трговски центри.

Историска застапеност

Ќемане: Претставува постар слој во македонската инструментална музичка традиција.

Виолина: Поинтензивно се афирмира во Македонија во текот на 19 век.

Изведувачки и културен контекст

Ќемане: Првенствено се поврзува со руралната музичка практика, традиционалната друштвена забава и репертоарот на слепите просјаци гуслари.

Виолина: Најизразено се поврзува со градската музичка култура, особено со староградските тајфи, чалгиските состави и оркестрите, во кои се негувал претежно лирски песнопоен и инструментален репертоар.

Како што може да се согледа од компаративниот приказ, меѓу виолината и кѐмането постојат бројни разлики во поглед на конструкцијата, материјалите за изработка, бројот и функцијата на жиците, системите на штимање, положбата и техниката на свирење, тонскиот опсег, звучните својства и изведувачките можности. Овие разлики не се само морфолошки и технички, туку се непосредно поврзани и со различните историски и социјални услови во кои двата инструмента се развивале и функционирале.

Заклучни согледувања

Ќемането главно е поврзано со постарите слоеви на македонската традиционална музичка практика, особено со руралните средини, локалните градителски практики, како и изведувањето епски песни од страна на некогашните просјаци гуслари. Виолината, пак, станала препознатлив белег на градската музичка култура во текот на 19 и почетокот на 20 век, особено на чалгиската традиција, иако во подоцнежните периоди нејзината употреба се проширила и во други инструментални и вокално-инструментални состави.

Во однос на причините за употребата на заедничкиот назив, може да се претпостави дека терминот кѐмане бил присутен во Македонија и во македонската музичка традиција пред поширокото прифаќање на виолината. Со нејзиното поинтензивно навлегување во градските музички средини во текот на 19 век, новиот инструмент веројатно бил именуван со веќе познат и одомаќинет термин. Ваквото пренесување на називот можело да биде поттикнато од основната изведувачка сродност

меѓу двата инструмента – создавањето звук со повлекување гудало, односно трљачка, по жиците. Дополнително, именувањето можело да биде зајакнато и преку османлиско-турската музичка терминологија, во која зборот *кеман* се употребувал за виолината. Според тоа, заедничкиот назив не упатува на органолошка идентичност, туку може да се разбере како резултат на термилошки трансфер, условен од историската присутност на називот, сродниот начин на произведување на звукот и културните контакти во рамките на османлиските урбани средини. Сепак, ваквото толкување треба да се прифати како претпоставка, која во иднина би требало дополнително да се провери преку историски извори, архивски материјали и податоци за хронологијата и регионалната распространетост на двата назива.

Оттука, најсуштинската разлика меѓу двата инструмента не се исцрпува во нивните органолошки особености, туку се согледува во различните културни контексти со кои тие се поврзани. Кемането произлегува од локалната градителска и усно пренесувана изведувачка традиција, додека присуството на виолината е поврзано со пошироките процеси на културна размена, урбанизација и вклучување на европските инструменти во македонската градска музичка практика.

Според тоа, и покрај заедничкиот народен назив кемане, станува збор за два различни гудачки инструмента со сопствени историски развојни патишта, изведувачки техники, функции и културни значења. Нивното јасно термилошко и етноорганолошко разграничување е од особено значење за правилното проучување, систематизирање и претставување на македонската народна инструментална традиција.

Литература

Кирилични изданија

Ангелов, Г. 2014. *Орска и инструментална народна традиција*. Книга 10: *Музичкиот инструмент кемане во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Вујаклија, М. 1996/97. *Лексикон сѐраних речи и изрази*. Мирковић, Ч. и М. Станисавац (ур.). Београд: Просвета.

Кузман, А. 2014. „Елица Илиева – чувар на вокално-инструменталната традиција на с. Каврак, Кратовско“. *Музејски гласник*, год. 11, бр. 7. Кратово: Музеј на град Кратово.

Кузман, А. 2015. „Соло инструментална импровизација ‘мане’ во чалгиската музика“. Зборник на трудови од Меѓународниот симпозиум *Балканската култура низ призма на фолклористичко-етнолошките истражувања*, одржан од 19. до 20.12.2014 во Скопје. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 327–333.

Кузман, А. 2023. *Македонската чалџија 1*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Александра Кузман – Ќемане (виолина или ѓусла) – исти назив, две различни...

Линин, А. 1986. *Народниџе музички инструментиџи во Македонија*. Скопје: Македонска книга.

Маленко, Д. 1977. „Охридската песна и садиловската чалгија“. Книга 1 и 2: Билтен произлезен од Манифестацијата *Охридски сџитароѓрадски средби*. Охрид, 82–101.

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

Пиличкова, С. 1986. *Маниџаџи кај Турциџе во СР Македонија*. Скопје: Македонска книга.

Стерјовски, А. 1999. *Македонскиџе слеџи ѓуслари*. Скопје; Мелбурн: Матица македонска.

Цепенков, М. К. 1980. *Македонски народни умотворби во десетџи книџи*. Книга 10: *Материјали / лиџераџурни џворби*. Ристовски, Б. (ред.). Скопје: Македонска книга; Институт за фолклор.

Цимревски, Б. 1976. „Претставите на музичките инструменти на фреските и дрворезите во Македонија“. *Македонски фолклор*, год. IX, бр. 17. Скопје: Институт за фолклор, 151–165.

Цимревски, Б. 1985. *Македонско народно џворешџиво – Орска и инструментијална народна џтрадиција*. Книга 4: *Чалџиската џтрадиција во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Цимревски, Б. 2005. *Орска и инструментијална народна џтрадиција*. Книга 7: *Градска инструментијална музичка џтрадиција во Македонија [1900 – 1941]*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Цимревски, Б. *Енциклопедија на македонскиот музички фолклор* (необјавени материјали).

Латинични изданија

During, J., Z. Mirabdolbaghi, D. Safvat. 1991. *The Art of Persian Music*. Washington, D. C.: Mage Publishers.

Feldman, W. 2024. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Handbook of Oriental Studies. Section One: *The Near and Middle East*, vol. 177. Leiden; Boston: Brill.

Rice, T. 1982. “The Surla and Tapan Tradition in Yugoslav Macedonia”. *The Galpin Society Journal*, Vol. 35, 122–137.

Sachs, C. 1940. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company.

Seeman, S. T. 1990. *Continuity and Transformation in the Macedonian Genre of Čalgija: Past Perfect and Present Imperfective*. Seattle: University of Washington [Master Thesis].

Seeman, S. T. 2012. “Macedonian ‘Čalgija’: A Musical Refashioning of National Identity”. *Ethnomusicology Forum*, Vol. 21, No. 3, 295–326.

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

Steingass, F. J. 1963. *A Comprehensive Persian-English Dictionary, Including the Arabic Words and Phrases to Be Met with in Persian Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.

Wade-Matthews, M. [2000] 2009. *The world Encyclopedia of Musical Instruments*. London: Hermes House, Anness Publishing Limited.

Сајтографија

[На сите линкови е пристапено на 18.6.2026 година]

Lee, D. 2020. “[Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments](#)”. *Knowledge Organization*, 47, No. 1, 72–91.

[Доце и неговото кемане.](#)

[Доце, свирач на кемане.](#)

[Народни музички инструменти у Српској фолклорној традицији – етнофразеолошки поглед.](#)

[Распеани велешани – виолинистот Ало Тончов.](#)

[Све о величини виолина.](#)

[Ситното \(оро\).](#)

Архивски материјали (интервјуа)

Бајрам, Адем (свирач на виолина) во разговор со Боривоје Џимревски и со Соња Симан на 7.6.1987 во Охрид [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 3264, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Битолската чалгија: Методија Спировски-Мецано (ут, цумбуш), Мефаилов Ејуп-Ибче (кларинет), Рефик Ибраимов (виолина), Омер Јакуп (виолина), Шакировски Демир (тапанче) во разговор со Боривоје Џимревски на 17.11.1976 во Битола [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2314, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Златановски, Стојан (свирач на виолина) во разговор со Боривоје Џимревски на 15.2.1979 во Охрид [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2704, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Јованов, Трајко (свирач на тамбура) во разговор со Боривоје Џимревски на 21.12.1982 во с. Јаргулица (Радовишко) [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2919, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Мачето, Ељам (свирач на виолина) во разговор со Боривоје Џимревски и Соња Симан – САД на 9.6.1987 во Велес [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 3265, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Митевски, Добривоје (свирач на *ќемане*) роден 1941 година во с. Опила, Кривопаланечко во разговор со Боровоје Џимревски на 28.1.1997 во с. Карбинци, Штипско [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 3588, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Муарем, (X)Усеин (свирач на ут, цумбуш, прим, мандолина, брач) во разговор со Боровоје Џимревски на 11.11.1977 во Охрид [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2424, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Нацевски, Стево (свирач и мајстор за изработка на музички инструменти) во разговор со Боровоје Џимревски на 22.6.1978 во с. Градско (Велешко) [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2591 и бр. 2592, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Петров-Манев, Тодор (свирач на мандолина) во разговор со Боровоје Џимревски на 16.7.1977 во Кратово [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2387 во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

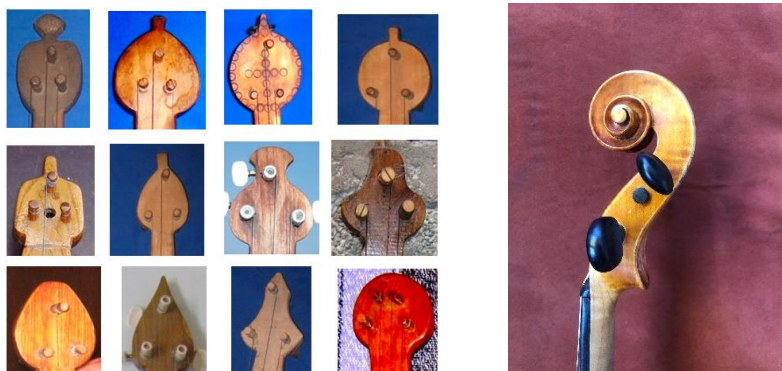
Рунтевски, Данчо (свирач на кларинет) во разговор со Боровоје Џимревски на 19.11.1975 во Берово [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2244, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Ставрев, Игно (свирач и мајстор за изработување на музички инструменти) во разговор со Боровоје Џимревски на 10.4.1981 во Неготино [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2815 во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Тончов, Ало (свирач на виолина) во разговор со Душко Димитровски на 14.6.1974 во Велес [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2150, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

Тончов, Ало (свирач на виолина) во разговор со Душко Димитровски на 5.4.1972 во Велес [интервју снимено на магнетофонска лента бр. 2149, во сопственост на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

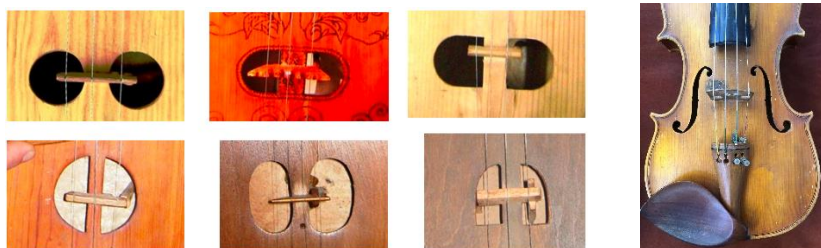
Прилог Фотографии



Сл. 4: Форми на главата кај кѐмането (лево) (Ангелов 2014: 49) и кај виолината (десно) (сопствена архива на авторот, 20.5.2026)

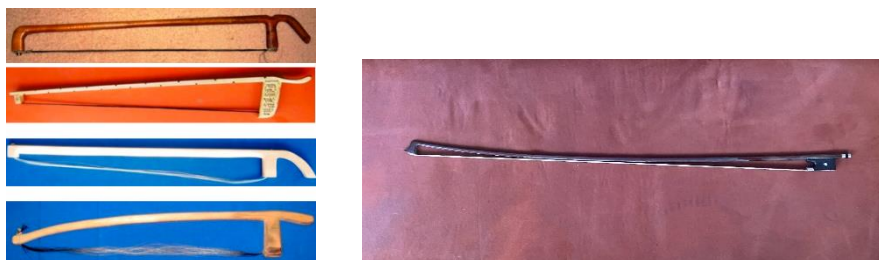


Сл. 5: Форма на кобилицата кај кѐмането (лево) (Ангелов 2014: 60) и кај виолината (десно) (преземено од [интернет](#))



Сл. 6: Резонантни отвори кај кѐмането (лево) (Ангелов 2014: 52) и кај виолината (десно) (сопствена архива на авторот, 20.5.2026)

Александра Кузман – *Ќемане (виолина или ѓусла) – исти назив, две различни...*



Сл. 7: Форми на гудало кај кѐмането (лево) (Ангелов 2014: 63) и кај виолината (десно) (сопствена архива на авторот, 20.5.2026)



Сл. 8: Начини на држење на гудалото кај кѐмането (лево) (Ангелов 2014: 78) и кај виолината (десно) (сопствена архива на авторот, 20.5.2026)



Сл. 9: Позиција на свирење на кѐмане: лево – кѐманеџијата Славе Петровски од Делчево (Ангелов 2014: 77); средина – Лефка и Киро Симоновски од Македонска Каменица (Ангелов 2014: 127); и десно – на виолина свири чалгацијата Ало Тончов од Велес (преземено од видеото на Распеани велешани)



Сл. 10: Свирење со нокти на кемане (лево) (Ангелов 2014: 81) и свирење со прсти на виолина (десно) (сопствена архива на авторот, 20.5.2026)

***KEMANE* (VIOLIN OR MACEDONIAN *GUSLA*) – ONE TERM, TWO DISTINCT MUSICAL INSTRUMENTS**

Aleksandra Kuzman
Marko Cepenkov Institute of Folklore in Skopje
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
kuzmaki@gmail.com

Summary

This paper examines the distinction between two bowed chordophones found in the Macedonian musical tradition: the violin and the traditional instrument known as *kemanche* (or Macedonian *gusla*). Although these instruments share the common name *kemanche*, they represent two organologically and culturally distinct musical instruments. Through a comparative organological analysis, the paper highlights differences in construction, materials, string arrangement, tuning systems, sound production, bowing techniques, timbre, and performance practice. Beyond their physical characteristics, the two instruments are associated with different cultural environments. The traditional *kemanche* is linked to older layers of Macedonian folk music, particularly rural traditions associated with gatherings, weddings, religious festivities, and also, with the performance of epic songs by blind singer-musicians, who also performed in urban settings. By contrast, the violin became increasingly prominent during the 19th century as part of the development of urban musical life and the emergence of *chalgia* ensembles, where it played a central role in the performance of lyrical songs, dances, and instrumental improvisations. The study concludes that, despite sharing a common name, the violin and the traditional *kemanche* should be regarded as distinct instruments with different historical trajectories, musical functions and cultural meanings. Their clear terminological and organological differentiation contributes to a more accurate understanding of Macedonian musical heritage.