

398
SH 61



SPIRO SHITUNI

POLIFONIA

LABE



398
SH 61

AKADEMIA E SHKENCAVE E RPS TË SHQIPËRISE
INSTITUTI I KULTURËS POPULLORE

SPIRO SHITUNI

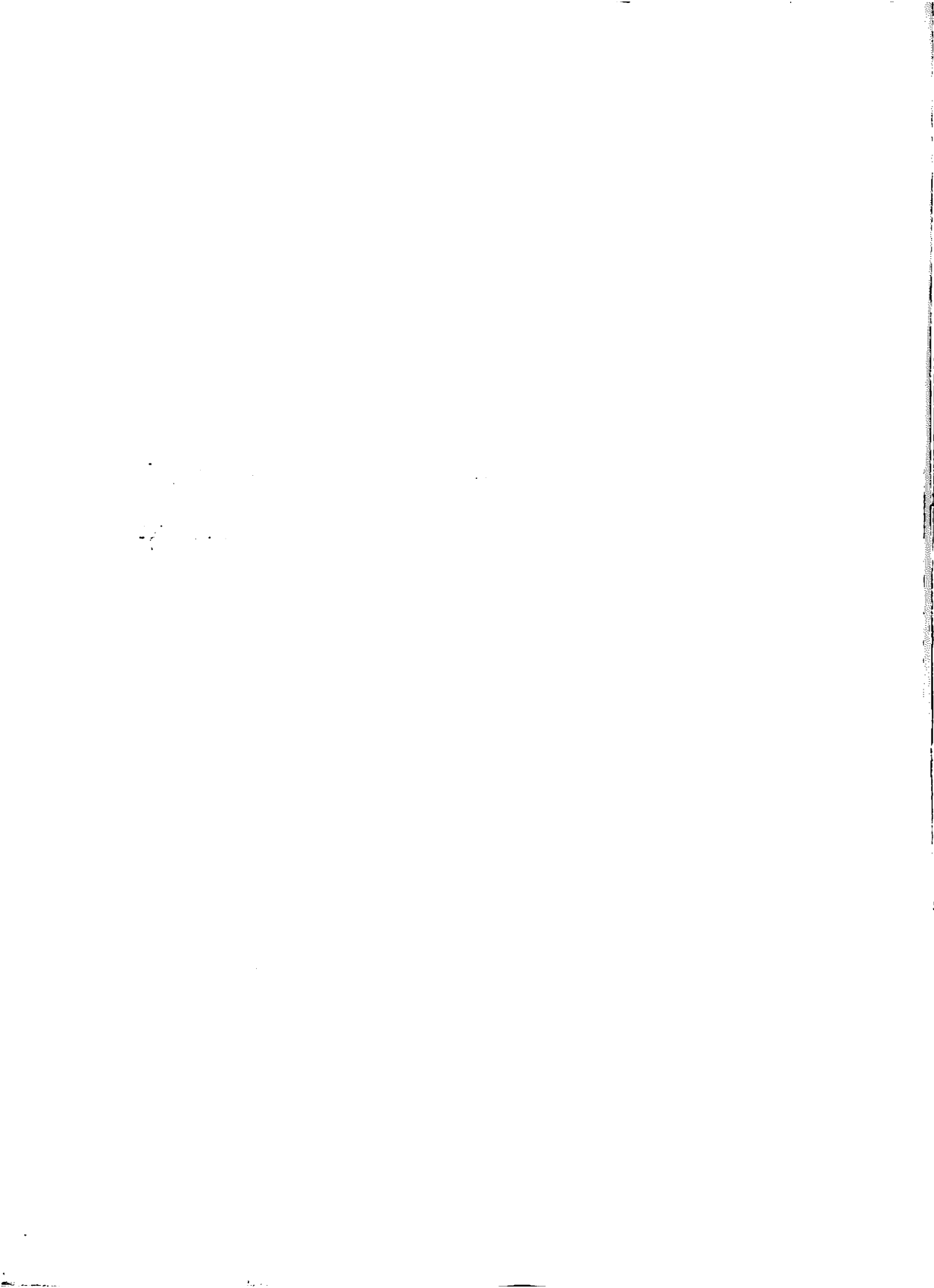
POLIFONIA LABE



Tiranë, 1989

**POPULLIT TË LABËRISË,
QË, ME DASHURINË NDAJ ARTIT TË TIJ,
MË NXITI TË BËHEM STUDIUES.**

AUTORI



PARATHËNIE

1.

Pasuria e madhe e folklorit lab, bukuria e pakrahasueshme e tij, origjinaliteti i theksuar, dashuria e veçantë e malësorëve vendas për artin popullor, aftësitë e shquara krijuese e interpretuese të tyre, njohja e drejtpërdrejtë e kulturës muzikore labe në mjediset ku ajo jeton gjallërisht etj., na nxitën në punën e vështirë e të bukur të studimit të saj. Me këtë libër jemi përpjekur të vemë në jetë porositë e vazhdueshme të PPSH, mësimet e çmuara të shokut Enver Hoxha për njohjen, studimin dhe interpretimin teorik të vlerave shpirtërore të popullit tonë. Megjithëse lënda e gjallë muzikore është vjelë kryesisht në gjysmën e dytë të shekullit XX, punimi ka fituar natyrshëm një shtrirje kohore më të gjerë, sepse, siç dihet, muzika popullore, për vetë thelbin estetik të saj, zhvillohet me hapa shumë të ngadaltë. Rrjedhimisht, siç dëshmojnë edhe disa regjistrime të viteve '30, mund të pranohet se kënga polifonike labe e gjysmës së parë të shekullit tonë s'duhet të ketë pasur tipare themelore intonative e formale tërësisht të ndryshme nga ajo e gjysmës së dytë të tij.

Monografia është fryt i një pune të gjatë. Asaj i para-prinë një sërë detyrash: kërkimet e drejtpërdrejta shumëvjeçare në terren, njohja nga afër e krahinës së Labërisë, jo thjesht në rrafsh etnomuzikologjik, por edhe so-

ciologjik, historik, etnografik, folkloristik; studimi i arri-
tjeve të etnomuzikologjisë, folkloristikës dhe etnografisë shqip-
tare rreth vlerave shpirtërore e materiale të kësaj kra-
hine; shqyrtimi kritik i literaturës shkencore etnomuziko-
logjike që është marrë me çështje të polifonisë ose pro-
bleme të muzikës popullore në përgjithësi etj. Por, kushti
më i rëndësishëm që bëri të mundur ndërmarrjen e një
studimi të tillë është, pa dyshim, botimi i përmbledhjes
muzikore «Këngë polifonike labe», në vitin 1986. Duke
dhënë një pamje deri-diku të plotë të lëndës muzikore më
përfaqësuese të polifonisë labe, kjo antologji e zgjeroi mjaft
bazën themelore argumentuese të punimit.

Deri më sot, kultura muzikore polifonike labe nuk i
është nënshtruar ndonjë studimi tërësor. Vetëm çështje të
veçanta të saj janë trajtuar herë-herë, goftë nga studiues
shqiptarë, goftë nga studiues të huaj. Kështu, studiuesi
Ramadan Sokoli ka trajtuar më shumë probleme të struk-
turës së këngës polifonike labe¹; etnomuzikologu Hysen Fil-
ja ka rrahur në një masë të konsiderueshme si çështje të
strukturës, ashtu edhe çështje të novatorizmit të saj²;
studiuesi Beniamin Kruta, brenda problemeve të përgjith-
shme të polifonisë popullore shqiptare, ka dhënë ndihmesë
veçanërisht për çështje të etnogjenezës dhe të tipologjisë³;

1) R. Sokoli, *Polifonia jonë popullore*, «Folklori muzikor shqip-
tar» (Morfologjia), Tiranë, 1965, f. 127-138.

2) H. Filja, *Këngët polifonike kundër Tanzimatit*, «Nëntori», Ti-
ranë, 1967, nr. 9, f. 150-191; *Evoluimi i një kënge polifonike labe*,
«Simpozium për problemet e Festivalit Folklorik Kombëtar të Gjiro-
kastrës», Tiranë, 1975, f. 168-184; *Evolucioni i këngës polifonike labe*,
«Nëntori», Tiranë, 1977, nr. 11, f. 188-198; *Tipare të reja të këngës
polifonike labe*, «Studime filologjike», Tiranë, 1977, nr. 2, f. 89-117;
Tipare të reja të këngës polifonike labe, «Studime filologjike»,
Tiranë, 1978, nr. 1, f. 97-131; *Gjurmë të lashta në këngën e burrave
të Labërisë*, «Studime historike», Tiranë, 1981, nr. 1, f. 125-139.

3) B. Kruta, *Vështrim i përgjithshëm i polifonisë shqiptare dhe
disa çështje të gjenezës së saj*, «Kultura popullore», Tiranë, 1980,
nr. 1, f. 45-63; *Polifonia — trashëgim i lashtë kulturor i popullit
shqiptar*, «Kultura popullore», Tiranë, 1982, nr. 2, f. 43-49; *Polifonia
dyzërëshe e Toskërisë*, «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 1, f. 33-58;
Vështrim tipologjik i polifonisë labe (Polifonia trizërëshe parabur-
donale dhe burdonale), «Kultura popullore», Tiranë, 1986, nr. 2,
f. 3-36; *Vështrim tipologjik i polifonisë labe* (Polifonia katërzërëshe
burdonale), «Kultura popullore», Tiranë, 1987, nr. 1, f. 55-76.

etnomuzikologët gjermanë, Doris dhe Erik Shtokman, bënë objekt më tepër probleme të strukturës¹ etj. Me gjithë këto ndihmesa të rëndësishme, përsëri ndihej e nevojshme krijimi i një përfytyrimi më të plotë mbi polifoninë labe, sidomos mbi ligjëroritë e brendshme të një kulture të tillë muzikore.

Në këtë libër, vlerat e përgjithshme estetike të polifonisë labe studiohen e interpretohen duke u mbështetur në metodologjinë shkencore marksiste-leniniste, duke u ndriçuar nga mësimet e PPSH dhe të shokut Enver Hoxha për problemet themelore teorike të shkencave që studiojnë historinë, kulturën dhe gjuhën e popullit tonë. Si kritere themelore metodike të hulumtimit kanë shërbyer: së pari, mbështetja në krijime muzikore tipike për fshatra dhe zona etnografike të caktuara; së dyti, vendosja e një raporti të drejtë mes vëzhgimit emocional e struktural, teknik e estetik, mes vlerës teorike shkencore dhe asaj praktike artistike; së treti, vështrimi i çështjeve të marra në shqyrtim në lidhjet e ndërvarjet e tyre të ndërsjella, përpjekja për të zbuluar, krahas tipareve më të përgjithshme, edhe tiparet individuale, krahas së tërës edhe të pjesshmen, krahas bazës themelore tradicionale dhe novatorizmin e saj; së katërti, kalimi nga analiza në sintezë.

Funimi synon të nxjerrë në pah, mes të tjerash, tiparet më të përgjithshme dalluese të kulturës muzikore polifonike labe, veçoritë karakteristike të melodikës, kontrapunktit, harmonisë, metro-ritmikës së saj, stilet muzikore më përfaqësuese të fshatrave dhe zonave të ndryshme etnografike, zhvillimin historik të një kulture të tillë muzikore etj.

Me anë të këtij studimi shpresojmë të përmbushen deriduku tri kërkesa themelore: a) përgjithësimi teorik i një pjese të muzikës popullore shqiptare, duke e diferencuar qartë atë, sidomos nga pjesa tjetër e muzikës sonë polifonike; b) krijimi i mundësisë së ndërmarrjes, në të ardhmen, të një studimi krahasues me muzikën polifonike të popujve të tjerë, veçanërisht fqinjë; c) u jepet një ndihmë edhe

1 D. und E. Stockmann, *Die vocale bordun-mehrstimmigkeit in Südalbanien*, «Ethnomusicologie», Paris, 1964, III, s. 85-135.

kompozitorëve tanë në kërkimet e vazhdueshme të tyre për të thelluar karakterin kombëtar popullor të muzikës shqiptare të realizmit socialist.

2.

Ndonjëherë, rreth kulturës muzikore polifonike labe diskutohet si për një dukuri ekzotike, si për një art që zhvillohet e vepron disi larg e anash nesh. Por jeta e vrullshme artistike e saj, sidomos gjatë dhjetëvjeçarëve të ndërtimit socialist, nuk i përlligj kurrsesi qëndrime të tilla.

Për polifoninë labe kanë ekzistuar dhe ekzistojnë ende disa paragjykime të dëmshme. «Është thjesht ose krejt recitative», «ka strukturë të pazhvilluar», «vjen muzikalisht e njëtrajtshme», «përjetimi i saj nuk na shkakton emocione të forta estetike» etj., etj., mendojnë gabimisht muzikantë dhe artdashës të veçantë. Pa dyshim se opinione të tilla më shpesh vijnë nga shkalla e kufizuar e njohjes së këngës polifonike labe, nga vlerësimi i saj jashtë përvojës konkrete shkencore e artistike. Ato i nxisin edhe parapëlqimet subjektive të artdashësve, shijet e tyre disa herë të njëanshme etj.

Duke u mbështetur mbi lëndën e gjallë muzikore, siç do të argumentohet gjatë punimit, kultura muzikore polifonike labe jo vetëm që nuk është thjesht ose krejt recitative, por lejon edhe këndueshmëri e ariozitet. Tek ajo theksohet ana recitative, pa munguar kurrsesi ana ariozë, këndueshmëria e melodikës. Në të vërtetë, karakteri recitativ është një tipar themelor dallues i këngës polifonike labe, krahas tre tipareve të tjera të saj - karakterit pentatonik, karakterit kontrastues dhe karakterit thjesht zanor. Por, të pranosh se ajo shfaqet thjesht ose krejt recitative, s'është veçse një absolutizim i këtij tipari gjer në atë shkallë saqë nuk i përgjigjet së vërtetës.

Edhe pikëpamja sipas së cilës polifonia labe ka strukturë të pazhvilluar mbështetet në moskuptimin e drejtë të ndërtimit të saj të brendshëm pentatonik. Dihet se struktura modo-tonale pentatonike karakterizon tërë polifoninë tonë popullore. Është e njohur gjithashtu se pentatonika

takohet edhe në muzikën popullore të mjaft kombeve të tjera. Vetëm se, në çdo rast, përftohen kultura muzikore të veçanta, origjinale, të dallueshme njëra prej tjetrës. Kënga polifonike labe duhet interpretuar drejt nga pikëpamja e strukturës modo-tonale. Nëse, në planin horizontal, ajo vërtet është disi më e kufizuar sesa muzika njëzërëshe e krahinave tona të Veriut, në rrafshin vertikal. Shfaqet më e pasur. Ndërsa në muzikën e Veriut realiteti objektiv shprehet me anë të një linje të vetme melodike, por dinamike dhe shpesh të përcjellë me vegla muzikore, në muzikën e Jugut ai jepet nëpërmjet shumë linjave, veçse më statike dhe herë-herë pa shoqërim instrumentor. Thelbi i ndryshimit qëndron tek prania e diatonikës në rastin e parë dhe të pentatonikës në rastin e dytë. Një gjendje tjetër sjell ndërtimi modo-tonal shpesh kromatik i kulturës sonë muzikore qytetare etj. Kur krahasojmë muzikën popullore të një krahine etnografike me atë të një krahine tjetër, s'duhet të jemi të njëanshëm. Krahasimi lipset bërë në tërësinë e problemeve dhe duke njohur nga herë specifikën e kulturave artistike përkatëse.

Pikëpamja sipas së cilës kultura muzikore polifonike labe shfaqet intonativisht e njëtrajtshme është e padrejtë. Kënga polifonike labe ndryshon muzikalisht sipas zonave etnografike të caktuara, ndonjëherë edhe sipas fshatrave të veçantë, duke krijuar të ashtuquajturat stile muzikore. Krahas stileve të Kurveleshit, Lopësit, Lunxherisë, Zagorisë, Gjirokastrës, Smokthinës, Himarës, Dukatit, Pilurit, Bënçës, të cilat bëhen objekt i posaçëm studimi në këtë libër, stile muzikore të spikatura janë edhe ato të Bratajt, të Kaninës, Tërbaçit etj. Kështu, polifonia labe, nga pikëpamja e pasurisë intonative, zë me të vërtetë një vend të shquar në kulturën tonë muzikore polifonike.

Kur diskutojmë për vlerat estetike të dialekteve të caktuara të muzikës popullore, është parimisht e gabuar të shtrohet problemi se cili prej tyre qëndron më lart. Kultura muzikore e një krahine ose zone etnografike, si shprehje e kushteve të veçanta ekonomiko-shoqërore, e talentit dhe aftësive artistike të banorëve të saj, e shijeve të caktuara estetike etj., ruan vlera të pazëvendësueshme. Në këtë mënyrë, polifonia jonë e Jugut, homofonia e Veriut, kultura muzikore qytetare, muzika instrumentore etj., dhe, brenda çdonjëres; stilet muzikore që i përfaqësojnë ato, kanë që të gjitha një bukuri të papërsëritshme. Nëse artda-

shës të ndryshëm pëlqejnë më shumë muzikën popullore të krahinave të tyre, kjo në asnjë rrethanë nuk mund të shërbejë si kriter objektiv vlerësimi. Gjykimi parimor rreth vlerave estetike të muzikës popullore nënkupton gjithmonë shmangien e njëanshmërive dhe të parapëlqimeve subjektive.

3.

«Përmes shumë rrebeshesh të kohës, betejash të ashpra e pa mbarim populli ynë krijoi një kulturë e art me fizionomi të qartë kombëtare që përbën një pasuri të paçmueshme, — ka theksuar shoku Enver Hoxha. — Këto vlera të artit përparimtar të kombit tonë janë për ne objekt i një krenarie të ligjshme, janë kontributi ynë në thesarin e kulturës botërore përparimtare. Nëse në shekuj populli ynë ruajti e zhvilloi më tej këtë kulturë, atëherë, neve, brezave të shoqërisë socialiste, na bie barra të luftojmë me pasionin e militantit komunist, për ta ruajtur të pastër atë dhe për ta zhvilluar më tej».* Si para gjithë punonjësve të lëmit të shkencës, letërsisë e artit, këto porosi shtrojnë detyra të mëdha edhe para studiuesve e krijuesve të fushës së muzikës. Shumë probleme për të zgjidhur i dalin këtu veçanërisht shkencës së etnomuzikologjisë.

Siç pranohet nga mbarë opinioni ynë shkencor, detyra të rëndësishme bashkëkohore të etnomuzikologjisë sonë janë: së pari, studimi i bazave të muzikës popullore shqiptare, d.m.th., hulumtimi në rrafsh kombëtar i mjeteve të saj kryesore shprehëse-melodikës, kontrapunktit, harmonisë. metro-ritmikës; së dyti, studimi i dialekteve kryesore të muzikës sonë popullore, pra, hulumtimi i saj sipas krahinave kryesore etnografike, duke nxjerrë në pah veçoritë më thelbësore të kulturave të tyre muzikore përkatëse; së treti, studimi në rrafsh kombëtar ose të pjesshëm i zhanreve të caktuara të muzikës popullore shqiptare, siç janë, p.sh., ninulla, vajtimi, balada, kënga majekrahi etj., të cilat, për

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1977, f. 391.

vetë shkallën e individualizimit muzikor, japin mundësi të gjera hulumtimi; së katërti, që të mund t'u çelet udhë studimeve të thella e të plota aq të domosdoshme në fushën e etnomuzikologjisë, s'duhet harruar për asnjë çast nevoja e botimit të vazhdueshëm të lëndës së gjallë muzikore popullore, detyrë kjo që mund të përmbushet nga studiues, krijues e muzikantë të talentuar të mbarë vendit. Nëse e vështrojmë me sy kritik përvojën e deritanishme, pa mbivlerësuar aspak rëndësinë e studimeve etnomuzikologjike dhe pa nënvlerësuar kurrësi rolin e antologjive muzikore, në përgjithësi duhet vendosur një raport më i drejtë mes tyre, duke u dhënë vendin që u takon studimeve.

Hulumtimi i muzikës popullore nuk është qëllim në vetvete dhe as kërshëri e thjeshtë e studiuesve të saj. Ai i shërben, në radhë të parë, njohjes, ruajtjes, mbrojtjes së vlerave shpirtërore të popullit tonë: në të njëjtën kohë, hulumtimi i muzikës popullore mund dhe duhet t'i shërbejë edhe praktikës krijuese artistike, veprimtarisë së kompozitorëve. Në këtë kuptim, etnomuzikologjia lidhet ngushtë me krijimtarinë muzikore profesioniste. Prandaj kompozitorët tanë me të drejtë kërkojnë nga studiuesit etnomuzikologë, në mënyrë të veçantë, karakterizimin e tipareve kombëtare të muzikës popullore shqiptare.

Sa më shumë që afirmohet etnomuzikologjia, aq më tepër rritet edhe interesimi i opinionit shoqëror ndaj saj. Në kushtet e krijuara nga Partia, duke u vënë mbi baza të shëndosha ideore dhe profesioniste, ajo i ka të tëra mundësitë që të përparojë. Është detyra jonë ta studiojmë muzikën popullore shqiptare në gjithanshmërinë e problemeve të ndërlikuara, për të kapërcyer një farë prapambetjeje relative që vërehet sot në studimet etnomuzikologjike.

• •
•

Ky punim u ndërmor duke qenë të ndërgjegjshëm për vlerat e mëdha artistike e shkencore që bart polifonia labe si pjesë e pandarë e kulturës muzikore polifonike dhe tërë

muzikës popullore shqiptare. Por ai shënon vetëm një përpjekje të parë për një hulumtim tërësor të saj. Në të ardhmen, natyrisht, mund dhe duhet të bëhen studime etnomuzikore dialektologjike më të gjera e më të thella, qoftë në fushën e polifonisë, qoftë në atë të muzikës sonë popullore në përgjithësi.

VENDI I POLIFONISË LABE NË MUZIKËN POPULLORE SHQIPTARE

Gjatë këtij kapitulli do të shqyrtohen, kryesisht, disa çështje të përgjithshme me karakter sociologjik, historik, etnografik, folkloristik, etnomuzikologjik etj. Përmes tyre do të mundohemi t'u japim përgjigje një radhë pyetjesh, si: Çfarë kuptojmë me nocionin etnografik «Labëri»? Ku qëndron pasuria e folklorit letrar, muzikor, koreografik lab? Cilës epokë historike i takon zanafilla e polifonisë labe? Si shprehet karakteri etnikisht vendas, autokton, shqiptar i saj? Cilat janë tiparet themelore dalluese të kulturës muzikore polifonike labe? Në ç'mënyrë materializohen afritë mes monofonisë dhe polifonisë labe? Duke krijuar një pamje më të plotë rreth objektit të punimit, është e qartë se hulumtimi i çështjeve të tilla, njëkohësisht, do të lehtësojë drejtpërdrejt edhe shtjellimin e problemeve të kapitujve të tjerë.

VËSHTRIM ETNOGRAFIKO-FOLKLORIK*

Labëria! Male të larta, të ashpra, e shkëmbore. Në zemër të tyre ngrihen shtëpitë e gurta të lebërve. Këtu banojnë malësorë krenarë e të fortë sa vetë malet, të cilët, për shekuj me radhë, u kanë qëndruar dhe bërë ballë pushuesve romakë, bizantinë, sllavë, osmanë etj. Populli i Labërisë është sa trim, aq edhe poet. Male ka pëlqyer, veç me thellësinë e shpirtit të prek. Nga gjiri i tij dolën kapetanë, luftëtarë, heronj, shkrimtarë të shquar. Cilësi të larta morale, si: besa, guximi, trimëria, burrëria, ndershmëria, mikpritja, bujaria e kanë karakterizuar gjithmonë atë. Në shekuj ai krijoi një kulturë artistike popullore me gjallësi të madhe, brenda së cilës shquajnë kënga dhe vallja epike.

Duke e njohur së afërmi popullin tonë gjatë udhëtimitëve që bëri në vise të ndryshme të Shqipërisë së Jugut, pra, edhe të Labërisë, poeti i madh anglez i shekullit XIX, Xhorxh Gordon Bajron, siç ka thënë shoku Enver Hoxha, u frymëzua për t'u kënduar në poemën «Çajld Harold» trimërisë, burrërisë dhe pjekurisë së shqiptarëve:

«Të rrept bijt' e Shqipes! Po vetitë
Nuk u mungojnë, veç të ishin më të arrira;
Armiku ua pa kurrizin ndonjëherë?
Kush e duron si ata mundimin e luftës?
Shkëmbinjt' e tyre s'janë më të patundur
Nga ata në çast rreziku dhe nevoje:
Ç'armiq për vdekje, po sa miq besnikë!

*) Ndër studiuesit, që kanë rrahur çështje të ndryshme të kulturës materiale e shpirtërore të Labërisë, mund të përmendim: a) Rr. Zojzi *Ndamsja krahinore e popullit shqiptar*, «Etnografia shqiptare», Tiranë, 1962, nr. 1, f. 16-62; F. Haxhiu, *Ekonomia blegtoriale në Kurvelesh gjatë shek. XIX dhe fillimit të shek. XX*, «Etnografia shqiptare», Tiranë, 1974, nr. 5, f. 185-193; M. Tirta, *Veshjet e Labërisë dhe probleme të ruajtjes së origjinalitetit të tyre*, «Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor», Tiranë, 1980, f. 189-198; S. Shkurti, *Kontribut për hartën kostumologjike të rrethit të Sarandës*, «Etnografia shqiptare», Tiranë, 1981, nr. 11, f. 69-96; E. Riza, «Ndërtimet fshatare në Labëri», Tiranë, 1984; b) J. G. Hahn, «Albanesische Studien», Wien, 1854; M. Urban, «Die Siedlungen Sudalbanians», Ohringen, 1938; M. Sufflay, «Serbët dhe shqiptarët», Prishtinë, 1968.

Kur besa a nderi i thërret të derdhin gjakun,
Si trimat turren ku t'i çojë i pari i tyre».

Kronisti osman Ali (1541-1600), në veprën e tij historike «Bërthama e lajmeve», krahas përshkrimit të operacioneve luftarake të osmanllinjve të udhëhequr nga Sulltan Bajaziti II më 1492, jep edhe portretin fizik e moral të malësorëve lebër, mjedisin gjeografik në të cilin ata jetojnë etj. «...Mbas kësaj ata u drejtuan për tek shqiptarët e pafe, kaluan nga Manastiri, çanë rrugën nga liqeni i Kosturit dhe zbritën në kufirin e Tepelenës — shkruan kronisti. — Meqenëse të pafetë shqiptarë janë një model i popujve të Adit*, me natyrë të keqe që kanë për zakon kokëfortësinë, qëndrojnë të strehuar në malet e pakalueshme. Ata janë të strehuar në pyje të dendur dhe në male që midis turqve njihen si vende ku zogu nuk fluturon, ku kllçoça nuk ecën, ku djalli vetëm me shkop ecën, shejtani i gris aty opingat, sorrat nuk fluturojnë dhe pulat pa vënë patkonj nuk mund të ecin. Ata nuk iu nënshtruan urdhërit perandorak dhe goditën e vranë komandantët që vajtën atje me daulle dhe flamuj; shumë prej tyre i zunë, i bënë robër e ja shitën njëri-tjetrit. ... Ata (ushtarët osmanë — S. SH.) morën që andej robër të panumërt, djem e vajza të atyre kokëfortëve dhe inatçinjve, të cilët kishin shtat të rregullt, trupa si selvi, bukuri si zambaku dhe ecje plot naze»¹. Siç shihet, theksi vihet tek natyra e veçantë krenare e banorëve vendas në përgjithësi, por vëzhguesit i bënë përshtypje të thellë gjithashtu mjedisi gjeografik paradoksal në të cilin ata jetojnë.

Emrat «Labëri» dhe «labë», siç është vërejtur me kohë nga studiuesit tanë, parakuptojnë vendin dhe banorët e njërit prej grupeve etniko-historike të Shqipërisë së Jugut, që mori pjesë në formimin e grupit të madh e të përbashkët etnik të quajtur «Toskëri». Labëria shtrihet në jugperëndim të Shqipërisë, duke u kufizuar nga veriu dhe verilindja me lumin Vjosa, nga perëndimi — me detin Jon dhe Adriatik, ndërsa nga jugu — pjesërisht me lumin Pavëll dhe pjesërisht nga vija e kufirit shtetëror me Greqinë. Emri «lab» nënkupton një grup popullsie që gjendet brenda Labërisë, por që nuk gëzon të gjithë shtrirjen e saj sipas përcaktimit

*) Me këtë emër njihet një popull i vjetër që banonte në Jemen.

1) «Lufta shqiptaro-turke në shekullin XV» (Burime osmane), Tiranë, 1968, f. 290-291.

të bërë më sipër. Populli thotë se *labërit jetojnë në territorin mes tri urave: urës së Drashovicës (Vlorë), urës së Dragotit (Tepelenë), urës së Kalasës (Sarandë)*¹. Një përcaktim i tillë mendojmë se shpreh drejt të vërtetën shkencore mbi këtë çështje.

Zonat kryesore etnografike që përbëjnë Labërinë janë: 1) *Kurveleshi*; 2) *Mesapliku*; 3) *Drashovica*; 4) *Topalltia*; 5) *Treblava*; 6) *Gorishti*; 7) *Kudhësi*; 8) *Lopësi*; 9) *Kardhiqi*; 10) *Rrëzoma*; 11) *Bregdeti*; 12) *Dukati*. Por, vlen të shënohet se labërisht këndohet edhe në një numër tjetër të konsiderueshëm rrethinash, banorët e të cilave ose e quajnë veten toskë ose të paktën s'e quajnë labë, si: 1) *Zagoria*; 2) *Lunxheria*; 3) *Malëshova*; 4) *Rrëza e Tepelenës*; 5) *Dragoti*; 6) *Krasi*, 7) *Izvori*; 8) *Buzi*; 9) *Mallakstra**. Ndërkohë, zona etnografike, si: 1) *Pogoni*; 2) *Dropulli*; 3) *Vurgu*, që ndonjëherë gabimisht mendohet se përfshihen në territorin e kësaj krahine, nuk e njohin mënyrën labërishte të të kënduarit si kryesore. Në to mund të këndohet, dhe, në të vërtetë, këndohet edhe labçe, por vetëm si ndikim i rrethinave të brendshme fqinje.

Zonat etnografike labe, si mbarë rrethinat etnografike të vendit tonë, nuk janë dukuri etnike të palëvizshme, të pandryshueshme, të dhëna një herë e përgjithmonë. Ato lindin, zhvillohen dhe shndërrohen nga njëra kohë në tjetrën. Ky është një proces i ndërlikuar, i cili nuk ecën asnjëherë në vijë të drejtë. Ndodh që një zonë etnografike në të shkuarën mund të ketë qenë më e gjerë, ndërsa sot paqë një rrethinë tjetër etnografike, ndërsa më parë ka qenë më e kufizuar, në ditët tona vjen më e plotë. Siç tregon edhe përvoja e krijimit të etnisë sonë, s'mungojnë pastaj as raste që, për shkak të rrethanave të caktuara ekonomiko-shoqërore, të zhduken disa zona etnografike dhe të lindin disa të tjera. Në këtë kuptim, duhet theksuar se rrethinat etnografike labe që u përmendën i takojnë kohës sonë. Menhistorike relativisht të vonë.

Studiuesit janë të mendimit se popullsia labe s'duhet të

1) Rr. Zojzi, studimi i cit. f. 58.

* Ne do të studiojmë mbarë polifoninë labe, qoftë të zonave të mirëfillta të Labërisë, qoftë të rrethinave që s'hyjnë në një krahinë të tillë etnografike, por që gjithashtu kanë kënduar dhe këndojnë labërisht.

ketë formuar që në kohë të lashta një grup të përbashkët zonash etnografike. Ajo jetonte në rrethina të veçanta, të shkëputura nga njëra-tjetra. Shprehje e kësaj dukurie janë emra të tillë që përmenden në mesjetë, si: Grisëjtë, Kirilisejtë, Plesejtë (Plesati i sotëm), Korvesejtë (Kurveleshi i sotëm) etj. Së paku, deri në vitin 1431, kur u hartua regjistri fiskal i kadastrës turke, ende nuk ekzistonte një emër i përbashkët që të shprehte njësinë etnokulturore labe. Koha kur u arrit bashkësia ekonomike, shoqërore, politike, kulturore e popullsisë labe nuk dihet me siguri, por ka mundësi që një proces i tillë t'i takojë shekullit XVII¹.

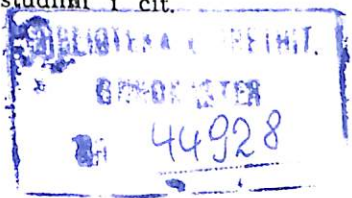
Banorët e Labërisë janë pasardhës të fiseve të lashta ilire — kaonëve, molosëve, amantëve etj., si dhe të arbërve mesjetarë. Kjo dëshmohet veçanërisht me të dhëna arkeologjike — rrënoja ndërtimesh, varre të lashta, objekte kulturi, mozaikë, pjesë ujësjellësish, enë qeramike, dhe, mbi të gjitha, qytete të tëra antike si, p.sh., Amantia. Ata janë dalluar sidomos në luftërat kundër sundimit pesëshkullor osman (1468-1912), në luftën kundër imperializmit italian (1920), në Luftën Antifashiste Nacionalçlirimtare (1939-1944) etj.

Për vetë kushtet natyrore, labërit kanë ushtruar më tepër blegtorinë. Ata rrisnin sidomos dhen, dhi, lopë, kafshë ngarkese etj. Siç është vënë në dukje nga studiuesit etnografë, diferencimi i theksuar klasor, veçanërisht gjatë shekullit XIX, krijoi tri kategori kryesore blegtorësh — blegtorë shtegtarë, që i blinin tërësisht kullotat jashtë fshatit; blegtorë gjysmështegtarë, që blinin kullota vetëm për një stinë; blegtorë të qëndrueshëm, që i mbanin bagëtitë gjatë gjithë vitit në kullotat e fshatit². Por, është me rëndësi të mbahet parasysh se labërit kanë përfaqësuar gjithmonë një popullsi vendase, autoktone, ndenjtare. Burrat labë, megjithëse ishin të detyruar të shkonin me bagëti në kullota dimërore ose verore larg vendbanimeve të tyre, asnjëherë s'i braktisnin shtëpitë. Ndërkohë, pjesëtarë të tjerë të familjeve — gra, vajza, djem, të moshuar — vazhdonin të rrisnin aty, duke përmbyshur nevoja të rëndësishme, siç qe, p.sh., sigurimi i drithit etj.

Duke u marrë kryesisht me blegtori, aq sa shpesh emri i tyre njësohet me atë të bariut, labërit kanë ushtruar gjithashtu bujqësinë. Ata kultivonin veçanërisht grurë, misër, thekër, tërshërë etj. Bujqësia ushtrohej qoftë në vende re-

1) Rr. Zojzi, po aty, f. 60.

2) Më gjerë, shih: F. Haxhiu, studimi i cit.



lativisht të ulëta — Lugina e Shushicës, zona mes rrjedhjes së poshtme të Vjosës e Shushicës, Bregdet etj., qoftë në vende të larta, si Kurveleshi. Shtojmë se gratë labe kanë zotëruar gjithmonë mirë mjeshtërinë e endjes së rrobave të leshta në tezgjah, si: qilima, sixhade, velenxa, sherqe etj., ndërsa burrat — mjeshtërinë e punimit në dru të orendive të stanit, si: lugë, kupa, pjata, bucela, kërraba etj., dhe të veglave muzikore karakteristike — bilbil, fyell, culdyjare etj.

Sot, Labëria, si mbarë vendi ynë, është duke njohur një progres të gjithanshëm ekonomiko-shoqëror. Tashmë ajo nuk vlerësohet vetëm për malet e larta, luginat e thella, kullotat e pasura, bregdetin madhështor, por edhe për tarracat e Lukovës, Kurveleshit, Mesaplikut. Krahas blegtorisë tradicionale, ngado po zhvillohet me vrull bujqësia socialiste. Perspektiva të qarta i janë hapur asaj edhe në drejtim të industrializimit. Gjatë epokës së ndërtimit socialist është shënuar, në tërësi, një progres ekonomiko-shoqëror më i madh se gjatë çdo epoke tjetër historike.

* * *

Folklori letrar lab shquhet për një begati të vërtetë. Sipas kriterëve të folkloristikës sonë, gjinia e tij lirike ndahet në dy grupe kryesore: *familjare* dhe *shoqërore*. Lloje vepruese të lirikës familjare janë: lirika e *djepit*; lirika e *dasmës*; *lirika vajtuese*; *lirika e përvajshme*. Ndër llojet e lirikës shoqërore, më të zhvilluara janë: *lirika rituale*; *lirika e punës*; *lirika kundër shtypjes dhe shfrytëzimit shoqëror*; *lirika e pumërgimit ekonomik dhe ushtarak*; *lirika e dashurisë* etj. Krahas këngëve të dasmës e të dashurisë, vend të gjerë zënë vërsimeve të tyre, duke qenë se lidhen ngushtë me jetën kryesisht blegtorale të banorëve të Labërisë. Gjinia epike mund të ndahet në dy lloje kryesore: *legjendare* dhe *historike*. Nëse epika historike përfaqësohet nga një numër i madh krijimesh, përmbajtjen heroike të të cilave e ngjizin luftërat e vazhdueshme kundër pushtuesve të huaj, epika legjendare vjen relativisht e kufizuar.*. Natyrë legjendare ruajnë sidomos disa

*) Kërkime të mëtejshme në terren mund të pasurojnë njohuritë tona mbi epikën legjendare të Labërisë.

balada, subjekti i të cilave pak a shumë është i njohur, mbasi takohen edhe në krahina të tjera të vendit tonë.

Folklori *muzikor* lab, si mbarë folklori muzikor shqip-tar, është zanor e instrumentor, homofonik e polifonik, fshatar e qytetar. Zhanret kryesore zanore të tij janë katër: a) *ninulla*; b) *boroitja* ose *logatja*; c) *vajtimi*; ç) *kënga*. Prej tyre, tre të parat këndohen në mënyrë homofonike, ndërsa kënga — në mënyrë polifonike. Është pikërisht ky zhanër ai që ka bërë dhe bën një jetë artistike folklorike më vepruese. Ndërkohë, si pjesë instrumentore të folklorit muzikor lab duhet të nënkuptojmë, mbi të gjitha, ato që luhen me fyell dhe the culdyjare — veglat më tipike dhe më përfaqësuese të të gjithë krahinës së Labërisë. Instrumentistët popullorë, duke dashur t'i klasifikojnë pjesë të tilla, i emërtojnë: a) *baritore*; b) *kaba*; c) *melodi*; ç) *e qarë*; d) *vajtim*; dh) *ligjërim* etj. Sërish, ndërsa pjesët që luhen me fyell janë homofonike, ato që luhen me culdyjare shfaqen polifonike ose, më saktë, diafonike. Duhet shënuar pastaj se muzika e qyteteve që shtrihen brenda krahinës së Labërisë, siç janë: Vlçra, Tepelena, Gjirokastra, Delvina, Saranda etj., ruan lidhje të ndjeshme me muzikën fshatare labe. Më në fund, folklori muzikor lab shfaqet më tepër zanor se instrumentor, më shumë polifonik sesa homofonik, më tepër fshatar sesa qytetar. Sidoqoftë, në të gjitha rastet, ai karakterizohet nga tipare të përbashkëta intonativo-modale.

Folklori *koreografik* lab, nga pikëpamja sasiore, paraqitet më i kufizuar sesa folklori letrar e muzikor. Vetëm se ai ka qenë dhe mbetet, zakonisht, shprehje e situatave të ndezuara emocionale. Vallet labe shfaqen tre llojesh: a) *dyshe*; b) *në grup*; c) *në dy grupe*. (Këto të fundit takohen vetëm tek burrat). Llojin më të mirëfilltë e më të hershëm të tyre duket se e përbëjnë vallet *dyshe*, të cilat mendojmë se kanë lindur dhe janë kristalizuar mbi një parim interpretues të përbashkët me këngën polifonike. Madje, edhe në vallet në grup a në dy grupe vetëm dy valltarët e parë kryejnë lëvizje të ndryshme koreografike — të tjerët mjaftohen t'i shoqërojnë ata me një lëvizje të vetme elementare.

Folklori lab, qoftë ai letrar, muzikor ose koreografik, thua jse gjatë çdo epike historike, ka qenë shumë vital. Por, ritmet e zhvillimit, gjallëria, aftësia e tij u shfaqën me forcë sidomos në periudhën e Luftës Antifashiste Nacional-çlirimtare dhe të Ndërtimit Socialist të vendit, si dy epepe të mëdha në historinë e popullit tonë. Kjo duket më së miri veçanërisht brenda folklorit letrar. Gjatë gjysmës së

dytë të shekullit XX, si rrjedhojë e kushteve të reja ekonomiko-shoqërore, lirika dhe epika e pasuruan mjaft problematikën e tyre me këngë për jetën e re, për Partinë, për shokun Enver Hoxha, për heronjtë e luftës e të punës, për ngjarjet e rëndësishme bashkëkohore etj. Ndërkohë, për të njëjtat arsye, lloje të ndryshme të tyre, si p.sh., lirika rituale, lirika kundër shtypjes dhe shfrytëzimit shoqëror, ajo e mërgimit ekonomik dhe ushtarak ose baladat etj., e pushojnë veprimtarinë krijuese dhe aktivizohen thjesht me funksionin e tyre estetik. «Vlerave folklorike të tipit ritual u janë atrofizuar funksionet e tyre magjike ose praktikou-tilitare, — vëren prof. Alfred Uçi — mirëpo mjaft prej tyre mund të riaktivizohen në jetën folklorike të shoqërisë sonë me funksionin e tyre thjesht estetiko-artistik, mund të riaktivizohen në jetën artistike përmes ekzekutimit artistik, të shijohen e të pëlqehen për bukurinë e fjalëve të tyre poetike, të melodive dhe të ritmeve të tyre»¹.

Kështu, në vija të përgjithshme, mund të pranojmë se folklori lab është përfaqësuar gjithmonë nga një numër i plotë degësh, gjinish, zhanresh, llojesh, nënlojesh artistike. Nën veprimin e kushteve ekonomiko-shoqërore të epokave të ndryshme historike, brenda tij, zhduken disa lloje artistike dhe lindin disa të tjera. Aktualisht, folklori lab, si mbarë folklori shqiptar, është duke njohur një lulëzim të pashebullt në historinë e tij qindrvjeçare.

1) A. Uçi, *Festivali Folklorik Kombëtar 1978 dhe disa probleme aktuale të shkencave etnologjiko-folkloristike*, «Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor», Tiranë, 1980, f. 10.

KULTURË E LASHTË MUZIKORE

«Kënga jonë, këngë djepi,
Flakërin si shpata,
Sa shumë jeta e deshi,
E ëmbël si balta».

Popullore

«Hej, ti valle labërishte, valle!
Cili lab s'u ndez si prush prej teje?
Ti je hequr dhe në çaste dasme,
Ti je hequr dhe në çast beteje».

D. Agolli

Shekuj më parë, në truallin e Labërisë, krahas monofonisë, dalëngadalë, po kristalizohej një formë tjetër e ndërgegjes artistike muzikore të banorëve vendas të saj — po-

lifonia. (Nocioni «polifoni», siç dihet, vjen nga greqishtja: «poli» — shumë, «foni» — zë, tingull, d.m.th., shumë zëra, shumë tinguj, shumë melodi). Deri afër mesit të shekulli XX, ajo simbolizonte shfaqjen kryesore të jetës muzikore të kësaj krahine, në mos të vetmen. Kënga polifonike labe është ndër dëshmitë më elokumente të talentit të popullit tonë, që e ruajti atë të pastër, në luftë ndaj rrebesheve të kohrave.

Në të kaluarën, kultura muzikore polifonike labe, si mbarë arti ynë muzikor popullor, është krijuar, interpretuar e përjetuar kryesisht në mjedise të ngushta, thjesht familjare. Ajo nisi të dalë nga mjedise të tilla vetëm pas gjysmës së dytë të shekullit tonë. Kultura muzikore polifonike labe është shquar gjithmonë nga një gjallësi dhe densitet i madh.

Si bashkudhëtare e ditëve të gëzuara e të trishtuara të malësorit të Jugut, polifonia labe simbolizonte vazhdimisht një art tepër të dashur për të. Duke pasqyruar aspekte të ndryshme të historisë dhe të jetës së lebërve, ajo ka luajtur një rol të rëndësishëm edukues, atdhetaro-revolucionar dhe artistiko-estetik. Në këtë mes, pa dyshim që ndikon edhe mënyra kolektive e interpretimit.

Polifonia labe gjallon në krahun jugperëndimor të Shqipërisë, duke u kënduar në mënyrë të pjesshme ose të plotë nga popullsia e rretheve: Vlorë, Tepelenë, Gjirokastrë, Sarandë, Përmet, Fier. Ajo përbën një nga katër dialektet kryesore të polifonisë popullore shqiptare, krahas asaj myzeqare, toske, çame. Nga ana tjetër, këto dialekte ndahen gjithashtu në një mori stilesh muzikore. Kur flitet për muzikën tonë popullore zanore, tërheq vëmendjen fakti se, ndërsa në pjesën veriore dhe të mesme të vendit ajo është përgjithësisht me një zë, homofonike, në pjesën jugore shfaqet përgjithësisht me shumë zëra, polifonike.

Kultura muzikore polifonike labe ekziston në tre lloje ose grupe kryesore: polifoni me dy zëra ose dyzërëshe, polifoni me tre zëra ose trizërëshe, polifoni me katër zëra ose katërzërëshe. Polifoni me dy zëra këndohet, kryesisht, nga gra të qytetit të Gjirokastrës, gra të disa fshatrave të zonës së Gorishtit, të fshatit Kaninë, burra të fshatit Dukat¹ etj. Ndërsa polifoni me tre dhe katër zëra, ku më pak e ku më shumë, dëgjohej në mbarë fshatrat dhe rrethinat e Labërisë. Nëse, dhjetëvjeçarë të shkuar, më e përhapur ka

1) Më gjerë, shih: B. Kruta, *Polifonia dyzërëshe e Toskërisë*, «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 1, f. 33-58.

genë polifonia trizërëshe, në ditët tona, përdorim më të madh është duke fituar polifonia katërzërëshe.

Solisti i parë i polifonisë labe quhet «marrës», i dyti — «kthyes», i treti — «hedhës» ose «mbushës» dhe përbërësi i katërt — «iso». Ky i fundit, në dallim nga të tjerët, këndohet prej shumë vetave. Emërtimi i këngëtarëve shpreh një raport të përcaktuar mirë, ai nisët nga një lidhje përmbajtjeje, e brendshme dhe organike që ekziston mes tyre. Në këtë mënyrë, emrat: «marrës», «kthyes», «hedhës», «iso» parakuptojnë role të ndryshme, kontradiktë e unitet mes tyre, dhe, në fund të fundit, parakuptojnë njëri-tjetrin.

Çështja e origjinës, kohëlidjes, moshës së polifonisë labe, sikurse e mbarë polifonisë popullore shqiptare, në kushtet e mungesës së dokumenteve historike, paraqitet mjaft e ndërlikuar. Me të janë marrë disa nga etnomuzikologët tanë.¹ Ndërkohë, mjaft studiues të huaj, sipas rastit, në një masë më të madhe ose më të vogël, në mënyrë të drejtpërdrejtë ose të tërthortë, kanë trajtuar gjithashtu fillësën e polifonisë popullore në përgjithësi dhe të polifonisë së vendeve përkatëse në veçanti². Krahas përpjekjeve për të zbuluar tiparet themelore dalluese të këngës polifonike, ndër çështjet që janë bërë objekt studimi në raste të tilla kanë qenë: *hapësira* brenda së cilës gjallon polifonia popullore,

1) Shih: R. Sokoli, *Polifonia jonë popullore*, «Folklori muzikor shqiptar» (Morfologjia), Tiranë, 1965, f. 127-138; B. Kruta, *Vështrim i përgjithshëm i polifonisë shqiptare dhe disa çështje të gjenezës së saj*, «Kultura popullore», Tiranë, 1980, nr. 1, f. 43-63; *Polifonia — trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 2, f. 43-49.

2) Mes të tjerash, shih: M. Schneider, «Geschichte der Mehrstimmigkeit», Berlin, 1934, 1935, Bd. 1,2; L. Tardo, «L'antica melurgia bizantina», Grottaferrata, 1938; C. Rihtman, *Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Hercegovina*, «Journal of the International Folk Music Council», 1952, vol. IV, s. 30-35; D. Stockmann, W. Fiedler, E. Stockmann, «Albanische Volksmusik» (Gesänge der Çamen), Berlin, 1965, Bd. I; N. Kaufman, *Die Mehrstimmigkeit in der Liedfolklore der Balkanvolker*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1967, IX, s. 2-21; A. Elschekova, *Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit*, «Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan», Bratislava, 1981, s. 159-256.

koha e lindjes së polifonisë popullore, *marrëdhëniet* mes këngës popullore polifonike dhe këngës kishtare bizantine.

Nga kërkimet e derisotme del që, në gadishullin e Ballkanit, kënga polifonike shfaqet si një kulturë muzikore karakteristike për shqiptarë, grekë, aromunë, bullgarë, maqedonas, boshnjakë, serbë. Ndër ta, shqiptarët, grekët, aromunët njohin si tipike këngën me tre dhe me katër zëra, kurse bullgarët, maqedonasit, boshnjakët, serbët-këngën me dy zëra. Thuajse të gjithë studiuesit mendojnë se, nga pikëpamja muzikore, një ndër këngët polifonike më të zhvilluara në Ballkan është ajo e shqiptarëve.* Ndërkohë, polifonia popullore s'kufizohet brenda një hapësire si të thuash thjesht ballkanike. Etnomuzikologët kanë vërejtur se zona të diferencuara të të kënduarit me shumë zëra dhe stile regjionale polifonike ekzistojnë gjithashtu në Sllovaki, Poloninë Jugore, Ukrainë, Kaukaz, Gjeorgji, Vendet Balltike, Itali¹ etj.

Sipas pikëpamjes më të përhapur në opinionin shkencor, kënga polifonike e popujve të Ballkanit përfaqëson një kulturë muzikore të hershme, parabizantine.

Pikëpamja që e konsideron këngën popullore polifonike ballkanike të lindur nën ndikimin e këngës kishtare bizantine është kundërshtuar nga shumë studiues etnomuzikologë. Brenda këtij qerthulli, edhe kënga popullore polifonike shqiptare paraqitet e largët në raport me këngën bizantine. Ajo lindi dhe u zhvillua në një truall të veçantë, u ushqye në shekuj nga një traditë e shëndoshë vendase, duke fituar kështu tipare të spikatura origjinale. «Shqiptarët që, duke e urryer robërinë myslimane e linin truallin atëror, nuk suallën me vete modën e fundit muzikore të Kostandinapolit, as artin e ditur e të mënçur të protopsalltëve të rafinuar, — vëren Lorenzo Tardo — por një traditë krahinore malore dhe arkaike, një traditë që ishte mbajtur në 400-ën dhe 500-ën, por që në të vërtetë shkon më larg, në kohën e Basilejve dhe ndoshta edhe më parë.»² Duket se, në tërësi, kënga bizantine, pra, s'ka arritur të ushtrojë ndikim mbi kën-

*) Ky mendim mbrohet sidomos nga etnomuzikologët gjermanë D. dhe E. Shtokman, nga studiuesi bullgar N. Kaufman dhe nga etnomuzikologjia çekosllovake A. Elshekova në studimet përkatëse të cituara më sipër.

1) Për shtrirjen e polifonisë popullore në kontinentin evropian, më gjerë, shih: A. Elshekova, studimi i cit.

2) L. Tardo, studimi i cit., f. 111.

gën laike polifonike. Siç është shprehur një studiues, ndoshta më tepër duhet pohuar e kundërta — kisha imiton këngën popullore polifonike.¹

Lashtësia e polifonisë labe, në rrethanat e mungesës së dokumenteve historike, mund të ndriçohet, para së gjithash, nëpërmjet hulumtimit të lëndës së gjallë muzikore. Që fillesa e saj është e një epoke të lashtë, këtë e tregojnë qartë, mes të tjerash, vetë tiparet kryesore individuale, ndërtimi i brendshëm etj. Kështu, për hershmëri flet afria që ekziston mes intonacioneve të këngës polifonike labe dhe atyre të të folurit njerëzor. Kuptimplotë është edhe fakti që intonacionet e saj, siç do të shohim, herë-herë, na japin asocione të jetës blegtorale, si, p.sh., thirrje tipike barinjsh etj. Lashtësi nënkupton gjithashtu ndërtimi modo-tonal pentatonik i kësaj kulture muzikore — dihet se modet pentatonike janë më të hershmet në historinë e muzikës popullore botërore. Hershmëri tregon pa dyshim edhe ngjizja e këngës polifonike labe, në thelb, prej raportesh kontrastuese intonative, modale, harmonike, ritmike mes linjave të ndryshme muzikore. Lashtësi parakupton gjithashtu natyra thjesht zanore e saj etj. Sidoqoftë, origjina dhe kohëlidja e polifonisë mbetet ende një çështje e hapur shkencore.

Përfytyra tërësore e polifonisë labe lidhet ngushtë me ndikimin që kanë ushtruar historikisht ndaj saj kushtet ekonomiko-shoqërore. Gjatë jetës qindravjeçare, ajo ka mundur t'i kristalizojë tiparet themelore substanciale e formale nën ndikimin e një sërë faktorësh, objektivë e subjektivë. Së parë, në këtë mes, i rëndësishëm mbetet veprimi i faktorëve ekonomikë. Lebërit, në të kaluarën, merreshin fare pak me bujqësi. Ndërkohë, për vetë mjedisin e përshtatshëm, ata kultivonin shumë blegtorinë. Është interesante të vërehet se, krahas nina-nanës, vajtimit, boroitjes etj., jeta blegtorale ka ushtruar një ndikim të ndjeshëm sidomos mbi këngën polifonike labe. S'është aspak e rastit që problematika themelore e kësaj kënge lidhet, mbi të gjitha, pikërisht me një jetë të tillë. Ajo u këndon veçanërisht çobanëve e çobankave, bagëtive e staneve, dhenve e dhive, zileve e këmborëve etj. Por, brenda këngës shumëzërëshe labe, jeta blegtorale pasqyrohet edhe muzikalisht. Mes të tjerash, kjo ndihet më së miri në thirrjet e shumta recitative të solistëve kryesorë — marrësit, kthyesit, hedhësit. Në mjaft pikëpamje, ata na japin shëmbëllesa të britmave karakteristike të barinjve. Për më tepër, e gjithë linja e kthyesit të lind përshtypjen

1) N. Kaufman, studimi i cit.

e një nanurisjeje të vërtetë baritore. Çaste të ndjeshme recitative duhen konsideruar pastaj të gjitha llojet e kaden-cave, qofshin ato hyrëse, të brendshme apo mbyllëse etj. Pa thirrje të kësaj natyre, atmosfera e përgjithshme ideo-emocionale e këngës labe, sidoqoftë, nuk është e plotë, ajo as që mund të kuptohet nëse ato mungojnë. Qysh në vitet '30, prof. Eqrem Çabej vërejt: «...thelbin e kësaj kënge e goditim më mirë duke e quajtur këngë barinjsh... Përshtypja akustike që krijon kënga labe mund të krahasohet me tingullin e këmborëve të bagëtime».¹ Ndikimi i jetës blegtorale dallohet qartë gjithashtu në muzikën popullore instrumentore labe.

Së dyti, faktorët shoqërorë që ndikuan mbi kulturën muzikore popullore labe janë, së paku, dy llojesh: martesorë e zakonore në përgjithësi dhe të solidaritetit atdhetar. Lebërit kanë bërë e bëjnë me shumicë si martesë brenda fshatrave të veçanta, ashtu edhe jashtë tyre. Ata, si dje edhe sot, marrin e japin gjithashtu qoftë brenda, qoftë jashtë zonave të caktuara etnografike. Gjithsesi, martesat brenda fshatrave kanë qenë, përgjithësisht, më të kufizuara sesa ato ndër-fshatare, kurse martesat brenda zonave, si rregull, gëzonin përparësi mbi ato ndërzonale. Sakaq, marrëdhëniet e solidaritetit atdhetar mes vendasve janë shprehur me forcë sa herë e kanë dashur interesat e Atdheut e të kombit, qoftë në të kaluarën e largët, p.sh., kundër sunduesve osmanë, qoftë në të kaluarën e afërt, kundër shovinistëve grekë, imperialistëve italianë, pushtuesve fashistë e nazifashistë. Është e qartë se faktorët shoqërorë, veçanërisht ata zakonorë, nuk mund të mos kenë ndikuar së brendshmi që të përftohej një kulturë muzikore e njësuar, me tipare intonativo-modale mbarë-labe. Prandaj, brenda kulturës muzikore popullore labe, homofonia dhe polifonia, muzika zanore dhe ajo instrumentore, fshatare dhe qytetare, e grave dhe e hurrave, me tërë dallimet që kanë mes tyre, i shquajnë një sërë tiparesh themelore intonativo-modale të përbashkëta.

Së treti, në jetën e kulturës muzikore popullore labe me rëndësi mbetet edhe veprimi i një faktori tjetër — mjedisit gjeografik. «Folklori, jeta e popullit dhe veçoritë e vendit, duke përfshirë dhe veçoritë e natyrës, lënë vulën e tyre mbi muzikën e një vendi dhe e bëjnë atë të dallohet nga muzika e vendeve të tjera — na mëson shoku Enver Hoxha.

1) E. Çabej, «Për gjenezën e literaturës shqipe», Shkodër, 1939, f. 57.

— ... Te ne s'ka hapësira të mëdha, po male e gërxe, lumënjtë janë të rrëmbyeshëm e jo të qetë... Muzika jonë krahas tipareve të reja të shoqërisë socialiste duhet të shprehë edhe tiparet e natyrës sonë. Prandaj muzika jonë duhet të jetë e gjallë.»* Lebërit kanë jetuar e jetojnë në një truall me male të larta, të ashpra e shkëmbore, me mungesë të ndjeshme bimësie, klimë në përgjithësi malore, me verë të freskët e dimër të ashpër, por vende-vende edhe mesdhetare, ku vera është e nxehtë dhe e thatë dhe dimri i butë e i lagët. Duke u kufizuar në perëndim nga deti Jon etj. Ndikimi i kushteve të tilla natyrore reflektohet përsëri, sidomos, mbi këngën polifonike labe. Duke e përjetuar me kujdes, duket se ajo diç ka ngjizur në përmbajtjen ideoemocionale prej qëndrimit madhështor të maleve, forcës së tyre, ashpërsisë, pamjes legjendare, vështrimit hijerëndë e krenar — ndoshta për këtë arsye një notë e përgjithshme, thelbësore, tipike e saj shfaqet epizmi i pakrahasueshëm. Nga ana tjetër, kënga shumëzërëshe labe duket se është ndikuar në një masë edhe nga bukuria e veçantë e natyrës bregdetare — mbase për këtë shkak stile të caktuara muzikore, si, p.sh., himarioti, pilurioti etj., sjellin, para së gjithash, një notë karakteristike lirike etj.

Ndikimi i kushteve natyrore shquan gjithashtu në muzikën popullore instrumentore labe, homofonike dhe polifonike. Notat kryesisht lirike të saj, veç të tjerash, nxiten edhe nga madhështia e natyrës sonë. Fyelli dhe culdyjarja, si vegla tipike për gjithë Labërinë, krijojnë përshtypje e asocione të qarta të natyrës shqiptare. Në intonacionet muzikore të tyre shquhet me lehtësi bukuria e peizazhit tonë natyror, që jepet përmes botës shpirtërore të bariut.

Ndikimi i kushteve natyrore duket edhe në vallet labe me përmbajtjen ideoemocionale shpesh epike, me lëvizjet e gjalla e të vrullshme, shpërthimet e brendshme të forta e heroike, melodikën e ndjeshme recitative, ritmikën muzikore zakonisht të përzierë, të matur e të theksuar etj. Së fundi, dukuria e ndikimit të mjedisit gjeografik vërehet në ndërtimin e banesave, të cilat, si rregull, janë prej guri, të larta e me dy kate: në veshjet popullore të ngjashme nga njëra zonë etnografike në tjetrën: në mënyrën e afërt të jetesës: në karakterin e fortë e të vendosur, temperamentin burror e krenar të malësorëve vendas etj.

Së katërti, pastërtia etnike fshatare ka ndikuar mjaft

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1977, f. 170.

për individualitetin, mirëfilltësinë e kulturës muzikore popullore labe. Lebërit, në të kaluarën, zhvillonin, përgjithësisht, një jetë artistike folklorike të veçuar, të mbyllur, konservatore, relativisht larg ndikimeve të mundshme të ndonjë kulture të huaj artistike. Një jetë të tillë e përcaktonin, deri diku, edhe kushtet natyrore. Në rrethanat e këtij veçimi, ata kanë mundur të rritin e zhvillojnë një folklor autentik. «Kultura jonë popullore ka ekzistuar kryesisht si kulturë vendase fshatare ose kulturë vendase qytetare — vërejnë studiuesit tanë. — ... Kultura fshatare vendase ka qenë nëpër shekuj mjaft e mbyllur dhe, për pasojë, etnikisht më e pastër, më autoktone. Tiparet etnike origjinale spikatin më fort në kulturën fshatare. Kultura popullore qytetare vendase dallohej në vija të përgjithshme nga kultura e klasesave sunduese dhe e pushtuesve të huaj, por ajo ka qenë më e ekspozuar sesa kultura fshatare ndaj ndikimeve kulturore të huaja. Kur vendi ynë ishte i përfshirë në Perandorinë e Bizantit, në kulturën tonë qytetare popullore ose reflekse u vunë re gjurmë të kulturës bizantine. Pas pushtimit osman u shfaqën mbi të ndikime orientale»¹.

Pastërtia etnike fshatare është një faktor që ndikon edhe në ditët tona mbi kulturën muzikore popullore labe. Por, kuptohet që, sot, ndaj saj, ashtu si mbi tërë muzikën dhe artin popullor shqiptar, veprojnë edhe faktorë të tjerë, që nuk mund të mos përfillen, si: jeta e gjallë artistike folklorike, veprimtaritë e dendura artistike amatore e profesioniste, përhapja e shpejtë dhe e vazhdueshme e vlerave muzikore të çdo lloji etj. Siç kanë pohuar studiuesit, në sistemin e qarkullimit të folklorit në kohën e sotme po përdoren gjerësisht edhe mjetet teknike moderne të informacionit, që kanë një efikasitet të madh transmetues informativ mbi përdoruesit e vlerave folklorike, pavarësisht nga niveli arsimor i tyre. Krijimet folklorike tani mund të fiksohen me shkrim, në shirit magnetofoni, në pentagrame dhe mund të qarkullojnë në mënyrë të ndërmjetësuar nga radioja, televizioni dhe mjete të tjera. Dukuri të tilla, para së gjithash, bëjnë që të shtohen mundësitë e bashkëveprimit, si mes vetë muzikës popullore të krahinave të ndryshme, nga njëra anë, ashtu edhe mes muzikës popullore dhe asaj profesioniste, nga ana tjetër.

1) A. Uçi, *Kultura tradicionale popullore dhe funksionet e saj etnike*, «Çështje teorike të estetikës dhe të kulturës», Tiranë, 1986, f. 283-284.

TIPARE THEMELORE DALLUESE TË POLIFONISË LABE

«Ç'më fute në mendime, moj kënga labe!
Melodinë tënde ndjek,
Po mendimin s'ta kap dot lehtë.
Ngjitesh, zbret, zbret, prapë ngjitesh.
Isua të mban. (Një melodi me rrënjë).
Më ngjan herë-herë si mërmëritje e shqetësuar,
E prapë ti di të jesh edhe kushtrina,
Di të jesh edhe e gëzuar».

Polifonia labe tërheq gjithë vëmendjen dhe interesimin e studiuesit, sidomos për ato tipare e veçori karakteristike, të cilat e shquajnë atë aq qartë, si në vetvete, ashtu edhe në raport me polifoninë e krahinave të tjera etnografike të vendit tonë. Në rrafsh të përgjithshëm, tipare themelore dalluese të saj mendojmë se janë: a) *karakteri recitativ*; b) *karakteri pentatonik*; c) *karakteri kontrastues*; ç) *karakteri thjesht zanor*. Duke i njohur tipare të tilla në një mënyrë pak a shumë të hollësishme, shpresojmë se deri diku do të mundim të zbulojmë përfytyrën dalluese, veçanësinë, ori-

gjinalitetin e kësaj kulture muzikore. Për vetë specifikën e tyre, karakteri pentatonik dhe ai kontrastues do të mund të trajtohen gjatë e gjerë, teorikisht e praktikisht vetëm si pjesë e pandarë përkatësisht e mjetit shprehës të melodikës dhe atij të kontrapunktit. Prandaj, më së pari, këtu po mjaftohemi të japim thjesht përkufizimin e tyre: Karakteri pentatonik parakupton ndërtimin e polifonisë labe prej modesh të përbëra nga pesë tinguj të ndryshëm, të cilët vendosen, si rregull, në largësi sekondash të mëdha e tercash të vogla. Ndërsa karakteri kontrastues nënkupton ngjizjen e polifonisë labe, në thelb, prej raportesh të ndryshme intonative, modale, harmonike, ritmike mes këngëtarëve të saj në përgjithësi dhe dy solistëve kryesorë në veçanti. Të kalojmë tani në shqyrtimin konkret të dy tipareve të tjera themelore.

* *
*

Karakterin recitativ, deklamativ ose folës parakupton afërsisht që ekziston mes intonacioneve të polifonisë labe dhe intonacioneve të të folurit njerëzor. Si shfaqet karakteri recitativ në motive, fjali e fraza muzikore të ndryshme të këngës polifonike labe, si paraqitet ai në melodi të ndryshme të saj, në stile muzikore të ndryshme, në lloje e zhanre folklorike të ndryshme, shkaqet që e kanë kushtëzuar atë, kritika e pikëpamjeve vulgare mbi karakterin recitativ etj., — ja çështjet që përbëjnë objektin e këtyre radhëve.

Motive muzikore të ndryshme të këngës polifonike labe janë recitative në shkallë të ndryshme. Këtu, shëmbëllesën e të folurit ose thirrmeve të njeriut na e japin shpesh kamarrësit e hedhësit etj. Në këtë mënyrë, vërehet se motivet që këndohen nga shumë këngëtarë (bashkarisht) shfaqen në përgjithësi më ariozë, ndërsa ato që këndohen nga këngëtarë të veçantë (veçmas) paraqiten më deklamative.

Fjali muzikore të ndryshme të këngës polifonike labe janë recitative gjithashtu në shkallë të ndryshme. Shquajnë për karakter deklamativ sidomos fjalia ose fjalitë e para të kësaj kënge, sipas rastit, të cilat paraqesin mendimin muzi-socialiste, karakter të theksuar folës ruajnë edhe fjalia ose fjalitë e fundit të saj, sipas rastit, të cilat përmbyllin mendimin muzikor. Atëherë, ndërsa fjalitë ndërmyjetëse të këngës

polifonike labe, në përgjithësi, shfaqen më të këndueshme, fjalitë fillestare dhe ato përmbyllëse të saj, si rregull, paraqiten më deklamative.

Njësoj ndodh edhe me frazat muzikore të këngës polifonike labe. Në këngën tipike tradicionale të përbërë prej dy frazash, zakonisht, më recitative paraqitet fraza e parë e saj, ndërsa e dyta — ngaherë më arioze. Përkundër karakterit të theksuar folës që ruan fraza e parë, këngëtarët popullorë mundohen si e qysh ta bëjnë frazën e dytë sa më të këndueshme, muzikale, të melodishme. Kështu, *po qe se fraza e dytë mund të quhet pjesë arioze, fraza e parë duhet vështruar si pjesë deklamative.*

Lidhur me praninë e karakterit recitativ në motive, fjali e fraza muzikore të ndryshme të këngës polifonike labe, mes të tjerash, të tërheq vëmendjen fakti se masa e tij kushtëzohet edhe prej ritmikës muzikore në të cilën organizohen këto pjesë të formës. Po të përjashtojmë fjalitë përmbyllëse, në përgjithësi, këtu ndodh që *motivet, fjalitë dhe frazat me lirësi ritmike shfaqen deklamative, kur, përkundrazi, motivet, fjalitë dhe frazat me saktësi ritmike paraqiten të këndueshme.* (Në vallet e kënduara labe s'vepron kjo rregullsi — aty, siç do të shohim, saktësia ritmike përcjell ngarkesën recitative).

Melodi të ndryshme të këngës polifonike labe janë recitative po ashtu në mënyrë të diferencuar. Së pari, duhet pohuar karakteri i theksuar deklamativ i linjës së isos, korit antik. i cili shërben si bazë parësore e kësaj kënge. Se, në analizë të fundit, isoja, nga pikëpamja melodike, përfaqëson një notë të vetme të mbajtur gjatë, zakonisht prej fillimit gjer në mbarim të fjalive muzikore. Si kur këndohet me një zanore të vazhdueshme, si kur është e rrokëzuar, ajo mbetet një tingull i vetëm, duke reflektuar kësisoj afri të ndjeshme me të folurin njerëzor.

Së dyti, karakter të theksuar recitativ ka edhe linja e hedhësit, solistit të tretë, i cili në disa raste shërben si notë karakteristike (mediante) e këngës labe. Deklamative paraqitet veçanërisht forma e hedhësit si iso e dytë ngaherë një tercë të vogël mbi bazën parësore të këngës. Ndërsa tri format e tjera të tij: hedhësi si iso pjesërisht ose vazhdimisht e lëvizshme, herë një tercë të vogël mbi bazën parësore të këngës, herë në të njëjtin tingull me të, dhe, veçanërisht, hedhësi si nënzë i marrësit, s'janë aq recitative.

Së treti, më pak deklamative shfaqet melodia e kthyesit,

solistit të dytë, tingulli më i ulët i të cilit shërben si bazë dytësore e këngës labe. Tanimë del në pah një melodi disa herë e individualizuar, e cila dallon sidomos për natyrën kontrapunktuese, polifonizuese. Kuptohet se një melodi e tillë është e aftë të shprehë më tepër.

Së katërti, ende më pak deklamative paraqitet melodia e marrësit, solistit të parë, tingulli më i ulët i të cilit shërben si bazë parësore e polifonisë labe. Kjo melodi është më e zhvilluara, më ariozja ndër meloditë e kësaj polifonie. Duke qëndruar më lart se gjithë të tjerat në një sërë drejtimesh, si: shtrirja modale, gjerësia intervalore, qartësia dhe bukuria intonative etj., ajo fiton, rrjedhimisht, edhe një forcë shprehëse më të madhe.

Prej sa folëm, del që *masa e ngarkesës recitative të melodive të ndryshme të këngës polifonike labe kushtëzohet së brendshmi nga vetë shkalla e zhvillimit të këtyre melodive dhe është në raport të zhdrejtë me të.*

Stile muzikore të ndryshme të polifonisë labe gjithashtu s'janë njësoj recitative. Ka prej tyre, si: gjirokastriti, dukatasi, kurveleshasi, lopësioti, lunxhioti, zagoriti, etj., të cilat shfaqen veçanërisht deklamative. Stili karakteristik dyzërësh, pa iso i grave të qytetit të Gjirokastrës mbase shënon stilin më recitativ të polifonisë labe. Këtu jo vetëm fjalitë filletare dhe ato përmbyllëse, por mbarë fjalitë muzikore dallohen prej notash folëse. Madje, në çaste të caktuara, veçanërisht gjatë kadencave, afria me të folurin njerëzor është tepër e ndjeshme. As stili muzikor dukatas nuk mbetet pas në këtë aspekt. Na bëhet të besojmë që edhe në ditët tona ky stil ka ruajtur notat deklamative tradicionale.

Mjaft recitative shfaqen edhe disa stile novatore të polifonisë labe, të cilat organizohen përgjithësisht në një ritëm të saktë, siç janë: dukatasi, tragjasioti, tërbacioti e ndonjë tjetër. Kështu, në këngët: «O trima flini të qetë», «Sot ka ardhur Komisari», «Këngë për Hysni Kapon», që interpretohen muzikore thuhet në këto stile, motivet, fjalitë dhe frazat llimit të këngës. Ndaj këngë të tilla, në analizë të fundit, labe, si: bënçori dhe pilurioti, karakteri deklamativ ndjehet më tepër ndër refrenet shumëvargëshe. Kujtojmë, p.sh., refrenin e këngës bënçore «Bij çobanësh neve jemi» dhe sidomos bota». Pa dashur të bëjmë një klasifikim të përpiktë të stileve muzikore labe në aspektin që po shqyrtojmë, më në

fund, ka ndër ta që dallohen më shumë për nota arioze, si: smokthinioti, himarioti etj. Fakti që stilet muzikore të polifonisë labe janë, sipas rastit, më pak ose më shumë deklamative, mes të tjerash, flet për *tipare dalluese dhe një evolucion të diferencuar të tyre*.

Lloje e zhanre folklorike të ndryshme, në të njëjtën hulli, shfaqen recitative në shkallë të pabarabartë. Karakter të theksuar deklamativ ruajnë sidomos zhanret satiriko-humoristike. Për më tepër, kjo duket sheshit edhe në polifoninë tonë myzeqare, toske, çame, në homofoninë dhe mbarë muzikën popullore shqiptare. Mendojmë se në zhanre të tilla është vetë përmbajtja ideoemocionale që kushtëzon mënyrën recitative në interpretim. Sjellim ndër mend, fjala vjen, këngët: «Qafëleshët», «Katër llafe për tetë pikat» etj. Suksesi i bujshëm dhe popullariteti i gjerë që fitoi kënga e dytë, në një masë të përfillshme, i detyrohen pikërisht interpretimit deklamativ të saj.

Tepër recitative paraqiten po ashtu këngët që shoqërojnë vallet labe. Vallet e kënduara: «Jam fatos nga Labëria», «O trima, vallen ma mbani», «Vallja e Bilbilenjve», «Moj e bardha si jeleni», si shumë valle të tjera labe, flasin për një ndryshim të ndjeshëm që pësojnë melodika dhe ritmika e këngëve, kur ato përcjellin vallet. Në këto raste, për të shprehur siç duhet përmbajtjen ideoemocionale të valleve, ndërsa melodika e këngëve fiton karakter të theksuar deklamativ, ritmika bëhet e saktë dhe zakonisht e përzierë etj.

Në qoftë se në zhanret satiriko-humoristike dhe këngët që shoqërojnë vallet labe notat recitative janë tepër të ndjeshme, në llojet e zhanret e tjera të polifonisë labe ato në përgjithësi shfaqen më të kufizuara.

Nga sa thamë, mund të arrijmë në përfundimin që në këngën polifonike labe karakteri recitativ objektvizohet nga herë në mënyrë relative-motive, fjali, fraza, melodi, stile, lloje e zhanre folklorike të ndryshme janë deklamative në shkallë të ndryshme. Porse, duke qenë relativ, karakteri folës i kësaj kënge mbetet, në të njëjtën kohë, faktor i rëndësishëm i përcaktueshmërisë cilësore të saj.

Ndër shkaqet që kushtëzojnë karakterin recitativ të polifonisë labe, mendojmë se më kryesori është *vetë ndërtimi i saj shumëzërësh*. Prania e disa linjave melodike të njëkohshme bën që pesha e mendimit muzikor të shpërndahet, në shkallë të ndryshme, në secilën prej tyre. Mes të tjerash, kjo materializohet në faktin se modet përgjithësisht pentatonike të kësaj polifonie përftohen vetëm nga bashkimi i

modeve parapentatonike të melodive të ndryshme të saj. Pra, duke qenë tri ose katërzërëshe në planin vertikal harmonik, ajo shfaqet deklamative në planin horizontal melodik. E kundërta ndodh me homofoninë tonë popullore, e cila, siç është vënë në dukje ndonjëherë, ka një këndueshmëri më të zhvilluar se polifonia¹.

Një shkak tjetër që ndikon në karakterin recitativ të polifonisë labe mendojmë se është *natyra e saj thjesht zanore, mosshoqërimi me vegla muzikore*, si në të kaluarën edhe në ditët tona. Dihet se historikisht muzika popullore instrumentore ka lindur më vonë se muzika zanore dhe nën-tore luajti dhe luan një rol të rëndësishëm në zhvillimin e muzikës zanore. Në procesin e bashkëveprimit mes muzikës zanore dhe asaj instrumentore, pjesa më e madhe e muzikës popullore zanore nisi të shoqërohej me vegla muzikore, ndërkohë që gradualisht lindën forma zanoro-instrumentore etj. Këto dukuri vërehen qartë edhe në muzikën tonë popullore.

Në folklorin muzikor shqiptar, ndërsa një pjesë e muzikës zanore përcillet me vegla muzikore, një pjesë tjetër e saj, siç është polifonia në përgjithësi dhe dialekti lab i saj në veçanti, nuk e njih shoqërimin instrumentor. Lëshimet që ka bërë deri më sot polifonia labe në marrëdhëniet me veglat muzikore mund t'i quajmë të papërfillshme. Vërtet që disa këngë të Pilurit dhe të ndonjë fshati ose zone tjetër, përmes përcjelljes me instrumente karakteristike ose orkestër, kanë bërë novacion, por ky novacion s'ka pasur jehonë në masën e fshatrave dhe rrethinave të Labërisë. Pra, kënga polifonike labe s'ka mundur të fitojë një këndueshmëri të zhvilluar, intonacionet e saj afrojnë me ato të të folurit njerëzor.

Karakterin recitativ i polifonisë labe mendojmë se, në të njëjtën kohë, duhet parë si refleks i *lashtësisë dhe hershmëriaq më e hershme sa më deklamative të shfaqet*. Duket sikur një mendim i tillë mund të rrëzohet me argumentin se prania e disa linjave melodike të njëkohshme në këtë lloj polifonie përkundrazi flet për një ecuri të mendimit muzikor. Në një kuptim kjo është e drejtë, veçse s'duhet të harrojmë për

1) R. Sokoli, *Polifonia jonë popullore*, «Folklori muzikor shqiptar» (Morfologjia), Tiranë, 1965, f. 137.

asnjë çast zhvillimin historik të saj. Natyrisht, në zanafillën e vet polifonia labe s'ka qenë as trizërëshe dhe as katërzërëshe. Ngase polifonia katërzërëshe, me hedhës, takohet vetëm në disa zona etnografike të Labërisë, mund të arrijmë në përfundimin që *hedhësi, solisti i tretë, është futur relativisht vonë në ndërtimin e saj*. Ka dhe prova për të besuar që polifonia labe s'ka qenë qysh në fillim jo vetëm katërzërëshe, por as trizërëshe. Katër ndër këto prova mbase mund të konsiderohen — polifonia karakteristike dyzërëshe pa iso e grave të qytetit të Gjirokastrës, ajo e grave të disa fshatrave të zonës së Gorishtit, të fshatit Kaninë dhe e burrave të fshatit Dukat, të cilat bëjnë jetë të gjallë në ditët tona etj.

Karakterit deklamativ i polifonisë labe ka mundësi të jetë pasojë edhe e shkaqeve të tilla, si: *jeta tradicionale kryesisht baritore, temperamenti* i malësorëve lebër vendas dhe ndenjtarë të Jugut etj.

Karakterit recitativ i polifonisë labe, si gjithë tiparet e tjera të saj, nuk lejon vlerësime e interpretime vulgare, që ose e absolutizojnë. ose e minimizojnë dhe e lënë krejt në harresë atë. Duke mbivlerësuar karakterin recitativ, kjo lloj polifonie gabimisht mund të vështrohej si një deklamacion i thjeshtë, kurse, duke e nënvlerësuar dhe mospërfillur atë, përkundrazi, mund të parakuptohej një muzikë me kënducshmëri të zhvilluar, që, në fakt, s'ka jetë. Shprehje e mungesës së një qëndrimi parimor estetik, këto vlerësime të njëanshme, qoftë në rastin konkret, qoftë në përgjithësi, s'janë në gjendje të paraqesin drejt raportin mes karakterit recitativ dhe atij arioz. Kështu, në këngën polifonike labe theksohet ana recitative, por fjala është që gjithsesi ajo s'duhet të çohet në ekstrem e të absolutizohet, siç do të qe e gabuar, njëkohësisht, edhe po të minimizohej.

Karakterit recitativ i polifonisë labe disa herë sidomos është absolutizuar, çka, veç të tjerash, ka gjetur shprehje në aluzionet për një muzikë gjoja thjesht ose krejt recitative*(!). Ç'është e vërteta, nga sa parashtruam, kjo lloj polifonie nuk është dhe s'mund të jetë kurrsesi një muzikë e tillë. Sikur kjo të qe reale, ajo s'do të shkonte më tej intonacionit-pasthirrmë. Përkundrazi, polifonia labe është

*) Nëse nuk ekziston ndonjë artikull, studim ose punim i veçantë ku të jetë absolutizuar posaçërisht karakteri recitativ i polifonisë labe, ne jemi dëshmitarë se një opinion i tillë i tejskajshëm ka mbizotëruar për shumë kohë në rrethet tona shkencore artistike.

recitative në atë masë që nuk shmang, por parakupton dhe lejon ariozitet. Pra, tek ajo theksohet karakteri deklamativ, pa munguar karakteri arioz.

Karakterin recitativ nuk është dhe s'mund të jetë as edhe tipar vetëm i kësaj polifonie — prej notash deklamative karakterizohet përgjithësisht gjithashtu muzika homofonike e këngëve rituale, e vajtimeve, e këngëve të majekrahit, të eposit legjendar, eposit historik etj. Ai (karakterin recitativ) s'mund të merret as si vlerë për të cilën do të kishte nevojë pjesa e muzikës popullore shqiptare, që s'e ka atë në masë të barabartë me polifoninë labe. Në këtë mënyrë, bie fjala, dialektet tona polifonike myzeqare, toske, çame s'do të kishin arsye të fitonin tiparet folëse të simotrës labe, përderisa origjinaliteti i tyre shfaqet në drejtime të tjera.

Pikëpamjet vulgare mbi karakterin recitativ të polifonisë labe në praktikë u hapin rrugë një sërë dukurish negative, si: evolucionit artificial, cënimit të bukurisë së stileve të ndryshme muzikore, humbjes së origjinalitetit të tyre. Dukuri të kësaj natyre janë vërejtur sidomos në disa këngë të Pilurit, Bënçës, Zagorisë dhe të ndonjë fshati o zone tjetër. Kështu, refrenet recitative të stilit piluriot, kur e kanë kaluar sensin e masës aq sa ndonjëherë janë bërë qëllim në vetvete, nuk mund të mos kenë ndikuar për keq në evolucionin, bukurinë dhe origjinalitetin e tij etj.

Në qoftë që në agimin e vet polifonia labe ka qenë thjesht recitative, në epoka të mëvonshme ajo fitoi edhe ariozitet, këndueshmëri-pasurimi me nota ariozte reflekton, pra, vetë evolucionin e saj. Një hap të përfillshëm drejt forcimit të këndueshmërisë në këtë lloj polifonie ka bërë stili muzikor smokthiniot i mbiquajtur *qazimademçe*. në vitet '30 të shekullit tonë. Thua jse në të njëjtën periudhë historike, në këngësh të mirënjohura nga dëgjuesit. Kurse dhjetëvjeçarët e fundit, si rrallëherë në historinë e saj, ariozitet të veçantë kanë njohur një varg stilesh muzikore, ndër të cilat shquhen: pilurioti, bënçori dhe më pak zagoriti. Shembuj tipikë arioziteti janë, mes të tjerash, këngët: «Njëzet e tetë mijë yje». «Shtatëdhjet vjet mbushë vërtetë», «Kurrë më s'do marrësh udhët e kurbeteve»..

Po qe se evoluimi historik i polifonisë labe e ka kufizuar gradualisht karakterin recitativ të saj, nga njëra anë, ai në asnjë mënyrë nuk e ka mënjanuar dhe s'mund ta mënjanojë plotësisht atë as në të ardhmen, nga ana tjetër. Kemi këtë mendim, në radhë të parë, sepse jashtë karakterit

deklamativ asnjë lloj muzike s'mund të përfytyrohet — duke qenë një nga parimet e mendimit melodik, prania e tij në muzikë është mëse e domosdoshme. Së dyti, karakteri folës, sadoqë të rrudhet, prapë do të ketë jetë në polifoninë labe, ngaqë është tipar origjinal, shfaqje qenësore e ekzistencës së saj. Ndaj, me tërë evoluimin, kjo lloj polifonie vështirë të gjallojë ndonjëherë jashtë një tipari të tillë, ajo mund të kufizojë atë vetëm gjer në një pikë të caktuar. Këta dy faktorë duhen mbajtur mirë parasysh, për të mos u lënë shteg keqinterpretimeve që mund të lindin.

* * *

Karakterit thjesht zanor parakupton natyrën e polifonisë labe për të mos u shoqëruar prej veglave muzikore, ose, si të themi, për t'u vetëshoqëruar. Në vështrim të parë, duket sikur ky tipar s'mund të jetë i brendshëm dhe as me rëndësi, por s'është ashtu. Përkundrazi, ai lind, në mënyrë shkakësore, shfaqje të rëndësishme në jetën e saj, si: *vetëshoqërimi me iso, përcjellja e valleve me këngë, modulacioni*¹ etj., çdonjëra prej të cilave mund të vështrohet si veçori e zëshme origjinale.

Të marrim vetëshoqërimin me iso. Në procesin shumëshkullor, të ngadaltë dhe të ndërlikuar të kristalizimit të polifonisë labe, lindja e isos pati një rëndësi të veçantë për disa arsye: ajo mban të paluajtur bazën e këngës polifonike; rrit ngarkesën emocionale të kësaj kënge; ndihmon bashkëtingëllimin e melodive të saj; lartëson nivelin interpretues* etj.

Polifonia karakteristike dy dhe trizërëshe pa iso e Dukatit, krahas asaj të Gjirokastrës, Gorishtit, Kaninës etj., e cila jeton ende si provë e një stadi të caktuar historik të zhvillimit të polifonisë labe, dallon, mes të tjerash, nga veçori të tilla, si: paqëndrueshmëria e theksuar tonale, mo-

1) Në një farë mase, kjo dukuri s'ka munguar të studiohet. Shih: B. Kruta, *Elemente të përbashkëta shqiptaro-arbëreshe në fushën e muzikës*, «Konferenca I kombëtare e folkloristikës shqiptare», Tiranë, 1975, f. 313-337.

*) Funkcionet që luan isoja në këngën shumëzërëshe labe do të trajtohen gjerësisht më vonë.

dulacioni i madh¹ etj. Në përgjithësi, modulacioni këtu nuk njihet atë rrugë graduale, atë ngjitje mikrotonale gati të pakuptueshme në dëgjim të parë, sikurse ndodh në polifoninë me iso. Është interesante të vihet re se të njëjtat veçori — paqëndrueshmëria e theksuar tonale dhe modulacioni i madh — karakterizojnë përgjithësisht edhe këngët që shoqërojnë vallet labe². Duhet të kemi parasysh se në këto raste këngëtarët valltarë nuk i përmbahen një isoje të mirëfilltë — ata shpesh ose këndojnë në rolin e një hedhësi, ose njësohen me marrësin. Bëhet e qartë, pra, se, ndërsa në polifoninë karakteristike pa iso të Dukatit, Gjirokastrës, Gorishtit, Kaninës etj., këto veçori janë pasojë pikërisht e mungesës së isos, në këngët që shoqërojnë vallet labe ato rrjedhin prej mungesës së një isoje të përpiktë.

Nga sa thamë, mund të arrijmë në përfundimin se, *duke qenë thjesht zanore, polifonia labe vetëshoqërohet me iso; isoja është faktori kryesor që e bën atë të qëndrueshme; përkundrazi, mungesa e tij sjell paqëndrueshmëri.*

Vëmendjen e studiuesit e tërheq edhe fakti se as përcjellja e valleve labe nuk bëhet me vegla muzikore, por vetëm me këngë polifonike; ndaj valle të tilla quhen «të kënduara». Në këto raste, elemente të ndryshme shprehëse të këngëve diçka humbasin dhe diçka tjetër fitojnë në tiparet që kanë. Kështu, siç vumë re edhe më lart, melodia humbet disi nga këndueshmëria dhe fiton disi nga karakteri recitativ, ritmi muzikor humbet diçka nga karakteri herë i lirë, *poco rubato* ose *rubato* dhe fiton nga karakteri i përcaktuar etj. Vetë natyra e këtyre valleve u dikton kërkesa të tilla ndërtime këngëve polifonike dhe stileve muzikore, kur ato janë në rol shoqërues.

Siç duket, artistët popullorë e kanë gjetur si më të përshatshme shoqërimin e valleve labe vetëm me këngë polifonike. Në këtë mënyrë ata ndoshta e kanë pasur më lehtë t'u japin shprehjen koreografike, ritmin muzikor, dinamikën dhe pulsën e brendshëm, gjallërinë që dëshironin. Kësisoj, artdashësi më i thjeshtë, qoftë edhe pamëtari më i ndiferent, habitet me shprehjen koreografike, më shpesh, kryedynamikën e gjallë e vepruese, me impulset e brendshme të forta e heroike të tyre. Vallet labe, me lëvizjet koreografike më shumë të njësuara, mes të tjerash, ndjejnë ngaherë nevojën e një ritmi muzikor të saktë e të theksuar, si në

1,2) B. Kruta, studimi i cit., f. 328.

rastet kur jepet një përmbajtje kryesisht epike, si atëherë kur jepet një përmbajtje kryesisht lirike.

Prej sa folëm, mund të pohojmë se *përcjellja e valleve labe me këngë polifonike, kur veglat muzikore s'e luajnë një rol të tillë, shfaqet rrugë e frytshme në dhënien e përmbajtjes ideoemocionale të tyre.*

Veçori origjinale e kësaj polifonie, kushtëzuar prej karakterit thjesht zanor, është edhe modulacioni i vazhdueshëm, i cili parakupton zhvendosjen nga një lartësi tonale më e ulët në një më të lartë, duke e krahasuar me të parën. Prej një vrojtimi të imët, del që ky modulacion kryhet në tri rrugë kryesore: përmes ngjijtjeve intonative të marrësit gjatë kadencimeve për në iso; përmes ngjijtjeve intonative të kthyesit gjatë kadencimeve për në bazën e vet modale; përmes ngjijtjeve intonative ndërsjellëse që solistët ushtrojnë ndaj njëri-tjetrit. Në të tri rrugët, këto lloj ngjijtjesh janë zakonisht shumë të vogla, mikrotonale.

Duke qenë se bëhet në rrethana thjesht zanore, modulacioni në polifoninë labe është i një natyre të ndërlikuar, çka shprehet në disa dukuri: a) ai s'kryhet njësoj dhe as njëherësh në të gjitha zërat; b) është aq më i madh sa më të mëdha të jenë përmasat e formës së këngës; c) ndryshon në varësi të grupit interpretues, që mund të jetë homogjen ose i përzier; ç) nxitet nga zbehja e pastërtisë intonative në interpretim etj.

Në polifoninë labe, modulacioni s'është një proces që kryhet thjeshtësisht ashtu si në muzikën reflekse. Këtu janë zërat njerëzorë, të pastër intonativisht, që e realizojnë atë, është kjo një edukatë e tërë muzikore artistësh popullorë. Duke dëgjuar këngë polifonike labe të zonave të ndryshme etnografike, ne vazhdimisht shquajmë modulimin e tyre, që, përgjithësisht, na jep veç kënaqësi estetike. Në kushtet e mosshoqërimit me vegla muzikore, kur modulacioni mbetet gjithnjë i mundshëm, doemos, këngëtarët popullorë kanë qenë tepër të interesuar, në mos të detyruar, të rrisin kërkesat për zëra intonativisht të pastër, korrektë. Sikur zërat të mos harmonizoheshin bukur, po që se ato nuk do të ruanin raporte të caktuara harmonike mes tyre, s'ka dyshim që do të lindnin disonanca të rastit, arbitrare, të cilat do dëmtonin vetë krijimet muzikore popullore.

Modulacioni luan rol të rëndësishëm në dhënien e përmbajtjes ideoemocionale të këngës polifonike, ai lind si një nevojë për të arritur ngaherë kulminacione të reja, që kën-

ga të tingëllojë më e freskët dhe më e fuqishme, në për-
puthje me rritjen e forcës emocionale të tekstit. «Këngë-
tarët, duke qenë të ndërgjegjshëm për këtë ngritje, e nisin
gjithmonë këngën në një regjistër të ulët»¹. Kështu, bëhet
i mundur një modulim gradual, pa rënë cilësia dhe bukuria
e interpretimit.

Nga sa thamë, del fare qartë përfundimi se, *modulacioni
është rregullsi e përgjithshme e polifonisë labe, ai përbën
një veçori origjinale të kësaj polifonie dhe ndikon në dhënien
e përmbajtjes ideoemocionale të saj.*

Më në fund, mendojmë se dukuri të tilla të polifonisë
labe, si: karakteri recitativ (siç u pohua), ndërtimi rela-
tivisht i kufizuar në planin horizontal, luhatjet intonative
që ndihen hera-herës gjatë interpretimit etj., në një masë
të përfillshme, lidhen gjithashtu pikërisht me karakterin thjesht
zanor.

Jeta e vrullshme e polifonisë labe gjatë dhjetëvjeça-
rëve të ndërtimit socialist ka sjellë aty-këtu edhe shoqëri-
min e saj me vegla muzikore. Kjo e ka gjallëruar dhe për-
tërirë atë. Po ashtu, kësisoj është pasuruar timbrika e saj
etj. Përvoja tregon se, raste të kësaj natyre, deri më sot,
janë aq të pakta sa nuk formojnë rrjedhë. Prej tyre, këngët
«Tundu, bejkë e bardhë, tundu», «Shko, moj shko, kuacë e
kuqe» e ndonjë tjetër e Pilurit shoqërohen me dy instru-
mente karakteristike, siç janë fyelli dhe cudyjarja, ndërsa
kënga «Dasma lunxhiote» e Labovës — me orkestrinë popu-
llore. Raste analoge gjen më, kryesisht në ato fshatra e zo-
na, ku veglat muzikore përdoren gjerësisht. Pra, të shoqë-
ruarit me vegla lidhet edhe në vendin që zënë ato në je-
tën artistike folklorike të fshatrave dhe rrethinave të cak-
tuara, sidoqë ky vend s'është faktori kryesor. Shtojmë se
veglat muzikore, në të vërtetë, ekzekutojnë vetëm një hyrje
instrumentore para se të nisë kënga, kurse ndonjë këngë
polifonike labe që të jetë shoqëruar tërësisht prej tyre,
deri në ditët tona, nuk njihet.

Karakterit thjesht zanor i polifonisë labe ka ngjallur
diskutime në qarqet tona shkencore artistike. Madje, rreth
tij, ndonjëherë janë shfaqur mendime kontradiktore. Për të
vërtetuar se herë-herë ekziston një përcjellje tërësore e kë-
saj polifonie me vegla muzikore (!), janë sjellë si argument,
mes të tjerash, disa këngë qytetare deri diku të përpunuara,
të cilat bëjnë jetë më tepër në qytetet e Shqipërisë së Jugut

1) B. Kruta, po aty.

(Vlorë, Tepelenë, Gjirokastrë, Delvinë, Sarandë). Këtu, së pari, duhet bërë mirë dallimi mes asaj që është këngë popullore fshatare labe dhe asaj që, në të vërtetë, paraqitet si një përpunim e kultivim i saj. Së dyti, duhet parë nëse një shoqërim i tillë është arritur përmes një rruge të drejtë estetike, që ia ka pasuruar vlerat këngës labe apo është kryer në një rrugë të gabuar, estetike, e cila ia ka humbur asaj vlerat.

Nisur nga këto dy kritere, mendojmë se: 1) ato këngë të grupit të N. Mukos që përcillen me vegla muzikore nuk janë ndër arritjet më të mira të tij dhe prandaj s'ka arsye për t'u marrë si model ose argument shoqërimi; 2) këngët e grupit të Odries, duke u përcjellë me saze, e kanë humbur në një farë mase origjinalitetin. Përvoja që sjellin ato në drejtim të shoqërimit instrumentor, mendojmë se shënon thjesht një sprovë, e cila praktikisht s'ka mundur t'i shkojë deri në fund problemit; 3) arritje në këtë drejtim mund të quhet vetëm përcjellja me instrumente popullore karakteristike e disa këngëve të grupit të Pilurit; 4) më në fund, bëhet e qartë se shoqërimi instrumentor i këngëve qytetare në një masë të përpunuara (të cilat afrohen intonativisht me këngët popullore fshatare labe) është diçka krejt e natyrshme.

Se çfarë do të ndodhë në të ardhmen, nëse roli i veglave muzikore në hyrjen instrumentore të këngës polifonike labe do të rritet e përhapet ngado në Labëri ose jo, nëse do të ketë përcjellje tërësore të saj me vegla ose jo, këtë do ta tregojë më mirë vetë jeta e gjallë e konkrete e kësaj kënge.

* *
*

Ne u përpoqëm të trajtojmë vetëm tipare themelore dalluese që ka, në rrafsh të përgjithshëm, polifonia labe. Por, natyrisht, ajo ruan ende plot anë dhe dukuri të tjera të papërsëritshme, të cilat, në një masë më të vogël a më të madhe, në një mënyrë më të tërthortë a më të drejtpërdrejtë, ndërvaren pikërisht prej tipareve kryesore. Duke mos e quajtur aspak të plotë e përfundimtar hulumtimin e tipareve themelore dalluese të kësaj kulture muzikore, vëmendjen e studiuesve tanë mund dhe duhet të meritojnë gjithashtu dukuritë e tjera të papërsëritshme që e karakterizojnë atë.

MONOFONIA LABE DHE AFRI TË SAJ ME POLIFONINË LABE

Brenda muzikës popullore labe, monofonia takohet në të dyja llojet themelore — zanore e instrumentore. Zhanret zanore që këndohen në mënyrë homofonike këtu janë: a) *ninulla*; b) *boroitja* ose *logatja*; c) *vajtimi*. Ndërsa si pjesë instrumentore homofonike duhet të nënkuptojmë, mbi të gjitha, ato që luhen me fyell. Për dendurinë e përdorimit, rolin e madh në jetën e malësorit lab, përfytyrën aq të skalitur, bashkëveprimin e ndjeshëm intonativ e modal me këngën polifonike dhe tërë muzikën popullore të Labërisë etj., bëhen të domosdoshme sidomos disa vëzhgime etnomuzikore rreth vajtimeve lab, i cili është pa dyshim edhe përfaqësuesi kryesor i monofonisë zanore labe.

Vajtimi parakupton krijime folklorike ku, si teksti edhe muzika, ruajnë karakter të dhembshëm e të përvajshëm. Ky zhanër, i njohur në shekuj nga mbarë populli ynë, u përkushtohet të vdekurve ose të rënëve në fushën e luftës. Kur lind njeriu, atë e ledhatojnë këngët e djepit; kur ai martohet, e shoqërojnë këngët e dashurisë e të dasmës; kur vdes, përcillet me vajtime. Një përcjellje e tillë është shprehje hidhërimi e dashurie për njeriun e humbur. Këtu

mendojmë se qëndron roli social-estetik i krijimit, përdorimit dhe përjetimit të vajtimit.

Duke pasur një përmbajtje thujtë ngaherë sociale, vajtimi, si çdo zhanër tjetër i folklorit tonë, tregon aftësitë e mëdha krijuese të popullit shqiptar — ai shkakton emocione estetike të forta, na rrënqeth e trondit me fuqinë shprehëse të tij, na fut në meditime të thella mbi veprën dhe idealet social-estetike të njeriut në jetë etj.

Në Labëri, të vdekurin e qajnë si njerëzit e shtëpisë (nëna, motra etj.), edhe të afërmit e tij. Vajtimi bëhet zakonisht nga gratë, të cilat, sipas fjalëve, melodisë dhe ritmit muzikor të tij, kryejnë edhe lëvizje, sidomos me duar*.

Vajtimi ka në bazë të tij, si rregull, një tekst të improvizuar, të krijuar natyrisht sipas klisheve tradicionale me strukturë metrike gjashtërokëshe e tetërokëshe. Siç del nga shembuj të shumë, gjashtërokëshi ndeshet më tepër

*) Kemi të dhëna që në Labëri ka ekzistuar zakoni sipas të cilit, në shenjë pikëllimi, gratë çirrnin faqet. Ky veprim krijonte një gjendje të nderë shpirtërore, si për ato, ashtu edhe për pjesëmarrësit e tjerë në ceremonialin e vdekjes. Çjerrja e faqeve shoqërohej me lëvizje të ndryshme trupore dhe veçanërisht me britma të forta dramatike. Reflekse të një vajtimi të tillë ndihen edhe në intonacionet muzikore të vajtimit të sotëm lab.

Ja se çfarë mbresash të forta i ka lënë piktorit anglez të shekullit XIX, Eduard Lir, vajtimi lab, me të cilin ai u ndesh gjatë udhëtimeve të tij nëpër Shqipëri, aty nga fundi i viteve '40 të shekullit të kaluar: «Më doli gjumi një orë para agimit nga disa klithje rrënqethëse. Prit! — një grua po thërret me zë të lartë dhe thirrjet e saj po dëgjohen gjithnjë e më afër shtëpisë. Për një çast, kujtimi i orgjisë së natës së kaluar, vendi i çuditshëm ku po rrija shtrirë dhe zhurmat e tmerrshme që më zgjuan papritur, m'i ngatërruan mendimet që kisha në kokë, të cilave mezi munda tu jap udhë, derisa, pasi ndeza një qiri me një shkrepse fosforeshente, pashë në dhomë të gjithë shqiptarët që rrinin në këmbë dhe dëgjonin me fytyra të ngrysura të thirrurat e tmerrshme që vinin nga poshtë. Më kot e kërkoj arsyen e atyre klithmave; asnjëri nuk përgjigjet; dalngadalë të gjithë ... zbritën shkallët duke më lënë në një gjendje misterioze...

S'mbaj mend të kem dëgjuar ndonjëherë zë aq të tmerrshëm që sikur ndillte vdekjen, siç ishte britma e gjatë e asaj nate, që përsëritej vazhdimisht i fortë dhe i mprehtë, të cilin s'ke se si të mos e kujtosh pa dhembje; dhe, ajo që e bënte atë më të tmerr-

në refrenin e vajtimit lab. Kuptohet se ndërtimi i vargjeve ndikon drejtpërdrejt mbi strukturën muzikore të vajtimit.

Në një shkallë të ndjeshme, vajtimi afron me këngën elegjiake. Një dukuri e tillë është e kushtëzuar prej faktit se që të dyja këto zhanre janë të specializuara të shprehin dhembjen për humbjen e njeriut. Kështu, teksti i vajtimit «Në vitin dyzet e tre», dhe, ende më shumë, ai i vajtimit «T'u qajë nëna me radhë»*, për sa i takon natyrës së tyre, përqasen me tekste këngës elegjiake, kushtuar figurave të ndryshme historike. Ndërkohë, intonacionet muzikore të tyre, sidomos ato të vajtimit «Në vitin dyzet e tre», shfaqen si intonacione karakteristike për vajtimin lab. Në këtë mënyrë, shihet se vajtimi dhe kënga elegjiake afrohen e ndërthuren, dhe, për rrjedhim, s'mund të dallohen kurdoherë mirë e në mënyrë të prerë. Ndaj s'janë të rastit diskutimet që lindin shpesh, kur duam të vemë në dukje afritë dhe dallimet mes këtyre zhanreve, qoftë në rrafsh praktik, qoftë në rrafsh teorik. Sidoqoftë, është me rëndësi që ato të mos ngatërrohen.

Ndonjëherë nuk merren parasysh sa duhet, madje shehohen krejt, veçanërisht dallimet që ekzistojnë mes vajtimit dhe këngës elegjiake, çka vjen prej mosnjohjes ose mosmarrjes në konsideratë të specifikës dhe veçorive përkatëse që ata kanë. Në të vërtetë, ndërmjet tyre ekzistojnë një sërë dallimesh cilësore që i shquajnë njëri nga tjetri si zhanre të mëvetësishme: *Së pari*, vajtimi, në dallim prej këngës elegjiake, karakterizohet përgjithësisht nga një përmbajtje ideoemocionale më e tendosur dhe më dramatike. Kështu, siç do të shohim, ndërsa në vajtim mbizotërojnë dhembja e keqardhja, në këngën elegjiake nota të tilla, sidoqoftë, janë më të kufizuara e më të zbutura. Veç kësaj, rëndom në vajtim notat e dhembjes e të keqardhjes gërshetohen me nota dramatizmi e tragjizmi, kurse në kën-

shëm, ishte jehona e largët e çdo britme që vinte nga shkëmbinjtë e vetmuar të këtij vendi të fshehur. Britmat gjithashtu ishin të ngjashme njëra me tjetrën dhe monotone në atë zemërim të egër... Ato ishin kujet e një gruaje vendase, së cilës i kishin vrarë burrin», (E. Lear, «Journals of a landscape painter in Greece and Albania», London, 1988, p. 129).

Përshtypjet e tij të udhëtimit, E. Liri i botoi për herë të parë në vitin 1851.

*) Këto tekste u përkasin dy prej vajtimeve që sillen si shembuj tipikë në fund të kapitullit.

gën elegjiake s'ndodh kjo dukuri etj. Theksojmë se dallimi kryesor qëndron pikërisht në përmbajtjen ideomocionale të tyre.

Së dyti, në aspektin etnomuzikor, mes vajtimit dhe këngës elegjiake ekziston një dallim tjetër jo më pak i rëndësishëm se i pari — vajtimi lab është monofonik, me një zë, ndërsa kënga elegjiake labe shfaqet polifonike, me shumë zëra. (Për strukturën muzikore të vajtimit lab do të flitet hollësisht më poshtë).

Së treti, vajtimi, ndryshe nga kënga elegjiake, dëgjohet vetëm në mjedise të ngushta, thjesht familjare dhe vetëm në një çast të caktuar. Kjo do të thotë se edhe përjetimi i tij s'mund të bëhet kur të duam dhe sa herë të duam ne.

Së katërti, vajtimi, në dallim nga kënga elegjiake, ekziston përgjithësisht si përbërës dhe në funksion të procesit ritual që shoqëron ceremonialin e vdekjes. Një veçori e tillë njihet edhe përjashtime — ka raste që vajtimi dëgjohet kohë më kohë pas vdekjes, kur ndërgjegja ngacmohet gjer në përmallim e trishtim. Shkëputja nga ceremoniali i vdekjes e afron atë me këngën elegjiake. Vetëm se ai në asnjë rast s'mund të quhet identik dhe në fakt kurrë s'është i njëjtë me këtë lloj kënge.

Në të kaluarën, vajtimi lab përdorej si në mënyrë individuale, ashtu edhe në mënyrë kolektive, në grup. Por ajo që meriton vëmendje në aspektin etnomuzikor, nuk është më tepër fakti që vajtonin shumë njerëz në të njëjtën kohë sesa çështja e ndërtimit-homofonik ose polifonik — të tij. Sipas mendimit tonë, vajtimi kolektiv lab s'ka pasur strukturë muzikore polifonike, për shkak se mes vajtojsave nuk ekzistonte ndonjë rregullsi e brendshme që ta nxiste atë. Vetëm se njëkohësisht është e rëndësishme të theksojmë që tek ai herë-herë përftoheshin elemente heterofonike. Për këtë mund të bindemi fare mirë nëse dëgjojmë të qarët me dot nga gratë e qytetit të Gjirokastrës, i cili ndeshet ende. Në një vajtim të tillë, ndërsa njëra prej grave «këndon» vargjet, të tjerat «këndojnë» tok, një oktavë më lart, refrenin e tij. Këtu, siç merret me mend, elemente heterofonike lindin pikërisht kur gratë vajtojnë bashkërisht. Në një pikë të caktuar, jo larg fillimit të tij, ky lloj vajtimi, sikurse vajtimi kolektiv në tërësi, nga pikëpamja muzikore, përfundon në kakofoni.

Vajtimit lab është përdorur kryesisht në mënyrë indi-

viduale, me një zë. Rrjedhimisht, origjinaliteti i tij kushtëzohet vetëm nga individë që janë doemos bartës të shijeve krijuese e interpretuese popullore kolektive.

Studiues shqiptarë të fushave të ndryshme¹, sipas rasis, tërthor o drejtpërdrejt, janë ndalur aty-këtu qoftë në vajtimin shqiptar, në përgjithësi, qoftë në vajtimin lab, në veçanti. Veç, *posaçërisht*, rreth melodikës vajtuese labe s'është folur ndonjëherë. Duke e shtruar këtë problem, ne vetëm sa e cekim dhe në asnjë mënyrë nuk kërkojmë ta shterrojmë.

* * *

Melodika vajtuese labe ngërthen në përmbajtjen e saj ideoemocionale nota komplekse, të ndërlikuara: dhembje, keqardhje, dramtizëm, tragjizëm, stoicizëm² etj., ndër të cilat më të përgjithshmet janë notat e dhembjes e të keqardhjes. Megjithatë, në përmbajtjen ideoemocionale qoftë të vajtimin tradicional, qoftë të vajtimin bashkëkohor lab spikasin edhe nota të besimit në të ardhmen, optimizmi i ngadhënjimit të jetës mbi vdekjen.

Melodika vajtuese labe fiton nota emocionale, nuancat e të cilave ndryshojnë hera-herës, shpesh nga njëri vajtim te tjetri. Zor se mund të bëhet një përcaktim i përpiktë i tyre, veç të tjerash, edhe sepse ato nuk shfaqen asnjëherë «të pastra» e «të kulluara», por, siç thamë, janë komplekse. Sidoqoftë, sipas mendimit tonë në tërësinë e saj, *përmbajtja ideoemocionale e melodikës vajtuese labe është liriko-dramatike*.

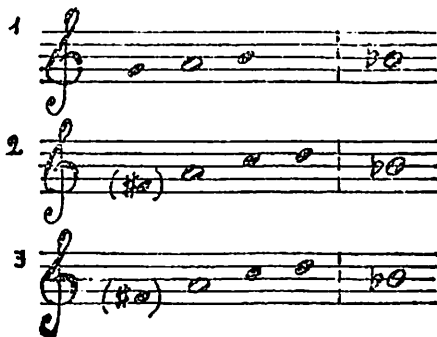
1) E. Çabej, «Për gjenezën e literaturës shqipe», Shkodër, 1939; Z. Sako, *Vajet apo ligjet*, «Folklori shqiptar», Tiranë, 1972; B. Kruta, *Rreth bazës së folklorit muzikor tradicional dhe disa tipare të reja në këngët e Luftës Nacionalçlirimtare*, «Studime filologjike», Tiranë, 1974, nr. 4; *Elemente të përbashkëta shqiptaro-arbëreshe në fushën e muzikës*, «Konferenca I kombëtare e folkloristikës shqiptare», Tiranë, 1975; A. Uçi, *Elemente të mendimit estetik në poezinë popullore*, «Probleme të estetikës», Tiranë, 1976; H. Filja, *Gjurmë të lashta në këngën e burrave të Labërisë*, «Studime historike», Tiranë, 1981, nr. 1.

2) Për tragjikën në poezinë tonë popullore dhe veçanërisht për materialin me karakter tragjik që asimilohet në vaje, shih: A. Uçi, studimi i cit., f. 73-80.

Krahas faktorëve të tillë, si: intonacioni, këndueshmëria, interpretimi muzikor etj., në përcaktimin e përmbajtjes së melodikës vajtuese labe një rol të rëndësishëm luan karakteri recitativ. Notat recitative janë të pranishme sidomos në shpërthimet e ndera emocionale: ofshamje, ngashërime, psherëtima etj. Lloj i veçantë i këtyre shpërthimeve në vajtimin tradicional kanë qenë edhe klithmat, të cilat shprehnin të parat dëshpërimin për humbjen e dikujt. Nota të tilla ndikojnë së tepërmi në përmbajtjen ideoemocionale të melodikës së vajtimit lab — ato veçanërisht i dramatozojnë emocionet që përftohen prej saj.

Afria e intonacioneve të melodikës labe me ato të të folurit njerëzor deri diku ia humbasin asaj këndueshmërinë. Madje, jo rrallë tek ajo është vështirë të dallosh çartë çastet recitative nga çastet arioze. Veç mendojmë se do të ishte gabim të pranohej që melodika e vajtimit lab është tërësisht recitative. Shumëkush që e ka dëgjuar, shquan lehtësisht ariozitetin e saj, sapo ndërpriten shpërthimet emocionale. Më e drejtë na duket të pranojmë se karakteri recitativ, ky tipar origjinal i mbarë muzikës popullore zanore labe, në melodikën e vajtimit zë një vend më të madh për vetë natyrën e zhanrit. Një fakt i tillë (prania në masë të përfillshme e notave recitative) mendojmë se lidhet edhe me lashtësinë e kësaj melodike.

Melodika vajtuese labe ndërtohet në mode të ndryshme, parapentatonike ose pentatonike¹. Për t'u bindur, le të paraqesim konkretisht modet e vajttimeve tona, duke i dhënë ato në lartësinë e përbashkët tonale me bazë notën la. Baza origjinale e çdo vajtimi jepet në fund të modit përkatës.



1) B. Kruta, studimet e cit., përkatësisht f. 165, 113.



Siç shihet, vajtimi i parë ndërtohet në një mod trikor-dik; vajtimi i dytë dhe i tretë — në mod tritonik me prirje tetratonike; vajtimi i katërt, i pestë, i gjashtë, i shtatë — në mode të qarta tetratonike dhe vajtimi i fundit — në një mod pentatonik. Pra, zotërojnë modet parapentatonike, ndër të cilat vendin kryesor e zënë tetratoniket.

Duke qenë se modet parapentatonike janë të përgjithshme për një numër të ndjeshëm vajtimesh, mund të pranojmë se *ndërtimi modo-tonal i melodikës vajtuese labe është kryesisht parapentatonik*. Kuptohet se një pohim i tillë nuk mohon pentatonikën si strukturë të kësaj melodike, por vetëm se tregon përparësinë e tetratonikës ndaj saj.

Në një kohë që melodika vajtuese labe është, siç thamë, në shumicën e rasteve parapentatonike, mund të vërehet se edhe tek ajo takohen po ato lloje o variante të tetratonit dhe pentatonit që ndeshen në këngën polifonike labe. Sigurisht, kjo sjell mes tyre afri në mjaft drejtime, po për këtë do të flasim më vonë. Tashmë po kufizohemi të pohojmë se më i përdorshëm këtu duket se është lloji i tetratonit, në të cilin, poshtë bazës parësore modale ndodhet një notë e vetme dhe pikërisht grada e shtatë.



Studimi i modeve të melodikës vajtuase labe nxjerr në pah se ato janë përgjithësisht tonike — të ndërtuara prej tingujsh që nuk ndjekin radhazi njëri-tjetrin. Veçse rastishtë takohen edhe mode kordike — të ndërtuara prej tingujsh që ndjekin radhazi njëri-tjetrin. I tillë është vajtimi «*Në vitin dyzet e tre*», të cilin e kemi sjellë posaçërisht. Sidoqoftë, shumica dërrmuese e vajtimeve na lejon të pranojmë se *ndërsa karakteri tonik shfaqet i përgjithshëm, thelbësor, tipik për modet e melodikës vajtuase labe, karakteri kordik mbetet për to vetëm i pjesshëm, rastësor, episodik.*

Melodika vajtuase labe, duke qenë zanore sikurse melodika e këngës polifonike labe, formohet para së gjithash nga intervale melodike konsonante e disonante: primë, sekondë e madhe, tercë e vogël, kuartë e pastër, sekstë e vogël. Ndërtimi, më tipikët janë sekonda e madhe dhe kuarta e pastër. Kryesisht parapentatonike në ndërtimin e saj, çka, mes të tjerash, nënkupton mungesën e gjysmëtoneve, kjo lloj melodike aty-këtu nuk përjashton as intervale të zvogëluara o të zmadhuara. Kësisoj, në vajtimin «*Vajza ime, bijë*» ndihet tingëllimi i kuintës së zvogëluar me drejtim zbritës mbi notat re bemol-sol, ndërsa në vajtimin «*Korba, qysh e pate hallë*» — tingëllimi i kuartës së zvogëluar sërish me drejtim zbritës mbi notat re bemol — la etj. Intervale të tilla zakonisht marrin pjesë në ndërtimin e kadencave të fjalive të ndryshme muzikore. Ato linden veç në shpërthime të ndera emocionale me karakter të theksuar recitativ, dhe, shpesh s'janë të përcaktuara mirë intonativisht. Megjithatë, intervale të kësaj natyre prapë luajnë një rol të rëndësishëm në anën ndjesore emocionale të melodikës së vajtimit lab. Prandaj, mund të pohojmë se *në melodikën vajtuase labe, ndërsa intervalet konsonante e disonante janë të përgjithshme, thelbësore, tipike, intervalet e zvogëluara e të zmadhuara takohen vetëm pjesërisht.*

Melodika vajtuase labe organizohet në një ritmikë muzikore mjaft të larmishme. Përparësi tek ajo marrin masat e thjeshta ritmike dynjësish (2/8, dhe, më pak, 2/4), trinjësish (kryesisht 3/8) me praninë e trokeut, tribrahut dhe jambit. Gjerësisht përdoren edhe masat e përbëra ritmike kapërpjestuese (kryesisht 4/8), të cilat mund të vështrohen si të formuara prej dy lëvizjesh dynjësish etj.

Në melodikën vajtuase labe takohen gjithashtu masa të përziara ritmike pesënjësish (kryesisht 5/8), shtatënjësish (kryesisht 7/8), nëntënjësish (kryesisht 9/8) etj. Krahas tyre,

jo rrallë, këtu vihen re masa të çrregullta ritmike. Të tilla janë, p.sh., masat e vajtimit «Vëlla derëziu», ku, siç shihet, ndërsa vargu shtjellohet në ritmin e përbërë 4/8, refreni — në ritmin e përzier 7/8 etj. Së fundi, kjo lloj melodike organizohet edhe në ritme të lira, *rubato* ose *poco rubato*. Ritmika e lirë, si rregull, është më e ndjeshme në çastet recitative të saj.

Nga sa folëm për ritmikën, mund të pranojmë se *melodika vajtuese labe organizohet përgjithësisht në një ritmikë muzikore të matur, kurse ritmika e lirë tek ajo luan vetëm rol të pjesshëm.*

Melodika vajtuese labe përbëhet zakonisht nga dy fjali. Kështu, ndër vajtimet që kemi zgjedhur si shembuj muzikorë, vetëm «Korba, qysh e pate hallë» numëron tri fjali, të tjerët — dy. Në vajtime ruhet struktura e njohur varg-refren, ku çdonjëri prej tyre organizohet në fjali të veçantë muzikore. Është diçka tjetër se vajtimi nis qoftë me varg (rruga më e përgjithshme), qoftë me refren, siç ndodh, bie fjala, në vajtimet: «Kallogra, vëlla», «Vëlla derëziu».

Melodika vajtuese labe, përgjithësisht nuk nis drejtpërdrejt me fjali muzikore, sipas rastit, të vargut ose të refrenit. Si në të shkuarën, edhe sot, si fillesë e saj shërbejnë shpërthimet e ndera emocionale me karakter të veçantë recitativ. Ato dëgjohen edhe përgjatë shtjellimit të vajtimit, kryesisht në nisj të çdo fjalie muzikore. Shpërthime të tilla, nga njëra anë, rrisin ngarkesën emocionale të vajtimit, nga ana tjetër, e zgjerojnë atë.

Prej sa thamë rreth formës, del që melodika vajtuese labe shfaqet deri diku e përcaktuar dhe e afërt, në mos e njëjtë, me melodikën e këngës polifonike labe. Në këtë drejtim, i vetmi ndryshim duket se është thjesht i një natyre sasiore — *ndërsa melodika vajtuese ka formën e frazës muzikore, melodika e këngës polifonike merr formën e periudhës muzikore.* Qartësia e formës së melodikës vajtuese labe flet doemos për kërkesa të larta ideoartistike të popullit tonë edhe në një zhanër të tillë snontan siç është vajtimi.

Në dhënien e përmbajtjes ideoemocionale të melodikës vajtuese labe, një rol të pazëvendësueshëm luan, sigurisht, interpretimi muzikor. Gjatë interpretimit, mbarë tingujt e saj elegjizohen, d.m.th., shndërrohen në tinguj të përvajshëm, me një ngarkesë emocionale që është e ndryshme për vajtime

të ndryshme*. Kjo është një përvojë e tërë interpretuese e vijuar në shekuj. Ja, pra, rruga e parë që materializon përmbajtjen ideoemocionale të kësaj melodike.

Përmes interpretimit, tingujt muzikorë të melodikës vajtuese labe, hera-herës, i nënshtrohen një *drithërimë zanore*¹, karakteristike vetëm për të. Ajo arrihet më mirë në tingujt e zgjatur dhe veçanërisht në bazën modale të vajtimit. E dalë prej «instrumentit» më shprehës në botë-zërit njerëzor, kjo dridhërimë të rrënqeth e të trondit, — ajo të fut në një atmosferë elegjiake e mortore, u hap udhë emocioneve të përmallta e të trishta. Është gjetur kështu një rrugë e dytë për të shprehur përmbajtjen ideoemocionale të melodikës së vajtimit lab.

Pikërisht gjatë interpretimit dhe vetëm përmes tij ndihen në melodikën vajtuese labe shpërthime të ndera emocionale me karakter të theksuar recitativ: *ofshamje, ngashërime, psherëtima, ahe, uhe* etj. Ato gjallojnë në thirrmat dramatike «aha», «ahë», «iha», «ihë» dhe tingëllojnë si rregull mbi intervale të zvogëluara o të zmadhuara. Kurse *klithmat* rrënqethëse, si lloj i veçantë, por vetëm tradicional i tyre, intonativisht, parakuptojnë disa nota muzikore, që tingëllojnë përgjithësisht në regjistër të lartë, në pjesën e sipërme të oktavës së dytë. Këto nota, thuajse në çdo rast, interpretohen përmes një *crescendo-je* që ua rrit forcën emocionale dramatike. Pasi janë mbajtur relativisht gjatë në pikën kryesore intonative, ato zbresin tëposhtë në nota të tjera, duke rrëshqitur. Shtojmë se klithmat arrihen ngaherë me anë zanoresh, për vetë mundësitë tingëlluese të tyre. I përmendëm klithmat dhe llojet e tjera të shpërthimeve emocionale jo thjesht për kërshëri, por mbasi ato rrisin ngarkesën emocionale të vajtimit lab, dhe, në këtë mënyrë, na duket se është gjetur një rrugë e tretë për të objektivizuar përmbajtjen ideoemocionale aq komplekse të tij.

Në dhënien e përmbajtjes ideoemocionale të melodikës vajtuese labe, më në fund, ndikon po ashtu dinamika përgjithësisht e ngadaltë dhe e përmbajtur e saj. Tempi *moderato*,

*) Jo me të njëjtën forcë emocionale tingëllon vajtimi i thurur tamam në çastet kur ka vdekur njeriu me vajtimin e thurur kohë më vonë. Po ashtu, vajtimi kushtuar një të riu është zakonisht më prekës dhe më emocionues sesa vajtimi për një të moshuar.

1) B. Kruta, *Rreth bazës së folklorit muzikor tradicional dhe disa tipare të reja në këngët e Luftës Nacionalçlirimtare*, f. 114.

ku interpretohet shpesh melodika vajtuëse, s'është aspak një dukuri e rastit.

Derisa melodika vajtuëse labe merr jetë brenda një zhanri ku improvizimi luan një rol të rëndësishëm, na duket me vend të ndalemi sado pak edhe në natyrën intonative të saj. Në vështrim të parë, ajo mbase do të dukej e improvizuar, sikurse teksti me të cilin bashkëjeton. Por, *së pari*, në vajtimin lab ka vend të flitet vërtet për improvizim — këtë e nxit vetë procesi i krijimit gjatë interpretimit, i përgjithshëm ky në artin muzikor. Atë e nxit deri diku gjithashtu fakti që vajtimi interpretohet jo vetëm nga vajtojsa të talentuara e të njohura me emër, por shpesh edhe nga vajtojsa pa dhunti të veçanta muzikore. Nuancat muzikore që lindin në këto dy raste mendojmë se nuk janë thelbësore, ndaj gjithsesi, s'mund ta bëjnë improvizuëse melodikën vajtuëse.

Së dyti, në vajtimin lab shfaqet i rëndomtë procesi i përshtatjes së poezisë ndaj muzikës, çka parakupton një melodikë të njohur e të përcaktuar intonativisht. Dhe është pikërisht forma më interesante e shfaqjes së këtij procesi — të kënduarit e një o më shumë poezive të reja me një o më shumë melodi tradicionale — ajo që haset më dendur këtu. Në të kundërtën, po qe se melodika vajtuëse do të ishte e improvizuar, s'mund të flitej për përshtatje, mbasi në këtë rast kjo nuk do të ishte e mundur. Përshtatja, si rregull, bëhet mbi bazën e një melodie të njohur e të përcaktuar qartë intonativisht. Madje, vetë koncepti *përshtatje* parakupton zakonisht përputhjen mes një poezie të re të panjohur dhe një melodie të vjetër të njohur.*

Së treti, vajtimi lab, nga pikëpamja intonative, formon stilet e tij muzikore, të cilat, parimisht ndryshojnë nga njëra zonë etnografike në tjetrën, dhe, ndonjëherë, nga njëri fshat në tjetrin, fshatra që përgjithësisht u takojnë zonave të

*) Ndryshimi i vazhdueshëm i poezisë, ndërkohë që ndryshimi i muzikës është thujse i papërfillshëm, e vë në meditime studiuesin etnomuzikolog. Lidhur me këtë dukuri, të tërheq vëmendjen fakti që bartësit e folklorit e kryejnë procesin e përshtatjes së poezisë ndaj muzikës në mënyrë të ndërgjegjshme e të vazhdueshme dhe ngaherë kënaqen estetikisht prej tij. Me sa duket, artistët popullorë shikojnë në stilet muzikore, qofshin ato homofonike o polifonike, disa forma të kristalizuara, që u shërbejnë atyre për të shprehur mendime të ndryshme poetike. Këto forma që nuk janë statike, të pandryshueshme, të dhëna një herë e përgjithmonë, lëvizin, sidoqoftë, shumë ngadalë.

ndryshme. Stilet muzikore homofonike elegjiake lindin doradorës stileve muzikore polifonike. Kështu, edhe në vajtimin homofonik lab mund të bëhet fjalë për stile të caktuara muzikore: kurveleshasi, lopësioti, lunxhioti, zagoriti, gjirokastriti, smokthinioti, himarioti, dukatasi etj. Përderisa vajtimi njeh stile muzikore, kuptohet atëherë që ato s'mund t'i cënojë as procesi i krijimit gjatë interpretimit dhe as të interpretuarit e tij nga vajtosja pa dhunti muzikore.

Nga sa folëm bëhet e qartë se *melodika vajtuase labe ka natyrë intonative të përcaktuar*.

Plot gjallësi gjer në ditët tona, melodika vajtuase labe ka ushtruar në shekuj ndikimin e vet, intonativ e modal, mbi pjesën tjetër të muzikës popullore labe, zanore o instrumentore, sikurse edhe ajo është ndikuar prej saj. Ky bashkëveprim i ndërsjelltë ka qenë dhe mbetet faktor zhvillimi. Ndoshta pikërisht si rrjedhim i ndikimit të melodikës vajtuase labe ndaj melodikës së këngës polifonike labe, ka lindur dhe është kristalizuar në zona të Labërisë e ashtuquajtura *këngë e kthyer me grykë*. Në këtë lloj kënge ndihet sidomos afria emocionale e kthyesit me melodikën vajtuase labe. Shpesh melodika e saj bashkëjeton me poezi ku flitet për humbje ose vdekje tragjike.

Ndikimi i melodikës vajtuase labe mbi melodikën e këngës polifonike labe ka qenë dhe është i ndjeshëm veçanërisht në këngët kushtuar heronjve të sa e sa luftërave dhe më të madhërisht prej tyre, Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare. Porse këto këngë, duke u ndikuar prej melodikës vajtuase, ç'është e vërteta, nuk japin thjesht emocione të dhembshme vaji. Madje, struktura polifonike i shndërron emocione të tilla drejt një atmosfere kryesisht epike.

Kurse ndikimi i melodikës vajtuase labe mbi melodikën instrumentore labe pasqyrohet, mes të tjerash, në meloditë e përvajshme të fyellit dhe të culdyjares, vegla tipike këto për mbarë rrethinat e Labërisë. Në repertorin e veglave të tilla dëgjon pjesë që instrumentistët popullorë i emërtojnë: «E qarë», «Vajtim», «Ligjërime»¹ etj., çka tregon se ato, sidoqoftë, gjer diku, janë të ndikuara prej melodikës së vajtimit. Madje, melodika vajtuase labe, me intonacionet e saj të virgjëra dhe të papërsëritshme, ka rrezatuar thellë edhe mbi muzikën instrumentore të *sazeve*, orkestrinave popullore

1) R. Sokoli, «Veglat muzikore të popullit shqiptar», Tiranë, 1966, f. 47, 51.

të disa qyteteve të Shqipërisë së Jugut: Vlorë, Tepelenë, Gjirokastrë, Delvinë Sarandë etj.

Natyrisht, duke marrë nismë intonative e modale prej melodikës vajtuese zanore, pjesët instrumentore elegjiake të fyellit dhe culdyjares ndërthuren në përshtatje me veçoritë e lojës dhe natyrën e veglës përkatëse. Në përgjithësi, mund të pohojmë se melodika vajtuese instrumentore, në dallim nga melodika vajtuese zanore ku ajo mbështetet, fiton këto tipare: 1) Melodika vajtuese instrumentore zgjerohet në përmbajtjen e saj ideoemocionale përmes futjes zakonisht të një sërë motivesh muzikore elegjiake. Sigurisht, këtu s'është fjala thjesht për anën sasiore të çështjes. 2) Melodika vajtuese instrumentore zhvillohet shumë në strukturë. Ajo tingëllon mjaft ariozë sidomos në fyell, për vetë mundësitë shprehëse të kësaj vegle. 3) Melodika vajtuese instrumentore pasurohet mjaft edhe në ornamentikën e saj. Zbukurime, si: ariakaturë, apoxhiaturë, mordent, grupet, tril, tremolo, gli-sando etj., janë të rëndomta në këtë lloj melodike. 4) Melodika vajtuese instrumentore, në dallim prej melodikës vajtuese zanore, interpretohet përgjithësisht në ritëm të lirë, *ad libitum*.

Nga ana tjetër, vetë melodika vajtuese zanore, siç thamë, është ndikuar prej melodikës së këngës polifonike dhe asaj instrumentore labe. Nën veprimin e së parës, ajo ngaherë ka fituar në përmbajtjen e saj ideoemocionale nota force e qëndrese, siç ka fituar në strukturë nota ariozë, nën ndikimin e melodikës instrumentore labe etj.

Mes melodikës vajtuese labe dhe melodikës së këngës polifonike labe ekzistojnë lidhje intonative e modale tepër të ngushta. Hollë-hollë, intonacionet e fjalisë së parë — vargut të vajtimit — afrojnë me ato të marrësit, solistit të parë të këngës polifonike, ndërsa intonacionet e fjalisë së dytë — referit — përqasen me ato të kthyesit, solistit të dytë të kësaj kënge. Janë intonacionet e melodikës vajtuese, që, duke i dëgjuar dhe përjetuar vazhdimisht, të bindin për këtë. Rreth një afrie të tillë flasin hapur gjithashtu modet e kësaj melodike. Nga sa është hulumtuar, del që në këngën polifonike labe marrësi e shtjellon melodinë e tij, përgjithësisht, në regjistrin e sipërm, d.m.th. mbi bazën kryesore të pentatonit, kurse kthyesi përgjithësisht në regjistrin e poshtëm, d.m.th., nën bazën parësore të pentatonit. Sakaq, po të vërejmë me kujdes modet e vajtimeve që kemi prurë si shembuj tipikë, do të pranojmë që melodika vajtuese nuk përjashton qoftë

notat sipër, qoftë notat poshtë bazës parësore etj. Për të gjitha këto, mund të themi se *melodika vajtuese labe, në thelb ka shtrat intonativ e modal të përbashkët me melodikën e këngës polifonike labe.*

Natyrisht, afria mes melodikës së vajtimit monofonik dhe melodikës së këngës polifonike labe, s'duhet kuptuar empirikisht si një përfshirje e thjeshtë, mekanike, e jashtme që u është bërë tipareve të njërës palë në tjetrën, por si një bashkëveprim i vazhdueshëm ndërsjellës, që ka ekzistuar dhe ekziston mes zhanreve të tilla të afërta. Duke marrë fillesë prej së njëjtës lëndë muzikore, monofonia dhe polifonia zanore labe gjatë shekujve janë kristalizuar mirëfilli, duke fituar tipare intonative e formale të përcaktuara qartë. Doemos, individualizimi i tyre ka kaluar mes një procesi zhvillues të ngadalshëm dhe shumë të gjatë në kohë. Prej tyre, monofonia shfaqet më e kufizuar sesa polifonia. Pastaj, nëse janë përfutur dy zhanre të ndryshme përsa i takon sasisë së zërave, kjo është një çështje tjetër dhe jo më e rëndësishmja. Së fundi, mendojmë që *afria intonative e modale mes melodikës vajtuese, melodikës së këngës polifonike dhe asaj instrumentore labe, e cila historikisht ka lindur më vonë se dy të parat dhe nën ndikimin e fuqishëm të tyre, vjen si provë e gjallë e njësisë, unitetit, bashkësisë së kulturës muzikore popullore labe.*

Pas shqyrtimit që u bëmë çështjeve kryesore që lidhen me melodikën vajtuese labe, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideo-emocionale, më shpesh, liriko-dramatike; 2) ndërtimi modotonal, kryesisht, parapentatonik; 3) ritmika muzikore, përgjithësisht, e matur; 4) forma me përmasa të një fraze muzikore, zakonisht, dy fjalish; 5) interpretimi me elegjizim, dritëdhërim të tingujve muzikorë dhe shpërthime emocionale me karakter recitativ; 6) natyra intonative e përcaktuar.

* *
*

Një rëndësi të veçantë merr sidomos zhvillimi i vajtimit lab gjatë dhjetëvjeçarëve të jetës socialiste. Sot vajtimi s'është më elegji për vitkimat e shumta tragjike që vdisnin nga epidemitë, që linin kockat si nizamë në vende të huaja, që vriteshin për gjakmarrje etj. Në ditët tona, ai i kushto-

het, kryesisht, një vdekjeje të zakonit. Veç kësaj, pas Çlirimit, një vend kryesor në vajtimin lab kanë zenë dhe vazhdojnë të zenë dëshmorët dhe heronjtë e Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare.

Krah përmbajtjes dhe formës, në vajtimin bashkëkohor lab një evolucion të ndjeshëm ka pësuar interpretimi, ku e reja mishërohet kryesisht përmes mënjanimit ose kufizimit të klithmave dramatike, dukuri që rrit notën optimiste të vajtimit lab. Realiteti ynë objektiv ndikon fuqimisht mbi subjektin interpretues për një konceptim të tillë ideoemocional. «Populli ynë ka qenë kurdoherë optimist — na mëson shoku Enver Hoxha. — Edhe kur ka qarë, edhe në gëzime, ai nuk e ka humbur kurrë besimin në të ardhmen, dhe ky optimizëm, kjo madhështi e tij, është përjetësuar në trashëgiminë e pastr të letërsisë gojore, në këngët, në vallet, në kostumet dhe në traditat e tjera të rëkullueshme të tij. Kjo është diçka madhështore, që e realizon në art në mënyrë e përkryer vetëm gjenia e popullit»*.

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1977, f. 494.

1. NË VITIN DYZET E TRE
(Nëna vajton djalën)

Bob. 1248/10

Dorëz — Tepelenë, 1976
Vajtuar: grua

Tempo giusto
Elegiaco ♩. = 80

Në vi- tin dy- zet e tre, djal' a
de - rë - ze - za! Vaj - te me sho -
kë në çetë, djal' a de - rë - ze - za!

2. VAJZA IME O BIJË
(Nëna vajton vajzën)

Bob. 1248/17

Dhëmblan — Tepelenë, 1976
Vajtuar: grua

Doco rubato
Elegiaco ♩ = 80

Bar-dha i-me; bi-jë, o bi-jë,
i-hë hë! Bar-dha i-me ga-da-re, o bi-
jë, o bi-jë! Jë va-te gja-ku rrë-ke, o
bi-jë; o bi-jë i-hë hë!

The musical score is written on four staves. The first staff begins with the tempo and mood markings 'Doco rubato' and 'Elegiaco' followed by a quarter note equal to 80. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes, with some words like 'i-hë hë!' and 'gja-ku rrë-ke' having a wavy line above them, possibly indicating a specific vocal effect or a break in the line.

3. KORBA QYSH E PATE HALLË
(Vajza vajton babanë)

Bob. 1126/8

Mavrovë — Vlorë, 1974
Vajtuar: grua

Poco rubato
Elegiaco ♩ = 69

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo and mood markings 'Poco rubato' and 'Elegiaco' with a tempo of 69 beats per minute. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with the lyrics 'kor- ba! o ba- ba, un kor- ba!'. The third staff is marked 'poco accelerando' and contains the lyrics 'Ngre- u, ba- ba, një çik he- rë', o ba- ba, un'. The fourth staff concludes the piece with the lyrics 'kor- ba o ba- ba, un' kor- ba!'. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

Kor- ba, qysh e pa- te ha- llë, o ba- ba, un'

kor- ba! o ba- ba, un kor- ba!

poco accelerando
Ngre- u, ba- ba, një çik he- rë', o ba- ba, un'

kor- ba o ba- ba, un' kor- ba!

4. T'U QAJË NËNA ME RADHË
(Vajtim për dëshmorët)

Bob. 550/9

Kuç — Vlorë, 1967
Vajtuar: grua

Tempo giusto
Elegiaco ♩ = 96

The musical score is written on three staves in a 2/4 time signature. The melody is simple and expressive, with a wavy line above the notes indicating a lull or a specific performance style. The lyrics are written below the notes.

J'u qa-jë në-ma me ra-dhë, vaj, vaj dje-mo,
vaj, vaj dje-mo! Me-mo-në-me Mu-sta-fa-në,
vaj, vaj dje-mo, vaj, vaj dje-mo!

5. KALLOGRA VËLLA
(Motra vajton vëllanë)

Bob. 1127/14

Pilur — Vlorë, 1974
Vajtuar: grua

Tempo giusto
Elegiaco ♩ = 54

The musical score is written on four staves in a single system. The first staff begins with the tempo and mood markings. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with some words underlined or connected by wavy lines to indicate phrasing. The lyrics are: "Ka- llo- gra, vë- lla të pru axh- le- në ku je, ka- llo- gra vë- lla! Ne- e bë- na(e) një ka- fe, ka- llo- gra vë- lla!"

Ka- llo- gra, vë- lla të pru
axh- le- në ku je, ka- llo- gra vë-
lla! Ne- e bë- na(e) një ka-
fe, ka- llo- gra vë- lla!

6. VËLLA DERËZIU
(Vëllai vajton vëllanë)

Bob. 250/20

Tërbaç — Vlorë, 1963
Vajtuar: burrë

Tempo giusto
Elegiaco ♩ = 100

ë Vë-lla der-zi-u, vë-lla der-zi-u!

Kur i shkul-je bë-je tu-tje, vë-lla der-zi-u,

vë-lla der-zi-u! Jë dy që-ngjo-re në su-pe,

vë-lla der-zi-u, vë-lla der-zi-u!

7. KUR DËGJOVA E MË THANË
(Babai vajton djalin)

Bob. 1245/22

Himarë — Vlorë, 1976
Vajtuar: burrë

Poco rubato
Elegiaco $\text{♩} = 24$

Kur di-gjo-va e më tha-n' o djal', o djal',
djal' o, djal! Mu-a më er-dhi si tha-m' o
djal', o djal', o djal'!

8. KORBA PËR DITËN E SHTUNË
(Nëna vajton djalin)

Bob. 1248/21

Matohasanaj — Tepelenë, 1978
Vajtuar: grua

Tempo giusto
Elegiaco ♩ = 104

The musical score is written on four staves in a 2/4 time signature. The melody is in a minor key, indicated by the presence of a flat sign (B-flat) on the first staff. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The lyrics are: "e Kor-ba për di-tën e shtu-në, e, djal' e ze-za, dja-lë na-ta! e, si qe po-i-kë i së-i-mu-rë, e, djal' e i ze-za, dja-lë na-ta!".

e Kor-ba për di-tën e shtu-në,
e, djal' e ze-za, dja-lë na-ta!
e, si qe po-i-kë i së-i-mu-rë,
e, djal' e i ze-za, dja-lë na-ta!

MJETE SHPREHËSE TË POLIFONISË LABE

Në këtë kapitull do të analizohen mjetet kryesore shprehëse të polifonisë labe: melodika, kontrapunkti, harmonia, metro-ritmika. Ato nuk do të hulumtohen sipas fshatrave e zonave të caktuara etnografike, por duke pasur parasysh gjithë hapësirën gjeografike të shtrirjes së një kulture të tillë muzikore. Kështu, ne do të flasim për mjete shprehëse të përgjithshme labe dhe jo për një melodikë, kontrapunkt, harmoni, metro-ritmikë specifike zonale. Duke i studiuar ato në gjerësi e thellësi, synohet të nxirret në pah ana më e përgjithshme, më thelbësore, më tipike, e këngës polifonike labe.

Të njohësh mjetet shprehëse të një kulture të caktuar muzikore, në të vërtetë, do të thotë të fitosh një ide pak a shumë të plotë, të qartë, përfundimtare rreth strukturës së brendshme, ligjësorive, vlerave, tipareve, veçorive më të përgjithshme dalluese të saj. Në këtë kuptim, hulumtimi i tyre është baras me hulumtimin e një kulture të tërë muzikore. Meqenëse mjetet shprehëse, nga shumë pikëpamje, luajnë role universale në artin muzikor të çdo kombi dhe epoke

historike, ne do të përpiqemi të zbulojmë, më së pari, funksionet e veçanta të tyre brenda këngës polifonike labe. Vetëm përmes një rruge të tillë do të mund t'i arrihet qëllimit.

MELODIKA

Dihet se melodika është mjete shprehës themelor i muzikës. Krijimet muzikore ngjizen, mbi të gjitha, nga një lëndë intonative e caktuar. Atyre mund t'u mungojë ndërthurja polifonike, pasuria harmonike etj., por kurrsesi nuk mund t'u mungojë melodika. Muzika përftohet nga tinguj, njësoj sikurse piktura përftohet nga ngjyra. Pa intonacion s'ka art muzikor. Ai është substanca themelore e tij.

Përmbajtja ideoemocionale e një krijimi të caktuar muzikor, karakteri i përgjithshëm ideoemocional i tij, masa e ngarkesës ideoemocionale, figurat artistike muzikore në tërësi etj., ndërvarën kryesisht prej melodikës. Ne e quajmë lirike, epike apo dramatike notën themelore shprehëse të krijimeve të ndryshme muzikore, duke marrë në konsideratë veçanërisht aspektin intonativ. Sigurisht, në këtë mes ndikojnë gjithashtu faktorë sivëllezër, madje, herë-herë, në mënyrë të ndjeshme. Mirëpo, në përgjithësi, ata veprojnë si të kushtëzuar, si të nënshtruar nga aspekti melodik.

Krijimet e shquara muzikore, popullore ose reflekse, na ngazëlajnë, para së gjithash, pikërisht me melodikën e bukur, të arrirë, të përkryer. Ato ushtrojnë një ndikim të veçantë ideoemocional sidomos me anë të faktorit intonativ. Përkundrazi, krijimet muzikore mesatare ose mediokre i dallon shpesh një melodikë e painedividualizuar, e papërcaktuar, e paqartësuar, e cila, si rrjedhim, nuk arrin të na emocionojë. Natyrisht, mbi ndërgjegjen tonë estetike veprojnë dhe nuk mund të mos veprojnë edhe mjete shprehëse simotra, por, në tërësi, ndikimi i tyre është i një shkalle të dytë.

Krijimet muzikore, meqenëse mbruhen nga një lëndë intonative e caktuar, përjetohen duke ndjekur shndërrimin që pëson ajo vazhdimisht. Një këngë, pjesë, vepër muzikore mund të kuptohet mirë, nisur, para së gjithash, nga ana intonative. Ne udhëhiqemi në shtjellimin e përmbajtjes së saj, vetëm përmes linjës kryesore, aspektit intonativ. Të gjithë e kemi ndjerë dhe e ndjejmë se, kur përjetojmë gjini të vogla muzikore, s'e kemi të vështirë të shquajmë për-

mbajtjen ideoemocionale të tyre, ndërsa, kur përjetojmë gjini të mëdha, vështirësitë rriten. Për ta kuptuar krijimin muzikor, sa më i ndërlikuar që të jetë ai, aq më tepër ndihet nevoja e mbështetjes në mjetin shprehës themelor.

Pranimi ose mospranimi i rolit vendimtar të melodikës brenda krijimeve muzikore të zhanreve të ndryshme, qofshin ato popullore, qofshin reflekse, është, në thelb, një shprehje e luftës së ashpër klasore ideologjike që zhvillohet sot mes realizmit dhe modernizmit. Estetika marksiste-leniniste mbron me forcë, si një çështje me rëndësi parimore funksionin përcaktues të melodikës. Duke i mohuar asaj rolin parësor në përmbajtjen ideoemocionale dhe përfytyrën tërësore të veprave muzikore, të ashtuquajturit estetë modernistë kërkojnë të përligjin teorikisht largimin e artit muzikor nga jeta, duan t'u venë një bazë teorike krijimeve të çoroditura. Për këto arsye, të shprehësh pikëpamjen se, brenda artit muzikor, rolin përcaktues, në vend të melodikës, mund ta luajë, p.sh., kontrapunkti, harmonia, metro-ritmika etj., do të thotë t'i bësh një lëshim ideoestetik parimor modernizmit.

Duke vëzhguar në një rrafsh të përgjithshëm raportet melodikë-stil muzikor, mendojmë se ato paraqiten të thjeshta. Kjo vjen ngase melodika është shenja kryesore dalluese, përcaktuesi themelor i një stili të caktuar muzikor. Në këtë kuptim, nocioni «melodikë» afron me nocionin «stil muzikor». Duke u karakterizuar nga një sërë tiparesh modale të përbashkëta, melodika labe, intonativisht, ndryshon gjithmonë sipas zonave etnografike, dhe, ndonjëherë sipas fshatrave të caktuara. Nuancime intonative shquhen gjithashtu mes sekseve, grupeve, solistëve të ndryshëm. Sikur ato të mungonin, kjo lloj melodike do të ishte e varfër, monotone, e njëtrajtshme. Në rrethana të tilla, as stilet muzikore nuk do të dalloheshin mes tyre. Kështu, mund të pranojmë se, *në tërësi, kur ndryshon melodika, ndryshon edhe stili muzikor, kur melodika shfaqet e njëjtë, edhe stili muzikor mbetet po ai.*

Doktrina universale mbi melodikën e përpunuar nga muzikologë dhe etnomuzikologë të ndryshëm, të shquar ose më pak të shquar, tashmë i ka përcaktuar qartë drejtimit e mundshme kryesore të hulumtimit të saj.¹ Duke u mbështe-

1) Si shembull klasik të studimit të melodikës popullore, përmendim, mes të tjerash: S. Dzhudzhev, «Teoria na bullgarskata narodna muzika», Sofia, 1955.

tur, natyrisht, mbi një doktrinë të tillë, ne do ta studiojmë melodikën labe vetëm në vijat më të përgjithshme, në aspektet më të rëndësishme. Fjala është pikërisht për ato drejtime të brendshme, shqyrtimi i të cilave mund të na japë një ide deri diku të saktë, sidomos, mbi përfytyrën dalluese që e karakterizon atë. Pa u bërë asnjëherë qëllim në vetvete, vëzhgimi i saj, siç do të shihet, herë-herë, detyrimisht, merr një natyrë teknike, ngushtësisht profesionale.

Më në fund, kur objekt i shqyrtimit teorik bëhet një zhanër shumëzërësh, sikurse në rastin tonë, duhet përcaktuar se çfarë kuptojmë me nocionin «melodikë». E shtrojmë një çështje të tillë ngase në mjaft zhanre polifonike, popullore ose reflekse, jo rrallë ndodh që, krahas linjës së sipërme, rolin udhëheqës ta luajnë gjithashtu linja e mesme ose e poshtme, sipas rastit. Në polifoninë labe, melodika nënkupton, mbi të gjitha, linjën e parë, atë të marrësit. Mirëpo, për vetë mënyrën origjinale të ndërthurjes së zërave, thuajse në çdo krijim, ajo përftohet edhe nga disa copëza të linjës së dytë, asaj të kthyesit. Këtu kemi parasysh veçanërisht kadencat, qofshin ato hyrëse, të brendshme apo mbyllëse. Gjatë çasteve të tilla, lënda intonative fiton plotësisht vlerën e melodikës. Pastaj, duhet mbajtur parasysh se copëza të ndryshme melodike, herë-herë, përftohen edhe nga linja e tretë, ajo e hedhësit, pikërisht kur linja e parë ndërpritet. Kështu ndodh sidomos në stilin himariot, piluriot etj. Në këtë mënyrë, *brenda këngës polifonike labe, melodika luhet kryesisht nga marrësi, pjesërisht nga kthyesi, dhe, herë-herë, nga hedhësi — pa lidhjen organike të lojës së tyre, ajo, teorikisht, as që mund të kuptohet, dhe, praktikisht, s'është e mundur.*

VETE MERR UJË NË GURRË

Bob. 32/7

Gjirokastër, 1971

Kënduar: grup burrash

Poco rubato
Vivace ♩ = 168

Ve - moj ve - te merr o moj u - jë në

The first system of the musical score consists of a vocal line and three accompaniment lines. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and style markings are 'Poco rubato' and 'Vivace' with a metronome marking of ♩ = 168. The lyrics 'Ve - moj ve - te merr o moj u - jë në' are written below the vocal line. The accompaniment lines are in bass clef and provide harmonic support for the vocal melody.

Tempo giusto
meno mosso

gu - rre e dru - dhë dru - dhë
dru - dhë dru - dhë
dru - dhë dru - dhë

The second system of the musical score continues the vocal line and accompaniment. The tempo and style markings are 'Tempo giusto' and 'meno mosso'. The lyrics 'gu - rre e dru - dhë dru - dhë' and 'dru - dhë dru - dhë' are written below the vocal line. The accompaniment lines continue to provide harmonic support. The system concludes with a fermata over the final notes.

o la-shë- ve-jer- dha moj dru- ë

o jo o lesh- ve-jer- dha moj dru- ho

o jo o lesh- ve-jer- dha moj dru-ju ë

ve moj ve-te o u- jë mo-

ve moj ve-te me-rrë o u- jë mo-

ve moj ve-te me-rrë o u- jë mo-

e

re në gu-ju - ë dru-dhë dru-dhë

re në gu-ju ho dru-dhë dru-dhë

re në gu-ju ë dru-dhë dru-dhë

e

o lesh- ver- dha ver- dha dru- dhë

o jo o lesh- ve- jër- dha moj dru- dhë

o jo o lesh- ve- jër- dha moj dru- o- dhë

SHTRIRJA MODALE

Melodika labe u përmabhet në çdo rast mundësive interpretuese të zërit njerëzor, aftësive të kushtëzuara të tij. Natyrisht, këtu s'është fjala as për një melodikë zanore në përgjithësi — lipset nënkuptuar një dukuri artistike individuale, origjinale, e papërsëritshme, e cila shquhet gjithmonë lehtësisht. Për këtë bindemi qoftë edhe sikur të bëjmë një krahasim të përgjithshëm mes saj dhe melodikës myzeqare, toske, çame. Në dallim nga simotra toske, p.sh., melodika labe nuk ruan këndueshmëri, ariozitet, gjerësi. Siç kemi vënë në dukje, ajo është, para së gjithash, një melodikë recitative, deklamative, folëse etj.

Shtrirja modale e melodikës labe ndryshon sipas zonave, fshatrave, gjinive, këngëtarëve etj. Megjithatë, hapësira mes notave të skajshme të saj, përgjithësisht, është: a) kuartë e pastër; b) kuintë e pastër; c) sekstë e madhe; ç) septimë e vogël; d) oktavë e pastër; dh) decimë e vogël. Brenda çdo hapësire të dhënë takohen mode të ndryshme. Kështu, mendimi sipas të cilit në muzikën tonë popullore janë fort të rralla këngët fshatare që kapin ose tejkalojnë oktavën nuk është i saktë. Madje, së paku në polifoninë labe, krahas këngëve që zenë hapësirën e septimës së vogël, tipike shfaqen sidomos ato që rrokin oktavën dhe nonën e vogël. Duke qenë se shtrirja modale mbetet një tregues disi formal, kuptohet se krijime me të njëjtën hapësirë mes notave të skajshme mund të ndryshojnë rrënjësisht mes tyre, ashtu sikurse krijime me hapësirë të ndryshme mund të afrojnë së brendshmi njëri me tjetrin.

NDËRTIMI MODO-TONAL

Melodika labe, në thelbin e vet strukturor, është një melodikë pentatonike. Ajo ndërtohet, zakonisht, në mode tri-tetra-penta-hekza-heptatonike. Prej tyre, më tipike këtu

shfaqen modet pentatonike, derisa qëndrojnë në bazë të shumicës dërrmuese të këngëve polifonike. Kjo lloj melodike përgjithësisht nuk i njihet modet diatonike, kromatike, dhe, aq më pak, ato enharmoniket. Meqenëse ndërtimi modo-tonal i melodikës labe shfaqet, si rregull, pentatonik, është me rëndësi të veçantë teorike e praktike pikërisht shqyrtimi i pentatonikës brenda saj.

Pentatonika njihet në muzikën popullore thuhet të mbarë popujve të botës — kinezë, japonezë, koreanë, malezianë, siamezë, skocezë, indianë lëkurëkuq të Amerikës, berberë, kreolë, sllavë, tartarë etj.¹ Sikurse gjinitë e tjera tonale, edhe ajo nuk është shenjë dalluese, kulturë karakteristike e ndonjë etnie të veçantë, të themi, të Lindjes së Largme. Asnjë popull ose komb s'do të kishte të drejtë të kërkonte autorësinë e tij të vetme mbi të. Është e mirënjohur pikëpamja se, në krahasim me diatonikën, pentatonika shpreh një fazë më fillestare të ndërgjegjes artistike muzikore të popujve.

Tiparet që shquajnë pentatonikën labe ne do t'i kërkojmë duke e marrë këngën polifonike të Labërisë ngaherë në bashkësi. Kjo për arsye se edhe përjetimi i saj s'bëhet veç e veç, sipas zërave të veçantë, por në lojën e përbashkët të solistëve dhe korit. Synimi ynë kryesor është të zbulojmë veçanësinë, individualitetin, origjinalitetin e një pentatonike të tillë, të cilën etnomuzikologët tanë ndonjëherë e kanë trajtuar².

Koncepti «pentatonikë» parakupton një mod të përbërë nga pesë tinguj të ndryshëm, të vendosur, si rregull, në intervale sekondash të mëdha e tercash të vogla. Një mod prej pesë tingujsh, një a më shumë nga të cilët janë përsëritës, nuk mund të formojë pentaton. Përkundrazi, një mod prej më se pesë tingujsh — gjashtë, shtatë, tetë, etj. — një a më shumë prej të cilëve janë përsëritës, mund të formojë pentaton. Kështu, në çdo rast, pentatonika parakupton pesë tinguj të ndryshëm. Nga kjo pikëpamje, ndërsa modet tri dhe tetratonike duhen vështruar si një pentatonikë e pjesshme,

1) Më gjerë, shih: R. Lachmann, «Musik des orient», Breslau, 1929.

2) Shih: R. Sokoli, *Melodika jonë popullore*, «Folklori muzikor shqiptar» (Morfolgjia), Tiranë, 1965, f. 17-23; B. Kruta, *Polifonia dypërëshe e Toskërisë*, «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 1, f. 33-58.

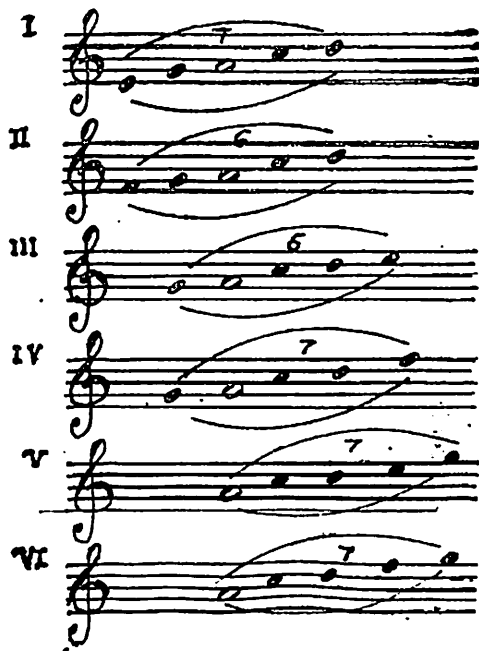
e kufizuar, jo e plotë, modet hekza dhe heptatonike duhen parë si një pentatonikë me tinguj të caktuar përsëritës.

Nga vëzhgimi i një numri të përfillshëm shembujsh muzikorë, del se në këngën polifonike labe pentatonika takohet, zakonisht, në gjashtë lloje o variante kryesore. Për më tepër, ato ndeshen edhe në vajtimin monofonik lab. Vërtet se brenda këtij zhanri shpeshherë, formohen, sipas rastit, intervale të zvogëluara e të zmadhuara, por, është vendi të sqarohet se, largësi të tilla, që lindin veçse në shpërthimet e ndera emocionale me karakter të theksuar recitativ, për mendimin tonë, kanë më tepër vlerë episodike, të rastit. Rrjedhimisht, syresh s'duhet pritur as të ndryshojnë, as të sjellin ndonjë lloj të ri pentatoni. Atëherë, le t'i paraqesim llojet o variantet kryesore të pentatonikës labe për t'i studiuar nga afër.

The image displays six musical staves, each representing a different pentatonic scale. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The scales are labeled with Roman numerals I through VI. The notes on each staff are as follows:

- I:** C4, D4, E4, G4, A4
- II:** C4, D4, E4, F4, G4
- III:** C4, D4, E4, F4, G4
- IV:** C4, D4, E4, F4, G4
- V:** C4, D4, E4, F4, G4
- VI:** C4, D4, E4, F4, G4

Duke i vëzhguar me kujdes, del se ato i dallon, së pari, intervali mes skajeve të modit: në llojet I, IV, V, VI ky interval është septimë e vogël; në llojet II, III-sekstë e madhe.



Së dyti, llojet kryesore të pentatonikës labe i shquan intervali mes çdo skaji dhe bazës parësore të modit, d.m.th., pozicioni i skajeve ndaj bazës parësore. Në llojin I ky interval është kuartë e pastër për të dy skajet; në II — tercë e madhe për skajin e poshtëm dhe kuartë e pastër për skajin e sipërm; në llojin III sekondë e madhe për skajin e poshtëm dhe kuintë e pastër për skajin e sipërm; në IV — sekondë e madhe për skajin e poshtëm dhe sekstë e madhe për skajin e sipërm; në llojet V, VI — septimë e vogël për të vetrain skaj.



II

III

IV

V

VI

Detailed description: This block contains six staves of musical notation, labeled II through VI. Each staff shows a sequence of five notes on a treble clef staff, representing a pentatonic scale. The notes are connected by curved lines, and some have fingerings indicated below them: 3, 4, 5, 6, 7. The staves are arranged vertically, with II at the top and VI at the bottom.

Së treti, llojet kryesore të pentatonikës labe i diferencon ekuilibri o dizekuilibri mes pjesëve poshtë dhe sipër bazës parësore të modit, d.m.th., pozicioni i bazës parësore ndaj skajeve. Duke qenë e përbashkët për të dyja pjesët, baza parësore shërben si notë lidhëse mes tyre. Në llojet I, II pjesët janë të ekuilibruara; në llojet III, IV — të dizekuilibruara, me përparësinë e pjesës sipër bazës parësore të modit; në llojet V, VI dizekuilibri rritet, mbasi përftohet një skaj i vetëm.

I

II

III

IV

V

ekuilibër

ekuilibër

dizekuilibër

dizekuilibër

dizekuilibër

Detailed description: This block contains five staves of musical notation, labeled I through V. Each staff shows a sequence of five notes on a treble clef staff, representing a pentatonic scale. The notes are connected by curved lines. Below each staff is a label in Albanian: 'ekuilibër' (equilibrium) for staves I and II, and 'dizekuilibër' (disequilibrium) for staves III, IV, and V. The staves are arranged vertically, with I at the top and V at the bottom.



Së katërti, llojet kryesore të pentatonikës labe i dallon karakteri tonik apo kordik i pjesëve poshtë dhe sipër bazës parësore të modit: në llojin I të dyja pjesët janë tonike; në llojet II, III, IV, ndërsa pjesët poshtë bazës parësore janë kordike, pjesët sipër saj shfaqen tonike; në llojet V, VI pjesa e vetme është tonike.

I

tonike tonike

II

kordike tonike

III

kordike tonike

IV

kordike tonike

V

tonike

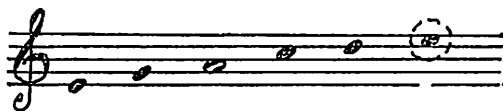
VI

tonike

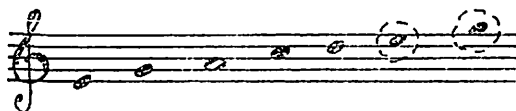
Nga llojet ose variantet pentatonike që takohen në melodikën labe, më i përdorshëm është lloji I. Intervali karakteristik i septimës së vogël mes skajeve të tij, baraslargimi i tyre prej bazës parësore të modit, ekuilibri mes pjesëve poshtë dhe sipër bazës parësore, karakteri tonik i pje-

sëve të tij, grupet simetrike tretingëllore, ku qetësisht ndihen terca e vogël e sekonda e madhe etj., e bëjnë atë një pentaton simetrik, harmonioz, të qëndrueshëm e të pëlqyeshëm.

Në disa raste, lloji I takohet me përsëritjen e notës nëntonike mi në oktavë.



Në raste të tjera, ai ndeshet edhe me përsëritjen e notës nëntonike sol në oktavë.



Kështu, ai bëhet më i plotë, veç humbet simetrinë e harmoninë e parë Sidoqoftë, zgjerimi i shtrirjes modale të tij është, pa dyshim, shprehje e evolucionit historik të melodikës labe.

Pas llojit I, përdorim gjen lloji III, ndërsa llojet II, IV janë më pak të përdorshëm. Ende më të rrallë shfaqen llojet V, VI, të cilët përfitohen në rrethanat e të kthyerit me grykë.

S'mund të mos vemë në dukje se, megjithëqë shumë rrallë, krahas pentatonikës së gjymtë dhe asaj të plotë, melodika labe ndërtohet edhe në të ashtuquajturën pentatonikë diatonike. Brenda llojit më tipik të saj ndihet grada e dytë, çka bën të lindë gjysmëtoni, si veçori thelbësore e diatonikës.



Së fundi, në asnjë mënyrë nuk mund ta kufizojmë sasinë e llojeve apo varianteve të pentatonikës labe vetëm me

ato që paraqitëm më lart. Hulumtimi i vazhdueshëm i mbarë muzikës popullore labe, zanore e instrumentore, homofonike e polifonike, fshatare e qytetare, të grave e burrave etj., mund të sjellë krahu tyre edhe lloje të tjera. Natyrisht, këtu s'është fjala për t'i shtuar ato medoemos, as për të trilluar pentatone.

Kishte për të qenë një kuptim naiv metafizik i pentatonikës labe të konceptuarit e saj si një skemë e thatë. (Sigurisht, përcaktimi i llojeve kryesore pentatonike dhe karakterizimi i shkurtër i tyre që i nevojshëm). Vështrimi dialektik mbi të nënkupton materializimin konkret të saj në mbarë mjetet shprehëse. Në këto radhë, ne do ta vëzhgojmë pentatonikën labe vetëm në rrafshin horizontal polifonik dhe atë vertikal harmonik, sepse veçanërisht prej tyre mund të dalë në pah origjinaliteti i saj.

Në rrafshin *horizontal polifonik* do të shohim rolin e solistëve të veçantë në formimin e pentatonikës labe, regjistrat, bimodalitetin e saj etj. Po të shqyrtohen veç e veç meloditë e solistëve të polifonisë labe, del se modet e tyre janë përgjithësisht parapentatonike. Vetëm së toku ato formojnë, dhe, disa herë, e kalojnë pentatonin. Kjo do të thotë se pentatonika labe vjen e përftohet si rrjedhim i lojës kontrapunktuese të melodive të ndryshme. Ekuilibri o dizekuilibri mes këtyre melodive është faktor me rëndësi në simetrinë dhe harmoninë e këngës polifonike, pashmangësisht edhe në shprehjen muzikore të saj. *Përgjithësisht, rolin më të rëndësishëm në formimin e pentatonikës labe e luan marrësi.*

Pentatonika labe mund të vështrohet si e ndarë në dy regjistra kryesorë — në regjistrin e ulët dhe në regjistrin e lartë, ndër të cilët, baza parësore e modit, siç u pohua, shërben si notë lidhëse. Prej vrojtimit të masës së këngëve polifonike, mund të gjykojmë saktë se mbi ç'regjistër të pentatonikës shtjellohen meloditë e solistëve, ekuilibrin apo dizekuilibrin mes këtyre melodive, shtrirjen modale të regjistrave etj. Përfundimet kryesore në drejtime të tilla janë:

— *Marrësi*, solisti i parë i polifonisë labe, e shtjellon melodinë e tij përgjithësisht në regjistrin e sipërm.

— *Kthyesi*, solisti i dytë i polifonisë labe, e shtjellon melodinë e tij përgjithësisht në regjistrin e poshtëm. Ka edhe raste ku melodia e kthyesit arrin gjer në tercën e vogël mbi bazën parësore të modit, d.m.th., në gjysmën e regjistrin të sipërm.

— *Meloditë kryesore* të polifonisë labe, disa herë, janë

të ekuilibruara, por, më shpesh, të dizekuilibruara mes tyre, me përparësinë e melodisë së parë.

— *Shtrirja modale* e regjistrit të sipërm, përgjithësisht, është më e madhe se ajo e regjistrit të poshtëm. Rastis që ajo këtu të kapë intervalin e septimës së vogël mes skajeve të saj. Ndërkohë, shtrirja modale e regjistrit të poshtëm mund të arrijë vetëm gjer në intervalin e kuartës së pastër.

Pentatonika labe është bimodale — ajo formohet prej modesh të ndryshme, të cilave, kuptohet mirëfilli, u përgjigjet edhe një bazë modale e ndryshme. Të vërejmë konkretisht praninë e bimodalitetit.

SHKO MOJ SHKO KUAC' E KUQE

Bob. 1066/1

Pilur — Vlorë, 1974

Kënduar: grup i përzier.

Tempo giusto
Vivace ♩. 176

Fyell
Dyjare

Rubato
Allegro assai ♩. 144

Tempo giusto

O kur më shkon si zog' e ma-lit Me lu- le fu-

ma-lit Me lu- le fu-

Me lu- le fu-

Me lu- le fu-

ndin fu- sta- ni E- dhe fur- kën du- ke tje- rrë

ndin fu- sta- ni E- dhe fur- kën du- ke tje- rrë

ndin fu- sta- ni E- dhe fur- kën du- ke tje- rrë

ndin fu- sta- ni E- dhe fur- kën du- ke tje- rrë

Fa- qe- ku- qe moj lesh- ver- dhë Shko moj shko ku-

Fa- qe- ku- qe moj lesh- ver- dhë Shko moj shko ku-

Fa- qe- ku- qe moj lesh- ver- dhë Shko moj shko ku-

Fa- qe- ku- qe moj lesh- ver- dhë Shko moj shko ku-

ae ke ku- qe se hë- nës dri- tën ja zu- re

ae ku- qe se hë- nës dri- tën ja zu- re

ae e ku- qe se hë- nës dri- tën ja zu- re

ae e ku- qe se hë- nës dri- tën ja zu- re

Lë-re mëi të-nden të ndri-ço-jë dhe ma-lin ta
 Lë-re të-nden të ndri-ço-jë dhe ma-lin ta
 Lë-re të-nden të ndri-ço-jë dhe ma-lin ta
 Lë-re të-nden të ndri-ço-jë dhe ma-lin ta

più mosso

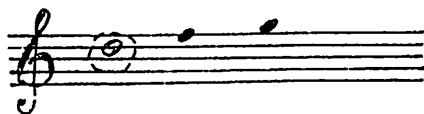
zbu-ku-ro-jë Je-le-kun me sall-ta-ne-te
 zbu-ku-ro-jë Je-le-kun me sall-ta-ne-te
 zbu-ku-ro-jë Je-le-kun me sall-ta-ne-te
 zbu-ku-ro-jë Je-le-kun me sall-ta-ne-te

Bo-bo ç'më bë-ri për ve-te Shko e rro-tu-
 Bo-bo ç'më bë-ri për ve-te Shko e rro-tu-
 Bo-bo ç'më bë-ri për ve-te Shko e rro-tu-
 Bo-bo ç'më bë-ri për ve-te Shko e rro-tu-

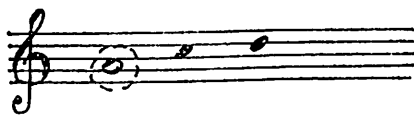
Ilo - ma sy - në Mos më lë ve - tëm në bri - një.
 Ilo - ma sy - në Mos më lë ve - tëm në bri - një.
 Ilo - ma sy - në Mos më lë ve - tëm në bri - një.
 Ilo - ma sy - në Mos më lë ve - tëm në bri - një.

Tanimë dallojmë lehtëzi modet e ndryshme të solistëve: marrësi e shtjellon melodinë e tij në modin me bazë notën re; kthyesi — në modin me bazë notën la. Ja modet përkatëse të tyre:

Modi I, me bazë tingullin re, të cilin do ta quajmë bazë parësore të modit.



Modi II me bazë tingullin la, të cilin do ta quajmë bazë dytësore të modit.



Ja dhe tërësia e modeve.



Duke njohur praninë e dy bazave modale në pentatonikën labe, njëkohësisht, ne dallojmë rolin e diferencuar të tyre. Kështu, ndërsa baza parësore këndohet hera-herës nga marrësi, kthyesi dhe vazhdimisht prej korit, baza dytësore këndohet hera-herës vetëm prej kthyesit. Kjo, pra, flet mbi përparësinë e bazës parësore ndaj asaj dytësore.

Bashkëjetesa e dy modeve brenda pentatonikës, bimodaliteti, sjell pasoja të rëndësishme në polifoninë labe: ai i jep karakter individual, origjinal, të papërsëritshëm harmonisë që lind brenda saj, qoftë në raport me harmoninë e dialekteve të tjera polifonike të vendit tonë, qoftë në krahasim me harmoninë e muzikës reflekse. Në të njëjtën kohë, prania e dy modeve paraqitet si shkak i disa ligjësorive të përgjithshme të polifonisë labe, ligjëtori që kanë të bëjnë sidomos me mënyrën e përdorimit (përgatitjes dhe zgjidhjes) të disonancave në të etj.

Atëherë, nga sa folëm mbi rrafshin horizontal polifonik të pentatonikës labe, mendojmë se shfaqja më qenësore e origjinalitetit të saj në këtë aspekt duhet konsideruar bimodaliteti.

Në rrafshin *vertikal harmonik* mbase më e nevojshme është të shihet ngjyra ose koloriti i pentatonikës labe. Duke vërejtur marrëdhëniet harmonike mes *bazës parësore* të modit dhe tingujve të tjerë mbi të, që përcaktojnë ngjyrën e tij, në këtë kuptim pentatonika labe ka një ngjyrë përherë minore. Në llojet I, II, IV tingëllimi minor nuk është aq i plotë, sepse mungon kuinta e akordit, ndërkohë që në llojet III, V, VI tingëllimi minor jepet i plotë, përderisa kuinta e akordit është e pranishme.

Kurse, duke vështruar marrëdhëniet harmonike mes *bazës dytësore* të modit dhe tingujve të tjerë mbi të, që përcaktojnë ngjyrën e tij, vihet re se pentatonika labe ka një ngjyrë herë minore e herë mazhore. Kështu, llojet I, V, VI kanë ngjyrë minore, ndërsa lloji II — ngjyrë mazhore. (Në kuptimin e dhënë, llojet III, IV është zor të përcaktohen).

Më në fund, duke vërejtur njëkohësisht si marrëdhëniet harmonike mes *bazës parësore* të modit dhe tingujve të tjerë mbi të (që përcaktojnë ngjyrën e tij), dhe marrëdhëniet harmonike mes *bazës dytësore* të modit dhe tingujve të tjerë mbi të (që sërish përcaktojnë ngjyrën e tij), del se pentatonika labe ka një ngjyrë të dyfishtë: herë minore-minore dhe herë mazhoro-minore. Kështu, lloji I ka ngjyrë minore-minore,

ndërsa lloji II — mazhoro-minore, (Në kuptimin e dhënë, llojeve III, IV, V, VI u mungon ngjyra e dyfishtë — ata kanë vetëm ngjyrë minore).

Nga sa folëm mbi rrafshin vertikal harmonik të pentatonikës labe, mendojmë se shfaqja më qenësore e origjinalitetit të saj në këtë aspekt duhet konsideruar ngjyra minore mbi bazën parësore.

Duke ndjekur objektivizimin e pentatonikës labe, njëherësh, si në rrafshin *horizontal polifonik* ashtu edhe në rrafshin *vertikal harmonik*, shquajmë një varësi të dyfishtë të tingujve prej bazës parësore. Në rrafshin horizontal polifonik shprehje e kësaj varësie janë kalimet e kohëpaskohëshme, zbritëse ose ngjitëse, të marrësit e kthyesit në bazën parësore të modit; në rrafshin vertikal harmonik shprehje e një varësie të tillë është prania e bazës parësore të modit në çdo bashkëtingëllim harmonik. Këtë lloj varësie do ta quajmë «gravitet modal».

Për melodikën pentatonike labe, sikurse për melodikën pentatonike në përgjithësi, rikthimi, kohë pas kohe, në bazën parësore të modit shfaqet një rregull thelbësor i ndërtimit të saj. Merret me mend se, ndërsa linja e parë rikthehet tek ajo (baza parësore) zakonisht duke zbritur poshtë, linja e dytë — duke u ngjitur lart. Në këtë mes dallojmë se melodia e parë ka një varësi më të madhe ndaj një baze të tillë sesa melodia e dytë. Kjo e fundit, kuptohet se ndodhet në një varësi të dyfishtë: nga baza parësore dhe dytësore. Natyrisht, shpesh varësinë më të madhe ajo e ka ndaj bazës së vet, dytësore.

Që baza parësore e pentatonikës labe është e pranishme në çdo bashkëtingëllim harmonik, kjo s'ka nevojë për argumente. Mjafton të kemi parasysh se isoja, ky kor i lashtë autentik, shoqëron meloditë e marrësit dhe kthyesit nga kreu në mbarim. Kështu, ai detyrimisht bëhet tingull i çdo bashkëtingëllimi harmonik, tre ose katërzërësh, sipas rastit.

Mendojmë se varësia e dyfishtë, horizontale dhe vertikale, e tingujve të pentatonikës labe ndaj bazës parësore duhet konsideruar, gjithashtu, shfaqje qenësore e origjinalitetit të saj.

ROLI MODAL I GRADEVE

Brenda melodikës labe, gradë të ndryshme luajnë role modale të ndryshme. Kështu, *grada e parë*, duke qenë baza themelore e modit, ushtron, para së gjithash, një funksion të rëndësishëm harmonik — siç do të kemi rast të vërejmë, ajo e bën të qëndrueshme melodikën labe nga pikëpamja tonale, rregullon raportet harmonike mes tingujve të saj etj. Një rol të pazëvendësueshëm harmonik luan gjithashtu *grada e tretë* — meqenëse ndodhet në largësinë e tercës së vogël mbi notën bazë, ajo i jep ngaherë melodikës labe një ngjyrë ose kolorit të qartë minor. Funksioni i *gradës së katërt* bëhet i ndjeshëm veçanërisht gjatë kadencimeve, të cilat thuhet gjithmonë arrihen përmes saj. Është fakt se, në këtë mënyrë, përfytyra dalluese e melodikës labe sikur theksohet më tepër. *Grada e pestë* dhe *e gjashtë* nxisin veçanërisht rritjen, pasurimin, zhvillimin intonativ. Një rol tepër të veçantë ushtron *grada e shtatë* — duke qëndruar ngaherë në largësinë e septimës së vogël mbi notën bazë, ajo e bën aq të dallueshme natyrën pentatonike të melodikës labe. Shtojmë se tre gradët e fundit — e pesta, e gjashta, e shtata — tingëllojnë qoftë sipër, qoftë poshtë bazës parësore të modit, dukuri që nuk mund të mos ndikojë pikërisht në përfytyrën dalluese të kësaj melodike. Pa nënvlerësuar kurrsesi rolin modal të ndonjë grade, mendojmë se lipset të vihen në dukje sidomos funksionet e veçanta *melodike* që luajnë dy gradë — e katërta, e shtata, dhe, funksionet e veçanta *harmonike* që ushtrajnë dy gradë të tjera — e para, e treta. Individualiteti, origjinaliteti, papërsëritshmëria e melodikës labe u detyrohet në një masë të përfillshme roleve modale të tyre.

INTERVALET TIPIKE

Duke qenë një dukuri artistike individuale, origjinale, e papërsëritshme, melodika labe formohet edhe nga intervale melodike të caktuara. Tipike këtu shfaqen sidomos largësitë e thjeshta konsonante e disonante: prima, sekonda e madhe,

terca e vogël, kuarta e pastër, kuinta e pastër, seksta e vogël, septima e vogël. Dy të fundit përdoren dendur gjithashtu përkatësisht në vajtime dhe kaba. Intervale më të zgjeruara, si, p.sh., oktava e pastër, decima e vogël ndihen herë-herë vetëm gjatë linjës së dytë, asaj të kthyesit. Përshtypje na shkakton veçanërisht lehtësia me të cilën këndohen tre intervale disonante: sekonda e madhe, kuarta e pastër, septima e vogël. Pikërisht largësi të tilla mendojmë se duhen quajtur si më tipiket.

Brenda melodikës labe është e ndjeshme mungesa e gjysmëtonit (anhemaitonika) dhe tritonit, dukuri që përbën një tipar thelbësor të melodikës pentatonike në përgjithësi. Megjithatë, për shkak të modulacionit të vazhdueshëm që pëson kënga polifonike, herë-herë, lindin edhe intervale të zvogëluara ose të zmadhuara. Porse këto largësi në asnjë mënyrë s'duhet të quhen tipike — mæqenëse janë kalimtare, ato shpejt ua lenë vendin intervaleve thelbësore. Nënvizojmë se përparësia e intervaleve të këndueshme ndërvarët, sigurisht, prej vetë natyrës zanore të melodikës labe. Nga lëvizjet, mbizotëruese këtu është lëvizja graduale, e harmo-nishme, d.m.th., në primë dhe sekondë.

RELIEVI MELODIK

Përfytyra dalluese e melodikës labe, në një masë të rëndësishme, kushtëzohet nga vija e lartësisë së tingujve ose relievi melodik, siç mund ta quajmë ndryshe. Dihet se, krahas metro-ritmit dhe modo-tonalitetit, vija e lartësisë së tingujve përfaqëson një ndër ligjet themelore universale të melodikës. Duke vërejtur me kujdes relievin intonativ të melodikës labe, fitojmë bindjen se, në ndërthurjen mes valëzimeve të tingujve nga poshtë-lart dhe atyre nga lart-poshtë, ajo parapëlqen, më shumë, të dytat. Por, në asnjë mënyrë nuk duhet menduar se drejtimi intonativ zbritës është një cilësi specifike vetëm e saj. Në qoftë se stilet muzikore të polifonisë labe ruajnë përfytyrë intonative e modale të veçantë, kjo nuk lidhet thjesht me prirjen zbritëse të tyre. Këtu, pra, veprojnë një sërë faktorësh.

Po t'i krahasojmë nga pikëpamja gjatësore fjalitë muzikore të solistëve kryesorë të polifonisë labe, marrësit e

kthyesit, del që ato, përgjithësisht, janë njësoj të gjata. Ndodh kështu sepse kontrapunkti mes tyre ndjek më tepër parimin e lojës së njëkohshme të melodive. Ndaj, zakonisht, brenda këngës polifonike labe zhvillohet një kontrapunkt i ngjeshur. Veç lënda intonative e solistëve shfaqet e ndryshme — ndërsa fjalitë e marrësit, duke qenë në përgjithësi më të individualizuara, përmbajnë thelbin intonativ të këngës shumëzërëshe labe, fjalitë e kthyesit, duke qenë në përgjithësi më pak të individualizuara, sjellin intonacione që kontrastojnë me ato të marrësit.

Është e qartë se madhësia e valëzimeve ndërvaret nga zhvillimi i vetë melodikës — sa më e gjerë të jetë ajo, aq më të ndjeshme do të shfaqen valëzimet; përkundrazi, sa më e ngushtë të jetë melodika, aq më të heshtura do të vijnë valëzimet. Mes morisë së lëkundjeve intonative të melodikës labe, rrugët kryesore që ndjekin valëzimet e tingujve të saj mendojmë se janë tri: a) duke zbritur prej kuartës së pastër, drejt tercës së vogël, për në notën bazë të modit; b) duke zbritur prej kuintës së pastër, drejt kuartës së pastër e tercës së vogël, për në notën bazë të modit; c) duke zbritur prej septimës së vogël, drejt kuintës së pastër, kuartës së pastër e tercës së vogël, për në notën bazë të modit.

JANINËS ÇI PANË SYTË

Bob. 1526/13

Lapardha — Vlorë, 1983
Kënduar: grup burrash

Rubato
Moderato ♩ = 104

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ja-ri-nës ç'i pa-në sy-të" and "o ho". The tempo is marked "Rubato" and "Moderato" with a metronome marking of 104. The score is written on five staves.

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ja-" and "a". The tempo is marked "Rubato" and "Moderato" with a metronome marking of 104. The score is written on five staves.

Ja. ni- no

Ja. ni- no o ho

Ja. ni- no

Ja. ni- no

Più mosso

Jsh e prēm-te a-jo di-të

Jsh e prēm-te a-jo di-të

Jsh e prēm-te a-jo di-të

Jsh e prēm-te a-jo di-të

Ja- a ja. ni- no.

Ja- ja- ni- no.

Ja- ja- ni- no.

Ja- ja- ni- no.

A musical score for voice and piano. The score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics "he" are written below the vocal line in the second measure. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal line features a melodic line with a slur over the first four notes and a dotted note in the fifth measure. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with a similar melodic pattern.

KONTRAPUNKTI

Kontrapunkti ose rregullsia e brendshme e ndërthurjes së linjave muzikore, përbën, sigurisht, çështjen më themelore, dhe, njëkohësisht, më të ndërlikuar të çdo lloj polifonie. Nocioni «kontrapunkt», siç dihet, vjen nga latinishtja: «punctum contra punctum», që do të thotë një pikë kundër një pike, një notë kundër një note, dhe, rrjedhimisht, një melodi kundër një melodie. Në kuptimin e ngushtë, ai parakupton vetëm njërin tip të muzikës polifonike, tipin polifonik, kurse ne do ta përdorim atë në një kuptim më të gjerë, i cili parakupton mbarë tipat e një muzike të tillë. Pra, me këtë koncept do të nënkuptojmë polifoninë si mjet shprehës në artin muzikor.

Të hulumtosh kontrapunktin në polifoninë labe, mbi të gjitha, do të thotë të bësh përpjekje për të njohur strukturën e brendshme të kësaj polifonie, do të thotë të studiosh rregullat më të përgjithshme, më themelore të saj. Mes një procesi të tillë zbulohet përfundimisht, si të thuash, «misteri» i shumëkërkuar, e panjohura e madhe, ligjësonia më e rëndësishme, pra, thelbi i kulturës muzikore polifonike labe. Në këtë kuptim, shqyrtimi i kontrapunktit është baras me shqyrtimin e tërë polifonisë.

Si çdo dukuri tjetër artistike, kontrapunkti lab nuk ngjizet dhe s'mund të ngjizet prej tiparesh thjesht të përgjithshme dhe vetëm të përgjithshme ose thjesht individuale dhe vetëm individuale. Në të vërtetë, krahas tipareve universale, ai fiton njëkohësisht disa tipare individuale, origjinale, të papërsëritshme. Pikërisht në mbrytjen mes tyre përftohen të gjitha dukuritë artistike, qofshin ato popullore, qofshin reflekse. Pa harruar asnjë çast tiparet e përgjithshme, ne do të rrahim të zbulojmë sidomos tiparet e veçanta të kontrapunktit lab. Kështu, njohja e tij do të vijë përmes hulumtimit të një radhë çështjesh, të gjera e të ngushta, teorike e praktike. Duke i trajtuar dhe konkretizuar ato, do të mundohemi që, për secilën, të nxjerrim përfundimin përkatës.

ROLI I KËNGËTARËVE

Është e pamundur të trajtohen aspekte të veçanta, konkrete, të ngushta, teknike të kontrapunktit lab, pa njohur më parë, ndër të tjera, një aspekt aq të përgjithshëm — rolin që luajnë brenda tij këngëtarët, solistët dhe kori. Përmes një aspekti të tillë, jo vetëm u hapet udhë çështjeve simotra, por, krahas tyre, do të mund të ndriçohet sadopak edhe përfytyra e kontrapunktit lab. Natyrisht, këtu fjala është për të vështruar funksionet më të përgjithshme, më thelbësore, më tipike të këngëtarëve.

Marrësi, solisti i parë i polifonisë labe, luan këto role kryesore: Së pari, ai, në çdo rast, është përcaktuesi kryesor i përmbajtjes ideoemocionale të këngës polifonike. Gjatë tërë fjalive muzikore, por, sidomos, në fjalinë e parë të kësaj kënge, marrësi jep notën kryesore ideoemocionale. Prej tij varet, në një masë të konsiderueshme, nëse do të kemi një muzikë kryesisht epike, kryesisht lirike apo kryesisht dramatike, nëse do të kemi një muzikë epiko-lirike, epiko-dramatike, liriko-epike, liriko-dramatike. etj.

Së dyti, marrësi është gjithashtu përcaktuesi kryesor i formës artistike të këngës polifonike. Prej tij varet, në një masë të përfillshme, nëse do të kemi një muzikë kryesisht të individualizuar apo kryesisht të painedividualizuar në pikëpamje intonative, kryesisht recitative apo kryesisht arioze në melodikë, kryesisht të ashpër apo kryesisht të butë në metër, kryesisht të saktë apo kryesisht të lirë në ritëm, të vogël ose të zgjeruar në formë, kryesisht të ngadaltë apo kryesisht të shpejtë në dinamikë, me më pak ose me më shumë ndryshime në agogjikë etj.

Kështu, *marrësi e drejton këngën shumëzërëshe labe nga çdo pikëpamje.*

Kthyesi, solisti i dytë i polifonisë labe, luan këto role kryesore: Së pari, ai, në çdo rast, lind kontrastin e shumanshëm intonativ, modal, harmonik, ritmik, të regjistrave, pushimeve etj., me marrësin dhe këngëtarët e tjerë. Prej tij varet, në një masë të konsiderueshme, nëse do të kemi një muzikë më pak ose më shumë të gjallë, më pak ose më shumë kontrapunktuese, vepruese apo të njëtrajtshme etj.

Së dyti, kthyesi luan rol të rëndësishëm në organizimin e këngës polifonike — ai bën lidhjen mes marrësit dhe

këngëtarëve të tjerë, krijon vazhdimësi nga njëra fjali muzikore në tjetrën etj. Ky solist nuk mungon në asnjë çast të këngës, ndërkohë që hedhësi, isoja, madje edhe vetë marrësi mund të pushojnë, dhe, në të vërtetë, ka raste që pushojnë. Roli organizues, lidhës, përvijues i kthyesit del në pah, sidomos, gjatë kadencimeve të brendshme të këngës polifonike. Kështu, vazhdimësia e saj, në një masë të përfillshme, i detyrohet pikërisht këtij solisti.

Së treti, kthyesi përcakton, në shumicën e rasteve, llojin ose variantin e pentatonit të këngës polifonike. Siç është pohuar, ky solist e shtjellon melodinë e vet në regjistrin e poshtëm, d.m.th., nën bazën parësore të pentatonit. Pra, duke zgjeruar shtrijën modale, «frymëmarrjen» e këngës, ai, njëkohësisht, sjell këtë ose atë lloj pentatoni.

Në këtë mënyrë, *kthyesi e përthyen këngën shumëzërëshe labe nga çdo pikëpamje.*

Hedhësi, solisti i tretë i polifonisë labe, luan këto role kryesore: Së pari, ai, në çdo rast, pasuron bashkëtingëllimet harmonike, i shndërron ato nga trezërëshe në katërzërëshe.

Së dyti, hedhësi shpesh përforcon karakterin minor të këngës polifonike.

Së treti, hedhësi, herë-herë, ndihmon marrësin, bën që mendimi i tij të dalë më mirë në pah.

Së fundi, hedhësi, disa herë, është karakterizues i stileve të caktuara muzikore. Stilin qytetar gjirokastrit të burrave, p.sh., ne e dallojmë, mes të tjerash, nga hedhësi në formën e një nënzëri të marrësit: stilin himariot — nga hedhësi në formën e një isoje të dytë, i cili interpretohet në mënyrë karakteristike etj.

Kështu, *hedhësi e pasuron këngën shumëzërëshe labe sidomos nga pikëpamja harmonike.*

Isoja, kori i polifonisë labe, luan këto role kryesore: Së pari, ai, në çdo rast, ruan notën themelore, bazën e modit mbi të cilin ndërtohet kënga polifonike. Prej tij varet, në një masë të konsiderueshme, nëse do të kemi një muzikë më pak ose më shumë moduluese, më pak ose më shumë të pastër nga pikëpamja tonale etj.

Së dyti, isoja ushtron një ndikim të pazëvendësueshëm në unitetin mes këngëtarëve. Këtë funksion ajo e arrin kryesisht përmes gravitetit, forcës tërheqëse ndaj tyre, qoftë në planin horizontal polifonik, qoftë në planin vertikal harmonik. Në planin horizontal polifonik shprehje e këtij graviteti janë kalimet ngjithëse ose zbritëse të marrësit e kthye-

sit drejt isos; në planin vertikal harmonik refleks i një graviteti të tillë është prania e isos në çdo bashkëtingëllim harmonik.

Së treti, duke u interpretuar zakonisht nga një masë këngëtarësh, isoja e bën më bindëse e më jetësore përmbajtjen ideoemocionale të këngës polifonike. Ajo krijon atë shtrat emocional, karakteri i të cilit ndikon drejtpërdrejt mbi karakterin e përmbajtjes ideoemocionale të mbarë krijimit polifonik. Kështu, përshtat përmbajtjes së këtij krijimi, që mund të jetë, sipas rastit, e një karakteri epik, lirik, dramatik, etj., isoja merr herë një karakter përgjithësisht të fortë, herë përgjithësisht të qetë dhe herë përgjithësisht veprues.

Së fundi, përmes mundësive të mëdha tingëllore, isoja ndikon gjallërisht në cilësinë e interpretimit të këngës polifonike — bën të mundur një modulacion gradual të saj; i jep një farë njësimi ritmik; me anë të isos arrihen më mirë ngjyrimet emocionale të këngës; po ashtu, lehtësohen ndryshimet në metrikën, ritmikën, dinamikën dhe agogjikën e saj etj.

Në këtë mënyrë, *isoja e bën të qëndrueshme këngën shumëzërëshe labe sidomos nga pikëpamja tonale**.

Duke i krahasuar rolet që luajnë këngëtarët, solistë e koristë, në polifoninë labe, duhet vënë në dukje përparësia e marrësit. Ai e udhëheq atë nga të gjitha pikëpamjet, së pse luan linjën kryesore melodike ose melodikën në kuptimin e ngushtë të fjalës. Në raste të veçanta, marrësi mund të këndojë vetëm, pa këngëtarë të tjerë, ndërsa këngëtarët e tjerë nuk mund të këndojnë dhe s'ka kuptim që të këndojnë pa marrës. Ndërkohë, praktikisht, këngëtarët asnjëherë s'mund të bëjnë veç e veç, janë njësoj të nevojshëm një — ri për tjetrin, mungesa e secilit prej tyre do të shpinte sigurisht në prishje të logjikës së brendshme shumëzërëshe etj. Por, në çaste të caktuara të këngës polifonike, ata mund të luajnë një rol të ndryshëm, më të vogël ose më të madh, sipas rastit, në shtjellimin e saj. Kur marrësi njësohet me ison, p.sh., linjën melodike e vazhdon hedhësi, pra, në raste të tilla ai del në pah më tepër se marrësi, dhe, si rrjedhojë, luan një rol më të rëndësishëm se ai etj.

Fakti që stile të ndryshme muzikore labe mund të bëjnë, dhe, në të vërtetë, bëjnë edhe pa hedhës, mendojmë se nuk

*) Shprehja e mirënjohur labe «Isua duhet të tingëllojë si zile» nënkupton pikërisht funksionin themelor të saj.

nënkupton një rol më të vogël, të dorës së dytë, të nënshtruar të këtij solisti ndaj këngëtarëve të tjerë. Sipas mendimit tonë, një fakt i tillë duhet të lidhet me hyrjen e hedhësit në një periudhë historike relativisht të vonë në ndërtimin e polifonisë labe, si evolucion i brendshëm i saj. Në këtë mënyrë, stilet muzikore trezërëshe reflektojnë pikërisht stadin historik kur kjo lloj polifonie s'e njihte ende hedhësin etj.

Nga sa parashtruam, mund të nxjerrim përfundimin se këngëtarët në polifoninë labe luajnë role parimisht të domosdoshëm, të pazëvendësueshëm, të patjetërsueshëm.

LËNDA INTONATIVE E ÇDO KËNGËTARI

Hulumtimi i lëndës intonative të këngëtarëve solistë e koristë është me rëndësi të veçantë për kontrapunktin lab. Njohja, qoftë edhe e përgjithshme, e kësaj lënde do të bëjë të qartë, sidomos, dy probleme: së pari, ndërtimin modotonal të çdo këngëtar; së dyti, llojet themelore intonative të tyre. Kështu do të fitohet një ide pak a shumë e saktë mbi përfytyrën dalluese dhe mundësitë shprehëse të mbarë këngëtarëve.

Marrësi, solisti i parë i polifonisë labe, karakterizohet, në përgjithësi, nga një *shtirje modale më e gjerë se ajo e solistëve të tjerë* — hapësira mes notave të skajshme të tij arrin herë në kuartë, herë në kuintë, herë në sekstë të vogël, herë në septimë të vogël. Ai ndërtohet, zakonisht, në mode treqingëllore, katërtingëllore, pesëtingëllore. Si rregull, ky solist e shtjellon linjën e vet mbi notën bazë të këngës.



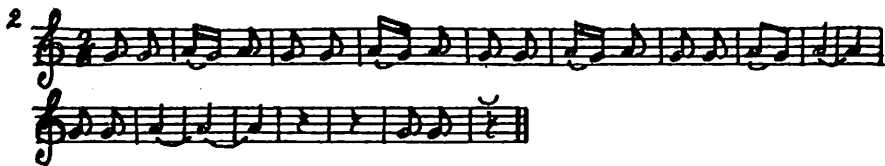
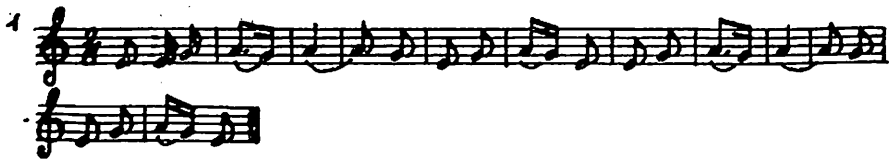
Llojet, shfaqjet, format themelore intonative të marrësit janë të shumta. Ato ndryshojnë sipas zonave etnografike, ndonjëherë edhe sipas fshatrave. Nuancime të karakterit intonativ shquhen gjithashtu nga seksi në seks, nga grupi në grup, madje edhe nga njëri solist tek tjetri. Meqenëse stilet muzikore të këngës shumëzërëshe labe, të cilat përbëjnë objektin e kapitullit të tretë, deri diku, janë të njëjta me llojet themelore intonative të marrësit, shqyrtimi i posaçëm i këtyre të fundit do të ishte diçka e panevojshme. Vetëm se duhet të theksojmë që ky solist është tepër përcaktues në diferencimet mes mënyrave të ndryshme të të kënduarit.

Kthyesi, solisti i dytë i polifonisë labe, karakterizohet në përgjithësi, nga një shtrirje modale më e ngushtë se ajo e marrësit — hapësira mes notave të skajshme të tij arrin herë në sekondë të madhe, herë në tercë të madhe, herë në kuartë të pastër, herë në sekstë të vogël. Ai ndërtohet, zakonisht, në mode dytingëllore, treetingëllore, katërtingëllore. Si rregull, ky solist e shtjellon linjën e vet nën notën bazë të këngës, duke kapur herë-herë gjer tercën e vogël mbi të. Në raste të veçanta, kthyesi shtjellohet përgjithësisht mbi notën bazë. Hapësira mes notave të skajshme të tij tashmë arrin rëndom septimën e vogël, ndonjëherë nonën e vogël etj. Siç do të shohim, në këto raste ai ekzekutohet me zë koke.



Llojet, shfaqjet, format themelore intonative të kthyesit janë relativisht të kufizuara. Në radhë të parë, vërehet se ato nuk ndryshojnë me çdo kusht nga njëri stil muzikor në tjetrin. Por raportet mënyrë të kënduari — kthyes paraqiten të ndërlikuara. Takohen edhe raste që, brenda të njëjtit stil muzikor, të përdoren forma të ndryshme të të kthyerit. Në rrethana të tilla mendojmë se *kthyesi ekziston në disa lloje themelore të individualizuara, të përcaktuara, të qartësuar nga pikëpamja intonative, të cilat, duke qarkulluar lehtësisht nga njëra zonë etnografike në tjetrën, u përshtaten nga herë natyrës së stileve të caktuara, madje edhe krijimeve të veçanta muzikore. Ky solist, zakonisht, nuk është aq përcaktues në diferencimet mes mënyrave të ndryshme të të kënduarit.*

Pa synuar në asnjë mënyrë për hulumtim tërësor dhe pa dashur kurrsesi t'i ngushtojmë llojet intonative të kthyesit, më themeloret prej tyre mund t'i karakterizojmë në këtë mënyrë: 1) lloji me përdorim veprues të gradës së pestë nën notën bazë; 2) lloji me përdorim veprues të gradës së shtatë nën notën bazë; 3) lloji me përdorim veprues të gradës së parë nën notën bazë; 4) lloji që, intonativisht, shtjellohet në qerthullin e gradës së tretë; 5) lloji që tingëllon në regjistër të lartë, i quajtur në popull «kthyesi me grykë». Ndër ta, të shpeshtë janë, sidomos, llojet që përdorin dendur përkatësisht gradën e pestë dhe të shtatë nën notën bazë. Sidoqoftë, çdonjëri prej tyre bën jetë përmes variantesh të shumta, të cilat vështirë se mund të paraqiten të gjitha. Po mjaftohemi të japim vetëm variantin më tipik të çdo lloji.



Interesant na duket veçanërisht lloji i kthyesit që, in-tonativisht, shtjellohet në rrethin e gradës së tretë. Tipare thelbësore të tij, mes të tjerash, janë: shtrirja modale në largësinë e sextës së vogël, ndërtimi modo-tonal pesëtingëllor, shkapërcimi në kuartë të pastër etj. Prania e një kthyesi me veçori tonale aq të përcaktuara, siç kuptohet, jep mun-

dësi për kontrapunktim në shkallë të lartë, Njëkohësisht, kjo flet, pa dyshim, për aftësi krijuese dhe ndërgjegje artistike muzikore të zhvilluar të popullit tonë. Duke pasur tipare themelore të përbashkëta, variantet e këtij lloji shquhen nga-herë mes tyre. Ja disa shembuj:

1

2

3

4

5

Për bukurinë, natyrën e veçantë karakteristike, përfytyrën aq të qartë, emocionet e thella që na shkakton etj., vëmendje tërheq edhe lloji i kthyesit që tingëllon në regjis-

tër të lartë apo i ashtuquajhuri «kthyesi me grykë». Ai ekziston, përgjithësisht, në dy variante kryesore: ose duke u kënduar thjesht me zë koke, pra, një oktavë më lart sesa marrësi, solisti i parë; ose duke përdorur një linjë të posaçme melodike, ku vazhdimisht ndihen sidomos largësitë karakteristike të septimës së vogël, nonës së vogël etj. Këto intervale «instrumentore» kapen gjithmonë me mjeshtëri. Ndoshta pikërisht largësi të tilla sjellin shpesh brenda krijimeve nota dhembjeje e keqardhjeje. «Kthyesi me grykë» s'është një dukuri e rastësishme dhe as një zbukurim ekzotik që i vishet dashur pa dashur, kohë e pa kohë këngës shumëzërëshe labe. Duke përfaqësuar një traditë vendase sigurisht tepër të lashtë, ai dëgjohet në shumë fshatra e zona etnografike të Labërisë dhe interpretohet lirisht nga vajza e gra, djem e burra. Ky lloj kthyesi është një shprehje tjetër e aftësive të mrekullueshme krijuese të popullit shqiptar. Ja, dy variantet kryesore të tij:

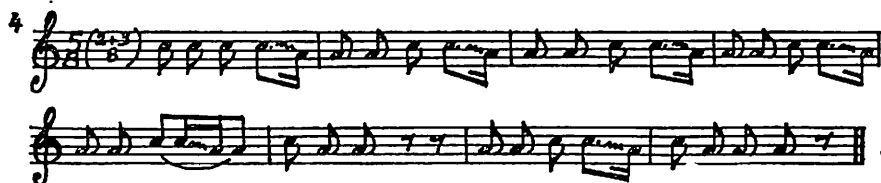
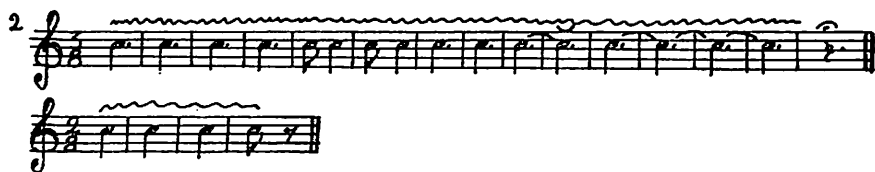


Hedhësi, solisti i tretë i polifonisë labe, karakterizohet, në përgjithësi, nga një *shtrirje modale më e ngushtë se ajo e kthyesit* — hapësira mes notave të skajshme të tij herë është vetëm në primë, herë arrin në tercë të vogël, herë në kuartë të pastër; herë në kuintë të pastër. Ai ndërtohet, zakonisht, në mode njëtingëllore, dytingëllore, treetingëllore katërtingëllore. Si rregull, ky solist e shtjellon linjën e vet mbi natën bazë të këngës:



Llojet, shfaqjet, format themelore intonative të hedhësit janë të pakta. As këto nuk ndryshojnë detyrimisht nga njëri stil muzikor në tjetrin. Raportet mënyrë të kënduari — hedhës shfaqen gjithashtu të ndërlikuara. Nëse disa stile muzikore, si, p.sh., stili qytetar gjirokastri i burrave, ai himariot etj., karakterizohen, përgjithësisht, nga lloje të veçanta hedhësi, mjaft sivëllezër të tyre përdorin lloje të ndryshme, pra, më shumë se një lloj. Madje, forma hedhësi që janë karakteristike për stile të caktuara, dëgjohen edhe në stile të tjera. Sidoqoftë, *ky solist, herë-herë, është përcaktues në diferencimet mes mënyrave të ndryshme të kënduarit.*

Llojet, shfaqjet, format themelore intonative të hedhësit mund t'i karakterizojmë në këtë mënyrë: 1) lloji si nënzë i marrësit, që s'është veçse një dëgëzim, një varjim, një bijëzim i solistit të parë; 2) lloji si iso e dytë, e cila qëndron ngaherë në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë; 3) lloji si iso pjesërisht e lëvizshme, që, gjatë zhvillimit të fjalive muzikore, qëndron në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë, ndërsa, gjatë kadencimit të fjalive, njësohet me të; 4) lloji si iso vazhdimisht e lëvizshme, e cila, brenda çdo fjalie muzikore, qëndron herë në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë, herë në të njëjtin tingull me të.



Është e rëndësishme të vemë në dukje se, prej llojeve themelore intonative të hedhësit, më dendur përdoren i dyti, i treti dhe i katërti. Ndërsa, nga pikëpamja intonative, të kristalizuara janë veçanërisht lloji i parë dhe i dytë, kurse i treti dhe i katërti, mund të shihen si variante të llojit të dytë ose si lloje të ndërmjetme mes dy të parëve. Llojet, shfaqjet, format themelore intonative të hedhësit përfaqësojnë stade të evolucionit historik të këngës shumëzërëshe labe. Më i hershëm ndër sivëllezërit ka mundësi të jetë ai si nën-zë i marrësit.

Isoja, kori i polifonisë labe, karakterizohet, në përgjithësi, nga një *shtrirje modale më e ngushtë se ajo e hedhësit* — hapësira mes notave të skajshme të tij është ngaherë vetëm primë. Si rregull, linja melodike e këtij përbërësi nënkupton një tingull të vetëm, i cili mbahet gjatë, zakonisht, nga fillimi gjer në mbarim të fjalive muzikore. Ai është pikërisht *tingulli themelor, baza modale mbi të cilën ndërtohet kënga shumëzërëshe.*



Duke u shfaqur intonativisht gjithmonë e njëlojtë, isoja interpretohet në dy forma kryesore — në mënyrë të zgjatur dhe në mënyrë të ndërprerë. Megjithëse s'ka ndonjë rregull të caktuar se kur përdoret njëra mënyrë dhe kur tjetra, zhanri i valles labe duket se parapëlqen më shumë të dytën. Aktualisht, edhe në këngë ajo përdoret më shpesh. Gjithsesi, mënyra e parë mbetet më e përgjithshme. Së fundi, jo rrallë vërehet edhe një gërshetim mes të dyja formave.



Nga sa parashtruam, mund të arrijmë në përfundimin se, ndër këngëtarët e polifonisë labe, lëndë muzikore të pasur gëzon veçanërisht marrësi dhe pas tij kthyesi. Hedhësi shquhet nga një lëndë më shpesh e një natyre harmonike, ndërsa lënda e isos është gjithmonë e një plani thjesht harmonik.

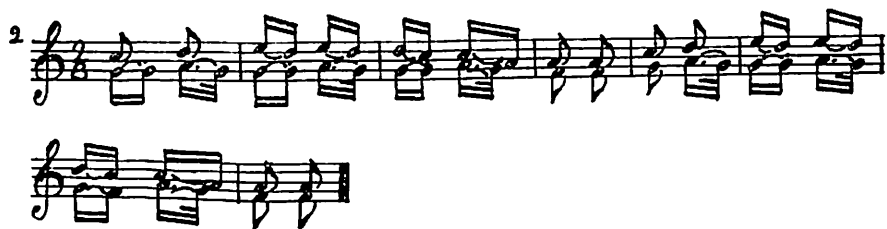
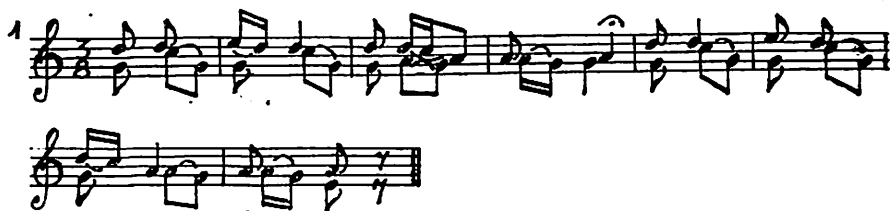
KONTRASTI DHE UNITETI MES KËNGËTARËVE

Tani që kemi një ide deri diku të qartë mbi lëndën intonative të këngëtarëve solistë e koristë të polifonisë labe, mundet fare mirë të vërejmë kontrastin dhe unitetin mes tyre. Objekti kryesor i vëzhgimit tonë, në këtë rast, do të jetë raporti marrës-kthyes, i cili, duke qenë çifti i parë i këngëtarëve, zakonisht, mbetet themelori, si për çdo lloj kontrapunkti në përgjithësi, ashtu edhe për atë lab në veçanti.

Kontrasti dhe uniteti mes marrësit e kthyesit nuk do të vësh-trohen në një plan të ngushtë. Ne do të përpiqemi të zbu-lojmë, para së gjithash, se në ç'drejtime themelore këta dy këngëtarë largohen dhe në ç'drejtime themelore ata afro-hen njëri me tjetrin. Synojmë gjithashtu të dallojmë rrugët, mënyrat, format kryesore të arritjes së kontrastit dhe uni-tetit. Kështu do të bëhet një hap tjetër drejt njohjes së strukturës së brendshme të kontrapunktit lab.

Marrësi dhe kthyesi kontrastojnë mes tyre, mbi të gji-tha, në aspektin *intonativ* — linja muzikore e solistit të parë, në thelb, është e ndryshme nga ajo e solistit të dytë. Duke pasur secila një përfytyrë individuale, origjinale, të pa-përsëritshme ato i kundërqëndrojnë muzikalisht njëra-tjet-rës. Në të vërtetë, brenda këngës shumëzërëshe labe, linja e dytë, intonativisht, përfaqëson linjën kontrapunktuese, pra, *ajo është krijuar për të hyrë në kontrapunktin të shuman-shëm me linjën e parë*. Nga ana tjetër, është pikërisht so-listi i dytë ai që vazhdimisht i përshtatet solistit të parë në të gjitha drejtimet. Shtojmë se kundërtia intonative përfa-qëson, sigurisht, llojin themelor të kontrastit. Ajo pastaj bëhet burim dhe jep shkas për lindjen e llojeve të tjera. Që lënda e marrësit ndryshon në thelb nga ajo e kthyesit, këtë mund ta vërejmë lehtësisht në çdo krijim.

Vëmendjen tonë e tërheq sidomos *kontrasti modal* mes marrësit e kthyesit — këta dy solistë i shtjellojnë linjat e tyre, përgjithësisht, në mode të ndryshme. Duke vëzhguar shumë e shumë krijime muzikore, del se rrugët, mënyrat, format themelore të kundërtisë modale mes solistit të parë dhe solistit të dytë shprehen në raporte të tilla: a) gradë e parë — gradë e tretë; b) gradë e parë — gradë e gjashtë; c) gradë e parë — gradë e pestë. Kështu, nëse marrësi, p.sh., e ndërton melodinë e vet në qerthullin intonativ të gradës së parë, kthyesi e shtjellon atë në rrethin intonativ të gradës së tretë. Ose: marrësi e ndërton melodinë në sferën intonative të gradës së parë, kthyesi — në atë të gradës së gjashtë etj. **Kontrasti modal është pa dyshim veçoria më e rëndësishme e ndërtimit të brendshëm të këngës shumëzërëshe labe. Ky lloj kontrasti, dhe, në përgjithësi marrëdhëniet harmonike disonante mes marrësit e kthyesit janë ndër faktorët krye-sorë që sjellin atë tendosje emocionale karakteristike për po-lifoninë labe në tërësi. Ja konkretisht tri rrugët kryesore të objektivizimit të kontrastit modal:**



Lidhur ngushtë me kontrastin modal qëndron *kontrasti harmonik* mes marrësit e kthyesit. Nga një pikëpamje e tillë, raportet kryesore ndërmjet linjës së solistit të parë dhe asaj të solistit të dytë janë: a) gradë e parë minore — gradë e tretë mazhore; b) gradë e parë minore — gradë e gjashtë mazhore; c) gradë e parë minore — gradë e pestë minore. Është e nevojshme të shënojmë se grada e tretë shpesh vjen e plotë, grada e gjashtë po ashtu, ndërsa e pesta shfaqet, zakonisht, e gjymtë, pa tingullin e pestë. Vetëm në ndonjë rast të rrallë, si, p.sh., në këngën «Leshverdha culën dëgjoi» (Tragjas), ajo çuditërisht tingëllon e plotë. Pra, siç shihet, *krahas bashkëjetesës së akordeve me natyrë të njëjtë (minoro-minore), janë të pranishme edhe bashkëtingëllime me natyrë të ndryshme harmonike (minoro-mazhore).*

Tepër i ndjeshëm është edhe *kontrasti ritmik* mes marrësit e kthyesit-figurat ritmike të solistit të dytë, në përgjithësi, janë më të vogla se ato të solistit të parë. Në shumë krijime polifonike linja e dytë përdor gjerësisht vlera gja-

shhtëmbëdhjetëshe, tridhjetedyshe etj. Pa vlera të tilla kënga shumëzërëshe labe në tërësi nuk mund të kuptohet. Në këtë mënyrë, kundërtia ritmike rreh t'i gjallërojë krijimet, t'i shkathtësojë e zhdërvjelltësojë sa më shumë ato. Është pikërisht kjo lloj kundërtie që i jep polifonisë labe atë vrull, atë shtytje, atë energji të brendshme të vazhdueshme. Kështu, nëse si rrjedhojë e kontrastit modal e harmonik përftohet tendosje emocionale, si pasojë e kontrastit ritmik vjen gjallëria e brendshme.



Ndonjëherë mendohet gabimisht sikur gjoja kontrasti ritmik mes melodive është më i rëndësishëm sesa kontrasti intonativ mes tyre. Ky mendim s'qëndron as nga pikëpamja teorike dhe as nga pikëpamja praktike. Në rrafshin teorik, melodia është mjeti shprehës i shkallës së parë në muzikë, figurat artistike muzikore lindin në pjesën më të madhe prej saj, karakteri i përgjithshëm ideoemocional i një krijimi të caktuar ndërvaret kryesisht nga ajo etj. Po ashtu, edhe në planin praktik, brenda një kënge shumëzërëshe, p.sh., mund të provohet lehtë se linja e dytë dallohet prej linjës së parë, mbi të gjitha, nga intonacionet e jo nga thyerjet ritmike të ndryshme të saj etj.

Kontrast ekziston gjithashtu mes regjistrave të marrësit e të kthyesit. Siç është vërejtur, ndërsa solisti i parë e shtjellon linjën e vet përgjithësisht mbi notën bazë, solisti i dytë e ndërton atë zakonisht nën notën bazë të këngës shumëzërëshe. Madje, kundërtia mes regjistrave të tyre, herë-herë, është më e madhe. Një dukuri e kësaj natyre vërehet sidomos në këngët që përdorin të ashtuquajturin «kthyesi me grykë». Përmes kontrastit të regjistrave del në pah me një qartësi të veçantë loja kontrapunktuese mes dy solistëve kryesorë. Ky lloj kontrasti zbulon një anë rëndësi të origjinalitetit të polifonisë labe.



Së fundi, brenda këngës shumëzërëshe labe, ndihen edhe lloje disi të jashtëm të kontrastit, siç janë, p.sh., ai i *pushimeve*, *timbreve etj.*, të cilët s'po i trajtojmë.

Në goftë se marrësi dhe kthyesi janë vazhdimisht në kontrast të shumanshëm, nga njëra anë, ata gjithashtu përmbajnë ngaherë mundësinë e bashkimit mes tyre, nga ana tjetër. *Kontrasti parakupton unitetin, ashtu sikurse edhe uniteti parakupton kontrastin.* Ndërthurja e tyre, siç dihet, përbën një kërkesë themelore të zhanreve dhe krijimeve më të ndryshme polifonike. Sikur të mbizotëronte në mënyrë të njëanshme njëri krah ose tjetri, pa dyshim që vlerat artistike do të cënoheshin. Absolutizimi i kontrastit do të sillte krijime polifonike të paunifikuara mes tyre, ndërsa absolutizimi i unitetit do t'i bënte ato monotone. Kuptohet atëherë se *vetëm një raport i caktuar kontrast-unitet sjell vlera të dëshiruara estetike.*

Në unitetin mes marrësit e kthyesit, siç dihet, rol të rëndësishëm luan sidomos *harmonia*, d.m.th., ligjet e formimit të konsonancave e disonancave dhe të lidhjes ndërmjet tyre.* Linjat muzikore të solistëve kontrapunktojnë në një mënyrë të tillë që bën ngaherë të mundur njësimin, bashkimin, unifikimin në rrafsh harmonik. Kështu, ato sidoqoftë harmonizohen mirë njëra me tjetrën. Është në radhë të parë pikërisht harmonizimi mes linjave të ndryshme muzikore që i sjell këngës shumëzërëshe labe atë bukuri të veçantë estetike.

*) Në vazhdim të kapitullit do të flitet posaçërisht për këto ligje.

Unitetin marrës-kthyes e nxit gjithashtu *ritmika plotësuese*. Siç mund të kuptohet, bashkëjetesa e figurave të ndryshme ritmike — të vogla e të mëdha — veçse i afron ata muzikalisht njëri me tjetrin.

Në këtë mes ndikojnë edhe *hyrjet* në kohë të ndryshme të këngëtarëve, *kadencat e brendshme* përgjithësisht të distancuara të tyre etj. Por s'ndodh njësoj me kadencat përfundimtare, të cilat, zakonisht, kryhen në të njëjtën kohë.

Vazhdimësinë, ecurinë e mendimit, polifonizmin, natyrën, kontrapunktuese dhe rrjedhimisht unitetin e polifonsë labe e sjell pastaj *rregullsia formale e këngëtarëve solistë e koristë në shtjellimin e linjave përkatëse muzikore*. Gjatë *nisjes*, çastit të parë të këngës shumëzërëshe, është e kuptueshme se më i pari fillon t'a shtjellojë linjën marrësi; pasi ai ka thurur kryesisht ose plotësisht linjën, në kontrapunkt hyn kthyesi; pas ndërhyrjes së ndjeshme të kthyesit nis të këndojë hedhësi; thujtë në të njëjtën kohë me të dëgjohet isoja. Gjatë *zhvillimit*, çastit të dytë të këngës shumëzërëshe ose stadiit mes shtytjes dhe mbylljes, marrësi dhe kthyesi, si rregull, i vazhdojnë pa ndërprerje linjat e tyre, natyrisht duke kryer herë pas here kadencime të ndryshme, frymëmarrje të lehta etj.; ndërkohë, hedhësi dhe isoja, zakonisht, nisin pas çdo kadencimi të brendshëm — ata shoqërojnë të gjitha fjalitë muzikore të këngës polifonike dhe ndërpriten pikërisht në kadencime. Më në fund, gjatë *mbarimit*, çastit të tretë të këngës shumëzërëshe, të gjithë këngëtarët pushojnë në të njëjtën kohë. Siç shihet pra, në *shtjellimin e linjave përkatëse muzikore, këngëtarët solistë e koristë i përmbahen një rregullsie të caktuar, ndjekin një logjikë të brendshme*, e cila, krahas natyrës kontrapunktuese, i sjell polifonisë labe edhe individualitet, origjinalitet, papërsëritshmëri, bukuri të veçantë.

Nga sa parashtruam, mund të nxjerrim përfundimin se, brenda polifonisë labe, marrësi dhe kthyesi kontrastojnë mes tyre veçanërisht në rrafsh intonativ, modal, harmonik, ritmik. Ndërkohë, ata unifikohen njëri me tjetrin, si rrjedhojë jo vetëm e harmonisë, ritmikës plotësuese etj., por gjithashtu e rregullsisë formale në thurjen e linjave muzikore. Në raportin kontrast-unitet, përparësia duket se i takon kontrastit.

RREGULLA THEMELORE TË NDËRTIMIT TË BRENDSHËM

Në qofë se kontrapunkti përbën thelbin e tërë polifonisë, janë pikërisht rregullat e ndërtimit të brendshëm ato që përfaqësojnë thelbin e kontrapunktit. Individualiteti, origjinaliteti, papërsëritshmëria e kontrapunktit lab, dallimet parimore të tij në krahasim me kontrapunktin refleks etj., e gjejnë veten, materializohen, objektivizohen veçanërisht përmes këtyre rregullave. Radha, pra, tashmë u erdhi çështjeve më të ngushta, më teknike, më profesionale, por, natyrisht, do të përpiqemi që të mos biem në teknikizëm e shkollarizëm. Për t'i bërë atë sa më bindëse, do të paraqesim edhe një numër të kufizuar shembujsh tipikë.

Duke u mbështetur në teorinë e përgjithshme të kontrapunktit, të vëzhgojmë, së pari, *shkallën e përdorimit të intervaleve*. Me përjashtim të largësive të zvogëluara ose të zmadhuara, në kontrapunktin lab marrin pjesë thuajse të gjitha intervalet e thjeshta konsonante e disonante — prima, sekonda e madhe, terca e vogël dhe e madhe, kuarta e pastër, kuinta e pastër, seksta e vogël dhe e madhe, septima e vogël, oktava e pastër. Madje, rrallëherë, linden edhe largësi të përbëra, si, p.sh., decima e vogël. Intervalet këtu njohin një shkallë përdorimi të pabarabartë — ndër konsonancat e kryera, më shumë përdoren prima, kuinta dhe më pak oktava; nga konsonancat e pakryera, më tepër veprojnë terca e vogël me sekstën e vogël dhe më pak terca e madhe me sekstën e madhe; ndër disonancat, më shumë përdoren sekonda e madhe, kuarta e pastër dhe më pak septima e vogël (sekonda e vogël dhe septima e madhe s'takohen).

Dihet se në polifoninë dyzërëshe lind vetëm një çift zërash, marrës-kthyes. Në polifoninë trezërëshe krijohen tre çifte të tilla: marrës-kthyes, kthyes-iso, marrës-iso. Ndërsa në kushtet e pranisë së katër linjave muzikore, siç kuptohet, linden gjashtë çifte këngëtarësh — çifti i parë, mes marrësit e kthyesit; çifti i dytë, mes kthyesit e hedhësit; çifti i tretë, mes hedhësit e isos; çifti i katërt, mes marrësit e hedhësit; çifti i pestë, mes kthyesit e isos; çifti i gjashtë, mes marrësit e isos.

Prima formohet, më tepër, në çiftin e parë, të dytë, të pestë dhe të gjashtë të këngëtarëve; sekonda e madhe —

në çiftin e pestë; terca e vogël — në çiftin e tretë; terca e madhe — në çiftin e parë dhe të katërt; kuarta e pastër — në çiftin e parë, të dytë, të pestë dhe të gjashtë; kuinta e pastër — në çiftin e parë, të katërt dhe të gjashtë; seksta e vogël — në çiftin e parë dhe të dytë; seksta e madhe — në çiftin e parë; septima e vogël — në çiftin e parë dhe të gjashtë; oktava — në çiftin e parë; decima e vogël — në çiftin e parë. Ja një tabelë e përgjithshme që tregon se cilat intervale parapëlqen më shumë çdo çift këngëtarësh:

Çifti I	Çifti II	Çifti III	Çifti IV	Çifti V	Çifti VI
(marrës-kthyes)	(kthyes-hedhës)	(hedhës-iso)	(marrës-nedhës)	(kthyes-iso)	(marrës-iso)
1	1	—	—	1	1
—	—	—	—	2	—
3 (e madhe)	—	3 (e vogël)	3 (e madhe)	—	—
4	4	—	—	4	4
5	—	—	5	—	5
6 (e vogël)	6 (e vogël)	—	—	—	6
6 (e madhe)	—	—	—	—	—
7	—	—	—	—	7
8	—	—	—	—	—
11	—	—	—	—	—

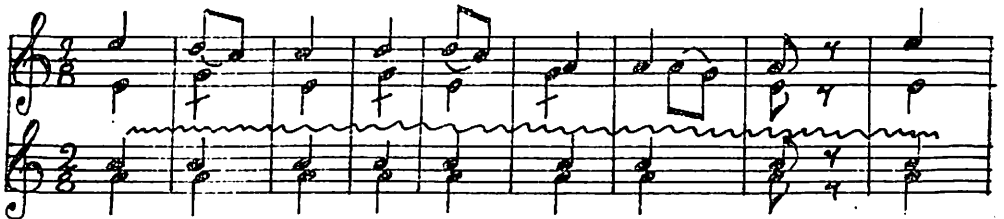
Të hulumtojmë, së dyti, *rregullat e përdorimit të konsonancave*, duke pasur gjithmonë parasysh vendet tipike të lindjes së çdo intervali. 1) Prima, si rregull, është interval përmbyllës i kontrapunktit, por asnjëherë nuk shfaqet si interval fillestar i tij. Siç do të shohim, një rol të tillë e luan shpesh kuarta e pastër.



2) Prima është plotësisht e lejueshme gjatë kohës së fortë të masës, jo vetëm në fund, por edhe në mes të kontrapunktit. Në raste të tilla, ajo vjen si pasojë ose e një lëvizjeje të kundërt, ose e një lëvizjeje të tërthortë të zërave.



3) Kuinta dhe oktava formohen, zakonisht, si rrjedhojë e një lëvizjeje të tërthortë.



4) Lëvizja e drejtpërdrejtë në konsonancë të kryer, përgjithësisht, shfaqet e palejueshme, sikurse janë të papranueshme edhe të ashtuquajturat kuinta dhe oktava të fshehta.



5) Lëvizja paralele e konsonancave të kryera, në tërësi, shfaqet gjithashtu e palejueshme.



6) Terca dhe seksta, si konsonanca të pakryera, përdoren qoftë në mënyrë të drejtpërdrejtë, qoftë në mënyrë paralele.

Në përshtatje me pozicionin e tyre metrik, *disonancat*, siç dihet, mund të shqyrtohen në mënyrë të trianshme: disonanca në kohën e fortë të masës, disonanca në kohën e butë të masës, disonanca në kohën relativisht të fortë të masës. Disonanca në kohën e fortë të masës shërben si vonesë.

1) Në kontrapunktin lab vonesa takohet kryesisht e papërgatitur, vetëm rrallëherë ajo vjen e përgatitur.





2) Në rastin e vonesës së përgatitur, zakonisht, s'ka një rregull bazë se cili tingull, i poshtmi apo i sipërmi, duhet të disonojë. Po ashtu, nuk respektohet asnjëri nga dy rregullat e njohura ritmike të kontrapuntit profesionist mbi përgatitjen.*

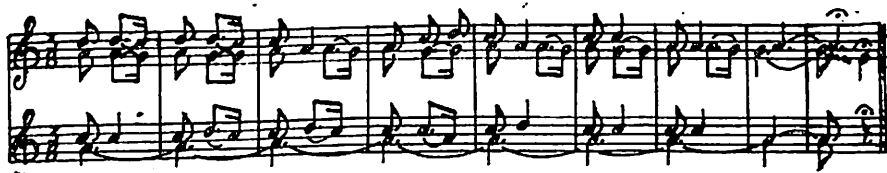


3) Zgjidhja e vonesës nuk shfaqet e domosdoshme as kur ajo është e përgatitur, as kur vjen e papërgatitur. Kjo paraqipton që vonesa të trajtohet në çdo rast si konsonancë.

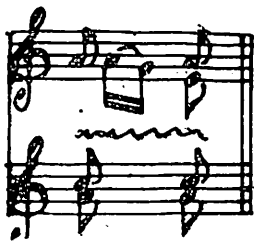
*) — Përgatitja s'duhet të ketë vlerë më të vogël se vonesa: ajo mund të jetë ose e barabartë, ose më e madhe në raport me të.
— Përgatitja s'duhet të ketë vlerë një të katërt: mosrespektimi i një rregull të tillë u lë shteg sinkopave estetikisht të papëlqyeshme.

4) Është plotësisht e lejueshme vendosja e kuartës në kohë të fortë të masës. Shtojmë se pikërisht ajo e çel, zakonisht, lojën polifonike.

5) Përftohen shpeshherë kuarta paralele. Ato ndihen veçanërisht në çiftin e parë të këngëtarëve. Ky kufizim i rëndësishëm i kontrapunktit refleks këtu del si një rregull.



6) Lindin rëndom vargje disonancash të papërgatitura dhe njëkohësisht të pazgjidhura. Si përfundim, ato arrijnë «të zgjidhen» në bazën modale të shumëzërëshit.



Disonanca në kohën e butë, të masës aktivizohet në formë tingulli kalues ose ndihmës. Si tingull i kësaj natyre mund të shërbejë qoftë i poshtmi, qoftë i sipërmi. Disonanca të

tilla kryhen përgjithësisht në kushtet e një lëvizjeje të tërthortë të zërave. Në kontrapunktin lab tingulli kalues ose ndihmës takohet zakonisht i papërgatitur, vetëm rrallëherë ai vjen i përgatitur. Sidoqoftë, në të dyja rastet, zgjidhja nuk shfaqet e domosdoshme. Kjo do të thotë që *tingulli kalues ose ndihmës trajtohet në çdo rast gjithashtu si konsonancë.*



Disonanca në kohën *relativisht të fortë* të masës përdoret ose si vonesë ose si tingull kalues. Një disonancë e tillë nuk sjell asgjë të re në krahasim me çka u fol për simotrat e saj ca më lart.

Mënyra e veçantë e përdorimit të disonancave në kontrapunktin lab gjithësesi nuk lejon interpretime vulgare. Nëse ato takohen kryesisht të papërgatitura, nëse zgjidhja e tyre nuk shfaqet ngaherë e domosdoshme etj., kjo sjell si pasojë rritjen e tensionit ideoemocional të bashkëtingëllimeve harmonike, tension i cili më vonë ulet. Ose: lindin vargje disonancash të papërgatitura dhe njëkohësisht të pazgjidhura — rritet tensioni ideoemocional; vjen një çast e disonancat zgjidhen — ulet tensioni ideoemocional; sërish lindin disonanca të tjera e sërish ato zgjidhen — rritet dhe ulet tensioni ideoemocional.

Prania e gjerë e disonancave të papërgatitura dhe njëkohësisht të pazgjidhura u jep nxitje, gjallëri, freski figurave muzikore polifonike. Përndryshe, ato do të shfaqeshin monotone, të rrafshta, shabllone, banale. Kështu, atyre do t'u mungonte shpirti polifonik, energjia e brendshme. Ndoshta pikërisht në lirinë me të cilën përdoren disonancat qëndron e fshehta më e madhe e këngës shumëzërëshe labe, magjia e vërtetë e saj.

Nga sa parashtroam, mund të arrijmë në përfundimin se në kontrapunktin lab disonancat përdoren kryesisht të papërgatitura dhe njëkohësisht të pazgjidhura.

VËSHTRIM TIPOLOGJIK

Shkalla e deritanishme e njohjes së kontrapunktit lab, sidomos hulumtimet mbi strukturën modo-tonale të çdo këngëtarit, llojet themelore intonative të tyre, drejtimet më të përgjithshme të kontrastit dhe unitetit, rregullat e përdorimit të konsonancave e disonancave etj., bëjnë të mundur ndërmarrjen e një vështrimit tipologjik rreth polifonisë labe. Për rëndësinë që paraqet, çështja se çfarë tipa, shumëzërëshi përfaqëson kjo lloj polifonie meriton një vëmendje të posaçme. Zgjidhja e saj në mënyrë pak a shumë të kënaqshme, do të ndriçojë anë të rëndësishme të strukturës së brendshme të polifonisë labe. Këtu duhet ndalur edhe sepse, për një çështje të tillë, në rrethet tona shkencore artistike janë shfaqur mendime të ndryshme, disa herë kontradiktore.

Kur këngën shumëzërëshe labe e quajmë «këngë polifonike» ose thjesht «polifoni», ne nënkuptojnë vetëm faktin që ajo përbëhet nga disa zëra të cilët tingëllojnë së toku. Në këtë kuptim, nocioni «polifoni» s'ka ndonjë përmbajtje tipologjike. Mirëpo, siç do të shohim, herë-herë, në të futet edhe një përmbajtje e tillë. Dihet se kanë ekzistuar dhe ekzistojnë tre tipa kryesore të muzikës shumëzërëshe — *homofonia*, *heterofonia*, *polifonia*. Ata dallohen mes tyre nga shkalla e zhvillimit melodik dhe e kontrastit të zërave. Karakteristikat themelore të çdo tipi janë bërë të mirënjohura prej shumë kohësh më parë në një varg punimesh të teorisë së përgjithshme të kontrapunktit. Por, për të mos lindur ndonjë keqkuptim si dhe për të njohur me saktësi kriteret nga nisemi ne në përcaktimin tipologjik të polifonisë labe, po japim fare shkurt, në formë përkufizimesh, tiparet dalluese të çdo tipi të muzikës shumëzërëshe në përgjithësi.

Homofoni quhet tipi i shumëzërëshit kur zëri kryesor ndërthuret me zëra melodikisht të painedividualizuar, të përcaktuar, të paqartësuar, të cilët formohen në shoqërimin harmonik. Pra, në tipin homofonik zëri kryesor dhe shoqërimi janë në kontrast njëri me tjetrin, ndërsa zërat brenda shoqërimit s'janë as të zhvilluar melodikisht dhe s'kanë as kontrast mes tyre. *Heterofoni* quhet tipi i shumëzërëshit, ku zëri kryesor ndërthuret me zëra degëzues, varjues, bijëzues të tij nga pikëpamja melodike. Pra, në tipin heterofonik zëri kryesor dhe nënzërat kanë pak ose s'kanë fare kontrast njëri

me tjetrin, porse nënzërat disa herë janë aq të zhvilluar saqë rivalizojnë me zërin kryesor. *Polifoni* quhet tipi i shumëzërëshit, ku zëri kryesor ndërthuret me zëra melodikisht të individualizuar, të përcaktuar, të qartësuar. Pra, në tipin polifonik mbarë zërat janë, në të njëjtën kohë, të zhvilluar intonativisht dhe kontrastues njëri me tjetrin.

Kështu, për tipin homofonik shfaqen karakteristike mungesa e zhvillimit melodik dhe prania e kontrastit mes zërave; për tipin heterofonik janë karakteristike prania e zhvillimit melodik dhe mungesa e kontrastit mes zërave; kurse për tipin polifonik mbeten karakteristike si prania e zhvillimit melodik ashtu edhe prania e kontrastit mes zërave. Ndërkohë, një veti e përgjithshme, thelbësore, e përbashkët për të gjithë tipat e shumëzërëshit është *uniteti* mes linjave të ndryshme melodike. Mungesa e tij do të sillte krijime polifonike estetikisht të papëlqyeshme. Më në fund, homofonia, heterofonia, polifonia, në shumicën dërrmuese të rasteve, siç dihet, nuk paraqiten në forma të pastra e të kulluara, por në bashkime e ndërthurje të shumëllojshme mes tyre etj.

Duke u përpjekur t'i japim një zgjidhje sa më të drejtë çështjes së vështrimit tipologjik të polifonisë labe, së pari, është e nevojshme që shqyrtimi të bëhet në secilin lloj ose grup të saj veç e veç.* Nevoja e një studimi të tillë shtrohet për faktin se, me ndryshimin e sasisë së zërave, ndryshojnë edhe raportet mes tyre, çka, natyrisht, sjell pasoja në vetë tipat e grupeve polifonike. Së dyti, brenda secilit lloj ose grup do të merren në konsideratë natyra e përgjithshme intonative e çdo këngëtarë dhe shkalla e kontrastit mes çifteve të ndryshme të këngëtarëve.

Në polifoninë karakteristike dyzërëshe, pa iso të grave të qytetit të Gjirokastrës, ndërsa marrësi është i individualizuar, i përcaktuar, i qartësuar nga pikëpamja melodike, kthyesi shfaqet, përgjithësisht, një degëzim, një varjim, një bijëzim i tij. Për këtë arsye mes tyre ka pak kontrast. Kështu, *dyzërëshi i grave të Gjirokastrës është i tipit heterofonik*. Kurse në polifoninë karakteristike dyzërëshe, pa iso të burrave të Dukatit qoftë marrësi, qoftë kthyesi, melodikisht, janë të individualizuar, të përcaktuar, të qartësuar. Për

*) Këto lloje ose grupe, për sa i takon numrit të zërave, siç kemi vënë në dukje, janë tre: a) polifoni me dy zëra ose dyzërëshe; b) polifoni me tre zëra ose trizërëshe; c) polifoni me katër zëra ose katërzërëshe.

këtë shkak ata kontrastojnë mes tyre në një shkallë relativisht të lartë. Kështu, *dyzërëshi i burrave të Dukatit është i tipit polifonik*.

Përcaktimi tipologjik i polifonisë trizërëshe labe nuk është njëlloj i lehtë sikurse ai i polifonisë dyzërëshe. Derisa qoftë marrësi, qoftë kthyesi janë të individualizuar nga pikëpamja melodike, dhe, në të njëjtën kohë, kontrastojnë mes tyre në një shkallë relativisht të lartë, çifti i parë i këngëtarëve (marrës-kthyes) shfaqet i tipit polifonik. Përderisa isoja, duke u përbërë nga një notë e vetme muzikore, melodikisht, paraqitet e paindividualizuar dhe krijon kontrast me kthyesin, këtu çifti i dytë i këngëtarëve (kthyes-iso) është i tipit homofonik. S'ka nevojë të provohet se, për të njëjtat arsye, çifti i tretë i këngëtarëve (marrës-iso) shfaqet gjithashtu i tipit homofonik.

Në këtë mënyrë, formohen dy çifte këngëtarësh të tipit homofonik dhe një çift këngëtarësh i tipit polifonik, të cilët bëjnë që *trizërëshi lab të jetë i tipit homofoniko-polifonik*. E të njëjtit tip duket se është edhe polifonia karakteristike trizërëshe, pa iso e burrave të Dukatit.

Ende më i vështirë bëhet përcaktimi tipologjik i polifonisë katërzërëshe labe. Problemin kryesor në këtë mes e sjell hedhësi, për vetë raportet e ndryshme që formojnë me këngëtarët e tjerë llojet themelore intonative të tij. Ndaj duhen mbajtur gjithmonë mirë parasysh çështje të tilla tashmë të njohura, si: natyra e përgjithshme intonative e çdo lloji të hedhësit, shkalla e kontrastit që krijojnë ato (llojet e hedhësit) me këngëtarët e tjerë, përparësia e njërit lloj mbi tjetrin etj. *Përfytyra e hedhësit, në tërësi, forcon krahun homofonik të polifonisë katërzërëshe labe*.

Në katërzërëshin lab, çifti i parë i këngëtarëve (marrës-kthyes) shfaqet i tipit polifonik. Kur hedhësi ekziston në formën e parë, çifti i dytë i këngëtarëve (kthyes-hedhës) është i tipit polifonik, ndërsa kur hedhësi ekziston në tri format e tjera, çifti i dytë i këngëtarëve paraqitet i tipit homofonik. Çifti i tretë i këngëtarëve (hedhës-iso) këtu shfaqet në të gjitha rastet i tipit homofonik. Kur hedhësi ekziston në formën e parë, çifti i katërt i këngëtarëve (marrës-hedhës) është i tipit heterofonik, ndërsa kur hedhësi ekziston në tri format e tjera, çifti i katërt i këngëtarëve paraqitet i tipit homofonik. Çifti i pestë (kthyes-iso) dhe çifti i gjashtë i këngëtarëve (marrës-iso) këtu shfaqen të tipit homofonik.

Kështu, formohen pesë çifte këngëtarësh në përgjithësi të tipit homofonik dhe thuajse një çift këngëtarësh i tipit

polifonik. Prandaj, sipas nesh, *katërzërëshi lab është gjithashtu i tipit homofoniko-polifonik*. Ndonëse këtu, në raportin mes homofonisë dhe polifonisë, homofonia fiton përparësi të ndjeshme nga pikëpamja sasiore, ky përfundim me sa duket qëndron. Tipi polifonik krijohet pikërisht në çiftin e parë të këngëtarëve (marrës-kthyes), i cili është kryesori për çdo lloj polifonie. Ndaj ai luan një rol vendimtar.

Përcaktimi tipologjik i polifonisë labe, mes të tjerash, tregon qartë se, duke e marrë atë si një bllok të vetëm, nuk mund të gjendej dhe s'kish si të gjendej e vërteta mbi tipat e çdo lloji ose grupi të saj. Në këto rrethana fare lehtë mund të pranohej gabimisht se tërë polifonia labe ishte vetëm e një tipi. Në të vërtetë, nga sa parashtruam, mund të nxirren këto dy përfundime kryesore: së pari, **në shumëzërëshin lab tipi heterofonik zë një vend të vogël dhe vetëm në një rast është përcaktues, ndërsa tipi polifonik e sidomos tipi homofonik përdoren gjerësisht: së dyti, llojet ose grupet e ndryshme të shumëzërëshit lab ekzistojnë më tepër si përzierje tipash të thjeshtë, kryesisht mes tipit homofonik dhe atij polifonik.**

Përcaktimi tipologjik i polifonisë dyzërëshe, trizërëshe dhe katërzërëshe labe, sadoqë në një mënyrë të përgjithshme, flet edhe për diferencimin e llojeve ose grupeve të saj në kohë. Më e hershme ka mundësi të jetë polifonia karakteristike dyzërëshe, pa iso e grave të qytetit të Gjirokastrës, derisa ajo, siç vumë në dukje, ndërtohet në tipin heterofonik*. Pas saj mendojmë që lindi dhe u kristalizua dalëngadalë polifonia karakteristike dyzërëshe, pa iso e burrave të Dukatit, e cila, siç pohuam, ndërtohet në tipin polifonik. Në një periudhë historike relativisht më të re se polifonia dyzërëshe duhet të ketë lindur polifonia trizërëshe labe, që ndërtohet në tipin homofoniko-polifonik. Më në fund, shkallën më të lartë, më të plotë, më të zhvilluar, dhe, në të njëjtën kohë, historikisht më të vonë të polifonisë labe mendojmë se e përfaqëson polifonia katërzërëshe, e cila ndërtohet gjithashtu në tipin homofoniko-polifonik. E së njëjtës periudhë historike duket se mund të jetë edhe polifonia karakteristike trizërëshe, pa iso e Dukatit. .

*)Mendimi se heterofonia ka lindur në një fazë historike të mëparme, ndërsa polifonia dhe homofonia pas saj, në teorinë e kontrapunktit, pranohet si aksiomë.



Prej sa hulumtuam mbi kontrapunktin lab në përgjithësi dhe mbi rregullat themelore të ndërtimit të tij të brendshëm në veçanti, shihet se, nga njëra anë, ai ndjek disa kritere pjesërisht ose tërësisht universale kontrapunktuese, siç janë: roli parimisht i domosdoshëm, i pazëvendësueshëm, i patjetërsueshëm i këngëtarëve; shkallëzimi intonativ i tyre — pasuria intonative e marrësit dhe pas tij e kthyesit, përkrah linjës shpesh harmonike të hedhësit dhe asaj gjithmonë thjesht harmonike të isos; harmonizimi i kontrastit me unitetin etj.

Nga ana jetër, kontrapunkti lab u përmbahet një numri kriteresh pjesërisht ose tërësisht individuale kontrapunktuese, prej të cilave më të rëndësishmet mendojmë se janë: kontrasti si parim themelor i ndërthurjes së linjave të ndryshme muzikore; rregullsia e caktuar e këngëtarëve në shtjellimin e linjave përkatëse; mënyra e veçantë e përgatitjes dhe zgjidhjes së disonancave, e cila bën të lindin shpesh sekonda, kuarta, septima as të përgatitura, as të zgjidhura.

Si përfundim, veçoria e brendshme themelore e kontrapunktit lab, dallimi më i rëndësishëm parimor mes tij dhe kontrapunktit refleks në tërësi shfaqet përdorimi pa kufizim i disonancave të papërgatitura dhe njëkohësisht të pazgjidhura, pra, trajtimi i disonancave si konsonanca.

HARMONIA

Kur dëgjojmë muzikë popullore në përgjithësi dhe muzikë popullore polifonike në veçanti, thurja harmonike e saj, ndërsa, nga njëra anë, na pëlqen, nga ana tjetër, na shtyn në meditime: Cilat janë bashkëtingëllimet më tipike të harmonisë sonë popullore? Si shpjegohet natyra e veçantë e saj? Ku qëndron këtu ligjësjoria themelore? A përqaset ajo me harmoninë reflektive? Ndonëse nga të gjithë pranohet rëndësia e madhe shkencore artistike e këtij mjeti shprehës, në përgjithësi, duhet thënë se, gjer më sot, ai s'është studiuar sa duhet, si në rrafsh të përgjithshëm, kombëtar, ashtu edhe në rrafsh të pjesshëm, krahnor.

Zhanret polifonike, qofshin popullore, qofshin reflektive, nuk përceptohen sipas linjave të veçanta melodike. Kënaqësia estetike që na japin ato buron, pa dyshim, nga tërësia e tyre, nga loja e përbashkët e linjave muzikore. Natyrisht, brenda një tërësie të tillë, ne mund të shquajmë, dhe, në të vërtetë, shquajmë dendur melodinë kryesore. Megjithatë, përjetimi vetëm i saj nuk na sjell në asnjë mënyrë kënaqësinë e plotë estetike. Do të qe teorikisht e papranueshme dhe praktikisht e dëmshme përpjekja për t'i ndarë mes tyre linjat melodike të një ndërtimi polifonik. Ato ekzistojnë vetëm në funksion të njëra-tjetrës dhe jashtë këtij raporti s'do të kishte kuptim të ekzistencës. Është diçka tjetër veçimi që bëhet për arsye shkencore ose artistike. Kështu, bukuria estetike e krijimeve shumëzërëshe rrjedh nga bashkësia, nga raporti konkret, nga lidhja e brendshme, nga bashkëveprimi i vazhdueshëm ndërsjellës i linjave muzikore.

Zhanret polifonike shfaqen si një e tërë në dy plane kryesore: horizontal polifonik dhe vertikal harmonik. Nëse i pari bën të mundur ndërthurjen mes linjave të ndryshme muzikore, i dyti arrin bashkimin mes tyre. Në të gjitha ndërtimet polifonike, si rregull, uniteti realizohet, para së gjithash, me anë të mjetit shprehës të harmonisë. Brenda polifonisë popullore, kontrapunktimi i linjave melodike nuk bëhet, pra, në mënyrë arbitrare. Ai iu përmbahet ligjeve të

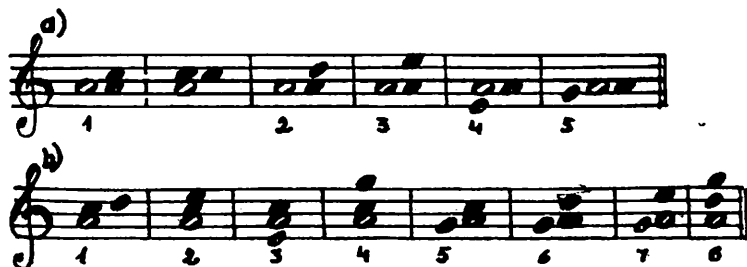
caktuara harmonike, d.m.th., ligjeve të caktuara të formimit të konsonancave e disonancave dhe të lidhjes ndërmjet tyre. Sikur të veprohej ndryshe, kish për t'u vënë në dyshim vetë vlera estetike e krijimeve popullore shumëzërëshe.

Natyrisht, harmonia që lind brenda polifonisë popullore është spontane dhe disi e kufizuar. Mirëpo, këtu materializohen ndër parimet krijuese themelore të artistit popullor, ndër shijet estetike më të rëndësishme të tij. Rrjedhimisht, s'është një kërshtëri e thjeshtë të njihen natyra, veçoritë, parimet bazë mbi të cilat ndërtohen bashkëtingëllimet harmonike popullore. Kur pohojmë se muzika reflekse duhet të fitojë nga përvoja estetike e muzikës popullore, krahas aspektit intonativ, nënkupojmë, sidomos, anën harmonike të çështjes.

BASHKËTINGËLLIMET HARMONIKE TIPIKE

Për të depërtuar sadopak në thelbin e harmonisë që lind brenda polifonisë labe, mendojmë, se, në radhë të parë, duhet të njohim bashkëtingëllimet më të përgjithshme, më përfaqësuese, më tipike të saj, qofshin ato trezërëshe, qofshin katërzërëshe. Siç kuptohet, bashkëtingëllime të tilla dalin në pah vetëna përmes një hulumtimi të imët të morisë së këngëve polifonike. Në jetën e gjallë, ndodh që ato të përsëriten shpesh nga njëri krijim në tjetrin, ndonjëherë edhe nga njëri stil muzikor në tjetrin. Ndaj, me anë të paraqitjes skematike të bashkëtingëllimeve harmonike tipike, na duket se bëjmë një abstraksion të domosdoshëm për njohjen e tyre.

Duke u nisur nga cilësia e lëndës muzikore, bashkëtingëllimet harmonike *trezërëshe* ndahen në dy grupe kryesore: a) bashkëtingëllime të formuara prej tre tingujsh të ndryshëm; b) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të ndryshëm. Ndër to, më të përgjithshmet mendojmë se janë:



Duke u nisur sërish nga cilësia e lëndës muzikore, bashkëtingëllimet harmonike *katërzërëshe* diferencohen në tre grupe kryesore: a) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të ndryshëm; b) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të ndryshëm; c) bashkëtingëllime të formuara prej katër tingujsh të ndryshëm. Ndër to, më thelbësoret mendojmë se shfaqen:

The image displays three examples of harmonic intervals in musical notation, labeled a), b), and c). Each example is written on a single treble clef staff. Example a) shows five two-note intervals (dy tingujsh të ndryshëm) numbered 1 through 5. Example b) shows eleven three-note intervals (tre tingujsh të ndryshëm) numbered 1 through 11. Example c) shows four four-note intervals (katër tingujsh të ndryshëm) numbered 1 through 4.

RREGULLAT KRYESORE TË NDËRTIMIT TË BASHKËTINGËLLIMEVE HARMONIKE

Studimi i vëmendshëm i bashkëtingëllimeve harmonike më të përgjithshme, më thelbësore, më tipike trezërëshe dhe katërzërëshe të polifonisë labe tregon qartë se rregullat kryesore të ndërtimit të tyre janë: 1) Kur përftojnë *dy* tinguj të ndryshëm, bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe dhe katër-

zërëshe formohen përkatësisht me dyfishimin ose trefishimin e gradës së parë, ndonjëherë edhe me dyfishimin e gradës së tretë.

2) Në këto raste, duke qenë se shpesh në përbërjen e tyre mungon terca, e cila, siç dihet, tipizon modin, ato s'kanë një ngjyrë të përcaktuar, minore o mazhore. Rrjedhimisht, gjatë perceptimit të bashkëtingëllimeve të tilla, veç një ndjenje të përgjithshme harmonike, gjithsesi, s'jemi në gjendje të shquajmë më tepër.

3) Kur përftojnë tre tinguj të ndryshëm, bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe dhe katërzërëshe sigurisht që tingëllojnë më të plota. Ngase shpesh në përbërjen e tyre është e pranishme terca e vogël mbi notën bazë, ato fitojnë një ngjyrë të spikatur minore. Në këto raste, bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe formohen, zakonisht, ose me dyfishimin e gradës së parë, ose me dyfishimin e gradës së tretë.

4) Nga pikëpamja tingëlluese, të qarta shfaqen, veçanërisht, bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe 2, 3, 4 si dhe bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe 2, 3, 5, të cilat mund të vështrohen përkatësisht si kuint-akord i tonikës (t_5), kuart-sekst-akord minor i tonikës (t_6), sept-akord minor i tonikës (t_7).^{*} Veç kësaj, bashkëtingëllimi katërzërësht 4 mund të shihet si kuart-sekst-akord minor i kadencës, kurse bashkëtingëllimi katërzërësht 10, sidoqoftë, sjell një përshtypje mazhore. Ndërkohë, të paqarta nga pikëpamja tingëlluese vijnë sidomos bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe 5, 6, 7, 8 si dhe bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe 6, 7, 8, 9, 11. Mendojmë se pikërisht këtu shprehet me një forcë të veça-

^{*}) Përngjasimi që bëhet shpesh mes bashkëtingëllimeve harmonike të polifonisë labe dhe atyre të muzikës reflekse nuk duhet kuptuar në asnjë mënyrë si mohim i specifikës së harmonisë popullore, specifikë që mbetet pa dyshim synimi kryesor i këtij nënkapitulli. Në të vërtetë, duke përdorur nocione harmonike që më parë janë përpunuar brenda teorisë së artit muzikor profesionist, është synuar të jepet sa më qartë ndërtimi i bashkëtingëllimeve harmonike të këngës polifonike labe. Pa e bërë asnjëherë qëllim në vetvete përdorimin e nocioneve të tilla, kështu jepet në një farë mase edhe afria e natyrshme që ekziston mes muzikës popullore dhe asaj reflekse. Dihet se mjetet shprehëse të artit muzikor popullor, krahas anëve të veçanta, ruajnë edhe anë të përbashkëta me mjetet shprehëse të artit muzikor profesionist. Specifika e çdo fushe të artit duhet respektuar gjatë studimit teorik të saj, por, në të njëjtën kohë, është pa vend që ajo të absolutizohet.

ntë individualiteti, origjinaliteti, papërsëritshmëria e harmonisë që ngjizet brenda këngës polifonike labe.

5) Kur përftojnë *katër* tinguj të ndryshëm, bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe shfaqen më tepër si lloje të ndryshme septakordesh minore, veçanërisht të tonikës: tonikë *sept* — akord (t_7), tonikë terc-kuart — akord (t_{43}), tonikë sekond — akord (t_2) etj. S'mungojnë gjithashtu as septakorde të ndonjë grade tjetër dhe as bashkëtingëllime mazhore ose minoro-mazhore. Madje, duhet pohuar se, në përgjithësi, *bashkëtingëllimet katërzërëshe tërheqin vëmendjen për karakterin e dyfishtë harmonik të tyre.*

Së fundi, në përshtatje me specifikën tërësore të polifonisë labe, bashkëtingëllimet harmonike të saj, qofshin ato trezërëshe, qofshin katërzërëshe, lidhen njëri me tjetrin mes dy rrugësh kryesore: pranisë së notës bazë të modit në çdo bashkëtingëllim harmonik; pranisë së tercës së vogël në një shumicë bashkëtingëllimesh harmonike. Kuptohet se rruga e parë është themelorja në këtë drejtim, ndërsa rruga e dytë fiton vetëm vlerë të pjesshme. Për vetë specifikën e tyre, bashkëtingëllimet harmonike të këngës polifonike labe as që mund të kuptohen nëse s'përfillet roli veprimtar i notës bazë në to, nëse ajo merret e shkëputur nga tërësia harmonike. Siç shihet, pra, organi punkt i harmonisë popullore përdoret në një mënyrë disi të ndryshme prej atij të harmonisë reflekse — këtu ai, zakonisht, fiton një varësi më të madhe nga pjesa tjetër e bashkëtingëllimeve harmonike. Kështu, duke qenë se një ose dy tinguj mbahen vazhdimisht, *lidhja mes bashkëtingëllimeve të ndryshme të këngës shumëzërëshe labe është e karakterit harmonik.* Ja një shembull konkret, brenda thurjes harmonike të të cilit dy tinguj-nota bazë dhe terca e vogël — mbeten vazhdimisht të pranishëm:

LESHVERDHA CULËN DËGJOI

Bot. 1334/11

Tragjas—Vlorë, 1978

Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto
Vivace $\text{♩} = 176$

Një ço-ban lar-të nga ma-li po ja tno-shte me xa-

mha-re më lë-ndoi pla-gët dhe mu-a ndaj mo-ra cu-
cu-

lën *appassionato* Një ço-ban lar-të nga ma-li
 lën dy-ja-re Një ço-ban lar-të nga ma-li
 Një ço-ban lar-të nga ma-li

po ja tho-shte me xa-mba-re m'i lën-doi pla-
 po ja tho-shte me xa-mba-re m'i lën-doi pla-
 po ja tho-shte me xa-mba-re m'i lën-doi pla-

gët dhe mu-a ndaj mo-ra cu-lën dy-ja-re.
 gët dhe mu-a ndaj mo-ra cu-lën dy-ja-ai-re.
 gët dhe mu-a ndaj mo-ra cu-lën dy-ja-re.

RRJEDHA E ZAKONSHME E BASHKËTINGËLLIMEVE HARMONIKE

Bashkëtingëllimet harmonike të polifonisë labe, siç kup-tohet, varen së brendshmi nga një radhë faktorësh, tashmë të njohur, si: shtrirja modale, ndërtimi modo-tonal, intervalet tipike, relievi melodik etj. Ndryshimi i këtyre faktorëve sjell, në një masë ose tjetrën, ndryshimin e cilësisë së vetë bashkëtingëllimeve. Brenda këngës polifonike labe, bashkëtingëllimet harmonike, zakonisht, ndjekin një rrugë të tillë — gjatë fillimit dhe vazhdimit të fjalive muzikore, ato shfaqen më të gjera, më të plota, më të qarta, ndërsa, gjatë kadencimit të tyre, vijnë më të ngushta, më të pakta, më të zbehta. Kështu, nëse të parat futin në përdorim tinguj të lartë, të dytat aktivizojnë shpesh tinguj të ulët. Veç kësaj, ndërsa në rastin e parë njihen si tipike bashkëtingëllime harmonike me vendosje të gjerë, në të dytin mbeten karakteristike bashkëtingëllime me vendosje të ngushtë etj.

Dihet se si shtysë kryesore e zhvillimit harmonik shërben paqëndrueshmëria — bashkëtingëllimet harmonike disonante afrohen gjithmonë drejt bashkëtingëllimeve harmonike konsonante. Siç u vërejt konkretisht, krahas kuint — akordeve, kuart — sekst — akordeve etj., në polifoninë labe përdoren dendur edhe septakorde të llojeve të ndryshme, të cilat, për vetë natyrën disonante, do të kërkonin më shumë zgjidhje. Por, mungesa e tingujve të ndjeshëm brenda tyre e mpak së tepërmi prirjen drejt bashkëtingëllimeve konsonante. Në këtë mes ndikon gjithashtu karakteri i përgjithshëm minor i bashkëtingëllimeve harmonike. Rrjedhimisht, këtu s'mund të bëhet fjalë për një skemë të tillë harmonike siç është, p.sh., T-S-D, e cila karakterizon një sërë epokash në historinë e zhvillimit të muzikës reflekse.

Mungesa e një skeme harmonike tipike nuk duhet identifikuar në asnjë mënyrë me arbitraritetin. Në qoftë se, në planin vertikal, bashkëtingëllimet harmonike të polifonisë labe duket sikur mund të vijnë lirisht njëri pranë tjetrit,

pavarësisht nga masa e disonimit, që planin horizontal vërehet qartë se ato janë rreptësisht të ndërvarura. Siç do të shohim, *raporte modale të ndryshme mes linjave muzikore kryesore sjellin edhe një ngarkesë harmonike të ndryshme*, më të vogël, ose më të madhe, sipas rastit. Rrjedha normale e bashkëtingëllimeve harmonike të këngës polifonike labe u nënshtrohet, pra, pikërisht raporteve të tilla dhe vetëm atyre.

VEÇORITË MË TË PËRGJITHSHME DALLUESE TË BASHKËTINGËLLIMEVE HARMONIKE

Hulumtimi i kujdesshëm i bashkëtingëllimeve harmonike më të përgjithshme, më thelbësore, më tipike trezërëshe dhe katërzërëshe të polifonisë labe nxjerr në pah gjithashtu veçoritë më kryesore dalluese të tyre. *Së pari*, duke qenë se mbaj notën bazë të çdo akordi përftohet terca e vogël, e cila, siç dihet, karakterizon modin, bashkëtingëllimet harmonike të këngës polifonike labe fitojnë një natyrë të qartë minore. Mirëpo, s'mungojnë as bashkëtingëllime që marrin një nuancë mazhore, e cila u detyrohet raporteve mes tingujve poshtë notës bazë dhe vetë bazës. Ndërkohë, bashkëtingëllime të ndryshme harmonike, ngase terca sipër bazës parësore është minore dhe terca sipër bazës dytësore shfaqet mazhore, përftojnë një ngjyrë të dyfishtë: minoro-mazhore. Shumë bashkëtingëllime pastaj s'mund të përcaktohen as si minore, as si mazhore — ato mbeten asnjëherë nga pikëpamja harmonike. Sidoqoftë, është me rëndësi të vihet në dukje se bashkëtingëllimet harmonike të këngës shumëzërëshe labe, në tërësi, shquhen nga një ngjyrë e spikatur minore.

Së dyti, në qoftë se për ne janë krejtësisht të qarta rregullat të cilave iu përmbahen bashkëtingëllimet harmonike minore, mazhore etj., ende s'i njohim rregullat që ndjekin bashkëtingëllimet e ashtuquajtura «asnjëherë». Madje, duhet të pohojmë se, deri në këtë çast, s'është arritur të zbulohet shkaku themelor i brendshëm që përcakton natyrën e tërë bashkëtingëllimeve harmonike të polifonisë labe. Kështu, është e rëndësishme t'i përgjigjemi, qoftë edhe në mënyrë të përmbledhur, pyetjes: Si plazmohen në thelb bashkëtingëllime të tilla?

Në krahasim me bashkëtingëllimet harmonike të muzikës reflekse, bashkëtingëllimet harmonike të polifonisë labe, sikurse ato të mbarë muzikës popullore shqiptare, iu nënshtrohen rregullave të tjera, cilësisht të ndryshme. Funksione harmonike, akorde të caktuara këtu s'ka. Rrjedhimisht, edhe tingëllimi i tyre vjen tepër i veçantë. Mendojmë se bashkëtingëllime të tilla ngjizen si pasojë e zhvillimit horizontal të melodive kryesore, të cilat, siç është bërë e njohur, iu përmbahen tre raporteve kryesore modale: a) gradë e parë — gradë e tretë; b) gradë e parë — gradë e gjashtë; c) gradë e parë — gradë e pestë. Pikërisht në kontrastin modal mes linjave kryesore melodike qëndron e fshehta më e madhe e bashkëtingëllimeve harmonike të këngës polifonike labe, ligjësonia themelore e tyre. Kontrasti melodik modal, i cili tani shfaqet si kontrast harmonik modal, u jep shpjegim teorik të qartë llojeve më të ndryshme të bashkëtingëllimeve harmonike. Përvoja tregon gjithashtu se këngëtarët popullorë synojnë, para së gjithash, t'i kontrapunktojnë meloditë, proces, që, rrjedhimisht, sjell vetë harmonizimin e tyre etj. Kështu, **bashkëtingëllimet harmonike të këngës shumëzërëshe labe plazmohen nga melodi që u takojnë modeve të ndryshme, pra, janë të karakterit bimodal.**

Së treti, në përgjithësi, bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe e japin me një mprehtësi të veçantë kontrastin e vazhdueshëm modal, që qëndron në themel të tyre. Sa herë dëgjojmë bashkëtingëllime të kësaj natyre, ajo që mundim të shquajmë më tepër është karakteri disonant, si shprehje e drejtpërdrejtë e kundërtisë modale. Ndërkohë, brenda bashkëtingëllimeve harmonike katërzërëshe, një kundërti e tillë, çuditërisht, tingëllon më konsonante. Në një masë të rëndësishme, mendojmë se kjo i detyrohet solistit të tretë, hedhësit. Duke e shtjelluar linjën e vet pikërisht mes marrësit e kthyesit, ai e mpak disi vrazhdësinë karakteristike harmonike që ndihet mes tyre. Kështu, zakonisht, **ndërsa bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe shfaqen më të mprehta, më të ashpra, më të tendosura, bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe vijnë më të lëmuara, më të buta, më të qeta.**

Së fundi, për të parë nga afër se si materializohen konkretisht bashkëtingëllimet harmonike më tipike të polifonisë labe, rregullat kryesore të ndërtimit të tyre, rrjedha e zakonshme, veçoritë më të përgjithshme dalluese etj., le të marrim një shembull katërzërësh të mirënjohur në tërë vendin.

MOJ KATINA NINA-NINA

Bob. 249/14

Himarë — Vlorë, 1963
Kënduar: grup burrash

Rubato
Vivace ♩ = 176

Tempo giusto

Vajz' e bu-ku-ro

Pa dil të të

Pa dil të të

Pa dil të të

Pa dil të të

shoh

shoh o ho o e he a

shoh

shoh

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

ro

ro o ho o ho e he a

ro

ro

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

Moj Ka-ti-na ni-na ni-na Vajz' e da-shu-

ro
ro o ho o e he
ro
ro

The image shows a musical score with four staves. The first staff has the lyrics "ro". The second staff has the lyrics "ro o ho o e he". The third staff has the lyrics "ro". The fourth staff has the lyrics "ro". The music consists of a melody line and a bass line, with various notes and rests. There are also some decorative elements like a wavy line in the second staff.

METRO — RITMIKA

Për të gjithë popujt primitivë, siç shkruan Plehanovi, ritmi ka me të vërtetë një rëndësi kolosale. Ndjenja e ritmit, si dhe përgjithësisht aftësia muzikore, siç duket, — thotë ai — është një nga vetitë themelore të natyrës psikofiziologjike të njeriut. «Dihet se *daullja* është jashtzakonisht e përhapur në popujt primitivë dhe në disa prej tyre vazhdon të jetë akoma dhe sot i vetmi instrument muzikor. Instrumentet me tela në fillim bëjnë pjesë po në këtë kategori, sepse muzikantët e parë, *duke kërcyer, u binin telave*. Kurse instrumentet me frymë te këta popuj qëndrojnë në plan krejt të fundit: më shpesh gjejmë flautin, me të cilin shpeshherë shoqërojnë disa punë të përbashkëta për t'u dhënë atyre një karakter të rregullt ritmik»¹. Ritmi gjithsesi nuk e humbet rëndësinë as për popujt e qytetëruar, arti muzikor i të cilëve, siç dihet, i largohet varësisë së drejtpërdrejtë nga teknika dhe mënyrat e prodhimit. Pa ritëm s'ka melodikë, s'ka muzikë në përgjithësi. Por kjo në asnjë mënyrë s'do të thotë se ai është më i rëndësishëm sesa melodika.

Në diskutime, artikuj, kumtesa, studime etj., shpesh, në vend të nocionit «metro-ritmikë», përdoret nocioni «ritmikë». Në të vërtetë, metrika dhe ritmika s'janë të njëjta. Nëse metrika bën organizimin e përgjithshëm, themelor, kryesor të melodikës dhe mbarë muzikës, ritmika nënkupton strukturën e brendshme të vetë metrikës. Ndërkohë, ato, praktikisht, nuk ndahen mes tyre. Ne flasim veç e veç për secilën vetëm gjatë procesit të shqyrtimit teorik. S'ka metrikë abstrakte, pa një ritmikë të caktuar, siç s'ka as ritmikë në përgjithësi, që të mos i takojë një metrike të caktuar. Mund të pranojmë se ato lidhen po aq ngushtë mes tyre sa edhe modi me tonalitetin. Rrjedhimisht, për të treguar këtë mjet shprehës, mendojmë se është më e drejtë të përdoret nocioni «metro-ritmikë».

1) G. V. Plehanov, *Letra pa adresë*, «Estetika dhe letërsia», Tiranë, 1974, vëll. 1, f. 69.

Kuptimi i drejtë i metro-ritmikës së mbarë muzikës popullore shqiptare është me rëndësi të veçantë teorike e praktike, qoftë për punën studimore shkencore, qoftë për veprimtarinë krijuese artistike¹. Dihet se atyre detyrimisht iu paraprin procesi i notizimit të lëndës muzikore popullore, karakteri i ndërlikuar i të cilit i detyrohet, në radhë të parë, pikërisht natyrës delikate të metrikës, vështirësive të njohjes së saj. Pa një konceptim të qartë metrik, sado e përkryer që të jepet ana intonative e muzikës popullore, notizimi mbetet përsëri i mangët, i gjymtë, i pasaktë. Mirëpo jo rrallë ndodh që muzikantë me përvojë kanë mendime të ndryshme rreth metrikës së një pjese të caktuar muzikore. Kur notizojnë këngën polifonike të burrave të qytetit të Gjirokastrës, p.sh., studiuesve iu lind një mëdyshje e tillë: pëson apo nuk pëson thyerje metri i saj me futjen e gjithë solistëve në kontrpunkt? Konkretisht: metri dy të teta a zëvendësohet me metrin tre të teta? E pohojmë që në fillim se studiuesit s'janë të gjithë të një mendimi. Duke qenë se metri dy të teta dhe ai tre të teta kanë një theks kryesor të përbashkët, mundësia e ngatërimit mes tyre është gjithmonë vërtet e madhe. Veç kësaj, mënyra e interpretimit, agogjika «eterike», mospërcjellja me vegla muzikore etj., sikur i rrisin vështirësitë. Për një notizim të përpiktë, siç kuptohet, metronomi mund të na ndihmojë vetëm deri në një farë mase. Zgjdhja e drejtë e çështjes varet, para së gjithash, nga shkalla e të kuptuarit, të ndjerit, të përvetësuarit të brendshëm të muzikës popullore. Gjithsesi, mendojmë se është më pranë natyrës së kësaj kënge që, pas fjalisë së parë muzikore, ajo të konceptohet brenda metrit kryesor tre të teta, duke njohur kështu thyerje metrike. Mëdyshje rreth metrit lindin edhe gjatë notizimit të këngës polifonike smokthiniote, himariote, kaniniote etj. Është e qartë se, prapa konceptimeve të ndryshme mbi metrikën e muzikës popullore, veç shkaqeve me natyrë objektive, fshihen edhe shkaqe të një natyre subjektive. Herë-herë, mendohet gabimisht se, meqë procesi i notizimit është subjektiv, zgjidhjet e

1) Për aspekte të ndryshme të saj, mes të tjerash shih: J. Arbatski, *Muzika në Shqipëri*, «Përprojekta shqiptare», Tiranë, 1939, nr. 25-27, f. 42-46; L. Antoni, *Ritmi i këngëve popullore shqiptare*, «Jeta e Re», Prishtinë, 1952, nr. 1, f. 24-27; R. Sokoli, *Ritmika e muzikës sonë popullore*, «Folklori muzikor shqiptar (Morfologjia)», Tiranë, 1965, f. 3-14; B. Kruta, *Vështrim rreth metroritmikës në muzikën popullore shqiptare*, «Kultura popullore», Tiranë, 1985, nr. 2, f. 3-26; P. Miso, *Ritmi dhe metri në muzikën e veglave kordofone*, «Kultura popullore», Tiranë, 1988, nr. 2, f. 71-86.

dyanshme, sidomos në rrafsh metrik, mund të përliqjen në çdo rast. Por, të mos harrojmë, se, duke qenë vërtet subjektiv, në të njëjtën kohë, ai s'është as arbitrar.

MASAT METRIKE KARAKTERISTIKE

Brenda polifonisë labe gjallojnë thujse të gjitha llojet e masave metrike — të *thjeshta*, të *përbëra*, të *përziera*. S'mungojnë gjithashtu as metrat e *çrregullt* dhe as metrat *gjysmë ose krejtësisht të lirë*. Ndër masat e thjeshta, këtu aktivizohen sidomos ato dynjësish ($2/8$, $2/4$) dhe trinjësish ($3/8$, $3/4$); nga të përbërat — veçanërisht masat katërnjësish ($4/8$, $4/4$); ndër të përzierat — sidomos masat pesënjësish ($5/8$, $5/4$), shtatënjësish ($7/8$, $7/4$), nëntënjësish ($9/8$, $9/4$) etj.; metrat e çrregullt kanë përdorim relativisht të kufizuar, ndërsa metrat gjysmë ose krejtësisht të lirë ndihen ende më pak. Po japim për konkretizim disa pjesë të shkëputura shembujsh tipikë.

TAKON MESHOLLËN ÇOBANI

Bob. 1216/24

Kallarat — Vlorë, 1975
Kënduar: grup i përzier

tempo giusto
Allegro vivace ♩ = 152

Fa-ge ku-ge me tu-ma-ne pas-di-te shko-

je në sta-ne në Bo-go-ric e në Va-le
ri-në

Fa-ge. ku-ge me tu-ma-ne
 voj-zaf ha-ne ha-ne Fa-ge ku-ge me tu-ma-ne
 Fa-ge ku-ge me tu-ma-ne
 Fa-ge ku-ge me tu-ma-ne

ATJE PËRPOSHË TE KROI
(Valle)

Bob. 850/8

Fterrë — Sarandë, 1972
Kënduar: grup grash

Tempo giusto
Vivace ♩=176

A - tje për - po - shë te kro - i ç'më thaj

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are accompaniment lines. The tempo is marked 'Tempo giusto' and 'Vivace' with a quarter note equal to 176 beats per minute.

o sho - qe ç'më tho - i A - tje për - pash - të te
qe ç'më e tho - i (i) A - tje për - pash - të te
A - tje për - pash - të te

The second system of the musical score continues with three staves. It features a vocal line with lyrics and two accompaniment staves. The lyrics are: 'o sho - qe ç'më tho - i A - tje për - pash - të te', 'qe ç'më e tho - i (i) A - tje për - pash - të te', and 'A - tje për - pash - të te'.

JAM FATOS NGA LABËRIA
(Valle)

Bob. 976/7

Fushë — Vërrë — Sarandë, 1973
Kënduar: grup djemsh

Tempo giusto
Allegro assai $\text{♩} = 140$ *(solo e grupi)*

jam fa- tos jam fa- tos jam fa- tos nga
o jam fa- tos nga o

La- bë- ri- a jam fa- to jam fa- to jam fa- tos nga
poco a poco accel-er-...
La- bë- ri- a o jam fa- to jam fa- to jam fa- tos nga o

ZURA NJË MIKE SULIOTE

Himarë — Vlorë, 1972
Kënduar: grup burash

Bob. 863/2

Tempo giusto
(2+2+3) Presto ♩ = 184

A-man o mi-ke su-lo-te na-ze mo-re na-ze
lo-te na-ze mo-re na-ze
te na-ze mo-re na-ze
na-ze mo-re na-ze

pu-na jo-te (j)A-man o mi-ke su-lo-te
pu-na jo-te (j)A-man o mi-ke su-lo-te
pu-na jo-te (j)A-man o mi-ke su-lo-te
pu-na jo-te (j)A-man o mi-ke su-lo-te

ÇDO SHQIPTAR NË NJË LLOGORE
(Valle)

Bob. 1334/12

Vranisht — Vlorë, 1978

Kënduar: grup burrash

Tempo giusto
Vivace ♩ = 168

o tri-ma o tri-ma

o ho

o tri-ma va-llen ma mba-ni

o tri-ma va-llen ma mba-ni i

o tri-ma

o tri-ma

o tri-ma

o tri-ma

o tri-ma va-llen ma mba-ni

tri-ma o ho

o tri-ma va-llen ma mba-e he

o tri-ma

o tri-ma va-llen ma mba-ri

Masat metrike të polifonisë labe organizohen së brendshmi prej figurash ritmike katërshe, tetëshe, gjashtëmbëdhjetëshe. Ndonëse më pak, ato aktivizojnë edhe vlera më të vogla — tridhjetedyshe, gjashtëdhjetekatërshe. Gjithsesi, tipike këtu mbeten figurat relativisht të gjata ritmike. Në përgjithësi, s'ka dhe s'mund të ketë pjesë muzikore, metrika e të cilave të përdorë vetëm një figurë ritmike. Zakonisht, vlerat më të mëdha bashkohen me ato më të voglat dhe anasjelltas. Pra, vazhdimisht figurat ritmike me gjatësi të ndryshme ndërthuren mes tyre. Prania e vlerave katërshe, tetëshe, gjashtëmbëdhjetëshe si thelbësore nxjerr në pah një anë me rëndësi të origjinalitetit të metrikës së këngës polifonike labe. Duke e gjykuar të tepërt paraqitjen e bashkimeve mes figurave të ndryshme ritmike, theksojmë larminë e madhe të tyre.

Është interesante të vërehet se *zhanre muzikore* të caktuara parapëlqejnë masa metrike të caktuara. Kështu, ninulla, boroitja, vajtimi aktivizojnë sidomos masat e thjeshta dynjësish (2/8, 2/4) dhe trinjësish (3/8, 3/4); këngët e grave dhe të burrave — veçanërisht masat e thjeshta dynjësish (2/8, 2/4); vallet e grave — sidomos masat e thjeshta trinjësish (3/8, 3/4); vallet e burrave — veçanërisht masat e përziëra pesënjësish (5/8), shtatënjësish (7/8), nëntënjësish (9/8) etj.; vallet e përziëra — sidomos masat e thjeshta dynjësish (2/8, 2/4). Ndërkohë, *stile muzikore* të caktuara, siç do të shihet konkretisht gjatë kapitullit të ardhshëm, parapëlqejnë gjithashtu masa metrike të caktuara. Së fundi, *muzika instrumentore* labe, në dallim nga muzika zanore labe, përdor më

shumë metra gjysmë ose krejtësisht të lirë. Rrjedhimisht, kur dëgjojmë krijime të ndryshme muzikore, përmes metrikës së tyre, ne zakonisht jemi në gjëndje të shquajmë nëse ato janë ninulla, boroitje ose logatje, vajtime, këngë, valle etj. Nga kjo pikëpamje, me lehtësi bëhet sidomos diferencimi mes këngëve e valleve. Në këtë mënyrë, *metro-ritmika shfaqet një mjet i rëndësishëm karakterizues i muzikës popullore. Ajo luan rol të veçantë për njohjen e artit muzikor popullor në tërësi.*

Është vështirë të pohohet me siguri se cilat nga masat metrike që aktivizon polifonia labe janë etnikisht specifike dhe cilat universale. Vetëm se e themi me bindje të plotë që ajo përdor sidomos masat e *thjeshta* metrike dy ose trinjesish* si dhe masat e *përziara* metrike pesë-shtatë-nëntënjesish. Gjithsesi, qofshin etnikisht specifike, qofshin universale, ato kanë një strukturë ngaherë të veçantë. Siç u pa, kjo objektivizohet fare mirë në organizimin e brendshëm, në ritmikën e tyre, e cila, mes të tjerash, ndërvalet prej parimeve të interpretimit zanor.

MËNYRAT KRYESORE TË GJALLESËS SË MASAVE METRIKE

Në polifoninë labe, mënyrat kryesore të gjallesës së masave metrike janë tri — *homometria*, *polimetria*, *heterometria*. *Homometria* nënkupton praninë e një metri të vetëm, qoftë ai i thjeshtë, i përbërë, i përzierë apo i lirë nga fillimi deri në mbarim të një pjese të caktuar muzikore. Kënga polifonike labe njih si tipike veçanërisht atë lloj homometrie e cila mbështetet në masa të thjeshta metrike dynjesish ($2/8$, $2/4$), trinjesish ($3/8$, $3/4$) si dhe në masa të përziara metrike pesënjësish ($5/8$), shtatënjësish ($7/8$), nëntënjësish ($9/8$) etj.

Polimetria nënkupton praninë e dy ose më shumë metrave brenda një pjesë të caktuar muzikore, por me kusht që ata të kenë të njëjtën cilësi, pra, të jenë të gjithë ose të thje-

*) Mendimi sipas të cilit masat e thjeshta metrike trinjesish janë mjaft të rralla në muzikën popullore shqiptare nuk qëndron. Së paku, brenda tërë këngës sonë polifonike, prania e tyre shfaqet e ndjeshme. Ato i parapëlqejnë veçanërisht vallet e grave.

shtë, ose të përbërë, ose të përzierë, ose të lirë. E përgjithshme këtu është sidomos ajo lloj polimetrie, e cila aktivizon dy lloje masash të thjeshta metrike — dy të teta dhe tri të teta. Ja konkretisht:

BIRBIL KUR KËNDON ÇISH THUA

Bob. 251/9

Gjirokastër, 1963

Kënduar: grup burrash

Poco rubato
Allegro assai ♩ = 144

Bir-bil kur këndon çish thua a-ma-në a-ma-në

tre-jë-go-jë-më-jë dhe mo-ji mu-ju
 tre-jë-go-jë-më-jë dhe mor mu-ju-a

Heterometria nënkupton gjithashtu praninë e dy ose më shumë metrave brenda një pjese të caktuar muzikore, veç me kusht që ata të kenë cilësi të ndryshme, pra, të mos jenë të gjithë të thjeshtë, të përbërë, të përzierë etj., por të ndërthurur mes tyre. Kënga polifonike labe njih si thelbësore veçanërisht atë lloj heterometrie, e cila gërsheton masat metrike të thjeshta me ato të përziera.

BREZ PAS BREZI TRIMËRINË

Bob. 1488/14

Bëçë — Tepelenë, 1982

Kënduar: grup i përzier

Rubato
Allegro assai $\text{♩} = 144$
 (2+2+2) (zë burri)

Në-për bre-ze djam që rri-te pre-rë nga ma-dem

(zë gruaje)

ar-gjë-ndi vaj-za tri-me rre-ze dri-te bu-ku-ri e

rall---

Tempo giusto

kë-tij vë-ndi e Në-për

o ho Në-për

Në-për

Në-për

e

Mënyrat kryesore të gjallesës së masave metrike shfaqen në forma të ndryshme, më të thjeshta ose më të ndërlikuara. Në qoftë se struktura e homometrisë ndryshon thjesht në varësi të metrit përkatës, struktura e polimetrisë dhe e heterometrisë kushtëzohet edhe nga llojet e metrave, numri i tyre, përparësia e njërit ndaj tjetrit etj. Si rregull, duke kaluar nga homometria në polimetri dhe nga polimetria në heterometri, struktura sa vjen e bëhet më e ndërlikuar. Në këtë kuptim, ato dallohen qartë mes tyre.

Nga ana tjetër, dallimet mes mënyrave kryesore të gjallesës së masave metrike nuk bën të absolutizohen, as teorikisht dhe as praktikisht. Ato s'ndahen me sëpatën e dardharit njëra prej tjetrës. Në të vërtetë, mënyrat kryesore të gjallesës së masave metrike, herë më pak e herë më shumë, lidhen ngushtë nga pikëpamja e strukturës. Në këtë mënyrë, ndërsa polimetria shpreh zhvillimin e mëtejshëm të homometrisë, heterometria përfaqëson zhvillimin e mëtejshëm ose një farë ndërlikimi të polimetrisë. Po kështu, masat përbërëse, qoftë të polimetrisë, qoftë të heterometrisë s'janë dhe s'mund të jenë veçse homometrike. Duke u lidhur së brendshmi mes tyre, ato vijnë si stadi të ndryshme zhvillimi.

Mënyrat kryesore të gjallesës së masave metrike, siç do të kemi rast të vërejmë, karakterizojnë stile të caktuara muzikore të këngës polifonike labe. Homometria, p.sh., është tipike sidomos për stilin muzikor kurveleshas, lopësiot, lunxhiot, za-

gorit, himariot, dukatas, tërbaçiot, piluriot etj., duke u përdorur kështu më dendur; polimetria shfaqet thelbësore veçanërisht për stilin muzikor gjirokastrit, kaniniot etj.; heterometria — sidomos për stilin muzikor smokthiniot, bënçor etj. Rrjedhimisht, me anë të njohjes së strukturës përkatëse të tyre, studiuesi fiton një armë të rëndësishme për të nxjerrë në pah tiparet dalluese etnomuzikore zonale e krahinore.

Së fundi, duhet nënvizuar se kalimi nga disa masa metrike në disa të tjera brenda të njëjtit krijim, qofshin ato të një cilësie ose jo, bëhet lehtësisht nga artistët popullorë. Me talentin dhe shprehitë e tyre të trashëguara brez pas brezi, ata japin natyrshëm edhe krijimet metrikisht më të ndërlikuara. Pasi u njohën së afërmi me pasurinë metrike të këngës sonë polifonike në përgjithësi dhe të asaj labe në veçanti, studiuesit gjermanë, Doris dhe Erik Shtokman, vunë në dukje pikërisht këtë dukuri: «... shqiptarët e zotërojnë ritmikën në mënyrë të përsosur dhe janë në gjendje të realizojnë me saktësi llojet më të ndryshme të taktit»¹. Ndërkohë, studiuesit etnomuzikolog nuk mund të mos i duhet një farë përvoje për të depërtuar sadopak në të fshehtat e metrikës, për ta konceptuar drejt atë. Prandaj, në një kuptim, njohja e saj është baraz me përvetësimin e tërë mjeteve shprehëse të artit muzikor popullor.

VEÇORITË MË THELBËSORE DALLUESE TË MASAVE METRIKE

Hulumtimi i vëmendshëm i metro-ritmikës së polifonisë labe na shpie drejt njohjes së veçorive më të përgjithshme, më thelbësore, më tipike dalluese të saj. Së pari, krahas pasurisë metrike, studiuesi nuk mund të mos vlerësojë atë ndjeshmëri të madhe ritmike që e përshkon tej e ndanë këngën polifonike labe. Një dukuri e tillë ndihet në motive, fjali, fraza, periudha, dhe, në thelb, gjatë tërë konceptimit të përgjithshëm metro-ritmik. Është fakt se, megjithëqë ajo nuk përcillet me vegla muzikore, lëvizjet, kohët, njësitë ritmike të saj i përmbahen në tërësi matshmërisë, qartësisë, saktësisë. Nënvizojmë se, përmes kësaj veçorie, kënga shumëzërëshe labe arrin të diferen-

1) D. und E. Stockmann, *Die vocale bordun-mehrstimmigkeit in Sudalbanien*, «Ethnomusicologie», Paris, 1964, III, s. 117.

cohet mirë ndër simotrat e veta myzeqare, toske, çame. Në rrethana të tilla, vetvetiu të lind pyetja: Si mund që artistë të thjeshtë popullorë të kenë një ndjenjë aq të spikatur metri e ritmi? Veç traditës së pasur folklorike në përgjithësi dhe asaj muzikore popullore në veçanti, vijueshmërisë së jetës artistike folklorike, e cila në ditët tona sigurisht që qëndron më lart se asnjëherë etj., mendojmë se kjo i detyrohet edhe dashurisë së madhe të artistëve popullorë për artin e magjishëm të muzikës, aftësive të veçanta të tyre. Kështu, një ndër veçoritë më thelbësore dalluese të metro-ritmikës së këngës polifonike labe është matshmëria, qartësia, saktësia.

Mirëpo metro-ritmika e polifonisë labe ka një natyrë mjaft të ndërlikuar. Nga pikëpamja e saktësisë së metrit, fjali muzikore të ndryshme të saj janë të ndryshme. Disa prej tyre shfaqen më të sakta, disa më të lëkundshme. Ka fjali metrikisht tepër të matshme, të përcaktuara, të qartësuara, siç nuk mungojnë as fjali metrikisht shumë të lira, të papërcaktuara, të paqartësuara. Në krijime të ndryshme shpesh vërehet një gërshetim mes tyre. Madje, jo rrallë, ndodh që, brenda së njëjtës fjalie, të ketë si çaste metrikisht të sakta, ashtu edhe çaste metrikisht të lira etj. Është interesante të vihet në dukje se, në përgjithësi, fjalitë muzikore që interpretohen nga gjithë solistët shfaqen metrikisht të sakta, ndërsa ato që këndohen nga solistë të veçantë vijnë metrikisht gjysmë ose krejtësisht të lira. Në këtë drejtim, vëmendje tërheq sidomos fjalia e parë. Çaste të ndryshme metrikisht gjysmë ose krejtësisht të lira janë, pastaj, të gjitha llojet e kadencave, qofshin ato hyrëse, të brendshme apo mbyllëse, thirrjet e shumta recitative të solistëve kryesorë, veçanërisht të kthyesit etj. Pra, si rregull, futja e mbarë solistëve në kontrapunkt sjell saktësi metro-ritmike, kurse prania vetëm e një ose dy prej tyre në lojë, përkundrazi, shkakton lëkundje metro-ritmike.

Në këto kushte, matshmëria, qartësia, saktësia e metro-ritmikës së polifonisë labe duhet kuptuar drejt. Sidoqë studiuesi mund të shënojë me bindje sipër një pjese të caktuar muzikore, p.sh., «tempo giusto», çështja s'është aq e thjeshtë. Në të vërtetë, mbarë kënga polifonike labe nuk ecën kurrë në një metër absolutisht të përcaktuar. Edhe ato fjali të saj, të cilat, në tërësi përfytyrohen si të matshme, njohin plot luhatje të metrit. Madje, duhet të pohojmë se, ndonjëherë, brenda së njëjtës këngë, solistë të ndryshëm parapëlqejnë metra të ndryshëm! Vallja labe, e cila nga të gjithë studiuesit e krijuesit tanë konceptohet metrikisht si e saktë, njeh gjithashtu

çaste të tëra metrikisht të lira, — të kësaj natyre janë veçanërisht mbarimet e fjalive muzikore. Rrjedhimisht, notizuesit ngaherë pranojnë t'i japin ato me koronë. Një dukuri e tillë mendojmë se nxitet sidomos nga natyra thjeshtë zanore, mosshoqërimi instrumentor.

Muzika popullore, sikurse arti popullor e refleksi në tërësi, s'është një dukuri e ngrirë, e pandryshueshme, e dhënë një herë e përgjithmonë. Ajo interpretohet në mënyra aq të larmishme, të cilat rrjedhin qoftë objektivisht, prej vetë natyrës specifike të saj, qoftë subjektivisht, prej solistëve, këngëtarëve, grupeve të ndryshme. Vetëm një skolast ose metafizik, me logjikën e tij të çoroditur, kish për ta marrë muzikën popullore nga pikëpamja metrike absolutisht të matur, absolutisht të qartë, absolutisht të përcaktuar. Ndoshta ai edhe do të kërkonte që ajo praktikisht të ecte në një metër të kulluar. Por ky është një nonsens. Dihet se përpikmëria matematike, absolute, e pazakontë nuk është në natyrën e artit. Si në të gjitha drejtimet, edhe në rrafsh metrik, ai, ndryshe nga shkenca, i jep lëvizjet, kohët, njësitë në mënyrë të veçantë, artistike, estetike. Karakteri relativ i metrit të muzikës popullore s'është kufizim, por shprehje e drejtpërdrejtë e thelbit specifik të saj.

Së dyti, vetë prania e polimetrisë dhe heterometrisë si mënyra kryesore të gjallesës së masave metrike në polifoninë labe, krahas homometrisë, nënkupton thyerjen e metrit, kalimin nga disa masa në disa të tjera brenda të njëjtit krijim. Tashmë është bërë plotësisht e qartë se krijime të ndryshme mund të kenë më pak osë më shumë ndërrime të metrit, sipas rastit. Po kështu, kalimet mund të bëhen, qoftë në metra cilësisht të njëjtë, qoftë në metra cilësisht të ndryshëm. Kjo dukuri, nëse, nga njëra anë, është tregues i rëndësishëm individualiteti, origjinaliteti, papërsëritshmërie, nga ana tjetër, vjen si shprehje e aftësive të mrekullueshme teknike të artistëve tanë popullorë. Atëherë, një veçori tjetër thelbësore e metro-ritmikës së këngës polifonike labe shfaqet thyerja, ndryshimi, ndërrimi.

Së treti, nga pikëpamja metro-ritmike, në mjaft këngë polifonike labe, sidomos himariote e piluriote, vërehet një dukuri e kësaj natyre-nisje me një metër, i cili dalëngadalë përhumbet, duke u zëvendësuar me një tjetër. Kështu, p.sh., metri tre të teta, gradualisht, si pa u ndjerë, shkon drejt metrit dy të teta. Siç duket, këngëtarët popullorë, ngase e kanë të vështirë t'i qëndrojnë besnik deri në fund metrit të përcaktuar, por delikat trenjësish, kalojnë në metrin dynjësish,

gjithashtu të përcaktuar, veçse të thjeshtë për t'u mbajtur. Në qoftë se metri tre të teta shtyhet drejt metrit dy të teta, për vetë thjeshtësinë e këtij të dytit, asnjëherë nuk vërehet e kundërta. Mendojmë se një dukuri e tillë i detyrohet shumë veprimit të karakterit thjesht zanor, mungesës së shqërimit instrumentor. Kështu, një **veçori e tretë thelbësore dalluese e metro-ritmikës së këngës polifonike labe është për-humbja, braktisja, lëshimi i metrikës kryesore.**

Së **katërti**, solistët kryesorë të polifonisë labe, nga pikëpamja ritmike, siç është bërë e njohur, kontrastojnë mes tyre në një shkallë të lartë. Marrësi i përmbahet një ritmi të thjeshtë e të qetë, me karakter të individualizuar, ku përparësi marrin njësitë e mëdha, ndërsa kthyesi — një ritmi të ndërlikuar e të zhdërvjellët, me natyrë improvizuese, brenda të cilit përparësi fitojnë njësitë e vogla. Nuk mungojnë veç as rastet e një barazie ritmike mes tyre, por kjo s'është e përgjithshme. Diçka e tillë ndodh më tepër mes hedhësit e isos, figurat ritmike të cilëve shpesh janë të gjata e të njëtrajtshme. Atëherë, **veçori thelbësore dalluese e metro-ritmikës së këngës polifonike labe shfaqet, më në fund, kundërtia, ndryshueshmëria, pasuria e ritmikës së solistëve kryesorë.**

AGOGJIK A

Sikurse në mbarë muzikën popullore, edhe në polifoninë labe, një mjet i rëndësishëm për trupëzimin e përmbajtjes ideomocionale është dinamika e brendshme, ndryshimi i vazhdueshëm i shpejtësisë së lëvizjes ose *agogjika*. Vështirë se gjen këtu krijime që ecin në një lëvizje të vetme nga kreu në mbarim. Rrugët agogjike që ndjek kënga polifonike labe janë aq të shumta, aq të ndryshme, aq të larmishme, saqë me vështirësi mund të përgjithësohen. Duke kërkuar prapa morisë së rasteve ligjshmërinë e tyre, hulumtimet tregojnë se, ndër to, më kryesoret shfaqen: 1) fjalia e parë interpretohet në një kohë më të shpejtë sesa fjalitë vijuese; 2) pjesa e parë (strofa) jepet në një kohë më të shpejtë sesa pjesa e dytë (refreni); 3) pjesa e dytë (refreni) interpretohet ndjeshëm në një kohë më të shpejtë sesa pjesa e parë (strofa); 4) fjalitë shkojnë pak nga pak, ca nga ca duke e rritur shpejtë-

sinë e lëvizjes; 5) fjalitë ecin pjesërisht në një lëvizje të shpejtë, pjesërisht në një lëvizje të ngadaltë ose anasjelltas. Nëse nuancimet agogjike përdoren gjithmonë në funksion të dhënies me dinjitet artistik të përmbajtjes ideoemocionale, natyrisht, solistët, këngëtarët, grupet më të mira i përdorin ato ngaherë më me frytshmëri.

Më në fund, duke e vëzhguar me kujdes polifoninë labe nga pikëpamja metro-ritmike, dallojmë që, me kalimin e kohës, ajo matet, qartësohet, saktësohet më tepër. Kjo dukuri vërehet edhe në muzikën popullore të krahinave të tjera etnografike të vendit tonë, pra, është gjithëkombëtare, madje universale. Natyrisht, duke u bërë metrikisht më e kapshme, më e thjeshtë, më e konceptueshme, ajo nuk i humbet aspak veçoritë themelore dalluese, origjinalitetin, përfytyrën intonative e modale në përgjithësi. Gjithçka ndodh brenda specifikës së muzikës popullore të zonave e krahinave etnografike përkatëse. Ndryshe, do të duhej që ajo pjesë jo é vogël e saj, e cila në rrafsh metrik është gjysmë ose krejtësisht e lirë, të ndërronte tërësisht pamje. Si pasojë, do të arrihej, dashur pa dashur, as më pak, as më shumë, në një dhunim të vërtetë. E kemi vështirë ta quajmë me siguri matshmërinë, qartësinë, saktësinë metro-ritmike që fiton muzika popullore nga koha në kohë një prirje objektive. Por e shprehim me bindje të plotë se një dukuri e tillë nuk mund të mos nxitet nga niveli i ngritur ekonomik, shoqëror, arsimor, kulturor në tërësi i artistëve popullorë.

STILE MUZIKORE TË POLIFONISË LABE

Gjatë këtij kapitulli do të shqyrtohen stilet muzikore kryesore të polifonisë labe. Në qoftë se deri tani ne njohim tiparet më të përgjithshme, më thelbësore, më tipike të saj, ende nuk dimë asgjë rreth tipareve të veçanta, individuale, origjinale, që fiton ajo sipas zonave etnografike, ndonjëherë edhe sipas fshatrave të caktuara. Kultura muzikore polifonike labe, siç do të shohim, nuk gjallon në një mënyrë të vetme-ajo merr nuanca të ndjeshme intonative e formale sipas rrethinave, fshatrave, grupeve, këngëtarëve etj. Të hulumtosh stilet muzikore, në të vërtetë, do të thotë të njohësh pasurinë, larminë, mënyrat zonale të të kënduarit të saj. Vetëkuptohet se përfytyrimi ynë rreth një kulture të tillë muzikore do të ishte gjithsesi i gjymtë, i mangët, i pjesshëm, sikur të mos prekeshin stilet më në zë që e përfaqësojnë atë. Kështu që studimi i tyre bëhet objektivisht i domosdoshëm.

PËRBAJTJA E KONCEPTIT «STIL MUZIKOR»

Koncepti «stil muzikor», i cili ka hyrë nën ndikimin e teorisë së artit refleks në përgjithësi dhe asaj të artit muzikor profesionist në veçanti, s'është i panjohur në studimet etnomuzikologjike, qoftë të autorëve tanë, qoftë të autorëve të huaj. Brenda një koncepti të tillë, ne fusim një përmbajtje të caktuar. Sipas mendimit tonë, në fushën e polifonisë dhe të mbarë muzikës popullore, ky koncept parakupton një mënyrë të kënduari individuale, origjinale, të papërsëritshme, e cila ndryshon muzikalisht, më shpesh, duke shkuar nga njëra krahinë e zonë etnografike në tjetrën, ndonjëherë edhe nga njëri qytet e fshat në tjetrin, të cilët në përgjithësi, janë të largët nga pikëpamja etnografike me qytete dhe fshatra të tjera. Duke iu përmbajtur një rregulli të tillë, në polifoninë labe dallohen mjaft stile, që dëshmojnë, mes të tjerash, për aftësi krijuese, shije e kulturë artistike, dashuri për artin muzikor etj. Kështu, ndër stilet muzikore të saj, mund të përmendim: stilin *kurveleshas*, *lopësiot*, *lunxhiot*, *zagorit*, *kudhësiot*, *bratshiot*, *vranishtiot*, *gorishtiot*, *mallakastriot*, *gjirokastrit*, *smokthiniot*, *himariot*, *kaniniot*, *dukatas*, *tragjasiot*, *tërbaçiot*, *piluriot*, *bënçor* etj. Stile muzikore të caktuara karakterizohen, para së gjithash, nga një lëndë intonative e caktuar. Intonacionet luajnë rolin vendimtar në formimin e përfytyrës së tyre. Ne i diferencojmë stilet mes njëri-tjetrit pikërisht nga lënda e ndryshme intonative. Fakti që dëgjues të muzikës popullore nuk mundin të dallojnë në çdo rast dhe menjëherë stile të caktuara muzikore labe, veç të tjerash, fsheh një të vërtetë-afrinë, unitetin, lidhjen që ekziston mes tyre.

Siç kuptohet, në varësi nga *hapësira* në të cilën ndodhet, stili muzikor popullor mund të jetë më i gjerë ose më i ngushtë: *krahinor*, *zonal*, *qytetar*, *fshatar*. Ndërsa stili muzikor krahinor nënkupton tiparet më karakteristike substancionale e formale të muzikës popullore së një krahine të caktuar etnografike, stili muzikor zonal është një shfaqje individuale, origjinale, e papërsëritshme e tij. Po kështu, stili muzikor fshatar vjen si një shfaqje e veçantë e stilit zonal etj. Mirëpo stilet muzikore më të gjera s'janë një shumë matematikore e stileve më të ngushta, sikurse edhe stilet muzikore më të ngushta s'duhën kuptuar si pjesë mekanike, rreptësisht të veçuara të stileve më të gjera. Ndodh jo rrallë që ato afrohen,

madje përzihen njëri me tjetrin. Dukuri të tilla janë aq të ndjeshme brenda muzikës sonë popullore, për vetë pasurinë e madhe intonative të saj nga krahina në krahinë, nga zona në zonë, nga qyteti në qytet, nga fshati në fshat. Dihet se, si kudo në art, edhe në fushën e muzikës popullore, e përgjithshmjaja dhe e veçanta parakuptojnë njëra-tjetrën: e përgjithshmjaja ekziston ngaherë përmes së veçantës, kurse e veçanta ruan edhe elemente të së përgjithshmes. Ato janë në unitet dialektik dhe çdo ndarje e dhuntë, mekanike mes tyre kish për të qenë një përpjekje teorike formaliste, metafizike. «Një-sia kombëtare e artit popullor në tërësi ekziston përmes varianteve lokale dhe zonale të tij, — vëren prof. Alfred Uçi — ashtu si elementet e përbashkëta me karakter nacional pasurohen me tipare dalluese etnokrahinore, zonale e lokale»¹ Si rregull, duhet thënë se, me kalimin e kohës, nën veprimin e faktorëve ekonomiko-shoqërorë, stilet muzikore më të gjera veçohen në stile më të ngushta, proces që duket qartë edhe në ditët tona.

Në varësi nga zhvillimi i mjeteve shprehëse, struktura e tij e brendshme, organizimi në përgjithësi etj., stili muzikor popullor mund të jetë tradicional ose novator. Kështu, p.sh., ndër stilet muzikore të polifonisë labe, kurveleshasi, lopësioti, lunxhioti, zagoriti etj., duhen konsideruar si stile të mirëfillta tradicionale. Në tërësi, ato ruajnë tiparet themelore intonative të këngës shumëzërëshe labe të fillimit të shekullit XX, ndoshta edhe përpara tij. Ndërsa dukatasi, tërbaçioti, pilurioti, bënçori etj., lipsen parë si stile novatore. Ato janë shprehje e gjallë e tipareve të reja që ka fituar kënga shumëzërëshe labe gjatë gjysmës së dytë të shekullit tonë. Por, duke iu përmbajtur metodës dialektike materialiste në studimin e dukurive artistike, siç kuptohet, stile muzikore që, për një kohë të caktuar, janë novatore, për një kohë të mëvonshme bëhen tradicionale. Të kësaj natyre shfaqen, p.sh., gjirokastriti, smokthinioti, himarioti, kaninioti etj. Në gjysmën e parë të shekullit XX, ato me të drejtë mund të quheshin novatore, kurse sot i takojnë plotësisht traditës. Një ndarje e tillë e stileve muzikore ka thjesht vlerë teorike shkencore dhe jo praktike artistike. Ne jemi dëshmitarë se, në ditët tona, aktivizohen, qoftë stilet e ashtuquajtura tradicionale, qoftë të ashtuquajturat novatore.

1) A. Uçi, *Festivali Folklorik Kombëtar 1978 dhe disa probleme aktuale të shkencave etnologjiko-folkloristike*, «Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor», Tiranë, 1980, f. 19.

Në këtë kuptim, mbarë stilet muzikore popullore që zhvillojnë një jetë vepruese artistike folklorike mund dhe duhen cilësuar si bashkëkohore.

Çdo stil muzikor popullor, duke qenë se përfaqëson traditën artistike folklorike të një krahine, zone, qyteti, fshati të caktuar, ka bukurinë e vet. Nga kjo pikëpamje, është i gabuar mendimi që i vë mënyrat e ndryshme të të kënduarit në një pozitë të pabarabartë. Natyrisht, artdashësit nuk i pëlqejnë njësorj të gjitha stilet muzikore. Ata, zakonisht, priren në mënyrë të njëanshme drejt stilit të fshatit ose rrethinës së tyre. Por vlerat ideoartistike objektive të mënyrave të të kënduarit, nga njëra anë, dhe parapëlqimet subjektive të artdashësve, nga ana tjetër, janë dy çështje të ndryshme, të cilat kurrsesi s'duhet të ngatërrohen mes tyre. Në përgjithësi, sa më shumë krijime stilesh të ndryshme muzikore të dëgjojmë e këndojmë, aq më tepër fillojmë t'i pëlqejmë ato, dhe, anasjelltas, sa më pak syresh të dëgjojmë e këndojmë, aq më të largëta do të na duken. Pra, edukimi i vazhdueshëm estetik ndikon për t'i dashur, pëlqyer, shijuar e kuptuar më shumë mënyrat popullore të të kënduarit.

Duke i konsideruar stilet muzikore të njëllojta për sa u takon bukurisë dhe vlerave estetike në tërësi, njëkohësisht, duhet të pohojmë nivelin e diferencuar të tyre në disa drejtime, si: masa e individualizimit muzikor, zhvillimi i mjeteve shprehëse, rrezatimi mbi stile të tjera, shkalla e afirmimit etj. Kështu, nga pikëpamja e individualizimit muzikor, stili gjirokastrit, smokthiniot, himariot, kaniniot, dukatas, tërbaçiot, piluriot, bënçor, etj., janë, në përgjithësi, më të përcaktuara sesa kurveleshasi, lopësioti, lunxhiotoi, zagoriti etj. Po kështu, nga pikëpamja e zhvillimit të mjeteve shprehëse, stili kurveleshas, lopësiot, lunxhiot, zagorit, dukatas, tërbaçiot etj., paraqiten më të thjeshta sesa gjirokastriti, smokthinioti, himarioti, kaninioti, pilurioti, bënçori etj. Në të njëjtën rrugë, shkalla e ndikimit të një stili mbi sivëllezër të tij është e ndryshme për stile të ndryshme. Ndikim kanë ushtruar veçanërisht kurveleshasi, himarioti, dukatasi. Stili himariot, p.sh., ka rrezatuar jo vetëm mbi stilin piluriot, por edhe mbi një radhë mënyrash të tjera të kënduari, ku parapëlqehet pikërisht lloji i tij i hedhësit. Nga ana tjetër, stile muzikore, si: dukatasi, tërbaçioti, pilurioti, bënçori etj., reflektojnë një ndikim më të madh se sivëllezërit nga muzika profesioniste dhe arti i kultivuar në tërësi. Së fundi, as afirmimi i tyre s'është i njëllojtë. Veçanërisht të njohura, si në rrafsh krahinor, ashtu edhe ko-

mbëtar janë bërë: stili gjirokastrit, smokthiniot, himariot, kaniniot, dukatas, tërbaçiot, piluriot, bënçor.

Dallimet mes stileve të ndryshme muzikore popullore janë relative. Një dukuri e tillë vjen edhe nga bashkëveprimi i dyfishtë muzikor — si mes stileve popullore njëri me tjetrin, ashtu edhe mes stileve popullore dhe muzikës reflekse. Kjo do të thotë se ndonjëherë bëhen relative edhe dallimet mes stileve popullore dhe muzikës profesioniste. Në këtë mes, një rol të veçantë luajnë, sidomos dy faktorë — jeta e vrullshme artistike folklorike, që zhvillohet ngado në vendin tonë dhe mjetet teknike moderne, përmes të cilave jepet informacioni artistik. Duke i bërë relative dallimet mes stileve të ndryshme muzikore, në asnjë rast, një bashkëveprim i tillë s'duhet të çenojë origjinalitetin e tyre. Kështu, p.sh., rrezatimi mbi stile të tjera, natyrisht, s'ia ka zbehur aspak bukurinë stilit muzikor himariot, por e rëndësishme është se, në të njëjtën kohë, edhe stilet e ndikuara prej tij ruajnë individualitet, origjinalitet, papërsëritshmëri.

Me gjithë dallimet që ekzistojnë mes stileve të ndryshme muzikore popullore, të cilat vazhdimisht kanë prirje të rriten, s'është vështirë të vërehen afritë, lidhjet, uniteti, baza e tyre intonative e modale e përbashkët, ligjëroritë e përgjithshme të njëjta etj. Vetë fakti që dëgjues të ndryshëm nuk mundin të dallojnë aq lehtë dhe menjëherë stile të caktuara, siç është thënë, flet pikërisht për një dukuri të tillë. Po të shkëputeshin nga baza e tyre e përbashkët nacionale, stilet muzikore s'kishin për të qenë më *popullore*; gjithashtu do të humbisnin freskinë, origjinalitetin, bukurinë.

Stilet muzikore popullore, duke u karakterizuar gjithmonë nga nuancime dhe veçori intonative, mund të zbulohen vetëm nga këngëtarë me aftësi të veçanta, vetëm përmes një interpretimi mjeshtëror. Kërkesa të tilla janë të detyrueshme, sidomos në stilet novatore, për vetë përfytyrën e tyre herë-herë disi të ndërlikuar. Në këtë mënyrë, konceptet sipas të cilave muzika popullore mund të jepet lehtësisht nga këngëtarë pa aftësi të veçanta, janë vulgare, dhe, ndërsa, teorikisht, ushqejnë mediokritetin artistik, praktikisht, rrafshojnë dallimet intonative mes krahinave, zonave, qyteteve, fshatrave.

Stili muzikor popullor pasqyron kushte të caktuara ekonomiko-shoqërore, nivelin arsimor, kulturor, artistik të masave të gjera punonjëse, shijet estetike të tyre etj. Duke qënë i individualizuar, i përcaktuar, i qartësuar nga pikëpam-

ja intonative, ai ndryshon me kalimin e kohës. Stili muzikor s'është një dukuri absolute, e palëvizshme, e dhënë një herë e përgjithmonë dhe as një shprehje artistike e shenjtë. Ne mund të flasim për tipare të qëndrueshme të tij vetëm brenda një kohe të caktuar. Si çdo dukuri tjetër artistike, stili muzikor ndodhet në lëvizje, në ndryshim, në zhvillim të vazhdueshëm, natyrisht, duke ruajtur gjithmonë diçka nga tradita. Në këtë kuptim, historia e zhvillimit të muzikës popullore është, në të njëjtën kohë, edhe historia e ndryshimit të stileve përfaqësuese të saj. Por zhvillimi dialektik i stilit muzikor duhet kuptuar drejt — për vetë thelbin estetik të muzikës popullore, si rregull, ai ndryshon me hapa tepër të ngadaltë, duhen zakonisht periudha të gjata kohe që brenda tij të shquhen «lëvizje» intonative etj.

Stili muzikor popullor s'mund të kuptohet jashtë veprimit të faktorëve objektivë-kushteve ekonomike, shoqërore, kulturore, artistike të çdo epoke. Janë, në radhë të parë, kushte të tilla që nxisin përtëritjen dhe lulëzimin e vazhdueshëm të muzikës popullore në përgjithësi. Stili muzikor s'mund të merret i veçuar gjithashtu as nga faktorët subjektivë — puna dhe veprimtaria krijuese e interpretuese, që zhvillojnë grupet popullore, veçanërisht solistët, dhe, bashkë me ta, vjershëtorët e tyre. Nga kjo pikëpamje, ai është rezultat i përpjekjeve shumëvjeçare, madje shekullore të krijuesve, bahtësve dhe interpretuesve të folklorit.

Lindjen e stileve muzikore popullore e shoqëron gjithmonë procesi i bashkëveprimit përmbajte — formë. Si shty-së kryesore e gjetjes së formave të reja të shprehjes muzikore shërben përmbajtja e re, që futet në këngë popullore të çdo epoke. Forma tradicionale, disa herë, s'mund ta japë siç duhet atë. Përpjekjet e formës për të objektivizuar sa më mirë përmbajtjen sjellin, në raste të tilla, një unitet të pëlqyeshëm mes tyre, dhe, rrjedhimisht, mënyra të reja të kënduari. Kështu bëhet i mundur pasurimi i traditës me stile novatore, në këtë mënyrë lind risia krahas traditës. Është kjo një risi, që, me kohë, formon traditë më vete.

Fillimisht, si bazë e të gjitha stileve muzikore të polifonisë labe ka shërbyer një lëndë intonative e përbashkët, mbarë-labe, e ashtuquajtur *labçe vënçe*, e cila, herë më pak e herë më shumë, dëgjohet ende në mjaft zona etnografike të Labërisë. Mandej, dalëngadalë, gjatë rrjedhës së shekujve, prej saj morën nismë dhe formuan përfytyrën e tyre sa e sa stile muzikore, të cilat, intonativisht, karakterizojnë më tepër

rrethina të caktuara. Se kur dhe në ç'mënyrë u krye procesi i ndarjes së stileve muzikore, është e vështirë, në mos e pamundur, të përcaktohet. Një proces i tillë ka qenë tepër gradual dhe i ndërlikuar. Nën veprimin e faktorëve objektivë e subjektivë, zona të ndryshme nisën të këndojnë në një mënyrë individuale në kohë të ndryshme. Po ashtu, brenda çdo rrethine, stilet nuk erdhën papritur, rastësisht, menjëherë, por, si rregull, në periudha të gjata kohe. Pastaj, siç do të shohim, duhet mbajtur gjithmonë parasysh bashkëjetesa mes stilit të përgjithshëm *labçe vënçe* dhe stileve specifike zonale, dukuri karakteristike kjo edhe e ditëve tona. Koha dhe rruga e kristalizimit të stileve muzikore mbetet një problem sa i rëndësishëm aq edhe i vështirë, që, sidoqoftë, meriton të hulumtohet në të ardhmen, duke u ndihmuar edhe prej degëve të tjera të shkencës.

Dalja në dritë e stileve muzikore novatore, çka shfaqet një proces i vazhdueshëm, nuk i fosilizon dhe as i kthen në vlera muzeale stilet tradicionale, në të cilët kanë kënduar më parë banorët e fshatrave, qyteteve, zonave, krahinave të caktuara etnografike. Ato jetojnë e zhvillohen paralelisht, së toku, dhe, kësajsoj, natyrisht që mes tyre kryhet një bashkëveprim i ndërsjellë vlerash artistike, ku secili merr dhe jep prej tjetrit. Të pranosh disa stile dhe të mohosh ca të tjera, në teori, do të ishte shprehje e cektësisë estetike, ndërsa, në praktikë, kish për të qenë një veprim arbitrar. Të pranuarit e bashkëjetesës së stileve me moshë dhe natyrë të ndryshme, teorikisht e praktikisht, është rruga e vetme parimore që duhet ndjekur.

Stilet muzikore novatore të polifonisë labe i takojnë plotësisht formacionit popullor të artit muzikor shqiptar. Këtë e pohojmë jo thjesht se stile të tilla janë vepra subjektsh që kultivojnë në përgjithësi artin popullor, por mbasi ato shfaqen tërësisht brenda normave dhe parimeve të estetikës së folklorit. Stilet e reja, siç do të kemi rast të vërejmë, nuk e ndryshojnë në parim ndërtimin e brendshëm modo-tonal të këngës shumëzërëshe labe-ato vetëm se e zhvillojnë atë.

Është interesante, por edhe kuptimplote, të shënohet se, në ditët tona, stilet muzikore të polifonisë labe lindin, më tepër, brenda fshatrave të veçanta sesa brenda zonave etnografike apo tërë krahinës, sikurse ndodhte përgjithësisht në të kaluarën. Një prirje e kësaj natyre, siç duket, në të ardhmen do të fitojë edhe më shumë terren.

Për stilet muzikore të polifonisë labe, në rrafsh të për-

gjithshëm, janë karakteristike, sidomos, këto tipare kryesore: së pari, ato zakonisht, nuk njohin dallime cilësore intonative mes elementit muzikor fshatar dhe atij ndërfshtatar. Elementi muzikor i një fshati gëzon tipare të tilla që e bëjnë atë të përgjithshëm, thelbësor, tipik për gjithë fshatrat e një zone etnografike, pra, që e ndërfshtatarizojnë. Si rrjedhojë, është arritur, përgjithësisht, në një lloj njësimi muzikor brenda dhe jashtë fshatrave të veçanta të rrethinave të ndryshme. Vetëm në fshatra të caktuara, siç janë, p.sh., Dukati, Piluri, Bënça etj., elementi muzikor fshatar ruan tipare intonative të ndryshme nga elementi muzikor ndërfshtatar.

Së dyti, stilet muzikore të polifonisë labe, përkundrazi, zakonisht, kanë dhe nuk mund të mos kenë dallime cilësore intonative mes elementit muzikor zonal dhe atij ndërzonal. Këtu s'është fjala vetëm për elementin muzikor të rrethinave gjeografikisht të largëta (si, p.sh., Himara, dhe Zagoria etj.), ku dallimet sigurisht që janë më të ndjeshme, por madje edhe për elementin muzikor të rrethinave gjeografikisht më të afërta (si, p.sh., Himara dhe Kurveleshi etj.). Dallimet mes elementit muzikor zonal dhe atij ndërzonal, më të shumtën, janë tepër të ndjeshme, por, disa herë, janë më pak të ndjeshme. Dallohen lehtë, p.sh., stili muzikor gjirokastrit nga stili muzikor himariot, stili kurveleshas nga stili smokthiniot etj., veç jo aq e lehtë dallon, të themi, stili zagorit nga ai lunxhiot etj.

Së treti, stilet muzikore të polifonisë labe njohin degëzime, variante, bijëzime të ndryshme, zakonisht, sipas moshës dhe seksit të këngëtarëve, çdonjëri prej tyre ekziston dhe shfaqet vërtetësisht të paktën në katër lloje kryesore — vajzërishte, grarishte, djalërishte, burrërishte. Mes llojeve të një stili muzikor ndihen qoftë dallime, qoftë afri. Dallime më të rëndësishme shfaqen mes llojeve me seks të ndryshëm, vajzërishte — djalërishte, grarishte — burrërishte: a) llojet femërore, vajzërishte e grarishte, karakterizohen, më shumë, nga një përmbajtje ideoemocionale lirike, kurse llojet mashkullore, djalërishte e burrërishte, shquhen, më tepër, nga një përmbajtje ideoemocionale epike; b) llojet femërore dallohen, përgjithësisht, nga një ritmikë më e rregullt, më e qartë, dhe, në të njëjtën kohë, më pak e theksuar se llojet mashkullore; c) llojet femërore i përmbahen, zakonisht, një dinamike më të shpejtuar se llojet mashkullore; ç) llojet femërore tingëllojnë, si rregull, në një regjistër më të lartë se llojet mashku-

llore — ndërsa për të parat janë karakteristike modet e oktavës qendrore, për të dytat mbeten tipike modet e oktavës së vogël* etj.

Dallime s'mungojën as mes llojeve me *moshë* të ndryshme, vajzërishte — grarishte, djalërishte — burrërishte. Kështu, brenda llojeve femërore, lloji vajzërishte karakterizohet, përgjithësisht, nga një ritmikë më e rregullt dhe më e qartë se lloji grarishte. Gjithashtu, lloji vajzërishte i përmbahet, zakonisht një dinamike më të shpejtuar se lloji grarishte etj. Thuajse të njëjtat dallime ekzistojnë edhe mes llojeve mashkullore, djalërishte e burrërishte. Gjithsesi, dallimet mes llojeve me *moshë* të ndryshme shfaqen, përgjithësisht, disi më të vogla sesa dallimet mes llojeve me seks të ndryshëm. Kjo do të thotë se, në procesin e diferencimeve mes llojeve të ndryshme, mosha ushtron, si rregull, një ndikim më pak të rëndësishëm sesa seksi.

Më në fund, dallimet mes llojeve kryesore të një stili muzikor janë relative. Në këtë mënyrë, herë-herë, lloji vajzërishte afron me llojin grarishte, ashtu sikurse lloji djalërishte afron me llojin burrërishte. Madje, edhe llojet femërore, vajzërishte e grarishte, aty-këtu, përqasen me llojet mashkullore, djalërishte e burrërishte. Porse këto afri s'i zhdukin, megjithatë, dallimet cilësore që ekzistojnë mes llojeve kryesore. As lloji vajzërishte nuk futet në llojin grarishte dhe as lloji djalërishte s'mund të quhet i njëjtë me llojin burrërishte. Aq më pak, llojet femërore, vajzërishte e grarishte, do të identifikoheshin me llojet mashkullore, djalërishte e burrërishte. Në qoftë se dallimet mes llojeve të ndryshme të një stili muzikor shkaktohen, veç të tjerash, nga mosha dhe seksi, afritë vijnë nga veprimi i kushteve të njëjta ekonomike, shoqërore, kulturore, artistike etj., që kanë shërbyer si bazë objektive për lindjen e tyre.

Së fundi, e ndjejmë të nevojshme të bëjmë një objeksion. Shpeshherë mendohet gabimisht, madje edhe nga specialistë, se gjoja ndarja e polifonisë labe në stile të ndryshme muzikore fshatërore e zonale i kundërqëndron njësisë kulturore kombëtare. Pa dyshim se ky mendim është një shprehje e paragjykimëve të gabuara mbi të sotmen dhe të ardhmen e muzikës popullore. Së pari, duhet të mbajmë gjithmonë parasysh se diferencimi

*) Shpesh llojet femërore parapëlqejnë modin me bazë notën mi të oktavës qendrore, kurse llojet mashkullore — modin me bazë notën si bemol të oktavës së vogël.

i brendshëm intonativ e modal i polifonisë labe, i cili ka ardhur historikisht në veprimin e faktorëve ekonomiko-shoqërorë, s'është trillim i mendjes së studiuesit, por një dukuri bashkëkohore objektive. Prandaj, të mos e përgjithësosh teorikisht atë, do të thotë t'i largohesh materializmit, së vërtetës së gjallë dhe t'i afrosh idealizmit, mendimeve subjektive. Së dyti, s'ka as edhe një arsye sado të vogël, artistike ose jashtëartistike, për të menduar se diferencimi i brendshëm intonativ e modal i polifonisë labe i kundërqëndron njësisë kulturore kombëtare. Një dukuri e tillë duhet parë vetëm si shprehje e gjallësisë, vitalitetit, përtëritjes që fiton arti popullor bashkëkohor shqiptar në kushtet e ndërtimit socialist të vendit. Studiuesit tanë tashmë i kanë dhënë asaj interpretim gjithsesi të plotë. «Larmia zonale e lokale është jo vetëm përfaqje me specifikën e kushteve të jetesës, por edhe respekt traditash, madje është edhe shfaqje e gjallërisë krijuese kulturore. Në raport me proceset standartizuese, uniformuese, që sjellin monotoni në sferën e kulturës e të artit, kjo larmi përbën një epërsi të padiskutueshme. Ajo është shprehje e forcës krijuese të kombit dhe nuk i kundërqëndron aspak njësisë së tij, që forcohet vazhdimisht. Përvoja tregon se larmia krahinore, lokale është një mënyrë e ekzistencës së kulturës popullore. Në këtë kuptim, sa kohë do të ekzistojë kultura popullore, do të ekzistojë edhe larmia e saj krahinore lokale.¹

Të ndalemi konkretisht në stilet muzikore të *Kurveleshit*, *Lopësit*, *Lunxherisë*, *Zagorisë*, *Gjirokastrës*, *Smokthinës*, *Himarrës*, *Dukatit*, *Pilurit*, *Bënçës*. Ne veprojmë kështu duke u nisur nga pozita parimore — pikërisht këto stile janë më të mirënjohura jo vetëm në Labëri, por në tërë Shqipërinë. Bëjmë të qartë se, për një radhë faktorësh, brenda katër stileve të para (kurveleshit, lopësiotit, lunxhiotit zagoritit) do të studiohen në përgjithësi të katër llojet kryesore të tyre — vajzërishte, grarishte, djalërishte, burrërishte; brenda tre stileve të mesit (gjirokastritit, smokthinistit, himariotit) do të hulumtohet më tepër lloji i tyre burrërishte; kurse brenda tre stileve të fundit (dukatasit, piluriotit, bënçorit) do të shihen vetëm llojet e përziera, pra, ato novatoret. Duke trajtuar çështje të përmbajtjes ideoemocionale, melodikës, kontrapunktit, harmonisë, ritmikës, formës, interpretimit, origjinës, evolucionit, bashkëveprimin intonativ e formal mes tyre etj., qëllimi ynë është të nxjerrim në pah, sidomos, përfytyrën

1) A. Uçi, «Çështje teorike të estetikës dhe të kulturës», Tiranë, 1986, f. 288-289.

dalluese, veçanësinë, origjinalitetin e stileve të tilla.¹ Për një kuptim sa më të plotë, në ndihmë të argumentimit teorik do të sjellim gjithmonë shembuj muzikorë tipikë për çdo mënyrë të kënduari, të cilët qëndrojnë në mbarim të studimeve përkatëse.

STILI MUZIKOR I KURVELESHIT*

Stili muzikor i Kurveleshit është, pa dyshim, më i hershmi ndër sivëllezërit e vet. Të bësh objekt studimi një stil të tillë, në të vërtetë, do të thotë të shqyrtosh atë mënyrë të kënduari, e cila, kohë të shkuara, ishte e vetmja që dëgjohej në të gjitha fshatrat dhe zonat etnografike të Labërisë. Siç është bërë e ditur tashmë, shumë herë, ajo njihet në populli me emrin *labçe vënçe*. Duke qenë bërthama, epiqendra dhe zemra e Labërisë, rrethina më e thellë, më e gjerë dhe historikisht më e banuar e saj, djep trimash, kapedanësh e luftëtarësh, vatrë poetësh, këngëtarësh e valltarësh etj., Kurveleshi, gjatë rrebesheve të kohërave, mundi ta ruajë të pastër muzikën dhe tërë kulturën popullore. S'është aspak e rastit që, aktualisht, në fshatrat e kësaj zone ndihet në masë shtresimi më i vjetër muzikor lab që njohim. Stili *labçe vënçe* i të kënduarit dikur aq i popullarizuar, sot gjëndet në formën e tij më origjinale pikërisht këtu. Ngase është mjaft e shtrirë në hapësirë, kënga polifonike kurveleshase fiton nuanca sipas grupimeve të ndryshme të fshatrave, ndonjëherë edhe sipas fshatrave të veçantë. Shtojmë se kurveleshasit janë aq të njohur brenda dhe jashtë vendit saqë, herë-herë, ata nënkuptojnë labërit, sikurse edhe

1) Probleme të ndryshme rreth disa prej këtyre stileve, siç janë, p.sh., ai i Gjirokastrës, Himarës, Pilurit, aty-këtu, janë trajtuar edhe më parë. Mes të tjerash, shih: H. Filja, *Këngët polifonike kundër Tanzimatit*, «Nëntori», Tiranë, 1967, nr. 9, f. 150-191; B. Kruata, Albania 1, «Polifonia vocale e musica instrumentale», Collona (i Suoni), Fonit Cetra, Roma, 1984.

*) Nocioni etnografik *Kurvelesh* parakupton fshatrat: Vermik, Nivicë, Rexhin, Gusmar, Progonat, Lekdush, Golem, Kaparjel, Kolonjë, Picar, Çorraj, Ftërrë, Kuç, Kallarë, Bolenë.

lebërit nënkuptojnë, para së gjithash, kurveleshasit. Është e vështirë, në mos krejt e pamundur, që, përmes këtyre vëzhgimeve, të nxirren në pah të gjitha tiparet e përgjithshme e të veçanta, substanciale e formale të këngës shumëzërëshe kurveleshase. Ne do të përpiqemi të vemë në dukje shkurtimisht vetëm disa prej tyre.

Kënga polifonike e Kurveleshit shpreh me një plotësi të veçantë anë të ndryshme të jetës së malësorit lab dhe veçori të karakterit, psikologjisë e botëkuptimit të tij. Duke pasqyruar, mes të tjerash, bukurinë e rrallë të natyrës së Labërisë, mjedise blegtorale tipike labe, gëzimin e jetës, dhe, mbi të gjitha, botën e pasur shpirtërore të malësorit lab etj., ajo fiton një ngarkesë të konsiderueshme lirike. Ndërsa kur pasqyron jetën gjithë luftëra, përpjekje e sakrifica të malësorit lab, jetë e mbushur me drama e tragjedi, por edhe me heroizëm të pashoq, kur u këndon kaçakëve dhe kapedanëve të maleve, trimave dhe prijsave të shquar popullorë, dëshmorëve dhe heronjve të Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe të periudhës së Ndërtimit Socialist, ngjarjeve të rëndësishme në historinë e popullit dhe të kombit tonë etj., sjell një ngarkesë të fuqishme epike. Duhet shënuar se në përmbajtjen ideoemocionale të saj janë pikërisht notat epike ato që marrin përparësi. «Kur flitej për luftë, kur flitej për sakrifica, kur flitej për heroizma, kurveleshasit qëndronin në ballë — ka thënë shoku Enver Hoxha. — Gjaku i djemve të tij, gjaku i çupave të tij u derdh pa kursyer. Ata ishin atje ku rreziku ish më i madh. Atje ku duhej guxim, atje ku duheshin mbajtur istikamet, atje ishin djemtë e Kurveleshit, atje ishin çupat e Kurveleshit*». Krijime, si: «O çoban i maleve». «Birbilenjtë trembëdhjetë», «Që kur del yll' i karvanit». «Kurvelesh zemëra ime», «Sec gjëmon Shuri përpjetë», «Lule djemtë e nënave» etj., të kënduara në stilin tradicional kurveleshas, dëgjohen thuajse në çdo festë familjare ose tubim shoqëror dhe njihen fare mirë në tërë vendin.

Melodika kurveleshase dallohet nga një shtrirje modale e kufizuar — hapësira mes notave të skajshme të saj shkon nga kuinta gjer në oktavë, por tipike janë sidomos këngët që zenë hapësirën e septimës së vogël. Një shtrirje e tillë është tepër e zakonshme për melodikën tradicionale labe në tërësi. Ajo ndërtohet veçanërisht në mode pesëtingëllore (pentatonike), të përbëra nga pesë tinguj të ndryshëm, që ndjekin njëri-tjetrin në largësi sekondash të mëdha e tercash të vogla. Ndërsa

*) Enver Hoxha, Vepra, vëll. 4, Tiranë, 1970, f. 217.

modet gjashtëtingëllore (heksatonike), të përbëra nga gjashtë tinguj dhe ato shtatëtingëllore (heptatonike), të përbëra nga shtatë tinguj këtu takohen rallë. Siç kuptohet, ato janë shprehje e evolucionit të kësaj melodike. Prania më tepër e pentatonikës e bën atë një melodikë tipike tradicionale.

Melodika kurveleshase fillon, më shumë, në gradën e tretë të modit, dhe, më pak me gradën e parë, të katërt ose të shtatë. Veç, në të gjitha rastet, ajo mbaron me gradën e parë, çka e bën të qartë në ndërtimin modo-tonal. Grada e tretë, e cila përcakton ngjyrën ose koloritin e saj, intonativisht, luan rol, më shumë, në kadencimet e fjalive muzikore. Në këtë lloj melodike, një rëndësi të veçantë merr grada e katërt — ndryshimin, pasurimin, zhvillimin më të madh intonativ ajo e bën, para së gjithash, në sferën e saj. Këtu grada e pestë vetëm në disa raste takohet sipër notës bazë. Ajo, dhe tok me të, grada e shtatë ndihen, zakonisht, poshtë saj (notës bazë).

Melodika kurveleshase formohet, përgjithësisht, nga distanca të vogla: primë, sekondë e madhe, tercë e vogël etj. Mjaft karakteristike për të shfaqet largësia melodike e kuartës së pastër, që dëgjohej në linjën e marrësit, solistit të parë të këngës. Kjo largësi, zakonisht, shënon fillimin e fjalive muzikore. Distanca melodike ose shkapërcime më të mëdha se kuarta e pastër zor se gjenden në këtë lloj melodike. Krahas faktorëve të tjerë, një dukuri e tillë bën që ajo të jetë, siç pohuam, një melodikë tipike tradicionale. Duke lënë mënjanë shkaqe të tillë që ndikojnë në përfytyrën e saj, si metro-ritmi dhe modo-tonaliteti, vemë në dukje se vija e lartësisë së tingujve parapëlqen, më tepër, valëzime nga lart-poshtë. Ndër lëvizjet, kjo lloj melodike përdor, më shumë, ato gradualet.

Kënga polifonike e Kurveleshit zhvillon një kontrapunkt të mprehtë, veçanërisht mes marrësit e kthyesit, solistit të parë dhe solistit të dytë. Si ngado në polifoninë labe, edhe këtu, kontrasti mes tyre është i shumanshëm — intonativ, modal, harmonik, ritmik etj. I ndjeshëm paraqitet sidomos kontrasti modal, i cili shfaqet, së paku, në dy forma kryesore: gradë e parë — gradë e tretë; gradë e parë — gradë e pestë. Të bën përshtypje fakti se stili muzikor kurveleshas, krahas llojeve të ndryshme të kthyesit, në dallim nga disa stile të tjera, si p.sh., stili qytetar gjirokastrit i burrave, ai himariot etj., aktivizon edhe lloje, shfaqje, forma të ndryshme hedhësi. Në rastin konkret, prej tyre, më shumë, përdoren dy — lloji si iso pjesërisht e lëvizshme, që, gjatë zhvillimit të fjalive muzikore, qëndron në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë, ndërsa, gjatë kadencimit të fjalive, njësohet me të; dhe lloji si iso

vazhdimisht e lëvizshme, e cila, brenda çdo fjalie muzikore, qëndron herë në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë, herë në të njëjtin tingull me të. Siç shihet, stili kurveleshas aktivizon pikërisht ato lloje hedhësi, të cilat, nga pikëpamja intonative, s'janë aq të individualizuara, aq të përcaktuara, aq të qartësuara. Madje, në mjaft raste, ai bën edhe pa hedhës.

Kënga polifonike kurveleshase, në varësi nga ndërtimi i saj, krijon një harmoni herë trizërëshe, herë katërzërëshe. Sidoqoftë, përparësi këtu fitojnë bashkëtingëllimet harmonike të formuara prej dy tingujsh të *ndryshëm*. Në to dyfishohet ose trefishohet, më shumë, grada e parë, dhe, më pak, e treta. Shpesh, harmonia e saj ndërtohet nga tingujt të afërt njëri me tjetrin. Gjithashtu ajo, herë-herë, vështirë se krijon një ngjyrë të qartë, minore ose mazhore etj. Në këtë mënyrë, mund të thuhet se, përgjithësisht, si rrjedhojë e vetë melodikës së pazhvilluar, *bashkëtingëllimet harmonike të stilit kurveleshas janë ndoshta më të kufizuara se të çdo stili tjetër muzikor lab.*

Kënga polifonike e Kurveleshit organizohet, veçanërisht, në masa të thjeshta ritmike dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Ndonëse më pak, ajo shtjellohet edhe në masa të thjeshta ritmike trinjësish, tri të teta ose tri të katërta, në masa të përziëra pesënjësish — pesë të teta, shtatënjësish — shtatë të teta, nëntënjësish — nëntë të teta, dymbëdhjetënjësish — dymbëdhjetë të teta etj. Këto të fundit parapëlqehen sidomos në valle, çka përbën një dukuri të përgjithshme të organizimit ritmik të polifonisë labe. Ritmika muzikore e kësaj kënge, zakonisht, është e matur, dhe, vetëm në raste të rralla, pëson thyerje. Mbizotërimi i masave të thjeshta ritmike dynjësish, dy të teta ose dy të katërta, sigurisht që ndikon mjaft në natyrën recitative, deklamative, folëse. Së fundi, mendojmë që ritmika muzikore e shquan, në një masë, stilin kurveleshas prej sivëllezërve të tij, p.sh., nga stili himariot, i cili, siç do të shohim, organizohet, më tepër, në masa të thjeshta ritmike trinjësish, kryesisht tri të teta etj.

Kënga polifonike kurveleshase, si mbarë kënga shumëzërëshe labe, nga pikëpamja e organizimit formal, është mjaft e larmishme. Herë-herë, ajo përbëhet vetëm nga tre ose katër fjali muzikore; herë-herë, nga pesë ose gjashtë fjali muzikore; herë-herë, nga shtatë, tetë ose nëntë fjali muzikore etj. Duke qenë tipike tradicionale, kjo lloj kënge, si rregull, merr formën e periudhës muzikore, brenda së cilës lindin dy ose tri fraza. Çdo frazë pastaj formohet nga dy ose tre fjali. Rritja e numrit të fjalive muzikore është shprehje e zgjerimit të formës dhe vërehet, përgjithësisht, në krijime bashkëkohore.

Kënga polifonike e Kurveleshit interpretohet, më tepër, në mënyrë të njëjtë, gra ose burra veç e veç. Është edhe për këtë arsye që këtu njësimi i zërave arrihet me lehtësi. Mirëpo, vitet e fundit, sidomos brezat e rinj, këndojnë ngaherë e më tepër në mënyrë të përzier, vajza e djem së toku. Interpretimi i përzier, historikisht, është kushtëzuar, veç të tjerash, nga jeta blegtorale që kanë bërë në përgjithësi banorët e Labërisë. Jetesa e përbashkët — burra, gra, fëmijë në stane etj., s'kish si të mos e kërkonte atë. Sot, kushtet ekonomiko-shoqërore të epokës socialiste e nxisin ende më shumë një interpretim të tillë. Ndaj s'është aspak e rastit që mjaft stile muzikore të polifonisë labe, veçanërisht ato novatoret, siç do të kemi rast të vërejmë, i karakterizon pikërisht një dukuri e kësaj natyre. Kënga kurveleshase tingëllon, më tepër, në regjistër të ulët dhe jepet, në përgjithësi, me zëra gjoksi, timbre të fuqishme epike, madhësi të veçantë etj. Mbresa na shkaktojnë, sidomos, natyra e theksuar recitative e lojës së solistëve, temperamentit i zjarrtë, shkulmi i brendshëm, pasioni i madh i këngëtarëve në tërësi etj.

Stili muzikor i Kurveleshit, duke qenë, si të thuash, një mënyrë e përgjithshme labe të kënduari, vështirë se mund të identifikohet me anë të dëgjimit. Deri më sot ai s'ka arritur të individualizohet, të përcaktohet, të qartësohet në atë shkallë që të shquhet lehtësisht nga sivëllezërit e tij, siç ndodh, p.sh., me stilin gjirokastrit, smokthiniot, himariot, kaniniot, tërbaciot, dukatas, piluriot, bënçor etj. Ky stil, ndonëse s'ka mbetur pa u ndikuar nga kushtet e reja ekonomiko-shoqërore, i pasqyron ato me mjete shprehëse thujtë tërësisht tradicionale. Në ditët tona, është zor të gjesh ndonjë fshat të Kurveleshit, i cili muzikalisht t'i ketë dhënë këngës së vet një përfytyrë individuale — ngado brenda zonës këndohet, gati-gati, njësoj, dukuri e mirënjohur kjo edhe për rrethina të tjera. Prandaj një këngë e Progonatit, p.sh., fare lehtë mund të ngatërrohet me një të Golemit, një krijim i Kuçit mund të merret si i Kallararit, një këngë e Ftërrës gabimisht mund të pranohet si e Çorrajt etj.

Në këto kushte, është e domosdoshme që stili muzikor kurveleshas të individualizohet, të përcaktohet, të qartësohet më mirë nga pikëpamja intonative. Kjo s'do të thotë kurrsesi që të braktiset mënyra *labçe vënçe* e të kënduarit, e cila ka shërbyer dhe shërben si lëndë themelore e të gjitha stileve novatore labe. Çështja shtrohet që stili kurveleshas, mbi bazën e traditës vendase, të ngrihet në një nivel cilësisht të ri, të fitojë një përfytyrë specifike, gjithsesi, të dallueshme nga ajo

e sivëllezërve të vet. Fjala është gjithashtu që, mundësisht, edhe brenda fshatrave të veçanta të ketë mënyra individuale të kënduari, siç është duke ndodhur, p.sh., në Rexhin etj.

Stili muzikor i Kurveleshit s'e ka pohur veten sa duhet në rrafsh kombëtar. Ai vërtet jeton e gjallon, madje vende-vende në mënyrë intensive, por mbetet shpesh, si të thuash, një mënyrë të kënduari e mbyllur, e ngushtë, thjesht zonale, e panjohur në hapësira të gjera. Afirmimi në plan kombëtar nënkupton dy kërkesa themelore—thellimin e shkallës së individualizimit dhe rritjen e nivelit ideoartistik të tij. Rol të madh dhe të pazëvendësueshëm në këtë mes luajnë sidomos faktorët subjektivë — vjershëtorët, këngëtarët, valltarët popullorë etj.

Brenda stilit muzikor kurveleshas nuancimet vijnë, mbi të gjitha, sipas grupeve të ndryshme të fshatrave. Kështu, banorët e Golemit, Kaparjelit, Kolonjës, Picarit këndojnë gati-gati njësoj; ata të Lekdushit, Progonatit, Gusmarit, Rexhinit, Nivicës, Vermikut, muzikalisht, grupohen së toku; banorët e Kuçit, Kallararit, Bolenës janë shumë afër njëri-tjetrit; fterriotët këndojnë thujse si çorrajt. Mes fshatrave të çdo grupi, natyrisht, ka pastaj nuancime më të imëta. Është diçka interesante, veç jo e lehtë, të bëhen hulumtime në këtë drejtim. Të ndalemi fare shkurt në këngën e fshatrave Golem, Nivicë, Kuç, si pika të rëndësishme kulturore të Kurveleshit.

Kënga polifonike e *Golemit* shfaqet, kryesisht, trizërëshe, me marrës, kthyes, iso. Në këtë mënyrë, nga pikëpamja e strukturës, krahas disa simotrave të tjera, ajo reflekton një stad të caktuar të zhvillimit historik të polifonisë labe, pikërisht stadin kur brenda saj s'njihej ende solisti i tretë, hedhësi. Vlen të shënohet se, intonativisht, kjo lloj kënge afron me atë të burrave të qytetit të Gjirokastrës. Një dukuri e tillë mendojmë se duhet vështruar, në radhë të parë, si shprehje e shtratit të hershëm të përbashkët të të dyja stileve — kurveleshasit dhe gjirokastritit. Por afria muzikore mes tyre ndoshta duhet shpjeguar edhe me lidhjet e ndërsjella ekonomiko-shoqërore që kanë ekzistuar historikisht ndërmjet banorëve të Kurveleshit në përgjithësi dhe atyre të qytetit të Gjirokastrës.

Kënga polifonike e *Nivicës* shfaqet herë trizërëshe, herë katërzërëshe. Njësoj ndodh thujse në të gjithë zonën e Kurveleshit — mund të këndohet dhe në të vërtetë këndohet lehtësisht me tre zëra, por, dhjetëvjeçarët e fundit, sidomos vajzat e djemtë, parapëlqejnë edhe solistin e tretë, hedhësin. Kënga shumëzërëshe niviciote, nga pikëpamja intonative, s'ka

ndonjë specifike të rëndësishme. Prandaj vështirë se dallohet, p.sh., nga simotra e saj e Rexhinit, Gusmarit etj. Si në shumicën e fshatrave të Labërisë, këtu zotëron stili tradicional *labçe vënçe* i të kënduarit. Atë e kanë për zemër qoftë brezat e moshuar dhe të mesëm, qoftë brezat e rinj të artistëve popullorë. Me këtë rast, shënojmë se, ngado në Labëri, mënyra *labçe vënçe* e të kënduarit s'ka qenë dhe s'është cilësi vetëm e brezave të moshuar.

Kënga polifonike e *Kuçit* shfaqet, zakonisht, katërzërëshe, me marrës, kthyes, hedhës, iso. Kështu, nga pikëpamja e strukturës, krahas shumë simotrave të tjera, ajo shpreh një etapë më të përparuar të zhvillimit historik të polifonisë labe, pikërisht etapën kur brenda saj nisi jetën veprueshëm solisti i tretë, hedhësi. Disa tipare të përgjithshme të kësaj kënge mendojmë se janë: prania herë-herë e notave ideoemocionale të dhembshme, si refleks i drejtpërdrejtë i ndikimit të vajtitit monofonik lab, tingëllimi në regjistër të ulët,* lëvizja e ngadalshme etj. Duket e çuditshme, por mes krijimesh, si: «Na na vjen, o kalander», «N'atë luftën evropiane», «Që kur del yll' i karvanit» etj., fiton përshtypjen se kënga shumëzërëshe kuçiole, intonativisht, afron në një masë me këngën shumëzërëshe himariote. Mendojmë se kjo dukuri, nga njëra anë, është rrjedhojë e ndikimit intensiv që ka ushtruar vazhdimisht stili muzikor himariot mbi stile të tjera muzikore labe; nga ana tjetër, ajo mbetet tregues i parapëlqimeve subjektive të artistëve popullorë vendas. Pastaj, asnjëherë s'duhet harruar shtrati i përbashkët muzikor lab. Sidoqoftë, kënga polifonike kuçiole ruan një përfytyrë specifike. Mbështetur në veçoritë e saj më të përgjithshme, ajo lipset konsideruar një këngë tipike tradicionale.

Stili muzikor i Kurveleshit, duke bërë jetë, siç thamë, në një nga zonat etnografike më të gjera e më të populluara të Labërisë, ka ushtruar vazhdimisht një ndikesë të ndjeshme, intonative e formale, mbi mjaft stile të tjera. Të afërt me të na duken, veçanërisht, stili muzikor i Lopësit, i Bënçës, i Gjirrokastres, Smokthinës, Himarës etj. Mënyra të tilla të kënduari, ndonëse janë aq të kristalizuara prej kohësh, tregojnë, deri diku qartë, se marrin fillesë pikërisht në stilin tradicional kurveleshas. Shtojmë se çështja e gjenezës së stileve të ndryshme muzikore labe paraqitet ngaherë mjaft e ndërli-

*) Në Labëri është proverbiale shprehja: «Kënga poshtë e barra lart».

kuar. Për këtë arsye, ajo meriton, në çdo rast, vëmendje të posaçme.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Kurveleshit, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare orgjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, zakonisht, pesëtingëllor; 3) kontrapunkti me hedhës si iso pjesërisht ose vazhdimisht e lëvizshme, herë një tercë të vogël mbi notën bazë, herë në të njëjtin tingull me të; 4) harmonia tri ose katërzërëshe, e formuar, më shumë, prej dy tingujsh të ndryshëm; 5) ritmika muzikore, përgjithësisht, e matur, dhe, dendur, e organizuar në masa të thjeshta dynjësish; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i frazave është dy ose tre; 7) interpretimi me zëra gjoksi, timbre të fuqishme dhe nota të ndjeshme recitative.

Stili muzikor i Kurveleshit, duke jetuar në një mjedis shoqëror e gjeografik të veçantë, mbetet një dëshmi e sigurt origjinale e kulturës sonë muzikore polifonike. Ai është shprehja më tipike e mënyrës *labçe vënçe* të të kënduarit. Për larminë dhe gjerësinë e tij, në një kuptim, ky stil pasqyron tiparet më thelbësore të mbarë këngës polifonike tradicionale labe. Nga pikëpamja e ndërtimit të brendshëm muzikor, stili kurveleshas përfaqëson mënyrën trizërëshe labe më fillestare të të kënduarit. Faktorët ekonomiko-shoqërorë të epokës së socializmit i kanë dhënë atij, krahas përmbajtjes dhe ideve të reja, edhe një formë e mjete shprehëse disi më të zhvilluara. Shprehje e qëndresës kulturore të malësorit lab, e jetës tradicionale blegtorale të tij, por, në të njëjtën kohë, edhe e një realiteti objektiv të ri, në ditët tona, ky stil mbijeton plot gjallësi.

KURVELESH ZEMRA IME

Bob. 1580/15

Kuç — Vlorë, 1985
Kënduar: grup burrash

Allegretto ♩ = 116
Tempo giusto

Musical score for the first system of the song "Kurvesh Zemra Ime". It consists of a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Allegretto" with a quarter note equal to 116 beats per minute, and "Tempo giusto". The lyrics are: "Kur - ve - lesh ze - më - ra i - me, Kur - ve -".

Musical score for the second system of the song "Kurvesh Zemra Ime". It consists of a vocal line and three piano accompaniment staves. The tempo is marked "poco rubato". The lyrics are: "lesh, e haj - de ho,".

tempo giusto

Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me, Kur-ve-
Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me, Kur-ve-
Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me, Kur-ve-
Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me, Kur-ve-

poco rubato

lesh,
le e e
le
haj-de haj-de

tempo giusto

Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me,
Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me,
Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me,
Kur-ve-lesh zë-më-ra i-me,

Kur- ve- lesh .

Kur- ve- le e .

Kur- ve- le .

Kur- ve- le .

Kurvelesh, zemëra ime,
 Kurvelesh¹,
 na dërgon Duçja lëvdime²,
 se do bënen bombardime,
 5 do mbeten foshnjat jetime.
 Rrofsh, o djalëria trime,
 në Kurvelesh s'njihet frika,
 na Kolgjinër³, na Merlika⁴.

1) Përsëritet si refren pas çdo vargu.

2) Përdoret me ironi.

3) Tahir Kolgjini, ish-prefekt i Gjirokastrës.

4) Mustafa Merlika, ish-kryeministër i qeverisë fashiste.

O PROTOKALJA ME MJALTË

Bob. 1217/2

Bolenë — Vlorë 1975

Kënduar: grup grash

Tempo giusto
Vivace ♩ = 168

Kre-va-ti me bo-jë a-rre pë-ran

pen-xhe-res ^e _{rall---} ma-je Kre-va-ti me bo-jë
e ma-je Kre-va-ti me bo-jë
Kre-va-ti me bo-jë

a- rre pë- ran pen- xhe- res e ma- je.

a- rre pë- ran pen- xhe- res e ma- je.

a- rre pë- ran pen- xhe- res e ma- je.

Krevati me bojë arre,
 përan¹ penxheres' e maje,
 përkundrejt keshe dy male,
 nja dy tën² e nja dy stane;
 5 keshe një culëdyjare,
 un' i fryj e tinë qaje.
 Nënë nëm e babën shaje,
 që të dhanë në moçale,
 në hoda mbyllur me xhame;
 10 u verdhe si protokale.
 O protokalja me mjaltë,
 pse s'më dërgove një kartë?!

STILI MUZIKOR I LOPËSIT*

Stili muzikor i Lopësit është ndër ato mënyra të kënduari që reflekton përjasje të konsiderueshme me stilin muzikor të Kurveleshit. Duke bërë jetë në një zonë etnografike me tradi-

1) Formë dialektore për *pranë*

2) Tendë.

*) Zona etnografike e Lopësit përfshin fshatrat: Martaloz, Dhëmban, Matohasanaj, Sinanaj, Dorëz.

ta të shquara artistike folklorike, ai, sidoqoftë, ka mundur të veçohet muzikalisht prej sivëllezërve të tij. Ky stil mishëron më së miri tiparet themelore dalluese të polifonisë labe. Krahas mënyrave të tjera të të kënduarit, ai tregon qartë përhapjen e gjerë, dendurinë, aftësinë shprehëse, gjallësinë e kësaj polifonie.

Kënga polifonike e Lopësit, nga pikëpamja ideoemocionale, është mjaft e pasur. Ajo fiton një ngarkesë të ndjeshme lirike, kur pasqyrohet, mes të tjerash, vendin dhe natyrën e Labërisë, jetën e malësorit lab, dashurinë, bukurinë, e vajzës labe, gruan në punët e blegtorisë, optimizmin e kohës sonë etj. Ndërsa duke pasqyruar luftën kundër sunduesve turq, shovinistëve grekë, imperialistëve italianë, fashistëve e nazistëve si dhe grindjet për kullota, gjatë të cilave humbisnin jetën shumë barinj etj., merr një ngarkesë të fortë epike, dramatike, heroike e tragjike. Gjithsesi, nota themelore e përmbajtjes së saj ideoemocionale mendojmë se është epika. Ndër krijimet më të njohura të kënduara në stilin lopësiot, përmendim: «S'vemi asqerë për Turqinë», «Shihni, shihni Shazen-o», «Do t'i vete me ferianë»*, «Për Partinë e për Enverë», «Kush i dha nam Shqipërisë», «Lulëzon sot fshati ynë» etj.

Melodika lopësiote karakterizohet nga një shtrirje modale relativisht e kufizuar — hapësira mes notave të skajshme të saj lëviz, në tërësi, prej sekstës gjer në oktavë, por tipike janë, veçanërisht, këngët që zenë hapësirën e septimës së vogël. Ndonëse njeh edhe mode katërtingëllore, gjashtëtingëllore etj., ajo ndërtohet, më shumë, në mode pesëtingëllore. Në shtjellimin intonativ të saj një rol të rëndësishëm luan grada e katërt-ndryshimi, pasurimi, zhvillimi më i madh intonativ arrihet pikërisht në sferën e një grade të tillë. Kështu, lënda themelore intonative përfshihet brenda largësisë karakteristike të kuartës së pastër.

Kënga polifonike e Lopësit zhvillon një kontrapunkt veprues në disa drejtime. Veç kontrastit intonativ, harmonik, ritmik, të regjistrave etj., ajo nxjerr në pah me qartësi, sidomos, kontrastin modal mes marrësit e kthyesit. Në këtë mënyrë, kur linja e parë shtjellohet intonativisht në qerthullin e gradës së parë, linja e dytë ndërtohet në rrethin e gradës së pestë etj. Raporti gradë e parë — gradë e pestë mes marrësit e kthyesit përbën kështu formën kryesore të shfaqjes së bimodalitetit. Hedhësi, solisti i tretë, këtu i shëmbëllen, zakonisht, një isoje pjesërisht të lëvizshme, e cila gjatë zhvillimit të fja-

* Këngë e gaz (turq.).

live muzikore qëndron një tercë të vogël mbi notën bazë, ndërsa, gjatë kadencimit të fjalive, njësohet me të. Herë-herë, për të mos thënë shpesh, stili muzikor lopësiot, sikurse stili kurveleshas, s'e ndjen të nevojshëm hedhësin.

Kënga polifonike lopësiote, sipas ndërtimit të saj, krijon një harmoni herë trizërëshe, herë katërzërëshe. Bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe këtu mund të ndahen në dy grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të ndryshëm, ku, zakonisht, dyfishohet grada e parë; 2) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të ndryshëm, pa asnjë lloj dyfishimi. Ndërsa bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe mund të ndahen në tre grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të ndryshëm, ku, zakonisht, dyfishohen grada e parë dhe e tretë; 2) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të ndryshëm, ku përgjithësisht, dyfishohet grada e parë; 3) bashkëtingëllime të formuara prej katër tingujsh të ndryshëm, pa asnjë lloj dyfishimi. Nëse mes bashkëtingëllimeve harmonike trezërëshe përdorim më të shpeshtë kanë ato që formohen prej dy tingujsh të ndryshëm, mes bashkëtingëllimeve harmonike katërzërëshe përdorim më të dendur marrin ato që përbëhen nga tre tinguj të ndryshëm. Në përgjithësi, bashkëtingëllimet harmonike të stilit muzikor lopësiot janë thuajse njësoj të zhvilluara me ato të stilit kurveleshas.

Kënga polifonike e Lopësit organizohet në këto masa ritmike: herë-herë, vetëm në masa të thjeshta dynjësish, dy të teta ose dy të katërta; herë-herë, vetëm në masa të thjeshta trinjësish, kryesisht tri të teta; herë-herë, vetëm në masa të përziera pesënjësish, zakonisht pesë të teta, nëntënjësish, kryesisht nëntë të teta etj. Sidoqoftë, më shpesh, ajo shtjellohet në masa të thjeshta dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Kjo lloj kënge parapëlqen edhe thyerjet e ritmikës-takohen, sidomos, kalime nga masat e përziera pesë të teta në masat e thjeshta tri të teta. Është interesante të vërehet se, në raste të tilla, masat e përziera konceptohen ritmikisht të lira, ndërsa masat e thjeshta të matura.

Kënga polifonike lopësiote, në përgjithësi, merr formën e periudhës muzikore të përbërë nga dy fraza. Ndonëse numri i fjalive muzikore të çdo fraze ndryshon sipas rastit, tipike janë, sidomos, frazat që përbëhen nga dy, tre ose katër fjali. Në ditët tona, edhe brenda kësaj kënge, është e ndjeshme prirja që të rritet numri i fjalive dhe frazave muzikore.

Kënga polifonike e Lopësit interpretohet, më tepër, në mënyrë të njëjtë, gra ose burra veç e veç. Tiparet më kryeso-

re dalluese të saj në këtë aspekt mendojmë se janë: së pari, tingëllimi, zakonisht, në regjistër të ulët; së dyti, lëvizja, përgjithësisht, e ngadalshme dhe e qetë. S'mungojnë as raste, veçanërisht gjatë viteve të fundit, që kjo lloj kënge të interpretohet edhe në mënyrë të përzier, gra e burra së toku. Në raste të tilla ajo tingëllon, si rregull, në një regjistër më të lartë, dhe, sidomos gjatë pjesës së dytë, luhet në një lëvizje më të shpejtë. Të kënduarit në mënyrë të përzier vërehet ngado në jetën e sotme të polifonisë labe dhe shfaqet si një dukuri e përgjithshme novatore e saj. Megjithëse ndodh edhe mes grave e burrave, ai karakterizon, më shumë, grupet e të rinjve. Pa dyshim që një interpretim i kësaj natyre është rrjedhë e kushteve të reja ekonomiko-shoqërore të krijuara në vendin tonë gjatë periudhës së Ndërtimit Socialist.

Tiparet themelore individuale të stilit muzikor të Lopësit ende s'qëndrojnë në një shkallë të lartë. Veç kësaj, duke qenë pak a shumë i njohur në Labëri, ai s'e ka pohuar veten sa duhet në rrafsh kombëtar. Dukuri të tilla, në të vërtetë, s'janë as të vetmuara dhe as të rastit. Ato e kanë burimin, para së gjithash, në shkaqe të një natyre subjektive, ndër të cilat vëmë në dukje, sidomos, jetën e plogësht artistike folklorike, rastësinë në organizimin e saj, njëanshmërinë etj.

Dëgjues të ndryshëm, herë-herë, mendojnë gabimisht se gjoja stili muzikor lopësiot s'ka ndonjë dallim të rëndësishëm prej stilit muzikor kurveleshas. Që ato afrojnë mes tyre në mjaft drejtime të përmbajtjes intonative e formës artistike, është plotësisht e vërtetë. Por në asnjë mënyrë një afri e tillë nuk i zhduk tërësisht dallimet. Të paktën, s'mund të mos përfillen dy prej tyre: natyra më pak recitative dhe lëvizja më e ngadalshme e stilit lopësiot në krahasim me stilin kurveleshas. Sidoqoftë, mes të tjerash, bëhet e qartë se tiparet dalluese të stileve të ndryshme muzikore mund të dalin në pah vetëm duke i krahasuar ato njëri me tjetrin.

Stili muzikor i Lopësit ka bashkëvepruar dhe bashkëvepron, sidomos, me tre stile muzikore: kudhësiotin, kurveleshasin, dukanjotin. Për pasojë, mes tyre ekzistojnë afri të ndryshme intonative e formale. Duket e çuditshme, por stili lopësiot, veçanërisht lloji i tij burrishte, shfaq afri të theksuara edhe me stilin qytetar gjirokastrit të burrave. Në këtë mes, së pari, vepron një faktor i rëndësishëm me natyrë objektive-baza e përbashkët intonativo-modale labe mbi të cilën ndërtohen stilet; së dyti, këtu ndikojnë gjithashtu faktorë të karakterit subjektiv, siç janë, p.sh., parapëlqimet e këngëtarëve popullorë etj.

Brenda stilit muzikor lopësiot këndohen, mes të tjerash, poezitë lirike «Shihni, shihni Shazen-o» dhe «Do t'i vete me ferianë», të cilat shoqërojnë vallet lirike me të njëjtët emra. Për bukurinë, origjinalitetin, natyrën e veçantë, popullarizimin që ato gëzojnë etj., të ndalemi diçka konkretisht në përmbajtjen e poezive dhe vlerat e përgjithshme estetike të tyre. «Shazia» dhe «Feriani» janë dy lirika dashurie — e para pasqyron bukurinë e vajzës labe; e dyta — gëzimin që shkakton takimi me të dashurën, boshllëkun që sjell largimi prej saj. Që të dyja, por ndoshta më shumë «Feriani», përshtohen nga nota shakaje e humori të lehtë, gazi e lodre çlodhëse. Ndërkohë, në rrafsh muzikor e koreografik, ato thuhet janë të njëjta. Përmbajtja poetike e «Shazes», prania në tërësi e një numri më të madh turqizmesh në të, siç janë, p.sh., krahasimet: «penxherja me kafaz», «qoshku alla xhas» etj., flasin për një kohë krijimi disi më të hershme se të «Ferianit». Kështu, mund të nxjerrim dy përfundime kryesore: së pari, dallimi i vetëm qëndron tek përmbajtja disi e ndryshme e poezive të tyre; së dyti, «Feriani» i është përshtatur «Shazes» si në muzikë ashtu edhe në koreografi.

Sidoqoftë, «Feriani» ka plotësisht vlerën e një valleje që mund të qëndrojë, dhe, në të vërtetë, qëndron e pavarur nga «Shazia». Afria në muzikë e koreografi nuk shpie në njësim të plotë të vlerave estetike që ato kanë. Është fare e thjeshtë të kuptohet se provojmë ndjenja estetike të ndryshme në përjetimin e këtyre valleve — lirizmi i ngrohtë erotik i «Shazes» merr nota shakaje e humori tek «Feriani». Që ato mund të qëndrojnë secila më vete, këtë e tregon edhe jeta e gjallë, konkrete e tyre mes banorëve vendas — «Shazia» kërcëhet, zakonisht, në fillimet e dasmave, kur gëzimi e hareja po marrin ose kanë marrë udhë, ndërsa «Feriani», zakonisht, kur gëzimi e hareja s'përmbahen më dhe linden prej tyre lodra. Ndër to, e para ka përhapje më të vogël se e dyta. «Shazia» kërcëhet, përgjithësisht, në Dorëz, kurse «Feriani» — në të gjitha fshatrat e zonës.

Për të vlerësuar drejt, në rrafsh të përgjithshëm, këngën polifonike lopësiote, nga njëra anë, duhen mbajtur gjithmonë parasysh marrëdhëniet ekonomiko-shoqërore që kanë ekzistuar mes zonës së Lopësit dhe asaj të Kudhësit*. Nga ana tje-

*) Në këtë rrethinë, e cila administrativisht i takon rrethit të Vlorës, përfshihen fshatrat: Shkozë, Mazhar, Sevaster, Golimbas, Dushkarak, Lezhan.

tër, nuk duhen nënvlerësuar as marrëdhëniet e solidaritetit atdhetar e revolucionar që kanë bërë jetë mes kësaj rrethine dhe atyre të Kurveleshit e Dukajt. Por mendojmë se *polifonia lopësiote, intonativisht, qëndron ngaherë më afër polifonisë kudhësiote sesa asaj kurveleshase e dukanjote.*

Duke e gjykuar problemin lehtësisht së jashtmi, do të ishim të një mendimi tjetër. Sipas hamendjes, lipsej që Lopësi, si një zonë e rrethit të Tepelenës, të kishte marrëdhënie vetëm e vetëm ose kryesisht me Kurveleshin dhe Dukajt, dy zona të tjera të këtij rrethi, dhe, në të njëjtën kohë, fqinje të saj. Ose, duhej supozuar që Lopësi të kishte marrëdhënie, pak a shumë, qoftë edhe me Krahësin, rrethinën e Toskërisë që shtrihet përballë. Lidhje të tilla do të mund të kushtëzonin pastaj raporte të tjera mes polifonisë lopësiote dhe asaj të zonavave fqinje.

Po të mbështetemi në vetë realitetin objektiv, mendime të tilla duhen quajtur, pa mëdyshje, si iluzore e naive. Aspektet etnomuzikore ose etnokulturore në përgjithësi nuk lidhen në mënyrë shkakësore me ndarjen administrative. Përmbajtja ideoemocionale, forma artistike, tiparet e veçanta e të përgjithshme, zhvillimi i folklorit, qoftë ai letrar, muzikor ose koreografik etj., s'ka sesi të varen së brendshmi nga çështje të ndarjes administrative. Në këtë mënyrë, folklori, i cili, si pjesë e artit dhe formë e ndërgjegjes shoqërore, si pjesë e superstrukturës së shoqërisë dhe produkt shpirtëror i popullit, zhvillohet gjithmonë i ndërvarur prej bazës së rendit ekonomik-shoqëror-pronës mbi mjetet e prodhimit, mënyrës së prodhimit të të mirave materiale dhe kushteve social-historike të jetës së popullit, qëndron, njëkohësisht, përherë indiferent ndaj ndarjes administrative; ai ka ligjet e veta, të cilat nuk e marrin në konsideratë këtë ndarje. Ndarjen administrative s'e përfillin gjithashtu as dialektet gjuhësore dhe as zakonet e traditat popullore në përgjithësi.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Lopësit, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, zakonisht, pesëtingëllor; 3) kontrapunkti me hedhës si iso pjesërisht e lëvizshme, më shumë, një tercë të vogël mbi notën bazë, dhe, më pak, në të njëjtin tingull me të; 4) harmonia tri ose katërzërëshe, e formuar, më tepër, nga dy ose tre tinguj të ndrvshëm; 5) ritmika muzikore e organizuar dendur në masa të thjeshta dynjësish, dhe, herë-herë, e thyer; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i frazave është dy, ndërsa fjalitë lëvizin nga

katër deri në tetë; 7) intepretimi, kryesisht, në regjistër të ulët dhe në një lëvizje të ngadalshme.

Stili muzikor i Lopësit, duke mos qenë një dukuri artistike e izoluar dhe e mbyllur në vetvete, shërben si urë lidhëse mes stilit kurveleshas dhe atij kudhësiot. Nga pikëpamja e zhvillimit të mjeteve shprehëse muzikore, në përgjithësi, ai qëndron brenda qerthullit të njohur, ekzistues të polifonisë labe. Dukuritë novatore këtu shfaqen në një masë të tillë, sa që ende s'kanë mundur të sjellin një cilësi të re. Kështu, në thelb, ky stil përfaqëson një mënyrë tradicionale labe të kënduari. Nën veprimin e faktorëve objektivë e subjektivë, dita-ditës, ai po e afirmon veten ngaherë e më shumë.

LULËZON SOT FSHATI YNË

Bob. 1248/1

Dorëz — Tepelenë, 1976

Kënduar: grup grash

Tempo giusto
Animato ♩ = 120

The musical score is written for a vocal group and piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The third system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are written below the vocal line.

Sho-qe do kë- doj një këng' o për kë-
të je- të të re e Sho-qe
o ho sho-qe
do kë- doj një këng' o për kë- të je-
do kë- doj një këng' o për kë- të je-

të të re

të të re e e e e e

e Per ne të je - të të re

e Per kë. të je - të të re

e e e e

Shoqe, do këndoj një këngë,
 për këtë jetë të re,
 bashkuar në kooperativë,
 të lumtur jetojmë ne.

- 5 Seç ndriçon sot Dorza jonë
 me dritën elektrike,
 me shkolla e çerdhe plot,
 gjithmon' gazë dhe hare;
 në krye na prin Partia.
- 10 vendosur për një ide.

KUSH I DHA NAM SHQIPËRIË

Bob. 1247/16

Dhëmbjan — Tepelenë, 1976

Kënduar: grup i përzier

Rubato
Vivace ♩ = 160

(2+3)
8

Kush i dha nam shqi-pë-ri-së En-ve-ri ball

Poco rubato
Allegro assai ♩ = 144

i Par-ti-së o Ku-(j)ush i dha

Par-tis' qj-de rall... Ku-(j)ush i dha

Ku-(j)ush i dha

e

na- më
 o ho a o o o ho na- më
 na- më

Shqi- pë- ri- së
 Shqi- pë- o ri së
 Shqi- pë- ri- së

(j)E- në- ve- (j)e- ri
 ho (j)E- në- ve- o- ri o ho
 (j)E- në- ve- ri ri

e *ba-(j)a-lli*
e e o ho ba-(j)a-lli
ba-(j)a-lli
e

Par-tisë
Pa-o-ti-o-së
Par-tisë

- Kush i dha nam Shqipërisë?!
 Enveri, ball' i Partisë!
 Rroft' marksist' i pararojës,
 Enveri, bir' i shqiponjës!
 5 Lulëzo, Shqipri e vogël,
 tmerrohen armiqt' e botës!
 E forcoi Republikën,
 Ai që s'e njohu frikën,
 s'pyet për Rus' e Amerikë,
 10 se ka popullin çelikë.

STILI MUZIKOR I LUNXHERISË*

Stili muzikor i Lunxherisë ndonëse s'është aq i individualizuar dhe as shumë i njohur në rrafsh kombëtar, ruan në vetvete vlera të shquara ideoartistike. I ardhur nga një traditë muzikore vendase tepër e lashtë, në çaste të caktuara, ai s'ka munguar ta tregojë veten plot gjallësi. Mjafton një veprimtari artistike lokale ose kombëtare që kjo mënyrë të kënduari të gjallërohet. Energjitë krijuese të një mase të tërë njerëzish, të cilat, për kohë me radhë, sikur rrinin të fjetura, tashmë, në çast, i sheh të shpërthejnë. Pikërisht një përshtypje të tillë na shkaktoi ajo vite më parë. Përmes këtyre hulumtimeve, ne do ta vështrojmë atë në një plan të përgjithshëm thjesht muzikor.¹⁾

Kënga polifonike e Lunxherisë, nga pikëpamja ideoemocionale, është e gjerë dhe e thellë. Duke pasqyruar, mes të tjerash, bukuritë e natyrës, shndërrimet ekonomiko-shoqërore që janë bërë në Atdheun socialist, jetën e re të fshatit shqiptar, marrëdhëniet mes burrit e gruas, ndjenjat e pastra të të rinjve, dashurinë socialiste etj., ajo fiton, më tepër, një ngarkesë lirike. Ndërsa kur u këndon atdhetarizmit të popullit tonë, figurave të shquara të së kaluarës dhe të së tashmes, dëshmorëve e heronjve, ngjarjeve historike të Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare, Partisë, epokës së Ndërtimit Socialist etj., merr, më shumë, një ngarkesë epike. Në raste të tjera, duke bërë objekt plagë shoqërore tipike të së kaluarës, si, p.sh., kurbetin, kjo lloj kënge sjell, veçanërisht, tone dramatike. Sidoqoftë, nota themelore e përmbajtjes së saj ideoemocionale mendojmë se është lirika. «Lunxheria, në jetën time të rinisë, — është shprehur shoku Enver Hoxha — ka qenë një kopësht i bukur, i lulëzuar, me pemë, me hije, me ujëra dhe

*) Nocioni etnografik «Lunxheri» ka fituar dy kuptime — një kuptim të ngushtë, sipas të cilit Lunxheria përfshin vetëm fshatrat: Erind, Nokovë, Mingul, Këllëz, Dhoksat, Qestorat, Krinë, Tranoshisht, Saraqinisht, Stegopul, Selkë; dhe një kuptim më të gjerë, sipas të cilit ajo përfshijë edhe fshatrat: Tërbuq, Labovë e Madhe, Labovë e Vogël, Hundëkuq, Karjan, Kakoz, Gjat.

1) Për probleme të ndryshme veçanërisht rreth zhvillimit të folklorit koreografik të Lunxherisë gjatë periudhës së Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe asaj të Ndërtimit Socialist të vendit, shih: R. Bogdani, *Evoluimi në vallen popullore të Lunxherisë*, «Kultura popullore» Tiranë, 1981, nr. 1, f. 113-118.

me kroje, me burime të freskëta, me prodhime të shumta, me njerëz të dashur, të ndershëm dhe punëtorë».* Ndër krijimet më të njohura të kënduara në stilin lunxhiot, mund të përmendim: «Nusja jonë arbërore», «Aman, filxhani me bojë», «Ju nizam', more të mjerë», «Misto Mame, o lule», «Dasma lunxhiote», «Lunxheri plot lezete» etj.

Melodika lunxhiote karakterizohet nga një shtrirje modale mesatare — hapësira ndërmjet notave të skajshme të saj është herë septimë e vogël, herë oktavë. Ajo ndërtohet, më tepër, në mode pesëtingëllore. Në shtjellimin intonativ të saj, role me rëndësi luajnë, sipas rastit, terca, kuarta, kuinta. Kështu, një pjesë krijimesh zhvillohen, më shumë, në sferën e gradës së tretë; një pjesë tjetër — në qerthullin e gradës së katërt; pjesa e fundit — në rrethin e gradës së pestë. Kjo lloj melodike, përgjithësisht, njeh valëzime të vogla tingujsh. Në shumë drejtime ajo mbetet, sidoqoftë, një melodikë tradicionale.

Kënga polifonike e Lunxherisë zhvillon një kontrapunkt të ndjeshëm. Veç aspekteve më të përgjithshme, siç janë: kontrasti i regjistrave, i pushimeve, timbreve etj., ajo nxjerr në pah me qartësi edhe aspekte më të veçanta, si: kontrasti intonativ, modal, harmonik, ritmik etj. Të ndalemi shkurt vetëm në njërin prej tyre — kontrastin modal. Krahas raportit gradë e parë — gradë e pestë, gradë e parë — gradë e gjashtë etj., kjo lloj kënge parapëlqen, sidomos, raportin gradë e parë — gradë e tretë mes marrësit e kthyesit. D.m.th., kur linja e parë shtjellohet intonativisht në qerthullin e gradës së parë, linja e dytë ndërtohet në rrethin e gradës së tretë etj. Hedhësi, solisti i tretë, këtu i ngjan më tepër një isoje pjesërisht të lëvizshme, e cila, ndërsa gjatë zhvillimit të fjalive muzikore, qëndron një tercë të vogël mbi notën bazë, gjatë kadencimit të fjalive njësohet me të. Por stili muzikor lunxhiot, ashtu sikurse stili kurveleshas, lopësiot, zagorit dhe një radhë mënyrash të tjera tradicionale të kënduari, nuk e ndjen ngaherë të nevojshëm atë.

Kënga polifonike lunxhiote krijon, më tepër, një harmoni katërzërëshe. Bashkëtingëllimet harmonike të saj, herë formohen nga dy, herë nga tre tinguj të *ndryshëm*. Ato janë relativisht të kufizuara, dhe, në përgjithësi, ruajnë natyrë disonante. Herë-herë, shquhen edhe nga një karakter minor. Bashkëtingëllimet harmonike e dallojnë stilin muzikor lunxhiot qoftë prej stileve të largëta me të, si: smokthinioti, himarioti, dukatasi, pilurioti etj., qoftë prej stileve më të afërta, si: kurveleshasi,

*) Enver Hoxha, «Vite të vegjëlisë», Tiranë, 1983, f. 194.

lopësioti, zagoriti, gjirokastriti etj. Në krahasim me të parët, harmonia e tij paraqitet më disonante dhe më e kufizuar. Ndërsa, në raport me stilin gjirokastrit, p.sh., ajo, sidoqë është gati njësoj disonante, shfaqet gjithashtu më e pakët etj.

Kënga polifonike e Lunxherisë, duke qenë brenda shtratit të përgjithshëm të polifonisë tradicionale labe, organizohet në këto masa ritmike: herë-herë, në masa të thjeshta dynjësish — dy të teta ose dy të katërta; herë-herë, në masë të thjeshta trinjësish — tri të teta ose tri të katërta; herë-herë, në masa të përziera pesënjësish — pesë të teta, nëntënjësish — nëntë të teta, dymbëdhjetënjësish — dymbëdhjetë të teta etj. Gjithsesi, më shumë, ajo shtjellohet në masa të thjeshta dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Ndërkohë, masat e përziera takohen, sidomos, në këngët që përcjellin valle. Stili lunxhiot nuk i parapëlqen thyerjet e ritmikës. Veçori kryesore e tij në këtë aspekt mendojmë se është matshmëria, qartësia, saktësia e lëvizjes.

Kënga polifonike lunxhiote ruan përmasa të vogla. Duke ndjekur rrugën e simotrave të saj — kurveleshases, lopësiotes, zagorites, etj., në përgjithësi, ajo formohet nga një periudhë, dy fraza, katër fjali muzikore. Vetëm në ndonjë rast, siç është, p.sh. krijimi aq i njohur «Lunxheri plot lezete», vërehen këtu përmasa të rritura. Kësisoj, stili lunxhiot, edhe në aspektin formal, përfaqëson një mënyrë të kënduari tradicionale.

Kënga polifonike e Lunxherisë interpretohet, më shumë, në mënyrë të njëjtë, gra ose burra veç e veç. Tiparet më kryesore dalluese që fiton ajo në këtë aspekt mendojmë se janë: regjistri, zakonisht, qendror; lëvizja përgjithësisht e ngadalshme; një lloj muzikaliteti e ngrohtësie. Por, veçanërisht gjatë dy dhjetëvjeçarëve të fundit, s'kanë munguar as rastet e një interpretimi të përzier — gra e burra së toku. Në rrethana të tilla, nga njëra anë, rriten vështirësitë e njësimimit, harmonizimit, bashkimit të zërave, nga ana tjetër, siç kuptohet, krijimet fitojnë tipare e vlera të reja në një sërë drejtimesh. Kështu, timbrika pasurohet, regjistri në përgjithësi ngrihet, ritmika saktësohet, lëvizja shpejtohet etj. Sidoqoftë, përparësi këtu merr interpretimi i njëjtë.

Në fillim të viteve '60 të shekullit tonë, përmes Radio-Tiranës, dëgjuesit u njohën me një numër të përfillshëm krijimesh të interpretuara nga grupi i Odries, të cilat shoqëroheshin tërësisht me vegla muzikore. Duhet të pohojmë që në fillim se artistët popullorë të këtij grupi iu futën një ndërmarrjeje të tillë të nisur nga dëshira të mira, madje atdhetare — të bënin të njohura këngë të vjetra populllore, të edukonin

masat me dashurinë ndaj artit popullor, të popullarizonin emrin e zonës së tyre etj. Dhe është fakt se, për vite të tëra me radhë, këngët e Odries tërhoqën vëmendjen e artdashësve dhe të opinionit shkencor artistik të vendit tonë. Megjithatë, herë-herë, ato ngjallin edhe ndonjë diskutim mes studiuesve, veçanërisht në drejtim të novatorizmit dhe të origjinalitetit.

Së pari, përcjellja tërësore e këngëve me vegla muzikore mendojmë se ishte në një rrugë të gabuar estetike. Ajo nuk u bë duke iu përmbajtur ligjësorive më të përgjithshme intonativo-modale të polifonisë labe, sikurse ndodh mjaft herë me simotrat e saj myzeqare, toske, çame. Përkundrazi, një dukuri e tillë u shfaq si veprim i disa artistëve popullorë të veçantë, të cilët, ngaqë s'i njihnin shumë problemet e ndërlikuara praktike që dilnin, nuk i matën mirë forcat. Kjo duket edhe në faktin se grupi i Odries s'bëri jetë të gjallë artistike folklorike — ai vetëm sa interpretoi një numër të caktuar krijimesh polifonike labe. Së dyti, duke qenë se përcjellja e këngëve me vegla muzikore s'ishte në një rrugë të drejtë estetike, ato humbën në një shkallë edhe origjinalitetin, bukuri-në, freskinë e tyre. Nga futja e pastudiuar mirë e instrumenteve muzikore, loja e këngëtarëve humbi disi natyrshmërinë e saj. Si rrjedhojë, origjinaliteti i polifonisë labe u zbeh në aspektet më themelore — melodikë, kontrapunkt, harmoni, ritmikë, dinamikë etj. Rrjedhimisht, krijime të tilla bartin vlera të kufizuara ideoartistike. Nga kjo pikëpamje, mendojmë se është një detyrë e rëndësishme aktuale, sidomos e masës së rinisë, që, duke u mbështetur në traditën e pasur të këngës, valles, muzikës popullore, folklorit lunxhiot në përgjithësi, tu jepen artdashësve tanë krijime me veçori të dallueshme krahinore, origjinalitet etniko-kombëtar dhe nivel të lartë ideoartistik.

Stili muzikor lunxhiot, nga pikëpamja intonative, siç u tha, lë për të dëshiruar. Gjithashtu, ai njihet relativisht pak në rrafsh kombëtar. Por s'duhet të habitemi nëse mund të ndodhë njësoj edhe me stile të tjera. Procesi i kristalizimit, njohjes, zhvillimit të vlerave artistike folklorike zonale e krahinore, veç faktorëve objektivë, siç kuptohet, lidhet ngushtë gjithashtu me faktorë subjektivë. Vetëm se, ndërsa të parat janë, pak a shumë, kudo të njëjta, të dytat ndryshojnë. Është për këtë arsye që, në jetën artistike folklorike të fshatrave dhe rrethinave të ndryshme etnografike të vendit tonë, aktualisht, vërehen dallime të padëshirueshme. Këtu ushtrojnë ndikim, para së gjithash, një sërë faktorësh artistikë, të cilët lidhen qoftë

me procesin krijues, goftë me atë interpretues. Mirëpo i rëndësishëm është edhe veprimi i disa faktorëve jashtartistikë. Vemë në dukje, mes të tjerash, nevojën e një jete më të dendur artistike folklorike, e një zelli më të madh të brezit të ri për të përvetësuar traditën muzikore etj. Ku janë ata poetë të talentuar popullorë, që duhet të pasqyrojnë me nivel të lartë ideoartistik epokën e socializmit? Po ata këngëtarë të shquar, nga të cilët pritet në radhë të parë kristalizimi i tipareve muzikore zonale? Dihet se tërë ato vlera të madhërishtme poetike e muzikore që u krijuan në shekuj nuk lindën vetë, as ranë papritmas nga qielli. Rrjedhimisht, pa një punë artistike e jashtëartistike vërtet të madhe nga masat art-dashëse, muzika jonë popullore s'ka sesi të njohë hope cilësore. Ashtu si në zona e krahina të tjera të vendit tonë, edhe këtu lipset të bëhet më tepër në këtë drejtim.

Të gjithë jemi dëshmitarë se, brenda zonës së Lunxherisë, gjatë dhjetëvjeçarit të fundit, një popullaritet të madh ka fituar grupi zanoro-instrumentor i fshatit Dhoksat. Madje, në një farë mase, ai është njohur në rrafsh kombëtar. Incizimet në radio, regjistrimet në televizion dhe në përgjithësi jeta e dendur artistike folklorike e tij bëhet kështu një nxitje e gjallë për grupet e tjera të zonës. Grupi zanoro-instrumentor i Dhoksatit tërheq vëmendjen tonë në dy drejtime: së pari, për shoqërimin e këngëve polifonike me vegla muzikore të fabrikuara, dhe, së dyti, për një farë përpunimi të tyre. Pa dashur kurrsesi të zbehim arritjet e tij, ne mendojmë se si detyrë më e parë themelore e grupit duhet të jetë thjesht shoqërimi i këngëve popullore të zonës me vegla muzikore moderne, çka do të përbënte një novacion të vërtetë në historinë e zhvillimit të këngës polifonike labe. Ndërsa përpunimi i tyre meriton, pa dyshim, një kujdes më të madh, një njohje më të thellë, një mjeshtëri më të lartë, detyrë e vështirë kjo edhe për forcat artistike profesioniste. Parimisht, ne s'jemi kundër veprimtarisë së këtij grupi. Çështja shtrohet që ai të rrisë më tepër nivelin artistik krijues e interpretues.

Shpeshherë mendohet gabimisht se gjoja stili muzikor i Lunxherisë nuk përfaqëson një mënyrë labe të kënduari. Ky opinion ushqehet, më shumë, nga çështje të karakterit jashtëmuzikor: së pari, vendasit kurrsesi nuk e quajnë veten e tyre lebër; së dyti, ekzistojnë vërtet dallime të rëndësishme etnografike, gjuhësore etj., mes rrethinës së Lunxherisë dhe asaj të Kurveleshit, p.sh., si një zonë tipike labe; së treti, s'duhet nënvlerësuar pastaj as veçoritë etnomuzikore të kësaj rrethine

etj. Gjithsesi, sikur vetëm ndërtimin i brendshëm modo-tonal të stilit lunxhiot të marrim në konsideratë, mendimi se ai shfaqet një mënyrë e mirëfilltë labe të kënduari sërish nuk lëkundet. Prandaj e quajmë të tepërt të sjellim argumente të tjera. Në këtë rast, paragjykimet s'kanë lejuar për një kohë të gjatë që të shihej në sy e vërteta shkencore, objektive.

Stili muzikor lunxhiot afron, veçanërisht, me tre stile muzikore — kurveleshasin, lopësiotin, zagoritin. Herë-herë, vetëm veshi i mësuar i dëgjuesit të zellshëm apo madje i studiuesit mund t'i shquajë ato njëri nga tjetri. Kjo vjen, ndër të tjera, edhe si pasojë e nivelit relativisht të ulët të individualizimit muzikor të tyre. Stile të tilla, pra, ndodhen shumë afër asaj mënyre tradicionale të kënduari, e cila dikur ishte karakteristike për tërë Labërinë. Ndonëse më pak, stili lunxhiot përqaset edhe me stilin qytetar gjirokastrit. Është e qartë se në themel të këtyre afrive qëndrojnë, ndër të tjera, vetë marrëdhëniet e ngushta ekonomiko-shoqërore. «Me lunxhin, lunxhjetët dhe lunxhjetet ishte lidhur ngushtë jeta e qytetit të Gjirokastrës — vëren shoku Enver Hoxha. — Lunxhi furnizonte qytetin me zarzavate dhe fruta të ndryshme».*

Nga sa folëm për këngën polifonike të Lunxherisë, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, lirike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, zakonisht, pesëtingëllor; 3) kontrapunkti me hedhës is iso pjesërisht e lëvizshme, më shumë, një tercë të vogël mbi notën bazë, dhe, më pak, në të njëjtin tingull me të; 4) harmonia, më tepër, katërzërëshe e formuar nga dy ose tre tinguj të ndryshëm dhe me natyrë disonante; 5) ritmika muzikore e organizuar shpesh në masa të thjeshta dynjësish; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i frazave është dy dhe ai i fjalive katër; 7) interpretimi, kryesisht, në regjistër qendror.

Stili muzikor i Lunxherisë, duke përvetësuar, ruajtur e zhvilluar në mënyrë krijuese vlerat më tipike etnomuzikore zonale, pasqyron me nivel ideoartistik të shkuarën, dhe, veçanërisht, të sotmen e popullit tonë. Ai shquhet, sidomos, për lirizmin e pastër, të thellë e të ngrohtë. Në ditët tona, mënyra lunxhiote e të kënduarit përpiqet të zerë një vend më të denjë e më të madh krahas simotrave të saj, përmes dy rrugëve kryesore — si duke u individualizuar, përcaktuar, qartësuar më

*) Enver Hoxha, «Vite të Vegjëlisë», Tiranë, 1983, f. 194.

tepër muzikalisht, ashtu edhe duke u afirmuar më shumë në plan nacional. Sidoqoftë, brenda saj, dukuritë që vijnë si rrjedhojë e ndikimit që ushtron muzika profesioniste në veçanti dhe arti i kultivuar në përgjithësi ndihen ende pak, për të mos thënë se mungojnë tërësisht. Stili muzikor lunxhiot, në thelbin intonativo-modal të tij, është, pa dyshim, një mënyrë tradicionale labe të kënduari.

MIKJA IME NË MËHALLË

Bob. 206/7

Karjan — Gjirokastër, 1962

Kënduar: grup burrash

Tempo giusto
Allegretto ♩ = 108

Mik-ja i-me në më-ha-llë ta ma-
e në më-ha-llë ta marr'
llë ta marr'
ta marr'

rrë lu-mi ta ma-rrë Mik-ja i-me në më-
o lu-mi ta ma-rrë Mik-ja o i-me në më o
o lu-mi ta ma-rrë Mik-ja i-me në më-
o lu-mi ta ma-rrë Mik-ja i-me në më-

ha- llë ta ma- rrë lu- mi ta ma- rrë

ha- llë ta marr' o lu- mi ta ma- rrë

ha- llë ta marr' o lu- mi ta ma- rrë

ha- llë ta marr' o lu- mi ta ma- rrë

Mikja ime, në mëhallë,
 ta marr -o lumi, ta marrë!,
 pse ma mba kokën mënjanë?
 Sos të kam vrarë babanë,
 5 as baban', as të vëllanë,
 as ata kushrit' e parë.
 Folë, moj, a gjeç belanë!

1) Përsëritet si refren pas çdo vargu.

LUNXHËRI PLOT LEZETE
(Valle)

Bob. 1362/9

Dhoksat — Gjirokastër, 1978
Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto
Allegro assai ♩ = 144

Ë'nur që ka väll-ja lun-xho-te Lun-xhë-ri

plot le-ze-te ë'bu-ku-ri ke mi ve-te

ë'bu-ku-ri ke mi ve-te

ë'bu-ku-ri ke mi ve-te

ë'bu-ku-ri ke mi ve-te

Ç'nur që ka vall-ja lun-xho-te Lun-xhë-ri
 Ç'nur që ka vall-ja lun-xho-te Lun-xhë-ri
 Ç'nur që ka vall-ja lun-xho-te Lun-xhë-ri
 Ç'nur që ka vall-ja lun-xho-te Lun-xhë-ri

P... e. ze-te çbu-ku-ri ke mbi ve-te.
 Pici ie-ze-te çbu-ku-ri ke mbi ve-te.
 P.oi ie-ze-te çbu-ku-ri ke mbi ve-te.
 P.oi ie-ze-te çbu-ku-ri ke mbi ve-te.

- Ç'nur që ka vallja lunxhote,
 Lunxheri, plot lezete,
 çbukuri ke mbi vete:
 Kodrat e tua pa shoqe
 mbushur sot plot stolira,
 Lunxheri, moj e mira,
 5 mbushur me zërat e zogje,
 ujrato këngë mali,
 derdhen-o si kristali.
 10 Djem dhe vajza si lastar
 Lunxheri, plot lezete,

ç'bukuri ke mbi vete.
i ka Partia ushtarë;
Lunxheri, plot lezete,
15 ç'bukuri ke mbi vete.

STILI MUZIKOR I ZAGORISË*

Këngët popullore lindin në të gjitha mjediset shoqërore. Në fshat e në qytet, në fushë e në mal, ngado ku punojnë e jetojnë njerëz, s'mungojnë kurrë as ato. Këngë të tilla pasqyrojnë, më së pari, luftërat, përpjekjet, hallet, gëzimet e banorëve vendas. Është zor të gesh ngjarje, heronj, data, vepra deri diku të rëndësishme në jetën e kombit, për të cilat ato të heshtin. Nga kjo pikëpamje, këngët popullore janë histori e vërtetë. «Folklori duhet kuptuar thellë, nga pozitat e materializmit historik — na porosit shoku Enver Hoxha. — Historinë vërtet e shkruajnë disa, por atë e bën populli. Dhe një burim i madh, nga i cili mëson shumë për historinë e një populli, është folklori. Nuk mund të shkruash për historinë e popullit shqiptar, pa njohur, pa ndjekur, pa zhvilluar dhe pa studiuar folklorin e tij, i cili pasqyron dialektikën e zhvillimit të historisë. Të gjitha ngjarjet e historisë së popullit tonë në shekuj, në momente luftërash, përpjekjesh, gëzimesh e hidhërimesh janë ruajtur brez pas brezi në folklorin popullor. Jehonën e tyre e gjen të pasqyruar në folklor jo vetëm me fjalë, të fiksuar në këngë, por edhe me muzikë, me daulle, me fyell, me të qarë, me të qeshur e me të kërcyer».** Duke bërë objekt studimi stilin muzikor të Zagorisë, krahas nxjerrjes në pah të veçorive themelore intonativo-modale të tij, ne synojmë gjithashtu të bëjmë të njohur se ai s'është veçse një degëzim autentik, ndonëse gjeografikisht i skajshëm, i polifonisë labe.

Kënga polifonike e Zagorisë shquhet nga një përmbajtje ideoemocionale komplekse dhe tematikë shumëplanëshe. Duke përjetuar atë, ndjejmë se tonet emocionale lirike, epike, dra-

*) Zona etnografike e Zagorisë përmbledh fshatrat: Doshnicë, Lliar, Hoshtevë, Zhej, Konckë, Topovë, Vithuq, Ndëran, Nivan, Sheper.

**) Enver Hoxha, «Raporte e fjalime 1978-1979», Tiranë, 1981, f. 129-130.

matike etj., shpesh bashkëjetojnë brenda të njëjtit krijim. Por nota themelore emocionale këtu mendojmë se është epika. Herë-herë, kjo këngë pasqyron plagë të rënda shoqërore të së kaluarës, si: mjerimi masiv, robëtimi i gruas, nizami, dhe, sidomos, kurbeti, që i linte gratë pa burra, fëmijë pa prindër, familjet në ankth e skamje, fshatrat të shkretuara. Në raste të tjera, përmes një optimizmi të ndjeshëm, bëhen objekt familja, dashuria, martesë, jeta. Sakaq, tema të parapëlqyera të saj, duket se janë: Lufta Antifashiste Nacionalçlirimtare, ditët e reja që solli ajo, kolektivizimi socialist, pushteti popullor etj. S'mungojnë as rastet kur në epiqendër vendosen ngjarje të mrehta politike me rëndësi të madhe kombëtare, por me peshë edhe në arenën ndërkombëtare. Në këtë mënyrë, vjershëtorët popullorë, duke ndierë thellë në shpirt ngjarjet historike dhe jetën në tërësi, kanë qëndruar vazhdimisht të gatshëm për të krijuar, për të përjetësuar historinë dhe kohën, për të dhënë gjykimet dhe vlerësimet e tyre ndaj dukurive të rëndësishme shoqërore. Është sigurisht edhe ndikimi i fuqishëm i poezisë popullore që nga Zagoria doli një poet i madh dhe aq popullor si A. Z. Çajupi, krijimtaria e të cilit e merr fillësinë në burimet e kthjellëta e të pasura poetike të mjedisit ku lindi. Disa ndër krijimet më të njohura të kënduara në stilin zagorit janë: «Ç'ka bari që s'bin në qafë», «Ç'jam goditurë në ballë», «Kur varesh nga ato male», «Fol Enver, Enver o trim», «Rashë e theva shtëmbën-o», «Katër llafe për tetë pikat».

Melodika zagorite shquhet nga një shtrirje modale relativisht e ngushtë — hapësira mes notave të skajshme të saj është, më tepër, septimë e vogël ose oktavë. Ajo ndërtohet, zakonisht, në mode pesë dhe gjashtëtingëllore. Në zhvillimin intonativ të saj, i rëndësishëm shfaqet sidomos roli i gradës së tretë, të katërt, të pestë. Kjo lloj melodike përdor si largësi tipike, mes të tjerash, kuartën e pastër. Më shpesh, valëzimet e tingujve këtu nisin ose prej tercës, ose prej kuartës, ose prej kuintës, (nga nota bazë) për të ardhur në notën bazë të modit. Është interesante të vihet në dukje se, megjithëqë nga pikëpamja formale melodika zagorite afrohet me melodikën kurveleshase, lopësiote, lunxhiote, gjirokastrite etj., cilësisht, ajo dallohet prej tyre. Thelbi i një dukurie të tillë mendojmë se lipset kërkuar, kryesisht, në anën intonative. Arti muzikor, popullor ose refleks, duke u organizuar sipas një metro-ritmi, modo-tonaliteti, dhe, veçanërisht, sipas një relievi melodik të caktuar, fiton një përfytyrë të mëvetësishme në çdo rast të dhënë.

Brenda këngës polifonike të Zagorisë zhvillohet një kontrapunkt energjik. Ai i detyrohet, sidomos, kundërtisë modale mes solistëve kryesorë. Zakonisht, këtu ndodh që, ndërsa linja e marrësit shtjellohet intonativisht në qerthullin e gradës së parë, linja e kthyesit ndërtohet në rrethin e gradës së pestë. Ndërkohë, stili muzikor zagorit aktivizon sidomos llojin e hedhësit si iso vazhdimisht e lëvizshme, e cila, brenda çdo fjalie muzikore, qëndron herë në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë, herë në të njëjtin tingull me të. Pra, përse i takon një aspekti të tillë, ky stil, ndërsa afron, p.sh., me stilin muzikor kurveleshas, lopësiot, lunxhiot etj., dallon mjaft veçanërisht prej stilit qytetar gjirokastrit të burrave. S'duhet harruar pastaj se hedhësi, edhe këtu, herë-herë, mungon.

Kënga polifonike zagorite krijon, më shumë, një harmoni katërzërëshe. Bashkëtingëllimet harmonike të saj mund të ndahen në tre grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të *ndryshëm*, ku, ose trefishohet grada e parë, ose dyfishohet grada e parë dhe ajo e tretë; 2) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të *ndryshëm*, brenda të cilëve dyfishohet, më tepër, grada e parë; 3) bashkëtingëllime të formuara prej katër tingujsh të *ndryshëm*, pa asnjë lloj dyshimi. Ndër to, përparësi marrin bashkëtingëllimet e formuara nga tre tinguj të *ndryshëm*. Duhet shënuar se bashkëtingëllimet harmonike të stilit muzikor zagorit, herë-herë, ruajnë një natyrë të qartë minore, madje edhe mazhore. Nëse, duke i krahasuar me bashkëtingëllimet harmonike të stilit lunxhiot, ato vijnë më të zhvilluara, në raport me bashkëtingëllimet harmonike të stilit qytetar gjirokastrit të burrave janë disi më konsonante. Në tërësi, nga pikëpamja harmonike, mënyra zagorite e të kënduarit sikur qëndron mes dy grupeve: stilit muzikor kurveleshas, lopësiot, lunxhiot, nga njëra anë, dhe stilit gjirokastrit, smokthiniot, himariot, nga ana tjetër.

Kënga polifonike e Zagorisë organizohet, më shpesh, në masa të thjeshta ritmike dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Ajo shtjellohet gjithashtu në masa të përziëra ritmike pesënjësish, pesë të teta, shtatënjësish, shtatë të teta etj. Vetëm rrallëherë shihet këtu prania e dy metrave, qofshin ata edhe të dy të thjeshtë, brenda të njëjtit krijim. Sakaq, është e ndjeshme matshmëria, qartësia, saktësia metro-ritmike. Kështu, ritmikiisht, stili muzikor zagorit, ndërsa afron, p.sh., me stilin lunxhiot, ndryshon prej stilit qytetar gjirokastrit të burrave. Është e qartë pastaj se, në raport me stilin muzikor smokthiniot ose bënçor, brenda të cilëve është e pranishme hetero-

metria, ai dallon së tepërmi etj. Siç shihet, aspekti metroritmik shfaqet, pra, si një tregues jo aq formal i përfytyrës së stileve muzikore popullore në përgjithësi.

Kënga polifonike zagoritë, në drejtim të organizimit formal, simbolizon, pa dyshim, stilin më të kufizuar të polifonisë labe. Më shpesh, ajo ndërtohet nga dy fjali muzikore. Ç'është e vërteta, s'mungojnë as krijime të cilat formohen prej tre, katër, madje edhe pesë fjalish të tilla. Vetëm se ato duhen parë si një novacion historik në rrjedhën e kohës.

Duke ecur në hullinë e simotrave të saj më të afërta, kënga polifonike e Zagorisë interpretohet, më tepër, në mënyrë të njëjtë, gra ose burra veç e veç. Mirëpo, në ditët tona, ajo s'mungon të jepet edhe në mënyrë të përzier, gra e burra së toku. Një dukuri e tillë, e cila mund të themi se sot është e përgjithshme në vendin tonë, karakterizon sidomos grupet e të rinjve. Disa ndër veçoritë e interpretimit të stilit muzikor zagorit janë: harmonizimi i mirë i zërave, regjistri qendror, lëvizja e matur dhe e shpejtë, ngrohtësia, muzikaliteti, forca e brendshme. Herë-herë, përta i takon mjeshtërisë ekzekutuese, ai ka arritur maja të vërteta. Dihet, p.sh., niveli i lartë përmes të cilit i janë dhënë dëgjuesit mjaft krijime ndër festivale folklorike kombëtare. Në përgjithësi, edhe këtu vihet re dukuria mbarëkombëtare e lartësimit të vazhdueshëm të kulturës interpretuese, lartësim që, mes të tjerash, nxitet nga vetë niveli i ngritur arsimor, kulturor, artistik i bartësve të folklorit.

Nën veprimin e faktorëve objektivë e subjektivë, stili muzikor zagorit, disa herë, ka njohur një zhvillim të ndjeshëm intonativo-modal. Shprehje e këtij procesi janë, mes të tjerash, këngët: «Fol Enver, Enver o trim» dhe «Katër llafe për tetë pikat». Brenda krijimesh të tilla ndihen, mbi të gjitha, intonacione të reja, të cilat, nëse, nga njëra anë, vijjnë si rrjedhojë e zhvillimit të brendshëm, nga ana tjetër, i sjell bashkëveprimi muzikor, qoftë me stile të tjera, qoftë me muzikën reflektive. Ndërkohë, herë-herë, këtu shquhen gjithashtu bashkëtingëlloime harmonike katërzërëshe sa me natyrë të qartë minore, aq edhe konsonante. Bie në sy pastaj forma e zgjeruar, disa herë strofike që fiton ai, si shprehje kuptimplote zhvillimi etj.

Stili muzikor i Zagorisë, duke synuar që të zhvillohet, ndonjëherë ka zbehur shkallën e origjinalitetit. Kështu, p.sh., kënga poetikisht e arrirë «Kurrë më s'do marrësh udhët e kurbetevë», sipas mendimit tonë, nga pikëpamja etnomuzikore, i largohet mjaft traditës artistike zonale. Sidoqë në vet-

vete joshëse, muzikalisht, ajo afrojnë aq shumë me krijime himariote, sa që cenon mëvetësinë e stilit zagorit. Ato intonacione që janë tipike për mënyrën himariote të të kënduarit, këtu nuk iu nënshtrohen intonacioneve vendase, por bëhen themelore. Në vend që të përpunoheshin thellë brenda stilit zagorit, intonacione të tilla përshtaten mekanikisht.

Stili muzikor zagorit, ndonëse përbën një traditë popullore të rrënjësorë thellë në ndërgjegjen artistike të banorëve vendas, s'është i individualizuar në një shkallë të lartë. Prandaj, s'duhet të habitemi, nëse, herë-herë, ai mund të ngatërron me sivëllezërit më të afërt të tij, si: kurveleshasi, lopësioti, lunxhioti. Po ashtu, stili zagorit s'njihet sa duhet as në rrafsh kombëtar. Zëri i tij, deri tani, s'ka qenë aq i fortë dhe aq i qartë, sa të dalë jashtë kufijve të ngushtë zonale e krahinorë etj. Siç është bërë e ditur, mangësi të kësaj natyre u detyrohen, më së pari, faktorëve subjektivë, dhe, sidomos, zhvillimit të rastësishëm të veprimtarive kulturore artistike, vëmendjes së pamjaftueshme ndaj jetës bashkëkohore të muzikës popullore etj. Pra, mënyra zagorite e të kënduarit, sidomos që me jehonë deri në festivale folklorike kombëtare, ashtu si disa stile të tjera, s'ka arritur t'u shpëtojë mangësive të tilla serioze, para së gjithash, duke mos zhvilluar një jetë artistike folklorike sistematike, vazhdimisht të gjallë.

Tipat ose grupimet e këngëve që lindin brenda stilit muzikor të Zagorisë, së paku deri në kohën tonë, janë disi të paqëndrueshme. Dihet që, sikurse edhe në stile të tjera, ato përftohen sipas solistëve, këngëtarëve, grupeve polifonike. Mirëpo, estetikisht e dëmshme është vetë shkalla relativisht e ulët e individualizimit intonativo-modal të tij. Pikërisht ajo sjell papërcaktueshmërinë e tipave. Në rrethana të tilla, më të ndjeshme këtu mbeten llojet themelore tashmë të mirënjohura që vijnë nga mosha dhe seksi — vajzërishte, grarishte, djalërishte, burrërishte. Përfundimi i këtyre radhëve atëherë bëhet më se i qartë — rritja e shkallës së individualizimit muzikor është kushti themelor për një variacion më të madh brenda mënyrave popullore të të kënduarit në përgjithësi.

Së fundi, analiza e përgjithshme e mjeteve shprehëse, dëshmon se, stili muzikor zagorit, ndonëse ka lindur, është rritur e zhvilluar në një mjedis gjeografikisht të largët prej zonave qendrore të Labërisë, mbetet, pa dyshim, një degëzim origjinal i polifonisë labe, i cili qëndron denjësisht përkrah sivëllezërve të vet. Por ai s'është thjesht një stil i mirëfilltë i saj. Duke përvetësuar së brendshmi nuanca, veçori, elemente të ndonjë mënyre tjetër të kënduari, mënyra zagorite ka shfaqur

ngaherë një gjallësi të madhe. Ajo mundi të fusë natyrshëm, p.sh., intonacione të reja, llojin himariot të hedhësit, bashkëtingëllime harmonike konsonante, organizime formale të panjohura më parë etj. Dukuri të tilla të lejojnë të pranosh se stili zagorit i takon edhe një e ardhme e sigurt.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Zagorisë, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideomocionale, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, zakonisht, pesë ose gjastëtingëllor; 3) kontrapunkti që i përmbahet, më shumë, raportit gradë e parë — gradë e pestë mes marrësit e kthyesit; 4) harmonia e formuar, më tepër, nga tre tinguj të ndryshëm dhe me natyrë disi konsonante; 5) ritmika muzikore e organizuar dendur në masa të thjeshta dynjësish, dhe, përgjithësisht, e matur; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore zakonisht dy-fjalish; 7) interpretimi i ngrohtë, dhe, më shumë, i njëjtë.

Stili muzikor i Zagorisë s'është paradoks, por sipërhe kuptimplote e gjallësisë së polifonisë labe. Ai tregon përhapjen e gjerë, ngultësinë e madhe, përdorimin e dendur, jetën e natyrshme që bën ajo edhe brenda një zone etnografike aq të thellë. Ky stil shënon skajin lindor të shtrirjes së këngës polifonike labe. Duke u ushqyer së brendshmi prej shtratit të përgjithshëm etnomuzikor lab, ai s'ka mbetur i njëllotë gjatë tërë shekullit XX. Përkundrazi, nën veprimin e kushteve të reja ekonomiko-shoqërore, brenda një atmosfere me të vërtetë nxitëse për jetën e krejt artit popullor shqiptar, është zhvilluar qoftë në drejtim të përmbajtjes intonative, qoftë në drejtim të formës artistike. Po ashtu, dalëngadalë, stili zagorit ka ardhur duke e qartësuar përfytyrën e vet. Gjithsesi, mbetet dëshirë e mbarë opinionit tonë shkencor artistik që ai të individualizohet më tepër muzikalisht, dhe, mbi këtë bazë, të njihet sa duhet edhe në rrafsh kombëtar.

Ç'KA BARI QË S'BIN NË QAFË

Bob. 842/1

Zhej — Gjirokastër, 1972
Kënduar: grup grash

Tempo giusto
Allegro assai $\text{♩} = 144$

Ç'ka ba- ri moj ç'ka ba- ri. ç'ka ba- ri që

s'bin në qa-fë ç'ka ba- ri moj ç'ka ba- ri
fë ç'ka ba- ri moj ç'ka ba- ri
ç'ka ba- ri moj ç'ka ba- ri
ç'ka ba- ri moj ç'ka ba- ri

ç'ka ba- ri që s'bin në qa- fë.
 ç'ka ba- ri që s'bin në qa- fë.
 ç'ka ba- ri që s'bin në qa- fë.
 ç'ka ba- ri që s'bin në qa- fë.

- C'ka bari që s'bin në çafë?
 Nga lotët që derdhin gratë.
 O ju të liq¹ dhe sakatë,
 amanet ju lëmë gratë,
 5 do marrëm rrugë të gjatë,
 dhe vall' a kthenemi prapë.
 Mos më qaj, moj leshbozhure,
 të bije fustan me lule.
 — Fustan me lule nuk dua,
 10 rri, im zot, këtu me mua.

1) Në kuptimin të sëmurë.

KATËR LLAFË PËR TETË PIKAT

Bob. 1362/4

Zagori — Gjirokastrë, 1978

Kënduar: grup burrash

tempo giusto

Presto ♩ = 120

Mor-të vesh e kush s'e mo-ri Pe-ki-ni mas-

kën e ço-ri o Pe-ki-ni-i Pe-ki-ni
rall...

kën e ço-i-o Pe-ki-ni Pe-ki-ni
rall---

Pe-ki-ni Pe-ki-ni

Pe-ki-ni mas-kën e ço-ri më s'i mban-te
 Pe-ki-ni mas-kën e ço-ri më s'i mban-te
 Pe-ki-ni mas-kën e ço-ri më s'i mban-te

pet' lak-ro-ri o më s'i mba a më s'i mba.
 pet' lak-ro-ri o më s'i mba më s'i mba.
 pet' lak-ro-ri më s'i mba a më s'i mba.

më s'i mban-te pet' lak-ro-ri dhe ga-tu-an
 më s'i mban-te pet' lak-ro-ri dhe ga-tu-an
 më s'i mban-te pet' lak-ro-ri dhe ga-tu-an

te-të pi-ka o dhe ga-tu-u dhe ga-tu-
 te-të pi-ka o dhe ga-tu dhe ga-tu-
 te-të pi-ka dhe ga-tu-u dhe ga-tu.

dhe ga- tu- an te- të pi- ka në gu- zhin' te
 dhe ga- tu- an te- të pi- ka në gu- zhin' te
 dhe ga- tu- an te- të pi- ka ne gu- zhin' te

A- me- ri- ka në gu- zhi- i në gu- zhi-
 A- me- ri- ka në gu- zhi- në gu- zhi-
 A- me- ri- ka në gu- zhi- i në gu- zhi-

në gu- zhin' te A- me- ri- ka me ca ysh- kla
 në gu- zhin' te A- me- ri- ka me ca ysh- kla
 në gu- zhin' te A- me- ri- ka me ca ysh- kla

nga tek- ni- ka o me ca y- y- me ca y
 nga tek- ni- ka o me ca y- me ca y-
 nga tek- ni- ka me ca y- me ca y-

- Mortë vesh e kush s'e mori,
 Pekini maskën e çorri,
 më s'i mbante pet' lakrori
 dhe gatuan tetë pika,
 5 në guzhin' te Amerika.
 me ca yçkla nga teknika:
 jo se prishëm një valvulë,
 se ngatrruam një formulë,
 pula vez', a veza pulë...
 10 S'janë shkaqe, po sebepe,
 turpin e paçin për vete.
 Bot' e tret', një profkë tjetër,
 mask' e re, avaz i vjetër,
 na shet përralla me mbretër,
 15 shqipen s'e fut dot në kthetër.
 Moj Parti, ballëbajrak.
 xhevapin ua dhe shuplakë.
 sytë t'u pëlcastin flakë.
 Letra jote, vetëtimë,
 20 i zbërthen brinjë më brinjë;
 lakuriq, në sy të botës,
 i nxjerr drit' e Enver Hoxhës.

STILI MUZIKOR I GJIROKASTRËS

Muzika popullore e qytetit të Gjirokastrës, ndryshe nga ajo e disa qyteteve të tjera të vendit tonë, si: Berati, Elbasani, Durrësi, Tirana, Shkodra etj., nuk dallohet shumë prej muzikës popullore të fshatrave përreth. Nga faktorë të veçantë ekonomikë, shoqërorë, kulturorë, artistikë që kanë vepruar historikisht, ajo është, në thelb, një muzikë me origjinë fshatare, e cila u nënshtrohet ligjësorive të përgjithshme të muzikës labe. Muzika popullore e këtij qyteti shfaqet më tepër zatore sesa instrumentore, më shumë polifonike sesa homofonike. Zhanre muzikore instrumentore këtu janë, kryesisht, pjesët e luajtura nga sazet, ndërsa zhanre muzikore homofonike paraqiten, kryesisht, ninullat dhe vajtimet. Të parat kanë hyrë historikisht vonë në jetën artistike, kurse të dytat janë tepër të lashta. Krahas melodikës vajtuese dhe këngës polifonike të ashtuquajtur *e kthyer me grykë*, vëmendjen e studiuesit e

tërheq, sidomos, polifonia karakteristike dyzërëshe, pa iso e grave, e cila mendojmë se i takon një stadi të hershëm të zhvillimit të polifonisë labë. Ne do të ndalemi vetëm në këngën polifonike katërzërëshe të burrave, të ashtuquajtur *pleqërishte*, si mënyrë relativisht e vjetër të kënduari, si këngë me tipare aq të qarta e aq të kristalizuara, si stili muzikor më i mirënjohur dhe më me peshë në jetën artistike të qytetit këto katër — pesë dhjetëvjeçarët e fundit.

Kënga polifonike e Gjirokastrës rrok një përmbajtje ideo-emocionale të pasur dhe tematikë mjaft të gjerë. Në këtë mënyrë, ajo përfton në ndërjegjen tonë estetike herë imazhin e gëzimit dhe haresë së zemrave shqiptare, herë imazhin e luftës, forcës dhe qëndresës popullore, herë përfytyrime dramatike e tragjike mbi të kaluarën e zezë dhe herë përfytyrime entuziaste e optimiste mbi të sotmen e lumtur socialiste. Në raste të tjera, duke përjetuar atë, na ngjallen imazhe nga jeta baritore, përfytyrime nga mjedisi natyror shqiptar etj. «Këngët gjirokastrite — ka vënë në dukje shoku Enver Hoxha — janë këngë lufttrash, këngë trimërie, këngë që u këndojnë edhe luftëtarëve të lirisë, por edhe trimave si individë, pavarësisht cilat ishin arsyet e aktit. Por s'ka vetëm këngë trimash në Gjirokastër, ka edhe këngë që u këndojnë ngjarjeve të tjera të jetës, dashurisë, familjes, mësuesve pionierëve, vendimeve të gjyqeve, bagëtisë, fshatarëve e shumë ngjarjeve të kohës.»* Që të mos përmendim shumë krijime të kënduara në këtë stil, kujtojmë, p.sh., këngët: «Dërgon Gjoleka njerinë», «Kurvelesh e Gegëri», «Evropa shkruajnë e thonë», «E tunde, Parti, e tunde», «Fol, Enver, të lumtë goja», «Gjirokastra në një brinjë», të cilat, për përmbajtjen e shëndoshë që trajtojnë dhe formën me nivel të lartë artistik, janë aq të popullarizuara në gjithë vendin.

Melodika gjirokastrite dallon nga një shtrirje modale relativisht e kufizuar — hapësira mes notave të skajshme të saj lëviz prej kuintës gjer në oktavë, por tipike janë, sidomos, këngët me hapësirë një septimë të vogël. Ajo ndërtohet, zakonisht, në mode pesëtingëllore. Në zhvillimin intonativ të saj, një rëndësi të veçantë merr grada e katërt. Për këtë lloj melodike, mjaft karakteristike shfaqet largësia e kuartës së pastër. Vija e lartësisë së tingujve të saj parapëlqen, më tepër, valëzime nga lart-poshtë, të cilat përgjithësisht, nisin në kuartë (nga nota bazë), vazhdojnë në tercë, e, më në fund, zbresin në notën bazë.

*) Enver Hoxha, «Vite të vegjëlisë», Tiranë, 1983, f. 157.

Ndër probleme të kontrapunktit që lindin në këngën polifonike të Gjirokastrës, mbase duhet ndalur diçka në raportin marrës-kthyes. Dukuria më e rëndësishme në këtë aspekt, mendojmë se është, së pari, bimodaliteti, prania e dy modeve mes linjave të tyre melodike. Vemë në dukje se ai këtu shfaqet në tri format e njohura kryesore: gradë e parë — gradë e tretë, gradë e parë — gradë e gjashtë, gradë e parë — gradë e pestë. Së dyti, hyrjet dhe kadencat e linjës së kthyesit janë ngaherë në marrëdhënie harmonike disonante me linjën e marrësit. Është me rëndësi të pohohet gjithashtu se dendur disonancat mes këtyre dy linjave lindin në kohë të fortë të masës etj.

Origjinaliteti i këngës polifonike gjirokastrite, në një masë të përfillshme, lidhet, veçanërisht, me hedhësin ose mbushësin, solistin e tretë të saj. Në këtë këngë hedhësi është një nënzë i marrësit, solistit të parë, çka do të thotë se ai paraqitet si një degëzim, si një varjim, si një bijëzim i tij në pikëpamje melodike. Pra, shfaqet, si të themi, një lloj marrësi i dytë. Një formë e tillë hedhësi, duke qenë këtu karakteristike, nuk takohet në polifoninë e zonave të tjera të Labërisë.

Funksionet që kryen hedhësi në këngën polifonike të Gjirokastrës janë: së pari, ai ndihmon marrësin, bën që të dalë më mirë në pah mendimi i tij; së dyti, pasuron bashkëtingëlloimet harmonike, i shndërron ato nga trezërëshe në katërzërëshe etj. I rëndësishëm është, sidomos, funksioni i parë i tij. Në çaste të caktuara të këngës polifonike ndodh që marrësi të njësohet me ison ose të heshtë fare. Kësi rastesh mendimin e tij e vazhdon pikërisht hedhësi. Vetëkuptohet që roli i hedhësit tanimë rritet në atë shkallë sa që mund të pranojmë se kështu është zëvendësuar marrësi.

Në polifoninë labe, siç del nga vëzhgime të shumta, hedhësi ekziston edhe në tri forma të tjera tashmë të njohura. Ato janë karakteristike gjithashtu për stile të caktuara muzikore. Po t'i krahasojmë mes tyre format kryesore të hedhësit që njih kjo lloj polifonie, shquajmë se hedhësi, historikisht, ka ardhur duke u thjeshtuar, duke u kufizuar, duke u mpakur nga pikëpamja melodike. Kështu, gradualisht, është rrahur më tepër drejt krahut harmonik vertikal sesa drejt krahut polifonik horizontal të këngës labe. Prandaj mendojmë se prej formave kryesore të hedhësit, më e vjetër ka të ngjarë të jetë pikërisht ajo e stilit muzikor të Gjirokastrës. Në konsideratë duhet marrë gjithashtu bashkëjetesa e formave të ndryshme të hedhësit etj.

Kënga polifonike gjirokastrite krijon një harmoni katër-

zërëshe, çka ndërvalet nga prania e vazhdueshme e hedhësit. Këtu harmonia fiton sidomos një natyrë të ashpër, disonante. Pa u ndalur hollësisht në këtë problem, mendojmë se bashkëtingëllimet harmonike të saj mund të ndahen në disa grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime me bazë të trefishuar, pra, të formuara, në të vërtetë, vetëm prej dy tingujsh të *ndryshëm*; 2) bashkëtingëllime me bazë dhe tercë të dyfishuar, pra, të përbëra, në të vërtetë, gjithashtu vetëm prej dy tingujsh të *ndryshëm*; 3) bashkëtingëllime me bazë të dyfishuar, pra, të formuara, në të vërtetë, prej tre tingujsh të *ndryshëm*, 4) bashkëtingëllime me tercë të dyfishuar, pra, të përbëra, në të vërtetë, gjithashtu prej tre tingujsh të *ndryshëm*; dhe, së fundi, bashkëtingëllime pa asnjë tingull të dyfishuar, pra, të formuara prej katër tingujsh të *ndryshëm*, që, sigurisht, paraqiten më të plota e më të zhvilluara se gjithë të tjerat. Nga këta, të pasura në lloje akordesh janë sidomos bashkëtingëllimet me bazë të dyfishuar, të cilat takohen gjerësisht.

Kënga polifonike e Gjirokastrës organizohet veçanërisht në masa të thjeshta ritmike dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Ajo shtjellohet, po ashtu, në masa të thjeshta ritmike trinjësish, kryesisht tri të teta; në masa të përbëra ritmike katërnjësish, katër të teta, në masa të përziera ritmike pesënjësish, pesë të teta, nëntënjësish, nëntë të teta etj. Duke qenë përgjithësisht e matur dhe e saktë, ritmika muzikore e kësaj kënge, në të njëjtën kohë, njeh momente ku bëhet e lirë. Çaste të tilla janë, p.sh. hyrjet e marrësit e të këthyesit, kadencat e brendshme të tyre etj. Mund të pohojmë se, si kudo në polifoninë labe, edhe këtu, si rregull, fjalitë dhe frazat që këndohen nga solistë të veçantë paraqiten të lira në ritëm. E tillë është, të themi, fjalia e parë muzikore, paraqitja e mendimit nga marrësi. Një veçori tjetër e ritmikës muzikore të këngës pleqërishte shfaqet thyerja e saj, kalimi nga disa masa ritmike në disa të tjera brenda së njëjtës këngë. I ndjeshëm është sidomos zëvendësimi i masave të thjeshta ritmike dy njësisish, kryesisht dy të teta, nga masa të thjeshta ritmike trinjësish, kryesisht tri të teta. Por kjo, natyrisht, s'do të thotë se mungojnë fare këngët e organizuara në një ritëm të vetëm.

Kënga polifonike gjirokastrite, zakonisht, ka formën e periudhës muzikore të përbërë nga dy fraza. Ndërsa fraza e parë e saj formohet prej dy fjalish muzikore, fraza e dytë, herëherë, ndërtohet prej tri fjalish, dukuri kjo e mirënjohur në polifoninë labe. Në raste të tilla, fjalia muzikore e fundit shërben si përmbyllje e këngës.

Kënga polifonike e Gjirokastrës interpretohet, në përgjithësi, me nivel të mirë artistik dhe sjell në këtë drejtim një pasurim të traditës sonë kombëtare. Mund të pranojmë se mbarë këngëtarët e saj janë artistë popullorë të talentuar. Vetëm përmes zërave të tyre na lind kënaqësia e veçantë estetike. Shpesh ata këndojnë gjithë hov e temperament, duke përcjellë tek dëgjuesit emocione të gjalla e të fuqishme të kohës. Origjinaliteti i stilit gjirokastrit merr jetë, ruhet dhe përcillet pikërisht përmes aftësive të tyre të spikatura zanore.

Kënga polifonike gjirokastrite interpretohet, përgjithësisht, në një temp të ngadalshëm e të qetë. Brenda një lëvizjeje të tillë, këtu fjalë e parë muzikore, në fakt, këndohet, zakonisht, në një temp më të shpejtë se fjalitë e tjera. Shtojmë se, në shumicën e rasteve, fjalitë vijuese e ruajnë lëvizjen e tyre të ngadalshme gjer në fund të këngës. Interpretimi në një lëvizje të ngadalshme e të qetë mendojmë se kushtëzohet nga një sërë faktorësh: së pari, ai buron prej vetë natyrës dhe karakterit të këngës, si këngë pleqërishte; së dyti, në këtë mënyrë është gjetur një nga rrugët për të lartësuar vlerat ideo-artistike të saj. «Kënga gjirokastrite, si një variant i këngës labe, merret ndryshe nga të tjerat, zgjatet shumë, refreni i saj kthehet e metakthehet dhe nota është më e thellë, shkon drejt basit».*

Stili muzikor i Gjirokastrës mendojmë se ka një origjinë të padiskutueshme fshatare. Madje, nga sa vëzhguam, sadoqë shkurtimisht dhe vetëm në disa drejtime, deridiku, mbase u provua materialisht se ai ndërtohet sipas ligjësorive themelore të brendshme të polifonisë labe. Por, natyrisht, një pohim i tillë e jep në mënyrë të përgjithshme gjenezën e tij. Ç'mund të hamendsojmë më konkretisht për këtë?

Stili muzikor gjirokastrit, ndërsa dallon qartë prej stilit muzikor smokthiniot, atij himariot dhe një numri stilesh të tjera muzikore labe, nuk diferencohet në të njëjtën shkallë, p.sh. prej stilit muzikor kurveleshas, atij lunxhiot, zagorit etj. Ai afron veçanërisht me stilin muzikor kurveleshas, çka na shtyn të mendojmë se ndoshta pikërisht këtu do të ketë marrë nismë fillimisht. Me kohë pastaj, stili muzikor gjirokastrit, krahasivëllëzërve të tij, mundi të fitojë tipare individuale. Nëse i krahasojmë mes tyre këto dy stile, vërejmë që, në tërësi, stili muzikor gjirokastrit paraqitet më i zhvilluar sesa stili muzikor kurveleshas. Novacioni më i rëndësishëm që ka bërë stili mu-

*) Enver Hoxha, «Vite të vegjëlisë», Tiranë, 1983, f. 156.

zikor gjirokastrit gjatë jetës së tij mendojmë se është prania në të e hedhësit. Më në fund, duke e pasur hedhësin në formën e një nënzëri të marrësit, ai e pohon veten si më të hershmin ndër stilet muzikore labe katërzërëshe etj.

Herë-herë, dëgjues të veçantë e cilësojnë gabimisht stilin muzikor të Gjirokastrës «inert», «monoton», «të mërzitshëm», «pa jetë» etj. Sikur të arrinin të kuptonin se ku qëndron bukuria e vërtetë e këtij stili, dëgjues të tillë, me siguri, kishin për ta pëlqyer atë jo më pak sesa stilin e zonës së tyre. Që të mund të shijosh muzikë popullore, nuk është gjithmonë e lehtë. Nevojitet, pra, një edukim i vazhdueshëm estetik me vlerat e kësaj muzike etj.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Gjirokastrës, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, kryesisht, pesëtingëllor; 3) kotrapunkti me hedhës në formën e një nënzëri të marrësit; 4) harmonia katërzërëshe me natyrë disonante, e përbërë herë nga dy, herë nga tre, herë nga katër tinguj të ndryshëm; 5) ritmika muzikore, përgjithësisht, e matur, dhe, herë-herë, e thyer; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i frazave është gjithmonë dy; 7) interpretimi në një lëvizje të ngadalshme e të qetë.

Këngëtarët gjirokastritë me qylafë të bardhë në kokë, për vite me radhë, kanë edukuar sa e sa dëgjues me ndjenjat e dashurisë për Atdheun, popullin dhe artin e pavdekshëm të tij. Sot ata janë të gjithë të moshuar, veç këngën s'e largojnë prej buzëve.* Askush nuk harron dhe s'mund të harrojë se është edhe veprimtaria e tyre e gjerë artistike që brezat e rinj të Gjirokastrës së gurtë e kanë përvetësuar dhe po e vazhdojnë me dinjitet traditën polifonike të të kënduarit. Në këtë mënyrë, muzika popullore përcillet nga njëri brez në tjetrin si një amanet i shtrenjtë, si pasuri e vërtetë etnike.

* Fjala është për atë brez këngëtarësh të shquar popullorë, që, pas një veprimtarie të dendur artistike, tridhjet ose dyzetvjeçare, në ditët tona, gjithsesi, nuk është më në gjendje të përmbushë kërkesat e skenës.

E TUNDE PARTI E TUNDE

Bob. 165/2

Gjirokastër, 1964

Kënduar: grup burrash

Poco rubato

Allegro assai $\text{♩} = 144$

Shqi-pë-ri ba-çe me lu-le rrof-shë mo-i o i.
 rro mej rro-jo
 rrof-shë mo-i

rrof-shë o që s'u ju për-re-ku-ju ë
 rrof-shë o që s'u ju për o ku-ju le
 rrof-shë o që s'u mo-re për-ku-ju-le

Tempo giusto
Allegro vivace $\text{♩} = 152$

Shqi- mej Shqi- pë- ri- ji o ba- i- ce- je
Shqi- mej Shqi- pë- ri o aj o fe- je
Shqi- mej Shqi- pë- ri mej ba- ce i

me mej lu- ju ë rraf- shë mo- ji rraf- shë
me o lu- ju- lo rro mej mo- jo rraf- shë
me mej lu- ju- le rraf- shë mo- jo rraf- shë

o që s'u ju pë- rë- ku- le
o që s'u ju për- o- ku- le
o që s'u ju pë- rë- ku- le

Shqipëri, baçe me lule,
rrofsh, moj rrofsh, që s'u përkule;
e tunde, Parti, e tunde,
me djem e vajza si nure,
5 ato që mbajtnë poture,
me difek, me sakature,
me opinga prej lëkure.

FOL ENVER TË LUMTË GOJA

Bob. 362/7

Gjirokastër, 1964

Kënduar: grup burrash

Tempo giusto
Vivace $\text{♩} = 168$
(2+2+2+3)

Në Pa- ris u mblodh U- no- ja
no- ja

Meno mosso

fol E- në- ver të lum- të go- ja
fol En- ver të lum- të e go- ja o ho
fol. En- ver të lum- të go- ja

Në Pa- ris u mblodh U- no- ja
Në Pa- ris u mblodh U- no- ja
Në Pa- ris u mblodh U- no- ja

fol E-në-ver të lum-të go-ja.

fol En-ver të lum-të go-ja

fol E-në-ver të lum-të go-ja

Në Paris* ç'u mblodh Uno-ja¹,
 fol, Enver, të lumtë goja,²
 fol e mbro të drejtat tona;
 trego luftën partizane,
 5 trego me mijra të vrarë!
 Ki Bevini³ me Çaldarë,⁴
 Shqipërin' duan ta ndajnë.
 Të keqen ia kanë marrë!

STILI MUZIKOR I SMOKTHINËS*

Stili muzikor i Smokthinës, i njohur në popull me emrin *qazimademçe*, rrezaton aq tepër në rrafsh kombëtar, sa që vë-shtirë të ketë dëgjues që të mos e shquajë lehtësisht. Përfy-

* Kënga bën fjalë për Konferencën e Paqes, të zhvilluar në Paris, në vitin 1946. Në të, në emër të popullit shqiptar, shoku Enver Hoxha mbrojti të drejtat e Shqipërisë. Ai, duke ngritur lart luftën heroike të popullit shqiptar kundër nazifashistëve, njëkohësisht demaskoi dhe politikën reaksionare të imperializmit.

- 1) Organizata e Kombeve të Bashkuara.
- 2) Përsëritet si refren pas çdo vargu.
- 3) Në atë kohë ishte ministër i Jashtëm i Anglisë.
- 4) Në atë kohë ishte kryeministër i Greqisë.

*) Nocioni etnografik *Smokthinë* parakupton fshatrat: Velçë, Ramicë, Matogjin, Bashaj, Verbas, Shalës, Mesaplik. Pra, Smokthina formon një nënzonë brenda zonës së Mesaplikut.

tyra intonativo-modale mjaft e skalitur, forca e madhe shprehëse, lakonizmi i theksuar — ja se çfarë të zgjojnë më tepër vëmendje kur përjeton atë. Për disa faktorë, ai të shpie drejt një arti vendas, të lashtë e origjinal. Nga pikëpamje të tjera, vjen si pasqyrim i një jete baritore e trimërore në të njëjtën kohë. Ne nuk e dimë se cilët janë krijuesit e një stili të tillë. Nuk njohim gjithashtu as vjershëtorët e këngëtarët e parë të tij. Sidoqoftë, është më se e qartë se të gjithë ata i shtynte dashuria e madhe për artin e popullit, për Atdheun, për jetën. Duke u mëkuar prej vetë traditës muzikore krahinore, këta artistë s'mbetën në vend si shumë bashkëkohës të tyre, por e lartësuan traditën, e shpunë atë drejt shtigjesh të panjohura më parë. Si rrjedhojë, na sollën një monument të vërtetë artistik. Stili smokthiniot mbetet kështu shprehje e gjallë e aftësive të mrekullueshme krijuese e interpretuese të popullit tonë, i cili, megjithëse në kushte të prapambetura ekonomiko-shoqërore, ka ditur të bëjë art, madje një art të madh, që e ruan vlerën edhe në ditët tona. «Në gjirin e popullit kanë dalë në çdo periudhë artistë të talentuar, bile duke qenë edhe analfabetë, që kanë krijuar vepra me vlerë të madhe artistike, ndër to edhe kryevepra — na mëson shoku Enver Hoxha. — ... edhe kur s'kemi pasur shkolla të veçanta të poezisë, të muzikës, të pikturës etj., populli ka krijuar dhe vazhdon të krijojë, të nxjerrë nga gjiri i vet talente të mrekullueshme»*.

Kënga polifonike e Smokthinës shquhet nga një përmbajtje ideoemocionale e fuqishme. Në tërësi, përsa i takon këtij aspekti, ajo mund të cilësohet pa mëdyshje si stil me ngarkesë të veçantë. Sakaq, nota themelore emocionale e saj është epika. Brenda një problematike të pasur, mes tekstesh të ngjeshura e lakonike, shpesh këtu bëhen objekt sa luftëra e ngjarje të rëndësishme historike, aq edhe figura e heronj të dëgjuar të kombit tonë, mes të cilëve një vend nderi zënë Partia dhe shoku Enver Hoxha. Po ashtu, herë-herë, në qendër vendoset figura e vajzës, gruas, malësores labe, duke nxjerrë në pah me mjeshtëri forcën, bukurinë, pastërtinë e ndjenjave të saj. Ndër krijimet më të arrira të kënduara brenda stilit muzikor smokthiniot, të mirënjohura në tërë vendin janë sidomos: «Kumbulla prapa shtëpisë», «Bejkë shashaqe mëllënjë», «Partia jonë me forrë», «Çerek shekulli më parë», «Viti nëntëqind e tetë», «Ushtria jonë popullore».

Melodika smokthiniote karakterizohet nga një shtrirje mo-

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1977, f. 492-493.

dale relativisht e gjerë — hapësira mes notave të skajshme të saj është, zakonisht, tercë mbi oktavë (decimë). Ajo ndërtohet, më tepër, në mode shtatëtingëllore. Në zhvillimin intonativ të saj një rol të posaçëm luajnë grada e katërt dhe e pestë. Ndërkohë, grada e shtatë dallohet me qartësi në kulminacione dhe kadencime, si dy çaste të ndjeshme të shtjellimit intonativ në përgjithësi. Megjithatë, për të ndriçuar më mirë të vërtetën, duhet thënë që, edhe pse takohet brenda çdo krijimi, grada e shtatë këtu nuk luan, p.sh., të njëjtin rol sikurse në stilin muzikor himariot. Nëse përdoret gjerësisht në kadencime, ajo aktivizohet vetëm një herë si pika më e lartë intonative. Krahas distancave të vogla, kjo lloj melodike përdor si largësi tipike të saj gjithashtu kuartën e pastër, quintën e pastër, madje edhe oktavën. Duke afruar me simotrat e veta, ajo parapëlqen, më shumë, valëzimet e tingujve nga lart-poshtë. Zakonisht, valëzime të tilla fillojnë prej septimës (nga nota bazë) dhe përfundojnë në notën bazë të modit.

Brenda këngës polifonike të Smokthinës, krahas kontrastit intonativ, harmonik, ritmik, të regjistrave etj., mes solistëve kryesorë, e mprehtë është edhe kundërtia modale ndërmjet tyre. Më shpesh këtu ndodh që, ndërsa linja e marrësit shtjellohet intonativisht në qerthullin e gradës së parë, linja e kthyesit ndërtohet në rrethin e gradës së tretë. Ndërkohë, stili muzikor smokthiniot aktivizon më tepër llojin e hedhësit si iso pjesërisht të lëvizshme, që, gjatë zhvillimit të fjalive muzikore, qëndron në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë, ndërsa, gjatë kadencimit të fjalive, njësohet me të. Pra, përsa i takon një aspekti të tillë, ky stil qëndron pikërisht mes stilit muzikor gjirokastrit të burrave dhe atij himariot. Mirëpo është e rëndësishme të shënohet se ai, herë-herë, sikurse mjaft stile të tjera muzikore labe, nuk e ndjen të nevojshëm hedhësin.

Kënga polifonike smokthiniote, në varësi të ndërtimit të saj, krijon një harmoni herë trizërëshe, herë katërzërëshe. Bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe këtu mund të ndahen në dy grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të *ndryshëm*, ku, më tepër, dyfishohet grada e parë; 2) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të *ndryshëm*, pa asnjë lloj dyfishimi. Ndërsa bashkëtingëllimet harmonike katërzërëshe mund të ndahen në tre grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të *ndryshëm*, ku, zakonisht, trefishohet grada e parë; 2) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të *ndryshëm*, brenda të cilëve, përgjithësisht,

dyfishohet gjithashtu grada e parë; 3) bashkëtingëllime të formuara prej katër tingujsh të *ndryshëm*, pa asnjë lloj shumëfishimi. Si mes bashkëtingëllimeve harmonike trezërëshe, ashtu edhe mes bashkëtingëllimeve harmonike katërzërëshe, përdorim më të dendur fitojnë ato që përbëhen nga tre tinguj të ndryshëm. Mbarë bashkëtingëllimet harmonike të stilit muzikor smokthinot ruajnë një karakter të vrazhdë. Në përgjithësi, ato vijnë më të zhvilluara sesa bashkëtingëllimet harmonike të stilit gjirokastrit të burrave dhe më pak të zhvilluara sesa ato të stilit himariot. Sakaq, duke pasur një natyrë të ndjeshme disonante, bashkëtingëllime të tilla, ndërsa afrohen me ato të stilit muzikor gjirokastrit të burrave, dallohen mjaft nga ato të stilit himariot.

Kënga polifonike e Smokthinës organizohet sidomos në masa të thjeshta ritmike dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Ajo shtjellohet gjithashtu në masa të përziera ritmike pesënjësish, veçanërisht pesë të teta. Por, më shpesh, këtu ndodh që, fjalia e parë të organizohet në ritmin e përzierë pesë të teta, kurse fjalitë vijuese — në ritmin e thjeshtë dy të teta. Pra, nga pikëpamja metro-rimike, veçoria themelore e stilit muzikor smokthinot është heterometria, prania e dy metrave me cilësi të ndryshme brenda të njëjtit krijim. Si pasojë, ai, ndërsa afrohet pak me stilin gjirokastrit të burrave, ku ndihet polimetria, përqaset më shumë me stilin bënçor, brenda të cilit është e pranishme gjithashtu heterometria. Nënkuptohe atëherë edhe roli i madh që luan ritmika për ta dalluar këtë mënyrë të kënduari nga simotrat e veta, për t'i dhënë asaj një përfytyrë sa më individuale.

Kënga polifonike smokthinote, në drejtim të organizimit formal, përbën një shembull të veçantë. Ajo ndërtohet në të gjitha rastet nga tri fjali muzikore, duke u dalluar kështu lehtësisht mes këngëve të zonave të tjera. Bashkë me thjeshtësinë e formës, ne na tërheq vëmendjen sidomos qartësia e saj, qartësi e cila e skalit më tepër përfytyrën tërësore të këtij stili.

Kënga polifonike e Smokthinës interpretohet me nivel të lartë artistik. Pa hyrë në analiza të hollësishme, mund të pranojmë se solistët e saj dallohen në një varg drejtimesh, si: plotësia e timbreve, ngrohtësia e tyre, qetësia dhe forca njëkohësisht, regjistri qendror, pasuria dinamike e agogjike me të cilën i japin krijimet, një lloj poetizmi që u bëjnë atyre, siguria e të kënduarit, kultura interpretuese në tërësi. Është e ndjeshme gjithashtu se, si rrallë herë në stile të tjera të polifonisë labe, harmonizimi i zërave këtu bëhet në një shkallë vërtet të pëlqyeshme. Kjo ndërvarë edhe nga fakti se

stili muzikor smokthiniot këndohet ngaherë në mënyrë të njëjtë, zakonisht, prej grupe burrash. Sidoqoftë, mbresat që na shkakton ai janë sa të bukura, aq edhe të forta. Ndaj, pa e tepruar mund të themi se, duke dëgjuar atë, shpesh ardashësve u ngjan se po përjetojnë një kantatë të fuqishme epike.

Ndër interpretuesit e këngës polifonike smokthiniote, i mirënjohur është sidomos Q. A. Ruka. Vjershëtor e këngëtar, artist e atdhetar në të njëjtën kohë, ky burrë fshati u dashurua aq tepër pas saj, aq shumë e këndoi atë, ia latoi aq fort tiparet muzikore, aq i madh ndihet këtu personaliteti i tij krijues, sa që me të drejtë i dha edhe emrin. Një interpretues tjetër i shquar i stilit muzikor smokthiniot ka qenë S. D. Salaj. Përmes lëvrimin të madh që i bëri, duke pasur aftësi të veçanta artistike krijuese e interpretuese, ai solli një nuancim të rëndësishëm, nuancim që gjithashtu mori emrin e tij. Sidoqoftë, natyra e përgjithshme intonativo-modale e stilit smokthiniot, në këtë rast mendojmë se, në thelb nuk ndryshoi. Së fundi, në ditët tona, interpretues të tjerë të denjë të saj kanë meritën që e ruajnë, e mbajnë gjallë dhe e japin me origjinalitet të plotë atë.

Bëhen vite që stili muzikor i Smokthinës e ka zbehur mjaft veprimtarinë. Shprehje e një dukurie të tillë është, më së pari, fakti se, për kohë të tëra, brenda tij s'janë kënduar krijime të reja. Si pasojë, ai ka vënë në përdorim një numër relativisht të paktë këngësh, pikërisht ato që njihen mirë nga dëgjuesit tanë. Duke mbetur në vend, në mos duke u ngushtuar rrethi i problematikës, vetëkuptohet se bëhet e plogësht edhe jeta artistike folklorike. Ne jemi dëshmitarë se, aktualisht, stili smokthiniot pak ndihet në festivale lokale e kombëtare, pak dëgjohej në radio e televizion, i ngacmon rrallë dëshirat e ardashësve tanë, përmendet rrallë ndër studiues e krijues. Siç shihet, një letargji e vërtetë. Kështu, dashur pa dashur, herë-herë, të lind përshtypja sikur mënyra smokthiniote e të kënduarit po e humbet atë gjallësi të madhe, karakteristike për tërë muzikën popullore shqiptare në shekuj. Është e qartë se gjallërimi, përtëritja, lulëzimi i plotë i saj mund të arrihen, në radhë të parë, përmes veprimit të faktorëve subjektivë, pra, të këngëtarëve e vjershëtorëve popullorë. Fatet e muzikës popullore, mbi të gjitha, janë në duar të atyre që e përdorin atë — masave ardashëse. S'mund të përliqjet as teorikisht, as praktikisht rrudhja e stileve të caktuara të saj. Lulëzimi i artit shqiptar gjatë epokës së socializmit parakupton edhe rinimin e vazhdueshëm të muzikës sonë popullore.

Për vetë mungesën e lëndës së gjallë argumentuese, është vështirë të pohohet me siguri se kur u arrit kristalizimi i stilit muzikor smokthiniot. Ne s'kemi prova materiale për të vërtetuar me saktësi se ai u individualizua në këtë ose atë shekull. Faktet mungojnë gjithashtu edhe për të ditur se deri kur mënyra *labçe vënçe* e të kënduarit, e tërësishme në zonat etnografike labe, njëhej në Smokthinë si kryesore. Gjithsesi, duke u udhëhequr nga një logjikë e përgjithshme, mendojmë se ky proces s'duhet t'u takojë shekujve XVII-XVIII, kohë kur sapo ishte arritur bashkësia etnokulturore labe. Por, në të njëjtën kohë, ai s'mund të lidhet detyrimsht as me dhjetëvjeçarët e parë të shekullit XX, gjatë të cilëve ushtroi veprimtarinë e tij këngëtarë i shquar popullor Q. A. Ruka, që i dha edhe emrin stilit. Rrjedhimisht, mënyra smokthiniote e të kënduarit duhet të jetë krisalizuar afërsisht gjatë shekullit XIX. Nëse është me të vërtetë kështu, atëherë, me bukurinë, origjinalitetin, pasurinë e vlerave të saj, ajo e ushqeu intensivisht ndërgjegjen estetike të malësorit lab duke filluar sidomos prej një periudhe të tillë historike.

Me lindjen e stilit muzikor të Smokthinës, është fakt se, për dhjetëvjeçarë të tërë me radhë, në horizontin e polifonisë labe s'u dukën veçse pak mënyra të reja të kënduari. Një dukuri e tillë mendojmë se, në radhë të parë, tregon karakterin e ndërlikuar të lindjes së tyre. Është zor të pohosh me siguri se si mund të përftohen ato. Vetëm se për diçka s'duhet dyshuar aspak — nevojitet veprimi i njëkohshëm i faktorëve objektivë e subjektivë. Siç u vërejt, këtu duhet theksuar rëndësia e faktorëve subjektivë, roli i madh që luajnë ata në procesin e zhvillimit artistik. Krijuesit dhe interpretuesit e muzikës popullore janë pikërisht ato forca çudibërëse të pazëvendësueshme. të cilat e shtyjnë vazhdimisht përpara atë. Natyrisht, ata nuk përfaqësojnë dukuri artistike të rastit, aksidentore, dosido — vetëm këngëtarë e vjershëtorë popullorë me aftësi të shquara mund të marrin përsipër një rol të tillë historik.

Stili muzikor smokthiniot ekziston në një tip të vetëm. Brenda tij ndihet një ngurtësim me të vërtetë i madh i tipareve themelore intonativo-modale. Mirëpo kjo s'do të thotë në asnjë mënyrë se ai nuk nuancohet sipas këngëtarëve e grupeve polifonike, veçanërisht sipas solistëve të ndryshëm. Një nuancim i tillë është, mes të tjerash, kënga e ashtuquajtur *salikodalanche*, e cila, sikurse në tërësi mënyra *qazimademçe* e të kënduarit, parapëlqehet veçanërisht nga burrat e zonës së Smokthinës. Ndërkohë, këtu njihet edhe ndonjë stil tjetër muzikor. Gratë, p.sh., përdorin më tepër të kënduarit *labçe vënçe*.

Ndonjëherë mendohet gabimisht sikur, krahas *qazimademçes*, kënga *salikodalanche*, e cila historikisht erdhi më vonë, përbën një stil të mëvetësishëm muzikor të burrave të zonës së Smokthinës. Ne mendojmë se dallimi mes tyre s'është aspak i një shkalle të tillë. Siç u vu në dukje, e dyta shfaqet thjesht si nuancim i së parës, nuancim më shumë i planit interpretues. Kështu, ndër të tjera, ajo këndohet më qetë e më shtruar, jepet në një dinamikë më të përmbajtur e më të ngadalshme. Duke mos pasur asnjë provë të rëndësishme për të pranuar se kemi të bëjmë me dy stile të ndryshme, nga njëra anë, edhe dëgjuesit e vëmendshëm i shquajnë ato si nuancime mes tyre, nga ana tjetër.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Smokthinës, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja *ideoemocionale*, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim *modo-tonal*, përgjithësisht, shtatëtingëllor; 3) kontrapunkti që i përmbahet, më shumë, raportit gradë e parë — gradë e tretë mes marrësit e kthyesit; 4) harmonia e formuar, më tepër, nga tre tinguj të ndryshëm dhe me natyrë të ndjeshme *disonante*; 5) ritmika muzikore e organizuar, si rregull, në masa cilësisht të ndryshme, të thjeshta e të përziera; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i fjalive është gjithmonë tri; 7) interpretimi me kulturë artistike dhe ngaherë i njëjtë.

Stili muzikor i Smokthinës është, pa dyshim, një dukuri e jashtëzakonshme në tërë historinë e zhvillimit të polifonisë labe. Ai ushtoi si kantatë e fuqishme në fshatrat më të thella të Labërisë, ku, deri atëherë, s'njihej asnjë mënyrë tjetër të kënduari, veç *labçe vënçes*. Ky stil erdhi si shprehje e dëshirave të masës artdashëse për të gjetur mënyra të reja të kënduari brenda shtratit të përgjithshëm të kulturës muzikore polifonike labe. Krijuesit e tij, këngëtarë e vjershëtorë, në të njëjtën kohë, u dhanë një shembull të shkëlqyer tërë artistëve të tjerë popullorë mbi hapësirat, rrugët, shtigjet nëpër të cilat mund të ecte kënga polifonike labe gjatë viteve. Shprehje e diferencimeve intonativo-modale që po lindin brenda një kënge të tillë nën veprimin e kushteve ekonomiko-shoqërore, stili muzikor *qazimademçe* përbën ndër degëzimet e para aq të qarta të saj.

KUMBULLA PRAPA SHTËPISË

Bob. 562/1

Ramicë — Vlorë, 1967

Kënduar: grup burrash

Rubato
Allegro ♩ = 138

Ku- mbu- lla ku- mbu- lla ku mer ku- mbu- lla pra-

Tempo giusto

pa shtë- pi së o Ku- ju ku- mbu-
 Ku- ju ku- ju-
 Ku- ju ku- mbu-

lla a ku- mbu- lla lla a ku- mbu- lla

ë ku mo j ku- mbu- lla- ja
 ë o o Ku mo j ku- mbu- lla- ja
 Ku mo j ku- mbu- lla- ja

o pra- pa jo shtë- pi- së.
 o pra- pa ja shtë- pi- së.
 o pra- pa ja shtë- pi- së.

Kumbulla prapa shtëpisë,
 i bën hije Memedisë.¹
 Memedia dhe e bija,
 në divan rrinin të dyja.
 5 Ndrin divani, ndrin avllia,
 nga e jëma ngjet e bija,
 fër-fër-fër ia bën shamia.

1) Në këngët e njohura të këtij subjekti figuron me emrin Mahmudie.

PARTIA JONË ME FORRË

Bob. 982/3

Smokthinë — Vlorë, 1973
Kënduar: grup burrash

Rubato
Animato ♩ = 120

Par-ti-ja jo- në me fo- rrë

ë

Tempo giusto

ë pa Par-ti- (j)a a Par-

pa Par-ti- (j)a a o Par-

pa Par-ti (j)a Par-

pa Par-ti- (j)a Par-

ti- (j)a ë Pa moj
 ti- (j)a ë Pa moj
 ti- (j)a Pa moj
 ti- (j)a Pa moj

Par-ti- ja mo- re jo- në- jë me fo- rrë.
 Par-ti- ja mo- re jo- në- jë me fo- rrë.
 Par-ti- ja mo- re jo- në- jë me fo- rrë.
 Par-ti- ja mo- re jo- në- jë me fo- rrë.

- Partia jonë me forrë,
 o faqebardha si borë,
 çave retë si rrufeja,
 solle dritë mbi Atdhe.
 5 Parti, moj zëmërçelnike,
 bij' e markzismit besnike!

STILI MUZIKOR I HIMARËS*

Kur studiuesi i muzikës popullore dashurohet pas këngës së një zone etnografike, ai mezi pret rastin për t'u marrë nga afër me të, në mos për ta studiuar hollësisht, të paktën për të dhënë konsideratat e tij më të përgjithshme. Se ajo këngë s'i largohet atij nga mendja dhe zemra, motivet muzikore të saj e ndjekin pas ngado. Kështu ndodh sidomos me këngë që dallohen mbi shoqe për bukurinë dhe individualitetin e tyre. E tillë është, sipas mendimit tonë, kënga polifonike e rrethinës së Himarës. Studiues të fushave të ndryshme, shqiptarë¹ dhe të huaj², herë-herë tërthor o drejtpërdrejt, janë ndalur në probleme të kësaj kënge. Vetëm se, për vlerat muzikore të saj, është folur pak. Në këto radhë, vlera të tilla do të gjejnë megjithatë, natyrisht, përsëri një trajtesë të pjesshme.

Kënga polifonike e Himarës ngjall emocione të pastra, të thella e të fuqishme. Ajo shkakton në ndërgjegjen tonë estetike herë nota lirike, që të fusin në një ngazëllim të shpirtit njerëzor, në meditime për dashurinë dhe jetën, në një dhembje të thellë etj., dhe herë nota epike, që shprehin përpjekje, sakrificë, qëndresë, vendosmëri. Përmes kësaj përmbajtjeje ideomocionale, ne ndiejmë fort dashurinë e një populli për jetën dhe truallin, hovin dhe dëshirën për ta gëzuar jetën, optimizmin për të ardhmen, shpirtin poetik, dhe, njëkohësisht, talentin e shquar artistik të tij. Këngët: «Vajzë e valëve», «Ç'erdhi prilli, ç'u shkri bora», «Moj Katina Nina-Nina», «Dallandysh'e vogël-o», «Lule, Zaho, lule djalë», «Dy vajza të dyja labe», që janë vetëm disa ndër krijimet më të arrira himariote të njohura këto nga mbarë masat tona artdashëse, përbëjnë kulme për folklorin muzikor shqiptar në tërësi.

*) Zona etnografike e Himarës ose, siç quhet ndryshe, «Bregdeti himariot» përfshin fshatrat: Qeparo, Kudhës, Pilur, Himarë (fshat dhe qytet), Vuno, Ilias, Dhërmi, Gjilekë, Palasë.

1) B. Kruta, *Rreth bazës së folklorit muzikor tradicional dhe disa tipare të reja në këngët e Luftës Nacionalçlirimtare*, «Studime filologjike», Tiranë, 1974, nr. 4, f. 107-119; H. Filja, *Evolucioni i këngës polifonike labe*, «Nëntori», Tiranë, 1977, nr. 11, f. 188-198; A. Varfi, *Neço H. Marioti: një këngëtar dhe pionier i zhvillimit dhe i përhapjes së këngës sonë popullore demokratike*, «Nëntori», Tiranë, 1978, nr. 8, f. 205-222.

2) G. Shtebler, *Kujdesi për muzikën në Shqipërinë e re*, «Kultura popullore», Tiranë, 1982, nr. 1, f. 161-164.

Melodika himariote shquan nga një shtrirje modale e gjere-hapësira mes notave të skajshme të saj shkon prej oktavës e gjer në tercë mbi oktavë. Ajo ndërtohet, zakonisht, në mode shtatëtingëllore. Kjo lloj melodike fillon, përgjithësisht, me gradën e parë të modit dhe mbaron po me këtë gradë, duke qenë kështu mjaft e qartë në ndërtimin modo-tonal. Një rëndësi të veçantë për të, si dhe për melodikën labe në tërësi, merr grada e tretë, e cila përcakton ngjyrën ose koloritin. Kjo gradë ndodhet ngaherë në largësinë e tercës së vogël mbi notën bazë, çka i jep melodikës një karakter minor. Grada e katërt luan rol, sidomos, në kadencimet e fjalive muzikore. Në melodikën himariote i ndjeshëm është, veçanërisht, roli i gradës së shtatë; kalimet në këtë gradë, veç të tjerash, ndikojnë në origjinalitetin dhe papërsëritshmërinë e saj. Grada e shtatë takohet në çdo rast sipër dhe poshtë notës bazë.

Melodika himariote, duke u formuar para së gjithash, nga distanca të vogla, njeh, krahas tyre, edhe distanca të mëdha. Mjaft karakteristike për të shfaqet largësia melodike e septimës së vogël, që dëgjohej në melodinë e marrësit, solistit të parë të këngës. Shpesh septima e vogël shënon fillimin e një fjalie të re muzikore ose kulminacionin e një kënge të caktuar etj. Është dhe prania në një masë të përfillshme e largësive të mëdha që zgjeron frymëmarrjen e kësaj melodike.

Melodika himariote ka një përfytyrë tepër të përcaktuar. Intonacionet e saj janë aq të individualizuara sa që ne i dallojmë ato qysh në dëgjim të parë. Krahas metro-ritmikës, modo-tonalitetit dhe faktorëve të tjerë, në këtë drejtim ndikon edhe ajo vijë e veçantë tingëllimi, ai valëzim tingujsh dallues vetëm për të. Sado që nuk përjashton valëzimet nga poshtë-lart, kjo lloj melodike njeh më shpesh valëzimet nga lart-poshtë, zakonisht prej notës më të lartë, septimës gjer në notën bazë. Të bën përshtypje fakti se, ndër lëvizjet, ajo parapëlqen më tepër ato me kapërcim.

Kënga polifonike e Himarës është një këngë katërzërëshe, ku tre solistët dhe kori luajnë role a funksione të caktuar. Duke qenë se këtu marrësi, kthyesi dhe isoja parimisht nuk sjellin ndonjë dukuri të re në funksionet e tyre, le të flasim dy fjalë mbi hedhësin, që shfaqet i veçantë, dhe, kësisoj, kush-tëzon, në një masë të konsiderueshme, origjinalitetin e saj. Në këtë këngë, hedhësi përbëhet nga një tingull i vetëm, i cili qëndron ngaherë një tercë të vogël mbi notën bazë, pra, është një lloj isoje e dytë; shfaqet i rrokëzuar gjithashtu si isoja; interpretohet përmes një dridhërimi të vazhdueshme zëri tepër karakteristike, që afron me një tremolo, nëse mund

ta quajmë kështu; parapëlqim i tij duket të jetë, veçanërisht, thirrja patetike «hajde de» etj. *Ky lloj hedhësi përbën një ngarisitë e mëdha të stilit himariot në rrugën e zhvillimit historik të tij.* Shtojmë se, dhjetëvjeçarët e fundit, ai ka hyrë në mjaft stile muzikore labe.

Funksionet që kryen hedhësi në këngën polifonike himariote janë: së pari, zgjeron mundësitë shprehëse dhe rrit bukurinë e saj; së dyti, u jep ngjyrë ose kolorit të qartë minor bashkëtingëllimeve harmonike; së treti, forcon unitetin mes linjave melodike, rol që e luan me praninë e vet në çdo bashkëtingëllim etj. E ndjeshme është, sidomos, bukuria e veçantë që sjell hedhësi në këtë lloj kënge. Ajo dridhërimë zëri aq karakteristike vërtet e poetizon së tepërmi atë. Dhe të duket, për një çast, se këtu diç pasqyrohet nga panorama e madhërishtme e natyrës bregdetare. Shpirti i malësorit lab tanimë shfaq thellësinë e tij.

Në dallim nga mjaft këngë labe krahinash të tjera, kënga polifonike e Himarës krijon një harmoni katërzërëshe, dukuri që e sjell prania e vazhdueshme e hedhësit. Së pari, bashkëtingëllimet harmonike të saj shpesh një tingull e kanë të dyfishuar. Së dyti, ato përgjithësisht japin një akord origjinal me primë, tercë dhe kuartë: në disa raste kuarta ia lë vendin dhe kuintës, por më shumë septimës së vogël. Së treti, karakteri i bashkëtingëllimeve harmonike të saj është ngaherë minor, çka përcaktohet nga terca e vogël mes isos dhe hedhësit. Së katërti, planet modo-tonale të tyre janë të përafërt njëri me tjetrin. Është kontrapunkti që e përcjell uniformitetin harmonik me kontrastin intonativ, modal, ritmik, kontrastin e regjistrave të melodive etj.

Kënga polifonike himariote organizohet, sidomos, në masa të thjeshta ritmike trinjësish, kryesisht tri të teta, me prani të jambit. Por ajo shtjellohet edhe në masa të thjeshta ritmike dynjësish, kryesisht dy të teta; në masa të përbëra ritmike katërnjësish, kryesisht katër të teta; në masa të përziëra etj. Përgjithësisht, ritmika muzikore e saj është e matur dhe njëh fare pak thyerje. Kuptohet se masat e thjeshta ritmike trinjësish, kryesisht tri të teta, me prani të jambit, ku organizohet më dendur kjo këngë, luajnë rol të ndjeshëm në skalitjen e përfytyrës së saj.

Kënga polifonike e Himarës, zakonisht, ka formën e periudhës muzikore, të përbërë nga dy ose tri fraza, si dhe kënga tradicionale labe në përgjithësi. Tashmë dallime vërehen, më tepër, në numrin e fjalive muzikore, gjatësinë e tyre etj.

Kënga polifonike himariote interpretohet, përgjithësisht,

me nivel të lartë artistik. Ne kënaqemi estetikisht, në mos vërtet mrekullohemi, prej lojës së solistëve të saj. Përshtypjet dhe mbresat që na shkakton përjetimi i kësaj kënge janë, sigurisht, të pazakonta dhe madje magjepëse. Si rrallëherë në polifoninë tonë popullore, këtu interpretimi zbulon aq denjësisht përmbajtjen ideoemocionale. Siç është pohuar nga studiuesit, «... tingëllimi i shndritshëm i septimave minore dhe i kuintave në melodinë e korifeut, dridhërima e vazhdueshme e hedhësit (këngëtarit të tretë), që vjen si një oshëtimë e largët epike, regjistri gjithmonë i lartë i zërave u japin këtyre këngëve një atmosferë të veçantë optimiste»¹.

Roli i interpretimit mbetet i pazëvendësueshëm sa në dhënien e përmbajtjes ideoemocionale, aq edhe në ruajtjen e originalitetit të stilit muzikor të Himarës. Melodika e zhvilluar e marrësit, arioziteti i veçantë, tiparet që e shquajnë atë në përgjithësi, mund të jepen vetëm nga tenorë me aftësi të mëdha profesionale dhe që e njohin mirë stilin himariot të të kënduarit. Nevoja e njohjes së stilit shtrohet njëkohësisht edhe për kthyesin, sadoqë ky zë afron mjaft me kthyesin e këngës labe në përgjithësi dhe asaj kurveleshase në veçanti. Dridhërima karakteristike e hedhësit, e cila, siç pohuam, ndikon aq shumë në bukurinë dhe originalitetin e stilit muzikor himariot, kërkon sërish aftësi të veçanta zanore. Ndërsa isoja e rrokëzuar lipset të ruajë sa më mirë tingëllimin e përgjithshëm të këngës.

Ndër krijuesit e stilit muzikor himariot, përmendim sidomos artistin e shquar popullor, N. Muko, i cili e zhvilloi veprimtarinë e tij në vitet '30². Duhet shënuar se, në tërësi, këngëtarët himariotë interpretojnë gjithë transparencë, muzikalitet, ëmbëlsi, qartësi intonative, ngarkesë emocionale etj. Ata dinë t'i japin melodisë ngjyrimet e duhura, nuancat, dinamikën dhe agogjikën e përshtatshme. Shtrirja e gjerë e zërit, aftësitë e rralla zanore i radhisin ndër këngëtarët popullorë më me emër të vendit tonë.

Së fundi, nuk mund të mos vemë në dukje njësimin e shkëlqyer të zërave, harmonizimin e përsosur dhe qëndrueshmërinë e madhe tonale që ndiejmë kur dëgjojmë këngën polifonike himariote etj.

1) B. Kruta, studimi i cit., f. 115.

2) Në studimin e përmendur të A. Varfit flitet gjerë pikërisht për ndihmesën e këtij artisti si vjershëtor, këngëtar dhe përpunues i stilit muzikor himariot në përgjithësi.

Stili muzikor i Himarës që, sidomos gjysmë shekulli më parë, ngazëllente shpirtin e trazuar të dëgjuesit shqiptar në përgjithësi dhe të malësorit lab në veçanti, sot nuk po luan ndonjë rol të veçantë në jetën artistike folklorike të vendit. Për të qenë në gjallësi të vazhdueshme duhet, në radhë të parë, që brezi i ri ta përvetësojë mirë dhe ta zhvillojë në rrugë të drejtë atë; vetëm kështu ai s'do të rrudhet. Ndërkaq, as këngëtarë të shquar himariotë, në ditët tona, sikur s'po dëgjohen. Pse? Këngëtarë të tillë do të mund të dalin vetëm përmes një jete të dendur artistike folklorike.

Stili muzikor himariot, si çdo dukuri tjetër artistike, nuk lindi në truall të zbrazët. Bazë e tij ka qenë vetë tradita shumëshekullore e të kënduarit në Bregdet dhe në mbarë zonat etnografike të Labërisë. Lidhja gjenetike e strukturore mes stilit tradicional dhe stilit të ri himariot ndihet më tepër në këngët e grave, të cilat, për një sërë faktorësh, e ruajnë më shumë traditën, porse kjo afri mund të shquhet fare mirë edhe në këngët e burrave. Në qoftë se marrim të dëgjojmë këngët: «U dogje, Vuno, u dogje», «Ç'erdhi kështu këjo jetë», «Bjer, o Mjergullosh, pse s'bie» dhe një shumicë krijimesh të tjera tradicionale himariote, ku del në pah një përqasje me stilin muzikor kurveleshas, lehtësisht kemi për t'i pranuar ato si shtrat mbi të cilin ka lëshuar lastarë dhe është mëkëmbur stili bashkëkohor himariot.

Duke u mbështetur në këngë tradicionale bregdetase, jemi të mendimit se ajo që fillimisht e ka dalluar stilin muzikor të Himarës prej stilit të Kurveleshit s'ka qenë më tepër melodika sesa prania tek ai, në një formë të veçantë, e një solisti të tretë, hedhësit. Madje, edhe në ditët tona, stili muzikor kurveleshas, si mjaft stile të tjera, shpesh bën pa hedhës. Por, me kohë, veçanësia kryesore e stilit muzikor himariot, në dallim prej stilit kurveleshas, nisi të bëhet pikërisht melodika e tij. Këtë besojmë se e shquajnë mbarë dëgjuesit tanë të muzikës. Si u arrit kristalizimi i stilit muzikor himariot? Ç'rrugë ka njohur evolucioni i tij gjer më sot? Cilat janë etapat kryesore të këtij evolucioni? Cili është roli i individualiteteve të shquara artistike në këtë mes? etj., etj. — këto janë të gjitha çështje që meritojnë vëmendje dhe që kërkojnë studim të hollësishëm. Veç diçka mbetet qysh tani e qartë për ne — bazë e stilit muzikor himariot ka qenë stili kurveleshas i të kënduarit: këngët e krijuara nga N. Muko dhe të interpretuara prej grupit të tij shënojnë një etapë të rëndësishme në rrugën e evolucionit të këtij stili; ndërsa zhvillimin më të madh ai e

ka njohur, pa fjalë, këto tre-katër dhjetëvjeçarët e fundit etj.

Rrethe të veçanta dëgjuesish mendojnë gabimisht se gjoja stili muzikor i Himarës nuk është një mënyrë labe të kënduari. Ato e bazojnë mendimin e tyre, zakonisht, në origjinalitetin e theksuar të këtij stili si dhe në timbret aq karakteristike të solistëve himariotë. S'është vështirë të kuptohet se rrethe të tilla dëgjuesish, ndërsa mbivlerësojnë përfytyrën dalluese të stilit himariot ose, të paktën, e marrin në konsideratë atë, nga njëra anë, nuk përfillin ose mohojnë krejt afritë e shumta, lëndore e formale, të tij me polifoninë labe, nga ana tjetër. Në të vërtetë, stili muzikor himariot përfaqëson një degëzim të këngës polifonike labe, i cili, në tërësi, ruan tiparet dhe ligjësitë e përgjithshme të saj. Por, në të njëjtën kohë, siç u vu në dukje, ai gëzon edhe tipare të veçanta, individuale, që i japin origjinalitetit, papërsëritshmëri dhe e dallojnë kështu nga sivëllezërit e tij. Vetëm se duhet nënvizuar që ky stil, duke i bërë, si të thuash, një lloj kultivimi polifonisë labe, munda t'i lartësojë mjaft tiparet e veta, dhe, në këtë mënyrë, ndryshe nga stile të tjera, ka arritur një përsosmëri të rrallë artistike.

Është fakt se me bukurinë, origjinalitetin dhe pasurinë e vlerave të tij, stili muzikor i Himarës ka rrezatuar mbi mjaft stile të tjera të polifonisë labe. Më shumë të ndikuar prej tij janë stilet novatore: dukatasi, tragjasioti, tërbaçioti, pilurioti, bënçori etj. Ndër ta, ka të tillë si, p.sh., stili piluriot ku ndikesa është mjaft e gjerë, dhe, mes të tjerash, ka prekur edhe melodikën. Ndaj ky stil qëndron aq pranë stilit muzikor himariot. Kurse, mbi një numër stilesh të tjera, ndikesa e stilit muzikor të Himarës është ushtruar kryesisht përmes solistit të tretë, hedhësit, dhe, rrjedhimisht, shfaqet më e kufizuar.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Himarës, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare orgjinale të saj janë: 1) **përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, lirike**; 2) **melodika me ndërtim modo-tonal, kryesisht, shtatëtingëllor**; 3) **kontrapunkti me hedhës në formën e një isoje të rrokëzuar, ngaherë një tercë të vogël mbi notën bazë**; 4) **harmonia katërzërëshe me ngjyrë të qartë minore**; 5) **ritmika muzikore, përgjithësisht, e matur dhe dendur me prani të jambit**; 6) **forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i frazave lëviz nga dy gjer në tre**; 7) **interpretimi me nivel të lartë artistik, dridhërim të hedhësit dhe qëndrueshmëri tonale**.

Mbarë dëgjuesit shqiptarë të muzikës, brenda dhe jashtë Atdheut, e njohin prej dhjetëvjeçarësh të tërë stilin muzikor të Himarës. Porse dëshira dhe kënaqësia estetike për të përjetuar vlerat e tij mbeten ngaherë të mëdha ndër dëgjuesit tanë. Se arti muzikor i krijuar nga populli, përmes individualitetesh të shquara të dala nga gjiri i tij, bart vlera ideoartistike të pavdekshme.

VAJZË E VALËVE

Bob. 209/9

Himarë— Vlorë, 1962

Kënduar: grup burrash

Rubato
Vivace ♩ = 176

Tempo giusto

Vajz' e va- lë- ve zë- më-
 ye ho ho zë- më- he-
 zë- më-
 zë- më-

ra s'ja mban
 ra ha ha s'ja ha ha mban he he a
 ra s'ja mban
 ra s'ja mban

Mbi një gur a-
 he he he a Mbi një hë gur a- ha
 Mbi një gur a-
 Mbi një gur a-

nës së de-tit Qan e i ze-
 nës hë hë de-tit Qan he he ze- he he
 nës së de-tit Qan e ze
 në- së de-tit Qan e ze-

za qan e i mjë-ra Qan e
 za ha ha qan he he mjë-ra ha Qan he he
 za qan e mjë-ra Qan e
 za qan e mjë-ra Qan e

ze - za qan

ze he he za ha ia qan he he

ze. za qan.

ze - za qan

Vajz' e valëve
 zëmëra s'ia mban,
 mbi një gurë, anës detit,
 qan e zeza, qan,
 5 e mjera, qan e zeza, qan.
 Pret atë që pret,
 dhe një dhëmbje ndjen,
 gjithë bota ven' e vinë,
 po ai nuk vjen,
 10 e mjera, po ai nuk vjen.
 Pranvera arriu
 një mëngjes të qetë,
 shkojn' e vinë dallandishet,
 vajza u thërret,
 15 e mjera, vajza u thërret:
 — Ju të bukur, zoq,
 tek ju kam një shpresë,
 ju që shkoni det' e male,
 dua t'iu pijes,
 20 e mjera, dua t'iu pijes:
 Mos e patë ju,
 rron apo nuk rron,
 ndonjë lajm, ndonjë letër,
 vallë, më kujton,
 25 e mjera, vallë më kujton?!

- Një jetime jam,
pa nën' e baba,
një që kisha, një që doja,
iku dhe më la,
30 e mjera, iku dhe më la.
N'ëndër seç pa,
djalin në vapor,
sikur shkoi dhe i hodhi
vajzës një kurorë,
35 e mjera, vajzës një kurorë.
Letrazeza vjen
dhe me të vërtetë,
djali kishte udhëtuar
pa kthime për jetë,
40 e mjera, pa kthime për jetë.
«Vajz' e valave,
— thosh, i mjeri djalë, —
mere këtë letër e qamë,
tjetër vend më pret,
45 e mjera, tjetër vend më pret.»
Na u ndamë këtu,
qielli atje lartë,
do të na bashkoj', o djalë,
prit se vij për pak,
50 e mjera, prit se vi për pak.
Lamtumir', o gurë,
mbeçi me shëndet,
vuajte dhe ti me mua,
mERM', o val' e det,
e mjera. mERM', o val' e det!

ERDHI PRILLI Ç'U SHKRI BORA

Bob. 249/13

Himarë — Vlorë, 1963

Kënduar: grup burrash

Rubato
Vivace ♩ = 176

Er-dhi pri-lli ç'u shkri bo-ra ma-ja-ve

Tempo giusto

Mba-ni vesh bi-e kë-mbo-ra ma-ja-ve

Mba-ni vesh bi-e kë-mbo-ra ma-ja-ve

Mba-ni vesh bi-e kë-mbo-ra ma-ja-ve

Mba-ni vesh bi-e kë-mbo-ra ma-ja-ve

ma-o
 hi e he e he he a ma-o
 ma-o
 ma-o

ma-ja-ve
 ma-ja-ve hi e he hi e hi e he he
 ma-ja-ve
 ma-ja-ve

Erdhi prilli, ç'u shkri bora,
 majave,
 mbani vesh, bije këmbora,
 majave.

5 O pranvera, vera-vera,
 sa gëzim,
 këndojn' zogjtë nëpër ferra,
 pa pushim.
 Gjith' natira ç'u ndrishua

10 dhe ndrishon,

- gjithë toka zbukuruar,
lulëzon.
Zogjët di nga di jetojnë,
në fole,
15 çajnë qiellin e shkojnë,
si rrufe.
Pashë një bilbil mënjanë,
pa një shok,
as këndon, po rri e qan,
20 qan me lot.
Ishte vajza, vajzë mali,
si një ill,
si një lule, lule maji,
trëndafil.
25 O moj vajza kanakare,
ç'bën atje,
më njeh, a m'harrove fare,
ç'zëmër ke?!
Vajza më shikon një herë
30 dhe më thotë:
— Dashurin' s'e kam harruar,
s'e harroj,
brënda thell' e kam të shkruar,
sa të rroj!

STILI MUZIKOR I DUKATIT

Për studiuesin etnomuzikolog është me të vërtetë e këndëshme të marrë në shqyrtim një stil muzikor aq të qartë, aq të përcaktuar, aq të individualizuar siç është ai i Dukatit. Në këtë rast duket sikur çështjet e përmbajtjes, formës, origjinalitetit, interpretimit, evolucionit etj., do të zbulohen vetë, pa ndonjë përpjekje subjektive të veçantë. Gjatë gjysmës së dytë të shekullit XX ishte pikërisht ky stil që solli më i pari një përmbajtje intonative dhe formë artistike të panjohur deri atëherë në polifoninë labe. Për kohë me radhë, sidomos në vitet '60 e '70, mënyra dukatase e të kënduarit gëzonte ndoshta popullaritetin më të madh ndër simotrat e veta. Du-

kuri me rëndësi në jetën tonë artistike folklorike, siç do të shohim, ajo ushtroi një ndikim të ndjeshëm intonativ e formal mbi mjaft mënyra të tjera. Për më tepër, është vështirë të gjesh në ditët tona ndonjë fshat ose rrethinë etnografike të Labërisë, ku të mos këndohet në këtë stil.

Kënga polifonike e Dukatit shpreh ide të mëdha e të fuqishme. Herë-herë, duke pasqyruar zakone prapanike të së kaluarës, zhdukjen e tyre në ditët tona, gëzimin e jetës socialiste etj., ajo fiton një ngarkesë lirike. Ndërsa kur u këndon Partisë dhe shokut Enver Hoxha, Atdheut tonë socialist, dëshmorëve e heronjve, mbrojtjes së vendit, kur vë në shenjë superfuqitë që kërcënojnë popujt liridashës kudo në botë etj., bart, sidomos, nota të forta epike. Në tërësi, duhet pohuar se idetë e kësaj kënge janë jo vetëm të mëdha e të rëndësishme, por ruajnë edhe një bashkëkohësi të veçantë. Më shumë, ato jepen në një plan emocional epik. Ndër krijimet më të arrira të kënduara në stilin dukatas mund të përmendim: «Ligjëro, shoku Enver», «O trima, flini të qetë», «Kuvendon nëna me djalë», «Është e jona Shqipëria», «Kushtetuta jonë e re», «Ky Traktati evropian» etj. Krijime të tilla janë të mirënjohura në mbarë rrethet e dëgjuesve të vendit.

Melodika dukatase karakterizohet nga një shtrirje modale e gjerë — hapësira mes notave të skajshme të saj është, përgjithësisht, tercë mbi oktavë. Ajo ndërtohet, më së shumti, në mode shtatëtingëllore. Në kulminacionet e saj, një rol me rëndësi luan grada e shtatë, në zhvillimin intonativ — grada e pestë, në kadencime — grada e katërt. Lënda themelore intonative e melodikës dukatase, në të vërtetë, përfshihet brenda fjalisë së parë muzikore. Është pikërisht një lëndë e tillë, që, me ndryshime të lehta, përsëritet tetë herë me radhë. Kjo lloj melodike shquhet nga një karakter i theksuar recitativ, dhe, në tërësi, është mjaft e qartë, gati e skalitur, në tiparet e veta.

Kënga polifonike e Dukatit zhvillon një kontrapunkt të gjallë. Veç kontrastit intonativ, harmonik, të regjistrave etj., i ndjeshëm është sidomos kontrasti modal dhe ai ritmik mes marrësit e kthyesit. Nëse kundërtia modale qëndron, përgjithësisht, në raportin gradë e parë — gradë e pestë mes linjave kryesore, kundërtia ritmike qëndron, kryesisht, tek vlerat më të vogla të linjës së dytë në krahasim me ato të linjës së parë. Në rrethanat e një melodike të thjeshtë, pa kontrast të shumanshëm, s'kish si të përftohej ai tension i brendshëm që shquan stilin muzikor dukatas. Hedhësi, solisti

i tretë, këtu është thuajse i njëjtë me hedhësin e stilit himariot. I vetmi ndryshim që ekziston në këtë rast, nëse mund të flitet për diçka të tillë, është mungesa e asaj drithërime zëri aq karakteristike etj.

Kënga polifonike dukatase krijon një harmoni katërzë-rëshe, e cila formohet, më shpesh, prej tre tingujsh të ndryshëm. Në bashkëtingëllimet harmonike të saj, më shumë, dyfishohet grada e parë, dhe, më pak, e treta. Përgjithësisht, ato ruajnë një natyrë të qartë minore, çka vjen nga prania e vazhdueshme e tercës së vogël mbi notën bazë. Bashkëtingëllimet harmonike e shquajnë stilin muzikor dukatas qoftë prej stileve të largëta me të, si: kurveleshasi, lopësioti, lunxhioti, zagoriti, gjirokastriti, smokthinioti etj., qoftë prej stileve më të afërta, si: himarioti, pilurioti, tërbaçioti etj. Nëse, duke e krahasuar me të parat, harmonia e tij është, sidoqoftë, më pak disonante, në raport me të dytat, ajo paraqitet më e kufizuar. Së fundi, cilësia e bashkëtingëllimeve harmonike të këtij stili, disa herë, na kujton akorde të harmonisë reflekse: kuart-sekst-akordin minor të tonikës (t_{64}), sept-akordin minor të tonikës (t_7) etj.

Kënga polifonike e Dukatit organizohet, si rregull, në masa ritmike të thjeshta dynjësish, dy të teta ose dy të katërta. Masat e përbëra, të përziera, thyerjet e ritmit etj., siç duket, ajo nuk i njuh. Ritmika muzikore e kësaj kënge është, mbase më shumë se kudo gjetkë, e matur, e qartë, e saktë. Këtu mendojmë se qëndron një nga arsyet e popullarizimit të madh që ajo fitoi.

Kënga polifonike dukatase, si në të gjitha aspektet e tjera të saj, edhe në formë shfaqet mjaft e përcaktuar. Krijimet «Ligjëro, shoku Enver» dhe «O trima, flini të qetë», p.sh., numërojnë gjithsej nga një periudhë, dy fraza, tetë fjali muzikore secila. Është pikërisht një ndërtim i tillë që përbën formën tipike të kësaj kënge. Siç shihet, në organizimin formal të tij, stili dukatas u ndikua, veç të tjerash, edhe nga muzika profesioniste dhe arti i kultivuar në tërësi. Duke përdorur thuajse gjithmonë ndërtime strofike, ai e tregon veten, pa dyshim, si një mënyrë bashkëkohore të kënduari.

Kënga polifonike e Dukatit interpretohet ngaherë në mënyrë të përzier, gra e burra së toku. Melodinë e parë të saj, si rregull, e këndon një grua, melodinë e dytë — një burrë, ndërsa melodinë e tretë mund ta këndojë qoftë një grua, qoftë një burrë, sipas rastit. Solistë të ndryshëm dukatas, prej vitesh, e kanë pohuar veten si interpretues të talentuar e me

temperament. E rëndësishme është se prapa tyre qëndron një varg i tërë këngëtarësh popullorë, të gjithë të aftë për ta përvetësuar me nivel traditën muzikore polifonike dhe për t'ia përcjellë atë me dinjitet brezave të ardhshëm. Me këtë rast, duhet shënuar gjithashtu ndihmesa e veçantë që kanë dhënë vjershëtorët popullorë.

Veçoritë më kryesore që fiton kënga polifonike dukatase gjatë interpretimit mendojmë se janë: konceptimi i drejtë ideoartistik, siguria me të cilën këndojnë solistët dhe tërë këngëtarët, saktësia e gjithanshme e lojës së tyre, timbret shprehëse, njësimi i mirë i zërave, lëvizja e gjallë dhe e shpejtë, regjistri qendror i tingëllimit, karakteri i theksuar recitativ i fjalive muzikore, një lloj pasioni gjatë të kënduarit, kultura interpretuese në tërësi. Ndër të tjera, me anë të lëvizjes së shpejtë është synuar të jepet psikologjia dhe bota shpirtërore e një epoke të re. Kurse interpretimi i fjalive në mënyrë recitative ka pasur si qëllim të rrisë forcën shprehëse ideoemocionale të tyre etj. Kështu, stili muzikor dukatas shënon, pa dyshim, një ngritje cilësore në fushën e interpretimit të muzikës popullore polifonike, një hop të vërtetë drejt lartësisimit të mëtejshëm të mjeshtërisë artistike interpretuese. Kjo lidhet së brendshmi me rritjen e nivelit kulturor artistik në përgjithësi dhe muzikor profesional në veçanti të artistëve tanë popullorë.

Stili muzikor i Dukatit, i cili në vitet '60 e '70 të shekullit tonë bënte një jetë aq të gjallë e vepruese — rrokte tema themelore të historisë së popullit, ishte vazhdimisht i pranishëm në veprimtari lokale ose kombëtare etj., sot është zbehur në një shkallë të përfillshme. Tashmë bëhen vite që ai nuk po luan ndonjë rol me rëndësi në jetën artistike folklorike të vendit. Në këtë mes ushtrojnë ndikim negativ një sërë faktorësh, të gjithë të një natyre subjektive. Është vendi të pohojmë, ndër të tjera, që, nëse dikur atij i dhanë një shtysë të fuqishme poezitë lakonike, të ngjeshura, të bukura e të frymëzuara të disa vjershëtorëve të talentuar popullorë, në ditët tona, është edhe mungesa e poezive të tilla, e cila ushqen plogështinë.

Në meditime na shtyn edhe një çështje si ajo e origjinës së stilit muzikor dukatas. Është me të vërtetë e vështirë të gjesh në Labëri ndonjë stil të caktuar tradicional ose novator që të ketë ushqyer drejtpërsëdrejti atë. Sidoqoftë, në tërësi duhet pohuar se ai erdhi si rrjedhim i natyrshëm i zhvillimit të brendshëm të traditës muzikore vendase. Me të drejtë është shprehur mendimi që ky stil u mbështet mbi

lëndën muzikore të valleve labe të grave¹. Duke marrë si bazë një materie të tillë, intonacionet fillestare mandej u ndryshuan, u pasuruan dhe u zhvilluan gjer në atë shkallë sa që u arrit të kristalizohej një mënyrë tërësisht e mëvetësishme të kënduari.

Stili muzikor i Dukatit ekziston në një tip të vetëm. Brenda tij është e pamundur të bëhen grupime të ndryshme këngësh. Ato janë të njëjta, qoftë në drejtime të tilla formale, si: shtrirja modale, ndërtimi modo-tonal, intervalet karakteristike etj., qoftë nga pikëpamja intonative. Ndoshta këtu ndikon, mes të tjerash, forma e ngurtë strofike e përbërë gjithmonë nga tetë fjali muzikore. Në rrethana të tilla, ndryshimet intonative vijnë, kryesisht, prej solistit të parë, marrësit. Kështu, ato janë më të ndjeshme nga njëri solist në tjetrin sesa nga njëri krijim në tjetrin. Natyrisht, kjo s'do të thotë se në rastin e dytë mungojnë krejt nuancimet intonative.

Stili muzikor dukatas ka ngjallur diskutime të shumta ndër studiues, krijues e artdashës. Madje, ato janë shtyrë gjer në atë pikë, sa që, në ndonjë rast, një mënyrë e tillë të kënduari s'është quajtur as si e mirëfilltë dukatase në veçanti dhe as si tipike labe në përgjithësi. S'është vështirë të kuptohet se opinione të tilla janë pa bazë. Së pari, duke fituar një përfytyrë të veçantë, të panjohur më parë, qoftë nga pikëpamja intonative, qoftë nga ana formale, stili dukatas i ruan megjithatë lidhjet gjenetike e strukturore me traditën muzikore vendase. Mendimi se ai shkëputet tërësisht nga baza e vet është thjesht një iluzion. Po të ndodhte vërtet kështu, jehona e tij nuk mund të ishte aq e gjerë, para së gjithash në Dukat, mandej në tërë Labërinë. Kështu, s'duhet dyshuar aspak se bëhet fjalë për një dukuri artistike tërësisht vendase.

Së dyti, që stili muzikor i Dukatit përfaqëson një mënyrë të kënduari tipike labe, kjo s'ka nevojë të argumentohet. Vetëm se, në të njëjtën kohë, duhet shënuar që melodika e tij, ndërsa, nga njëra anë, ushqehet së brendshmi prej traditës muzikore vendase, nga ana tjetër, është e ndikuar edhe prej muzikës reflekse. Një ndikim i tillë shquhet më pak në kontrapunkt, harmoni, ritëm etj. Gjithsesi, mjetet shprehëse të mënyrës dukatase të kënduarit qëndrojnë, pa dy-

1) H. Filja, *Tipare të reja të këngës polifonike labe*, «Studime filologjike», Tiranë, 1977, nr. 2, f. 97.

shim, brenda ligjësorive themelore intonativo-modale të polifonisë labe. Prandaj s'ka as edhe një arsye për të vënë në dyshim karakterin tipik lab të saj.

Rreth stilit muzikor dukatas janë zhvilluar edhe diskutime të një natyre tjetër. Dëgjues të ndryshëm, duke dashur të mbrojnë në mënyrë të njëanshme stilet përkatëse vendase, shprehen gabimisht se gjoja mënyra dukatase e të kënduarit lindi më parë gjetkë, në fshatin ose rrethinën e tyre (!). Pohime të tilla, derisa mungon afirmimi në rrafsh kombëtar ose të paktën krahinor, zor se mund të besohen. Ndërkohë, derisa mënyra thjesht strofike e të kënduarit u bë e njohur më parë pikërisht nga artistët popullorë të fshatit Dukat, s'ka përse të dyshohet se ajo është, para së gjithash, fryt i mënçurisë, përpjekjeve, aftësisë dhe talentit krijues të tyre. Sikurse dukuritë e tjera shoqërore artistike, as arti muzikor popullor s'mund të merret së jashtmi nga një mjedis tjetër dhe të përshtatet mekanikisht. Ai lind, mbi të gjitha, si shprehje e kushteve të caktuara ekonomiko-sociale. Kështu erdhi, ndër të tjera, edhe mënyra novatore dukatase e të kënduarit.

Duke gëzuar një qartësi dhe thjeshtësi të veçantë, stili muzikor i Dukatit, siç u pohua, ushtroi një ndikim të konsiderueshëm intonativ e formal mbi mjaft sivëllezër. Madje, një stil i mirënjohur si tragjasioti mendojmë se s'ka ndonjë dallim themelor prej tij. Këtë mund t'a vërejmë qartësisht në krijimet «Sot ka ardhur Komisari» dhe «Leshverdha culën dëgjo!». Një ndikim i tillë është thujse njësoj i pranishëm edhe në stilin muzikor të Tërbaçit ose në disa stile të tjera më pak të njohura. Së fundi, përmes qartësisë dhe thjeshtësisë, popullarizimi i mënyrës dukatase të të kënduarit, sidogoftë, ka qenë dhe mbetet i madh.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Dukatit, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, zakonisht, shtatëtingëllor; 3) kontrapunkti me hedhës si iso e dytë, ngaherë një tercë të vogël mbi notën bazë; 4) harmonia katërzërëshe e formuar, më tepër, nga tre tinguj të ndryshëm dhe me natyrë minore; 5) ritmika muzikore e organizuar, përgjithësisht, në masa të thjeshta dynjësish; 6) forma me përmasa të një periudhe muzikore, ku numri i frazave është dy dhe ai i fjali-ve tetë; 7) interpretimi i përzier, pasional dhe me kulturë artistike.

Stili muzikor i Dukatit tërheq vëmendjen e opinionit tonë shkencor artistik, nga njëra anë, për idetë e mëdha e të

fuqishme bashkëkohore që sjell, nga ana tjetër, për mjetet shprehëse muzikore tepër të thjeshta me të cilat pasqyrohen ato. Ai tregoi qartë se vetëm në rrethanat e një jete të dendur artistike folklorike mund të lindin mënyra të kënduari individuale, origjinale, të papërsëritshme dhe se, vetëm në rrethana të tilla, ato mund të njihen në rrafsh kombëtar. Shprehje e kushteve të reja ekonomiko-shoqërore, e një niveli kulturor artistik tashmë të ngritur të masave punonjëse etj., siç vumë re, ky stil u ndikua në një shkallë edhe nga muzika profesioniste dhe arti refleks në tërësi. Mënyra dukatase e të kënduarit përfaqëson, sigurisht, stilin muzikor më të qartë, më të thjeshtë, më recitativ që ka dalë deri më sot gjatë tërë historisë së zhvillimit të këngës shumëzërëshe labe. Veç të tjerash, këtu qëndrojnë arsyet e popullarizimit të madh dhe përvetësimit jashtëzakonisht të gjerë të saj.

KUVENDON NËNA ME DJALE

Bob. 789/6

Dukat — Vlorë, 1971

Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto
Vivace ♩ = 168

Mir - u - paf - shim në - na i - me Do t'shkoj të kry -

The first system of the musical score consists of a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line begins with the lyrics 'Mir - u - paf - shim në - na i - me Do t'shkoj të kry -'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

ej u - shtri - në A - tje më thë - rret At - dhe - u. Do t'shkoj

The second system continues the musical score with the lyrics 'ej u - shtri - në A - tje më thë - rret At - dhe - u. Do t'shkoj'. The vocal line and piano accompaniment maintain the same musical style as the first system.

të ru- aj ku- fi- në Mir- u- paf- shim në- na i- me
 ku- fi- në Mir- u- paf- shim në- na i- me
 Mir- u- paf- shim në- na i- me
 Mir- u- paf- shim në- na i- me

Do t'shkoj të kry- ej u- shtri- në A- tje më thë-
 Do t'shkoj të kry- o- j u- shtri- në A- tje më thë-
 Do t'shkoj të kry- ej u- shtri- në A- tje më thë-
 Do t'shkoj të kry- ej u- shtri- në A- tje më thë-

rret At- dhe- u Do t'shkoj të ru- aj ku- fi- në.
 rret At- dhe- u Do t'shkoj të ru- aj ku- fi- në.
 rret At- dhe- u Do t'shkoj të ru- aj ku- fi- në.
 rret At- dhe- u Do t'shkoj të ru- aj ku- fi- në.

- Mirupafshim, nëna ime,
do shkoj të kryej ushtrinë,
atje më thërret Atdheu,
do shkoj të ruaj kufinë.
- 5 — Hajde, djalë, udh' e mbarë,
hallall ta kam bërë gjinë,
hapi syt' e bëni katër,
se mos shkel njeri kufinë.
- Po të guxojë armiku,
10 ashtu si trimat me pallë,
do t'i tregoj kush jam unë,
do t'i dal ballë për ballë.
- Ahere dërgomë letër,
që ta lexoj në mëhallë,
15 të thonë shoqet e mija,
«lum si ti për atë djalë».
- Po të shkruaj, nëna ime,
këtu ku ruaj kufinë,
sot kemi qënë në qitje,
20 dhe kam dalë shumë mirë.
- Tu lumtë pushka, o djalë,
sa mirë paske qëlluar.
të gjitha predhat në shënjë,
bukur i paske dërguar.
- 25 — Dhe një nat', o nëna ime,
kur shërbeja në patrullë,
bashkë me shokun që pata,
dy armiq të gjallë i zumë.
- O djalë, se më nderove,
30 trim ushtar i nënës-o,
me haber' që më dërgove,
jam shumë e gëzuarë.
- Shumë gjëra që s'i dija,
nënë, këtu i mësova,
35 guximin dhe trimërinë,
këtu më shumë i shtova.
- Kështu të do nëna jote,
trim të zgjuar e të mirë,
të mos të të dhimbset jeta,
40 për Atdhen' e për Partinë.
- Nën' e bir ushtarë jemi,
pleq e plaka dhe fëmijë,
për të mbrojtur mëmëdhenë,
e gjithë bota ta dijë.

O TRIMA FLINI TË QETE

Bob. 982/8

Dukat — Vlorë, 1973

Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto
Vivace ♩ = 168

The musical score is written for a mixed choir. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line with lyrics and three accompaniment staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/8. The lyrics are in Albanian. The first system covers the first six measures, and the second system covers the next six measures. The lyrics are: "Kur të ni-sa për në qe-të ba-shkë me sho-kë të tje-rë gjer te kro-i të për-co-lla të pu-".

Kur të ni-sa për në qe-të ba-shkë me sho-
kë të tje-rë gjer te kro-i të për-co-lla të pu-

ba

tha dy a tri he-rë Kur të ni-sa për në çe-të
 dy a tri he-rë kur të ni-sa për në çe-të
 Kur të ni-sa për në çe-të

e

ba-shkë me sho-kë të tje-rë gjer te kro-i
 ba-shkë me sho-kë të tje-rë gjer te kro-i
 ba shkë me sho kë të tje-rë gjer te kro-i

ba

të për-co-lla të pu-tha dy a tri he-rë
 të për-co-lla të pu-tha dy a tri he-rë
 te për-co-lla të pu-tha dy a tri he-rë

- Kur të nisa për në çetë,
bashkë me shokë të tjerë,
gjer te kroi të përçolla,
të putha dy a tre herë.
- 5 Edhe ti më përqafove,
të mos qaj, më këshillove,
dhe një fjalë më premtove,
që, si trim do të luftoje.
Letrën që kishe dërguar,
- 10 disa her' e kam lexuar,
dhe yllin që kishte brënda,
në gji e ruante nëna,
Kur të pa nëna të vrarë,
të kuqon gjaku te balli,
- 15 aty plumbi të kish marrë,
aty ku vritet luani.
Kaqë vjet shkuan e vanë,
që nëna nuk të ka parë,
po ti për Atdhe ke rarë,
- 20 ndaj jeton e je i gjallë.
Kur më merr malli për tynë,
dal e shikoj Shqipërinë,
si kopësht me trëndelinë,
ashtu si e doje tinë.
- 25 O trima, flini të qetë,
se Shqipëria vërtetë,
si e kishit ëndërruar,
u bë vënd i lulëzuar.
Amanetin që na latë,
- 30 do ta ruajmë për jetë,
Shqipërinë do ta mbrojmë,
kush të dojë le ta prekë.
Se e mbron populli ynë,
Enver Hoxha me Partinë
- 35 dhe ushtria popullore,
që rri gati në llogore.

STILI MUZIKOR I PILURIT

Në mesin e viteve '60 të shekullit tonë, brenda polifonisë labe, nisi të bëjë emër një stil muzikor, deri atëherë, pak i dëgjuar, stili piluriot. Shpejt ai fitoi një popullaritet të gjerë, duke u cilësuar nga dëgjuesit, shumë herë, si një stil me të vërtetë i kohës. Stili muzikor i Pilurit, ndoshta më tepër se gjithçka, i solli këngës polifonike labe një lloj freskie e bukurie, një lloj hovi e gjallërie, lirizëm, dhe, përgjithësisht, nota poetike. Me këtë stil mendojmë se nis ai evolucion i pazakontë në historinë e polifonisë labe, evolucion që kushtëzohet nga vetë zhvillimi i gjithanshëm ekonomik, shoqëror, kulturor, artistik etj., i shoqërisë sonë gjatë dhjetëvjeçarëve të Ndërtimit Socialist të vendit. Stili piluriot mbetet një shembull i shkëlqyer për mbarë stilet muzikore të polifonisë sonë popullore në mjaft drejtime, si përsa i takon unitetit përmbajtje — formë, lidhjes poezi — muzikë, ashtu edhe evolucionit, interpretimit, bukurisë, e vlerave estetike në përgjithësi.

Kënga polifonike e Pilurit shpreh një botë të pasur ide-oemocionale. Duke përjetuar atë, neve herë na zgjohen imazhe të jetës baritore, herë imazhe të një dashurie të pastër djaloshare, e cila ndizet më shumë pikërisht brenda një jete të tillë. Në raste të tjera, ajo na shkakton dhembje e keqardhje për nizamët, për kaçakët, për dëshmorët dhe heronjtë e Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe të periudhës së Ndërtimit Socialist. Në përmbajtjen e kësaj kënge s'mungojnë as forca, dramatizmi e heroizmi. Shpesh ato, çuditërisht, gërshetohen aq bukur me nota lirike. Optimizëm, pasion, kënaqësi të fortë estetike, dashuri për njerëzit, Atdheun dhe jetën na sjell ajo. Sidoqoftë, nota emocionale mbizotëruese e përmbajtjes së saj mendojmë se shfaqet ngazëllimi subjektiv lirik. Disa ndër krijimet më të shquara të kënduara në stilin piluriot janë: «Tundu, bejkë e bardhë, tundu», «Njëzet e tetë mijë yje», «Shqipëri, flakë dyfeku», «Bilbilin që dëgjon bota», «Shko, moj shko, kuacë e kuqe», «Zoga kaçake në mal» etj.

Melodika piluriote karakterizohet nga një shtrirje modale e gjerë — hapësira mes notave të skajshme të saj lëviz prej oktavës e gjer në tercë mbi oktavë. Ajo ndërtohet, më tepër, në mode gjashtëtingëllore dhe shtatëtingëllore. Në zhvillimin intonativ të saj një rol të veçantë luajnë grada e

katërt, e pestë, dhe, sidomos, grada e shtatë. Krahas distancave të vogla, kjo lloj melodike përdor si largësi karakteristike të saj gjithashtu kuartën e pastër, kuintën e pastër, septimën e vogël. Ajo parapëlqen, më shumë, valëzimet e tingujve nga lart-poshtë, që ndjekin, zakonisht, tri rrugë — *duke u nisur ose prej septimës, ose prej kuintës, ose prej kuartës* (gjithmonë nga nota bazë) për të përfunduar pastaj në notë bazë të modit.

Kënga polifonike e Pilurit zhvillon një kontrapunkt të gjallë, i cili, natyrisht, i detyrohet, në radhë të parë, linjës së kthyesit. Bashkë me kontrastin intonativ, harmonik, ritmik etj., mendojmë se vlen të theksohet gjithashtu kontrasti i modeve dhe i regjistrave të solistëve kryesorë. Në këtë mënyrë, kur linja e marrësit ndërtohet, p.sh., në modin me bazë notën si të oktavës qendrore, linja e kthyesit shtjellohet në modin me bazë notën fa diez të së njëjtës oktavë. Pikërisht raporti gradë e parë — gradë e pestë është forma kryesore e shfaqjes së bimodalitetit në këtë stil. Po kështu, ndërsa linja e marrësit tingëllon, përgjithësisht, në oktavën e dytë, linja e kthyesit tingëllon, zakonisht, në oktavën qendrore. Hedhësi, solisti i tretë, këtu vjen thujse i njëjllotë me hedhësin e stilit himariot etj.

Kënga polifonike piluriote krijon një harmoni katërzërëshe. Nga pikëpamja e ndërtimit, bashkëtingëllimet harmonike të saj mund të ndahen në tre grupe kryesore: 1) bashkëtingëllime të formuara prej dy tingujsh të *ndryshëm*, ku, zakonisht, trefishohet grada e parë; 2) bashkëtingëllime të përbëra nga tre tinguj të *ndryshëm*, ku, në përgjithësi, dyfishohet gjithashtu grada e parë; 3) bashkëtingëllime të formuara prej katër tingujsh të *ndryshëm*, pa asnjë lloj dyfishimi. Duhet vënë në dukje se bashkëtingëllimet harmonike dyzërëshe ndihen, më shumë, gjatë kadencimit të fjalive muzikore; bashkëtingëllimet trezërëshe — gjatë zhvillimit të fjalive; ndërsa bashkëtingëllimet katërzërëshe dëgjohen, si rregull, gjatë fillimit të fjalive muzikore. Këto të fundit janë jo vetëm të pasura në akorde, por edhe të shpeshta në përdorim. Veç kësaj, ato japin, sigurisht, një tingëllim harmonik më të plotë e më të këndshëm se gjithë të tjerat. Larmia dhe denduria e përdorimit të bashkëtingëllimeve harmonike të formuara prej katër tingujsh të *ndryshëm* zbulojnë një anë me rëndësi të origjinalitetit të stilit muzikor piluriot. Mes të tjerash, ato e dallojnë në një masë edhe prej stilit himariot. Më në fund, cilësia e bashkëtingëllimeve harmonike tre dhe katërzërëshe, herë-herë, na kujton akorde të harmonisë re-

flekse, siç janë, p.sh., kuint-akordi minor i tonikës — t_5 , kuart-sekst-akordi minor i tonikës — t_6 , sept-akordi minor i tonikës — t_7 , sekond-akordi minor i tonikës — t_2 etj.

Kënga polifonike e Pilurit organizohet në këto masa ritmike: herë-herë, vetëm në masa të thjeshta dynjësish, kryesisht dy të treta; herë-herë, vetëm në masa të thjeshta trinjësish, kryesisht tri të treta; herë-herë, në dy lloje masash të thjeshta, që zëvendësojnë njëra-tjetrën: trinjësish, zakonisht tri të teta dhe dynjësish, zakonisht, dy të teta; herë-herë, në tri masa të thjeshta, të cilat ndjekin rendin: tri të teta, dy të teta, tri të teta. Pa dyshim se, më shpesh, kjo lloj kënge shtjellohet në masa të thjeshta ritmike dynjësish, kryesisht, dy të teta. Siç shihet, ajo organizohet pak, për të mos thënë aspak, në masa të përbëra dhe në masa të përziera. Në përgjithësi, ritmika muzikore e saj shfaqet e matur dhe e saktë. Një ritmikë e tillë parapëlqehet, sidomos, në refren.

Kënga polifonike piluriote ruan përmasa të mëdha. Ajo përfaqëson një shembull tipik, ku evolucioni shprehet, veç të tjerash, edhe në formë. Përmasat e saj të zgjeruara vijnë nga përdorimi, gati gjithmonë, i formave strofike. Në këtë mënyrë, krijime të ndryshme ndërtohen nga një, dy dhe tri periudha muzikore; nga tri, katër, gjashtë e më tepër fraza muzikore; nga gjashtë, nëntë, dymbëdhjetë e më shumë fjali muzikore secila. Kënga «Njëzet e tetë mijë yje», p.sh., numëron gjithsej tri periudha, shtatë fraza dhe tetëmbëdhjetë fjali, duke shënuar kështu një kulm për tërë polifoninë labe. Mirëpo, më shpesh, këtu krijimet ndërtohen nga dy periudha muzikore, çdonjëra prej të cilave përbëhet nga katër ose gjashtë fraza. Është me rëndësi të pohohet se, në shumicën e rasteve, përmasat e zgjeruara të formës nuk janë parë si qëllim në vetvete, por si një rrugë që kushtëzohet nga zgjerimi i vetë përmbajtjes ideomocionale. Gjithashtu, një dukuri e tillë novatore, në përgjithësi, s'është bërë në dëm të origjinalitetit dhe mirëfilltësisë së stilit.

Kënga polifonike e Pilurit, përsa i takon nivelit të interpretimit, qëndron në një radhë me stilet më të shquara të polifonisë sonë popullore. Disa ndër interpretuesit e saj, për teknikën dhe aftësitë zanore, tashmë njihen mirë nga artdashësit tanë. Në mjaft drejtime të mjeshtërisë artistike interpretuese ata nuk qëndrojnë më poshtë sesa artistët profesionistë. Janë, në radhë të parë, pikërisht këngëtarë të tillë popullorë, të cilët ditën të krijojnë dhe të mbajnë gjallë një stil me bukuri të veçantë. Në këtë mes, ndihmesë të ndjeshme kanë dhënë gjithashtu vjershëtorët e talentuar popullorë.

Kënga polifonike piluriote interpretohet ngaherë në mënyrë të përzier, gra e burra së toku. Melodinë e parë të saj, zakonisht, e këndon një grua, melodinë e dytë— një burrë, ndërsa melodinë e tretë mund ta këndojë qoftë një grua, qoftë një burrë, sipas rastit. Interpretimi i përzier, natyrisht, rrit larminë timbrike, dhe, në përgjithësi, vlerat estetike të saj. Ky lloj interpretimi bën, gjithashtu, që stili muzikor piluriot të dallojë lehtësisht jo vetëm prej stilit kurveleshas, gjirokas-trit, dukatas, smokthiniot, bënçor etj., por edhe prej stilit himariot, me të cilin, siç do të vemë në dukje më poshtë, ruan lidhje të ngushta intonative.

Gjatë intepretimimit të këngës polifonike të Pilurit, mes të tjerash, vihen re këto tipare: së pari, melodika në pjesën e parë (në strofë) është më arioze, më e këndueshme, më muzikale, kurse në pjesën e dytë (në refren) bëhet mjaft recitative, deklamative, folëse. Së dyti, ritmika në pjesën e parë trajtohet, herë-herë, disi e lirë (si, p.sh., në mbarimet e fjali-ve muzikore), ndërsa në pjesën e dytë shfaqet më e matur dhe më e saktë. Së treti, dinamika, nëse në pjesën e parë është e ngadalshme dhe e përmbajtur, në pjesën e dytë vjen e bëhet më e gjallë dhe më e shpejtë. Së fundi, krahas pastërtisë së përgjithshme intonative, qartësisë së zërave të veçantë, njësimi mes tyre etj., kur dëgjojmë stilin muzikor piluriot, mbresë të veçantë na shkakton dridhërima karakteristike gjithë nuanca e melodisë së tretë, regjistri i lartë në të cilin tingëllojnë ai etj. Veçori të kësaj natyre flasin, mes të tjerash, për një nivel të ngritur artistik kulturor në përgjithësi dhe muzikor profesional në veçanti.

Një dukuri e rëndësishme novatore e këngës polifonike piluriote në interpretim është shoqërimi i disa krijimeve me vegla muzikore. Për vetë natyrën e saj të ndërlikuar, kjo dukuri arriti të trupëzohej pas një radhë përpjekjesh të gjata e të vazhdueshme. Më së pari, duhet saktësuar se kemi të bëjmë vetëm me një shoqërim të pjesshëm dhe asnjëherë të tërësishëm. Kështu, para se të nisë kënga polifonike, ekzekutohet një hyrje instrumentore, e cila, nga pikëpamja intonative, lidhet ngushtë me vetë këngën. Shoqërimi i stilit muzikor piluriot u arrit me anë të dy veglave muzikore të gjinisë aerofone, fyellit dhe culydjares, të cilat janë vegla karakteristike për tërë Labërinë dhe me mundësi shprehëse më të mëdha sesa instrumentet e tjera që bëjnë jetë këtu. Hyrja instrumentore e këngës «Tundu, bejkë e bardhë, tundu», konkretisht, ekzekutohet nga dy fyej dhe një culydjare. Ndërsa fyelli i parë dhe culydjarja luajnë melodi, fyelli i dytë mban një

tingull të vazhdueshëm, notën bazë të modit, çka vjen si ndikim i këngës polifonike shqiptare në përgjithësi.

Përpyekjet për të shoqëruar polifoninë labe me vegla muzikore, s'kanë munguar edhe më parë. Kështu, në vitet '30 të shekullit tonë, grupi i N. Mukos, si reformator i këngës polifonike himariote, dha disa krijime të përcjella me orkestrinë. Ndërsa në fillim të viteve '60 u dëgjua grupi i Odries të shoqërojë, këtë herë me saze, këngë polifonike labe etj. Por as njëri grup dhe as tjetri nuk shënoi ndonjë arritje me rëndësi. Madje, në këtë mënyrë, grupi i Odries, ndonëse i shtyrë nga dëshira të mira, gjymtoi deri diku bukurinë dhe origjinalitetin e polifonisë labe. Në fillim të viteve '70 ishte pikërisht grupi i Pilurit që mundi të sjellë vlera të vërteta estetike në këtë drejtim.

Stili muzikor i Pilurit vlerësohet nga opinioni ynë shkencor artistik, sidomos, për novatorizmin e tij, novatorizëm i cili, në përgjithësi, ka ndjekur një rrugë të drejtë estetike. Është fakt, se, përmes një procesi të tillë, ai mundi të fitojë vlera të qëndrueshme artistike, qoftë në përmbajtje, qoftë në formë. Mirëpo duhet treguar kujdes që të ruhen ngaherë veçoritë karakteristike, përfytyra dhe bukuria e stilit. S'kanë munguar krijime, ku dëshira për të dhënë «diçka të kohës», «diçka të padëgjuar», «diçka të bujshme» etj., në të vërtetë, ka zbehur origjinalitetin e tyre. Një shembull i kësaj natyre na duket se është edhe kënga «Bilbili i vendeve të mia».

Stili muzikor piluriot mendojmë se e kristalizoi përfytyrën e vet, duke u mbështetur në stilin tradicional bregdetas në përgjithësi dhe atë himariot në veçanti. Për më tepër, sipas mendimit tonë, ai duhet konsideruar si një bijëzim i këtij të fundit, lindur në kushtet ekonomiko-shoqërore të ndërtimit socialist të vendit. Afritë mes stilit muzikor piluriot dhe atij himariot ndihen, në radhë të parë, në melodikë. Madje, në një sërë drejtimesh, siç janë, p.sh., shtrirja modale, ndërtimi modotonal, intervalet karakteristike etj., melodika piluriote shfaq afri të theksuara me melodikën himariote. Stili muzikor piluriot është ndikuar në një farë mase edhe nga muzika e kultivuar. Natyrisht, lënda intonative e tij, në çdo rast, mbetet, në thelb, popullore, tipike labe. Fjala këtu është, më shumë, për mënyrën e organizimit të saj, mënyrën e lidhjes së mjeteve shprehëse muzikore. Qartësia melodike, kontrapunktike, harmonike, ritmike, formale, niveli i lartë i interpretimit, përcjellja me vegla muzikore etj., reflektojnë, në një farë mase, pikërisht një ndikesë të tillë.

Duke parë zhvillimin e mjeteve shprehëse në përgjithësi dhe të melodikës në veçanti, stili muzikor i Pilurit ekziston në dy tipa kryesorë. Tipi i parë shprehet në këngë, si: «Njëzet e tetë mijë yje», «Shqipëri, flakë dyfeku», «Bilbilin që dëgjon bota» etj., kurse tipi i dytë në krijime, si: «Tundu, bejkë e bardhë, tundu», «Shko, moj shko, kuacë e kuqe etj. Shtrirja modale në largësinë e tercës së vogël mbi oktavë, ndërtimi modo-tonal shtatëtingëllor, shkapërcimet në septimë të vogël, organizimi në masa të thjeshta ritmike trinjësish, kryesisht tri të teta, të cilat më vonë thyhen, mospërcjellja me vegla muzikore — këto mendojmë se janë disa nga veçoritë e tipit të parë. Ndërsa për tipin e dytë shfaqen karakteristike shtrirja modale në largësinë e oktavës, ndërtimi modo-tonal gjashtëtingëllor, shkapërcimet në kuartë, organizimi në masa të thjeshta ritmike dynjësish, kryesisht dy të teta dhe pa thyerje. përcjellja me vegla muzikore etj. Tipi i parë mendojmë se reflekton, më tepër, një ndikim nga stili himariot, tipi i dytë — ndikim nga muzika e kultivuar.

Ndonjëherë mendohet në mënyrë të gabuar se gjoja stili muzikor piluriot nuk dallohet cilësisht prej stilit muzikor himariot. Në ndihmë të këtij mendimi, zakonisht, vijnë dy argumente kryesore: afria intonative vërtet e madhe mes tyre dhe hedhësi gati i njëjtë në të dy rastet. Mendojmë se stili muzikor piluriot, duke e marrë fillësën e tij intonative në stilin tradicional bregdatas në përgjithësi dhe atë himariot në veçanti, sidoqoftë, ka mundur të fitojë një përfytyrë individuale, origjinale, të papërsëritshme. Muzikalisht, ai s'është një përsëritje e thjeshtë e stileve paraardhëse me të cilat ruan lidhje gjenetike e strukturore, por një zhvillim e pasurim dialektik i tyre. Zhvillimi duket, më së pari, pikërisht në aspektin intonativ. Melodika piluriote vërtet që në disa drejtime formale afron me melodikën himariote, veç kjo nuk është e tëra. Ne themi se e para shfaqet më e zhvilluar sesa e dyta, duke marrë në konsideratë, mbi të gjitha, aspektin cilësor dhe jo thjesht anën sasiore të çështjes. Variacionet intonative që pëson melodika piluriote gjatë shtjellimit të saj, fjala vjen, janë më të ndjeshme sesa ato të melodikës himariote eti. Ndryshime të vogla ose të mëdha, sipas rastit, vërehen gjithashtu mes kontrpunktit, harmonisë, ritmikës, formës, interpretimit të njërit stil dhe tjetrit. Sa për identitetin e hedhësit, solistit të tretë, kjo s'ndodh vetëm mes këtyre dy stileve. Në ditët tona, është një varg i tërë stilesh muzikore labe, që parapëlqen pikërisht këtë lloj hedhësi. E, megjithatë, ata dallojnë cilësisht njëri nga tjetri. Ndodh kështu sepse

hedhësi i njëjtë sjell afri në rrafsh harmonik, si të thuash, në një plan të dytë.

Nga sa folëm për këngën polifonike të Pilurit, mund të arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideoemocionale, më shpesh, lirike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal herë gjashtëtingëllor dhe herë shtatëtingëllor; 3) kontrapunkti që i përmbahet, më shumë, raportit gradë e parë — gradë e pestë mes marrësit e kthyesit; 4) harmonia katërzërëshe, ku spikat, veçanërisht, larmia dhe denduria e përdorimit të bashkëtingëllimeve harmonike të formuara prej katër tingujsh të ndryshëm; 5) ritmika muzikore e organizuar, më shpesh, në masa të thjeshta dynjësish, kryesisht dy të teta, dhe, përgjithësisht, e matur; 6) forma, zakonisht, me përmasa të dy periudhave muzikore, ku numri i frazave shkon nga katër deri në gjashtë; 7) Interpretimi mjeshtëror, gjithmonë i përzier, dhe, disa herë me shoqërim instrumentor.

Stili muzikor i Pilurit është një stil me bukuri të rrallë dhe me vlera të shquara ideoartistike. Ai rriti së tepërmi interesimin e dëgjuesve për polifoninë labe, zgjoi dëshira të fjetura ndaj saj, shtroi kërkesa të reja, kundërshtoi në praktikë disa paragjykime lidhur me të etj. Ky stil pasqyron, veçanërisht, gjallërinë e jetës socialiste, zhvillimin e prirjeve dhe shijeve estetike të masave tona punonjëse. Gjithashtu, tregon qartë se zhvillimi i muzikës popullore shqiptare gjatë dhjetëvjeçarëve socialistë shfaqet edhe si pasojë e ndikimit që ushtron ndaj saj muzika reflekse. Me bukurinë dhe origjinalitetin e vet, ai sjell një ndihmesë të rëndësishme në pastrimin e traditës sonë muzikore popullore në përgjithësi.

Mund të pranojmë pa mëdyshjen më të vogël se stili muzikor piluriot, prej vitesh, ka fituar një rrezatim estetik kombëtar. Kështu, ai përjetohet me dëshirë e më ëndje jo vetëm në Labëri, por në mbarë Shqipërinë, madje edhe jashtë saj. Ndër stilet muzikore të polifonisë labe, pikërisht ky stil gëzon ndoshta më shumë njohje e popullaritet, simpati e admirim në masën e gjerë artdashëse. Stili muzikor piluriot është një stil bashkëkohor në kuptimin më të plotë të fjalës.

BILBILIN QË DËGJON BOTA

Bob. 982/2

Pilur — Vlorë, 1973

Kënduar: grupi i përzier

Poco rubato
Presto ♩ = 192

O En-ver bil-bil i je-tës ngri-je zë-rin

tënd ku-do ti je trim' i
he e ti je trim' i o
ti je trim' i

rubato

së vër- te- tës Par- ti- ja kë- shtu të do
së vër- te- tës Par- ti- ja kë- shtu të do
së vër- te- tës Par- ti- ja kë- shtu të do

e he e he o e he e

Tempo giusto

Bil- bi- lin që dë- gjon bo- ta e ka moj li- ndur
Bil- bi- lin që dë- gjon bo- ta e ka moj li- ndur
Bil- bi- lin që dë- gjon bo- ta e ka moj li- ndur

Shqi-pë-ri-a ky bil-bil është En-ver Ho-xha

Shqi-pë-ri-a ky bil-bil është En-ver Ho-xha

Shqi-pë-ri-a ky bil-bil është En-ver Ho-xha

rubato

në krye

në kry- e e e e e

në kry- e

Tempo giusto

në kry- e ka Par-ti-a

ë në kry- e ka Par-ti-a

në kry- e e ka Par-ti-a

në kry- e e ka Par-ti-a.

- O Enver, bilbil' i jetës,
ngrije zërin tënd kudo,
ti je trim i së vërtetës,
Partia kështu të do.
- 5 Bilbilin që dëgjon bota¹
e ka lindur Shqipëria,
ky bilbil është' Enver Hoxha,
në krye e ka Partia.
Komisari i Partisë,
- 10 Ti ke qënë dhe do jesh,
dhe drita e Shqipërisë,
që lëshon rreze ylber.
Gjithë globi, rruzullimi,
sot zërin tënd e dëgjon,
- 15 Ti je besnik i marksizmit,
udhëheqs i Partis' sonë.
Bilbil je, bilbil të thonë,
për të gjithë vegjelinë,
e gjith' bota të dëgjon,
- 20 nga ty kanë kthyer sytë.

1) Vargjet 5-8 përsëriten si refren pas çdo 4 vargjesh.

NËZET E TETË MIJË YJE

Bob. 1180/3

Pilur — Vlorë, 1974
Kënduar: grup i përzier

Poco rubato
Andantino ♩. = 69

O ç'ka to. ka që lë-shon fla-kë Shqi-pë-ri-a pse ku-

Tempo giusto

qon Esht' mbruj-tur gjä-ku me bal-të dhe gu-

qon Esht' mbruj-tur gjä-ku me bal-të dhe gu-

qon Esht' mbruj-tur gjä-ku me bal-të dhe gu-

qon Esht' mbruj-tur gjä-ku me bal-të dhe gu-

ri lu. le lè- sho - o
 ri lu- le lè- sho o ho o ho o
 ri lu- le lè- sho -
 ri lu. le lè- sho -

più mosso

e he a Shu- mē y- je
 Shu- mē y- je
 Shu- mē y- je
 Shu- mē y- je

fla- kē- roj- nē nē to- kēn e lu- lē- zu- ar
 fla- kē- roj- nē nē to- kēn e lu- lē- zu- ar
 fla- kē- roj- nē nē to- kēn e lu- lē- zu- ar
 fla- kē- roj- nē nē to- kēn e lu- lē- zu- ar

Ndër she- kuj do të ndri- çoj- në të nde- zur e
 Ndër she- kuj do të ndri- çoj- në të nde- zur e
 Ndër she- kuj do të ndri- çoj- në të nde- zur e
 Ndër she- kuj do të ndri- çoj- në të nde- zur e

të pa- shu-
 të pa- shu- o ho o ho o
 të pa- shu-
 të pa- shu-

Allegro assai $\text{♩} = 144$

e he
 Një- zet- e- te-
 Një- zet- e- te-
 Një- zet- e- te-
 Një- zet- e- te-

të mij' y-je Në gjoks i mban kë-jo to-kë

të mij' y-je Në gjoks i mban kë-jo to-kë

të mij' y-je Në gjoks i mban kë-jo to-kë

të mij' y-je Në gjoks i mban kë-jo to-kë

Djerm e vaj-za Shqi-pë-ri-je Për jet' të je.

Djerm e vaj-za Shqi-pë-ri-je Për jet' të je

Djerm e vaj-za Shqi-pë-ri-je Për jet' të je.

Djerm e vaj-za Shqi-pë-ri-je Për jet' të je.

tës do rroj-në Nga kjo balt' e kë-saj to-ke

tës do rroj-në Nga kjo balt' e kë-saj to-ke

tës a. rroj-në Nga kjo balt' e kë-saj to-ke

tës do rroj-në Nga kjo balt' e kë-saj to-ke

Merr një grusht e shtry-dhe for-të. Pi-ka mo-re gja-ku
 Merr një grusht e shtry-dhe for-të Pi-ka gja-ku
 Merr një grusht e shtry-dhe for-të Pi-ka mo-re gja-ku
 Merr një grusht e shtry-dhe for-të Pi-ka gja-ku

do ku- lloj- në Luf-tën e ma-dhe tre- go
 do ku- lloj- në Luf-tën e ma-dhe tre- go
 do ku- lloj- në Luf-tën e ma-dhe tre- go
 do ku- lloj- në Luf-tën e ma-dhe tre- go

o ho o ho o e he o

Ke - mi der - dhur gjak me o - kë

Ke - mi der - dhur gjak me o - kë

Ke - mi der - dhur gjak me o - kë

Ke - mi der - dhur gjak me o - kë

Ndaj lu - lë - zon kë - jo to - kë

Ndaj lu - lë - zon kë - jo to - kë

Ndaj lu - lë - zon kë - jo to - kë

Ndaj lu - lë - zon kë - jo to - kë

- C'ka toka që lëshon flakë,
 Shqipëria pse kuqon?
 Është mburjtur gjaku me baltë,
 ndaj dhe guri lule lëshon.
- 5 Shumë yje flakërojnë.
 në tokën e lulëzuar,

në shekuj do të ndriçojnë,
 të ndezur e të pashuar.
 Njëzet e tet' mijë yje.

10 në gjoks i mban këjo tokë,
 djem e vajza Shqipërie,
 për jet' të jetës do rrojnë.
 Nga kjo balt' e kësaj toke,
 merr një grusht e shtrydhe fortë,

15 pika gjaku do kullojnë.
 luftën e madhe tregojnë;
 Kemi derdhur gjak me okë,
 ndaj lulëzon këjo tokë!
 Janë trimat, janë drërët.

20 që ran' në Luftën e madhe,
 të lumtura qofshin nënat,
 me Partinë famëmadhe.
 Shum' e deshën Shqipërinë.
 prandaj vdekja nuk i trëmbi,

25 me gjak e prunë lirinë,
 luanët e këtij vëndi.
 Kemi derdhur gjak me okë,
 ndaj lulëzon këjo tokë.
 Lum ç'trima pati Partia,

30 ç'shokë pate, o Enver,
 i kish lindur Shqipëria,
 lule, djemt' e nënave!
 O ju nëna e baballarë,
 rrofshi e qofshi të nderuar,

35 djemt' e vajzat nuk i qatë,
 po vat' edhe vet' luftuat,
 Maja, gërxhe dhe lugina,
 mbushur plot me lapidarë,
 atje prehen djemt' e bijat,

40 që jetojn' e jan' të gjallë.
 Tridhjet vjet shkuan e vanë,
 trimat flenë ndër lëndina,
 Shqipëria an' e mbanë,
 lulëzon e është e lirë.

STILI MUZIKOR I BËNÇËS

Stili muzikor i Bënçës është pa dyshim një nga dëshmitarët më të gjallë të atij hopi të madh cilësor, që nisi të kryhej në polifoninë labe gjatë periudhës së Ndërtimit Socialist të vendit. U mbushën tanimë njëzet vjet, qëkurse ky stil u solli artdashësve të zellshëm këngën e tij të parë, intonacionet e së cilës shënuan kështu lindjen e një mënyre të re të kënduari, me përfytyrë, originalitet dhe bukuri të veçantë. Stili i ri e vazhdoi me vrull udhën e tij — rriti mjaft numrin e këngëve, kristalizoi tiparet e veta, përftoi vlera të qëndrueshme artistike në drejtim të përmbajtjes, formës, interpretimit etj. Në këtë mënyrë, ai fitoi shpejt të drejtën e qytetarisë, madje bëri emër të mirë në tërë rrethet e dëgjuesve të vendit, duke e pohuar veten, para së gjithash, si një mënyrë novatore të kënduari.

Kënga polifonike e Bënçës shquhet nga një përmbajtje ideoemocionale e fortë dhe komplekse. Herë-herë, duke pasqyruar jetën e lebërve, dashurinë e pastër të tyre, bukurinë e vajzave labe, mjediset blegtorale, natyrën e madhërishtme të Labërisë etj., ajo sjell nota të qeta lirike. Ndërsa kur u këndon dëshmorëve e heronjve të Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe të periudhës së Ndërtimit Socialist, kur rreh tema themelore të historisë së popullit dhe vendit tonë etj., bart veçanërisht nota të fuqishme epike. Por, jo rrallë, përmbajtja e kësaj kënge fiton një ngarkesë të madhe emocionale, ku lirikja, epikja, heroikja, dramatikja etj., gërshe-tohen e ndërthuren njëra me tjetrën. Kështu, shprehet qartë bota shpirtërore e malësorëve lebër, temperamenti i zjarrtë, ajo krenari e madhe, pasuria e ndjenjave, dëshirave dhe ëndrrave të tyre. Gjithsesi, në përmbajtjen e saj, ndihet më shumë nota emocionale objektive, epike. Nga krijimet më të arrira të kënduara në stilin bënçor mund të përmendim: «Bij çobanësh neve jemi», «Enveri në Moskë foli», «Shtatëdhjet vjet mbushe vërtetë», «Heroit të popullit Abaz Shehu», «Brez pas brezi trimërinë», «Rrofsh sa moshë e kësaj toke» etj.

Melodika bënçore karakterizohet nga një shtrirje modale mjaft e gjerë — hapësira mes notave të skajshme të saj lëviz prej oktavës e gjer në tercë mbi oktavë. Ajo ndërtohet në mode gjashtëtingëllore dhe veçanërisht shtatëtingëllore.

Në zhvillimin intonativ të saj, role me rëndësi luajnë grada e katërt, e pestë dhe e shtatë. Kur ndodhet nën notën bazë, grada e shtatë luan një rol të veçantë edhe në kadencimet e fjalive muzikore. Krahas distancave të vogla, kjo lloj melodike përdor si largësi karakteristike të saj gjithashtu kuartën e pastër, kuintën e pastër, septimën e vogël. Ajo parapëlqen, më shumë, valëzimet e tingujve nga lart-poshtë, të cilat shpesh kadencojnë, duke filluar në kuartë (nga nota bazë), vazhdojnë në tercë dhe përfundojnë në notën bazë të modit. Pjesë e mbarë melodikës popullore zanore labe, melodika bënçore vërtet ruan karakter recitativ, por është e ndjeshme edhe nota arioze që ajo fiton mes ndërtimit të zgjeruar modo-tonal dhe largësive të mëdha ndërmjet tingujve. Frymëmarrja e gjerë e vendos atë në një radhë me melodikën e stileve më të zhvilluara të polifonisë labe. Kështu, një sërë faktorësh, sidomos intonativë, i japin asaj një përfytyrë të për të qartë.

Në këngën polifonike të Bënçës zhvillohet një kontrapunkt i ndjeshëm. Atë e sjell, më tepër, solisti i dytë, kthyesi. Jemi gjithmonë brenda ligjësorive themelore të polifonisë labe, ku kthyesi paraqitet nervi, pulsi i brendshëm, shpirti kontrapunktues i saj. Veç kontrastit intonativ, harmonik, ritmik, kontrastit të regjistrave etj., e theksuar duket të jetë edhe kundërtia e modeve të marrësit dhe kthyesit — forma kryesore e shfaqjes së bimodalitetit në këtë stil është raporti gradë e parë — gradë e pestë mes tyre. Hedhësi, solisti i tretë, këtu i ngjan një isoje pjesërisht të lëvizshme, e cila, gjatë zhvillimit të fjalive muzikore, qëndron një tercë të vogël mbi notën bazë, ndërsa, gjatë kadencimit të fjalive, njësohet me të. Duhet vënë në dukje se ai jepet, më shumë, përmes një dridhërimi zëri dhe sjell kështu afri me stilin himariot, piluriot etj.

Kënga polifonike bënçore krijon një harmoni katërzërëshe, e cila formohet herë prej dy, herë prej tre dhe herë prej katër tingujsh të *ndryshëm*. Përparësi këtu marrin bashkëtingëllimet harmonike trezërëshe. Është e ndjeshme, sidomos, natyra e ashpër, disonante e mbarë harmonisë së saj, çka vjen nga distancat e vogla ndërmjet tingujve. Bashkëtingëllimet harmonike e shquajnë stilin muzikor bënçor si prej stileve tradicionale, ashtu edhe prej stileve novatore labe. Kështu, nëse në dallim prej stilit kurveleshas, ai ka një ndërtim harmonik, pa dyshim, më të plotë, duke e krahasuar, p.sh., me stilin piluriot, harmonia e tij është më pak e zhvilluar. Nuk mund të mos pohojmë gjithashtu se natyrën

e ashpër, disonante të bashkëtingëllimeve harmonike të këtij stili, s'e ndiejmë, mes të tjerash, as në bashkëtingëllimet e stilit himariot dhe as në ato të stilit piluriot, me të cilat ai ruan edhe afri etj.

Kënga polifonike e Bënçës, në ritmikën e saj muzikore, shfaqet e saktë dhe e matur, si mbarë stilet novatore labe. Por lipset të nënvizojmë dy dukuri karakteristike vetëm për të në këtë aspekt: 1) *heteroritimën, bashkëjetesën e masave të ndryshme ritmike, të thjeshta e të përziera, brenda të njëjtit krijim*; 2) *ndryshimet e shpeshta të ritmikës, thyerjet kohë pas kohe të saj*. Kënga «Enveri në Moskë foli», p.sh., organizohet në katër masa të ndryshme ritmike, nga të cilat njëra është e thjeshtë dhe tri — të përziera: 2/8, 5/8, 7/8, 9/8. Ndërsa ritmika këtu pëson gjithsej tetë thyerje, duke ndjekur konkretisht këtë radhë: 7/8, 2/8, 5/8, 9/8, 7/8, 9/8, 7/8, 5/8. Heteroritmia si dhe ndryshimet e shpeshta të ritmikës e bëjnë, sigurisht, më dinamike dhe më elastike formën muzikore në materializimin e përmbajtjes. Natyrisht, kur s'bëhen qëllim në vetvete.

Qoftë edhe prej një vështrimi aq të përgjithshëm mbi ritmikën, dalin, të paktën, tre përfundime: së pari, origjinaliteti i stilit muzikor bënçor shfaqet me një forcë të veçantë, nëpërmjet këtij mjeti shprehës. Së dyti, stili muzikor bënçor, në aspektin ritmik, përfaqëson, me të vërtetë, stilin më të përsosur, dhe, njëkohësisht, më të ndërlikuar të polifonisë labe — në asnjë stil tjetër të saj nuk vërehet një larmi kaq e madhe masash ritmike, një përdorim aq i dendur i masave të përziera, dhe, përgjithësisht, një organizim ritmik i kësaj natyre. Së treti, duke shënuar progres në ndërtimin e brendshëm të polifonisë labe, ritmika muzikore e tij, në të njëjtën kohë, flet për rritjen e mundësive krijuese të artistëve tanë popullorë etj.

Kënga polifonike bënçore, edhe nga pikëpamja e formës, shënon stilin më të ndërlikuar të polifonisë labe. Zgjerimi i përmasave të saj vjen, kryesisht, prej refreneve të gjata, të përbëra nga shumë vargje. Në këngët «Brez pas brezi trimërinë» dhe «Rrofsh sa moshë e kësaj toke», p.sh., refrenet formohen përkatësisht nga tetë dhe nëntë vargje, refrene këto të pazakonta për traditën folklorike. Forma tanimë rritet edhe prej disa fjalive lidhëse me karakter recitativ, numri i të cilave s'është më pak se tre ose katër. Në këtë mënyrë, krijime të ndryshme ndërtohen nga tri periudha muzikore; nga pesë, shtatë, tetë e më shumë fraza muzikore; nga njëzet e një, njëzet e dy, njëzet e tre fjali muzikore secila. Duket

si e pazakontë, por këngë me përmasa aq të mëdha këtu janë tipike. Në stilin muzikor bënçor, forma e zgjeruar ka sjellë, veç të tjerash, një modulacion të theksuar të bazës tonale. Rrjedhimisht, gjatë interpretimit, është rritur së tepërmi freskia intonative. Në mjaft stile të tjera, veçanërisht tradicionale, një freski e tillë sigurisht që është më e kufizuar.

Kënga polifonike e Bënçës u dallua ndër simotrat e veta në saje të veprimtarisë krijuese e interpretuese të një radhë artistësh të shquar popullorë, këngëtarë e vjershëtorë. Në këtë mes, rolin kryesor e luajnë, doemos, solistët. Zhvillimi i polifonisë labe njej plot shembuj ku, krahas gjenisë krijuese kolektive, asaj i kanë dhënë shtysë edhe talentet e shquara. Madje arti muzikor popullor ngaherë e ka njohur shkëlqimin e tij të vërtetë mes talentesh të tilla, që krijojnë dhe interpretojnë brenda ndërgjegjes e shijes estetike muzikore kolektive.

Kënga polifonike bënçore interpretohet në mënyrë të përzier, gra e burra së toku. Por, në dallim nga shumë stile të tjera, në mos prej të gjitha stileve, melodinë e parë të saj e këndojnë dy veta, një grua dhe një burrë, të cilët i gërshetojnë mes tyre fjalitë muzikore; ndërsa melodia e dytë dhe ajo e tretë këndohen nga një njeri i vetëm, zakonisht, burrë. Ky lloj interpretimi i jep asaj një notë karakteristike timbrike. Bukur plotësojnë solistët njëri-tjetrin: theksi hundor dhe zëriteti i plotë i marrësit, timbri i ëmbël i marrëses, butësia e kthyesit, qartësia e hedhësit, dhe, tok me ta isoja e unifikuar, formojnë bashkë një grup koral harmonioz. Siç do të kemi rast të vemë në dukje, sot, interpretimi i përzier është një dukuri mjaft e përhapur në jetën e grupeve polifonike të Labërisë. Veç, për arsye të mospërkimit të regjistrave, timbreve dhe problemeve të tjera zanore që lindin mes këngëtarëve me seks të ndryshëm, të pakta janë rastet e suksesshme në këtë drejtim.

Gjatë interpretimit të këngës polifonike të Bënçës nuk mund të mos bjerë në sy se fjali muzikore të ndryshme trajtohen, ritmikiisht, në mënyra të ndryshme. Nga kjo pikë-pamje, vërehen tre lloje fjalish: a) fjali rreptësisht të përcaktuara në ritëm; b) fjali të lira në ritëm; c) fjali pjesërisht të përcaktuara dhe pjesërisht të lira në ritëm. Fjali, ritmikiisht, të përcaktuara, mes të tjerash, janë ato që çelin frazat muzikore: fjali, ritmikiisht, të lira, si rregull, janë të gjitha fjalitë lidhëse; ndërsa fjali, ritmikiisht, pjesërisht të përcaktuara dhe pjesërisht të lira, zakonisht, janë ato që përmbyllin frazat muzikore. Theksojmë se mjeshtëria e lartë inter-

pretuese, gjithsesi, nuk lejon, në asnjë rast, që, mes fjalive të llojeve të ndryshme, të ketë shkëputje mendimi. Më në fund, stili muzikor bënçor dallon për pasurinë dhe ndryshimet dinamike e agogjike, të cilat ndodhin ngaherë në varësi dhe në funksion të përmbajtjes. Kështu, ai sjell vlera të reja edhe në interpretim.

Dëgjues të cilët i kanë për zemër jetën dhe ecurinë e folklorit shqiptar, të dashuruar pas polifonisë labe, çmojnë njëzëri bukurinë dhe origjinalitetin e stilit muzikor të Bënçës dhe pohojnë se ai arrin t'u japë kënaqësi të vërtetë estetike. Ndërkohë, ata shprehin dëshirën që ky stil të jetë më i thjeshtë, për t'u kënduar lirisht nga masa e gjerë artdashëse. Që të përmbushet sa më mirë një kërkesë e tillë, mendojmë se drejtimet e përgjithshme novatore të stilit muzikor bënçor s'duhet në asnjë mënyrë të absolutizohen. Sikur të veprimej kështu, pa dyshim që ai, fare lehtë, kish për t'u degraduar. Është me shumë rëndësi që të ruhen ngaherë veçoritë e linjës melodike, qartësia e formës, të mpaken refrenet e zgjatura jashtë mase, të shmangen thyerjet e tepërta të ritmikës, të mos ndryshohet vend e pa vend rendi dinamik e agogjik etj. Zhvillimi të shihet jo aq në rritjen e përmasave të jashtme sesa në aspektin e brendshëm muzikor. Përpjekjet e bartësve kryesore për të ruajtur bukurinë e stilit, për ta bërë më të thjeshtë, nëse është e mundur, nga ana tjetër, lipset t'i shoqërojë puna gjithmonë me pasion e këngëtarëve të rinj popullorë me qëllim që ta përvetojnë së brendshmi atë. Në këtë mënyrë ai do të mund të ketë jetë edhe në dhjetëvjeçarët e ardhshëm.

Stili muzikor bënçor mendojmë se lindi duke marrë udhë, në radhë të parë dhe kryesisht, nga tradita artistike vendase — stili tradicional kurveleshas. Vetëm pas zhvillimit e pasurimit të madh të këtij stili, proces i cili zgjati vite e vite me radhë, u arrit në kristalizimin e një mënyre të re të kënduari. Sjellim, për disa çaste, në kujtesën tonë muzikore melodinë e këngës së njohur «Bij çobanësh neve jemi». Gjithkush do të pranojë se, me ndryshime të pakta, fillesa intonative e saj është tamam ajo e stilit tradicional kurveleshas. Madje, gjithë pjesa e parë e këngës (strofa) këndohet gati në këtë stil. Intonacionet e reja të saj shfaqen vetëm në refrenin tashmë të zgjeruar. Duke u organizuar në një ritmikë të përzier, ndryshe nga lënda intonative e strofës, ato përbëjnë vërtet novacion. Këto radhë s'mjaftojnë kurrsesi për të kuptuar në detaje evolucionin melodik të stilit bënçor, por mbase edhe ato tregojnë qartë se si bazë kryesore intonative e tij ka shër-

byer pikërisht stili kurveleshas. Në këtë mënyrë, s'kemi të bëjmë as me një kapriç metafizik dhe as me një eksperiment vulgar, që mohon lidhjet gjenetike e strukturorë me traditën muzikore popullore. Ndërkohë, stili bënçor reflekton edhe një lloj ndikimi që ai ka pësuar nga muzika e kultivuar dhe arti profesionist në përgjithësi. Një ndikim të tillë sikur e shprehin më drejtpërdrejt melodika, ritmika, forma e tij etj.

Brenda stilit muzikor të Bënçës është mjaft vështirë të dallosh grupime të ndryshme këngësh. Vështirësitë rrjedhin prej faktit se në drejtime të tilla, si: shtrirja modale, ndërtimi modo-tonal, intervalet karakteristike etj., krijimet shpesh janë të njëjta. Sidomos të afërta paraqiten strofat e tyre, natyrisht pa mohuar nuancimet individuale, intonative e formale, që ato marrin. Megjithatë, duke u nisur nga faktorë më të brendshëm, veçanërisht intonativë, dy mund të quhen grupimet kryesore të tij. Në këtë mënyrë, këngë, si: «Bij çobanësh neve jemi», «Enveri në Moskë foli», «Shtatëdhjet vjet mbushe vërtetë», «Heroit të popullit Abaz Shehu» etj., formojnë një tip më vete; ndërsa krijime, si: «Brez pas brezi trimërinë», «Rrofsh sa moshë e kësaj toke» etj., përbëjnë një tip tjetër. Këngët e tipit të parë, sidomos në refren, kanë një lëndë intonative të ndryshme nga ato të tipit të dytë. Veç kësaj, refreni i tyre, organizohet, zakonisht, në masa të përziera ritmike, kurse refreni i tipit tjetër — si rregull, në masa të thjeshta ritmike etj.

Stili muzikor i Bënçës ka ngjallur diskutime të mprehta ndër artdashësit tanë, mbase më tepër se të gjitha stilet e tjera novatore labe. Opinione të ndryshme mbi vlerat ideoartistike të tij rrjedhin nga fakti që disa e pëlqejnë dhe kënaqen vërtet estetikisht me të, kurse disa të tjerë s'arrijnë ta kuptojnë plotësisht dhe ta shijojnë me lehtësi. Prandaj, jo rastësisht, diskutimet rreth këtij stili, herë-herë, janë ndalur në një çështje me rëndësi parimore — nëse ai përfaqëson me të vërtetë një mënyrë të kënduari popullore, folklorike, autentike, apo, përkundrazi, është një mënyrë e përpunuar, e stilizuar, pra, profesioniste.

Karakter i popullor, folklorik i stilit muzikor bënçor është vënë në dyshim, duke sjellë, zakonisht, këto argumente kryesore — evolucionin e ndjeshëm, intonativ e formal dhe mundësinë e kufizuar të tij për t'u kënduar lirisht nga masa e gjerë artdashëse. Në radhë të parë, s'duhet harruar se, parimisht, çdo stil novator, në përshtatje me kushtet ekonomiko-shoqërore në të cilat lind, sjell patjetër diçka të re, qoftë në përmbajtje, qoftë në formë, por, veçanërisht në përmbaj-

tje. Po të nisemi nga ky kriter, stilet që mbeten brenda qerthullit ekzistues, tradicional s'mund të konsiderohen novatore, dhe, në të vërtetë, s'janë të tilla.

Duke u zhvilluar në mënyrë të ndjeshme, stili muzikor i Bënçës vetëm se i sjell traditës artistike vendase vlera të reja, të panjohura më parë, në një sërë drejtimesh. Mirëpo tjetër është pasurimi i traditës muzikore popullore dhe diçka tjetër përbën lënia mënjanë e saj, kapërcimi, braktisja, kalimi në një formacion artistik që s'është më popullor, por amator ose profesionist. Pikërisht këto dy çështje ngatërrohen pa të drejtë njëra me tjetrën, në rastin e këtij stili. Ja, të marrim, mes të tjerash, një aspekt të rëndësishëm — ndërtimin e brendshëm. Parimisht, ai nuk e ndryshon, por vetëm se e zhvillon ndërtimin modo-tonal pentatonik të polifonisë labe etj.

Ndërsa argumenti sipas të cilit stili muzikor bënçor jep një mundësi të kufizuar për t'u kënduar lirisht nga masa e gjerë artdashëse mendojmë se mbështetet në një keqinterpretim. Në të vërtetë, çdo stil muzikor popullor, zanor ose instrumentor, homofonik ose polifonik, fshatar ose qytetar, grash ose burrash etj., s'mund të përvetësohet aq lehtë. Kush mund të thotë, p.sh., se stili muzikor himariot mund të përvetësohet menjëherë? Po stili smokthiniot, ai gjirokastrit, piluriot.? Askush. Duhet një farë përvoje dhe një lloj prirjeje që ato të asimilohen mirë. Është i gabuar mendimi se polifonia labe mund të jepet *artistikisht* edhe pa një farë ushtrimi e njohjeje, edhe pa një lloj talenti e aftësie. Kërkesa të tilla shtrohen aq më tepër, kur është fjala për stile të reja në moshë. Pak a shumë, kështu qëndron çështja edhe me përvetësimin e stilit bënçor.

Brenda normave dhe parimeve të artit muzikor popullor janë gjithashtu proceset e krijimit të këtij stili, ato të interpretimit, përjetimit, dhënies etj. Dhe në qoftë se ka ende dëgjues të cilët s'e kuptojnë plotësisht atë, s'duhet të habitemi aspak — stili muzikor bënçor, krahas një numri stilesh të tjera *novatore, rrëzoi* paragjykime të dëgjuesve të veçantë mbi përfytyrën e këngës labe. Sipas tyre, kjo lloj kënge, për shekuj me radhë, duhet të mbetet njësoj e thjeshtë, çka bie në kundërshtim me vetë rrjedhën e artit muzikor popullor, i cili, si pasojë e kushteve të reja ekonomiko-shoqërore, lëviz e zhvillohet, duke fituar, herë-herë, një përfytyrë disi të ndërlikuar,

Kështu, *stili muzikor i Bënçës është një stil i mirëfilltë popullor, folklorik, autentik, ku, esencialisht, veprojnë ligjë-soritë e estetikës së folklorit.*

Nga sa folëm për këngën polifonike të Bënçës, mund të

arrijmë në përfundimin se disa tipare origjinale të saj janë: 1) përmbajtja ideomocionale, më shpesh, epike; 2) melodika me ndërtim modo-tonal, më tepër, shtatëtingëllor; 3) kontrapunkti me hedhës si iso pjesërisht e lëvizshme, më shumë, një tercë të vogël mbi notën bazë, dhe, më pak, në të njëjtin tingull me të; 4) harmonia katërzërëshe e formuar, më tepër, nga tre tinguj të ndryshëm dhe me natyrë disonante; 5) ritmika muzikore e organizuar në masa cilësisht të ndryshme, të thjeshta e të përziera dhe me thyerje të shpeshta të tyre; 6) forma, si rregull, me përmasa të tri periudhave muzikore, ku numri i frazave lëviz nga pesë deri në tetë; 7) interpretimi i përzier, me një notë karakteristike timbrike dhe me nivel të lartë artistik.

Stili muzikor i Bënçës është ndër stilet bashkëkohore më të shquara të polifonisë popullore shqiptare, madje qëndron me dinjitet të plotë ideoartistik përkrah stileve më në zë, që kanë dalë gjatë gjithë historisë së saj. Përsa i takon përmbajtjes intonative, formës artistike, nivelit të interpretimit, evolucionit etj., ky stil shënoi vlera të reja, herë-herë paradoksale, për mjaft artdashës. Veçanërisht në disa drejtime të formës artistike, siç vumë re, ai mund të cilësohet pa mëdyshje si stili më i përkryer dhe më i lartësuar i polifonisë labe.

Stili muzikor bënçor, përmes novatorizmit, është gjallësuar, ka rritur hapësirat e ndikimit estetik. Duke u pëlqyer nga një masë dëgjuesish jashtë qerthullit të ngushtë lokal, ku krijohen e përjetohen fillimisht vlerat e tij, ai po fiton një rrezatim estetik kombëtar. Ky stil provon më së miri se në gjirin e popullit tonë jetojnë talente të shquara, të cilët, po të nxiten e të vihen në udhë të krijimtarisë, e shpien artin muzikor popullor në lartësi të papara. Për vlerat e veçanta muzikore që ka sjellë në polifoninë labe dhe në mbarë muzikën popullore shqiptare, opinioni ynë shkencor artistik e përshëndet atë si stil që mban vulën e artit popullor të rilindur të epokës së socializmit.

MOJ FTUJE E BARDHË E SHULLËRIT

Bob. 1488/16

Bëncë — Tepelenë, 1982

Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto
Allegro vivace ♩ = 152

Moj ftuj e bardh' e shu-llë-rit ush-

qyer me me ma-jën e gjë-rit
jën e gjë-rit

Moj ftuj e bardh' e shu-

Moj ftuj e bardh' e shu-

Moj ftuj e bardh' e shu-

e

llë- rit u moj ush- qy- er o ma-

llë- rit u moj ush- qy- er o ma-

llë- rit u moj ush- qy- er o ma-

jën e gjë- rit a- man ush- qy- er

jën e gjë- rit a- man ush- qy- er

jën e gjë- rit a- man ush- qy- er

me me ma-jën e gjë-rit.
 me me ma-jën e gjë-rit.
 me me ma-jën e gjë-rit.

Moj ftuj' e bardh' e shallërit,
 ushqyer me majën e gjërit,
 rritur-o përpara prërit,
 sa more çapin e drërit.

- 5 ta pata shum' silloinë,
 se keshe lerë kërthinjë.
 Po kush u hodh, moj, sa tinë,
 mal më mal e brinj' më brinjë?
 Maj' më maj' e ledh më ledh,
 10 as qëndis, as mëndafsh dredh,
 po djersën e jetës derdh,
 si bleta që lulen mbledh.
 Kur shkon te stani, moj Vitë,
 pse të veniten stolitë?
 15. Hajde të shkëmbejmë sytë,
 un' të tut' e ti të mitë.

RROFESH SA MOSHE E KËSAJ TOKE

Bob. 1532/12

Bënçë — Tepelenë, 1983
Kënduar: grup i përzier

Rubato
Allegro assai ♩ = 144

(zë burri)

Dë-gjo Ar-gji-ro shqi-po-nja kë-ngën që të sjell gji-
rall---

(zë gruaje)

to-nia ç'të ka le-zet lëm'i kë-ngës për bi-rin e

Tempo giusto

shtrenjt' të zëm-rës a De- gjo Ar- gji -
o ho De- gjo Ar- gji -
De- gjo Ar- gji -

ro shqi- po- nja kë- ngën që të sjell gjì- to- nia
ro shqi- po- nja kë- ngën që të sjell gjì- to- nia
ro shqi- po- nja kë- ngën që të sjell gjì- to- nia

(zë burri)

a o s' të ha a
o ho a o ho

Tempo giusto

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Albanian. The bottom two staves are piano accompaniment. The tempo is marked as *Tempo giusto*. The lyrics are: *ç'të ka le-zet lëm' i kë-ngës mo-re për bi-*

rubato

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Albanian. The bottom two staves are piano accompaniment. The tempo is marked as *rubato*. The lyrics are: *rin e shtrenjt' të zë - mrë - ë* and *rin e shtrenjt' të zë - mrë - o ho*

(zë gruaje)

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Albanian. The bottom two staves are piano accompaniment. The tempo is marked as *(zë gruaje)*. The lyrics are: *e moj né - na gji - ro - ka - stri - te e*

Tempo giusto

Moj në- na gji- ro- ka- stri- te gji- ri

Moj në- na gji- ro- ka- stri- te gji- ri

Moj në- na gji- ro- ka- stri- te gji- ri

yt me qu- mësht dri- te dhe mbi gjith' dje- pet që

yt me qu- mësht dri- te dhe mbi gjith' dje- pet që

yt me qu- mësht dri- te dhe mbi gjith' dje- pet që

rubato

rri- te ç't'i je- pje shqi- pes e di- te lum si

rri- te ç't'i je- pje shqi- pes e di- te lum si

rri- te ç't'i je- pje shqi- pes e di- te lum si

(zë burri)

ne e o lum si ne-ve e e

ne o ho e

ne

Tempo giusto

Mbas çdo bo-re në fur-tu-në

o ho Mbas çdo bo-re në fur-tu-në

Mbas çdo bo-re në fur-tu-në

(zë gruaje)

ball' i ma-lit zbardh më shu-më Në çdo dit' të

ball' i ma-lit zbardh më shu-më Në çdo dit' të

ball' i ma-lit zbardh më shu-më Në çdo dit' të

mën-çu-ris' o be-ha-rët e Shqi-pë-ri-së

mën-çu-ris' o be-ha-rët e Shqi-pë-ri-së

mën-çu-ris' o be-ha-rët e Shqi-pë-ri-së

be-ha-rët e Shqi-pë-ri-së.

be-ha-rët e Shqi-pë-ri-së.

be-ha-rët e Shqi-pë-ri-së.

- Dëgjo, Argjiro shqiponja,
 këngën që të sjell gjtonia,
 ç'të ka lezet lëm' i këngës,
 për birin e shtrenjt' të zemrës.
- 5 Moj nëna gjirokăstrite,
 gjiri yt me qymësht drite,
 dhe mbi gjith' djepet që rrite,
 ç't'i jepje Shqipës e dite,
 lum si ne!
- 10 Mbas çdo bore në furtunë,

- ball' i malit zbardh më shumë,
 në çdo thinj' të mënçurisë,
 beharët e Shqipërisë.
- 15 Mbas çdo dallge e rrebeshi,
 sa udhheqës, aq ushtar,
 historia siç të deshi,
 Komandant dhe Komisar.
 Shqipërisë, fjala jote,
 kushtrim dhe flamur epoke,
- 20 iu bë drit' siç ëndërronte,
 rofsh sa mosh' e kësaj toke!
 Shkon urimi goj' më gojë:
 Shëndet trimit, Enver Hoxhës,
 se të vërtetës së kohës,
- 25 i dha krahët e shqiponjës.
 Shqipëria, nën' e gjirit,
 të uron, bir: «Jet' të gjatë!» —
 dhe kur thot': «Dita njëmijë!» —
 nënës prap' i duket pak!
- 30 O maj' e malit me borë,
 që s'qase re në sinorë,
 emri yt gëzim lirie,
 lule në çdo buz' fëmije.
 Moj nëna gjirokastrite,
- 35 gjiri yt me qumësht drite,
 dhe mbi gjith' djepet që rrite,
 ç't'i jepje shqipes e dite.
 «Rrofsh, Enver!»
 Nga Saranda në Tropojë,
- 40 shkon urimi goj' më gojë,
 kush ndrit udhën siç do nëna,
 sa vet' kombit i rreh zëmra.
 «Rrofsh, Enver!»
 Brez pas brezi trimërinë,
 na ushqeve bashk' me gjinë,
- 45 emri tënd lart me Partinë
 mbi Golik e Trebeshinë.
 Ne me këng' e bëjm' betimin:
 «Me Partin' sa të jet' jeta!»
 Ndaj ia themi dhe në labçe:
- 50 «Enver Hoxha, tunjatjeta!»

Ndonëse hulumtimi i stileve muzikore të polifonisë labe s'mund të quhet ende një proces tërësisht i kryer, vazhdimet e derisotme mbi to nxjerrin në pah, mes të tjerash, dy mangësi serioze: Së pari, *stile të caktuara muzikore s'kanë arritur të individualizohen, të përcaktohen, të qartësohen mirë nga pikëpamja intonative, dhe, në këtë mënyrë, fare lehtë mund të ngatërrohen me sivëllezër të tyre*. Sigurisht, këtu s'është fjala që stile të tilla të mos këndohen. Çështja shtrohet që, duke ruajtur tiparet themelore të polifonisë labe, ato, gjithsesi, të mund të dallohen muzikalisht njëri nga tjetri. Sa më të individualizuara të jenë stile të caktuara muzikore, aq më pak është e mundshme të ngatërrohen me stile të tjera, dhe, anasjelltas, sa më të paindividualizuara të jenë ato, aq më tepër bëhet e mundshme të ngatërrohen me sivëllezër të tyre.

Natyrisht, individualizimi, përcaktimi, qartësimi intonativ i stileve muzikore të polifonisë labe s'do të kryhet dhe s'mund të kryhet brenda një kohe të shkurtër. Ky është një procesi i gjatë e i ndërlikuar, mbi të cilin veprojnë faktorë të ndryshëm, objektivë e subjektivë. Por, derisa faktorët objektivë s'mungojnë, lipset doemos veprimi i faktorëve subjektivë. Dihet se çdo dukuri, shfaqje, arritje, hop cilësor në art vjen vetëm kur lindin kushtet e duhura objektive, ekonomike, shoqërore, kulturore, artistike etj. Mirëpo dihet gjithashtu se, pa rolin e rëndësishëm të subjekteve krijuese dhe ekzekutuese, dukuri të tilla s'kishin për të qenë veçse imagjinare. Është idealiste atëherë të kërkojmë që individualizimi, gjallërimi, freskimi, rinimi i stileve muzikore të bëhet vetvetiu, me «frymën e shenjtë», pa punën e gjallë, të madhe dhe të shumanshme të artistëve popullorë.

Së dyti, *stile të caktuara muzikore të polifonisë labe s'kanë mundur të kapërcejnë kufijtë e ngushtë zonale, duke mbetur kështu të panjohura në rrafsh kombëtar*. Sado vepruese qoftë jeta e tyre, nëse ato nuk i kalojnë kufijtë lokalë, s'mund të flitet për një afirmim të plotë. Mënyra të kënduari që nuk njihen në rrafsh kombëtar, në përgjithësi, s'kanë dhe s'mund të kenë një përfytyrë dalluese. Ato gjithashtu, zakonisht, s'kanë dhe s'mund të kenë as edhe një nivel të lartë ideoartistik. Stile të caktuara muzikore, për

aq kohë sa nuk arrijnë t'i kapërcejnë hapësirat e ngushta, mbeten të përgjithshme, anonime, të paidentifikuara, ndërsa shpërthimi i kufijve zonalë shënon individualizimin, rritjen e nivelit ideoartistik, afirmimin e vërtetë të tyre. Kështu, njohja ose mosnjohja në rrafsh kombëtar është kriter i rëndësishëm që zbulon shkallën e individualizimit dhe vlerat ideoartistike të stileve muzikore popullore në përgjithësi.

Nëse stili muzikor i Himarës u njoh në botën shqiptare dhe jashtë saj së paku qysh në vitet '30 të shekullit tonë, kjo i detyrohet pikërisht përfytyrës aq të dallueshme dhe bukurisë së pakrahasueshme të tij. Në këtë drejtim, ai përfaqëson sigurisht shembullin më të gjallë, më të shkëlqyer, më të qëndrueshëm, një model vërtet të paarritshëm. Edhe dëgjuesi më i thjeshtë e shquan lehtësisht atë. Artdashësit nuk mund të mos mrekullohen nga niveli i lartë ideoartistik i këtij stili. Pak a shumë njësoj mund të shprehemi edhe për stilin muzikor të qytetit të Gjirokastrës, atë të Smokthinës të mbiquajtur *qazimademçe*, stilin e Bratajt, të Kaninës etj. Sot, mbarë opinioni ynë shkencor artistik çmon për shkallën e lartë të individualizimit dhe vlerat e shënuara ideoartistike të tyre veçanërisht stilin muzikor të Pilurit dhe atë të Bënçës. S'qëndrojnë më pas as stili muzikor i Dukatit, Tërbaçit etj.

Individualizimi, përcaktimi, qartësimi intonativ i stileve muzikore të polifonisë labe si dhe njohja e tyre në rrafsh kombëtar mund të vijë, para së gjithash, me një veprimtari më të dendur artistike folklorike, me një vëmendje të vazhdueshme ndaj rrugës dhe fateve të muzikës popullore, me një përkushtim të vërtetë ndaj saj, me një përkujdesje më të madhe ndaj krijuesve e interpretuesve popullorë etj. Si përfundim, sa më e dendur dhe sa më e gjallë të zhvillohet jeta artistike folklorike, aq më të individualizuara dhe aq më të njohura do të bëhen stilet muzikore; përkundrazi, sa më e vakët dhe sa më e plogësht të jetë ajo, aq më të painedividualizuara dhe aq më të panjohura do të mbeten stilet muzikore.

Ne vetëm sa u përpoqëm të cekim veçori të disa stileve muzikore më në zë të polifonisë labe, proces gjatë të cilit do-lën në pah njëkohësisht probleme të ndryshme të jetës bashkëkohore artistike folklorike. Por, natyrisht, është e nevojshme që ato t'i nënshtrohen një studimi të plotë. Hulumtimi i gjerë dhe i thellë i stileve muzikore të polifonisë dhe mbarë muzikës popullore shqiptare përbën një detyrë të rëndësishme të studiuesve tanë etnomuzikologë. Përmes kësaj rruge jemi

të bindur se ndihmohet drejtpërsëdrejti edhe procesi i zhvillimit krijues të muzikës popullore, i përthithjes së vlerave të saj nga arti muzikor profesionist, duke vënë në jetë porosinë shumë të vlefshme të shokut Enver Hoxha: «Në asnjë mënyrë të mos heqim dorë nga këngët popullore, përkundrazi, të përpiqemi që kompozitorët tanë të mbështeten fort pikërisht në këto këngë»*.

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1977, f. 469.

DUKURI NOVATORE TË POLIFONISË LABE

Në këtë kapitull do të analizohen, mes të tjerash, dukuritë novatore kryesore që ka njohur polifonia labe gjatë periudhës së Ndërtimit Socialist të vendit, pra, afërsisht gjatë gjysmës së dytë të shekullit XX. Dukuri të tilla, për vetë specifikën estetike të muzikës popullore, zakonisht, janë mjaft të kufizuara brenda një hapësire relativisht të vogël e një kohe relativisht të shkurtër. Veç kësaj, në kushtet e një zhvillimi ekonomiko-shoqëror në përgjithësi kudo të njëjtë të krahinave të ndryshme etnografike të vendit tonë, shpesh ato janë të përbashkëta, mbarëkombëtare. Por, në të njëjtën kohë, s'duhet harruar për asnjë çast se dukuritë novatore fitojnë gjithmonë veçori e tipare dalluese nga njëra krahinë në tjetrën, nga njëra etapë e zhvillimit në tjetrën.

Novatorizmi në kulturën muzikore polifonike labe, si kudo në artin popullor dhe atë refleks, duhet vështruar si një unitet dialektik midis mohimit të disa anëve të muzikës tradicionale dhe pohimit, ruajtjes së mjaft anëve e dukurive të tjera të saj. Estetika marksiste-leniniste e vështron novatorizmin, në radhë të parë, si çështje të përmbajtjes së artit dhe të letërsisë. Rrjedhimisht, me nocionin «dukuri novatore» s'duhet të nënkuptojmë medoemos një rritje thjesht sasiore të mjeteve kryesore shprehëse muzikore. Problemi është më i

ndërlikuar; më tepër sesa në shfaqjet formale, të jashtme, vëmendja lipset përqëndruar në shfaqjet substanciale, të brendshme. Kjo do të thotë se, në një rast të tillë, objekt kryesor duhet të jenë çështjet intonative, që përbëjnë edhe thelbin e artit muzikor në përgjithësi. Po qe se u kalojmë anash çështjeve të tilla, atëherë do të biem në formalizëm. Por, duke e parë novatorizmin, mbi të gjitha, në përmbajtjen intonative të polifonisë labe, njëkohësisht, s'do të lihen pa shqyrtuar as shfaqjet novatore që vërehen në fushën e formës.

Brenda këtij kapitulli, krahas dukurive novatore kryesore, do të bëhen objekt hulumtimi edhe një sërë çështjesh të tjera. Herë më pak e herë më shumë, herë më tërthor e herë më drejtpërdrejt, ato ndihmojnë për të kuptuar më mirë pikërisht dukuritë novatore kryesore, dhe, në përgjithësi, procesin e zhvillimit që ka njohur kultura muzikore polifonike labe gjatë epokës së Ndërtimit Socialist të vendit.

MËNYRA E ARRITJES SË CILËSISË SË RE TË FOLKLORIT

Në procesin e zhvillimit të muzikës popullore, rolin pa-rësor e luajnë masat e gjera artdashëse. Polifonia, folklori muzikor dhe folklori në përgjithësi marrin gjithmonë autorësinë e përbashkët popullore. Një ndihmesë me vlerë japin pa dyshim edhe krijuesit e interpretuesit me prirje të shquara artistike. Në antitezë me kuptimin teorik metafizik dhe qëndrimin praktik arbitrar ndaj muzikës popullore, estetika marksiste-leniniste e shqyrton zhvillimin e saj në rrugë dialektike, në evolucionin e natyrshëm, gradual, objektiv nga njëra epokë historike në tjetrën.

Zhvillimi cilësor i folklorit është i ndryshëm në degë të ndryshme të tij. Kështu, p.sh., folklori bashkëkohor letrar ka një evolucion cilësor më të ndjeshëm sesa folklori bashkëkohor muzikor e koreografik. Gjinitë e krijimtarisë artistike popullore-lirika, epika, dramatika-evoluojnë gjithashtu në rrugë e mënyra të dallueshme njëra nga tjetra. Epika, p.sh., shquhet përgjithësisht nga një evolucion cilësor më i ndjeshëm sesa lirika. Po ashtu, në raport me lirikën, ajo i ka pasqyruar dhe i pasqyron kushtet e reja ekonomiko-shoqërore më shpejt e më drejtpërdrejt. Lloje të ndryshme të folklorit-lirika e dashurisë, e dasmës, elegjiake etj., — njo-

hin po ashtu një evolucion cilësor të ndryshëm. Në lirikën humoristike dhe të dashurisë, p.sh., takohen cilësi të reja më të ndjeshme sesa në lirikën baritore, elegjiake etj. Pak a shumë, e njëjta dukuri shfaqet edhe në llojet e ndryshme të epikës etj.

Mënyra e arritjes së cilësisë së re të folklorit është gjithmonë hopi gradual, pa shpërthim. Ai s'kryhet njësoj as brenda folklorit në përgjithësi, as brenda së njëjtës dege dhe as brenda së njëjtës gjini. Degë të folklorit, gjinitë e llojet e tij njohin një evolucion cilësor të ndryshëm.

BASHKËVEPRIMI MUZIKOR — NJË NDËR SHKAQET OBJEKTIVE TË DUKURIVE NOVATORE

Evolucioni i muzikës popullore kushtëzohet nga shkaqe të ndryshme, objektive e subjektive. Ndër to, shkaqet kryesore objektive janë: a) *kushtet e reja* ekonomike, shoqërore, kulturore, artistike të krijuara, si ngado në vendin tonë, edhe në zonat etnografike labe gjatë epokës së socializmit, të cilat kanë ndikuar thellë në evolucionin e tërë artit popullor; b) *zhvillimi i brendshëm* ose, më mirë, të themi vetëzhvillimi i muzikës popullore; c) *bashkëveprimi muzikor*, si mes muzikës popullore të zonave të ndryshme etnografike, ashtu edhe mes muzikës popullore dhe asaj reflekse. Ndërsa, ndër shkaqet subjektive, duhen mbajtur parasysh, në radhë të parë, *aftësitë dhe niveli i ngritur* artistik e kulturor i krijuesve, bartësve dhe interpretesve të folklorit.

Duke qenë të ndërgjegjshëm për karakterin dhe rolin universal që luajnë këta faktorë në zhvillimin e muzikës popullore, të trajtojmë vetëm njërin prej tyre—bashkëveprimin muzikor. Si rrjedhojë e një faktori të tillë, në muzikën popullore futen, kohë pas kohe, nuanca të reja intonative, figura të panjohura ritmike, një formë që herë-herë afrohet me atë të krijimeve të kultivuara, një dinamikë e agogjikë e re etj. Mirëpo, intonacionet dhe çdo element tjetër muzikor nuk mund të përfshihen dhe nuk përfshihen brenda muzikës popullore, nëse s'janë të pranueshme për ndërgjegjen dhe shijen estetike muzikore të artistëve popullorë. Pra, se çfarë elementesh të reja do të hyjnë në të, kjo përcaktohet nga kriteri i përzgjedhjes estetike. Bashkëveprimi muzikor mes muzikës po-

pullore të zonave të ndryshme ose mes muzikës popullore dhe asaj reflekte është vërtet një proces objektiv, por ai ndërmjetësohet nga veprimtaria e gjallë, subjektive e krijuesve popullorë. Kuptohet se, po të përfshiheshin në muzikën popullore gjithfarë elementesh të marra qoftë nga arti popullor, qoftë nga arti refleksi, ajo rrezikohej të shkonte drejt shformimit, përfytyra dalluese e saj do të vihej në dyshim etj.

Nga ana tjetër, si rrjedhojë e procesit të bashkëveprimit muzikor, në muzikën reflekte hyjnë intonacione popullore, parime kontrapunktike e harmonike popullore, ritmet, dinamika e agogjika, organika, dhe, përgjithësisht, fryma e muzikës popullore. Vetëm se intonacionet dhe çdo element tjetër muzikor popullor nuk vijnë dhe s'mund të vijnë brenda saj, pa kaluar përmes ndërgjegjes dhe shijes estetike muzikore të artistëve profesionistë. Pra, se çfarë elementesh të reja do të hyjnë në të, kjo përcaktohet sërish nga kriteri i përzgjedhjes estetike. Bashkëveprimi mes muzikës reflekte dhe asaj popullore është vërtetë një proces objektiv, por ai ndërmjetësohet nga veprimtaria e gjallë, subjektive e kompozitorëve. Sikur të ndodhte ndryshe, një çështje e tillë do të vulgarizohej, ajo do të ishte thjesht ekzotikë dhe kështu fare lehtë do të shkohej në formalizëm etj. Ndikimi i muzikës reflekte nga muzika popullore, dhe, ende më tej, mbështetja e ndërgjegjshme e kompozitorëve në folklorin muzikor përbën një kërkesë me rëndësi të dorës së parë në thellimin e vazhdueshëm të karakterit kombëtar popullor të muzikës sonë të realizmit socialist.

DREJTIMET KRYESORE TË DUKURIVE NOVATORE

Fusha e parë ku shprehen qartë prirjet novatore të polifonisë labe është *përmbajtja artistike*, dhe, brenda saj, ndryshimi, pasurimi e zhvillimi i tipareve intonative. Është me të vërtetë interesante të vërehet sesi shtrati intonativ i kësaj polifonie, ndonëse në një mënyrë tepër të ngadaltë, nën veprimin e kushteve ekonomiko-shoqërore, lëviz ndryshon, pasurohet, zhvillohet, merr pamje të një natyre të tillë, të cilat, disa herë, as që mund të përfytyroheshin. Kështu, në mjaft këngë, mbi bazën e intonacioneve tradicionale, kanë lindur intonacione të reja, që, sidoqoftë, u japin atyre shtrirje mo-

dale më të gjerë, ndërtim modo-tonal më të zhvilluar, pasuri intervalore më të madhe, dhe, në tërësi, një përfytyrë individuale, origjinale, të papërsëritshme. Tipike në këtë drejtim janë, mes të tjerash, krijimet: «Ligjëro, shoku Enver» (Dukat), «Lindi luania luanë» (Tërbaç), «Tundu, bejkë e bardhë, tundu» (Pilur), «Bij çobanësh neve jemi» (Bëncë)*. Një analizë e shkurtër e melodikës së krijimeve të tilla krijon përfytyrime të qarta rreth pasurimit intonativ që ka fituar kultura muzikore polifonike labe gjatë dhjetëvjeçarëve të fundit.

Kënga dukatase «Ligjëro, shoku Enver», nga pikëpamja intonative, është mjaft e thjeshtë. Në të substanca muzikore përfshihet e tëra brenda fjalisë së parë. Pastaj, me variacione të lehta, të buta, të vogla, ajo dëgjohet gjatë gjithë krijimit. Disa nga veçoritë e melodikës së saj janë: shtrirja modale në largësinë e septimës së vogël, ndërtimi modo-tonal pesëtingëllor, përdorimi i shpeshtë i tercës së madhe etj.

Kënga tërbaçote «Lindi luania luanë», në rrafsh intonativ, është pak më e pasur. Këtu substanca muzikore e pjesës së parë, në të vërtetë, shfaqet disi e ndryshme nga ajo e pjesës së dytë. Ndërkohë, brenda secilës pjesë, ndryshimet intonative paraqiten gjithashtu të lehta, të buta, të vogla. Veçori të melodikës së saj janë: shtrirja modale në largësinë e kuartës së pastër, ndërtimi modo-tonal katërtingëllor, përdorimi veprues i sekondës së madhe etj.

Kënga piluriote «Tundu, bejkë e bardhë, tundu», nga pikëpamja intonative, shfaqet sa e thjeshtë, aq edhe e individualizuar. Hollë-hollë, këtu është e njëjta substancë muzikore, që, duke variuar lehtë, butë, pak nga pak, ndihet brenda çdo fjalie. Në këtë mënyrë, ajo, muzikalisht, sikurse dy krijimet e tjera, ndërtohet mbi një bërthamë intonative. Disa ndër veçoritë e melodikës së saj janë: shtrirja modale në largësinë e kuintës së pastër, ndërtimi modo-tonal katërtingëllor, përdorimi i shpeshtë i tercës së vogël etj.

Kënga bëncore «Bij çobanësh neve jemi», në rrafsh intonativ, nuk ruan thjeshtësinë e simotrave të veta. Këtu substanca muzikore e pjesës së parë — strofës, në të vërtetë, shfaqet e ndryshme nga ajo e pjesës së dytë — refrenit. Sakaq, nuancimet intonative brenda çdo pjese, sikurse edhe në krijimet e mëparshme, janë njësoj të lehta, njësoj të buta, njësoj të vogla. Gjithsesi, lënda muzikore tani s'ka dyshim që paraqitet më e zhvilluar. Veçori të melodikës së saj janë:

*) Shih shembujt muzikorë në fund të kapitullit.

shtrirja modale në largësinë e kuintës së pastër, ndërtimi modo-tonal katërtingëllor, përdorimi veprues i sekondës së madhe etj.

Herë-herë, zhvillimi intonativ i polifonisë labe ka njuhur rrugë më të ndërlikuara. Një dukuri e tillë vërehet, p.sh., në këngën piluriote «Njëzetë e tetë mijë yje» dhe në këngën bënçore «Rrofsh sa moshë e kësaj toke». Substanca muzikore e krijimit të parë ngjizet nga dy bërthama, ndërsa ajo e krijimit të dytë, nga tri bërthama kryesore. Që të dyja krijimet shquhen prej tiparesh strukturore thujtse të përbashkëta: shtrirje modale në largësinë e septimës së vogël, ndërtim modo-tonal pesëtingëllor, përdorim të dendur të septimës së vogël etj. Mirëpo, ndërsa në rastin e parë melodika vjen e gjerë, e këndueshme, pasionante, lirike, në rastin e dytë përtohet një melodikë disi e thyer, e ashpër, e skalitur, epike.

Krijimet që u analizuan shkurtimisht, po t'i vështrojmë në një plan të përgjithshëm, shquhen nga disa anë të përbashkëta me rëndësi parimore. Në radhë të parë, qoftë nga pikëpamja substanciale, qoftë nga pikëpamja formale, ato mbështeten në traditën artistike folklorike vendase. Me fjalë të tjera, krijime të tilla nuk e mohojnë tërësisht traditën. Herë më pak e herë më shumë, ato në çdo rast marrin diçka intonative e modale prej saj. Se sa e rëndësishme është një substancë e tillë, mjafton të kujtojmë pikërisht stilet më novatore që ka njohur historikisht polifonia labe — dukatasin, tërbaçiotin, piluriotin, bënçorin. Pra, krijimet e reja i përmbahen traditës artistike folklorike vendase si në drejtim të përmbajtjes intonative, ashtu edhe në drejtim të formës artistike. Sikur të mos përfilllej ajo — tradita artistike folklorike vendase — pasuria intonative e modale e këngës polifonike labe do të humbiste, veçoritë zonale do të varfëroheshin, kishte për të ndodhur një lloj rrafshimi i papëlqyeshëm, dhe, në tërësi, origjinaliteti i saj do të vihej gjithmonë në dyshim. Atëherë do të ecej në një rrugë jo të natyrshme, të gabuar.

Krijimet e mësipërme, nëse, nga njëra anë, mbështeten në traditën artistike folklorike vendase, nga ana tjetër, dallohen cilësisht prej saj, qoftë substancialisht, qoftë formalisht. Me fjalë të tjera, krijime të tilla e mohojnë në një masë traditën, herë më pak e herë më shumë ato i largohen asaj. Pikërisht këtu qëndron procesi i ndryshimit, pasurimit, zhvillimit intonativ e modal. Nëpërmjet këtij procesi, kënga polifonike labe u përqaset kushteve të reja ekonomiko-shoqërore, shpreh një epokë historike cilësisht të re, nuk mbetet e njëjlojtë nga njëra kohë në tjetrën, për pasojë, nuk rrudhet e nuk zbehet.

Krijimet e analizuara, nga pikëpamja muzikore, gjithsesi janë të individualizuara, të përcaktuara, të qartësuara. Përfytyra e tyre është aq e skalitur, aq e arrirë, aq e përkryer, saqë ne i shquajmë qoftë edhe përmes një dëgjimi të thjeshtë. Veç kësaj, ato nuk vijnë si të izoluara, përkrah tyre qëndrojnë sa e sa simotra, sa e sa krijime tipike për fshatra ose zona të ndryshme etnografike. Kështu, në të vërtetë, përfaqësohen stile të caktuara muzikore. Krijime të tilla, zakonisht, sjellin një përmbajtje ideo-emocionale dhe në tërësi vlera estetike të reja, të panjohura më parë. Ato arrijnë të na kënaqin estetikisht, mbi të gjitha, me individualitetin, origjinalitetin, përsëritshmërinë, me bukurinë e veçantë, me freskinë, me pasurinë e vlerave të tyre.

Së fundi, këngët që u shqyrtuan, si përsa u takon proceseve krijuese, ashtu edhe atyre ekzekutuese e përjetuese, u përmbahen normave dhe parimeve të estetikës së folklorit. Kështu, nga pikëpamja krijuese, ato, përgjithësisht, nuk ndërlikohen; merrren një, dy ose tri bërthama kryesore intonative, të cilat, siç u pohua, variohen lehtë, butë, pak nga pak. Ndërsa, në rrafsh ekzekutues, ato mund të këndohen lirisht nga masa e gjerë artdashëse. Natyrisht, niveli i lartë artistik arrihet vetëm prej këngëtarësh me aftësi të spikatura muzikore. S'duhet dyshuar pastaj se edhe përjetimi i tyre bëhet me dëshirë e me ëndje, u sjell kënaqësi të veçantë estetike artdashësve, plotëson nevoja të rëndësishme shpirtërore etj. Karakteri popullor, folklorik, autentik i këngëve të tilla, në analizë të fundit, tregon qartë se ato janë zhvilluar në një rrugë estetikisht të drejtë. Dukuritë novatore të tyre s'janë trill i krijuesve, bartësve e interpretuesve të shquar, por pasurim e zhvillim dialektik i traditës.

Fusha e *dytë* ku shprehen qartë prirjet novatore të polifonisë labe lidhet me *mjetet shprehëse dhe formën artistike* të saj në tërësi. Kuptohet se ndryshimi, pasurimi, zhvillimi intonativ nuk mund të mos nxisë pak a shumë, tërthor o drejtpërdrejt evolucionin e mbarë mjeteve shprehëse muzikore, kontrapunktit, harmonisë, ritmikës etj. Por, siç tregon përvoja e artit muzikor popullor botëror, mjete të tilla zhvillohen me hapa shumë më të ngadalta sesa melodika; për periudha të gjata kohe, ato qëndrojnë gati të pandryshueshme, të paluajtshme. të njëjta. Megjithatë, sidoqë shumë ngadalë, mjetet shprehëse disi ndryshohen, disi pasurohen e zhvillohen.

Në rrafsh *polifonik*, drejtimet novatore kryesore mendojmë se janë: 1) prirja për të thelluar kontrastin intonativ mes solistëve kryesorë, marrësit e kthyesit; 2) prirja për të

përftuar një kontrast të ndjeshëm modal mes solistëve kryesorë, veçanërisht raportin gradë e parë — gradë e pestë mes modeve përkatëse të tyre; 3) prirja për të ngjizur një kontrast më të madh regjistrash mes solistëve kryesorë; 4) prirja për të aktivizuar shpesh llojn e hedhësit si iso e dytë, e cila qëndron ngaherë në lartësinë e një terce të vogël mbi notën bazë.

Në rrafsh *harmonik*, drejtimet novatore më të rëndësishme mendojmë se shfaqen në: 1) prirjen për të pasur bashkëtingëltime harmonike sa më të plota, të formuara dendur nga tre ose katër tinguj të ndryshëm; 2) prirjen për të përftuar bashkëtingëltime harmonike të një karakteri të qartë minor; 3) prirjen për të ngjizur bashkëtingëltime harmonike më tepër konsonante; 4) prirjen për të mbrytur bashkëtingëltime harmonike, të cilat, nga pikëpamja strukturore, u përjasen bashkëtingëltimeve harmonike të muzikës reflekse, si: kuint-akordi minor (t_5), kuart-sekst-akordi minor (t_{04}), sept-akordi minor i tonikës (t_7), sekond-akordi minor i tonikës (t_2) etj.

Në rrafsh *ritmik*, drejtimet novatore kryesore mendojmë se janë: 1) prirja për të pasur një ritmikë muzikore të matur, të qartë, të saktë; 2) prirja për të përftuar sidomos masa ritmike të thjeshta dynjësish, dy të teta ose dy të katërta; 3) prirja për të ngjizur thyerje ritmike — kalime nga disa masa ritmike në disa të tjera brenda së njëjtës këngë, çka shfaqet si rrugë e frytshme për të shprehur sa më mirë përmbajtjen ideomocionale; 4) prirja për të pasur poliritmi, madje edhe heterometri, bashkëjetesë masash ritmike me cilësi të ndryshme, të thjeshta e të përziera, brenda të njëjtit krijim, që, kur s'niset nga parapëlqime të jashtme, e shkathtëson formën muzikore, rrit aftësinë e saj për të materializuar sa më mirë përmbajtjen artistike.

Në rrafsh *formal*, si drejtim novator më i rëndësishëm mendojmë se është *prirja për të rritur, zgjeruar, thelluar formën*. Ajo objektivizohet ose me anë të refreneve të përbëra nga dy, tre, katër a më shumë vargje, ose me anë të formave tërësisht strofike. Për rrjedhojë, në varësi nga numri i vargjeve ndryshon edhe numri i fjalive muzikore. Ja një shembull tipik: «Jeleku me salltanete,/ bobo, ç'më bëri për vete;/ shko dhe rrotulloma synë,/ mos më le vetëm në brinjë». Një dukuri e tillë novatore është pasojë jo vetëm e përmbajtjes së re që trajton kënga polifonike labe, brenda së cilës buisin para së gjithash temat e mëdha epike të kohës, por edhe e ndikimit të gjallë që poezia reflekse ushtron ndaj poezisë popullore, e bashkëveprimi ndërsjellës veprues mes tyre etj.

Fusha e *tretë* ku shprehen qartë prirjet novatore të polifonisë labe është *të kënduarit, të ekzekutuarit, interpretimi*. Këtu dallohen shfaqje novatore disi të jashtme dhe shfaqje novatore më të brendshme. Shfaqja e parë novatore në këtë fushë është *prirja për të kënduar në mënyrë të përzier, gra e burra së toku*. Aktualisht, vështirë se gjendet ndonjë zonë etnografike dhe madje fshat i Labërisë ku, krahas të kënduarit në mënyrë të njëjtë — gra ose burra veç e veç — të mos këndohet edhe në mënyrë të përzier — gra e burra së toku. Një prirje e tillë karakterizon sidomos brezat e rinj. Natyrisht, nuk duhet menduar se interpretimi i përzier ka munguar tërësisht në të kaluarën. Nga sa është vërejtur, atë e nxiste, mes të tjerash, jeta blegtorale e malësorëve lebër gjatë së cilës burra, gra, fëmijë rrinin së bashku në stane për muaj me radhë. Është e qartë se pozita e gruas në shoqërinë tonë, emancipimi i vazhdueshëm i saj, dhe, në tërësi, kushtet ekonomiko-shoqërore të epokës socialiste nuk mund të mos e nxisin ende më shumë një interpretim të tillë. Në këtë kuptim ai duhet vështruar si dukuri novatore.

Përvoja tregon se, kur polifonia labe ekzekutohet në mënyrë të përzier, zakonisht, melodinë e parë të saj e këndon një grua, melodinë e dytë — një burrë, melodinë e tretë — goftë një grua, goftë një burrë, sipas rastit, ndërsa melodinë e katërt, siç kuptohet, një masë këngëtarësh gjithmonë heterogjene nga pikëpamja e gjinisë. Rastis që melodia e parë të vijë edhe si fryt i lojës së përbashkët zanore të dy solistëve me seks të ndryshëm, të cilët i ndërthurin vazhdimisht fjalitë muzikore. Gjithsesi, në këtë proces anët më të rëndësishme shfaqen në të kënduarit e melodisë së parë nga një grua dhe në të kënduarit e melodisë së dytë nga një burrë.

Në rastet kur polifonia labe interpretohet në mënyrë të përzier, është e kuptueshme të lindin disa vështirësi teknike, profesionale, muzikore të një natyre si të thuash objektive. Ato shkaktohen, mes të tjerash, nga regjistrat e ndryshëm të solistëve me seks të kundërt, timbret e largëta të tyre etj. Pikërisht për shkaqe të tilla janë të pakta rastet e suksesshme në këtë drejtim. Nga ana tjetër, përmes interpretimit të përzier, bëhet e mundur që kënga polifonike labe të pasurohet në rrafsh timbrik. Interpretimi i përzier shpreh një aspekt me rëndësi të jetës bashkëkohore të njerëzve tanë. Ata, siç punojnë e jetojnë së bashku, ashtu dhe këndojnë. Epoka e re, kushtet e reja ekonomiko-shoqërore reflektohen në forma të ndryshme edhe përmes ekzekutimit.

Një shfaqje tjetër novatore në fushën e interpretimit është *prirja për të kënduar gjithmonë me katër zëra*. Në përgjithësi duhet pranuar se, aktualisht, brezat e rinj të këngëtarëve parapëlqejnë të kënduarit katërzërësh, ndërsa brezat e vjetër të kënduarit trezërësh. Mirëpo, vërehet se edhe brezat e moshuar s'mungojnë të këndojnë me katër zëra. Pa dyshim se, së paku gjatë shekullit tonë, polifonia labe është interpretuar qoftë me tre, qoftë me katër zëra. Por, nëse gjatë gjysmës së parë të këtij shekulli ajo interpretohej zakonisht me tre zëra, gjatë gjysmës së dytë ekzekutohet më tepër me katër zëra, pra, me hedhës. Duke u kënduar me katër zëra, kënga polifonike labe sigurisht që tingëllon më e plotë nga pikëpamja harmonike, dhe, në tërësi pasurohet estetikisht.

Dukuri novatore në fushën e interpretimit është edhe *gjallërimi, shpejtimi, vrullërimi i lëvizjes*. Polifonia labe, në të kaluarën, ekzekutohej, zakonisht, në një lëvizje të ngadalshme e të qetë. Natyrisht, kurrsesi s'duhet menduar që ajo s'e ka njohur fare lëvizjen e gjallë e të shpejtë. Duke synuar një ngarkesë ideomocionale të ngjeshur, të fortë, komplekse, dhe, në përgjithësi, një lloj poetizimi, përmes kësaj rruge edhe procesi i përjetimit lehtësohej. Mirëpo, pa lënë pas dore të interpretuarit në një lëvizje të ngadalshme e të qetë, gjatë ditëve tona, kënga polifonike labe, veçanërisht refreni i saj, ekzekutohet shpesh në një lëvizje të gjallë, të shpejtë, të vrullshme. Për pasojë, nga njëra anë, është rritur forca shprehëse, nga ana tjetër, është theksuar karakteri recitativ, deklamativ, folës. Një dukuri e tillë vjen si ndikim i realitetit të sotëm shqiptar, në të cilin besimi për ndërtimin e plotë të socializmit dhe mbrojtjen e fitoreve të revolucionit, duke u mbështetur tërësisht në forcat tona, qëndron i patundur në ndërgjegjen e gjithë artistëve tanë popullorë.

Në fushën e interpretimit, *përcjellja e disa këngëve me vegla muzikore* është një shfaqje tjetër novatore. Tashmë është bërë e njohur se kjo prirje vërehet: a) në tri periudha të ndryshme historike të shekullit tonë — në vitet '30, në vitet '60, në vitet '70; b) në tre grupe të ndryshme polifonike — në grupin e Himarës, në grupin e Odries, në grupin e Pilurit; c) me tri mënyra të ndryshme realizimi — me orkestrinë, me saze, me vegla muzikore karakteristike, si fyell e culdyjare. Vlera të vërteta estetike në këtë drejtim sjell vetëm grupi i Pilurit. Nëse këngët labe që shoqërohen me instrumente muzikore, deri më sot, janë aq të pakta, sa ende nuk formojnë rrjedhë të ndjeshme, sikurse ndodh me polifoninë tonë my-

zeqare, toske, çame, ato prapë kanë tërhequr vëmendjen e studuesve etnomuzikologë dhe të opinionit të gjerë shkencor artistik.

KARAKTERI I NDËRLIKUAR I PROCESIT TË RISIMIT

Evolucioni i muzikës popullore është një proces i shumanshëm e i ndërlikuar. Së pari, për vetë thelbin e saj estetik, ajo zhvillohet në mënyrë të ngadaltë e graduale, çka do të thotë se, zakonisht, nuk mund të pritet një ndryshim i ndjeshëm intonativ e formal brenda pak viteve. Kështu, p.sh., intonacionet e reja melodike, që janë drejtimi më i rëndësishëm i zhvillimit të polifonisë labe shfaqen vetëm aty-këtu, pjesërisht, ndërkohë që intonacionet tradicionale janë mbizotëruese. Për këtë bindemi edhe sikur t'u drejtohem stiveve më novatore që ka njohur deri më sot ajo — stilit piluriot dhe atij bënçor. Shkak i një dukurie të tillë nuk është konservatorizmi ose mungesa e lëvizshmërisë së muzikës popullore ose muzikës në përgjithësi, por vazhdimësia e pasurisë intonative të vetë jetës, e cila ndryshon në mënyrë shumë graduale dhe nuk shkapëputet tërësisht nga e kaluara. Kjo ndodh edhe ngase polifonia popullore simbolizon një art të organizuar mirë, origjinal, me karakter mjaft përgjithësues dhe me parime estetike tepër të qëndrueshme.

Rrjedhimisht, këtu i ka rrënjët edhe ajo lidhje e ngushtë dhe e gjithanshme që ekziston mes polifonisë tradicionale dhe polifonisë bashkëkohore labe. Duke vërejtur se, në dallim nga arti profesionist, zhvillimi i folklorit është përgjithësisht tepër i ngadaltë e gradual, studimet tona kanë shpjeguar njëkohësisht shkaqet e një procesi të tillë. Në to është vënë në dukje se ky zhvillim ka qenë i kushtëzuar nga faktorë me karakter estetik, nga specifika e folklorit si formë e veçantë e krijimit të masave të gjera punonjëse, e cila në formacionet shoqërore parasocialiste ka pësuar përgjithësisht ndryshime të pjesshme dhe shumë graduale¹.

Së dyti, evolucioni ndërlikohet veçanërisht në muzikën

1) A. Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, «Probleme të estetikës», Tiranë, 1976, f. 16.

popullore zanore, për shkak të dy faktorëve me karakter estetik; ndërsa poezia e pasqyron intelektualisht realitetin objektiv në një mënyrë më të përcaktuar e më të plotë, muzika e shpreh atë ngaherë në një mënyrë më të përgjithësuar e më pak të detajuar; veç kësaj, poezia është element më i ndryshueshëm dhe më i lëvizshëm i këngës popullore, kurse muzika — element më i qëndrueshëm dhe më i paluajtshëm i saj. Në çdo kohë, dhjetëvjeçar, shekull, epokë historike gjithmonë lindin më shumë poezi popullore dhe më pak ose fare pak melodi të reja për t'i shoqëruar ato. Në këtë mënyrë, poezia mund t'i pasqyrojë dhe i pasqyron kushtet e reja ekonomiko-shoqërore të epokës sonë më drejtpërdrejt dhe më shpejt sesa muzika. Kjo materializohet fare mirë në një fakt të mirënjohur: dhjetëra e dhjetëra poezi, shpesh tepër të largëta njëra nga tjetra, këndohen me të njëjtën muzikë*. E, megjithatë, bëhet e mundur të arrihet qoftë uniteti poezi-muzikë, qoftë uniteti përmbajtje-formë.

Në afrimin ideoemocional mes elementeve përbërëse të muzikës popullore zanore, veç të tjerash, ndikon edhe procesi i përshtatjes së poezisë ndaj muzikës, format kryesore të shfaqjes së të cilit mendojmë se janë: të kënduarit e më shumë se një poezie të njohur me të njëjtën muzikë të njohur; të kënduarit e më shumë se një poezie të re me të njëjtën muzikë të re; të kënduarit e një ose më shumë poezive të reja me të njëjtën muzikë të njohur. Siç shihet, forma më interesante e shfaqjes së këtij procesi është e treta. Procesi i përshtatjes merr hov pikërisht kur kontradikta mes poezive tashmë të zhvilluara dhe melodive ende tradicionale është më e madhe. Siç u pa, kjo kontradiktë prek të dyja anët e çështjes, cilësore e sasiore. Në polifoninë labe ky proces shfaqet shumë shpesh dhe mund të themi se përbën një rregull të përgjithshëm të marrëdhënieve mes poezisë e muzikës. Prandaj melodika e stileve novatore të saj, veç të tjerash, është rrjedhojë edhe e bashkëveprimit të ndërsjellë e të përherëshëm poezi-muzikë. Solistët e këtyre stileve s'janë vetëm interpretues të zotë, por, në të njëjtën kohë, edhe krijues me aftësi të veçanta muzikore.

Raporti poezi-muzikë ka një natyrë mjaft delikate. Në të me rëndësi të veçantë është arritja e unitetit mes të dyja anëve, si përta i takon ngarkesës ideore, intelektuale, ashtu edhe asaj ndjesore, emocionale. Në këngën «Yje keni për të

*) Në këtë rast, mendojmë se del në pah, më tepër, një veçori e këngës popullore fshatare.

mbetur» (Lazarat) lënda muzikore përputhet mirë ideoemotionalisht me lëndën letrare. Kështu, ato krijojnë së toku një figurë artistike të qartë e të njësuar, ku, mes të tjerash, ndihet dhembja për dëshmorët dhe heronjtë e Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare. Përkundrazi, intonacionet e këngës «Bilbili i vendeve të mia» (Pilur) sjellin një notë dhembjeje e keqardhjeje të tepruar, më të madhe nga sa kërkon poezia. Si rrjedhojë, gjendja e tendosur emocionale që përfotohet në pjesën e parë të këngës nuk e afron, por e largon muzikën nga poezia.

Atëherë, mund të pranojmë se faktorët themelorë që kush-tëzojnë unitetin poezi-muzikë janë: a) ndryshueshmëria e poezive, cilësia e tyre për t'iu përshtatur së njëjtës muzikë; b) forca përgjithësuese e muzikës, aftësia e saj për të bashkëjetuar me poezi të ndryshme; c) interpretimi si proces subjektiv krijues në jetën e muzikës popullore, mes të cilit, ashtu sikurse poezia i afrohet ideoemotionalisht muzikës, kështu edhe muzika nis të përqaset me të.

Raporti poezi-muzikë, herë-herë, gabimisht njësohet me raportin përmbajtje-formë. Sipas këtij koncepti, ndërsa poezia ka të bëjë thjesht ose vetëm me përmbajtjen artistike, muzika lidhet thjesht ose vetëm me formën artistike. S'është vështirë të kuptohet se, në këtë rast, poezisë i mohohet forma, kurse muzikës-përmbajtja. Në të vërtetë, brenda artit sintetik të muzikës zanore, qoftë poezia, qoftë muzika, janë njëkohësisht edhe elemente të përmbajtjes, edhe elemente të formës. Raporti poezi-muzikë, duke mos qenë i njëjtë me raportin përmbajtje-formë, parakupton afrinë, unitetin, lidhjen, bashkëveprimin mes këtyre dy elementeve, si në aspektin ideor, ashtu edhe në aspektin lëndor. Në raste të tjera, raporti poezi-muzikë gabimisht pranohet si i barabartë dhe i njëjlojtë për tërë fushën e gjerë të muzikës zanore, homofonike ose polifonike, fshatare ose qytetare, popullore ose reflekse etj. Duke mos u përfillur specifika e raportit poezi-muzikë në lloje dhe ndarje të ndryshme të muzikës zanore, s'del dhe s'mund të dalë në pah roli konkret që luajnë elementet e saj përbërëse.

Marrëdhëniet poezi-muzikë në art mund të marrin një shpjegim estetikisht të drejtë vetëm duke u nisur nga përgjithësimi teorik i mirënjohur, sipas të cilit një poezi ose një muzikë e caktuar, në vetvete, ka secila përmbajtjen dhe formën e saj, ndërsa, kur ato bashkohen, lind vetëm një përmbajtje artistike dhe vetëm një formë artistike. Në raste të tilla, përftohet kështu një përmbajtje dhe formë komplekse, e ndërlikuar, e përbërë nga elemente me thelb estetik të ndry-

shëm, të cilat, si pasojë e punës krijuese artistike, njësohen, bashkohen. Pra, as poezia s'është vetëm përmbajtje, as muzika s'është vetëm formë, por janë përmbajtja dhe forma që ngjizen nga dy elemente me cilësi estetike të ndryshme.

Evolucioni i muzikës popullore polifonike, sikurse ai i muzikës popullore në përgjithësi, duhet, medoemos, të respektojë një normë themelore, ruajtjen e lidhjeve gjenetike e strukturore me traditën muzikore popullore. Nëse ai nuk i përmbahet kësaj norme, atëherë zbehet origjinaliteti i stileve muzikore polifonike, humbasin bukuria dhe freskia e tyre, veniten veçoritë muzikore zonale etj. Sido që shembujt pozitivë të mbështetjes mbi traditën muzikore popullore janë të shumtë, nuk mungojnë as raste të një keqkuptimi të saj. Në këtë mënyrë, mjaft këngë të sotme polifonike e marrin fillësën, dhe, ndonjëherë tërë lëndën muzikore në intonacionet e vajtimit monofonik. Kjo rrugë është e natyrshme në krijime ku përmbajtja ideoemocionale ruan edhe nota dhembjeje e keqardhjeje. Veçse në praktikë u duhet ruajtur teprive, veprimeve të tejskajshme, të cilat, në fund të fundit, ulin vlerat ideoartistike të këngëve.

Evolucioni i mbarë muzikës popullore është ngaherë një proces i natyrshëm, objektiv dhe jo një proces artificial, subjektiv. Shfytyrimet në përmbajtjen intonative dhe në formën artistike të muzikës polifonike vijnë, kryesisht, si pasojë e veprimit të faktorëve subjektivë. Të marrim një shembull. Njihen tashmë përpjekjet, ndonjëherë të suksesshme, që janë bërë për të shoqëruar polifoninë labe me vegla muzikore karakteristike, si: fyelli dhe culdyjarja. Me këngën «Çobankë e shelegëve», grupi i Rexhinit kërkoi t'i hapte udhë më mirë kësaj dukurie novatore. Mirëpo nuk shënoi asnjë sukses—instrumentistët luajnë vetëm një herë para se të nisë kënga(!). Kështu që, në një rast të tillë, përcjellja me vegla muzikore duket, më tepër, si një zbukurim i jashtëm, formal.

INTERPRETIMI SI FAKTOR I RUAJTJES SË ORIGJINALITETIT TË MUZIKËS POPULLORE

Një faktor i rëndësishëm për ruajtjen e origjinalitetit, veçanësisë, përfytyrës dalluese, bukurisë së muzikës popullore është procesi subjektiv i të kënduarit, të ekzekutuarit, ose, siç

e quajmë zakonisht, *interpretimi*. Në përgjithësi, ai duhet konsideruar tepër delikat, mbasi shpesh mjetet shprehëse ruajnë nuanca individuale nga njëri stil muzikor në tjetrin. S'është vështirë të kuptohet se një interpretim me nivel artistik mund të zbulojë plotësisht vlerat e një kënge, pjese a vepre muzikore, ndërkohë që një interpretim i zbehtë s'mund ta arrijë këtë kërkesë. Është e lehtë të merret me mend gjithashtu se, në dy interpretime të ndryshme, përmbajtja ideo-emocionale e një kënge, pjese a vepre muzikore të caktuar fiton nuanca të ndryshme. Interpretimi ka vlerë të përgjithshme në muzikë — ai i rikrijon dhe u jep jetë mbarë veprave muzikore, të vogla e të mëdha, të lehta e simfonike, zanore e instrumentore, solistike e orkestrale, kantato-oratoriale e sonato-simfonike etj. Madje, në këtë kuptim parimor, muzika, ndryshe nga piktura e skulptura, klasifikohet si një art veprues, pra, si një art që ka nevojë domosdo për interpretim a ekzekutim.

Duke theksuar rolin e veçantë të interpretimit, shoku Enver Hoxha shkruante: «Karakterit kombëtar popullor shprehet jo vetëm në krijimtari, por edhe në ekzekutimin dhe në interpretimin e saj.»* Ndikimin e vet mbi përmbajtjen ideo-emocionale interpretimi e ushtron, në radhë të parë, me anë të solistëve, marrësit, kthyesit, hedhësit. Pikërisht në lojën e tyre mund të vërehen tiparet e përgjithshme të interpretimit popullor shqiptar, disa nga të cilat janë: vërtetësia, dashuria për jetën, optimizmi për të ardhmen, patosi atdhetar e revolucionar, thellësia e mendimit, gjerësia emocionale, niveli i lartë artistik etj. Duhet të mbajmë gjithmonë parasysh se interpretimi i polifonisë labe, sikurse ai i këngës shumëzërëshe në tërësi, bëhet në mënyrë kolektive. Kujtojmë, sidomos, rolin e isos në këtë lloj polifonie. E interpretuar, zakonisht, nga një masë këngëtarësh, ajo luan një rol të rëndësishëm në atmosferën e përgjithshme ideoemocionale.

Sigurisht që polifonia labe interpretohet, në pjesën më të madhe, nga grupe të rriturish, me moshë 40-50 vjeç. Janë pikërisht këto grupe që mund ta përcjellin më mirë muzikën popullore. Tashmë është i mirënjohur niveli i lartë i interpretimit që karakterizon shumë grupe të tilla. Sidomos grupi i Gjirokastrës, i Smokthinës, i Himarës, Dukatit, Tërbaçit, Pllurit, Bënçës, me mjeshtërinë dhe saktësinë e lojës, e radhisin veten ndër grupet popullore polifonike më të shquara të vendit tonë. Veç grupeve të të rriturve, kënga shumëzërëshe labe

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1977, f. 538.

interpretohet gjithashtu nga mjaft grupe vajzash e djemsh. grupe të përziara të rinjsh, grupe fëmijësh etj. Ndër ta, vëmendje zgjon sidomos grupi i Lapardhasë, një grup i panjohur më parë. Përmes këngës «Janinës ç'i panë sytë», interpretuesit e saj, gjashtë djem të rinj, të gjithë këngëtarë të talentuar e të zellshëm, treguan se polifonia labe mund të jepet me muzikalitet e kulturë të lartë. Po kështu, grupi i të rinjve të qytetit të Gjirokastrës interpreton bukur, në një mënyrë vërtet artistike këngën «Në qafë të Peshkëpisë», ai i të rinjve të Himarës këngën «Llaj çoban», grupi i fëmijve të Fushvërrisë — «Jam fatos nga Labëria» etj. Grupe të kësaj natyre sjellin freski, gjallëri, optimizëm, dhe, në përgjithësi, frymën e kohës në interpretim. Dinjiteti artistik interpretues i tyre tregon se brezi i ri po e përvetëson mirë traditën muzikore popullore etj.

Por, krahas arritjeve, në polifoninë labe ka raste të interpretimit të dobët, të cilat meritojnë vëmendjen e plotë të studiuesit etnomuzikolog. Ajo interpretohet edhe nga grupe që s'kanë ndonjë mjeshtëri të veçantë, prandaj loja e tyre na shkakton emocione të zbehta estetike. Grupe të tilla, zakonisht, s'arrijnë të krijojnë vlera artistike gjatë interpretimit. Ato mjaftohen me një lojë të ftohtë, inerte, pa jetë, që s'ka se si të depërtojë në përmbajtjen ideoemocionale të krijimeve. Nëse dukuria e përgjithshme janë përpjekjet për nivel të lartë intepretimi, s'duhet të nënvletësohen aspak shfaqjet e një niveli të ulët. Muzika jonë popullore do të mund të njohë ngaherë lulëzim e shkëlqim vetëm përmes një interpretimi mjeshtëror.

Për intepretim e muzikës popullore, disa herë, ekziston një koncept i gabuar e thjeshtëzues. Sipas këtij koncepti, për të kënduar një këngë polifonike, s'ka nevojë të bëhen përgatitje të veçanta, duke nënvlerësuar dhe shpërfillur kështu mjeshtërinë artistike interpretuese. Kënga, vallja, melodia popullore, homofonike ose polifonike, mund të jepen me dinjitet artistik vetëm e vetëm pas provash të vazhdueshme. Lartësimi i mjeshtërisë intepretuese është një kërkesë dhe normë artistike parimore. Koncepti që i quan të panevojshme ose të tepërta përgatitjet e posaçme në intepretim e muzikës popullore, teorikisht, ushqen mediokritetin artistik, ndërsa, praktikisht, ul vlerat ideoartistike të kësaj muzike. Si i tillë, ai duhet luftuar me të gjitha mënyrat.

Natyra thjesht zanore e polifonisë sonë popullore në përgjithësi dhe asaj labe në veçanti e ndërlikon së tepërmi in-

terpretimin e saj*. Kjo është arsyeja që këngë polifonike myzeqare, devollite, kolonjare, përmetare, çame etj., shpesh përcillen me vegla muzikore. Pra, kur mungon shoqërimi instrumentor, përpjekjet për nivel interpretues lipset të jenë më të mëdha.

Për të rritur nivelin e mjeshtërisë artistike interpretuese, rëndësi të dorës së parë marrin solistët e këngës polifonike: marrësi, kthyesi, hedhësi. Ata duhet të jenë jo vetëm bartës tipikë të traditës muzikore popullore të një krahine a zone etnografike të caktuar, por edhe këngëtarë me aftësi të shquara. Vetëm interpretues të tillë janë në gjendje, së pari, ta ruajnë e mbajnë gjallë traditën muzikore; së dyti, ta japin atë me nivel të lartë artistik; dhe, së treti, ta pasurojnë e zhvillojnë në rrugë të drejtë, dialektike.

Përfytyra e këngëtarit popullor, mes të tjerash, përcaktohet nga timbri i zërit të tij. Për këngëtarin popullor dhe atë profesionist janë karakteristike, përgjithësisht, timbre me cilësi të ndryshme. Ndaj, duke i dëgjuar ata, ne jemi në gjendje të shquajmë se cilit lloj i takojnë. Në veprimtari të ndryshme artistike folklorike, lokale ose kombëtare, s'mungojnë as këngëtarë që, së paku nga timbri, tregojnë se marrin pjesë në lëvizjen amatore dhe artin muzikor profesionist. Pjesëmarrja e tyre në veprimtari të tilla është pa vend.

Kur flasim për ngritjen e nivelit të mjeshtërisë interpretuese, duhet të mbajmë parasysh se kjo lidhet edhe me jetën artistike folklorike të grupeve popullore. Sa më dendur t'a ushtrojnë ato veprimtarinë e tyre, aq më tepër e rrisin mjeshtërinë artistike interpretuese. Përkundrazi, grupe që këndojnë më të rrallë, vetëm në ndonjë përvjetor ose festë lokale, s'ka sesi ta lartësojnë mjeshtërinë. Jeta e vakët artistike folklorike i le aftësitë dhe prirjet muzikore të këngëtarëve në stadin e tyre fillestar. Grupe të ndryshme popullore shquhen pikërisht sepse bëjnë një jetë të gjallë e të vazhdueshme —

*) Të filluarit e këngës në një mod tonalisht të përshtatshëm për regjistrin e këngëtarit popullor, ja se cila është çështja e parë që duhet të zgjidhë ai. Zakonisht, ngase nuk sheqërohen me vegla muzikore, këngët polifonike, herë-herë, nisin në një mod tonalisht të lartë, çka e vështirëson interpretimin e tyre. Më tej, për këtë arsye, ato edhe kur fillojnë në një mod tonalisht të ulët, modulojnë dhe arrijnë sërish në një mod tonalisht të lartë. Në rrethana thjesht zanore, vështirësi paraqesin gjithashtu harmonizimi, njësimi dhe ruajtja e raporteve të drejta mes zërave të këngëtarëve të ndryshëm etj.

japin herë pas here koncerte, incizohen në radio, regjistrohen në televizion etj.

Në jetën artistike folklorike, disa herë, vërehet një dukuri e çmuar: grupe që, deri dje, njiheshin fare pak, kryesisht brenda një fshati, zone ose krahine të caktuar etnografike, arrijnë të bëjnë emër në mbarë vendin. Madje, me veprimtarinë e tyre të dendur artistike, ato ndikojnë edhe mbi grupe të tjera dhe tërë jetën artistike folklorike. Në Labëri, gjatë dy dhjetëvjeçarëve të fundit, kështu ndodhi me grupet e Dukatit, Tërbaçit, Pilurit, Bënçës etj. Por vërehet edhe një dukuri e dëmshme: grupe të mirënjohura në rrafsh kombëtar e zbehin veprimtarinë gjer në atë shkallë, saqë emrat e tyre kujtohen vetëm si dëshmi e së kaluarës së afërt. Në ditët tona, kështu ndodh me grupet e Smokthinës, Himarës, Dukatit etj.

Ndërkohë, vetë jeta artistike folklorike kushtëzohet nga faktorë të ndryshëm, veçanërisht subjektivë. Mes të tjerash, një rol të rëndësishëm këtu luajnë vjershëtorët popullorë: ata ushqejnë dhe mbajnë gjallë grupet me krijime që pasqyrojnë, mbi të gjitha, aktualitetin socialist. Pa poezi popullore nuk mund të bëhet fjalë për jetë artistike folklorike. Përvoja tregon se, në përgjithësi, fshatrat me vjershëtorë popullorë të talentuar kanë edhe grupe me zë, dhe, anasjelltas, kur mungojnë ata (vjershëtorët) as grupet nuk dallohen. Por, nëse, nga njëra anë, vjershëtorët ndikojnë në jetën artistike të grupeve popullore, nga ana tjetër, edhe grupet, me kërkesat dhe nevojat e vazhdueshme të tyre për këngë të reja të frymëzuara, bëhen nxitje për vjershëtorët.

Nuk mund të mos vemë në dukje, së fundi, dy shfaqje të tejskajshme, të cilat ulin cilësinë e intepretimt rendjen vend e pa vend pas grupeve të përziara dhe shtimin jashtë mase të radhëve të isos. Është plotësisht e natyrshme që, në kushtet e reja ekonomiko-shoqërore, grupet e përziara (gra e burra së toku) të përdoren më dendur se në të kaluarën. Veç kjo s'duhet të kalojë në ekstrem, mbasi në këtë mënyrë mënjahohen grupet e njëjta (gra ose burra veç e veç). Në grupet e përziara, siç u vërejt, harmonizimi i zërave bëhet më i vështirë, për shkak të regjistrave të ndryshëm, timbreve të largët etj. Grupet e njëjta, përkundrazi, janë, zakonisht, më të njësuar e më kompaktë. Pikërisht këtu qëndron një nga shkaqet që grupe të tilla kanë pasur dhe do të kenë ngaherë përparësi në jetën artistike folklorike. Grupet e përziara, duke u praktikuar, nuk duhet kurrsesi të rivalizojnë grupet e njëjta. Ndërsa grupe të përziara ku merr pjesë vetëm një grua, por pa funksion solistik (!) s'ka përse të ngrihen. Sa për numrin

e radhëve të isos, natyrisht, s'mund të jepet ndonjë recetë. Përvoja tregon se s'është ana thjesht sasiore ajo që rrit nivelin e interpretimit, i cili varet, para së gjithash, nga aftësitë zanore të këngëtarëve.

SHFAQJE TË KEQKËPTIMIT TË DUKURIVE NOVATORE.

Zhvillimi dialektik i muzikës popullore parakupton që ajo të mos ndryshohet sa herë të dëshirojmë e si të dëshirojmë ne. Çështja, pra, shtrohet që evoluimi i saj kurrsesi të mos detyrohet, por të vijë natyrshëm, si rezultat i vetë-zhvillimit të brendshëm, dialektik që do të njohë me kalinin e kohës. Herë-herë, dëshira për ta zhvilluar medoemos muzikën popullore, shfaqje e një kuptimi metafizik mbi evoluimin, ka gjymtuar rëndë origjinalitetin e saj. Zakonisht, në raste të tilla, siç do të vërejmë më poshtë, duke u nisur nga vetë jeta artistike folklorike, absolutizohen ose keqinterpretohen drejtimit kryesore të dukurive novatore; ndryshimi, pasurimi, zhvillimi intonativ nuk bëhet mbi bazën e traditës vendase, por përmes huazimit nga stile sivëllezër ose muzika profesioniste. Gabimi është i qartë: intonacionet e reja shkëputen artificialisht prej intonacioneve tradicionale.

Kështu, në disa raste, origjinaliteti i polifonisë labëzbehet si pasojë e një largimi të thjeshtë intonativ prej traditës muzikore. Në kushtet kur në vendin tonë zhvillohet ngado një jetë e dendur artistike folklorike, dhe kur, siç kanë vënë në dukje studiuesit tanë, përdorimi i mjeteve teknike moderne të informacionit në sferën e qarkullimit të folklorit e rrit aftësinë komunikuese dhe përhapjen e artit popullor¹ etj., mes stileve muzikore bëhet përherë e më i madh procesi i bashkëveprimit të ndërsjellë, intonativ e formal. Si pasojë e këtij procesi, në stile të ndryshme mund të ndihen, dhe, në të vërtetë, ndihen edhe nuanca të stileve sivëllezër. Mirëpo çështja është që të ruhet origjinaliteti, veçanësisht, përfytyra dalluese e tyre. Stilet muzikore, duke fituar intonativisht diçka të re nga njëri-tjetri, s'duhet kurrsesi

1) A. Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*. «Probleme të estetikës», Tiranë, 1976, f. 21.

të humbasin veçoritë karakteristike. Intonacione të caktuara, përderisa përfaqësojnë stile muzikore të caktuara, do të kërkohen e pëlqehen vetëm në këto stile. Intonacionet jovendase u bëjnë një shërbim të keq, estetik stileve muzikore vendase, fshatare e ndërfshtatare.

Në raste të tjera, origjinaliteti i polifonisë labe përumbet si rrjedhojë e një lloj kultivimi ose përpunimi të traditës muzikore. Të një natyre të tillë janë, p.sh., këngët: «Kurrë më s'do marrësh udhët e kurveteve» (Nivan), «Bilbili i vendeve të mia» (Pilur), për të mos përmendur sa e sa krijime të tjera, që nuk njihen në rrafsh kombëtar. Përpunimi ose kultivimi i traditës muzikore popullore është, sigurisht, dukuria më e dëmshme që shfaqet hera-herës në folklorin tonë muzikor. Kjo dukuri vjen dhe nxitet vetëm nga dëshira subjektive: për ta «rinuar» medoemos stilin muzikor; për ta bërë atë «sa më të kohës»; për «t'ia rritur» me çdo mënyrë vlerat artistike; për të imituar stile të mirënjohura etj., pra, në thelb, për të ndryshuar, me çdo kusht, cilësinë e tij. Më shpesh, dëshirat subjektive nxitojnë t'i venë në jetë drejtuesit e arsimuar të grupeve folklorike. Por dihet se për muzikën popullore, si art kolektiv, nuk janë karakteristike përpunimi e kultivimi; ato kanë vend vetëm në muzikën profesioniste. Duke e konsideruar të dëmshëm përpunimin e saj, ne, në të njëjtën kohë, e quajmë të arsyeshme që ajo, në kushtet e skenës, p.sh., mund dhe duhet t'i nënshtrohet një lloj organizimi.

Origjinaliteti i polifonisë labe venitet gjithashtu kur kërkohet detyrimisht matshmëri, qartësi, saktësi metro-ritmike. Në këtë mënyrë, masat e thjeshta metrike dynjësish, kryesisht dy të teta, të cilat aktualisht priren të mbizotërojnë, përdoren vend e pa vend. Herë-herë, këtu metri dy të teta mënjanon disi, veçanërisht në këngë, jo vetëm metrat e përzier, si pesë të teta, shtatë të teta, nëntë të teta etj., por edhe metrat e thjeshtë, si: dy të katërta, tre të teta, tre të katërta etj. Ndërkohë, metrat e lirë, *poco rubato*, ose *rubato*, janë mënjanuar së tepërmi. Kufizimi i metrave muzikorë aq të përdorur në këngën shumëzërëshe tradicionale labe nuk mund të shpjegohet veçse me prirjen e njëanshme për zëvendësimin e tyre me një metër të thjeshtë, siç është dy të teta. Po ashtu, mënjanimi i ndjeshëm i metrave të lirë është sigurisht rrjedhojë e dëshirës subjektive për metra ngaherë të matur.

Veçanësia e polifonisë labe gjymtohet edhe kur rritja, zgjerimi, thellimi i formës e kalon sensin e masës. Forma e

stilit muzikor, shpeshherë, vjen si një karakteristikë dalluese e traditës vendase, fshatare ose zonale. Në rastet kur ajo i largohet traditës, duke u zhvilluar në rrugë të natyrshme estetike, pa dyshim që do të sjellë një cilësi të re në stilin muzikor. Ndërsa në rastet kur i largohet traditës, duke u ndërlikuar në rrugë estetike, atëherë me siguri që ka për të gjymtuar edhe origjinalitetin e tij. S'mungojnë rastet kur përmasat e formës zgjerohen e ndërlikohen gjer aq sa të dhunohet natyra popullore e stilit muzikor. Aty -këtu, një dukuri e tillë vërehet në mënyrat zagorite, pilurite, bëncore të të kënduarit etj.

Së fundi, përfytyra dalluese e këngës shumëzërëshe labe, herë-herë, m'pakët gjatë interpretimit. Procesi i interpretimit mund të bëhet dhe bëhet shkak për humbjen e origjinalitetit të stilit muzikor në këto rrethana kryesore: a) kur këngëtarët s'kanë aftësitë e duhura zanore dhe nuk e zotërojnë mirë teknikën e të kënduarit; b) kur ata jepen pas efekteve të jashtme ose imitojnë të tjerët; c) kur këngëtarët s'janë plotësisht vendas ose autentikë, d.m.th., nuk e përcjellin denjësisht muzikën e kësaj ose asaj zone; ç) kur ata qëndrojnë disi larg mënyrës popullore të të kënduarit, konceptimit popullor në interpretim, dhe, kështu, afrohen, më tepër, me të kënduarit profesionist; d) kur gjallërimi, shpejtimi, vrullërimi i lëvizjes, sidoqoftë, teprohet etj.

Ndonjëherë, si drejtime novatore të polifonisë labe, janë konsideruar edhe dukuri të tilla, si: zgjerimi i grupeve ekzekutuese, shtimi i radhëve të isos etj. Është e vërtetë se këto dukuri e bëjnë interpretimin e saj më masiv e më demokratik, siç shtojnë, në të njëjtën kohë, edhe larminë e formave interpretuese. Por, derisa nuk shpien në një zhvillim sado të vogël të strukturës së brendshme melodike, kontrapunktike, harmonike, ritmike etj., ato nuk duhen parë si dukuri novatore. Duke zgjeruar tej mase grupet ekzekutuese ose duke shtuar në mënyrë të pazakontë radhët e isos, vetëkuptohet se ulet cilësia e interpretimit, dhe, për rrjedhojë, ka të ngjarë të cënohet pikërisht origjinaliteti, mirëfilltësia, bukuria, pastërtia e muzikës popullore.

* *
*

Nuk duhet menduar se dukuritë novatore më të përgjithshme që shquajnë polifoninë labe gjatë gjysmës së dytë të shekullit XX janë tipike vetëm e vetëm për këtë pe-

riudhë historike. Në një masë të përfillshme, së paku një pjesë e tyre, karakterizon çdo epokë tjetër të jetës së saj. Kështu, duke u mbështetur në teorinë materialiste dialektike, prirjet novatore duhen konsideruar të përhershme e të pandalshme. Vetëm se ato ndryshohen, nuancohen, varjohen, sipas hapësirës dhe kohës së dhënë. Në këtë kuptim ne pranojmë se zhvillimi bashkëkohor i polifonisë labe dallohet nga një radhë tiparesh të veçanta. Në një kuptim të tillë ne shprehemi gjithashtu se pikërisht epoka e socializmit i dha asaj një zhvillim të paparë deri më sot.

LIGJËRO SHOKU ENVER

Bob. 728/1

Dukat — Vlorë, 1970

Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto.
Vivace $\text{♩} = 160$

Li-gjë-ro sho-ku En-ver Li-gjë-ro bil-

bi-llë y-në Ti mar-ksiz-min e shpër-to-ve

Na nde-ro-ve Shqi-pë-ri-në Li-gjë-ro sho-ri-në Li-gjë-ro sho Li-gjë-ro sho Li-gjë-ro sho

ku En-ver Li-gjë-ro bil-bi-li y-në ku En-ver ho ho Li-gjë-ro bil-bi-li y-në ku En-ver Li-gjë-ro bil-bi-li y-në ku En-ver Li-gjë-ro bil-bi-li y-në

Ti mar-ksiz-min e shpë-to-ve Na nde-ro-ve Ti mar-ksiz-min e shpë-to-ve Na nde-ro-ve Ti mar-ksiz-min e shpë-to-ve Na nde-ro-ve Ti mar-ksiz-min e shpë-to-ve Na nde-ro-ve

Shqi - pë - ri - në

Shqi - pë - ri - në

Shqi - pë - ri - në

Shqi - pë - ri - në

- Ligjëro, shoku Enver,¹
 ligjëro, bilbili ynë,
 Ti marksizmin e shpëtovë,
 na nderovë Shqipërinë.
- 5 Në çdo mbledhje ku ke shkuar,
 zërin ta kanë dëgjuar,
 si bilbil ke ligjëruar,
 të vërtetën ke treguar,
 Në Konferencën e Paqes,
 10 në Paris, kur ligjërovë,
 se kush ishte Shqipëria,
 mbarë botës ia tregovë.
 Në vitin pesdhjet'e shtatë,
 Enveri foli në Moskë,
 Hrushovit ia bë të qartë:
 — Ne me ty s'jemi dakort!
 Në vitin gjashtëdhjetë,
 Enveri prapë në Moskë,
 ia përplasi në fytyrë,
 20 çuditi gjithë një botë.
 Ty, bilbil, të ka marksizmi,
 të nje gjithë njerëzimi,
 timonier të ka Partia,
 bir të shtrënjtë Shqipëria!

1) Vargjet 1-4 përsëriten si refren pas çdo 4 vargësh.

LINDI LUANIA LUANË

Bob. 982/6

Tërbaç — Vlorë, 1973
Kënduar: grup burrash

Tempo giusto
Vivace ♩ = 168

Në-na shqi-pë-ta-re mbes'e i-li-re-

shës ke lind'e ke rri-tur e tri-ma dhe të

rall...

Comodo ♩ = 80

be- sēs o Në- na shqi- pë-
 be- sēs o ho Në- na shqi- pë-
 Në- na shqi- pë-

rubato

Tempo giusto

ta- re e e e e o mbes' e
 ta- re e e e e o mbes' e
 ta- re e mbes' e

rubato

e ---

i- li- ë ë ë(s)
 i- li- re- shë(s) ë e ë ë o
 i- li- re- shë(s) ë

ke lind' e ke rri-
 ke lind' e ke rri- tur u u u u
 ke lind' e ke rri- tur

tri-ma dhe të be-sës
 tri-ma dhe të be-sës
 tri-ma dhe të be-sës

Nëna shqipëtare,
 mbes' e ilireshës,
 ke lind' e ke rritur,
 trima dhe të besës.

- 5 Vojsava krutane
 lindi Skënderbenë,
 kreshnikun e lartë,
 që tronditi dhenë.
 Nëndëqind e tetën,
 10 një nën' e gëzon,

Gjirokastrës trime,
një djal' i dhuron.
Lindi nënë Gjylua,
luania, luanë,
15 dhurat' më të shtrënjtë,
nuk kish për vatanë!
Ajo s'lindi djalë,
bij' e Labërisë,
ajo lindi burrë,
20 kokën e Partisë!

TUNDU BEJKE E BARDHË TUNDU

Bob. 982/12

Pilur — Vlorë, 1973
Kënduar: grup i përzier

Tempo giusto
Presto ♩ = 192

Vivace ♩ = 176
cantato

Du- tu- ndur zbrë te za- lli
ndur zbrë te za- lli
zbrë te za- lli
zbrë te za- lli

me sha-min' he- dhur te ba-lli

me sha-min' he e dhur te ba-lli

me sha-min' he- dhur te ba-lli

me sha-min' he- dhur te ba-lli

Tu-ndu moj bejk' e bar-dhë tu-ndu

Tu-ndu moj bejk' e e bar-dhë tu-ndu

Tu-ndu moj bejk' e bar-dhë tu-ndu

Tu-ndu moj bejk' e bar-dhë tu-ndu

na-të-në me he-në du-ku

na-të-në me e he-në du-ku

na-të-në me he-në du-ku

na-të-në me he-në du-ku

bejk' e moji bardh' e bor' e ma- lit

bejk' e moji bardh' e bor' e ma- lit

bejk' e moji bardh' e bor' e ma- lit

bejk' e moji bardh' e bor' e ma- lit

ti je moj i- laç i ço- ba- nit.

ti je moj i- laç e i ço- ba- nit.

ti je moj i- laç i ço- ba- nit.

ti je moj i- laç i ço- ba- nit.

Duke tundur zbret te zalli,
me shamin' lidhur te balli,
tundu, bejk' e bardhë, tundu,
natënë me hënë duku.

- 5 Bejk' e bardh' e bor' e malit,
ti je ilaç' i çobanit.
Gjithë natën e beharit
cula dëgjohet te stani,

- běj të flë, gjumi s'më zë,
10 cula bije ëmbëlë,
e dëgjoj e gëzon xhani,
i bije djalë çobani.
Kur mer ujë te burimi,
më duke si lule prilli,
15 tundu, bejk' e bardhë, tundu,
natënë me hënë duku.
Bejk' e bardh' e bor' e malit.
ti je ilaç i çobanit.
Kopeja na kullot malit,
20 ato han' majën e barit,
běj të flë, gjumi s'më zë,
cula bije ëmbëlë,
e dëgjoj e gëzon xhani,
i bije djalë çobani.
25 Kur më bën shkarpa në brinjë,
atje do ta ngre pusinë.
Tundu, bejk' e bardhë, tundu,
natënë me hënë duku.
Bejk' e bardh' e bor' e malit,
30 ti je ilaç i çobanit.
Në saba, pa dirë mirë,
do takohem me barinë,
běj të flë, gjumi s'më zë,
cula, bije ëmbëlë.
35 e dëgjoj e gëzon xhani,
i bije djalë çobani.

BIJ ÇOBANËSH NEVE JEMI

Bob. 1282/18

Bënçë — Tepelenë, 1976
Kënduar: grup i përzier

Rubato
Vivace ♩ = 160

Bij çobanësh ne-ve je-mi Dhën e dhi ku-

Tempo giusto

Ho-tur ke-mi ë Bij çobanësh ne-ve je-mi Dhën e dhi ku-

ba- nësh ne-ve je- mi Dhën e dhi ku- llo- tur

ba- nësh ne-ve je- mi Dhën e dhi ku- llo- tur

ba- nësh ne-ve je- mi Dhën e dhi ku- llo- tur

Rubato

ke- mi o n'a-to bri-

ke- mi o ho e

e

Tempo giusto

qje N'a- to bri- gje

o ho N'a- to bri- gje

N'a- to bri- gje

e

n'a-to hi-je ku jan' va-shē-zat si y-je, va-shat-o

n'a-to hi-je ku jan' va-shē-zat si y-je, va-shat-o

n'a-to hi-je ku jan' va-shē-zat si y-je, va-shat-o

e

Vivace $\text{♩} = 168$

y-jet-o N'a-to ma-le n'a-to rrē-za

y-jet-o N'a-to ma-le n'a-to rrē-za

y-jet-o N'a-to ma-le n'a-to rrē-za

e

Ku ja thot' kē- nge's thē- llē-za.

Ku ja thot' kē- nge's thē- llē-za.

Ku ja thot' kē- nge's thē- llē-za.

Bij çobanësh neve jemi,
 dhën e dhi kullotur kemi;
 n'ato brigje, n'ato hije,
 ku jan' vashëzat si yje,
 5 vashat-o, yjet-o,
 n'ato male, n'ato rrëza,
 ku ja thot' këngës thëllëza.
 Tok' në shkrepat me përralle,
 kemi pas' e hequr halle.
 10 në ato male stëralli,
 ngjiten djemtë si sorkadhi,
 djemat-o, trimat-o;
 në ato sheshe tërfili,
 ku ia thot' këngës bilbili.
 15 Bij çobanësh kemi qënë,
 kemi fjetur nënë tënë,
 shiu e bora na kan' zënë,
 herë ngrën' e her' pa ngrënë.
 Kush guxon të shkelte vënë,
 20 mu në ball' i kemi rënë,
 hergjele s'i kemi lënë,
 frë në goj' u kemi vënë.
 Sot tridhjet' vjet këng' e valle,
 ne u ngritëm mal mbi male,
 25 djers' e jetë, dritë dielli,
 prin Partia dhe Enveri!

P Ë R F Û N D I M E

1.

Polifonia labe qëndron brenda tërësisë së muzikës popullore shqiptare si pjesë e rëndësishme vepruese e saj. Hulumtimi i shumanshëm sidomos i tipareve themelore dalluese, i mjeteve shprehëse kryesore, i stileve muzikore më përfaqësuese, i dukurive novatore më të përgjithshme të këngës polifonike labe, pra, i ligjësorive të brendshme karakteristike të saj, bën të mundur të arrihet në disa përfundime rreth ndryshimeve e afrive kryesore të saj me dialektet polifonike shqiptare të Myzeqesë, Toskërisë, Çamërisë si dhe rreth bashkëveprimit të ndërsjellë mes saj dhe muzikës homofonike të Vurgut, Dropullit, Pogonit: Së pari, **kultura muzikore polifonike labe dallohet qartë nga pjesa tjetër e muzikës popullore polifonike shqiptare — në aspektet më të rëndësishme intonativo-modale, ajo diferencohet në mënyrë të ndjeshme prej dialekteve tona polifonike myzeqare, toske, çame.** Shprehjet më themelore të këtij diferencimi janë: — Polifonia labe fiton më tepër ngarkesë ideoemocionale epike, ndërsa dialektet polifonike myzeqare, toske, çame ruajnë më shumë ngarkesë ideoemocionale lirike.

— Në rrafsh strukturor, kultura muzikore polifonike labe përfaqëson nga një pikëpamje dialektin më të zhvilluar të polifonisë sonë popullore-shpeshherë ajo gjallon me

katër linja muzikore, kurse simotrat e saj myzeqare, toske, çame ekzistojnë gjithmonë me jo më tepër se tri linja të tilla.

— Në rrafsh melodik, polifonia labe, mes të tjerash, është recitative, deklamative, folëse, ndërsa dialektet polifonike myzeqare, toske, çame i shquan më shumë natyra arioze, muzikale, e këndueshme.

— Kultura muzikore polifonike labe, deri më sot, shfaqet zakonisht thjesht zanore, e pashoqëruar me vegla muzikore, ndërkohë që simotrat e saj myzeqare, toske, çame kanë njohur, në një masë të përfillshme, edhe shoqërim instrumentor.

— Struktura modo-tonale e polifonisë labe, duke qenë si edhe ajo e dialekteve të tjera polifonike ngaherë një pentatonikë minore, dallon veçanërisht në krahasim me strukturën e polifonisë toske e çame-tek e para, terca e vogël lind mbi notën bazë të modit, ndërsa tek të dytat-mbi gradën e dytë të tij.

— Në rrafsh kontrapunktik, kultura muzikore polifonike labe i përmbahet rreptësisht parimit të kontrastit modal mes këngëtarëve, kurse dialektet polifonike toske e çame, deri diku edhe polifonia muzeqare, ndjekin parimin e imitacionit mes tyre.

— Bashkëtingëllimet harmonike të polifonisë labe, si pasojë e kundërtisë modale që vepron në plazmimin e tyre, vijnë në tërësi më të mprehta, më të ashpra, më të tendosura, sidomos duke i krahasuar me ato të dialekteve polifonike toske e çame.

— Në qoftë se metro-ritmika e kulturës muzikore polifonike labe shfaqet më tepër e matur, e qartë, metro-ritmika e simotrave të saj myzeqare, toske, çame vjen shpeshherë e lirë, e papërcaktuar.

— Brenda polifonisë popullore shqiptare, të pasura në stile muzikore janë veçanërisht dialekti lab dhe ai tosk i saj; nga kjo pikëpamje, dialekti myzeqar dhe ai çam vijnë më të kufizuar.

— Gjatë shekullit XX, kultura muzikore polifonike labe, sidoqoftë, ka njohur në tërësi një evolucion intonativo-modal më të ndjeshëm sesa simotrat e veta myzeqare, toske, çame.

Së dyti, polifonia labe nuk është një dukuri e veçuar brenda muzikës popullore shqiptare në përgjithësi dhe asaj polifonike në veçanti — ajo ruan lidhje të ngushta intonativo-modale sidomos me dialektet tona polifonike myzeqare,

toske, çame. Aspektet më themelore të kësaj afrie janë: — Dialektet kryesore të polifonisë popullore shqiptare afrohen mes tyre në rrafsh strukturor-ato i shquan gjithsesi prania e disa linjave muzikore.

— Dialektet kryesore të polifonisë sonë popullore i karakterizon në thelb e njëjta strukturë modo-tonale-pentatonika, çka nënkupton një lidhje të brendshme.

— Herë-herë, afritë mes dialekteve kryesore të polifonisë popullore shqiptare janë tepër të ndjeshme-kështu, polifonia myzeqare, thuhetse njësoj sikurse polifonia labe, aty-këtu, përdor edhe parimin e kontrastit modal.

— Afritë mes dialekteve kryesore të polifonisë sonë popullore, disa herë, shfaqen në një mënyrë më të tërthortë-brenda secilit prej tyre, vallet e kënduara të grave parapëlqejnë metrin e përbashkët tre të teta.

— Shprehje kuptimplote e afrive mes dialekteve kryesore të polifonisë popullore shqiptare është gjithashtu kufiri relativ i tyre-banorë të zonave etnografike që në shumë aspekte i takojnë Toskërisë këndojnë labërisht, dhe, anasjelltas, banorë të rrethinave që në mjaft drejtime i përkasin Labërisë këndojnë toskërisht etj.

— Ka pastaj raste që, brenda një zone të caktuar etnografike, njihen dy dialekte muzikore, siç nuk mungojnë as shfaqje të një simbioze të vërtetë mes dialekteve të caktuara të polifonisë sonë popullore.

Së treti, **kultura muzikore polifonike labe ka ndikuar në një masë mbi muzikën homofonike vurgare, dropullite, pogonite.** Shprehjet më themelore të këtij ndikimi janë: a. — Prania brenda muzikës së zonave të Vurgut, Dropullit, Pogonit, krahas krijimeve të zakonshme homofonike, edhe e një numri krijimesh polifonike, në të cilat linjat e ndryshme muzikore, përgjithësisht, ruajnë të njëjtat role themelore, sikurse edhe në polifoninë labe.

b. — Respektimi në krijimet polifonike i parimit të kontrastit modal, si parim thelbësor i strukturës së brendshme të kulturës muzikore polifonike labe.

c. — Mbizotërimi në krijimet polifonike i së njëjtës strukturë modo-tonale pentatonike, sikurse edhe në polifoninë labe.

ç. — Intonacionet tipike labe brenda krijimeve të ndryshme muzikore, homofonike ose polifonike, zanore ose instrumentore qofshin ato.

Së katërti, **polifonia labe është ndikuar në një masë nga**

muzika homofonike vurgare, dropullite, pogonite. Aspektet më themelore të këtij ndikimi janë: a. — Prania brenda saj, krahas krijimeve të zakonshme polifonike, edhe e krijimeve të veçanta homofonike, në të cilat, siç kuptohet, ndihet një vijë e vetme melodike.

b. — Respektimi në krijimet homofonike i parimit të unitetit modal, si parim thelbësor i strukturës së brendshme të muzikës homofonike vurgare, dropullite, pogonite.

c. — Mbizotërimi në krijimet homofonike i së njëjtës strukturë modo-tonale diatonike, sikurse edhe në muzikën homofonike vurgare, dropullite, pogonite.

ç. — Intonacionet tipike vurgare, dropullite, pogonite brenda krijimeve të ndryshme muzikore, homofonike ose polifonike, zanore ose instrumentore qofshin ato.

Në përgjithësi, ndërsa kultura muzikore polifonike labe ka ndikuar mbi muzikën homofonike vurgare, dropullite, pogonite më shumë nga pikëpamja zanore, ajo është ndikuar prej saj më tepër nga pikëpamja instrumentore. Rrjedhimisht, brenda zonave të Vurgut, Dropullit, Pogonit ndihen kryesisht këngë me tipare intonativo-modale të këngëve labe, kurse brenda krahinës së Labërisë ndihen kryesisht pjesë instrumentore me tipare intonativo-modale të pjesëve vurgare, dropullite, pogonite etj.

Duke dhënë një pamje fare të përgjithshme të bashkëveprimit të ndërsjellë mes polifonisë labe, nga njëra anë, dhe muzikës homofonike vurgare, dropullite, pogonite, nga ana tjetër, theksojmë, në të njëjtën kohë, natyrën e ndërlikuar të këtij procesi. Nuk duhet menduar aspak se për krahinën e Labërisë është karakteristike vetëm kultura muzikore shumëzërëshe dhe për zonat e Vurgut, Dropullit, Pogonit mbetet tipike vetëm muzika njëzërëshe. Tashmë është bërë plotësisht e qartë se në Labëri takohen jo vetëm krijime të veçanta njëzërëshe, por madje zhanre të caktuara, si, p.sh., ninulla, boroitja, vajtimi, të cilat ekzistojnë vetëm me një zë. Thuaise e njëjta dukuri vërehet edhe në zonat e Vurgut, Dropullit. Pogonit-nëse mbizotërojnë krijimet njëzërëshe, aty s'mungojnë veçanërisht ndër burra, as krijime shumëzërëshe. Siç shihet, pra, nuk bëhet fjalë për mungesë krijimesh njëzërëshe në Labëri dhe as për mungesë krijimesh shumëzërëshe në Vurg. Dropull, Pogon, por, më shumë, për përparësinë e polifonisë në rastin e parë dhe të homofonisë në rastin e dytë.

Mbizotërimi i një mënyre të caktuar të kënduari s'është tregues aq thelbësor për të karakterizuar kulturën muzikore

popullore të një krahine ose zone etnografike, rrjedhimisht edhe për të shpjeguar dukurinë e ndikimit të ndërsjellë. Pa nënvlerësuar aspak rolin që luan ky tregues, shprehja më e rëndësishme e procesit të bashkëveprimit muzikor qëndron gjithmonë në anën intonative të çështjes. Prandaj ndikimi i ndërsjellë nuk ndjek vetëm një rrugë të thjeshtë-atë të polifonisë mbi polifoninë ose të homofonisë mbi homofoninë. Siç tregon vetë realiteti objektiv, më shpesh ndodh që ndikim të ushtrojë si polifonia ndaj homofonisë, ashtu edhe homofonia ndaj polifonisë etj. Bashkëveprimi mes kulturave të ndryshme muzikore, gjeografikisht të afërta ose të largëta, etnikisht vendase ose të huaja, është një proces sa interesant aq edhe i ndërlikuar, i cili s'duhet parë në shfaqjet e jashtme, por në thelbin e tij.

2.

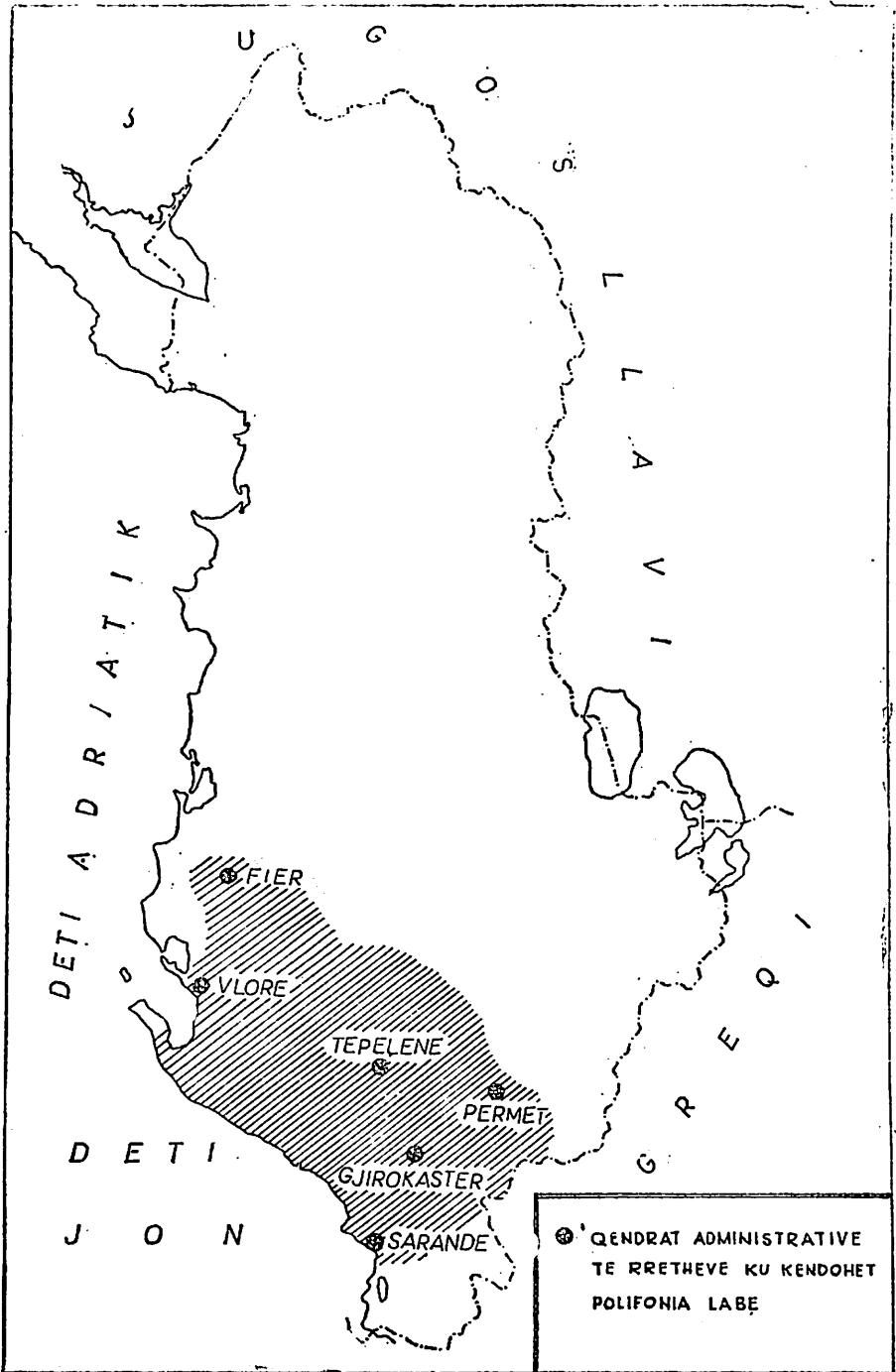
Krahas pjesës tjetër të muzikës popullore shqiptare, kultura muzikore polifonike labe, me përmbajtjen e saj të thellë ideoemocionale, formën e përkryer artistike, pasurinë e madhe të mjeteve shprehëse, origjinalitetin e theksuar të tyre etj., është një ushqim i shëndoshë shpirtëror për masën e gjerë artdashëse, sidomos të rinisë. Mirëpo s'mjafton që kënga polifonike labe vetëm të pëlqehet e përjetohet estetikisht. Çështja shtrohet që ndaj saj të mbahet qëndrim veprues — të mësohet e këndohet në mënyrë të natyrshme. Një shtysë të madhe në këtë drejtim japin, mes të tjerash, festivalet folklorike lokale e kombëtare.

Polifonia labe, si pjesë e pandarë e kulturës muzikore polifonike dhe mbarë muzikës popullore shqiptare, në mjaft raste, ka shërbyer me sukses të plotë si lëndë e gjallë, si fillesë intonativo-modale e veprave muzikore profesioniste. Kemi parasysh këtu, mes të tjerash, krijime të tilla të mirënjohura, si: baleti «Para stuhisë» i Ç. Zadesë, koralja «Ç'u mbush lëmi plot me gjak» (opera «Komisari») e N. Zoraqit, «Koncert për piano e orkestër» (koha II) i T. Harapit, «Kantatë për Komisarin» e F. Ibrahimit, poema simfonike «Alarme të përgjakura» e Sh. Kushtës, poema simfonike «Baballarët» e K. Laros, «Simfoni në si minor» (Koha II) e L. Dizdarit etj. Por, me gjithë arritjet e shënuara, mbetet ende shumë për të bërë nga kompozitorët tanë që të depërtojnë në thellësi të përmbajtjes dhe të formës, që të përvetësojnë

së brendshmi shprehitë më tipike të polifonisë dhe tërë muzikës popullore shqiptare. Pa dyshim se, duke mbajtur ndaj lëndës muzikore popullore qëndrim krijues, përmes njohjes së ligjësorive themelore dhe një mjeshtërie të lartë artistike, mund të lindin gjithmonë e më tepër si këngë, edhe oratorio e opera, si pjesë të vogla instrumentore, edhe baletë e simfoni me origjinalitet etniko-kombëtar. Ndërsuazimi i përvojës estetike të muzikës popullore në muzikën reflekse përbën një rrugë të rëndësishme për thellimin e vazhdueshëm të karakterit kombëtar popullor të artit tonë muzikor të realizmit socialist.

Duke qenë se ky libër shënon, siç është thënë, vetëm një përpjekje të parë në drejtim të hulumtimit të kulturës muzikore polifonike labe, në të ardhmen, disa çështje mund të thellohen ende, siç meriton të studiohet edhe ndonjë çështje e re, e patrajtuar. Kështu, p.sh., mendojmë se do të ishte e udhës të kërkohej më tepër rreth origjinës, kohëlidjes, zanafillës së kësaj kulture muzikore, duke shfrytëzuar për një qëllim të tillë, mbi të gjitha, burime që ne s'patëm mundësi t'i përdorim. Në të njëjtën rrugë, mund të thellohet analiza e mjeteve shprehëse, të pasurohet tabloja e stileve muzikore etj. Nga ana tjetër, është më se e nevojshme të shihen pikat e takimit e të largimit mes këngës polifonike labe dhe kulturës muzikore arbëreshe në tërësi. S'do të ishte pa vlerë gjithashtu ndërmarrja e një studimi krahasues mes saj dhe muzikës polifonike të popujve të tjerë të hapësirës ballkanike e mesdhetare.

Rinimi i përhershëm, pasurimi i vazhdueshëm me stile muzikore novatore, jeta e gjallë e polifonisë labe në përshatje me kushtet e reja ekonomiko-shoqërore janë shprehje e gjallësisë së saj, gjallësi e cila s'mund të shkëputet nga ai lulëzim që karakterizon mbarë artin tonë popullor e refleks të epokës së socializmit. Fakti që kjo lloj kulture muzikore ushtron një ndikim të dukshëm në jetën bashkëkohore artistike nënkupton domosdoshmërisht hulumtimin e vazhdueshëm të saj.



SUMMARY

This volume constitutes an all-encompassing review of the esthetic values of the Labe polyphony in general, and of its existence during the 20-th Century, in particular. The immense wealth of the labe folklore, the particular love of the local highlanders for their songs, the direct contact with the Labe musical culture etc., have all, for many years, urged us on in the beautiful but difficult work of its study. Among other things, this volume has the purpose of bringing to light the most general distinguishing features of the Labe polyphonic musical culture, the characteristics of its melody, contrapuncture, harmony, metric-rhythm, the most typical musical styles of the different ethnographical villages and zones, the historical development of this kind of musical culture etc. Each one of its chapters has a specific object, an individual target, hence gaining an independent value. At the same time, the object of each of these chapters reveals one side of the general object, something which grants them a conditioned value. In this manner, the content of the different chapters emerges in an all-sided connection with one another, apparent or lesser apparent, internal or lesser internal.

We are of the opinion that with this study, we fulfill, to a certain extent, three fundamental demands: a) a part of the Albanian popular music is theoretically summed up, plainly differentiating it, particularly from the other part of our polyphonic music; b) the possibility is automatically created for the undertaking of a future comparative study on the international plane with the polyphonic music of other peoples, particularly the neighbouring peoples; c) assistance is provided to our composers in their ceaseless search for ways of deepening the national, popular character of Albanian music of socialist realism.

Up until now, the Labe polyphonic musical culture has not been subjected to any general study. Time after time, some of its various issues have been dealt with, both by Albanian and foreign specialists, but that is all. In this context, the specialist Ramadan Sokoli has dealt more with problems of the structure of the Labe polyphonic song¹; the ethnomusicologist Hysen Filja has, to a substantial degree, studied both questions of the structure and questions

1) R. Sokoli, *Polifonia jonë popullore*, «Folklori muzikor shqiptar» (Morfologjia), Tiranë, 1965, f. 127-138.

of its innovation²; the specialist Benjamin Kruta, within the general problems of Albanian popular polyphony, has made valuable contributions especially in regard to issues of the ethnogenesis and typology³; the German ethnomusicologists Doris and Erich Stockmann have focused attention chiefly on the problems of structure⁴ etc. However, one still cannot create a complete and accurate idea of it. Consequently, what emerges on the first plane in particular, is the study of the questions linked with the inner laws governing such a musical culture.

This work is guided by the principles, laws and categories of the dialectical materialist philosophy, the heritage of the Classics of Marxism-Leninism, the teachings of the Party of Labour of Albania and of Comrade Enver Hoxha on the fundamental theoretical and methodological problems of those sciences which focus on the history, culture and language of our people. Adhering to this methodology, the following served as the fundamental criteria of research: first of all, reliance on the typical musical creations of given ethnographical villages and zones; second, the establishment of a correct relationship between the emotional and structural, technical and esthetic observation, between the scientific theoretical value and the practical artistic values; third, the viewing of problems, on the whole, in connection and development-alongside with the universal features, the individual features as well, alongside with the whole, the partial too, alongside with its fundamental base, its innovation

2) H. Filja, *Këngët polifonike kundër Tanzimatit*, «Nëntori, Tiranë, 1967, nr. 9, f. 150-191; *Evolucioni i këngës polifonike labe*, «Nëntori», Tiranë, 1977, nr. 11, f. 188-198; *Tipare të reja të këngës polifonike labe*, «Studime filologjike», Tiranë, 1977, nr. 2, f. 89-117; *Tipare të reja të këngës polifonike labe*, «Studime filologjike», Tiranë, 1978, nr. 1, f. 97-131; *Gjurmë të lashta në këngën e burrave të Labërisë*, «Studime historike», Tiranë, 1981, nr. 1, f. 125-139.

3) B. Kruta, *Vështrim i përgjithshëm i polifonisë shqiptare dhe disa çështje të gjenezës së saj*, «Kultura popullore», Tiranë, 1980, nr. 1, f. 45-63; *Polifonia-trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, «Kultura popullore», Tiranë, 1982, nr. 2, f. 43-49; *Polifonia dyzërëshe e Toskërisë*, «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 1, f. 33-58; *Vështrim tipologjik i polifonisë labe* (Polifonia trizërëshe paraboronale), «Kultura popullore», Tiranë, 1986, nr. 2, f. 3-36; *Vështrim tipologjik i polifonisë labe* (Polifonia katërzërëshe buronale), «Kultura popullore», Tiranë, 1987, nr. 1, f. 55-76.

4) D. Und E. Stockmann, *Die vocale bordun-mehrstimmigkeit in Südalbanien*, «Ethnomusicologie», Paris, 1964, III, s. 85-135.

too; and fourth, the transition from analysis to a synthesis and from deduction to induction.

The monography is the fruit of more than a decade of work. It was preceded by a series of duties: direct, on-the-spot research by the author over a period of many years; the intimate acquaintance with the region of Laberia, not merely in the ethnomusicological domain, but also in the sociological, historical, ethnographical and folklore domains; the study of the attainments of ethnomusicology, Albanian folklore and ethnography on the spiritual and material values of this region; the critical study of that foreign scientific ethnomusicological literature, which analyses both the problems of polyphony and the problems of folk music in general etc. But the cardinal condition, which enabled the undertaking of such a study, is, without doubt, the musical summary, «Labe Polyphonic Songs», published in 1986, which emerged as the conclusion of zealous scientific research conducted on the spot for years on end by our ethnomusicologists. By presenting a more or less complete view of the more typical musical material of the Labe polyphony, this anthology served, precisely, as the fundamental basis of argumentation of this work.

* *
*

The volume comprises a preface, four chapters and an epilogue. The introduction provides a brief presentation of its object, purpose and importance, the attainments in this field to date, the fundamental criteria of research etc. Chapter One, «*The Position of Labe Polyphony in Albanian Popular Music*», deals, chiefly, with several general questions of a sociological, historical, ethnographical, folklore, ethnomusicological character etc. Through the treatment of these problems, answers are provided to a series of questions, such as: what does the ethnographical notion. «Labëria» imply? Where in does the wealth of the literary, musical and Labe Choreographical folklore lie? To what historical epoch does the origin of Labe polyphony belong? How is its ethnically local, autochthonous, Albanian character expressed? What are the fundamental, distinguishing features of the Labe polyphonic musical culture? In what manner are the similarities between Labe monophony and polyphony materialised?

Chapter Two, «Means of Expression of Labe Polyphony», analyses these main means of expression: the melody, contrapuncture, harmony, metric-rhythm. Research here was not centered on given

villages or ethnographical zones, but, bearing in mind, the entire geographical extension over which this musical culture is found. Hence, we refer to the general means of expression and not the melody, contrapuncture, harmony and metric-rhythm of specific zones. Studying them in breadth and depth, the aim is to bring to light the more universal side, the more fundamental and typical features of the Labe polyphonic song.

In the course of Chapter Three, «*Musical Styles of Labe Polyphony*», the most typical musical styles are studied. The Labe polyphonic musical culture does not exist in the one manner-it assumes substantial intonative and formal nuances according to the ethnographical zones, villages, groups, singers etc. Therefore, to conduct research on the musical styles, in reality, means to become acquainted with the wealth, the variety and the zonal methods of the way it is interpreted.

Chapter Four, «*Innovatory Phenomena of the Labe Polyphony*», analyses, among other things, the principle innovatory phenomena. Labe polyphony has known during the period of the socialist construction of the country, in other words, approximately, during the second half of the 20-th Century. Apart from such phenomena, research was also conducted on a series of other questions. Here less and there more, here directly and there indirectly, they assist the ever better comprehension, precisely, of the main innovatory phenomena, and, in general, of the process of development, the Labe polyphonic musical culture has known during the socialist epoch.

* *
*

We are of the opinion that the principal conclusions arrived at in this books are: I. The names, «*Laberi*» and «*Labe*», as has long since been observed by our specialists, signify *the region and the inhabitants of one of the ethnical-historical groups of the population of Southern Albania, making up a part of the formation of the big and common ethnical group called «Toskeria»*. The people uphold that the inhabitants of Laberia, known as «*Laber*», populated the territory between the three bridges: the Bridge of the Drashovica, (Vlora), the Bridge of the Dragoti (Tepelena), the Bridge of Kalasa (Saranda). Specialists are of the opinion that it was highly unlikely that the Labe population formed a joint group of ethnographical zones as early as in ancient times. This population lived in individual zones, separate from one another. One expression of this phenomenon are such names belonging to the Middle Ages, as:

Grisejte, Kirilisejte, Plesejte (present-day Plesati), Korvesejte (present-day Kurveleshi) etc. At least up until 1431, when the fiscal register of the Turkish cadastre was drafted, a common name still did not exist to express an Labe ethnocultural unity. The exact time when the economic, social, political and cultural unity of the Labe population was attained is not known, but *the possibility exists that such a process belongs to the 17-th Century.*

The folklore of Laberia is very rich in almost all directions-popular prose, popular poetry, vocal music, instrumental music, dances etc. At the same time, it appears as an individual, original and unrepeatable folklore. Hence, alongside the features it has in common with the folklore of other districts of the country, the Lab folklore always preserves special features, which distinguish it. After presenting a general view of the Lab literary, musical and choreographical folklore, it is accepted that *it is always represented by a complete number of artistic branches, genres, kinds and subkinds. Under the influence of the socio-economic conditions of the different historic epochs, several artistic kinds disappear, within it and others are born. Currently, the Labe folklore, like the whole of Albanian folklore, is undergoing a development, unprecedented in its hundreds year old history.*

II. In the conditions of the absence of historical documents, the question of the origin, time of birth and age of the Labe polyphony, like the whole Albanian folk polyphony, appears very complicated. As a result of the up-to-date research, it emerges that in the Balkan peninsula, polyphonic song appears as a characteristic musical culture for Albanians, Greeks, Aromanians, Bulgarians, Macedonians, Bosniaks and Serbs. The three and four voice song is typical for the Albanians, Greeks and Aromanians, whereas the two voice song is typical for Bulgarians, Macedonians, Bosniaks and Serbs. Almost all scholars think that proceeding from the musical aspect, one of the most developed polyphonic songs in the Balkans is that of the Albanians. In the meantime, folk polyphony is not restricted within a territory, simply Balkanic. The ethnomusicologists have noticed that there also exist differentiated zones of multi-voice singing and polyphonic regional styles in Slovakia, Southern Poland, Ukraine, Caucasus, Georgia, Baltic countries, Italy etc.

According to the most wide-spread view-point in scientific opinion, the poliphonic song of the Balkan peoples represents an early, pre-Byzantinian musical culture. Whereas many ethnomusicological scholars have opposed the view-point according to which this song has been born under the influence of the Byzantinian church song. Within this context, the Albanian poliphonic folk song appears

distant in comparison with the Byzantinian song. It was born and developed in a special territory, was nurtured by a sound local tradition over the centuries, thus acquiring outstanding original features.

The ancientness of the Labe polyphony, in the circumstances of the lack of historic documents, can be illuminated, to a certain degree, first of all, through research in the living musical material. The fact that its origin dates back to an ancient epoch can be clearly seen, among other things, in the main individual features, the internal construction etc. Evidence of its ancient origin is the resemblance existing between the intonations of the Labe polyphonic song and those of human speech. Another significant fact is that, frequently, its intonations present association with pastoral life, for example, typical shepherd calls etc. This ancient origin can also be comprehended in the pentatonic modo-tonal construction of this musical culture—it is a known fact that pentatonic modes are the earliest in the history of world folk music. Undoubtedly its ancientness is also manifested in the imbuelement of the Labe polyphonic song, in essence, by contrasting-intonative, modal, harmonic and rhythmic relationships between the different musical lines. Its ancientness is also comprehended in its simple vocal nature etc. However, the origin and the time of birth of polyphony still remains an open scientific question.

III. On the general plane, the fundamental distinguishing features of Labe polyphony are: *the recitative character, the pentatonic character, the contrasting character, and the character simply vocal.* 1) The recitative, declamative or spoken character implies *the resemblance which exists between the intonations of the Labe polyphony and the intonations of human speech.* 2) The pentatonic character implies *the construction of the Labe polyphony by modes made up of five different sounds, which, are usually positioned at a distance of major secunda and minor terca.* 3) The contrasting character implies *the imbuelement of Labe polyphony, in essence, by different intonative, modal, harmonic, rhythmical relations between its singers, in general and the two leading soloists, in particular.* 4) The character simply vocal implies *the nature of the Labe polyphony not to be accompanied by musical instruments, or, otherwise expressed, its trend to self-accompaniment.*

IV. Because of a series of factors, it is accepted that, in essence, the Labe lamentation melody has an intonative and modal basis, which is common of the melody of the Labe polyphonic song. The intonative and modal resemblance between the mourning melody, the melody of the polyphonic song and Labe instrumental melody, which, historically, was born later than the first two, and under

their powerful influence, arises as *living proof of the unity of the Labe popular musical culture.*

V. Alongside with such important directions of the analysis of the melody, such as: the modal range, the modal role of the musical notes, the typical intervals, the melody relief, special attention is devoted to its modal-tonal construction in particular: a) The Labe melody, in its own structural essence, is a pentatonic melody. It is usually built up in tri-tetra-penta-hexa-heptatonic modes. Among them, the most typical here are the pentatonic modes, seeing that they lie at the basis of the overwhelming majority of polyphonic songs. b) The Labe Pentatonic is come accross, usually, in six main types or variants. It is the result of the contrapuncture of different melodies. In general, the most important role in its formation is played by the receiver, the leading soloist. c) The Labe pentatonic could be regarded as being divided into two principle registers-the low register and the high one-among which, the primary base of the mode serves as a connection. d) The Labe pentatonic is bimodal-it is formed by different modes to which a different modal basis responds. As a consequence of the allsided analysis of the modal-tonal construction of the Labe pentatonic, three fundamental conclusions emerge: 1) on the horizontal polyphonic plane, the most substantial manifestation of its originality is *the bimodality*; 2) on the vertical harmony plane, the most fundamental manifestation of its originality is *the minor colour on the primordial basis*; 3) *double dependence, horizontal and vertical of the notes towards the primary basis* is also accepted as a substantial manifestation of its originality.

VI. Following research into a series of questions on Labe contrapuncture, in general, and on the fundamental rules of its internal construction, in particular, it is accepted that, on the one hand, it adheres to several criteria which are partially or entirely contrapuncture on a universal scale: 1) *the principled, indispensable, irreplaceable and inalienable role of the singers*; 2) *their intonative escalation-the intonative richness of the receiver and following him, of the turner, alongside the frequently harmonious line of the launcher and the always simple harmony of the choir*; 3) *the harmonisation of the contrast with the unity.* On the other hand, the Labe contrapuncture adheres to a number of criteria, partially or entirely individual contrapuncture, among which the most important are: 1) *the contrast as the fundamental principle of the intertwining of the different musical lines*; 2) *the definite order of the singers in development of the respective lines*; 3) *the special manner of the preparation and solution of the dissonances*, which frequently lead to the frequent emergence of *seconda, quarta, septima*, neither prepared, nor solved. As a result, *the fundamental, internal feature*

of Labe contrapuncture, the most important principled distinction between it and reflex contrapuncture on the whole, is the boundless usage of the unprepared dissonances and, at the same time, unsolved, hence, the treatment of the dissonances as consonances.

VII. The fundamental conclusions on the harmony which is born within Labe polyphony are: 1) *its harmonious accordes, on the whole, are distinguished by marked minor colours; 2) they are materialised by the melody belonging to different modes, in other words, they are of a bimodal character; 3) while the tri-vocal harmonious accordes appear more accutely, strongly, tense, the four-vocal harmonious accordes are smoother, softer, calmer.*

VIII. The concrete analyses allow us to arrive at the conclusion that the most fundamental, distinguishing features of the metro-rhythm of Labe polyphony are: 1) *measurement, clarity, accuracy; 2) breaking, changing, alteration; 3) fading, abandonment, the release of the main metric; 4) the opposition, ability to change, the wealth of the rhythm of the leading soloists.*

IX. The concept «musical style» signifies *an individual, original, unrepeatable way of singing, which alters musically, more often, moving from one ethnographical region and zone to another, sometimes from one city and village to another, which, in general, are distant, from the ethnographical viewpoint, from other cities, towns and villages.* Adhering to such a rule, many styles can be distinguished in Labe polyphony: the styles of *Kurveleshi, Lopesi, Lunxheria, Zagoria, Kudhesi, Brataj, Vranishti, Gorishti, Mallakastra, Gjirokastra, Smokthina, Himara, Kanina, Dukati, Tragjasi, Terbaçi, Piluri, Bencha etc.* In particular the following are the main features of the musical styles of the Labe Polyphonic song on the general plane: *first, usually they do not know qualitative intonative distinctions between the rural musical element and the inter-rural element; second, on the contrary, such styles usually have and cannot fail to have qualitative intonative distinctions between the zonal and inter-zonal musical element; third, the musical styles of Labe polyphony also know branching out, variants, different adaptations, usually according to the age and sex of the singers, each one of them exists and is manifested in four main kinds—the musical styles of the girls, women, boys, and the men.*

X. Existing in a special social and geographical environment, the musical style of *Kurveleshi* remains a guaranteed, original proof of our polyphonic musical culture. This style is the most typical expression of the authentic way of singing in the Labe manner. In regard to its variety and breadth, in one sense, the style of *Kurveleshi* mirrors the most essential features of the entire traditional, polyphonic song of Laberia. From the viewpoint of its inner mu-

sical construction, it represents the more initial manner of Labe singing with three voices. The socio-economic factors of the epoch of socialism, apart from new content and ideas, have nurtured it with a more developed form and means of expression. An expression of the resistance of the Lab highlander, of his traditional pastoral life, but, at the same time, of a new objective reality too, in our days, this style has survived and thrives.

XI. The musical style of *Lopesi* is one of those manners of singing reflecting substantial resemblance to the Kurveleshi musical style. Because it is not an artistic phenomenon which is divorced and isolated, it serves as a link between the Kurveleshi style and that of Kudhesi. From the viewpoint of the development of the musical means of expression, in general, this style remains within the known, existing framework of Labe polyphony. Under the influence of objective and subjective factors, day by day, it is steadily affirming itself.

XII. By creatively appropriating, preserving and developing the most typical ethnomusical and zonal features, the musical style of *Lunxheria* reflects the past with a high ideo-artistic level, and especially the present of our people. In particular, it is outstanding for its pure lyricism, so warm and profound. In our days, the Lunxhiot manner of singing is striving to occupy a more dignified and greater position alongside its sister styles, in two principal ways-by gaining an individual identity which is more clearly defined, musically determined, as well as by becoming more broadly known on the national plane. Anyway, within it, the phenomena which arise as a result of the influence, professional music exercises in particular and cultivated art, in general, are barely felt, or almost non-existent.

XIII. The musical style of *Zagoria* is a significant expression of the thriving of Labe polyphony. It reveals the natural existence it has even within an ethnographical zone which is so remote. This style marks the Eastern most boundary of the Labe polyphonic song. During the 20-th Century, under the influence of the new socio-economic conditions, within a truly encouraging atmosphere for life and the whole of Albanian folk art, it has developed both in the aspect of intonative content and in the direction of its artistic form. In the same manner, gradually, the singing style of *Zagoria* has assumed a clearer physiognomy of its own. However, it remains the desire of all our scientific, artistic opinion that this style gains an even greater musical individuality, and, on this basis, becomes recognised on the national plane.

XIV. The musical style of *Gjirokastra* has an incontestable rural origin-it is built up in conformity with the fundamental rules of

Labe polyphony. Even though it can be plainly distinguished from the musical styles of Smokthina and Himara and a number of other musical styles of Laberia, it cannot be distinguished to the same degree from the musical styles of Kurveleshi, Lopesi, Lunxheria, Zagoria etc. It resembles the musical style of Kurveleshi, in particular, something which leads us to thinking that perhaps it was precisely from here that it originated. The most important innovation which the Gjirokastra musical style has undergone during its existence is the presence of the launcher in it. Existing in the form of a sub-voice of the leading soloist, this style emerges as the most ancient among the four voice Labe musical styles.

XV. The musical style of *Smokthina*, known among the people under the name of *Qazimademche*, is, beyond all doubt, an exceptional phenomenon in the entire history of the development of Labe polyphony. It rang out as a powerful cantata in the most remote villages of Laberia, where, up until that time, no other manner of singing was known, except what is called, *Labche venche*, which means authentic way of singing in the Labe manner. This style came about as an expression of the desire of the artloving people to find new ways of singing within the general bed of the Labe polyphonic musical culture. Its creators, singers and rhyme makers, at the same time, set a radiant example for all the other folk artists in regard to the space, the paths, the roads the Labe polyphonic song was fully capable of traversing over the years. An expression of the intonative-modal differentiations, which were emerging within such a song under the influence of the socio-economic conditions, the *Qazimademche* musical style constitutes one of the initial and clear cut subsidiaries of this song.

XVI. The musical style of *Himara* arouses pure, profound and powerful feelings. In our esthetic consciousness, it strikes sometimes lyrical notes which fill one's soul with exultation, which plunge one into meditation on love and life, or into profound grief etc., and, at other times, epic notes which express efforts, sacrifice, resistance, resolve. To a substantial degree, its originality is conditioned by the third soloist, the launcher. Here the launcher maintains the one note, which remains always at the level of a minor *terca* on the basic note, in other words, it is a kind of second chorus or chime; it is interpreted by a ceaseless quivering of the voice in a highly typical manner which resembles a tremolo, if we could call it this; its approval, in particular, must be the pathetic call of «hajde de» etc. This kind of launcher constitutes one of the major innovations of the singing style of Himara on the road of its historical development.

XVII. The musical style of *Dukati* attracts the attention of our

artistic scientific opinion, on the one hand, because of the major and powerful contemporary ideas it brings, and, on the other hand, for the exceptionally simple musical means of expressions with which these ideas are transmitted. It clearly reveals that only in the circumstances of an intensive artistic folklore life can individual, original and unrepeatable ways of singing emerge and that, only in such circumstances can they become known on a national scale. An expression of the new socio-economic conditions, of a now elevated cultural-artistic level of the public etc., this style was also influenced, to a certain degree, by professional music and reflex art on the whole. The Dukat of singing, naturally, represents the clearest, simplest and more recitative musical style which has emerged to date during the entire history of the development of the Labe multi-voice song.

XVIII. The musical style of *Piluri* enjoys rare beauty and outstanding ideo-artistic values. It aroused interest to the maximum in the Labe polyphony among the public at large, awakened dormant desires for it, laid down new demands, opposed, in practice, several prejudices linked with it etc. The Pilur style reflects, in particular, the prosperity and the vibrant character of socialist life, the development of the esthetic leanings and tastes of our working people. It also clearly reveals that the evolution of Albanian folk music, during the socialist decades is also a consequence of the influence, professional music has exercised on it. With its beauty and originality it makes an important contribution to the enrichment of our popular musical tradition in general. The musical style of Pilur has long since gained a national esthetic radiation.

XIX. The musical style of *Bencha* is one of the most outstanding contemporary of Albanian folk polyphony, and it even ranks alongside the other better known styles, in complete ideo-artistic dignity, styles which have emerged during its entire history. Both in regard to the intonative content, in regard to its artistic form, level of interpretation, evolution etc., this style marked new values, often paradoxical for many artlovers. Especially in several directions of artistic form, it could be unhesitatingly described as the most perfect and elevated style of Labe polyphony. Through its innovatory spirit, the musical style of Bencha, has thrived, it has extended the area of its esthetic influence. For the special musical values it has introduced into Labe polyphony and the whole of Albanian folk music, our scientific artistic opinion hails it as the style which bears the seal of the folk art, re-born in the epoch of socialism.

XX. Two problems in particular are of the theoretical and practical value: first of all, *given musical styles of the Labe polyphony have failed to individualise themselves, to be clearly de-*

terminated and clarified from the intonative viewpoint, hence, they can easily be confused with their co-styles; secondly, certain musical styles have failed to go beyond the narrow borders of their zones, hence remaining unknown on a national scale.

XXI. In conformity with materialist dialectics and pursuing the road of the development of our folklore, it is accepted that the manner of attaining the new quality of folklore is always *gradually, without eruption*. This is not attained in the same manner either within folklore in general, or within the same branch and the same genre. Different branches of folklore, different genres, its various kinds, all undergo a different evolution in quality.

XXII. The following are accepted as the main objective causes of the evolution of popular music: 1) the new economic, social, cultural, artistic conditions created in our country during the epoch of socialism; 2) the inner or self-development of this music; 3) musical co-action, both between the folk music of different ethnographical zones and between the popular music and reflex music. While as the subjective factors there is, first of all, the ability and the elevated artistic and cultural level of the creators, bearers and interpreters of folklore.

XXIII. The *first* domain in which the innovatory trends of Labe polyphony are clearly manifested is *artistic content*. Here, the most important innovatory direction is *intonative alteration, enrichment and development*. The intonative bed of this polyphony, under the influence of the socio-economic conditions and even though at a very gradual pace, moves, changes, grows richer, develops, assumes the appearance of such a nature, which, perhaps, could not even be imagined.

The *second* domain in which the innovatory trends of Labe polyphony are plainly expressed is linked with *the expressive means and its artistic form* in general. In the *polyphonic* domain, the main innovatory directions are: 1) the trend to deepen the intonative contrast between the main soloists; 2) the trend towards gaining a substantial modal contrast between them; 3) the trend towards establishing a greater recording contrast between the main soloists; 4) the trend towards activating the kind of the launcher as a second chime, more frequently. In the domain of *harmony*, the most important innovatory directions are: 1) the trend towards attaining the most complete and harmonious accordances, densely formed by three or four different sounds; 2) the trend towards gaining harmonious accordances of a clear cut minor character; 3) the trend to imbue harmonious accordances; 4) the trend towards developing harmonious accordances, which from the structural viewpoint resemble the reflex harmonious accordances. In the *rhythmical* domain, the main in-

novatory directions are: 1) the trend towards having a clear, precise and prudent musical rhythm; 2) the trend towards gaining simple, two-one rhythmical measurements; 3) the trend towards developing the breaks in rhythm; 4) the trend towards gaining a polyrhythm and even a heterometer. In the *formal* domain, the most important innovatory direction is the trend towards developing, extending and deepening the form.

The *third* field in which the innovatory trends of Labe polyphony are manifested clearly is *the manner of singing, execution, interpretation*. The main innovatory directions in this field are: 1) the trend towards singing in a mixed manner, men and women together; 2) the trend towards always singing in four voices; 3) the enlivening, the acceleration and the invigoration of movement; 4) the accompaniment of some songs by musical instruments.

XXIV. The process of innovation has a complicated nature: First, because of its own esthetic essence, the folk music develops slowly and gradually, something which means that usually, no substantial intonative and formal alteration can be expected within a matter of a few years. Secondly, the evolution becomes even more complicated especially in vocal popular music, because of two factors of an esthetic nature-while poetry reflects the objective reality intellectually, in a more determined and complete manner, music sometimes expresses it in a more generalised manner and in less detail; apart from this, poetry is a more changable and flexible element, while music-a more stable and immovable element. Third, the evolution of folk music must indispensably respect a fundamental norm the preservation of genetical and structural links with the traditional folk music. Fourth, the evolution must always be regarded as a natural process, an objective process and not an artificial, subjective process.

XXV. Interpretation is an important factor to preserve the original character of folk music. Here, the role of the solouists assumes a first rate importance. They must be not only typical bearers of the folk musical tradition of a certain ethnographic region or zone, but also singers with outstanding vocal abilities. Such singers alone are capable of preserving and keeping alive the musical tradition, presenting it at a high artistic level as well as enriching and developing it on a correct dialectical road.

XXVI. It often occurs that manifestations of the misinterpretations of innovatorism are observed: 1) There are cases when the originality of Labe polyphony wanes as the result of the more intonative abandonment of the musical tradition. 2) In other cases, its originality fades as the result of a kind of cultivation or elaboration of musical tradition. 3) The originality of Labe polyphony

also wanes, when metric-rhythmic precision, accuracy and measurement are demanded in a compulsory manner. 4) Its special character is mangled even, when the growth extension and deepening of form exceeds the sense of limit. 5) The distinguishing physiognomy of the multi-voice Labe song lessens time after time during interpretation.

XXVII. The all-sided research, particularly into the fundamental distinguishing features, the principle means of expression, the more typical musical styles, into the more universal innovatory phenomena of the Labe polyphony, through which, its inner laws and features came to light, enabled the attainment of several conclusions of principled importance: First, *the Labe polyphonic musical culture is clearly distinguished from the rest of Albanian folk music in general and from that part of polyphony in particular-in the most important intonative-modal aspects, it differs substantially from our polyphonic dialects of Myzeqe, Toskëria, Chameria.* Secondly, *the Labe polyphony is not an isolated phenomenon within Albanian folk music in general and polyphonic music in particular-it preserves close intonative-modal links particularly with our polyphonic dialects of Myzeqe, Toskëria, Chameria.* Third, *the Labe polyphonic musical culture has exerted an influence, to a certain degree on the homophonic music of Vurgu, Dropull, Pogon.* Fourth, *the Labe polyphony has also been influenced, to a certain degree by the homophonic music of Vurg, Dropull and Pogon.*

Seeing that this work marks only an initial effort in the direction of full-scale research into the domain of the Labe polyphonic musical culture, in the future, several questions may be enlarged on, just as any new, hitherto untreated problem deserves to be studied. For example, it would be quite appropriate to delve even deeper into the origin, the time of birth, the age of this musical culture, taking advantage, above everything, of the sources we did not have the opportunity to utilise, to this end. On the same course, an analysis on the means of expression could be deepened, the tableau of musical styles could be enriched etc. On the other hand, it would be more than necessary to look into the points of contact and non-contact between the Labe polyphonic song and the Arbëreshi musical culture on the whole. The undertaking of a comparative study between this and the polyphonic music of other peoples of the area of the Balkans and the Mediterranean would not be without value either.

BIBLIOGRAFI

LITERATURË MARKSISTE-LENINISTE

- MARKS, K. — : «Mbi letërsinë dhe artin» (Përmbledhje veprash), Tiranë, 1976, vëll. I, II.
- ENGELS, F. : «Dialektika e natyrës», Tiranë, 1973.
- ENGELS, F. : «Për kulturën dhe artin» (Përmbledhje veprash), Tiranë, 1975.
- LENIN, V. I. : «Mbi materializmin dialektik dhe historik», Tiranë, 1968.
- STALIN, J. V : «Mbi letërsinë dhe artin» (Përmbledhje veprash), Tiranë, 1976.
- HOXHA, E. : «Raport në Kongresin VIII të PPSH», Tiranë, 1981.
- HOXHA, E. : «Për shkencën» (Përmbledhje veprash), Tiranë, 1985, vëll. I, II.
- HOXHA, E. : «Mbi rritjen e rolit të letërsisë e të arteve për edukimin komunist të masave», Tiranë 1965.
- ALIA, R.

- ALIA, R. : «Raport në Kongresin IX të PPSH», Tiranë, 1986.
- ALIA, R. : «Fjalime e biseda 1985», Tiranë, 1986.

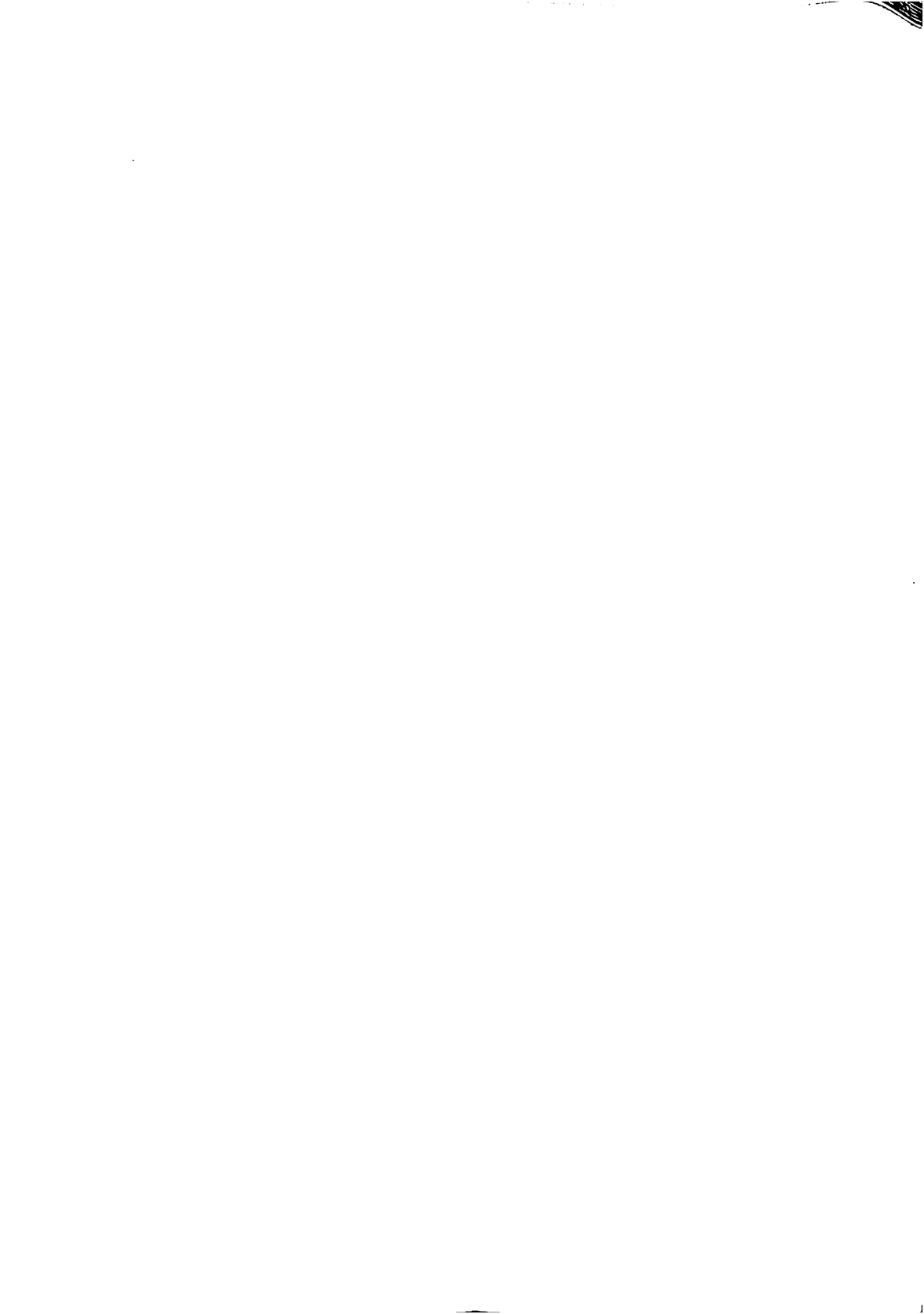
LITERATURË PROFESIONALE

- ANTONI, L. : «Ritmi i këngëve popullore shqiptare», «Jeta e Re», Prishtinë, 1952, nr. 1, f. 24-27.
- ANTONI, L. : **Trajtat polifonike të muzikës popullore vokale të gegëve në Jugosllavi**, «Konferenca I kombëtare e folkloristikës shqiptare», Tiranë, 1975, f. 115-127.
- ARBATSKI, J. : **Muzika në Shqipëri**, «Përpyjekja shqiptare», Tiranë, 1939, nr. 25-27, f. 42-46.
- BOGDANI, R. : **Evoluimi në vallen popullore të Lunxherisë**, «Kultura popullore», Tiranë, 1981, nr. 1, f. 113-118.
- ÇABEJ, E. : «Për gjenezën e literaturës shqipe», Shkodër, 1939.
- DZHUDZHEV, S. : «Teoria na bullgarskata narodna muzika» (Melodika), Sofia, 1955.
- ELSCHEKOVA, A. : **Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Ballkan**, «Stratigraphische probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Ballkan», Bratislava, 1981, s. 159-256.
- FILJA, H. : «Këngët polifonike kundër Tanzimatit», «Nëntori», Tiranë, 1967, nr. 9, f. 150-191.
- FILJA, H. : **Evolucioni i këngës polifonike labe**, «Nëntori», Tiranë, 1977, nr. 11, f. 188-198.
- FILJA, H. : **Tipare të reja të këngës polifonike labe**, «Studime filologjike», Tiranë, 1977, nr. 2, f. 89-117.
- FILJA, H. : **Tipare të reja të këngës polifonike labe**, «Studime filologjike», Tiranë, 1978, nr. 1, f. 97-131.
- FILJA, H. : **Gjurmë të lashta në këngën e burrave të Labërisë**, «Studime historike», Tiranë, 1981, nr. 1, f. 125-139.
- HAHN, J. G. : «Albanesische Studien», Wien, 1984.
- HAXHIU, F. : **Ekonomia blegtorale në Kurvelesh gjatë shek.**

- XIX dhe fillimit të shek. XX.** «Etnografia shqiptare», Tiranë, 1974, nr. 5, f. 185-192.
- KAUFMAN, N. : **Die Mehrstimmigkeit in der Liedfolklore der Balkanvölker**, «Beitrage zur Musikwissenschaft», 1967, IX, s. 2-21.
- KRUTA, B. : **Elemente të përbashkëta shqiptaro-arbëreshe në fushën e muzikës**, «Konferenca I kombëtare e folkloristikës shqiptare», Tiranë, 1975, f. 313-337.
- KRUTA, B. : **Vështrim i përgjithshëm i polifonisë shqiptare dhe disa çështje të gjenezës së saj**, «Kultura popullore», Tiranë, 1980, nr. 1, f. 45-63.
- KRUTA, B. : **Polifonia — trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar**, «Kultura popullore», Tiranë, 1982, nr. 2, f. 43-49.
- KRUTA, B. : **Polifonia dyzërëshe e Toskërisë**, «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 1, f. 33-58.
- KRUTA, B. : **Vështrim tipologjik i polifonisë labe (Polifonia trizërëshe paraburdonale dhe burdonale)**, «Kultura popullore», Tiranë, 1986, nr. 2, f. 3-36.
- KRUTA, B. : **Vështrim tipologjik i polifonisë labe (Polifonia katërzërëshe burdonale)**, «Kultura popullore», Tiranë, 1987, nr. 1, f. 55-76.
- PAPARISTO, A. : **Mbi disa tipare stilistike të këngëve popullore polifonike të burrave të Shqipërisë së Jugut**, «Konferenca I kombëtare e folkloristikës shqiptare», Tiranë, 1975, f. 58-73.
- PLEHANOV, B. V. : **Letra pa adresë**, «Estetika dhe letërsia», Tiranë, 1974, vëll. I.
- RIHTMAN, C. : **Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Hercegovina**, «Journal of the International Folk music Council», 1952, vol. IV, s. 30-35.
- RIZA, E. : **Ndërtimet fshatare në Labëri**, Tiranë, 1984.
- SCHNEIDER, M. : **«Geschichte der Mehrstimunigkeit»**, Berlin, 1934, 1935, Bd. 1, 2.
- SOKOLI, R. : **«Folklori muzikor shqiptar» (Morfologjia)**, Tiranë, 1965.
- SOKOLI, R. : **«Veglat muzikore të popullit shqiptar»**, Tiranë, 1966.
- STOCKMANN, D. : **Die vocale bordunmehrstimmigkeit in Sudal-**

- und E. : banien, «Ethnomusicologie», Paris, 1964, III, s. 85-135.
- STOCKMAN, D., : «Albaniseche Volksmusik» (Gesänge der Çamen), Berlin, 1965, Bd. I.
- FIELDER, W.,
- STOCKMANN, E.
- SHITUNI, S. : **Elementë novatorizmi në polifoninë labe**, «Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor», Tiranë, 1980, f. 101-117.
- SHITUNI, S. : **Tipare dalluese të polifonisë labe**, «Nëntori», Tiranë, 1980, nr. 9, f. 159-268.
- SHITUNI, S. : **Mbi pentatonin në polifoninë labe**, «Kultura popullore», Tiranë, 1981, nr. 1, f. 119-130.
- SHITUNI, S. : **Vëzhgime etnomuzikore rreth vajtimit lab.** «Kultura popullore», Tiranë, 1982, nr. 2, f. 139-151.
- SHITUNI, S. : **Tipare origjinale të polifonisë labe.** «Kultura popullore», Tiranë, 1983, nr. 2, f. 151-160.
- SHITUNI, S. : **Muzikë në lulëzim të plotë (Polifonia popullore në Festivalin Folklorik Kombëtar 1983)**, «Kultura popullore», Tiranë, 1984, nr. 1, f. 145-153.
- SHITUNI, S. : **Stile muzikore të polifonisë labe**, «Kultura popullore», Tiranë, 1985, nr. 2, f. 27-41.
- SHITUNI, S. : **Polifonia labe si shprehje e gjendjes shoqërore (Mendimi i studiuës)**, «Drita», Tiranë, 1986, 3 gusht, f. 12.
- SHITUNI, S. : **Stili muzikor — mënyrë e ekzistencës së muzikës popullore (Mendimi i studiuës)**, «Drita», Tiranë, 1987, 2 gusht, f. 11.
- SHITUNI, S., DAJA, : «Këngë e melodi nga festivalet folklorike kombëtare» (1968-1973-1978), Tiranë, 1986.
- F., PANO, N.
- SHITUNI, S. : «Këngë polifonike labe», Tiranë, 1986.
- XHAGOLLI, A.
- TARDO, L. : «L'antica melurgia bizantina», Grottaferrata, 1938.
- UÇI, A. : «Estetika, jeta, arti», Tiranë, 1970.
- UÇI, A. : «Probleme të estetikës», Tiranë, 1976.
- UÇI, A. : «Çështje teorike të estetikës dhe të kulturës», Tiranë, 1986.
- URBAN, M. : Die Siedlungen Sudalbaniens», Ohringen, 1938.
- VARFI, A. : Neço H. Marioti: një këngëtar dhe pionier i zhvillimit dhe i përhapjes së këngës sonë po-

- pullore demokratike**, «Nëntori», Tiranë, 1978, nr. 8, f. 205-222.
- WALDMAN, G.** : **Mehrstimmiges Singen im slawischen Bauernlied**, «Volksmusik Südosteuropas», München, 1966, s. 98-108.
- ZOJZI, Rr.** : **Ndamja krahinore e popullit shqiptar**, «Etnografia shqiptare», Tiranë, 1962, nr. 1, f. 16-62.



PASQYRA E LËNDËS

— PARATHËNIE	5
 Kreu I — VENDI I POLIFONISË LABE NË MUZIKËN POPU- LLORE SHQIPTARE	
— Vështrim etnografiko-folklorik	14
— Kulturë e lashtë muzikore	21
— Tipare themelore dalluese të polifonisë labe	29
— Monofonia labe dhe afri të saj me polifoninë labe	42
 Kreu II — MJETE SHPREHËSE TË POLIFONISË LABE	
1) Melodika	
— Shtrirja modale	72
— Ndërtimi modo-tonal	72
— Roli modal i gradëve	87
— Intervalet tipike	87
— Relievi melodik	88

2) Kontrapunkti

— Roli i këngëtarëve	94
— Lënda intonative e çdo këngëtari	97
— Kontrasti dhe uniteti mes këngëtarëve	105
— Rregulla themelore të ndërtimit të brendshëm	111
— Vështrim tipologjik	119

3) Harmonia

— Bashkëtingëllimet harmonike tipike	125
— Rregullat kryesore të ndërtimit të bashkëtingëllimeve harmonike	126
— Rrjedha e zakonshme e bashkëtingëllimeve harmonike	131
— Veçoritë më të përgjithshme dalluese të bashkëtingëllimeve harmonike	132

4) Metro-ritmika

— Masat metrike karakteristike	139
— Mënyrat kryesore të gjallesës së masave metrike	147
— Veçoritë më thelbësore dalluese të masave metrike	151
— Agogjika	154

Kreu III — STILE MUZIKORE TË POLIFONISË LABE

— Përmbajtja e konceptit «stil muzikor»	157
— Stili muzikor i Kurveleshit	166
— Stili muzikor i Lopësit	178
— Stili muzikor i Lunxhërisë	190
— Stili muzikor i Zagorisë	201
— Stili muzikor i Gjirokastrës	212
— Stili muzikor i Smokthinës	222
— Stili muzikor i Himarës	233
— Stili muzikor i Dukatit	246
— Stili muzikor i Pilurit	259
— Stili muzikor i Bënçës	277

Kreu IV — DUKURI NOVATORE TË POLIFONISË LABE

— Mënyra e arritjes së cilësisë së re të folklorit	299
— Bashkëveprimi muzikor — një ndër shkaqet objektive të dukurive novatore	300

— Drejtimet kryesore të dukurive novatore	301
— Karakteri i ndërlikuar i procesit të risimit	308
— Interpretimi si faktor i ruajtjes së origjinalitetit të muzikës popullore	311
— Shfaqje të keqkuptimit të dukurive novatore	316
— PËRFUNDIME	335
— SUMMARY	341
— BIBLIOGRAFI	355

- KULTURË MUZIKORE VENDASE.
- ART I LASHTË DHE ORIGINAL.
- MJETE SHPREHËSE TË PAPËRSËRITSHME.
- STILE TË KËNDUARI QË NDRYSHOJNË SIPAS ZONAVE ETNOGRAFIKE.
- ART MUZIKOR AKTUALISHT I GJALLË E VEPRUES.
- PASURI E VËRTETË PËR THELLIMIN E KARAKTERIT KOMBËTAR POPULLOR TË MUZIKËS SHQIPTARE TË REALIZIMIT SOCIALIST.