

BIBLIOTEKA
SHËTETIT

398

575.



FOLKLORI MUZIKOR SHQIPTAR

ORGANOGRAFIA

PER SHKOLLËN E MESME
MUZIKORE



SHTËPIA BOTUESE
E LIBRIT SHKOLLOR
TIRANE, 1975

398
575.

R. SOKOLI

FOLKLORI MUZIKOR SHQIPTAR

(ORGANOGRAFIA)

PËR SHKOLLËN E MESME MUZIKORE



SHTËPIA BOTUESE E LIBRIT SHKOLLOR
TIRANË, 1975

HYRJE

Populli ynë ka trashëguar nga të parët shumë lloje veglash muzikore, të cilat paraqesin interes si nga pikëpamja e ndërtimit të tyre artizanal, ashtu edhe për origjinën e tyre, për mënyrën e përdorimit, për mundësitë e shprehjes e të tjera.

Nëpër qytetë e fshatra, sidomos me raste festash popullore e dashmash, dëgjohen tingujt e këtyre veglave muzikore karakteristike.

Njohja dhe studimi i këtyre veglave ka rëndësi të shumëfishtë për kulturën dhe artin tonë kombëtar: nëpërmjet tyre depërtojmë më thellë në cilësitë e muzikës sonë popullore, meqë nga këto vegla kushtëzohet repertori instrumental; nga struktura e shkallëve të tyre varet struktura e joneve (melodive) me intervalet karakteristike, me regjistrat e me shumë veçanti të tjera; nga cilësia e kumbimit të veglave varet edhe ngjyrësia, d.m.th. timbrika e melodive përkatëse.

Sipas botëkuptimit materialist, çdo shfaqje e jetës kushtëzohet nga disa faktorë materialë. Duke u nisur nga ky parim dialektik, duhet të pranojmë se edhe shtjellimi i shprehjeve muzikore lidhet ngushtë me disa faktorë materialë, konkretisht me vetë cilësinë e veglave muzikore. Në fakt, me zhvillimin e tyre përkon pak a shumë edhe vetë zhvillimi i muzikës. Nëpërmjet studimeve organologjike ne mund të depërtojmë në prirjen ose në shijen muzikore të popullit tonë dhe, njëkohësisht, mund të shkoqitim disa çështje të ndërlikuara të folklorit tonë muzikor. Së këndejmi, pra, studjuesit e kulturës së popullit tonë mund të vërejnë, krahas përvojës së breznive të ndryshme, edhe marrëdhëniet ose shkëmbimet e tyre me traditat e popujve të tjerë.

Duke parashtruar njoftime të hollësishme rreth veglave muzikore që përdor populli ynë, ne nuk do t'i shqyrtojmë ato vetëm si mjete që nxjerrin tinguj, por do t'i vështrojmë edhe si organizma që kanë historinë e tyre, që lidhen me vetë jetën e popullit dhe që pasqyrojnë rrethanat ose kushtet materiale të viseve ku përdoren. Po t'i vështronim këto vegla vetëm si eksponate muzeumi, nuk do të depërtonim dot në cilësitë e muzikës instrumentale të popullit tonë. Prandaj, krahas ndërtimit të veglave, mënyrës së akordimit, cilësisë së tingujve e të tjera, do të përshkruajmë gjithashtu edhe mënyrën e përdorimit. Kryesisht do të përshkruajmë ato vegla që punohen dhe që përdoren nga vetë instrumentistët popullorë. Përsa u përket veglave të fabrikuara apo të importuara nga jashtë, do të kufizohemi për të sqaruar vetëm çështjen e depërtimit të tyre në folklorin tonë, duke vënë në dukje ndonjë karakteristike që ka lidhje me përdorimin e tyre.

Një nga kërkesat e studimeve organologjike është edhe gjurmimi i

përhapjes gjeografike të veglave muzikore që përdor populli. Ato ndryshojnë pak a shumë nga njëra krahinë në tjetrën, ashtu siç ndryshojnë edhe këngët, vallet, doket e zakonet etj.

Krahas gjendjes së tyre të tanishme, duhet gjurmuar edhe e kaluara e tyre, nëpërmjet burimeve arkeologjike, historike, ikonografike, letrare etj. Dihet se që në kohët e lashta muzika dhe vallëzimi i kanë dhënë tema ose motive skulpturës, pikturës etj.; skalitjet dhe pikëzimet e ndryshme, zbulimet e enëve dhe ikonat e vjetra janë dëshmi të çmueshme për organografinë, dëshmi që jo vetëm plotësojnë njohuritë tona rreth historisë së disa veglave, por që nganjëherë ndihmojnë edhe për të gjetur prejardhjen e tyre. Për këtë qëllim vlejnë shumë edhe burimet letrare, d.m.th. tekstet më të vjetra të gjuhës shqipe, së bashku me shënimet e kronistëve, misionarëve dhe udhëtarëve të ndryshëm që kanë kaluar nëpër vendin tonë. Në mungesë të dëshmimeve arshivale të mjaftueshme për të kaluarën e disa veglave, na vlejnë shumë edhe studimet krahasuese me traditat e popujve të tjerë, siç do të shohim herë pas here. Për të hëdhur më shumë dritë në prejardhjen e veglave na ndihmon mjaft edhe filologjia, nëpërmjet shqyrtimit të emrave. Për këtë arsye kemi qëmtuar nëpër krahinat e vendit tonë emërtimin e veglave, një gjë e tillë dëshmon njëkohësisht edhe për pasurinë e madhe të thesarit tonë gjuhësor. Gjithashtu s'u la pas dore edhe sa thotë populli për veglat muzikore nëpërmjet proverbave, gojzhanave, këngëve etj.

Siç do të vihet re gjatë parashtrimit të lëndës, disa nga veglat muzikore që përdor populli ynë kanë origjinë shumë të lashtë. Disa nga këto vegla i kanë degëzimet ose motërzimet e veta edhe ndër traditat e popujve të tjerë. Ato që na erdhën nga jashtë me baticat historike, u bënë vendase me kalimin e kohës, duke iu përshtatur traditës sonë dhe njëkohësisht duke ruajtur diçka nga origjina e tyre. Edhe këto vegla, pavarësisht nga prejardhja e tyre, paraqesin rëndësi për studim, qoftë si dëshmi të realitetit tonë historik në rrethanat e ndryshme, qoftë si pasqyrë e shijës muzikore të popullit tonë që i përvetësoi.

Studimi shkencor rreth veglave muzikore kërkon edhe një renditje sistematike, e cila mund të bëhet në disa mënyra: a) sipas lëndës përbërëse, b) sipas stileve ekspresive, c) sipas parimit artistik të nxjerrjes së tingujve, etj. Me mënyrën e parë, d.m.th. sipas lëndës përbërëse, klasifikoheshin qëmoti veglat muzikore në Kinën e lashtë. Me mënyrën e dytë, d.m.th. sipas stileve ekspresive, klasifikohen sot veglat në orkestrat simfonike. Shumica e studjuesve të organologjisë*) i klasifikojnë veglat muzikore me mënyrën e tretë, d.m.th. sipas parimit akustik të nxjerrjes së tingujve. Dikur teoricienët indianë i patën ndarë veglat muzikore në katër kategori kryesore: a) vegla me korda, b) vegla frymore, c) vegla me membranë, ç) vegla metalike me goditje. Këtë klasifikim e përqafoi muzeografi belg Viktor Mahillon (1841-1924, njihet si themelues i shkencës organologjike), i cili, pas një pune të gjatë 50-vjeçare, hartoi për muzeun e konservatorit të Brukselit një katalog 5 vëllimesh, që mbahet si vepër the-

*) Organologjia është shkencë që merret me studimin e veglave muzikore. Emri i kësaj shkence vjen nga greqishtja «organon» ose nga latinishtja «organum», që do të thotë mjet, vegël muzikore etj. Kjo shkencë përmbledh organologjinë, që merret me mënyrën e përdorimit të veglave dhe me morfologjinë e tyre, si edhe teknologjinë, që merret me përshkrimin e ndërtimit të veglave ose me mënyrën e ndreqjes së tyre.

melore e organologjisë. Ai e ndryshoi emërtimin si më poshtë: a) vegla kordofone, b) vegla aerofone, c) vegla membranofone, ç) vegla autofone (më vonë u zëvendësua me idiofone). Kriteri i renditjes së V. Mahillonit erdhi duke u përkryer më vonë nga studjues të tjerë. Megjithëse ky kriter është pranuar përgjithësisht si bazë metodologjike për çdo studjues, prapëseprapë ka disa të meta, sepse, në radhë të parë, nuk merr parasysh zhvillimin historik të veglave dhe së dyti, cilësinë e kumbimit të tyre. Në mënyrë të veçantë ngjyrësinë e tingujve të ndryshëm nuk arrijnë të na e japin as me nota muzikore, as me fjalë përshkruese (si. p.sh. «tingull i qartë» ose «tingull i errët», «i plotë», «i dobët», «i fortë», «i hollë» etj.). Tani këtë të metë e plotëson fonografi, manjetofoni e të tjera mjete teknike të reja, që na ndihmojnë për t'u njohur konkretisht me veçantinë timbrike të çdo vegle.

Gjatë parashtrimit të lëndës do të shihet se populli ynë shfrytëzon gjithfarë lëndësh për të sajuar mjetet dhe veglat e veta muzikore, si p.sh.: gjethet e pemëve, tytat e kallamishteve, drurët dhe lëkurën e tyre, fijejt e barit e të tjera lëndë bimore; shfrytëzon gurët, gypat, disqet metalike e të tjera lëndë të gjinisë xeherore; shfrytëzon pupla shpendësh, lëkura, kocka e të tjera lëndë me origjinë shtazore; arrin të shfrytëzojë deri edhe pjesët e trupit të vet. Do të shihet, gjithashtu, se shumica e veglave muzikore, që sajton populli ynë, paraqiten fare të thjeshta nga ana teknologjike, p.sh.: asnjëra nga veglat e gjinisë aerofone nuk ka ndonjë mekanizëm në trup, d.m.th. nuk ka ndonjë çelës për vrimat, ato nuk kanë as edhe ndonjë diapazon të caktuar. Rrallë herë tyta e tyre paraqitet me përpjesëtime të përpikta midis vrimave. Edhe tastiera e veglave kordofonë, që sajohen nga populli, nuk është e ndarë racionalisht në mënyrë të saktë, prandaj shkallët e tyre nuk janë të temperuara. Megjithatë, disa nga këto vegla na ndihmojnë mjaft në zgjidhjen e çështjeve tanalo-modale të muzikës sonë popullore. Prandaj, krahas hollësive teknologjike rreth ndërtimit të veglave, do të jepen shkoqitje rreth lidhjeve midis këtyre veglave dhe muzikës sonë popullore, për të parë se deri në ç'pikë meloditë varen e kushtëzohen nga mundësitë organologjike, d.m.th. nga ndërtimi, shkalla, regjistri, timbri dhe mënyra e përdorimit të veglave përkatëse etj.

Duke përfitur nga përvojat shkencore më të mira, veglat muzikore të popullit tonë do t'i renditim sipas kriterëve të organografisë metodike në katër gjinitë kryesore: a) idiofone, b) membranofone, c) aerofone, d) kordofone dhe në degëzimet e tyre. Vendin e parë në këtë renditje do ta zënë mjetet trupore.

I. MJETET TRUPORE

Trupi i njeriut përmban në vetvete disa mjete kumbuese që, padyshim, janë më të hershme se çdo vegël muzikore. Sipas mendimit të shumë muzikologëve, duket se këto mjete kanë shërbyer që në zanafillë të njerëzimit dhe janë burimi më i parë i muzikës.

Zëri dhe kategoritë e tij Në krye të të gjitha këtyre mjeteve qëndron zëri. Ky mjet i gjallë dhe i mrekullueshëm, ky mjet i fjalës dhe i këngës mund të konsiderohet si vegla muzikore më e përsosura për shprehjen e ndjenjave dhe të mendimeve. Emri teknik i kësaj «vegle» është «*larinks*» (gurgulli). Zërat e njerëzve ndryshojnë pikërisht sipas ndërtimit të gurgullit dhe ndahen në tri kategori kryesore; 1) zëra grash, 2) zëra burrash dhe 3) zëra fëmijësh. Këto tri kategori kanë degëzimet e tyre, p.sh. zëri i grave ndahet në: a) *sopran* ose zë i lartë (që mund të jetë lirik, dramatik koloraturë etj.), b) *mexosopran* ose zë i mesëm (që mund të jetë gjithashtu lirik ose dramatik) dhe c) *alto* e *kontralto* ose zë i ulët. Kurse zëri i burrave ndahet në: a) *tenor* ose zë i lartë (që mund të jetë altino, lirik, dramatik dhe liriko-dramatik), b) *bariton* ose zë i mesëm (që mund të jetë gjithashtu lirik dhe dramatik) dhe c) zë i ulët, d.m.th. *bas-bariton*, *bas* i thjeshtë dhe *bas* i thellë. Edhe zëri i fëmijëve ose, siç i thonë ndryshe, «*zëri i bardhë*», ndahet gjithashtu në «*sopran*» dhe në «*alto*». Pavarësisht nga emërtimi i njëjtë, dy kategoritë e fundit ndryshojnë nga zërat e grave, madje disa dallime të vogla mund të bëhen edhe sipas gjinisë së fëmijëve, qoftë në shtrirjen e regjistrave, qoftë në kumbimin e tyre. «Zëri i bardhë» i vajzave zakonisht është më i dobët se zëri i djemve; veç kësaj ai është më pak i ngjeshur dhe përgjithësisht nuk kumbon me krahëror, madje as ndër tonet qendrore nuk e ka atë kumbim të fortë, si të thuash metalik, që ka zëri i djemve në pjesën më të madhe të shtrirjes.

Ndryshimet sipas krahinave dhe individëve Mënyrat e shprehjes së zërave shkallëzohen që nga ligjërimet deri te këngët e ndryshme, ku fjalët dallgëzohen në jone. Çdo popull këndon pak a shumë me mënyrën e vet, mënyrë e cila shkon duke ndryshuar në përshtatje me veçoritë kombëtare dhe me sistemin fonetik të gjuhës përkatëse.

Ndryshimet kombëtare në mënyrat e të kënduarit janë vërejtur prej kohësh. Siç dihet, secila gjuhë ka disa farë intonacionesh, që e dallojnë nga gjuhët e tjera. Shqiptimi i fjalëve të ndryshme tingëllon me intervale karakteristike, me theksime, ritëm, vlerë zanoresh e me sa e sa cilësi fonetike, që dëgjohen si në bisedë, ashtu edhe në këngët e popujve të ndryshëm. Shumica e muzikologëve, që janë marrë me këtë çështje, pohojnë lidhjet e dukshme midis veçantive gjuhësore me ato muzikore të popujve.

Por, duke pohuar këtë lidhje, nuk mohojnë faktorët e tjerë që luajnë rolin e tyre në mënyrën e të kënduarit, si p.sh rolin e ambientit që ndikon mjaft në përbërjen e gurgullit dhe, për pasojë, në cilësinë e zërit. Kjo mund të vërehet edhe midis krahinave të atdheut tonë. Zëri i malësorëve të veriut ndryshon nga ai i fusharakut të Zadrimës ose nga ai i myzeqarit etj. Se ku qëndrojnë ndryshimet midis tyre, nuk thuhet dot me dy fjalë, ashtu si nuk thuhet dot arsyt përse në një vend ose në një krahinë këndojnë me zë hundor dhe përse në një vend ose krahinë tjetër këndojnë me grykë ose me zë koke etj. Në rast se ndryshimet krahinore në shqiptimin e zanoreve, të gjysmëzanoreve dhe të bashkëtingëlloreve mund të shpjegohen nëpërmjet burimeve fonetike të dialekteve përkatëse, anasjelltas nuk mund të shpjegohen po aq lehtë si ndikimi i ambientit cilësitë e zërave, mënyra e nxjerrjes së tyre, ngjyrësia e posaçme e sidomos diapazoni. As nuk mund të bëhen klasifikime krahinore përse u përket shtrirjes dhe vëllimit të zërave, meqë nga kjo pikëpamje ndryshimet shkojnë edhe sipas individëve: në të njëjtin vend gjenden këngëtarë që këndojnë me regjistër të lartë krahas atyre që këndojnë në regjistër të mesëm ose të ulët. Veç kësaj, çdo zë është i pajisur me një timbër të veçantë, personal, që e dallon midis zërave të tjerë. Si përfundim, ende nuk përcaktohet dot se çka varet nga «natyra» dhe çka varet nga «tradita» në mënyrën e të kënduarit popullor. Megjithatë, pa u futur në shqyrtime të hollësishme, mund të bëhen disa vrojtme interesante, por këto nuk duhen marrë në mënyrë të prerë.

Zërat e këngëtarëve tanë popullorë

Në përgjithësi mund të thuhet se zërat e këngëtarëve popullorë të vendit tonë ndahen në tri kategoritë kryesore, që u parashtuan më lart, si dhe në degëzimet e tyre. Zakonisht shtrirja e tyre kufizohet në një ose dy regjistra. Duke kënduar në të shumtën e rasteve me fyt, notat e hapëta të grykës arrijnë deri në një farë lartësie.

Malësorët e Shqipërisë Veriore këndojnë përgjithësisht me regjistër të lartë, që t'u shkojë zëri «deri në kupë të qiellës», siç thonë ata. Sa më i lartë e sa më i fortë që të jetë zëri, aq më shumë u pëlqen. Ata thonë «za si pushka» dhe kjo është një ndër cilësimet lavdëruese që dëgjohet më shpesh në gojën e tyre; kurse zërat e ulët si bariton dhe bas, në përgjithësi nuk u pëlqejnë. Është e ditur se sa më lart që të ngjitet zëri, aq më i zoritur, më i hapët dhe më i ashpër do të dalë. Pikërisht nga kjo veti quhen «këngë piskë» disa melodi të malësorëve, të cilat shtjellohen në një regjistër të lartë ku zëri «pisket», d.m.th. gërthet. Kur ua thonë këngëve piskë, ose maje-krahi, malësorët e veriut i mbyllin të dy veshët me duar, u japin bërrylave dhe kokës përpjetë (shih fig. nr. 1) dhe i mëshojnë zërit me sa fuqi që kanë, duke shpërthyer në tinguj të lartë, të fortë, si të çjerrë, që në disa pika të ndjeshme dridhen në mënyrë karakteristike. Gjymtyrët dhe frazat e lira të melodive «piskë» shtjellohen me lëvizje të gjera, sipas formulave tradicionale, që ndryshojnë pak a shumë nga njëri fshat në tjetrin apo edhe nga njëri këngëtar në tjetrin. Të dëgjosh ndonjë këngë të tillë duke buçitur së largu ndër malet tona, të lë një përshtypje të fortë: ndonëse të ashpra, ato kumbojnë natyrshëm dhe enden duke dallgëzuar, të lira, pa masa të caktuara. Në të vërtetë ato këngë të forta, që shtjellohen plot lakime e dredhime, janë, si të thuash, shprehje e natyrshme e haresë, janë shpërthime emocionesh të papërmbajtura. Bu-

rimet historike të mesjetës (shek. XIII) dëshmojnë se si merreshin vesh malësorët tanë midis tyre, nga një mal në tjetrin. Me sa duket, këngët «maje-krahit» lindën në këto kushte gjeografike si zëdhënie për të komunikuar nga larg.



Fig. 1

Ky element tipik, që dëgjohet edhe në muzikën instrumentale të atyre viseve (sidomos në pjesët e ashtuquajtura «me të qarë»), merr hov në mbarim të çdo vargu, nganjëherë në mes të vargjeve apo edhe në mes të fjalëve, zakonisht me kapërcime në intervalin e sekstës së madhe. Kapërcime të tilla nuk intonohen dot aq lehtë pa stërvitje.

I çuditshëm është kumbimi i brendshëm i zërit të disa këngëtarëve të Shqipërisë Jugperëndimore, kur «ia kthejnë me grykë» në këngët polifonike (me iso).

Duke zbritur nga Malësitë e Veriut, ashpërsia e zërave sa vjen e zbutet, sidomos në këngët qytetare ku kërkohet më shumë ëmbëlsi e shprehje, të cilat nganjëherë arrijnë në disa nuanca të lëmuara si kadife. Kundrejt kësaj ëmbëlsie, nëpër disa fshatra fushore të Shqipërisë së Mesme (edhe Veriore) kemi zërat e mprehtë dhe therës të femrave, të cilat këndojnë në pjesën e sipërme të fytyrës, zëra që, duke kumbuar nga larg, të kujtojnë timbrin e pipzave.

Kudo në vendin tonë kemi këngëtarë popullorë që këndojnë në mënyrë karakteristike. Disa e nxjerrin zërin drejt nga fyti, disa të tjerëve u kumbon nëpërmjet gjoksit dhe kokës; disa këngëtarë popullorë e veshin zërin me theksime hundore dhe me disa dridhje karakteristike, disa të tjerë dinë ta nxjerrin zërin me gjithfarë kumbimesh plot me efekt: që nga theksimet e çjerra deri të flatrimet me nuanca të holla. Interesante janë theksimet në falsët, të cilat dëgjohen nëpër gjymtyrët melodike të disa këngëve të Shqipërisë Veriore dhe Verilindore (nga Kraja në rrethin e Krujës, nëpër krahinën e Lumës). Këto theksime janë si thirrma mbështetëse, që tingëllojnë afërsisht në oktavën e tingujve realë. Kurse nëpër Shqipërinë Jugore jonet e vajtimeve shtjellohen me gorgexhe tipike, duke kaluar me interjeksione nga regjistri i gjoksit në regjistrin e kokës.

Dridhjet e zërit

Në zërin e shumë këngëtarëve popullorë dëgjohen disa dridhje, që përftohen nga dallgëzimet e ajrit në aparatën zanor, ose nga ndonjë nxitje e jashtme, siç është ngacmimi i fytit me gisht për t'i dhënë zërit dridhje artificiale. Kjo mënyrë të kënduari ushtrohej dikur edhe nga femrat gjirokastrite *).

Shumë origjinale janë dridhjet e zërit që shkaktohen me anë të lëvizjeve të nofullës të disa vajtojca bregdetare në Shqipërinë Jugperëndimore (p.sh. Borshi).

Përveç ngacmimeve të jashtme të fytit ose të nofullës, dridhjet e zërit të disa këngëtarëve popullorë (p.sh. të himariotët) përftohen edhe nga një farë trazimi të brendshëm ose nga vetë frymëmarrja e tyre. Është e qartë se këto dridhje zëri, që vërehen si dobësi nga estetika shkollore, lidhen me shijen muzikore të krahinës përkatëse. Edhe në zërin e këngëtarëve qytetarë të Shqipërisë së Mesme e të Veriut dëgjohen disa dridhje karakteristike së bashku me disa grimcime tonale gadi të pakapshme: është një teknikë tradicionale për ta përdredhur zërin në disa hollësi të imëta, që nuk shkruhen dot në pentagram. Këto farë valëzimesh në zërin e disa këngëtarëve popullorë të Shqipërisë së Mesme shndërrohen shpeshherë në melizma grykësore dhe hundore. Nganjëherë endin mbi një rrokje të vetme disa tinguj të shkoqur porsì rruaza. Vetëkuptohet se cilësia e zburimeve zanore varet, në radhë të parë, nga aftësitë e vetë këngëtarëve, sepse sikush e dredh dhe e përdredh zërin pak a shumë sipas shijes dhe sipas mundësive teknike që zotëron. Por edhe këtu mund të bëhet një farë dallimi sipas krahinave dhe sipas tipit të këngëve. P.sh.: këngëtarët e malësive të veriut i stolisin meloditë e tyre me gërshetime të shpejta të tingujve të afërm (trile, mordente, grupete etj.), ndërsa melizmat e ndërlikuara dëgjohen më tepër në këngët e ahengut qytetar të Shqipërisë së Mesme e të Veriut, që kanë lakime të mekura. Zvarritjet e zërit poshtë ose lart (glisando), nga një tingull në tjetrin, janë karakteristike për këngëtarët popullorë të Shqipërisë Jugore.

Të fërshëlyerit

Disa nga zburimet e lartpërmendura të këngëtarëve tanë, d.m.th. dridhjet, zvarritjet, imtësitë tonale etj., dëgjohen edhe në të fërshëlyerit. Mënyrat e të fërshëlyerit vlejné për t'u studjuar, sepse, sipas disa muzikologëve, pikërisht nga kjo muzikë trupore zunë fill shumë vegla të gjinisë aerofone: duket se njeriu parahistorik, duke rrumbullakosur buzët ose duke futur gishtërinjtë në gojë e duke i mëshuar frymës për të nxjerrë fërshëllime, kuptoi dikur parimin themelor të veglave aerofone. Populli ynë shfrytëzon disa mënyra të fërshëlyerit, si për qëllime praktike, ashtu edhe për kënaqësi. Mënyra më e rëndomtë e të fërshëlyerit bëhet nëpërmjet buzëve të rrumbullakosura, duke i nxjerrë tingujt nga një vrimë e hapur midis tyre (shih fig.

*) Kështu këndojnë vashat e Postribës ose ato të Malësisë së Gjakovës. Me sa duket kemi të bëjmë me mbeturina të një tradite vokale të lashtë, siç dëshmojnë të dhëna arkeologjike të Mesopotamisë e të Egjiptit, të cilat paraqesin pamje nga të kënduarit me gisht në fyt.

nr. 2 dhe 3). Kemi pastaj një mënyrë tjetër të fërshëlyeri nëpërmjet dhëmbëve të shtrënguar, duke i lënë buzët të hapura (fig. nr. 4), pastaj, duke goditur me 4 gishtërinjtë e njëjës dorë në buzën e poshtme, si në telat e harpës (fig. nr. 5), jonet fërshëlyese thërmohen në tinguj të shkoqur. Një farë fërshëllime karakteristike nxjerrin fëmijët e vendit tonë, duke i mbledhur kupat e dy duarve në trajtë lëmshi (fig. nr. 6) dhe duke mbështetur buzët në plasën midis dy gishtërinive të mëdhenj: kur fryjnë, dalin që andej tinguj që të kujtojnë kukatjen e qyqes.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

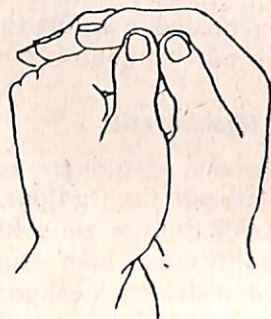


Fig. 6

Pothuaj kudo nëpër atdheun tonë kemi fërshëlyes të mirë, që dinë të nxjerrin gjithfarë gurgullimash dhe cicërimash, duke lëvizur lirisht gjuhën në zgavrën e gojës. Fërshëllimat më të forta i nxjerrin me anë të gishtërinjve në gojë: një gisht i kthyer në gjuhë (fig. nr. 7), ose dy gishtërinj të njëjës dore (i dyti me të pestin), ose nga dy gishtërinj të çdo dore, të



Fig. 7

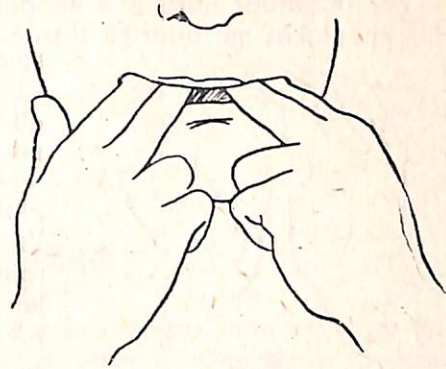


Fig. 8

mbështetur në majet e tyre në një kënd të ngushtë (fig. nr. 8). Këto mënyra të fërshëllyeri bëhen nga populli ynë më fort për të thirrur nga larg njerëzit dhe bagëtitë. Të shumëfarshme janë motivet e fërshëllimave që shfrytëzon populli i sferës blegtorale dhe bujqësore për qëllime thjesht praktike, si për të nxitur qentë, për të ndjellë ose për të zbuar bagëtitë e ndryshme, sidomos kur i shpien për ujë. (Në këtë rast motivet përbëhen nga disa tinguj të dridhshëm). Sa për fërshëllimat si mjet argëtues, mund të themi se këto shfrytëzohen nga populli ynë në meloditë e këngëve dhe të valleve më shumë se asnjë mjet apo vegël muzikore.

Kërcitja e gishtërinjve dhe trokitja e shuplakave

nofone.

Edhe kërcitja e gishtërinjve e trokitja e shuplakave janë, gjithashtu, mjete të muzikës trupore. Sipas mendimit të disa organologëve, këndej e ka zanafillën përdorimi i veglave idiofone dhe membra-

Me kërcitjen ritmike të gishtërinjve populli ynë shoqëron këngët e vallet e tij. Disa valltarë popullorë shoqërojnë lëvizjet e tyre me kërcitje gishtërinjsh. Këto farë kërcitjesh nxirren në mënyra të ndryshme (shih fig. nr. 9, 10 e 11).



Fig. 9

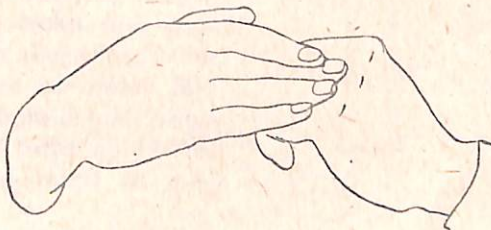


Fig. 10

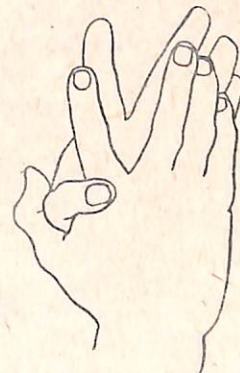


Fig. 11

Për të shtuar harenë e këngëve dhe të valleve, populli ynë rreh me ritëm shuplakat me duar të shtrira ose të mbledhura (shih fig. nr. 12). Në

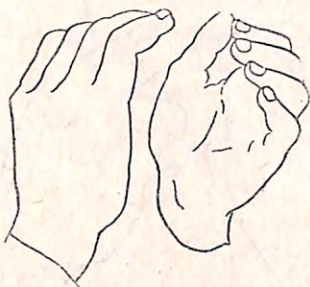


Fig. 12

këtë rast kemi të bëjmë me një teknikë fare të thjeshtë dhe të vetvetishme, që përfaqëson një ndër manifestimet ritmike më të ndiera dhe më të lashta. Përveç rasteve të gëzueshme, populli ynë rreh shuplakat gjithashtu edhe në raste dëshpërimi. Vajtojcet, që vajtojnë ndër vdekje, e shoqërojnë çdo varg të vajtimeve të tyre me rrahjen e kadencuar të shuplakave, duke nxjerrë efekte dhe nuanca të ndryshme, sipas shtrirjes ose kupëzimit të duarve.

II. VEGLAT IDIOFONE

Në këtë gjini hyjnë ato vegla që nxjerrin tinguj nga vibracionet e trupit të tyre të ngurtë nëpërmjet përplasjes, fërkimit, tundjes ose pickimit. Për të sajuar këto vegla, populli ynë shfrytëzon nga natyra gurët, baltën (argjilën), drurët ose ndonjë lëndë tjetër të ngurtë; gjithashtu shfrytëzohen disa orendi shtëpiake të punuara në metal. Shumica e veglave të kësaj gjinie, të cilat shërbejnë për të theksuar ritmin e këngëve e të valleve, paraqiten shumë të thjeshta nga ana teknologjike. Në përgjithësi ato nuk kanë asnjë farë mekanizmi në trupin e tyre, megjithëqë kanë rëndësi të madhe për shkencën organologjike, sepse, duke u nisur pikërisht nga mjetet më të thjeshta, mund të gjurmohet zhvillimi i veglave në përgjithësi.

Gurët

Ndër më të parat vegla të gjinisë idiofone organologët rendisin *gurët*. Populli ynë i përdor gurët duke i përplasur me ritëm, në lidhje me disa motive të punës, për shembull kur i këndon bletës që vërshon nga zgjoi, ose në disa motive mitunore, siç është një variant i lojës «symbyllazi».

Tokëza

Në këtë gjini hyn edhe *tokëza* ose *troka*, siç e quajnë në arbëreshët e Kalabrisë. Kjo vegël, e shfrytëzuar që në kohët e lashta si mjet sinjalizimi*), përbëhet nga një rrasë guri ose pllakë druri të fortë në trajtë katërkëndëshi që varej horizontalisht në një tra ose degë peme (shih fig. nr. 13). Duke e qëlluar ritmikiisht me çekiç, ajo nxjerr një shungullimë të kumbueshme, që ndryshon pak a shumë sipas vendit dhe sipas mënyrës së goditjes. Më vonë troka prej guri apo prej druri u zëvendësua me troka të derdhura në metal. Një variant i kësaj vegle është *çanga* (tytë metalike në trajtë cilindrike, me përpjesëtime mjaft të më-

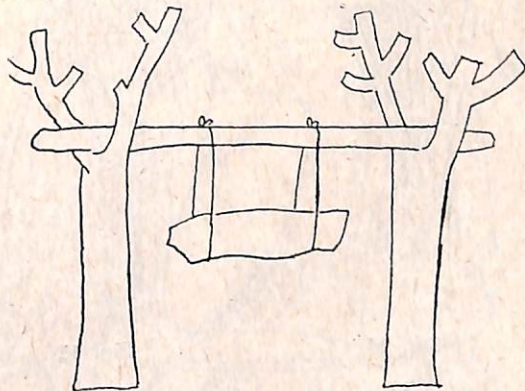


Fig. 13

*) Një vegël idiofone e këtitillë përdoret edhe në Lituanë; deri në shekullin e kaluar përdorej gjithashtu nga thëngjilltarët e disa viseve të Gjermanisë, si edhe nga rojtarët e pyjeve.

dha), që tani përdoret në kantieret e ndërtimit për t'u lajmëruar punëtorëve fillimin, ndërprerjen apo mbarimin e punës.

Rraketakja *)

Një tjetër vegël idiofone është *rraketakja* (shih fig. nr. 14), e cila në vendin tonë ka një mori emrash, që ndryshojnë sipas krahinave. Kjo vegël është një argëtim i përkohshëm i stinës së verës. Fëmijët e vendit tonë e sajojnë atë nga kashta e njomë e misrit, duke e çarë atë pingul në tri pjesë për së gjati deri te nyja e poshtme ku ngelen të ngjitura dy anëzat që rrytohen si susta dhe që kërcasin duke u përplasur në boshtin e mesëm, sa herë që tundet vegla. Ajo nxjerr një krismë të thatë e të papërcaktuar.

Rrekëza

Rrekëza (shih fig. nr. 15) është një tjetër vegël idiofone, për të cilën kemi disa emra. Përdoret për të zbavitur foshnjat dhe sajohej me thupra të holla, të thurura si shportëza në trajtë sferike, me një bisht në fund ku mbliidhen të gjitha thuprat. Brenda sferës futen copëza druri, guraleca, ose ndonjë lëndë tjetër që tingëllon, pak a shumë, kur tundet rrekëza. Nxjerr tinguj të papërcaktuar.

Aristoteli përmend një vegël të këtillë si shumë të përshtatshme për të argëtuar foshnjat. Ky mjet paramuzikor është shumë i përhapur në të katër anët e botës. Disa muzikologë janë të mendimit se kjo vegël e thjeshtë ka dalë nga frutet ose nga disa zarzavate të thara e me fara pëmbrenda (p.sh. kunguj). Zhvillimi i mëtejshëm krijoi rrekëza të punuara me teneqe nga artizanët e qyteteve, pastaj me çeluloid e, tani së fundi, me lëndë plastike.

Gerrëza

Gerrëza (shih fig. nr. 16), ose gërrgërja, është një vegël idiofone, e cila përbëhet nga një bosht druri i dhëmbëzuar ose i vijosur, që mbaron me një dorezë. Te boshti vendo-

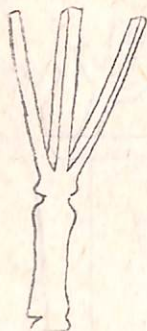


Fig. 14



Fig. 15

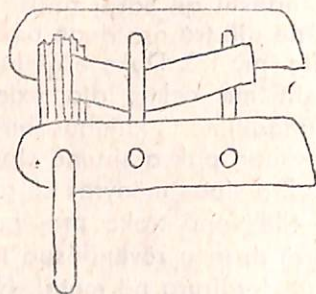


Fig. 16

*) Rraketakja është një vegël shumë e lashtë. Vetë struktura e saj aq e thjeshtë (që renditet në fazën fillestare të tabelave stratigrafike të organologjisë), na bën të mendojmë për një trashëgim shumë më të vjetër se sa koha e ardhjes së misrit këtu, gjë që ka ndodhur jo më shumë se 3-4 shekuj më parë. Kjo tregon se do ta kenë punuar raketaken me ndonjë lëndë tjetër, e cila më vonë u zëvendësua nga kashta e njomë e misrit.

set një katror me një dërrasë të hollë në mes, e cila ndërpritet nën një shkop të tërthortë. Buza e kësaj dërrase të hollë mbështet në boshtin e dhëmbëzuar. Duke e kapur veglën nga doreza dhe duke e rrotulluar me forcë, dërrasa e hollë kërcen nëpër pengesat e dhëmbëzave dhe në këtë mënyrë nxjerr një farë kërkëllime të papërcaktuar. Përveç qëllimit zbatimës në duart e fëmijëve, gërreza përdorej edhe nga të rriturit, veçanërisht nëpër dasma (në rrethin e Beratit) për të shoqëruar kërcimet e valltarëve. Në rrethin e Gramshit dikur gerrëzat përdoreshin për të njoftuar raste vdekjesh.

Gjatë Luftës së Parë Botërore e deri tani vonë gerrëza hyri në përdorim të reparteve ushtarake, qoftë për stërvitje, qoftë për të paralajmëruar për rreziqe gazi në raste lufte.

Tepsia

Nëpër Shqipërinë e Veriut dhe të Verilindjes, që nga rrethi i Lezhës e deri në Malësi të Madhe, si edhe përtej kufive nëpër Kosovë, disa këngë e valle përcillen duke rrotulluar tepsinë (shih fig. nr. 17). Tepsia e rendomtë shëben, para së gjithash, si orendi shtëpiake, por nuk përjashtohet mundësia për ta vështruar atë edhe si objekt muzikor, kur përdoret për të nxjerrë tinguj. Ja shkurtazi mënyra e përdorimit të kësaj «vegle»: si e vendosin tepsinë pingul në një vend të sheshtë, i japin me një dorë një rrotullim rreth vetes, pastaj



Fig. 17

me dorën tjetër vazhdojnë ta rrotullojnë mbi tehun e saj. Ndërkohë dikush ia thotë ndonjë këngë (veçmas, dy e dy ose në grup), kurse gishtërinjtë e pajisur me unaza trokasin në tepsia, duke nxjerrë kumbime të lehta. Vetëkuptohet se këtë veprim nuk e bëjnë dot kushdo, sepse nevojitet një farë teknike ose aftësie për ta rrotulluar tepsinë pa ndërprerje dhe duke kënduar njëkohësisht. Duhet vënë në dukje se në të kaluarën tepsia, tingëzat dhe dajreja (të cilat do të përshkruhen më poshtë) ishin të vetmet vegla që përdorte femra e thjeshtë shqiptare, ndërsa veglat e tjera përdorshin kryesisht nga meshkujt.

Përsa i përket përhapjes gjeografike të rrotullimit të tepsisë, kjo shfaqje është vërejtur gjithashtu në folklorin e serbëve, kroatëve, malazezve dhe turqve.

Lugët

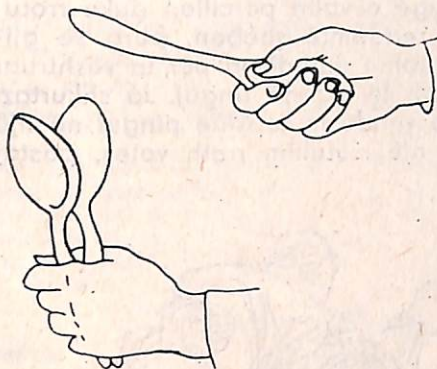


Fig. 18

Edhe lugët e zakonshme (shih fig. nr. 18) populli ynë i ka shfrytëzuar për qëllime muzikore. Nga kjo orendi shtëpiake ai ka ditur të nxjerrë kumbime karakteristike për të theksuar ritmin e këngëve e të valleve. Duke mbajtur dy lugë (druri ose metal) shtrëngueshëm të bashkuara kokë më kokë nga ana konvekse dhe duke goditur midis tyre, ose më mirë duke futur e duke nxjerrë me ritëm bishtin e një luge të tretë, përftohen disa tinguj të përcaktuar. Cilësia e tingujve ndryshon sipas madhësisë së lugeve dhe sipas lëndës prej së cilës janë bërë. Dikur lugët përdorshin në këtë mënyrë nga ahengxinjtë e qyteteve të Shqipërisë së Mesme e të Veriut.

Tingëzat

Në gjininë e veglave idiofone hyjnë edhe tingëzat (shih fig. nr. 19), për të cilat kemi disa farë emrash, që ndryshojnë sipas krahinave. Kjo vegël përbëhet nga dy disqe të vogla (me diametër rreth 5 cm) prej metali (bakër, bronz ose argjend), në trajtë konkave dhe që përbrenda lidhen te gishtërinjtë e duarve, njëri te gishti i madh e tjetri te i mesmi. Duke i përpjekur njëri me tjetrin, këto disqe nxjerrin tinguj të kumbueshëm, me të cilët shoqërohen disa valle qytetare të Shqipërisë Veriore, duke i nënvizuar lëvizjet plastike me gjithfarë nuancash ritmike. Zakonisht tingëzat i përdorin vetë valltarët: duart e shkathta të mjeshtëreve popullorë dinë të nxjerrin nga ky mjet i thjeshtë gjithfarë efektësh, duke i bërë, si të thuash, të flasin me ato tingëllimet e tyre metalike. Përveç valltarëve, kohë përpara tingëzat përdorshin edhe nga instrumentistët e grupeve qytetare të Shkodrës.

Vegla të këtilla (por me përmasa pak më të mëdha se tingëzat tona) janë përdorur që në kohët e lashta nga popujt mesdhetarë, siç na e dëshmojnë autorët klasikë dhe të dhënat arkeologjike.

Këmborët

Këmborët përbëjnë familjen më të pasur të gjinisë idiofone (shih fig. nr. 20). Ato na paraqiten nëpër viset e ndryshme të atdheut tonë me një larmi trajtash, përpjesëtimesh



Fig. 19

dhe emërtimesh. Populli ynë i përdorte këmborët për qëllime të ndryshme praktike, ritualistike dhe estetike. Qëllimin praktik të këmborëve e vërejmë kryesisht në sferën blegtorale, varur në qafën e bagëtive, kurse qëllimi ritualistik është vërejtur në disa kremtime të lashta pranverore, si edhe në dasmat e disa viseve të Shqipërisë Juglindore, ku ka qenë trashëguar zakoni i vjetër i stolisjes së një bajraku të kuq me disa zile të vogla.

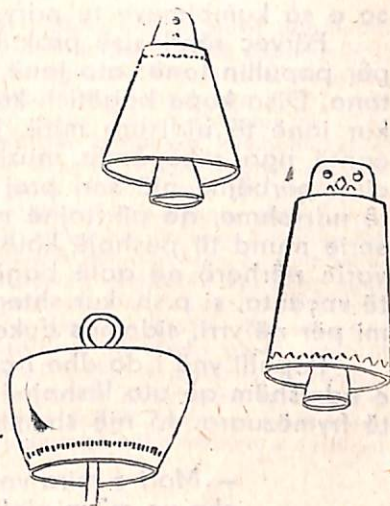


Fig 20

Trajta, emërtimi dhe cilësia e këmborëve ndryshojnë pak a shumë sipas përdorimit të tyre. Ato dallohen edhe sipas llojit të bagëtive, të trasha apo të imëta, p.sh. *perinet* e *lopëve* në Lumë kanë trajtë shpatuke, ndërsa *takeraket* e *dhive* janë pothuajse katërkëndëshe; *cingarët* e *dhenve* janë në trajtë konike, kurse *leketeket* e *kuajve* janë në trajtë pothuajse sferike. Do të zgjateshim shumë po të përshkruanim hollësisht të gjitha farët e këmborëve, që përdoren nëpër vendin tonë, por do të theksojmë se trajta më e rëndomtë e tyre është ajo e konit të prerë. Në këtë trajtë, përveç këmborëve njëshe, kemi edhe këmborë dyshe ose diare, d.m.th. të përbëra nga dy kupa të futura njëra brenda tjetrës; kemi gjithashtu edhe këmborë treshe, ose triare, me madhësi të ndryshme. Elementet e këmborëve diare dhe triare nxjerrin tinguj me intonacione të ndryshme. Zilkat ose këmborët rumbullake kanë përmasa të vogla dhe tingëllojnë hollë me anë të disa kokrrave ose guralecëve të futur brenda tyre. Këmborët në trajtë trapezoidi, që në disa vise kanë prerje të drejtë e pothuajse shpatuke (si p.sh.

trokat e Shqipërisë Veriore), ose ato që lakohen gadi në mënyrë eliptike (p.sh. bupet e Labërisë), tingëllojnë me anë të një «rrumi» të varur brenda tyre, i cili, nga lëvizjet e qafës së bagëtive, godet anëve pors çekiç. Timbri i këmborëve varet nga lënda, nga trajta dhe nga përpjesëtimet që ka secila. Në përgjithësi të voglat tingëllojnë hollë hollë, ndërsa të mëdhatë këmbojnë rëndë. Disa farë këmborësh, të punuara nga artizanët e vendit, janë prej bakri, prej llamarine ose teneqeje, kurse disa të tjera janë të derdhura në bronz.

Bujqit dhe barinjët e vendit tonë ua varin në qafë bagëtive të ndryshme, në radhë të parë për arsye praktike: nëpërmjet tingullit të këmborëve, fshatarët ndjekin lëvizjet e bagëtive gjatë kullotjeve nëpër pyje e zabele, që nga mëngjesi deri në mbrëmje. Prandaj, kur blejnë ndonjë këmborë të re, ata zgjedhin duke vërejtur me kujdes cilësinë e tingullit. Pasi të mësohen me një kumbim karakteristik, ata e shquajnë atë nga larg, midis sa e sa kumbimeve të ndryshme.

Përveç rëndësisë praktike, këmborët kanë edhe një farë vlere estetike për popullin tonë: ato janë, si të thuash, muzika e përhershme e fshatrave tona. Disa kope bagëtish kanë 2-3 ose më shumë zilka e këmborë, të cilat, kur janë të ujditura mirë, japin kumbime të harmonishme. Interes të veçantë nga pikëpamja muzikore paraqesin sidomos bupet e Labërisë, të cilat përbëjnë një seri prej 7-9 këmborësh me madhësi dhe me kumbime të ndryshme, që përftojnë një farë shkalle. Këmbora më e madhe e kësaj serie mund të peshojë katër ose pesë kilogram. Këtë seri të plotë nuk ua varin përherë në qafë bagëtive, për të mos i lodhur, por vetëm në raste të veçanta, si p.sh. kur shtegtojnë për në bjeshkë ose kur zbresin së andejmi për në vrrin, sidomos duke kaluar nëpër vende të banuara.

Populli ynë i do dhe i çmon këmborët, ai kënaqet duke dëgjuar tingujt e ndryshëm që ato lëshojnë. Për këtë ai ka ngritur edhe një mori këngësh të frymëzuara. Ja një shembull nga Shqipëria Veriore:

– *Mori e mira vetullhollë,
çka po m'lyp n'oborr kaq vonë?*
– *Po ndigjoj njato kumbonë,
bijn kaq bukur, kaq zahollë.*

Ja edhe një shembull tjetër nga Shqipëria Jugore:

*Udhës së malit kur vinje,
Hidh një çap dhë po rinje,
Mbaje vesh çobanërije,
Bij' një culë edhe ca zile.*

Një ndër temat më të rëndomta në repertorin e fylltarëve tonë quhet pikërisht «këmborët e bagëtive», melodi të frymëzuara nga efekti i këmborëve nëpër kullota.

Për sa i përket origjinës së këmborëve nuk mund të thuhet ende asgjë me siguri. Megjithatë, për vendin tonë nuk mungojnë dëshmitë e lashta: interesante janë disa zilka të rrumbullakta të zbuluara në gërmimet arkeologjike në varrezat e hershme mesjetare të Krujës (këto zilka i varnin gratë, stërgjyshet tona, nëpër qafore). Deri në shekullin VI të e.r. këmborët punoheshin me një farë llamarine të kthyer e të mbërthyer në trajtë katër-

këndëshi pak a shumë të lakuar nga fundi. Pak nga pak kjo mënyrë punimi zuri të zëvendësohej me teknikën e derdhjes në tunxh dhe përmasat e këmborëve u zmadhuan, sidomos kur zunë të përdoren për qëllime fetare nëpër kisha. Gjatë mesjetës kishte këmbana edhe në kullat e qyteteve dhe të kështjellave: kumbimi i tyre shërbente për të ftuar popullin në mbledhje e në kuvende. Ato shërbenin edhe për kushtime në raste rreziqesh. Nga shekulli XIII kemi të dhëna për këmbanë alarmi në banesën e komandimit të kështjellës së Durrësit. Në kohën e Skënderbeut, kulla e sahatit në kështjellën e Krujës, me anë të tingëllimit të këmbanëve, shërbente si qendër sinjalizimesh për mbledhje dhe kushtime. Njëra nga këto këmbana, që tani ndodhet në muzeun e Krujës, mban datën e derdhjes (1462).

Historiani ynë Marin Barleti, jetëshkruesi bashkëkohës i Skënderbeut, duke përshkruar harenë e popullit tonë pas njëres nga fitoret e shumta të Skënderbeut, thotë shprehimisht: «Gëzimi i zemrave shpërtheu me sa mundi më tepër me brohori, me këngë dhe me gjithfarë veglash: as gjëmimi i këmbanave, as zjarret e ndezura e të pashuara tërë natën s'pushuan për shumë ditë». Këmbanat, pra, përdororeshin edhe për kushtime në raste rreziqesh. Kur sulmonin hordhitë turke në kufitë e Shqipërisë, këmbanat kumbonin fshat më fshat e kështjellë më kështjellë, duke përçuar lajmin deri në Krujë. Thuhet se asokohe këmbanën më të madhe në të gjithë Arbërinë e ka pasur Juba. Sipas një gojëdhane popullore të kohës së Skënderbeut, vlen të nënvizohet si diçka interesante shfrytëzimi i tingujve të këmbanave si një njësi matëse për distanca të ndryshme. Burimet historike dëshmojnë se gjatë shekullit XV kemi patur punishte të zhvilluara për derdhjen e këmbanave në Ulqin, në Lundrea (tani fshati i vogël në trevën e Pishkashit) e gjetkë. Një ndër mbeturinat e fundit të këtyre punishteteve është këmbana që ndodhet në veriperëndim të fshatit Shelbe (Mirditë), e cila e ka të shënuar datën e derdhjes (1559). Pastaj duket se këto punishte muarën të tatëpjetën nga shkaku i kushteve të rënda gjatë robërisë së osmanëve. Ndërkaq në shumë vise të Shqipërisë vazhdoi tradita e punimit të këmborëve dhe të zilkave të vogla për baqëtitë, qoftë nga artizanët e qyteteve qoftë edhe brenda ekonomive shtëpiake të disa fshatarëve (midis tyre u dallua Kushneni i Mirditës). Krahas mënyrës së punimit me rrahje, vazhdoi deri në shekullin tonë edhe mënyra e derdhjes në forma të gdhendura në gur ose në forma prej balte.

III. VEGLAT MEMBRANOFONE

Në këtë gjini hyjnë veglat që nxjerrin tinguj nga vibracionet e lëkurëve të tendosura. Te ne janë të njohura pesë vegla membranofone: a) tumbullaci, b) qypi, c) dajreja, ç) lodra dhe d) poçi. Nga këto ne përdorim vetëm tri të fundit. Le t'i shohim veç e veç këto vegla, duke parashtruar të dhëna rreth përbërjes së tyre, si edhe rreth mënyrës së përdorimit, përhapjes, prejardhjes etj.

Tumbullaci

Më e thjeshta e këtyre pesë veglave të gjinisë membranofone është tumbullaci (shih fig. nr. 21), i cili përbëhet nga një lëkurë e tendosur e tendosur mbi një kupë druri,

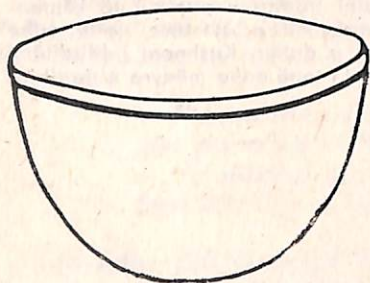


Fig. 21

metali ose balte të pjekur. Tumbullaci ka trajtë gjysmësferike, me madhësi që ndryshon pak a shumë sipas ekzemplarëve. Për këtë vegël kemi një sërë emrash, shumica e të cilëve kanë etimologji orientale (nga lindja e afërme prej nga e ka prejardhjen kjo vegël). Lëkura e tumbullacit goditet me pëllëmbë, me thupra ose me rrip. Nga mënyra e përdorimit të kësaj vegle, varet edhe cilësia e tingujve të saj: kumbimin më të fortë e nxjerr duke i rënë me rrip lëkure.

Qypi

Edhe kjo vegël (shih fig. nr. 22) është, si të thuash, një variant i tumbullacit, por me trajtën e një gypi të kthyer me qafë poshtë. Disa organologë mendojnë se kjo vegël ka ardhur nga orienti. Qypi grykën e ka të mbuluar me një lëkurë të tendosur, kurse fundin e ka të hapur. Përmasat e kësaj vegle ndryshojnë pak a shumë sipas ekzemplarëve: zakonisht lartësia e trupit është 40-60 cm, diametri i grykës rreth 30 cm, kurse ai i bazës rreth 17 cm. Përsa i përket lëndës përbërëse, qypi mund të jetë prej druri, prej bakri e sidomos prej balte të pjekur. Natyrisht shtambarët dhe poçarët me traditë të lashtë nuk e kishin të vështirë punimin e trupit të kësaj vegle.

Qypi përdorej vetëm nga burrat për të shoqëruar ritmikiisht këngët dhe vallet popullore. Qafën e veglës ata e mbanin nën sqetull, ndërsa fundin (në rast se instrumentisti qëndronte ndenjuri) e mbështetnin te gjuri

i majtë. Lëkurës i binin me gishtërinj ose me pëllëmbë, kështu dilnin tinguj të butë dhe të përcaktuar. Struktura e thjeshtë e kësaj vegle nuk lejonte që të ndryshojë lartësinë e tingujve të saj, megjithatë mjeshtrit popullorë, me teknikën e tyre, dinin të nxirrnin nga kjo vegël një larmi kumbimesh, duke e goditur atë në mënyra e në pozicione të ndryshme.

Në vendin tonë qypi përdorej kryesisht nga «ahengxhinjtë» qytetarë të Shqipërisë së Mesme, ndërsa nëpër fshatra nuk pati depërtuar fare.



Fig 22

Dajreja

Nga veglat e gjinisë membranofone, më e përhapura në vendin tonë është dajreja ose defi *) (shih fig. nr. 23). Te ne kjo vegël paraqitet me dy variante: a) dajre e vogël me xhingrra, b) dajre e madhe pa xhingrra. E vogla përbëhet nga një rreth i hollë druri i mbuluar në njërin anë me lëkurë të tendosur mirë. Diametri i rrethit është 30-50 cm, me një lartësi që shkon nga 5 deri në 7 cm (aq sa mund ta përfshijë dora midis gishtit të madh dhe dëftuesit). Në rreth dajreja ka 4-5 të çara gjatoshë, në qendër të të cilave mbërthehen disa petëza teneqeje («xhingrra»). Që të dyja këto variante përdoren më shumë nga gratë. Në këtë rast nënvizojmë se dajreja është një ndër të paktat vegla muzikore që përdorte femra shqiptare në të kaluarën. Ajo përdorej si nga të rejat, ashtu edhe nga të moshuarat.

*) Dy emrat, dajre ose def, kanë etimologji orientale.



Dajreja, me theksimet e saja ritmike, përdoret për të shoqëruar meloditë e këngëve dhe të valleve. Ajo përdoret vetmas ose bashkë me veglat e tjera.

Rrethi i dajres mbahet me të dyja duart, lëkurës *) i bihet me pëllëmbë ose me gishtërinj dhe kështu nxirren tinguj të një lartësie të pacaktuar. Duke e tundur dhe duke e dridhur dajren, tingëllojnë edhe xhingrrat. Në këtë mënyrë dajreja nxjerr dy farë tingujsh: *idiononë*, nga tingëllimi i petëzave metalike, dhe *membranofonë*, nga vibracionet e lëkurës **). Tingujt që nxjerr dora e djathtë dallohen pak a shumë nga tingujt që nxjerr dora e majtë. Përveç goditjeve ritmike, defatorët dinë të nxjerrin nga kjo vegël theksime e kundërtheksime të ndryshme, sipas mënyrës dhe vendit ku i bien: në mes, anash apo në rreth, duke e goditur me gishtërinj apo me pëllëmbë. Midis mjeshtërive popullore kemi virtuozë të vërtetë, që i bien dajres me shkathësi, duke ndërlikuar tingujt e fortë që nxjerr dora e djathtë në qendër të lëkurës, me timbret e tingujve që nxjerr dora e majtë pranë rrethit. Theksimet më të fuqishme i nxjerrin duke e goditur lëkurën me skajin e përthyer të falangës së gishtit. Nganjëherë godasin rrethin e drunjte, ose e tundin dhe e dridhin këtë për të nxjerrë vetëm tinguj idiononë.

Herë të tjera duke i rënë lëkurës pingul me gishtin e madh dhe duke e zvarritur bulën e këtij gishti tërthorazi dajres në një zbritje të dridhshme, japin një tjetër efekt, duke nxjerrë një farë glisandoje membranofone. Disa mjeshtër popullore nuk kënaqen vetëm me një teknikë të kështillë, por e godasin dajren edhe me kokë, me gjunj, me bërryla, me hundë, me mjekër... e hedhin atë lart dhe e presin në kohën e duhur, pa e humbur ritmin. Është kënaqësi e vërtetë t'i dëgjosh, sidomos kur improvizojnë gjithfarë figurash ritmike me një mori nuancash plot plasticitet.

Ç'mund të themi për origjinën e dajres? Sipas disa muzikologëve, kjo vegël e lashtë *), që përmendet nga hieroglifet e egjiptianëve dhe nga bibla, paska ardhur nga Lindja në Europën Perëndimore aty nga mbarimi i mesjetës, me dyndjen e arabëve në Spanjë;

*) Në kohë lagështire e ngrohën lëkurën pranë zjarrit për ta bërë më të tendosur e më të kumbueshme.

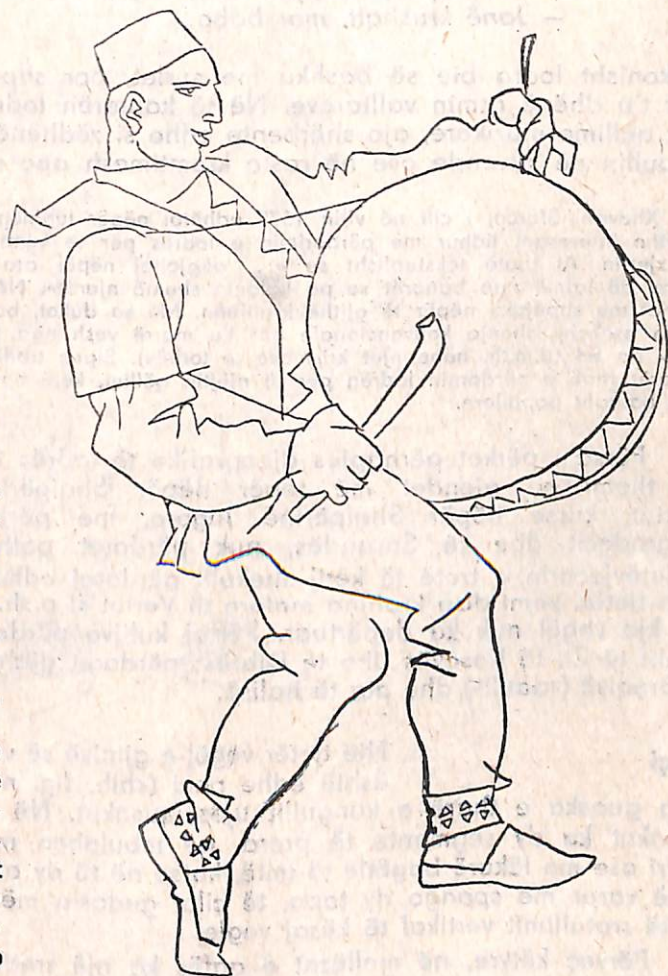
***) Vetëkuptohet se «defi i madh» pa xhingrra nxjerr vetëm tinguj membranofonë.

kurse në Europën lindore paska ardhur më vonë, me dyndjen e osmanëve. Përkundrazi, dhënat historike dhe dëshmitë arkeologjike na bindin se shumë kohë para mesjetës janë përdorur nëpër këto vise vegla membranofone si dajre: mjafton të kujtojmë disa vizatime ose dekorime enësh të lashta e sidomos disa skulptura, që paraqesin skena muzikore, ku mund të vërehën femra me një vegël të këtitllë në dorë. Dëhet se gjatë mesjetës së hershme, dajreja së bashku me disa vegla që më parë përdorreshin në ceremonitë rituale pagane, shikoheshin shtrembër nga kleri, i cili i mallkoi si «shkaktare tundimesh djallëzore». Prandaj, me sa duket, kjo vegël u zhduk përkohësisht nga Evropa dhe u kthye prapë me emra të huaj së bashku me baticat lindore.

Lodra

Vegla më e zhvilluar e gjinisë membranofone, që përdor populli ynë, është lodra (daullja, tupani ose lodërtia) shih fig. nr. 24). Lodra përbëhet nga një kasë druri në trajtë tronkocilindrike, e mbuluar në të dy anët me nga një lëkurë të regjur e të tendosur me litarë.

Diametri dhe lartësia e kësaj ndryshojnë pak a shumë sipas krahinave dhe sipas ekzemplarëve. Përmasat më të zakonshme janë këto: diametri 40-60 cm, thellësia 20-40 cm. Lodërtarët tanë e mbajnë këtë vegël të varur me një rrip krah-qafë, vertikalisht ose pak si pjerrtas. Në njërin anë i bien lëkurës me një thupër të hollë, ndërsa në anën tjetër i bien me një shkop me gungë. Tingujt e lodrës janë të papërcaktuar: duke e goditur lëkurën me shkop ajo shungullon rëndë, kurse, duke i rënë në anën tjetër me thupër, ajo nxjerr tinguj më të lehtë e më të mprehtë. Aftësia e lodërtarëve të mirë shquhet në gërshetimin e theksimeve që nxjerr dora e djathtë me shkop dhe kundërtheksimeve që nxjerr dora e



*) Dëshmia më e lashtë për këtë vegël është një fragment ene ku paraqiten në relief disa deftoje. Ky relief i mijëvjeçarit III para e. r. ndodhet në muzeun e Luvrit (Paris).

majtë me thupër. Nganjëherë ata nxjerrin disa krisma të thata, duke qëlluar drurin e kasës e në këtë mënyrë ndërlikojnë timbre dhe efekte të ndryshme. Në të vërtetë mjeshhtëria e lodëtarëve të mirë nuk shquhet vetëm në gërshetimin e shkathët të theksimeve dhe të kundërtheksimeve, por shquhet gjithashtu në aftësinë e tyre për të improvizuar gjithfarë figurash ritmike të ndërlikuara. Tingujt e lodrës pëlqehen shumë nga fshatarët e disa krahinave të Shqipërisë së Mesme e të Veriut; ndër disa vise kjo vegël është, si të thuash, shprehja e haresë së dasmave. Deri para pak vjetësh populli i këtyre anëve nuk bënte dasmë pa lodër, siç na e thonë edhe vargjet e kësaj kënge nga rrethi i Tiranës:

*Bijnë lodrat dum-ta-ta,
– Dil moj bij' se ç'jan' ata.
– Janë krushqit, mor baba.*

Zakonisht lodra bie së bashku me surlet, por shpesh bie edhe vetmas, për t'u dhënë ritmin valltarëve. Në të kaluarën lodra nuk përdorej vetëm për qëllime muzikore, ajo shërbente edhe si zëdhënëse për të grumbulluar popullin në kuvende ose në raste kretimeve apo rreziqesh të ndryshme.

Xhovani Sforca, i cili në vitin 1575 udhëtoi nëpër luginën e Drinit, na ka lënë një njoftim interesant lidhur me përdorimin e lodrës për të kumtuar lajme nga njëri fshat në tjetrin. Ai thotë tekstualisht se «... dëgjohej nëpër ato male shungullima e një lodre, që lajmëronte banorët se po kalonin shumë njerëz». Në këtë mënyrë përhapeshin lajmet me shpejtësi nëpër të gjithë krahinën. Me sa duket, banorët e atyre viseve zotëronin asokohe shenja konvencionale për t'u marrë vesh nga larg nëpërmjet këtij «telefon» pa tel (d.m.th. nëpërmjet krismave të lodrës). Sipas traditës gojore, duket se edhe detarët tanë e përdornin lodrën për të njëjtin qëllim, këtë na e dëshmojnë vetë këngët dhe baladat popullore.

Përsa i përket përhapjes gjeografike të lodrës në vendin tonë, mund të themi se gjendet më tepër nëpër Shqipërinë e Mesme e të Veriut, kurse nëpër Shqipërinë Jugore, me përjashtim të rrethit të Pogradecit dhe të Sarandës, nuk përdoret pothuajse fare. Deri në dhjetëvjeçarin e tretë të këtij shekulli përdorej edhe nëpër Myzeqe. Nga ana tjetër, kemi disa krahina malore të Veriut si p.sh. Mirdita e Dukagjinit, ku kjo vegël nuk ka depërtuar. Përtej kufijve përdoret nga Shqiptarët e Malit të Zi, të Kosovës dhe të Dibrës; përdoret gjithashtu nga arbëreshët e Greqisë («dauli») dhe ata të Italisë.

Poçi

Një tjetër vegël e gjinisë së veglave membranofone është edhe poçi (shih. fig. nr. 25), i cili përbëhet nga guaska e tharë e kungullit ujës, susakut. Në faqen e rrumbullt të susakut ka dy segmente të prera, që mbulohen me mëshikëz të tharë derri ose me lëkurë bagëtie të imtë, kurse në të dy anët e tjera të gufuarat janë varur me spango dy tapa, të cilat godasin mëshikëzën apo lëkurën gjatë rrotullimit vertikal të kësaj vegle.

Përveç këtyre, në mollëzat e qafës ka një rreth teli me disa unaza metalike, të cilat nxjerrin tinguj idiofonë. Qafa e poçit është e prerë në fund, aty futet një kunj që shërben për ta mbajtur veglën gjatë përdorimit. Duke rrotulluar poçin vihen në lëvizje unazat metalike si edhe tapat që godasin lëkurën.

Në vendin tonë përdorimi i kësaj vegle membranofone është kufizuar kryesisht në rrethin e Lezhës (Kallmet), si në malësi ashtu edhe në fushë, në Pukë, në Rrëshen.



Fig. 25

IV. VEGLAT AEROFONE

Në këtë gjini të pasur e të larmishme hyjnë të gjitha veglat që nxjerrin tinguj nga vibracionet e frymës. Këto grupohen në disa kategori kryesore, të cilat ndahen në degëzime.

Mjete të thjeshta paramuzikore nga bimët

Do ta fillojmë nga mjetet e thjeshta paramuzikore. Së pari kemi disa mjete bimore të quajtura «picangë» (nëpër disa vise të Shqipërisë Verilindore).

Këto sajohen nga fijet e barit të trashë ose nga fletët e mprehta e të njoma të misrit, të cilat vendosen pingulthi midis dy gishtërinjve të mëdhenj (shih fig. nr. 26).

Buzët mbështeten në hapësirën e ngushtë, që krijohet midis dy duarve: duke fryrë në teh (në pjesën e mprehtë) të picangës, del një farë fërshëllime.

Fëmijët e krahinave të ndryshme të atdheut tonë sajojnë, gjatë stinës së verës, një tjetër mjet paramuzikor, të quajtur «macka» (në rrethin e Korçës). Kallirin e barit gramth e këpusin te nyja e parë, e futin në gojë dhe, duke thithur ajër nëpër kanalën përkatës, nxjerrin një farë fërshëllime të hollë e të lehtë, si një cicërimë zogu.

Në këtë kategori picangash hyn edhe **ngallica e qepës**: midis cipës dhe fletës së qepës futet një gisht dhe pastaj, duke e vendosur në gojë për t'i fryrë, nxirren fërshëllima të thjeshta (shih fig. nr. 27).

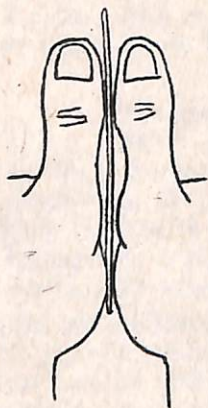


Fig. 26



Fig. 27

Edhe **gjethet e pemëve** të ndryshme shfrytëzohen si picanga, duke i vendosur në të çarën e një thupre, ku mbështeten buzët për t'i fryrë. Disa fshatarë e palosin gjethin më dysh, e futin në gojë nëpërmjet gjuhës dhe qiellzës dhe nxjerrin nga ky mjet gjithfarë cicërimash. Disa mjeshtër popullorë, nga gjethi i drurëve të ndryshëm (si ah, shkoza, arra, shermasheku, etj.) dinë të nxjerrin gjithfarë melodish dhe fërshëllimash të këndshme. Ata e kapin fletën e njomë cep më cep, e mbajnë të tendosur horizontalisht (shih fig. nr. 28) dhe i fryjnë në të. Lartësia e tingujve ndryshon sipas tendosjes së gjethit dhe sipas presionit të frymës. Dikur gjethi e shermashekut bënte pjesë në grupet instrumentale të ahengut qytetar shkodran. Tani gjethi përdoret kryesisht nëpër Malësitë e Veriut dhe të Verilindjes.

Në stinën e pemëve fëmijët e vendit tonë sajojnë **frysa** (shih fig. nr. 29) me bërthamën e kajsisë, së cilës, pasi i hapin një vrimë në mes

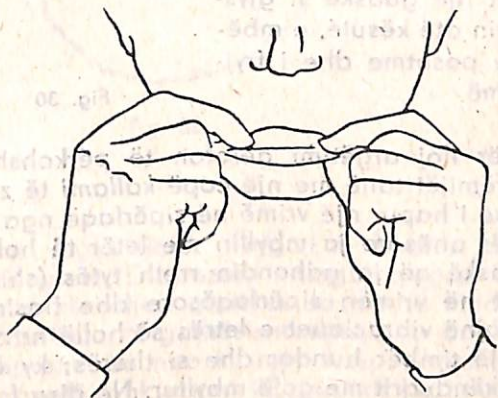


Fig. 28



Fig. 29

dhe i heqin thelbin, i mbështetin aty buzët dhe në këtë mënyrë nxjerrin fërshëllima fare të thjeshta, si në frymëmarrje ashtu edhe në frymënxjerrje.

Mjete të thjeshta paramuzikore nga druri

Fuza përbëhet nga një copë dërrase e hollë, në trajtë katërkëndëshi gjatosh (10-15 cm) ose paralelogrami të ngushtë me një vrimë në cep, ku lidhet një fill, i cili në disa ekzemplarë përfundon në një shkop (shih fig. nr. 30). Duke e rrotulluar në ajër me shpejtësi, ajo krijon një farë shushurime.

Ky mjet paramuzikor përdorej që nga kohët më të lashta nga shumë popuj të botës. Grekët e vjetër e përdornin në disa kremtime, lëkurëkuqët e Amerikës e përdornin në «vallen e gjarpërit», duke e vringëlluar mbi kokë, kurse arborigjenët e Australisë, bushmanët e Afrikës, eskimezët e të tjerë popuj e përdornin për qëllime të ndryshme.

Një variant i fuzës është **vurbëza**, e cila përbëhet nga një dërrasë e vogël rrumbullake (nganjëherë në trajtën e gjethit ose të rombit) me dy vrima në mes, nëpër të cilat kalon një fill peri i lidhur cep më cep. Duke e rrotulluar vurbëzën me shpejtësi, peri përdridhet dhe, për inerci, kurdiset

e shkurdiset me një farë shushurime. Për të sajuar vurbëza, fëmijët shfrytëzojnë edhe kopsa të mëdha.

Një lodër idio-aerofone është edhe **vizhivude-ja**, e cila përbëhet nga një sferë druri (diametri 7-10cm) me një bisht të futur në vrimën e dorëzës; rreth boshtit të saj përdridhet një fill peri, i cili, kur tërhiqet me fuqi, e vringëllon sferën duke nxjerrë një shushurimë.

Variante të kësaj lodre idio-aerofone janë **bredhkaçat**, të cilat sajohen nga një koçankë misri e ngulur në një boçe pische, ose nga një lëvozhgë arre e ngjitur në një bosht druri, rreth të cilit mbështillet një fill peri: duke tërhequr perin me fuqi, rrotullohet boshti dhe nxjerr një shushurimë.

Kur thahet lulëkuqja, mbetet një guaskë si gjysmësferë me kësulë, fëmijët ja heqin atë kësulë, e mbështetin cepin e kupës te buza e pöshtme dhe i fryjnë; nxjerrin kështu një fërshëllimë.

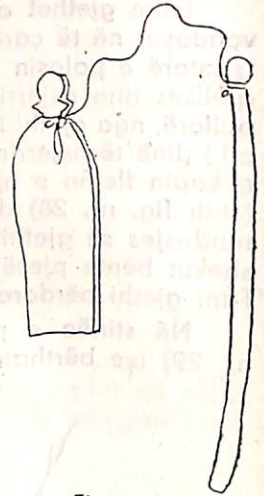


Fig. 30

Kallami

Një tjetër lloj argëtimi aerofon të përkohshëm e sajojnë fëmijët tanë me një copë **kallami** të zakonshëm rreth 15-20 cm të gjatë, duke i hapur një vrimë në sipërfaqe nga fundi i njërës anë, ndërsa vrimën tjetër anësore ja mbyllin me letër të hollë, të cilën e lidhin me pe në një viaskë që ja gdhendin rreth tytës (shih fig. nr. 31). Pastaj mbështetin buzët në vrimën sipërfaqësore dhe flasin ose këndojnë: nga dridhja që shkaktojnë vibracionet e letres së hollë ndryshon ngjyra e zërit, i cili vishet me një timbër hundor dhe si therës; ky është, si të thuash, një imitim i keq i të kënduarit me gojë mbyllur. Në disa fshatra të Myzeqesë kallami me letër përdoret për të mbajtur iso në këngët polifonike. Parimi i këtij mjeti paramuzikor (që në organologji njihet me emrin *mirbiton*) mund të zbatohet edhe me një cipë të nderë midis dy gishtërinjve, ose në dhëmbëzat e një krehri të zakonshëm (shih fig. nr. 32). Një variant të kësaj «vegle» e sajojnë fëmijët edhe me një shkop shtogu të

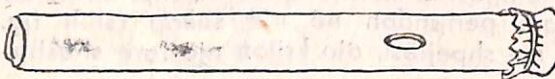


Fig. 31

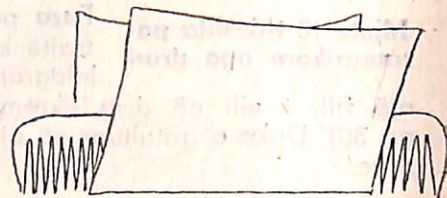


Fig. 32

pastruar nga palca (d.m.th. të shpuar tejpertej), ose me një rakel të drunj-të peri, në njërën vrimë të të cilit tendosin një shirit llastiku të hollë, që vibron nga dridhjet e zërit, kur në vrimën e kundërt mbështetin buzët, siç u përshkrua më lart.

Parimi i mbështetjes së buzëve në cep të ndonjë tyte u shfrytëzua

nga njerëzit që në kohët e lashta, jo vetëm për të nxjerrë tinguj nëpërmjet vibracioneve të frymës, por edhe për të shtuar kumbimin e zërit të tyre.

Bobla

Një tjetër mjet paramuzikor i gjinisë aerofone është *bobla*, e cila sajohet nga briri i gjedhit (i bagëti-ve të trasha) (shih fig. nr. 33), ose nga guaska e madhe e kërmillit të de- tit (shih fig. nr. 34). Struktura e kësaj vegle është shumë e thjeshtë: i hapet vetëm një vrimë në cepin e ngushtë të bririt apo të guaskës së kërmillit

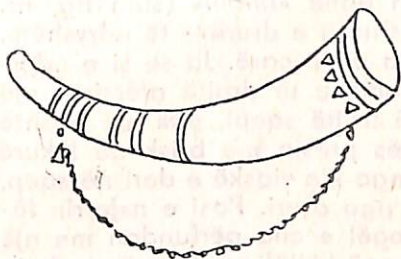


Fig. 33

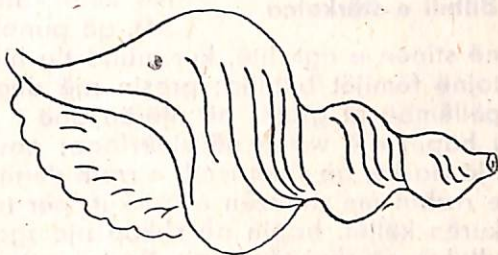


Fig. 34

dhe asgjë tjetër. Tingujt e boblës përftohen nga dridhja e buzëve në atë vrimë. Diapazoni i tingujve varet kryesisht nga përmasat e tytës, prandaj kërkohen guaskat sa më të mëdha, ose brirët sa më të zhvilluar të kafshëve. Përgjithësisht tingujt e boblës janë buçitës, shungullues. Vetëkuptohet se nga ky mjet kaq i thjeshtë, që nxjerr vetëm serinë e tingujve natyralë, nuk mund të presësh kushedi se çfarë nga ana muzikore, me atë nuk mund të shtjellohen melodi. Prandaj kjo vegël nuk përdorej për të kënaqur dëgjuesit, por vetëm si zëdhënëse, sidomos për të thirrur në mble- dhje banorët e fshatit ose të krahinës. Për këtë qëllim përdorej nëpër krahinat e Kurveleshit*).

Përsa i përket përhapjes gjeografike të boblës nëpër vendin tonë, dihet se ajo përdorej nëpër fshatrat e Shqipërisë Jugperëndimore: nga Labëria e Mallakastra, deri në Shpat të Elbasanit. Dikur përdorimi i saj shtrihej deri te peshkatarët e rrethit të Durrësit. Bobla është e njohur edhe në traditën e arbëreshëve të Italisë.

Origjina e kësaj vegle është shumë e lashtë. Disa muzikologë janë të mendimit se bobla u trashëguar nga epoka e gurit.

Dëshminë më të lashtë të përdorimit të kësaj vegle e kemi nga një bobël briri e zbuluar në gërmimet arkeologjike në Trebenisht (vendbanim ilirësh pranë Ohrit të sotëm). Thonë se Leka i Madh në betejë përdorte një bobël të madhe, së cilës i dëgjohej buçitja shumë larg. Me anë të boblave lëshonin kushtrimin stërgjyshërit tanë në raste rreziqesh. Edhe gjatë mesjetës vazhdoi të përdorej kjo vegël, sidomos nga gjahtarët dhe nga kë- shtjellarët. Shumica e kreshnikëve të asaj kohe mbanin të varur krahaqafë një bobël fildishi të gdhendur bukur. Heroi ynë kombëtar, Skënderbeu, në disa piktura të vjetra paraqitet me një vegël të këtillë në brez.

*) Barinj të vllahë përdornin gjerësisht një tip boble (të quajtur «përkan» ose «gër- kan») nga briri, me një pipëz me majë, të cilën e bënin nga filizi i shelgut.

Gëzhoja

(shih fig. nr. 35) është një tjetër mjet paramuzikor i gjinisë aerofone: sajohet nga shkopi i arrës, i fra-shërit etj., duke e nxjerrë lëkurën si këllëf nga druri. E mbajnë vertikal dhe i fryjnë me buzë të mbështetura në grykën e tytës, pak a shumë si në grykë të shishes. Duke e lëvizur poshtë e lart shkopin përkatës në gëzhojë, si piston, ndryshon lartësia e tingujve në përputhje me gjatësinë akustike të tytës.

Bilbili e stërkalca

Në këtë kategori hyn edhe «bilbili» (shih fig. nr. 36), që punohet nga shufra e drurëve të ndryshëm, në stinën e ngrohtë, kur mund t'u hiqet lëkura pa u çarë. Ja se si e ndërtojnë fëmijët bilbilin: presin një degëz të njomë e të drejtë afërsisht një pëllëmbë të gjatë; në njërin anë i japin një trajtë sqepi, pak më poshtë i hapin një vrimë në sipërfaqe; poshtë vrimës presin me brisk në lëkurë një viaskë, që sillet rreth e rreth degëzës. Që nga kjo viaskë e deri në sqep, e rrahin me dorezën e briskut, për ta çliruar nga druri. Pasi e nxjerrin lëkurën këllëf, hapin në shkop një zgavër të vogël e cila përfundon me një ullukth në skaj të sqepit. Pastaj e vendosin prapë këllëfin e lëkurës, e futin sqepin në gojë dhe i fryjnë: fryma, duke kaluar nëpër ullukth drejt vrimës në sipërfaqe, nxjerr tinguj të qartë e të mprehtë si fërshëllimë.



Fig. 35

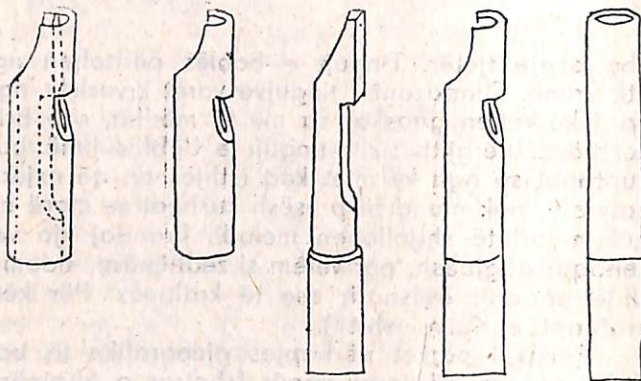


Fig. 36

Këtë farë «bilbili» e punojnë edhe nga druri i bushit në bishtin e lugëve, si edhe në majën e kërrabës së barinjve (shih fig. nr. 37). Nganjëherë në zgavrën e bilbilit fusin ndonjë guralec ose ndonjë farëzë apo bërthamë, e cila lëviz nga vibracionet e frymës.

Një tjetër variant i kësaj vegle është «stërkalca» e rrethit të Peshkopisë, e cila e ka zgavrën më të madhe. Këtë zgavër e mbushin me ujë: duke i fryrë, ajo nxjerr jo vetëm tinguj, por bashkë me këto edhe gurgullime nga uji që spërkat. Nga stërkalca ka ardhur një trajtë më e zhvilluar, *shtambushka* (shih fig. nr. 38) ose *bardhaçka*, siç e quajnë në rrethin e Korçës. Ky bilbil globular nga balta e pjekur, në trajtë shtëmbe të vogël, ka vetëm një vrimëz nën fundin e lëfytit. Duke i fryrë në cep, ajo fërshëllen, ndërsa kur ena është e mbushur me ujë, prej saj dalin tinguj me një farë gurgullime nga dridhjet e ujit.

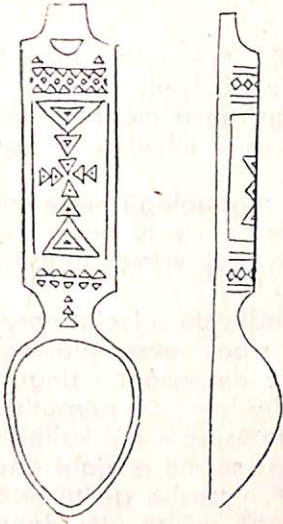


Fig. 37

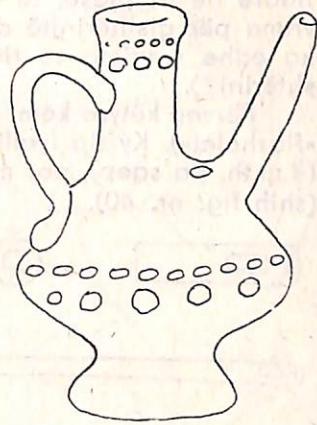


Fig. 38

Fyelli

Le të kalojmë tani te veglat muzikore të mirëfillta. Fyelli (shih fig. nr. 39) është vegla më e dashur e barinjve tanë, vegël që është futur thellë në jetën e popullit tonë dhe që është përhapur në të gjitha krahinat e atdheut me përmasa, ndërtime dhe emërtime të ndryshme. Ndërtimi dhe trajta e fyellit janë fare të thjeshta: një tytë cilindrike prej druri, kallami, kocke ose metali, me disa vrima për gishtërinjtë. Në këtë trajtë e në këtë ndërtim të thjeshtë fyelli na paraqitet me disa variante, që ndryshojnë midis tyre si nga përmasat e tytës, ashtu edhe nga sasia e vrimave. Për të kuptuar evolucionin struktural të kësaj vegle, duhet të nisemi nga tipat fillestarë që u përshkruan më sipër, të cilët u zhvilluan kur u pajisën me vrima për gishtërinjtë. Tipat kryesorë të fyejve që përdor populli ynë janë: «Njijareja» e Labërisë, me pesë vrima, e cila mund të merret si tipi më i lashtë i kësaj vegle në vendin tonë, kurse tipi kryesor i fyejve të Shqipërisë së Mesme e të Veriut është me tytë cilindrike me gjashtë vrima në sipërfaqe, të rreshtuara drejt e me largësi të barabartë, trajta e vrimave është pothuajse eliptike*). Gjatësia dhe kalibri i tytës ndryshojnë pak a shumë sipas ekzemplarëve, por në këtë çështje ndikon edhe lënda prej nga bëhen: në rast se fyelli punohet nga kallami, atëherë zakonisht tyta del e shkurtër (25-30 cm), aq sa mund të jetë gjatësia midis dy nyjeve të kallamit; po kështu edhe kur punohet nga kocka, nga bushi, nga shkopi i shtogut etj.**). Nëpër Shqipërinë

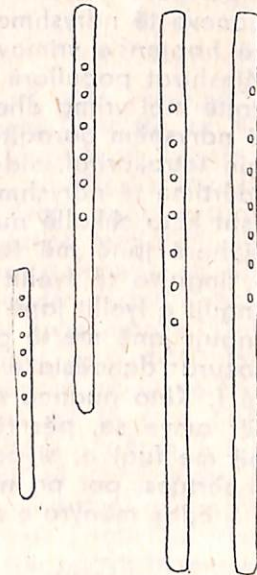


Fig. 39

*) Trajta më e hershme e vrimave ka qenë katrore, pastaj e rrumbullakët dhe së fundi vezake.

***) Përveç drurëve të ndryshëm (frashër, arrë, panjë, shëlg, thanë, shkozë, dardhë, krekëz), tyta e fyellit mund të punohet edhe me metal (teneqe, tunxh etj) ose edhe me plastmas.

Jugore kemi një tip fyelli të gjatë (rreth 90 cm), me tytë druri të ndarë në tri pjesë, të cilat futen njëra në tjetrën. Ky tip fyelli ka sipër 7 vrima për gishtërinjtë dhe një vrimë të prasme për gishtin e madh. Pastaj ka edhe 4 vrima të tjera në fund të tytës, të cilat nuk mbyllen me gishtërinj*).

Përveç këtyre kemi edhe *fyelldrëjtin* (që njihet në organologji me emrin «flazholet»). Ky tip fyelli na paraqitet me sqep ose me gojëzë të prerë shyt (d.m.th. pa sqep), por me një ulluk që e përçon frymën drejt vrimës anësore (shih fig. nr. 40).

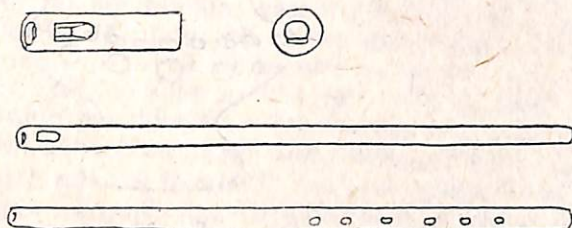


Fig. 40

Madhësia e fyellit ndryshon sipas ekzemplarëve, ndërsa diapazoni i tingujve ndryshon në përputhje me gjatësinë e me kalibrin e tytës: sa më e gjatë dhe sa më e trashë që të jetë tyta, aqë më të ulët dalin tingujt e saj, kurse struktura e shkallëve përkatëse varet nga sasia, nga ma-

dhësia dhe nga largësia midis vrimave. Shkallët e fyejve, në përgjithësi, kushhtëzohen nga këta faktorë:

a) sasia e vrimave, b) madhësia e tyre, c) vendosja e gishtërinjve mbi to dhe c) presioni i buzëve dhe i frymës. Duke i hapur me radhë katër vrimat e njëjares dalin shkallë 5-tingujsh; kurse nga gjashtë vrimat e fyellit të Shqipërisë së Mesme e të Veriut dalin shkallë 7-tingujsh (tytat nxjerrin nga një tingull më shumë se sasia e vrimave që kanë). Këto shkallë kapërcejnë në oktavnë e dytë, duke hapur po ato vrima, por duke shtrënguar buzët dhe duke i mëshuar frymës më tepër. Nëpërmjet pozicioneve të ndryshme, d.m.th. duke kombinuar gishtërinjtë në mbylljen dhe në hapjen e vrimave, nga fyelli mund të nxirren edhe tinguj kromatikë. Mjeshtrat popullore dinë të nxjerrin edhe glisando, duke zvarrisur gishtërinjtë mbi vrima dhe duke ndryshuar presionin e buzëve. Shkallët e fyejve të ndryshëm paraqiten fort të larmishme. Shumica e tyre bazohen në parimin tetrakordal, sidomos fyejt me 7 vrima, të cilët nxjerrin oktakorde me ndërtime të ndryshme doriane, frixhiane, eoliane, lidiane, jonike etj. Natyrisht këto shkallë nuk janë të temperuara: disa nga intervalet e tyre nganjëherë janë më të vogla ose më të mëdha se një gjysmëton. Shtrirja e tingujve të fyellit përfshin zakonisht tre regjistra. Në regjistrin e ulët tingujt e fyellit janë të butë, të ëmbël, por të dobët. Në regjistrin e mesëm tingujt janë më të plotë, më të kumbueshëm dhe me nuanca dinamike të pasura: dendësia e tyre mund të shkojë nga *pp* në *p* në *mp* e *mf* e deri në *f*. Këto nuanca e këto dritë-hije nuk arrihen dot në regjistrin e lartë, për arsye se, për të kaluar në këtë regjistër, duhet t'i mëshohet frymës më me fuqi e, si pasojë, tingujt dalin më të fortë, më të mprehtë e më depërtues, por pa ndryshime dinamike.

Edhe mënyra e mbajtjes ose e përdorimit të fyellit ndryshon pak a shu-

*) Po të mbyllen 3 nga këto vrima, atëherë tingujt dalin si të mbytur, kurse mbyllja e vrimës së katërt ndikon në vetë strukturën e shkallës. Nënvizojmë se tipi kryesor i fyejve të Shqipërisë së Mesme e të Veriut nuk ka vrima të këtilla për rezonancë



Fig. 41



Fig. 42

më sipas rasteve dhe tipave. Zakonisht cepi i grykës së tytës vendoset te buza e poshtme e fyelltarit, për t'ja lëshuar frymën brenda (shih fig. nr. 41). Përveç këtij pozicioni të rëndomtë, disa fyelltarë të Shqipërisë Jugore e mbajnë grykën e tytës pingul te dhëmbi qezra (shih fig. nr. 42). Ky pozicion kushtëzohet nga vetë madhësia e tytës së fyellit, që është mjaft e gjatë. Fyelldrejti me sqep futet në gojë dhe mbahet drejt, kurse fyelldrejti shtyt mbahet drejt buzëve. Vlen të vihet në dukje teknika e frymës së disa fyelltarëve të Shqipërisë së Veriut, të cilët janë në gjendje t'i bien veglës gjatë e gjatë pa e ndërprerë asnjëherë tingullin për frymëmarrje. Duke bërë frymëmarrje nëpërmjet hundës, fyelltarit i ngrihet pak diafragma, ndërkohë ai fryn me gojë në tytën e veglës, por njëkohësisht mban në bulçi një sasi fryme për ta lëshuar vazhdimisht, në mënyrë që të mos ndërpritet tingulli kur të marrë frymë rishtazi. Disa fuelltarë, ndërsa i bien veglës, nxjerrin së bashku me tingujt e fyellit edhe një zë si rrënkues, që përftohet çuditërisht në grykën e tyre. Vlen për t'u vërejtur, gjithashtu, teknika interesante e gishtërinjve të fyelltarëve: ata nuk i mbyllin vrimat e tytës me mollëzat e gishtërinjve, por me qendrat e falangave të mesme. Disa mjeshtër popullorë të mahnisin me aftësitë e tyre në teknikën e përdorimit të pozicioneve të ndërlikuara të gishtërinjve, në mbylljen e vri-

mave përgjysmë për të nxjerrë tinguj kromatikë etj. Ata arrijnë të nxjerrin efekte shumë të bukura nga një vegël kaq e thjeshtë.

Fyelli përdoret kryesisht nga fshatarët, ai është, si të thuash, shoku i pandarë i barinjve, të cilët, edhe kur s'i bien, e mbajnë atë në brez. Tingujt e fyellit dëgjohen nëpër pllajat dhe kullotat e çdo krahine e të çdo fshati. Barinjtë i bien në mriz, te kroi, por sidomos kur lëshojnë bagëtinë për kullotë.

Ata nuk i bien fyellit vetëm për t'u zbavitur, por nisen edhe nga një arsye praktike: thonë se bagëtitë kullotin, mrizojnë dhe «pinë ujë» më mirë nën ndikimin e melodive. Populli i dëgjon me kënaqësi të madhe meloditë e ëmbla që nxjerrin fyelltarët e aftë nga ajo tytë e thjeshtë e me pak vrima. Zakonisht fyelli përdoret vetëm, por shpeshherë bashkohen, dy fyelltarë dhe i bien bashkë: në këtë rast (në Shqipërinë Jugore), njëri fyelltar merr melodinë, ndërsa tjetri nxjerr një tingull të gjatë si iso; kurse fyelltarët e Shqipërisë së Mesme e të Veriut orvaten t'i bien të dy njësoj. Vetëkuptohet se, që të ujdin mirë të dyja veglat, duhet që ato të jenë të njëjta (d.m.th. dy fyej me përmasa dhe me vrima krejt të njëjta) (shih fig. nr. 43). Nganjëherë fyelli përdoret bashkë me vegla të tjera. Deri në fillim të këtij shekulli përdorej edhe në formacionet tipike të ahengut qytetar të Veriut, por me kohë kësaj vegle ia zuri vendin klarineta.

Repertori i fyelltarëve përbëhet nga melodi këngësh e vallesh të njohura, ose nga pjesë instrumentale të veçanta si «kajde», «kaba», «e qarë» etj. Repertori i tyre përbëhet, gjithashtu, nga improvizime të lira me tipare lirike, ku shprehen butësi, përzemërsi, mall e brengë e përmbajtje, pa kontraste të forta. Në shumë raste, kur fyelltarët ua thonë melodive të njohura, kjo vijë melodike nuk shquhet aqë qartë, sepse stërhollohet me gjithfarë lulëzimesh, në të cilat ndikojnë edhe disa cilësi të veglës. Nga ana tjetër, edhe ndërtimi i improvizimeve të lira nuk shquhet qartë: ato zakonisht shtjellohen pa trajta të paracaktuara, si një varg temash ose mendimesh me motive që përsëriten rallë e gjithmonë me ndryshime. Po të duash t'i dëgjosh për herë të dytë këto improvizime, zor se fyelltari do të mund t'i shtjellojë me të njëjtat motive, me të njëjtat figura ritmike, intonacione etj., që varen pak a shumë nga «frymëzimi» ose nga gjendja shpirtërore e rastit. Ndër meloditë e fyelltarëve ka shumë elemente anomatopeike, që të sjellin ndërmend gurgullimën e krojeve, fërshëllimën e erës nëpër gjethe, tingëllimin e zileve të tufës në kullotë, cicërimat e zogjve etj. Me disa intonacione ose intervale karakteristike, me disa tinguj dhe figura imitative, mjeshtrit popullorë përpiqen të «pikturojnë» nëpërmjet melodive disa pamje të natyrës që i rrethon. Ata e zhytin dëgjuesin në atmosferën reale të jetës së vendit. Fyelltarët e Malësive të Veriut thurin «kajde» me vajtimin tipik të nuseve; kurse temat më të dashura për shumë fyelltarë të Shqipërisë së Jugut janë: «dhentë në kullotë», «zilet e dhenve» ose «dhentë te burimi», «në mriz», «në shtrungë», «në shtegtim» etj. Karakteri programatik i këtyre pjesëve duket qartë dhe, në mos u kuptoftë nga të gjithë brendia e tyre, po të kërkosh mund të mbledhësh shumë të dhëna rreth përmbajtjes së tyre. Zakonisht këto pjesë tregojnë për diçka të caktuar dhe në një gjuhë mjaft të kuptueshme, tregojnë, pra, vetëm me mjetet shprehëse të melodive.

Mjeshtrit popullorë kanë krijuar shumë pjesë instrumentale për ngjarje, tregime dhe rrethana të ndryshme. Nëpër Shqipërinë Jugore është shumë e njohur «Ballada e Tanës».



Fig. 43

Përmbajtja e kësaj ballade tregon për një bari që lajmëroi të motrën nga bjeshka, me anë të fyellit, se kusarët po ja grabitnin bagëtinë.

Ky motiv njihet edhe në krahinën e Matit, por nuk këndohet si këngë, ai tregohet si gojëdhanë para se t'i bihet me fyell «kajdes» së saj. Përveç improvizimeve të lira, që shtjellohen sipas aftësisë, frymëzimit dhe fantazisë krijuese të secilit në repertorin e kësaj vegle janë ruajtur edhe shumë pjesë balladash e legjendash të tjera, të cilat nuk këndohen, por që u tregohet vetëm përmbajtja si program i melodive instrumentale.

Përsa i përket origjinës së fyellit, mund të thuhet se zanafilla e kësaj vegle humbet nëpër mugëtirën e parahistorisë.

Disa muzikologë kanë shprehur mendimin se shpikja e fyellit muar shkas në epokën e gurit, atëherë kur njeriu rastësisht nxori tingujt e parë nga ndonjë kallam i prerë kënetë. E vërteta është se me kallamishtet kanë lidhje edhe veglat e gjinisë aerofone me gjuhëz, të cilat përbëjnë një familje të veçantë. Ndër shumë shpella të Evropës janë gjetur disa fyej prej kocke. Trajta e kockave të kërcirit me palcë dhe me vrimë në të dy skajet, është shumë e përshtatshme për tytë, prandaj u shfrytëzua për të sajuar fyej që në epokën paleolitike dhe mezolitike.

Historianët e moçëm tregojnë se edhe stërgjyshët tanë, ilirët, e përdornin shumë fyellin. Në Durrës është zbuluar një lapidar që shumë shekuj më parë i qe kushtuar një fyelltari të përmendur të atij qyteti. Kjo dëshmon për nderimin që gëzonin asohere mjeshtrit e kësaj vegle në vendin tonë.

Fyelli i dyfishtë

Fyelli i dyfishtë, d.m.th. *cyladiareja* ose *bicula* (shih fig. nr. 44), përbëhet nga dy tyta të gdhendura në një blok druri (arre, bushi, panje etj.), të cilat bigëzohen në trajtë cilindrike.

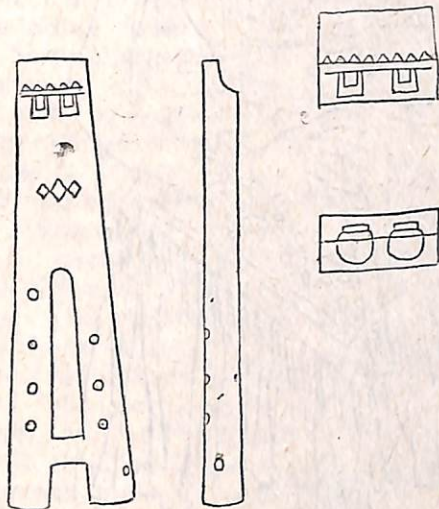


Fig. 44

Në pjesën e sipërme këto dy tyta fillojnë të bashkuara në një sqepi të dyfishtë me një gjerësi rreth 4 cm, pastaj, pasi zbresin nja 10-15 cm, ndahen në drejtime të tërthorta, duke u larguar njëra nga tjetra. (Përveç këtij tipi të rëndomtë, ka edhe të tjerë me tyta paralele gati të puqura). Përpjesëtimet e kësaj vegle ndryshojnë pak a shumë sipas ekzemplarëve: më të zakonshmet kanë rreth 25-45 cm gjatësi, 3-5 cm gjerësi dhe 2 cm trashësi. Sqepat e të dyja tytave, pak a shumë si të bilbilave, janë të barabartë. Nëpër sqepat kalojnë ulluqet, që përfundojnë me dy «dritare» në sipërfaqe të veglës. Tyta e dorës së djathtë ka 4 vrima për gishtërinjtë dhe një vrimë në anën e kundërt, prapa lart, aty ku vendoset gisht i madh, ndërsa tyta e dorës së majtë ka vetëm 3 vrima,

paralele me tri vrimat e ulëta të tytës tjetër*).

Secila tytë ka afër grykës nga një vrimë anësore, jo për gishtërinjtë, por për thyerjen e nenit akustik. Sqepi i dyfishtë i *cyladiares* vendoset në gojë në mënyrë që fryma të futet nëpër të dyja tytat dhe kështu të dalin njëkohësisht dy tinguj. Tingujt përftohen nga vibracionet e frymës që thyhet në cep të «dritareve». Duke hapur vrimat me radhë, njëra tytë nxjerr një shkallë prej gjashtë tingujsh, ndërsa tyta tjetër nxjerr një shkallë prej katër tingujsh. Natyrisht këto shkallë të gjymta të *cyladiares* janë të pa-temperuara. Duke i mëshuar frymës më me fuqi, këto shkallë të gjymta kapërcejnë një oktavë më lart, ndërsa, duke i ndërlikuar gishtërinjtë në hapjen e vrimave ose duke i mbyllur vrimat përgjysmë, dalin edhe tinguj të ndërmjetmë. Toni i *cyladiares* është më pak i ngjeshur se ai i fyellit, është i sfumuar dhe si i largët. Timbri i tingujve të saj është i njëjllot për të dyja tytat, të cilat në 4 gradët e ulëta bashkëzanojnë në unison.

Njëra tytë e *cyladiares*, d.m.th. ajo që ka pesë vrima, shërben për melodinë, kurse tyta tjetër, d.m.th. ajo që ka tri vrima, shërben për kontra-

*) Edhe diametri i vrimave të *cyladiares* ndryshon pak a shumë sipas ekzemplarëve.

melodinë. Pra, nga kjo vegël nxirren njëkohësisht dy melodi të ndryshme, që gërshetohen midis tyre në mënyrë mjaft origjinale.

Repertori i cyladiarës në shumicën dërmuese përbëhet nga tema lirike të thjeshta e të shkurtëra, një ose dyrrëshitore, që përsëriten me ndryshime. Këto tema nuk janë të kristalizuara në trajtë të qëndrueshme, por tjetërsohen sipas andjes apo frymëzimit, sipas fantazisë apo aftësisë së secilit. Në repertorin e kësaj vegle nuk mungojnë edhe temat e këngëve ose të valleve të njohura, si edhe motivet e vajtimeve, por këto motive, kur merren me cyladiarë ndryshojnë pak a shumë në përputhje me mundësitë shprehëse të veglës.

Cyladiarëja përdoret vetmas, ajo nuk bashkohet me vegla të tjera, as nuk shoqëron këngët dhe vallet. Përsa i përket përhapjes gjeografike të cyladiarës nëpër vendin tonë, ajo kryesisht mund të kufizohet në zonën jugperëndimore të Shqipërisë, që nga Mallakastra deri në skajin jugor të Labërisë, ku ajo u trashëgua brez pas brezi (shih fig. nr. 45).

Nga pikëpamja teknologjike, cyladiarëja përfaqëson zhvillimin e mëtejshëm të fyelldrejtit me saqep. Ajo lindi pas një përvoje shumëshekullore dhe nga dëshira për t'i pajisur meloditë me një veshje harmonike. Dihet se origjina e saj është shumë e lashtë, meqë paraqitet e skulptur brenda në disa basorelieve përmendoresh të lashta.

Familja e pipëzave Familja e pipëzave, nga gjinia e veglave aerofone me gjuhëz, na paraqitet me shumë variante, si për emërtimin, ashtu edhe për ndërtimin e tyre. Duke filluar nga më të thjeshtat deri te më të zhvilluarat, të gjitha variantet e kësaj familjeje mund t'i ndajmë në këto kategori kryesore:

- a) pipëza njëshe me gjuhëz të njëfishtë idioglote,
- b) pipëza njëshe me gjuhëz të njëfishtë hetereglote,
- c) pipëza dyshe me gjuhëz të njëfishtë homofonike dhe
- ç) pipëza dyshe me gjuhëz të njëfishtë diafonike.



Fig. 45

Këtyre katër kategorive mund t'u shtojmë edhe: d) pipëzat dyshe me gjuhëz të dyfishtë volioglote, si edhe

dh) një tip pipëze që punohet nga kërcelli i kungullit (ose nga ai i gjethit të kukutës), por, në vend të gjuhëzës, i bëjnë një çarje pingule ku dridhet (vibron) fryma në të dy tehat anësorë; pjesa e sipërme e tytës qëndron e mbyllur nga një nyje. Kjo lloj pipëze nxjerr një zë të njomë e të butë.

Pipëzat njëshe

Pipëzat njëshe me gjuhëz të njëfishtë idioglote kanë ndërtim fare të thjeshtë, ato punohen nga kasha e njomë e grurit, e thekrës, e tërshërës etj., duke prerë një tytë të drejtë midis dy nyjeve. Në krye të tytës sajohet gjuhëza, e cila qëndron varur në mënyrë elastike dhe dridhet mbi të çarën e saj. Prerja e gjuhëzës mund të bëhet në dy drejtime, d.m.th. nga lart-poshtë ose anasjelltas, nga poshtë-lart (shih fig. nr. 46). Në drejtim të gjuhëzës, duke zbritur poshtë nëpër tytë, hapen disa vrima në sipërfaqe. Përmasat e tytës dhe sasia e vrimave nuk janë të përcaktuara, ato ndryshojnë sipas ekzemplarëve (nganjëherë nuk kanë asnjë vrimë). Ky tip pipëzash është një argëtim i përkohshëm i fëmijëve në stinën e të lashtëve, sepse kashta thahet dhe pipëza prishet shpejt.

Më të qëndrueshme janë pipëzat që punohen me kallamishte ose masur kënetë, me llastar shtogu, me kërcirin e puplat e disa shpendëve etj. Por nga këto lëndë përgatiten vetëm pipëza të tipit heteroglot, meqë nga trupi i tyre nuk mund të sajohen gjuhëza elastike, për këtë arsye këto pajisje me një pipë të vogël, që luan rolin e gjuhëzës dhe që futet shtrëngueshëm në krye të tytës (shih fig. nr. 47).

Pipëzat dyshe

Pipëzat dyshe homofonike përbëhen prej dy tytash të njëllajta, me gjatësi e madhësi të barabartë, me gjuhëza të njëjta dhe me vrima paralele. Ndërsa pipëzat dyshe diafonike (shih fig. nr. 48) të cilat i kemi kryesisht nëpër Shqipërinë Jugore kanë dy tyta të ndryshme: njëra me 4-5 vrima në pjesën e sipërme, kuse tjetra pa asnjë vrimë (kjo e dyta nxjerr vetëm një tingull të gjatë që shërben si iso).

Dyfishimi i tytës së pipëzave dyshe homofonike ka për qëllim vetëm përforcimin e tingujve, kurse dyfishimi i tytës së pipëzave dyshe diafonike ka qëllime harmonike, d.m.th. për të mbështetur me një iso të gjatë shtjellimin e melodeve.

Pipëzat me gjuhëz të dyfishtë

Pipëzat njëshe me gjuhëz të dyfishtë (volioglote) punohen nga llastari i arrës, frashërit, shtogut, gështenjës ose të ndonjë llastari tjetër me palcë. Në krye të tytës së tyre futet një pipë i palosur, i cili vibron nga fryma*). Variantin më të thjeshtë të kësaj pipëze e kemi në rrethin e Dibrës, ku tyta e veglës nuk ka asnjë vrimë, por, megjithatë, nga ajo mund të nxirren tinguj të ndryshëm në sajë të presionit të frymës e të buzëve.

*) Këtu nevojitet një sqarim: pavarësisht nga ana formale dhe teknologjike e ndërtimit, veglat me gjuhëz të dyfishtë (volioglote) nuk duhet të hyjnë parimisht në familjen e pipëzave, sepse nga ana muzikore, e sidomos ajo timbrike, ato përbëjnë një kategori më vete.

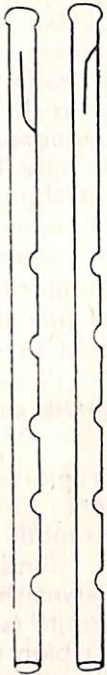


Fig. 46

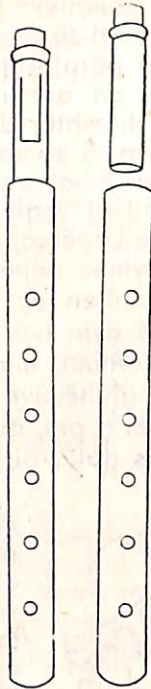


Fig. 47

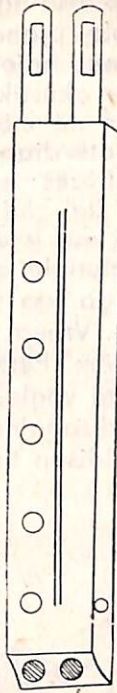


Fig. 48

Zumarja

Zumarja është tipi i pipëzës dyshe homofonike, ajo është më e njohura dhe më e përhapura nëpër Shqipërinë Veriore. Zumarja përbëhet nga dy tytë të barabarta (me gjatësi 13-15 cm) prej kallami ose prej kocke. Të dyja tytët kanë nga pesë vrima paralele dhe nga një pipë të vogël me gjuhë të njëfishtë. Fundi i zumarës ose grykat e dy tytave janë të futura në një kupë briri që shërben për kumbim (shih fig. nr. 49). Duke i hapur me radhë të pesë vrimat e të dyja tytave, del një shkallë prej gjashtë*) tingujsh të patemperuar (shih në fund fig. me shkallën e zumarës dhe me skemën e pozicioneve të gishtërinjve).

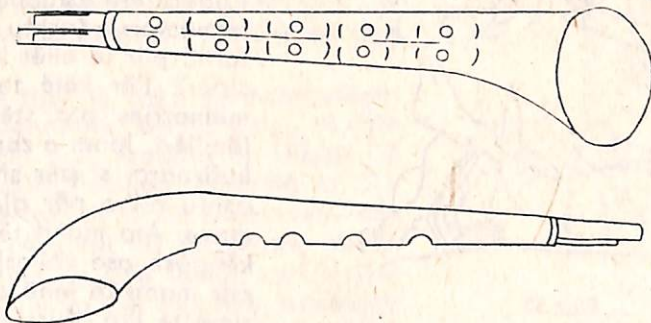


Fig. 49

*) Kurse pipëzat dyshe diafonike të Shqipërisë Jugore, të cilat kanë 4 vrima në njërin tytë, nxjerrin shkallë pesëtingujsh, që lidhen me strukturën e melodive pentatonike.

Nganjëherë disa nga intervalet e shkallëve të zumarës nuk janë as gjysmë-tone të plota, prandaj ato nuk mund të përcaktohen me saktësi. Ndërtuesi i zumarës nuk ndjek ndonjë teori përpjesëtimesh midis gjuhëzës dhe tytës për raporte akustike të tingujve, po ashtu edhe largësinë midis vrimave ai e cakton në mënyrën më të thjeshtë, duke e matur me gisht ose me sy. Megjithatë diapazoni i tingujve të zumarës varët nga përmasat e tytës dhe të gjuhëzës: sa më të holla e sa më të shkurtëra të jenë këto, aq më i hollë del zëri. Ndërtimi i kësaj vegle, edhe duke i mëshuar frymës më me fuqi, nuk lejon që tingujt të kapërcejnë në oktavën e sipërme. Shpërndarja iracionale e rrymës së frymës nëpër të dyja tytën e zumarës nuk lejon që nga kjo vegël të përfshihen as edhe të ashtuquajturit «tinguj harmonikë». Vrimat paralele të të dyja tytave nxjerrin tinguj pak a shumë të njënjëshëm. Përsa i përket intonimit, midis dy tytave mund të ndjehen ndryshime të vogla, për arsye të gjuhëzave të ndryshme. Për t'i bërë këto që të bashkëzanojnë, e lëvizim njërin pip, duke e futur më thellë se tjetrin, derisa të ujdisen tingujt e të mos dalin dizonanca.



Fig. 50

Tingujt e zumarës janë mjaft të fuqishëm dhe si të ashpër, me një timbër therës dhe, si të thuash, hundor. Kësaj vegle i bien kryesisht fshatarët, sidomos të rinjtë (shih fig. nr. 50). Zakonisht i bien vetmas. Pipin e fusin thellë në gojë, pa e shtrënguar me buzë gjuhëzën e zumarës. Dy vrimat e sipërme i mbyllin me gishtërinjtë e dorës së majtë, ndërsa tri vrimat e poshtme i mbyllin me ata të dorës së djathtë. Secili gisht mbyll njëkohësisht dy vrima paralele të të dyja tytave. Interesante është teknika e frymëmarrjes edhe në këtë vegël; ata i bien zumarës gjatë e gjatë, pa i ndërprerë asnjëherë tingujt për frymëmarrje (ashtu si edhe fyelltarët, për të cilët kemi folur më sipër). Për këtë teknikë të frymëmarrjes ata stërviten që në fëmijëri. Jonet e zumarës janë të kufizuara, si për shtrirjen e tyre ashtu edhe për gjatësinë e temave. Ato mund të jenë melodi këngësh ose vallesh të njohura, por mund të jenë edhe improvizime të lira. Kur tema e ndonjë kënge ose valleje të njohur i kalon mundësitë organologjike të zumarës, atëherë jonet e saja i përshtaten strukturës së veglës,

duke ruajtur gjithmonë trajtën e motivit dhe skeletin ritmik. Shpeshherë është e vështirë të kapësh profilin e këtyre melodive që shtjellohen plot me zburime, duke kapërxyer nga një ton në tjetrin nëpërmjet trilesh dhe përdredhimesh.

Në lidhje me origjinën e kësaj vegle, disa muzikologë kanë shprehur mendimin se ajo e ka burimin në zonën mesdhetare. Në fakt, pipëza të këtilla përdorshin nga egjiptianët, kaldejtë, asirët, fenikasit etj. Studimet organologjike të mëvonshme kanë provuar se pipi me gjuhëz të njëfishtë është një ndër mjetet kumbuese më të hershme e më të përhapura. Në të vërtetë përhapja e madhe e pipëzave nëpër kontinentet e ndryshme e shtyn prejardhjen dhe zanafillën e saj në periudha aq të stërlashta, saqë s'i gjendet dot filli.

Gajda

Familja e gajdave përbën një kategori më vete në gjininë e veglave aerofone. Edhe kjo familje na paraqitet me trajta e ndërtime të ndryshme, që mund të renditen si më poshtë:

1) Me një tytë (që ka përbrenda një pip kallami me gjuhëz të njëfishtë) të vendosur në një kacek të vogël prej lëkure keci të kthyer së prapthi.

2) Me dy tyta të vogla të vendosura në një mëshikëz uji (nga bagëtitë e trasha), të dyja tytat janë të barabarta, kanë nga 5 vrima paralele dhe janë të pajisura me gjuhëza të njëfishta heteroglotte (si zumarja dyshe homofonike).

3) Me dy tyta të barabarta të gdhendura në një bllok druri (edhe këto të pajisura me gjuhëza të njëfishta heteroglotte) dhe të vendosura në një kacek. Njëra tytë ka 5 vrima në pjesën e sipërme, kurse tjetra nuk ka asnjë vrimë.

4) Me dy tyta të ndryshme (të pajisura gjithashtu me gjuhëza të njëfishta) të vendosura në një kacek.

5) Me katër tyta të ndryshme (të pajisura me gjuhëza të dyfishta, gjithashtu të vendosura në një kacek), dy nga të cilat nuk kanë vrima, kurse dy tytat e tjera kanë nga 4 e 5 vrima.

Gajda e tipit të parë përdoret nëpër Shqipërinë Juglindore. Gajda e tipit të dytë përdoret nëpër disa krahina të Shqipërisë së Veriut (Mirditë, Pukë etj.) (shih fig. nr. 51).

Gajda e tipit të tretë («bishnica» ose «bilishnica») përdoret në Shqipërinë Verilindore dhe në disa vise të Kosovës. Njëra tytë e kësaj gajdeje nuk ka vrima, ajo nxjerr vetëm një tingull të gjatë. Në këtë mënyrë edhe në krahinën e sipërme të muzikës homofonike kemi parimin e isos, d.m.th. të paraparfonisë.



Fig. 51

Tre tipat e mësipërm të familjes së gajdeve, nga pikëpamja muzikore, nuk paraqesin ndonjë ndryshim me pipëzat njëshe heteroglotte, as me pipëzat dyshe homofonike, as edhe me pipëzat dyshe diafonike, që u përshkruan në kapitullin përkatës. Ato ndryshojnë nga pikëpamja organologjike vetëm sepse janë pasuruar me rezervuar fryme. Tipi i katërt përfaqëson gajden e mirëfilltë (shih fig. nr. 52). Kjo përbëhet nga dy tyta druri me madhësi të ndryshme, të vendosura në një kacek lëkure (dhie ose delje). Njëra tytë, e cila quhet «buçalla», është afërsisht 25 cm e gjatë, ndërsa tyta tjetër, d.m.th. «buçalla», arrin deri në 70 cm. Përveç këtyre dy tytave, gajda e mirëfilltë ka edhe një gyp të vogël prej druri, që shërben për ta mbushur kacekun me frymë. Ky gyp te gryka ka një kapak lëkure që e pengon ajrin të dalë nga kaceku. Buçalla dhe gypi i frymës janë të vendosur te dy këmbët e para të kacekut, ndërsa pipka është e vendosur te vrima e qafës. (Dy vrimat e këmbëve të prapme të kacekut i lidhin përfundi, që të mos dalë fryma). Pipka ka trajtë cilindrike dhe punohet nga kallami ose nga druri i thanës, i bushit etj. Po nga ky dru punohet edhe buçalla, e cila është e ndarë në tri pjesë të futura njëra në tjetrën në mënyrë që, po ta dojë nevoja, mund të zgjatet e të shkurtohet sipas rastit. Si pipka ashtu edhe buçalla kanë përbrenda nga një pip të vogël kallami me gju-

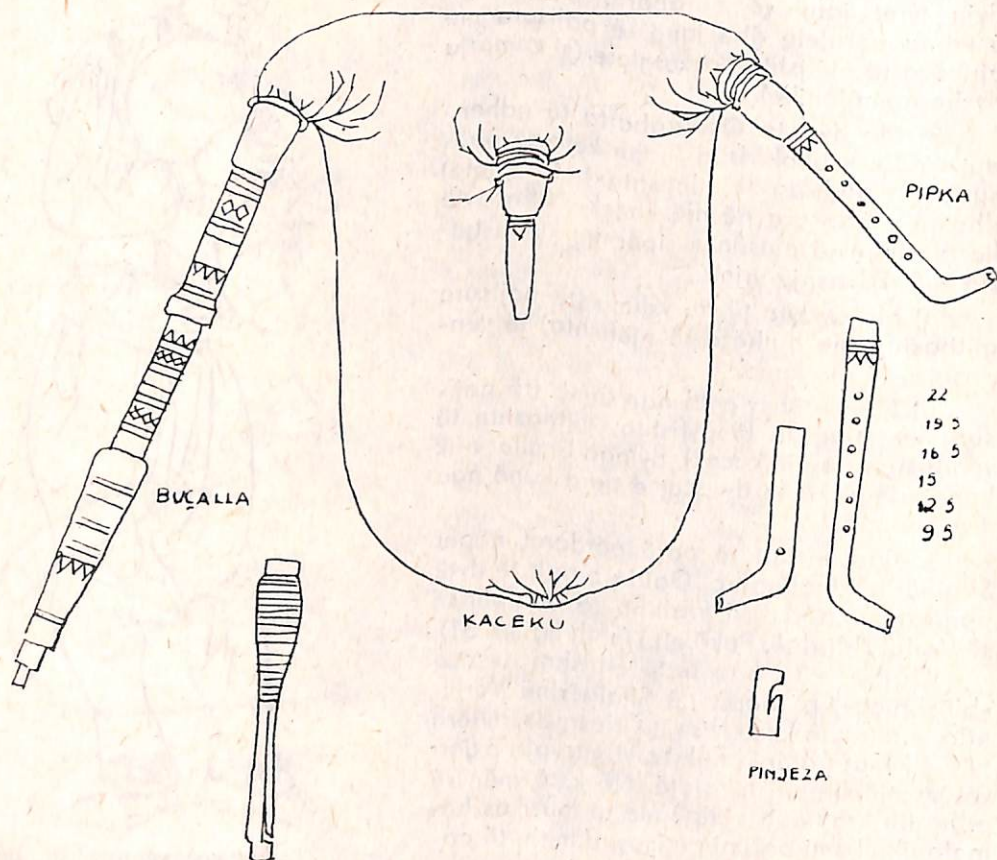


Fig. 52

hëz të njëfishtë. Natyrisht pipi i buçallës është më i madh se ai i «pipkës», prandaj edhe diapazoni i tingujve të tyre ndryshon. Pipka ka 7 vrima për gishtërinjtë në pjesën e sipërme të tytës dhe një vrimë tjetër nga ana e kundërt, për gishtin e madh. Diametri i vrimave është rreth 9-10 milimetra*). Duke i hapur me radhë të tetë vrimat e pipkës, del një shkallë tingujsh që nganjëherë përkon me shkallën miksolidiane ose jonike apo lidiane (të patemperuara), që shtrihen në nonë (shih tabelën në shkallën e gajdes). Duke kombinuar gishtërinjtë në pozicione të ndryshme, mund të nxirren edhe disa tinguj kromatikë, por mjeshtrat popullorë dinë të nxjerrin edhe tinguj enharmonikë e glisando, duke i mbyllur vrimat përgjysmë. Buçalla nuk ka asnjë vrimë dhe kështu ajo nxjerr vetëm një tingull të gjatë e të pandryshueshëm, që zakonisht është dy oktavë më poshtë nga ai i pipkës (që përbën, si të thuash, tingullin qendror të shkallës përkatese, si nga lart ashtu edhe nga poshtë). Për të kontrolluar akordimin midis dy tytave, hapin dy vrimat e poshtme të pipkës dhe në këtë rast tingulli duhet të bashkëzanojë në oktavë me atë të buçallës.

Tingujt e gajdes janë të ngrohtë, por si të ngjirur, natyrisht timbri i tingujve të pipkës është më therës e më i hapët se ngjyra e tingujve të buçallës.

Gajda përdoret qoftë vetmas qoftë së bashku me vegla të tjera, sidomos me vegla membranofone (dajre ose lodër). Nganjëherë shoqëron këngën e vetë gajdexhiut, i cili këndon duke i rënë veglës (shih fig. nr. 53),

Para se t'i bien gajdes, kacakun e mbushin me frymë nëpërmjet gypit të posaçëm, pastaj e futin nën krah, vendosin buçallën pas qafe, mbështesin gishtërinjtë në vrimat e pipkës dhe i mëshojnë kacakut me bërryl, duke e shtyrë ajrin te pipëzat e të dyja tytave. Siç u tha më lart, pipka merr melodi të cilat shtjellohen pa nuanca, duke u mbështetur në ison e gjatë të buçallës që vazhdon pa ndërprerje. Re-



Fig. 53

*) Vrima e parë nga lart është shumë më e vogël se vrimat e tjera.

pertori i gajdes përbëhet nga melodi këngësh e vallesh të gërshetuara, si edhe nga ndonjë pjesë instrumentale tipike («kaba», «e qarë» etj.). Përsa i përket shtrirjes gjeografike të gajdes së mirëfilltë, në vendin tonë ajo përdoret kryesisht nëpër Shqipërinë Juglindore (duke filluar nga rrethi i Beratit, Përmetit, Kolonjës, Korçës e Pogradecit) dhe atë Verilindore (rrethi i Dibrës).

Nga pikëpamja etnografike, gajda hyn në rrethin e kulturës mesdhetare (duke përfshirë edhe Lindjen e Afërme). Sipas studimeve organologjike më të përparuara, prejardhja e gajdës është nga Lindja e Afërme. Së këndejmi ajo u përhap pothuajse në krejt Evropën.

Duhet shënuar se tytat e gajdeve që përdoren në Evropën Lindore, që nga Bullgaria deri në Poloni, kanë trajtë cilindrike dhe janë të pajisura me pipëza me gjuhëz të njëfishtë; kurse tytat e gajdeve që përdoren në Evropën Perëndimore, që nga Spanja deri në Skoci, kanë tyta në trajtë cilindro-konike dhe pipëza me gjuhës të dyfishtë.

Një tip i zhvilluar i familjes së gajdes është ajo që përdorin arbëreshët e Kalabrisë e që quhet «Karramunza» (shih fig. nr. 54). Ajo ka katër tyta të punuara në dru ulliri dhe të futura në katër vrimat e një cungu që vendoset në zverkun e kacekut.

Glyra

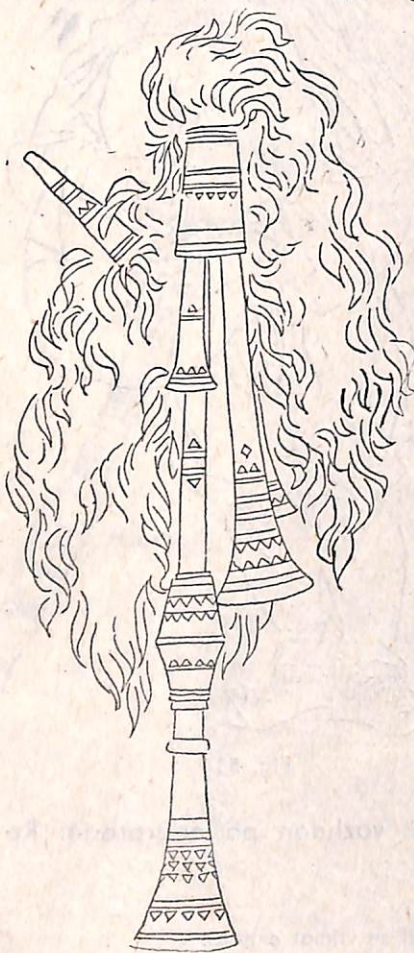


Fig. 54

Në kategorinë e katërt të gjinisë aerofone hyjnë ato vegla që nxjerrin tinguj nëpërmjet gjuhëzës së dyfishtë. Vegla më e thjeshtë e kësaj kategorie është **glyra** (kapza) (shih fig. nr. 55), e cila është një mjet i përkohshëm argëtimi, që sajohet nga fëmijët prej lëkurës së drurëve të ndryshëm (shelg, arrë, vidh, thanë, frashër etj.) në stinën kur lëngëzojnë pemët dhe kur mund të shkitet lehtësisht lëvorja e tyre. Pasi heqin nga ndonjë degë një rrip lëkure 3-4 gisht të gjerë dhe të gjatë sipas dëshirës, e mbështjellin atë si spirale në trajtë hinga. Te gryka, d.m.th. te pjesa më e gjerë, e mbërthejmë me një gjemb, ndërsa tek gojëza e tytës vendoset një pip i dyfishtë (biule), që nxirret nga lëkura e një thupre të njomë. Për ta nxjerrë këtë pip, fëmijët rrahin llastarin e njomë me dorëzën e thikës. Në disa vende këtë farë pipi të dyfishtë e sajojnë edhe nga fleta e ullirit të palosur më dysh. Si vegla ashtu edhe pipi i saj janë shumë të brishtë, prandaj natën ata i mbajnë në ujë, që të mos thahen. Sa herë që i bien glyrës, pipin e njomin me pështymë, me qëllim që ai të vibrojë e të tingëllojë me lehtësi.

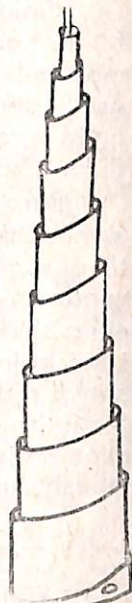


Fig. 55

Diapazoni i tingujve të kësaj vegle ndryshon sipas përpjesëtimeve të tytës dhe të pipit. Edhe përmasat e kësaj vegle ndryshojnë sipas ekzemplarëve: zakonisht gjatësia e tytës, në varësi me madhësinë e lëkurës, sillet nga 20 deri në 70 centimetra, me një diametër të grykës që arrin rreth 15 centimetra*). Zëri i glyrës është i fortë, buçitës, si i egër dhe i pa përcaktuar. Përveç tingullit bazë, nga glyra mund të nxirren edhe tinguj me lartësi të ndryshme po t'i hapim vrima në tytë. Por edhe pa vrima në tytë lartësia e tingujve të glyrës mund të ndryshojë me anë të shtrëngimit të buzëve dhe presionit të frymës. Në këtë mënyrë mund të shtjellohet ndonjë motiv. Edhe pse motivet dhe jonet e kësaj vegle kaq të thjeshtë nuk kanë kurrfarë hijeshie muzikore, prapëseprapë fëmijet kënaqen me aq. Në pranverë, në pllajat e fshatrat e vendit tonë jehojnë rëndom tinguj buçitës të glyrave (shih fig. nr. 56).



Fig. 56

Vegla si glyra jonë njihen në traditat e shumë popujve të botës. Në lidhje me origjinën e saj mund të themi se kjo vegël me atë ndërtim aq të thjeshtë, pasqyron epokën e lashtë të zanafillës së saj. Biuleja e kësaj vegle, siç u pa më lart, përbëhet nga lënda bimore e njomë, prandaj është shumë e brishtë, dy llapat e saj nuk dallohen, por paraqiten si një copë e pandarë. Si e këtillë, biuleja e glyrës përfaqëson fazën fillestare të pipit me gjuhëz të dyfishtë.

Rreth përdorimit të hershëm të glyrës në vendin tonë nuk mungojnë dëshmitë ikonografike. Kemi një ikonë të shekullit XIV (nga kalaja e Beratit), ku midis figurave vërehet një djalë duke i rënë glyrës; gjithashtu në njërën nga ikonat e pikturuara nga mjeshtër Onufri (shek. XVI) vërehet një bari i ulur mbi një shkrep duke i rënë glyrës.

*) Në rrethin e Tiranës (p.sh. në Pezë të Vogël) sajojeshin glyra me përmasa më të mëdha, që arrinin deri në dy metra.

Surlja

Surlja është një tjetër vegël e gjinisë aerofone (shih fig. nr. 57). Ajo përbëhet nga një tytë druri në trajtë cilindro-konike, që vjen duke u zgjeruar poshtë si hinkë. Kemi dy lloje surlësh, të vogla e të mëdha. Gjatësia e surleve të vogla është

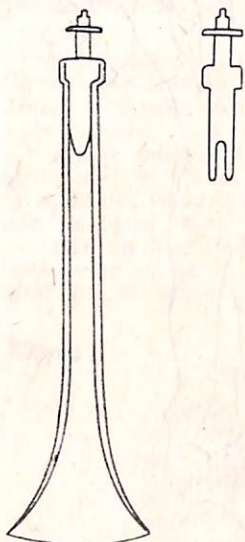


Fig. 57

rreth 40 cm (ndërsa surlët e mëdha janë afërsisht edhe 20 cm më të gjata). Diametri i tytës të surleve të vogla fillon zakonisht $2\frac{1}{2}$ -3 cm, pastaj vjen duke u zgje-

ruar nga gryka poshtë deri në 10 ose 12 cm. Në krye të tytës gjendet një pjesë e posaçme druri që quhet «kllapëz», e cila përfundon me dy veshë të gjatë rreth 13 cm, që futen në tytën e surlës. Në pjesën e sipërme të kllapëzës vendoset pipëza me gjuhëz të dyfishtë, punuar nga kallami. Capi i pipëzës që futet në kllapëzë ruan formën e vet të natyrshme, d.m.th. si tytë cilindrike, kurse capi tjetër që mbetet jashtë shtypet, d.m.th. paloset dhe kruhet te maja që të hollohet, me qëllim që të vibrojë më lehtë. Rreth boshtit të pipit vendoset një disk i vogël i rumbullaktë, prej kocke ose prej metali, i cili shëben si mbështetës për buzët e surlëtarit, por njëkohësisht nuk e lejon pipin të zhytet plotësisht në kllapëzë. Në anën e sipërme të tytës surlja ka shtatë vrima të rumbullakta të radhitura në largësi pak a shumë të barabartë; një vrimë tjetër e ka në anën e kundërt, për gishtin e madh. Përveç këtyre, afër grykës ka edhe 2-3 vrima rezonance.

Duke i hapur me radhë vrimat e surlës, del patemperuar (shih skemën). Përveç këtyre, mund të nxirren edhe tinguj kromatikë nëpërmjet kombinimit të gishtërinjve në pozicione të ndryshme. Diapazoni i tingujve të surlës, sipas parimit themelor të akustikës, varet nga përmasat e pipit dhe të tytës. Natyrisht toni i surleve të mëdha është më i trashë dhe më buçitës e, si të thuash, më «hundor» sa ai i surleve të vogla, të cilat kanë një timbër më të mprehtë e më depërtues. Për t'i rënë kësaj vegle, surlëtarët e fusin pipin thellë në zgavrën e gojës dhe i mbështesin buzët në diskun përkatës. Duke vepruar në këtë mënyrë, ata nuk mund të ndryshojnë dinamikën e tingujve, d.m.th. nuk mund të nxjerrin nuanca duke e shtrënguar pipin me anët e buzëve. Veglën e mbajnë lart, me grykë përpjetë, ky qëndrim duket se i ndihmon deri-diku që të fryjnë pa pengesë. Në të vërtetë ata i mëshojnë frymës gjithmonë me fuqi, sepse nga vetë të skuqurit e surlëtarëve mund të kuptohet se përdorimi i kësaj vegle është mjaft i vështirë. Midis veçantive teknike në përdorimin e surlës nënvizojmë mënyrën e frymëmarrjes, e cila është po ajo që kemi përmendur për fyelltarët dhe për mjeshtrit e zumareve. Surlja përdoret rrallë herë vetmas: zëri i saj i fortë dhe i vrazhdë, ujdiset me shungullimën e lodrës. Për një kombinim të këtyre tregojnë edhe vargjet e kësaj kënge lumjane:

*Erdh bilbili nëpër kodra,
na trazoi me lodra;
Erdh bilbili nëpër fushë,
na trazoi me pushkë;
Erdh bilbili nëpër lugje,
na trazoi me curle.*

V. VEGLAT KORDOFONE

Në këtë gjini hyjnë të gjitha ato vegla që nxjerrin tinguj nga vibrationet e kordave të tendosura. Renditja e veglave të kësaj gjinie bëhet sipas veçantive të ndërtimit dhe të përdorimit të tyre.

Mjetet paramuzikore më të thjeshta

Edhe për këtë gjini veglash do të nisemi nga mjetet paramuzikore më të thjeshta për të arritur te veglat muzikore të mirëfillta.

Lodërgramthi

përfaqëson etapën fillestare në zhvillimin e veglave kordofone. Përbëhet nga filli i rrënjës së barit gramth *). Dy fëmijë e kapin fillin me dhëmbë në dy skajet, e tendosin horizontalisht dhe i bien me gishtërinj ose me një kleçkë, duke mbyllur veshët me duar, herë njëri herë tjetri, për të dëgjuar më mirë tingujt e lehtë që kumbojnë në zgavrën e gojës **). Tingujt e lehtë të lodërgramthit ndryshojnë pak a shumë sipas tendosjes, sipas goditjeve dhe sipas lëvizjeve të gojës (e cila luan rolin e rezonatorit); nëpërmjet figurave ritmike fëmijët arrijnë të imitojnë sidomos vrapimin e kafshëve. Lodërgramthi, për vetë thjeshtësinë e ndërtimit, mund të vështrohet si paraardhësi i të gjitha veglave kordofone.

«Mitrolozi»

Është një tjetër mjet paramuzikor i gjinisë kordofone. E sajojnë fëmijët me kallam deti, duke këputur një copë me dy nyje anësore dhe duke e çarë pak në mes, sa për të futur një fletë po prej atij kallami. Pastaj e kapin nga fleta dhe e rrotullojnë në ajër, përftohen kështu disa tinguj si të mitrolozit.

Një tjetër mjet paramuzikor, që përfaqëson gjithashtu fazën fillestare të veglave kordofone, është *tingerringe-ja* (shih fig. nr. 59). Ndërtohet me kërcellin e kashtës së misrit dhe ja se si: në kohën e korrjeve, fëmijët zgjedhin një kashtë misri të zhvilluar mirë dhe të rrumbulluar, këpusin nga ajo një copë me dy nyje anësore, midis të cilave qëndronte më parë kalliri i misrit. Në buzën e ullukut të mbetur nga kalliri i këputur, presin me brisk dy fije të gjata, të cilat nuk i këputin në skaje. Duke përfitur

*) Mund të shfrytëzohen, gjithashtu, fijet e rrënjëve të arrës, apo fibra bimësh të ndryshme, ose spango, fill llastiku të hollë e të tjera lëndë.

**) Lodërgramthi mund të përdoret gjithashtu nga një njeri i vetëm, duke e kapur njërin cep me dhëmbë dhe duke e tendosur cepin tjetër me njërin dorë, ndërsa me dorën tjetër i bie për të nxjerrë tinguj.

nga elasticiteti i këtyre fijeve, i ngrenë këto lart me dy kleçka të futura tërthorazi nën to. Në këtë mënyrë këto dy kleçka shërbejnë, nga njëra anë si shkamth për të shtuar tendosjen e fijeve («similikordavë») duke i ngritur ato më lart, por nga ana tjetër edhe për t'ia përçaruar vibracionet e tyre zgavrës së tingerringes (d.m.th. ullukut që luan rolin e rezonatorit). Duke i prekur me gisht similikordat, ato nxjerrin tinguj fort të lehtë.

Ky mjet paramuzikor përdoret nga disa popuj të botës. Nga pikëpamja organologjike mund të cilësohet si «idiokord», d.m.th. me korda të dalura nga vetë trupi përkatës. Zhvillimi i mëtejshëm i tingerringes na çon te *tringa* (shih fig. nr. 60), që sajohet me disa kërcelle të fshesës (10 copë

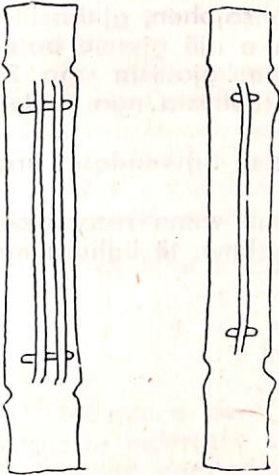


Fig. 59

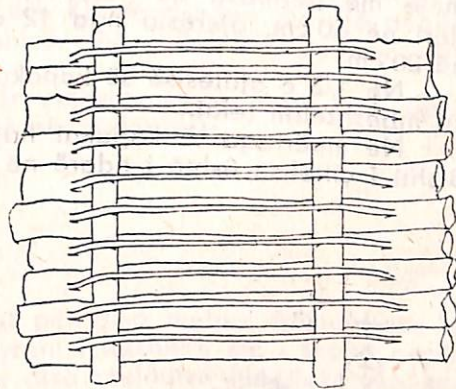


Fig. 60

e më shumë) të vendosura pranë e të ndërlidhura. Në sipërfaqen e çdo kërcelli pritet me brisk nga një fije e hollë që shkon cep më cep pa u këputur; pastaj të gjitha këto fije të kërcelleve lartësohen në të dy skajet me dy kleçka të gjata që futen tërthorazi. Duke u rënë këtyre fijeve me një penëz nga kleçka e fshesës, nxirren tinguj të lehtë. Edhe tringa, nga pikëpamja organologjike, mund të cilësohet si idiokord.

Kemi edhe një tjetër mjet paramuzikor nga gjinia kordonofone, por pa ndonjë emërtim të posaçëm. Ndërtohet me një kuti shkrepsëje, së cilës i hapet në mes një vrimë e vogël. Nëpër këtë vrimë përshkohet shtrëngueshëm një pe i dredhur. Kur tërhiqet peri, dëgjohet një farë kërkëllime që shkaktohet nga fërkimi me buzët e vrimës.

Mjetet muzikore kordonofone të mirëfillta Ndër veglat muzikore të mirëfillta në gjininë e kordonofoneve, *tamburatë* përbëjnë familjen më të pasur. Në këtë familje hyjnë *çiftelia*, *bakllamaja*, *sharkia*, *sazeja* dhe *çyri*, *jongari*, *bugaria* dhe *buzuku*. Të gjitha këto pjesëtare të familjes së tamburave kanë disa tipare të përbashkëta, si në ndërtimin dhe trajtën e tyre, ashtu edhe në përpjesëtimet midis bishtit të gjatë dhe kasës së vogël, si edhe në vetë mënyrën e mbajtjes ose të përdorimit. Nga

ana tjetër ato ndryshojnë midis tyre, qoftë në përmasat e përgjithshme, qoftë në sasinë e telave apo në ndarjen e tastierës.

Çiftelia

(shih fig. nr. 61) në vendin tonë përdoret në disa krahina të veriut e të verilindjes (dhe përtej kufijve, në Kosovë), së andejmi ajo zbrit deri në Shqipëri të Mesme. Kjo vegël përbëhet nga tri pjesë: a) kupa, b) kapaku dhe c) bishti. Të tria këto pjesë të çiftelisë punohen nga drurë të ndryshëm: për kupën pëlqehet druri i manit*), sepse është më i pastër (d.m.th. «pa lyrë») dhe nxjerr kumbim të mirë; kapaku i çiftelisë punohet, gjithashtu, nga disa farë drurësh, por pëlqehet më fort urza e pishës ose bredhi, sepse janë të lehtë e mund të dallohen shumë, kurse bishti i çiftelisë punohet zakonisht në dru ahu, meqë është i fortë nuk shtrembërohet. Po nga ky dru sajohen, gjithashtu, çelësat dhe ura e telave. Kupa e çiftelisë ka trajtën e një gjysmë bajameje me përmasa që ndryshojnë sipas ekzemplarëve: gjatësia nga 22 deri në 60 cm, gjerësia nga 12 deri në 26 cm dhe thellësia nga 9 deri në 20 cm.

Në 1/3 e gjatësisë së kapakut (nga cepi i fundit të tij) vendoset ura, ku mbështeten telat.

Në sipërfaqe të kapakut hapen 2-3 a më shumë vrima rezonance. Bishti i çiftelisë është i ndarë në 11-13 pjesë të ndryshme, të lidhura me

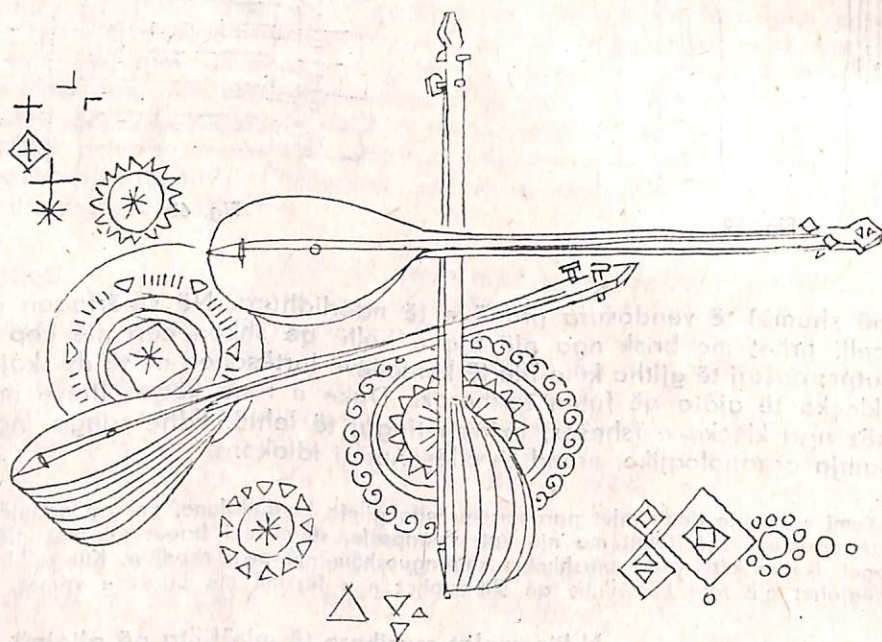


Fig. 61

*) Përveç drurit të manit shfrytëzohet edhe druri i qerhisë ose i arrës, i gështenjes, frashërit, lisit, deri edhe kungulli i egër. Në rrethin e Lezhës dikur shfrytëzohej edhe guaska e breshkës.

pé të dyllësor, me tel ose me llastër të butë *). Disa nga tastet (zakonisht I, IV, VII, VIII dhe XI) janë të shënuara me nga një shenjë dalluese. Këto taste, në krahasim me telin bosh, na japin intervalet e poshtëshënuara:

- 0 I = sekondë e madhe
- 0 IV = kuintë e pastër
- 0 VII = oktavë e pastër
- 0 VIII = nonë e madhe

Mjeshtrat popullorë e përcaktojnë ndarjen e tastierës duke u orientuar nëpërmjet sekondës së madhe, kuintës dhe oktavës (kjo del duke shkelur tastin I me të VIII, ose tastin IV me XI). Duke shkelur me radhë tastet në telin e parë, del kjo shkallë tingujsh të patemperuar (shembull muz. nr. 1)**).

Tipi më i zakonshëm i çiftelisë është me dy tela, siç dëshmon vetë emri i saj. Dy telat kanë të njëjtën trashësi. Këtyre u bihet me një penëz, e cila nxirret nga leskra e drurit të qershisë, nga pupla e shpendëve ose edhe nga briri i kafshëve.

Telat e çiftelisë akordohen në katër mënyra, sipas rastit ose sipas kërkesave të repertorit (d.m.th. strukturës së melodive):

- 1) dy telat baraz, d.m.th. në unison
- 2) » » në sekondë
- 3) » » në kuartë
- 4) » » në kuintë

Mënyra e parë e akordimit përdoret për disa melodi homofonike të veçanta; mënyra e dytë e akordimit («Dyzeni i Rexhës», siç i thonë nëpër Shqipërinë Verilindore) u shkon sidomos disa melodive elegjiake me kadencime të buta; akordimi i tretë (ose siç e quan populli «Dyzeni i zakonshëm») është më i rëndomt; kurse për akordimin e dy telave në kuintë (i ashtuquajtur «Dyzeni i ri»), instrumentistët thonë se «nuk na vjen mbarë», d.m.th. nuk është i përshtatshëm për shumicën e këngëve dhe të valleve popullore. Ky fakt dëshmon se parimi tetrakordal vazhdon të mbizotërojë në muzikën tonë popullore. Diapazoni i çiftelisë ndryshon sipas shijes dhe kërkesave, zakonisht ujdiset me regjistrat e zërit të këngëtarit përkatës: kur zëri është i lartë, edhe telat e çiftelisë akordohen lart dhe anasjelltas.

Teli i parë i çiftelisë shërben për meloditë, ndërsa teli i dytë tingëllon vazhdimisht bosh, si iso. Ky pedal i pareshtur në tonikën e melodive krijon një farë baze të njënjëshme tonalo-modale. Në shumicën e rasteve telin e parë të çiftelisë e shkelin me tre gishtërinjtë e dorës së majtë, ndërsa gishtin e vogël nuk e përdorin pothuajse fare. Nganjëherë fusin në punë edhe gishtin e madh, duke shkelur aty-këtu telin e dytë për të sajuar bikorde të ndryshme. Siç u tha më lart, meloditë i luajnë vetëm me telin e parë. Ky fakt kushtëzon pozicionet e dorës së majtë në këtë vegël, sepse, duke qenë bishti i gjatë, dora detyrohet të lëvizë shumë, sipas shtjellimit të melodive, duke bërë edhe kapërcime. Penëzën e mbajnë me dorën e

*) Këto ndarje mund të jenë të lëvizshme në disa ekzemplarë.

***) Notat me plus (+) sipër janë pakëz më të ngritura, kurse ato që kanë një minus (-) janë pakëz më të ulëta.

djathtë, midis gishtit të madh dhe dëftuesit, me të u bien telave nga poshtë-lart e anasjelltas. Nga mënyra e përdorimit të penëzës burojnë figurat meloritmike: lëvizjet e njëlojta nxjerrin figuracione të barabarta, por, kur thyhet njëlojshmëria e goditjeve të penëzës, atëherë krijohen figura të ndryshme. Duke e dridhur penëzën me shpejtësi, del një tremolo i vazhdueshëm (shih fig. nr. 62).



Fig. 62

Tingujt e çiftelisë zakonisht nuk kanë kumbim të fuqishëm *), megjithatë, edhe nga kjo vegël e thjeshtë mund të nxirren nuanca timbrike sipas mënyrës së rënies: ndryshe tingëllon po t'i biesh te ura, ndryshe në qendër,

*) Kjo varet nga veçantitë akustike të veglës ose nga ndërtimi i saj i thjeshtë: ajo kasë rezonance e gdhendur në një dru dosido dhe ata tela të gjatë, nuk mund të nxjerrin tinguj më të fuqishëm.

ndryshe fare pranë bishtit. Po t'u biesh telave, p.sh., aty ku lidhet kupa me bishtin, ato nxjerrin një tingëllim të lehtë dhe më të ëmbël, se sa po t'u biesh te ura. Shpeshherë mjeshtrit popullorë godasin me gishtin tregues në kapakun e kupës, duke nxjerrë kështu një krisëm idiofone, që përzihet me tingujt e telave. Disa mjeshtrë popullorë (ose «prekatarë», siç i thonë në Malësinë e Veriut) të mahnitin me teknikën e tyre, me larminë e nuancave dhe me begatinë e figuracioneve.

Baza e repertorit të kësaj vegle janë vetë këngët dhe vallet popullore, të cilat çiftelia i merr vetmas, ose duke shoqëruar zërin e këngëtarit apo lëvizjet e valltarit. Mjeshtrit popullorë përpiqen ta ujdisin veglën sa më mirë me zërin e tyre. Natyrisht vegla ka më shumë mundësi teknike se sa zëri, prandaj edhe meloditë e saj janë më të pasura me gjithfarë zbukurimesh edhe elementesh. Në repertorin e kësaj vegle ka edhe pjesë të veçanta («kajde çiftelie»), pa ndonjë funksion të caktuar. Karakteristikat e përgjithshme të këtyre «kajdeve» mund të përmbliohen kështu:

- a) përsëritje e disa figurave meloritmike,
- b) shtjellim mozaik i disa temave,
- c) improvizime të lira (duke u mbështetur pak a shumë në traditën vendase).

Në këtë mënyrë trashëgimia e traditës vendase pasurohet vazhdimisht me krijime të reja nga instrumentistët. Një temë popullore e njohur mund të përpunohet në mënyra të gjithfarshme, sipas aftësive dhe fantazisë së instrumentistëve të ndryshëm. Nga kjo kuptohet se motivet tipike të çiftelisë nuk paraqiten në trajtë të qëndrueshme, sepse, siç u tha, çdo instrumentist është i lirë të sajojë variante të reja, duke i zgjatur e duke i shkurtuar pjesët sipas dëshirës.

Bakllamaja

është një tjetër vegël nga familja e tamburave, me trajtë gati si të çiftelisë, por me përmasa diçka më të mëdha. Ndryshimi i saj me çiftelinë qëndron jo vetëm te përpjesëtimet, por edhe te struktura e tastierës. Bishti i saj është i ndarë në 11 pjesë jo të barabarta, prej nga del një shkallë kromatike. Në skaj të bishtit ka tre çelësa, që shërbejnë për të akorduar telat. Akordimi i bakllamasë bëhet në këtë mënyrë: dy tela në unison dhe teli i tretë në kuintën e tyre, d.m.th. mi-la-la (shih shembullin muzikor). Diapazoni i telave të bakllamasë ndryshon sipas rastit, zakonisht ujdiset me regjistrat e zërit të këngëtarit përkatës (ashtu si edhe për çiftelinë). Meloditë luhen në telin e parë, por gjatë shtjellimit të saj, kalohet edhe në telin e dytë, ndërsa teli i tretë tingëllon bosh si iso. Nganjëherë teli i dytë përzihet për t'ia këthyer melodive që shtjellohen në telin e parë, duke gërshetuar elemente tipike të polifonisë sonë popullore dhe duke sajuar mbi pedalin e telit të tretë disa akorde që lidhen e zgjidhen në mënyrë karakteristike. Kjo do të thotë se teli i tretë i bakllamasë nuk është vetëm si një shtojcë që zgjeron diapazonin e veglës, por përcakton edhe cilësinë harmonike të melodive, duke u lidhur në mënyrë organike me fakturën trezërëshe të këngëve të krahinës. Përsa i përket shtrirjes gjeografike të kësaj vegle në vendin tonë, mund të thuhet se ajo përdoret kryesisht në rrethin e Korçës.

Ashtu si për çiftelinë, edhe për bakllamanë baza e repertorit janë

këngët e vallet popullore, si dhe improvizimet e lira. Mjeshtrit popullore nxjerrin nga kjo vegël nuanca timbrike të ndryshme dhe me efekt, duke dridhur penëzën me shpejtësi, duke qëlluar telat me theksime të shkoqura ose duke lëkundur thojin mbi tel për të nxjerrë vibracione.

Një tjetër vegël kordofone e familjes së tamburave është *sharkia* (shih fig. nr. 63). Në vendin tonë përdoret në trevën malore të Hasit (rrethi i Kukësit), përtej kufijve përdoret nëpër disa krahina të Kosovës. Trajta e *sharkisë* është si ajo e çiftelisë, por me përmasa më të mëdha; gjatësia e saj lëviz nga 90 deri më 100 cm, 2/3 e kësaj gjatësie i takojnë bishtit.

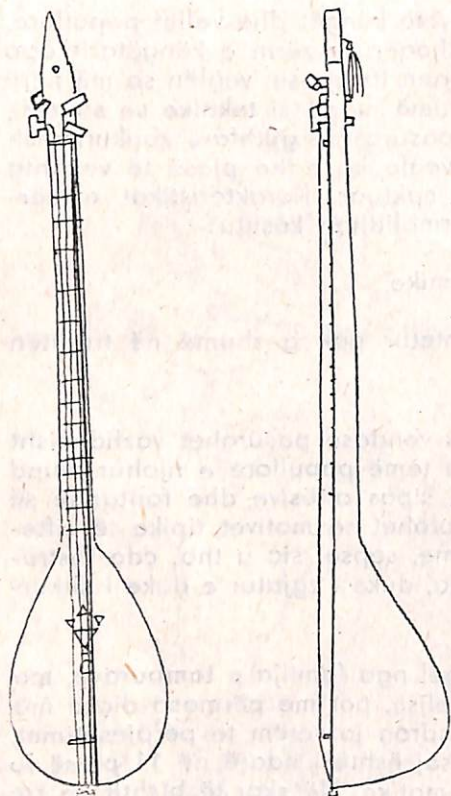


Fig. 63

Ashtu si çiftelia, edhe *sharkia* punohet nga drurë të ndryshëm. Pjesët e saj kryesore janë: koka, kapaku dhe bishti. Numri i telave të *sharkisë* ndryshon sipas ekzemplarëve: 4, 6, 9, deri në 12 tela. Tipi më i rëndomtë është ai me tre tela ose me tri palë tela të akorduar sipas parimit rrethor të kuartë-kuintave (shih shembullin muzikor), d.m.th. duke zbritur një kuintë e duke hipur prapë një kuartë. Në këtë mënyrë teli i tretë është një sekondë më poshtë se i pari. Bishti i kësaj vegle është i ndarë në 14 pjesë jo të barabarta, prej nga del një shkallë e pa-temperuar me disa elemente kromatike (shih shembullin muzikor).

Sharkia përdoret vetmas për melodi këngësh dhe vallesh, si edhe për të shoqëruar këngëtarët në mënyrë eterofonike me përcjellje të ndryshme ndërmjet strofave ose vargjeve, duke mbështetur meloditë me pe-

dal të dyfishtë në kuartë. *Sharkia* bashkohet edhe me vegla të tjera të formacioneve popullore.

Tingujt e *sharkisë* kanë një kumbim më të thellë e më të ngrohët se ata të çiftelisë.

Sazeja

Më e zhvilluara vegël e familjes së tamburave është *sazeja* (shih fig. nr. 64). Kjo vegël ka një trajtë pak a shumë si të çiftelisë, por me përmasa më të mëdha. *Sazeja* ka dhjetë tela të ndarë në tri grupe që akordohen në këtë mënyrë (sipas parimit rrethor të kuartë-kuintave): pesë të parët në unison, dy të mesmit një kuintë më poshtë dhe tre të tjerë një sekondë më poshtë, d.m.th. sol-do-fa (shih shembullin muzikor). Bishti i sazes ndahet në mënyrë të çuditshme: brenda një oktave ka nja 14 pjesë ose intervale, disa prej të cilave janë më të vogla se gjysmëtoni (shih shkallën e sazes).



Fig. 64

Tingujt e sazes kanë timbër të qartë dhe më të kumbueshëm se sa ata të çiftelisë. Pesë telat e parë të kësaj vegle shërbejnë për meloditë, ndërsa pesë telat e tjerë, të ndarë në dy grupe, tingëllojnë pa pushim si pedale të dyfishtë në kuartë. Meqë bishti i kësaj vegle është i gjatë (rreth 80 cm), mjeshtrit popullorë zakonisht përdorin pozicionet e larta, sepse praktikisht ato të ulëtat paraqesin vështirësi.

Repertori i kësaj vegle është mjaft i pasur dhe i larmishëm: përbëhet kryesisht nga melodi këngësh (të cilat sazeja i shoqëron në mënyrë heterofonike ose i merr vetmas), si edhe nga melodi vallesh ose nga pjesë («përcjellës») të veçanta.

Përsa i përket përhapjes gjeografike të sazes në vendin tonë, mund të thuhet se kjo vegël përdorej kryesisht në qytetet e Shqipërisë Veriore. Sipas disa të dhënave, sazeja përdorej deri në fillim të këtij shekulli edhe në qytetet e Shqipërisë së Mesme dhe në Shqipërinë Jugore. Kjo kuptohet edhe nga gjurmët e emrit të saj nëpër grupet e instrumentistëve popullorë (d.m.th. të ashtuquajturit «sazexhinj» ose «saze»).

Të tjera vegla nga familja e tamburave

Nga familja e tamburave kemi të tjera vegla që tani nuk përdoren më në vendin tonë. Të tilla janë çyri, jongari, bugaria, buzuku.

— Çyri, një vegël me 4-6 vegla dhe me përmasa të mëdha, ka

qenë përdorur nëpër Shqipërinë e Mesme (dhe nga arbëreshët e Italisë) deri aty nga fillimi i këtij shekulli.

– **Jongari**, për të cilin mungojnë përshkrimet e hollësishme, përmedet në disa këngë popullore të Shqipërisë Jugore (Gjirokastër, rrethi i Oparit) etj.

– **Bugaria**, sipas të dhënave nga Shqipëria e Mesme, ka pasur 4 tela dhe kasën të shtypur nga mbrapa.

– Për **buzukun** kemi këto të dhëna nga Shqipëria Jugore: është një tambura me përmasa të mëdha, e pajisur me 6-8 deri në 10 tela të ndarë në tri grupe. Edhe buzuku përmendet në disa këngë popullore (Leskovik, rrethi i Korçës etj.).

Disa nga veglat e familjes së tamburave (saze, jongar, bugari, buzuk, sharki etj.) hasen edhe nëpër trevat e tjera të Ballkanit, me të njëjtin ndërtim dhe me të njëjtin emërtim.

Përveç emrit të përgjithshëm «tambura», në disa krahina të vendit tonë përdoret edhe sinonimi «karadyzen», siç mund të vërehet në vargjet e mëposhtme:

*Pse s'ha bukë e pse s'pi verë,
Pse s'e merr karadyzenë.*

Për këtë familje veglash kordofone, në të folmen e veriut përdorin edhe emrin «tamërr», që është një tjetërsim i trajtës «tambur». Trajta «tambur» dëgjohet më tepër nëpër të folmet e Shqipërisë Jugore, siç mund të vërehet edhe në këtë këngë popullore:

*Ç'ke moj tambura që s'bie,
Mos je prerë nën hije?
Tamburaja dru prej mani,
Ç'englandiset ky djali.*

Gjuhësia, nëpërmjet të shqyrtimit të prejardhjes së emrave, ndihmon shumë për të sqaruar edhe vetë prejardhjen e veglave. Në gjendjen e tanishme të gjurmimeve organologjike nuk dihet se kur u futën këto farë veglash në vendin tonë. Natyrisht para se të depërtonin këtu, ato u ndeshën me qëndresën e traditës vendase, e cila, pasi i pranoi, i përvetësoi dhe i ndryshoi pak a shumë sipas kushteve dhe shijes së popullit. Në shekullin e kaluar ato ishin shumë të përhapura në vendin tonë.

Një i huaj, duke përshkruar disa nga veglat muzikore që përdornin shqiptarët në gjysmën e parë të shekullit XIX, thotë: «Si ç'është kitarra për spanjollin, ashtu është tamburaja për shqiptarin, i cili e do atë shumë këtë vegël, sa që mund ta gjesh me të deri nëpër fushat e nëpër repartet e gardave ushtarake».

Më në fund edhe dy fjalë se si i sajnin kordat e tamburave në kohët e lashta: në etapën e parë, veglat kordofone më të hershme kanë qenë të pajisura me korda prej fibrash bimore, pastaj, në një etapë të dytë, kordat e veglave nxirreshin nga zorrët e kafshëve (dhenve, dhive, lepujve etj) të prera në rripa të hollë, të tharë e të përdredhur. Kurse kordat metalike janë relativisht të vona: në shekullin e kaluar argjendarët e vendit tonë i derdhnin ato në fill sermi ose bakri.

Llauta

Në gjininë e veglave kordofone një vend të posaçëm ze llauta (disa këtë vegël e emërtojnë udi) (shih fig. nr. 65), e cila përbëhet nga një kasë druri në trajtë dardhe të prerë për së gjati. Ana e gufuar e kasës sajohet me rriska të holla nga druri i ahut ose i arrës, të ngjitura së bashku. Këto rriska janë të mbërthyer në krye me një pjesë të tërthortë (që e quajnë «kapllama»). Duke



Fig. 65

zbritur nga bishti, ato vijnë e ngushtohen në një skutë (që e quajnë «fustan»). Syrina e kasës (d.m.th. ana e rrafshhtë) përbëhet nga një «kapak» gjithashtu drej druri. Aty nga mesi i kapakut gjendet një zgavër rezonance (që e quajmë «kafaz») e punuar rëndom me daltime të bukura. Nën kafaz, aty ku rrihen telat nga penëza, vendoset një mburojë prej celuloidi («bagaja»). Në anën më të ngushtë të kasës, pikërisht te «fustani»,

është ngjitur bishti i veglës, që, në përpjesëtim me kasën, duket relativisht i shkurtër, por mjaft i gjerë. Fundi i bishtit, ku janë vendosur çelësat e telave («londari»), është i kthyer përmbropa, me prirje të fortë. Përmasat e kësaj vegle ndryshojnë pak a shumë sipas ekzemplarëve. Zakonisht gjatësia e përgjithshme e llautës është rreth 70-75 cm. Pothuajse gjysmën e kësaj gjatësie e zë kasa, e cila ka një gjerësi rreth 33-35 cm. Bishti i saj është i ndarë me 11 pjesë («perde»), që japin një shkallë kromatike.

Llauta e rëndomtë është e pajisur me 4 palë tela të ndryshëm, që lidhen te «kavalari», i cili ndodhet në buzën fushore të kasës. Telat janë të bashkuar dy nga dy në unison ose në oktavë dhe akordohen sipas parimit rrethor të kuartë-kuintave.

Duke filluar nga lart-poshtë, ata akordohen në këtë mënyrë: I-La unison, II-Re në oktavë, III-Sol unison; IV-Do në oktavë. Telat e saj shkilen zakonisht me 4 gishtërinjtë e dorës së majtë, në disa raste përdoret edhe gishti i madh për të shkelur ndonjë bas. Dora e djathtë rreh telat me penëz (pupël) nga lart-poshtë e anasjelltas. Rrahja e penëzës ndryshon sipas rasteve dhe sipas pjesëve, mund të jetë e shkoqur (d.m.th. «stakato»), ose mund të jetë e dridhur në një «tremolo» të dendur e pa ndërprerje. Kjo vegël përdoret edhe vetmas. Roli i llautës në orkestrinat popullore («grupet e sazeve») është kryesisht shoqërues, d.m.th. për të mbështetur me akorde meloditë e këngëtarëve ose të instrumenteve të tjera. Në Shqipërinë Jugore shoqërimi i llautës mbështetet në parimin e pedalit harmonik, por ky pedal mund të lëvizë nga pozicioni, ai nuk është i qëndrueshëm si isoja e këngëve të polifonisë vokale. Përveç shoqërimit me akorde, nganjëherë ajo ua thotë edhe melodive, veçanërisht në muzikën homofonike të Shqipërisë së Mesme.

Përsa i përket shtrirjes gjeografike të kësaj vegle nëpër vendin tonë, mund të thuhet se përdoret në disa qytete të Shqipërisë Jugore dhe të Mesme.

Origjina e llautës është shumë e lashtë. Gjurmët më të hershme të përdorimit të kësaj vegle janë gjetur në zbulimet arkeologjike në Mesopotami. Të dhënat e zbuluara në atë trevë i përkasin afërsisht vitit 2000 para e. r., kurse të dhënat rreth përdorimit të llautës në Egjipt i përkasin shekullit XV para e. r..

Lahuta

Nga gjinia e kordofoneve kemi edhe dy vegla të tjera: *lahutën* dhe *laurinë*, të cilat nxjerrin tinguj nga fërkimi i telave me harkun. *Lahuta* (shih fig. nr. 66) përbëhet nga një kasë druri në trajtë vezake, bosh përbrenda, e cila mbulohet me një lëkurë të regjur («çapër») të mbërthyer anash me kunjë druri. Mbi çapër, nga skaji i kasës, ndodhet një urë druri e cila zakonisht vendoset pak si tërthorazi, aty mbështetet kordha e lahutës. Kjo e fundit tendoset me anë të një çelësi në trajtë kunji të futur në një vrimë në kreun e bishtit. Duke kaluar nga kunjë mbi urën e drurit, kordha kapet poshtë në formë laku në një të dalme druri në fund të kasës. *Lahuta* nuk përbëhet nga pjesë të ndryshme, ajo punohet në një blok të vetëm druri*). Çapren e sajojmë nga lëkura e kecit ose e lepurit si edhe nga plendësi i bagë-

*) Pëlqehet druri i panjës ose i ahut, por mund të punohet edhe nga druri i gështenjes, arrës, lisit etj. Në rrethin e Lezhës shfrytëzojnë vërrinë, si edhe kungullin e egër

tive. «Argecin» (një hark i lakuar në trajtë hënëze për t'i rënë kordhës e punojnë zakonisht nga shufra e thanës. Fijet e argedit dhe të kordhës i marrin nga bishti i kalit të zi, i përdredhin në mënyrë elikuoidale dhe i lyejnë me rrëshirë pishë*) («smollë»). Çelësi dhe ura punohen nga çfarëdo druri të fortë. Në çapër, aty pranë urës, çelin 3-4 vrima si skaje trekëndëshi, gjoja për frymëmarrje të veglës, siç thonë malësorët. Ja si e përshkruan një këngë kreshnikësh lahutën prej panje:

*Ma kish pasë zharkun prej magjari
Ma kish pasë dorcën prej thane,
M'i kish pasë qymet kalit shale.*

Përmasat e lahutave të rëndomta janë si më poshtë:

gjatësia e bishtit rreth 40 cm
gjatësia e kokës » 30 cm
gjerësia e kokës » 20 cm
gjatësia e përgjithshme e argedit rreth 40 cm
gjatësia e fijeve të argedit, nga maja deri në dorezë, rreth 17 cm.

Bishti i lahutës, që është, si të thuash, vazhdimi i kasës, nuk ka tastierë të ndarë dhe mbaron zakonisht me ndonjë zbukurim të skalitur në trajtë zemre, gjethi apo koke dhie**). Kjo vegël kordofone me hark përdoret vetëm nga meshkujt. Gratë tona as nuk i bien, as nuk i këndojnë asaj. Lahuta zakonisht shërben për të shoqëruar këngëtarët. Për këtë arsye ajo mund të përdoret kurdoherë, qoftë netëve të dimrit pranë vatrës, qoftë në raste festash e gëzimesh familjare, kur mblidhen miqtë. Zakonisht fillon t'i bjerë i zoti i shtëpisë, ose ndonjë tjetër i familjes sa për të nderuar miqtë, pastaj, në qoftë se midis të pranishmëve ndodhen disa lahutanë, këta i bien me radhë (sidomos ata që shquhen midis shokëve), duke e kaluar veglën dorë më dorë. Lahuta është vegël «individuale», ajo përdoret vetmas. Edhe kur rastisin dy a më shumë lahutarë të mbledhur

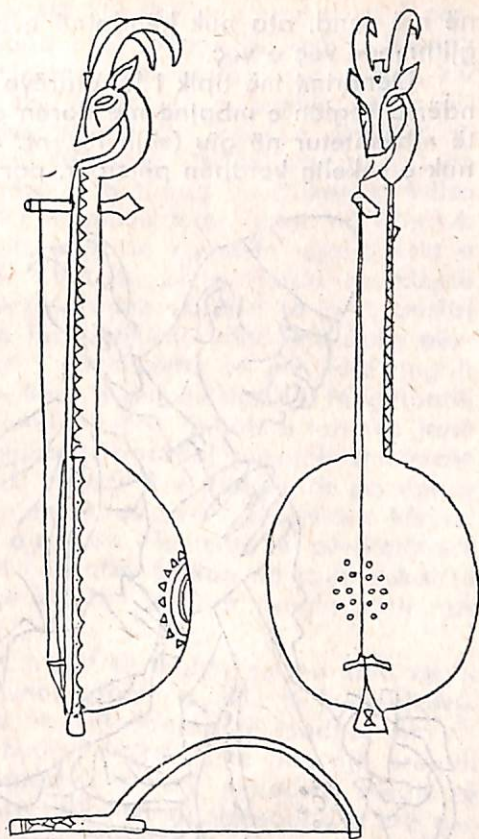


Fig. 66

*) Një sasi rrëshirë e ngjeshin në shpinë të kasës për të lyer fijet.

**) Një shkoqitje mjaft interesante për këtë figurë plastike na e japin disa nga malësorët tanë. Sipas tyre, koka e dhisë në bishtin e lahutës paraqet në mënyrë simbolike heroin tonë kombëtar nëpërmjet motivit zoomorf të përkrenares së tij, prandaj veglat me daltime të këtilla i quajnë «lahutë me Skënderbeg».

në një vend, ata nuk këndojnë e nuk i bien bashkarisht kësaj vegle, por gjithmonë veç e veç.

Qëndrimi më tipik i lahutarëve është të ndenjurit këmbëkryq për tokë, ndërsa veglën e mbajnë me dorën e majtë pingul përpara ose pak pjerrtas të mbështetur në gju (shih fig. nr. 67). Katër gishtërinjtë e dorës së majtë nuk e shkelin kordhën përsipër, por e prekin anash, me falangat e mesme.



Fig. 67

Kështu tingujt e lahutës dalin sipas parimit të gjysmëflazholetit dhe ndryshojnë midis tyre në varësi të pikave ku gishtërinjtë mbështeten tërthorazi mbi kordhë. Kjo mënyrë përdorimi, që krijon tiparet më karakteristike të intonacioneve të lahutës, kushtëzohet nga vetë struktura e veglës, sepse teli i saj qëndron i kurdisur mjaft lart mbi tastierë, në mënyrë që edhe po të shkelet me forcë përsipër e të shtypet, prapë nuk do të arrihet që gishti të prekë tastierën. Argeci i lahutës lëviz mjaft ashpër mbi kordhë. Meqë qimet e argecit janë mjaft të shkurtëra, edhe zgjatja e notave në legato është mjaft e kufizuar. Përveç argecit, lahutarët tanë nuk përdorin ndonjë mënyrë tjetër për të nxjerrë tinguj nga kjo vegël. Tingujt e lahutës janë mjaft të dobët dhe, në përgjithësi, pa nuanca, pa

ndryshime ngjyre, pa shtime ose pakësime force. Cilësia e tingujve të kësaj vegle, si dhe timbri i tyre i gërvishtur, varet, në radhë të parë, nga vetë cilësitë e saj akustike, nga struktura e saj, nga cilësia e kordhës dhe e lëndës me të cilën është punuar kasa e rezonancës, deri-diku varet edhe nga aftësia teknike e lahutarëve.

Shkallët muzikore të lahutës lidhen me strukturën tonalomodale të melodive përkatëse. Në pazicionin e parë (d.m.th. që nga teli bosh e

deri tek gishti i vogël) lahutarët nxjerrin një shkallëzim tingujsh që i përngjet pentakordit të frixhianit, ose dorianit ose eolianit të lashtë. Brenda këtyre pentakordeve shtjellohet shumica e melodive të lahutarëve. Por, kur dora e tyre lëviz nga ky pozicion, d.m.th. shkon lart e poshtë nëpër bishstin e veglës, edhe shtrirja e melodive zgjerohet. Tonet e regjistrit të lartë të lahutës janë më të mpirë e më hundakë. Vetëkuptohet se këto shkallë janë të sistemit «natyror», prandaj disa tinguj na duken si fallso e të stonuar, sidomos kur gishtërinjtë nuk mbështeten mirë në kordhë. Diapazoni i lahutës nuk është i caktuar, ai varet kryesisht nga cilësia e zërit të këngëtarit, sepse me atë vihët në ujdi. Së pari ata akordojnë telin e veglës sipas regjistrit më të përshtatshëm të zërit të tyre, pastaj fillojnë një hyrje instrumentale e më në fund zënë të këndojnë duke përcjellë veten me lahutë. Ata përpiqen që t'i bashkojnë sa më mirë tingujt e veglës me zërin e tyre, duke «i shkrirë» këta tinguj në unison. Megjithatë, rrallë herë arrijnë në një homofoni absolute, sepse tingujt e lahutës janë zakonisht më të stolisur se ata të këngëtarit, prandaj pësojnë shmangie heterofonike. Në të vërtetë lahuta ndjek melodinë e këngëtarit pa hequr dorë nga stili i saj, madje ndodh nganjëherë që zëri i këngëtarit kërkon t'i përshtatet veglës, duke marrë nga ajo disa elemente e përdredhime tipike. Në këtë mënyrë stili instrumental i lahutës ndikon në stilin vokal të lahutarëve. Nga ana tjetër, sa kohë që këndon lahutari, vegla e tij nuk hesht, nuk pushon asnjëherë.

Përsa i përket repertorit të lahutës, mund të thuhet se me këtë vegël shoqërohen kryesisht këngët epike, sidomos këngët e ciklit të kreshnikëve. Ato janë zakonisht të gjata dhe enden me një fantazi të madhe. Ato fillojnë me një pasthirmë dhe me një hyrje karakteristike pas një preludi instrumental, që është si një farë parafraze e vetë melodive vokale të lahutarëve. Pastaj vazhdon tema kryesore, një melodi stereotipe e lirë ose rroksore, që nisët ngadalë e vjen duke u shpejtuar. Motivet ose meloditë e lahutarëve janë mjaft të thjeshta dhe kufizohen më pak tema me disa variante. Këto tema, të cilat shtjellohen me elemente metroritmike dhe melodike të ndryshme, mund t'i ndajmë në dy kategori: a) melodi stereotipe njërrëshore, b) recitative në stil «parlando». Shumica e melodive të lahutarëve kanë ndërtim dhe ritëm pothuajse të lirë, kështu që shpeshherë ato nuk ndahen dot në njësi masash të rregullta. Vetëm kur lidhjet midis fjalëve dhe joneve janë rroksore, atëherë mund të ndahen lehtë nëpërmjet qelizave në skema metro-prozoike. Shprehja e shumicës së këtyre joneve njërrëshore është epiko-elegjiake, ato kanë pra një ton burrëror të fortë, por njëkohësisht si të ndrydhur e të përvajshëm.

Recitativet*), nga ana e tyre, janë disa farësh dhe ndryshojnë pak a shumë sipas këngëtarëve: dikush i «ulurin», dikush i përshtërit si nëpër dhëmbë, dikush i gërthet e dikush tjetër i shqipton me një farë ëmbëlsie. Me gjithë këto ndryshime, mund të thuhet se recitativi i lahutarëve tanë nuk këmbehët kurrë në ligjërime të thata, zakonisht ata ligjërojnë dhe këndojnë njëkohësisht. Në këto ligjërime të kënduara ata i përcaktojnë

*) Këto shfrytëzohen për të nxjerrë më në dukje përmbajtjen e fjalëve, sidomos në pjesët me dialog, ose në disa episode të veçanta; shfrytëzohen gjithashtu në përshkrimin e ngjarjeve më dramatike të këngëve.

periodhat, duke i shkoqur fjalët një nga një dhe duke i mëshuar zërit ose duke e zbutur atë sipas rastit. Madje ata e ngadalësojnë apo e shpejtojnë ritmin e fjalëve sipas brendisë, duke u dhënë këtyre theksimet e duhura. Lëvizja euritmike e recitativit buron, në radhë të parë, nga vetë cilësitë prozoidike të gjuhës sonë. Në shpejtimin ose në ngadalësimin, si edhe në ngritjet ose në uljet e zërit, ndikon vetë theksimi gramatikor. Siç u vu në dukje, edhe recitativi i lahutarëve mbështetet në përcjelljen instrumentale të lahutës, një përcjellje fare e thjeshtë dhe, si të thuash, embrionale. Megjithkëtë thjeshtësi, prapëseprapë ndryshimet dinamike ia shtojnë mjaft fuqinë shprehëse. Recitativit vokal duhet t'i shtojmë recitativin instrumental të disa interludeve, të cilat shtjellohen atëherë kur këngëtari hesht dhe bie vetëm lahuta.

Me gjithë ndërtimin e thjeshtë dhe arkaik të kësaj vegle, me gjithë monotoninë dhe ashpërsinë e atyre melodive që shtjellohen në shkallë të gjymta, prapëseprapë lahuta mbetet vegla më e dashur për malësorët tanë, vegla që nderohet më shumë. Ata e dëgjojnë me kënaqësi e me vëmendje të madhe lahutën, kur shoqëron këngët e trimërisë nga epika jonë historike, ose baladat apo rapsoditë e epikës sonë legjendare. Ata i vlerësojnë mjeshtrat jo vetëm për zërin e tyre të mirë, për aftësinë e tyre në përdorimin e veglës apo për cilësitë e repertorit, por i çmojnë sidomos edhe për aftësitë e tyre krijuese, sepse të disa lahutarë kemi një veprimtari të trefishtë e të pandarë, që, përveç aftësisë së këngëtarit dhe të instrumentistit, ata janë të pajisur me cilësitë e «rapsodit», që krijojnë vetë vjersha dhe melodi. Shtojmë se disa lahutarë i tërheqin dëgjuesit si me repertorin e tyre, ashtu edhe me lëvizjet dhe shprehjet e mimikës së tyre.

Së fundi, duhet vënë në dukje edhe roli etik ose edukativ i lahutës. Në të kaluarën ajo nuk luante një rol muzikor thjesht argëtues. Por, duke shoqëruar këngët që lartësonin veprimtarinë e trimave, ngjallte te dëgjuesit, sidomos te të rinjtë, ndiesitë heroike dhe dëshirën për të ndjekur shembullin e më të mirëve. Shtojmë se në vendin tonë kjo vegël nuk është përdorur kurrë si mjet jetese*), por vetëm për kënaqësi.

Përsa i përket përhapjes gjeografike të lahutës në atdheun tonë, theksojmë se ajo gjendet nëpër ato anë ku këndohen këngët e kreshnikëve, d.m.th. kryesisht nëpër Shqipërinë Veriore mbi lumin e Drinit, Malësia e Madhe (brenda e jashtë kufijve të Shqipërisë), Dukagjini e Puka. Nëpër mjet shtegëtimeve blegtorale të malësorëve, ajo ka zbritur deri në Breg të Matës e për rreth Krujës.

Lauria

Nëpër krahinën e Matit deri në rrethin e Peshkopisë (fusha e Bulqizës, Vajkal etj.), nga njëra anë, e deri në rrethin e Krujës**), nga ana tjetër, përdoret *lauria* (shih fig. nr. 68),

*) Siç ndodhte me të varfërit, me të gjymtët ose me të verbërit e disa viseve të Ballkanit.

**) Një këngë popullore nga Gjura e Lurës e përmend laurinë midis veglave të asaj ane:

*Xhetan Hoti fort i ri,
k ishte kajkë e çifteli,
k ishte fell e lauri,
Fort i ri e defali.*

një tjetër vegël kordofone e familjes së lahutës, por me 3-4 tela **). Kasa e laurisë, ashtu si ajo e lahutës, punohet me drurë të ndryshëm ***). Përmasat e kësaj vegle ndryshojnë pak a shumë sipas ekzemplarëve, zakonisht gjatësia e veglës arrin 50-55 cm, kurse gjerësia 18-22 cm. Tre telat e laurisë së rëndomtë akordohen në këtë mënyrë: së pari akordohet teli i parë me diapazonin e zërit të këngëtarit, pastaj akordohet teli i dytë një kuintë më poshtë dhe së fundi akordohet teli i tretë një kuartë mbi të dytin; kemi pra akordim sipas parimit rrethor të kuarteve në ngjitje e zbritje (sol \searrow do \nearrow fa). Përveç kësaj mënyre me dy intervale që shquhen aq mirë nga veshi i njeriut, ka edhe një tjetër mënyrë akordimi: teli i parë me të dytin në unison, ndërsa teli i tretë një sekondë poshtë këtyre.

Lauria, ashtu si edhe lahuta, mbahet vertikalisht dhe i bihet me hark (shih fig. nr. 69). Tingujt dalin sipas parimit të flazholetit duke e prekur

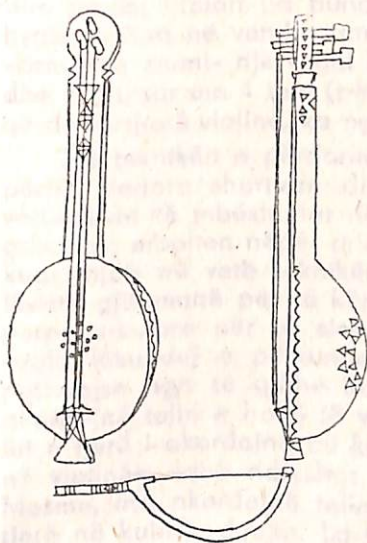


Fig. 68



Fig. 69

***) Deri nga gjysma e këtij shekulli, lauria përdorej edhe në rrethin e Tiranës (p.sh. Vorë, Zallher, etj).

***) Në disa ekzemplarë kasa e drurit është zëvendësuar me teneqe.

telin anash, meqë kordat qëndrojnë mjaft lart mbi tastierë. Meloditë merren mbi telin e parë (në të majtë), ndërsa dy telat e tjerë shërbejnë për gumëzhitje në një pedal të dyfishtë tonikë-sekondë. Në të vërtetë ky pedal i dyfishtë nuk dëgjohet kurdoherë, sepse harku e ka vështirë t'i përfshijë të tre telat njëkohësisht.

Ashtu si shumica e veglave popullore, edhe lauria përdoret vetëm nga meshkujt, qoftë «a solo», qoftë për të shoqëruar këngët e vallet së bashku me veglat e tjera.

Veglat pak a shumë si lahuta (që përfaqëson, si të thuash, tipin kryesor të veglave kordofone me hark) dhe lauria jonë përdoren nga disa popuj të afërt e të largët.

Studjuesit e ndryshëm kanë parashtuar mjaft mendime dhe hamendje rreth origjinës së këtyre veglave. Studimet organologjike më të përparuara kanë provuar me argumente të forta se djepi i veglave kordofone me hark është Lindja e Mesme. Së këndejmi ato janë përhapur nëpër shumë vise të Azisë, Evropës dhe Afrikës. Sipas disa organografëve, veglat kordofone me hark kanë shtegtuar nga Lindja e Mesme në Perëndim rreth shekujve VIII-IX, ndonëse është ende e vështirë të përcaktohet me saktësi koha e depërtimit të tyre. Një kronist bizantin përmend në shkrimet e veta tre këngëtarë me një vegël kordofone, që shkuan nga bregdeti i Adriatikut. Mendohet se vegla e këtyre këngëtarëve do të ketë qenë pak a shumë si lahuta.

Përsa i përket vendit tonë, sipas një historiani dalmatin del se deri në shekullin XVIII ne paskemi patur edhe mësojtore ku stërviteshin për të kënduar dhe për t'i rënë lahutës të rinjtë që kishin prirje, por që ishin të paftë për punë bujqësore apo blegtorale. Një mësojtore e këtillë paska vazhduar në Shqipëri deri më 1780, me gjithë përpjekjet e Turqisë për ta mbyllur.

VI. VIOLINA, KLARINETA DHE FIZARMONIKA

Përveç veglave popullore të mirëfillta, të punuara nga vetë populli, duhet të merremi pak edhe me disa vegla të fabrikuara dhe të importuara nga jashtë, të cilat janë përhapur gjerësisht nëpër vendin tonë dhe që përdoren shumë nga instrumentistët popullorë. Vendin e parë midis këtyre veglave e zë **violina**. Se kur ka hyrë kjo vegël në vendin tonë, këtë nuk mund ta themi me siguri. Tani për tani dimë vetëm se violina ka bërë pjesë ndër grupet e «sazeve» ose të «ahengxhinjve» qytetarë që në shekullin e kaluar, duket se që atëherë ajo nisi të depërtojë edhe nëpër fshatrat e disa krahinave. Sipas thënieve të pleqve, violina hyri në ahengun qytetar të Shkodrës aty rreth vitit 1825. Mjeshtrit popullorë, të cilët e pëlqyen këtë vegël për kumbimin e tingujve, e përvetësuan atë menjëherë dhe pastaj filluan t'a punojnë vetë*). Por duhet theksuar se para se të hynte violina në vendin tonë, në disa qytete përdorej një vegël e quajtur «kemançe rrumi» një vegël kordofone me hark, e punuar në një blok druri dhe e pajisur me 4 tela (përveç katër telave të rezonancës). Fjala qemane, që do të thotë violinë, ka ngelur deri më sot nëpër disa këngë popullore.

Në teknikën e përdorimit të violinës ahengxhinjtë e qyteteve të Shqipërisë Veriore shartuan disa veçanti të teknikës, ata e mbanin veglën vertikalisht të mbështetur në gju, ashtu siç mbanin lahutën e laurinë, ose ashtu siç mbahen nëpër orient të gjitha veglat me hark**). Ky fakt ka ndikuar mjaft në vetë teknikën e ekzekutimit: dora që mbante harkun nuk lëvizte gjithmonë për të kërkuar telat, por lëvizte dora e majtë në mënyrë perpendikulare për të sjellë telat e violinës tek harku; kështu që vetë vegla lëkundej e përkundej. Tani kjo mënyrë përdorimi është braktisur pothuajse nga të gjithë instrumentistët popullorë. «Ahengxhinjtë» tanë e akordojnë telin e hollë të violinës një kuartë mbi telin e dytë, ndërsa telat e tjerë i akordojnë në kuintë, d.m.th. Re-La-Re-Sol. Por ata e akordojnë violinën edhe ndryshe: p.sh. në vallen e pipëzave, nga Shqipëria e Mesme, ata akordojnë telin e parë me të dytin në unison, pastaj telat e tjerë në kuintë, d.m.th. La-La-Re-Sol.

*) Në Muzeun Etnografik të Tiranës është një ekzemplar i pajisur me tela rezonance (si e ashtuquajtura «viola d'amore»). Këtë ekzemplar e ka punuar Kol Mark Kola në shekullin e kaluar.

***) Kështu mbaheshin këto vegla edhe nëpër Evropë gjatë mesjetës.

Në grupet e ahengxhinjve qytetarë të Shqipërisë së Mesme e të Veriut violina zë vendin kryesor: ajo prin me meloditë ndër pjesët instrumentale, kurse ndër pjesët vokale-instrumentale ajo i përcjell këngët në mënyrë heterofonike, duke gërshetuar përcjellës të ndryshëm midis vargjeve dhe strofave. Edhe në grupet e «zazeve» të Shqipërisë Jugore violina zë një vend të rëndësishëm: në gërshetimin e zërave të pjesëve polifonike ajo herë «ia merr» melodisë kryesore, herë «ia kthen» me kontramelodi.

Klarineta është një tjetër vegël e fabrikuar, që u fut nga jashtë dhe u përhap nëpër vendin tonë duke zënë një vend gjithnjë e më të rëndësishëm në grupet e «ahengxhinjve» dhe të «sazeve» popullore. Mendohet se origjina e largët e klarinetës duhet kërkuar te pipëzat e barinjve. Me kalimin e kohës ajo ka pësuar ndryshime rrënjësore derisa arriti në gjendjen e sotme. Në vendin tonë klarineta duket se ka hyrë aty nga gjysma e shekullit të kaluar. Ka të dhëna historike që dëshmojnë se në vitin 1877 në Shkodër ishte një mësojtore, ku midis veglave të tjera mësohej edhe klarineta. Pasi u fut në grupet e ahengut të këtij qyteti, ajo zuri vendin e kavallit të mëparshëm: ajo u bë një ndër zërat më karakteristike të orkestrinave popullore. Nga modelet e ndryshme të klarinetave te ne përdoret kryesisht ajo e sistemit Bohem në Si-bemol. Ndër grupet e sazeve të Shqipërisë Jugore, funksioni i kësaj vegle zakonisht është edhe më i rëndësishëm se ai i violinës, sidomos kur merr meloditë kryesore. Populli ynë e pëlqen këtë vegël për mundësitë shprehëse, për kumbimin e tingujve, për shtrirjen e tyre dhe për larminë e ngjyrave në regjistrat e ndryshëm.

Pothuajse njëkohësisht me klarinetën, në ahengun qytetar të Shqipërisë Veriore hyri dhe **armoniku**. Që nga ajo kohë, kjo vegël zuri të përhapej nëpër vendin tonë. Me sa duket, veglat e gjinisë së fizarmonikës zunë të dalin në Evropë në shekullin e kaluar. Zhvillimi i tyre kaloi nëpër disa etapa dhe iu nënshtrua një përpunimi të pareshtur, derisa arriti te fizarmonika e sotme. Fizarmonikat e para që hynë në vendin tonë ishin me veprim të njëanshëm: ato i përngjanin një harmoniumi të vogël dore, me një tastierë si të pianofortës, për dorën e djathtë, por pa basa. Dalngadalë harmonika e dorës u zëvendësua me modele më të reja, të pajisura me basa kromatikë (rreth vitit 1910) dhe me regjistra të ndryshëm (rreth viteve '30). Këto kohët e fundit kjo vegël u përhap gjithnjë e më gjerësisht në vendin tonë, si në qytete, ashtu edhe nëpër fshatra. Përdorimi i kësaj vegle ka sjellë disa pasoja edhe në vetë cilësitë melo-harmonike të muzikës sonë popullore, sidomos në lëmin e polifonisë sonë, sepse akordet maxhore-minore, akordet e septimës etj. të gatshme, nuk përkrijnë me shkallët modale, karakteristike të muzikës sonë popullore.

Me përjashtim të këngëve ritualistike të vajtimeve dhe të disa motiveve të epikës legjendare, fizarmonika po përdoret pthuajse për të gjitha gjinitë e këngëve popullore, qoftë vetmas, qoftë së bashku me veglat e tjera për të shoqëruar këngëtarët ose valltarët.

VII. REPERTORI I VEGLAVE DHE GRUPIMI I TYRE

Deri tani kemi trajtuar çështjen e ndërtimit të veglave muzikore që përdor populli, mënyrën e përdorimit të tyre, përhapjen e tyre etj. Këto të dhëna duhen plotësuar me disa vrojtime të përgjithshme rreth repertorit të tyre.

U theksua se veglat e gjinisë idiofone dhe membranofone, me anë të theksimeve të tyre ritmike, shërbejnë për të shoqëruar vallet e këngët. Këto vegla nuk kanë repertorin e tyre të pavarur, ato vetëm e gjallërojnë ritmin, duke e pasuruar atë me disa cilësi plastike; gjithashtu nuk kanë repertor as disa mjete paramuzikore të gjinisë aerofone, si p.sh. bobla, gloriska, shtambushka etj. Kurse veglat muzikore të mirëfillta kanë repertorin e tyre, i cili në tërësi paraqitet mjaft i larmishëm: trashëgimia e lashtë e shumë motiveve, përpunimi i tyre i pareshtur, krijimet e reja dhe vetë rrethanat e ndryshme të jetës së popullit tonë, e kanë pasuruar këtë repertor me një mori trajtash e stilesh shumë interesante për etnomuzikologjinë.

Tani të shohim disa nga anët më kryesore të panoramës së muzikës sonë popullore.

Është vënë në dukje disa hërë se vendin kryesor në repertorin e veglave muzikore që përdor populli ynë e zënë temat e këngëve dhe të valleve të njohura. Është e natyrsme që meloditë e këngëve, kur merren me vegla, pësojnë disa ndryshime në përshtatje me vetë natyrën e veglave, me regjistrat e tyre, me timbrin, me mënyrën e përdorimit etj. Në shumicën e rasteve këto ndryshime nuk shfaqen në ndërtimin apo në skeletin e pjesëve, por në mënyrën e shtjellimit të tyre.

Zakonisht meloditë e kënduara shtjellohen më shtruar se meloditë instrumentale, të cilat detyrimisht i nënshtrohen teknikës karakteristike të çdo vegle, duke u pajisur me pulse ritmike. Përveç këtij ndryshimi të jashtëm, ka edhe disa ndryshime që lidhen me vetë mundësitë teknike të zërave dhe të veglave. Pa u futur në çështje gjuhësore të ndërlikuara, mund të thuhet se çdo gjuhë ka intonacione të veçanta, të cilat dëgjohen edhe në këngët e popullit. Meloditë e këngëve janë të lidhura ngushtë me vargun poetik përkatës dhe, si pasojë, ritmi i tyre ndikohet pa tjetër nga metroprozadia e fjalëve. Kjo është një ndër burimet e veçantive kombëtare të muzikës popullore. Kur meloditë e këngëve ekzekutohen me vegla, këto i nxjerrin më në dukje qoftë intonacionet, qoftë ritmin e tyre: intervalet e luhatshme bëhen më të qëndrueshme, linja e tyre stoliset me disa zburime të jashtme. Me këtë rast duhen vënë në dukje ndryshimet midis ornamentikës instrumentale dhe ornamentikës vokale. Zakonisht

ornamentika vokale synon ta pasurojë dhe ta përforcojë vështrimin e fjalëve të vargut poetik. Zëri mbështetet në mënyrë të theksuar ndër rrokjet më të ndieshme, aty ai dridhet e përdridhet me disa tinguj të lehtë që vërtiten më me shkathtësi se tingujt e tjerë. Instrumentistët popullorë e stolisin linjën e melodisë me asi lulëzimesh që i përshtaten më tepër veglës së tyre, p.sh. meloditë e fyellit ose të pipëzave apo të gajdës etj. vishen plot me mordente, grupe, trile etj; ndërsa meloditë e tamburave shtjellohen plot me dridhje ose tremolo, sepse vetëm në këtë mënyrë mund të zgjaten tingujt e këtyre veglave kordofone. Vetëkuptohe se disa cilësi të zburimeve varen, gjithashtu, nga shija dhe nga aftësitë individuale të çdo këngëtarit ose instrumentistit.

Veglat muzikore ndikojnë edhe në drejtim të strukturës së melodive popullore, sepse prej këtyre veglave nxirren vetëm ata tinguj që lejon ndërtimi i tyre.

Kjo është një ndër çështjet më të koklavitura për etnomuzikologjinë. Pa dyshim veglat me shkallë fikse, d.m.th. ato që nxjerrin tinguj dhe intervale të përcaktuara, ndikojnë në këtë drejtim, por duhet patur parasysh se në formimin e shkallëve të muzikës popullore, përveç veglave, ndërhyjnë edhe një seri faktorësh. Le të marrim si shembull muzikën popullore të Shqipërisë Jugore ku mbizotërojnë shkallët pentatonike*), të cilat, në shumicën e rasteve, nuk varen nga struktura e veglave që përdoren nëpër atë trevë. Po kështu mund të thuhet për shkallët hekzatonike (prej gjashtë tingujsh), që dëgjohen në muzikën e Shqipërisë së Mesme. Kurse në muzikën popullore të Shqipërisë së Veriut, ku mungon «anahemitonika»**), dëgjohen disa intervale karakteristike, si p.sh. «terca neutrale», që ka depërtuar nëpërmjet veglave me shkallë të patemperuara. Pra, siç shihet, kemi të bëjmë me disa veçanti dialektore.

Edhe në fakturën melodike ndikojnë veglat muzikore: që të bindemi për këtë, mjafton të kujtojmë disa vegla aerofone me dy tyta (gajda, bishnica, pipëza dyshe etj), njërin për meloditë, tjetrin për ison; gjithashtu familjen e tamburave, që i shtjellojnë meloditë në telin e parë, duke i mbështetur në pedalin që tingëllon nga telat e tjerë.

Shumë vrojtime interesante mund të bëhen rreth ndikimit të dyanshëm midis veglave dhe këngëtarëve popullorë. Zakonisht këngët popullorë kanë shtrirje të ngushtë. E ngushtë është, gjithashtu, shtrirja e shumicës së melodive instrumentale (brenda një ose dy regjistrave). Ndër meloditë e këngëtarëve mbizotëron shtjellimi i shkallëzuar pa thyerje e pa kapërcime të mëdha; bëjnë përjashtim intervalet e sekstës së madhe, që dëgjohen në meloditë e vajtojçave të Shqipërisë Jugore. Që këndej ky interval karakteristik ka depërtuar në pjesët instrumentale të atyre viseve (në të ashtuquajturat «kaba» ose «me të qarë»). Po kështu rrëshqitjet karakteristike të zërit, që zvarritet nga një notë në tjetrin në këngët polifonike të Shqipërisë Jugore, dëgjohen edhe në pjesët instrumentale të atyre viseve. Po të shqyrtohet imtësisht repertori i këngëtarëve popullorë, duke e krahasuar këtë me repertorin e instrumentistëve, mund të hetohen shumë marrë-

*) Shkallë pesëtingujsh, që paraqiten në katër skema të ndryshme të ndërtuara me sekonda të mëdha, terca të vogla pa gjysmëtone.

**) Shkallë të gjymta pa gjysmëtone.

dhënie, si p.sh. elementet ligjëruese (të stilit «logogjenik») në pjesët instrumentale dhe, anasjelltas, elementet melizmatike të lehta që sillen në sipërfaqe të melodive vokale, pa depërtuar në ndërtimin e tyre të brendshëm. Në repertorin e instrumentistëve popullorë janë shumë pjesë që dikur kanë qenë këngë, por me kalimin e kohës janë ndarë nga poezia përkatëse dhe janë bërë, si të thuash, «këngë instrumentale pa tjalë». Me gjithë përpunimet dhe tjetërsimet që mund të kenë pasur këto pjesë, pasi janë zhveshur nga poezia, prapëseprapë kanë ruajtur tiparet vokale të këngëve. Përpunimi më i madh vërehet në meloditë e valleve, të cilat shpeshherë e kanë trajtën, fakturën dhe masat ritmike njësoj si të këngëve (me gjithë veçantitë dalluese).

Dihet se ligjërata melodike përbëhet nga qeliza tingujsh («inçizë»), nga gjymtyrë («kolonë»), nga fjali («frazë») dhe periudha. Trajta më e thjeshtë e melodive popullore është «njërreshtore». Instrumentistët popullorë shpeshherë marrin shkas nga një bulëz melodike me pak tinguj për të krijuar pjesë instrumentale të ndryshme. Si shembull mund të sjellim fyelltarët e malësive të Veriut, që, me përpunimin e një bërthame melodike, siç është vajtimi karakteristik i nuseve të asaj krahine, thurin kajde me variacione të ndryshme. Kur instrumentistët shoqërojnë këngëtarët, ata fusin ndërmjet vargjeve ose ndërmjet strofave disa «përcjellëse» si prelude, interlude dhe postlude. Këto përcjellëse mund të krijohen nga temat e këngëve, por mund të jenë edhe motive krejt të ndryshme*).

Meloditë instrumentale më të thjeshta sajohen zakonisht me përsëritjen e një motivi të shkurtër. Më të zhvilluara paraqiten disa pjesë instrumentale të sajuara nga bashkimi i disa formulave, të cilat gërshe-tohen e përsëriten rregullisht ose në mënyrë të lirë. Disa nga këto pjesë nisin në një mënyrë të papërcaktuar, si të mjergullt, pastaj pak nga pak vijëzohet struktura e trajtës së tyre. Natyrisht kjo nuk do të thotë se pjesët e papërcaktuara janë kombinime tingujsh ashtu kot më kot. Jo, edhe ato e kanë parimin e tyre, e kanë dinamikën që i shtjellon në atë mënyrë për të shprehur ndjenja dhe mendime. Ashtu siç kemi pjesë instrumentale me ndërtim të lirë e të papërcaktuar, ashtu kemi edhe pjesë instrumentale me ndërtim simetrik ose josimetrik të përcaktuar. Trajta dhe përmbajtja e tyre ndryshon nga njëri vend në tjetrin, ashtu siç ndryshon edhe emërtimi i tyre («kajde», «horë», «avaz», «e qarë», «kaba», «përcjellcë», «nebet», «taksim», «peshref» etj.).

Le të njihemi me disa nga këto farë pjesësh instrumentale:

Taksim është një farë preludi në repertorin e ahengut qytetar të Shqipërisë Veriore. Zakonisht shtjellohet në ritëm të lirë (ad libitum), pa ndonjë trajtë të paracaktuar; kurse *peshrefi* është një pjesë instrumentale që shtjellohet me ritëm të rregullt dhe të gjallë në trajtë rondoje, duke përsëritur vazhdimisht elementet e temës kryesore. Në ahengun e Shkodrës njiheshin katër peshrefe, me të parin prej tyre fillonte repertori i kodifikuar, për këtë arsye ai quhej «fillimi i ahengut».

Pjesë karakteristike me tipare të veçanta janë gjithashtu *nebeti* dhe *hora*, që hyjnë në repertorin e instrumentistëve të Shqipërisë Verilindore, që nga Kukësi deri në Peshkopi. Këto farë pjesësh përbëhen prej gjymty-

*) Shih R. Sokoli «Folklori muzikor shqiptar» (Morfologjia), shembujt muzikorë nr. 170, 180 dhe 292.

rësh e prej frazash me gjatësi të ndryshme, të cilat mund të përsëriten disa herë, sipas dëshirës. Natyrisht edhe në këto farë pjesësh, instrumentistët popullorë gëzojnë liri improvizimi. Në fshatrat e Shqipërisë Veriore kemi *kajdet*, pjesë të thjeshta baritore me melodi plastike të rrjedhshme dhe me ndërtim të lirë. Shumica e tyre fillon me disa formula melodike tradicionale, të cilat, gjatë shtjellimit, marrin një farë zhvillimi nëpërmjet variacioneve. Në këtë rast duhet patur parasysh liria e secilit instrumentist popullor. Kjo vihet re edhe në të ashtuquajturat pjesë «*më të qarë*» ose «*e qarë*», që shtjellohen me elemente elegjiake, d.m.th. me disa intervale ose intonacione tipike të marrura nga ngashërimi i vajtojçave të Shqipërisë Jugore. Edhe këto ndryshojnë nga njëra krahinë në tjetrën, nga njëri instrumentist në tjetrin; shpesh ndodh që i njëjti instrumentist nuk i shtjellon gjithmonë njësoj, por i ndryshon pak a shumë sipas rastit dhe sipas gjendjes shpirtërore. Edhe *kabatë*, që janë shumë të rëndomta në repertorin e instrumentistëve të Shqipërisë Jugore, shtjellohen pak a shumë në një stil të tillë, por, natyrisht, me disa ndryshime. Nga pikëpamja e ndërtimit, trajta e kabave shtjellohet me një numër të pacaktuar gjymtyrësh dhe elementesh melodike, që gërshetohen ose përsëriten pak a shumë lirisht pa ndonjë përpjesëtim midis tyre. Në shumicën e rasteve ato fillojnë me disa figura «dekorative», të cilat shkojnë duke u gërshetuar me shkathtësi në një lëvizje të shtruar, por me gjithfarë ndryshimesh agogjike. Pastaj, në pjesën e dytë, lëvizja e tyre gjallërohet me një ritëm më të shpejtë. Pra, ashtu si shumica e pjesëve folkloristike, edhe trajta e kabave nuk është e kristalizuar në mënyrë të pandryshueshme: secili instrumentist popullor, duke ruajtur bërthamën e një teme të njohur, mund t'i shtojë ose t'i heqë diçka, mund ta zgjasë ose ta shkurtojë sipas aftësive dhe sipas fantazisë së tij.

Disa pjesë instrumentale na japin shpeshherë, në mënyrë të vetvetishme, një përmbajtje konkrete si nëpërmjet figurave, ashtu edhe nëpërmjet stilit dhe ngjyrësive së përgjithshme. Brenda e tyre përforcohet nganjëherë nëpërmjet ndryshimeve që pëson pjesa gjatë përsëritjeve, por shpeshherë ajo sqarohet nga shkoqitjet e vetë instrumentit; në disa raste brenda programatike ilustrrohet nga vetë teksti poetik i këngëve popullore. Shumë nga këto pjesë instrumentale duan të tregojnë diçka vetëm me anë të melodive. Mjeshtrit popullorë shfrytëzojnë mënyrën figurative të imitimit nëpërmjet tingujve onomatopeikë ose nëpërmjet intonacioneve dhe intervaleve karakteristike, të cilat e futin dëgjuesin në një atmosferë paraftyrimesh. Subjektet e shumicës së këtyre pjesëve kanë karakter peizazhi, me pamje nga sfera baritore, p.sh.: «Dhentë te burimi» ose «Dhentë në kullotë», «Këmborët e dhene», «Në mriz», «Në shtegëtim» e të tjera. Me anë të melodisë së këtyre pjesëve mjeshtrit popullorë orvaten të përshkruajnë disa pamje dhe dukuni të natyrës: ato na sjellin ndërmend gurgullimën e ujërave, shushurimën e erës ndër gjethe, zilet e kopeve e të tjera motive të ambientit përkatës. Ndonëse këto farë pjesësh janë më pak të kuptueshme se ato që shtjellohen me melodi këngësh të njohura, prapëseprapë, kur këto krijohen nga mjeshtrë të talentuar, nën ndikimin e gjallë të jetës dhe të ambientit, dëgjuesi e kap më lehtë vështrimin e tyre. Vetë titulli i pjesës ndihmon në këtë drejtim, meqë është një farë sqarimi për idenë që e përshkon. Karakteri përshkrues i këtyre pjesëve nuk duhet marrë si përshkrim i hollësishëm, por në një vështrim më të gjerë, duhet marrë më fort si shprehje e disa mbresave me anë të ele-

menteve ritmike, melodike, timbrike, dinamike dhe agogjike. Midis tingujve dhe zërave të pashtershme të natyrës, mjeshttrat popullorë dinë të zgjedhin pikërisht ato elemente themelore që komunikojnë me dëgjuesin; ata dinë t'i përvetësojnë këto elemente dhe t'i shkrijnë në gjuhën e tyre muzikore për të shprehur subjekte të caktuara, për të përshkruar disa pamje dhe, njëkohësisht, për të shprehur ndjenjat dhe mendimet, mallin dhe brengat, afshin dhe ëndërrimet e tyre.

Nga sa u tha më lart, kuptohet se këto pjesë instrumentale, në përgjithësi, nuk janë të kristalizuara në trajta të qëndrueshme. Ato ndryshojnë sipas rastit, sipas aftësisë, frymëzimit dhe fantazisë së vetë mjeshtërve. Sado e ngurtë që të duket tradita popullore e një vendi, prapëseprapë ajo nuk i pengon dot krijimet personale, përkundrazi. Për këtë mund të bindemi qoftë duke dëgjuar të njëjtën pjesë nga instrumentistë të ndryshëm, qoftë duke dëgjuar atë disa herë po nga i njëjti instrumentist: mund të vërehet lehtë se si ajo pak a shumë ndryshon herëpashere, natyrisht duke ruajtur të përgjithshmen e saj. Secili mjeshtër, pra, mund të improvizojë lirisht, por në stilin e vendit, sepse populli nuk pranon aq lehtë atë që nuk ujdiset me natyrën e tij, por, nga ana tjetër, dëgjon me kënaqësi dhe çmon kryesisht atë muzikë që shijon dhe që u përgjigjet kërkesave të veta. Pikërisht në këtë drejtim, midis së veçantës dhe së përgjithshmes, kemi burimin kryesor të larmisë dhe të varianteve që pasurojnë thesarin tonë folkloristik.

Grupimi i veglave

Tani të shikojmë si i grupon populli ynë veglat muzikore. Më sipër është përmendur herëpashere se disa vegla përdoren vetmas, kurse disa shërbejnë për të shoqëruar këngëtarët ose bashkohen me veglat e tjera. Zakonisht ndëgjuesit tanë kënaqen me pak vegla të grupuara në mënyrë të ndryshme. Formacionet nuk janë të përcaktuara përfundimisht, ato ndryshojnë sipas vendit e sipas rastit. Mënyra më e thjeshtë e grupimit të veglave është *homotimbrike*, d.m.th. prej dy o më shumë veglash të njëllajta. Nga veglat aerofone bashkohen në këtë mënyrë dy fyelltarë*), të cilët nëpër Shqipërinë Veriore tingëllojnë në unison, kurse nëpër Shqipërinë Jugore njëri merr melodinë dhe tjetri mbështet shtjellimin e saj me një tingull të gjatë. Shembuj të kësaj diafonie instrumentale nuk mungojnë edhe nëpër disa vise të Shqipërisë Veriore, p.sh. në krahinën e Matit, kur bashkohen dy surle, njëra merr melodinë, ndërsa tjetra nxjerr vetëm një tingull të gjatë në tonikën e tyre**).

Mënyra e dytë e grupimit është *heterotimbrike*, d.m.th. me vegla të ndryshme, si p.sh. fyell e çifteli, ose surle e lodër, ose gajde e dajre. Këto kombinime të thjeshta i kemi kryesisht nëpër fshatra, p.sh.: në rrethin e Tropojës kemi këtë formacion tipik: fyell, çifteli dhe lodër, kurse në Dukagjin, ku nuk përdoren veglat membranofone, kemi këtë formacion: fyell, çifteli e lahutë. Në përbërjen e këtyre grupeve, deri vonë, merrnin pjesë vetëm meshkujt.

Grupet qytetare zakonisht paraqiten më të pasura nga pikëpamja timbrike. Ahengu qytetar i Shqipërisë Veriore, në shekullin e kaluar para-

*) Ky numër në minif raste tejkalohe.

**) Kjo farë parapolidfonije instrumentale përdoret edhe në vegla të veçanta (si gajda, cyladiareja, bishnica, çiftelia, sharkia etj.), jo vetëm nëpër Shqipërinë Jugore, por edhe në viset e Shqipërisë Veriore.

qitej në këtë formacion: saze, violinë, kavall, dajre, çapare ose lugë. Më vonë në gjysmën e dytë të shekullit XIX, kavallin e këtij formacioni filloi ta zëvendësojë klarineta. Kështu ndodhi edhe në grupet e sazeve të Shqipërisë Jugore, ku tani grupohen zakonisht në këtë mënyrë: klarinetë, violinë dhe llautë. Këtyre veglave u shtohet nganjëherë edhe fizarmonika, e cila, sidomos kohët e fundit, po depërton gjithnjë e më shumë. Një tjetër formacion karakteristik e kemi te arbëreshët e Greqisë: klarinetë, violinë, llautë dhe gajde.

Grupimi i veglave muzikore bëhej gjithmonë sipas dëshirës dhe sipas mundësive, pa shikuar shumë baraspeshën ose përpjesëtimin midis tyre. Në përgjithësi anëtarët e këtyre grupeve ishin instrumentistë, të cilët, përveç punës së përditshme, ushtronin edhe këtë mjeshtëri.

Pas çlirimit të vendit tonë, vatrat dhe Shtëpitë e Kulturës kanë bërë një punë të madhe për të ngritur grupe instrumentistësh popullore me vegla të vendit e me sa më shumë pjesëmarrës, të cilët janë paraqitur dhe paraqiten herëpashere me sukses qoftë në festivalet krahinore, qoftë në festivalet kombëtare.

VIII. MBYLLJE

Veprat e parashtruara në këtë tekst dhe të dhënat rreth tyre nuk duhen menduar as të plota e as të përkryera, përderisa na kanë mbetur ende disa treva të pagjurmua mirë, sidomos vendbanimet e Shqiptarëve përtej kufijve.

Gjatë parashtrimit të lëndës u pa se disa vegla muzikore përdoren vetëm në ndonjë krahinë ose në ndonjë sferë të caktuar, kurse disa vegla të tjera janë të përhapura anembanë atdheut, por ka edhe nga ato që kanë një përhapje shumë më të gjerë, për deri sa përdoren nga popuj të ndryshëm. Ngjashmëria e ndërtimit dhe e vetë emërimit të disa veglave tona dhe të atyre që përdornin popuj të tjerë, dëshmon se këto vegla kanë qarkulluar nga njëri vend në tjetrin. Nuk kemi përse të çuditemi, pra, kur mësojmë se kjo ose ajo vegël na ka ardhur nga jashtë në rrethana të ndryshme historike. Në këtë rast kemi të bëjmë me një dukuni të përbotshme, prandaj, në lidhje me këtë çështje, nuk duhet të kenë vend as paragjykimet e ngushta, as pikëpamjet puriste të atyre racistëve që nuk pajtohen me realitetin tonë. Kjo dukuni vërehet sidomos në sferën e kulturës mesdhetare, ku gjatë 3-4 mijë viteve u krijuan mundësitë për kontakte të vazhdueshme midis popujve dhe, si pasojë, u krijuan edhe rastet për shkëmbime, ndikime dhe huazime të gjithanshme në lëmet e ndryshme të jetës. Muzikologu Kurt Sahs në veprën e tij «Historia e veglave muzikore» ka treguar shumë e shumë shembuj huazimesh dhe ndikimesh midis popujve të lashtë egjiptianë, sirianë, fenikas, grekë, romakë, etruskë etj. Në të vërtetë nuk njihet ende ndonjë traditë e lulëzuar krejt «homogjene»; vetëm popujt e rrozbitur s'kanë ç'të japin e ç'të marrin. Përveç rolit pozitiv të shkëmbimeve në pasurimin e folklorit, është me vend të nënvizojmë se huazimet dhe ndikimet midis popujve të ndryshëm zakonisht nuk janë krejt të njëanshme. Baticat dhe zbaticat historike, që na suallën elemente të huaja, njëkohësisht edhe muarën diçka nga vendi ynë për t'ua përhapur vendeve të huaja. Gustav Veiqandi e pati quajtur shqipen gjuhë ballkanike «par excellence». Këtë cilësim mund t'ia përshtasim edhe folklorit tonë, sepse si gjuha, ashtu edhe folklori ynë kanë përshkuar të njëjtat udhë për të arritur deri te ne. Në këtë udhëkryq midis Lindjes dhe Perëndimit kanë lulëzuar epoka kulturele nga përzierjet e traditave të ndryshme. Për këtë na bind historia e Perandorisë Bizantine, në të cilën për 11 shekuj përfshihej edhe vendi ynë. Siç dihet, arti dhe kultura e kësaj perandorie kanë qenë gatuar me elemente të përvetësuara nga popujt e ndryshëm të Mesdheut. Po kështu ndodhi pak a shumë edhe me muzikën e Perandorisë së Osmanëve, e cila gjatë periudhës 500 vjeçare ka lënë shumë gjurmë në folklorin tonë. Por, me gjithë baticat dhe zbaticat historike në vendin tonë, me gjithë dyndjet e popujve të ndry-

shëm që vërshuan mbi të për qindra e mijëra vjet, duke na sjellë gjithfarë elementesh e duke i ngjeshur këto shtresë mbi shtresë, prapëseprapë tradita jonë i ka tiparet dalluese. Fuqia jetike e shqiptarit qëndron pikërisht këtu: për shekuj e shekuj me radhë u shkel, u pushtua nga popuj shumë më të mëdhenj, por, megjithatë, qëndroi pa u shkombëtarizuar.

I pajisur me prirje të mrekullueshme, ngulmues në ruajtjen e traditave të vendit, por njëkohësisht i ndjeshëm ndaj ndikimeve të jashtme, ky popull dijti të përvetësojë çka i nevojitej dhe të shporrte ç'ka nuk i përshatej.

Disa nga veglat e huaja, para se të depërtonin te ne, kanë ndeshur në qëndresën e traditës vendase, e cila, vërtet i përvetësoi, por, me kalimin e kohës, i tjetërsoi pak a shumë sipas kushteve dhe sipas shijes së vet, duke sajuar nganjëherë me ato diçka të re. Kështu ndodhi me «tamburatë» tona, të cilat ndryshojnë pak a shumë nga tamburatë e popujve të lindjes, ashtu siç ndryshojnë edhe nga sa e sa vegla të këtilla të së njëjtës prejardhje. Nëpërmjet studimeve krahasimore të gjithanshme, mund të arrihen përfundime interesante, duke u bindur se disa vegla, që duken si tipike për një popull, e kanë prejardhjen nga një popull tjetër. Ciladoqoftë origjina e veglave, detyra e shkencëtarit të paanshëm është t'i studjojë këto objektivisht. Tani s'është e lehtë të kërkosh udhët e prejardhjes dhe të përhapjes së këtyre veglave pa qëmtuar një mori të dhënash të shpërndara historike, arkeologjike, gjuhësore, ikonografike, etnografike, folkloristike; as nuk është e lehtë t'i shoshitish me kujdes e t'i shfrytëzosh gjithë këto farë të dhënash.

Organografia nuk është një shkencë përshkruese e thjeshtë, ajo nuk kufizohet vetëm me shqyrtimin e ndërtimit të veglave si mjete që nxjerrin tinguj. Po t'i shikonim nga kjo pikëpamje e ngushtë muzikore, d.m.th. si eksponate muzeumi, të shkëputur nga jeta e popullit dhe nga faktet e tjera që lidhen me qënien ose me përdorimin e tyre në vendin tonë, sigurisht që nuk do të lëshonim dritë mbi të gjitha çështjet që na interesojnë. Këtij qëllimi mund t'ia arrijmë vetëm nëpërmjet një trajtimi të gjithanshëm, duke i parë ato si objekte të kulturës materiale, që lidhen me historinë ose më mirë me jetën e popullit, që pasqyrojnë gjendjen shoqërore, ekonomike etj, duke i shqyrtuar ato gjatë përdorimit të tyre dhe në ambientin e tyre karakteristik, meqë ato gjallërohen, si të thuash jetojnë vetëm në duart e instrumentistëve. Në shumicën e rasteve efekti i veglave muzikore varet pak a shumë nga aftësia, nga prirja dhe temperamentit i atyre që i përdorin.

Përsa i përket pasqyrimin të kushteve shoqërore, nënvizojmë lidhjet ose më mirë ndarjet e disa veglave sipas kategorive njerëzore, sipas gjinive, sipas brezive etj. Në fakt, siç u pa gjatë parashtrimit të lëndës, disa vegla përdoren vetëm nga fëmijët (sidomos mjetet e thjeshta paramuzikore), kurse disa vegla të tjera përdoren vetëm në ndonjë sferë. Shtojmë se deri në pragun e çlirimit të atdheut tonë, shumica e veglave muzikore përdoreshin vetëm nga meshkujt: me përjashtim të dajres, çapareve dhe tepsisë, femrat shqiptare në të kaluarën nuk përdornin asnjë vegël tjetër.

Instrumentistët popullorë mund t'i ndajmë në dy kategori kryesore: a) ata që u binin veglave për kënaqësi, dhe b) ata që mirrin të ardhura nga kjo punë. Në kategorinë e dytë hynin «sazexhinjtë», të cilët ftoheshin me pagesë për të bërë «aheng» në raste dasmash apo festash të ndry-

shme. Në të vërtetë ishin të rrallë ata «sazexhinj» që jetonin vetëm me të ardhurat e «ahengut», prandaj, përveç muzikës, ata ushtronin edhe ndonjë mjeshtëri tjetër.

Nëpër fshatrat larg qendrave ishin lodërtarët dhe surlëtarët (të cilët ushtronin zakonisht mjeshtërinë e kovaçit), që ftoheshin nëpër dasma kundrejt pagesës. Edhe në këtë rrethanë vërehet një farë dallimi klasor, p.sh.: nëpër disa vise të Shqipërisë Verilindore familjet malësore në gjendje ekonomike pak a shumë të mirë ftonin kundrejt pagesës tri surlë e tre tupana (lodra); kurse familjet e varfëra përpiqeshin të ftonin vetëm një surlë e një tupan. Shtojmë se në shtëpinë e nuses (pavarësisht nga gjendja ekonomike) dasma bëhej pa vegla muzikore. Edhe në këtë ndarje dekorit, midis prestigjitet të dhëndrit dhe të nuses kemi një dallim klasor.

Populli ynë e ka ndjerë kurdoherë nevojën e veglave muzikore, ato nuk kanë shoqëruar vetëm këngët dhe vallet, por janë lidhur me disa anë morale e materiale të jetës së popullit. Është e vështirë të parashtrohen hollësisht të gjitha funksionet e veglave të ndryshme në shoqërinë tonë, megjithatë mjafton të përmendim disa nga më kryesorat: në të kaluarën disa vegla nuk përdoreshin vetëm për kënaqësi, por shërbenin edhe për qëllime ekstramuzikore, si p.sh. boblat e lodra që përdoreshin si zëdhënëse për të komunikuar nga larg, ose këmbanat, trokat e gërgërret e mëdha, që shërbenin për të mbledhur popullin apo për të lëshuar kushtrimin në raste rreziqesh. Përsa i përket rolit etik të disa veglave, mjafton të kujtojmë rringexhinget në duart e foshnjeve, ose vrónjën që shërbente roli praktik i disa veglave të gjinisë idiofone në sferën blegtorale e bujqësore, si p.sh. përplasja ritmike e gurëve për të ndjellë bletën kur vërshon nga zgjoi; gjithashtu zilet dhe këmborët që varen në qafën e bagëtive, ose roli praktik i disa veglave të gjinisë idiofone (çokanë, gërgërre, këmborë etj) për të zburar me zhurmë zvaranikët, minjtë e dëmtues të tjerë.

Kuptimplotë është, gjithashtu, fakti se gjatë mesjetës gati të gjitha veglat muzikore u sulmuan nga kleri si mjete dëfrimi e gëzimi të trashëguara nga paganizmi.

Po t'i vështrojmë nga pikëpamja sociologjike, mund të bindemi fare lehtë për funksionin e rëndësishëm që kanë luajtur veglat muzikore në jetën shoqërore e politike, duke shprehur gëzimet dhe hidhërimet në rrethanë të ndryshme, duke shoqëruar këngët popullore për ngjarjet historike të shënuara, duke ndihmuar që të trashëgohen brez pas brezi kujtimet e atyre ngjarjeve, duke përjetësuar shembullin e heronjve më të mirë në vetitë e virtytet e tyre etj.

Përveç aspektit teknologjik, historik, sociologjik etj, veglat muzikore duhen vështruar edhe nga një pikëpamje tjetër: si objekte konkrete, ato janë, si të thuash, materializimi i shprehjeve muzikore; nëpërmjet tingujve të tyre mishërohet muzika instrumentale e popullit, nga veçantitë e kumbimit të tyre kushtëzohet cilësia dhe ngjyrësia e melodive përkatëse. Disa nga veglat muzikore që përdor populli ynë nxjerrin tinguj të lehtë, kurse disa të tjera buçasin e shungullojnë fort. Të parat (p.sh. cyladiareja) nuk bashkohen me vegla të tjera e as nuk shoqërojnë këngët ose vallet, por përdoren vetmas; të dytat (p.sh. surlja, lodra etj) nuk përdoren në ambiente të mbyllura, por as nuk shoqërojnë meloditë e këngëtarëve.

Roli muzikor i veglave në shoqërimin e këngëtarëve ndryshon sipas

rastit dhe sipas krahinave. Nëpër Shqipërinë e Veriut, ku muzika shtjellohet si të thuash horizontalisht (d.m.th. në homofoni), veglat muzikore akordohen në unison ose në oktavë me meloditë e këngëtarëve, duke futur disa «përcjellëse» ndërmjet vargjeve ose ndërmjet strofave. Bashkëzanimi midis veglave dhe këngëtarëve nuk është absolut, përkundrazi kemi raste heterofonie mjaft interesante. Ndërsa nëpër Shqipërinë Jugore, ku muzika popullore ka shtjellim si të thuash vertikal, edhe veglat i gërshe-tojnë meloditë e tyre në disa stile polifonike. Sipas rastit, melodinë kryesore mund ta marrë violina, së cilës «ia kthen» klarineta me kontramelodi, ose anasjelltas mund të udhëheqë klarineta e t'ia kthejë violina; ndër-kohë llauta mban «ison», duke e shoqëruar me një pedal.

Një vëmendje të veçantë meriton fakti se disa vegla janë të përhapura nëpër të gjitha krahinat e atdheut, kurse disa vegla të tjera janë të kufizuara vetëm aty-këtu. Në këtë drejtim kanë ndikuar faktorë të ndryshëm gjeografikë, historikë, etnografikë etj. Meqë shprehjet e mendimit muzikor janë të lidhura ngushtë me vetë mjetet shprehëse të muzikës, është e kuptueshme se cilësitë e melodive ndryshojnë pak a shumë sipas veglave: secila nga ato ka shprehjet e veta. E njëjta melodi nuk tingëllon njëllon në dy vegla gjinisht ose familjesh të ndryshme. Pa u ndalë në disa dukuni akustike, theksojmë se meloditë e veglave aerofone, në shumicën e rasteve, janë më të afërta me stilin vokal se sa meloditë e veglave kordofone *). Veglat e gjinisë membranofone, ndonëse nuk janë aq të përshtatshme për shprehjen e ndjenjave dhe të emocioneve, prapë ato e pajisin muzikën me figura ritmike.

Një vëmendje të veçantë meritojnë, gjithashtu, lidhjet midis veglave muzikore dhe stilit vokal të këngëtarëve popullorë. Sa ndikojnë veglat popullore në teknikën, në mënyrën e nxjerrjes së zërit dhe në vetë intonacionet e këngëtarëve popullorë? Çfarë përputhesh dhe çfarë ndryshimesh vërehen midis ndërtimit të melodive instrumentale dhe atyreve vokale? Në repertorin e veglave shquhen mjaft huazime nga stili «logogjenik» i këngëtarëve, nga ana tjetër në meloditë e këtyre vërehet depërtimi i shumë intervaleve, melizmave dhe figurave karakteristike (sidomos elemente zburkuese) të stilit instrumental. Pra, kemi të bëjmë me një ndikim të dyanshëm: shpeshherë zërat dhe veglat kërkojnë të ujdisen midis tyre, por pa ndonjë nënshtrim të plotë. Në shumicën e rasteve zëri bën më shumë lëshime, jo vetëm se është më pak i ngurtë se vegla, por sepse te ajo ai gjen mbështetje që të mos shmanget nga toni.

Çështja e strukturës tonalomodale të muzikës sonë popullore përbën një ndër problemet më të koklavitura për etnomuzikologjinë. Në zbërthimin e këtij problemi me rëndësi të madhe, si nga pikëpamja thjesht teorike, ashtu edhe nga pikëpamja fiziologjike, psikologjike, historike, estetike etj., ndihmojnë studimet organologjike mbi veglat muzikore.

Dihet se struktura e shkallëve të veglave muzikore varet nga disa faktorë, p.sh. nga përpjesëtimet e tyre, nga ndarja e tastierës apo largësia midis vrimave etj. Nga mënyra empirike e punimit të veglave, vetëkuptohet

*) Shumë melodi instrumentale shtjellohen pak a shumë sipas intonacioneve të gjuhës që flet vetë populli. Duke filluar nga zëdhëniet e boblave apo të lodrave, që përdoren për të komunikuar lajme, deri te meloditë e fyellitëve, mund të vërehen lidhjet e ngushta të këtyre me intonacionet e gjuhës së folur, me shprehjen dramatike të fjalive, etj.

se shkallët e tyre nuk përputhen me sistemin e temperuar. Le të marrim si shembull disa vegla aerofone si fyelli ose cyladiareja, pipëza, surlja etj. Shkallët e këtyre veglave bazohen kryesisht te vrimat e tytës, të cilat zakonisht kanë largësi të barabartë midis tyre; masa për këtë largësi caktohet me gjërësinë e gishtit, e cila natyrisht ndryshon sipas duarve dhe kështu, si pasojë, ndryshon edhe cilësia e intervaleve nga njëri ekzemplar te tjetri. Edhe te veglat kordofone ndarja e tastierës nuk bëhet sipas një kriteri racional, prandaj këto na japin shkallë «natyrale» ku, përveç oktavës, kuintës dhe kuartës, intervalet e tjera paraqiten herë më të vogla e herë më të mëdha, aq sa edhe sekondat apo tercet nuk kanë të njëjtën madhësi në të njëjtën vegël. Kështu shpjegohen $3/4$ e tonit në vend të gjysmëtonit, ose tercet «neutrale» (d.m.th. as të mëdha, as të vogla) etj. Megjithatë, populli i ka kërkesat e veta lidhur me cilësinë e shkallëve muzikore, prandaj, kur ndonjë vegël nuk u përgjigjet këtyre kërkesave, thotë: «Kjo vegël nuk ndërron mirë». Nevojiten shqyrtime të hollësishme dhe studime etnomuzikologjike të mëtejshme për të zbuluar lidhjet midis strukturës së melodive popullore dhe gjithë atyre farë shkallëve herë të gjymta e herë të plota, por pa skema të kristalizuara, që dalin nga veglat.

Përsa i përket prodhimit të veglave, ato që përdoren nëpër fshatra punohen zakonisht nga vetë instrumentistët. Lëndën e nevojshme për punimin e fyejve, të pipëzave, biculave, çiftelive, lahutave etj. e gjejnë aty në vend. Disa tipe veglash prodhoheshin nga artizanët qytetarë: p.sh shtambushkat, tumbullacat, qypat i punonin shtëmbarët; kavallin dhe çaparet i punonin kujunxhinjtë; fyejt dhe lugëfyllkat i punonin arkaxhinjtë ose qerrexhinjtë; zilet dhe këmborët i punonin remtarët ose kovaçët. Mungesa e punishteve për të plotësuar nevojat e mbarë vendit me vegla të punuara sipas disa përmasave të caktuara, ka sjellë si rrjedhim edhe mungesën e standartit ose të njëtrajtshmërisë në strukturën e veglave.

Disa nga veglat muzikore që përdor populli ynë paraqiten me një ndërtim mjaft të zhvilluar. Duket se ato i janë nënshtruar një rruge të gjatë përpunimesh, për të arritur deri në gjendjen e tanishme. Disa prej tyre mund të vlerësohen edhe për bukurinë artistike të trajtës ose të përpjesëtimeve, si edhe për elementet dekorative me të cilat i ka hijeshuar fantazia krijuese e mjeshtërve. Por krahas këtyre kemi edhe vegla shumë të thjeshta, fare arkaike, të këtilla janë sidomos mjetet paramuzikore. Aq të thjeshta e të lashta janë ato, sa që me të drejtë disa prej tyre mund të vështrohen si mbeturina epokash të stërlashta. Duket se as koha e gjatë e as rrethanat nëpër të cilat ato u përdorën nuk kanë sjellë ndryshime në trajtën dhe në ndërtimin e tyre. A ka mjet më të thjeshtë se një fije bari, ose një gjethe peme, një lëvore druri ose një kërmill deti apo një bri kafshe etj. prej të cilëve populli nxjerr tinguj e kumbime të ndryshme? Thjeshtësia e këtyre nuk e ul rëndësinë organologjike, përkundrazi, duke i vështruar nga pikëpamja e evolucionit të tyre, ato na shpjen drejt zanafillës së veglave. Prandaj, organologjia nuk i lë pas dore këto mjete paramuzikore, sepse, duke u nisur pikërisht nga më të thjeshtat, ajo orvatet të hetojë gjenezën e veglave të mirëfillta. Parabola e zhvillimit të veglave të mirëfillta nuk mund të kuptohet si duhet pa u gjurmuar parahistorinë nëpërmjet veglave paramuzikore. Sado e thjeshtë që të jetë një vegël ose një mjet që nxjerr tinguj, sido që ta ketë strukturën

dhe mundësitë e kufizuara të shprehjeve muzikore, prapëseprap, kur populli e përdor atë me dëshirë, mund të thuhet se ajo pasqyron pak a shumë ndjeshmërinë ose prirjen dhe shijen muzikore të shoqërisë në disa kushte të caktuara, ashtu sikurse niveli teknologjik, trajta dhe ndërtimi i saj, pasqyrojnë gjendjen lëndore të viseve ku përdoret. Natyrisht ky nuk është një ligj absolut dhe këtë e dëshmon vetë bashkëjetesa e mbeturinave të hershme më të thjeshta pranë veglave të reja më të zhvilluara. Në përbërjen e veglave muzikore që përdor populli ndërhyjnë një serë faktorësh, si p.sh. lënda, ambienti, tradita, rrethanat, shija dhe aftësitë e mjeshtërve të ndryshëm etj.

Këtyre faktorëve duhet t'u shtojmë edhe rolin ose funksionin përkatës që ka kushtëzuar shpeshherë zhvillimin e disa veglave muzikore. Le të marrim si shembull veglat e gjinisë membranofone: për hir të rolit ritmik, ato kanë mbetur në një nivel më të ulët se shumë vegla të gjinisë aerofone dhe kordofone, të cilat, përveç ritmit, japin edhe meloditë, madje shpeshherë i japin të veshura me harmoni. Prandaj, në hierarkinë e mjeteve të shprehjes muzikore, këto të fundit qëndrojnë më lart. Por, nga ana tjetër, kemi disa vegla metalike të gjinisë idofone, të cilat, pavarësisht nga roli i tyre thjesht ritmik, po të shihen nga pikëpamja teknologjike qëndrojnë më lart (në tabelat stratigrafike) se disa vegla të gjinisë aerofone dhe kordofone.

Në ndërtimin e veglave muzikore të popullit mund të bëhen shumë vrojtime interesante në lidhje me shfrytëzimin empirik të disa parimeve akustike.

Zhvillimi i muzikës lidhet me zhvillimin e mjeteve të shprehjes muzikore, por, nëse dikur gjendja dhe mënyra e jetesës së fshatarëve tanë, në kushtet patriarkale të rendit fisnor, nuk ishin të volitshme për të nxjerrë vegla të zhvilluara, nga ana tjetër, nëse rrethanat e pavolitshme të së kaluarës nuk lejuan që nëpër qytetet e vendit tonë të lulëzonin punishte të mëdha për prodhimin e veglave muzikore, sot, në kushtet e reja të pushtetit popullor, i kemi të gjitha këto mundësi. Përparimi i gjithanshëm ka hapur perspektiva edhe për zhvillimin e mëtejshëm të veglave muzikore, duke pastruar dhe duke zgjeruar mundësitë e shprehjes së tyre.

Folklori nuk qëndron në gjendje amullie, ai shkon duke pësuar ndryshime në përputhje me vetë jetën. Kështu, gjatë periudhës së ndërtimit socialist, në kushtet e reja shoqërore dhe materiale të vendit tonë, krahas ndryshimeve kolosale në jetën e popullit tonë, vërehen ndryshime cilësore edhe në përdorimin e veglave muzikore. Në të kaluarën, jeta e veçuar e fshatarëve, si edhe vetë marrëdhëniet e tyre shoqërore, ndikonin që veglat muzikore t'i përdornin veç e veç (ashtu siç i punonin edhe tokat). Kurse tani, në ekonomitë e bashkuara në kooperativat bujqësore, kanë filluar t'i bashkojnë edhe veglat muzikore në grupe të ndryshme, për të shprehur ndjenja dhe mendime kolektive, duke pasqyruar në këtë mënyrë vetë transformimet e shoqërisë sonë. Grupimi i veglave të mbledhura në gjirin e vatrave apo shtëpive të kulturës, nëpër sallat apo klubet e qendrave të punës nuk u bë ashtu rastësisht, por lindi si nevojë objektive e vetë zhvillimit të mëtejshëm ekonomik e kultural dhe si pasojë e rritjes së shijes muzikore të popullit. Komplekset që u ngritën në shumë rrethe e krahina si orkestrina karakteristike e Kukësit, ajo e Tropojës, Pukës, Lezhës, Gramshit, Pogradecit, i grupuan veglat muzikore në mënyrë pak

a shumë të ndryshme, ose me vegla të njëllajta të së njëjtës gjini ose duke kombinuar timbret e veglave të ndryshme. Ndërkaq janë bërë orvatje për krijimin e familjeve të plota të disa veglave, duke zgjeruar diapazonin dhe regjistrat e tyre, si edhe duke përmirësuar intonimin dhe cilësinë e kumbimit. Po zmadhohen gjithnjë e më tepër formacionet e orkestri-nave popullore, por zhvillimi i mëtejshëm i veglave muzikore duhet vë-shtuar në aspekte të gjithanshme e jo vetëm nga pikëpamja teknolo-gjike e punimit dhe e përdorimit të tyre.

Natyrisht përpunimi i veglave në drejtim të zgjerimit të regjistrave, të fuqizimit të tingujve dhe të përmirësimit të cilësive timbrike, ndikon edhe në rritjen e mundësive shprehëse. Sidoqoftë, duhen shikuar edhe ndryshimet cilësore në vetë zhvillimin e repertorit. Mjeshtrit popullorë të talentuar e kanë pasuruar repertorin e tyre me elemente të reja. Këto vë-rehen qoftë në tematikën e këngëve, të cilat i bëjnë jehojnë më së miri aktualitetit tonë, qoftë në pjesët instrumentale të mirëfillta: po zgjerohet gjithnjë shtrirja e melodive popullore, po pasurohet faktura e tyre me figura të ndryshme, po gjallërohet gjithnjë e më tepër ritmika e tyre, duke fituar më shumë puls e dinamizëm.

Ruajtja dhe zhvillimi i mëtejshëm i veglave muzikore të popullit ka rëndësi të shumanshme për artin dhe për kulturën tonë kombëtare. Nga njëra anë orvatjet inkurajuese për të përmirësuar kumbimin e tingujve të veglave popullore nëpërmjet ndërtimit më të mirë të tyre, duke mënja-nuar disa cilësi arkaike dhe duke zhvilluar më tej teknikën e përdorimit, duke hijeshuar deri diku edhe pamjen e tyre të jashtme, por pa ua ndry-shuar tiparet karakteristike; nga ana tjetër krijimi i familjeve të plota me vegla të një gjinie, që përfshijnë disa regjistra të ndryshëm, vegla të cilat do të kërkojnë pa tjetër edhe pasurimin e repertorit përkatës me elemente të përpunuara, të gjitha këto luajnë një rol të rëndësishëm në përtëritjen e folklorit tonë dhe, në mënyrë të veçantë, në zhvillimin e më-tejshëm të muzikës sonë popullore.

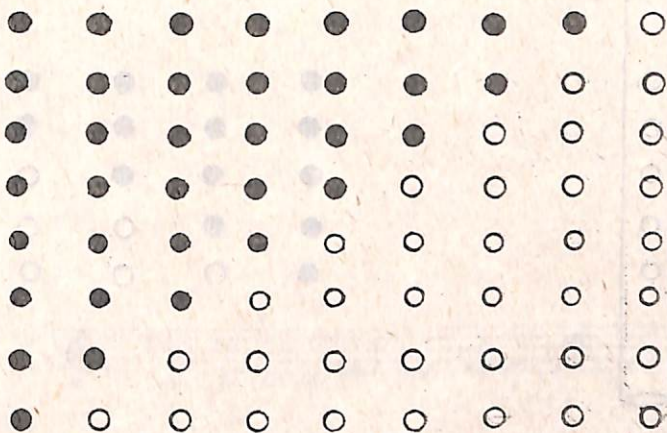
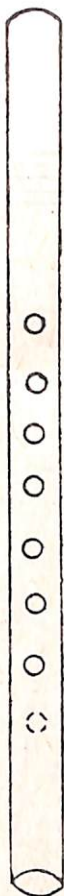
SHKALLË FYELLI ME GJASHTË VRIMA

A musical staff in G-clef showing a scale with notes: G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. To the left of the staff is a vertical cylinder representing a flute. Dashed lines connect the notes on the staff to the corresponding finger holes on the cylinder.

- vrimë e hapur
- ◐ " gjysëm e hapur
- " e mbyllur

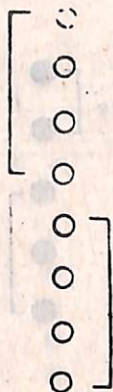
A musical staff in G-clef showing a scale with notes: G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. Below the staff is a grid of 6 rows and 14 columns of circles representing finger holes. The circles are filled or partially filled to indicate the state of each finger hole for each note in the scale.

SHKALLË FYELLI ME TETË VRIMA



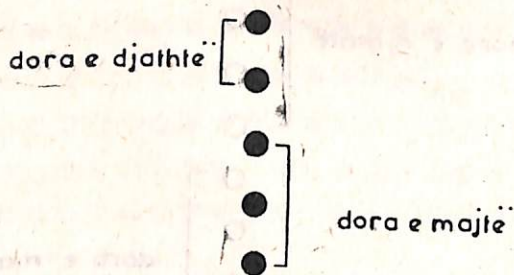
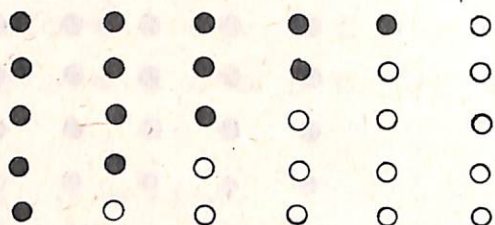
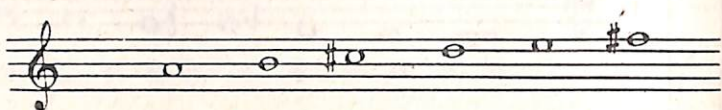
☉ vrime e pasme

dora e djathtë

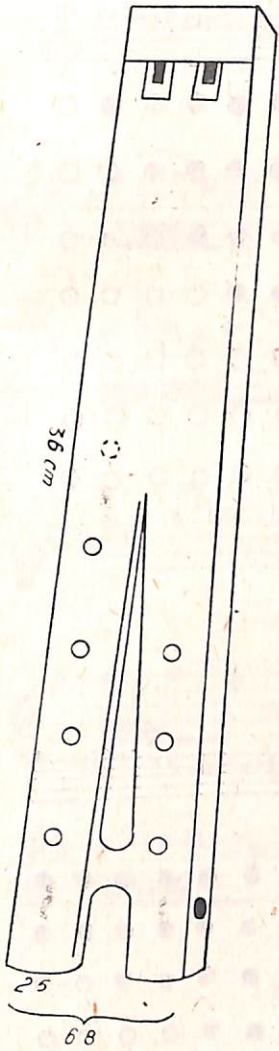


dora e majte

SHKALLA E ZUMARES DYSHE OMOFONIKE NGA RRETHI SHKODRËS



SHKALLA E BICULES (cyla-diare)



A musical staff in treble clef showing a scale of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Below the staff is a grid of fingering circles. Solid black circles indicate the primary fingering for each note, while open circles indicate alternative fingerings.

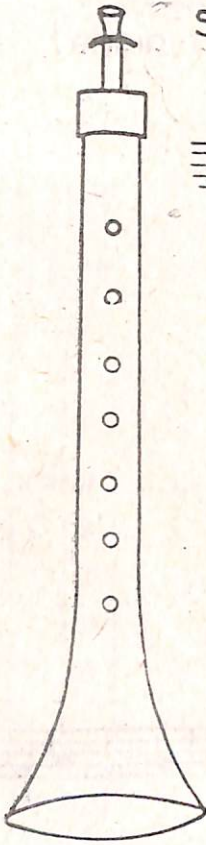
●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Pozizioni për kontroll intonacioni

A musical staff in treble clef showing five notes: C4, D4, E4, F4, G4. Below the staff is a grid of fingering circles. Solid black circles indicate the primary fingering for each note, while open circles indicate alternative fingerings.

●	●	●	○	○	○
●	●	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○

SHKALLA E SURLES LUMJANE



Musical notation for the first staff, featuring a treble clef and a sequence of notes on a five-line staff. Below the staff is a grid of 8 rows and 14 columns of circles, representing fingerings for the instrument.

Musical notation for the second staff, featuring a treble clef and a sequence of notes on a five-line staff. Below the staff is a grid of 8 rows and 14 columns of circles, representing fingerings for the instrument.

KËNGË MAJE KRAHI

SHKODËR
(Ragam)

Ab-libitum

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, slurs, and ornaments. The first staff begins with the tempo marking 'Ab-libitum'. The second and third staves feature a series of eighth-note patterns with slurs. The fourth staff shows a more melodic line with some grace notes. The fifth and sixth staves continue with eighth-note patterns and slurs, ending with a final note on a double bar line.

VALLJA E ZYLEVE

TIRANË

Allegro moderato

Klarinetë
ose
violinë

Tingëza

The musical score is written in 4/8 time and one sharp (F#) key signature. It consists of four systems of music. The first system includes staves for Clarinet/violin and Piano. The subsequent three systems are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often with a grace note. The melody is primarily in the upper register of the piano.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a note in the lower staff at the end of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with some rests and a fermata at the end of the system.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with a fermata at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with a fermata at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with a fermata at the end of the system.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and one sharp (B-flat major or D minor). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A double bar line is present in the first measure.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has rests in the first two measures, followed by a rhythmic accompaniment. A double bar line is present in the second measure.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has rests in the first two measures, followed by a rhythmic accompaniment. A double bar line is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has rests in the first two measures, followed by a rhythmic accompaniment. A double bar line is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has rests in the first two measures, followed by a rhythmic accompaniment. A double bar line is present in the second measure.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff features a bass line with slurs and accents, and includes two measures with double slashes indicating a continuation or a specific performance instruction.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a bass line with slurs and accents, and includes two measures with double slashes.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a bass line with slurs and accents, and includes two measures with double slashes.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a bass line with slurs and accents, and includes two measures with double slashes.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains three measures of music. The lower staff is in bass clef and contains three measures of music, including some sixteenth-note patterns and a double bar line with a repeat sign.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff contains accompaniment, with a double bar line and repeat sign in the second measure.

Piu mosso

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff contains accompaniment, with a double bar line and repeat sign in the second measure.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff contains accompaniment, with a double bar line and repeat sign in the second measure.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff contains accompaniment, with a double bar line and repeat sign in the second measure.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, with a double bar line and repeat sign at the end of the second measure.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, with a double bar line and repeat sign at the end of the second measure.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, with a double bar line and repeat sign at the end of the second measure.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains three measures of music. The lower staff is in bass clef and contains three measures of music, with a double bar line and repeat sign at the end of the third measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains three measures of music. The lower staff is in bass clef and contains three measures of music, with a double bar line and repeat sign at the end of the third measure.

DY VALLE GRASH.

(Rafshe-Lume)

Moderato molto

Cifteli

Dajre

Allegretto

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign on the final note. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some notes marked with an 'x'.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter notes and a sharp sign. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some notes marked with an 'x'. A double bar line is present in the middle of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter notes and sharp signs. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some notes marked with an 'x'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

VALLE DYSHE E KAVAJËS

Moderato assai

Klarinetë

Ҫып

The first system of music consists of two staves. The upper staff is for the Clarinet (Klarinetë) and the lower staff is for the Cymbal (Ҫып). Both staves are marked with a time signature of 4+5+7/8. The Clarinet part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melodic line of quarter notes. The Cymbal part begins with a bass clef and a rhythmic pattern of quarter notes.

The second system of music continues the piece. The Clarinet part (upper staff) features a melodic line with a slur over the first two measures and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The Cymbal part (lower staff) continues with a rhythmic accompaniment, including eighth and quarter notes.

The third system of music continues the piece. The Clarinet part (upper staff) features a melodic line with a slur over the first two measures and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The Cymbal part (lower staff) continues with a rhythmic accompaniment, including eighth and quarter notes.

The fourth system of music continues the piece. The Clarinet part (upper staff) features a melodic line with a slur over the first two measures and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The Cymbal part (lower staff) continues with a rhythmic accompaniment, including eighth and quarter notes.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign on the third note. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and a sharp sign on the second measure. A double bar line is present between the two measures.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign on the third note. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and a sharp sign on the second measure. A double bar line is present between the two measures.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign on the third note. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and a sharp sign on the second measure. A double bar line is present between the two measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign on the third note. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and a sharp sign on the second measure. A double bar line is present between the two measures.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign on the third note. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and a sharp sign on the second measure. A double bar line is present between the two measures. A first ending bracket labeled '1.' is shown above the second measure of the upper staff.

1 2

First system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the system.

Subito allegro moderato

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second measure contains a melodic line in the treble and a bass line with chords. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the system.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff contains a bass line in bass clef. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Piu mosso

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff contains a bass line in bass clef. The system is divided into two measures by a vertical bar line. The tempo marking "Piu mosso" is written above the first measure.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff contains a bass line in bass clef. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff contains a bass line in bass clef. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff contains a bass line in bass clef. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef and contains a supporting bass line. The system is divided into two measures.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with various intervals and a key signature change to one sharp (F#). The lower staff provides a bass line, ending with a double bar line and repeat slashes.

The third system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a key signature change to one sharp (F#). A "rall" marking is placed above the staff, with a dashed line extending over the final notes. The lower staff provides a bass line, ending with a double bar line and repeat slashes.

VALLE KOSOVARE

(ZHURA)

♩: 96-104

Surla

Tupan

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff of each system is for the Surla (treble clef) and the bottom staff is for the Tupan (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The Surla part consists of a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tupan part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often including rests. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down, and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down, and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down, and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down, and rests.

VALLJA E SHKREPSES

Moderato (LUMË)

i
Surle
ii

Tupan

Tupan

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. The first system includes a melody for 'i Surle ii' and two drum parts labeled 'Tupan'. The melody is in G major and features a series of eighth and sixteenth notes. The drum parts provide a rhythmic accompaniment with various patterns of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody and drum parts. The third system introduces a key signature change to G major (one sharp) and continues the melody and drum parts. The fourth system concludes the piece with a final melody line and drum accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the mood is '(LUMË)'. The score is written on a single page with a yellowish background.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano (p) and forte (f) dynamics. It features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with piano and forte dynamics, featuring eighth and sixteenth notes and rests.

The third system concludes the musical piece. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with piano and forte dynamics, featuring eighth and sixteenth notes and rests.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano (*p*) dynamics and contains rhythmic accompaniment. The system is divided into three measures.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano (*p*) dynamics and contains rhythmic accompaniment. The system is divided into three measures.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano (*p*) dynamics and contains rhythmic accompaniment. The system is divided into three measures.

VASTIMI HUSES

Musical score for the first system, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The system concludes with repeat signs in both piano staves.

Musical score for the second system, continuing the melody from the first system. The treble staff shows the continuation of the melodic line. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The system concludes with repeat signs in both piano staves.

VAJTIMI I NUSES

Fyell

Andante

(KOPLIK)

The musical score is written for a Fyell (flute) and is titled "VAJTIMI I NUSES". It begins with the tempo marking "Andante" and the instrument name "Fyell". The piece is in C major and 3/4 time. The first staff contains the initial melody with a trill and a grace note. The second staff is marked "(KOPLIK)" and features a trill and a grace note. The third staff includes a triplet of eighth notes and a five-finger fingering. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff includes trills and grace notes. The sixth staff features a five-finger fingering. The seventh staff features a six-finger fingering and trills. The score concludes with a final note and a fermata.

BAGËTIA NE KULLOTE

Allegretto ♩ = 80

(ZHEPË-SKRAPAR)

Fyell

The musical score is written for a flute (Fyell) in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a metronome marking of ♩ = 80. The piece is identified as '(ZHEPË-SKRAPAR)'. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) throughout the piece. The second staff includes the instruction 'poco a poco acc' above the notes. The score concludes with a final cadence on the tenth staff, marked with a 4/4 time signature.

Musical score for the first piece, consisting of three staves of music in treble clef. The first staff contains a melodic line with a fermata and a slur. The second staff continues the melody with a trill (tr) and a triplet (3). The third staff features four triplet (3) figures, each with a trill (tr) above it, followed by a final note with a fermata.

NE BET

Allegretto

Musical score for the second piece, "NE BET", consisting of three staves of music in treble clef. The first staff is marked "Allegretto" and features a melodic line with a fermata. The second staff continues the melody with a fermata and a slur. The third staff features a melodic line with a fermata and a slur, ending with "etj".

KAJDE

Ad libitum

(GRIZHË-KOPLIK)

Zumare

Musical score for 'KAJDE' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Ad libitum'. The first staff contains a melodic line with a trill (tr) and a grace note (gr). The second staff continues the melody with a trill (tr) and a grace note (gr). The third staff continues the melody with a trill (tr) and a grace note (gr). The fourth staff continues the melody with a trill (tr) and a grace note (gr). The piece ends with a double bar line.

VALLE ZADRIMORE

Allegro moderato

(KALLMET)

Zumare

Musical score for 'VALLE ZADRIMORE' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff contains a melodic line with a trill (tr) and a grace note (gr). The second staff continues the melody with a trill (tr) and a grace note (gr). The third staff continues the melody with a trill (tr) and a grace note (gr). The piece ends with a double bar line.

MELODI

(Fushbardhë)
GJIROKASTËR

Molto rubato ♩ = 66

Cylo-
diare

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over the first six notes, followed by a sixteenth-note triplet. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur over the first six notes, followed by a sixteenth-note triplet. The tempo is marked 'Molto rubato' with a quarter note equal to 66.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a sixteenth-note triplet marked with a 'v' and a slur, followed by a long slur over the next four notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur over the first six notes, followed by a sixteenth-note triplet. The tempo is marked 'Molto rubato' with a quarter note equal to 66.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a quarter note followed by a long slur over the next four notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur over the first six notes, followed by a sixteenth-note triplet. The tempo is marked with a quarter note equal to 36.

VALLE GRARISHTE

Ad libitum allegro (KORÇË)

Gajde

VALLE DIBRANE

Allegro moderato

(PESHKOPI) pizz

Giffeli

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff contains the title 'Giffeli' and the tempo marking. The second staff has 'pizz' markings above it. The third and fourth staves continue the melody. The fifth and sixth staves also continue the melody. The seventh staff has 'pizz' markings above it. The eighth staff begins with the tempo marking 'allegretto' and a 7/8 time signature. The music is written in a style typical of early 20th-century folk music.

Five staves of musical notation for a string ensemble. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as 'pizz' and 'rall'.

VALLE RRETHÇE MYZEQARE

Klarinetë *Moderato* (FIER)

llautë

Musical notation for Clarinet and Flute parts. The Clarinet part is in treble clef with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The Flute part is in bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the mood is '(FIER)'.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

KABA PËRMETARE

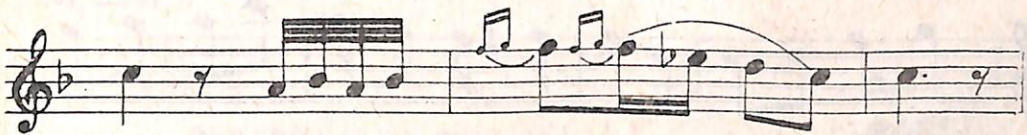
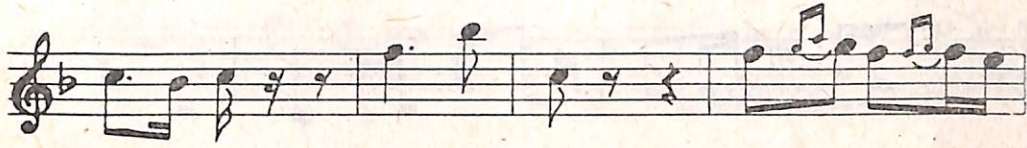
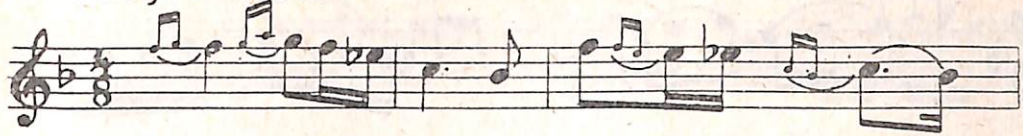
Lentamente ad libitum

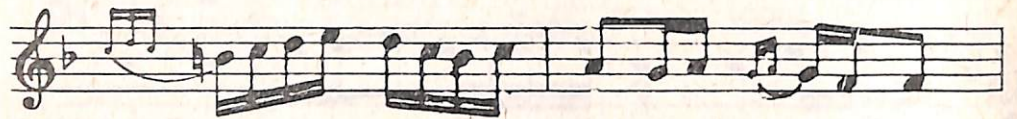
Klarinetë

The musical score is written for a Clarinet in B-flat. It consists of eight staves of music. The first staff begins with the tempo and performance instruction 'Lentamente ad libitum'. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Specific markings include a '3' over a triplet of eighth notes in the first staff, a '7' over a seven-note slur in the fifth staff, and 'rit' (ritardando) markings in the sixth and eighth staves. The score concludes with a sharp sign (#) on the final note of the eighth staff.

A handwritten musical score consisting of ten staves of music. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs. There are several annotations: "rit" (ritardando) appears on the second, fourth, sixth, and eighth staves; "tr" (trill) appears on the second and fourth staves; "len" (ritardando) appears on the seventh and ninth staves. Numerical figures (3, 5, 9) are placed above some notes, possibly indicating fingerings or specific rhythmic values. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Allegro vivace







VALLJA E PIPZAVE

Violine *Allegro* (TIRANË)

A handwritten musical score consisting of seven staves of music. The notation is written in black ink on aged, yellowish paper. Each staff begins with a treble clef. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The first staff includes several measures with a 'trill' (tr) marking above the notes. The second staff features a sharp sign (#) above a note in the third measure. The third staff has sharp signs (#) above notes in the second, fourth, and sixth measures. The fourth staff contains a slur over a group of notes. The fifth staff has a slur over a group of notes. The sixth staff includes a slur over a group of notes and a 'v' marking below a note. The seventh staff concludes with a double bar line and repeat dots.

PËRMBAJTJA

	Faqe
HYRJE	5
I. MJETET TRUPORE	8
Zëri dhe kategoritë e tij. — Ndryshimet sipas krahinave dhe individëve. — Zërat e këngëtarëve tanë popullorë. — Dridhjet e zërit. — Të fërshë- llyerit. — Kërcitja e gishtërinjve dhe trokitja e shuplakave.	
II. VEGLAT IDIOFONE	15
Gurët. — Tokëza. — Rraketakja. — Rrekëza. — Gerrëza. — Tepsia. — Lu- gët. — Tingëzat. — Këmborët.	
III. VEGLAT MEMBRANOFONE	22
Tumbullaci. — Qypi. — Dajreja. — Lodra. — Poçi.	
IV. VEGLAT AEROFONE	28
Mjete të thjeshta paramuzikore nga bimët. — Mjete të thjeshta paramu- zikore nga druri. — Kallami. — Bobla. — Gëzhoja. — Bilbili e stërkal- ca. — Fyelli. — Fyelli i dyfishtë. — Familja e pibëzave. — Zumarja. — Gajda. — Glyra.	
V. VEGLAT KORDOFONE	50
Lodërgramthi. — Mitrolozi. — Tingerringeja. — Çiftelia. — Bakllamaja. — Sharkia. — Sazeja. — Llauta. — Lahuta. — Lauria.	
VI. VIOLINA, KLARINETA dhe FIZARMONIKA	67
VII. REPERTORI I VEGLAVE DHE GRUPIMI I TYRE	69
VIII. MBYLLJE	75