

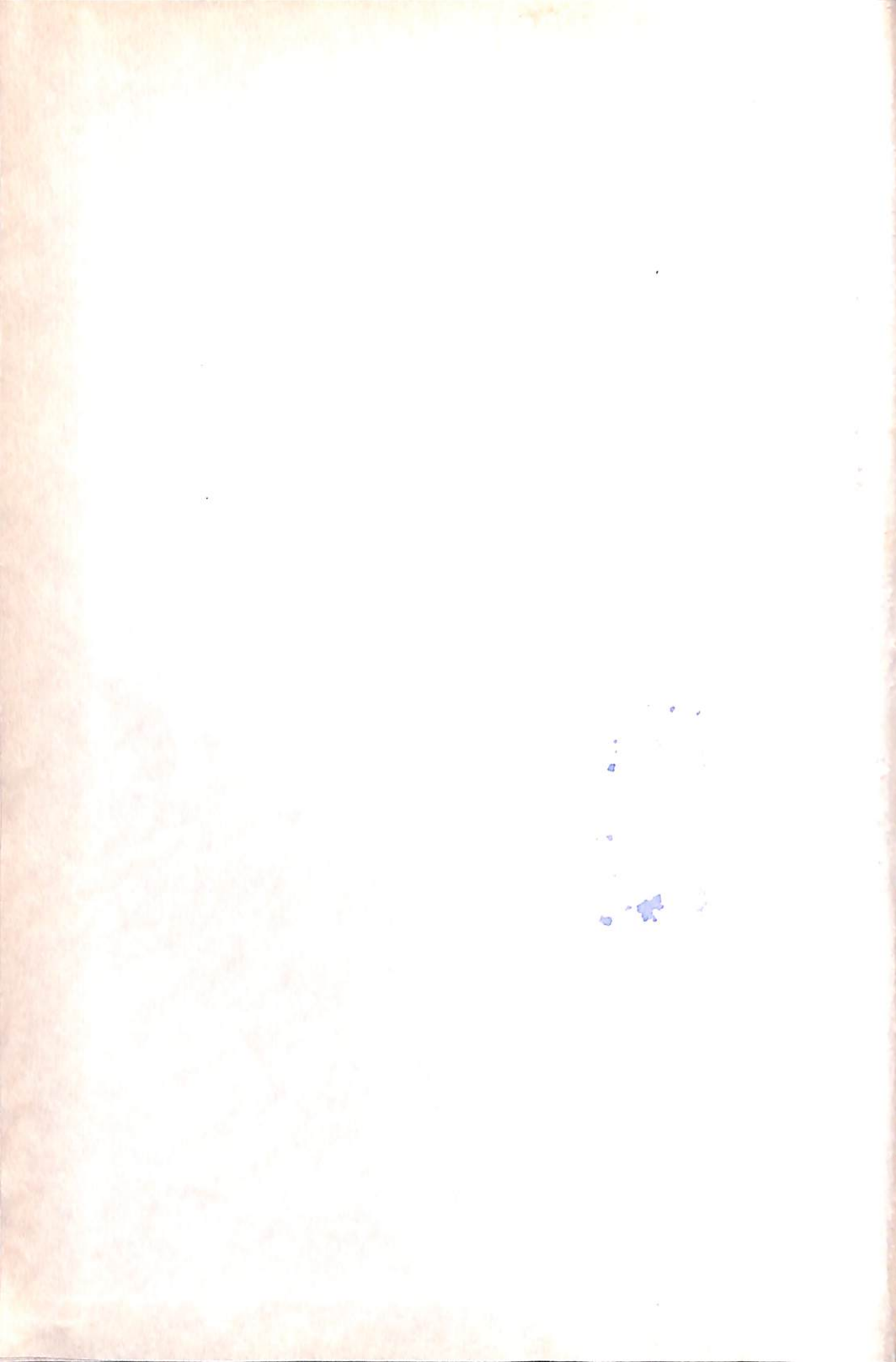
AKADEMIA E SHKENCAVE E RPS TE SHQIPËRISË
INSTITUTI I KULTURËS POPULLORE

393

C 52

ÇESHTJE
TË FOLKLORIT
SHQIPTAR

3



398

552

AKADEMIA E SHKENCAVE E RPS TË SHQIPËRISË
INSTITUTI I KULTURËS POPULLORE

ÇËSHTJE
TË FOLKLORIT
SHQIPTAR



3

(SIMPOZIUMI:
EPIKA HEROIKE SHQIPTARE
20-22 tetor 1983)

Tiranë, 1987

REDAKSIA:

A. UÇI, Q. HĀXHIHASANI, J. PANAJOTI,
B. KRUTA, A. GJERGJI, S. SHKURTI, A. DOJAKA.

Beniamin KRUTA

Bashk. i vjetër shkencor

ELEMENTE MUZIKORE KONVERGJENTE DHE DIVERGJENTE MIDIS EPOsit SHQIPTAR DHE ATIJ SLLAVOJUGOR

Në njohjen dhe studimin e rapsodive kreshnike nuk mjafton më të flitet për origjinalitetin, vlerat dhe gjenezën e tyre duke u nisur kryesisht ose vetëm nga përmbajtja e poezive dhe nga një këndvështrim, qoftë dhe krahasues, i njëanshëm territorial.

Lidhja dialektike e muzikës me poezinë, si dhe e shfaqjeve të tjera jo më pak të rëndësishme që kanë të bëjnë me jetën e eposit, formojnë një rreth të plotë të sinkretizmit; mungesa qoftë edhe e njërit nga këto elemente përbërëse do ta bënte të dyshimtë ekzistencën e tij. Kështu, në vargun e problemeve që ngre kërkimi dhe studimi i epikës heroike shqiptare dhe asaj sllavojugore, veçanërisht në çështje të etnogjenezës, aspektet e lidhura me muzikën kanë një rëndësi të dorës së parë; ato janë të shumta dhe komplekse.

Rëndësi të veçantë ka të gjurmohen elemente muzikore konvergjente midis eposit heroik shqiptar dhe atij sllavojugor. Nëse ka të tilla, a janë ato elemente kryesore të bazës strukturore tipologjike? Cilës shtresë do t'i takonin?

Që në fillim, qoftë edhe nga një vështrim i pjesshëm i materialit, mund të thuhet se elementet muzikore konvergjente ndeshen mjaft shpesh. Ndryshe ndodh me poezitë në të cilat, pavarësisht nga pak subjekte të përbashkëta, temat dhe subjektet e veçanta përbëjnë shumicën. Në fushë të poezisë kjo është fare e natyrshme, sepse kjo anë e krijimit popullor si të shqiptarët e Veriut, ashtu dhe të sllavët e Jugut, ka qenë e lidhur ngushtë me ngjarjet e jetës etnike-kombëtare.

Në rrjedhën e gjatë të kohës, vargjet e poezive, duke qenë dhe pjesa më e prekshme e eposit, kanë evoluuar. Përkundrazi, një dukuri e tillë nuk është dalluar në mënyrën e ekzekutimit dhe në teknikën e interpretimit të muzikës së eposit. Kjo tregon se kemi të bëjmë me një traditë ekzekutimi muzikor që me kohë është kristalizuar dhe është bërë «normë», e kështu thelbi i saj, veçoritë themelore, na kanë arritur pa u ndryshuar që nga thellësia e shekujve.

Pra, në këto epe kemi të bëjmë me një formë muzikore, me një mënyrë të tillë ekzekutimi, që nuk pëson ndryshime të ndjeshme qoftë dhe kur brenda saj shtjellohen me qindra poezi (qofshin ato edhe balada ose këngë historike). Duket është forma muzikore me forcën e saj përgjithësuese artistike të mjeteve shprehëse, që bën të kapërcehet kontradikta midis përmbajtjeve të ndryshme të teksteve poetike, nga njëra anë, dhe mënyrës pak a shumë të njëjtë të këndimit dhe ekzekutimit, nga ana tjetër.

Veç kësaj, shumëllojshmëria e këngëve kreshnike që arritën deri në ditët tona, tregon gjallësinë e kësaj forme të kënduari dhe, në përgjithësi, të traditës. Kështu mund të shpjegohet dhe përcjellja e kësaj mënyre të ekzekutimit edhe në këngët e epikës historike të Veriut që u kënduan për ngjarjet e mëvonshme të shek. XIX-XX. Po për këto që përmendëm, në shtratin e këngëve të kreshnikëve, sipas gjedheve të tyre janë kënduar, natyrisht të shoqëruara me lahutë, dhe tekste me përmbajtje nga aktualiteti. Megjithatë, nuk bie në sy ndonjë kontradiktë me përmbajtjen muzikore¹.

Natyrisht, është krejt e pamundur në një kumesë të trajtohen në gjerësi elementet konvergjente e divergjente midis dy epeve; kjo qoftë edhe për mungesë të materialit faktik si dhe të studimeve etnomuzikologjike të pamjaftueshme, veçanërisht në fushën e epikës sllavojugore. Për këtë arsye, do të ndalemi këtu vetëm në disa nga dukuritë muzikore që na duken më themelore e karakteristike për dy epet.

1. Në këngët kreshnike shqiptare përmbylljet e brendshme kadenciale në fund të çdo melovargu janë të pranishme si rrallëherë në këngë të tjera. Ato janë të larmishme dhe kryhen me një origjinalitet që spikat. Tërheq vëmendjen, në mënyrë të veçantë për shpeshhtësinë e madhe të përdorimit, kadenca që kryhet në *tonin bazë përmbjet tonit nënbazal* dhe që në vështrimin vertikal krijon një bashkëtingëllim dyzërësh. Po sjellim këtu vetëm tingujt e fundit

të disa melovargjeve, pra kadencat e brendshme, dhe po ashtu kadencat përfundimtare të këngëve:

a. «*Millosh Kapidani merr Kunën e Mujit*»²:

– Melovargu 1 = C – C; 2 = e – bD; 3 = b – bC;
4 = d – bC; 5 = d – bC; 6 = d – bC; 7 = b – bC;
8 = b – bC*; etj.

Kadencia përfundimtare: [ed – C].

b. «*Kur ish kan' Sokol Halili*»³:

1 = d – bC; 2 = d – bC; 3 = d – bC; ... [e – dC].

c. «*Ali Bajraktari*»⁴:

1 = c – bC; 2 = c – bC; 3 = c – bC; ... [e – dC].

ç. «*Halili merr çikën e Begut Allajbeg*»⁵:

1 = e – C; 2 = d – C; 3 = d – C; 4 = e – C;
5 = d – C; 6 = des – bC; 7 = e – bC; 8 = b – bC; 9,
10 = d – C; 11 = d – bC; [e – dC].

d. «*Omeri qet bab' e axh' prej burgu*»⁶:

1 = b – bC; 2 = b – bC; 3 = b – bC; ... [d – C – bC].

e. «*Ulluki i Zahaçit lyp mejdan*»⁷:

1 = c – bC; 2 = c – bC; 3 = c – bC; ... [e – dC].

f. «*Gjergj Elez Alia*»⁸:

1 = d – d; 2 = b – d; 3 = b – C; 4 = b – bC;
5 = b – bC; ... [e – dC].

Siç vumë re nga shembujt e treguar, përmbylljet e brendshme kadenciale në këngë të ndryshme, ashtu si dhe brenda një kënge, janë të larmishme. Në këtë larmi tërheq vëmendjen, në mënyrë të veçantë për intensitetin e madh të përdorimit, kadencia që kryhet në tonin bazë përmjet tonit nënbazal e formës: b – bC ose d – bC; c – bC. Vetëm në këto raste zëri i këngëtarit zbret një ton nën atë të lahutës (toni parakadencial), për të kadencuar pastaj në tonin

*) Në këtë renditje tingujsh, toni kadencial, për t'u dalluar nga tingujt e tjerë, është shënuar me germë të madhe.

bazë, duke krijuar në të njëjtën kohë në vështrimin vertikal një bashkëtingëllim dyzërësh. Toni kadencial i brendshëm është zakonisht një ton bazal dhe më i gjatë se të tjerët. Këtu fjala e fundit e çdo vargu, konkretisht rrokja e fundit e fjalës që shoqëron tonin kadencial, vjen pas një pauze vokale, pauzë e cila shërben për frymëmarrje dhe muzikalisht mbushet nga një tingull bazal i lahutës. Kjo mënyrë stereotipe përsëritet vazhdimisht dhe, veç të tjerash, duket se kryen një funksion refreni, si dhe funksionin e një hallke ndërli-dhëse midis vargjeve. Një kadencim i tillë është dukuri strukturore e mbarë muzikës folklorike shqiptare, duke filluar nga këngët rituale të festave të motmotit, këngët e dasmës, të vajtimit, baladat etj. Këtë tip kadence e ndeshim edhe në një pjesë të këngëve të arbëreshëve të Italisë.

Kjo kadencë tipike për eposin heroik shqiptar është ruajtur në një pjesë të këngëve epike sllavojugore, të shoqëruara me guslë, siç vërejmë në këngët: «Gorski Vijenac» të Petar Petroviç-Njegos⁹ dhe «Bitka na Mojkovcu»¹⁰, të dyja të kënduara nga rapsodi i njohur Bosko Vujaçiç. Në të dyja këngët kadencia është e formës së njëjtë:

d — bC; c — bC;¹¹ bC etj.¹²

Në këngët sllave të Veriut kjo lloj kadence ndeshet pak ose aspak.

Kadencia të tilla të brendshme dhe përfundimtare ndeshen edhe në këngët rumune, pjesërisht në ato greke dhe bullgare. Ka të ngjarë të kemi të bëjmë këtu me një element strukturor të nënshtresës ballkanike, që duket se është ruajtur me intensitet më të madh te shqiptarët.

Është interesante të vihet në dukje edhe struktura ritmike jambike (! | — ! |) e kadencave të këngëve kreshnike shqiptare. Ritmi jambik është i pranishëm këtu si ndër kadencat, ashtu dhe në brendësinë e melovargjeve. Ky tip ritmik është veçanërisht i ndjeshëm në trevat jugore polifonike. Kemi të bëjmë, pra, me një strukturë ritmike të vjetër, ekzistenca e së cilës në truallin shqiptar dokumentohet që nga antikiteti¹³.

2. Prania e një lëvizjeje dyzërëshe (zë-lahutë) në këngët e eposit heroik legjendar shqiptar është një aspekt i rëndësishëm, ndoshta nga më të rëndësishmit që tregojnë një origjinë të lashtë dhe autoktone të këtyre këngëve. Natyra e të ekzekutuarit të këngëve kreshnike, ashtu si dhe e mjaft këngëve të tjera të gjinisë lirike ose të epikës legjendare dhe historike të trevave veriore e të Kosovës, që këndohen solo

me shoqërim veglash kordofone (çifteli-sharki), është sipas rastit më shumë o më pak heterofonike, ose me prirje polifonike.

Në rapsoditë heroike, midis linjës melodike shoqëruese të lahutës dhe zërit të rapsodit ekzistojnë marrëdhënie të ngushta varësie të ndërsjelltë. Megjithatë, në këtë varësi ka një rol parësor dhe një rol dytësor të vendosur nga tradita. Në këtë rast roli parësor i përket padyshim zërit të këngëtarit, përmjet të cilit kryhet gjithë narracioni; kuptohet, lahuta është në funksion të këtij të fundit.

Tek interpretuesit e këtyre këngëve, gjatë procesit të ekzekutimit ekziston përgjithësisht një prirje për ta unifikuar melodinë e lahutës me zërin e tyre. Unisoni arrihet, në të shumtën e rasteve, atëherë kur zëri i këngëtarit lëviz brenda intervalit të tercës minore në raport me tonin bazë. (Vër re shembujt muzikorë të vendosur në fund të punimit). Po sjellim këtu ndonjë fragment nga kënga «Ulluki i Zahacit lyp mejdan» (Tropojë)¹⁴.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a lute accompaniment line. The first system has a tempo marking of $\text{♩} = 88$ and $\text{♩} = 72$. The second system has a tempo marking of $\text{♩} = 138 - 132$ and a 7-measure rest. The third system has a 6-measure rest. The lyrics are written below the vocal line.

$\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 138 - 132$ 7" 9

O lum për ty - e mo - rei lu - mi zo - te,

e ç'ka ba - ni U - llu - ki za - ha - bë - çit

6"

n' b'jeshk të nel-ta shka-u ko-ka da-ba-le ni-gin

ça - dra ush-tri - jet ka ngre = e - he,

Ky është intervali tipik brenda të cilit zhvillohet përgjithësisht motivi i këngëve të kreshnikëve. Ai (intervali i tercës minore) përbën hapësirën tonale të motivit të vërtetë dhe me shpeshtësi përdorimi më të madhe tek rapsodët më autentikë të këtyre këngëve. Zgjerimi i herëpashershëm i motovit është rrjedhojë e variacionit dhe e përpunimit që pëson ai gjatë shtjellimit të këngës, qoftë edhe në përputhje me situatat që i dikton përmbajtja poetike.

Në këngët kreshnike, mbi regjistrin e tercës ku zhvillohet një pjesë e madhe e melodisë së këngëtarit, lahuta, zakonisht nuk shkon njësh me zërin, por lëviz si një nënzë. Këtu ekzekutimi lind përgjithësisht një dyzërësh me natyrë heterofonike ose me prirje polifonike. Këto shmangie nuk shihen nga rapsodi dhe të pranishmit si humbje të ekuilibrit të tingëllimit. Përkundrazi, ato duket se pëlqehen prej tyre dhe jo më pak duhen kuptuar si thellim i karakterit epik të këngëve. Këtu nuk është fjala për lëkundje të lehta të unisonit, por për shmangie të ndjeshme midis lahutës dhe zërit, që formojnë raporte bashkëtingëluese në intervale të ndryshme, duke filluar nga ai i sekondës deri në atë të sekstës. Në të shumtën e rasteve, në këto lëvizje dyzërëshe linja melodike e lahutës tingëllon poshtë zërit të këngëtarit dhe vetëm në rastet e kadencave të brendshme që kryen nga toni nënbazal, zëri i këngëtarit zbret për një sekondë nën atë të lahutës (shih shembujt muzikorë vendosur në fund të arti-