



REPUBLIKA E SHQIPËRISË
UNIVERSITETI I ELBASANIT
“ALEKSANDËR XHUVANI”
FAKULTETI I SHKENCAVE HUMANE
DEPARTAMENTI HISTORI-GJEOGRAFI
DOKTORATURË NË ALBANOLOGJI

Disertacion

KËNGA POPULLORE QYTETARE E ELBASANIT DHE VENDI I SAJ NË
TRASHËGIMINË TONË KULTURORE

Disertanti:

Prof. As. Kastriot Tusha

Udhëheqës shkencorë:

Prof. dr. Roland Gjini

Prof. As. Dr. Majlinda Peza (Perriu)

Elbasan, 2021

REPUBLIKA E SHQIPËRISË
UNIVERSITETI I ELBASANIT
“ALEKSANDËR XHUVANI”
FAKULTETI I SHKENCAVE HUMANE
DEPARTAMENTI HISTORI-GJEOGRAFI
DOKTORATURË NË ALBANOLOGJI

Disertacion

**KËNGA POPULLORE QYTETARE E ELBASANIT DHE VENDI I
SAJ NË TRASHËGIMINË TONË KULTURORE**

Disertanti: Prof. As. Kastriot Tusha

Udhëheqës shkencorë: Prof. dr. Roland Gjini

Prof. As. Dr. Majlinda Peza (Perriu)

Juria:

1. Prof. dr. Abdulla Ballhysa..... kryetar
2. Prof. dr. Isak Shehu..... recensent,
3. Prof. As. Dr. Rudina Mita (Todri) recensent,
4. Prof. As. Dr. Sokol Saraçi anëtar,
5. Prof. Dr. Hamit Kaba..... anëtar.

Elbasan, 2021

Falenderime

Në hartimin e këtij studimi kam patur ndihmën dhe konsulencën e vazhdueshme dhe profesionale të udhëheqësve të mi shkencorë, Prof. dr. Roland Gjini dhe Prof. Ass. Dr. Majlinda Peza (Perriu), përkrahjen kurajoze të kolegëve të Departamentit të kantos së Universitetit të Arteve të Tiranës, si dhe të anëtarëve të Departamentit Histori-gjeografi të Universitetit “Aleksandër Xuvani” të Elbasanit dhe të Këshillit të Profesorëve të këtij universiteti. Një ndihmë dhe konsulencë të pakursyer dhe të vyer më ka dhënë kolegu dhe miku im, violinisti i njohur elbasanas, zoti Zeqir Sulkuqi, i cili është një njohës i mirë i këngës popullore qytetare të Elbasanit. Gjithashtu, një ndihmë dashamirëse dhe profesional, me anë të vërejtjeve e sugjerimeve, më kanë dhënë dy recensentët e disertacionit, Prof. Dr. Isak Shehu dhe Prof. ass. Dr. Rudina Mita.

Duke u shprehur të gjithëve kolegëve e miqve të mësipërm falenderimet më të përzemërta, shpresoj se me këtë punim të kem dhënë një kontribut, sado modest, në promovimin e vlerave të këngës popullore qytetare të Elbasani, si pjesë e rëndësishme e trashëgimisë kulturore të këtij qyteti e mbarë trevave shqiptare në tërësi.

Autori

Abstrakt

Në këtë studim tonin kemi për qëllim të shpalosim thelbin, dimensionet, përbërësit si dhe karakteristikat e këngës qytetare të Elbasanit, veçanërisht nga fillimi i shekullit të XX e këtej. Për hartimin e këtij studimi jemi mbështetur në hulumtimet e shkrimet e deritanishme të muzikologëve dhe etnologëve të njohur shqiptarë e të huaj, si dhe të studiuesve të trashëgimisë kulturore shqiptare në tërësi. Për realizimin e këtij punimi kam përdorur disa metoda studimi. Kam nisur me *metodën e trajtimi teorik*, bazuar në literaturën, kryesisht vendase, e kam vijuar më tej me *metodën e kërkimit* të dokumentave e fakteve nga arkiva të ndryshme, *metodën e studimit në terren*, ato të shpjegimit, si dhe *metodën e analizës*, shoqëruar me gjykime nga përvoja personale dhe afësitë e mia analizuese si specialist i këngës në tërësi.

Punimin e kam strukturuar me një Hyrje, 5 kapituj (krerë), Përfundime, Rekomandime dhe Bibliografi. Hyrja paraqet një vështrim panoramik mbi muzikën, këngën popullore në tërësi dhe atë të Elbasanit në veçanti, si produkt shpirtëror, social-historik i shoqërisë njerëzore në përgjithësi dhe asaj shqiptare në vecanti. Kreu I: “Folklori muzikor dhe vendi i Elbasanit në këngën popullore qytetare të shqipërisë së mesme” përbëhet nga 3 çështje: Këtu trajtohet tradita kulturore-muzikore e Elbasanit gjatë gjysmës së parë të shekullit XX, tipologjia dhe stili muzikor i këngës popullore qytetare të Elbasanit, si dhe transformimi dialektik dhe prirjet e lëvrimit të kësaj kënge. Kreu II: “Reflektime mbi punën e studiuesve të ndryshëm për folklorin muzikor të Elbasanit” përbëhet nga tri çështje, ku trajtohen, teoria dhe metodat e studimit të këngës qytetare të Elbasanit, dimensionet folklorik, estetik dhe artistik i këngës popullore qytetare dhe miti, kulti dhe rituali në këngën popullore. Kreu III: “Përfaqësuesit më në zë dhe ndërtimi i këngës qytetare të Elbasanit” përbëhet nga tri çështje, që parashtojnë e analizojnë kantautorë dhe autorë, interpretues të këngës popullore qytetare të Elbasanit, këtu paraqitet edhe ndërtimi dhe forma e këngës qytetare të Elbasanit, ku jepen disa tregues të ndërtimit të këngës popullore qytetare të Elbasanit dhe zbërthehen disa nga këngët më të njohura. Kreu IV: “Grupimi i këngës popullore sipas stileve muzikore dhe kuptimit religjioz” ndahet në katër çështje, që ndalet te grupimi i këngës popullore sipas stileve muzikore, si dhe grupimi i tyre sipas kuptimit religjioz: Këngë rituale pagane, Këngë rituale kristiane, dhe Këngë rituale islamike. Kreu V: “Karakteristikat e këngës popullore sipas tematikës së përzgjedhur dhe tekstit poetik”, përbëhet nga tri çështje, që janë tematika e këngës popullore të Elbasanit, këngët popullore sipas interpretimit gjinor dhe grupmoshave, si dhe roli i tekstit poetik dhe shoqërimit muzikor në përcaktimin e strukturës së këngës popullore qytetare të Elbasanit. Punimi mbyllet me Përfundime, Rekomandime e Bibliografi.

Fusha: Histori arti

Fjalë kyçe: Folklor muzikor, traditë muzikore, këngë popullore qytetare, Elbasan, autor, kantautor, interpretues i këngës, Usta Isuf Myzyri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit, tematikë e këngës, tekst poetik.

Abstract

The aim of this research is to provide the dimensions, features and characteristics of the civic songs of Elbasan, dating from the 20th century. The writing of this paper has been based on different studies and writings realized by well-known Albanian and foreign musicologists and ethnologists, as well as researchers of Albanian cultural heritage. Different research methods have been applied in conducting this research. Consultation of literature, especially Albanian one is the first theoretical method to be applied in this research. The second method to be used is that of research of documents and facts from different archives. Other methods of research are field research, interpretation and analysis method which are accompanied by opinions and ideas based on my personal experience as well as my analytic skills as a music specialist.

The structure of the paper consists of Introduction, 5 Chapters, Conclusion, Recommendations and Bibliography. The introduction provides a general view of music and folk songs in particular those of Elbasan, considering music as a spiritual and socio-historical product of human society including Albanian society too. Chapter 1 “Musical folklore and the position of Elbasan in the civic folk music of the middle part of Albania” consists of three subtopics. There is treated cultural-musical tradition of Elbasan during the first part of the 20th century, typology and musical style of civic folk music of Elbasan, as well as its dialectical transformation. Chapter 2 “Reflections on the work of different researchers over the musical folklore of Elbasan” consists of three subtopics too. There are treated the theory and research methods of the civic songs of Elbasan, folklore, esthetic and artistic dimension of the civic folk music, as well as the myth, cult and ritual in the folk music. Chapter 3 “The most well-known representatives and the establishment of the civic songs of Elbasan” consists of three subtopics too which analyze songwriters and authors as interpreters of the civic folk music of Elbasan. There is also described the establishment and the form of the civic music of Elbasan, providing some indicators of the creation and consolidation of this type of music. In this chapter there are also analyzed some of the most well-known songs. Chapter 4 “The classification of folk music according to musical styles and religious meaning” is divided into 4 subtopics which focus mainly on the classification of folk songs according to their musical style as well as their classification according to religious meaning such as Pagan ritual songs, Christian ritual songs, and Islamic ritual songs. Chapter 5 “The characteristics of folk songs according to the selected theme and poetic text” consists of three subtopics which are : the topic of folk songs of Elbasan, folk songs according to gender and age interpretation, as well as the role of poetic text and music in the determination of their structure, that is the structure of the civic folk songs of Elbasan. The paper concludes with the conclusions, recommendations and the bibliography consulted in the realization of this research.

Field: History (Art History)

Key words: *Musical Folklore, musical tradition, civic folk songs, Elbasan, author, songwriter, music interpreter, Isuf Myzyri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit, songs' themes, poetic text.*

DEKLARATË

Unë i nënshkruari **Kastriot Tusha**, që paraqes për mbrojtje të gradës shkencore “doktor” në albanologji, pranë departamentit Histori-Gjeografi të Universitetit “A. Xhuvani” të Elbasanit punimin e tim me temë “**Kënga popullore qytetare e Elbasanit dhe vendi i saj në trashëgiminë tonë popullore**”, deklaroj me përgjegjësi të plotë se ky punim është tërësisht i realizuar nga unë, është punim origjinal dhe **është i gatshëm për t’u paraqitur për mbrojtje** përpara Jurisë.

Autori

Kastriot Tusha

PËRMBAJTJA

PARATHËNIE f. VIII

HYRJJE f. 1

Kreu I: FOLKLORI MUZIKOR DHE VENDI I ELBASANIT NË KËNGËN POPULLORE QYTETARE TË SHQIPËRISË SË MESME

I.1. Tradita kulturoro-muzikore e Elbasanit. f. 10

I.2. Tipologjia dhe stili muzikor i këngës së Elbasanit. f. 6

II.3. Transformimi dialektik dhe prirjet e lëvrimit të këngës popullore
qytetare të Elbasanit. f. 20

Kreu II: REFLEKTIME MBI PUNËN E STUDIUESVE TË NDRYSHËM PËR FOLKLORIN MUZIKOR TË ELBASANIT

II.1. Teoria dhe metodat e studimit të folklorit muzikor e këngës
qytetare të Elbasanit. f. 25

II.2. Dimensioni folklorik, estetik dhe artistik i këngës popullore qytetare. f. 29

II.3. Miti, eposi dhe rituali në këngën popullore. f. 33

Kreu III: PËRFAQSUESIT MË NË ZË DHE NDËRTIMI I KËNGËS QYTETARE TË ELBASANIT

III.1. Kantautorë dhe autorë. f. 40

III.2. Interpretues të këngës popullore qytetare të Elbasanit. f. 50

III.3. Ndërtimi dhe forma e këngës qytetare të Elbasanit. f. 52

Kreu IV: GRUPIMI I KËNGËS POPULLORE SIPAS STILEVE MUZIKORE DHE KUPTIMIT RELIGJIOZ

VI.1. Grupimi i këngës popullore. f. 72

IV.1.1. Kënga popullore e Shqipërisë së Veriut. f. 73

IV.1.2. Kënga qytetare shkodrane. f. 75

IV.1.3. Kënga popullore e Shqipërisë së Mesme f. 78

IV.1.4. Kënga Toske. f. 85

IV.1.5. Kënga Labe (Isopolifonia).	f. 93
IV.2. Këngët rituale pagane.	f. 97
IV.3. Këngët rituale kristiane.	f. 100
IV.4. Këngët rituale islamike.	f. 110

Kreu V: KARAKTERISTIKAT E KËNGËS POPULLORE SIPAS TEMATIKËS SË PËRZGJEDHUR DHE TEKSTIT POETIK

V.1. Shumëllojshmëria tematike e këngës popullore në vendin tonë dhe tematika e këngës popullore të Elbasanit.	f. 117
V.2. Këngët popullore sipas interpretimit gjinor dhe grupmoshave.	f. 123
V.3. Roli i tekstit poetik dhe shoqërimit muzikor në përcaktimin e strukturës së këngës popullore qytetare të Elbasanit.	f. 131

PËRFUNDIME	f. 138
REKOMANDIME	f. 143
BIBLIOGRAFIA	f. 146
PËRMBLEDHJE NË ANGLISHT (SUMMERY)	f. 150

PARATHËNIE

Personalisht pjesën më të madhe të jetës sime, duke u përcaktuar nga talenti dhe profesioni im, ia kam kushtuar këngës. Kam lindur e jam rritur në Elbasan, në qytetin me tradita të thekshme për këngën, veçanërisht për këngën popullore në tërësi e këngët popullore qytetare në veçanti. Më kanë magjepsur këto këngë, sidomos ato të krijuara nga mjeshtrit Usta Isuf Myzyri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit. Pavarësisht se profesioni im është ai i tenorit, përherë kam pasur dëshirë e tërheqje për t'i kënduar edhe vetë këto këngë. Për më tepër, kam qenë kureshtar për të njohur mënyrën se si lindi e si u zhvillua kënga popullore qytetare elbasanase, cilët janë krijuesit e interpretuesit e saj, çfarë vendi zë ajo në folklorin muzikor shqiptar dhe në trashëgiminë kulturore të popullit tonë. Detyra e pedagogut të muzikës në Universitetin e Arteve Tiranë, më shtyu më tej drejt kësaj tendence. Gjykova, që mundësia ime më e mirë për ta realizuar këtë dëshirë, do të ishte përfshirja në kualifikimin tim të mëtejshëm, nëpërmjet mbrojtjes së disertacionit me një temë kushtuar këngës popullore qytetare të Elbasanit. Prandaj kërkoja pranë departamentit të Histori-Gjeografisë, të Universitetit “Aleksandër Xhuvani të Elbasanit përfshirjen time në programin e studimit të nivelit të tretë “Doktoraturë në Albanologji, profili histori” për të mbrojtur tezën doktrale “Kënga popullore qytetare e Elbasanit dhe vendi i saj në trashëgiminë tonë kulturore”. Me vullnet e motivim u futa në kërkime e në studime për të arritur objektivin e caktuar.

Në këtë studim tonin, kemi për qëllim të shpalojmë thelbin, dimensionet, përbërësit dhe karakteristikat e këngës qytetare të Elbasanit, veçanërisht nga fillimi i shekullit të XX-të e këtej. Për hartimin e këtij studimi, jemi mbështetur në hulumtimet e shkrimet e deritanishme të muzikologëve dhe etnologëve të njohur shqiptarë, si Ramadan Sokoli, Mithat Stringa, Baki Kongoli, Albert Paparisto, Vasil Tole, Spiro Shituni, Hysen Filja, Eno Koço, Piro Miso, Mikaela Minga, të studiuesve të trashëgimisë kulturore shqiptare në tërësi, si Dhimitër Shuteriqi, Alfred Uçi, Qemal Haxhihasani, Andromaqi Gjergji, Mark Tirta, Shaban Sinani, Leksi i Vinit, etj. Sa i takon këngës qytetare elbasanase, nuk ka një studim të mirëfilltë kushtuar vetëm këtij drejtimi, por disa krijime të veçanta nga studiues të ndryshëm për folklorin muzikor, këngën popullore dhe përfaqësues kryesorë të

kësaj muzike, sikurse është libri i botuar nga etnologu elbasanas Thanas Meksi “Mjeshtër i këngës popullore”, kushtuar Usta Isuf Myzyrit. Po nga ky autor, kemi edhe librin “Etnofolku Elbasanas”, libri “Isuf Myzyri” i autorëve Alfons Balliçi e Sulë Dedej, apo libri i mësuesit elbasanas Eduart Hoxholli “Bodini, Këngët e një zemre”, kushtuar kompozitorit të njohur të muzikës popullore të Elbasanit Mustafa Bodini. Një ndihmesë të veçantë për këtë studim më dha edhe libri i botuar së fundmi nga studiuesja e etnomuzikologjisë, Mikaela Minga, me titull “Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfehen”, ku ajo jep të dhëna të rëndësishme për këngët popullore dhe kishtare, duke studiuar regjistrimet e disa prej këtyre këngëve si dhe regjistrimet në zë të disa prej interpretuesve të këngëve të Elbasanit. Kohët e fundit, është botuar një libër për Aleks Vinit, përgatitur nga Kreshnik Belegu dhe Ortenca Dakli me titull “Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit”, botuar nga “Rama Graft”, i cili jep një paraqitje të kënaqshme të jetës e veprimtarisë së Aleks Vinit si mbledhës i folklorit të Elbasanit. Ka edhe disa shkrime e artikuj studimorë apo informativë për muzikën popullore të Elbasanit si dhe për kompozitorë e interpretues të kësaj muzike, shkruar nga Baki Kongoli, Hyjni Ceka, Mehmet Bebeti, Sulë Dedej, Alfons Balliçi, Sytki Çerekja, Fetah Biza, etj.

Për realizimin e këtij studimi, kam përdorur disa metoda studimi. Kam nisur me *metodën e trajtimi teorik*, bazuar në literaturën, kryesisht vendase, për muzikën popullore qytetare në përgjithësi, e asaj të Elbasanit në veçanti. Burimet kryesore të literaturës, përveç se nga biblioteka ime personale, i kam siguruar nga Biblioteka Kombëtare Tiranë, Biblioteka e qytetit Elbasan, Biblioteka e Universitetit të Arteve, etj.

Është përdorur gjithashtu edhe *metoda e kërkimit* të dokumentave dhe burimeve të shkruara nga arkiva të ndryshme, konkretisht nga Arkivi Qendror i Shtetit, Tiranë, Arkivi i Insititutit të Kulturës Popullore Tiranë, Arkivi i Universitetit të Arteve, Tiranë, Arkivi i Qendrës së Studimeve Albanologjike Tiranë, Arkivi i Muzeut Etnografik Elbasan, Arkivi i Teatrit Skampa, Elbasan.

Gjithashtu, kam përdorur *metodën e studimit në terren*. Për këtë, kemi zhvilluar biseda, anketa, intervista e diskutime me përfaqësues të ndryshëm të artit e muzikës, me pjesëtarë të famijeve të muzikantëve të shquar të muzikës popullore, si dhe me specialistë e studiues të fushave të muzikës e të trashëgimisë kulturore në tërësi, në Elbasan e më gjerë.

Metodat kryesore të përdorura gjatë parashtrimit të tezës janë ato të shpjegimit dhe e interpretimit të fakteve e dukurive që lidhen me përmbajtjen dhe tiparet dalluese të muzikës popullore qytetare të Elbasanit, metoda e analizës, shoqëruar me gjykime nga përvoja personale dhe afësitë e mia analizuese si specialist i këngës në tërësi. Mështetur në këto metoda, jam përpjekur që me punimin tim të paraqes një studim sa më të plotë për këtë problem.

Punimin e kemi strukturuar, në bashkëpunim me udhëheqësit shkencor, në Parathënie, Hyrje, 5 kapituj (krerë), Përfundime, Rekomandime dhe Bibliografi. Në Parathënie trajtoj arsyet se përse zgjedha këtë tezë për mbrojtjen e doktoraturës, studimet e deritanishme për këtë problem, burimet dhe metodat ku jam mbështetur për trajtimin e temës si dhe strukturën e saj. Në Hyrje, paraqes një vështrim panoramik mbi muzikën, këngën popullore në tërësi dhe atë të Elbasanit në veçanti, si produkt shpirtëror, social-historik i shoqërisë njerëzore në përgjithësi dhe asaj shqiptare në veçanti.

Kapitulli I: “FOLKLORI MUZIKOR DHE VENDI I ELBASANIT NË KËNGËN POPULLORE QYTETARE TË SHQIPËRISË SË MESME” përbëhet nga 3 çështje: 1. Tradita kulturore e muzikore Elbasanit, ku trajtohet një histori e përmbledhur e muzikës dhe këngës qytetare nga fillimi shekullit të XX deri në ditët tona, çështja e dytë: Tipologjia e këngës së Elbasanit, ku përvec tipologjisë trajtohet edhe stili i kësaj muzike, dhe çështja e 3-të. Transformimi dialektik dhe prirjet e lëvrimin të këngës popullore qytetare të Elbasanit.

Kapitulli II: “REFLEKTIME MBI PUNËN E STUDIUESVE TË NDRYSHËM PËR FOLKLORIN MUZIKOR TË ELBASANIT” përbëhet nga tri çështje: 1. Teoria dhe metodat e studimit të këngës qytetare të Elbasanit, 2. Dimensionin folklorik, estetik dhe artistik i këngës popullore qytetare, 3. Miti, kulti dhe rituali në këngën popullore.

Kapitulli i III: “PËRFAQËSUESIT MË NË ZË DHE NDËRTIMI I KËNGËS QYTETARE TË ELBASANIT” përbëhet nga tri çështje: çështja e parë: Kantautorë dhe autorë, ku jepet kontributi i kompozitorëve më të njohur të këngës popullore qytetare të Elbasanit, çështja e dytë: Interpretues të këngës popullore qytetare të Elbasanit, këtu paraqiten disa nga këngëtarët, interpretues të veglave muzikore, dirigjentët më të njohur të kësaj kënge, dhe çështja e tretë: Ndërtimi dhe forma e këngës qytetare të Elbasanit, ku

jepen disa tregues të ndërtimit të këngës popullore qytetare të Elbasanit dhe zbërthehen disa nga këngët më të njohura.

Kapitulli IV: “GRUPIMI I KËNGËS POPULLORE SIPAS STILEVE MUZIKORE DHE KUPTIMIT RELIGJIOZ” ndahet në katër çështje, 1. Çështja e parë: Grupimi i këngës popullore sipas stileve muzikore, me pesë nënçështje: 1. Kënga popullore e Shqipërisë së Veriut, 2. Kënga popullore qytetare shkodrane, 3. Kënga popullore e Shqipërisë së Mesme, ku trajtohen këngët popullore qytetare të Tiranës, Durrësit e Kavajës, 4. Kënga toske, që paraqet këngët popullore qytetare të Beratit, Përmetit, Korçës dhe Vlorës dhe nënçështja e 5-të Kënga Labe, ose isopolifonia. Çështja e dytë: Këngët rituale pagane, këngë të cilat janë krijuar që në kohën e besimit pagan dhe që disa prej tyre janë trashëguar deri në ditët tona, çështja e tretë: Këngët rituale kristiane, duke qenë se këto këngë janë të pranishme në Elbasan e zonat përreth, pasi Elbasani ka një numur të konsiderueshëm besimtarësh kristinë otodoksë. Çështja e katërt: Këngët rituale islamike, janë të përhapura e të trashëguara të paktën nga pushtimi osman e në vazhdim, kjo edhe për faktin tjetër se në Elbasan e trevat e tij besimtarët islamë përbëjnë shumicën e popullsisë.

Kapitulli i V: “KARAKTERISTIKAT E KËNGËS POPULLORE SIPAS TEMATIKËS SË PËRZGJEDHUR DHE TEKSTIT POETIK”, përbëhet nga tri çështje: çështja e parë, Shumëllojshmëria tematike e këngës popullore në vendin tonë dhe tematika e këngës popullore të Elbasanit, çështja e dytë: Këngët popullore sipas interpretimit gjinor dhe grupmoshave dhe çështja e tretë: Roli i tekstit poetik dhe shoqërimit muzikor në përcaktimin e strukturës së këngës popullore qytetare të Elbasanit. Punimi mbyllet me Përfundime, Rekomandime e Bibliografi.

HYRJE

Muzika është pjesë e pandarë e jetës sonë personale, familjare, shoqërore dhe më gjerë. Çdo popull, komunitet apo etni, si element të rëndësishëm të dallimit të tij, mes të tjerash, ka edhe muzikën tradicionale. Etnomuzikologët e përcaktojnë muzikën si arti i shprehjes së ndjenjave dhe mendimeve me anë të tingujve. Sami Frashëri thotë se grada e qytetarisë dhe e moralit të një kombi kuptohet nga këngët dhe lojërat e tij. Ndërsa studiuesi muzikolog, akademiku Vasi S. Tole shprehet se muzika jonë popullore dhe gjithçka lidhet me të, është një reflektim specifik dhe pasqyrim i tipareve origjinale të popullit shqiptar, i veçorive të tij gjenetike dhe etnokulturore dhe njëkohësisht edhe i reflekseve, substrateve dhe adstrateve të ballafaqimit të kësaj kulture me kulturat e huaja.¹

Elementet kryesore të muzikës janë; toni (ku përfshihet: melodia dhe harmonia), ritmi (bashkë me konceptet e afërta që janë tempo, metri dhe artikulimi), dinamika, kualiteti zënor si dhe teksti poetik. Muzika e mirëfilltë ka lindur bashkë me qytetërimin, por rrënjët e saj janë më të hershme, që në parahistori, në rendin gjinor e fisnor. Një ndër gjinitë më të hershme të muzikës është kënga, e cila në format e para të muzikës vokale shfaqet si këngë popullore dhe përbën një ndër shtyllat më të rëndësishme të folklorit muzikor. Kënga është njëkohësisht edhe gjinia më e thjeshtë e muzikës në tërësi dhe në thelb, ajo është një unitet mes poezisë dhe melodicitetit, e cila realizohet nga zëri në kuptimin muzikor i një njeriu të vetëm këngët soliste, ose grup njerëzish, kori siç cilësohet ndryshe.

Muzika me tinguj, mendohet të jetë ndër gjinitë e para të muzikës në tërësi. Shenjat e para të muzikës të luajtur nga vegla muzikore, si fyelli, janë gjetur nga arkeologët dhe i takojnë periudhës nga paleoliti i hershëm deri në fund të tij. Muzika popullore e kënduar, sipas studiuesve, fillesat e saj i ka në neolit, 5-4 mijë vjet pr. l. K., kur arti në tërësi ishte i karakterit ekspresiv². Ajo lindi në rrethana të caktuara ekonomike, shoqërore dhe shpirtërore. Ashtu si vizatimet, pikturat e skulpturat në fillesat e tyre, edhe muzika lindi si nevojë e brendshme shpirtërore për të reaguar ndaj dukurive jetësore, natyrore e

¹ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 22.

² Roland Gjini, *Histori e lashtë, Prehistoria, Lindja dhe Greqia*, Tiranë: SHBLU, 2010, f. 27.

shoqërore. Mendohet se në kohë të lashtë, muzika mund të ishte e burrave, e grave apo e tërë grupit, pra miks, burra e gra. Me ndarjet e punës mes grave e burrave, u bë më e pranishme muzika për burra me vete e për gra më vete. Kështu, në kohën e bujqësisë me shat, ku punët kryesore i bënin gratë, ato kënaqësitë e lëmit të bollshëm pas korrjes së drithit e shprehnin duke brohororitu e kënduar rreth lëmit, fjalët e kënduara shoqëroheshin me përplasje shuplakash, ose shkopinjshe apo gurësh. Etnografët mendojnë se burrat neolitikë kishin nisur të këndonin, edhe ata të nxitur nga suksesi i aktivitetit të tyre, për shembull, mbidheshin rreth gjahut të madh, si buall apo dre e këndonin. Më tej, për këngët e burrave në neolit është hedhur mendimi se ata mund të kenë shoqëruar këngët e tyre me vegël rrethanore muzikore, që mund të ishte tehu i tendosur i harkut, mbi të cilit duke fërkuar shigjetën nxirreshin tinguj që shoqëronin fjalët e këngës.

Sa i takon muzikës si tingull i nxjerrë nga vegla muzikore, në Ballkan e Mesdheun Lindor veglat e para muzikore të gjetura nga arkeologët i takojnë eneolitit, ose kohës së bakrit (3 000-2 100 pr. l. K.). Përmendim këtu dy statuja mermeri të gjetura në ishullin Keros, deti Mesdhe, ku njëri përfaqëson një muzikant me fyell dysh dhe tjetri, një me harpë trekëndore. Në trojet shqiptare, sipas Neritan Cekës, muzika dhe vallet plotësonin kënaqësi të jetës te ilirët dhe se dardanët përdornin fyellin, ndërsa mollosët kishin një kërcim të thjeshtë të ngadalshëm, që quhej kërcim jambik mollos³. Në trevën e Elbasanit, materiali i parë arkelogjik që ka lidhje me muzikën, është një figurinë e djaloshit muziktar duke i rënë lirës (shekulli III pr. l. K.) gjetur në kalanë e Bixëllenjës, që ndodhet pak kilometra në veri të këtij qyteti.⁴

Në rrjedhën e shekujve, dekadave e viteve muzika erdhi duke evoluar dhe zgjeruar, duke u ndarë në zhanre e gjini, ku me e hershmja dhe njëkohësisht më e përhapura u bë dhe mbeti muzika popullore.

Aktualisht, muzika popullore shqiptare përbën treguesin më cilësor të folklorit muzikor, nga njëra anë dhe nga ana tjetër, pasurinë më të madhe të trashëgimisë kulturore të popullit tonë. Folklori muzikor shqiptar, na paraqitet jashtëzakonisht i pasur. Ai na shfaqet në ekzistencën e muzikës vokale që nga forma njëzërëshe e deri te shumëzërëshi;

³ Neritan Ceka dhe Myzafer Korkuti, *Arkeologjia*, Tiranë: 1996, f. 13.

⁴ Vasil S. Tole, *Enciklopedia e iso-polifonisë popullore shqiptare*, Tiranë: EUGEN, 2007, f. 33.

në muzikën me vegla popullore; muzikën me zë e vegla, kaba, muzikën për shoqërimin e valleve popullore, etj.

Folklori muzikor i Elbasanit trevave përreth tij shfaqet sa origjinal, aq edhe i larmishëm e me ndikime nga trevat e tjera afër tij. Këtu gërshetohen të gjitha llojet e muzikës folklorike, nga kënga homofonike (njëzëshe), polifonike (shumëzëshe), nga kënga me iso e deri te vallja e kënduar apo muzika instrumentale popullore. Para lindjes së muzikës popullore qytetare, folklori muzikor, nga studiues të ndryshëm, cilësohet edhe si muzikë tradicionale.

Termat muzikë popullore, këngë popullore dhe vallëzim popullor janë shprehje relativisht të vonshme. Ato paraqesin një shtrirje ose zgjerim të kuptimit të termit folklor, që u krijua në vitin 1846 nga studiuesi dhe antikuaristi anglez William Thoms për të përshkruar "traditat, zakonet dhe besëtytnitë e klasave të pakulturuara".⁵ Termi rrjedh më tej nga shprehja gjermane *volk*, në kuptimin e "popullit në tërësi". Megjithatë kuptohet që muzika popullore është muzikë e popullit, studiuesit ende japin përcaktime të paqarta dhe të pakapshme. Disa madje as nuk janë dakord se duhet të përdoret termi muzikë popullore. Muzika popullore mund të ketë tendencë për disa karakteristika të caktuara, por nuk mund të diferencohet qartazi në terma thjesht muzikorë. Një kuptim që jepet shpesh është ai i "këngëve të vjetra, pa kompozitorë të njohur". Një përkufizim i përdorur gjerësisht është thjesht "Muzika popullore është ajo të cilën e këndojnë njerëzit (populli)".

Sa i takon termit "muzika shqiptare", në tërësi dhe termit "muzikë shqiptare që lind e orientohet nga populli" nuk duhet ta thjeshtëzojmë vetëm në kuptimin e drejtëpërdrejtë të fjalëve që përmban ky emërtim. Muzika jonë është vetëm një segment i shkurtër në mijëra vjet muzikë të njerëzimit⁶. Por ky segment, sa do i shkurtër në linjën gjigande të muzikës mbarëbotërore, përmban dhe përfshin një inventar dhe një pasuri sa të gjerë, aq edhe interesante dhe magjepsëse. Kjo trashëgimi, më së shumti, cilësohet si folklori muzikor shqiptar.

Pjesa më e rëndësishme e folklorit muzikor të Shqipërisë së Mesme, pra edhe e zonës së Elbasanit, është muzika popullore. Si kudo në qytete të tjera, edhe këtu, me kalimin e

⁵ Percy Scholes, *The Oxford Companion to Music*, OUP 1977, article "Folk Song".

⁶ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 3.

kohës, në fillim të shekullit XX, lindi muzika popullore qytetare. Kjo muzikë ka lindur nga muzika popullore fshatare e krahinave më të afërta. Studiuesi Hysen Filja thekson se kur flasim për muzikën popullore të Shqipërisë së Mesme, mes të tjerash, kemi parasysh një kulturë sa të larmishme e të njohur në popull, aq edhe të ndërlikuar nga pikëpamja intonativo-modale. Për këtë ai jep tri arsye: Së pari, brenda saj kryqëzohen elemente të kulturës qytetare. Kështu, gjatë rrjedhës historike ato mund të shfaqen me shoqërim apo shoqërim orkestral. Konkretisht, për shembull, një pjesë e këngëve historike, të këngëve të dashurisë etj, këndohen të shoqëruara nga orkestrina popullore, ndërsa pjesa tjetër e tyre këndohet pa shoqërim orkestral dhe në një stil të ndryshëm nga këngët me shoqërim. Po kështu, këngët e djepit, ritualet etj., që bëjnë jetë gjithashtu në qytete, këndohen pa shoqërim orkestral. Së dyti, në fshatra ekziston një kulturë e pasur muzikore, e cila krahas tipareve të veçanta, ruan lidhje të ngushta me atë të qytetit. Madje, disa herë, mes kulturës muzikore qytetare dhe asaj fshatare ndeshet i njëjti shtrat intonativo-modal, pa bërë fjalë pastaj për praninë e një repertori herë-herë të përbashkët. Së treti, në këtë krahinë gjen krijime të tilla, të cilët kanë arritur përsosmëri të lartë⁷.

Të dhënat e para për praninë e muzikës popullore në qytetin e Elbasanit, na i jep kronikani osman Evlia Çelebiu në librin e tij “Shqipëria para dy shekujsh”, ku mes të tjerash shkruan se në Elbasan, në atë kohë, pra shek. XVII, ka ekzistuar një orkestër e vogël frymore (fanfarë) me 6-7 vetë, që u binin veglave muzikore dy herë në ditë te rrapi i Bezistanit⁸. Ndërsa studiuesi muzikolog Vasil Tole, fillesat e dokumentuara të muzikës popullore i shtyn më përpara në kohë, duke u shprehur se që në shekullin e XVI në Elbasan një tajfë prej 6 vetësht u binte veglave muzikore⁹. Tajfa ishte një formacion muzikor e modelit islamiko-oriental, e përhapur në qytetet shqiptare në shekujt XVI-XVII, në Elbasan u fut që në fillimet e depërtimit të saj si model në trojet shqiptare.

Gjatë pushtimit osman, sidomos në shekujt XVI-XVII ndikimi oriental në muzikën popullore shqiptare ka qenë i dukshëm. Disa muzikologë mendojnë se më i theksuar ky ndikim ka qenë në muzikën e Shqipërisë së Mesme. Duhet të theksojmë se, ky ndikim nuk ka qenë me kujfij të prerë, pasi në shumicën e këngëve shfaqet si bashkëpumin ose si ecje paralele. Kështu, një studiues përmend se në horizontin e këngës shqiptare, të paktën

⁷ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë: 1991, f. 4-5.

⁸ Evlia Celebia, *Shqipëria para tre shekujsh*, 2000, “Besa”, f. 101.

⁹ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 63.

nga mesjeta e këtej, kanë bashkëpunuar në një harmoni të lakmueshme origjinalitetet e spikatur etno-kombëtarë me shprehjet më të përparuara (nganjëherë jo përparimtare) të hapësirave ballkanike, mesdhetare e deri evropiane.¹⁰ Ndërsa një tjetër studiues vëren se në këtë periudhë, nga pikëpamja melodike, në shumë këngë popullore të Shqipërisë së Mesme, kromatika dhe sekonda e zmadhuar, që, sipas studiuesve, janë shprehje të muzikës orientale, për të cilën është bërë zakon të thuhet turke, shfaqen të kufizuara.¹¹

Studiues të ndryshëm, veçanërisht ata që merren me muzikën, me kohë kanë hedhur mendimin se pararendësja e këngës popullore qytetare elbasanase ka qenë kënga e muzika e fshatrave. Kjo këngë këndohej jo vetëm në fshat, por edhe në qytet. Muzikologët si këngën më të vjetër popullore në fshatrat e qytetin e Elbasanit mbajnë “Çohuni djema shaloni atin”, e cila datohet diku aty nga fillimi i shek. XVIII, e kënduar fillimisht në zonën Veriore dhe Verilindore të Elbasanit. Tradita e kësaj zone në muzikë vijoi edhe në shekujt e dekadat pasardhëse. Kështu, etnologu Thanas Meksi shkruan se që nga shekulli XIX përmendej orkestrina popullore e Ramë Sulejmanit nga fshati Bradashesh, orkestër e cila shoqëronte këngët popullore të Shqipërisë së Mesme nga përroi Kushës, në grykë të Zaranikës, deri në Funar e Krrabë¹².

Gjatë shekullit XIX, Elbasani dhe fshatrat përreth tij kishin repertorin e tyre të këngëve, kryesisht këngë historike trimërie. Profesor Shuteriqi përmend se ndër të parët që i mbledhën këto këngë ishte kalajasi Spiro Papajani, i cili në vitin 1959, në dorëshkrim, ka hedhur disa nga këto këngë. Sipas tij (prof. Shuteriqit) ka patur edhe dorëshkrime të tjera këngësh të bejtexhinjve të qytetit të Elbasanit, por edhe të Beratit, Shkodrës, deri në Ulqin, që këndoheshin në qytetin tonë. Ndër këto këngë ai përmend “Këngën e Memës”, së kohët së Bushatllinjve, apo ajo më e moçmja, e kaçakut të detit, ulqinakut Haxhi Ali.¹³ Muzikologët theksojnë gjithashtu se si formacion muzikor pararendës i muzikës popullore qytetare ka qenë ahengu. Përgjithësisht për ahengun thuhet se është shumë i vjetër dhe, ashtu siç nuk njihen shumica e autorëve të këngëve, ashtu nuk nuk dihet me saktësi edhe koha kur ai ka zënë fill.¹⁴ Ka të ngjarë që edhe orkestrina e Bradasheshit e

¹⁰ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 68.

¹¹ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë: 1991, f. 4.

¹² Thanas Meksi, *Mjeshtëri i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 11.

¹³ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, (botuar në kuadër të veprave seriale mbledhës të folklorit, nr. 9), botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 6.

¹⁴ Kolë Gurashi, *Ahengu shkodran*, dorëshkrim, Arkivi i Institutit të Kulturës Popullore, f. 1.

shekullit XIX, drejtuar nga Ramë Sulejmani, të ketë qenë organizuar në formën e ahengut. Profesor Dhimitër Shuteriqi thekson se kur isha ende i ri, dëgjoja në Elbasan të këndoheshin këngë të vjetra, që ne i quanim këngë qyteti, të cilat ishin plot melizma. Këto këngë i përdorin edhe pak fshatra veriore pranë, si në krahinën e Zaranikës.¹⁵

Në qytetin e Elbasanit e para orkestrinë me vegla muzikore, kryesisht me tela, që nisi shkëputjen nga tradita e ahengut, u ngrit nga Usta Isuf Myzyri në vitin 1905. Anëtarë të saj ishin: Simon Vela me çyr (vegël popullore kordofone), Mahmut Ashiku me lahutë (vegël popullore me 4 tela, ose mandollë) Arif Cerma-Topalli me dajre; Thoma Prifti me gërnëtë; Mehmet Gurra me ud (mandollë me 5 tela) Ibrahim Zaimi me çyr bishtgjatë; Myrteza Graceni dhe Riza Berati me violinë.¹⁶

Muzika, ashtu si gjithë arti botëror i çdo epoke, është produkt i rrethanave të caktuara universale dhe specifike, po aq sa ç'është edhe produkti i domosdoshmërisë historike. Marrëdhëniet e muzikës me shoqërinë, kanë nganjëherë një logjikë të tillë kapriçioze që krijon iluzione dhe zor se të ndihmon të zbulosh diçka pa u thelluar gjerësisht në analizë e argumentim¹⁷. Prandaj, gjatë studimit të trashëgimisë sonë folklorike e kulturore, në rastin tonë të muzikës popullore, duhet të mbajmë në konsideratë rrethanat historike, në aspektin ekonomik, shoqëror, pse jo edhe në aspektin politik.

Si pasojë e ndryshimeve ekonomike e shoqërore të shekullit XX, sidomos pas shpalljes së Pavarësisë e krijimit të shtetit shqiptar, muzika popullore qytetare elbasanase pësoi ndryshime të mëdha. Krijohen klube e shoqëri të ndryshme kulturore e muzikore, pasurohen tematikat e këngëve. Persona të arsimuar përmirësojnë strukturën dhe ekzekutimin e këngës, shtohen tematikat e motivet e këngës popullore në tërësi dhe të asaj qytetare në veçanti, etj.

Elbasani nga pikëpamja gjeografike ndodhet, pothuaj në mes të Shqipërisë. Ky pozicion i tij bën të mundur lidhjet e Veriut me Jugun, Lindjes me Perëndimin, këtu kryqëzohen e ndërthuren jo vetëm rrugët, por edhe dialektet, kulturat, zakonet, traditat, ritualet, pra trashëgimia kulturore e shqiptarëve në tërësi. Nuk ka krahinë shqiptare, besim apo sekt fetar, pakicë kombëtare apo komunitet etno-kulturor që është i pranishëm në Shqipëri që

¹⁵ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, (botuar në kuadër të veprave seriale mbledhës të folklorit, nr. 9), botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 4.

¹⁶ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 68.

¹⁷ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 5-6.

të mos ketë përfaqësues të vet në Elbasan. Falë tolerancës, mikpritjes dhe zemërbutësisë së elbasanasve ata janë vendosur këtu nga koha në kohë, duke e ndjerë veten mirë e komodë, ashtu si vendasit e hershëm. Ky pozicion gjeografik bëri që në Elbasan dhe trevat përreth, të kryqëzohen dhe bashkëjetojnë jo vetëm dialektet, zakonet, traditat, kulturat, por edhe tipat e llojet e muzikave tradicionale. Kështu qyteti, lugina e Shkumbinit nga Labinoti deri në Peqin, pjesa veriore e veriperëndimore e rrethit, kryesisht fshatrat e grykës së Zaranikës, të dallojnë dukshëm për stilin e muzikës së Shqipërisë së Mesme, ku spikat si tipologji më vete kënga popullore qytetare e Elbasanit. Ndërkaq, në Shpat, në pjesën jugore të rrethit dhe në Dumre, dallon isopolifonia, në Shmil e pjesën verilindore shfaqet muzika popullore me lodër. Pra, në rrethin e Elbasanit veç muzikës tipike qytetare vendase, duken edhe lloje të folklorit muzikor, që janë tipike të muzikës popullore si për Veriun, ashtu edhe për Jugun e Shqipërisë.

Elbasanishtja si dialekt tingëllon ëmbël dhe është më se i kuptueshëm nga të gjithë shqiptarët, gegë apo toskë qofshin. Më tej akoma, kënga popullore e Elbasanit gjeti terren për t'u shtrirë jo vetëm në këtë qytet por edhe më gjerë për faktin që, *së pari*, natyra e heshtur dhe gazmore e elbasanasit, shpirti qejf paprishur dhe qejfli i tij, e kërkojnë një këngë të gëzuar e të qetë, apo siç i thonë të vjetërit: “dautie”, që ta lumturonte në çdo çast. *Së dyti*, Elbasani, duke qenë vendlindja e shumë krijuesve letrarë dhe shumë dijetarëve dhe poetëve, krijonte mundësinë e lindjes së mjaft teksteve melodiozë, të lehta e të shikueshme për t'u muzikuar. *Së treti*, kënga e shtruar dhe e qetë i shkonte për shtat njeriut të mirë e të shkolluar elbasanas¹⁸. Të gjithë këto faktorë bënë të mundur që nga vitet 20-30-të shekullit të XX e këtej, kënga popullore qytetare e Elbasanit të përhapej me shpejtësi në qytete e krahina të tjera të vendit, deri në Kosovë, Mal të Zi, Maqedoni, e kudo që banonin shqiptarë. Nga kjo kohë e në vijim, këngët elbasanase ishin të pranishme në dasmat, festat e ritualet në mjaft qytete e krahina të vendit, sidomos në Berat, Myzeqe, Peqin, Kavajë, Durrës, Tiranë, Shkodër, si dhe në Prishtinë, Gjakovë, Pejë, Prizren, Shkup, Tetovë, Gostivar, Strugë, etj.

Artistët e vërtetë i kanë qenë përherë mirënjohës popullit, jo vetëm për pasurinë konkrete artistike të tij, por edhe për ato mundësi potenciale që kanë shërbyer si mbështetje për

¹⁸ Thanas Meksi, *Etno folku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 132.

krijimin e origjinaliteteve të kulturës artistike preofesioniste¹⁹. Prandaj edhe artistë popullorë apo profesionistë shqiptarë, pra edhe elbasanas, u mbështetën fort te tradita popullore foklorike në tërësi, por dhe në atë të qytetit e trevave përreth ku jetonin, duke na sjellë gjatë shekullit XX një prodhimtari muzikore cilësore të këngës popullore e qytetare. Kënga popullore për elbasanasit, ishte një pjesë e pandarë e jetës së tyre të përditshme. Në shumicën e familjeve të këtij qyteti në gëzime, festa, në dreka e darka familjare e shoqërore, kënga do të ishte e pranishme. Në lagjen Kala, kishte disa grupe burrash që këndonin bashkarisht nëpër shtëpi këngën popullore. Kështu, në shtëpinë e Xhufkajve këndonte Kolë Xhufka me shokë, në shtëpinë e Shuteriqëve këndonte Ligor e Sif Shuteriqi me shokë, te hamami (Në Kala, K. T.) këndonte Leksi i Vinit, e kështu me radhë. Ndërsa fëmijët rrinin prapa derës e dëgjonim me vëmendje kur këndonin më të rriturit²⁰.

Me konsolidimin e shtetit shqiptar, me formimin e institucioneve social-kulturore, sidomos me daljen e Radios e më pas edhe Televizionit, jo vetëm këngëtarë elbasanas si Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Stefan Marku, Zeliha Sina, Albert Tafani, vëllezërit Mehdi e Demir Zena, deri te më të rinjtë, Zina Zdrava, Suzana Qatipi, Agim Saliu, Mustafa Mehja, Engantina Toska e të tjerë, por edhe këngëtarë të njohur nga Tirana e qytetet të tjerë të vendit, kënduan dhe këndojnë me cilësi këngët popullore qytetare elbasanase. Përmendim këtu këngëtarët profesionistë, si Tefta Tashko Koco, Tashko Koço, Marije Kraja, të cilët me interpretimet e tyre kanë dhënë modele të sakta të shprehjes muzikale të këngëve popullore të Elbasanit, si këngët “Zare trëndafille,” “Del një vashë prej hamamit, “Dola në penxhere”. Nga vitet 50-të e këtej u dalluan këngëtarët Agim Hoxha, Hafsa Zyberi, Fitnete Rexha, Merita Halili, Valbona Halili, e deri nga Kosova si këngëtarët Nexhmije Pagarusha, Qamili i Vogël, Ismet Peja, Esat Bicurri, Shkëlzen Jetishi e shumë të tjerë. Melodiciteti i kapshëm, tematika konkrete e jetes, fjalët dialektore të qarta e të kuptueshme, shumë shpejt bënë që këngët e Elbasanit të këndohen gjerësisht jo vetëm në këtë qytet, por pothuaj në mbarë qytetet e trevat shqiptare.

Në mbi 100 vitet e fundit krijuesit e lëvruesit e këngës qytetare të Elbasanit, janë të shumtë, por ata që i dhanë asaj fizionomi të plotë dhe e bënë të njohur në të gjithë vendit,

¹⁹ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 11.

²⁰ Thanas Meksi, *Etno folku Elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 6.

apo siç shprehet një njohës i kësaj fushe, ata që i dhanë identitetin këngës së Elbasanit²¹ janë tre: Usta Isuf Myzyri, Leksi i Vinit dhe Mustafa Bodini.

Në formacionin muzikor të Usta Isufit kanë luajtur në vegla e kanë kënduar edhe Mithat Stringa, Mahmut Ashiku, Arif Topalli, Met Balashi, Demir Shore, Ali Zena, etj. Dekadat e fundit të shumtë janë autorët kompozitorë, që me krijimet dhe oranzhimet e tyre, shtuan repertorin e këngëve popullore qytetare të Elbasanit, apo që u mbështetën në motive të këtyre këngëve për të hartuar apo përpunuar këngë të reja. Ndër ta dallojnë Alfons Balliçi, Shefqet Pitja, Rustem Serica, Naim Gjoshi, Klement Marku, Edmond Rrapi. Me ngritjen e Ansamblit Popullor “Isuf Myzyri” interpretimi i këngëve popullore qytetare të traditës si dhe këngëve të reja mori një hov të madh. Këngët u interpretuan jo vetëm nga këngëtarë të njohur, por edhe nga instrumentistë të aftë si Rustem Serica, Atal Hastopalli, Zeqir Sulkuqi, Sopot Serica, Xhevahir Qafa, Bardhul Kila, etj.

²¹ Eduard Hoxholli, *Këngët e një zemre*, Tiranë: ASD Studio, 2009, f. 9.

KREU I

FOLKLORI MUZIKOR DHE VENDI I ELBASANIT NË KËNGËN POPULLORE QYTETARE TË SHQIPËRISË SË MESME

I.1. Tradita kulturoro-muzikore e Elbasanit

Nga qytetet që sollën në shoqërinë shqiptare të pragut të pavarësisë një medium e reliev të gjerë e të begatë kulturor e artistik, në rastin tonë edhe muzikor, ishte Elbasani. Si qytet me tradita të hershme muzikore posaçërisht në llojin e sazeve, ahengut dhe këngëve popullore qytetare, Elbasani kishte krijuar kushtet e lindjes së një shtate të favorshme për zhvillimin e muzikës, pak nga pak drejt performimeve më serioze dhe formacioneve më të mëdha e më moderne muzikore. Qysh në shekullin XVI, në këtë qytet mesjetar ekzistonte një orkestrinë popullore me 5-6 instrumentistë, diçka që i bënte nder historisë së muzikës sonë dhe traditave të hershme të saj. Kjo orkestrinë jepte vazhdimisht koncerte. Në librin e tij “Shqipëria para dy shekujve” Evlia Çelebiu, një studiues, zyrtar dhe historian i njohur turk për të dhënat e shumta që ka ofruar për jetën e shqiptarëve, zakoneve, qyteteve, dukurive antropologjike të krahinave të ndryshme, për Elbasanin, në shekullin XVII, do të shkruante se ai qe “qytet i trëndafilave dhe muzikës”²². Traditat muzikore në qytetin e Elbasanit që shkonin përtej performimeve popullore folklorike njihen, së paku, që nga viti 1907 kur aty ekzistonte një grup mandolinate. Fakti që ky grup kishte dhënë koncerte me muzikë të zgjedhur nga këngët dhe vallet popullore shqiptare, por edhe disa pjesë muzikore të njohura nga bota, fliste për një shije dhe medium muzikor që përpiquej të aplikonte forma më të larta e më të përkryera, me formacione gjithsesi të thjeshta, siç qe mandolinata.

Krahas ngritjes së klubit “Bashkimi” (1908), shoqërisë “Drita” dhe shoqërisë “Vllaznia”²³ (18 prill 1909), ngritja e një tjetër shoqërie një vit më vonë në 2/15 maj 1909

²² Evlia Çelebia, *Shqipëria para tre shekujsh*, Besa: 2000, f. 101.

²³ AQSH, Fondi. Nr. 102, Dos. 46, fl. 2-3.

me emrin “Afërdita”²⁴, që të kujtonte artin por edhe “yllin e mëngjesit”. Nga pikëpamja kozmogonike, u krijuan rrethanat që muzika, në rastin tonë banda muzikore, të shënojë një zhvillim të dukshëm, pasi anëtarët e saj përveç shfaqjeve teatrore, i kushtuan vëmendje të veçantë pikërisht koncerteve muzikore si dhe përgatitjes së instrumentistëve të rinj. Nga anëtarët e shoqërisë, sidomos nga njerëzit që kishin prirje muzikore dhe ushtroheshin në instrumente të ndryshme, u mundësua edhe formimi i bandës muzikore të qytetit. Në statutin e shoqërisë “Afërdita”, në pikën 1 theksohej se: “Të përhapurit e dashunisë, vllaznisë e njësisë ndërmjet vendasve, të qyteteve e të fshatrave të rrethit - thuhej në statusin e shoqërisë “Vëllaznia” të qytetit të Elbasanit, - ishte që të marrin rrugën e *qytetërimit*”²⁵. Ky synim nuk shihet vetëm në statutin e shoqërisë “Vllaznia”, por thuajse në gjithë shoqëritë kulturore-artistike të ngritura anë e mbanë vendit.

Po në statutin e shoqërisë “Afërdita” në pikën 2 përcaktohet: “Shoqnia sot për sot do të përbëhet nga një *bandë muzikore* me emnin “Afërdita”²⁶. Gazeta “Dielli” e datës 13 gusht 1909 që botohej në SHBA, lajmëronte se “s’ka shumë kohë u ngrej këtu një bandë muzikore me emrin “Afërdita”: ka më shumë se njëqind antarë...”²⁷ Ndërsa në gazetën “Tomorri” të datës 20 prill 1910, Lef Nosi përcakton: “*Qëllimi i kësaj shoqnie asht të përmbajë dorë dore një bandë muzikore me anë të së cilës të përhapin ndjenjat e larta ndër shqiptarët e këtyre anëve*”²⁸.

Shoqëria i vuri synim vetes për të krijuar një fond për blerjen e instrumenteve të bandës jashtë vendit, e cila do të krijohej nga anëtarësia dhe dhuruesit e mundshëm. Ndonëse fondi arriti të krijohej, instrumentet nuk u blenë dot për shkak të trazirave politike dhe trysnisë së pushtuesve turq. Shoqëria u detyrua të rithemelohet, por me një platformë tashmë të mirëpërcaktuar, ngushtësisht kulturore dhe jo me synime politike. Shoqëria dërgoi në Vjenë Filip Papajanin, ose siç njihet nga banorët elbasanas Mitin e Lazrit, për të blerë instrumentet që të funksiononte orkestra frymore. Kjo u bë e mundur vetëm në vitin 1916 për shkak të rrethanave të rënduara të kohës. Në një shtëpi të vogël elbasanase, filluan të mblidhen të rinjtë dhe të mësojnë instrumentet. Kënga “Për mëmëdhenë” e Mihal Gramenos dhe “O moj Shqypni e mjera Shqypni” me tekst të Pashko Vasës, si dhe

²⁴ AQSH, Fondi. Nr. 102, Dos. 75, f. 1.

²⁵ Arkivi i Teatrit “Skampa”, Dos. ”Periudha e Rilindjes”, shoqëria “Vëllazëria, fl. 14.

²⁶ *Banda muzikore “Afërdita”* (1909-2009), Katalog, Elviprint: 2009, f. 10.

²⁷ Gazeta “Dielli”, Boston, 13 gusht 1909.

²⁸ Gazeta “Tomorri”, 20 prill 1910.

këngë të tjera atdhetare, krijuan repertorin e parë të bandës “Afërdita”. Më 28 nëntor 1917 me rastin e 5-vjetorit të shpalljes së Pavarësisë, banda doli në rrugët e qytetit brenda Kalasë dhe ekzekutoi këngë popullore dhe atdhetare, duke krijuar një entuziazëm të madh mes banorëve, më pas ajo jepte koncerte në sheshin qendror të qytetit të quajtur Bezistan. Ahmet Gashi e Adem Jahja punuan për t’i dhënë orkestrës frymore një karakter sa më popullor.



Banda “Afërdita” e Elbasanit, 1917

Një kontribut me vlerë të madhe për bandën “Afërdita” të qytetit të Elbasanit ka dhënë muzikanti austriak Anton Cimfl, dirigjent i orkestrës frymore të regjimentit ushtarak të ardhur në Elbasan në fillim të vitit 1916 gjatë Luftës së Parë Botërore. Ai ka përgatitur dhe aftësuar muzikantët e kësaj orkestre dhe në nëntor 1917, realizoi edhe koncertin e njohur në qytet. Ai kompozoi marshin kushtuar Aqif Pashë Biçakçiut nën titullin “Lideri shqiptar” në maj 1916. Kompozimi ruan formën klasike të marsheve të kohës, duke krijuar një atmosferë festive, duke shfrytëzuar edhe elementë të “Himnit të flamurit”. Cimfli shkroi edhe pjesë të tjera për orkestrën frymore “Afërdita” si dhe orkestracione të këngëve patriotike të kohës, të cilat Ahmet Gashi i shfrytëzoi për koncertet e kësaj orkestre. Në vitin 1920, në luftën e Vlorës, banda përcolli vullnetarët elbasanas dhe nën tingujt e saj ekipi sanitar i përbërë nga Petraq Popa, Mir Popa, Zekije Krasta marshoi

drejt Vlorës dhe në krye të tre ditëve udhëtimi, banda vihet në vijën e parë të frontit. Kremtimi i fitores në këtë luftë ishte diçka e bukur dhe entuziaste.

E njohur në Elbasan, u bë edhe shoqëria “Lahuta”, e cila u themelua ditën kur në Shqipëri mbërriti princ Vidi (1914) për të kryesuar qeverinë e re nën kujdesin, mbështetjen dhe patronazhin e fuqive të mëdha. Thanas Floqi u bë iniciatori për themelimin e kësaj shoqërie, i cili përveçse një atdhetar i njohur dhe me kontribute për pavarësinë e vendit, ishte dhe një njeri me talent në artin e muzikës. Grupi i bandës muzikore që ishte ngritur, tërhoqi në gjirin e vet edhe disa instrumentistë nga shoqëria “Afërdita” duke krijuar kështu një orkestër më të gjerë²⁹. Ky grup pati jetë të shkurtër, pasi situata politike në Ballkan ndryshoi nga skakiera e luftërave që plasën midis shteteve të gadishullit, si pasojë e lakmive dhe pretendimeve territoriale njëri përkundër tjetrit. Situata e krijuar e bëri të pamundur vazhdimin e aktivitetit muzikor të kësaj bande. Nuk kemi të dhëna për repertorin muzikor, koncertet e realizuara, nivelin e ekzekutimit, formacionin orkestral etj.

Viti 1917 daton me një ngjarje muzikore artistike më rëndësi për kohën dhe pikërisht me atë të riorganizimit të bandës muzikore *Afërdita*. Elementët më të talentuar dhe muzikëdashës, u mblodhën rishtazi duke i dhënë bandës së tyre fizionominë e një formacioni orkestral të pranueshëm në kushtet e mundësive dhe kohës. Orkestra drejtohej fillimisht nga Thanas Floqi dhe më vonë nga Ahmet Gashi. Në përbërje të saj përfshiheshin instrumente të tillë si violina, klarineta, harmoniumi, mandolina, çyri, dajria, tromba etj³⁰. Për t’i dhënë nivelin e duhur profesional, përmes ndihmës në të holla nga qytetarët dhe donatorët e ndryshëm të qytetit, u ftua si dirigjent i bandës një muzikant austriak. Krahas formacionit orkestral të tipologjisë së bandës muzikore me instrumentistët e nënkuptuar, u ngrit edhe një grup mandolinate me rreth 15 vetë, duke mundësuar kështu një shumim dhe gërshetim të llojeve e gjinive të ndryshme muzikore që ekzekutoheshin gjatë koncerteve. Në repertorin e kësaj bande, më së shpeshti qenë të pranishme tipe marshesh të ndryshme, kryesisht me struktura të thjeshta melodike, të cilat edhe adoptoheshin në përputhje me sasinë dhe llojin e instrumenteve të përfshira në ekzekutim. Krahas pjesëve orkestrale të autorëve të njohur nga bota, të cilat

²⁹ Gazeta “Përlindja e Shqipërisë”, Vlorë, 21.03.1914.

³⁰ Revista “Nëndori, 1968, nr. 2, f. 184.

ekzekutoheshin gjegjësisht nga formacioni i vogël orkestral dhe instrumentet që disponoheshin, në koncerte qenë të pranishme edhe disa këngë popullore shqiptare. Ato u përshtatën dhe fituan një formë të adoptueshme për orkestër. 5 Vjetori i Ditës së Pavarësisë shënon edhe koncertin e parë që kjo bandë muzikore dha për qytetarët e Elbasanit (28 nëntor 1917). Në repertorin e koncertit të parë, krahas të tjerave, u përgatit dhe u ekzekutua edhe marshi i njohur francez “Marsejeza”. Nga instrumentistët më të njohur dhe më të kualifikuar të bandës *Afërdita* qenë Ahmet Gashi, Rrapush Bumçi, Adem Jahja, Shyqiri Demiri, Myrteza Krasa.

Një nga arteriet kryesore që siguronte repertorin muzikor të bandës *Afërdita* dhe që lidhet në mënyrë organike e mirëfilli me krijimtarinë origjinale artistike shqiptare, qenë ekzekutimet e disa prej këngëve më të bukura të asaj kohe, më të shumtat krijime të reja, por disa syresh edhe nga ato të traditës së vjetër muzikore. Shumë nga këngët këndoheshin nga kori, i cili përbëhej sa nga vetë instrumentistët e bandës, aq edhe nga amatorë të talentuar, që ishin ofruar atje si “grupi i këngëve”. Disa nga këngët e kënduara, të përshtatura për bandën muzikore dhe të ekzekutuara në mënyrë orkestrale, qenë : *Himni i Flamurit, Marshi i Elbasanit dhe Kënga e Aqif Pashë Elbasanit*. Këto krijonin një suitë hyrëse. U përshtatën për formacion orkestral nga Thanas Floqi. Ato shënonin, si të thuash, një prelud për koncertet e mëpastajme të kësaj bande muzikore; më tutje, janë të njohura disa këngë të Thoma Nasit si *Vlora-Vlora, Kënga e mullirit*, ose këngë e valle të tjera popullore të trevave të ndryshme si : *Salushe, Beratçe, E hequr e qarë, Prapë erdhi vera, O moj ty me sy të zinj, Këmbe-këmbe majë gurit, Bilbili i Muços, Fyelli i bariut, Elbasan qytet i bukur*³¹ etj. Këto këngë e të tjera që përbënin repertorin e bandës muzikore “Afërdita” zakonisht përshtateshin për instrumentet e frymës, por jo rrallë ato edhe këndoheshin nga kori, i cili në thelb përbëhej nga po pjesëtarët e bandës, pra nga instrumentistët, të cilët tashmë organizoheshin si zëra të grupuar, zakonisht në dy zëra.

Disa prej këtyre këngëve, qenë kompozime të muzikantit të njohur e të talentuar, për A. P. Tepelena, të cilat u përshtatën për orkestër dhe patën një tingëllim interesant, sepse shumëfishoheshin në fuqinë e tyre, në impaktin që ato ndërtonin e krijonin vetiu me

³¹ Akademia e Shkencave, Qendra e Studimeve të Artit, Jakup Mato, *Rrjedhave të artit paraprofesionist*, , Tiranë: 2004, f. 214.

dëgjuesit dhe shikuesit e shumtë. Po kjo praktikë adoptimi, u ndoq edhe më disa këngë të tjera që morën formë korale apo instrumentale, ç'ka ofroi një formë tjetërfarë si ekzekutimi, ashtu dhe promovimi. Ndryshimi i performancës shoqërohej nga një lloj tjetër afeksioni, kishte një tjetër qasje formale, sikurse shkaktonte dhe impononte një tjetër mënyrë perceptimi nga audienca. Pikërisht kjo shënonte edhe risinë e sjellë nga ekzekutimet orkestrale të bandës.

Doemos se mungesa e kushteve dhe e financimeve pengonte zhvillimin e natyrshëm të bandës muzikore *Afërdita*, rrjedhimisht dendësinë dhe gjallërinë e jetës së saj koncertore. E gjithë puna ishte konceptuar dhe kryhej mbi baza vullnetare, me përjashtime fare të rralla, kur prej të ardhurave të saj përfitohej diku ndonjë shpërblim fare i vogël dhe i papërfillshëm. Mungesa e fondeve, e cila rrezikonte pakimin deri dhe ndërprerjen e veprimtarisë muzikore koncertore të bandës *Afërdita*, bëri që anëtarësia e saj t'i drejtohej popullit për mbështetje financiare, ç'ka dhe mundësoi krijimin e një donacioni që krijoi kushtet e mbarëvajtjes së mëtejshme të jetës koncertale të saj.

Me shumë interes për këtë bandë është pjesëmarrja e saj në ditët pas fitores së Luftës së Vlorës, siç përmendëm më lart, në fund të gushtit e fillim i shtatorit 1920, me ftesë të Komitetit dhe komisionit të Luftës së Vlorës, nën drejtimin e patriotit Ahmet Gashi.³² Këtu kjo bandë dha disa koncerte muzikore për masën e gjerë të qytetarëve dhe luftëtarëve të lirisë, të cilat u mirëpritën dhe u pëlqyen mjaft. Prej Vlorës ata bënë fill, më pas, edhe një turne në qytetet Durrës, Peqin dhe Kavajë, duke krijuar mes turmave të njerëzve një atmosferë të vërtetë festive. Në vitin 1921 banda *Afërdita* shkoi edhe në qytetin e Tiranës, me rastin e çeljes së parlamentit të parë shqiptar, ku dha një koncert të pasur me repertor të zgjedhur nga literatura muzikore e njohur për orkestrat frymore dhe bandat muzikore, pjesë të autorëve të huaj dhe vendas, sikurse edhe ekzekutimin e disa këngëve të mirënjohura shqiptare. Gjatë dy viteve, 1921-1922, aktiviteti i saj u zvogëlua, koncertet bëhen gjithnjë e më të rralla deri në shterjen e tyre, ç'ka lidhet me vështirësitë financiare që ajo hasi, por edhe me situatën e tensionuar politike të vendit.

Një shoqërim mbresëlënës i bandës në kortezhin e varrimit të atdhetarit Aqif Pashë Elbasani, ka mbetur në memorien e qytetit për emocionet që shkaktoi. Banda “*Afërdita*”, pas riorganizimit të saj tashmë, jo me nxënësit e Normales, por me të rinj zanatçinj të

³² Petro Kito, *Elbasani në luftë për çlirim*, Tiranë: 1971, f. 42.

qytetit, si dhe blerjen e instrumenteve të reja, arriti të mbështesë veprimtaritë e shumta shoqërore e politike të Bashkisë së qytetit, por edhe veprimtari sportive, parada ushtarake, koncerte të vazhdueshme me këngë popullore e qytetare, marshe e suita, gjerë edhe ndonjë vepër e përshtatur për orkestër frymore nga muzika e njohur botërore. Ajo e vazhdoi veprimtarinë e saj edhe pak kohë pas pushtimit fashist të vendit, gjersa u shpërbë me rritjen e rezistencës dhe luftës antifashiste të popullit shqiptar.

1.2. Tipologjia dhe stili muzikor i këngës së Elbasanit

Gjatë studimit të muzikës tradicionale qytetare shqiptare, hulumtimi i stileve muzikore themelore të saj, është ndoshta aspekti më i parapëlqyer, njëkohësisht më i ndërlikuari i punës së studiuesit etnomuzikolog. Muzikologu Spiro J. Shetuni, aktualisht profesor në një nga universitetet e SHBA-së, përcakton se muzika tradicionale qytetare shqiptare, nga pikëpamja tipologjike, ekziston thjesht në një dialekt të vetëm, pra, pa nën-dialekte të caktuar muzikore.³³ Meqenëse kënga popullore e Elbasanit shprehet vetëm në dialektin e këtij qyteti, atëherë në tipologji ajo përcaktohet si *kënga popullore qytetare e Elbasanit*. Ky dialekt, i propozuar, apo edhe i përdorur disa herë si gjuhë zyrtare dhe letrare, i dha muzikës qytetare të Elbasanit një fizionomi specifike të dallueshme lehtë, nga tipologjitë e muzikës popullore të qyteteve e krahinave të tjera të trevave shqiptare. E folura elbasanishte, si dialekt i rrjedhëm, i qartë dhe me tingëllimë poetike, e bëri muzikën qytetare të depërtueshme jo vetëm për popullin e këtij qyteti, por kudo, prandaj këngët popullore qytetare të Elbasanit këndohen me kënaqësi në çdo qytet e krahinë të vendit.

Tipologjia e këngës qytetare të Elbasanit përfshin jo vetëm Elbasanin si qytet, por edhe fshatrat pranë tij, fshatrat e Gykës së Zaranikës, prej nga ka edhe prejardhjen, fshatrat e pjesës Veri-perëndimore të rrethit, si dhe fshatrat në të djathtë të rrjedhës së Shkumbinit, nga Labinoti Fushë deri në Peqin. Ndërsa fshatrat e krahinave të Shpatit e të Dumresë, ku mbizotëruese është isopolifonia, dhe zonat Labinot Mal e Shmil, ku kënga shoqërohet me daulle (lodër), i takojnë tipologjive të tjera. Muzika popullore e Peqinit si qytet, por edhe

³³ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, publikuar më 17.03. 2019.

të fshatrave përreth tij, ka një përafërim të madh me muzikën qytetare të Elbasanit, por duhet të pranojmë se ka edhe ndikime nga tipologjia e këngës popullore të Kavajës.

Ndërsa, duke u nisur nga pikëpamja e strukturës së përgjithshme, ose sasisë së linjave melodike, muzika popullore qytetare shqiptare mund të ndahet në dy grupime muzikorë kryesorë: grupimi muzikor qytetar *një-zërësh*; grupimi muzikor qytetar *shumë-zërësh*. Grupimi muzikor mund të paraqitet në stile muzikore të ndryshme. Kështu, ndër stilet muzikorë më përfaqësues të grupimit muzikor qytetar *një-zërësh*, Shetuni përmend: stilin muzikor të qytetit të Shkodrës, stilin muzikor të qyteteve të Shqipërisë së Mesme (Tiranë, Durrës, Kavajë, *Elbasan*) dhe të disa qyteteve të Kosovës (Prizren, Gjakovë, Pejë), stilin muzikor të qytetit të Beratit, etj. Kurse, ndër stilet muzikorë më përfaqësues të grupimit muzikor qytetar shumë-zërësh, ai vendos: stilin muzikor të qytetit të Përmetit, stilin muzikor të qytetit të Vlorës, etj.³⁴ Pra, kënga qytetare popullore e Elbasanit i përket *tipologjisë* së këngës elbasanase dhe *stilit muzikor* të këngës qytetare popullore të Shqipërisë së Mesme. Kur themi Shqipëri e Mesme kemi në konsideratë hapësirën Elbasan-Kavajë-Durrës-Tiranë me fshatrat e krahinat përreth tyre. Megjithatë, muzikologët gjykojnë se edhe muzika e disa qyteteve të Kosovës, si Prizren, Gjakovë, Pejë, etj., sikurse edhe disa qytete shqiptare të Maqedonisë së Veriut, si, p.sh., Dibra, Gostivari, nga pikëpamja etnomuzikologjike, afrohen ndjeshëm me qytetet e Shqipërisë së Mesme. Prandaj muzika tradicionale e tyre, në mënyrë të natyrshme, është klasifikuar brenda të njëjtit stil muzikor.

Fillesat e këngës popullore qytetare elbasanase janë lidhur me vitin 1905, vit kur u krijua e para orkestrinë nga Isuf Myzyri. Është ndër të parat orkestrina kombëtare me instrumente me tela. Për atë kohë kjo orkestrinë shënonte një hap të rëndësishëm e cilësor përpara, luante dhe këndonte në sheshe e shëtitje popullore, në dasma e ahengje, në gëzime familjare. Shumë shpejt kjo orkestrinë krijoi repertorin e vet me këngë patriotike e historike, erotike, lirike, rituale, të dasmave etj. Këto përbëjnë bazën e këngëve popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme³⁵, që më vonë, nën shembullin e saj u krijuan dhe u shtuan në disa qytete të tjera Shqipërisë së Mesme. Këtë rol të Usta Isuf Myzyrit si themeltar i stilit të muzikës popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme, e pohon edhe

³⁴ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, publikuar më 17.03.2019

³⁵ Thanasi Meksi, *Mjeshtëri i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 20.

muzikologu i njohur shqiptar Spiro Shetuni, i cili shkruan: “Midis krijuesve të stilit muzikor të qyteteve të Shqipërisë së Mesme, përfaqësuesi më i shquar është, pa dyshim, artisti popullor i qytetit të Elbasanit, Isuf Myzyri (1881-1956). Violinist, vjershëtor, kompozitor, këngëtar, Myzyri, me aftësitë, talentin dhe zellin e tij të rrallë, e bëri aq të njohur këngën tradicionale qytetare të Shqipërisë së Mesme brenda dhe jashtë vendit”³⁶. Orkestrina e tij përbëhej nga mandolli, klarineta, dajra dhe violina³⁷. Pak më vonë këtij modeli iu shtua edhe fizarmonika dhe kontrabasi.

Po sipas Shetunit, stilet muzikorë themelore të dialektit qytetar, në plan të përgjithshëm, i karakterizojnë sidomos katër dukuri kryesore: *së pari*, ruajtja e një përfytyre melodiko-modale origjinale, individuale, të papërsëritshme; *së dyti*, të pasurit e një jete artistike të gjallë, vepruese, aktive, gjatë shekullit XX, në përgjithësi dhe gjysmës së dytë të tij, në veçanti; së treti, përshtatja ndaj shijeve estetiko-artistike të publikut shqiptar, nga njëra anë, dhe ndikimi mbi shije të tilla, nga ana tjetër; së katërti, njohja në shkallë kombëtare e ndërkombëtare³⁸. Le t’i shohim konkretisht te muzika qytetare elbasanase këto karakteristika:

Së pari, këngët e Elbasanit dallojnë nga ruajtja e një përfytyre melodiko-modale origjinale, individuale, të papërsëritshme nëpërmjet melodicitetit, tematikës, sinqeritetit në tekst dhe origjinalitetit në të kënduar. Me kohë, ata që tërhiqeshin pas muzikës, me të dëgjuar për herë të parë një këngë me këto ritme e tipare, deklararin menjëherë se kjo është këngë e Elbasanit. Ishin këto tipare dalluese të këngëve të Usta Isuf Myzyrit që na dha këngë të bukura e të paharrueshme, që i këndojnë të gjithë, jepen dhe transmetohen vazhdimisht nga radiot e televizionet, duke fituar një popullaritet të madh në të gjithë vendin.”³⁹

Së dyti, Elbasani dëshmon për aktivitetin arsimor, artistik e muzikor që nga shekulli XVI e këtej. Profesor Dhimitër Shuteriqi shkruan se në Elbasan, përpara Isuf Myzyrit, dëgjoheshin sidomos ato që i quajnë ‘këngë të vjetra’, këngë qyteti, plot melizma, ku përveç Elbasanit, i përdornin edhe pak fshatra veriore pranë, ... si në krahinën e

³⁶ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, publikuar më 12.03.2019

³⁷ Thanasi Meksi, *Mjeshtëri i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 21.

³⁸ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, publikuar më 17.03.2019

³⁹ Thanasi Meksi, *Mjeshtëri i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 27.

Zaranikës”⁴⁰. Që nga fillimi i shekullit të XX, në vitin 1905, kur u krijua e para orkestrinë popullore, krijimin më pas të disa shoqërive kulturore dhe krijimi i Ansamblit Isuf Myzyri, e bëri këtë qytet me një jetë artistike të gjallë gjatë shekullit XX, në përgjithësi dhe sidomos gjatë gjysmës së dytë të tij, në veçanti.

Së *treti*, përmbajtja e një tematike të gjerë të këngëve qytetare popullore elbasanase, si nga historia, patriotizmi, aspekte të jetës shoqërore, gjendje emocionale personale, dashuria ndaj natyrës, erotizmi, rituali, etj, bënë që këto këngë të përshtateshin ndaj shijeve estetiko-artistike të publikut shqiptar, nga njëra anë, dhe të ndikonin mbi shije apo qëndrime të tilla. Lidhur me këtë, Eduart Hoxholli, për muzikën e Mustafa Bodinit thotë se kënga e tij e pëlqyer nga të gjithë ... këngëtarët elbasanas, tiranas, gjakovarë, prishtinas, sa që në çdo shoqëri, dasmë e gosti ishte dhe është e natyrshme të pyetet: “Ore, po kush është ky Mustafa Bodini, që prek zemra e zbut shpirta?”⁴¹

Së *katërti*, që në fillimet e saj, kënga popullore qytetare elbasanase u bë e njohur dhe u shpërnda në krejt Shqipërinë e Mesme, në Berat, Myzeqe, Peqin, Kavajë, Durrës, Tiranë, Krujë, e më pas në treva të tjera shqiptare. Pas daljes së Radios e Televizionit ajo u bë akoma më e pranishme, në Shqipëri e jashtë saj, u bë më e këndueshme dhe më e qartë si këngë e stilit të Shqipërisë së Mesme dhe e tipit ” këngë elbasanase”. Kështu, hap pas hapi, ajo u bë e njohur jo vetëm në shkallë kombëtare, por edhe ndërkombëtare.

Ndërkohë Shetuni vëren se nëse muzika tradicionale e qytetit të Tiranës, ajo e qytetit të Durrësit, muzika tradicionale e qytetit të Kavajës, etj., janë më homogjene nga pikëpamja stilistike, muzika tradicionale e qytetit të Elbasanit sikur nuk shfaqet homogjene në të njëjtën shkallë. Herë-herë, këngët qytetare elbasanase vijnë stilistikisht disi të larguara prej njëra-tjetrës. Ndoshta, një dukuri e tillë është edhe rrjedhojë e ndikimit që ushtrojnë ndaj tyre stilet muzikorë të zonave etnografike fshatare të Shqipërisë së Jugut.⁴²

Ndërsa, A. L. Lloyd, entomuzikolog anglez, për këngët popullore qytetare, shkruan se: si kudo në Ballkan, edhe në Shqipëri, një numur i madh pjesësh lirike e kanë zanafillën në qytete, që pastaj u përhapën në fshatra, ku vazhduan të lulëzojnë edhe pasi humbën nga jeta e qytetit. Si në tekst (përmbajtje) ashtu dhe në melodi, këto këngë folklorike qytetare

⁴⁰ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit*, (botuar në kuadër të veprave seriale mbledhës të folklorit, nr. 9), botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 3.

⁴¹ Eduard Hoxholli, *Këngët e një zemre*, Tiranë: ASD Studio, 2009, f. 32.

⁴² Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 17.03.2019

priren të kenë më tepër ngjyime orientale, krahasuar me këngët që fshatarët kompozuan për përdorim të tyre. Ky është një fenomen u dukshëm për të gjitha zonat e Evropës Juglindore, që dikur ishin nën pushtimin turk dhe atje ku çdokush, gjen muzikë vokale apo instrumentale të një karakteri të theksuar oriental, dallohet gati gjithmonë që ato të kenë origjinë qytetare.⁴³ Ndërsa muzikologu Eno Koço thekson që kjo muzikë, edhe sikur kënga qytetare të ishte shkruar për elitën turke apo atë shqiptare ... këto këngë pasqyrojnë frymën e popullatës, pjesë e së cilës ishin vetë krijuesit vendas.⁴⁴ Megjithatë, këto dallime e ndikime nuk e çenojnë rëndë stilin origjinal të këngës popullore qytetare të Elbasanit.

I.3. Transformimi dialektik dhe prirjet e lëvrimit të këngës popullore qytetare të Elbasanit

Folklori muzikor shqiptar është jashtëzakonisht i pasur, ai shprehet në forma të ndryshme, njëzërësh, dy zërësh, shumëzërësh, në muzikën me vegla popullore, muzikën me zë e vegla; muzikën për shoqërimin e valleve popullore, etj. Deri një shekull më parë folklori muzikor cilësohej si muzikë tradicionale, por duke filluar nga mesi i shekullit XX, një formë e re e muzikës popullore evoluoi nga muzika popullore tradicionale. Kjo formë e muzikës nganjëherë quhet muzikë popullore bashkëkohore ose muzikë folklorike, për ta dalluar atë nga format më të hershme popullore. Në mënyrë të veçantë, transformim të madh pësoi kënga, e cila ndryshoi e u përmirësua si në përmbajtje, në ashtu edhe në formë. Një varg qytetesh të Shqipërisë së mesme, si Elbasani, Kavaja, Durrësi Tirana, por edhe më gjerë, si Berati, Shkodra, Prizreni, Gjakova, etj., zgjeruan tematikën e këngëve, ku përveç temës së traditës, si këngët epike, rituale, lirike, u zgjeruan me tematikë sociale, liriko-erotike, të natyrës, politike, etj. Sa i takon aspektit poetik, për këngën tradicionale qytetare të Shqipërisë së Mesme, nuk mund të mohohet fakti se, gjatë sundimit pesë-shekullor të Perandorisë Otomane, u futën ndikime nga letërsia turko-arabo-persiane. Shprehje e kësaj dukurie janë edhe fjalët e shumta turke që kanë ardhur

⁴³ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 122.

⁴⁴ Po aty.

deri në ditët tona⁴⁵. Duhet të përmendim se aty-këtu, ekziston mendimi se kënga popullore shqiptare e Shqipërisë së Mesme, në aspektin melodik, është e ndikuar nga muzika orientale, ndikim ky që u bë i mundur gjatë sundimit pesëshekullor osman. Studiuesit e muzikës mendojnë se, ky ndikim është më i dukshëm në kromatikën dhe sekondën e zmadhuar, që sipas tyre është një tregues i muzikës orientale. Në fakt, nuk duhet mohuar, se si kudo në fusha të tjera të jetë e të kulturës, sundimi i gjatë osman dha ndikimet e veta edhe në muzikë. Por duhet të theksojmë se këto ndikime janë të kufizuara dhe se ato hasen vetëm në disa këngë të shoqëruara nga orkestrinat popullore.⁴⁶ Sidoqoftë, pa u kryer studime të thella krahasuese, është e vështirë të përcaktohet saktë shkalla e këtyre ndikimeve.

Në fund të shekullit XVII, fillimi i shekullit XVIII, në këngën popullore të qytetit të Elbasanit rritet mjaft roli i bejtexhinjve, e konkretisht i Nezim Frakullës. Është Nezim Frakulla i cili ka shkruar poezinë e dy këngëve mjaft të njohura të Elbasanit, “Mun ke çesmjja në Bobolle” dhe “Çilni ju moj lule çilni”.⁴⁷ Siç dihet, si kënga më e vjetër popullore e qytetit të Elbasanit, mbahet “Çohuni djema shaloni atin”, që muzikologët e datojnë diku aty nga fillimi i shekullit XVIII, të cilës nuk i dihen autorët.

Vend parësor në muzikën qytetare të Shqipërisë së Mesme, pra edhe të Elbasanit, kanë zënë të ashtuquajturat «këngë të ahengut», të cilat aty-këtu praktikohen edhe sot. Ky tip këngësh shquhet, në përgjithësi, nga një përmbajtje ideo-emocionale me nota të theksuara liriko-erotike. Për specialistët, muzika popullore qytetare në përgjithësi, pra edhe ajo e Elbasanit, nga shekulli XVI deri në fund të shekullit XIX cilësohej si aheng. Ndërkohë, një tjetër muzikolog thekson se ,këngët e ahengut në Shkodër këndoheshin shumë keq “tuj ... i përcjellë me një “hej hej”, gati në ngjasim të ritmit të këngëve të vjetra të Elbasanit”⁴⁸. Por të cilësuarit e tillë e ndeshim edhe në fillim të shekullit të XX. Aq i vërtetë është ky fakt, sa që edhe Isuf Myzyri, në vitin 1907, në këngën “Ej, vallah more lum Heti”⁴⁹ kushtuar muzikantit shkodran Hetit të Molla Sylës, me modesti, shkruan vargjet:

⁴⁵ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 17.03.2019

⁴⁶ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë: 1991, f. 4.

⁴⁷ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 105.

⁴⁸ Gurashi Kolë, *Ahengu shkodran*, dorëshkrim, Arkivi IKP, f. 1.

⁴⁹ Thanasi Meksi, *Mjeshtëri i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 48.

Për aheng të Elbasanit

Shum' kang' të bukra unë kam qit,

Por si t'Hetit, ashik madhit

Kurr' s'kam mujt me i ujdís.

Me kalimin e viteve kënga tradicionale e ahengut mori tipare të reja. Muziktarët që u përfshinë në këtë lëvizje emancipuese, u përkitnin si muziktarëve popullorë, ashtu dhe atyre profesionistë, të cilët sapo kishin hedhur hapat e parë në këtë fushë. Kështu, ndër pionierët e parë përmendim muziktarët popullorë shkodranë të cilësuar si “reformatorë të ahengut”: Kasem Xhuri, Mark Kranjani, Kolë Gurashi. Shembullin e tyre në Elbasan e ndoqi Usta Isuf Myzuri me këngët e tij të pas vitit 1920.⁵⁰ Këta reformatorë e zhveshën këngën popullore nga fjalët e huaja, orientalizmat dhe nga kromatizmi i theksuar. Reformimi ishte kthim në origjinën e vjetër të këngës qytetare shqiptare, në atë muzikë e cila ndërtohej mbi diatonikën e pastër dhe jo mbi kromatikën⁵¹, që është mbizotërues në ahengun qytetar me vegla.⁵² Tipi i ri i këngëve u shqua, në përgjithësi, nga një përmbajtje ideo-emocionale me nota të theksuara liriko-erotike. Dallohet gjithashtu nga një melodikë mjaft e zhvilluar (veshja e së cilës me lloj-lloj melizmash e kadencimesh të lira i japin asaj, disa herë, tipare instrumentale), ritmika e lirë, përcjellja me vegla muzikore. Ndërsa forma e përmirësuar u shfaq, më tepër, në gjininë tonale kromatike, duke parapëlqyer, veçanërisht këto shkallë: *re, mi bemol, fa diezis, sol, la bemol, si bemol, do diezis, re*.

Dekadat e fundit, si kudo në treguesit e tjerë të folklorit popullor, edhe kënga popullore pësoi ndryshime e mori tipare të reja. Kështu, ndërsa më parë pjesa dërmuese e këngëve kishin autorë anonimë, pra ishin vepra më së shumti kolektive, të popullit, kohët e fundit, brenda për brenda kontributit kolektiv, po bëhet më e dallueshme krijesa individuale. Autorësia e njohur bëri që të ngushtohet karakteri anonim i këngës dhe afrimin më të madh të saj me artin e kultivuar. Megjithatë, rritja e rolit të individit në krijimin e interpretimin e këngëve nuk e mënjanon aspak karakterin kolektiv e popullor të këngës, në rastin tonë qytetare, sepse autorët e tyre punojnë pak a shumë brenda normave e

⁵⁰ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 99.

⁵¹ *Diatonik*: marshimi i plotë i zërave me gjysmëm e hapit të hapit të zërit udhëheqës (shtatë shkallësh); për dallim nga zëri udhëheqës *kromatik* (dymbëdhjetë zërësh).

⁵² Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare IV*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 99.

parimeve të estetikës së folklorit. Krijimet e tyre modelohen në përputhje me tiparet genësore të artit popullor, shprehin shijet, ndjenjat dhe mendimet e përgjithshme të masave popullore, përhapen dhe asimilohen gjerësisht prej tyre dhe e vazhdojnë jetën e tyre në popull, në artin popullor, madje qarkullojnë si krijime anonime.⁵³

Pas viteve 20-të të shekullit të XX te muzika popullore, ashtu si dhe fusha të tjera të jetës kulturore, u shfaqën ndryshime të mëdha dhe specifike. Një nga këto ndryshime u bë sa i takon përmbajtjes së këngës, ndërsa më parë problemi i “popullores” në muzikë e përgjithësisht në art, ishte i ndërthurur e gati identifikohej me atë të çështjes kombëtare, në këtë periudhë fillon e distancohet gradualisht, sepse kështu fillojnë e distancohen edhe klasat dhe grupet shoqërore në përbërjen e kombit⁵⁴. Probleme e dukuri të reja dalin, e patjetër këto pasqyrohen edhe në tematikat e përmbajtjen e këngës popullore.

Nga mesi i shekullit XX e në vazhdim në evoluimin e këngës popullore qytetare të Elbasanit, rol me rëndësi luajtën edhe muziktarët e arsimuar e profesionistë, si kompozitorët Baki Kongoli. Mustafa Bodini, Mithat Stringa, Alfons Ballici, Shefqet Pitja, Rustem Serica, Naim Gjoshi, Klement Marku, Edmond Rrapi, të cilët me krijimet apo përpunimet e tyre shtuan jo vetëm repertorin, por edhe cilësinë e këngës qytetare, si në përmbajtje ashtu edhe në formë. Këto këngë u kënduan me nivel të lartë artistik nga këngëtarë, më së shumti profesionistë, por edhe amatorë vendas, si Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Zeliha Sina, Albert Tafani, vëllezërit Mehdi e Demir Zena, deri te më të rinjtë, Zina Zdrava, Suzana Qatipi, Agim Saliu, Mustafa Mehja, Yllka Senja, Flutura Hida, Engantina Toska e të tjerë. Këngët e Elbasanit ishin të preferuara edhe për shumë këngëtarë nga qytete të tjerë të Shqipërisë e jashtë saj, si Agim Hoxha, Hafsa Zyberi, Fitnete Rexha, Merita Halili, Fatma Zyberi, Valbona Halili, nga Kosova këngëtarët Nexhmije Pagarusha, Qamili i Vogël, Ismet Peja, Esat Bicurri, Shkëlzen Jetishi e shumë të tjerë.

Mund të themi se nga vitet '60-të të shekullit XX e këtej, ashtu si kudo në qytetet shqiptare e më gjerë, kënga popullore qytetare kaloi në stadin e muzikës qytetare bashkëkohore, stad i cili në ditët tona është në zenit. Ky nivel e dallon muzikën popullore, pra edhe këngën qytetare elbasanase, nga muzika popullore e mëparshme,

⁵³ Alftred Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë: 1982, f. 14.

⁵⁴ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 53.

madje brenda saj po shfaqen edhe rryma moderne, sic është ritfolku apo tallavaja, perspektivën e të cilëve nuk mund ta parashikojmë dot sot, pasi praninë e këtyre rrymave, hë për hë, e përcaktoni tregu muzikor. Studiues të estetikës ndryshimet e reja i justifikojnë si prirje të zhvillimit aktual, si “stilizime” të diktura nga koha. Ky stilizim paraqitet si një lloj bashkëpunimi krijues i gjenisë kolektive popullore dhe i talenteve individuale, që vijnë nga arti amator dhe i kultivuar.⁵⁵ Megjithatë, për muzikologët në përgjithësi, një gjë është e qartë: prania dhe theksimi i rrymave të reja moderne duket se po dëmtojnë, deri diku, pastërtinë dhe origjinalitetin e këngës popullore, në rastin tonë këngën popullore qytetare të Elbasanit.

⁵⁵ Alftred Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artsike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë: 1982, f. 21.

KREU II

REFLEKTIME MBI PUNËN E STUDIUESVE TË NDRYSHËM PËR FOLKLORIN MUZIKOR TË ELBASANIT

II.1. Teoria dhe metodat e studimit të folklorit muzikor e këngës qytetare të Elbasanit

Studimi i përmbajtjes dhe evoluimit të folklorit tonë në tërësi dhe i këngës popullore në veçanti, merr një rëndësi të veçantë, *së pari*, sepse folklori dhe kënga popullore ka një larmi të madhe e të gjerë, *së dyti*, se aktualisht krijimtaria artistike e popullitë tonë po pëson ndryshime të mëdha, *së treti*, ky studim merr rëndësi pasi nëpërmjet tij ne mund të kuptojmë drejt zhvillimin aktual dhe të ardhmen e artit popullor shqiptar në tërësi si dhe të qyteteve e trevave të veçanta në mënyrë specifike. Ky studim nuk është i lehtë, gjatë tij përballesh me dukuri e fakte që kërkojnë të hulumtohen, të klasifikohen, të zbërthehen në mënyrë sa më objektive. Vështirësitë që ndeshim nganjëherë kur duam të përcaktojmë konceptin e folklorit aktual dhe të ardhmen e tij, lidhen, përveç të tjerave, edhe me moskuptimin e rëndësisë të përmbajtjes dhe të proceseve të reja që po ndodhin brenda artit popullor dhe të pasojave që sjellin për të.⁵⁶

Në përgjithësi, mund dhe duhet pranuar se, studimi i muzikës tradicionale qytetare shqiptare ka veçoritë dhe specifikat e veta, ai mbetet përherë i hapur për studiuesit e ndryshëm. Metodatat kryesore, që përdorin studiues të ndryshëm, janë studimi i burimeve teorike, përshkrimi, analiza, krahasimi, hulumtimi në terren, bisedat, intervistat e diskutimet me studiues e përfaqësues të muzikës popullore, e mjaft metoda të tjera.

Disa muzikologë janë ndalur në studimet e tyre jo vetëm në tipologjinë dhe stilin e muzikës popullore qytetare, por edhe në përmbajtjen dhe formën e kësaj kënge. Lidhur me hulumtimin në tërësi të folklorit muzikor dhe muzikës popullore shqiptare, përmendim studiuesit Ramadan Sokoli, Mithat Stringa, Baki Kongoli, Albert Papparisto,

⁵⁶ Alftred Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë: 1982, f. 13-14.

Vasil Tole, Spiro Shituni, Piro Miso, Hysen Filja, Ramazan Bogdani, Eno Koço, Mikaela Minga, të cilët kanë dhënë disa karakteristika të muzikës popullore në tërësi e asaj qytetare në vecanti. Pëveç tipologjisë dhe stilit, ata kanë studiuar edhe tematikëm, ritmin, melodicitetin si dhe ndërtimin e këngës popullore në tërësi.

Sa i takon studimit të muzikës popullore të Shqipërisë së Mesme dhe në veçanti muzikës qytetare të Elbasanit, deri më tani, punimet kryesore i kanë kryer studiuesit apo muzikologët Dhimitër Shuteriqi, Mit'hat Stringa, Baki Kongoli, Hysen Filja, Vasil Tole, Spiro Shetuni, Thanas Meksi, Alfons Balliçi, Sulë Dedej, Mikaela Minga, Hyjni Ceka, Sytki Çerekja, Eduard Hoxholli, etj.

Këta studiues kanë arritur të përshkruajnë, analizojnë, krahasojnë dhe të nxjerrin përfundime të rëndësishme për muzikën qytetare të Shqipërisë së Mesme në tërësi e asaj të Elbasanit në veçanti. Një përfundim i rëndësishëm i nxjerrë nga ata është se stilet muzikorë themelorë qytetarë, në krahasim me stilet muzikorë themelorë fshatarë, janë, në përgjithësi, më të individualizuar, përse u takon tipareve të tyre melodiko-modalë. Rrjedhimisht, ata mund të dallohen përmes një dëgjimi të thjeshtë, si nga studiuesi i profesionit, ashtu edhe nga artdashësit në përgjithësi. Sidoqoftë, një dukuri e tillë, nuk e bën procesin e studimit të tyre domosdoshmërisht të thjeshtë. Në përgjithësi, mund dhe duhet pranuar se, studimi i stileve muzikorë themelorë të muzikës tradicionale qytetare shqiptare, mbetet një proces i vështirë, kompleks, shumë-dimensional.⁵⁷ Krahas çështjeve thjesht artistiko-muzikore, një process i tillë, ngërthen, gjithashtu, çështje me natyrë jashtë-artistike: shoqërore, historike, gjuhësore, poetike, letrare, etj.

Akademiku i njohur elbasanas Prof. Dhimitër Shuteriqi (1915-2003) në studimin e tij “Nga kënga e popullit” jep të dhëna për këngën legjendare, këngët mbi Skënderbeun, duke u ndalur në trevat Elbasan e Librazhd në këngët mbi Gjorg Golemin, duke theksuar se këngët kushtuar tij, këndoheshin në malësitë e Shpatit, Çermenikës, Sopotit, deri në Mokërr, në ditët tona këto këngë kanë ardhur, më së shumti, në formën e recitimit. Merita e madhe e prof. Shuteriqit është se mblodhi e botoi në këtë vëllim tekstet e këngëve legjendare, epike e historike, nga mesjeta e në vijim.

⁵⁷ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, publikuar më 12.03.2019.



Dhimitër Shuteriqi

Mit'hat Stringa, muzikant i njohur elbasanas, dirigjent, studiues, ka botuar librin “Isuf Myzyri”, të cilin e cilëson vazhdues të poetëve të Rilindjes. Gjatë kohës që punoi si dirigjent i Shtëpisë së Kulturës në Elbasan, mbledhi, përpunoi, orkestroi dhe drejtoi interpretimin e dhjetëra këngëve popullore qytetare të Elbasanit. Gjithashtu ai u dallua për zbulimin dhe inkurajimin e talenteve të këngës popullore, si, Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Rustem Serica, vëllezërit Zena, etj.

Baki Kongoli (1913-1980), një tjetër studiues elbasanas, ishte edhe një njohës i mirë i folklorit qytetar. Ai ishte një mbledhës i shquar i këngës burimore popullore, veçanërisht gjatë kohës që ishte zv.drejtor i Institutit të Kulturës Popullore në Tiranë.

Qemal Haxhihasani, (1916-1991), folklorist dhe akademik shqiptar, po nga Elbasani, u bë i njohur, në mënyrë të veçantë, si mbledhës dhe interpretues shkencor i epikës legjendare dhe baladës popullore në trashëgiminë folklorike shqiptare.

Albert Papparisto (1925-2014) po elbasanas, studiues i muzikës, pedagog, kompozitor. Ka kryer studimet në Konservatorin “P. I. Çajkovski” në Moskë në vitet 1951-1956. Në Shqipëri ka qenë përgjegjës i sektorit të muzikës në Lidhjen e Shkrimtarëve dhe të Artistëve në vitet 1956-1958, drejtor i teatrit të Operas dhe Baletit në vitet 1958-1962. Prej vitit 1999 jetonte në SHBA. Gjatë aktivitetit të tij ka kryer studime të ndryshme dhe, sa i takon muzikës popullore, me vlerë është studimi i tij “Krijimtaria muzikore dhe folklori”.

Hysen Filja, muzikolog, ka dhënë një ndihmesë të dukshme në studimin dhe mbledhjen e këngës popullore të Shqipërisë së Mesme dhe të këngës qytetare të Elbasanit. Me anë të një pune kërkimore-shkencore, ai punoi dhe botoi veprën më të rëndësishme shkencore që i kushtohet këngës së cilës ne kemi për objekt në studimin tonë, e cila titullohet “Kënga popullore e Shqipërisë së mesme”. Në këtë studim, ai jep tiparet më dalluese të muzikës popullore të Shqipërisë së Mesme si dhe strukturën dhe vlerat artistike të këngëve popullore të kësaj treve. Këtu paraqiten rreth 140 këngë, të ndara e të klasifikuara sipas zhanreve: këngë djepi, rituale, këngë pune, këngë satiro-humoristike, këngë dashurie, këngë dasme, vaje, këngë historike.

Vasil Tole, muzikolog, aktualisht akademik, mes të tjerash, në studimet e publikimet e tij ndalet e trajton edhe tipare të muzikës qytetare të Shqipërisë së Mesme e të Elbasanit. Në veprën e tij “Folklori muzikor, monodia shqiptare IV” një çështje të vecantë ia kushton muzikës qytetare të Elbasanit dhe Isuf Myzyrit, duke përmendur se që më 1905, Usta isufi me orkestrinën e tij popullore u ngrit kundër artit të mejhaneve e të çingive.⁵⁸ Megjithatë, në veprën e tij kryesore kushtuar muzikës popullore, “Enciklopedia e isopolifonisë popullore shqiptare” duhet të theksojmë se ai nuk ka hartuar asnjë zë për muzikën qytetare të Elbasanit, ndërkohë që ka zëra të veçantë për këngët qytetare të Beratit, Vlorës, Tiranës, Shkodrës e tj.

Spiro Shetuni, etnomuzikolog në zë i viteve të fudit, është ndër studiuesit më të njohur të muzikës popullore shqiptare. Në dy punimet e tij të fundit, të publikuara në vitin 2019 në internet: “Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës” dhe “Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore” ai, nëpërmjet një analize profesionale e shkencore, mes të tjerash, përcakton edhe tipologjinë dhe stilin muzikor të këngës popullore qytetare të Elbasanit.

Thanas Meksi, etnolog elbasanas, është marrë gjatë me studimin e trashëgimisë kulturore të Elbasanit, në mënyrë të vecantë me muzikën popullore të këtij qyteti e trevave përreth. Punimi më i rëndësishëm i tij është libri “Etnofolku elbasanas” si dhe libri “Mjeshtër i këngës popullore” kushtuar Usta Isuf Myzyrit. Duhet të përmendim se përveç të dhënave interesante që jep ai për këtë figurë të rëndësishme, ai paraqet, analizon dhe thekson

⁵⁸ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare IV*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 104.

ecurinë e muzikës popullore në Elbasan e trevat përreth dhe vendin që ze kjo muzikë në muzikën popullore të Shqipërisë së Mesme.

Alfons Balliçi, kompozitor dhe dirigjent elbasanas i njohur në rang kombëtar, përveç kompozimeve të shumta e drejtimit të orkestrave popullore, është i njohur edhe për studimin e muzikës popullore të Elbasanit. Punën e tij kërkimore e manifestoi që student në Akademinë e Arteve, në vitet 60-të, kur si tezë të temës së diplomës paraqiti punimin shkencor mbi Isuf Myzyrin.

Sulë Dedej, studiues i trashëgimisë kulturore të Elbasanit, sa i takon muzikës popullore të këtij qyteti, ka botuar së bashku me Alfons Balliçin librin “Isuf Myzyri”.

Mikaela Minga, etnomuzikologe, kohët e fundit ka botuar studimin e saj me titull *Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfehen*. Këtu ajo paraqet dhe zbërthen këngën popullore të Elbasanit në shekujt e fundit, duke u bazuar te të dhënat e udhëtarëve të huaj, te informacionet që japin studiues të ndryshëm të etnomuzikologjisë, te intervistat e regjistruara të interpretuesve të kësaj kënge si dhe te incizimet e disa prej këngëve të Elbasanit, të kryera gjatë shekulli XX.

Eduart Hoxholli, mësues, i pasionuar me trashëgiminë kulturore të Elbasanit, ka botuar librin “Këngët e një zemre”, kushtuar kompozitorit të njohur të këngëve popullore elbasanase, Mustafa Bodinit.

Hyjni Ceka, Sytki Çerekja, Fetah Biza, Hyqmet Zane e të tjerë, janë studiues elbasanas që kanë botuar shkrime në shtyp apo broshura për muzikën popullore të Elbasanit.

II.2. Dimensioni folklorik, estetik dhe artistik i këngës popullore qytetare

Si për çdo popull edhe për shqiptarët, folklori në tërësi dëshmon për identitetin dhe autoktoninë e tij në shekuj. Studimi dhe promovimi i tij shpalos në mënyrë konkrete sjelljet, zakonet, virtytet, zakonet, doket, qëndrimet e shqiptarëve si popull dhe si komb. Në kuptimin estetik, strukturat formale të folklorit janë një përvojë artistike që të japin mundësi të jesh edhe popullor e realist, por edhe aristokrat e natyralist, teknikist, simbolist etj. Nga kjo pikpamje, pra si eksponate muzeu, ato janë të paangazhuara, prandaj janë të mundshme për t’u shfrytëzuar sipasa metodave të ndryshme.⁵⁹ Me rëndësi

⁵⁹ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 53.

në këtë drejtim është studimi dhe evidentimi i dimensionit folklorik, estetik dhe artistik i folklorit muzikor e këngës popullore në tërësi dhe i asaj qytetare në veçanti.

Pjesë e rëndësishme e trashëgimisë sonë folklorike është eposi historik e legjendar. Në këtë fushë me rëndësi kulturore brenda për brenda nocionit “epos”, te specialistët ende zien debati se çfarë raporti ka eposi me historinë. Për këtë specialistët, sipas ideve të tyre, janë ndarë në dy grupe: në grupin e parë marrin pjesë ata dijetarë që mendojnë që konteksi i rrethanave historike edhe në përmbajtjen e eposeve popullore legjendare e mitike, ka luajtur, pak a shumë, të njëjtin rol si në epikën historike. Ndërsa përfaqësuesit e grupi të dytë, përkundrazi, gjykojnë se “papërcaktueshmëria” kohore-historike dhe ajo hapësinore përbën një nga dallimet themelore midis eposit dhe trashëgimit tjetër folklorik. Sipas gjykimit të këtij grupi dijetarësh, në kufijtë e epikës legjendare me atë historike ndahet e panjohura me të njohurën, parahistoria me historinë, ndërgjegja klasike me ndërgjegjen moderne.⁶⁰ Në rastin tonë, me rëndësi është që nga trashëgimia folklorike të pranojmë si klasifikim për këngën: këngët historike, këngët mitike dhe këngët epike.

Një nga thesaret më të pasura dhe me vlerë të kulturës popullore dhe një nga dëshmitë më të rëndësishme të lashtësisë dhe të vitalitetit të gjenisë krijuese kolektive të popullit tonë është arti popullor, ku përfshijmë gjithë krijimtarinë artistike folklorike, domethënë prozën dhe poezinë gojore, këngën dhe vallen popullore, arkitekturën dhe spektaklin popullor, dekoracionin, ornamentin, kostumet, instrumentat popullore, etj.⁶¹ Pra, siç shihet, në këtë përcaktin të profesor Alfred Uçi, kënga popullore vlerësohet si një nga visaret më të çmuar të trashëgimisë së artit popullor në tërësi, dhe folklorit në veçanti. Folklori cilësohet si një element qenësor i vetëdijes kombëtare të një populli, madje për ne shqiptarët, është një ndër shtyllat bazë të mbrojtjes nga asimilimi dhe si një hallkë që forcon ndjenjat kombëtare. Madje, gjatë Rilindjes sonë Kombëtare, kur në përgjithësi mungonte një traditë e brendshme e zhvilluar e artit tonë të kultivuar, folklori u bë pikënisje për lindjen e artit tonë të kultivuar përparimtar kombëtar. Në këto kushte, si pjesë e rëndësishme e folklorit, kënga popullore filloi ta dallojë kombin shqiptar si një komb më vete, jo vetëm nga gjuha, por edhe nga identiteti kulturor.

⁶⁰ Shaban Sinani, *Mitologji në eposin e kreshnikëve*, Tiranë: 2000, f. 78-79

⁶¹ Alftred Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë: 1982, f. 5.

Muzika popullore e Elbasani dhe më gjerë, e Shqipërisë së Mesme, në tërësinë e saj, nuk qëndron e veçuar, por është degë e pandarë e folklorit muzikor kombtar, megjithëse ajo paraqitet origjinale. Këngët e Elbasanit janë kënduar edhe jashtë zonës e trevave të origjinës, çka dëshmon për vlerat e tyre morale, qytetare e artistike. Qyteti Elbasanit mbetet si oaz i rrethuar nga e gjithë kjo larmi folklorike muzikore. Këngët shquhen për tematikën, melodinë, muzikalitetin.

Këngët janë kënduar nga burrat dhe gratë. Gratë këndojnë butë dhe shoqërohen vetëm nga dajreja, ndërsa burrat këndojnë ashtu si gratë, por edhe me zë të lartë gjoksi. Origjinaliteti i muzikës popullore të Shqipërisë së Mesme shfaqet në këto drejtime: a) karakteri i valëzuar i melodisë, b) Ecuria e saj zakonisht në intervalin e sekondës së vogël, të madhe (në disa raste të zmadhuar) të tercës së vogël (tipike për melodikën popullore) dhe në një masë më të kufizuar të kuartës së pastër et., c) mbizotërimi i modeve të vjetra, ç) prania sidomos e ritmeve të përbëra dhe të përziera, d) realizimi i kadencës në mënyrë graduale nga lart-poshtë, dh) tingëllimi kryesisht minor (shpesh gërshetuar me maxhorin) e) vargu tetërrokësh etj.⁶² Këto tipare të këngës së Elbasanit e të Shqipërisë së Mesme shfaqen edhe në mbarë folklorin shqiptar, por në këtë rajon dallojnë në mënyrë më unike. Si pjesë e folklorit shqiptar, kënga e Elbasanit rrënjët dhe fillimet e veta i ka pikërisht në folklor.

Pjesë shumë e rëndësishme e folklorit tonë muzikor janë këngët mitike dhe epike, të cilat do t'i trajtojmë më poshtë. Mendoj se, do të ishin me interes të trajtoheshin këngët historiko-heroike, kushtuar bëmave të heronjve realë. Epika historike ishte një objekt i preferuar për folkloristin e njohur elbasanas, Qemal Haxhihasani. Lidhur me këtë theksojmë se, stacionet më të rëndësishme të punës së tij shumëvjeçare kanë qenë këngët edhe gojëdhënat për epokën e Skënderbeut, këngët kundër reformave të Tanzimatit, këngët e kaçakëve, dhe pastaj ato të shpalljes së Pavarësisë.⁶³ Këngët folklorike historike, dallojnë nga këngët legjendare mitike, pasi, ndërsa këto të fundit e fetishizojnë realitetin, në këngët folklorike heroike vepron një logjikë tjetër, logjika e mendimit estetik, që e

⁶² Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë : 1991, f. 5-6.

⁶³ Shaban Sinani, *Mendimi i Q. Haxhihasanit për folklorin*, artikull botuar në “Qemal Haxhihasani, folklorist dhe mësues i rrallë”, Elbasan: 2009, f. 184.

dallon sendin, objektin nga figura dhe fjala, të cilat kanë për funksion ta pasqyrojnë estetikisht realitetin.⁶⁴

Lidhja e këngëve me ngjarjet dramatike historike dhe politike ka qenë prej shekujsh një tipar dallues i muzikës popullore shqiptare. Në të gjen këngë për qëndresën kundër pushtimit osman, për revoltat fshatare kundër bejlerëve dhe feudalëve, për luftërat plot sakrifica për pavarësi, për luftërat e furishme të partizanëve kundër pushtuesve fashistë italianë e gjermanë gjatë Luftës së Dytë Botërore.⁶⁵ Të dhënat na çojnë në disa këngë kushtuar Skenderbeut e bashkëluftëtarëve të tij. Kështu në Shpat, në këtë trevë polifonike, shquhet grupimi i këngëve historike, ku u këndohet heronjve popullorë, si Gjorgj Golemit, Qorr Topuzit etj. Gjorg Golemi, sipas Shuteriqit, është Gjergj Arianiti, vjehri i Skënderbeut,⁶⁶ i cili kishte disa zotërime në malësitë e Shpatit e të Polisit. Po për periudhën e Skënderbeut Shuteriqi përmend këngën e Kastriotit, këngën e Kapedan Petroshit, të kënduar këto gjithashtu në Shpat e Polis. Pas Skënderbeut, gjatë pushtimit osman, besohet në shekujt XVII-XVIII në fshatrat përreth Elbasanit këndohej kënga “Çoi djema shaloni atin”, ndërsa gjatë kohës së Bushatllinjve “Kënga e Memës”⁶⁷. Ka të ngjarë të jetë e njëjta këngë, por me tituj të ndyshëm. Po në këtë zonë këndohej edhe kënga kushtuar trimit ulqinak Haxhi Aliu. E dëgjuar në fshatrat e grykës së Zaranikës ishte edhe “Kënga e Cen Kavajës”, në fshatrat në lindje të Elbasanit kënga “Djemtë e Labinotit”.

Sa i takon ndërtimit artistic, këngët historike ndahen në dy grupe: *Grupi i parë*, këngët pa shoqërim orkestral, këto këngë i takojnë kohërave më të vjetra, në rastin tonë nga mesjeta deri në shekullin XIX. Në këto raste, motivi i këngës përsëritet pothuaj i njëjti deri në fund. Melodia ndjek pak a shumë një vijë të valëzuar, pa kapërcim, por nuk mungojnë edhe kalimet në tercë apo kuartë. *Grupi i dytë*, përfshin këngët me shoqërim nga orkestrina popullore. Këto këngë historike shfaqen nga gjysma e dytë e shekullit XIX e në vijim. Te këto këngë, melodia zhvillohet gradualisht, në këtë mënyrë përgatiten edhe kulminacionet, derisa zbresin poshtë për të përfunduar në tingullin bazë. Thekset

⁶⁴ Alfred Uçi, *Mitologjia, folklori, letërsia*, Tiranë: 1982, f. 168.

⁶⁵ Abert Llojd, *Kënga e re popullore në Shqipëri*, botuar në *Kultura popullore* 1/1982, f. 168.

⁶⁶ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, botuar në kuadër të veprave seriale Mbledhës të folklorit, nr. 9, botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 6.

⁶⁷ Po aty.

melodikë që ndihen herë pas here, ose më mirë mbështetja mbi tingujt e melodisë, shpesh herë ndihmon që këngët të afrohen me një lloj balade të vogël tregimtare⁶⁸.

Të tilla gjatë shekullit të XIX, janë “*Kënga e Memës*”, “*Kënga e Haxhi Aliut*”, këngë të ndyshme heronjsh në lufërat kundër pushtuesve osmane, këngë të ndyshme të luftëtarëve antifashistë kundër pushtuesve italianë apo gjermane. Në gjysmën e dytë të shekullit XX këngët historike evoluojnë më tej. Tani autorësia e tyre nuk është më anonime, por këto këngë janë të kultivuara nga autorë profesionistë. Përmendim këtu, një nga këngët e autorit Rustem Serica: “*Yjet e lirisë*” që i kushtohet dëshmorëve të Elbasanit, kënduar nga Medi Zena, si dhe “*Këngë për dëshmorin Adem Krasniqi*”, kënduar nga Zeliha Sina.

II.3. Miti, eposi dhe rituali në këngën popullore

Miti, folklori muzikor dhe kënga. Mitet janë një pjesë e rëndësishme e trashëgimisë sonë folklorike. Nëpërmjet miteve, njeriu ndjeu kënaqësinë që i jepte një forcë e tillë e pakuptueshme për të, siç ishte fantazia, e cila dëshirat dhe aspiratat e tij i ngrinte lart, i vinte të bridhnin nëpër “hapësira të lira”⁶⁹. Mitet janë pasqyruar në muzikën tradicionale folklorike, kryesisht nëpërmjet baladave të kënduara. Madje vetë balada në traditën tonë folklorike shprehet nëpërmjet këngës. Në qendër të baladës, qëndron motivi universal i mitit të muzikës, i kultit të saj si art, që shpreh afshet shpirtërore të njeriut, dashurinë, dhembjen, gazin e harenë, por edhe si mesazh i veçantë informacioni në çaste vendimtare të jetës së jetës së tij.⁷⁰

Ndër këngët baladë më të vjetra, që i kushtohet mitit të muzikës në folklorin muzikor të popullit tonë, cilësohet kënga “*Tanë o moj Tanë*”. Folkloristët dhe muzikologët, mendojnë se kjo këngë është shumë e vjetër, ajo vjen të paktën nga antikiteti, mijëra vjet më parë. Gjykohet se kjo këngë e ka origjinën nga Jugu i Shqipërisë, disa e lokalizojnë në Çamëri. Shumë shpejt u përhap në tërë trojet shqiptare, pra edhe në Elbasan e trevat përreth. Tashmë kjo këngë është e studiuar mirë, në Institutin e Kulturës Popullore, ku që në vitet 80-të të shekullit të kaluar ishin mbledhur 61 variante të kësaj kënge, 15 prej të

⁶⁸ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë: 1991, f. 14. Shqiptar, nr. 4, Tiranë: 1989, f. 3.

⁶⁹ Alfred Uçi, *Mitologjia, folklori, letërsia*, Tiranë: 1982, f. 15.

⁷⁰ Qemal Haxhihasani, *Balada e Tanës dhe disa përkime të saj ballkanike*, botuar te Çështje të folklorit shqiptar nr. 4, Tiranë: 1989, f. 3.

cilave të incizuar me vijë melodike. Qemal Haxhihasani mendon se në fshatrat e Elbasanit, kënga e Tanës ndeshet në Selitë e Gjinar, ndërsa në disa fshatra përfaqësohet me emra të ndryshëm, si në Lleshan të Shpatit me emrin Aishe etj.⁷¹ Q. Haxhihasani, përmend gjithashtu, se në trevën e Elbasanit janë përcjellë deri më sot disa balada, të paktën që nga mesjeta, si “*Ishte fush’ e gjatë e gjanë*”, Gjinar, “*Avaz i fyellit*”, Lleshan, “*Ngreu Aishe, zgjo babanë*”, Lleshan, “*Tanë, Tanë, e mjera Tanë*”, Selitë.

Miti i murimit, i ngjashëm me murimin në Kalanë e Rozafës Shkodër, shfaqet edhe në Elbasan. Profesor Shuteriqi përmend legjendën e murimit që tregohej e këndohej për kalanë e Elbasanit⁷².

Miti i besës dhe besnikërisë në traditën e folklorit muzikor në trevën e Elbasanit, manifestohet nëpërmjet këngëve të *eposit heroik*. Përmendim këtu “*Këngën e Aga Ymerit*” e dëgjuar prej motit të Shelcan të Shpatit. Madje prof. Shuteriqi thotë se në një përmbledhje këngësh, që na ka lënë një Harallamb Papajani më 1877-ën, ndofta i biri Spiros [Papajani, shënimi im K.T.] mund të lexohet dhe kënga e Aga Ymerit, mbase varianti i parë i mbledhur në Shqipëri⁷³. Melodia e kësaj kënge, dallohet për karakter valëzues, për lëvizje në intervale të afërta, të ndërtuarit në mode të vjetra, si dhe për refrenin e njohur *po mor jo*, etj. Këto veçori i ndeshim jo vetëm në rrethet e Tiranës, Durrësit, Elbasanit, por edhe në disa zona të Shqipërisë Veri-Lindore, madje, në masa e forma të ndryshme takohen gjithashtu në rrethet Lezhë, Shkodër, etj.⁷⁴

Një tjetër baladë heroike e ndeshur në Shqipërinë e Mesme dhe në zonën e Elbasanit, është kënga për vëllanë e vdekur, e njohur ndryshe “*Brahim Keta i Ri*”, gjithashtu po këtu gjen përhapje edhe Balada e Rexhës, djalit të vetëm që vritet nga kali ditën e martesës⁷⁵.

Këngët rituale. Ç’ka vlen për t’u theksuar është se, këngët e Elbasanit janë kënduar edhe jashtë zonës e trevave të origjinës, gjë që dëshmon për vlerat e tyre morale, qytetare e artistike. Ceremonitë e ritet e dasmës, Ditës së Verës, janë krejt të veçanta dhe bëjnë pjesë në fondin e kulturës muzikore qytetare të Elbasanit. Më të përhapura këngët rituale

⁷¹ Po aty.

⁷² Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, botuar në kuadër të veprave seriale Mbledhës të folklorit, nr. 9, botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 5.

⁷³ Po aty, f. 6.

⁷⁴ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë: 1991, f. 14. Shqiptar, nr. 4, Tiranë: 1989, f. 14.

⁷⁵ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, Tiranë: 1991, f. 14.

kanë qenë të pranishme në muzikën popullore të Elbasanit në shekujt XIX deri vitet 70-të të shekullit të XX. Ritet, doket, zakonet dhe këngët që i shoqërojnë këto rituale në jetën e popullit, kanë qenë sa të zakonshme aq edhe të nevojshme në jetën e përditshme. Me kalimin e viteve, sidomos pranë ditëve tona, si rrjedhojë e ndryshimeve të kushteve ekonomiko-shoqërore e historike, pak nga pak filluan të mos përdoren si më parë, gjersa sot duken fare pak.

Këngët rituale shtjellohen në vargje të reduktuara. Gjatë ekzekutimit, në shumë raste, vargjet nuk këndohen, por ligjërohen, pra janë njëloj me intonacionet e të folurit. Ato nuk pësojnë ndonjë ndryshim, siç ndodh zakonisht kur interpretohen këngët e tjera popullore. Sa i takon ritmit në këngët rituale mbizotëron ai 2/4, por mund të ndeshet edhe ritmi 9/8. Ritmi i thjeshtë dhe i qartë 2/4 i organizuar në masa të rregullta dhe i ndërthurur me figura të ndryshme ritmike (katërshe dhe tetëshe apo anasjelltas) është i njohur në tërë ritmikën tonë popullore.⁷⁶

Këngët rituale, në aspektin e ndërtimit, janë lineare në melodi, gjë që i jep rëndësi saktësisë ritmike në interpretim. Le të shohim një këngë rituali pune, “Të mbjellat”, nga zona e veriut të Elbasanit, në kufi me Tiranën.⁷⁷

Ndërtim muzikor është shumë i qartë, me dy periudha, me nga dy fjali secila. Në periudhën e parë, fjalitë përsëriten të pandryshuara, ndërsa në periudhën e dytë melodia ndryshon nga periudha e parë dhe fjalia e dytë është përmbyllëse e mendimit muzikor. Pra në këtë këngë kemi konceptin e plotë të kadencimit, si melodik, ashtu dhe harmonik. Melodia ndërtohet në tretingullshin e parë të la-, me tingëllim harmonik të pastër të minorit natyral, ku nuk egziston gradi i shtatë (nota sol), por ndihet që, për kadencimet, sol maxhori është i pranishëm, si harmoni e dominantës në minorin natyral.

Në këtë këngë vemë re se, ritmi është elementi bazë i ndërtimit muzikor. Këndohet, si nga burrat, ashtu dhe nga gratë, duke ruajtur të saktë ritmin me tre levizje të hedhjes së farës.

⁷⁶ Po aty, f. 9.

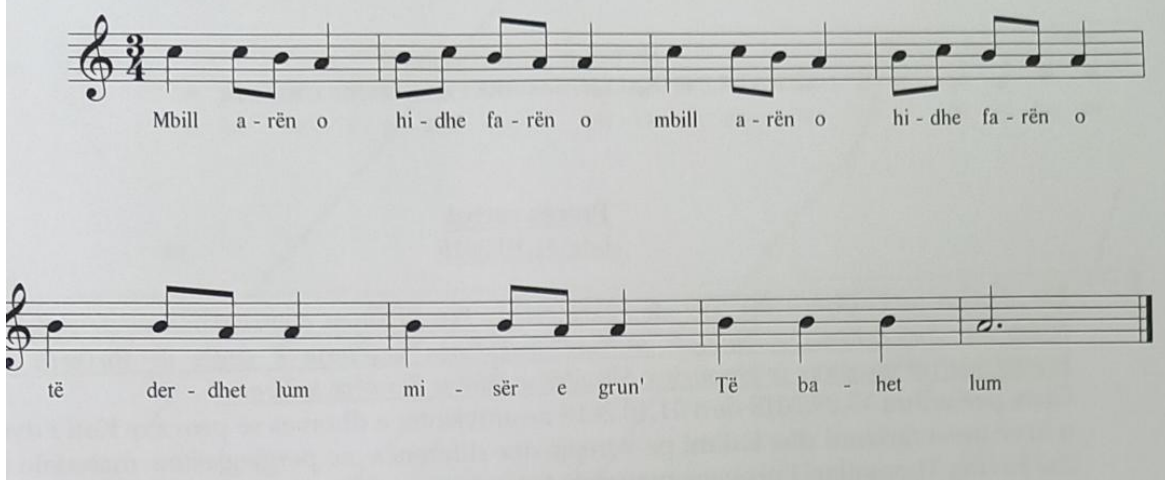
⁷⁷ Arkivi i Universitetit të Arteve, Tiranë: Dos. Ekspedita folklorike në vitet 1978-1979.

Teksti poetik, më tepër shërben për të thyer monotoninë gjatë mbjelljes dhe ka edhe funksion qetësues gjatë këtij procesi. Teksti mund të ndryshojë shpesh, sipas aftësive të interpretuesit dhe momentit emocional të bujkut:

TE MBJELLAT
Shqipëri e mesme

ritual pune

moderato ♩ = 94



Mbill a - rën o hi - dhe fa - rën o mbill a - rën o hi - dhe fa - rën o

të der - dhet lum mi - sër e grun' Të ba - het lum

Ceremonitë e ritet e dasmës, ditës së verës, janë krejt të veçanta dhe bëjnë pjesë në fondin e kulturës muzikore qytetare të Elbasanit. Me interes janë edhe vallet, ku karakteristikë e qytetit në kërcimin e valleve popullore është se shumë prej tyre kërcenhen çift, burrë e grua. Po të hidhesh më tej, në zonat e këtij rrethi, në zonën e Shpatit drejt Gramshit e Tomoricës, mbizotëron polifonia me karakteristikat e hedhësit, pritësit e grupit të isos. Me interes janë këngët e hershme si “Tanë mori Tanë” , “Këngët e nizamit” etj. Zonë tjetër polifonike është edhe ajo e Shpatit të Poshtëm, si ato të Gostimës, Shtërmënit, e deri drejt fushës së Shalësit, të Dumresë e në Belsh. Karakteristikat janë po ato të polifonisë së Shpatit, veçse me një ndryshim, melodia e marrësit është më e butë, me më shumë variacione, e pasur në elementë deklamativë.

Rituali më i njohur në Elbasan ishte Dita e Verës, që kremtohet çdo 14 mars, që nga kohërat e hershme. Studiuesit mendojnë se kjo festë është një rit pagan, dhe ka lidhje me

nderimin për perëndeshën e gjuetisë, Diana, ose Zana siç njihej në Çermenikë, që nderohej së tepërmi te fisi ilir i kandavëve. Sipas etnologut Thanas Meksi, Elbasani ka të drejtë të krenohet për Ditën e Verës, ritin e saj e ruajti të pastër nga rebeshet dhe ideologjizmat fetare e partiake dhe e solli të bardhë në titët tona⁷⁸. Dreka e këndëshme në natyrën e praruar, shoqërohej me këngë e valle dhe ndonjëherë edhe me ndonjë dajre apo violinë. Edhe kur fillon të erret “Gropa e Tezes,”⁷⁹ elbasanasit e gëzuar mblidhnin “plaçkat” e mernin rrugën e shtëpisë. Në kthim ata përshëndeteshin nga tingujt si kristali të këngëve të usta Isuf Myzyrit.⁸⁰

Në darkën e 13 marsit festa kremtohej në shtëpi, me familjen e të afërmit, ndërsa dreka e 14 marsit kalohej të vende piktoreske përreth qytetit, si Kroi i Kalit, Rrapi i Mansit, Byshek, kodrat e ullishtës, etj. përveç se hahej e pihej, këndoheshin këngë të ndryshme, si këngët e Usta Isufit “*Një lulishte me trandafila*”, “*Si bilbili në pranverë*”, “*Kanga e Lules*”, “*Si mësova un garipi*” etj. Kujtojmë vargjet e njëres prej këtyre këngëve:

Për gjith’ shokët asht ditë vere,
Dimni tem s’paska të maru,
Ç’ janë k’tu lajme, k’tu habere,
Ah, erdhi koha me kalu.

Ndër këngët rituale që këndohen në Elbasan e Shqipërinë e Mesme në tërësi, *këngët e dasmës* dhe ceremonive, që e shoqërojnë atë zënë vendin më të rëndësishëm. Vargjet e këtyre këngëve, dallojnë për një lirikë të çiltër e të ngrohtë, mbushur nga krahasime të bukura. Sa i takon melodicitetit, këto këngë shquhen për melodi të këndshme, tërheqëse dhe lehtësisht të këndueshme. Këto këngë, herë nisin me tinguj të ulët të modit, të cilët arrijnë kulminacionin me anë lëvizjesh graduale dhe, herë me tingujt e lartë, të cilët, pas disa valëzimesh, zbresin në tingullin bazë. Shumë nga këngët e dasmës, që u takojnë tërë ceremonive të saj, nga fejesa në martesë, i ka mbledhur folkloristi amator pasionant, Leksi i Vinit. Mes të tjerash ai përmend se dasma në shtëpinë e djalit, ndonëse ka filluar

⁷⁸ Thanas Meksi, *Etno folku elbasanas*, Elbsan: 2010, f. 349-350.

⁷⁹ Pjesë qielli në kreshtë të kodrave e maleve, në përditë të Elbasanit, që kur nxihej me re të zeza, sillte shi.

⁸⁰ Thanas Meksi, gazeta *Dita*, 14.03.2016

që ditën e hënë, natën e shtunë fillon të marrë përmasa të mëdha. Dhëndëri ka thirrur për darkë të gjithë shokët e vet, të martuar e beqarë, ... fillojnë këngën para e pas buke dhe këndojnë deri në kohë mëngjesi, 36 këngë,⁸¹ të cilat i rendit më poshtë. Ja vargjet e njërës prej tyre:

Bilbili që këndon

Bilbili që këndon në dërrasa,
Fol moj goce, se plasa,
Gu-gu, gushën,
Falja gushën ashikut,
Moj flori i Vededikut,
Falja gushën xhananit,
Mollëkuqe e Elbasanit.

Ndërsa ditën e diel, në momentin kur dhëndëri përfundon së veshuri rrobat e ceremonialit, Leksi Vinit përmend që shokët e tij këndojnë:

Kjo unaza rreth me ar,
O moj rreth me ar,
Ke marr burrin bash beqar, o moj bash beqar,
Burrin bash beqar mora, unë e mora,
Babain tim se turpërova, s'e turpërova.⁸²

Ndërkohë që dhëndëri bashkë me shokët e tij bëhet gati për ceremoninë, në shtëpinë e vajzës gratë e fisit këndojnë edhe ato rreth nuses. Ja një prej këtyre këngëve që përmend etnologu Thanasi Meksi, ku kënga këndohet ndërkohë që gratë lyejnë me këna nusen:

Çështë ky gëzim, gëzim i madh-o moj shyqyr-e,
asht gëzim i babës vet-o moj shyqyr-e,
që marton të bijën e ve- o moj shyqyr-e,
Çështë ky gëzim, gëzim i madh-o moj shyqyr-e,
asht gëzim i nanësës vet-o moj shyqyr-e,

⁸¹ Aleks Vini, *Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit*, përgatitur nga Kreshnik Belegu dhe Ortenca Dakli, botuar nga "Rama Graft", f. 156-157.

⁸² Aleks Vini, *Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit*, përgatitur nga Kreshnik Belegu dhe Ortenca Dakli, botuar nga "Rama Graft", f. 213.

që marton të bijën e ve- o moj shqyr-e.⁸³

Ndërsa Leksi i Vinit, për çastet që priten krushqit të marrin nusen, përmend këngën:

Ç'janë ata që po vijnë,

Moj nëna ime,

Janë krushqit me të marrë ty,

Moj nëna ime.⁸⁴

Momentin që vjen nusja këndohet kënga “*Rrush i kuq i bukur-o*”, e cila është e pranishme edhe sot në dasmat e Elbasanit, Shqipërisë së Mesme, e më gjerë. Leksi i Vinit rreshton mbi 100 këngë dasme, që një javë para dasme, ditën e dasmës dhe një javë pas dasme, të cilat këndohen në Elbasan, për këtë ritual me rëndësi në jetën e njeriut.

Në Elbasan e trevat rreth tij, ashtu si në tërë Shqipërinë, në të kaluarën të pranishme kanë qenë edhe *këngët e vajit*. Duhet të përmendim se në Elbasan, si edhe në Shqipërinë e Mesme e të Jugut, këto këngë këndoheshin nga vajtojca profesioniste apo jo profesioniste, vetëm ose në grup. Më së shumti, në Elbasan është shfaqur të vajtuarit në grup. Vargjet e fjalëve në këngët e vajtimit nuk kanë rimë apo rregullsi, në përgjithësi ato dalin, në mënyrë të improvizuar, nga thellësia e shpirtit të vrarë, emocioni dhe ndjeshmëria që përcjellin fjalët varen nga mosha e të vdekurit, seksi, cilësitë e tij si njeri në jetën për së gjalli, si dhe afëria me pjesëtarët e familjes. Kur solisti me fjalët dhe tonin e tij intensifikon vajin dhe lotët i rrjedhin çurk dhe kanë elektrizuar mjedisin, atëhere me zërin a vajtojcës bashkohen edhe zërat grave e tjera, duke ngjarë me një këngë madhështore.

Këngë të tjera rituale, ashtu si në qytete të tjera të vendit, si këngët për ritualet e mbjelles, të vjelurit, të korrat, ninullat, i ndeshim edhe në traditën folklorike të Elbasanit e të trevave përreth, të cilat do t'i shohim në kreun IV, te këngët rituale pagane.

⁸³ Thanasi Meksi, *Etno folku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 375.

⁸⁴ Aleks Vini, *Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit*, përgatitur nga Kreshnik Belegu dhe Ortenca Dakli, botuar nga “Rama Graft”, f. 213.

KREU III

PËRFAQËSUESIT MË NË ZË DHE NDËRTIMI I KËNGËS QYTETARE TË ELBASANIT

Kënga popullore qytetare e Elbasanit, që nga fillimi i shekullit të XX e në vijim, na shfaqet me përfaqësues të ndryshëm e të shumtë, si kantautorë, autorë, këngëtarë, instrumentistë, orkestrues, drejtues orkestre (dirigjentë) etj. Disa prej tyre janë bërë të njohur jo vetëm në Elbasan, por në mbarë trojet shqiptare e më gjerë. Më tej po paraqesim përfaqësuesit më në zë si dhe ndërtimin e kësaj kënge.

III.1. Kantautorë dhe autorë



Usta Isuf Myzyri dhe orkestrina e tij

Usta Isuf Myzyri (1881-1956). Është themeluesi i muzikës popullore qytetare elbanase dhe njëkohësisht krijuesi i stilit muzikor të qyteteve të Shqipërisë së Mesme. Violinist, vjershëtor, kompozitor, këngëtar, Myzyri, me aftësitë, talentin dhe zellin e tij të rrallë, e bëri të njohur këngën tradicionale qytetare të Shqipërisë së Mesme brenda dhe jashtë

vendit. Me dhjetëra krijime mbajnë emrin e këtij muzicieni të pavdekshëm në historinë e muzikës tradicionale qytetare shqiptare. Duke e pasuruar ndjeshëm repertorin e këngës tradicionale qytetare të Shqipërisë së Mesme, në të njëjtën kohë, ai e kristalizoi më mirë edhe përfytyrën tërësore melodiko-modale të saj.⁸⁵

Ai lindi në një familje e thjeshtë, por të ndershme elbasanase, në lindje të këtij qytetit, pranë urës së Zaranikës. Që në vegjëli e rini, i ranë hallet e familjes dhe detyrohej të bënte punë të ndryshme për të lehtësuar vështirësitë ekonomike dhe si rrjedhojë, nuk pati mundësi të shkollohej. Ndërkohë, ai u rrit në një qytet që shquhej për tradita kulturore, arsimore e artistike. Talenti i tij për vargje e muzikë, i shfaqur që në rininë e hershme, u ushqye më tej nga kjo traditë. Filloi të ushtronte zanatin e qeleshexhiut, gjë që i dha mundësi jo vetëm të kontribuonte në pasurimin e veshjeve popullore të zonës, por edhe të njëjhej me njerëz të ndryshëm nga fshatrat e Elbasanit e më gjerë, nga Shqipëria e Mesme. Mësoi violinën dhe populli i dha titullin “usta,” jo për faktin se bënte qeleshe të mira, por për cilësinë e të rënit të violinës. Megjithëse ndërroi disa zanate, ai i qëndroi besnik deri në fund muzikës dhe këngës popullore, që e këndoi me origjinalitet dhe ashtu kërkonte ta këndonin edhe shoqëruesit dhe shokët e tij.⁸⁶

Në vitin 1905, ai krijoi orkestrën e parë popullore qytetare në Elbasan, që u konsiderua si një akt i avancuar përballë artit muzikor të mejhaneve dhe çingive. Me këtë grup, ai këndonte nëpër sheshet e qytetit, në shëtitjet popullore, në festa, gëzime e gosti të ndryshme mes njerëzve të thjeshtë. Në se në fillim ishte interpretues dhe këndues i këngëve të vjetra të Elbasanit, me origjinë kryesisht nga Gryka e Zaranikës, në vitet '20-të shekullit XX e deri sa vdiq ai filloi të kompozojë, të hartojë tekstet e të këndojë këngët e veta së bashku me grupin e tij.

Është ndër muzikantët më të studiuar nga autorë të ndryshëm, duke përmendur Dhimiter Shuteriqin, Thanas Meksin, Hyjni Cekën, Sulë Dedejn, Alfons Ballicin, etnomuzikologët Vasi S. Tole, Hysen Filja, Spiro Shetuni, etj. Lidhur me numrin e këngëve të krijuara nga Usta Isuf Myzyri, autorë të ndryshëm japin shifra të ndryshme. Kështu, etnologu Thanas Meksi në librin e tij “Mjeshtër i këngës popullore” shkruan se në vitet 1929 deri 1939,

⁸⁵ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 17.03.2019.

⁸⁶ Thanas Meksi, *Mjeshtër i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 21-22.

pra për 10 vjet Usta Isufi krijoi 16⁸⁷ këngë popullore, kjo shifër përmendet edhe në Wikipedia, në faqen kushtuar Isuf Myzyrit, ndërsa studiuesi i muzikës Vasil Tole shkruan se Ustai, për gati 50 vjet, arriti të prodhojë 89 krijime muzikore⁸⁸. Jemi të prirur të besojmë këtë të fundit, pasi shifra e nxjerrë nga ai është e mbështetur në studime të sakta e më të plota. Ndër këngët më të njohura të Isuf Myzyrit përmendim: “Në zabel të gjeta”, “Iku nata, agun malet”, “Dashunija si rrufe”, “Një lulishte me trandafila”, “Midis vetllash më ke një pikë”, “Ma mirë në pyll se në qytet”, “Si bilbili në pranverë”, “Ç’u dëshirush për me të pa”, “S’paske pasë pikë mëshire”, “Errësin e pyllit”, “Si mësova un garipi”, “Kanga e Lules”, “Dritës tate xhevahir”, “Përse m’rri kaq i vranu”, “Kumuriya po ban gu gu”, etj.

Këngët e krijuara Usta Isuf Myzyri, fillimisht i këndonte vetë me grupin e tij, por shumë shpejt u shfaq një armatë e madhe këngëtarësh së Shqipërisë së Mesme që i këndonin me zell këngët e tij, si Met Balashi, Arif Topalli, Mahmut Ashiku, Demir Shorja, Mehmet Gurra, Myrteza Graceni, Sabri Lolja, Ali Zena, Jani Gjoni, Muc Jolldashi, Xhemal Bracja, Musa Kukuvačka, Stefan Marku, Kolë Xhufka, Met Lashi⁸⁹ e shumë të tjerë. Nga mesi i shekullit XX e këtej këngëtarë të njohur kënduan këto këngë, si këngëtarët tiranas Hafsa e Zan Zyberi, Agim Hoxha, Xhavit Xhepa, Fitnete Rexha, Merita Halili, këngëtarët elbasanas, si Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Zeliha Sina, Albert Tafani, vëllezërit Mehdi e Demir Zena, Zina Zdrava, Suzana Qatipi, Agim Saliu, Mustafa Mehja, Engantina Toska etj. Në Kosovë u kënduan apo këndohen nga këngëtarët Nexhmije Pagarusha, Qamili i Vogël, Esat Bicurri, Ismet Peja, Shkëlzen Jetishi, etj.

Isuf Myzyri është nderuar me tituj, medalje dhe akte të ndryshme, ndër ta përmendim: titulli i lartë “*Artist i Popullit*”, *Urdhëri i Punës i Klasit të dytë*, emrin “Isuf Myzyri” e mbajnë Shtëpia e kulturës në Elbasan si dhe Ansambli artistik i muzikës popullore të këtij qyteti.

Mustafa Bodini (1911-1970). Lindi në një familje të mesme qytetare në lagjen Namazgja të Elbasanit. Arsimin fillor e kreu në qytetin e lindjes, më tej shkon në Itali për t’u arsimuar e për t’u përgatitur për aktor, megjithë talentin, veshin e duhur që kishte për muzikë. Lidhur me dëshirën e tij për t’u bërë aktor, shtypi i kohës do të shkruante se

⁸⁷ Thanas Meksi, *Mjeshtër i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 23.

⁸⁸ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 105.

⁸⁹ Thanas Meksi, *Mjeshtër i këngës popullore*, Elbasan: 2001, f. 21-26.

“Mustafa Bodini është e ardhmja e kinematografisë shqiptare”.⁹⁰ Në vitet 1936 - 1937 diplomohet për aktrim në Itali dhe në vitin 1939, martohet me italianen e bukur Ada, me të cilën lindi dy djem. Në vitin 1940 bashkë me Adën dhe fëmijët kthehet të jetojë në Shqipëri. Pas mbarimit të luftës Antifashiste, në vitin 1945, Ada dhe dy djemtë ikin për Itali, duke e lënë vetëm në Tiranë, të braktisur e të thyer shpirtërisht. Fillon kalvari i vështirë i jetës së tij, me largim nga puna, internim e më pas duke bërë punë të rëndomta. Por kompozimin dhe krijimin e këngëve nuk e ndërpreu asnjëherë. Megjithëse këngët më të shumta i krijoi kur ishte në Tiranë, pasi atje kaloi pjesën më të madhe të jetës, kënga e tij ishte pjesë e stilit muzikor të këngës popullore qytetare të Elbasanit. Krijoi rreth 70 këngë, megjithëse një studiues i jetës dhe aktivitetit të tij, mendon se Bodini ka hartuar shumë më tepër këngë, por nisur nga nevojat ekonomike, apo për të përballuar sulmet e jetës, disa këngë ose i ka shitur, ose i ka dhuruar.⁹¹ Vdiq në vitin 1970 në Tiranë, i sëmurë dhe i braktisur.



Mustafa Bodini

⁹⁰ Bashkia Elbasan, *Elbasani Enciklopedi*, Elbasan: Sejko 2003, f.72.

⁹¹ Eduard Hoxholli, *Këngët e një zemre*, Tiranë: ASD Studio, 2009, f. 32.

Për aktivitetin artistik të Mustafa Bodinit, punimin më të plotë e ka bërë mësuesi elbasanas Eduart Hoxholli, botuar në vitin 2009. Megjithatë, duhet të theksojme se aktiviteti i tij artistik dhe roli i tij në këngën qytetare të Elbasanit e të Shqipërisë së Mesme, nuk njihet dhe nuk është studiuar plotësisht, madje ende për të nuk ka një faqe të veçantë në Wikipedia. Disa nga këngët më të njohura të tij janë: *“Më shikon me buzë në gaz”*, *“ Po këndoj një kangë për ty”*, *“Ç’më ke dal në penxheret”*, *“Të vjen era lule zamaku”*, *“Po këndoj një kang të re”*, *“Nigjo zanin e bilbilit”*, *“Erdh pranvera plot blerime”*, *“Rrall kam pa ksoj bukurie”*, *“Ku ta gjej një goc si tyr”*, *“Qenke ngritur si burbuqe”*, *“Ti mbahesh për bukuri”*, *“Dallëndyshe gushëbardhë”*, *“Këputa një trandafili”*, *“Vet më more me të mir”*, *“Të desha me hakikat”*, *“ Sa mas dore më ke lan”*, *“Sytë e shkru”*, *“Sa e amël asht dashnia”*, *“Shoqet tuja moshatare”*, *“Ka ca dit që je largu”*, *“Me fytyr të qeshur po më vjen”*, *“Kur t’shof dy sytë e shkru”*, *“Mori vjollca që çel në saksi”*, *“Shoqen ku e kam”*, etj.

Këngët e kompozura të Mustafa Bodinit, këndoheshin fillimisht nga këngëtarë tiranas, si Agim Hoxha, Fitnete Rexha, Hafsa Zyberi, etj., ndërsa sot këndohen gjerësisht nga këngëtarë popullorë në Elbasan, Tiranë, Durrës, Kavajë, Peqin, në Kosovë e Maqedoninë e Veriut.

Leksi Vini (Aleksandër Kostandin Josifi, 1903 – 1978) Lindi në lagjen Kala, në një familje të thjeshtë ortodokse elbasanase. Vitet e para të shkollimit i ndoqi në qytetin e lindjes, në një nga lagjet më të vjetra, ajo e Kalasë, në shkollën fillore ndër më të vjetrat e këtij qytetit, në atë të kishës së Shën Marisë. Që në moshë të vogël, spikati për shpirtin e tij krijues e artistik, duke thurur disa këngë me temë patriotike dhe dashurie.⁹² Më pas, dërgohet nga familja për studime të mëtejshme në Greqi dhe në moshën 17- vjeçare, vendoset në Romë për të studiuar në shkencat shoqërore dhe më tej, ndenji ca kohë në Maqedoni. Kthehet në Shqipëri dhe merret pothuaj për mbi 50 vjet, me krijime të teksteve të këngëve që i hidhte në letër. Prirjet dhe dëshirat e tij shtriheshin edhe përtej këngëve. Pas Çlirimit, i vetëm dhe në vështirësi ekonomike, ai duhet të mbijetonte, kështu, ai shkruante, mblidhte materiale folklorike gjatë gjithë kohës aq sa njerëzit e quanin “të çmendur”. Ai përshkruante vetveten përmes fjalëve: “Nuk e di, por besoj që

⁹² Bashkia Elbasan, *Elbasani Enciklopedi*, Elbasan: Sejko 2003, f. 637.

nesër do të ketë vlerë”⁹³. Në moshën 60-vjeçare, i varfër dhe i shpërfillur për të mbijetuar, detyrohet të ushtrojë zanatin e ilustraxhiut.

Në dorëshkrimet e tij ka lënë poezi, drama, poema, por edhe shumë materiale të grumbulluara për traditën dhe zakonet e Elbasanit. Aktiviteti i tij artistik, është aktualisht pak i njohur dhe i pa studiuar, madje ashtu si për Bodinin, ende nuk ka për të një faqe, qoftë dhe e cunguar, në Wikipedia. Në një intervistë me Kreshik Belegun, në vitin 2018, asokohe drejtor i Muzeut Etnografik të Elbasanit, ai tha se ka patur fatin të lexojë nga arkivi i këtij institucioni gjithë veprat në dorëshkrime të Leksit të Vinit. Më tej, K. Belegu thekson se, ky material i bollshëm ia vlen të studiohet. Para se të vdiste Aleks Vini, duke qenë se nuk kishte asnjë njeri në këtë jetë, i mori të gjitha shkrimet e veta, rreth 60 kg letër, dhe i dërgoi në arkivin e komitetit të atëhershëm të partisë, por meqenëse ato nuk kishin karakter të tillë që mund të ruheshin në atë arkiv, rreth vitit 1978 përfundojnë në muze.



Leksi i Vinit

Krijimet e Leksit të Vinit, ashtu si dhe poezitë e këngës së Myzyrit dhe Bodinit, janë ura nga ku kalohet prej boshllëkut drejt botës së paprekshme personale dhe aspak imagjinare.

⁹³ Gazeta *Metropol*, 10.04.2013.

Te Leksi i Vinit, qëndron shpirti krijues, pothuajse në të gjitha krijimet e dorëshkrimet, që flasin bukur dhe ku ndihet e formësuar bukuria e vajzës elbasanase dhe e natyrës⁹⁴. Veç vargjeve poetike dhe krijimit të disa këngëve, Leksi i Vinit bëri një punë kolosale për grumbullimin e këngëve, përrallave, gojëdhënave dhe traditës zakonore në tërësi të trevës së Elbasanit.

Megjithëse kontributi dhe roli i tij në këngët qytetare të Elbasanit ka qenë i madh, vetëm 50 këngë mendohen që të jenë krijuar nga ai, të cilat sipas Thanas Meksit, janë të mishëruara në repertorin e orkestrinave popullore, por edhe të incizuara në fonotekën e Radio Tiranës⁹⁵. Shumë të tjera nuk njihen dhe shumë këngë të autorëve të tjerë, kanë përdorur si tekst poezitë e tij. Këngët e tij më të njohura janë: *“Ke çesmja e kishës”*, *“Moj dashnore të gjykoftë pernia”*, *“Ke dera, ke dera”*, *“Një ditë diele t’pashë me sy”*, *“Ti ma more zemren”*, *“Vajzës normaliste”*, *“Ti moj flutur”*, *“Trëndafile”*, e shumë të tjera. Figura e Leksit të Vinit, ashtu si e Mustafa Bodinit, mbetet për t’u studiuar më tej në të ardhmen.



Baki Kongoli

Baki Kongoli (1913-1980) Lindi në Elbasan, në një familje qytetare me tradita patriotike. Pas mbarimit të arsimit fillor në qytetin e lindjes, ndoqi dhe përfundoi shkollën Normale, ndërsa në vitin 1937, mbarroi Konservatorin e Pavios, në Itali, për violinë. Këtu, ai formoi edhe personalitetin e tij si muzikant dhe muzikolog, pasi mori njohuri për

⁹⁴ Elbasani im, postuar më 27. 04. 2013.

⁹⁵ Thanas Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 105.

kompozicionin, orkestracionin, historinë e artit, etj. Pasi punoi disa vite si mësues dhe profesor në Normale, në vitin 1947 u emërua në Ministrinë e Kulturës në Tiranë dhe më pas, në Institutin e Kulturës Popullore. Nga ajo kohë, ai punoi intensivisht për njohjen dhe studimin e muzikës tradicionale shqiptare, veçanërisht asaj të Elbasanit. Ndërkohë, u bë i njohur si kompozitor, duke krijuar mbi 200 këngë. Bëri emër veçanërisht në muzikën e lehtë, sidomos në tango, por duke mbetur një njohës i mirë i folklorit qytetar dhe duke përpunuar me dhjetëra këngë popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme, sidomos të Elbasanit. Në një intervistë të tij, dhënë për gazetën “Shekulli”, Adhurim Kongoli, i afërm i Bakiut, përmend se ai (Baki Kongoli) ka dhënë një ndihmesë të madhe në ngritjen e institucioneve të para muzikore shqiptare, si: filarmonia, TOB, Konservatori Shtetëror etj.



Rustem Serica

Rustem Serica (1936-) U lind në Elbasan, në një familje të thjeshtë muzikantësh sazexhinj. Mbaroi arsimin 7-vjeçar në shkollën “Naim Frashëri” me rezultate të mira. Në vitin 1950, kur ishte 14 vjeç, ai u regjistrua si amator në shtëpinë e kulturës Elbasan në grupin e korit, ku spikati me talentin e këngëtarit.

Dirigjenti i atëhershëm i shtëpisë së kulturës, Mit’hat Stringa, e mbajti afër dhe e aktivizonte në çdo aktivitet. Edhe pasi filloi punën, ai e vazhdoi aktivizimin e tij në grupet amatore artistike, më tej në vitin 1952 u fut në Ansamblin e ushtrisë popullore.

Ndoqi dhe përfundoi Liceun Artistik, ku mësoi në mënyrë të përsosur veglat muzikore të klarinetës dhe saksofonit. Në vitin 1956, filloi punë në estradën profesioniste të Elbasanit. Ka kënduar shumë këngë popullore, ndërkohë që i kompozonte dhe i këndonte vetë jo vetëm këngët popullore por edhe të ato të lehta. Ndër këngët popullore të kompozuar prej tij përmendim këngën “Nuk më dridhet jo qerpiku”, kënduar nga këngëtari Albert Tafani, “Yjet e lirisë” që i kushtohet dëshmorëve të Elbasanit kënduar nga Medi Zena, “Këngë për dëshmorin Adem Krasniqi” kënduar nga Zeliha Sina⁹⁶ etj.

Për kontributin e tij në muzikë, është nderuar me Urdhërin “Naim Frashëri” klasi III dhe më pas, me Urdhërin “Naim Frashëri” klasi II, ndërsa nga Bashkia Elbasan me çertifikatën “Nderi i qytetit”, si dhe me çmime e certifikata të tjera.



Alfons Ballici

Alfons Balliçi (1942-2016) Lindi në një familje qytetare me tradika në muzikë. Kitarën filloi ta mësojë që në moshë fare të njomë, që 4 vjeç. Në moshën 7 vjeçare, doli për herë të parë në skenë dhe ende 11 vjeç, punësohet me kohë të pjesshme, si kitarist. Shumë shpejt ai u bë mjaft i njohur, sa që muzikanti me emër, Aleksandër Lalo,⁹⁷ e cilëson si kitaristin më të madh shqiptar. Pas mbarimit të gjimnazit në Elbasan, ndoqi e përfundoi Konservatorin në Tiranë. Ishte njohës i shkëlqyer i motiveve të muzikës popullore qytetare të Elbasanit, ku dhe kaloi periudhën më të rëndësishme të jetës së tij. Ai

⁹⁶ Hyqmet Zane, gazeta Sot, datë 06.01.2017.

⁹⁷ Gazeta Sot, 01.09.2015.

kontribuoi fuqishëm në përpunimin e melodive dhe motiveve të Shqipërisë së Mesme, sa që, ato iu bënë elementë organike që i buronin në formën më të përsosur dhe origjinale, në të gjithë krijimtarinë muzikore të tij. Që në fëmijëri, Alfonsi përshtati në kitarë motivet muzikore të këngës elbasanase. Më vonë, ai do të punonte shumë mbi këngët e Isuf Myzyrit dhe në mbarim të Konservatorit, do të mbronte diplomën mbi karakteristikat e përgjithshme të muzikës popullore elbasanase dhe në veçanti të këngëve të Isuf Myzyrit⁹⁸. Balliçi ndikoi që të dilnin në pah vlerat e këtij artisti popullor nga ana shkencore muzikore.

Dallohej në mënyrë të veçantë, për veshin e tij absolut në muzikë. Ai kishte reflekse të lindura manuale, posedonte axhilitet (shkathhtësi) dhe pavarësi të gishtave dhe të duarve në mënyrë mahnitëse, intuitë harmoniko-muzikore perfekte. Si kitarist, vlera e tij kryesore ishte pensa virtuozë gjatë ekzekutimit me kitarë. A. Balliçi ishte një njohës i madh i këngës popullore. Ai nuk huazoi kurrë muzikë nga të tjerët. Baza e krijimtarisë së tij ishin motivet e këngëve tradicionale qytetare elbasanase, të cilat shumë prej tyre ai i përpunoi për kitarë, vokal dhe grupe vokale.

Për meritat e tij është nderuar me tituj, urdhëra e medalje të ndryshme, ku ndër më të rëndësishmet përmendim: Urdhërin “Naim Frashëri” klasi III, e më pas me Urdhërin “Naim Frashëri” klasi II, titullin “Artist i Merituar”, “Mjeshtër i Madh”, nga Bashkia Elbasan titujt “Nderi i Qytetit të Elbasanit” dhe “Artist i shquar i qytetit të Elbasanit” etj. Etnologu Thanas Meksi, përmend edhe një autor elbasanas, me pseudonimin Sekseri, emri real i të cilit ende nuk dihet, që ka krijuar këngët: “Ra dallandyshta n’degë t’ullinit” apo “Në mëngjes lava sytë e zes”,⁹⁹ të cilën, këtë të fundit, Hysen Filja e paraqet si këngë tiranase. Autorë të tjerë krijues të muzikës popullore të dekadave të fundit në Elbasan janë edhe Ibrahim Kopili, Xhet Bebeti, Vilson Todri, Shefqet Sulejmani, Shefqet Pitja, Naim Gjoshi, Edmond Rrapi, etj.

⁹⁸ Biblioteka e Universitetit të Arteve, Tiranë, Afons Balliçi, punim diplome.

⁹⁹ Thanas Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 132.

III.2. Interpretues të këngës popullore qytetare të Elbasanit

III.2.1. Këngëtarë

Në qytetin e Elbasanit, kënga popullore, është kënduar që në kohët e vjetra. Zakonisht këndohej në grup burrash, në odën e miqve, por edhe në çardak¹⁰⁰. Në fillimet e saj, muzika popullore e Elbasanit dhe e trevave përreth, këndohej po nga ahengxhinjtë apo sazexhinjtë që i binin veglave muzikore. Kjo traditë, vijoi edhe në fillim të shekullit XX, kur orkestrina popullore e Usta Isuf Myzyrit, vetë i këndonte këngët dhe vetë bashkë me orkestrinën e tij i shoqëronte ato me vegla muzikore. Interpretimet e para për këngën popullore të Elbasanit, këngë pa autorësi, nga këngëtarë profesionistë të arsimuar jashtë vendit, kryesisht në perëndim, janë bërë nga vitet '30 të shek. XX dhe në vijim. Për t'u përmendur këtu, janë këngëtarët profesionistë si, Tefta Tashko Koço, Tashko Koço, Marije Kraja, të cilët me interpretimet e tyre, kanë dhënë modele të sakta të shprehjes muzikale të këngëve popullore të Elbasanit, si specifikisht këngët: “Zare trëndafille,” “Del një vashë preh hamamit”, “Dola në penxhere”. Pas Çlirimit, sidomos pas vitit 1950, kur në Tiranë e qytete të tjera, pra edhe në Elbasan, u ngritën institucione të reja të kulturës, u dukën dhe u përhapën edhe këngëtarët e muzikës popullore.



Vëllezërit Mehdi e Demir Zena



Albert Tafani

Sa i takon këngëve qytetare të Elbasanit, ndër këngëtarët kryesorë që i këndonin këto këngë, përmendim në Tiranë këngëtarët: Agim Hoxha, Hafsa Zyberi, Ramazan Zyberi, Xhavit Xhepa, Fitnete Rexha, Merita Halili, Valbona Halili, në Elbasan këngëtarët Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Zeliha Sina, Albert Tafani, vëllezërit Mehdi e Demir Zena, Zina

¹⁰⁰ Po aty, f. 145.

Zdrava, Suzana Qatipi, Yllka Senja, Flutura Hida, Agim Saliu, Mustafa Mehja, Engantina Toska e të tjerë. Këngëtar i zoti i këngëve popullore të Elbasanit dhe të Grykës së Zaranikës ka qenë arsimtari i vjetër, Stefan Marku, nga lagja Kala e Elbasanit. Ai ishte një arshivë e rrallë e këngëve, duke i kënduar dhe shumë mirë¹⁰¹. Kënga e Elbasanit, është kënduar dhe këndohet në Peqin, Kavajë, Berat, Durrës, Tiranë, Shkodër dhe në shumë qytete të vendit, madje deri në Kosovë e Maqedoninë e Veriut, duke përmendur këtu këngëtarët kosovarë Nexhmije Pagarusha, Qamili i Vogël, Esat Bicurri, Ismet Peja, Shkëlzen Jetishi e shumë të tjerë.

III.2.2. Interpretues e drejtues në orkestra të muzikës popullore qytetare të Elbasanit

Instrumentistët e parë që luanin me veglat e tyre muzikë popullore në Elbasan e trevat përreth, ishin pjesëtarë të tajfave apo të ahengjeve. Ndërsa në vitin 1905, nën drejtimin e Isuf Myzyrit instrumentistët u organizuan në orkestrinë popullore. Veglat e para ishin klarineta, violina, fizarmonika, lahuta, mandolina, çyri, darja. Pas mesit të shekullit XX, u shtuan edhe tromba, kitarat, kontrabasi, duke u kthyer dalëngadalë nga orkestrina në orkestra popullore. Në to filluan të marrin pjesë veç amatorëve edhe instrumentistë të arsimuar profesionistë. Ndër instrumentistët e parë të orkestrinës së Isuf Myzyrit që përmenden në vitin 1905, ishin: Simon Vela me çyr (vegël popullore kordofone), Mahmut Ashiku me llahutë (vegël popullore me katër tela, ose mandollë) Arif Çeremtopalli me dajre, Thoma Prifti me gërnetë, Mehmet Gurra me ud (mandollë me pesë tela) Ibrahim Zaimi me çyr bishtgjatë, Myrteza Graceni dhe Riza Berati me violinë¹⁰².

Ngjarje me rëndësi në jetën artistiko-muzikore për Elbasanin, ishte krijimi i Ansambilit “Isuf Myzyri”, i formuar në vitin 1979. Ky ansambël, në përbërjen e tij kishte orkestrinën, këngëtarë, grupin vokal, grupin vokal karakteristik të burrave si dhe grupin e valleve. Ndër dirigjentët e parë dhe që veproi si i tillë, nga viti 1979 deri në vitin 1992, ka qenë violinisti dhe muzikanti i njohur Zeqir Sulkuqi, njëkohësisht edhe një nga themeluesit e këtij ansambli. Më pas, në vitin 1992 deri më sot, ky ansambël drejtohet nga fizarmonicisti i njohur, Sopot Serica. Ndërsa nga vitet '60 e këtej, sidomos pas krijimit të Ansambilit, orkestra e muzikës popullore të Elbasanit përbëhej nga instrumentistë profesionistë, si Xhevahir e Ylli Qafa në klarinetë, Sopot Serica në

¹⁰¹ Thanas Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 133.

¹⁰² Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 68.

fizarmonikë, Shpëtim Çausi në flaut, Ardian Cani, Gjergj Mëhilli, Adem Balliçi në violinë, Bardhul Jaupi e Ilirjan Zdrava në kontrabas, Klement Marku e Ilir Sokoli në kitarë e mandollë, Bardhul Kila në dajre. Përveç orkestrinës së ansamblit, këngët popullore janë shoqëruar edhe nga formacioni orkestral i Estradës, me derigjent Alfons Balliçin dhe instrumentistë: Vilson Todri në violinë, Atal Hastopalli e Zyhdi Floqi në fizarmonikë, Kastriot Beribati e Naim Mino në kitarë, Viktor Boçi baterist, Bujar Bedhia në klarinetë, e të tjerë.

Këngët popullore, përpunoheshin, orkestroheshin, derigjoheshin apo drejtoheshin nga një sërë muzikantësh të arsimuar dhe profesionistë si: Mit'hat Stringa, Rustem Serica, Alfons Balliçi, Sulejman Baltëza, Astrit Lopari, Blerim Narazani, Klement Marku, Zeqir Sulkuqi, Gëzim Veliu, Sopot Serica e të tjerë.

Aktualisht, përveç Ansamblit “Isuf Myzyri”, një punë të mirë për kultivimin dhe promovimin e këngës popullore qytetare të Elbasanit bën edhe Ansambli “Elbafolk”.

III.3. Ndërtimi dhe forma e këngës qytetare të Elbasanit

Tashmë, këngët popullore qytetare Elbasanase të autorëve anonimë si dhe të Isuf Myzyrit, Mustafa Budinit, Leksit të Vinit si dhe të profesionistëve të tjerë, kanë krijuar fizionominë e tyre të plotë, si nga introduksionet (hyrjet), melodia e këngës, ritmi, ashtu edhe nga mënyra e këndimit.

Ndërtimi dhe forma e këngës popullore qytetare të Elbasanit, mbështetet qartësisht mbi shtratin lëndoro-substancial e strukturoro-formal të dialektit muzikor qytetar (grupimit të tij një-zërësh). Ajo paraqet modelin më tipik të stilit muzikor i qyteteve të Shqipërisë së Mesme dhe ndërtohet prej një linje të vetme melodike. Sa i takon strukturës së përgjithshme, ose sasisë së linjave melodike, ç'ka nënkupton edhe të interpretuarit, realizohet zakonisht, nga një njeri i vetëm, individualisht, solistikisht. Nga pikëpamja e sistemit modal/tonal, krijimet e tij mund të ndahen në dy grupe, klasa ose kategori kryesore: 1. krijime me sistem modal/tonal diatonik; 2. krijime me sistem modal/tonal kromatik¹⁰³. Pra, këngët tradicionale qytetare të Elbasanit ndërtohen, sa në mode

¹⁰³ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 17.03.2019.

diatonikë, aq edhe në mode kromatikë, ose të dy së bashku, diatonik dhe kromatik. Përfundimi atëherë është i qartë. Ndërsa këngët fshatare të krahinës së Shqipërisë së Mesme, parapëlqejnë mode diatonikë, këngët tradicionale qytetare të kësaj krahine parapëlqejnë në të njëjtën masë, si mode diatonikë, ashtu edhe mode kromatikë.

Përsa i takon metrikës/ritmikës, stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së Mesme fut në veprim thuajse të gjithë llojet e metrave/ritmeve: *të thjeshtë, të përbërë, të përzier*. S'mungojnë, gjithashtu, as ritmet gjysmë-metrikë. Ndër metrat/ritmet e thjeshtë, përdorim marrin sidomos ata dy-njësish (2/8, 2/4), tre-njësish (3/8, 3/4); ndër metrat/ritmet e përbërë—ata katër-njësish (4/8, 4/4), gjashtë-njësish (6/8, 6/4); ndër metrat/ritmet e përzier—ata pesë-njësish (5/8, 5/4), shtatë-njësish (7/8, 7/4), tetë-njësish (8/8, 8/4), nëntë-njësish (9/8, 9/4), dymbëdhjetë-njësish (12/8, 12/4), etj. Nëse do të përpiqeshim që të bënim një lloj klasifikimi metrik/ritmik të këngëve tradicionale qytetare të Shqipërisë së Mesme, nga pikëpamja sasiore, del se: 1) një pjesë e konsiderueshme e tyre, ndoshta një e treta, organizohet në metra/ritme të thjeshtë dy-njësish (2/8, 2/4); 2) një pjesë tjetër e përfillshme, ndoshta një e katërta, organizohet në metra/ritme të përzier shtatë-njësish (7/8, 7/4); 3) ende një pjesë tjetër e konsiderueshme, ndoshta një e treta, organizohet në metra/ritme të përzier nëntë-njësish (9/8, 9/4); 4) metrat/ritmet e tjerë, qofshin ata të thjeshtë, të përbërë, të përzier, përdoren më pak.¹⁰⁴

Le të shohim konkretisht ndërtimin, si në formë, ashtu edhe në strukturë, të disa prej këngëve popullore qytetare më të njohura të autorëve elbasanas:

a. Nji lulishtë me trëndafila

Isuf Myzyri

Nji lulishte me trandafila

Vetë më the mre xhanan

Asht parajsi i vërtetë

Në lulishte ymrin ta çojm

Ky asht ven që këndojn' bilbilat

Mos më le në këtë zindan

Ah u dogj ashiku i shkretë.

Të gjithë jetën nuk do t'rrojm'.

Kënga ndërtohet në modin LIDIAN (spas emërtimeve greke), me gradin e gjashtë të ulur, në introduksion dhe në strofë, i cili krijon dhe sekundën e zmadhuar, por në mënyrë

¹⁰⁴ Po aty.

originale, jo si në perdet e ahengut, të huazuara nga muzika orientale. Këtu maxhori tingëllon i plotë, dominanta përdoret e plotë, ndërsa subdominanta është minore në shumicën e rasteve, duke u alternuar herë pas here me atë maxhore. Në introduksion dhe në refren vemë re edhe përdorimin e gradit të shtatë të ulur, i cili bën që të intonohet septima minore, e cila përforcon tingëllimin e maxhorit natyral, duke përforcuar karakterin e gëzueshëm të këngës.

Allegretto
NJË LULISHTE ME TRANDAFILA

Canto
Nji lu lisht me
tran da fi la
kthi pa raj sa e
vëi tet a man a man kthi pa
raj sa e vëi tet

(Instrumentale)

ky asht vend qi
rin bi bi la
ah u dogj a shi ku a
shi ku a ky asht vend qi
rin bi bi la
ah u dogj a shi ku a
shi ku a

Introduksioni, është i ndërtuar në katër masa, në 9/8, në allegretto, gjë që i jep që në fillim karakterin e gëzuar. Intonimi i maxhorit që në masën e parë dhe në masën e dytë,

dalja e gradit të gjashtë të ulur dhe e sekondës së zmadhuar, e përforcojnë këtë atmosferë në mënyrë shumë origjinale. Fillimi dhe fundi i introduksionit, janë në notën bazë të modit, në gradin e tretë të LIDIANI-t(fa#).

Strofa në këtë këngë, është e ndërtuar në katër masa, me një shtojcë kadenciale, e cila përgatit dominantën për fillimin e refrenit në tonikë. Harmonikisht, këtu kemi tingëllimin e LIDIANI-t me gradin e gjashtë të ulur, me sekundën e zmadhuar dhe me përdorimin e gjithë funksioneve të maxhorit, tonikë, subdominantë minore dhe dominantë, e cila shfaqet në masën e pestë, si shtojcë logjike e strofës. Para fillimit të refrenit, ndryshe nga këngët e tjera të Myzyrit, kemi një mini përcjellës instrumental, i cili plotëson më së miri atmosferën gazmore që na pret në refren.

Refreni, ka një karakteristikë të veçantë nga ana harmonike, sepse gradi i gjashtë, ndryshe nga introduksioni dhe strofa, këtu kthehet në natyral. Për mendimin tim, kjo ndodh e imponuar nga përmbajtja e tekstit poetik, i cili ka përmbajtje të gëzuar e optimiste, gjë që përfaqësohet shumë mirë nga subdominanta maxhore. Fillimi i refrenit në tingullin tonikë dhe mbarimi në gradin e tretë e përforcojnë këtë ide.

b. Ma mirë në pyll se në qytet

Isuf Myzyri

Ma mirë në pyll se në qytet

Kapërceva maln' e Krastës

Ne të dy atje do rrojmë

Të mir meç mor Elbasan

Njeri atje s'na gërget

Vuna kamën n'mal të Vashës

T'amël jetën ne ta çojmë.

Pashë Sopotin dhe Vasjan.

Ç'ju lutëm zotit na e dha

Nuk ka tjetër lumtuni

Nji kasolle mlu me bar

Të rrojmë në mal si bari.

Introduksioni, është i ndërtuar në minorin natyral me gradin e dytë të ulur, në 7/8. Ka karakter të gëzueshëm dhe ndërtohet me dy fjali, ku e para ka katër masa ndërsa e dyta ka gjashtë masa dhe është ndërtuar mbi një sekuencë zbritëse, e cila fillon në gradin e

gjashtë (sib +) deri sa zbret në tonikë, gjë që përforcon karakterin e gëzuar të introduksionit.

MA MIRË NË PYLL SE N' QYTET

1. MYZYRI

Allegretto

Canto

Ma mir

Meno

n' pyll se në qy - - -tet

na të dy a -- a - - tje do

t' rroj -- më na të dy a --- a -

-tje do t' rrojm'

Karakteristikë për këtë përcjellës orkestral, është individualiteti dhe forma e pavarur e tij, duke marrë një rol parësor në shprehjen e idesë së materialit poetik. Pra, sërish këngët e Myzyrit, tregojnë prirjet e kompozitorit drejt muzikës me program. Vetë muzika, shpreh më së miri përmbajtjen e tekstit, pa patur nevojë për fjalën. Dhe po të shohësh ndërtimin e strofës dhe refrenit, ato janë të përfshira në një material, i cili përsëritet dy herë.

Strofa dhe refreni, janë të ndërtuara, ashtu si refreni, në minor, por natyra e gëzuar këtu del përmjet përdorimit edhe të intervalit të kuartës, i cili e bën më të qëndrueshëm dhe afirmon atmosferën optimiste të përgjithshme të këngës.

Periudha e strofë-refrenit, është e përbërë nga 12 masa, ku dy fjalitë e para katër masëshe mbyllen në gradin e tretë (sib+) ndërsa fjalia e tretë mbyllëse kadencon në tonikën minore (re-), duke mbyllur natyrshëm mendimin muzikor të përcaktuar nga teksti letrar.

Te kjo këngë, do të ndalesha për risinë që sjell në ndërtimin dhe formën muzikore të këngës qytetare, muzikanti i talentuar i qytetit të Elbasanit. Dihet që muzika me program, e ka zanafillën që në këngët popullore, si në ritualet e punës, vajet, këngët e dasmës etj. Kjo shihet qartë, pothuajse në të gjithë krijimtarinë e usta Myzyrit dhe veçanërisht në këtë këngë.

Forma strofë-refren këtu, prishet dhe introduksioni merr një rol parësor, duke shprehur me muzikë përmbajtjen e këngës. Muzika me program, është një stad më i lartë i zhvillimit të mendimit muzikor dhe këngët e Isuf Myzurit, tregojnë se në këngën qytetare të Shqipërisë së Mesme, ato janë në një nivel më të lartë përse i përket përpunimit muzikor dhe formës. Kjo vjen nga talenti dhe përkushtimi i tij ndaj muzikës.

c. Ç'u dëshirush për me t'pa

Isuf Myzyri

Çu dishrush me t'pa ty

Ftyrën tate mre xhanan

U ban shumë që s'jemi pa

Kaqi koh' e kaq zaman.

Kjo këngë, është e ndryshme nga të gjitha këngët e Myzyrit, si nga ndërtimi ashtu dhe nga harmonia. E ndërtuar në maxhorin e pastër, tregon për ndjenjën e pastër që transmeton, por nga ana tjetër edhe për shkëputjen totale nga orientalizmat. Harmonia është e ndërtuar në raportet T-S-D-T dhe kalimet e gjëndjeve shpirtërore janë tërësisht të justifikuara.

Strofa, që në fakt mund të quhet edhe hyrje, është e ndërtuar në një periudhë me dy fjali, krejtësisht e lirë, për të nënvijëzuar dëshirën e madhe për të parë njeriun e dashur. Fjalja e parë është në Tonikë, si një shkallë zbritëse për në tingullin bazë (do). Fjalja e dytë ndërtohet në dominantë, për të përgatitur refrenin. Trajtimi ad libitum (sipas dëshirës), iu jep mundësi interpretuesve që të shprehen lirshëm dhe nuk krijon ngurtësi.

Strofa apo Hyrja sido që ta quajmë, vjen natyrale, duke nxjerrë në pah përmbajtjen e tekstit. Nga ana melodike ka një ndërtim të thjeshtë, por shumë shprehës.

Ç' U DËSHIRUSH PËR ME T' PA

Quasi ad libitum

Ç' u dësh - rush për me

t' pa

fij - rën ta - te

mre xha - - nan

a tempo

U ban shum' që

s' je - - mi pa

ka - - qi koh' e - dhe

kaq za - - man

Në çdo moment, mund të krijohen pauza apo zgjatime të frazave, sipas gjëndjes shpirtërore të këngëtarit. Edhe këtu desha të veçoj talentin e Myzyrit, në krijimin e situatave të veçanta muzikore, si gëzimi, vuajtja, apo dhimbja me një thjeshtësi natyrale. Kënga, mund të këndohet nga kushdo, megjithëse është në dukje e vështirë. Këto cilësi e kanë bërë këtë këngë të njohur në gjithë vendin.

Përsa i përket refrenit, ai është i ndërtuar në një periudhë me dy fjali me nga katër masa, në ritmin 5/8, me treshe në fund, në një Allegro giusto. I ndërtuar, melodikisht në

intervale të përafërta dhe në sekuenca zbritëse dhe harmonikisht në akordet e T=D-T dhe S-D-T, refreni krijon një atmosferë kontrastuese me strofën (hyrjen), duke qenë më dinamik dhe i gëzueshëm. Ballafaqimi i kësaj atmosfere të gjallë, me këndimin Ad-Libitum (sipas dëshirës) në pjesën e parë, krijojnë një kontrast, i cili nuk e copëzon apo fragmentarizon këngën, përkundrazi, hyrja dhe refreni janë në një unitet dhe harmoni si nga forma ashtu dhe nga përmbajtja. Për mendimin tim, kjo këngë mbetet shembull i nivelit të lartë artistik dhe i thjeshtësisë së shprehjes së Usta Isuf Myzyrit.

ç. Kur hyna n'portë t'kalasë

Isuf Myzyri

Kur hyna në portë të kalasë
Dy çeshmet I pashë karshi
Ja merr zemrën fukarasë
Fjalë të mirë dhe bujari

Vall çdo t'jetë port' e kalas
Arifi çeshmet i di
Si ke mbreti i Qerbelas'
Ashtu ndodhi një texheli

Hem Irfan hem burhan
Jan mbledh të gjith ke ti
Ti vetëm na ban derman
Me ato shenja gjithë të arta.

Vaj akshami garibane
Kur ngryset një jabanxhi
Bujari s'asht ba pishman
e merr mikun në shtëpi.

Kënga është e ndërtuar në maxhor, në formën strofë- refren me përcjellës orkestral. Në fakt, këtu kemi mbivendosjen e dy modeve (maxhor-minor), ku introduksioni ndërtohet në maxhor të pastër, përveç dollapit të dytë të tij, ku përgatitet kalimi për në minorin e gradit të trete (mi-) me anë të (la#), si DD e tonalitetit të refrenit. Si formë introduksioni, është me dy fjali që përsëriten dhe kadencimi bëhet në D e refrenit.

Strofa në vetvete, ka dy fjali dhe në fjalinë e parë i përmbahet harmonisë së introduksionit (Do+), me kalimet D-T-S, ndërsa fjalia e dytë përgatit mi- e refrenit me anë të DD. Të gjitha këto ndryshime harmonike, janë për të dhënë imazhin e kalasë me të papriturat, bukuritë dhe misterin e saj. Nga ana melodike, karakterizohet nga intervalet e përafërt, me shartime gjatë rrugës, si gradi i tretë i ulur (për do+) ose gradi i katërt i ngritur (për re) në masën e parafundit të strofës.

KUR HYNA N' PORTË T' KALASË

Allegretto

3

5

8

11

14

18

21

Canto

Kur hy -

ra - në port t' ka - las'

dy çes - met i pash' kar -

shi Ja merr zem -- rën fu - ka -

ra - së fjal' të mir' dhe

bu - ja - ri ri

E njëjta gjë ndodh edhe në refren, ku fjalia e parë fillon në do+, për të përgatitur mi- në fjalinë e dytë. E veçantë në këtë këngë, është përdorimi në minorin natyral, të akordit të gradit të dytë minor (në mi-, kemi sol+). Edhe këtu kemi programin, përmbajtjen e tekstit poetik, që ndikon në melodi e harmoni, për të dhënë mesazhin e saktë të asaj që mund të gjejmë, apo mund të ndodhë në kala.

d. Kumria po ban gu gu

Isuf Myzyri

Kumuria po ban gu gu

N'at' mëngjes kur zbardhon dita

Nuk ka tjetër ma për mu

Zemrën un ke ti e njita.

KUMRIJA PO BAN GUGU

Allegro assai

1. 2. Canto

Ku - mu - ri -

ja po ban gu - gu në mën - gjes

kur zbar - dhon dri ta nuk ka tje

tër ma për mu e zem - rën un'

ke ti e nji - ta

Kjo këngë, është një tjetër hymn për dashurinë. Aludimi për zogun që këndon aq bukur, i cili përfaqëson zjarrin që ka personazhi ynë, shprehet më së miri në modin “Jonik”, të

zgjedhur nga autori, për të ndërtuar këngën. Më interesante e bën edhe minori i fshehur, i cili bashkëjeton me maxhorin në kadencime.

Në introduksion, intonimi i kuartës zbritëse dhe zbritja deri në tingullin bazë, krijojnë një atmosferë qetësie, gëzimi e kënaqësie. Këtu kemi *Sol maxhor* të pastër, i cili përgatit më së miri strofën, e cila ka tërësisht harmoni modale, me përjashtim të kadencimit, i cili kryhet në mënyrë origjinale, duke ballafaquar *Sol minorin* me *Sol Maxhorin*. Kjo shpreh qartë ndjenjën e dashurisë së djalit të ri, por kjo arrin kulmin në fillimin e Refrenit, i cili fillon në oktavë, duke përdorur si tingull ndihmës edhe gradin e shtatë të “Jonikut” të ngritur (fa#). E gjitha kjo nënvijëzon ndjenjën sublime të dashurisë ndaj vajzës, e cila përfaqësohet poetikisht nga Kumuria e bukur.

Kadencimi i Refrenit është, si nga ana melodike, ashtu dhe nga ana harmonike, njëlloj si në kadencimin e strofës, gjë që tregon se djali është i dashuruar tërësisht.

dh. Përse m’rri kaq i vranu

Isuf Myzyri

Pse më rri kaq i vranu

Sikur po bi shi

Lis më lis e dru më dru

Qaj për syn’ e zi.

Kënga ndërtohet në formën e strof-refrenit me një hyrje kontrastuese. Karakteristike në këtë këngë, është përdorimi i fjalive katër masëshe dhe kontrasti i madh që ekziston mes hyrjes orkestrale dhe këngës, si nga ritmi, ashtu dhe nga ndërtimi metrik.

Hyrja, është e ndërtuar në 9/8, me treshe në fund, në Allegro assai. Ajo ka një karakter gazmor, të vrullshëm e të kërcyeshëm. Nga ana melodike, ajo (hyrja) është e ndërtuar mbi një sekuencë zbritëse, e cila fillon mbi dominantën e tonalitetit bazë dhe mbaron në gradin e dytë. Hyrja, me karakterin gazmor, sikur don të heqë brengën e shfaqur në strofë e refren.

E gjithë kënga zhvillohet në Perden e “LEVËS” (sol, la, si, do, re, mi, fa, sol), (R. Sokoli-“Folklori muzikor shqiptar, morfologjia”), me përdorimin e gradit të shtatë të ngritur (fa#), dhe herë pas here të gradit të katërt të ngritur (do#), ndoshta për të

nënvijëzuar rëndësinë e Tonikës dhe Dominantës, gjë që e afron me harmonizimin perëndimor.

Strofa dhe refreni ndërtohen, në kontrast me introduksionin 9/8, në 5/8, me treshen në fund, në Andante. Fjalja e parë, është e ndërtuar në katër masa dhe mbyllet në dominantë, për të përgatitur Refrenin, i cili ndërtohet nga dy fjali, njëra pyetëse dhe tjetra përgjigjëse me nga katër masa secila. Karakteristikë dalluese e kësaj kënge, është se mbyllet në tingullin e gradit të dytë të perdes, i cili nga ana harmonike është gradi i pestë i dominantës, por që nga ana tjetër, i shërben përmbajtjes së tekstit poetik, që imponon melodinë të rrijë pezull, duke u mbyllur në dominantë e jo në tonikë.

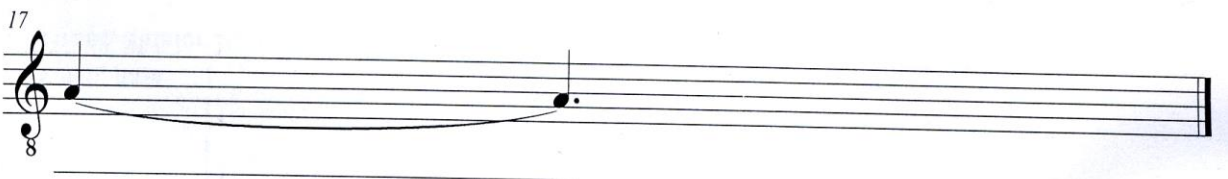
PERSE M'RRRI KAQ I VRANU

ISUF MYZYRI

Allegro assai



Andante



Për mendimin tim, në këtë këngë, teksti është i mishëruar më së miri në melodinë harmoninë dhe ritmin e zgjedhur nga kompozitori. Këtë synim, autori e arrin me ndërtimin e këngës mbi Perden LEVA, të alternimeve të gradit të katërt të ngritur e natyral, si dhe të gradit të shtatë të ngritur, për të nënvijëzuar rëndësinë që kanë dominantja e tonika në përmbajtjen e materialit muzikor, i cili përcaktohet nga teksti poetik, por nga ana tjetër kjo përforcohet nga mbyllja e këngës në gradin e dytë, që si harmoni është e dominantës. Pra, fundi mbetet pezull si në poezi, ashtu dhe në melodi. Kjo këngë, është një nga shembujt e talentit gjenial të Usta Isuf Myzurit, i cili arrin të shprehë më së miri në muzikë çdo lloj emocioni, pa përsëritur vetveten, pa monotoni dhe me origjinalitet të pa shoq.

e. Në zabel të erdha

IsufMyzyri

Në zabel të gjeta

Ah më paç në qaf

Në muj të majit

Qi më vrave mu

Ke po më rrije

Më vrave

si zugu hum

Dhe më plagose

Pusho ashik

Plagët e mija

Ma mos qaj

S'kanë të shëru

Mëshij lotët

Më vdiqe

Se erdha un'

Dhe më sose

Edhe në këtë këngë, teksti poetik, mendoj se është përcaktues në zhvillimin melodik e harmonik. Kënga është e ndërtuar në mbivendosjen e minorit me maxhorin, sikur do të mbështesë idenë se në dashuri, dhimbja dhe gëzimi bashkëjetojnë. Melodia ndërtohet në shtatë tinguj të do maxhorit, nga terca deri te nona (mi-re), ku strofa ndërtohet në dominant, ndërsa refreni në gradin e tretë.

Hyrja, qëndron në vete, si melodikisht, ashtu dhe harmonikisht. Ajo krijon kontrast që në 7/8 me treshe në fund, ndryshe nga strofa e refreni, të cilat janë ndërtuar në 7/8 me treshe në fillim. Nga kujtimet e muzikantëve që kanë punuar me Usta Isufin, del e qartë se ai kujdesej në çdo detaj për zbërthimin e tekstit poetik në muzikë, si dhe në përgatitjen e

përcjellësve orkestralë, në funksion të këngës. Për shembull, në introduksionin e kësaj kënge, shtohet një masë në fund të fjalisë së dytë, duke dalë jashtë formatit të fjalive katër masëshe, pikërisht për të përgatitur fillimin e strofës. Kësaj i shërben edhe gradi i katërt i ngritur (la#) për të përforcuar dominantën (si), para fillimit të strofës.

NE ZABEL TE GJETA

ISUF MYZYRI

Allegro



rit.

Moderato



Strofa është e ndërtuar në një periudhë me dy fjali me nga katër masa, të cilat përsëriten nga dy herë, duke u mbyllur në dominantë, për të përgatitur Refrenin. Ky i fundit, si strofa, ndërtohet me dy fjali, që përsëriten dy herë dhe mbyllen në tonikë, por në tingullin e tercës.

Talenti dhe intuita e Isuf Myzyrit, e çojnë atë që të përdorë elementë melodikë e harmonikë që i tejkalojnë perdet e ahengut të imponuara nga ambienti që e rrethonte, si modet autoktone dhe harmonia perëndimore, elemente të cilat i bëjnë këngët e tija më bashkëkohore e më popullore. Për këtë do ndalemi në fund të studimit. Për shëmbull, kjo këngë është e ndërtuar në Perden e “SERGJAHUT” të ahengut qytetar, por pa tingullin e fundit, por nga ana tjetër ka në vetvehte bashkëjetesën e maxhor-minorit, dy mode që sipas mendimit tim i përkasin zonës së Shqipërisë së Mesme që në popullimet e para të saj.

ë. Kur pata një lule të bukur

Isuf Myzyri

Kur pata një lule t'bukur

Thash se do ta kem përher'

Iku fluturoj si flutur

Edhe s'munda me i marr er'.

Kënga është e konceptuar në formën strofë-refren me introduksion, i cili zhvillohet në bazë të shkallës minore, mbi të cilën ndërtohet dhe melodia e këngës. Vihet re gëzimi dhe qetësia shpirtërore që në notat e para të introduksionit, por nga fundi i tij, futja e gradit të dytë të ulur dhe e subdominantës maxhore, e bëjnë atmosferën më të ndjeshme e melankonike.

Si në shumicën e këngëve të Myzurit, Strofa, Refreni dhe Introduksioni përbëhen nga fjali me nga katër masa. Strofa, fillon me tre tingullshin e minorit natyral, duke u zhvilluar në nota të përafërta, mbi harmoni natyrale, ku gradi i shtatë është natyral dhe në gjysmë-kadencat dhe kadencat e plota përdoret edhe gradi i dytë i ulur, i cili e bën akordin e gradit të shtatë minor. Interesant është fakti se, fjalia e parë e strofës mbyllet në gradin e tretë (maxhor), ku përgatitet fillimi i refrenit, po në gradin e tretë, por këtu

kadencimi është pothuaj njëlloj me fjalinë e dytë të strofës, ndryshon nga ajo nga fakti se aty gjejmë si sferë dominante gradin e shtatë minor.

Kur pata një lule t'bukur

Voice

3
Kur pa- ta një

5
lu - le t'bu - ku - ur Thash se do ta

7
kem për jet' Kur pa - ta një

9
I - ku flu - tu - roi si flu - tu -

11
-ur e - dhe s'mun - da me i mar er'

13
I - ku flu - tu - roi si flu - tu -

15
-ur e - dhe s'mun - da me i mar er'

17

Ndryshimi i kësaj kënge, nga të tjerat të kompozuar nga Usta Myzyri, është ballafaqimi i maxhorit me minorin dhe përdorimi i gradit të tretë e të shtatë natyral në rolin e dominantës, në kadencimet e strofës dhe refrenit. Besoj se imponohet nga përmbajtja e

tekstit poetik, e cila sjell dyzimin e personazhit tonë, i cili është edhe i gëzuar edhe i trishtuar për “Lulen” e tij. Ndërsa në kadencimin e introduksionit vëmë re përdorimin e subdominantës maxhore ndihmëse, për të nënvizuar karakterin e brishtë e sentimental të përmbajtjes.

Të gjithë këta elemente harmonikë e melodikë, të përdorura nga Isuf Myzyri në krijimin e kësaj kënge, si dhe simbioza perfekte mes tekstit poetik dhe melodisë, bëjnë që në këngët e tij të kemi tregues të mirëfilltë të muzikës me program dhe, nga ana tjetër, tregojnë forcën e talentit natyral të këtij muzikanti.

f. Të desha me hakikat

Mustafa Bodini

Të desha me hakikatë

Si njeri me dliresi

Mir’po paskam qen pa fat ej aman

Ma punove pa të drejt’

Kënga, ndërtohet në perden e parë të ahengut DYQAHU¹⁰⁵, gjë që tregon ndikimin oriental në kulturën e të kënduarit për shqiptarët e kohës. Si te kënga “Tuj shetit te gryk’ e pusit”, forma është dy pjesëshe, (A-B), Strofë-Refren, me nga një periudhë sejcila, me ndryshimin që këtu fjalitë janë të gjitha me nga katër masa. Po ashtu, si në këngën tjetër shtrirja është një oktave. Edhe në këtë këngë, ka tendenca për të dalë jashtë kontureve të perdes së ahengut me gradin e gjashtë të ngritur, i cili rikthehet në natyral në zbritje. Ndryshe nga kënga tjetër janë kulminacionet, të cilat i kemi në fjalinë e dytë, të tretë e të katërt. Në këtë këngë, ndihen nota liriko-dramatike, të cilat i përshtaten më së miri tekstit poetik. Edhe në këtë këngë përcjellës orkestral luhet refreni.

¹⁰⁵ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar-morfologjia*, Tiranë: 1965, f. 123.

Score

TE DESHA ME HAKIKAT

M. Bodini

Allegretto ♩ = 100

Soprano

të de - sha me ha - ki ka te si nje - ri me dli - rë

4

S

si

8

S

mir - po pa - ska - m qen pa fat ej a - man çma pu

11

S

no - ve pa të drejt

15

S

g. Tuj shetit te gryk' e pusit

Mustafa Bodini

Tuj shetit te gryk e pusit

Pash nji baçe me trandafila

Trandafiles o i vjen era
Lule t'bukra na sjell pranvera
Of aman aman

TUJ SHETIT TE GRYK' E PUSIT

M. Bodini

Moderato ♩ = 94

oprano

tuj she - tit - tun te gryk__ e pu - sit pash__ nji__ ba - çe me

4

tra - nda - fi - la tra - nda - fi - les o i__ vjen e - ra

7

lu - le__ t'bu - kra na sjell__ pra - ve - ra of__ a__ ma - n a - man__

Kënga, është e ndërtuar në formën e dy-pjesëshit të thjeshtë, Strofë-Refren, me nga një periudhë secila. Pjesa e parë (A), ka dy fjali të barabarta me nga katër masa, ku njëra është pyetëse dhe tjetra është përgjigjëse. E njëjta gjë ndodh edhe me pjesën e dytë (B), me ndryshimin që fjalia e dytë përgjigjëse është gjashtë masa. Nga ana e përmbajtjes është e veçantë arritja e kulminacionit që në periudhën e parë, por mendoj se kjo vjen e imponuar nga teksti poetik dhe mendoj, gjithashtu, që duhet patur parasysh nga të gjithë ata që do të duan ta këndojnë. Ritmiku është ndërtuar në (5+7 /8), ritëm tradicional ballkanas, i cili i përshtatet më së miri idesë që kënga përcjell.

Nga ana tonale, kënga ndërtohet në perden e katërt të ahengut popullor shqiptar,¹⁰⁶ por unë do ta emëroja si minori natyral, me gërshetimin e përdorimit të gradit të dytë të ulur dhe minorit harmonik me atë natyral.

Ndihet te kjo këngë, tendenca për t'u shkëputur nga harmonia orientale dhe shkuarja drejt kulturës shqiptare të kënduarit. Për të gjitha sa thashë më lart, kënga përshkohet nga një lirikë e thellë pasionale. Në përgjithësi, si përcjellës orkestral shërben refreni, i cili luhet vetëm një herë.

¹⁰⁶ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar-morfologjia*, Tiranë: 1965, f. 124.

KREU IV

GRUPIMI I KËNGËS POPULLORE SIPAS STILEVE MUZIKORE DHE KUPTIMIT RELIGJIOZ

IV.1. Grupimi i këngës popullore sipas stileve muzikore

Territori shqiptar paraqet një larmi shumëngjyrëshe të tipologjive dhe stileve muzikorë. Muzikologë, etnografë, si dhe studiues të ndryshëm, bëjnë një ndarje në grupe të trashëgimisë sonë të muzikës popullore, duke u mbështetur në kritere të caktuara. Ndër ta, përmendim Ramadan Sokolin, Vasil Tolen, Spiro Shetunin, Eno Koçon, e të tjerë. Pjesa më e madhe e muzikologëve dhe studiuesve, për të bërë ndarjen në grupime të këngës popullore, mbështeten në kriterin gjeografik dhe në tipologjinë e këngës. Këto grupime mund të cilësohen ndryshe si stile muzikore, që mund të dallohen përmes një dëgjimi të thjeshtë, si nga studiuesi i profesionit, ashtu edhe nga artdashësit në përgjithësi. Duke u nisur nga pozicioni gjeografik, ndërthurur me dialektet përkatëse, ndarja më klasike që i bëhet stileve të këngës popullore shqiptare është:

- a. *Grupi i këngës popullore të Shqipërisë së Veriut*, ku përfshihen kryesisht qytetet e krahina geqe, në veri të lumit Shkumbin si Mati, Mirdita, Dibra, Puka, Kukësi, Tropoja, Lezha, malësitë e fshatrat përreth Shkodrës, Malësia e Madhe, Dukagjini e tj. Në këtë grup futet edhe malësia në pjesën veri-lindore të Elbasanit dhe pjesa e Librazhdit në veri të lumit Shkumbin. Si tipologji e stil më vete, brenda këtij grupi, veçohet *kënga popullore qytetare shkodrane*.
- b. *Grupi muzikor i këngës popullore të Shqipërisë së Mesme*, ku futen qytetet e fshatrat e Elbasanit, Tiranës, Kavajës e Durrësit.
- c. *Grupimi muzikor i këngës popullore toske*, në jug të vendit, ku flitet dialekti tosk. Brenda këtij grupimi përfshihet edhe isopolifonia, të cilën do ta shohim si stil më vete. Brenda përbrenda këtij stili muzikor, dallohen disa tipologji të këngës popullore qytetare, si kënga qytetare popullore e Beratit, ajo e Vlorës, Përmetit dhe e Korçës.

d. *Isopolifonia*, ose këga shumëzërëshe, është karakteristike për fshatrat në Jug të vendit, ku më e përhapur është në Labëri, që përfshin fshatrat e qytetit të Vlorës, fshatrat në perëndim të Tepelenës dhe qytetin e fshatrat të Gjirokastrës. Brenda përbrenda isopolifonisë, përfshihen edhe këngët popullore shumëzërëshe të Korçës, Myzeqesë, Skraparit, Gramshit, madje kjo tipologji këngësh ndeshet edhe në jug të Elbasanit, në fshatrat e Shpatit, Sulovës dhe Dumresë, si dhe në fshatrat e Librazhdit në jug të Shkumbinit.

IV.1.1. Kënga popullore e Shqipërisë së Veriut

Kur themi muzika popullore e Shqipërisë së Veriut, kemi në konsideratë muzikën popullore të trevave shqiptare në Veriut të vendit tonë, duke përfshirë qytetet e fshatrat përreth tyre: malësitë e Matit, Laçit (Kurbinit) Lezhës, Mirditës, Dibrës, Pukës, Tropojës si dhe malësitë e Shkodrës e Mbishkodrës. Karakteristikë është se këtu mbizotëron muzika folklorike e shoqëruar me çifteli, sharki, lahutë, fyell, pipëz, lodër, etj. Si tipologji e folklorit muzikor, duke qenë në veri të lumit Shkumbin, përcaktohet nga dialekti geg dhe lokalizohet si zona monodike e të shprehurit muzikor, e shoqëruar kjo me shkallët modale diatonike apo kromatike. Studimet kryesore për këngët e Veriut i kanë kryer studiuesit vendas si Ramadan Sokoli, Vasil Tole, Mustafa Gërcalliu, Piro Miso, të huaj si Albert Lloyd etj.

Ndër këngët më të përhapura në folklorin muzikor popullor të Shqipërisë së Veriut, janë këngët epiko-historike, në mënyrë të veçantë këngët për eposin e kreshnikëve. Ja si shprehet muzikologu i njohur anglez, Albert Lloyd lidhur me këto këngë: *“Eposet e vështira e të vjetra të kreshnikëve, si cikli Muji dhe Halili, të cilat shoqërohen si recitale me lahutë, ... janë studiuar thellësisht në vitet e fundit, nga kërkuesit e lashtësisë. Këngëtarë të këtyre recitaleve takohen aty-këtu edhe në Alpet e Shqipërisë Veriore”*¹⁰⁷. Ndërsa studiuesi shqiptar i këtij eposi, Zymer Ujkan Neziri, thekson: *“Eposi i Kreshnikëve, ndër pasuritë më të çmuara të poezisë gojore dhe vlerë poetike evropiane dhe botërore ... e ka vendin në UNESCO, në cilësinë e vlerave të trashëgimisë botërore të njerëzimit”*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Abert Llojd,, *Kënga e re popullore në Shqipëri*, botuar në Kultura popullore 1/1982, f. 165.

¹⁰⁸ Zymer Ujkan Neziri, *Ndihmesa për Eposin e Kreshnikëve*, Prishtinë: 2018, f. 39.

Instrumenti më i rëndësishëm muzikor që shoqëron këngët në Veri, kryesisht epike e heroike, është lahuta. Me anë të këtij instrumenti, shqërohen sidomos këngët e kreshnikëve. Ndryshe në popull këta këngëtarë cilësohen si rapsodë. Rapsodi shqiptar është pjellë e maleve tona, i lindur, i rritur dhe i burrëruar midis zonave epike alpine të Shqipërisë Veriore, produkt i kushteve të veçanta historiko-ekonomike¹⁰⁹. Këngët e rapsodëve për kreshnikët, janë kryesisht këngë modalo-diatonike, shumë prej të cilave janë të moçme. Këto këngë i ndeshim kryesisht në Veri të vendit dhe në Kosovë, konkretisht: në Malësi të Madhe, Rranzat, Postrisë, Shllak e Dukagjin, Nikaj, Mërtur, Kranique e Gash, Bytyç, Berishë, Has, ndërsa në Kosovë në Rrafshin e Dukagjinit me qendrat: Pejë, Gjakovë, Prizren, Rahovec. Deri në mesin e shekullit XX, eposi është kënduar vetëm në odat e miqve, kuvendet e burrave, si dhe në festa të ndryshme, pa stimul material për rapsodët¹¹⁰. Në trevat që përmendëm më lart, nuk ka patur fshat e fis pa lahutarin e vet. Ndër lahutarët më të njohur përmendim në Shqipëri: Mirash Gjoni dhe Mhill Preka nga Curraj i Epërm, Tropojë, Muho Zeqir Ademi, Repisht i Shkodrës, Dedë Gjergji, Theth Shkodër, në Kosovë Isë Elezi dhe Rustem Bajramaj dhe shumë të tjerë.



Isë Elezi, lahutar

¹⁰⁹ Mustafa Gërcalliu, *Tipi i rapsodit të këngëve të kreshnikëve*, Çështje të folklorit shqiptar, nr. 2, Tiranë, 1987, f. 291.

¹¹⁰ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 39.

Kohët e fundit, ndër etnomuzikologët e Ballkanit, sidomos ata shqiptarë, ka plasur një debat i madh, lidhur me faktin që UNESCO njohu si vlerë të trashëgimisë kulturore botërore lahutën serbe, kur në fakt lahuta shqiptare është më e hershme në Ballkan.

Këngët e tyre, rapsodët përveç lahutës mund t'i shoqërojnë edhe me çifteli apo me sharki. Këngët me çifteli, përveç trevave që përdoret lahuta, i ndeshim në Tropojë, Pukë, Lezhë, Kurbin, Mirditë, Mat, Dibër e Kukës. Ndër instrumentistët më të njohur të kësaj vegje muzikohe, është Ndue Shyti nga Puka, Tom Nikolla, Sadri Ademi e Fatime Sokoli, Tropojë, Gjin Shkoza, Vau i Dejës, e të tjerë si Sali Mani, Azis Ndeu, Frrok Haxhia. Mjaft i njohur si rapsod me çifteli ishte edhe kosovari Dervish Shaqa, i cili pjesën e fundit të jetës së tij e kaloi në Rrashbull të Durrësit. Sharkia, si vegël muzikore e Shqipërisë së Veriut, ndeshet më rrallë këtu, kryesisht në Dukagjin, më tepër ndeshet në Rrafshin e Dukagjinit të Kosovës. Ndërsa vallet me ritëm të Shqipërisë së Veriut shoqërohen me lodër (daulle).

IV.1.2. Kënga qytetare shkodrane

Kënga popullore qytetare shkodrane, është një ndër përbërësit më të rëndësishëm të këngës popullore qytetare shqiptare në tërësi. E lindur dhe e konsoliduar në qytetin e Shkodrës, kjo këngë u përhap me shpejtësi jo vetëm në fshatrat e trevat përreth, kryesisht në Veri-Perëndim të vendit, por edhe në qytete e treva të tjera shqiptare. Tashmë është bërë e njohur jo vetëm nga shpërndarja dhe popullarizimi i saj, por edhe nga studiuesit e shumtë që janë marrë me të, duke përmendur këtu muzikologët Kolë Gurashi, Gjon Kujxhia, Pjetër Dungu, Ramadan Sokoli, Tonin Zadeja, Tonin Daija, Çesk Zadeja, Spiro Shetuni, Eno Koço, e të tjerë. Sot nëpër enciklopedi, botime e studime të ndryshme mbi muzikën popullore shkodrane, përmenden apo përcakohen shifra të ndryshme për numrin e këngëve të krijuara ndër vite. Kështu, muzikologu Tonin Zadeja së bashku me muzikantin Tonin Daija, në veprën e tyre “250 këngë qytetare shkodrane”, botuar në vitin 2000, në përbërje të kësaj shifre totale, pra 250, theksojnë që, nga këto, 200 këngë janë këngë të ahengut shkodran, me autorë anonimë, 16 janë këngë të autorëve të njohur dhe 34 janë këngë ose valle të kënduara të dasmës shkodrane¹¹¹. Ndërsa në

¹¹¹ Robert Prenushi, *Muzikologu dhe studiuesi i apasionuar i historisë së muzikës shqiptare*, Gazeta 55, 31 janar 2011.

antologjinë *Këngë popullore shqiptare*, botuar nga Ministria e Arsimit dhe Kulturës, më 1959 jepen 100 këngë tradicionale qytetare nga mbarë vendi, 40 prej tyre janë këngë qytetare shkodrane¹¹². Kjo shifër, 40% e totalit, dëshmon për vendin e rëndësishëm që zë kënga qytetare shkodrane në këngën qytetare të vendit tonë në përgjithësi. Vepra e muzikologut Gjon Kujxhia, botuar në vitin 1943, në Firence, Itali, në antologjinë “Valle kombëtare: Cori Nazionali Albanesi”, përmban 52 këngë ose valle të kënduara të dasmës qytetare shkodrane¹¹³.

Nisur nga shpirti optimist e artdashës shkodran u bë e mundur, që jo vetëm të krijohen shumë këngë popullore cilësore në këtë qytet, por edhe që ato të këndohen kudo, në Veri, në Shqipërinë e Mesme e në Jug, brenda e jashtë vendit, gjithandej kudo ku ka shqiptarë. Tashmë janë bërë shumë të njohura, disa ndër krijimet muzikore më të shquar tradicionale qytetare shkodrane, brenda dhe jashtë Shqipërisë, disa prej tyre, ndoshta, do të ishin: “*Shegë e ambël, shegë e butë*,” “*Pranvera filloi me ardhë*,” “*Marshalla bukurisë sate*,” “*Po ti çka i ke thanë dikuj*,” “*Bishtalecat palë-palë*,” “*Ti je krejt si një gonxhe*,” “*Si dukat i vogël je*,” “*Në zaman t’njësaj furie*” “*Pranvera me dalë ka fillue*,” “*Metelikun ta kam falë*,” “*Lule borë*,” etj. Kjo e fundit është ndër këngët më të përhapura dhe të mirënjohura brenda e jashtë vendit, autorë të së cilës janë: Aleksandër Gera (vjershëtor) dhe Simon Gjoni (kompozitor)¹¹⁴.

Përsa i takon metrikës/ritmikës, stili muzikor i qytetit të Shkodrës fut në veprim thujtë të gjitha llojet e metrave/ritmeve: të thjeshtë, të përbërë, të përzier. S’mungojnë, gjithashtu, as ritmet gjysmë-metrikë. Ndër metrat/ritmet e thjeshtë, përdorim marrin sidomos ata dy-njësish (2/8, 2/4), tre-njësish (3/8, 3/4); ndër metrat/ritmet e përbërë—ata katër-njësish (4/8, 4/4), gjashtë-njësish (6/8, 6/4); ndër metrat/ritmet e përzier—ata pesë-njësish (5/8, 5/4), shtatë-njësish (7/8, 7/4), nëntë-njësish (9/8, 9/4), dymbëdhjetë-njësish (12/8, 12/4), etj.¹¹⁵

Kënga popullore qytetare shkodrane, u bë e njohur në vitet 30-të të shekullit të XX, me përgatitjen në shkollat e Europës së këngëtarëve profesionistë. Përmendim këtu Marije

¹¹² Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 12.03.2019.

¹¹³ Eno Koço, *Gjon Kujxhia*, publikuar në Shkodra Daily, më 22 prill 2020.

¹¹⁴ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 12.03.2019.

¹¹⁵ Spiro J. Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 12.03.2019.

Krajën, e cila këndoi nga kjo kohë e në vijim mbi 300 këngë popullore. Njëra prej tyre ishte kënga “Marshalla bukurisë sate”, krijuar më herët nga Palok Kurti (1860-1920), disa nga vargjet e strofat e saj janë si më poshtë:

Marshalla bukurisë sate
Marshalla bukurisë sate!
Hiqe e randë të paska ra, nuri!
Balli jot rreze të bante
Tuj të thanë moj: - Marshalla!
Ty o me gisht moj të kam damun
Je një yll qi del n’sabah.
Rri t’shikjoj me sy tuj kjamun
Tuj të thanun: - Marshalla,
O marshalla nuri!

Gjatë gjysmës së parë të shekullit XX, u shquan si *krijues* e *interpretues* në të njëjtën kohë: Nush Pali, Ndrekë Vogli-Naraçi, etj. Gjatë gjysmës së dytë të të njëjtit shekull (vitet 40-të e në vazhdim), bënë emër *krijuesit*, si: Rud Gurashi, Jonuz Gushta, Sheuqet Kruja, Namik Mithi, Karlo Pali, Paulin Pali, Hasan Preza, Adil Ujkashi, etj. Gjatë së njëjtës periudhë historike, ndihmesë dhanë, gjithashtu, *kompozitorë* të mirënjohur profesionistë, si: Tish Daija, Leonard Deda, Pjetër Gaci, Simon Gjoni, Prenk Jakova, Mark Kaftalli, Zef Leka, Çesk Zadeja, Zef Çoba, etj¹¹⁶. Shumë këngë, Shkodra i huazoi nga Berati, Elbasani dhe Tirana¹¹⁷.

Këngëtarët më të njohur të këngës qytetare shkodrane, nga gjysma e dytë e shekullit XX e në vijim, janë: *këngëtarë lirikë*, si: Marije Kraja, Ibrahim Tukiqi, etj.; *këngëtarë të muzikës popullore*, si: Shyqyri Alushi, Florinda Gjergji, Nikolin Gjergji, File Gjeloshi, Xhevdet Hafizi, Naile Hoxha, Luçije Miloti, Bik Ndoja; *këngëtarë* më të rinj, si: Adnan Bala, Mukadez Çanga, Valdete Hoxha, Enriketa Kuqani, Myfarete Laze, Bujar Qamili, Sabaete Vishnja, Violeta Zefi, Rosela Gjylbegu, etj.

Pjesë e rëndësishme e trashëgimisë muzikore të qytetit të Shkodrës, janë edhe *jaret*, këngë me melizmë të theksuar e me tipare, për studiuesit e muzikës, të ngjashme me

¹¹⁶ Spiro J. Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar me 17.03.2019.

¹¹⁷ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitet*, Tiranë: 2019, f. 159.

arie-t. Ndër këngëtarët më të njohur të jareve është Bik Ndoja, ndërsa në Kosovë Ismet Peja. Një ndër autorët më të rëndësishëm të këtyre këngëve, ka qenë Palok Kurti. Kolë Gurashi përmend se Palok Kurti ka krijuar mbi 30 jare¹¹⁸, ku më të njohurat janë: “Karafili kuq si gjaku”, “Në Shkodër tonë ra një dritë”, “Tash du me fillu”, “Kenke nur i bukurisë”, “Të du, mori të du”, etj.



Bik Ndoja (1925-2015)

IV.1.3. Kënga popullore e Shqipërisë së Mesme

Kënga popullore qytetare e Shqipërisë së Mesme, zë një vend me rëndësi në traditën tonë të muzikës popullore. Ajo gëzon një popullaritet të veçantë dhe këngët e saj këndohen jo vetëm në vendin e origjinës, por kudo në Shqipëri, në Jug e Verit, në Kosovë, Mal të Zi, Maqedoninë e Veriut e më gjerë. Në këtë grup futen këngët qytetare të Tiranës, Durrësit, Kavajës dhe Elbasanit.

Kënga popullore qytetare e Shqipërisë së Mesme, është ndër më të studiuarat nga folkloristët, etnografët, etnomuzikologët apo studiues të tjerë. Ndër ta përmendim: Dhimitër Shuteriqin, Qemal Haxhihasanin, Vasil Tolen, Spiro Shetunin, Hysen Filen, Eno Koçon, Thanas Meksin, Sulë Dedejin, Alfons Balliçin, Mikaela Mingën, e shumë të tjerë. Shumë nga këto këngë, janë mbledhur e analizuar në punime e botime të veçanta.

¹¹⁸ Kolë Gurashi, *Të dhana mbi disa kangëtarë popullorë*, Almanaku “Shkodër: 1964, f. 64.

Tashmë, kjo këngë, ka krijuar një stil muzikor më vete, i njohur si stili muzikor i këngës popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme, në përbërje të të cilit përfshihen disa tipologji: tipologjia e këngës qytetare të Tiranës, e Durrësit dhe e Kavajës. Duhet theksuar se, brenda këtij grupi, ndodhet edhe tipologjia e këngës qytetare popullore të Elbasanit, që i jep tonin kryesor këtij stili, të cilën e kemi për objekt të studimit në këtë disertacionin dhe, si rrjedhojë, nuk do ta trajtojmë më vete në këtë kre.

Stili muzikor, sipas Shetunit, i qyteteve të Shqipërisë së Mesme: Tiranë, Durrës, Kavajë, Elbasan, afrohet ndjeshëm me stilin muzikor të disa qyteteve të Kosovës (Prizren, Gjakovë, Pejë) dhe përfaqëson një dukuri artistike të rëndësishme të muzikës tradicionale qytetare shqiptare. Mbi të gjitha, ai është, sa i kristalizuar nga pikëpamja melodiko-modale, aq edhe veprues në jetën e banorëve vendas; sa i dashur dhe i mirëpritur nga dëgjuesit, aq edhe i njohur në rrafsh kombëtar e ndërkombëtar. Ndërkohë, kënga tradicionale qytetare e Shqipërisë së Mesme, përfaqëson, sigurisht, stilin muzikor më të ndërlikuar të muzikës tradicionale qytetare shqiptare në një radhë aspektesh: në melodikë, në sistemin modal/tonal, në metrikë/ritmikë, formë, etj. Të studiosh atë, qoftë edhe në vija të përgjithshme, do të thotë të fitosh një ide deri-diku të qartë, rreth tipareve më themelore dallues lëndoro-substancialë e strukturoro-formalë të muzikës tradicionale qytetare shqiptare në përgjithësi¹¹⁹.

Kënga popullore e Shqipërisë së Mesme, pasqyron brenda për brenda saj elementë të kulturës qytetare, pavarësisht se më së shumti, origjina e kësaj kënge është nga fshatrat përreth qyteteve. Nga pikëpamja intonativo-modale, etnomuzikologu Hysen Filja evidenton tre tipare thelbësore të këtij stili muzikor: *Së pari*, kjo këngë na paraqitet në format me shoqërim orkestral, kryesisht këngët lirike të dashurisë dhe disa këngë historike, ndërsa pa shoqërim orkestral paraqiten disa këngë historike, këngët e djepit dhe disa këngë rituale. *Së dyti*, në fshatra ekziston një kulturë e pasur muzikore, e cila krahas tipareve të veçanta, ruan edhe lidhje të ngushta me atë të qytetit. Madje, disa herë mes kulturës muzikore qytetare e asaj fshatare, ndeshet i njëjti shtrat intonativo-modal, pa

¹¹⁹ Spiro J. Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03.2019.

bërë fjalë pastaj për praninë e një repertori herë-herë të përbashkët. *Së treti*, në këtë krahinë gjen krijime të tilla, të cilat kanë arritur përsosmëri artistike të lartë¹²⁰.

Në fillesat e saj, kënga popullore e Shqipërisë së Mesme, kishte ndikime orientale, jo vetëm në aspektin poetik, të cilin do ta shohim në kreun e pestë, por edhe në aspektin melodik. Ahengjet e Shkodrës, Durrësit, Tiranës, Elbasanit dhe Beratit, të gjithë praktikonin intonacione të Lindjes së Mesme, të përshtatura këto sipas veçorive të vendit, pikë kjo e qarkullimit e muzikës tradicionale qytetare midis qyteteve¹²¹. Shkëputja nga tradita e ahengut dhe krijimi i orkestrinave të reja popullore në gjysmën e parë të shekullit të XX, ku meritën kryesore e ka padyshim Usta Isuf Myzyri, bëri që kënga popullore e këtij rajoni, ashtu si edhe në Shkodër, të marrë tipare të reja dhe të përvijohet si këngë qytetare.

Nga pikëpamja e sistemit modal/tonal, krijimet e reja popullore mund të ndahen në dy grupe, klasa ose kategori kryesore: 1. Krijime me sistem modal/tonal diatonik; 2. Krijime me sistem modal/tonal kromatik.

Përsa i takon metrikës/ritmikës, stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së Mesme, fut në veprim thuajse të gjithë llojet e metrave/ritmeve: *të thjeshtë, të përbërë, të përzier*. S'mungojnë, gjithashtu, as ritmet gjysmë-metrikë. Ndër metrat/ritmet e thjeshtë, siç i përmendëm edhe në rastin e ndërtimit të këngës qytetare të Elbasanit, përdorim marrin sidomos ata dy-njësish (2/8, 2/4), tre-njësish (3/8, 3/4); ndër metrat/ritmet e përbërë—ata katër-njësish (4/8, 4/4), gjashtë-njësish (6/8, 6/4); ndër metrat/ritmet e përzier—ata pesë-njësish (5/8, 5/4), shtatë-njësish (7/8, 7/4), tetë-njësish (8/8, 8/4), nëntë-njësish (9/8, 9/4), dymbëdhjetë-njësish (12/8, 12/4), etj.¹²²

Kënga popullore qytetare e Tiranës

Ashtu si në tërësi kënga qytetare popullore e Shqipërisë së Mesme, kënga qytetare tiranase, fillesat e veta i ka në gjysmën e parë të shekullit XX, pas shkëputjes nga tradita e ahengut. Sot kjo këngë, njihet mirë në sajë të studimeve e botimeve të Vasil Toles, Hysen Files, Spiro Shetunit, Eno Koços e të tjerëve. Janë mbledhur me dhjetëra tekste e

¹²⁰ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 5.

¹²¹ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 144.

¹²² Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar me 17.03.2019.

janë bërë incizime të shumta të këtyre këngëve. Sipas muzikologut Vasi Tole, krijimi i saj u kushtëzua nga këta faktorë: *së pari*, nga hyrja e instrumenteve të temperuara evropiane, *së dyti*, nga fqinjësia artistike me tre kultura të mëdha muzikore qytetare si ato të Elbasanit, Beratit e Shkodrës dhe *së treti*, nga njohja dhe shpallja e Tiranës si kryeqytet i Shqipërisë¹²³. Më tej, Tole hedh mendimin se gjatë pushtimit osman, Tirana, duke qenë një qytet relativisht i vogël, nuk u ndikua shumë nga modelet orientale në muzikë, gjë që i dha asaj mundësi të ndërtojë një muzikë qytetare origjinale, të pëlqyer nga vetë tiranasit. Pas shpalljes së Tiranës kryeqytet, në vitin 1920, ishin familjet e kulturuar tiranase ato që nxitën kultivimin e këngës qytetare, duke e vlerësuar këtë si një standart të mënyrës së re të jetesës. Familjet e mëdha të Tiranës, të cilët të lidhur fort me qytetin e tyre, mbështetën dhe inkurajuan zhvillimin e muzikës popullore qytetare, si pjesë të angazhimit të tyre për një qytet të kulturuar.

Kënga qytetare tiranase, si shumica e këngës së Shqipërisë së Mesme, origjinën e vet e ka nga kënga popullore fshatare. Etnomuzikologu Hysen Filja, në antologjinë *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*, botuar në vitin 1991, tregon se gati gjyma e këngëve të mbledhura, më të shumtat në Tiranë e trevat përreth, janë këngë fshatare e gjysma tjetër këngë qytetare. Pjesa më e madhe e këngëve tradicionale fshatare ndërtohet në mode diatonikë, mirëpo s'mungojnë as këngë fshatare që ndërtohen në mode kromatikën, ndërsa kënga qytetare i përdor të dy këto mode¹²⁴.

Dy krijuesit kryesorë të muzikës qytetare popullore të Tiranës, në vitet 30 të shekullit XX, ishin Muharrem Gurra dhe elbasanasi Mustafa Bodini. Muharrem Gurra është autor, i muzikës dhe i tekstit, i të paktën 100 këngëve popullore qytetare tiranase, të cilat edhe janë botuar në vitin 2010. Ndërsa Mustafa Bodini, nga Elbasani, pothuaj të gjitha këngët e tij, rreth 70, i krijoi kur banonte e jetonte në Tiranë.

Disa nga këngët më të njohura të autorit Muharrem Gurra janë: “Për një mot e gjysëm viti”, “Dil të shof me sy”, “Merr gjergjefin dil te ara”, “Ç’asht më e bukur në këtë jetë”, “Me ftyrë t’qeshun po më vjen”, “Qënke veshun me të bardha”, “Trandafilin kur ta dhashë”, “Fërfëlloi thëllënxa n’ujë” “Mu ke ara ke tagjia”, “Qan lulja për lulen”, “Isha vetëm tuj menu”, etj. Ja disa nga vargjet e kësaj të fundit:

¹²³ Vasil Tole, *Muzika qytetare e Tiranës*, <https://telegrafi.com>, postuar më 24.08.2020.

¹²⁴ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar me 17.03.2019.

*Isha vetem t'uj mendue
Trandafilat paskan çele
Bilbilat jane t'uj kendu
Edhe hana sapo del...*

Këngët e Muharrem Gurrës i kanë kënduar Fitnete Rexha, Agim Hoxha, Safete Toska, Xhevit Xhepa, Kasem Halluni, Ismail Tershana, Zoja Doraci, e të tjerë.



Murarrem Gurra

Tematika e këngëve të Tiranës është e larmishme, duke përfshirë këngë djepi, këngë rituale, këngë mbi punën, këngë satiro-humoristike, këngë dashurie, këngë historike. Ndër këngët qytetare më të njohura të Tiranës, përmendim: Këngë djepi:¹²⁵ “Nina-nana djalit-o”, “O nina-nana çunin-o”, “Përkun nana djalit e vogël”, Këngë rituale: “Kush më zant’ dillin”, “O Shën Gjergj i Nushullu”, “Llazoret po rrin ke muri”, Këngë pune: “Sherifeja shkon me lopë”, “Un’ nas qet, ti hudh farë”, “Shije moj goce”, Këngë satiro-humoristike: “T’rroft Faja, nuse”, “Më than’ shoqet mramë”, “Toi moj cuce m’at rraz’ mali”, Këngë dashurie: “O qenke veshur me të bardha”, “Jelekun kadife vishe për mu”, “Nji dit’ diele, një dit zamani”, “Karafili në saksi” “Çu dishrush me t’pa ty”, “Ke pus’ i

¹²⁵ Po marrim në konsideratë renditjen sipa klasifimit në tematikën e këngës, që ka bërë muzikologu Hysen Filja në librin e tij “Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme”. IKP, ASHSH, Tiranë 1991.

Çërragës”, “*Valizakja*”, “*Më shikon me buz’ në gaz*”, “*Qamiles*”, “*Kno mi qyqe se po vjen behari*”, “*Lule t’bukra ka Tirona*”, “*Fol e qesh moj katunare*”, e shumë të tjera, *Këngë dasme*: “*Ulu mal-o të dali hana*”, “*Të shtunën, të dielën mroma*”, “*”Nusja e re, moj nusja e re*”, “*Dy dele treqind pare*”, “*Rrush i kuq i bukur-o*”, “*Sa bukur na ka dal nusja*”, “*Dy lule pas malit-o*”, e të tjera, *Balada*: “*Kishte motra besa nan’ vëllazën*”, “*Ç’deshe Rexho mu ke kali*”, “*Brahim Keta i ri*”, *Këngë historike*: “*N’kodër t’Kuge tre luanë*” “*Zjarr në Male zjarr në Kodra*”, “*Kajo Karafili*”, “*Bubullin’ ke Shkami i Kavajës*”, “*Cen Kavajës*”, “*Vin tajaret në hava*”, e shumë të tjera.

Këngëtarët më të shquar të këngës qytetare të Tiranës janë; Fitnete Rexha dhe Hafsa Zyberi, por edhe mjaft të tjerë, si Agim Hoxha, Xhavit Xhepa, Ramazan Zyberi dhe deri te më të rinjë, Fatma Zyberi, Irma Libohova, Merita Halili, Valbona Mema, Valbona Halili, Artjola Toska, Bujar Çiçi, Xhavit Dedej, Pajtim Struga, Sinan Hoxha, e të tjerë.

Kënga popullore qytetare e Durrësit dhe Kavajës

Pjesë e këngës popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme, është edhe ajo e Durrësit dhe Kavajës. Për fat të keq, kënga e këtyre dy qyteteve mbetet më pak e studiuar, pse jo, edhe më pak e njohura, në krahasim me këngën popullore të qyteteve të Tiranës dhe Elbasanit. Studiuesi Spiro Shetuni, përcakton vetëm stilin muzikor të këtyre qyteteve, duke thënë se këto këngë, nga pikëpamja e sistemit modal/tonal, afrojnë me muzikën tradicionale fshatare të kësaj krahine. Një fakt i tillë, nënkupton origjinën, zanafillën dhe prejardhjen vendase të saj¹²⁶. Disa të dhëna, kryesisht tituj e tekste këngësh, na jep Hysen Filja në botimin e tij “Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme”. Ai sipas tematikave, për Durrësin dhe Kavajën rendit këto këngë: Këngë djepi: “Nin-nino, nin-nino”, “Yrylla, yrylla”, “Nina-nana djali-e”, këngë rituale: “Dordolec ri-ri”, ndërsa në Kavajë “Oj Llazole, llazole”, “Shi, shi bobo shi”, këngë pune: “Hajde se do t’mjellim grunin-o”, Mjelja e lopës”, “Kullotja e gjelave”, në Kavajë “T’keqen nana gjel’ i detit”, këngë satiro-humoristike: “Ja moj dardhë dimërore”, këngë dashurie: “E vika deti mi lale”, në Kavajë “Ja moj moll’ e ja Hyrije”, këngë dasme: “U shyqyr që sosi paja”, “Dy shamija

¹²⁶ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03.2019.

çifte-çifte”, “Lahu, lahu, dhandërr-o”, “Të shkojnë lot’ rëke-rëke”, këngë historike: “Mujo Ulqinakut”, “Nel Hoxhës”, e të tjera.¹²⁷

Ndër këngët kryesore qytetare durrsake, që këndohen edhe sot, përmendim: “Për midis pazarit t’Durrësit”, “Jalla u shemsh o moj kalaja e Durrësit”, “Për një goce qi ka kalaja”. “O vika deti mi lale o tallaz - tallaze”, “Mora rrugët për Shijak” etj.

Nga gjysma e dytë e shekullit XX e në vazhdim, këngëtari më i njohur i kësaj kënge është Qemal Kërtusha, i cili ka kënduar edhe këngën “Për midis pazarit t’Durrësit”, ja disa nga vargjet e saj:

Për midis pazarit t’Durrësit

O ç'ma hudh dorën serbes

Ti mre djal ore djal i ri e

Pse m'i zen vetllat me fes

Dallandyshe vaj vaj vaj

Sy laroshen me lot ta qaj

Dallandyshe vaj oji

Sylaroshen ta shti në gji.



Qemal Kërtusha

¹²⁷ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 38, 41, 43, 54, 55, 57, 73, 75, 77, 79, 89, 137, 139, 164, 165, 167, 169, 240, 244.

Këngëtarët e tjerë të sotëm janë pothuaj amatorë, duke përmendur të tillë si Moli Ganiut, Reshit Qershori, e disa të tjerë. Ndërsa kënga popullore qytetare e Kavajës, që ka pothuaj të njëjtën origjinë e tipare me atë të Durrësit, këndohet nga Parashqevi Simaku, grupi i burrave të Kavajës dhe disa këngëtarë amatorë. Duhet pranuar se, në qytetin e Kavajës, përveç këngëve vendase, janë kënduar edhe këndohen shumë këngë të ardhura nga Durrësi, Tirana dhe Elbasani. Grupi i burrave, mes të tjerash ka kënduar: “Moj Kavaja jonë”, “100 Bylbylat”, ndërsa Parashqevi Simaku ka kënduar: “Kënga e Qamiles”, “Këndon kumrija”, “Fustanin që ta solla mbrëmë”, “Ky marak, maraku i shkretë”, “Doli goca në penxhere”, “Kur del goca në Pazar”, “Po më rreh zemra”, “Çelin manushaqet”, “Këndo qyqe se po vjen behari”, “Këndon gjeli pika pika”, “Si lule zambaku”, etj.

IV.1.4. Kënga popullore toske

Me grupimin “kënga toske”, do të kuptojmë këngën popullore tradicionale në jug të lumit Shkumbin, ku flitet dialekti tosk. Vendin kryesor në këtë grup e zë isopolifonia, të cilën do e trajtojmë si zë vetëm më poshtë. Këtu do ndalemi te kënga popullore qytetare toske. Ky stil muzikor, përfshin një tipologji të larmishme, ku më kryesoret janë kënga popullore qytetare e Beratit, kënga popullore qytetare e Përmetit, kënga popullore qytetare e Korçës, kënga popullore qytetare e Vlorës. Sa i takon formës, stili muzikor i Shqipërisë së Jugut, ose kënga toske, në rastin tonë, futet në grupimin e këngëve shumëzërëshe ¹²⁸.

Kënga qytetare e Beratit.

Kënga qytetare e Beratit, ka rrënjë të hershme në historinë e saj. Të dhënat e para për origjinën e saj na i jep kronikani Evlia Çelebia, në shekullin XVII. Ai përmend që në Berat, në atë kohë, ashtu si në qytete të tjerë, kishte një tajfë, që luante muzikë me instrumenta. Ndërsa fillimi i muzikës popullore qytetare të Beratit, nis me bejtexhinjtë e shekullit të XVII. Pavarësisht se bejtexhinj kishte kudo të Shqipëri, ata të Beratit shquheshin për poezitë e tyre, një pjesë e të cilave u kthyen në tekste këngësh popullore. Janë tashmë të njohur bejtexhinjtë e qytetit të Beratit, si Nezim Frakulla ose Berati, Sulejman Naibi ose Ramadani dhe në shekullin XIX, Hamid Sefedin Vokopola. Vexhi Buharaja (1920-1987), historian, sidomos i periudhës së sundimit otoman të Shqipërisë,

¹²⁸ Spiro Shetuni. *Muzika tradicionale qytetare: Stile muzikore themelore (I)*, - publikuar më 12.03.2019

vëzhgon se, bejtexhinjtë e mirënjohur të qytetit të Beratit, ishin, në një farë mase edhe autorë të një numri poezish, që hynë në repertorin e këngës qytetare beratase. Kështu, ndër poezitë e Ibrahim Nezim Frakullës, të cilat qarkullojnë si pjesë vepruese e repertorit të këngës qytetare beratase, Buharaja vë në dukje: “Kusur më s’i mbet’ dynjasë”, “Ju, moj lule, moj burbuqe”, “Karafili është një vezir”, “Këndon bilbili në kafaz”, “Shpirt, moj thëllëza mitare” etj¹²⁹.

Në mesin e shekullit XX, kënga qytetare e Beratit përvijohet plotësisht si një tipologji e stil më vete, ndër më të njohurit në Shqipërinë e Jugut. Si çdo stil tjetër muzikor, qytetar o fshatar edhe stili muzikor i qytetit të Beratit, lindi, u rrit, u zhvillua dhe u kristalizua vetëm në sajë të përpjekjeve të mëdha të vjershëtorëve, kompozitorëve, këngëtarëve, instrumentistëve e valltarëve popullorë. Me studimin e saj, janë marrë disa studiues, historianë, folkloristë apo muzikoligj, si Vexhi Buharaja, Vasil Tole, Myslim Hotova, Sotirag Konçi, Meliha Xhiani, Xhevahir Lleshi, Agim Mehqemeja, Ylli Polovina. Vasil Tole thekson se, në muzikën popullore të Beratit të fillimit të shekullit XX, gjejmë një rast shumë sinjifikativ të kalimit nga muzika e formacioneve të importuara, drejt atyre origjinale vendase. Gjithashtu ai përmend se asokohe në këtë qytet, u ngritën dhe funksionuan disa saze popullore sikurse ishin, sazet e Riza Nebatit, sazet e Isuf Meko Përmetarit apo sazet e Riza Levit¹³⁰. Në vitin 1915, Riza Nebati ngriti në Berat një grup instrumental, të përbërë nga violina, gërrneta, lauta dhe mandolina. Me këtë orkestër, mund të themi, se e ka zanafillën kënga e vërtetë popullore qytetare beratase.

Një studim më të plotë për stilin dhe tipologjinë e kësaj kënge, ka bërë muzikologu Spiro Shetuni. Ai thekson se kënga qytetare beratase, si motive themelore të përmbajtjes ka: dashurinë midis vajzës dhe djalit, marrëdhëniet midis gruas e burrit, bukurinë e natyrës dhe të mjedisit gjeografik të qytetit, etj. Në raste të tjerë, ndonëse më pak, bëhen objekt figura të shquara të popullit shqiptar, dëshmorë e heronj, ngjarje të rëndësishme historike, etj. Duke përjetuar këngën tradicionale qytetare beratase, dëgjuesit ndjejnë veçanërisht një lloj gëzimi e hareje, një lloj ngazëllimi e përdëllimi të veçantë emocional.¹³¹ Përsa i takon metrikës/ritmikës, stili muzikor i qytetit të Beratit fut në veprim thuajse të gjitha

¹²⁹ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03.2019.

¹³⁰ Vasil Tole, *Folklori muzikor, monodia shqiptare*, Tiranë: SHBLU, 2002, f. 103.

¹³¹ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03.2019

llojet e metrave/ritmeve: të thjeshtë, të përbërë, të përzier. S'mungojnë gjithashtu, as ritmet gjysmë-metrikë. Ndër metrat/ritmet e thjeshtë, përdorim marrin sidomos ata dy-njësish (2/8, 2/4), tre-njësish (3/8, 3/4); ndër metrat/ritmet e përbërë—ata katër-njësish (4/8, 4/4), gjashtë-njësish (6/8, 6/4); ndër metrat/ritmet e përzier—ata pesë-njësish (5/8, 5/4), shtatë-njësish (7/8, 7/4), nëntë-njësish (9/8, 9/4), dymbëdhjetë-njësish (12/8, 12/4), etj¹³².

Disa ndër krijimet muzikore më të shquar tradicionale qytetar beratas, të njohur brenda dhe jashtë Shqipërisë, ndoshta do të ishin: “Asaman, trëndafil çelës,” “Kur hyj në Mangalem,” “Bilbili që këndon mbi rrasa,” “Edhe gurët e sokakut,” “N’ato kulla, n’ato penxhere,” “Mora përpyjetë Kalanë,” “Në fushë të Uznovës,” “Çupë, thyej ato gjylypëra,” “Mora mandolinën,” “Bijë e Tares,” etj. Shetuni mendon se kënga aq e mirënjohur brenda e jashtë vendit “Asaman, trëndafil çelës”, është këngë qytetare beratase porse autorët e së cilës (vjershëtor e kompozitor) nuk njihen. Meqenëse kjo këngë është kënduar që herët edhe në Shkodër, studiuesit shkodranë mendojnë se kjo është vendase, e autorit të njohur Palok Kurti. Kjo këngë këndohej edhe në Korçë dhe korçarët e cilësonin si këngë e ardhur nga Shkodra. Nga ana e vet edhe nga Berati u morën shumë këngë nga qytete të tjerë, si Shkodra, Berati ishte ai qytet që pasuroi ahengun shkodran¹³³.

Nga pikëpamja e sistemit modal/tonal, stili muzikor i qytetit të Beratit është i trefishtë: pentatonik, diatonik, kromatik. Ndër 80 këngë tradicionale që përmban gjithsej antologjia në dorëshkrim, “Këngë popullore qytetare beratase” (Shetuni, Kadëna 1988), vetëm një numër relativisht i vogël i tyre ndërtohet në mode pentatonikë. Ndërkohë, gati gjysma e këngëve ndërtohet në mode diatonikë dhe gjysma tjetër—në mode kromatikë¹³⁴.

Krijuesit dhe konsoliduesit muzikor të qytetit të Beratit, janë të shumtë. Një vend të shquar, në radhë të parë, zë Shyqyri Fuga (1883-1962) si dhe më pas, kompozitorët Nexhmedin Doko, Asqeri Kadëna, Xhevdet Dervishi, Riza Haznedari, Teki Luari, Nadir Mata, etj. Ndër këngëtarët më të njohur të këngës qytetare beratase janë; Floresha Debinja, Ermira Babaliu, Ludmilla Baballëku, Kujtim Babunja, Yllka Bega, Ajet Çausi,

¹³² Po aty.

¹³³ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 159.

¹³⁴ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03.2019

Dhimitër Dushi, Kozma Dushi, Luan Hajro, Shyqyri Hajro, Shane Hasko-Balili, Kozeta Londo, Virgjini Mile, e të tjerë.

Kënga popullore qytetare e Përmetit.

Kënga popullore qytetare përmetare, është një pjesë e rëndësishme e këngës popullore toske. Sa i takon origjinës, ashtu si në tërësinë e këngëve qytetare e qyteteve të Shqipërisë së Jugut edhe kjo këngë, duke nisur nga fundi i shekullit të nëntëmbëdhjetë, lindi dhe u kristalizua me formacionin polifonik të Sazeve, të përbërë nga instrumente të importuara si klarineta, violina si dhe fizarmonika, lahuta, dajreja, etj.

Nga pikëpamja muzikore dhe e modeve, kjo këngë sot është studiuar fare pak, ato pak ide për këtë këngë na i kanë dhënë muzikologët Vasil Tole dhe Spiro Shetuni, por duhet të theksojmë se më shumë ata janë ndalur te figura qendrore e muzikës popullore qytetare e Përmetit, te Laver Bariu dhe sazet e tij. Shetuni ka arritur të studiojë tipologjinë dhe stilin e kësaj kënge, duke e përcaktuar atë si “Stili muzikor i qytetit të Përmetit”¹³⁵.

Në fakt, e njohur në mbarë vendin muzika popullore përmetare u bë në vitet 50-të të shekullit XX, kur në krye të sazeve të Përmetit u vendos klarinetisti dhe muzikanti virtuoz Laver Bariu.



Laver Bariu

Debutimin e tij të parë si klarinetist e muzikant i zoti, ai e bëri në Festivalin e Parë Folklorik Kombëtar, që u zhvillua në Tiranë në vitin 1952, ku dhe u nderua me çmim të

¹³⁵ Spiro Shetuni, *Muzika tradicionale qytetare: Stile muzikore themelore*, (I - publikuar më 12.03.2019).

parë, si instrumentist popullor, megjithëse në moshë të re, vetëm 23 vjeçare. Ndonëse fama e tij nisi si instrumentist, ai në krye të sazeve të Përmetit shumë shpejt, u bë autori e interpretuesi i shumë këngëve të këtij qyteti. Përveç këngëve të traditës, ai krijoi me dhjetëra këngë të reja të muzikës qytetare përmetare, të cilat i interpretonte së bashku me anëtarët e tjerë të sazeve. Formacioni i sazeve, mori shumë shpej emrin e *Usta Laverit* dhe u bë formacioni më i kompletuar i sazeve të Jugut, për periudhën ndërmjet viteve 1950-1990¹³⁶. Në të kënduarit e sazeve të Usta Laverit, merrnin pjesë instrumentistë dhe këngëtarë si: në vitet 50-të Behije Roçi, Qemal Ponoçi, Aliu (i thirrur Babaçja), në vitet 60-të Jorgo Çulli, Ilia Nasi, Vëllezërit Lame, Xhelal Zeqiri, Viron Tanellari, në vitet 70-të: Mentor Xhemali, Ylli Zeqiri, në vitet 80-të: Ardiana Daci, Robert Tralo, Drini Kanani, në vitet 90-të: Vaskë e Dhimitër Curri, Donika Peçollari, Anastas Naqe, Luljeta Ilia, Evgjëni Çulli, e të tjerë. Ndër këngët më të njohura të sazeve të Përmetit përmendim: “Se ç’na ra kjo bora”, “Bir t’u bëftë nëneja”, “Ballët me sedef”, “Moj kunadhja leshverdhë”, “Do marr çiftin do dal për gjah”, “O borzilok”, “Të dielën që në sabah”, “Janë mbledhur shokët”, “Shami kalemqarja”, “Falma syn’ e zi”, “Porsi yll mëngjesi”. “Trëndafili fletë-fletë”, “Sykaleshë”, “Çdeshe që vajtje në krua”, “Të keqen të flokut”, “Poshtë nga çaiet”, “Zura një bilbil me vesë”, etj. Laver Bariu është bërë mjaft i njohur edhe me kabatë përmetare, luajtur me klarinetën e tij e shoqëruar nga sazet.

Kënga popullore qytetare e Korçës.

Kjo tipologji kënge i ka rrënjët që herët, të paktën që nga koha e Ali Pashë Tepelenës. Ndërsa studiuesi Eno Koço, për disa këngë të këtij qyteti, si “Bilbil, o i mjeri, bilbil”, “Ç’po këndon bilbili”, “As aman o syr’ i zie” e mjaft të tjera, thotë se kanë një karakter më vete dhe origjina e tyre është ende e pakthjelluar plotësisht¹³⁷. Kristo Floqi në një shkrim në gazetën “Diana” që botohej në Korçë, përmend që disa nga këngët e të paharruarit Muço, këngëtarit të Ali Pashë Tepelenës, e kanë lënë të pavdekshëm Muço Korçarin e gjorë në analet e muzikës kombëtare¹³⁸. Në fund të shekullit XIX deri në gjysmën e parë të shekullit XX, përmenden sazet popullore të Korçës të Cilo Qorrit, me instrumente: 1 gërnetë, 1 fyell, 1 violinë, 1 llahutë + bakllama. 1 dajre.¹³⁹ Këto saze

¹³⁶ Vasil Tole, V., *Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare*, Tiranë: ILAR, 2001, f. 38.

¹³⁷ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitet*, Tiranë: 2019, f. 114.

¹³⁸ Kristo Kono, gazeta *Diana*, 24 dhjetor 1935.

¹³⁹ Vasil Tole, *Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare*, Tiranë: ILAR, 2001, f. 55.

shoqëronin këngë të ndryshme, kryesisht baritore, të kënduara më parë në fshatrat përreth Korçës e në Devoll.

Gjatë gjysmës së parë të shekullit XX, kënga qytetare korçare u përvijëzua si tipologji më vete. Pavarësisht kësaj, studiuesi i kryesor i kësaj kënge, Eno Koço hedh mendimin se, disa muzikantë shqiptarë kanë dashur t'i marrin për baza të një muzikë origjinale shqiptare, shumë nga këto këngë njihen të ardhura nga Janina e Epiri¹⁴⁰. Në vitet '30 të shekullit XX, njihen tashmë dhënie-marrjet e muzikës popullore korçare me muzikën qytetare shkodrane. Kështu, përveç këngëve të njohura të krijuara nga autorë korçarë si “Kroi i fshatit tonë”, e kompozitorit Kristo Kono, këndoheshin edhe këngë të autorit shkodran Palok Kurti, si këngët “As aman o trëndafil çelës” “Dola në penxhere”. Ndërkohë vijoheshin të këndoheshin këngë të vjetra qytetare korçare, pa autorësi, si “Çelni ju moj lule”, që njihet thjesht si kënga e Muços.

Sa i takon notëzimit, kënga popullore qytetare korçare, ruan linjat e këngës popullore qytetare si në qytetet e tjera shqiptare. Ajo u përket modeve diatonike e kromatike, për shembull, “Kroi i fshatit tonë”, është e modit diatonik, ndërsa “Çelni ju moj lule”, është e modit kromatik.

Studimet për këngën qytetare korçare, kanë filluar të kryhen dekadat e fundit. Disa prej atyre, që kanë kryer studime e kanë botuar në këtë fushë janë; Jorgo Panajoti, Eno Koço, Mikaela Minga, muzikologu italian Nicola Scaldaferrì, e të tjerë. Sipas tyre, kënga popullore qytetare korçare u ngrit në një nivel cilësor, pas viteve '30 të shekullit XX, kur u kthyen në vendin tonë pas arsimimit jashtë vendit, disa këngëtarë e muzikantë profesionistë. Këta muzikantë profesionistë jo vetëm mblodhën, përpunuan e kënduan këngët popullore qytetare, por i regjistruan ato në disqe, Kështu, vetëm Marie Kraja regjistroi 300 këngë popullore lirike, të shoqëruara në piano nga Lola Gjoka¹⁴¹. Këngët qytetare korçare, në mënyrë të veçantë, nga kjo kohë e në vjim, u kënduan dhe u regjistruan nga dy këngëtarët e njohura vendase, Tefta Tashko Koço dhe Jurgjia Truja. Në vitin 1937 Tefta Tashko Koço regjistroi tri këngët e njohura; “Çelni ju moj lule”, “Fryn Veriu” dhe “Kur më vjen burri nga stani”, ndërsa Jurgjie Truja regjistroi në këtë kohë, 5 këngë lirike qytetare. Pjesë e traditës së këngës korçare është edhe kori “Lira”, i

¹⁴⁰ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 114.

¹⁴¹ Po aty, faqe 127.

themeluar që në vitin 1917, i cili vazhdon të veprojë edhe sot. Në repertorin e këtij kori, mes këngëve të tjera, zënë vend edhe këngë lirike qytetare, me autor dhe pa autorësi, të trashëguara nga kohët e mëparshme. Sa i takon serenatave korçare, edhe sot vazhdon diskutimi lidhur me karakterin, autorësinë, prejardhjen e tyre dhe, në rastin tonë, vazhdon të diskutohet çështja se a janë serenatat pjesë e këngës popullore qytetare?

Nga mesi i shekullit XX deri në ditët tona, kënga qytetare korçare u konsolidua më tej. Veç këngëve të traditës, u shfaqën autorë, instrumentistë e këngëtarë të rinj, që zgjeruan më tej repertorin e kësaj kënge. Autorët më të njohur të këngës popullore korçare janë; Toma Nasi, Kristo Kono, i njohur sidomos për tri këngët e tij, kënduar nga Tefta T. Koço: “Kur më vjen burri nga stani”, “Fol e qesh moj sylarushe” dhe “Mes’ hollë këputura”. Dekadat e fundit, më i njohuri është Josif Minga, i cili ka përpunuar apo krijuar rreth 120 këngë popullore qytetare korçare, etj. Ndër këngëtarët që interpretuan apo interpretojnë me sukses këngët popullore qytetare korçare, pas viteve 50-të të shekullit XX, përmendim: Fatbardha Hoxha, Spanja Pipa, Donika Zëre, Lindita Theodhori, Mihallaq Zallëmi, Apostol Simoni, Dhimitër Disho, Eli Fara, Ermira Babaliu, Vëllezërit Prifti, Laxarela, e të tjerë.

Kënga popullore qytetare e Vlorës.

Ashtu si kënga popullore qytetare shqiptare në tërësi, edhe kënga popullore e qytetit të Vlorës, fillesat e saj i ka në vitet 30-40 të shekullit të XX, kur, në fakt, që në fillim të këtij shekulli në Vlorë ishte shfaqur muzika e ahengut. Kjo këngë tashmë njihet mirë, falë studimeve e publikimeve të bëra nga studiuesit vendas, si Vasil Tole, Spiro Shetuni, Bardhosh Gaçe, Ergys Allushi, e të tjerë. Punimin më të plotë, e ka hartuar folkloristi Bardhosh Gaçe, me titull “Reshat Osmani dhe kënga qytetare e Vlorës”. Si themelues i muzikës qytetare vlonjate, cilësohet Bilbil Ceno Vlora me këngën “A kanë ujë ato burime”, “Më zuri taksimi”, “Korba, o Çeço”, që janë disa nga këngët e Bilbil Cenkos, që kanë ardhur deri në ditët e sotme, falë regjistrimit të tyre në pllaka gramafoni të viteve ’30¹⁴².

Sa i takon origjinës së kësaj kënge, muzikologu Spiro Shetuni shprehet se muzika tradicionale e qytetit të Vlorës, duke u mbështetur fort në muzikën tradicionale fshatare

¹⁴² Gazeta Telegraf, 13.10.2017

labe e toske (lexo: myzeqare), diferencohet qartë prej tyre. Sidoqoftë, diferencimi nuk duhet kërkuar aq në sistemin modal/tonal se sa në lëndën e ndryshme melodike¹⁴³.

Fizionominë e plotë si këngë qytetare, kënga vlonjate e mori në vitet '50 të shekullit XX, me krijimin e trio-s së famshme vlonjate, përbërë nga këngëtarët e njohur Reshat Osmani, Meliha Doda dhe Konstandin Thana. Nga mesi i viteveve 50-të, deri në mes të viteve 80-të të shekullit të kaluar, këngët e këtij grupi u bënë hite jo vetëm të këngës popullore vlonjate, por të këngës popullore shqiptare në tërësi. Ato këndoheshin kudo, në dasma e gëzime, në çdo qytetet e krahinë shqiptare. Autori kryesor i këtyre këngëve ishte Reshat Osmani.



Trio Vlonjate: Osmani, Doda, Thana

Kënga e trio-s, si modalitet u mbështet fort te kënga labe. Kjo duket te të kënduarit e pritësit, ku herë zërat e burrave luanin rolin e marrësit, ndërsa zëri i femrës të pritësit (hedhësit) dhe herë njëri burrë dhe femra luanin rolin e marrësit dhe burri tjetër rolin e pritësit. Këtë e pohon vetë Meliha Doda në një intervistë të saj: “Trioja vlonjate u ndërtua e atillë, dy burra ishin marrësi dhe një lloj hedhësi të këngës, isha unë zëri i gruas. Pra

¹⁴³ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03. 2019.

ishte një formë e këngës popullore me konture të grupit lab”¹⁴⁴. Pas këtij grupi, në Vlorë kanë vepruar edhe rreth 20 trio të tjera në këndimin e këngës qytetare, si trio- Kleopatra Skarco, Milika Meminaj, Milika Nerënxi apo Roveni Ibrahimi, Artur Dhamo, D. Kanani. Këto kanë patur veçoritë e veta, por duhet pranuar se nuk u ngritën dot në nivelin e trio-s së parë vlonjate, që këndoi mbi 30 vjet dhe bëri të njohur kudo këngën popullore vlonjate. Disa nga këngët e trios së famshme vlonjate janë: “Ku këndojnë zogat-o”, “Aromë portokalli”, “As po, as jo”, “Do të vras bilbilin”, “Festa e madhe”. “Jam shqipja e tokës labe”, “Vashëza në zall të lumit”, “Kur të thashë të dua”, “Xhan o moj Alije”, “Në degë të selvisë”, “Thëllëzat që hedhin valle”, “Hajde moj kumbulla vlonjate”, “Do të vish ti vajzë e vogël”, “Nënë portokalle moj”, “O po hajde, o po dale”, “Dy thëllëza në një portë”, “Vlorë e bukur me stoli”, “Vajza myzeqare”, “Do vras bandillin pastaj do këndoj”, “Bilbil xhan të keqen-o”, “Jelekun prej kadifeje”, “Doli luleja nga pylli”, e shumë të tjera.

Një rol të rëndësishëm në kultivimin dhe përhapjen e këngës vlonjate, ka luajtur edhe ansambli folklorik i qytetit të Vlorës “Labëria”. Si autorë të njohur të kësaj kënge, përveç Reshat Osmanit, dallohen edhe Themistokli Mone dhe Haxhi Dalipi etj. Disa nga këngëtarët më të njohur të këngës vlonjate, përveç trio-s së famshme, janë Keopatra Dokle (Skarço), Aurela Gaçe, Maya, emër i shkurtëzuar, Ylli Baka, Gerta Mahmutaj, Roveni Ibrahimi, Mariza Ikonimi, Milika Meminaj, Anita Bitri, e shuar në Amerikë tragjikisht, Ludmilla, Baballëku, Poni, njw emwr i shkurtëzuar, Mariola Kacani, Silva Gunbardhi etj.

IV.1.5. Isopolifonia

Një pjesë mjaft e rëndësishme e këngës toske është *isopolifonia*, që përbën një stil muzikor origjinal më vete, e përhapur në Labëri, Vlorë, Gjirokastrë, Tepelenë, Myzeqe, por edhe në krahinat jugore të Elbasanit, si në Shpat, Dumre, Gramsh, etj. Në vendin tonë, duke u nisur nga trevat tipike të krijimit e përhapjes së saj, njihet ndryshe me emërtimin “kënga labe”, që përfshin fshatrat përreth Vlorës, Gjirokastrës dhe në përfundim të Tepelenës. Me studimin e saj janë marrë mjaft muzikologë, folkloristë dhe

¹⁴⁴ Gazeta 55, 25.12.2010.

etnografë, si Beniamin Kruta, Vasil Tole, Spiro Shetuni, Piro Miso, Eno Koço, Bardhosh Gaçe, Timo Mërkuri, deri edhe të huaj, si gjermani Gerhard Shtebler. Duke qenë një nga trashëgimitë më të vyera të folklorit muzikor të Shqipërisë së Jugut, sa i vlerës origjinale në veçanti, isopolifonia ka tëhequr vëmëndjen jo vetëm të sudiuesve, por edhe të veprimtarëve të ndryshëm shoqërorë, arsimorë e kulturorë që në vitet e para të Pavarësisë e në vazhdim. Për këtë, studiuesi Bardhosh Gaçe thekson se, një punë të mirëfilltë për mbledhjen e kësaj pasurie shpirtërore, kanë bërë mësuesit e parë në vitet e Qeverisë së Ismail Qemalit: Xhemil Duka, Murat Tërbaçi, Naqe Konomi, Gaçe Kapore, Ibrahim Kushta, Jani Minga, Hasan Brahimi etj., për të vazhduar me studiuesit e pasqilimit etnografin Rrok Zojzi, studiuesin e historisë së letërsisë dhe kulturës sonë kombëtare prof. Dhimitër Shuteriqin dhe të përkushtuarin Fatos Mero Rrapaj¹⁴⁵.

Sa i takon tematikës, janë këngë kryesisht epike e trimërie, por nuk mungojnë dhe ato lirike. I takojnë stilit muzikor shumëzërësh (polifonike) me një ritëm të theksuar në gjuhë, të kënduara fort me gurmaz dhe me shoqërim gurgullues të ulët. Origjina e tyre është shumë e hershme, për këtë muzicienti gjerman Gerhard Shtebler¹⁴⁶ thekson se janë arkaike dhe të kujtojnë këngët gregoriane të Mesjetës dhe korin muzikor të Sardenjës, i cili është po aq ritmik¹⁴⁷. Ndërsa një ndër studiuesit e njohur shqiptarë të polifonisë, thekson se shtrirja e polifonisë në këtë ose në atë formë, më shumë ose më pak, përkon me ato zona ku është bërë kalimi nga kultura ilire në kulturën e kombësisë shqiptare, pikërisht në viset ku jeton ky popull edhe sot e ku flitet dhe gjuha e tij. Këtë e pranon edhe Eno Koço, kur shprehet që të kënduarit polifonik pentatonik me iso është një praktikë e përbashkët, për të gjitha grupet rurale linguistike para-otomane që jetojnë brenda dhe pranë Shqipërisë së Jugut¹⁴⁸. Prof Çabej, që në vitet 30-të ka hedhur mendimin se "... thelbin e kësaj kënge e goditim më mirë duke e quajtur këngë barinjsh. Përshtypja akustike që krijon kënga labe, mund të krahasohet me tingullin e këmboreve të bagëtive." Ndikimi i jetës blegtorale dallohet qartë gjithashtu në muzikën popullore instrumentore labe¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Gazeta Telegraf, 13.10.2017

¹⁴⁶ Gerhard Shtebler, muzikant nga Gjermania, ka vizituar vendin tonë në vitin 1981 dhe pas vizitës dha në Gjermani një konferencë për shtyp mbi muzikën popullore shqiptare..

¹⁴⁷ Gerhard Shtebler, *Kujdesi për muzikën në Shqipërinë e re*, botuar në Kultura popullore 1/1982, f. 161.

¹⁴⁸ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 99.

¹⁴⁹ Spiro Shetuni, *Polifonia-Labe---Kënga-Labe*, postuar në www.Shqiperia.com/1884.

Polifonia shqiptare mbulon një territor të gjerë, që shtrihet që nga hapësirat verilindore përreth Strugës e krahut lindor të liqeneve të Ohrit dhe të Prespës deri në thellësi të Çamërisë¹⁵⁰.

Këngët polifonike dhe iso polifonike, na paraqiten në dy tipe, sa i takon të kënduarit dhe shoqërimit të saj me vegla muzikore: Një pjesë e saj (polifonia labe në tërësi dhe pjesërisht polifonia myzeqare, skraparllite, devollite, çame etj.), nuk e njeh shoqërimin instrumentor, dukuri kjo e një origjine të lashtë. Një pjesë tjetër (liomofonia në tërësi) shoqërohet me vegla muzikore¹⁵¹. Në tërë këto treva ku shtrihet kënga polifonike, ajo na paraqitet në forma e stile të larmishme dhe tepër interesante. Këngët shumëzërëshe në Jug të vendit, ndahen në këngë polifonike pa iso, të kënduara kryesisht në juglindje të vendit si përreth liqeneve të Ohrit e Prespës, në trevat e Korçës, Kolonjës e Përmetit, si dhe në këngë shumëzërëshe shoqëruar me iso, që janë këngë të mirëfillta isopolifonike. Isopolifonia, është një ndër trashëgimet më të vyera në traditën tonë të folklorit muzikor dhe është vlerësuar, duke u përfshirë në listën “Kryevepër e njerëzimit”, më datë 25 nëntor 2005.

Format më të përhapura janë dy, tre e katër zërëshe. Isopolifonia dy zërëshe është karakteristikë e të kënduarit në Toskëri, si rrethet e Korçës, Librazhdit, Pogradecit, Kolonjës, Fierit, Shpatin e Sipërm të Elbasanit, Myzeqenë bregdetare, Myzeqenë e Vlorës, qytetin e Vlorës, lumi i Vlorës, fshatrat e Beratit, Mallakastër, Gjirokastrë-qytet, Lunxhëri, etj. Polifonia dyzërëshe, është një nga format që ka bërë një jetë shumë të gjatë artistike në gjirin e popullsisë së Shqipërisë së Jugut. Dyzërëshi polifonik, ashtu sikundër edhe format e tjera të polifonisë shqiptare, është në fakt rezultat i një jete shoqërore dhe artistike kolektive¹⁵².

Ndërsa të kënduarit me tre zëra, përdoret në Toskëri e Labëri, katër zërëshi është karakteristikë kryesish e isopolifonisë labe. Klasifikimin e këtyre formave, sipas përdorimit të krahinat përkatëse të Shqipërisë së Jugut, e ka bërë muzikologu Vasil Tole. Ai

¹⁵⁰ Beniam Kruta, *Polifonia-trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, botuar në revistën Kultura popullore, 2/1982, f. 43.

¹⁵¹ Spiro Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, publikuar më 17.03.2019.

¹⁵² Beniam Kruta, *Polifonia-trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, botuar në revistën Kultura popullore, 2/1982, f. 45.

përcakton se në vendin tonë, sipas trevave përkatëse, shumëzërëshin e gjejmë me këtë organizim strukturor:

Toskëri

Tre zërëshi:

Zëri I -“*ia hedh*”-hedhësi ose marrësi

Zëri II -“*ia pret*”-pritësi

Zëri III-“*mbajnë zënë*” -iso

Në Labëri:

Tre zërëshi:

Zëri I-“*ia merr*”-marrësi

Zëri II-“*ia kthen*”-kthyesi

Zëri III-“*ia mbush*”-mbushësat-iso

Katër zërëshi:

Zëri I-“*ia merr*”-marrësi

Zëri II-“*ia kthen*”-kthyesi

Zëri III-“*ia hedh*”-hedhësi

Zëri IV-“*ia mbush*”-mbushësat-iso¹⁵³

Pra, tipike e isopolifonisë mbetet Labëria, prandaj edhe rëndom në fjalorin popullor kënga isopolifonike e Jugut identifikohet si “kënga labe”. Zakonisht isopolifonia, në pjesën më të madhe të këngëve, është e pashoqëruar me instrumente muzikore. Shpesh, veç alterimit të dy-tre-katër zërave, dhe isos, këngëtari i isopolifonisë mund të përdorë edhe ixgla¹⁵⁴ gjatë këndimit, fenomen i cili luan rolin e instrumentit. Ka edhe këngë isopolifonike që shoqërohen me instrumente muzikorë, si fyelli e cyrleja dyjare. Një pjesë e mirë e këngëve polifonike shoqërohen me valle, me tipare të veçanta sipas krahinave ku ato këndohen e vallëzohen.

Ashtu si tërë kënga popullore shqiptare në tërësi, edhe kënga isopolifonike e Toskërisë, nga mesi i shekullit XX e në vazhdim, mori një zhvillim cilësor, si në gjerësi, ashtu edhe

¹⁵³ [Vasil, Tole, Çfare-është-iso-polifonia/](#), publikuar me 28/03/2019.

¹⁵⁴ Ixgla: të kënduarit me zburime të zërit.

në thellësi. U ngritën grupe të reja, deri në ansamble, të këngës isopolifonike në mjaft qytete, fshatra e krahina.

Ndër grupet isopolifonike më të njohura të këngës labe përmendim: Grupi i Pilurit, i Himarës, i Vranishti, i Dukatit, i Lapardhasë, i Tërbaçit, i Smokthinës, në Vlorë, i qytetit të Vlorës, i Delvinës, i Bënçës në Tepelenë, i Gjirokastrës, e të tjerë. Në këto grupe, janë dalluar këngëtarë si; Xhevat Avdalli, Sinan Gjolekaj, Rexhep Abazi, Arap Çeloleskaj, Leni Mërturi, Taip Madani, Fatosh Lika, Bajram Hunda, Sejmen Gjokoli, Golik Jaupi, Paro Zilfo, Kristo Çipa, Luljeta Çipa, Valentina Gërdhuqi, Petraq Gërdhuqi, Dhimitraq Bala, Katina Mërkuri, Hysen Ruka, Rrahman Nuredini, Syrja Hodo, Fatbardha Brahimaj, Abdyl Lizaj, Berdo Berdaj, Dule Beqir Gjoka, Dhimitër Varfi, Nazo Dautaj, Shpresa Kapo, Margarita Habili e shumë të tjerë. Ansambli Shtetëror i Këngëve dhe Valleve ka gjithashtu një grup polifonik, i cili në koncertet e tij brenda e jashtë vendit, bën të njohur këngën polifonike e isopolifonike kudo. Në këtë grup, dallohet për këngën isopolifonike Irini Qirjako.



Lefter Çipa

Një ndër personalitetet e isopolifonisë në 50 vitet e fundit është poeti Lefter Çipa (1952-2021), i cili ka hartuar tekstet e mbi 1200 këngëve labe polifonike, madje ka qenë edhe drejtuesi artistik i grupit të njohur të Pilurit në Vlorë. Shumë nga tekstet e këngëve të tij i ka botuar në disa libra të veçantë, mes tyre përmendim: “Bejkë e bardhë”, “Bilbilat e vendit tim”, “Shqipëri moj ballëhapur”, “Këngët e Ruzanës”, “Dheun tim përsipër mbaj”, “Për Kosovën prapë do të ngrihem”, “Kënga që tret lotin”, “Këngët e

Akroqeranit”, “Princi i Dashurisë”, “Flet princi i polifonisë”, “Engjëj të polifonisë”, e të tjerë.

IV.2. Këngët rituale pagane

Janë këngët më të vjetëra të krijuara nga populli, të paktën mbi 2 000 vjet më pare, të ardhura deri në kohët tona, duke u trashëguar brez pas brezi. Këto këngë, janë të lidhura me ritualet. që janë një tërësi e veprimeve të jashtme të njeriut, vetëm ose në grup, që bëhen në mënyrë të rregullt e të pandryshueshme për të kryer me sukses diçka, apo për të ndikuar mbi një dukuri apo ngjarje, kryesisht natyrore, ekonomike apo shoqërore. Ritualet pagane, janë të lidhura me mitet e asaj kohe, ku një vend me rëndësi zinin mitet mbi natyrën, si dielli, hëna, zjarri, drithërat, bleta. Me rëndësi në atë kohë, ishin edhe mitet shoqërore, që sipas besimit të atëhershëm, lidheshin me ngjarje dukuri të jetës së përditshme të njeriut, si Diana, Zanat, Xhindet, Shtriga. Mitet janë rrëfenja, histori, përfytyrime të mbinatyrshme të sendeve e dukurive të caktuara. Në rrjedhën e kohës, mitet janë të prirura të ndryshojnë, ose të transformohen e shkrihen në fe e besime të ndryshme, ndërsa ritet ruhen më afër zanafillës së lashtë, më të pandryshuara¹⁵⁵. Kjo është arsyeja që te ne, ashtu si kudo në Evropë e botë, edhe pas lindjes së feve monoteiste, shumë rite që i takojnë kohëve pagane, vazhduan të kryhen në mesjetë, në kohët moderne, madje ato shfaqen edhe sot. Te mitologjia dhe ritet pagane, ne mund të gjejmë edhe origjinën e shumë këngëve rituale që këndohen edhe sot në vendin tonë. Ritualet kanë lindur nga mitet, ato mund të jenë të tilla si rituale nderimi, flijimi, janë veprime që bëhen në banesë, natyrë, në arën që përdoret për bujqësi, në livadh ku kullot bagëtia, në pyll, në lum, liqen, det, etj. Veprimet rituale në një pjesë të mirë të rasteve shoqërohen me të kënduar dhe kërcim. Duhet theksuar se, kohët e fundit, si rrjedhojë e ndryshimit të kushteve ekonomiko-shoqërore, këngët që shoqërojnë ritualet po përdoren fare pak, madje po shkojnë drejt harresës¹⁵⁶.

Mitologjia, besimet dhe ritet u vunë në qendër të vëmëndjes së studiuesve të ndryshëm gjatë shekullit XIX, dhe gjatë shekullit XX, prandaj kemi një sërë studimesh e botimesh

¹⁵⁵ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Tiranë: 2004, f. 8.

¹⁵⁶ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 8.

të ndryshme në këto fusha. Në botimet folklorike të kësaj periudhe, gjejmë material me rëndësi për mitologji e besime, veçanërisht në këngët legjendare, në balada, këngë rituale dhe elementë besimesh e mitesh në përralla.

Këngët ritualet janë të lidhura ngushtë me ritet e besimit, në rastin tonë pagan. Ritet kryheshin nga njerëzit për të ndikuar për mirë në rrjedhën e gjërave. Kështu, në kohët e hershme, besimi pagan kishte një ndër ritet kryesore atë të flijimit. Për të ndryshuar për mirë fatin dhe të ardhmen e diçkaje, njerëzit e asaj kohe flijonin kafshë, dhe për gjëra shumë të rëndësishme të jetës së tyre të përditshme edhe njerëz. Ritualit i flijimit, përveç se shoqërohej me këngë dhe kërcime të ndryshme, ai linte pas këngë kushtuar sakrificës, sidomos kur flijoheshin njerëz. Edhe riti i murimit, aq i përhapur të shqiptarët, është rit flijimi. Për këtë flijim populli ngrinte këngë. Një e tillë, për shembull është kënga e kalasë së Rozafës në Shkodër, ndërsa prof. Shuteriqi, përmend se Sulltan Mehmeti i II-të, ose Fatihu, kishte murosur një nuse në themel gjatë ndërtimit të kalasë së Elbasanit, murim ky që u përjetësua edhe në një këngë¹⁵⁷.

Besimi pagan, bazohej në nderimin e shumë perëndive apo hyjnive. Që herët, tek ilirët, ky besim nderonte perëndi të ndryshme, fenomenet e objektet natyrore nderoheshin nëpërmjet hyjnive si; Diana e gjuetisë, hyjtë e Diellit, Hënës, Bujqësisë, Blegtorisë, Shiut, e shumë të tjerë. Në trevat e Elbasanit, Diana ishte karakteristike e besimit e fisit të kandavëve, ndërsa për të nderuar Hyun e bujqësisë në mes të arës vendosej Dordoleci. Në zanafillë, Dordoleci ka përfaqësuar një shëmbëlltyrë të Hyut të bujqësisë, i cili, edhe pse u shndërrua në brendësi, si trajtë u ruajt deri në ditët tona. Ai vihej për të patur prodhime të mbara, por edhe për të trembur dëmtuesit e prodhimit, ndryshe quhet edhe *Plaku i Kopshtit*, *Plaka e Kopshtit*, *Nusja e Kopshtit*, *Surrati i Arës*, *Coli*, (*Picar*). Hyu i blegtorisë përfaqësohej nëpërmjet Bariut të shenjtë, hyjnitë e tyre kishin edhe Dielli, Hëna, Shiut etj. Sigurisht, në antikitet, por edhe në mesjetë e në kohët moderne, megjithëse lindën dhe u përhapën besimet monoteiste, nderimet ndaj këtyre hyjnive bëheshin me ritet përkatëse, të shoqëruar në shumicën e rasteve më këngët përkatëse. Shumë nga këto këngë që këndoheshin në Shqipërinë e Mesme, i ka mbledhur dhe botuar etnomuzikologu Hysen Filja. Ai thekson që këngët rituale shtjellohen në vargje të

¹⁵⁷ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, botuar në kuadër të veprave seriale Mbledhës të folklorit, nr. 9, f. 5.

reduktuara dhe se një numur i vogël i tyre, këndohet në formën e ligjërit, për shembull “*shi shi, bobo shi/bëhet misri tre kalli*”. Meqenëse gjatë ekzekutimit, vargjet nuk këndohen por ligjërohen, janë të njëjta me intonacionet e të folurit, ato nuk pësojnë ndonjë ndryshim, siç ndodh zakonisht kur interpretohet kënga popullore. Te këngët ritualke krahas ritmit 2/4 takojmë edhe ritmin 9/8¹⁵⁸.

Disa nga këngët rituale pagane, të mbledhura nga Hysen Filja, që këndoheshin apo këndohen në Shqipërinë e Mesme në Elbasan janë: “*Dardalec, na bjer o shi*”, *fshati Kozan, në Tiranë*: “*Kush më zant’ dillin*”, “*O Shën Gjergj i Nushullu*”, “*Marsi, marsi*”, “*Llaxore, llaxore*”¹⁵⁹, “*Llazoret po rrin ke muri*”, në Durrës: “*Dordolec ri-ri*”, ndërsa në Kavajë “*Oj Llaxore, llaxore*”, “*Lelaiben*”, “*Shi, shi bobo shi*”.

IV.3. Këngët rituale kristiane

Këngët rituale kristiane janë ndër më të studiuarat, si ato kristiano-katolike, ashtu edhe ato kristiano-ortodokse. Një studim më të plotë për të kënduarit kristian bizantin, ku përfshihej edhe kisha ortodokse shqiptare, e ka bërë muzikologu Eno Koço. Por, duhet të pranojmë se, për të studiuar të kënduarit e hershëm bizantin, studiuesve të muzikës u vijnë në ndihmë kodikët kishtarë, të ruajtur që nga shekujt e mëparshëm. Në rrjedhat e historisë mesjetare shqiptare, populli ka qenë po aq fetar sa edhe fqinjët, apo të tjerë popuj evropianë më të largët. Ky pra, do të ishte burimi i parë i traditës muzikore të mesjetës, kryesisht bizantine dhe të normuar sipas parimeve universale të kishës ortodokse¹⁶⁰.

Besimtarët ortodoksë arbër (më tej shqiptarë), u lidhën ngushtësisht me ritualet e kishës dhe merrnin pjesë rregullisht në to. Kështu, për shembull, grumbullimi i besimtarëve për të marrë pjesë në meshën e së dielës, bëhej për dy arsye të një rëndësie të konsiderueshme: *së pari*, pasi natyrshëm, kështu ata forconin besimin e tyre ndaj ritit ortodoks dhe, *së dyti*, është e arsyeshme, se kështu ata shihnin bashkimin dhe qëndrimin sa më afër njëri-tjetrit, pra, forconin socializimin mes tyre. Në përfundim të këtij rituali,

¹⁵⁸ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 8-9.

¹⁵⁹ Në këtë rast, bëhet fjalë për rituale kristiane ortodokse, pasi në popull “Llaxore” cilësoheshin këngët kushtuar shenjtut Shën Llazar. Po kështu më lart për këngët kushtuar shenjtut Shën Gjergj.

¹⁶⁰ Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 42-43.

burrat diskutonin për problemet që preokuponin vendin (zonën) ku jetonin, për çështje të ndryshme që shqetësonin familjen dhe rrethin e tyre shoqëror, ndërsa gratë ditën e premte shkonin për t'i uruar ditën e emrit atij ose asaj që e kishte, në bazë të shënjtimit të përzgjedhur, duke “hyrë e dalë” te njëri-tjetri. Gjithashtu, besimtarët e uronin njëri-tjetrin dhe në raste të festave të ndryshme fetare, të cilat ishin të përcaktuara në kalendarin e kishës ortodokse dhe të njohura prej tyre, duke forcuar kështu edhe më tepër miqësinë mes tyre dhe duke krijuar në këtë mënyrë, një bashkëjetesë të paqte e të harmonishme.

Sipas etnologes Andromaqi Gjergji, këto vizita shpesh shoqëroheshin me qerasje dhe gosti, gjatë së cilave psalleshin tropare,¹⁶¹ si dhe këndoheshin këngë tradicionale. Të kremtet¹⁶² e mëdha dhe sidomos për pashkë, në përfundim të Liturgjisë Hyjnore, besimtarët këndonin dhe kërcenin në oborrin e kishës¹⁶³. Këndoheshin këngë kishtare dhe popullore.

Në traditën tonë folklorike, njihen këngë e krijime kristiane ortodokse, të cilat kanë në qendër kolendrat¹⁶⁴ dhe llazoret, të cilat, kryesisht këndohen nga grupe fëmijësh. “Llazoret”, këngë popullore kristiane, kanë qenë shumë të përhapura në vendin tonë. Ato këndoheshin në qytete e fshatra nga Tirana e Durrësit në Veri të Shkumbinit, deri në Sarandë e Gjakastër në Jug, kudo ku kishte besimtarë ortodoksë. Sigurisht, këto këngë janë kënduar e këndohen edhe nga besimtarët ortodoksë të Elbasanit e fshatrave përreth. Interesante është se këngët rituale ortodokse i kanë krijuar, është fjala për tekstet, edhe autorë të njohur të letërsisë shqipe, si poeti Lazgush Poradeci, me vjershën e tij “Dita e njëzet e tetës”, kushtuar festës së Pavarësisë, që u kthye në një këngë kishtare. Ja disa nga vargjet e saj:

Ardhi dit' e shënjtëruar,
dita e njëzet e tetës
me flamur të kuq në duar,
se kështu pat urdhëruar
goj' e artë e Zotit-vetës

¹⁶¹ Janë psalme kristiane, kryesisht motive të përsëritura.

¹⁶² E kremte për besimtarët ortodoksë ëshë dita e dielë, dita e parë e javës, ditë pushimi, pasi është dita e Zotit.

¹⁶³ Andromaqi Gjergji, *Refleksione të krishtërimit në kulturën popullore*, artikull i botuar në revistën kulturore periodike “Tempulli”, nr.4, Korçë: 2003, f. 13.

¹⁶⁴ Këngë kristiane për Krishtlindjet.

do t'i falem papushuar.

Figura e Shën Mërisë, zë një vend të veçantë midis figurave të traditës ortodokse në popullatën e Shqipërisë Jugore. Janë jo të pakta krijimet artistike të autorëve fetarë por edhe laikë letrarë, në vargje e në këngë. Për shembull, në 15 Gusht, Ditën e Shën Mërisë, besimtarët ortodoksë këndonin:

Rri moj zonj' Shën Mëri,
ndë atë fron me flori,
mba orë, mba korë,
na ndihmo në çdo kohë.

Muzika byzantine, fillimisht ka ekzistuar si muzikë kishtare, por edhe laike, në popujt e Ballkanit që ishin nën Perandorinë Bizantine, pasi ajo lëvrohej si brenda, ashtu edhe jashtë mureve të kishës. Lidhur me origjinën e saj, studiuesi Vasil Tole thekson se “Kultura muzikore bizantine, ashtu si edhe këngët fetare, të të gjitha feve të tjera, rrjedhin nga këngët popullore”¹⁶⁵. Ky konstatim çon detyrimisht në konceptin e funksionit universal të muzikës, lindjes dhe ekzistencës së saj, fillimisht si kulturë popullore, nga e cila devijuan më tej, në llojet apo tipologjitë e ndryshme të muzikës që njohim sot. Këndimi kishtar ortodoks në Shqipëri, ashtu si edhe tradita teologjike e ritit liturgjik, u lëvruan pothuaj në të njëjtën mënyrë si në Greqi, kjo për shkak të afërsisë gjeografike të këtyre dy popujve. Gjuha e liturgjisë ishte sigurisht ajo greke, pavarësisht se njerëzit nuk e flisnin këtë gjuhë në jetën e tyre të përditshme. Ata e përshtatën të kënduarit bizantin, pa kuptuar se çfarë thuhej, thjesht e këndonin nëpër shërbesa në mënyrën e tyre¹⁶⁶. Kalimi në etapat e njohura progresive të kësaj muzike kishtare edhe pas rënies së Perandorisë Bizantine, në vitin 1453, që konsiderohet si periudha postbizantine, bëri që edhe te ne, kjo periudhë muzikore të bashkëjetonte në shekuj me traditën muzikore vandase. Te tradita vendase, kënga kishtare ortodokse, përkonte me përdorimin e *iso-s* në këtë të kënduar. Kur *iso-ja* nisi të përdorej në të kënduarit bizantin, roli i saj ishte të mbështeste lehtëzi këndimin në një linjë të drejtë, në formën e një note pedali¹⁶⁷. Vlerat e isopolifonisë, së bashku me Kodikun e Purpurt të Beratit dhe Kodikun e Anthimit, po në Berat, janë jo vetëm trashëgimi me vlera kombëtare të mbrojtura nga UNESCO, por edhe

¹⁶⁵ Vasil Tole, *Folklori muzikor, ish-polifonia dhe monodia*, Tiranë: UEGEN, 2007, f. 43.

¹⁶⁶ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitet*, Tiranë: 2019, f. 66.

¹⁶⁷ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitet*, Tiranë: 2019, f. 61.

burimet tona kryesore për të gjykuar mbi muzikën kishtare bizantine, nga mesjeta e deri në shekullin XVII. Nga shekulli XII e në vijim na vinë në ndihmë dokumenta të ndryshme kishtare e laike.

Sa i takon krahasimit mes muzikës popullore dhe muzikës kishtare ortodokse, ka pika takimi dhe anë të veçanta. *E përbashkëta* është se, të dy këto tipe muzike përvetësohen me anë të dëgjimit, pra përmes transmetimit gojor brez pas brezi. Paralel me muzikën artistike akademike që kultivohej në shkollat e mëdha të Bizantit dhe pranë muzikës së vërtetë popullore të çdo lloji, një tjetër tip këndimi liturgjik me sfond popullarizues dhe tradicional, duhet të ketë ekzistuar në Shqipëri në shekullin XV e për disa shekuj më shumë, muzikë e cila përçohet gojorisht, pa asnjë traditë shkrimi¹⁶⁸. *E veçanta* është se, ndërsa kënga popullore interpretohet nga populli, muzika kishtare interpretohet kryesisht nga psaltët profesionistë. Psaltët mund të përgatishin, me anë të kurseve edhe këngëtarë të muzikës kishtare nga radhët e popullit. Në se ata që kualifikoheshin për të lexuar saktë të tekstet liturgjike quheshin “anagnostë”, ata që kualifikoheshin për të kënduar himnet kishtare u quajtën po “psaltë”¹⁶⁹.

Këto lloj kurseve tradicionale për transmetimin e të psalturit nga një brez në tjetrin, dallonin edhe për shoqërimin e të kënduarit me nuancat e karakterin e vendit ku vepronin. Shkolla të tilla në shekujt XVII-XIX kanë ekzistuar në Korçë, Elbasan, Durrës, Kavajë, Berat, madje kjo traditë praktikohet edhe në shekullin XX dhe sot. Një formë tjetër e përhapjes së këngës kishtare ishte edhe nëpërmjet shkollave fetare ortodokse të kohës. Sikurse gjatë pushtimit osman, mësuesit me që dinin shkrim e këndim, kryenin edhe detyrën e psaltit, prandaj shpesh herë psaltët i thërrisnin edhe “dhaskalë”. Tekstet muzikore kopjoheshin nga manastiret, shpërndaheshin nëpër kishat e fshatrave e qyteteve, duke u përdorur nga psaltët-mësues. Durrësi ishte qendra teorike e muzikës bizantine në shekullin e XIX, me Krisanthin e Maditit, reformatorin e kësaj muzike, ndërsa Elbasani ishte “vendi më i mirë i” praktikimit, ku më i dëgjuari ishte protopsalti

¹⁶⁸ Po aty, f. 74.

¹⁶⁹ Th. Peci, perifrashim nga artikulli *Arti psaltik dhe mbartësit e tij*, botuar në revistën Kërkim, KOASH, 2013, f. 95-96.

Vladimir Gjini, njohës shumë i mirë i muzikës kishtare dhe ekzekutues i saj me një frymë të lirë¹⁷⁰.

Një tjetër drejtim i rëndësishëm i muzikës kishtare ortodokse shqiptare, është të kënduarit shqip e këtyre këngëve. Kjo punë nisi me gjuhëtarin dhe rilindësin e njohur elbasanas Konstandin Kristoforidhi, i cili në gjysmën e dytë të shekullit XIX, përveç Dhjatës së Re, përktheu edhe disa psalme dhe udhëzoi që këto psalme të këndoheshin në shqip në kishën ortodokse, fillisht në Elbasan dhe më pas kudo.

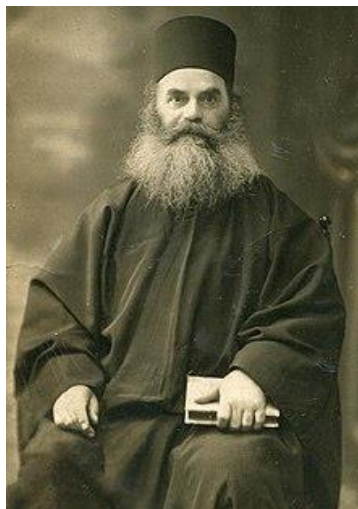


Konstandin Kristoforidhi

Ndërsa në Boston të SHBA-së, në vitin 1908, pavarësinë e kishës ortodokse shqiptare Fan Noli, në radhë të parë, e shihte te përdorimi gjuhës shqipe si gjuhë kishtare. Për këtë, ai oranxhoi dhe përktheu në shqip shumë himne kishtare, të marra nga tradita korale bizantine dhe sllave¹⁷¹. Në zbatim të strategjisë së Rilindjes Kombëtare për ndarjen e kishës shqiptare nga Patrikana greke dhe për meshimin në gjuhën shqipe, Noli ka meritën se shumë këngë liturgjike i bëri të këndoheshin në shqip.

¹⁷⁰ Perifrazim nga Kostoli S, marrë nga referati *Muzika kishtare bizantine në Shqipëri*, mbajtur në veprimtarinë kulturore “Mbrëmësore bizantine”, pranë kishës “Ungjillizimi i Hyjlindëses”, Tiranë: 7 Qershor 2010.

¹⁷¹ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 82.



Kryepeshkop Visarion Xhuvani

Përdorimi i gjuhës shqipe si gjuhë e kishës ortodokse shqiptare në Shqipëri, gjeti terren të plotë pas vitit 1922, me vendimet e Kongresit të Beratit dhe sidomos pas vitit 1929, me shpalljen e Kishës Ortodokse Autoqefale Shqiptare. Një punë të madhe pas këtyre ngjarjeve me rëndësi në krijimin e Kishës Autoqefale Shqiptre, bëri Kryepeshkopi Visarion Xhuvani, nga Elbasani, i cili këmbëngulte që çdo meshim dhe këndim në kishën ortodokse shqiptare të kryhej në gjuhën shqipe.

Kështu, shqipja u bë gjuha kryesore e të kënduarit nga psaltët në këtë kishë. Praktika e re e të kënduarit shqip në kishën, u përhap dhe u përdor kudo në qytetet e fshatrat e Shqipërisë, ku kishte kisha e besimtarë ortodoksë. Në Elbasan, Eno Koço veçon psaltin Taqi Deliana, që jo vetëm këndon shqip në kishë, në shekullin XX, por përdorte në të kënduarin e tij traditën e iso-s të përdorur në Shpat. Për këtë E. Koço shprehet se herë-herë miku i Deljanës, Stefani, do të mbante nga pak iso. Dhe se qëllimi i iso-s, ishte të mbante tingullin pedal gjatë këndimit, pa ndërprerje, si dhe të mbante intonacionin edhe atëhere kur psalti e mbaron frazën muzikore dhe i duhet të marrë frymë, që të përgatitej për frazën tjetër¹⁷². Taqi Deliana punoi si psalt në Kishën e Shën Mërisë në lagjen Kala nga viti 1944, deri sa u ndalua feja, në vitin 1966. Pjesa më e madhe e të kënduarit në Kishë të Delianës, ishin copëza himnesh, psalmesh apo troparesh të shkëputura nga shërbesat si: Mëngjesorja, Liturgjia Hyjnore, Mbrëmësoret, Pasdarkat, Shërbesa e orëve,

¹⁷² Eno Koço, po aty, f. 85.

si dhe shërbesat e pagëzimit, Fejesës, Kurorëzimit, varrimit, Shërbesa e Bekimit të Ujit, etj.¹⁷³

Rihapja e kishave dhe riorganizimi i Kishës Ortokse Autoqefale Shqiptare pas vitit 1990, gjeti një situatë të vështirë për ushtrimin e besimit dhe të riteve sipas rregullave kishtare. Librat liturgjikë e muzikorë pothuaj ishin zhdukur. Mungonin psaltët edhe ata që ishin gjallë, ishin plakur tashmë. Megjithëse në moshë të madhe, psaltët e dikurshëm, që u kishte mbetur vetëm jehona e të psalturit tradicional, përpiqeshin të ndihmonin më të rinjtë. Shpesh, të psalturit e të rinjve ngjasonte më tepër me të kënduarit e muzikës popullore se sa të kënduarit kishtar. Megjithatë, për vendin tonë filloi një epokë e re, ku iu dha një rëndësi e madhe rizgimit dhe kultivimit të traditës së bukur, të kënduarit në kishën ortodokse të muzikës bizantine¹⁷⁴.

Sa i takon gjenezës së përdorimit të iso-s apo burdonit, në të kënduarit sipas traditës bizantine në kishën ortodokse shqiptare, është një çështje shumë e diskuteshme në aspektin krahasimtar, mes modelit shqiptar të isopolifonisë dhe traditës bizantine. Për këtë, studiuesi shqiptar, Beniamin Kruta, del në përfundimin që burdoni nuk vjen nga Bizanti, kjo duket edhe në faktin që muzika popullore e popujve të tjerë të Ballkanit, si ajo serbe, maqedonase, bullgare, rumune dhe, veçanarisht greke, sa do që ndjenë një ndikim nga melurgjia bizantine, megjithatë nuk e njohën burdonin¹⁷⁵. Më tej Kruta përcakton se, burdoni nuk është një element që në këngën polifonike shqiptare në mënyrë mekanike të merret nga jashtë, qoftë dhe nga kultura bizantine, por është rezultat i zhvillimit të faktorëve të brendshëm të kësaj kulture dhe rrjedh në mënyrë logjike prej saj.¹⁷⁶ Në fakt, e kënduara bizantine përcillet në dy forma të ndryshme të kënduari: me iso dhe pa iso, kjo e fundit mungon, në traditën tonë kishtare para shekullit XX, si në të kënduarit psalmik, duke patur parasysh këtu të kënduarit ekfonetik¹⁷⁷, solistik-recitativ e të pashoqëruar me iso, ndërsa te këngët korale ajo është e pranishme me funksion të evidentuar. Konkretisht, nga dëgjimi dhe analizimi i këngëve korale bizantine me iso, kemi vërejtur që te ky këndim, iso-ja mund të lëvizë, ose jo, sipër apo poshtë tingullit

¹⁷³ Mikaela Minga, *Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfihen*, Tiranë: 2020, f. 207.

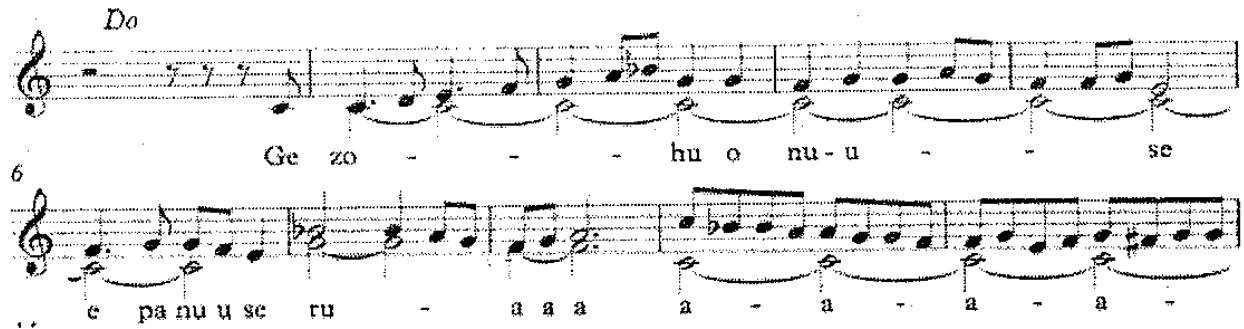
¹⁷⁴ Kostoli S, marrë nga referati *Muzika kishtare bizantine në Shqipëri*, mbajtur në veprimtarinë kulturore “Mbrëmësore bizantine”, pranë kishës “Ungjillizimi i Hyjlindëses”, Tiranë: 7 qershor 2010.

¹⁷⁵ Beniamin Kruta, *Polifonia-trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, botuar në “Kultura popullore”, 2/1982, f. 43.

¹⁷⁶ Po aty, f. 43.

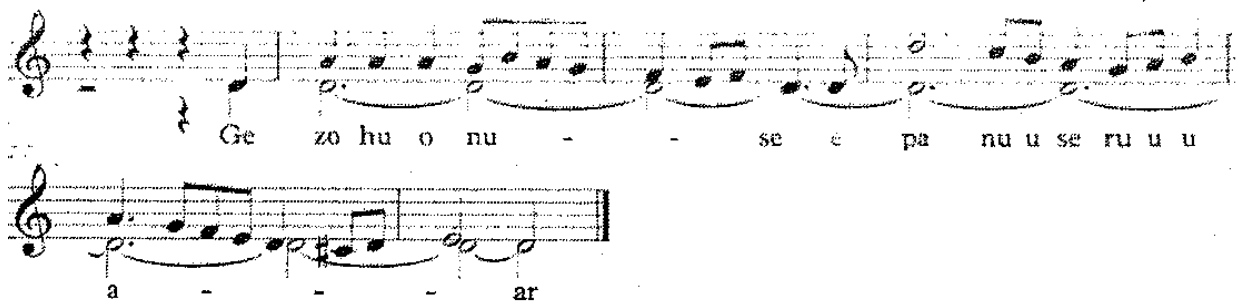
¹⁷⁷ Bashkëjetesa mes tekstit poetik e muzikës.

bazë, kurse në këngën polifonike të Jugut iso-ja është e ndërtuar mbi një tingull të mbajtur gjithmonë të pandryshueshëm. Ky argument, sjell një të dhënë me interes muzikologjik për funksionimin e përveçuar të iso-s, por edhe për pikëtakimin në disa raste në të dyja këto tradita muzikore, si për shembull:



Gëzohu o nuse e panusëruar (stanca e parë, Himni Akathist)

Siç shihet, iso-ja në NI (do) kalon sipas tonikës në DHI (sol), pastaj zbret në GA (fa) dhe kthehet sërish në NI (do), pra iso-ja është e lëvizshme, pra e ndryshueshme, e cila përcaktohet përmes orientimit me tingujt bizantinë sipër shenjzimit me neuma (në fillim, sipër seksioneve të ndryshme, për t'u rikthyer sërish mbi tingullin fillestar) që tregojnë ndryshimin. Ndërsa në rastin e dytë, po te kënga *Gëzohu nuse*, seanca e dytë, Himni i Akathist, iso-ja e ndërtuar mbi PA (re), është e pandryshueshme, duke dëshmuar ekuilibrin dhe qëndrueshmërinë në një tingull bazë (tonikë):



Gjithashtu, mund të gjykojmë se lidhjet mes muzikës bizantine dhe polifonisë sonë, sidomos asaj toske, mund të asociohen, ndoshta më shumë me karakterin e përbashkët improvizativ të zërave, ku improvizimi është një karakteristikë e qenësishme, e ngritur mbi iso-n në të dyja këto kultura muzikore. Një pikë takimi, në lidhje me lirinë improvizative të ngritur mbi iso (në zërat solistikë), mund të shihet mes këngës bizantine

dhe të kënduarit polifonik trezërësh, veçanërisht të burrave, ku tek ky rast, kjo liri është evidente për hir të zhvillimit horizontal të zërave, i cili jep mundësi krijimit të marrëdhënies imitative të tipit temë/përgjigje, krahasuar me polifoninë labe, ku është i dukshëm vertikalisht i zërave¹⁷⁸. Në këtë kontekst, po krahasojmë një këngë trezërëshe toske, nga Skrapari, *Mbeçë more shokë mbeçë*, me një shembull shumë të lashtë, konkretisht nga kodiku i Beratit nr. 89:

KODIKËT EKFONETIKË TË SHQIPËRISË

The image displays a musical score from the Berat Codex (nr. 89), featuring a three-part setting of the song "Mbeçë more shokë mbeçë". The score is written on four staves. The first staff is labeled "Rubato" and shows a melodic line with a "na bu" vocalization. The second staff shows the vocal line with lyrics "Mbe-çi, mo-ru sho-kë, mbe-çë, për-të". The third and fourth staves show the instrumental accompaniment with lyrics "U-hu U-rë" and "fu-rë-shë ja-ru je je q'".

Vihet re se te kjo këngë, kemi karakter të theksuar improvizativ, përmes lirisë metrike, përdorimit të shumë melizmave, zbukurimeve, me figuar me vlera të vogla ritmike,

¹⁷⁸ Benjamin Kruta, *Polifonia-trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, botuar në "Kultura popullore", 2/1982, f. 46.

përkatësisht 16-she dhe 63-she. Po kështu, liria improzivative, vihet re edhe te shembulli i mëposhtëm, sidomos në kadencat, përkatësisht në fjalitë 2/d dhe 3/d, të pasazhit të parë te Kodikut të Beratit, nr, 89:

2/d



3/d



Në përfundim, mund të themi se këto dy kultura muzikore, pra muzika kishtare bizantine dhe muzika jonë polifonike, kanë bërë një jetë paralele në kohë, duke u zhvilluar në mënyrë të pavarur me krakteristika specifike që, gjithësesi, nuk u kanë shpëtuar edhe interferimeve apo pikëtakimeve si rezultat i komunikimit njerëzor, marrjes dhe dhënies mes kulturave e traditave. Për rrjedhojë, nga të dhënat historiko-faktike dhe studimore, si dhe nga konsultimi ynë auditiv, gjykojmë se është muzika apo kënga bizantine, e cila ka patur një interferim, krahasuar me ndikimin e madh që pati muzika orientale në kohën e pushtimit osman, me muzikën popullore në Shqipërinë e Mesme dhe të Jugut. Ndërsa, për ndikimin e anasjelltë, atë të muzikës sonë popullore në muzikën bizantine, nisur nga kërkimet e hulumtimet e ndryshme, gjykojmë se është në miniaturë, për shkak të rregullave strikte e disiplinës së fortë të kishës ortodokse në shekuj, që kjo muzikë të mbetej brenda mureve të saj.

IV.4. Këngët rituale islamike

Këngët rituale islamike, ose muslimane, kanë qenë e janë shumë të pranishme në vendin tonë, kjo për faktin se pjesa dërrmuese e popullsisë shqiptare, pra edhe e Elbasanit, janë të besimit islamik. Këngët rituale fetare, janë karakteristikë për të dy sektet kryesore të besimit islam: sektit muhamedan sunit e sektit bektashian. Ne do të ndalemi më tepër te këngët rituale muslimane sunite, pasi shumica e besimtarëve islamë në Shqipëri e Elbasan i përkasin këtij sektit. Këto këngë, këndohen kryesisht në institucionet fetare përkatëse, në xhami e teqe, të kënduarit e tyre realizohen kryesisht nga predikuesit fetarë. myftinj, hoxhallarë, imamë e hafizë, ndërsa në teqe dalloheshin dervishët. Me njohjen e tyre merren, në përgjithësi, po predikuesit fetarë përkatës, por ka edhe studime nga etnomuzikologë e studiues të ndryshëm, si në Shqipëri, ashtu edhe në Kosovë, përmendim këtu dy prej tyre: Ramadan Sokolin dhe Eljaz Rexhën. Muzikologu Eno Koço thekson se pas pushtimit osman dhe futjes e përhapjes me shpejtësi të besimit islam në vendin tonë, gjatë rriteve fetare të këtij besimi, në Shqipëri praktikoheshin të dyja ndarjet kryesore të muzikës fetare turke: (a) këngë-psallja (recitimi) i Kuranit dhe himneve, e cila lejohej nëpër xhamira dhe në grumbullimet e fanatikëve fetarë dhe (b) psalljet e këngëve mistike dhe himneve (nefeseve) të dervishëve, të cilat praktikoheshin në kuadrin e festave tolerante fetare të tyre.¹⁷⁹

Më tej, do të hedhim një vështrim në trashëgiminë që kishte dhe ka krijuar muzika fetare e rriteve të ndryshme muslimane, e cila këndohej në shumicën e rasteve A-Capella, në xhami, ose në shtëpi, në raste festash, apo ditëlindjesh. Si ishte dhe çfarë përfaqësonte kjo muzikë, si ishte e ndërtuar, çfarë impakti kishte e ka në komunitet?

Që nga shekulli i XV në Bagdad, në Perandorinë e fuqishme të Abassidit, kemi një zhvillim të madh të këngëve kushtuar Allahut, të cilat ishin monodike e më vonë filluan të shoqëroheshin me instrumenta me perkusion¹⁸⁰, vegla fryme e me pickim. Këto këngë, ishin të ndërtuara në shkallë të veçanta muzikore, të cilat në terminologjinë e kohës

¹⁷⁹ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 106.

¹⁸⁰ Futen veglat muzikore që prodhojnë tingull me anë të goditjes, zakonisht mbi lëkurë të tendosur, si lodra, daullja, dajrea, qypi etj.

njiheshin si makame¹⁸¹. Njihen 53 të tilla, të cilat rrjedhin prej 20 makameve bazë të muzikës në botën arabe të asaj periudhe. Pikërisht në atë periudhë fillojnë të shfaqen këngët e para fetare të kulturës islame si Mevludi e Ilahi-a,¹⁸² të cilat janë pak a shumë e njëjta mënyrë shprehje e mendimit muzikor.

Mevludi në vetvehte, do të thotë “Të vish në jetë”, kohë lindjeje. Është një vepër letrare, e muzikuar, që tregon ardhjen në këtë botë të Muhamedit, për Miraxhin dhe jetën e Tij të shenjtë. Fillimisht në trevat shqiptare e këndonin mevludin në gjuhën arabe, por me kalimin e kohës dhe autorë shqiptarë kanë krijuar mevludet e tyre, si Hasan Zyko Kamberi, Hafiz Ali Gjoka (Ulqinaku), të cilët i kanë rezistuar kohës më së miri. Mevludi këndohej nga Hafizët, ose të tjerë që kishin zë të bukur, në shtëpi, ose në xhami, ditën e 12 ose të 13 të muajit të bekuar të lindjes së Muhamedit. Pas faljes dhe këndimit të Mevludit, qeraseshin ëmbëlsira dhe këndoheshin Salvate e Ilahi (këngë rituale festash Islame). Krijues të tjerë të Mevludeve në shqip janë: Hafiz Ali Korça, Hafiz Ibrahim Dalliu, H. Zemblaku, Sheh Ahmet Shkodra, A. effendi Gjakova, Sulejman effendi Elbasani e të tjerë në Kosovë, Maqedoni e Mal të Zi.

Studiues të ndryshëm të Mevludit thonë se: “mevludi është poezi specifike fetare me karakter didaktik dhe estetik, i gërshtuar me nuancë panegjrike dhe lirike, që kryesisht i përkushtohet lindjes së Pejgamerit-Muhamedit, si dhe misionit të Tij paqësor që pati për të ftuar mbarë njerëzinë në rrugën e drejtë të fesë islame. Mevludet kanë mekamin dhe notat e veta ku, për këndimin e tij, hartuesit, janë bazuar në Mevludin e Sulejman Çelepisë, që është shkruar me metrin remel”¹⁸³. Ndërsa Ramadan Sokoli ka shkruar: “Vend të rëndësishëm në letërsinë shqiptare me alfabet arab zë mevludi. Trajta burimore e kësaj fjale arabe është Mevlid dhe ka domethënien vendlindje, ose vjershë për lindjen e Profetit Muhamed.”¹⁸⁴

Le të shohim disa Mevlude e Ilahi nga ana e ndërtimit, të formës, modit e përmbajtjes.

¹⁸¹ *Makame*, janë shkallë, ose perde, të ndryshme të zhvillimit të këngës. Lidhur me makamet Eno Koço, në faqen 189 të punimit të tij *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, citon prof. Ramadan Solkolli, i cili thotë se makamet, si shkallë modale muzikore, janë të ardhura nga sfera e kulturës turko-arabo-persiane, të cilat i përhapi dyndja e ormanëve si ndër ne, ashtu edhe në folklorin e viseve të tjera të Ballkanit

¹⁸² Këngë rituale në festat islame.

¹⁸³ Eljaz Rexha, *Roli i Mevludit në ruajtjen e Gjuhës Shqipe*, revista “Dituria Islame”, Prishtinë: tetor-nëntor, 1991, f.42.

¹⁸⁴ Ramadan Sokoli, *Trashëgimia fetare në etnokulturën tonë*, revista “Gjurmë albanologjike”, Prishtinë: 1997, nr. 27, f.7.

Gezon bota Islame: Kjo Ilahi është e ndërtuar në formë periudhe me dy fjali përsëritëse, ku të bie në sy ndërtimi pothuaj i njëjtë i të dyja fjalive. Ndryshimi qëndron në kulminacionet dhe në mënyrën e kadencimit. Në fjalinë e parë, kulminacioni arrin në masën e tretë të fjalisë, në gradën e shtatë të mekemit, ndërsa në fjalinë e dytë bëhet po në masën e tretë të fjalisë, por në gradën e tetë të mekemit. Zbritja nga oktava i jep më qëndrueshmëri mbylljes së mendimit muzikor dhe krijon atmosferë më gazmore. Si ndërtim fjalia e dytë është dhe më hyjnizuese, për shkak të përdorimit të sekuencave ngjitesë në masën e tretë e të katërt, pas të cilave kadencimi vjen bindës e shterues.

Ilahi-ja Gezon bota Islame:

Gezon bota islame
Ilahi

E - ni të gjith' sa je - mi së bash-ku të kën-dojm' na erdh dit' e Meu-lu-dit
Thë-rra-sim ne e - za - ne tu - bo - hen mus - li - mant gë - zon bo - ta is - la - me
Me lot në sy për-co-llëm e - dhe kte ra - ma - zan më,,i bu - kur vi - tin tje-tër

me gzim po e fes - tojm' All - llah ja dhel xhel - la - lu ja-men-tu keb - ber
këen - dojm' e - dhe Kur" an
u - rojm' në k'të baj - ram

ha - lek - tel a - le - mi - ne All - lla - hu ek - ber

Dyqah

Kjo illahi është ndërtuar në Mekamin (perden) e “Dyqahut”, perde e cila përdoret shpesh te këngët qytetare të Myzyrit, Bodinit etj. Karakteristikë e Mevludit dhe Ilahisë, është

bashkëjetesa e përkryer mes tekstit letrar dhe melodisë, gjë që bën që këto pjesë të përvetësohen lehtë nga masa e gjerë e popullit.

Ilahi-ja *Genci Revan*:

Gecti kervan

Ah ni-xhe bir u - jur - sun u - jan maz - me - se - en

Ah ni-xhe bir u - jur - sun u - jan maz - me - se - en

Gec - ti ker - van kall - dek - da - llar ba - she - en - da All-llah A - All-llah

Gec - ti ker - van kall - dek - da - llar ba - she - en - da

All - lla - hu All - llah All - lla - hu All - llah All - lla - hu All - llah

All - lla - hu - All - llah

dyqah

Në këtë Mevlud, vemë re shumë karakteristika tipike të ndërtimit të kësaj forme muzikore.

Së pari, është thjeshtësia e shprehjes së mendimit muzikor. Në përkufizimet e Mevludit në librat e shenjtë thuhet se “që të ketë kuptimin e vet esencial festimi i ditëlindjes së të Dërguarit të Allahut, sal-lal-llahu alejhli ve salem, duhet, para së gjithash, që të

organizohet në mënyrë islame, karakteristike e të cilit është modestia dhe devotshmëria.” Pastaj, ky rast do të bëhej shtysë e re për fisnikërimin tonë me virtyte që e kanë karakterizuar personalitetin e të Dërguarit të Allahut. Pikërisht kjo madhështi e modesti, njëherësh, bie në synë ndërtimin muzikor të këtij Mevludi.

Së dyti, forma e këtij Mevludi duket më e avancuar. Ajo paraqitet si një këngë e plotë strofë-refren. Strofa është e ndërtuar me dy fjali, të cilat përsëriten nga dy herë. Bie në sy fjalia e dytë, herën e parë mbetet e hapur, në funksion të paqëndrueshëm, si për të krijuar mundësinë e zhvillimit të mendimit muzikor, si dhe për të thyer monotoninë e kadencimeve të njëjta.

Këtu shohim, nga ana e formës, që kulminacioni nuk është në refren, por në fjalinë e dytë. Kjo gjë nënvizon faktin se, refreni është më popullor, ku zakonisht këndon e gjithë masa e pjesëmarrësve në festim. Pra thjeshtësia e ndërtimit muzikor, rrit vlerat e idesë që do të transmetojë krijimi artistik, duke bërë që kjo ide të përqafohet nga masa e gjerë.

Nga ana tonale, është ndërtuar mbi perden e Dyqahut, po jo të plotë, me bazë në sol (G). Gërshetimi i sistemit maxhor-minor i jep këtij krijimi një dritë të veçantë në shfaqjen e gëzimit për festën. Harmonikisht mbizotëron modaliteti, në vend të përdorimit të dominantës maxhore. Kadencimet në Sol maxhor vijnë, ose pas Lab maxhorit, (gradi i dytë), ose pas fa minorit, (gradi i shtatë). Pikërisht ky është një ndikim që ndihet së shumti në krijimtarinë e këngës qytetare të vendit tonë në qytetet mbi Shkumbin (rrallë dhe në këngët beratase).

Në Mevludin e mëposhtëm, kemi të ekspozuar pikërisht atë që përfaqëson ky krijim artistik. Si nga ana letrare, ashtu dhe nga ajo muzikore, kemi shpalosjen e gëzimit të të gjithëve për ardhjen në jetë të Mustafait. Pra në periudha të ndryshme, Mevludi krijohej edhe për njerëz të nderuar, që i përkisnin sferave të larta të shoqërisë.

Ilahi-ja Mevludi Sherif.

Ndërtimi “Ad Libitum” (sipas dëshirës, a piacere), është një mënyrë tjetër e shprehjes së gëzimit si emocion. Kjo mënyrë të kënduari kërkon mjeshtëri vokale më të thellë dhe emocioni që përcillet është më i madh. Forma e këtij krijimi është me dy periudha të njëjta, që përsëriten njëra pas tjetrës. Secila periudhë është e ndërtuar nga dy fjali, ku e para ka gjashtë masa dhe e dyta ka pesë masa.

Në fakt, të tillë formë gjejmë në shumicën e rasteve të krijimeve “A Piacere”, kjo vjen nga mënyra e të kënduarit dhe sidomos nga mënyra e kadencimeve që bën interpretuesi.

Mevludi Sherif

a piacere

Erdh ne dy - nja - n'a - të çast - që -

u be - su - u - u - Gjith - çka ish - te -

e kri - ju - me - u shen - du

Shpirt e pa shpirt - gur e dru - thi -

rren me za - Gjith i thoj - shin -

mir - se - er - dhe - Mus - ta fa

Huzam

Bie në sy që kadencimi i fjalisë së parë (masa e gjashtë) është në fa, gradi i shtatë i bazës sol (G). Nga ana modale është ndërtuar mbi perden HUZAM të cunguar, me bazë në sol (G). Zakonisht ky lloj Mevludi këndohej A-Capella (pa shoqërim) dhe përsëritja e dytë, mund të luhej e shoqëruar në unison nga dy ose më shumë këngëtarë.

Ilahi-ja *Ban dua k'ndo ilahi:*

Score

Ban dua k'ndo ilahi

MIDI 1

O o i ma - dhi

Pe - e - re - en - di të shoh me ze - mër t'sho - oh me - e sy n'shpi - irt të ka ty

çdo - o nje - e ri - i - i - i La a i la - he i - il la - all - llah i - il - la - all - llah

Dyqah

Siç u përmend dhe më lart, pas këndimit të Mevludit, në ditë të shënuara, shpërndaheshin ëmbëlsira e këndoheshin Ilahi. Këto pjesë muzikore, ishin më të thjeshta si ndërtim dhe krijonin atmosferë më të gëzueshme. Bie në sy një përcjellës i zgjatur orkestral, i cili vjen nga që shoqëruesit instrumentistë tregonin zakonisht vlerat e tyre gjatë performimit. Pra, kjo Ilahi është e ndërtuar në tre pjesë: a) Hyrja, e cila varet gjithnjë nga shoqëruesit instrumentistë, b) Strofa, e cila përbëhet nga dy bulëza të ngjashme tematike, të cilat përfaqësojnë fjalinë e parë dhe c) refreni, i ndërtuar nga dy bulëza të ndryshme tematike, pyetje përgjigje, të cilat përfaqësojnë fjalinë e dytë, e cila kadencon në Sol (G). Nga ana modale është i ndërtuar në perden e Dyqahut, perde shumë e përdorur në muzikën arabe, por që ka hyrë rëndom në muzikën tonë qytetare.

KREU V

KARAKTERISTIKAT E KËNGËS POPULLORE SIPAS TEMATIKËS SË PËRZGJEDHUR DHE TEKSTIT POETIK

V.1. Shumëllojshmëria tematike e këngës popullore dhe tematika e këngës popullore të Elbasanit

Kënga, si pjesë e rëndësishme e kulturës shpirtërore dhe e artit, ushqehet me përjetime nga jeta e përditshme personale e shoqërore. Kjo gjini magjike e artit, e kushtëzuar nga qenia e njeriut, nga “fati” shoqëror i tij, nga tërë ato “vogëlsi” që i japin jetës frymën e gëzimit, të dashurisë, dhembjes, shpresës, urrejtjes, brengës, pendimit, etj., ajo është një akt popullor, një shprehje e drejtpërdrejtë, e përqëndruar e konkrete artistike, që synon të fiksojë çaste të individualizuara emocionale e t’u japë atyre një kuptim të ndjeshëm përgjithësues¹⁸⁵. Në këtë mënyrë lindin motivet, të cilat pasqyrohen në këngë, në rastin tonë në këngën popullore, si në muzikë ashtu edhe në tekst. Nisur nga këto motive, ne përcaktojmë edhe tematikat e këngëve. Meqenëse jeta na ballafaqon me situata të ndryshme, të mira e të këqija, optimiste e pesimiste, frymëzuese e demoralizuese, artistët, por edhe krijuesit amatorë, shpesh anonimë, ngacmohen emocionalisht dhe emocionet e tyre mund t’i përcjellin edhe në tematikat e këngëve që krijojnë.

Veçoritë melodike të këngëve popullore qytetare shqiptare, të lidhura ngushtë me përmbajtjen e tyre poetike, kanë qenë të larmishme, disa ishin thellësisht sentimentale, disa imitonin elementë baritore, të tjera përçonin emocione të gëzueshme e të hareshme, e kështu me radhë¹⁸⁶. Motivët themelorë të përmbajtjes së këngës popullore, sidomos asaj qytetare, rrokin thuajse tërë universin e jetës së djeshme e të sotme qytetare shqiptare. Janë kushtet ekonomike dhe sociale ata që shpesh përcaktojnë tematikat e këngëve, janë edhe rrethanat historike të rajoneve të veçanta, të cilat folklori në përgjithësi dhe kënga popullore në mënyrë specifike kanë përcaktuar objektin dhe subjektin e trajtuar në to. Po

¹⁸⁵ Fatmir Hysi,, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë: 1991, f. 67.

¹⁸⁶ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 107.

të vështrojmë tematikat kryesore të këngës popullore, sipas rajoneve, dallojmë se në këngën popullore në Veri të Shqipërisë dhe në Kosovë, mbizotëron tema historike, në Shkodër e në Shqipërinë e Mesme dallon grupi i këngëve lirike, në Toskëri spikasin këngët e kurbetit. Në këngët lirike, një vend parësor zenë motive, si: dashuria midis vajzës e djalit, marrëdhëniet midis gruas e burrit, zakone të jetës së shkuar, etj. Në raste të tjerë, ndonëse më pak, bëhen objekt figura të shquara të popullit shqiptar, dëshmorë e heronj, ngjarje të rëndësishme historike, etj¹⁸⁷.

Pra, tematika e këtyre këngëve popullore është e larmishme, përfshin këngët historike: baladat, këngët epike, të trimërisë, rituale: të djepit, të vajit, të fejesës, të dasmës, të festave të ndryshme, këngët lirike: të dashurisë, të shoqërisë, mbi natyrën, mbi punën, e tj. Një tematikë mjaft të gjerë kanë, për shembull, këngët qytetare shkodrane. Vend parësor në këto këngë zenë motive, si: figura e vajzës shkodrane, nuses shkodrane, gruas shkodrane; figura e djalit shkodran, dhëndërit shkodran, trimit shkodran; mjedisi shkodran, jeta shkodrane, zakonet shkodrane; dashuria midis vajzës e djalit; marrëdhëniet midis gruas e burrit, etj.

Në veçanti, në rastin tonë, për tematikën e larmishme që trajton, dallon kënga popullore e Shqipërisë së Mesme, sidomos qytetare. Sa i takon ndarjes së këtyre këngëve sipas tematikës që trajtojnë, studiuesi i njohur i këngës popullore të kësaj treve, Hysen Filja, i klasifikon në grupe ose zhanre. Sipas tij, zhanret kryesore të këngës popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme janë: këngë djepi, rituale, satiro - humoristike, dashurie, dasme, vaje, balada dhe historike¹⁸⁸. Te këngët rituale, ai fut kryesisht këngët popullore të trashëguara nga kohët pagane dhe të besimit të vjetër kristian apo islam.

Lidhur me tematikën e këngëve popullore, studimin e parë e ka bërë prof. Dhimitër Shuteriqi në vitet 50-të të shekullit të kaluar. Në botimin e tij, *Nga kënga e popullit*, jep ide dhe përcaktime për ndarjen në grupime të këngëve popullore sipas tematikës. Studimin e nis nga këngët më të hershme, të cilat i cilëson si këngë historike, të trashëguara nga e kaluara dhe të kënduara ende në fshatra e qytete të Shqipërisë së Mesme, pra edhe të Elbasan. Këto këngë ai thekson që populli i këtyre trevave i quan “këngë të vjetra”. Këngët që rreshton në këtë grup janë kryesisht këngë trimash, ku më të

¹⁸⁷ Spiro Shetuni, *Muzika tradicionale shqiptare: Stile muzikore themelore*, Universiteti Winthrop, Rock Hill, South Carolina, USA, Publikuar më 17.03.2019.

¹⁸⁸ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 6.

njohurat që këndohen ende në Elbasan e fshatrat përreth janë: “Çohi djema shaloni atin”. “Ej jalla u shemsh moj kala e Durrësit”, “Kënga e Cen kavajës”, “Kënga e Ali Pashës”, “Kënga e Aga Ymerit”, “Kënga e Memës”, “Kënga e ulqinakut Haxhi Ali”,¹⁸⁹ etj. Sipas tij, këngët historike të trimërisë vijuan të krijohen e të këndohen edhe pas Shpalljes së Pavarësisë, sidomos për heronjtë e dëshmorët e Luftës Antifashiste. Paraqitjen e këtyre këngëve në botimin në fjalë prof. Shuteriqi e bëri duke i klasifikuar, sipas tematikës, në Këngë legjendare, Këngë historike dhe të trimërisë, Këngë të dashurisë, Këngë dasme, Këngë të ndryshme. Grupin e parë, *këngët legjendare* i ndan në këngë të rinjohjes burrë e grua, këngë të murosjes në themel, këngë të njohjes vëlla-motër, dhe këngë nga cikli i kreshnikëve. Grupin e dytë, *këngët historike dhe të trimërisë*, i grupon në këngë të shekullit XV mbi Skënderbeun, këngë mbi Gjorg Golemin, këngë të shekullit XVII, këngë të shekullit XVIII-mesi i shekullit XIX, këngë për kryengritjet kundër Tanzimatit në Jug, këngë të periudhës së Lëvizjes Kombëtare, Rilindjes, këngë të Luftës Antifashiste nacional-çlirimtare, ndërsa grupet e tjera, që përmenda më lart si këngët e dashurisë dhe këngët e dasmës, nuk kanë nënndarje. Shumë prej këtyre këngëve, sipas tematikave, ai i mbledhi dhe shkroi tekstet përkatëse në këtë botim.

Ndër këngët legjendare që këndoheshin në Elbasan e trevat përreth ai përmend këngën “Murosja në themele”; te këngët historike shekulli XVIII deri mesi i shekullit XIX këngën “Ali Pashë Tepelenës”; për periudhën e Rilindjes Kombëtare kënga e “JonusTopuzit”, dhe kënga e “Isuf Qoses”, kënduar në Shelcan, këngët “Distik” dhe “Serbët në Shtëpan” kënduar në Elbasan, kënga e “Osman Toçit” Cikallesh. Te tematika këngët e dashurisë, përmend “Delja rudë” Godolesh, “Qoshk o qoshk, o i mjeri qoshk”, “Dy të bukurat në një derë”, “Kënga e Mahmudies”, “Kade moj Kade”, “Raketak me nallane” në Elbasan. Te rubrika *Këngë të ndryshme*, me tematikë këngë të përvajshme jep këngën “Vajtim për Met Sulën e Bujarsit”, kënduar në Cikallesh, Këto këngë që rendit prof. Shuteriqi i quan “këngë të vjetra”, pa iu ditur autori. Të vetmen këngë me autor, në këtë botim, ai jep “Kapërceva malin e Krastës”,¹⁹⁰ është fjala për këngën e Isuf Myzyri,

¹⁸⁹ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, botuar në kuadër të veprave seriale Mbledhës të folklorit, nr. 9, , botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 3-5.

¹⁹⁰ Dhimitër Shuteriqi, *Nga kënga e popullit tim*, botuar në kuadër të veprave seriale Mbledhës të folklorit, nr. 9, botim i Institutit të Kulturës Popullore, f. 422-423.

që njihet ndryshe me titullin “Ma mir në pyll se në qytet”. Këtë këngë e ka futur te rubrika e këngëve të dashurisë, megjithëse kjo ka tematikë shoqërore.

Ndërsa Spiro Shetuni, thekson që në këtë trevë vendin më të gjerë e zë lirika. Siç përmendëm më lart, sipas këtij të fundit, në këtë trevë, baladat dhe këngët historike zenë një vend më të pakët. Tematikë tjetër mjaft e trajtuar në këngët e Shqipërisë së Mesme janë edhe këngët e punës, ndërsa në këngët lirike, përveç këngëve të dashurisë zenë vend edhe këngët për natyrën, këngët për virtytet e mira të njeriut, këngët për shoqërinë, etj. Shumë nga këto këngë i ka renditur studiuesi Hysen Filja në punimin e tij *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*. Në këtë punim, autori ka mbledhur e pasqyruar kryesisht këngë me autorë anonimë, kjo pasi ai, për to përmend vetëm vendin ku këndohet kënga, nuk jep përcaktime për autorësinë e tyre. Kështu, në asnjë rast ai nuk përmend apo përcakton autorë të tillë të njohur si Isuf Myzyri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit apo Muharrem Gurra. Gjithashtu, duhet të theksojmë se, në grupimet e bëra nga ky autor mungon grupi i këngëve lirike në tërësi, duke e ngushtuar këtë zhanër vetëm në këngët e dashurisë. Sipas tematikave, për Elbasanin e trevat përreth, ky autor rendit këto këngë: këngë djepi: “T’a zaj gocën gjumi”, “Nina – nana”, këngë rituale: “Dardalec na bjer o shi”, këngë pune: “T’keqen dada gjel’ i bardhë”, këngë dashurie: “Do marr trasjen mbi kurriz”, “Kur del Dili prej mejtepi”, këngë dasme: “Ç’asht ai që rri mat’ odë”, “Nusja re, moj nusja re”, “Rri mos qaj hanko Dudia”, “O udha e mar’ o krushku i parë”, këngë vaji: “Oj motra ime”, këngë baladë: “Ymer Aga na u martuke”. Sa i takon këngëve popullore, sipas tematikave, të kënduar në qytetete e treva të tjera të Shqipërisë së Mesme, si Tiranë, Durrës e Kavajë, i kemi trajtuar në kreut IV.

Pra siç del edhe nga studimet e këtyre autorëve, tematikat më të lëvruara të këngës popullore të Shqipërisë së Mesme, përfshirë edhe Elbasanin, janë këngët epiko-historike dhe të trimërisë, baladat, këngët e dashurisë, të punën, të djepit, ritualet, këngët e dasmës, të vajtimit e të tjera. Studiuesi Hsen Filja në grupin e këngëve lirike fut ato me tematikë shoqërore, mbi natyrën, të dasmës e të punës¹⁹¹. Pra lirikën e cilëson si një grup tematik brenda të cilit përfshihen disa zhanre.

¹⁹¹ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 11-12.

Një tematikë e veçantë për këngën popullore qytetare të Elbasanit ka qenë, sipas Mikaela Mingës, edhe *lirika e ashikërisë*, apo e dylberave.¹⁹² Sipas saj, ka qenë Mexhit Daiu ai që në vitin 1966, mes të tjerash, incizoi edhe këngë ashikërie, apo për dylbera. Si të tilla përmenden këngët: “Ibrahim, pash të madhin zot”, kënduar nga Riza Pajuni, “Erdh një dylber nga katuni”, kënduar nga Zija Dylgjeri, “Hazret Aliu, ç’asht një asllan”, kënduar nga Vasil Todri në Elbasan dhe nëpër fshatra këngëtl; “Pika qi m’godit sot” dhe “Djal’ të bukur të bani nana”, kënduar nga Ymer Osmani, Bixëlle, “As më qani ju mre shokë” kënduar nga Rexhep Mullahu, Rilë, e të tjera.¹⁹³ Lidhur me këto këngë, ka patur e ka debat për moralin dhe për vendin që këto këngë zenë në këngën popullore qytetare të Elbasanit. Studiuesi i këngës popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme, Hysen Filja, për këto këngë, në vitin 1987, gjykon si më poshtë: “Një grup këngësh që pati zënë vend kryesisht në mjediset e bejlerëve dhe të agallarëve, janë edhe këngët për dylberët. Këto këngë me përmbajtje të pështirë, që vinte nga orienti dhe që përqafohej nga klasat e denegjeneruara, qëndronte larg këngës qytetare të dashurisë, të cilën e këndoi masa e gjerë. Është kjo arsyeja, se përse kjo lloj kënge nuk u këndua asnjëherë në mjedise familjare, në dasma, e festa të ndryshme popullore etj., por vetëm në ahengun e mejhaneve dhe të çingive.”¹⁹⁴ Duke rënë deri diku dakort me këtë gjykim, duhet të shtojmë se, prania e këngëve me këtë tematikë është e futur nga garnizonet e ushtarëve osmanë, të pranishëm me numër të konsiderueshëm dhe me qëndrueshmëri për një kohë të gjatë përgjatë shekujve XV-XVIII në qytetin e Elbasanit.

Tematika e këngëve popullore qytetare të Elbasanit, nuk mund të jetë e qartë plotësisht pa vështruar tematikën e këngëve të tre përfaqësuesve kryesorë të kësaj kënge, Usta Isuf Myzyrit, Mustafa Bodinit dhe Leksi i Vinit. Krijimet dhe poezitë e këngës të Myzyrit, Bodinit e Vinit, janë ura nga ku kalohet prej boshllëkut drejt botës së paprekshme personale dhe aspak imagjinare.

Usta Isuf Myzyri, trajton më së shumti në krijimtarinë e tij, këngë me tematika që rridhnin nga jeta e përditëshme e njeriut. Repertori i këngëve të Usta Isufit, bie në sy për tematikën kryesisht erotike dhe historiko-patriotike. Në disa këngë i këndoi bektashizmit,

¹⁹² Mikaela Minga, *Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfehen*, Tiranë: 2020, f. 215.

¹⁹³ Po aty.

¹⁹⁴ Hysen Filja, *Kënga popullore qytetare e Shqipërisë së Mesme*, Skena dhe Ekrani, nr. 4, 1987, f. 20.

sektit të cilit ai i përkiste.¹⁹⁵ Lidhur me këngët e tij, këngëtarja e njohur e disa prej krijimeve të tij, Zina Zdrava, ka thënë: Këngët e Isuf Myzyrit janë perlat e këngës popullore shqiptare. ... Janë këngë me ndjenjë të brendshme, që pasqyrojnë jetën e brendshme të njeriut¹⁹⁶. Ndërsa etnologu Thanasi Meksi, po lidhur me tematikën e këngëve të Isuf Myzyrit, evidenton se në këngët e tij, gjejmë atdhedashurinë, dëshirën për punë, dashurinë për natyrën e bukur shqiptare, për gocën e bukur elbasanase, për zakonet e mira popullore: besën, trimërinë, bujarinë, dashurinë për vendlindjen, Elbasanin.¹⁹⁷ Përgjithësisht, këngët e Usta Isufit janë lirike. Ai e ngriti në një stad të ri e të përsosur lirikën në këngën qytetare shqiptare. Shpesh në këngët e tij lirike, shihen të ndërthurura më së miri tematika e dashurisë për vajzën me dashurinë për natyrën, tematika e gjendjes shpirtërore të sflitur me dashurinë për natyrën, dashuria për punën me dashurinë për njeriun e mirë. Sipas tematikës që trajtojnë, disa nga këngët e tij grupohen si më poshtë:

Këngë të mirëfillta për dashurinë Usta Isufi ka: “Midis vetllash më ke një pikë”, “Dashuni ja si rrufe”, “Ç’u dëshirush për me të pa”, “Dritës tate xhevahir”, etj. Ndërsa këngë ku ndërthuret dashuria për vajzën me dashurinë për natyrën janë: “Në zabel të gjeta”, “Iku nata, agun malet”, “Një lulishte me trandafila”, “Si bilbili në pranverë”, “Kanga e Lules”, “Kumuri ja po ban gu gu”, “Errësin’ e pyllit”, etj. Tematika e gjendjes shpirtërore të cflitur, ndërthurur me dashurinë për natyrën, shihet tek këngët “Ma mirë në pyll se në qytet”, “Si mësova un garipi”.

Këngë të mirëfillta sentimental, që pasqyrojnë një gjendje të caktuar emocionale janë këngët “S’paske pasë pikë mëshire”, “Përse m’rri kaq i vranu”, etj.

Mustafa Bodini, tematikën më të preferuar në këngët e tij ka dashurinë. Kjo tematikë shihet e lëvruar në shumë këngë të tij, si për shembull në këngët: “Më shikon me buzë në gaz”, “Po këndoj një kangë për ty”, “Ç’më ke dal në penxheret”, “Të vjen era lule zamaku”, “Po këndoj një kang të re”, “Nigjo zanin e bilbilit”, “Rrall kam pa ksoj bukurie”, “Ku ta gjej një goc si ty”, “Qenke ngritur si burbuqe”, “Ti mbahesh për bukur”, “Dallëndyshe gushëbardhë”, “Këputa një trandafila”, “Vet më more me të mirë”, “Të desha me hakikat”, “Sytë e shkru”, “Sa e amël asht dashnia”, “Shoqet tuja moshatare”,

¹⁹⁵ Bashkia Elbasan, *Elbasani Enciklopedi*, Elbasan: Sejko 2003, f.388.

¹⁹⁶ Thanasi Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan, 2010, f. 82.

¹⁹⁷ Po aty, f. 53.

“Me fytyr’ të qeshur po më vjen”, “Kur t’shof dy sytë e shkru”, “Mori vjollca që çel në saks”, etj. I dashuruar edhe pas natyrës së bukur, në disa nga këngët e tij, si përshembull në këngën “Erdh pranvera plot blerime”, ai ndërthur tematikën e dashurisë për natyrën me dashurinë për gruan apo vajzën e zemrës. Në një pjesë të këngëve të dashurisë, ai shpreh gjendjen e trishtimit e dëshpërimit për largimin e të dashurës, për shembull në këngët “Sa mas dore më ke lan”, “Ka ca dit që je largu”, “Shoqen ku e kam”, etj.

Leksi Vinit, i qëndron shpirtit krijues, pothuajse në të gjitha krijimet dhe dorëshkrimet, që flasin bukur dhe ku ndihet e formësuar bukuria e vajzës elbasanase dhe e natyrës¹⁹⁸. Ai krijoi këngë që janë të veçanta si këngë popullore, këto këngë i kushtoheshin jo vetëm atdheut e vendlindjes, por edhe dashurisë shpirtërore. Në këngët e tij, bie në sy jehona për vendlindjen e dashur, për Kalanë dhe për qytetin e zemrës, Elbasanin, për nxënësen normaliste, për vajzën e bukur apo dashnoren shpirt kazëm, por edhe për Shqipërinë dhe flamurin, për kombin shqiptar¹⁹⁹.

Të njohura janë këngët e tij, që i kushtohen dashurisë mes djalit e vajzës, si “Një ditë diele t’pashë me sy”, “Ti ma more zemrën”, “Vajzës normaliste”, “Ti moj flutur, Trëndafille”. Këngë të tematikës së braktisjes së të dashurit përmendim këngët; “Moj dashnore të gjykoftë prenia”, “Mora vesh se u martove”, ndërsa te këngët “Ke dera, ke dera”, “Ke çesmja e kishës”, “Dal e të pres”, ndërthuret tematika e dashurisë erotike me dashurinë për vendin e lindjes, Kalanë e Elbasanit.

Tematika lirike në këngën popullore qytetare, është trajtuar edhe nga autorë të tjerë elbasanas, si Ibrahim Kopili, Xhet Bebeti, Vilson Todri, Rustem Serica, etj. Ky i fundit, ka lëvruar edhe temën historike, si për shembull në këngët: “Yjet e lirisë” që i kushtohet dëshmorëve të Elbasanit, kënduar nga Medi Zena, “Këngë për dëshmorin Adem Krasniqi” kënduar nga Zeliha Sina²⁰⁰ etj.

V.2. Këngët popullore sipas interpretimit gjinor dhe grupmoshave.

Këngët popullore sipas interpretimi gjinor. Në traditën e këngës popullore qytetare, kemi këngë që interpretohen nga femra(vajza e gra), këngë që interpretohen nga meshkuj

¹⁹⁸ Elbasani im, postuar më 27. 04. 2013.

¹⁹⁹ Thanasi Meksi., *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 105.

²⁰⁰ Hyqmet Zane, gazeta *Sot*, datë 06.01.2017.

(djem apo burra), këngë që interpretohen nga pleq e plaka pra “mosha e tretë”, si dhe këngë miks, që interpretohen nga meshkuj e femra së bashku.

Në këngët që interpretohen nga meshkujt, që janë të shumta në Shqipërinë e Mesme, bie në sy tematika historike me këngët e trimërisë, si dhe tematika lirike, kushtuar dashurisë, shoqërisë, natyrës, dhe gjendjes shpirtërore.

Këngët që këndohen nga femrat në tërësi, apo gratë, dallohen për lirizmin e tyre dhe i kushtohen punës, dashurisë, familjes, shërbimit ndaj të tjerëve. Shumë këngë i kushtohen figurës së femrës e të gruas në veçanti. Ka edhe shumë këngë të Shqipërisë së Mesme e në Elbasan, që barazojnë gruan me një “perëndeshë”, me një “perri”, me një “nur të rrallë bukurie”. Mirëpo ka studiues, sidomos sociologë, që gjykojnë se në traditën e teksteve të këngëve që i kushtohen femrës vihet re një farë “seksizmi”, deri në degradim të kësaj figure njerëzore. Sipas tyre, këngët që nuk respektojnë gruan, janë të papranueshme, sepse paraqesin një imazh jo real të gruas dhe ushqejnë mentalitete të gabuara.

Autorët e këngëtarët shqiptarë të disa këngëve, në bagazhin e tyre muzikor dhe poetik (*ndoshta edhe pa vetëdijen e tyre*), krijojnë tekste që paraqesin gruan si asgjë më shumë, se sa një objekt seksi dhe shërbyese në shtëpinë e burrit (në këngë popullore) ndërsa në zhanre të tjera shpeshherë shfaqin gruan si inferiore²⁰¹. Megjithatë, këto janë gjykime për këngët popullore të traditës, ku në shoqërinë shqiptare, urbane dhe ruale, ishte i dukshëm patriarkalizmi dhe konservatorizmi, por, duhet pranuar se në kohët bashkëkohore, imazhi i gruas dhe i femrës në tërësi po merr një vlerësim të meriuar, si kudo në fushat e jetës edhe në tekstet e këngëve.

Këngët popullore sipas grupmoshave

Këngë kushtuar fëmijëve. Mungesa e autorësisë së këngëve për fëmijë i jep krijimtarisë popullore të këtij zhanri karakter fluid, domethënë të pasura me nuanca të shumëllojshme, në përshtatje me psikologjinë dhe karakteristikat e popullsisë të zonave ku këto këngë krijohen. Gjithashtu, improvizimi në përputhje me sjelljet dhe jetën e banorëve të zonave të veçanta, i bën këto këngë sa të gjalla e dinamike, aq edhe origjinale. Prandaj, e njëjta këngë për fëmijë në titull, nga zona në zonë të trojeve shqiptare, shfaqet në variante të ndryshme. Dinamikat brenda krijimeve popullore arrihen

²⁰¹ www.kultplus.com › opinione › seksizmi-në-këngë, Afërdita Lukaj, publikuar më 4 KORRIK, 2020.

brenda zëvendësimit të plotë apo të pjesshëm të frazave të veçanta, madje në disa raste edhe të vargjeve e strofave të tëra nga variant në variant²⁰².

Ninullat. Ndër këngët për fëmijë më të hershme nga etnomuzikologët cilësohen ninullat, të cilat janë për fëmijët foshnja dhe që këndohen më së shumti gjatë momenteve kur bebet bëhen gati për t'u vënë në gjumë. Ninullat vlerësohen si një gjuhë dhe komunikim universal i nënës me fëmijën bebe. Studiuesi Vasil Tole, ninullat i emërton në dy mënyra, së pari, si “këngë djepi” që është dhe emërtimi më i përhapur dhe gjendet në të gjithë Shqipërinë dhe me emërtimin “nina-nana”, që shpjegohen, sipas tij, me argumentin se të dy këto emërtime janë për këngët që u këndohen fëmijëve në djep²⁰³.

Ninullat janë këngë që shoqërojnë rritjen e fëmijës nga lindja deri në moshën 2-3 vjeç. Variantet e teksteve të këtyre këngëve janë sa të larmishme, aq edhe të pasura me fjalë, krahasime, hiperbola, metafora e figura të tjera letrare. Vargjet u drejtohen foshnjës me dashuri, dhembshuri, por edhe me optimizëm për të ardhmen.²⁰⁴ Disa nga ninullat më të kënduara nga nënat në Shqipërinë e Mesme dhe në Elbasan janë: “Nina-nana”, “Nina-nana çunin-e”, “Nina-nana gocën-e” “T’a zoj gocën gjumi”, “T’a zoj çunin gjumi”, etj. Ja një ninullë që këndohet në Katund të ri, Elbasan, mbledhur nga studiuesi Hysen Filja:²⁰⁵

Nina-nana

Ta tun nana bijen-e,

Ta zaj gjumi zogun-e,

nina-nana bijen-e,

ta zaj gjumi shpirtin-e.

Ninullat, kanë ndërtim muzikor me bulëza tematike që përsëriten shpesh, jo shumë të zhvilluara, me shtrirje të kufizuar deri në kuartë apo kuintë. Kontrastet emocionale janë shumë të përgatitura, vijnë natyrshëm dhe kadencimet janë të qeta e shpesh mbeten të hapura. Fjalitë ndahen nga njëra-tjetra nga ndalesa apo frymëmarrje të gjera, për të rimarrë të njëjtin motiv. Të gjitha këto, vijnë nga që këto këngë këndohen nga të rriturit me qëllimin e vënies në gjumë të fëmijës, gjë që përcakton edhe mënyrën e të kënduarit.

²⁰² Majlinda Hala, *Krijimtaria folklorike për fëmijë, këngët lodra dhe ritualet*. Disertacion në kërkim të gradës shkencore “doktor”, Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit, Tiranë: 2015, f. 65.

²⁰³ Vasil S. Tole, *Enciklopedia e iso-polifonisë popullore shqiptare*, EUGEN, Tiranë: 2007, f. 201.

²⁰⁴ Majlinda Hala, *Krijimtaria folklorike për fëmijë, këngët lodra dhe ritualet*. Disertacion në kërkim të gradës shkencore “doktor”, Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit, Tiranë: 2015, f. 80.

²⁰⁵ Hysen Filja, *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë: 1991, f. 45.

Pra, motivi kryesor i një ninulle, përcaktohet nga teksti poetik (përmbajtja), i cili përcakton dhe ritmin, shtrirjen melodike, harmoninë, etj.

Le të shohim konkretisht dy ninulla të trevës së Elbasanit:²⁰⁶

Ninulla e mëposhtëm këndohet në trevat nga Dumrea në Divjakë të Myzeqesë.

Nina-nana

Ni-na na-na djalin-o, ni-na na-na djalin-o,
ni-na na, ta zërë gjumi, ni-na ni-na, ta zër' gjumi,
të ligat t'i mari lumi, të ligat t'i marin lumi,
t'i mar' lumi, t'i presë deti, t'i marë lumi, t'i presë deti.

NINULLE
Divjakë-Dumre

ANDANTE ♩ = 74

Alto

Ni - na na - na dja li - no ni - na ni - na dja li - no

5 Ni - na na - ta zë - rë gju - mi ni - na ni - na ta zër' gju - mi

9 Të li - gat ti - ma - ri - në lu - mi të li - gat ti - ma - ri - në lu - mi

13 ti - mar' lu - mi ti - pre - së de - ti ti - mar' lu - mi ti - pre - së de - ti

Në këtë ninullë, vihen re të gjitha karakteristikat, sa thamë më lart. Ndërtimi melodik është me dy periudha, me nga dy fjali përsëritëse. Në fjalinë e parë bie në sy, në dy masat

²⁰⁶ Të dyja ninullat e mëposhtme janë marrë nga Arkivi i Universitetit të Arteve, Tiranë, Dos. Ekspedita folklorike në vitet 1978-1979.

e para, bulëza kryesore tematike, ku masa e dytë përsëritet rreth dymbëdhjetë herë, sikur don të krijojë monotoninë gjumë-ndjellëse, duke iu përshtatur qëllimit kryesor që kanë ninullat.

Periudha e pare, është e ndërtuar në një pesë-tingullsh me bazë në *Re* me dy të njëjta, ku ndryshimi qëndron në fundin e periudhës së parë, i cili e len mendimin muzikor të hapur (në *Do*), për të vazhduar mendimin me periudhën e dytë, e cila është një variacion, me shumë pak ndryshime nga periudha e parë. Mendimi muzikor në periudhën e dytë mbaron edhe nga ana harmonike, në tingullin bazë të pesëtingullshit, në notën *Re*. Në periudhën e dytë, vihet re plotësimi i shkallës me notat *Si* dhe *Fa#*, duke pasuruar harmonikisht këngën me elementë dubëldominantë. Këta elementë varen gjithnjë nga aftësitë interpretative të atyre që i këndojnë. Kënga këndohet nga gratë dhe si karakteristikë e ninullave, gjithnjë në ngjyra të qeta (p-pp)

Le të shohim më tej një ninullë tjetër nga fshati Vashaj i Elbasanit (Peqinit), “Ni-na-no, ni-na-no”:

Ni-na-no, ni-na-no, zenë moj zene gjumi, vajzën-o,

Ta tunë oj, ta tunë na, ta tunë nana moj t’keqen-o,

Ta tunë oj, ta tunë na, ta tunë nana moj t’keqen-o,

Intonimi i intervalit të kuintës që në fillim, e bën këtë ninullë të veçantë për nga tingëllimi, duke i dhënë një vlerë sublimë dashurisë së nënës për fëmijën. Ndërtimi muzikor është me tre periudha, të cilat kanë nga dy fjali, që ndryshojnë sipas parimit variacional, por në fund të fundit, kemi periudhën e parë, që përsëritet tre herë. Kjo krijon më së miri qetësinë dhe ambientin për gjumë.

Ninulla është e ndërtuar melodikisht mbi tri-tingullshin e *Do+*, prima, sekunda dhe kuinta, e cila ritmikisht varion shumë gradualisht, duke u përshtatur më së miri me tekstin poetik. Tingëllimi i qartë i tonikës dhe domonantës në tonalitetin maxhor, japin shumë qartë idenë e dashurisë pa kufi të nënës për krijesën e saj më të dashur:

NINULLE

ELBASAN

largo ♩ = 68

Alto

Ni - na no ni - na no ze - ne moj moj ze - ne gju - mi vaj - zë - në

5 ta — tu - në oj ta tu - ë na ta tu - në na - na moj t'ke - qe - no

9 ta — tu - në oj ta tu - ë na ta tu - në na - na moj t'ke - qe - no

Këngët për fëmijë të moshës 3 deri 14 vjeç. Këtu do ndalemi te ato këngë, që këndohen e qarkullojnë kudo në Elbasan e Shqipëri të Mesme, që janë krijime pa autor, si dhe te disa këngë për fëmijë, të krijuara apo të përkthyer nga mësuesi i njohur Sulë Harri, në vitet 20-30-të të shekullit XX. Muzikën e këtyre këngëve, kryesisht, ai e mori nga këngët austriake, vend ku u arsimua dhe u përgatit si mësues e edukues. Studiuesi i letërsisë dhe i folklorit për fëmijë, Astrit Bishqemi, mbështetur në kujtimet e bashkëkohësve të Sulë Harrit, mendon se autorët e këtyre kujtimeve pohojnë publikisht se tekstet e këtyre këngëve janë hartuar nga Sulë Harri²⁰⁷. Ndërsa muzikën e tyre, siç përmendëm më

²⁰⁷ Ilaz Gogaj, *Sulë Harri, kalorës i arsimit shqiptar*, Silver: 2005, f. 198.

lart Harri e mori nga këngët austriake për fëmijë, që këndoheshin në kohën kur ai ishte student në atë vend. Ndër këngët për fëmijë, të krijuara apo të përshtura prej tij gjatë viteve 20-30-të të shekullit të kaluar, por që këndohen edhe sot në Elbasan e më gjerë janë: “Ç’ke o lepur që rri mendue?”, “Muaji i majit”, “Në ullishtë”, “Pemë e bukur asht portokalli”, “Supën nana gati ta ban”, “Mi, un’ mram të kam shikue”, “Në ajër të mirë”, “Pranvera” etj.

Ja disa nga vargjet e këngës “Pranvera”:

Pranvera

Erdh’ pranvera, erdh’ pranvera,
nër kopshtije, fusha, ferra,
manushaqja paska çelë, tra-la-lala, la-la-la,
dhe zymbyli sapo del,
tra la-la-la, la,

Çeli gonxhe tranda fili,
po ligj’ron me g’zim bilbili,
Këndojnë fëmija përnjiherë,
tra la-la-la, la-la-la,
mirëse erdhe moj pranverë!
tra la-la-la, la.

Sa i takon këngëve për moshat e rinisë dhe për të rriturit, pra nga 15 deri në 60 vjeç, përbëjnë numrin dominues të këngëve popullore në të gjithë vendin, pra edhe në Shqipërinë e Mesme, ç’ka është edhe objekti i studimit të punimit tonë, prandaj nga këngët për fëmijë do të kalojmë te këngët për moshën e tretë.

Këngët për moshën e tretë. Janë këngë të pranishme në Shqipërinë e Mesme, pra edhe në Elbasan. Këto këngë kryesisht këndohen po nga mosha e tretë dhe kanë tematika të ndryshme, ku ndër më të lëvruara janë: tematikat e jetës së përditshme të kësaj moshe, si nostalgjia për vitet e rinisë, ndërgjegjësimi për vitet që mban mbi supe kjo moshë, optimizmi për jetën e tyre, etj. Më së shumti këto këngë janë kënduar në Elbasan e Shqipërinë e Mesme, nga *Grupi i burrave të Elbasanit*, nga *Pleqtë e Krujës*, dhe nga *Grupi i burrave të Kavajës*.

Ndër këngët kryesore për këtë moshë, përmendim këngët e grupit *Pleqtë e Krujës*,: “Më than shoqet mramë”, “Nuk ka moshë kur këndon”, “Plaç mor Plak se s’je i ri”, etj. Një këngë për moshën e tretë që është kënduar, kohët e fundit, në Kavajë, por që shumë shpejt u përhap në tërë vendin, është kënga “Moshë e bukur kjo rinia”:

Moshë e bukur kjo rinia,
gjo ma t’ mirë bota se ka,
mirëpo ja që vjen pleqëria,
dhe ke borxhe për me la.
Lule m’ lule tuj fluturue,
tuj bo qef tuj bo dashni,
robi kurrë se ka mendue,
se vjen mbrapa ani pleqni.
Namuzli e o sarëhosha,
veç ni gjo more osht e vërtet’,
Robi s’plaket kur vjen mosha,
robi plaket kur don vet’.

Kënga Lojë është shumë e përafërt me Ritualin, si në ndërtim ashtu dhe në interpretim. Këndohet nga çdo moshë e gjini, nga fëmijëria në pleqëri. Për shembull, këngë-lojë për fëmijë, të kënduara në Elbasan gjatë shekulli XX e që këndohen edhe sot janë: “Roza-Rozina”, “Çova një letër në postë”, e të tjera.

Në këngën lojë ka rëndësi ritmi, por këtu në ndryshim nga Rituali, ritmi mund të ndryshojë në funksion të karakterit të lojës dhe këtë e vendos teksti poetik. Për shembull, te kënga lojë “Plaka në Mulli”:²⁰⁸

²⁰⁸ Edhe transkriptimi i kësaj kënge është marrë nga Arkivi i Universitetit të Arteve, Tiranë, Dos. Ekspedita folklorike në vitet 1978-1979.

PLAKA NE MULLI

Gracen

Andante Këngë lojë

Alto



U ba nat' e u gdhi voj - ti pla - ka në mu - lli Po - qi tre ku - leç në

6 *rit.*

hi Nji e poq nji e dogj nji e ha - ngu me gjith zogj

Ndërtimi muzikor përbëhet nga dy periudha, ku bulëza tematike kryesore përsëritet në periudhën e parë gjashtë herë, në tre fjali dhe në periudhën e dytë kemi dy fjali, ku e dyta është përmbyllëse, në notën bazë, në primën e tonalitetit Fa+ (fa). Pra, siç thashë më sipër, përcaktuese në ndërtimin muzikor është teksti poetik, dhe mënyra e zhvillimit të lojës. Kjo lojë luhet si nga fëmijë dhe nga të rritur. Zakonisht nga dy, tre a më shumë pjesmarrës, të cilët nxjerrin gishtat para dhe kujt i takon nota e fundit, i digjet një gisht. Loja mbaron kur njëri mbetet i fundit, me gishtin fitues.

Siç shohim në shembullin e mësipërm, ritmi është më i rëndësishëm se shtrirja e melodisë, apo emocioni që ajo jep. Edhe teksti mund të ndryshojë sipas dëshirës që ka ai ose ajo që drejton lojën. Rëndësi ka lëvizja ritmike e këngës.

IV.3. Rol i tekstit poetik dhe shoqërimit muzikor në përcaktimin e strukturës së këngës popullore qytetare të Elbasanit

Mjaft i rëndësishëm në cilësinë e këngës dhe në emocionet, përjetimet dhe mesazhet që përcjell ajo është uniteti mes tekstit poetik dhe melodisë. Te kënga, kënduesi dhe dëgjuesi jo vetëm shijojnë tingujt e melodisë, por krijojnë emocione specifike, si rrjedhojë e

përmbajtjes së tekstit, duke përjetuar fabulën apo mesazhet që përcjellin vargjet e saj. Meqenëse këngët popullore më së shumti, në përgjithësi, janë ato lirike, te ato populli shihte momente qetësimi, largim nga hallet dhe shqetësimet e jetës së përditshme, sidomos në kohë luftërash, pushtimesh apo situatash të ndezura politike. Këtë gjë e vë në dukje edhe muzikologu Eno Koço, kur shprehet se këngët popullore qytetare, së bashku me një pjesë të atyre që kishin filluar të shndërroheshin në këngë lirike të stilizuara, bënë që njerëzit të “harronin” situatën politike, duke u dhënë pas kënaqësisë së dëgjimit dhe këndimit të tyre²⁰⁹.

Që nga fillimet e saj, në shekujt XVI-XVII e në vijim, kënga popullore shqiptare ka patur tiparet e saj karakteristike, sa i takon tekstit poetik. Nuk mund të mohohet fakti se, gjatë sundimit pesë-shekullor të Perandorisë Otomane të udhëhequr nga turqit osmanë (1468-1912), kënga tradicionale qytetare e Shqipërisë së Mesme, ashtu si në troje të tjera shqiptare, në aspektin poetik, u ndikua nga letërsia turko-arabo-persiane. Shprehje e kësaj dukurie janë edhe fjalët e shumta turke që kanë ardhur deri në ditët tona në vargjet e shumë prej këtyre këngëve. Për shembull, ja prania e tyre në një fragment nga kënga qytetare tiranase, aq e mirënjohur brenda e jashtë vendit, “Qënke veshun me të bardha”, autorët e së cilës (vjershtëtori e kompozitori) nuk njihen²¹⁰:

“Qënke veshun me të bardha,

Hajde, 'ja ke lala!

Mu me ty m'ka zan sevdaja,

Hajde, 'ja ke lala!

Hajde, 'ja ke lala, e,

Se të dal përpara, e!”

Edhe më pas, nga shekulli i XVIII deri në shekulli XX në vendin tonë, sidomos në Shqipërinë e Mesme e në qytete, kënga popullore vijoi të ndikohej dukshëm nga mentaliteti osman. Megjithatë, me kalimin e kohës jo vetëm muzika, por edhe teksti i këngëve filluan të marrin tipare të reja e iu përshtatën kohës e kërkesave shpirtërore e psikologjike të vendasve shqiptarë. Në këngët e reja populli shihte vetveten, pasi ato nuk

²⁰⁹ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitet*, Tiranë: 2019, f. 120.

²¹⁰ Spiro Shetuni, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, - publikuar më 17.03.2019.

ishin si dikur të porositura nga shtresa e lartë osmane, por lindin spontanisht në sajë të shpirtit krijues të autorëve shqiptarë.

Fillimi i hartimit të teksteve të këngëve popullore nga vetë autorët e muzikës, u bë i dukshëm nga shekulli XIX e këtej. Ndërsa në vitet 30-të të shekullit XX, me krijimin e konsolidimin e këngës popullore qytetare, u bë shkëputja jo vetëm nga tradita e ahengut në interpretim e këngës, por edhe nga letërsia turko-arabo-persiane dhe tradita e bejtexhinjve në tekstet e saj. Gjithashtu, në periudhat e përmbysjeve politiko-shoqërore, vëmë re se procesi i përshtatjes së poezisë ndaj muzikës merr hov, por shpesh konstatohen kontradikta midis teksteve tashmë të zhvilluara dhe melodikës ende tradicionale.

Këngët e dashurisë, zunë vendin kryesor ndër këngët lirike. Tekstet e tyre, herë shprehin optimizëm e lumturi dhe herë brengë e shqetësim, megjithëse jo përherë muzika përputhej me atmosferën e fjalëve. Pavarësisht se pjesa dërmuese e këngëve janë në tonalitete minore apo me tekste që shprehin ndjenja dëshpërimi, në shembujt më të frymëzuar dhe të spikatur të tyre, melodia shpreh përzemërsi, atmosferë të ndjerë dhe momente kulmore emocionante. Falë talentit të artistëve krijues, tekstet e këngëve lirike shpesh të mbushnin me gëzim e optimizëm, si për shembull vargjet e një kënge të njohur të Isuf Myzyrit:

Ç'më shikon me buzë në gaz,

Sikur do me fol me mu ...

Për këto vargje entologu Thanasi Meksi shprehet se janë një refren që manifestojnë një gëzim të madh, që buron nga dashuria dhe ndjesia që të jep, shoqëruar me melodinë e këngës²¹¹.

Para vitet 30-40 të shekullit të XX, në të gjitha rastet kompozitorët që krijojnë edhe tekstin ishin burra, ndërsa gratë nuk shfaqeshin në publik, as si këngëtare, por ato këndonin kryesisht në shtëpi apo në oborr. Madje në këtë kohë, emri i vajzës që dashurohej nuk përmendej në tekste, vetëm cilësohej si thëllënzë, kumuri, trëndafille, e figura të tjera, kryesisht lulësh e shpendësh. Vetëm pas këtyre viteve vajzat e gratë, kryesisht soprano të shkolluara, filluan të këndoje në publik²¹².

²¹¹ Thanasi Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 146.

²¹² Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitet*, Tiranë: 2019, f. 121.

Në tekstet e këngëve popullore të Elbasanit, bie në sy identifikimi lokal e gjeografik i tyre. Brenda përbrenda shumë teksteve të këtyre këngëve artikullohet emri i qytetit, emra të lagjeve e vendeve të veçanta, apo edhe emra njerëzish e personazhesh konkretë. Kështu, ndeshet emri i Elbasanit, emra konkretë si Isuf Myzyri, Xhet Bebeli, Behije, Zan Selita, Leksi e të tjerë e të tjerë. Po kështu, identifikohen me emërtim vende e stacione specifike të qytetit, si: Selvitë e Namazgjasë, Çezma e Babolles (Bobolles), çezma te Leshnat, Pusi që lahet vetë, Shijoni. Tekstet dallohen gjithashtu edhe për referencat ndaj veshjeve tradicionale, si: xhybja, jeleku kadife, mitani, xhoga²¹³.

Tipar tjetër i këngës qytetare pas viteve '30 të shekullit XX, shumica e kompozitorëve të këngës popullore ishin kantautorë, pra vetë krijojnë tekstin, vetë kompozonin muzikën, e po vetë bashkë me grupin e orkestrantëve të tyre këndonin. Shembulli më tipik i kantautorit të muzikës qytetare është Usta Isuf Myzyri në Elbasan, Palok Kurti në Shkodër, Muharrem Gurra në Tiranë, etj. Tek këta, kënga lindte vetëm në rastet kur vinte frymëzimi, shfaqet ngjarja apo subjekti dhe me talentin e tyre, përpiqeshin që teksti i krijuar t'i përshtatej melodisë. Në shumë raste, te këta kantautorë, si dhe të tjerë, përmbajtja dhe mesazhet që përcjell teksti poetik përcaktonin edhe strukturën, ritmin dhe vijën melodike të këngës.

Kantautorë të njohur, që veç muzikës, krijojnë po vetë tekstet e këngëve të tyre, në Elbasan ishin edhe Mustafa Bodini dhe Leksi i Vinit. Padyshim, mjeshtër i krijimit të teksteve të këngëve të tij, ishte Isuf Myzyri. Në një intervistë të dhënë, ai përmend që: “kur më vjen ashiku (frymëzimi) më përpara bëj vjershën e punoj dhe e punoj në kokë, e mësoj esber (përmendësh) dhe, mbasi rri natë e ditë me të ndërmend, kur e shoh të mundshme, thërras ndonjë mik me kalem që të ma shkruajë. Mbasi e kishte shkruar vjershën, ai krijonte melodinë dhe pastaj, menjëherë, thërriste në shtëpi grupe shokësh, këngëtarë popullorë, të cilëve ua mësonte duke e përsëritur disa herë”²¹⁴. Pra, Usta Isufi, megjithëse analfabet, arrinte të krijonte këngë mjaft të ndjera, që jo vetëm këndoheshin me lehtësi, por edhe mësoheshin shpejt. Në fillim, ai i shoqëronte këto këngë me vilolinën e orkestrinën e tij, më pas këngët e Usta Isufit oranxhoheshin nga muzikantë profesionistë e këndoheshin nga këngëtarë të njohur e të aftë për t'i kënduar këto këngë.

²¹³ Mikaela Minga, *Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfehen*, Tiranë: 2020, f. 247.

²¹⁴ Alfons Balliçi e Sulë Dedej, *Isuf Myzyri*, Onufri: 1996, f. 14.

Duhet pranuar se edhe te Isuf Myzyri, megjithëse mbështetj fort në traditën e këngës së Elbasanit dhe të Shqipërisë së Mesme, në tekstet e tij ndjehej ndikimi nga poezitë e bejtexhinjve dhe në melodi shihej ndikimi i traditës turko-orientale. Kështu, për shembull, shumë këngë të tij kanë një lloj sentimentalizmi oriental. Megjithatë, intuita dhe frymëzimi, thjeshtësia dhe ndjenja e masës, butësia dhe thellësia e mendimit, i bëjnë këngët e Myzyrit të duken sa personale, aq edhe të dashura. Pjesa më e madhe e këngëve të tij janë strofike, dhe bazohen në struktura 16 masash. Ato nuk kanë refrene kontrastuese, ndryshe nga shumica e këngëve qytetare shkodrane apo korçare. Vijat e tyre melodike, të stolisura me figuracione ritmike dhe kombinime krijuese të njësive metrike si 5/8, 7/8, dhe 7/4, si të këngët “Iku nata, agun malet”, ao “Kumria po ban gu-gu”. Notëzimi pasohet me rregullsi dhe me një numur të barabartë vargjesh. Kjo lloj ngjizje haset jo vetëm në metrikën e rregullt rrokjesore, por edhe në metrikën e lirë melizmatike, e imponuar kryesisht nga struktura e strofës poetike²¹⁵.

Një kantautor i njohur i këngës popullore qytetare të Shqipërisë së Mesme në tërësi dhe i Elbasanit në veçanti, ka qenë edhe Mustafa Bodini. Këngët e tij, që shquheshin për një nostalgji të lehtë e pak melankolizëm, që këndoheshin në Elbasan, Tiranë, Durrës, Berat, Kavajë, Peqin, Shkodër, Kosovë e qytete e krahina të tjera, dalloheshin për një mbështetje të fortë në modelin e këngës së Elbasanit, sidomos të Isuf Myzyrit, nga ku Bodini frymëzohej. Në mënyrë të veçantë Elbasani, qyteti i tij i lindjes dhe i fëmijërisë, mbetej frymëzimi kryesor i krijimit të teksteve të këngëve të tij. Prandaj në tekstet e shumë prej këngëve të tij, shihen simbolikat e këtij qyteti, si manushaqja e Elbasanit, trëndafili, bilbili apo kumrija. Gjithashtu, në vargjet e këngës së tij, futet edhe personazhi i Ballkizes, shumë i dashur, ndoshta personifikimi i së shoqes Ada, por që bëhet një fije shprese për të jetuar e për të gëzuar²¹⁶.

Mustafa Bodini spikati me talentin e tij të rrallë si krijues tekstesh, i melodisë dhe të kënduarit po nga ai të këngëve popullore qytetare, të cilat vërtetë i krijonte dhe interpretonte në Tiranë, por në to ndjehej pastër aroma e Elbasanit dhe modeli i këngës popullore qytetare elbasanase. I arsimuar dhe i kulturuar, njohës i mirë jo vetëm i muzikës shqiptare, por edhe asaj italiane, ai dha në krijimtarinë e tij të muzikës popullore

²¹⁵ Eno Koço, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë: 2019, f. 115.

²¹⁶ Thanasi Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 86.

qytetare modele origjinale e të arrira të këngës. Kënga e tij është në shtratin klasik strofë-refren, e qetë, diku e ritmueme, me emocione të thjeshta. Meloditë janë të thjeshta e të lehta për t'u këndue, duke pasur përputhje të mira me tekstin²¹⁷.

Në vargjet e këngëve të tij, shihen përdorimi me elegancë i figurave letrare si krahasimi, alegoria, simbolizimi, metafora dhe hiperbola. Në mënyrë të veçantë, për cilësinë poetike dallojnë këngët e tij si; “Të desha me hakikat”, “Sa mas dore më ke lanë”, “Më shikon me buzë në gaz”, “Kumuri e Elbasanit”, “Mori vjollca që çel në saksi”, e tj. Meloditë e këngëve të tij bashkërendojnë në mënyrë të përsosur me melodinë.

Leksi i Vinit, një kantautor tepër interesant, ndonëse jo me arsim të plotë, në mënyrë autodidakte, njihje pentagramin, notat muzikore, tonalitetin dhe vargun shumëërrokësh. Në këngët që ai krijoi, ndërthuren në mënyrë mjeshtërore vargjet me notat muzikore, ndaj këngët e tij janë të ëmbla, të kapshme e të këndueshme, jo vetëm në koncerte, por edhe në evenimente të përditshme, në tavolina, në dasma e gëzime familjare e shoqërore.

Duke qenë se shumica e këngëve popullore qytetare të Elbasanit, krijoheshin nga kantautorët, bëhej kujdes i madh nga ana e tyre që teksti i krjuar më parë, të harmonizohej e të përputhej në mënyrë ekselente me ritmin dhe melodinë e këngës. Për këtë, dalloheshin pothuaj të gjitha këngët e Isuf Myzyrit, Mustafa Bodinit dhe Leksit të Vinit. Shembujt e këtij hamonizimi janë të shumtë, por po rendisim disa prej tyre. Në këngën e Myzyrit me titull “Një lulishtë me trandafila” strofa është e ndërtuar në katër masa, me një shtojcë kadenciale, e cila përgatit dominantën për fillimin e refrenit në tonikë. Para fillimit të refrenit kemi një mini përcjellës instrumental, i cili plotëson më së miri atmosferën gazmore që na pret në refren. Refreni ka një karakteristikë të veçantë nga ana harmonike, sepse gradi i gjashtë, ndryshe nga introduksioni dhe strofa, këtu kthehet në natyral. Kjo ndodh e imponuar nga përmbajtja e tekstit poetik, i cili ka përmbajtje të gëzuar e optimiste, gjë që përfaqësohet shumë mirë nga subdominanta maxhore. Në këngën “Ma mirë në pyll se n’qytet”, po të Isuf Myzyrit, shohim se strofa, ashtu si refreni, janë të ndërtuara në minor, por natyra e gëzuar këtu del përmjet përdorimit edhe të intervalit të kuartës, i cili e bën më të qëndrueshëm dhe afirmon atmosferën optimiste të përgjithëshme të këngës. Periudha e strof-refrenit është e përbërë nga 12 masa, ku dy

²¹⁷ Thanasi Meksi, *Etnofolku elbasanas*, Elbasan: 2010, f. 86.

fjalitë e para katër masëshe mbyllen në gradin e tretë (sib+) ndërsa fjalia e tretë mbyllëse kadencon në tonikën minore (re-), duke mbyllur natyrshëm mendimin muzikor të përcaktuar nga teksti letrar. Alegoria e krahasimi i përsosur që përdor Myzyri në këngën “Kumria po ban gu-gu” është një model i përkryer i ndërthurjes së tekstit poetik me ritmin e melodinë. Kënga fillon me një Sol maxhor të pastër në introduksion, i cili përgatit më së miri strofën, ka tërësisht harmoni modale, me përjashtim të kadencimit, i cili kryhet në mënyrë origjinale, duke ballafaquar Sol minorin me Sol Maxhorin. Kjo shpreh qartë ndjenjën e dashurisë së djalit të ri, por kjo arrin kulmin në fillimin e Refrenit, i cili fillon në oktavë, duke përdorur si tingull ndihmës edhe gradin e shtatë të “Jonikut” të ngritur (fa#). E gjitha kjo nënvijëzon ndjenjën sublime të dashurisë ndaj vajzës, e cila përfaqësohet poetikisht nga Kumuria e bukur.

Në këngën e Mustafa Bodinit, “Të desha me hakikat”, interesante janë kulminacionet, të cilat i kemi në fjalinë e dytë, të tretë e të katërt të strofës. Në këtë këngë ndihen nota liriko-dramatike, të cilat i përshtaten më së miri tekstit poetik. Ritmiku është ndërtuar në (5+7 /8), ritëm tradicional ballkanas, i cili i përshtatet më së miri idesë dhe mesazheve që kënga përcjell.

PËRFUNDIME

Në mbyllje të këtij studimi mund të nxjerrim përfundime të shumta, por, mendoj se për këngën popullore qytetare të Elbasanit, më kryesoret janë si më poshtë:

- Pjesa më e rëndësishme e folklorit muzikor të Shqipërisë së Mesme, pra edhe e zonës së Elbasanit, është muzika popullore. Si kudo në qytete të tjera, edhe këtu, me kalimin e kohës, në fillim të shekullit XX, lindi muzika popullore qytetare. Kjo muzikë ka lindur nga muzika popullore fshatare e krahinave më të afërta, ndërsa në Elbasan origjinën e ka nga fshatrat e zonës veri-perëndimore të qytetit, sidomos nga Gryka e Zaranikës. Etnomuzikologët mendojnë se si kënga më e vjetër, rreth 300 vjeçare, që këndohej fillimisht këtu, e më pas në Elbasan, është “Çohi djema shaloni atin”.
- Kënga popullore qytetare e Elbasanit nuk lindi spontanisht, por u mbështet fort në një shtrat të krijuar më parë, ajo është e lidhur ngushtë me traditën kulturore-muzikore, duke filluar të paktën në shekullin XIX, të konsoliduar në shekullin XX dhe e dalë më vete si muzikë popullore qytetare në vitet ‘20-30 të këtij shekulli. Gjatë këtyre viteve, ajo kishte tipare dhe ndikime nga kulturat muzikore të kohës, sipas periudhave historike që kalonte populli dhe vendi ynë. Kështu, në shekujt XVI deri në fillim të shekullit XX, ajo u ndikua dukshëm nga kultura dhe muzika orientale turko-arabe. Më pas ajo mori tipare dhe përmbajtje origjinale, ku një rol të rëndësishëm në këtë drejtim luajtën themeluesit e saj, në mënyrë të veçantë Isuf Myzyri.
- Themeluesit dhe përvijuesit e këngës popullore qytetare të Elbasanit, por edhe të Shqipërisë së Mesme në tërësi, janë tre korifejtë e saj: Usta isuf Myzyri, Mustafa Bodini dhe Leksi i Vinit. Isuf Myzyri vlerësohet jo vetëm si krijuesi i këngës popullore të Elbasanit por edhe i Shqipërisë së Mesme. Ai, me krijimin e orkestrinës së tij popullore në vitin 1905, filloi ndër të parët shkëputjen nga tradita e ahengut në interpretimin e këngës popullore.
- Si qytet me tradita të hershme muzikore, posaçërisht në llojin e sazeve, ahengut dhe këngëve popullore qytetare, Elbasani kishte krijuar kushtet e lindjes së një situate të favorshme për zhvillimin e muzikës, pak nga pak drejt performimeve më serioze dhe formacioneve më të mëdha e më moderne muzikore. Në gjysmën e parë të shekullit XX

një ndihmesë të vyer në pasurimin e traditës muzikore në Elbasan dhanë edhe klubet dhe shoqëritë patriotiko-kulturore si klubit “Bashkimi” (1908), shoqërisë “Drita” dhe shoqërisë “Vllaznia” (18 prill 1909), ngritja e një tjetër shoqërie një vit më vonë në 2 maj 1909 me emrin “Afërdita”. Kjo e fundit, në vitin 1917, riorganizoi edhe bandën muzikore po me të njëjtin emër, bandë e cila në repertorin e saj, përveç marsheve e hymneve, ekzekutoi edhe këngë popullore. Interesante për këtë bandë është pjesëmarrja e saj në ditët pas fitores së Luftës së Vlorës, fund i gushtit e fillim i shtatorit 1920, me ftesë të Komitetit dhe komisionit të Luftës së Vlorës, nën drejtimin e patriotit Ahmet Gashi.

- Meqenëse kënga popullore e Elbasanit shprehet vetëm në dialektin e këtij qyteti, atëherë në tipologji ajo përcaktohet si *kënga qytetare e Elbasanit*. Tipologjia e këngës popullore qytetare të Elbasanit përfshin jo vetëm Elbasanin si qytet, por edhe fshatrat pranë tij, fshatrat e Gykës së Zaranikës, prej nga ka edhe prejardhjen kjo këngë. Ndërsa, sa i takon stilit muzikor, kënga popullore qytetare e Elbasanit i përket stilit muzikor të Shqipërisë së Mesme. Kur themi Shqipëri e Mesme kemi në konsideratë hapësirën Elbasan-Kavajë-Durrës-Tiranë me fshatrat e krahinat përreth tyre.

- Tipologjia e këngës popullore qytetare të Elasanit ka këto karakteristika:

Së pari, këngët e Elbasanit dallojnë nga ruajtja e një përfytyrë melodiko-modale origjinale, individuale, të papërsëritshme nëpërmjet melodicitetit, tematikës, sinqeritetit në tekst dhe origjinalitetit në të kënduar. Me kohë, ata që tërhiqeshin pas muzikës, me të dëgjuar për herë të parë një këngë me këto ritme e tipare, deklaronin menjëherë se kjo është këngë e Elbasanit.

Së dyti, Elbasani dëshmon për aktivitetin arsimor, artistik e muzikor që nga shekulli XVI e këtej. Që nga fillimi i shekullit të XX, në vitin 1905 kur u krijua e para orkestrinë popullore, krijimin më pas të disa shoqërive kulturore, si dhe krijimi i Ansamblit Isuf Myzyri, e bëri këtë qytet me një jetë artistike të gjallë gjatë shekullit XX, në përgjithësi dhe gjysmës së dytë të tij, në veçanti.

Së treti, përmbajtja e një tematike të gjerë të këngëve qytetare popullore elbasanase, si nga historia, patriotizmi, aspekte të jetës shoqërore, gjendje emocionale personale, dashuria ndaj natyrës, erotizmi, rituali, etj, bënë që këto këngë të përshtateshin ndaj shijeve estetiko-artistike të publikut shqiptar, nga njëra anë dhe të ndikonin mbi shije apo qëndrime të tilla.

Së katërti, që në fillimet e saj, kënga popullore qytetare elbasanase u bë e njohur dhe u shpërnda në krejt Shqipërinë e Mesme, në Berat, Myzeqe, Peqin, Kavajë, Durrës, Tiranë, Krujë, e më pas në treva të tjera shqiptare. Pas daljes së Radios e Televizionit ajo u bë akoma më e pranishme, në Shqipëri e jashtë saj, u bë më e këndueshme dhe më e qartë si këngë e stilit të Shqipërisë së Mesme dhe e tipit ” këngë elbasanase”.

- Në përgjithësi muzika nuk mund të qëndrojë në vend, nga koha në kohë ajo pëson ndryshime dhe evoluim. Në mënyrë të veçantë, transformim të madh pësoi kënga, në fillim të shekullit XX, e cila ndryshoi e u përmirësua si në përmbajtje, në ashtu edhe në formë. Kështu, me kalimin e viteve kënga tradicionale e ahengut mori tipare të reja e pësoi reformime. Ndër muziktarët që u përfshinë në këtë lëvizje emancipuese në Elbasan ishte Usta Isuf Myzuri, me këngët e tij të pas vitit 1920. Ky reformator e zhveshi këngën popullore nga fjalët e huaja, orientalizmat dhe nga kromatizmi i theksuar. Tipi i ri i këngëve që krijoi ai e të tjerë pas tij, u shqua, në përgjithësi, nga një përmbajtje ideo-emocionale me nota të theksuara liriko-erotike. Dallohet gjithashtu nga një melodikë mjaft e zhvilluar (veshja e së cilës me lloj-lloj melizmash e kadencimesh të lira i japin asaj, disa herë, tipare instrumentale), ritmika e lirë, përcjellja me vegla muzikore.
- Studimi i muzikës tradicionale qytetare shqiptare ka veçoritë dhe specifikat e veta, ai mbetet përherë i hapur për studiuesit e ndryshëm. Metodën kryesore, që përdorin studiues të ndryshëm, ashtu si edhe ne në këtë punim, janë studimi i burimeve teorike, përshkrimi, analiza, krahasimi, hulumtimi në terren, bisedat, intervistat e diskutimet me studiues e përfaqësues të muzikës popullore, e mjaft metoda të tjera. Sa i takon studimit të muzikës popullore të Shqipërisë së Mesme, e në veçanti muzikës qytetare të Elbasanit, deri më tani, punimet kryesore i kanë kryer studiuesit apo muzikologët Dhimitër Shuteriqi, Mit’hat Stringa, Baki Kongoli, Hysen Filja, Vasil Tole, Spiro Shetuni, Thanas Meksi, Alfons Balliçi, Sulë Dedej, Hyjni Ceka, Sytki, Çerekja, Eduard Hoxholli, Fetah Biza, etj.
- Kënga popullore vlerësohet si një nga visaret më të çmuar të trashëgimisë së artit popullor në tërësi, dhe folklorit në veçanti. Folklori cilësohet si një element qenësor i vetëdijes kombëtare të një populli, madje për ne shqiptarët është një ndër shtyllat bazë të mbrojtjes nga asimilimi dhe si një hallkë që forcon ndjenjat kombëtare. Muzika popullore e Elbasanit dhe më gjerë, e Shqipërisë së Mesme, në tërësinë e saj, nuk qëndron e veçuar,

por është degë e pandarë e folklorit muzikor kombtar, megjithëse ajo paraqitet origjinale. Një pjesë e mirë e këngëve popullore, të trashëguara nga e kaluara, mbështeten dukshëm në folklorin muzikor, duke veçuar këtu këngë për mitet, si ai i murimt, për eposet, si kënga e Aga Ymerit, si dhe këngë rituale të ndryshme.

- Kënga popullore qytetare, është krijuar nga autorë anonimë dhe të njohur, ku te këta të fundit, veç autorëve të njohur si Isuf Myzri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit, përmenden edhe Baki Kongoli, Rustem Serica, Alfona Balliçi, Ibrahim Kopili, Xhet Bebeti, Vilson Todri, Shefqet Sulejmani, Shefqet Pitja, etj. Ndër këngëtarët më në zë që kënduan apo këndojnë këngët qytetare të Elbasanit janë në Tiranë këngëtarët; Agim Hoxha, Hafsa Zyberi, Ramazan Zyberi, Xhavit Xhepa, Fitnete Rexha, Merita Halili, Valbona Mema, Valbona Halili, në Elbasan këngëtarët Stefan Marku, Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Zeliha Sina, Albert Tafani, vëllezërit Mehdi e Demir Zena, Zina Zdrava, Suzana Qatipi, Agim Saliu, Mustafa Mehja, Englantina Toska e të tjerë.

- Përsa i takon ndërtimit, në veçanti metrikës/ritmikës, stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së Mesme, ku bën pjesë edhe kënga popullore qytetare e Elbasanit, fut në veprim thuajse të gjithë llojet e metrave/ritmeve: *të thjeshtë, të përbërë, të përzier*. S'mungojnë, gjithashtu, as ritmet gjysmë-metrikë. Ndër metrat/ritmet e thjeshtë, përdorim marrin sidomos ata dy-njësish ($2/8$, $2/4$), tre-njësish ($3/8$, $3/4$); ndër metrat/ritmet e përbërë—ata katër-njësish ($4/8$, $4/4$), gjashtë-njësish ($6/8$, $6/4$); ndër metrat/ritmet e përzier—ata pesë-njësish ($5/8$, $5/4$), shtatë-njësish ($7/8$, $7/4$), tetë-njësish ($8/8$, $8/4$), nëntë-njësish ($9/8$, $9/4$), dymbëdhjetë-njësish ($12/8$, $12/4$), etj.

- Kënga popullore shqiptare, duke u nisur nga stili e tipologjia, klasifikohet në këto grupe e nengrupe:

- a. *Grupi i këngës popullore të Shqipërisë së Veriut*, ku përfshihen kryesisht qytetet e krahina gege, në veri të lumit Shkumbin si Mati, Mirdita, Dibra, Puka, Kukësi, Tropoja, Lezha, malësitë e fshatrat përreth Shkodrës, Malësia e madhe, Dukagjini e tj. Në këtë grup futet edhe malësia në pjesë very-lindore të Elbasanit dhe pjesa e Librazhdit në veri të lumit Shkumbin. Si tipologji më vete, brenda këtij grupi, veçohet *kënga popullore qytetare shkodrane*.

- b. *Grupi muzikor i këngës popullore të Shqipërisë së Mesme*, ku futen qytetet e fshatrat e Elbasanit, Tiranës, Kavajës e Durrësit.

- c. *Grupimi muzikor i këngës popullore toske*, në jug të vendit, ku flitet dialekti tosk. Brenda përbrenda këtij stili muzikor dallohen disa tipologji të këngës popullore qytetare, si kënga qytetare popullore e Beratit, ajo e Vlorës, e Përmetit dhe e Korçës.
- d. *Isopolifonia*, ose kënga shumëzërëshe, është karakteristike për fshatrat në Jug të vendit, ku më e përhapur është në Labëri, që përfshin fshatrat e qytetit të Vlorës, fshatrat në perëndim të Tepelenës dhe qytetin e fshatrat të Gjirokastrës. Brenda përbrenda isopolifonisë përfshihen edhe këngët popullore shumëzërëshe të Korçës, Myzeqesë, Skraparit, Gramshit, madje kjo tipologji këngësh ndeshet edhe në jug të Elbasanit, në fshatrat të Shpatit, Sulovës dhe Dumresë, si dhe në fshatrat të Librazhdit në jug të Shkumbinit.
- Të pranishme në folklorin tonë muzikor janë edhe këngët fetare, të cilat sipas besimeve klasifikohen:
 - a. Këngë rituale pagane.
 - b. Këngë rituale kristiane.
 - c. Këngë rituale islame.
- Në Elbasan e trevat përreth ndeshen ende këngë rituale pagane, ndërsa ato islame dhe këngët rituale kristiane ortodokse janë më shumë të pranishme, për arsye se populli i kësaj zone u përket këtyre besimeve.
- Tematika e këngëve popullore është e larmishme, përfshin këngët historike: baladat, këngët epike, të trimërisë, rituale: të djepit, të vajit, të fejesës, të dasmës, të festave të ndryshme, këngët lirike: të dashurisë, të shoqërisë, mbi natyrën, mbi punën, etj. Këto këngë mund të këndohen si nga burrat ashtu edhe nga gratë, ose së bashku. Ka edhe këngët që u kushtohen grupmoshave të ndryshme, nga këngë për fëmijët bebe, deri te këngë për fëmijët, të rinjtë, të rriturit apo për moshën e tretë.
 - Mjaft e rëndësishme për këngët popullore qytetare është përputhja e tekstit poetik me melodinë dhe strukturën e këngës në tërësi. Meqenëse një pjesë e mirë e këngëve të Elbasanit janë krijuar nga kantautorë, shohim një përputhje elegante dhe harmonike të tekstit me muzikën.

REKOMANDIME

Duke përjetuar këngën tradicionale qytetare të Shqipërisë së Mesme, dëgjuesit ndjejnë sidomos një lloj ngazëllimi e përdëllimi të veçantë emocional.

Kënga qytetare e Usta Isufit, Mustafa Bodinit, e Leksit të Vinit, si dhe e gjithë krijuesve anonimë dhe të njohur, është vërtetë një hapësirë e madhe dhe shumëngjyrëshe, e cila të josh me ëmbëlsinë, lirizmin, dashurinë, ndjeshmërinë për të medituuar rreth sofrës bujare elbasanase.

Të këndosh këngët popullore qytetare të vendit ku ke lërë është mall, nder, qytetari dhe patriotizëm. Si interpretues, do të thoja dhe do të tërhiqja dhe një herë vëmendjen gjithë kolegëve muzikantë, profesionistë e amatorë, që këngën popullore qytetare të të gjithë vendit t'a mbajnë të pastër, mos e banalizojnë dhe deformojnë atë, as nga ana e melodisë, as nga ajo e brendisë poetike, si dhe nga interpretime të huazuara e bajate, të cilat për t'i bërë të ashtuquajtura "moderne" apo "etno-xhaz", po shtrëmbërojnë në një masë të madhe gjithë bukurinë melodike-poetike dhe estetike që ka kënga.

Siç shpjeguar dhe më lart, shumë këngë të qytetit të Elbasanit të autorëve anonimë apo dhe të Usta Isuf Myzyrit, kishin si bazë muzikën monofonike të bizantit. Kështu që, çdo lloj përpjekje për t'a bërë me 2-3 zëra apo për t'a rënduar me harmoni sipas varianteve perëndimore, është totalisht e huaj për traditën e kësaj muzike. Tashmë, këngët popullore qytetare Elbasanase të autorëve anonimë si dhe të Isuf Myzyrit, Mustafa Bodinit, të Leksi Vinit dhe të profesionistëve, kanë krijuar fizionominë e tyre të plotë, si nga introduksionet (hyrjet), melodia e këngës, ritmi, ashtu edhe nga mënyra e këndimit.

Na ngelet tashmë të gjithëve, detyra për t'i botuar dhe për t'i regjistruar pastër ato si dhe për t'i dhënë vendin e merituar, sado të vogël, në fondin e artë të këngës popullore qytetare shqiptare.

Ndërkaq, edhe në drejtimin apo rishikimin akademik, duhet të shtohen studimet akademike në këtë fushë, sepse duhet thënë se këto studime janë në stade fillestare e të përgjithshme.

Është vendi dhe koha të rekomandoj ndonjë mendim konkret si:

1. Në kriteret e organizimit të festivalit të këngës popullore qytetare, organizuar nga Ministria e Kulturës, të vendoset e detyrueshme pjesëmarrja e dy interpretuesve. Interpretuesi i parë të jetë nën moshën 15 vjeç, interpretuesi i dytë të jetë këngëtar lirik profesionist (tenor, bariton, soprano ose mezosoprano) të diplomuar në Universitetin e Arteve.

Mendoj se shumë shpejt kjo do të japë rezultatet e duhura. Sa për kujtesë nënvizoj:

Performancat e mjeshtërave të mëdhenj interpretues, sollën modele të shkëlqyera të interpretimit të melodive, këngëve apo romancave popullore qytetare. Përmend këtu, për këngën e huaj, Caruzo-n, Pavarotti-n, Maria Kallas, të cilët u mbështetën fort në tabanin e tyre kombëtar, sikurse në vendin tonë, këngëtarët e njohur Maria Krajën, Tefta Tashko Koçon, Gaqo Çakon, e shumë të tjerë.

2. Në klasat e kompozicionit në Universitetin e Arteve, ka vend për tu rishikuar programet në formimin e tyre. Për këtë rekomandoj: Në klasat e kompozicionit, studenti me detyrim, duhet të paraqitet në çdo provim semestral apo vjetor, me krijime të mirëfillta popullore, në formën e detyrave të kursit, me përpunime, të dijë të transkriptojë melodi të mirëfillta popullore apo folklorike, të analizojë strukturën e një materiali të mirëfilltë popullor (harmoninë, rrugët modale, ritmike, melodike, stilistike) dhe ajo çka është më e rëndësishme, të jenë në gjendje të krijojnë parte pianistike për shoqërimin e këtyre materialeve muzikore, d.m.th. të krijohet partitura në zë dhe shoqërim piano. Këto detyra e krijime, do t'u shërbejnë këngëtarëve të rinj, apo atyre profesionistë, që në koncertet e tyre, prania e këtyre materialeve, do të shtojë interesin si dhe do të ngrejë cilësinë e interpretimit të këngëve tona të bukura popullore.

3. Rekomandoj gjithashtu, që të bëhet i detyrueshëm këndimi i këngës popullore qytetare, nga studentët e degës së Kanto-s në të gjitha provimet semestrale e vjetore, që kanë lidhje me muzikën e të kënduarit. Sigurisht, shoh me vend që edhe në kriteret e përzgjedhjeve në konkursin për të hyrë në Universitetin e Arteve, duhet që të kënduarit e këngës popullore, të paktën sipas qytetit e zonës nga vinë kandidatët, të jetë një nga detyrimet e programit për të gjithë studentët që konkurojnë.

4. Një punë më e kujdesur në promovimin dhe ruajtjen e këngës popullore qytetare bëhet në RTVSH, si dhe në televizione të tjerë publike e jo publike, por prapë vemë re që kjo përkujdesje ka filluar të zbehet, ndaj rekomandoj:

- Festivali i këngës popullore qytetare me solistë lirikë, që ishte një traditë shumë e mirë, e cila fatkeqësisht u ndërpre, duhet që patjetër të rifillojë, sepse do të jepte një shtysë dhe frymëzim të gjithë atyre të cilët e duan këtë gjini, për të cilën mbi gjithçka ka nevojë auditori ynë.

- Përfitimet profesionale janë të mëdha, si në promovimin e këngës, në shtimin e orkestracioneve të formatit klasik, modele klasike profesionale të të kënduarit pa cënuar melodinë apo karakterin origjinal të këngës.

5. Kritikët tanë akademikë të na sjellin botime shkencore me vlera konkrete, për sa i përket seleksionimeve, transkriptimeve, analizave të hollësishme të këngëve popullore të Shqipërisë së Mesme e më gjerë, sidomos të qyteteve Elbasan, Berat, Tiranë, Shkodër, Korçë, Përmet, të zonave isopolifonike, të këngëve të Shqipërisë së Veriut, si dhe veçoritë midis tyre.

Fatkeqësisht, literatura në këtë fushë është e paktë.

Analiza e gjithanshme tematike, veçorive artistike, mjeteve shprehëse, në të gjitha llojet e krijimeve të këngëve popullore qytetare, duhet të përbëjnë bazën studimore kryesore. Studimet krahasuese ndërkrahinore dhe ndërballkanike, të krijimeve të këngës popullore qytetare, larmia e gjerë, e veçorive të tyre, janë dhe këto probleme shkencore të domosdoshme, në përcaktimin e të përgjithshmes kombëtare, mbi bazën e të cilave krijimet e pashtershme, ekzekutimi e interpretimi, janë rritur kaq shumë artistikisht sa asnjëherë tjetër.

BIBLIOGRAFIA

I. Burime arkivore

Arkivivi Qëndror Shtetëror (AQSH) Tiranë
Biblioteka e Universitetit të Arteve, TIRANË
Arkivi i Universitetit të Arteve, Tiranë
Arkivi i Insititutit të Kulturës Popullore (IKP) Tiranë
Arkivi i Qendrës së Studimeve Albanologjike (QSA) Tiranë
Arkivi i Muzeut Etnografik, Elbasan

II. Studime: libra, monografi, artikuj, kumtesa

Armedaj, A., *Këngët popullore shqiptare dhe të kënduarit bizantin*, Tiranë, 16-18 nëntor 2000, botimi KOASH, 2013.
Balliçi, Alfons, Dedei Sulë, *Isuf Myzyri*, Onufri, 1996.
Bashkia Elbasan, *Elbasani Enciklopedi*, Sejko 2003, faqe 388.
Biza, Fetah, *Isuf Myzyri*, libërth, Botuar nga Shtëpia e kulturës dhe krijimtarisë popullore “Isuf Myzyri”, Elbasan.
Ceka Neritan, Kurkuti Myzafer, *Arkeologjia*, Tiranë 1996.
Celebia, Evlia, *Shqipëria para tre shekujsh*, “Besa”, 2000.
Durham, Edith, *Brenga e Ballkanit*, Tiranë, 1990.
Elsie, R., *The Elbasan Gospel Manuscript (1761) and the struggle for original alphabet in Sudost-Forschungen*, Munich. 54, 1995.
Filja, H., *Këngë popullore të Shqipërisë së mesme*, IKP, ASHSH, Tiranë 1991.
Filja, Hysen, *Kënga popullore qytetare e Shqipërisë së Mesme*, Skena dhe Ekrani, nr. 4, 1987.
Frashëri, Sami, *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhet*, shtëpia botuese "Mësonjëtorja e parë", Tiranë, 1999.
Gaçe, Bardhosh, *Reshat Osmani dhe kënga qytetare e Vlorës*, 1996.
Gërcalliu, Mustafa, *Tipi i rapsodit të këngëve të kreshnikëve*. Çështje të folklorit shqiptar, nr.2, Tiranë 1987.
Gjergji, Andromaqi, *Refleksione të krishtërimit në kulturën popullore*, artikull i botuar në revistën kulturore periodike “Tempulli”, nr.4, Korçë, 2003
Gjini, Roland, *Histori e lashte, Prehistoria, Lindja dhe Greqia*, SHBLU, Tirane, 2010.
Gogaj, Ilaz, *Sulë Harri, kalorës i arsimit shqiptar*, Silver, 2005.
Gurashi, Kolë, Sheldia Gjush, *Ahengu shkodran*, tek almanaku “Shkodra”, 1/1961.
Gurashi, Kolë, *Të dhana mbi disa kangëtarë popullorë*, almanaku “Shkodër, 1964.
Hala, Majlinda, *Krijimtaria folklorike për fëmijë, këngët lodra dhe ritualet*. Disertacion në kërkim të gradës shkencore “doktor”, Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit, Tiranë, 2015,
Haxhihasani, Qemal, “*Këngë popullore shqiptare*” Tiranë, 1982.
Haxhihasani, Qemal, *Balada e Tanës dhe disa përkime të saj ballkanike*, botuar te Çështje të folklorit shqiptar nr. 4, Tiranë 1989.

Haxhihasani, Qemal, *Epika popullore historike shqiptare*, botuar në Kultura popullore, 2/1981.

Hoxholli, Eduard, *Këngët e një zemre*, ASD Studio, Tiranë 2009.

Hysi, Fatmir, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, Tiranë, 1991.

Instituti i Kulturës Popullore, *Çështje të folklorit shqiptar*, Nr 1,2,3, 4, Tiranë 1989.

Kito, Petro, *Elbasani në luftën për çlirim*, Tiranë 1971.

Koço, Eno, *Bota muzikore shqiptare, traditë dhe individualitete*, Tiranë 2019.

Kostoli, S., *Muzika kishtare bizantine në Shqipëri*, referat, mbajtur në veprimtarinë kulturore “Mbrëmësore bizantine”, pranë kishës “Ungjillizimi i Hyjlindëses”, Tiranë, 7 Qershor 2010.

Kruta, Beniamin, *Polifonia – trashëgim i lashtë kulturor i popullit shqiptar*, botuar në Kultura popullore, 2/1982.

Llojd, Albert, *Kënga e re popullore në Shqipëri*, botuar në Kultura popullore, 1/1982.

Mato, Jakup, *Rrjedhave të artit paraprofesionist*, Akademia e shkencave, Qendra e Studimeve të Artit, Tiranë, 2004.

Meksi, Thanasi, *Etno folku elbasanas*, Elbasan 2010

Meksi, Thanasi, *Mjeshtëri i këngës popullore*, Elbasan 2001.

Minga, Mikaela, *Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfehen*, Tiranë 2020.

Miso Piro, *Reformime të formacioneve instrumentale dhe të muzikës popullore qytetare të Shqipërisë në dy shekujt e fundit*, Kultura popullore 1-2 1994.

Neziri, Zymer Ujkan, *Ndihmesa për Eposin e Kreshnikëve*, Prishtinë, 2018

Peci, TH., *Arti psaltik dhe mbartësit e tij*, artikull, botuar në revistën Kërkim, KOASH, 2013.

Percy, Scholes, *The Oxford Companion to Music*, OUP 1977.

Rexha, Eljaz, *Roli i Mevludit në ruajtjen e Gjuhës Shqipe*, revista “Dituria Islame”, Prishtinë, tetor-nëntor, 1991.

Shetuni, Spiro, *Vëzhgime ento-muzikore rreth vajtimet lab*, botuar në Kultura popullore, 2/1981.

Shtebler, Gerhard, *Kujdesi për muzikën në Shqipëri e re*, botuar në Kultura popullore 1/1982.

Shuteriqi, Dhimiter, *Anonimi i Elbasanit, shkrimi shqip në Elbasan në shekujt XVIII-XIX dhe Dhaskal Todri*, Buletini I Institutit të Shkencave, Tiranë 1949.

Shuteriqi, Dhimitër, *Nga kënga e popullit*, Tiranë 1991.

Shuteriqi, Dhimiter, *Shkrimet shqipe*, Tiranë 1996.

Sina, H., *Lef Nosi, Koleksionimi i kodikëve*, kumtesë në Bashkinë e Elbasanit, nëntor 2012.

Sinani, Shaban, *Kodikët e Shqipërisë në kujtesën e botës*, Studim monografik, ASHSH, Tiranë 2013

Sinani, Shaban, *Mendimi i Q. Haxhihasanit për folklorin*, artikull botuar në “Qemal Haxhihasani, folklorist dhe mësues i rrallë”, Elbasan 2009

Sinani, Shaban, *Mitologji në eposin e kreshnikëve*, Tiranë, 2000.

Sokoli, Ramadan, *Folklori muzikor shqiptar-morfologjia*, Tiranë, 1965.

Sokoli, Ramadan, Miso Piro, *Veglat muzikore të popullit shqiptar*, Tiranë, 1991.

Sokoli, Ramadan, *Trashëgimia fetare në etnokulturën tonë*, revista “Gjurmë albanologjike”, Prishtinë, 1997, nr. 27.

Sokoli, Ramadan, *Melodika jonë popullore*, buletin i USHT, Seria Shkencat shoqërore, 1960, nr.3.
 Tirta, Mark, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Tiranë, 2004,
 Tole, Vasil, *Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare*, ILAR, Tiranë 2001.
 Tole, Vasil, *Folklori muzikor, ish-polifonia dhe monodia*, UEGEN, Tiranë 2007.
 Tole, Vasil, *Folklori muzikor, monodia shqiptare IV*, Tiranë, 2002.
 Uçi, Alfred, *Mitologjia, folklori, letërsia*, Tiranë, 1982.
 Uçi, Alfred, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, botuar te Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë 1982.
 Vini, Aleks, *Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit*, përgatitur nga Kreshnik Belegu dhe Ortenca Dakli, botuar nga “Rama Graft”
 Xuvani, Visarion, *Vepra*, përgatitur nga Nos Xhuvani dhe Pavli Haxhillazi, Tiranë, 2007.
 Zadeja, Tonin, Daija, Tonin, *250 këngë qytetare shkodrane*, Shkodër, 2000.
 Zavalani, T., *Historia e Shqipërisë*, Tiranë 1998.
 Zojzi, Rrok, *Ndamja krahinore e popullit shqiptar*, Etnografia 1.

III. Shtypi i kohës dhe ai periodik

Revista *Nëndori*, nr. 2, 1968.
 Gazeta *Dielli*, Borton, 13. 08. 1909.
 Gazeta *Tomori*, 20. 04 1910.
 Gazeta *Përlindja shqiptare*, 21.03.1914.
 Gazeta *Diana*, 24 Dhjetor 1935.
 Gazeta *Metropol*, 10. 04. 2009, 10.04.2013.
 Gazeta *Shekulli*
 Gazeta *Telegraf*, 13.10.2017
 Gazeta *Sot* 01.09.2015
 Gazeta *Dita*, 14.03.2016
 Gazeta *Ballkan*, 25.03.2010
 Gazeta *Panorama*, datë 08.05.2013
 Gazeta 55, 31 janar 2011.

IV. Publikime në internet

<https://www.forumishqiptar.com/> , Postuar me 06-09-20
<https://telegrafi.com>, *Muzika tradicionale qytetare: Stile muzikore themelore (I)*, Spiro Shetuni - publikuar më 12.03.2019
<https://telegrafi.com>, *Stili muzikor i qyteteve të Shqipërisë së mesme dhe të Kosovës*, Spiro Shetuni- publikuar me 17.03.2019
<https://telegrafi.com>, *Muzika qytetare e Tiranës*, Vasil Tole, postuar më 24.08.2020.
<https://elbasaniad.org> *baki-kongoli-kompozitor-dhe-violinist/*, publikuar më 02.04.2018
[https:// www.shqiperia.com/blog/Qemal_Haxhihasani_\(1916-1991\)](https://www.shqiperia.com/blog/Qemal_Haxhihasani_(1916-1991)), publikuar më 23.01.2018.
<https://elbasaniad.org> *Leksi Vinit për Ditën e Nevruzit – ADE*, postuar më 27. 04. 2013.
<https://shkodradaily.com>, Koço, Eno, *Gjon Kujxhia*, publikuar në ShkodraDaily, më 22 prill 2020.

<https://shqip.info/> Vasil Tole, *Çfare-është-iso-polifonia/*, Publikuar me 28/03/2019.
www.shqiperia.com/.1884, Shetuni, Spiro, *Polifonia-Labe---*Kenga-Labe.
www.kultplus.com › [opinione](#) › seksizmi-ne-kenge, Afërdita Lukaj, publikuar më 4 KORRIK, 2020.

Summery

THE CIVIC FOLK SONG OF ELBASAN AND ITS PLACE IN OUR CULTURAL HERITAGE

This research aims to provide the dimensions, features and characteristics of the civic songs of Elbasan, dating from the 20th century. The writing of this paper has been based on different studies and writings realized by well-known Albanian and foreign musicologists and ethnologists such as Ramadan Sokoli, Mithat Stringa, Baki Kongoli, Albert Paparisto, Vasil Tole, Spiro Shituni, Hysen Filja, Eno Koço, Piro Miso, Mikaela Minga; researchers of Albanian cultural heritage such as Dhimitër Shuteriqi, Alfred Uçi, Qemal Haxhihasani, Andromaqi Gjergji, Mark Tirta, Shaban Sinani, Leksi i Vinit, etc. As far as civic songs of Elbasan are concerned it is to be mentioned that there is no specific study dedicated to this field. There are only some writings written by different researchers about musical folklore, folk music and representatives of this type of music such as the book published by the ethnologist Thanas Meksi “Master of folk music” dedicated to Isuf Myzyri. He also wrote “Ethno Folk of Elbasan”. There are also other books such as “Isuf Myzyri” written by Alfons Ballici and Sulë Dedej; “ Bodini, the songs of a heart” written by the teacher Eduart Hoxholli dedicated to the famous composer of Elbasan folk music Mustafa Bodini. The book of Mikaela Minga, the ethno musicology researcher, published recently contributed significantly in the preparation of this paper. Her book which is titled “Sounds that narrate and sounds that confess” provides essential data concerning folk and church songs, by studying the recordings of some of these songs, as well as the recordings of some of the most famous interpreters of Elbasan songs. There has been recently published a book about Aleks Vini, prepared by Kreshnik Belegu and Ortenca Dakli. The title of the book is “Customary Traditions” published by Rama Graff. This book provides a pleasant display of the life and activity of Aleks Vini known as a collector of Elbasan folklore. There are also some research or informative writings about folk music in Elbasan as well as about famous songwriters, interpreters of this type of music, written by Baki Kongoli, Hyjni Ceka, Mehmet Bebeti, Sulë Dedej, Alfons Ballici, Sytki Cerekja, Feta Biza, etc. The realization of this research is focused on a variety of research methods. The first method to be used is that of

theoretical analysis, based on literature, especially Albanian one, about the civic folk music in general, and then that of Elbasan. Besides my personal library, the main literature resources were found at the National library of Tirana, Local library of Elbasan, University of Arts' library, etc. As it is already mentioned above, there has been used the method of research of different documents and facts from the Central State Archives of Tirana; Archives of Folk Culture Institute; Archives of the University of Arts in Tirana; Archives of the Albanological Study Center in Tirana; Archives of the Ethnographic museum in Elbasan, Archives of Scampa Theater, Elbasan. There has also been used the field research for the realization of this study. For this purpose there have been made discussions, surveys, interviews and conversations with different representatives of art and music, with family members of the most well-known musicians, specialists and researchers of music and cultural heritage not only in Elbasan but even in other regions. Besides field research, other methods used during the compilation of this paper are the explanation and interpretation of facts connected with the content and distinctive features of civic folk music of Elbasan. Analysis method has also been applied, providing ideas and opinions based on personal experience and personal analytic skills as a music specialist. By using this variety of methods, it is aimed at providing a detailed study related to this issue. The research has been structured in close collaboration with my scientific supervisor into the following parts: Introduction, Chapters (5), Conclusion, Recommendations and Bibliography.

Dissertation content

The introduction provides a general view of music and folk songs in particular those of Elbasan, considering music as a spiritual and socio-historical product of human society including Albanian society too. Chapter 1 “Musical folklore and the position of Elbasan in the civic folk music of the middle part of Albania” consists of three subtopics:

1. Cultural-musical tradition of Elbasan, which provides a summarized history of the civic music and songs dating from the early years of the 20th century until nowadays.
2. Typology of Elbasan civic music, as well as its style. Referring to this it can be concluded that regarding typology this song is determined as the civic song of

Elbasan, meanwhile regarding its musical style it belongs to the civic folk songs of the middle part of Albania.

3. The third subtopic, Dialectical transformation, describes the transformation process of this song from the beano tradition towards the civic folk music, currently displaying even some tendencies of modern folk.

Chapter 2 “Reflections on the work of different researchers over the musical folklore of Elbasan” consists of three subtopics too.

1. The theory and research methods of the study of civic songs of Elbasan, which highlights some of the main methods that have been used by different specialists in studying folk songs and civic ones too.
2. In the second subtopic that of folklore, esthetic and artistic dimension of the civic folk music it is highlighted that the roots or origins of the civic folk music should be seen at the people’s musical folklore, created through centuries. More precisely the origin of this song is the village folk song first created in the villages of Zaranika estuary.
3. The third subtopic that of Myth, cult and ritual in the folk music emphasizes the role of myth, cult and ritual in the civic folk songs of Elbasan.

Chapter 3 “The most well-known representatives and the establishment of the civic songs of Elbasan” consists of three subtopics too.

1. This part describes songwriters, authors and composers and their contribution in the civic folk music of Elbasan. There is also highlighted that the founders of civic folk music in Elbasan are Isuf Myzyri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit.
2. The second part focuses on interpreters of this music, singers, well known musical conductors, etc.
3. Meanwhile the third part deals with the establishment and form of civic songs in Elbasan, there are also given details concerning its creation but there are also analyzed the songs of some of the most well-known songwriters.

Chapter 4 “The classification of folk music according to musical styles and religious meaning” is divided into four subtopics.

1. This first subtopic concentrates on the classification of folk songs according to their musical style. It consists of five issues
 - a. Folk music of Northern Albania
 - b. Civic folk song of Shkodra
 - c. Folk music of middle part of Albania. It includes civic folk songs of Tirana, Durrës and Kavaja.
 - d. Tosk songs which include the civic folk songs of Berat, Permet, Korçë and Vlorë
 - e. And the last one consists of Labëria's song, otherwise known (iso polifonia)
2. The second subtopic focuses on pagan ritual songs. These were mainly songs which were created by the times of pagan religion, some of which are still preserved even nowadays.
3. The third subtopic includes Christian ritual songs, considering also the fact that these songs are present in Elbasan due to a considerable number of citizens who preach Orthodox religion.
4. The fourth subtopic describes the Islamic ritual songs which are widespread and inherited since the ottoman invasion, but it is also to be highlighted that people preaching Islam faith constitute a considerable number of people too.

Chapter 5 "The characteristics of folk songs according to the selected theme and poetic text" consists of three subtopics which are:

- a. Thematic variety of the folk songs in our country as well as those of Elbasan. It is to be highlighted that there is a broad variety of topics. There are historical songs: ballads, epic songs, songs of bravery; ritual ones such as lullabies, condolence songs, songs of engagement, weddings and other celebrations; lyrical songs such as those of love, friendship, nature, work, etc.
- b. The second part focuses on folk songs based on gender and age interpretation. According to this there are songs for kids, adults, and old people.
- c. The third part treats the role of poetic text and music in the determination of the structure of these songs. In many cases the songwriters and other authors too

claimed that the content and messages of these songs were in accordance and determined their structure, rhythm and melody.

Conclusions

In conclusion it is to be said that by the end of this research different conclusions can be drawn but some of the main ones are as follow:

- Folk music constitutes the most essential part of the musical folklore in the middle part of Albania, including Elbasan too. Just like in other towns even in Elbasan by the beginning of the 20th century, there emerged civic folk music. This type of music was born from the village folk music of nearby villages, meanwhile in Elbasan it emerged from the villages of north-western part of the town, mainly from the villages near Zaranika estuary. Ethno musicologists think that the oldest song titled “Çohuni djema shaloni atin”, nearly 300 years old was first sung in this region and later on it was spread in Elbasan too.
- The civic folk music of Elbasan did not emerge spontaneously, it was closely connected with the musical-cultural tradition dating from the 20th century. By the 19th century it was consolidated and by the early years of the 20th century (during the 1930s) it developed separately. During all those years it was characterized by cultural and musical features of the time, highly influenced by the historical periods our people and our country was going through. Therefore, from the 16th century up to the beginning of the 20th century it was highly influenced by oriental Turkish, Arabic music and culture Later on, it was characterized by an original content. Isuf Myzyri and other founders of its, did play an essential role in reshaping its features.
- Isuf Myzyri, Mustafa Bodini and Leksi i Vinit are recognized as the founders of civic folk music of Elbasan. Isuf Myzyri is known not only as the founder of folk music in Elbasan but also in the middle part of Albania. Isuf Myzyri, together with his folk orchestrina established in 1905 was the first to mark the separation from the tradition of beano towards the interpretation of folk music.
- Elbasan was already known for its musical tradition, beano, civic folk music etc. Therefore, Elbasan was the right place which had already set the ground for the further development of music towards more serious, bigger and modern musical formations. By

the first half of the 20th century a great contribution in the musical tradition of Elbasan was given by the cultural, patriotic societies and clubs such as “Bashkimi” club (1908); “Drita” society and Vllaznia (April 18, 1909), as well as “Afërdita” society which was established one year later (May 2, 1909). The latter one in 1917 established its own musical band with the same name. This band played not only marches and hymns but also popular folk music. What is interesting about this band is its participation during the first days after winning the War of Vlora. By the end of August and beginning of September it was invited by the committee and commission of the War of Vlora, led by the patriot Ahmet Gashi.

- Since, the folk song of Elbasan is expressed only in the dialect of this town, in its typology it is determined as the civic song of Elbasan. The typology of this type of song includes not only Elbasan but also other regions/villages surrounding the town, villages of the Zaranika estuary from which it derives. Concerning its musical style it is to be mentioned that it belongs to the musical style of central Albania. When we talk about central Albania it is to be taken into consideration the space: Elbasan-Kavajë-Durrës-Tiranë, together with their surrounding villages.
- The typology of the civic folk music of Elbasan is characterized by the following features:

Firstly, the songs of Elbasan are easily distinguished for their original individual melody, that cannot be repeated through melodicity, themes, lyrics’ sincerity and originality in singing. Those who were familiar with music could easily determine it as the song of Elbasan due to its features, even when hearing it for the first time.

Secondly, Elbasan has always been known for its educational, artistic and musical activity from the 16th century and onwards. Several events dating from the beginning of the 20th century such as the creation of the first folk orchestra in 1905, the creation of some cultural societies and the establishment of Isuf Myzyri ensemble made this town be a lively artistic one during the entire 20th century.

Thirdly, the broad topics these songs covered such as history, patriotism, social life, personal emotional state, love for nature, eroticism, rituals, etc.

made them be suitable for different preferences of the Albanian audience, influencing their attitudes too.

Fourthly, since its early beginning the civic folk music of Elbasan became well known and was spread in all middle part Albania such as in Berat, Myzeqe, Peqin, Kavajë, Durrës, Tiranë, Krujë as well as in other Albanian regions too. After the transmission of Radio and Television it became even more present and widespread, not only in Albania but even abroad. It became singable and clear in its style belonging to central Albania, more precisely “Elbasani song”.

- In general music can never remain static, it evolves and changes from time to time. By the beginning of the 20th century songs changed considerably and improved in their content as well as form. Therefore, the traditional beano song changed and improved being attached new features and characteristics. One of the musicians that was highly involved in this reformation process was Isuf Myzyri and his song after 1920. He removed foreign words and oriental vocabulary from folk music. The new type of songs created by him as well as the others following him were characterized by an emotional content accompanied by stressed lyric-erotic musical notes. It is also distinguished for its highly developed melodicality, free rhythm, variety of musical instruments, etc.

Studying Albanian civic folk traditional music does have its own features and characteristics, however it remains open and ready to be analyzed by various researchers. Some of the main methods used by different authors and researchers that can be mentioned are: research of theoretical resources, description, analysis, comparison, field research, conversations, interviews, discussions, etc.

- Folklore is considered as an essential element of a people’s national consciousness. For the Albanians folklore has always provided one of the supportive pillars against assimilation reinforcing in this way national feelings. Folk music of Elbasan as well as that of other regions in central Albania does not stand alone, on the contrary it is an inseparable part of our national musical folklore, although it appears in its originality. A considerable number of folk songs inherited from the past are highly dependent on musical folklore such as the songs about myths, epos, the song of Aga Ymeri, as well as other ritual ones.

- Civic folk music has already been created by anonymous and well-known authors such as: Isuf Myzri, Mustafa Bodini, Leksi i Vinit, Baki Kongoli, Rustem Serica, Alfona Balliçi, Ibrahim Kopili, Xhet Bebeti, Vilson Todri, Shefqet Sulejmani, Shefqet Pitja, etj. Some of the most well-known singers that do sing the civic songs of Elbasan are in Tirana such as: Agim Hoxha, Hafsa Zyberi, Ramazan Zyberi, Xhavit Xhepa, Fitnete Rexha, Merita Halili, Valbona Mema, Valbona Halili; in Elbasan there are the singers: Stefan Marku, Marie Dhama, Tahir Gurakuqi, Zeliha Sina, Albert Tafani, Mehdi e Demir Zena, Zina Zdrava, Suzana Qatipi, Agim Saliu, Mustafa Mehja, Englantina Toska etc.
- As far as its structure is concerned, the musical style of central Albania, where this type of song is part of, it is to be highlighted that it includes all types of rhythm and meters: simple/compound/mixed. In these types of songs half-meter rhythms are present too. Among the simple rhythms there are used the ones consisting of two units ($2/8, 2/4$) ; three units ($3/8, 3/4$). Among the compound rhythms there are used those consisting of four units ($4/8, 4/4$) ; six units ($6/8, 6/4$). Meanwhile mixed rhythm consists of the following combinations: five units ($5/8, 5/4$); seven units ($7/8, 7/4$); eight units ($8/8, 8/4$); nine units: $9/8, 9/4$; twelve units ($12/8, 12/4$), etc.
- Referring to style and typology , the Albanian folk song can be classified into the following subgroups:
 - a. The group of folk songs in *Northern Albania*, in which there are included towns of Geg territories in the north of Shkumbin river, such as Mati, Mirdita, Dibra, Puka, Kukësi, Tropoja, Lezha, Shkodra, Malësia e madhe, Dukagjini etj. Inside this group, the civic folk song of Shkodra is considered to have its unique features.
 - b. Musical band of *Central Albania* folk songs includes towns and regions of Elbasan, Tirana, Kavajë and Durrës.
 - c. Musical band of *Tosk folk music*, in the south of Albania where this dialect is spoken. Inside this musical style there are distinguished some typologies of civic folk songs, such as those of Berat, Vlora, Përmet and Korçë.

- d. Iso-polyphony, or the multi voices' song is a characteristic of the south territories in Albania, especially in Labëri which includes the towns and villages of Vlora, Tepelena and Gjirokastra. Inside this musical style there are also included the multi-voice songs of Korça, Myzeqe, Skrapar, Gramsh. It is interesting to highlight the fact that this typology of songs is also present and found in the south part of Elbasan, in the villages of Shpat, Sulova, Dumrea, as well as in the villages of Librazhd.

● Religious songs are also present in our musical folklore. Based on religious faiths they are classified into:

- a. Ritual pagan songs
- b. Ritual Christian songs
- c. Ritual Islamic songs

In Elbasan and the surrounding regions there are still found ritual pagan songs, meanwhile those Islamic and Christian ones are more present since people continue preaching these religions.

● The themes of folk songs are various such as historical songs, ballads, epic songs, songs of bravery, songs related to nature, work, weddings, engagements, love, society, etc. These songs can be sung by men and women or both of them. There are also songs which are dedicated to different ages such as songs for babies, youth, adults, old people too.

It is essential for the civic folk music to have an accordance among melodicity, lyrics, and its structure. Since the majority of Elbasani songs are written by songwriters, this matching is present and evident in most types of songs.

Recommendations

Based on this research it is to be recommended the following ideas:

1. One of the criteria that needs to be established in the civic folk music festival organized by the Ministry of Culture is that of the obligatory participation of two interpreters. The 1st interpreter should be under 15 years old, meanwhile the

second interpreter should be a professional singer (tenor, baritone, soprano singer, mezzo soprano singer) having graduated the University of Arts. I strongly believe that this is going to be successful. It needs to be highlighted that the performances of interpretative masters brought excellent models of interpretation regarding melodies, songs or civic folk romances. Related to this it is worth mentioning Caruzo, Pavarotti, Maria Kallas who strongly relied on their national characteristics; as well as the famous Albanian singers such as Maria Kraja, Tefta Tashko Koço, Gaqo Çakon and many others.

2. It is necessary to reconsider the composition classes at the University of Arts. In these composition classes students should undertake semester or annual exams consisting of real folk creations, in the form of final course papers. Students should be able to transcribe folk or folklore melodies. They should be able to analyze the structure of a folk material (harmony, rhythmic, stylistic means etc.). It is also essential for them to be able to create piano parte in order to accompany these musical materials. These creations and assignments will absolutely serve young singers and professional ones too during concerts, so as to increase motivation and quality in the interpretation of our wonderful folk songs.
3. It is also recommended to make it obligatory for the Kanto students singing civic folk songs in all semester and annual exams. Selection criterion of students when applying for the University of Arts should also include the singing of folk songs, especially of the region where they come from. It needs to be included as an obligation in the program of their competition.
4. Efforts are being made in the promotion and preservation of civic folk songs not only in the Albanian Radio Television but even in other TV channels too. However it is to be mentioned that these efforts are not sufficient. Therefore it is recommended to restart the tradition of the folk songs festival which unfortunately is no longer organized. It must rebegin since it provides an encouragement and inspiration for all those who adore this genre. This would undoubtedly bring professional profits too in the promotion of songs, increase of

orchestrations of a classical format, professional classical models without threatening the original melody or character of song.

5. Our academic critics are encouraged to bring scientific publications regarding selections, transcriptions, detailed analysis of folk songs in all regions of Albania, especially of Berat, Elbasan, Tiranë, Korçë, Përmet; of iso polyphony regions, of northern Albania songs, analyzing features and characteristics among them too.
6. Academic studies in this field need to be increased. It is to be said that such studies are in their early general beginnings implying the necessity for more detailed and elaborated ones. The overall thematic analysis, artistic characteristics, expressive means in all folk songs' creations should provide the basis for such studies. Folk songs' comparative research among regions, among the Balkans, provide necessary scientific issues which contribute to the determination of national general characteristics upon which execution and interpretation have increased artistically more than ever.