

## Injac Ndojaj, pararendës i etnomuzikologjisë shqiptare

Edhe pse nga askush nuk njihet si i tillë, përfshirë edhe nga vetë muzikantët, Injac Gj. Ndojaj mund të konsiderohet i pari zë që shtjelloi nocionet e etnomuzikologjisë në Shqipërinë e viteve 1930. Etno-muzikologjia si shkencë përfshin studimin e aspekteve shoqërore e kulturore të muzikës dhe valles në një kontekst lokal ashtu dhe global. E ka prejardhjen nga fjala “etnos” që do të thotë “komb” dhe konsiderohet si antropologjia apo etnografia e muzikës. Pararendëse e etnomuzikologjisë është muzikologjia krahasuese që e ka nismën e saj në fund të shekullit XIX dhe fillimet e shek. XX me përfaqësues kompozitorë që kanë hulumtuar muzikën ballkanike duke qenë dhe vetë nga ky rajon, si dhe të tjerë që kanë studiuar së thelli muzikën tradicionale të popujve të ndryshëm. Midis tyre mund të përmenden Béla Bartók, Zoltán Kodály, Constantin Brăiloiu, Erich von Hornbostel, Curt Sachs e të tjerë. Ndër ne që e kanë lëvruar këtë fushë janë Pirro Miso, Beniamin Kruta, Ramadan Sokoli, Spiro Shituni, Sokol Shupo, Vasil Tole, Kosta Loli e deri tek më të rinjtë si Bledar Kondi.

Injac Ndojaj sigurisht nuk i përket gjeneratës së profesionistëve të fushës as për nga studimet në këtë lëmë dhe as për ushtrimin e profesionit të etnomuzikologjisë në periudhën e pas-Luftës. Ndojaj u shfaq si hulumtues i muzikës tradicionale qytetare shqiptare në intervalin kohor 1935-1941 dhe u zhduk edhe përse i gjallë duke vazhduar me devotshmëri profesionin e gjeologut e duke botuar një sërë studimesh në fushë të gjeologjisë edhe për 25 vite të tjera pas daljes në pension më 1968. Injaci u lind më 13 nëntor 1913 në Shkodër, u shkollua në Universitetin e Torinos, bëri disertacionin në Shqipëri, botoi tekst origjinal në gjeologji-petrografi, botoi edhe jashtë Shqipërisë në vitet e sistemit totalitar.

Ndojaj nuk i tha kërkujt, madje as djalit te vet, se dikur kishte shtënë dashuri dhe kish shkruar në shtypin e kohës për muzikën qytetare shqiptare. Artikujt e tij mbi muzikën për çudi nuk u komentuan kurrë edhe pse ai rrojti deri tetëdhjetë vjeç dhe që kur ishte vetëm njëzet e dy do të botonte në gazetën “Illyrija”, në nëntor të vitit 1935, një artikull me titull “Nji studim mbi muzikën shqiptare”. Duke lexuar këtë artikull nuk më ka rreshtur kureshtja të mësoj se si ky njeri ka mundur të jetë pajisur me atë formim muzikor që kur sapo kishte kaluar të njëzetat. Vallë ta kishte marrë atë kulturë muzikore nga “Shkolla Industriale” apo Gjimnazi i Shtetit në Shkodër ku ai mësoi, apo privatisht nga ndonjë erudit katolik, prift apo shekullar, që në këtë qytet në fillim të gjysmës së parë të shekullit XX numëroheshin jo të pakët. Mundësia tjetër është që ndoshta do të ketë qenë nën ndikimin e muzikantëve-kompozitorë të Shkodrës midis të cilëve Filip Fishta do të përmendte “Martin Gjokën, Bernardin Palajn, Gaspër Jakovë-Merturin, Frano Ndojën, vëllazent Kurti, priftënt shekullarë Ndré Zadëjen, Mikel Koliqin, Zef Shestanin etj. dhe prej mjeshtravet italljan Gjon Pedronin e S. J. i cili u përpoq të hartojë kangë shqipe në frymën e melodive të vendit, nji provë qi ndër kohët t’ona po e vazhdon mjeshtri Mucci” (Filip Fishta, “Tomorri i vogël, No. 9, 1 maj 1942).

Pavarësisht nga mëdyshjet e mija se si Ndojaj do t’i ketë akumuluar njohuritë e tij muzikore, fakti është se “që në vitet e shkollës së mesme Injaci merr aktivisht pjesë në jetën kulturore të Shkodrës, kryesisht në atë muzikore dhe teatrale” dhe se bëhet “pjesëtar i Bandës Muzikore të qytetit si saksofonist; i bie gjithashtu kitarës dhe fizarmonikës” (Gjergj Ndoja, dorëshkrim 2009). Këto të dhëna mbi jetën e Injac Gj. Ndojës i mora vetëm në maj të 2009 nga i biri i tij, Gjergj Ndoja, i cili më dha të njohur krejt rastësisht në rrugë dhe që disa ditë më pas do më jepte një dorëshkrim të vlefshëm mbi të atin.

Në një artikull timin “Lufta dhe Muzika”, botuar në gazetën “Tema” më 2004, përmendja midis të tjerash se shkrimet e Ndojajt nuk njiheshin në rrethet muzikore dhe as që flitej për të. I entuziazmuar nga gjetja ndër arkiva e këtyre shkrimeve të panjohura të tij fillova të interesohem se kush ishte Injac Ndojaj. Më thanë që kishte qenë gjeolog, që e njihnin si Injac Ndoja e jo Ndojaj, që nuk kishte pësuar gjë pas luftës (lidhur me luftën e klasave) dhe se kishte jetuar deri vonë! Së paku kjo e panjohur mbi Injacin si individ (dhe ndoshta jo vetëm për mua) mori fund. Por ende mbeti një çështje që donte zgjidhje dhe kjo ishte se ku i mori ai njohuritë që unë preferoj t’i lidh ato me bazat e etnomuzikologjisë (të një stadi jo të avancuar të saj) edhe pse nuk kishte studiuar kurrë për muzikë, nuk kishte pretenduar kurrë se dhe kishte njohuri për teoritë muzikore të përbotshme dhe aq më tepër ato që lidheshin me folklorin shqiptar.

Siç përmenda më sipër, duke lënë mënjanë mëdyshjet dhe duke ju referuar fakteve në shqyrtimin tim, do të përqendrohem vetëm në tri artikuj të tij në qarkun e një gjashtë vjeçari, 1935-1941. I pari, “Një studim mbi muzikën shqiptare” (“Illyrija”, 9 nanduer dhe 19 nanduer 1935), i dyti, “Ahengu Shqiptar” (Illyrija, 24 Dhetuer 1935) dhe i treti, “Muzika shqiptare” (“Shkëndija”, No. 4, 1941). Shkrimet e tij u botuan në gazeta e revista të cilat nuk ishin të specializuara për muzikën sepse të tilla nuk kishte aso kohe në Shqipëri. Ato kishin si synim që të kuptoheshin nga publiku i gjerë, por nuk di se sa arritën të depërtojnë tek ai. Fakti që për to është heshtur më bën të mendoj që lexuesi do të ketë pasur një lloj vështirësie për t’i asimiluar. Aty në mes të viteve 1935 dhe 1941 shfaqen edhe të tjerë artikuj në shtypin shqiptar të kohës, me tituj si, fjala vjen, “Dasmë Shkodrane”, të cilët nuk e përmbajnë emrin a artikullshkruesit, dhe që për nga stili të bën të mendosh se mund të kenë qenë të Ndojajt, por që për natyrën e tij modeste të mos e kishte vënë firmën e artikullshkruesit. Megjithatë, këta tri artikuj janë të mjaftueshëm për të analizuar mendimin kritik, edhe pse krejt i izoluar, mbi zhvillimin e muzikës qytetare shqiptare në gjysmën e parë të shekullit XX.

Tri artikujt kyç të Ndojajt analizojnë tri aspekte themelore të muzikës tradicionale qytetare shqiptare: a) Tiparet e muzikës së malësisë së veriut të Shqipërisë si dhe instrumentet popullore të përdorura në këtë trevë; b) Tiparet e muzikës qytetare, “ahengut shqiptar”, duke përfshirë veglat, modet (makamet) dhe metrikën muzikore e atë të vargut; c) Tiparet e muzikës shqiptare në përgjithësi dhe asaj shkodrane në veçanti (ahengu shkodran, vallet shkodrane dhe “vallet e fushës dhe të malit”). Të krijohet përshtypja sikur që në nismën e tij Ndojaj pati si synim të krijoj një trilogji temash ku do të analizoheshin aspekte të ndryshme të traditës sonë muzikore dhe që të trija së bashku do të përbënin një kuadër të plotë të kësaj muzike. Ai e fillon hulumtimin duke pohuar se “për me folë e me shkruar mbi muzikën shqiptare është punë shumë e vështirë, mbasi qi s’janë bërë kurrfarë studimesh prej të pakve kompetentë qi kemi në këtë hart. Muzika shqiptare, në qoftë se me këtë emër mundet m’u thirrë, gjendet në një gjëndje krejt primitive. Sa për muzikën qi gjendet ndër qytete, posë disa valleve e këngëve, është krejt muzikë turke, sllave, muzikë orientale. Ndër malsina përkundrazi është krejt ndryshej: tue mos mujtë me mrrijtë influenca e jetës qytetare, do Zoti e na është rrujtë muzika krejt e papërluajtë dhe krejt origjinale n’at primitivitetin e vet” (“Illyrija”, 9 nanduer 1935).

Gjatë periudhës afro gjysmë shekullore totalitare, sa të vështirë e kishim të prananim një pohim të tillë, si ky i Ndojajt. I fusnim të gjitha, muzikën e qytetit dhe të malësisë, në thesin a muzikës popullore dhe që do ta prananim medoemos si tonën edhe atë që ishte turke. Se ishte turke nuk ka asnjë të keq, madje ajo ishte risi në drejtim të tingëllimit, ngjyrimin, afshit e ritmeve, por duhej thënë patjetër që tani është bërë shqiptare pas asimilimit që qytetarët

vendas i bënë asaj! A nuk është evidente edhe sot ajo muzikë qytetare që është e trashëguar nga Lindja e Mesme? Madje në disa raste theksimi i këtyre nuancave është bërë sot edhe më i dukshëm, madje modë ndër interpretime të ndryshme.

Në muzikën kulte shqiptare të periudhës së para- dhe pas-Luftës pati ndër ta kompozitorë profesionistë si Martin Gjoka e Çesk Zadeja të cilët lëvruan më së tepërmi melosin e malësisë së veriut të Shqipërisë si për të nxjerrë në pah epizmin por dhe lirizmin e këtyre viseve. Kënga e malësorit, sipas Ndojajt, “është e fjeshtë” dhe se “të kcyemt prej një toni në tjetrin [malësori] nuk e ka njoftë, këndej kënga e tij është një pë i pakputun. Kush merr e studion këngët malsore të Dibrës, të Lumës, të Zadrimës e të Mirditës, sidomos blegtoret, ndinë se shqiptari muzikën e vet e ka dhe me poezi: çka është muzikë, është poezi” (Ndojaj, “Illyrija”, 19 nanduer 1935).

Më tej në artikullin e parë të tij (të ndarë në dy pjesë), Ndojaj shpjegon mbi stilin monodik, apo të monodisë (stil që dominohet nga një linjë e vetme melodike) por që ai do ta quajë “monotonija”. Për të qartësuar lexuesin e tij ai do të shpjegojë se “përgjithsisht gadi të gjitha këngët orjentale arabe të shkretinave janë monotone” (në kuptimin monodike, me një zë, e jo të njëtrajtshme siç perceptohet sot fjala “monotoni”). Për këtë stil ai shkruan se “natyra dhe vendi tue qënë i njajtë, shpirti i tyne [malësorëve] provonte përherë të njëjtat ndjesina e të njëjtat bukurina”. Padyshim ky është një argumentim krejt personal i Ndojajt me të cilin edhe mund të mos jesh i një mendjeje, por fakti që ai jep një variant të tijin, krejt personal, e bën arsyetimin e tij të jetë i vlefshëm, i respektueshëm dhe llogjik. Monotonija (kupto: monodia), sipas Ndojajt, përfshin edhe veglat muzikore dhe ai merr si shembull fyellin “me pak zâne të kufizueme, e lahutën me një tel, të cilat i shërbefshin si si përcjellëse. Me të vërtetë qi mbi një kordhë të vjolinin munden m’u marrë çfarëdo këngësh, por duhet me dijtë se malsorët u bijnë lahutave vetëm me katër gishtat e dorës, pranë tastierës pa u njëjtë ndër pozicione të tjera të nalta”. Më pas Ndojaj do të analizojë “akordet minore” të cilat “ndër këngë të malsivet t’ona shpjegohen: a) prej shpirtit të Shqiptarit pajosë me ndiesina shumë të ndjeshme, b) prej tiranis dhe të nëpërkâmbunit të tyne prej popujve të huej, si na e vërteton edhe historia”.

Me nëntitullin “Rythmi ase koha” ai jep variantin e tij se si e koncepton shqiptari këtë element fort të rëndësishëm të muzikës për t’ia lënë vendin përshkrimit të veglave si fellin (fyelli), zâmarja, lahuta, tamrra, karadyzeni ose çiftelia. Midis përshkrimeve mjaft të kujdesshme të secilit instrument më vete, të tërheq veçanërisht vëmendjen përshkrimi i elementeve përbërës të lahutës, fragment të cilin dëshiroj ta citoj të plotë: “Është e përbâme prej një arke shungulluese pak vezake, kapaku i së cilës është i mbuluem me një lëkurë të quejtun *zhabë*. Në njënen anë t’arkës zgjatet kund një a 380 mm. Mbi ket tastierë, në naltsi prej 10-15 mm, ngrehet i vetmi tel, i përbâm prej qymesh të kalit. Teli në njënen anë është i lidhun në fund të lahutës, dhe në anë tjetër është i lidhun për përdredhsin, të vetmin çelës qi ka vegla. Samarit, mbi të cilin naltsohet teli i thonë *kâl*, dhe harkut me të cilin i bihet, i thonë *râsës*; çimçakezit, qi lyhet răsësi i thonë *smollë*. Akordimi i kësaj vegle nuk është i caktuem dhe mvaret prej muzikantit, dhe prej zotsis së zânit të këngtorit. Veglës i bihet me răsës, bā edhe ky prej qymesh së kalit, dhe përdorue a mbajtë n’at mënyrë qi sot u bihet violinave simbas sistemit german. Mbassi qi malsorët rrijnë këmbë-kryq, vegla në të përdorun, mbahet me dorë të majtë, mbështetë mbi cep të gjûnit të djathët, zani i saj është i mbyllët, i vrazhdët dhe i vajtueshëm, shumë monoton, këndej shpjegohet ajo monotoni e mërzitshme qi gjindet ndër këngë kreshnike të malsivet t’ona. Karakteri i lahutës është madhështuer dhe i egër, këndej mundet me u kuptue se vegla përdoret vetëm e vetëm për çfaqje serioze” (Ndojaj, “Illyrija”,

nanduer 1935). Për secilën vegël Ndojaj bën një vëzhgim sa të imët aq dhe kompetent. Ai përqendrohet kryesisht tek vegla që përdoren në veri të Shqipërisë, por nuk le pa prekur gjajden e lodrën për të cilat thotë se ato përdoren vetëm në jug pasi lëkura e tyre kërkon “klimë shumë të nxehtë pse lëkura e veglave prej nxehtësis duhet të rrijë përherë e ngrehun për me dhënë zhurmën e duhun”.

“Ahengu shqiptar” është artikulli i 24 dhjetorit 1935 të Injac Ndojajt në “Illyrija”, apo blloku i dytë i “trilogjisë etnomuzikologjike shqiptare”. Këtu merren në shqyrtim muzika dhe instrumentet e ahengut, modet (*makamet* apo *perdet*) e ahengut që Ndocaj i klasifikon si “pjesë” apo “grupe” të tij. Merr në shqyrtim metrin apo kohët muzikore të ahengut, ashtu dhe grupet e ahengxhnyje. Por përpara se ai të shtjelloj këta elementë, Ndojaj bën një hyrje në të cilën dëshiron të pozicionojë vetveten që në krye të analizës së tij. “Ndoshta tue këndue ket studim t’emin, ndonjëni do të kujtojë se unë due me i dhënë shkas ‘ahengut’ qi të përhapet sa më tepër, por jo: të mërreri vesht qysh në fillim. Qëllimi i këtij studimi është vetëm e vetëm historik. Tue qenë se ‘ahengu’ për sa qëm nën sundimin Tyrk, e mjerisht diku diku edhe sot, zënte e zën vendin e parë në muzikën shqiptare, lypset doemos t’a përshkruajmë e t’a studjojmë besnikisht për historin e muzikës s’onë”. Pak më poshtë Ndojaj shpjegon: “Tue qenë e pa-mundun me studjue ‘ahengut’ e secilit qytet të Shqipnis, marr për bazë studimi ‘ahengun’ e qytetit të Shkodrës, i cili, simbas fjalës së ‘ahengjivet’ më të moçëm e më me famë, është ‘ahengu’ më i miri e më i rregulluemi” (Ndojaj, “Illyrija”, dhetuer 1935). Pas kësaj Ndojaj e quan të nevojshme të sqarojë se si zhvillohet ahengu aq karakteristik i dasmave shkodrane. “*Ahengut* fillojnë gjith-herë me një *taksim* qi më të shumtën është ndonjë ‘solo’ për violin, saze a klarinetë. Prej taksimit dilet në këngën e parë, e cila me anë të përcjellsave lidhet me këngë të tjera. ‘Ahengun’ e mbyllë gjithmonë një *peshref* i gjallë dhe i gëzueshëm. Për t’i pasë më qartë para sysh elementet kryesore t’ahengut e ndajmë në tri pjesë: I) Veglat e ‘ahengut’, II) Pjesët e ndryshme t’ ahengut, III) Kohët e *taksimeve*, të këngëve e të *peshrefeve*”.

Ndojaj i bën një përshkrim mjaft të detajuar instrumentit të klarinetës, por nuk jep ndonjë shpjegim të hollësishëm lidhur me funksionin që klarineta kryen në aheng apo dhe mënyrën e ekzekutimit nga ana e ahengxhiut. Ndryshe qëndron me violinën, ku ai jep të dhëna të dobishme e të sakta për mënyrën e lojës nga ahengxhiu shkodran; ai bën të qartë se violinës “i bihet tue ndënjë kambë-kryq, mbështetë mbi cep të gjunit të majtë e harku mbajtë me dorë të djathtë. Vjolini ndër “ahenge” akordohet kështu, tue fillue prej telit të hollë: *Re*, *La Re Sol*, dmth. teli i parë me të dytin akordue në “kuarta”, kurse i dyti me të tretin, dhe i treti me të katërtin, akordohet në “kuinta”. Për lexuesin e viteve ’30, por edhe për atë të sotmin, termat “kuarta” (intervali prej katër tingujsh) dhe “kuinta” (prej pesë) nuk janë të praktikës gjuhësore të përditshme, por ai e konsideron të vlefshme që njerëzit të kenë njohuri për këto emërtime. Për instrumentin e *sazes* gjithashtu, ai na jep të dhëna të sakta që kanë të bëjnë me akordimin e telave (nga dhjetë tela që ka sazja, pesë tela të akorduara në *La*, dy në *Re*, e tre në *Sol*), si dhe për mënyrën e lojës në të. Ai shton se “kësaj vegle i bihet gadi gjithherë ndër pozicione të nalta. Po që se toni i këngës ulet fort, atëherë në vend qi m’e zdrypë dorën ndër pozicione t’ulta, kalohet në pozicione të nalta të telave të dytë”. Lidhur me dajren, ai na jep veçoritë e ndërtimit dhe përdorimit të saj dhe njofton se funksioni i dajres në “aheng” është “për me mbajtë kohën” (Ndojaj, “Illyrija”, dhetuer 1935).

Ndoshta pjesa më interesante e të tri studimeve të Ndojajt ku sipas meje hidhen bazat e etnomuzikologjisë shqiptare, është klasifikimi që ai i bën modeve, *makameve* apo *perdeve* të ahengut, të cilat ai i emërton “pjesë”, pra “pjesët e ndryshme t’ ahengut”. Këtë emërtim ai e

bën me vetëdije të plotë pasi një klasifikim më afër termave dhe funksioneve të *makameve* turke, nga e kanë ato zanafillën, do të kërkonte shpjegim më të hollësishëm për karakterin e këtyre modeve, distancën e intervaleve midis perdeve, shtrirjen e tyre në formë shkalle apo tetrakordi si dhe tendencën krahasuese me makamet e muzikës klasike otomane/turke. Pra ai eviton ndonje përplasje të mundshme kur është fjala për një klasifikim të mirëfilltë etno-muzikologjik. Ndryshe nga Kol Gurashi dhe Ramadan Sokoli, që si makam/perde të parë kanë vendosur atë të emërtuar “dyqah”, që Sokoli e vendos mbi notën *La* ndërsa Gurashi mbi notën *Fa*, Ndojaj vendos “pjesën” (makamin, perden) e parë, të quajtur “Dyshë”, me mbarim në notën *Do*; këngët që do të pasqyronin këtë makam/perde do të ishin “Marshallah bukuris s’ate”, “Nji mllef me ar t’a çova” “e të tâna jaret”. Makami apo perdia e dytë e renditjes së ahengut për Ndojajn është *Zil* ose *Gjysë* mbi notën *Re*, që në këtë rast do të përkonte me klasifikimin e Sokolit (*Zyl*) mbi *Re* dhe atë të Gurashit (*Zil*) përsëri mbi *Re*. Edhe në klasifikimin e modeve të tjera otomane, Ndojaj ndryshon aty këtu nga Gurashi e Sokoli, veçanërisht për nga vendosja e notës përfundimtare të secilit *makam*. Gjithashtu ai e klasifikon ndryshe makam “Dyqah-un” duke e ndarë atë në tri nën-grupe, në Ushkurhava, Divan dhe Sabahi. Gurashi dhe Sokoli në tabelën renditëse të tyre i përfshijnë këto tre të fundit si makame më vete. Këtu nuk është fjala për të vërtetuar se kush ka më të drejtë nga këta tre autorë, pasi ahengu bazohej në trashëgiminë gojore, pra “me vesh” dhe jo me të shkruar, me nota muzikore. Kështu, grupe të ndryshme ahengjesh në Shkodër mund të kishin mënyrat e tyre të organizimit dhe renditjes së makameve/perdeve, apo “pjesëve” sipas Ndojajt. Por ajo që e bën studimin e Ndojajt mjaft të vlerët, është konkretizimi me shembuj këngësh që ai i bën secilës “pjesë” (makam/perde) më vete, duke dhënë tituj këngësh që njihen në Shkodër si më populloret, më të njohurat. Në të njëjtin artikull (“Illyrija”, 24 dhjetor 1935) Ndojaj analizon edhe kohët (metrikën) e ahengut. “Ahengu shqiptar është një babilon kohësh të ndryshme, tue fillue prej 2/4, e tue mbarue në 7/8 gjëjmë kohë qi u përgjigjen thyesave të ndryshëm përfshi prej këtyne dyve”, shkruan ai. “Kângët e tjera qi nuk u përgjigjen këtyre kohëve, u përgjigjen rythmit të përbâm prej bashkimit të dy kohve të ndryshme. Qesim këtu poshtë nji pasqyrë skematike për të gjitha kohët e ndryshme, me nga nji kângë për brî, e cila zotnohet prej rythmit t’asaj kohe.

KOHA: 2/4 (“Nji tubë lule po t’i çoj” etj.)

3/4 (“Kajrafilat qi ka Shkodra”), e vetmja kângë ndër “ahenge” shqiptare qi i përgjigjet kohës së Waltzer-it modern).

7/8 (“Kish t’a çilshe zëmrën” etj.)

2/4, 3/4. Kohë qi gjindet ndër taksime edhe në “refrain” e kângës “Të hanën kur topi krisi” – kânga e Ali Pashës.

2/4, 5/8 (“Ohë më shkoi lala në Tiranë etj.)

3/8, 7/8 (“Tre kafaza po vijnë në derë” etj.)

6/8, 3/4 (“E ma gëzojsh shaminë e kuqe” etj.)

Kemi mandej edhe kângë përzi me 2/4, 3/4 e 2/4, 5/8 si për shembull kângën “Në Shkodër t’onë ka ra nji dritë”. Në vazhdim të analizës mbi metrin muzikor Ndojaj aludon që “kohët” e përmendura më lart ta kenë pasur burimin “prej Grekvet të moçëm”.

Tendenca për t’i lidhur jo vetëm “kohët”, por edhe të tjerë elementë muzikorë dhe jo-muzikorë me Greqinë klasike ka qenë e përhapur dhe vazhdon të jetë e pranishme mes studiuesve dhe shkrimtarëve shqiptarë. Një nga këto “përafërsi” është supozimi se këngët shumëzërëshe pa-shoqërim (polifonike) të Shqipërisë së Jugut mund të kenë lidhje me korin e Tragjedisë Greke duke krahasuar rolin e “marrësit” në këtë këngë me atë të korifeut tek

grekërit e lashtë, apo isoja e prodhuar nga aulos-i i Greqisë së lashtë (instrument me dy tyta, njëra për melodinë dhe tjetra për të mbajtur ison) me ison e këngëve tona të Jugut, apo vargu, metri apo ritmi *jamb* i hasur si në këngën shqipe ashtu dhe atë greke. Ndojaj duket nuk bën përjashtim nga kjo tërheqje joshëse kur është fjala për “kohët” muzikore, për “vallet rrotullore qi i kemi pas ndër malcina” apo “kangët e vajit ase mortevet – këngët ‘threnos’ të Grekërvet të Vjetër”. Përkime të tilla midis këtyre dy popujve, por dhe të tjera si këto, vërtet që ekzistojnë, megjithatë do të duheshin studime dhe prova bindëse për t’ju afuar sado pak një të vërtete relative. Në përfundim të artikullit të tij të dytë analitik, Ndojaj thekson se “ahengu nuk është muzikë e jona; është muzikë barbare orjentale; duhet zhdukun sa më parë”, dhe se ahengu “na i ka edukue aq mbrapësisht ndiesit t’ona shpirtnore”. Ndojaj është i bindur se vendin e ahengut “ka me e zënë muzika fjesht shqiptare” dhe se “mos t’i a hajë mendja kuej se nuk kemi me i a dalë. Që me tash madje i a kemi fillue” (“Illyrija”, 24 dhjetor 1935).

Do të kalonin gjashtë vjet për të arritur tek artikulli i tretë krejt i veçantë, “Muzika shqiptare”, botuar në revistën “Shkëndija”, No. 4, 1941. Vihet re se mjaft nga mendimet e tij të hedhura në artikujt e vitit 1935, tani do të jenë më të moderuara, jo aq të prera, aq bardh e zi, por me një frymë lëshimi ose mbase korrigjimi i disa perceptimeve që gjashtë vjet më parë ishin më “djaloshare” e “energjike”, proces ky i njohur e krejt normal në zhvillimin e mendimit etnomuzikologjik. Edhe drejtshkrimi i largohet disi atij lokal, shkodran, dhe merr një karakter më gjithëshqiptar. Në këtë artikull Ndojaj shtjellon faktin se muzika shqiptare është më fort një muzikë lokale, si, fjala vjen, shkodrane, elbasanase, korçare, vlonjate etj., dhe se ndryshe nga artikujt e vitit 1935 ai tani dallon se ajo “nuk ka të bërë aspak me muzikën turke” se “ka marrë prej kësaj vetëm ndo’ i influencë të vogël”. Ai e kupton tashmë faktin se muzika qytetare e ahengut ka depërtuar thellë në ndërgjegjen e qytetarëve shkodranë dhe se ahengu “është gëzimi më i madh i shumicës së qytetasve”.

Ndojaj e ndjen të nevojshme të sqarojë mirë ku qëndron ndryshimi midis muzikës shqiptare dhe asaj turke. “Gjasimi që muzika popullore shqiptare mundet me pasë me atë turke - e për muzikë turke kuptojmë atë popullorën – është ajo që mund të kenë dy pëlhurë të njëjtë mallë, qendisë me vizatime të ndryshme e me ngjyra të ndryshme. Edhe ritmi i muzikës popullore shqiptare zakonisht është i ndryshëm prej atij të muzikës turke. Mjafton me ndi kangët popullore turke, për me na u mbushë mendja mbi ket të vërtetë. Muzika popullore shqiptare, sidomos atë t’ahengut, mundemi me e quejtë muzikë natyre orjentale, por kurr turke”. Sipas Ndojës edhe “strumentacioni shqiptar” (shkodran) ndryshon prej atij turk. (Është fjala për instrumentet dhe instrumentistët që marrin pjesë në aheng). Ndërsa grupi turk i ahengut përbëhet prej “nji qemalje, nji hute e nji tam-tami”, ai shkodran përbëhet prej “nji qemalje, sazje e dajre. . . . Mungon pra huta, vegla kryesore që është boshti i ahengut turk. Huta përkundrazi gjindet në grupin e veglave t’ahengut të Shqipërisë së Jugut”. Me hutë Ndojaj përshkruan instrumentin që sot njihet si *llahutë* dhe që sipas tij prania e kësaj vegle në ahengun e Jugut (e ka fjalën për grupin e sazeve) flet për një influencë më të madhe të muzikës turke dhe greke në këtë rajon. Padyshim që kjo është një bindje personale e tij, madje e diskutueshme, pasi influencën muzikore të huaj, në këtë rast turke dhe greke, ai e lidh me prejardhjen apo përdorimin e instrumenteve në një zonë gjeografike të caktuar. Në fakt, grupi i sazeve të Shqipërisë së Jugut është i një natyre krejtësisht tjetër nga ai i *ahengut* të veriut. Ky grup paraqet tiparet më tipike të shtjellimit polifonik, i cili i shëmbëllen muzikës shumëzërëshe vokale e jugut dhe ka konsoliduar disa struktura instrumentale të formës siç është *kabaja*. Ekzekutuesit në përbërje të sazeve mbajnë iso në shoqërim me instrumente të tilla si *llahuta* ose *dajrja*. Në ahengun qytetar shkodran, pavarësisht nga mos përdorimi i

“hutës” (llahutës), afërsia me modet/makamet turke ndër jare e këngë të tjera qytetare është shumë më e pranishme se sa në këngët shumëzërëshe pentatonike të jugut.

Por Ndojaj jep një konstatim pa ekuivok kur shkruan se “jo vetëm në strumentacion, por edhe në melodí, ahengu shqiptarë është pak a shumë i ndryshëm prej atij turk. Kangët turke, si thamë, janë shumë monotone dhe me një ritëm të mekun, ndërsa ato t’ahengut shqiptarë, janë plot ndryshime tonesh, plot ritëm e gjallni”. Befas, Ndojaj bën një abstragim të temës që diskuton dhe hidhet e flet me admirim për këngët e arbëreshëve të Italisë të cilat sipas tij “janë mâ të vjetrat dhe ato mâ mirë të rujtuna prej influencës së muzikës së huej”. Ai do të pohoj se “kangët popullore shqiptare, e përgjithësisht ato të Ballkanit, munden me pasë të báj me muzikën bizantine. Sidomos, gjurmë të gjalla të kësaj muzike gjejmë ndër kangët kishtarë të ritit bizantin”. Edhe Çabej në studimin e tij “Për gjenezën e literaturës shqipe” do të pohonte të njëjtën ide të Ndojajt, që ky i fundit do ta huazonte nga Ernest Koliqit. Pra Çabej do të shkruante: “Më e pastër tregohet influenca e melodive bizantine të kohës së mesme në këngën liturgjike dhe në këngën fetare dhe, duke u zgjeruar së këtejmi, edhe në këngën profane të Shqiptarëve t’Italisë, si dhe në këngë qishtarë të së Krishterëve ortodoksë të Shqipërisë Jugore” (Eqrem Çabej, *Studime Gjuhësore*, Prishtinë, Rilindja, vëll.5, 1975, f. 128-129).

Ndojaj hedh mendimin se muzika e mirëfilltë shqiptare gjendet “ndër vallet e qyteteve, kangët e katundarëve e sidomos të malcorëve. Janë këto kangë e valle të bukura sa s’ká. Duhet me njoftë ambientin, me kuptue shpirtin poet të popullit tonë, për me i shikue si duhet”. Si vlera me të vërtetë shqiptare ai veçon sidomos vallet e fejesave dhe martesave, këngët e *shregullave* dhe “kangët e fushavet e të maleve, [me] tema e fraza muzikore plot melodí e freskí”. Në një nga paragrafët e shkrimit të tij, Ndojaj, por dhe të tjerë intelektualë shqiptarë, flasin për “pastrimin” e asaj që do të ishte qartësisht e huaj, kryesisht turke, dhe për kultivimin e asaj muzike qytetare që ishte trashëguar që përpara pushtimit turk, e denjë për t’u studiuar seriozisht nga muzikologë shqiptarë e për t’u përfaqësuar nëpër festivale muzikore jashtë vendit (bëhej fjalë kryesisht për Italinë si vendi që paraqiste interes për muzikën tradicionale shqiptare). Pavarësisht nga prejardhje intonative të huaja, përshtatja e këtyre këngëve u pri drejt ndjeshmërisë e shijeve vendase por edhe tingëllimeve evropiane perëndimore dhe në pararojë të kësaj prirjeje, të këtij mendimi e veprimi, u vunë interpretuesit shqiptarë të viteve 1930, kryesisht këngëtarët të shoqëruar nga pianistët dhe të mbështetur nga kompozitorë-arranzhatorët e këngëve qytetare. Këngët tradicionale qytetare, të ahengjeve apo sazeve, të Shqipërisë së veriut, të mesme apo të jugut, filluan të stilizohen në drejtim të strukturës e harmonisë, duke i veshur atyre mjete shprehëse të muzikës kulte në interpretim që këngëtarët kishim studiuar nëpër konservatorët e huaja. Këngët e stilizuara qytetare nisën të përfshiheshin edhe në programet e recitaleve të këngëtarëve ku përgjithësisht dominonin pjesët klasike perëndimore. Kësisoj, publikut shqiptar i paraqitej tashmë një zhanër të ri i muzikës vokale, kënga lirike qytetare. Disa nga këngëtarët shkuan në Itali në vitet 1930-40 për t’i regjistruar këto këngë në studiot diskografike, kryesisht në atë “Columbia” të Milanos. Nisi prodhimi i parë i disqeve me këngë të stilizuara të kënduara nga këngëtarë profesionistë si për ta bërë të dukshëm dallimin midis këtyre varianteve apo këtij zhanri të ri dhe atyre të regjistruara nga këngëtarë urbanë të natyrës së ahengut e sazeve, për të cilat kishin treguar interesim të veçantë shoqëritë diskografike “Zëri i të zot” nën kujdesin e A. D. Lawrence, “Odeon”, Pathè etj. Pra, të huajt gjurmonin më tepër tradicionalen, të panjohurën, ekzotiken, arkaiken, primitiven dhe kjo i joshte ata më tepër se sa ai transformim estetik e stilistik që i bëhej këngës qytetare. Ata e shihnin si vlerë ruajtjen e asaj psikologjie qytetare që ekzistonte në atë kohë, e asaj tradite që ishte trashëguar brez pas brezi si pjesë e shoqërisë otomane, e

transmetuar kjo edhe nëpërmjet këngëve. Pra, në se artistët e intelektualët shqiptarë aspironin për një kulturë muzikore sa më afër asaj europiane, ekspertë muzikorë të huaj kishin tjetër optikë mbi fiksimin ndër disqe të muzikës tradicionale qytetare. Një nga këta të huaj ishte italianin Gino Massano. Në një shkrim të gjatë që ai do të bënte në *Il Giornale d'Italia agricolo* më 2 qershor 1940, ai do të përshkruante virtytet që vendalinjtë i thurnin femrës shqiptare: “Që gruaja të mbetet pëllumbeshë në shtëpi, bilbil në kafaz, ngjallëse dëshirash, dhe në qoftë se mban të mbuluar gjithë turp fytyrën me një shami, le ta ngrejë, vetëm për të dashurin – kuptohet – por ta ngrejë për t’i zbuluar atij fytyrën e saj, të ngjashme me një shegë ([La donna] e rimanga colomba nella casa, usignuolo nella gabbia, suscitatrice di desiderio, e se tiene pudicamente coperto il volto con un fazzoletto, lo alzi, solo per l’amato bene - s’intende - ma lo alzi a scoprirgli il suo volto che sia simile ad un melograno; Gino Massano, ‘Palpiti ed espressioni rurali – Le Canzoni delle genti d’Albania’, (Drithërima dhe shprehje fshatare – Këngët e popullit të Shqipërisë), *Il Giornale d'Italia agricolo*, 2 qershor 1940 - XVIII - f. 3). Në analizën e tij të kujdesshme, jo vetëm mbi prejardhjen e këtyre këngëve por dhe se si mishërohen ato në qenien e shqiptarit, Massano do të vazhdojë komentet e ti si më tej: “Që ka influenza orientale dhe ballkanike në këto këngë, siç kam vënë re përgjithësisht në të gjitha kantilenat dhe ‘të qarat’ që kam dëgjuar në pjesë të ndryshme të orientit që kam njohur, kjo nuk mohohet; por për arsye ambientale dhe topografike këto influenza ndoshta janë më pak të ndjeshme në Shqipëri se sa në rajone të tjera të orientit vezullonjës. Janë mbledhur këtu dhe kanë vendosur tendat e tyre dhe jetët e tyre njerëz të ndryshëm; gjithsekush duke ruajtur shumë nga elementët e duhur etnografikë, madje i kanë kushtuar mbi të gjitha kujdesin, inkonshiençën dhe tërë pasqyrimin e poezisë emotive, për të mos i ndryshuar këngët që janë shprehjet më të sinqerta por edhe më tipiket të ndjenjës së të gjithë njerëzve ende thellësisht dhe pafajsisht primitivë. Prandaj dhe fuqimisht të ndjeshëm” (Massano, po aty).

Në artikujt e tij e veçanërisht në këtë të fundit, Ndojaj preokupohet se si do mund të zhvillohej muzika tradicionale shqiptare dhe shqetësohet se përse nuk përfshiheshin specialistët e muzikës në diskutimin e kësaj çështjeje. “Mbrenda mundësive të mija, un kam bënë ndo’i tentativë (shif fletoren Illyrija, Nr. 30 d. 9-XI-1935, Nr. 31, d. 19-XI-1935 e Nr. 35, d. 24-XII-1935 [sic]). Asnji i degës deri më sot nuk duet me ndjekë shembullin t’em, posë Z. Dungut të permendun. Të rrahunit e këtij subjekti kaqë interesant po e rifilloj vetë përsëri, me uzdajë se s’kam me mbetë pa shokë” (“Shkëndija”, Nr. 4, 1941). Siç përmenda më sipër, në këtë artikull krahasuar me ata të vitit 1935, Ndojaj bënë disa përmirësime, apo më mirë korrigjime të vetvetes, lidhur me të dhënat muzikologjike të mëparshme. Gjithashtu shqipja e tij ndihet të jetë më pak dialektale, ku bien në sy veçanërisht ndryshimi i lidhëseve. Ai do t’i pasurojë tani njohuritë mbi përbërjen e ahengut, ku midis të tjerash do të konstatojë se “nji aheng i plotë lypë spakut nji qemalexhi, nji karnetaxhi, nji sazexhi, nji kangëtarë dhe nji që i bjen dajres. Mundet me ndodhë edhe ma se nji këngëtarë. Secili atëherë këndon kangët që ka ma në qefë. Mundet që edhe këndojnë të gjith për nji herë”. Ritin e ahengut ai e përshkruan më gjerësisht duke u futur edhe në rolin social të tij. Por atje ku do të përqendrohet më gjatë në këtë shkrim të fundit janë *vallet shkodrane*. Ai do të shënojë për to se “influenca e sundimit turk dhe e artit të fqijvet, nuk ndihet asnjë grimë, mbassi që këto kangë janë të përpilume, të hartueme n’intimitet familjarë. Vallet, në pikëpamje muzikore, janë shprehje poetike të gërshetueme mbrenda pak tingujsh të qartë, të kumbushëm. Janë frazat muzikore sá të thjeshta aqë të bukura e madhështore. Janë kangë herë të gëzueshme, herë të përmadhëshme simbas rasës në të cilën këndoheshin”. Më tej Ndojaj shpjegon për rolin e



muzikës në ritin e *darsmavet* ku grupet e burrave dhe të grave qëndrojnë përballë njeri tjetrit dhe përcjellin me radhë dy vargjet e parë, distikun, me “tema muzikore shumë të thjeshta dhe me një kohë të rregulltë. Gjith at kaos ritmesh që kemi pa n’ahengun këtu nuk e gjejmë. . . . Gjithashtu nder vallet e *darsmavet* si n’ato të shtregullavet nuk gjejm ato kërcime tonesh, ato gjysma zanesh si nder kangët e ahengut. Shkalla pentafone duket se është baza e të gjitha valleve shkodrane, me gjithë se nuk mungojnë kangë të cilat janë të gërshetueme në shkallë eptafone”. Ajo që e bën këtë studim të Ndojajt tepër interesant dhe që i jep vlerë ideve të tij, është nuhatja e fenomenit, sinqeriteti i mendimit dhe kurajua për të shpallur atë që i lëvron në deje. Ai kap thelbin e ndryshimit, fjala vjen, midis këngëve të dasmës dhe atyre të ahengut edhe pse e le analizën diku pezull. Ai ndjen që intervalet e përdorura në këngët e ahengut janë të shumëllojshme e të ndërlikuara sepse rrjedhin, në fund të fundit, nga një sistem modal i organizuar mirë, siç ishte ai i perdeve apo makameve turke, që në Shkodër më tepër se sa në çdo qytet tjetër të Shqipërisë lëvrohej sipas një rregulli të caktuar. Me “kërcime tonesh” dhe “gjysma zanesh” ai me sa duket nënkupton intervalet jo-diatonike apo sekondat e zmadhuara, por, duke mos qenë muzikant i shkolluar, mënyra si i shpreh tregojnë për ndjeshmërinë personale të të perceptuarit të fenomenit muzikor. Me shkallë “pentafone” dhe “eptafone”, Ndojaj besoj bën fjalë për ambitusin, diapazonin apo shtrirjen intervalore të muzikës së valleve shkodrane. Njohës i mirë duket të jetë edhe në analizën që i bën valleve të “shtregullave”, dhe ajo që e tërheq veçanërisht Ndojen duket të jetë përsëri shqyrtimi që ai i bën metrit apo kohëve muzikore duke dhënë shembuj me tituj këngësh konkrete dhe dëshmon se ku këto këngë shtjellohen në metrikë të rregullt dhe ku me metër të përbërë, të përzjerë apo të ndryshueshëm. Ndojaj do të përmendi shkurtazi edhe këngët e djepit e të vajit, por do të qëndrojë më gjatë tek “vallet e fushës e të malit”. Për të “fushës” ai thotë se ato “këndojn ndo’ i idil ase ndo’ i fakt të zakonshëm të jetesës së përditëshme. Rrallë herë gjinden kangë që këndojnë ndo’ i trimni”. “Kangët e maleve janë të gjitha të gërshetueme mbi motiva sa serjozë aqë të thjeshtë. Melodija e këtyre kangëve vërtitet rreth pak tingujsh, thue se këto i kanë rregullue ndo’ i ligjë. . . . janë vigma ase vajtime tragjike për burrat e fisit, trimnitë e të cilëve këndohen, e deka e tyne lumnohet”. Në vijim të hulumtimit të tij mbi këngët e malësisë, Ndojaj nuk do të bëjë vetëm një përshkrim emocional ndaj vlerës së këtyre këngëve, por ai do të hyj në çështje të sferës së etnomuzikologjisë, të cilat edhe sot pas afër shtatëdhjetë vjetësh, mund të shtrohen për diskutim.

E ndjeva për detyrë që me këtë shkrim timin t’i bëj të njohur lexuesit shqiptar kontributin e paçmuar të pararendësit të etnomuzikologjisë shqiptare, Injac Ndojës, i cili në vitet e para-Luftës u bënte apel kolegëve të tij intelektualë që të përfshiheshin edhe ata në një studimin të mirëfilltë të muzikës qytetare shqiptare, por që çuditërisht në periudhën e pas-Luftës, për arsye nga më të pa shpjgueshmet, ai vetë nuk u prononcua kurrë në këtë fushë, por as edhe të tjerët nuk u prononcuan për të. Në qoftë se nga ky shkrim krijohet përshtypja se Ndojaj nuk mundi ta përçojë mendimin e tij në periudhën kur muzikologjia mori një drejtim të orientuar shtetëror, më duhet të vë në dukje se tezat e tij i gjen si copëza jehonash në stile dhe pjesërisht në përmbajtje të punimeve të ndryshme, veçanërisht tek ato mbi ahengun shkodran, por dhe tek ato mbi studimin e veglave muzikore të qyteteve edhe pse duke mos e pasur si referencë të drejtpërdrejtë Ndojen.

Më poshtë po përfshij një paragraf të zgjeruar të artikullit të tij të tretë, “Muzika Shqiptare”, ku ai shpalos njohuritë dhe pikëpamjet e tij mbi këtë muzikë e këto këngë: “Janë kangë shumë primitive aqë sa mundemi me thanë se do të përbajnë më të parat shprehje muzikore të shpirtit të njeriut. Fillojnë të gjitha me një diftong “oj” i cili është një dridhje zani

gati mbi një gjymsë toni, që t'ep përshtypjen e një vigmës së egër. Ky "oj" gati gjymsë toni mund të krahasohet me *srutet* indjane (srutet janë pjesët në të cilën indjajt e vjetër ndajshin oktavën muzikore), me të tretat e tonit të shkallës arabe, me llojin enarmonik të grekëve, tetrakordi i të cilëve ka të katërtën e tonit. Gjithashtu mund të krahasohet me mënyrën arabe të përdorun për me lidhë dy nota të njimbasnjishme. Këndeje mund të përfundojmë se modulacioni i egër i diftongut "oj" mund të konsiderohet si një ndër monumentat më primitive të muzikës, në mos shprehja e parë e shpirtit të njerit (shif Untersteiner dhe G. G. Bernardi: *Storia della musica*. Edit. Hoepli, Milano). Një "oj" të tillë e gjejm edhe ndër disa këngë të vjetra serbe. Auktorët jugosllav kët gjâ nën emnin "ojkanje" (shif Claud Césan e Ljerko Spiller: *Les origines de la musique yougoslave*, në *Rev. Mus. Paris* 1935), e përdorin si një provë për me vërtetue origjinalitetin e këngëve serbe, kundër disa auktorëve të huej të cilët kishin thanë se serbët nuk kanë një muzikë popullore të vetën (Moeller: *Këngët popullore Jugosllave*, në kolecionin e këngëve popullore të gjitha vendeve. Edit. Schott Magonza).

Siç shihet nga fragmenti i mësipërm, për të përligjur idetë e tij dhe se nga e kanë frymëzimin ato, Ndojaj jep referenca të qarta të burimeve arkivore, shenjë kjo jo vetëm e seriozitetit dhe integritetit profesional, por edhe kritereve të qarta që një hulumtues e historian duhet të ndjekë. Mos harrojmë, Ndojaj ishte vetëm 23 vjeç kur shkroi dy artikujt e parë dhe 28 vjeç për artikullin e tretë. "Harresa" për të ka ardhur dhe nga modestia por edhe integriteti i moralit të tij. Po citoj përmbylljen e artikullit të tij të tretë me të cilin po e mbyll edhe unë këtë vrojtim mbi Injac Gj. Ndojën:

"Për me kenë ma të plotësueme këto njoftime [muzikore] ishte dashtë prû edhe ndo' i shembull shkruar në nota, gjâ që nuk m'është dukë e nevojshme me e ba dhe për më tepër nuk është në kompetencën teme. Për mue mjafton me pasë mujtë me zgjue interesin mbi këto probleme aqë të rëndësishme për kulturën tonë popullore".

*"Gazeta shqiptare", 13 shtator 2009*