Skënderbeu në muzikë

Dr. Eno Koço

Skënderbeu në histori e letërsi

Skënderbeu në muzikë

Antonio Vivaldi—*Scanderbeg*

Rebel & Fracoeur—*Scanderbeg*

Vladimir Georg(eviç) Kastrioto-Skanderbek

Harllampij Hristo Koçev

Figura e Skënderbeut në muzikën shqiptare të shekullit XX

 Martin Gjoka—*Dy Lule Mbi Vorr të Skanderbegut*

Fan S. Noli—*Scanderbeg*, poemë simfonike

Çesk Zadeja & Jurij Sviridov—*Luftëtari i madh i Shqipërisë*—*Skënderbeu*

Prenk Jakova—*Gjergj Kastrioti Skënderbeu*

**Skënderbeu në histori e letërsi**

 *Historia e Skënderbeut* e Marin Barletit (*Historia De Vita Et Gestis Scanderbegi Epirotarvm Principis*), ishte vepra që përçoi botën mbarë falë përkthimeve të saj nga latinishtja në disa gjuhë europiane që në disa raste u kthyen edhe në trajtën e autorësisë. Nga *Historia De Vita* e tij u frymëzuan shumë krijues me vepra nga më të spikaturat, midis tyre dhe ato muzikore (**Imazh:** **Barleti, Historia de Vita**). Për një vepër letrare të shekujve XVI deri XIX (poemë, dramë, tragjedi, opera, komedi) roli i heroit i veçorive të Skënderbeut merrte vlerë të veçantë jo vetëm pse ai vendosej në periudhën kur Europa ishte mjaft e ndjeshme ndaj ekspansionit të mundshëm otoman drejt perëndimit, por edhe sepse forca e artit përmes dramës artistike e muzikore të këtij roli shpaloste simbolizmin e duhur përpara audiencës. Skënderbeu trajtohej në mënyrat nga më të ndryshmet, me dhuntitë, kurajën e mëdyshjet e tij, shpesh duke e skalitur heroin sipas modeleve të antikitetit klasik.

Voltaire (1694-1778), shkrimtari, historiani dhe filozofi francez e çmonte lartë Skënderbeun duke hamendësuar se ndoshta perandoria bizantine do të kishte mbijetuar po të kish pasur një udhëheqës të rangut të Skënderbeut. Edward [Gibbon](https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Gibbon), historian i shekullit XVIII, aq sa parashtron teza e hipoteza të një këndvështrimi konservator me frymë protestante, pranon se ‘princi shqiptar me të drejtë mund të lëvdohet si kampion i qëndrueshëm e i aftë i pavarësisë së tij kombëtare. Entuziazmi i fisnikërisë dhe fesë së tij … e ka renditur atë me emrat e Aleksandrit dhe Pirros’, por, do të interpretonte Gibbon, se ‘territori i tij i ngushtë dhe fuqitë e pakta, duhet ta vendosin atë në një distancë modeste përposh heronjve të antikitetit, të cilët triumfuan mbi Lindjen dhe legjionet romake’. Me gjithë frymën e editimeve të Gibbon-it ‘Mbi artin e kolonizimit’, pra në prirjen për ekspansion e jo për mbrojtje siç bëri Skënderbeu, ai konstaton se ‘Skënderbeu pati një shpresë vërtetë të arsyeshme, ndonëse të gabuar, që Papa, Mbreti i Napolit dhe Republika e Venedikut, do t’i bashkoheshin në mbrojtje të një vendi të lirë të krishterë që ruante bregdetin e Adriatikut dhe korridorin e ngushtë nga Greqia në Itali’ (Gibbon 1776–1789: kap. 67).

Në njërin ndër sonetet e poetit anglez Edmund Spencer (1552–1599) titulluar ‘Historia e Gjergj Kastriotit, i mbiquajtur Skënderbe, Mbret i Shqipërisë’, botuar më 1596, ndër vargjet e tij do të lexohej: ‘Ai, që koha e më pasme e nxori në dritë/ Që matej me më të mëdhenjtë e atyre të mëdhenjve/ I madh për nga emri, i madh edhe për nga pushteti e fuqia/ Që meritonte fatin triumfal të dhënë nga Perëndia/ Kamxhik për turqit e plagë për të pafetë/ Veprat e tua, o Skënderbe, ky volum po rrëfen’. Poeti francez i shekullit XVI Pierre de Ronsard (1524–85) shkroi për Skënderbenë: ‘O! Epirot i fuqishëm! O! Trim Shqiptar!’ Dora që mundi turqit, njëzet e dy herë [me radhë]’. Byron-i në Childe Harold-in e tij e nis vjershën: ‘Tokë e Shqipërisë! Ku u lartësua Iskanderi’. Është kuptimplotë fakti se në interpretimet për Skënderbeun, ajo që ka mbizotëruar në këta 500 vjet ka qenë dëshira për ta zbërthyer karrierën e tij si luftëtar, prijës, mendimtar, shtetar e diplomat, veshur me cilësi njerëzore e vlera të spikatura. Veç shkrimeve të shumtë të të huajve mbi Skënderbeun, korifenjtë tanë të mëhershëm, që nga Dhimitër Frangu (Demetrio Franco, dorëshkrimi 1480), Marin Barleti (Venedik, botimi 1508–10), Frang Bardhi (Venedik botimi 1636), Jeronim De Rada, Naim Frashëri, Fan Noli, Aleks Buda e deri tek Kristo Frashëri, Pëllumb Xhufi e Aurel Plasari kanë krijuar *Skënderbejadën* si bazë studimore me vizion kombëtar. Kjo bazë e mbështetur në psikologjinë e bindjes, si gjeneza e rivalitetit mes arsyes dhe emocionit, ka qenë e prirë nga gjykimi racional. Kësisoj, progresi i shkencës historike shqiptare shpalos triumfin e arsyes. Por, nëse në këtë linjë shpirti i hulumtimit analitik ka qenë bazuar mbi retrospektivën historike, një tjetër linjë apo emocion i shfaqur nuk ka munguar herë pas here, ai i dekonstruktimit, çmitizimit të Skënderbeut, në emër të një metodologjie apo kritike të ‘re’ historike.

⁂⁂⁂

**Skënderbeu në muzikë**

 Që prej fillimit të shekullit XVIII figura e Skënderbeut ka tërhequr interesin edhe të kompozitorëve të njohur të përbotshëm, kryesisht atyre operistikë pasi veprimet skenike mbi heroin bëheshin më shprehëse përmes zërit e figurës së njeriut, shoqëruar nga tingulli orkestral barok i periudhës. Në listën e kompozimeve të ekzekutuara rrallë, por që në dekadat e fundit arie e uvertura të veçanta janë regjistruar më shpesh, përfshihen opera e Antonio Vivaldi-t e titulluar *Scanderbeg*, si dhe ajo me të njëjtin emër e kompozitorëve francezë Rebel dhe Francoeur për të cilat do të flitet më poshtë.

 Vepra muzikore me subjekt e personazhe të Lindjes apo të kufijve mes Lindjes e Perëndimit, si Skënderbeu, në gjysmën e dytë të shekullit XVIII do të tërhiqnin vëmendjen e kompozitorëve perëndimorë si Mozart me operën e tij ‘Rrëmbimi nga Saraj’ (1872) ku Belmonte përpiqej të shpëtonte të dashurën e tij, Konstanca, nga saraji i Selim Pashës, apo në operën tjetër të tij, ‘Così fan tutte’ (1790), ku dy nga personazhet, Ferrando dhe Guglielmo, të maskuar si shqiptarë, veshur me rroba të çelta Lindore dhe portretizuar si karaktere ekzotikë, u kërkojnë zemrën dy motrave Dorabella dhe Fiordiligi. Ndërkohë që Mozart-i i shkruante këto opera në fund të shekullit XVIII, Vivaldi *Scanderbeg*-un e tij do ta krijonte në fillim të këtij shekulli, pra ai është një pararendës e ekzotikës muzikore edhe pse forma, stili dhe konvencionet mbeteshin ato të artit klasik barok (*barocco*) ku personazhet krijoheshin jo vetëm sipas shijes perëndimore, por edhe sipas botëkuptimit perëndimor në të vëzhguarit e Orientit të Afërm. Evokimi i Orientit (më së shumti erotizmi) në periudhën e tij të mëhershme ishte veçanërisht tërheqës për kompozitorët dhe publikun në numrat e koreografikë dhe interludet orkestralë. Në dekadat e mëvonshme, për gjatë shekullit XIX dhe fillimit të atij të XX, shkrimtarë, piktorë e kompozitorë të prirë nga simbolizmi do ta shihnin muzikën, ashtu si dhe artet e tjera, një fushë magjie ku plekseshin meditimi mistik dhe kënaqësia sensuale. Vështruar me lentën e simbolistit, Lindja e Mesme shërbente si pozicioni ku mund të përziheshin disa ndjesi: e rrezikshmja, e mrekullueshmja, e paparashikueshmja. Kompozitorët që mbërritën deri në shekullin XX si Claude Debussy, Maurice Ravel dhe Karol Szymanowski e panë Orientin si një hapësirë imagjinative për t’ju shmangur sado pak tingëllimeve shurdhuese apo utilitarizmit prozaik të Perëndimit urban.

 Faktin që Skënderbeu e udhëhoqi popullin kundër osmanëve në mbrojtje të vendit e të rajonit dhe atë të konvertimit të tij në katolicizëm, Europa e krishterë jo vetëm e përshëndeti por e konsideroi atë aleatin e natyrshëm e të nevojshëm, gjë që reflektoi edhe në veprat letrare e artistike që u shkruan për të. Librete operash e muzika e tyre trajtonin subjekte për të nxjerrë të bukurën në art, e domosdoshme për realizimin e një vepre muzikore. Nuk njohim ndonjë krijim të mirëfilltë artistik që në kërkim të ‘së vërtetës historike’ t’i ketë kënduar skepticizmit, apo dhe cinizmit, prandaj dhe ndër dy kolonat kryesore të trajtimit të figurës së Skënderbeut, ajo analitikja e Edward Gibbon-it (i cili mohonte Shekspirin e tij e jo më Skënderbeun) bashkë me pasuesit e tij të vjetër e të rinj, do të përbënte njërën kolonë. Tjetra, ajo krijuesja, artistikja, frymëzuesja, do të përfaqësohej nga një sërë veprash, nga ato më të arrirat deri tek më pak të tilla.

⁂⁂⁂

**Antonio Vivaldi *– Scanderbeg***

 Opera apo drama muzikore *Scanderbeg* e Vivaldit është me libret të Antonio Salvi-t ([1664](https://it.m.wikipedia.org/wiki/1664)–[1724](https://it.m.wikipedia.org/wiki/1724)), libretet e të cilit muzikoheshin aso kohe nga kompozitorët më të mëdhenj të epokës si [Alessandro Scarlatti](https://it.m.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Scarlatti) e [Georg Friedrich Händel](https://it.m.wikipedia.org/wiki/Georg_Friedrich_H%C3%A4ndel%22%20%5Co%20%22Georg%20Friedrich%20H%C3%A4ndel). Opera pati premierën e saj në *Teatro de la Pergola* të Firences më 22 qershor 1718 dhe bëri jehonë edhe për faktin se lidhej me rihapjen e këtij teatri, më i vjetri i operës në Itali. Si për koincidencë, 300 vjet më parë nga sot, më 1718, në këtë teatër ku më vonë do të jepeshin premierat e operave të Mozart-it e akoma më vonë të Donizetti-y, Verdi-t e Mascagni-t, Vivaldi do të shkruante operën *Scanderbeg*, e cila përkonte gjithashtu edhe me 250 vjetorin e vdekjes së Skënderbeut. Të ishte ky përvjetor i vetëdijshëm nga ana e Salvit e Vivaldit apo thjesht, rastësi? (**Imazh:** **Vivaldi, *Scanderbeg*, Fierenze & Siena, 1718**). Drama muzikore *Scanderbeg* u shfaq tetëmbëdhjetë herë deri në shtator të vitit 1718. Me këtë opera Vivaldi përligjte atë status aq të njohur të tij, si kompozitori më në zë i kohës. Sot nga kjo opera e stilit *barok të vonë* kanë mbetur gjashtë fragmente muzikorë autentikë (katër arie dhe dy recitative), që arkivohen në Torino, ndërsa libreti ruhet i plotë në bibliotekën e Bolonjës. Edhe me këtë material të pakët të operës që ruhet sot, nuk është vështirë të konceptohet tërësia e muzikës vivaldiane me njësitë e motiveve të vogla që i përdorte si tema, me përdorimin e ritmit dhe sinkopave për rritjen e intensitetit të nevojshëm muzikës së tij, me *ritornello*-t (refrenet) që i krijoi si formë më vete duke përsëritur vetëm motivet kryesore të frazimeve muzikore, si këto dhe të tjera, ishin koncepte muzikorë për të cilat ai la aq shumë gjurmë në historinë e muzikës botërore.

 *Skënderbeu* i Vivaldit u restaurua në një frymë bashkëkohore nga Francesco Venerucci dhe u vu në skenë edhe në TOB në Tiranë me rastin e festimeve të 100 vjetorit të Pavarësisë më 2012. Por le t’i qëndrojmë variantit origjinal barok të operës të krijuar 300 vjet më parë. E ndërtuar në tre akte, aktorët (personazhet) e saj janë shqiptarë e turq (në partiturë është e shënuar *Attori Greci* (d.m.th. shqiptarë të krishterë) dhe *Attori Turchi* (**Imazh:** **Attori Greci, Attori Turchi; Mutazioni**). Skënderbeu si personazh është *Re dell’ Albania*. Në premierën e vitit 1718 rolin e Skënderbeut e luante, Il Sig.[nor] Giovanni Battista Carboni, *contralto castrato*. Regjistri vokal i këtij zëri mashkulli i ‘një bote tjetër’ është i njëjtë me atë *contralto*-s femër apo dhe *mezzo-soprano*-s. Doneca/Donika, nusja e tij e veshur si bareshë (*sua Sposa in abito di Pastorella*), këndohej nga [Francesca Cuzzoni-Sandoni](https://en.wikipedia.org/wiki/Francesca_Cuzzoni) (soprano); Aroniz, Princ i Epirit, i ati i Doneca/Donikës, veshur si bari (*Principe dell’Epiro, Padre di Doneca in abito di Pastore*), këndohej nga Antonio Ristorini (tenor); Ormondo, Vrana Konti, gjeneral i ushtrisë, (*Conte d’Urana*, *Generale dell’Armi*), këndohej nga Giovanni Pietro Sbaraglia (*contralto castrato*), pra mashkull; Climene, kapiten i Skënderbeut (*Capitano di Scanderbeg*), këndohej nga Anna Guglielmini (soprano). Ndër personazhet turq janë: Amurat II – Monark’ i turqve (*Monarca de*’ *Traci*), që këndohej nga Gaetano Mossi (tenor); Asteria, vajza e tij princeshë (*Principessa*, *sua Figlia*), këndohej nga Agata Landi (contralto) dhe Acomat, gjeneral i Amuratit, i dashuri i Asterias (Generale d’Amurat, amante d’Asteria): La Sig. Rosa Venturini (soprano), Virtuosa di Camera di S. A. S. Il Sig. Principe Antonoio di Parma.

 Faqja 6 e libretit, ndërrimi i skenave nëpër akte, *Mutazioni*, mbyllet me fjalët: ‘Skena paraqet Krujën kryeqendër të Shqipërisë me rrethinat e saj’. Në aktin e parë drama muzikore zhvillohet në tre momente: Në kampin nën muret e Krujës me rrethinat e shkatërruara të saj, në ambientin e Asterias në kampin e Amuratit diku pranë rrethinave, si dhe në oborrin e Pallatit të Skënderbeut. Në aktin e dytë shfaqen fusha me tendën mbretërore, apartamenti i Asterias në Pallatin e Skënderbeut dhe një pyll i vogël pranë kampit të Amuratit. Në aktin e tretë shfaqen banorë të qytetit të Krujës, fushë me pamje nga sheshi i qytetit dhe rruga jashtë qytetit me trupa të rëna vende-vende.

 Përpara se të dëgjohen dy shembuj muzikorë nga kjo opera e Vivaldit, recitativi dhe aria e Skënderbeut nga akti i II ku në skenë ndodhen Skënderbeu, Ormondo dhe ushtarë, do të duhen pak shpjegime mbi stilin barok të muzikës italiane. Recitativi (njëri nga dy recitativët origjinalë që ka arritur të ruhet deri më sot), ‘Ormondo, ti scordasti’ (Ormondo, ke harruar) dhe aria që pason ‘Con palme ed allori’ (Me palma e dafina), përfaqësojnë ndërtimin e stilit tipik barok të operës, marrëdhëniet recitativ–arie, rolin e *continuo*-s (shoqërimit me *clavicembalo* dhe një instrument basi), ornamentet instrumentale, gorgheggi-t vokale, e mjaft detaje të imta të ekzekutimit.[[1]](#endnote-1) Vlen të thuhet se çdo lloj përpjekje për ta përkthyer e kënduar tekstin e libretit në shqip do të ishte e panevojshme.

 Recitativi i Skëndebeut që përmban në vetvete një dialog imagjinar midis Skënderbeut dhe Ormondos, përcjell qortimin që Skënderbeu i bën Ormondos lidhur me dyluftimin që ky kishte bërë me Acomat-in. Për të personifikuar Skënderbeun, kompozitori i ka dhënë këtij recitativi energji e vendosmëri, theksa e ritëm në të folur, ndërsa kur portretizohet Ormondo, linja melodike merr trajtat e një brenge, lëngimi (**Audio:** **Recitativ ‘Ormondo, ti scordasti’ & aria ‘Con palme ed allori’ e Scanderbeg-ut**). Recitativi është i tipit *secco* (të thatë) e shoqërohet vetëm nga *basso* *continuo*.[[2]](#endnote-2) Aria, pas recitativit, përshkohet nga një shtjellim virtuoz dhe energji luftarake e këngëtarit dhe trombës ku këngëtari stoliset me pasazhe kolorature; më pas dy trombat dhe dy oboet në stil *concertato* shquhen për nga artikulimi i zhdërvjellët i notave e trileve. Muzika është e një stili brilant, plot ornamente, e shkruar për efekt, për të treguar gamën e aftësisë vokale të këngëtarit apo zhdërvjelltësinë e teknikës së tij; është si në një tregim ku gërshetohen shpërthimi i imagjinatës me ndjesinë e plotë të lirisë. Në kohën e Vivaldit timbri vokal barok (*contr*)*alto castrato* si normë parapëlqente zërin e mashkullit, timbër që nuk ekziston më, por që në premierën e *Scanderbeg*-ut u këndua nga Giovanni Battista Carboni, këngëtar kastrat nga Mantova i edukuar muzikalisht në oborrin e familjes Gonzaga, që për këtë periudhë ishte në shërbim të kapelës dukale.[[3]](#endnote-3) Parti i Skënderbeut në regjistrin e lartë të zërit të një burri ‘të një bote tjetër’, ishte pjesë e natyrshme e roleve heroike të operës italiane e përtej. Në premierën e operës ‘Jul Çezari në Egjipt’ të Händel-it, për shembull, roli kryesor, Çezari, këndohej nga një *kastrat* i quajtur Senesino.[[4]](#endnote-4) Dirigjentët e sotmë duke dashur të ruajnë regjistrin origjinal vokal, një rol të tillë ja japin një mashkulli që këndon me *falsetto* apo një kontra-tenori, dhe më pak do të preferonin një zë gruaje, alto apo mezzo-soprano, si në rastin konkret të shembullit audio. Shembulli i dytë përsëri nga kjo opera është aria e Ormondo-s, ‘S’a voi pénso, o luci belle’ (Je ti që mendoj, apo drita të bukura). Edhe kjo arie, në këtë variant modern, këndohet nga *contralto* femër dhe jo *contralto castrato*, pra mashkull, ashtu siç u këndua 300 vjet më parë nga Giovanni Pietro Sbaraglia. Ndryshe nga recitativi dhe aria gjithë dinamizëm e Skënderbeut, kjo arie e Ormondos, recitativi i të cilës nuk ruhet sot, përçon gjendje shpirtërore e ndjeshmëri të lartë të personazhit falë melodisë së saj melankolike dhe refleksive (**Audio:** **Ormondo, aria ‘S’a voi pénso, o luci belle’**).

⁂⁂⁂

**Rebel & Fracoeur**– ***Scanderbeg***

 François Rebel (1701–1775) dhe François Francoeur (1698–1787) ishin dy kompozitorë francezë të stilit *baroque* (stil që përfshin vitet 1600–1750), të cilët shkruan së bashku një tragjedi lirike të titulluar *Scanderbeg*. Vepra u luajt për herë të parë në Académie Royale de Musique (përndryshe Opera) më 27 tetor 1735 (**Imazhe:** ***Scanderbeg*, Rebel & Francoeur, 1735 & 1763**).Forma e kësaj tragjedie në muzikë (*[tragédie en musique](https://en.wikipedia.org/wiki/Trag%C3%A9die_en_musique%22%20%5Co%20%22Trag%C3%A9die%20en%20musique)*)është me Prolog dhe pesë akte.[[5]](#endnote-5) Libreti është i [(Houdar de) La Motte](https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Houdar_de_La_Motte) dhe ([Ignace de) La Serre](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis-Ignace_de_La_Serre%22%20%5Co%20%22Jean-Louis-Ignace%20de%20La%20Serre). Me kërkesën e mbretit Luigj i XV të Francës opera *Scanderbeg* u rivu në skenë në Fontainebleau më 22 tetor 1763. Për këtë shfaqje u shkrua se ajo u ekzekutua ‘me shkëlqim të madh’ dhe se ‘zbukurimi i xhamisë i kaloi të gjitha nga ç’mund të thuhej: kolonat të mbushura me diamante bënë një efekt surprizues. Thuhej se ishte një imitacion i vogël i Sh. Sofisë’ (Bachaumont). Një kritikë të vlertë mbi këtë opera shkroi gazetari, kritiku i dramës dhe historiani i teatrit francezi shekullit XVIII, Antoine de Léris. Një tjetër kritikë e detajuar ishte botuar që më 1757 në ‘Fryma e Abatit Des Fontaines’ (*[L’Esprit De L’Abbé Des Fontaines](https://gallica.bnf.fr/ark%3A/12148/bpt6k9749740b.texteImage)*[; Guyot 2010: 293–95).](https://gallica.bnf.fr/ark%3A/12148/bpt6k9749740b.texteImage)[[6]](#endnote-6) (**Imazhe:** ***L’esprit*** ***De L’Abbé* …, ff. 293–95**).

 Partitura e operës bashkë me libretin gjenden të plota ashtu siç u krijuan në më pak se 300 vjet më parë.[[7]](#endnote-7) Personazhet kryesorë janë: ‘Amurat—Perandori (Sulltani) i turqve; Roxane—favoritja e Sulltanit; Scanderbeg—Princ/ i Shqipërisë; Servilie—princeshë, vajza e Despotit të Servie-s (Serbisë); Osman—Bostangi Bachi (komandanti i rojave); Myfti, Agai i Jeniçerëve, Rustan—oficer i Perandorit (Sulltanit); Një grek, Një aziatik, Roje, Veziri, jeniçerë, oficerë të Sarajit, skllevër, njerëz të ndryshëm të Turqisë, imamë, oficerë madhorë të Portës, shërbëtorë grekë të suitës të Servilie-s, shërbëtorë shqiptarë të suitës së Skënderbeut.[[8]](#endnote-8) Në libret shkruhet se ngjarja ndodh në Adrianopojë (Adrianople), Edërne, dhe se në epiqendër është ‘heroi shqiptar Scander-Beg, që u rezistoi turqve të Muratit II dhe Muhametit II, dhe vdiq më 1467’.

 Ngjarja është një krijim imagjinativ.

 Stili muzikor i barokut francez me instrumentet dhe estetikën e tij nuk është lehtë të perceptohet sot. Stili mishëronte nuanca nga më të stërholluarat, parapëlqim për eufemizëm, ide e tema nga më të fismet, dashuri për teatrin, ngjyrë e shkëlqim. Të shprehurit herë me dramaticitet të fuqishëm e herë me ndjeshmëri të hollë kontribuoi në kultivimin e kësaj muzike dhe mbajtjen lart të kësaj shprehjeje.

 Në Prolog teatri paraqet një pyll që zotërohet nga katër muzat: Melpomene—muza e tragjedisë, Polymnie—muza e muzikës, L’Amour dhe La Magie. Prej së largu duket Parnasse, mali ku jetonin muzat në Greqinë qendrore (sipas mitologjisë greke) dhe që njihet si shtëpia mitologjike e muzikës dhe e poezisë. Në ndryshim nga *Scanderbeg* i Vivaldit, apo më mirë nga stili i muzikës *barocco* italiane të epokës, stili i operës *baroque* franceze përfshin edhe korin, të kërcyerit dhe recitativet melodike (ndryshe nga italianet që ishin *secco*). Muzat, të cilat paraqisnin e frymëzonin ecurinë e ngjarjeve në tragjedi, njëra nga ato, Melpomenne, i drejtohet L’Amour me fjalët: ‘Retraçons les premiers ans/ De se Héros célèbre dans l’Histoire/ Qui fut depuis la terreur des Sultans’ (Le të gjurmojmë vitet e para/ Të këtij heroi të shquar në histori/ Që u bë më vonë terror i Sulltanëve).

 Prologu nis me uverturën e operës e cila përçohet nga një bravurë e tipit të barokut francez (**Imazh & Audio—Prolog/Uverturë; Imazh—Akti I**). Skënderbeu shfaqet si personazh në fillim të aktit të parë. Dialogët me personazhet e tjerë, ariozat dhe recitativet e tij vijojnë me radhë për të përfunduar bashkë me korin në finalen e aktit të parë [f. 107]. Akti II [f. 108 (58)] përshkohet nga adhurimi i korit për Sulltanin, Amurat-in, që këndon: ‘Heureux Vainqueur/ Jouis de la victoire/ Un cœur tendre assure ton bonheur’ (Fitues i lumtur/ Gëzo fitoren/ Një zemër e butë siguron lumturinë tënde). Akti i III fillon me arien e Roxane-s ‘Tout est prêt’ (Gjithçka është gati) që do të degjohet në shembullin audio. Ndjehet në të shpërthimi vullkanik i saj përmes një karakteri gati marcial të muzikës, si për të personifikuar mesazhin që ajo i jep Amurat-it edhe pse ajo është favoritja e tij si personazh. Ja dy vargjet e para të aries: ‘Tout est prêt/ le Vizir seconde mon envie/ Tremble Amurat/ la mort va punir ton forfait’ (Gjithçka është gati/ Veziri e mbështet ambicien time/ Dridhu Amurat/ Vdekja do të ndëshkojë krimin tënd); (**Imazh & Audio:—Roxane**). Në vargjet e fundit të së njëjtës arie, Roxane i drejtohet muzës L’Amour: ‘Fureur, Amour/ Secondez mon impatience/ Fureur, Amour/ Régnez dans mon coeur tour à tour/ Frappe d’intelligence’ (Tërbim, Amour/ Ndihmoje padurimin tim/ Tërbim, Amour/ Mbretëro në zemrën time gjithnjë e më shumë/ Godit me inteligjencë). Pak më tutje Skënderbeu, që edhe ky i referohet shpesh muzës L’Amour, do të deklarojë: ‘Qu’ importe que j’écoute ou l’Amour ou la Gloire?/ C’est assez de savoir que je les sers tous les deux’ (Ç’ rëndësi ka nëse unë dëgjoj qoftë l’Amour-in apo Lavdinë?/ Mjafton të dihet se u shërbej të dyve). Ndërkohë, Agai i Jeniçerëve, në fund të këtij akti, lartëson figurën e Skënderbeut duke u shprehur: ‘Le Sultan dans tes mains a remis son tonnerre/ Sous ses lois, fais[t] trembler la terre/ Vole à tes brillants exploits/ Que ta valeur enchaîne la victoire/ En suivant ton exemple, en écoutant ta voix/ Nous aurions part à la gloire’ (Sulltani la rrufenë e tij në duart e tua/ Nën ligjet e tij, bëj(në) të dridhet toka/ Fluturo për tek arritjet e tua të shkëlqyera/ Që vlera jote të shoqërojë fitoren/ Duke ndjekur shembullin tënd, duke dëgjuar zërin tënd/ Lavdinë do ta ndanim së bashku). Në aktin e katërt e të pestë shfaqen dukshëm dy portretet femërorë të cilat i drejtohen Skënderbeut, nga njëra anë Servilie, gracioze por e vendosur, dhe në tjetrën Roxane e rrëmbyeshme e pasionante. Akti i pestë paraqet gjithashtu njerëz të shumtë rreth e rrotull hyrjes së një xhamie të madhe, midis të cilëve ka myftinj e imamë, si dhe trupa me shqiptarë dhe shqiptare, pjesë të suitës së Skënderbeut. Fjalët e fundit të Skënderbeut përpara se të nisë kënga e korit final të operës janë: ‘Si le sort/ Vous outrage/ Aimez davantage; Le courage/ Conduit au port’ (Nëse fati/ Ju indinjon/ Dashuroni më shumë; Kuraja/Guximi të çon në port/destinacion).

⁂⁂⁂

(Bernard Germain le Comte de) Lacepede (1765–1805), ishte natyralist, politikan dhe muzikant francez. Si politikan ai arriti të bëhet president i senatit francez dhe *Chancelier de la Legion d’honneur*, ndërsa në lëmin e kompozimit Lacepede krijoi pesë opera, njëra nga të cilat titullohej ‘Scanderbeg’. Porosinë për këtë opera kompozitori e morri nga komiteti i *Academie Royale de Musique* më 1785. Opera edhe pse u shkrua e tëra në partiturë, ajo nuk arriti të ekzekutohej pasi vetë Lacepede gjykoi që të mos e nxirrte në dritë.

⁂⁂⁂

**Vladimir Georg(eviç) Kastrioto-Skanderbek**

Duke u hedhur në lindje të Europës, në Rusinë perandorake të shekullit XIX, një muzikant me një emër të veçantë, Vladimir Georg(eviç) Kastrioto-Skanderbek (1820–1879) zhvilloi veprimtarinë e tij artistike në këtë vend (**Imazh: Enciklopedia muzikore**). Ishte pasardhës i familjes së Kastriotëve dhe trashëgoi titullin e fisnikut, princit, të cilin e mbajti edhe në Rusinë perandorake duke zotëruar prona në provincën Mogiliev [Могилёвская губерния], pjesa perëndimore e Perandorisë ruse. Në enciklopeditë muzikore ruse emri i tij edhe sot lidhet me fjalën kyç ‘Shqipëria’ dhe shënohet se Kastrioto-Skanderbek, princ, kompozitor rus, është pasardhës i heroit kombëtar të Shqipërisë, Gjergj Kastriot Skënderbeut (1403–1468). Kastrioto-Skanderbek-u u martua me vajzën e bankierit Konjar, Ekaterina (këngëtare), ndërsa biri i tij, Georg Vladimiroviç Kastrioto-Skanderbek, jurist dhe senator, jo vetëm vazhdoi të njihet e të ndikojë si trashëgimtar i Kastriotëve në provincën Mogiliev e përtej, por në maj të vitit 1913, në kështjellën Neuwied, u shpall si pretendent për fronin shqiptar.

 Kastrioto-Skanderbek-un e San-Peterburgut nuk e lidh vetëm emri me heroin tonë kombëtar, por edhe fakti që ky ishte kompozitor. Veç profesionit të ushtarakut që ushtroi deri në të njëzetat e tij, ai bëri studime muzikore që në vogli për të vazhduar më pas edhe në fushën e teorisë muzikore. U shqua për një sërë veprash, mes tyre për kantatën, për transkriptimet për kuintet e piano të të gjitha simfonive, uverturave dhe sonatës për piano ‘Hammerklavier’ të Beethoven-it, për 24 romancat vokale me vargje të Pushkinit, Lermontovit, Lamartinit, Baratinskit etj., të gjitha këto të botuara, dhe veçanërisht për tre kuartetet për harqe nga të cilët njëri u vlerësua me çmimin e dytë në Konkursin e Shoqërisë Muzikore Ruse më 1861 (**Imazh, Kuartet, 1861**). Në pronën e tij në Mogiliev, Kastrioto-Skanderbek-u mbante herë një kuartet harqesh e herë një formacion orkestral të përhershëm. Gjithashtu, në kryeqytet zotëronte një sallon të famshëm muzikor. Por ato që ndoshta e bënë të njohur gjerësisht, ishte letërkëmbimi gjatë viteve 1848-1857 me mikun e tij të afërt, Aleksandër Sergejeviç Dargomizhskin, një nga kompozitorët më të shquar rusë. Pati miqësi në Petërburg edhe me Glinkën, themeluesin e muzikës klasike ruse, që e kujton Kastriotin si ‘mikun e tij të mirë e muzikant të mirë’[[9]](#endnote-9) (B. Bogdanov Berezovski 1952–53: 279). Në prill të vitit 1845 kur Dargomizhski u ndodh në Bruksel dhe prej andej shkoi në Vjenë ku qëndroi dy javë, Kastrioto-Skanderbek-u që jetonte dhe vepronte në këtë qytet edhe si anëtar i shoqërisë artistike ‘Concordia’, e njohu Dargomizhskin me shumë muzikantë, shkrimtarë e të tjerë përfaqësues të botës artistike vjeneze. Këto njohje i dhanë Dargomizhskit famë dhe emër edhe jashtë kufijve të Rusisë.

Dargomizhski njihet edhe në vendin tonë, veç të tjerash edhe për faktin se opera e tij ‘Rusalka’ çeli për herë të parë dyert e Teatrit të Operës e Baletit në Tiranë më 28 nëntor 1953. Duke qenë që veprat e Kastrioto-Skanderbek-ut edhe pse një pjesë të botuara nuk janë shtënë në dorë deri më sot, për shumë të dhëna mbi to do t’i referohem pikërisht Dargomizhskit, me fragmente të shkëputura nga letrat (të përkthyera tani së fundi nga rusishtja) që ky i fundit i dërgonte Kastrioto-Skanderbek-ut. Letrat janë marrë nga revista ‘Ruskaja Starina’ (Русская старина) e San Petërburgut të periudhës 1870–1918[[10]](#endnote-10) (**Imazhe:** **Ruskaja Starina, 1895**).

Ja dhe disa fragmente të shkurtra të letrave të Dargomizhskit :

‘Të falënderoj nga zemra si për vëmendjen ndaj meje ashtu dhe përkushtimin miklues të gjashtë romancave të tua të reja. I luaja e i shijoja me kënaqësi dhe interes të madh ato që më dërgove. … Muzika e re më jep kënaqësi, e aq më tepër me romanca si të tuat, të cilat përshkohen tejembanë nga mendimi ashtu dhe nga ndjenja; rregullsia dhe pastërtia janë pambarimisht të qenësishme. Por ty jo gjithmonë të ka ecur në zgjedhjen e fjalëve: ti harron se edhe më të mirat vargje mund të jenë të tilla për t’u lexuar, por jo dhe aq të përshtatshme për t’u muzikuar. Kuartetin tënd ia dërgova G(H)enzelt-it, kuptohet bëra diçka jo të thjeshtë – ja lexova atij. Unë shoh në të gamën e një mjeshtri me eksperiencë, të uroj. Nëse do të dish mendimin tim sipërfaqësor mbi kuartetin – ja ku ta them: Andante – e mrekullueshme; Scherzo gëlon nga efekte të pëlqyeshme; Allegro-ja e parë edhe pse interesante, jo aq sa duhet e larmishme. Në finalen e fundit baza është pak e zakonshme, shumë pak e përpunuar, por në ekzekutim efekti duhet të dalë tejet i shndritshëm …’ (San Peterburg, 12 dhjetor 1856). (**Imazhe:** **Letra të Dargomizhskit dërguar Kastrioto-Skanderbek-ut**).

‘I dashur Kastriot, pasi u takova me nxënësen tënde të mëparshme Ljubov (Ivanovna) Bjellinicina, iu luta të këndojë romancat e tua të reja. Në do të dish mendimet e mija për to, ja ku po t’i them, se faktura e tyre është e mirë, pa të meta, ashtu si shumica e veprave të tua… Tri pjesët e fundit më duken më pak të arritura melodikisht, krahasuar me shumë melodi të tjera të tuat të botuara nga Bitneri. Me që ra fjala, në vështrimin tim ato shquhen për nga origjinaliteti dhe janë tërë dinjitet. Fola me botuesit Bitner dhe Stjellovski lidhur me botimin e romancave të tua …’ (San Petërburg, 5 maj 1853).

‘Nëse ndoshta Glinka do të ndodhej tek ty në fshat, përqafoje nga unë dhe thuaji që pavarësisht se ai nuk më shkruan dhe nuk ka ndonjë predispozitë të tillë, gjithsesi, unë marr pjesë në krijimet e tij dhe cilido që vjen tek unë, me kënaqësi të jashtëzakonshme i bëj të ditur esetë mbi të, ato të cilat më tërheqin më tepër’.… (20 prill 1858).[[11]](#endnote-11)

Si në këto fragmente ashtu dhe në shumë letra të tjera në frëngjisht e rusisht, shihet qartë gjuha e komunikimit mes tyre edhe pse këtu janë dhënë vetëm letrat e njërës palë, Dargomizhskit.

⁂⁂⁂

**Harllampij Hristo Koçev**

Një tjetër muzikant shqiptar që jetoi, mësoi e veproi në San Petërburg në gjysmën e dytë të shekullit XIX ishte Harllampij Hristo Koçev i lindur rreth vitit 1869 me origjinë nga Boboshtica e Korçës. Mbi këtë muzikant është shkruar disa herë në shtypin shqiptar, tek ‘Përpjekja Shqiptare’, Tiranë, 1938 (No. 14–15, ff. 117–118), ‘Bota shqiptare’ (Tiranë, 1943, ff. 597–602), ‘Buletin për shkencat shoqërore’ (Tiranë, 1954, ff. 135-141) me të njëjtin autor, publicistin Milto Sotir Gura. Në këto shkrime, por edhe në librin e Ramadan Sokolit ‘16 shekuj’, emri i këtij veprimtari është përshtatur në shqip si Harallamb Kristo(for) Koçi. Është për të vënë në dukje se versioni apo përshtatja e emrit të tij në shqip në këta më pak se njëqind vjet ka qenë e pasaktë. Studiuesi korçar Nedai Thëllimi pasi dhe vetë kishte patur paqartësi më parë, do të krijonte më pas bindje ‘se të gjithë këta autorë në shkrimet e tyre gabojnë kur mbiemrin e Harallambit e shënojnë Koçi sepse, nga dokumenti që kemi konsultuar, ai është Koço’ (Thëllimi 2002: 18). Përfundimi i Thëllimit është i saktë pasi një mbiemër i tillë, Koço, është mjaft i përhapur në Boboshticë. Mbiemri bashkë me atësinë e Harllampijt në të gjitha dokumentet e shkruara të kohës, të cilat gjenden në rusisht, çekisht, polonisht e gjermanisht, figuron të jetë i përshtatur në sllavisht vetëm si Hristo/Kristo Koçev dhe kjo jo pa arsye. Fshati Boboshticë, nga dhe vjen Harllampij, ka qenë i përbërë me banorë shqiptarë që në shtëpi flisnin një dialekt të veçantë ‘boboshtar’ (bullgarishte e vjetër), të cilin vendasit e quanin ‘kaj nas’, që do të thotë ‘si nga ne’. Viktor Eftimiu (vetë boboshtar) e karakterizon si një ‘sllavishte me tingëllim latin’. Të dhënat mbi Harllampij Hristo Koçev-in (siç i pëlqente të njihej ai) i kam marrë nga dokumentet origjinalë në rusisht, ndoshta nga i njëjti koleksion nga i kishte marrë edhe Gura, si fjala vjen broshura ‘Aleksandër maqedonasi, d.m.th. shqiptari’, në faqen e parë të së cilës shënonte të ishte përfaqësues i Shqipërisë duke qenë student i Universitetit të S-Petërburgut (**Imazhe: ‘Aleksandr Makedonskij, T.e.** **Albanskij’ & ‘O, shqiptarë, mos harroni anën [vendin] tonë’)**.

Por përse Koçev bëhet i rëndësishëm në hulumtimin e figurës ë Skënderbeut në muzikë, për këtë po citoj periodikë të S-Petërburgut të vitit 1895. ‘Me pjesëmarrjen e lartë së z. Prof. të Universitetit të San Petërburgut, Vejnbergut, paraqitet libreti i operës shqiptare *Skenderbeg*, heroit shqiptar, materialin e së cilës e jap nga jeta popullore historike dhe përshtypjet që vinë prej saj. Në seksionin muzikor marrin pjesë Prof. i Universitetit Novorosijsk-ut, Fjodorov dhe kompozitorë të tjerë të njohur, të cilëve u jap muzikën me motive popullore shqiptare dhe nga veprat e mija. Kjo opera do të paraqesë jetën historike shqiptare dhe trimëritë e heronjve të paharruar; kjo opera do të shërbejë për ndërgjegjësimin e krenarisë kombëtare shqiptare, për motivimin në rilindjen e tyre dhe për t’i njohur europianët me muzikën shqiptare, aq më tepër që koloni shqiptarësh ndodhen në Sevastopol, Odesë dhe Besarabi’ (Koçev 1895: 33). (**Imazhe:** **Fragmente nga ‘Aleksandër maqedonasi, d.m.th. shqiptari’,** **S-Petërburg ≈1895**). Në një tjetër fragment Koçev shkruan: ‘Në gazetën “Qytetari” (Гражданинъ) ishte shkruar kritika mbi veprat e mija nën titullin: “Motive dhe këngë të H. H. Koçev-it”. Lista me këngët dhe motivet e mija është si vijon: Oda Carit rus Aleksandër II me titull “Pleuriti”, romani “Fati im”, “Kënga patriotike” dhe “Marshi shqiptar”. Kritika mbi këto vepra shënonte: ‘Familja e Koçevëve është një familje luftarake e njohur e Shqipërisë që i ka dhënë asaj një radhë “kapitenësh” luftëtarë. Harllampij Hristo Koçev, përfaqësues i kësaj familje – është ende djalë i ri. Në kohën e sotme ai ndodhet në San Petërburg dhe, siç kemi dëgjuar, gjendet në numrin e studentëve të universitetit tonë. Këngët dhe motivet e botuara janë sa karakteristike aq dhe muzikale. Në botim janë përfshirë pesë nga titujt e mësipërm nga të cilat dallohet: “Kënga patriotike”, që është më e plota e këtij botimi’.

Fragmenti i tretë është marrë nga gazeta ‘Drita’. Aty shkruhet: ‘Një nga njerëzit përparimtarë të Shqipërisë, … përfaqësuesi i “një familje të lartë, fisnike, Harllampij Hristo Koçev, i përshkuar nga ideale të larta për arsimimin e bashkatdhetarëve të tij me frymën kombëtare, udhëtoi për një kohë të gjatë në të gjithë Shqipërinë duke dhënë kudo mesazhe për përhapjen e shkollave e duke predikuar perëndinë në gjuhën amtare; në predikimet e tij të zjarrta populli shqiptar i përgjigjej me simpati të gjallë; suksesi i këtyre predikimeve ishte kaq i madh sa edhe mes grekomanëve në kohën e tashme po ndodh një kthesë dhe po shfaqet një përpjekje drejt pavarësisë kombëtare”. Nuk ka asnjë dyshim në atë që veprimtarët shqiptarë, si në rastin e H. H. Koçevit, shërbejnë me bekimin e sulltanit turk në dritën e një dobie të dukshme të veprimtarisë së tyre, duke pasur qëllimin e vetëm përhapjen e qytetërimit në provincën më të egër turke’ (Koçev 1895: 32–33).

Nuk dimë si vajti fati i operës *Skenderbeg* pasi as libretin e as muzikën nuk kemi arritur t’i gjejmë, por platforma e Koçevit mbi operën, mbështetur në koncertet dhe konferencat me temën shqiptare, janë të dokumentuara mirë në *Udhëzuesin e Koleksionistit* (Cправочник Kоллекционера) dhe në të tjera materiale në rusisht, çekisht e gjermanisht të fund-shekullit XIX; i tillë është leksioni i 11 tetorit 1895 në Varshavë dhe koncerti i 21 dhjetorit 1895 në Pragë (**Imazhe:** **Leksioni në Varshavë, & Koncerti në Pragë**). Por ato që kanë lënë më tepër gjurmë nga krijimtaria e Koçevit, veç esesë ‘Aleksandër maqedonasi, d.m.th. shqiptari’ (1895), janë botimet ‘Ankesa Qeverive të Mëdha’ në mbrojtje të çështjes shqiptare (1894) dhe koncerti ‘Mbrëmje Shqiptare’ dhënë në S-Petërburg, në sallën Kononova më 21 janar 1895 (**Imazhe:** **Ankesa Qeverive të Mëdha & Mbrëmje Shqiptare**). Këtë sallë e vizitova më 2005, por vetëm kaq, nuk arrita dot të siguroj më tepër mbi operën *Skenderbeg* . Disa nga materialet e mësipërme do të kërkonin studim të veçantë, por le të mbetemi tek formimi i këtij njeriu që synonte të projektojë (apo e realizoi?) një opera mbi Skënderbeun. Libreti i operës do të përfshinte një material të pasur të shkruar nga ai vetë, sikur dhe vetëm të bazohej tek eseja e tij prej dyzetë faqesh ‘Aleksandër maqedonasi, d.m.th. shqiptari’, me nëntitujt e saj: ‘Zëri i popullit – zëri i Zotit’, ‘Qëllimi i jetës’, ‘Çështja shqiptare’ dhe veçanërisht ‘Të dashur shqiptarë’, ku përfshihen edhe gjashtë nga poezitë e tij. Ndërsa materiali muzikor i operës, siç pohon ai vetë, do të përfshinte këngë e motive shqiptare duke shquar këtu krijimet vetjake të tij të ekzekutuara në ‘Mbrëmjen Shqiptare’, si ‘Kënga e Korçës’ (Korçë e varfër/Korçë e dashur), ‘Më puth fort’, ‘Yll’i mëngjesit’ (Зорка), ‘Princesha Marusja’ (Княгиня Маруся), ‘Vallet dhe këngët vendore shqiptare’ dhe ‘Rrethimi i Plevnës’ (Осадъ Плевны), kënduar në shqip nga kori i veshur me kostume kombëtare shqiptare dhe dirigjuar nga vetë Koçevi.

⁂⁂⁂

**Figura e Skënderbeut më muzikën shqiptare të shekullit XX**

Figura e Skënderbeut brenda Shqipërisë është konsideruar vazhdimisht si faktor i rëndësishëm në ruajtjen e rrënjëve dhe të lidhjeve të përbashkëta me Europën. Kur Perandoria Osmane ishte drejt rënies të pashmangshme dhe lëvizja kombëtare shqiptare po shkonte drejt kulmit të saj, kultura e periudhës së Rilindjes Kombëtare mori hov të ndjeshëm. Letërsia e saj shquhej për prirjen patriotike me ndjenja romantike. Në artet pamore u vu theksi tek paraqitja romantike e historisë së Shqipërisë, shpeshherë duke vënë në dukje kohën heroike të Skënderbeut. Muzika ishte aleate e fortë e frymës kombëtare gjatë periudhës së pavarësisë dhe pothuajse njësohej plotësisht me këtë frymë. Pikërisht në këtë periudhë të zjarrtë të afirmimit kulturor kombëtar nisën të shfaqen figurat e para krijuese muzikore me baza profesioniste që frymëzoheshin nga i njëjti ideal kombëtar ashtu si edhe kolegët e tyre në fusha të tjera. Bëmat e Skënderbeut të shprehura dhe lartësuara në kujtesën e historisë gojore, traditën dhe zakonet, u bënë burimi idilik i frymëzimit. Dy shqiptarë të tjerë, Martin Gjoka dhe Fan S. Noli, kompozuan me temën e Skënderbeut, i pari një simfoni dhe i dyti poemë simfonike. Në periudhën pas Luftës së Dytë Botërore mes mjaft veprave mbi të njëjtën temë ishte muzika e filmit ‘Skënderbeu’ me autorë kompozitorin tonë Çesk Zadeja në bashkëpunim me atë rus Jurij Sviridov (1953) dhe opera ‘Gjergj Katsrioti Skënderbeu’ e Prenk Jakovës (1968). Do të përqendrohem në këto katër vepra.

Veprat kushtuar Skënderbeut nga Gjoka e Noli tregojnë se edhe pse jeta muzikore e Shqipërisë në gjysmën e parë të shekullit XX karakterizohej përgjithësisht nga ajo folklorike e tradicionale qytetare, gjatë viteve 1930 një erë e re po shfaqej në jetën muzikore të vendit, ajo e gjeneratës së klasikëve muzikorë shqiptarë. Për ta bërë më konkrete këtë tablo po përmend disa nga veprat e muzikës së kultivuar të kësaj periudhe: *Dy lule mbi vorr të Skanderbegut* e Martin Gjokës (kompozuar më 1919 dhe 1922), *Rapsodia Shqiptare* e Murat Shehut (1937), katër vepra të kompozuara nga Fan Noli në Boston më 1937: Poema simfonike *Scanderbeg*, Kënga e zgjeruar për tenor dhe orkestër *Le Pauvre Gaspard* (me fjalë të Paul Verlaine-it), *Uvertura Bizantine* dhe *Rapsodia Shqiptare*; të kësaj periudhe i përkasin *Rapsodia për orkestër* *No. 1* e Kristo Konos, ajo *Shqipnija* e Pjetër Dungut si dhe të tjera vepra instrumentale e vokale të kompozuara nga Lec Kurti, Mikel Koliqi e Thoma Nassi.

Katër veprat që analizohen më poshtë kushtuar Skënderbeut i kemi regjistruar me Orkestrën Simfonike të Radiotelevizionit Shqiptar midis viteve 1978–1990 ku unë isha në rolin e dirigjentit. Regjistrimet kanë kufizimet e kohës, ato bëheshin ende në *mono* ndërkohë që në Europë kishte kohë që aplikohej teknika *stereo*, por edhe parametrat e regjistrimit ishin larg kërkesave bashkëkohore. Pas viteve 2000 me iniciativë personale një pjesë e këtyre veprave u masterizuam me synimin e ruajtjes së vlerave historike të regjistrimit. Të kthyera në CD komerciale, këto shërbejnë sot si një dëshmi muzikore mjaft e nevojshme.

⁂⁂⁂

**Martin Gjoka—*Dy Lule Mbi Vorr të Skanderbegut***

Kontakti im i parë me partiturën e Martin Gjokës *Dy lule mbi vorr të Skanderbegut* ka qenë në Arkivat e Shtetit në Tiranë nga ku e solla në Radio të fotokopjuar për ta kthyer më pas në tingëllim të gjallë orkestral. Autori e ka quajtur krijimin e tij ‘Simfoni për orkestër të plotë’ dhe gjykoj që e tillë është edhe pse janë shprehur mendime ndër muzikantë shqiptarë që struktura dhe intensiteti i saj nuk e përmbushin gjininë e simfonisë. (**Imazh &Audio**: ***Dy Lule Mbi Vorr të Skanderbeut***). Nga bashkëbisedimet me muzikantë të huaj më ka bërë përshtypje fakti se një rusi kjo vepër i ishte dukur si muzikë e tyre, ndërsa një muzikant anglez me përvojë e përftoi atë si trashëgimi e ndjeshmërisë muzikore angleze. A nuk është i habitshëm ky fakt që muzikantë nga Rusia e Anglia e përftojnë këtë vepër si të tyren? Ndërsa unë personalisht e ndjej që kjo është më shqiptare se shqiptaret. Çfarë kishte për të qenë në fund të fundit muzikë shqiptare? Ritmi tradicional popullor? Metrika? Pentatonia? Sekondat e zmadhuara? Polifonia? Tingëllimet modale? Këto natyrisht janë tregues të një kombi, etnie, por, a janë të mjaftueshme këto? A mos ndoshta këtyre elementeve u duhet shtuar edhe ndonjë tjetër, që, si në këtë rast, të jetë e pëlqyeshme, e qetë e pa zhurmë, me shije të mirë e mbresëlënëse, universale, të simbolizojë lulet mbi varr, të të kaptojë e të të bëjë për vete? Vepra në fjalë është një trajtim kompozicional romantik, i përzemërt, pse jo, nostalgjik. Ajo vjen si një përkujtim narrativ dhe epik mbi heroin legjendar, si një këngë e zgjeruar për orkestër simfonike.

Martin Gjoka e shkruajti këtë vepër në dy faza, më 1919 dhe 1922, për formacion të vogël orkestral. Vepra është e ndërtuar në dy pjesë. Në vitet 1930 Gjoka synoi ta riorkestrojë dy herë për formacion më të plotë orkestral por kjo tentativë mbeti e pa përfunduar. Nga katër faqe partiture që disponoj të një varianti të dytë e të tretë, duket qartë se synimi i Gjokës për ta dinamizuar veprën do të arrihej jo nëpërmjet zhvillimit të mëtejshëm të temave apo zgjerimit të formës muzikore, por thjesht nëpërmjet një tingëllimi më masiv e më të ngjeshur të orkestrës, me përmasa më të theksuara simfonike. Platforma e orkestrimit të plotë paraqitet plotësisht e qartë nga autori dhe çdo muzikant profesionist i kohës së sotme, i pasionuar pas Martin Gjokës, do mund ta çonte deri në fund këtë dëshirë të papërfunduar të kompozitorit. Raste të tilla nuk janë të pakta në historinë e muzikës botërore, mjafton të përmendim Requiem-in e Mozart-it.

Gjuha muzikore e simfonisë së Gjokës është sa e thjeshtë aq e sinqertë. Thjeshtësia muzikore buron nga subkoshienca e tij, nga liria e ndërgjegjshme e të shprehurit, ndërsa sinqeriteti, emocioni i vërtetë, nuk mund të krijohej në se ai nuk do ta transmetonte këtë në përditshmërinë e tij tek njerzit. Për të arritur në atë që ndjente, Gjoka zgjodhi një strukturë apo formë muzikore që të mund të komunikonte mesazhin e tij. Është për të vënë në dukje se në të njëjtat vite kur Gjoka shkroi këtë simfoni ‘të thjeshtë’, Rahmaninovi apo Elgari kanë shkruar edhe ata vepra me këtë lloj natyre frymëzimi, sigurisht më të ndërlikuara nga ana e ideve, formës dhe orkestracionit, porse me këtë lloj këndueshmërie të gjuhës muzikore.

Tema e parë e simfonisë së Martin Gjokës përshkohet nga fryma romantike e meditative përmes një melodie sa e dlirë aq mbresëlënëse. Tema e dytë, në maxhor—e kthjellët e përçuese. Kromatizmi i temës së tretë apo episodit, të kujtojnë intonacione të Malsisë së Veriut. Prenk Jakova e Çesk Zadeja kanë ditur të përfitojnë në krijimtarinë e tyre të mëvonshme nga këto intonacione të Gjokës. Karakteri në formë marshi i një teme të re jepet me një shtjellim dramatik si për të evokuar epokën e Skënderbeut. Koda (Coda) marciale vjen si një përmbyllje tërë shpresë e besim. Të tillë elementë muzikorë marcialë, ndërgjegjësisht të ngjashëm, i gjen tek Jakova në operën e tij *Skënderbeu*. E bukura dhe e ndjera tek kjo simfoni e thjeshtë qëndron tek lakonizmi i perceptimit muzikor ku dëshira për jetën e të ardhmen jepen pa dukje të jashtme, pa ndonjë triumf a ekzaltim, thjesht me mjete estetike e shprehëse muzikore. Me këtë vepër, Martin Gjoka, mund të thuhet me plot zë, bëhet krijuesi i një gjuhe muzikore specifike shqiptare e cila rrezatoi tek mjaft kompozitorë shkodranë, që, të gjithë e dimë, kanë qenë në pararojë të artit muzikor shqiptar. Në vështrimin tim *Dy lule mbi vorr të Skanderbegut* është ndoshta simbioza e asaj që më vonë do të përkufizohej si stil melodik i mbështetur në folklorin muzikor të zonës së Mbishkodrës, i kombinuar aty këtu me këngët qytetare të vetë qytetit të Shkodrës. Sa më shumë kohë kalon, aq më tepër ndjehem i privilegjuar që kam mundur të shijoj i pari ngrohtësinë dhe madhështinë, në thjeshtësinë e saj, të veprës së Martin Gjokës.

⁂⁂⁂

**Fan S. Noli – *Scanderbeg*, poemë simfonike**

Mes veprave orkestrale dhe vokale që Fan S. Nolikompozoi në Boston ishte edhe poema simfonike *Scanderbeg* për orkestër të plotë. Për të mbërritur tek kjo vepër, Noli kishte studiuar muzikën kishtare bizantine fillimisht me të atin, i cili ishte psalt në qytetin e tij të lindjes, Ibrik-Tepe, Trakë. Punën e përhershme me muzikën korale Noli e nisi që më 1908, në Boston, me synimin të krijojë një meshim shqip mbështetur në traditën e muzikës korale ruse dhe këndimin bizantin. Pas kthimit në Amerikë më 1931, ai rifilloi detyrën në krye të Kishës Ortodokse Shqiptare në Boston dhe u regjistrua në Konservatorin e Muzikës të New England-it nga ku u diplomua më 1938 me gradën *Bachelor of Music.* U specializua edhe në fushën e kërkimeve muzikore në Kolegjin e Muzikës të Universitetit të Bostonit të cilin e kreu më 1939.[[12]](#endnote-12) Kështu, Kryepeshkopi e vendosi veten edhe në një tjetër fushë përpjekjesh krijuese, në atë të kompozimit të muzikës orkestrale. Me poemën e tij simfonike *Scanderbeg*, Noli solli një program të detajuar, të cilin e la të shkruar, e jo siç shpesh ndodh në veprat programatike që programi i lihet dëgjuesit apo kritikut ta zbërthejë. Programin të përshtatur në mënyrë të lirë e përshkroi si më poshtë:

‘Ky kompozim është bazuar në poemën e Longfellow-t “Scanderbeg” marrë nga “Rrëfimet nga hani Wayside”. Gjergj Kastrioti Skënderbeu (1402[!]–1468), Mbret i Shqipërisë (1443–1468), u mor peng nga Sulltan Murati II i Turqisë kur ky i fundit zaptoi Shqipërinë në fillim të shekullit XV. Skënderbeu u rrit ne oborrin e Sulltan Muratit dhe shërbeu në ushtritë e tij si oficer kalorësie. Më 1443, kur turqit pësuan disfatë nga mbreti Ladislav i Hungarisë në Nish, Serbi, Skënderbeu u kthye në Shqipëri dhe çliroi vendin nga zgjedha turke. Kthimi i tij dramatik në Shqipëri është subjekti i poemës së Longfellow-t. Poema simfonike fillon me temën e Skënderbeut me sinjalet e trombave që përsëriten nga e gjithë orkestra (**Imazh & Audio: Noli *Scanderbeg***). Sfondi oriental në të cilin u rrit Skënderbeu jepet nëpërmjet *Thirrjes së Muezinit* në modin *frigjian* dhe një valleje orientale që paraqitet nga korno angleze e që ndiqet më pas nga harqet. Më tej vijon një fugë e gjallë e cila buron nga vallja orientale. Në përfundim të saj violonçelat dhe kornoja angleze në unison njoftojnë për një temë lutëse në modin bizantin me dy sekonda të zmadhuara. Është thirrja e Shqipërisë për Skënderbeun—që të vijë tek ajo e ta shpëtojë. Skënderbeu ngurron të ndërmarrë një fushatë kundër turqve, që në këtë periudhë ishin në kulmin e fuqisë së tyre ushtarake. Por Shqipëria nuk është e vetme në lutjen e saj. I gjithë Krishterimi, i kërcënuar nga turqit, i bashkohet përgjërimit të saj me koralen *frigjiane*, që e pavdekësoi Bach-u në ‘Pasionin e Shën Mateut’ të tij: ‘O Haupt voll Blut und Wunden’ (O krye i shenjtë, tashmë i plagosur); nis kjo korale me korno angleze për të vijuar me organon e më pas nga e gjithë orkestra. Skënderbeu është në pritje të një rasti të përshtatshëm, të cilin e gjen në betejën e Nishit, në veri-lindje të Shqipërisë, ku turqit përballeshin nga kryqtarët europianë me ndihmën e Papës së Romës. Kjo betejë përshkohet nga citime të temës me variacione tëSkënderbeut, *Lutjes së Shqipërisë* dhe *Thirrjes së Muezinit*, që arrijnë kulminacionin e tyre me të ashtuquajturin *Himn*’ *i Kryqëzatave,* me përfshirjen e organos dhe të gjithë orkestrës. Kthimi i Skënderbeut në Shqipëri jepet tërthorazi nëpërmjet vrapimit të kalorësit dhe dy këngëve folklorike shqiptare. Repriza me *Thirrjen e Muezinit* parakupton sundimin turk në Shqipëri, ndërsa himnet përmbyllëse të Pashkëve të Kishës Bizantine shpallin çlirimin e saj nga Skënderbeu. Himnet kishtare e ato me organo shërbejnë për të theksuar karakterin religjioz dhe kryqtar të fushatave të Skënderbeut’.[[13]](#endnote-13)

⁂⁂⁂

**Zadeja-Sviridov – *Skënderbeu***

Për filmin ‘Luftëtari i madh i Shqipërisë—Skëndërbeu’, A. Vertinski (aktori që luante rolin e Doxhës së Venedikut në film) do të shkruante më 10 shkurt 1954: ‘I gjithë kolektivi i xhirimit të filmit u nis për në Shqipëri, atje ku kishin ndodhur luftërat e Skënderbeut dhe pothuajse i gjithë vendi mori pjesë në atë xhirim. Nga Shqipëria na erdhi në ndihmë profesori, historiani dhe kritiku i artit Aleks Buda me të cilin u konsultuam gjatë gjithë kohës së punës. Muzikantët shqiptarë na paraqitën melodi dhe valle origjinale të asaj kohe, ndërsa malësorët zbritën nga malet për të na treguar kostumet popullore origjinale të asaj epoke të ruajtura si sende të shenjta nëpër arkat e stërgjyshërve të tyre … Në skenat masive nuk kishte asnjë figurant, dora e grimit nuk preku asnjë fytyrë, rrobaqepësit nuk qepën asnjë kostum, të gjitha i sollën vetë njerëzit. Muzika u shkrua nga kompozitori shqiptar Çesk Zadeja dhe Jurij Sviridovi i ynë’ (Vertinski 1954: 10 shkurt).

Çesk Zadeja, kompozitori aq zë shqiptar, në vitin 1953 ishte vetëm në fillimet studimeve të tij të kompozimit në Moskë. Zadeja dhe Sviridovi përbënë një binom të shkëlqyer në krijimin e muzikës së filmit ‘Skëndërbeu’; i pari përzgjodhi të gjitha temat kryesore muzikore të filmit duke i adoptuar, transformuar apo krijuar mbi motive tradicionale shqiptare, ndërsa i dyti, si mjeshtër i orkestracionit dhe i zhvillimit tematik, ishte ai që krijoi strukturën muzikore të muzikës së filmit. Romancën vokale për bas, ‘O ju male’, Zadeja e kishte kompozuar që më përpara dhe ajo iu përshtat më së miri narracionit në film.

Muzikën e filmit ‘Skënderbeu’ e ekzekutuam për herë të parë në Shqipëri më 2012, pra pas afro 60 vjetësh të regjistrimit të saj në studion e Moskfilm-it nga Orkestra e Kinematografisë së Moskës. Kjo për arsyen sepse partiturat muzikore të saj kishim mbetur në Moskë dhe zotërimi i tyre ishte bërë krejtësisht i pamundur. Regjistrimi i kësaj muzike është realizuar direkt nga salla duke përbërë kështu premierën absolute në Shqipëri si ekzekutim dhe regjistrim. Vlen të përmendet se shqiptarët e kishin dëgjuar pafundësisht këtë muzikë nëpërmjet filmit *Skënderbeu* por edhe transmetimeve në vite të Radio Tiranës falë regjistrimit të vitit 1953 (**Imazh & Audio:** **Sviridov-Zadeja, *Skënderbeu*, suitë filmi, regjistrim i vitit 2012**).

⁂⁂⁂

**Prenk Jakova – *Gjergj Kastrioti Skënderbeu***

Opera e parë e një kompozitori shqiptar e titulluar ‘Gjergj Kastrioti Skënderbeu’ u krijua me 1968. Kompozitori i saj ishte Prenk Jakova. E njoha autorin e saj në marrëdhënie pune kur vihej në skenë në vjeshtën dhe dimrin e vitit 1967, pra gjatë provave me orkestrën e Operës ku unë isha violinist i saj. Njihja dhe autorin e libretit të operës, Llazar Siliqin, i cili bashkëpunoi më së ngushti me kompozitorin.

Nga pulti i violinave të para të orkestrës vëzhgoja me vërejtje kompozitorin tek jepte e merrte për ‘Skënderbeun’ e tij. Vështroja gjendjen vazhdimisht të tendosur të Prenkës kur afrohej te gropa e orkestrës për të komunikuar me dirigjentin lidhur me ato që mendonte mbi tempot muzikore dhe veprimet skenike. Kishte marrë përsipër një ndërmarrje të madhe, sa pasionante aq dhe me pretendime, për të portretizuar muzikalisht heroin tonë kombëtar. Prenka besonte thellësisht në forcat e tij dhe ia doli. Pas shumë peripecish opera u shfaq dhe mbeti. Është e vërtetë që për disa dekada opera nuk u vu më në skenë, por pas rivënies më pak se një viti më parë vlerat e saj u shfaqën përsëri.

Duke u kthyer mbrapa në kohë kur opera vihej në skenë, ndjeja që ajo nuk po ecte ashtu siç Prenka dëshironte. Kompozitori kishte shkruar një opera të gjatë, mbi tre orë, me një koncept e bindje të tijën personale, të cilat buronin sigurisht nga akumulimi i jetës së tij prej muzikanti ekzekutues, krijues, por edhe prej organizatori të përkushtuar. Prenka nuk kishte bërë shkollë të lartë ku të mësonte doktrinat e disiplinat e rrepta të kompozimit. Kjo ishte epërsia dhe liria e tij. Njihen në historinë e muzikës botërore kompozitorë të mëdhenj që kanë qenë të vetë-mësuar, pra që i kanë mësuar rregullat e formës, strukturës muzikore, orkestrimit, harmonisë e kontrapunktit në mënyrë vetjake dhe si rrjedhojë muzika e tyre të jetë shquar për nga frazimi dhe artikulimi i rrjedhshëm e i pëlqyeshëm muzikor. Atij i buronte muzika ndër deje, i tingëllonte në shpirt, e merrte frymëzimin nga e brendshmja e tij, i pëlqente e bukura, njihte sensin e masës, i besonte intuitës së tij, vlerësonte thellësisht tekstin letrar dhe e mishëronte atë në vetvete duke ndërtuar muzikën në raport të ngushtë me të.

Ndërkaq, përgatitjeve të ‘Skëndërbeut’ po i vinte fundi dhe gjithnjë nga gropa e orkestrës vëzhgoja Prenkën me shpresën se mund të dalloja si do reagonte ai ndaj sugjerimeve të pafundme që vinin nga ‘plateja’, nga Komisioni Shtetëror i krijuar për 500 vjetorin e vdekjes së heroit kombëtar. Flitej që opera ishte e gjatë dhe duhej shkurtuar, flitej që libreti i Siliqit kishte mangësi deri ideore, veçanërisht në karakterizimet e personazheve si atë të venecianit, Françeskut, të princave shqiptarë, të vetë Skënderbeut e të tjera sugjerime. Revolucioni kulturor kinez i shtrirë edhe në Shqipëri aso kohe, kishte bërë që të mos luhej repertor i huaj, opera dhe balete, por të nxitej krijimtaria kombëtare, pavarësisht nga niveli, që duhet thënë se kishte edhe mjaft vepra të dobëta. Në Kinë aso kohe (pjesërisht marrë nga praktika sovjetike) gjykimi i veprave të reja muzikore ishte normë kolektive, shumë mund të jepnin mendime, mund të bënin vërejtje bazuar në zërin e masave. Në Shqipëri jo vetëm u aplikua kjo metodë, por u tejkalua. Kështu që edhe opera e Prenkës nuk kishte si i shmangej këtij gjykimi kolektiv apo specialistësh të fushave edhe jashtë muzikore. Prenka donte të mbronte me çdo kusht libretin e Llazarit dhe ashtu bëri sa pati mundësi. Bashkë me libretin ‘sugjerimet’ prekën edhe muzikën. Kështu u shkurtuan arioza e skena, u zhvendosën fragmente e u cenuan personazhe muzikorë, u lëkund seriozisht struktura e veprës. Premiera po afronte për në 17 janarin e 1968-ës dhe orkestrimi i operës nuk ishte ende gati, gjë që u propozua t’i vinin në ndihmë në këtë proces kolegë dhe miq të tij, Mustafa Krantja, Çesk Zadeja, Tisha Daija dhe Tonin Harapi. E ndjente veten ligsht për gjithë ato ndërhyrje në libret e në muzikë dhe aq më tepër pa dëshirën e tij.

Ja si e ka përshkruar Xhanfise Keko në kujtimet ‘Ditët e jetës sime’ atë moment aq vendimtar të jetës së Prenkës: ‘Pas përpjekjeve të mëdha për t’i bindur profesionalisht zyrtarët të cilët kishin vendosur të mos dorëzoheshin, ishte dorëzuar artisti duke ua hedhur mbi tavolinë partiturën e operës, gjest të cilin e kishte shoqëruar me fjalët: “Merreni dhe bëni ç’të doni me të. Verdi shkroi tri orë opera për një prostitutë, ju nuk pranoni tri orë opera për një hero kombëtar!” Pas këtyre fjalëve, Prenkë Jakova kishte ikur më shumë se i mërzitur, i fyer …’

‘Ristrukturimi’ i operës ishte bërë fakt, provat u intensifikuan dhe të gjithë artistët e skenës, por edhe ne të orkestrës poshtë, u mobilizuam për të dhënë maksimumin në shfaqje. Xhoni Athanas, për të cilin ishte shkruar roli, dukej një Skënderbe i vërtetë.[[14]](#endnote-14) Lajtmotivin e tij e gjeje që në nisje e deri në finale të operës. Për Prenkën përparësi merrte drama muzikore historike shqiptare, veprimi i personazheve të shumtë, koralet masive, pa lënë pas dore ariet e fuqishme si ajo e Lekës dhe e Donikës, të cilat gjenin hapësirë të plotë si për të përçuar atë këndueshmëri aq të nevojshme operistike (**Imazh & Audio:** **P. Jakova—*Skënderbeu*—aria e Lekës, Gaqo Çako**).

Pas disa shfaqjeve të operës, kuptoja që Prenka mbetej në pritje të ndonjë sinjali ‘nga lart’ mbi gjykimin e veprës. U shkrua edhe një artikull dhjetë ditë pas premierës, u bë dhe një diskutim në Lidhjen e Artistëve pas disa muajsh dhe ajo që flitej e shkruhej ishte se opera kishte mangësi të konceptimit artistik. Një njeri që aq fort iu përkushtua muzikës, në rastin konkret operës së tij, idealist, pasionant, punëtor i palodhur dhe i kudo-ndodhur si Prenka, nuk është se e përtypi lehtë atë pozicionim të ndryshëm që u mbajt ndaj tij. E vuajti. Thuajse nuk shkroi më. Vetëm një vit e gjysmë jetoi pas *Skënderbeut*.

Ashtu si jo rrallë ndodh, vuajtjet dhe sakrificat përjetohen kur je gjallë, ndërsa meritat dhe fama, kur këto ekzistojnë, marrin jetë pas vdekjes. Në të gjallë kompozitori është tërësisht i dhënë ndaj krijimit të tij, ‘fëmijës’ së tij, duke u bërë i ndjeshëm ndaj çdo grimce të veprës së tij edhe pse perfeksioni mund të mos arrihet kurrë. Krijimi është energjia në lëvizje, proces ky ku përfshihen për së gjalli mendja dhe ndjenjat. Kur largohesh nga jeta, pra nga energjia dhe emocioni i çastit, energjia tjetër që krijohet është ajo e pastra, pozitivja. Ky është dhe momenti kur vlera i kthehet krijuesit. Prenkën e kemi të njësuar me energjinë e pastër, me vlerat që i takojnë dhe që vijnë gjithnjë në rritje.

**Shënime**

1. [Scanderbeg] – Ormondo ti scordasti/ Che sei mio Duce e mio vassallo? (Ormondo, ke harruar qe je drejtuesi dhe vasali im?)—[Është raporti tipik mesjetar mes Mbretit (Skënderbeut) dhe drejtuesit (Duce) të ushtrisë së tij, që duke qenë njëherësh edhe fisnik me titull, është edhe vasal i tij. Pra, raporti i parë është ushtarak, i dyti juridik].

Il brando/ Che cingi a' fianchi tuoi/ Tutto a me l'obligasti, e tutto è mio,/ Né cingerlo tu puoi/ Fuori che pe'l tuo Prence, e pe'l tuo Dio.

[Ormondo] – È vero, ma.../

[Scanderbeg] – ...or vedi in qual impegno/ Col publico interesse/ Posa mia gloria un tuo privato sdegno./

[Ormondo] – Signore, ecco al tuo piè.../

[Scanderbeg] – ... sorgi d'oblio/ Spargo le colpe tue per l'avvenire/ Meglio l'ardir, meglio la man s'adopre./

[Ormondo] – Farò che 'l brando mio/

[Scanderbeg] – Non più taccia la lingua e parlin l'opre./ Torna in Troia.../

[Ormondo] – ... e tu resti?/

[Scanderbeg] – Io coperto da questi/ Selvaggi orrori alle nemiche tende/ M'avanzerò per misurar d'appresso/ Le tracie forze, e regolar me stesso./

Aria – Con palme ed allori/ M'invita la Gloria,/ Con serti di fiori/M'alletta l'Amor./

Amante e guerriero/ Con doppia vittoria/ Di render io spero/ La pace al mio cor. [↑](#endnote-ref-1)
2. Fill pas këtij recitativi do të vijojë aria në formën ABA – ku A do të jetë ‘Con palme ed allori/ M’invita la Gloria,/ Con serti di fiori/ M’alletta l’Amor’, për të kontrastuar në pjesën e mesit (B) ‘Amante e guerriero/ Con doppia vittoria/ Di render io spero/ La pace al mio cor’, dhe për t’ju kthyer në *Da C apo* materialit të A-së ‘Con palme ed allori’. [↑](#endnote-ref-2)
3. Veprimtaria e dendur e Carboni-t si këngëtar virtuoz përfshinte Mantovën e Firencen, Romën, Venecien e gjetkë. [↑](#endnote-ref-3)
4. Gluck-u, i njohur si kompozitori i operës italiane dhe franceze të periudhës së hershme klasike, nuk preferonte zë gruaje për rol kryesor. Në variantin e parë të operës së tij *Orfeu*, kompozuar në Vjenë më 1762, rolin kryesor (Guadagno) ia besoi zërit të një alto castrato-je.  [↑](#endnote-ref-4)
5. Scanderbeg – Tragédie; Prologue: Melpomene, Polymnie, La Magie, L’Amour; 1re acte: Scanderbeg, Osman, Roxane; 2d acte: Scanderbeg, Servilie, Amurat; 3me acte: Roxane, Scanderbeg, Le Visir, Amurat; 4me acte: Servilie, Scanderbeg, Roxane, Amurat; 5me acte: Le Caimacan, Amurat, Le Muphti, Servilie. [↑](#endnote-ref-5)
6. OPERA DE SCANDERBEG – *De MM. de la Motte et de la Serre*

Kjo pjesë është plot me trajta delikate, maksima të shkëlqyera dhe mendime të stërholluara. Muzika është e Zz. Rebel & Francoeur, që të dy të njohur për sukseset e mëparshme dhe mbi të gjitha për operën e këndshme Pyrame & Tysbé. Meloditë e tyre janë të ëmbla e të natyrshme. Të shprehurit e tyre është i saktë, fisnik dhe prekës. Recitativi i tyre është sipas shijes së Lully dhe të Z. Destouches, gjithsesi, pa huazuar në as edhe një vend nga këta mjeshtër të mëdhenj. Divertimentet janë të karakterizuara mirë. Instrumentet flasin me aq forcë e pastërti sa të duket që gjithmonë thonë atë përse bëhet fjalë, kjo nga që tingëllimet janë ato të duhurat për secilën pjesë të Baletit. Të gjitha ariet janë të këndueshme, të thjeshta për t’u mbajtur mend, me karakter e pa kapriço, të lehta e pa çikërrima, të natyrshme e aspak banale. Ata që duan ndjeshmërinë dhe gjeninë, i gjejnë në to; amatorët e punës, njohësit e muzikës, në se nuk kanë pasur njohuri më parë, i gjejnë të natyrshme momentet e shumta të kombinacioneve të ndërlikuara. Shkenca bëhet veçanërisht në akompanjamentet dhe në koret. Në përfundim gjithçka është konturuar mirë; nuk bëhet fjalë për bukuri të rastësishme apo kapriço, bëhet fjalë për entuziazëm dhe reflektim; pa ngërdheshje, gjithçka është e saktë dhe e kuptimtë. Nuk është aspak një punë e rëndë, e thatë, që nuk zë vend, është një art delikat i fshehur, që i ngjan natyrës dhe që zbukuron. Kjo marrëdhënie mes gjeniut, kërkimit dhe shijes, është misteri i muzikës teatrale. Lidhur me poemën, sado e gjetur të jetë, nuk mund ta fshehim që ka të meta të mëdha. Një poemë e këtij lloji është gjithnjë mirë kur ka interes, kur përmban skena të gjalla dhe prekëse, festime të shkëlqyera, mendime delikate dhe arieta fine; me një fjalë, kur është e tillë, si në këtë rast. [↑](#endnote-ref-6)
7. http://baroquelibretto.free.fr/scanderberg.htm [↑](#endnote-ref-7)
8. Në rolet e premierës ishin: (në frëngjisht) Mlle Eremans (Melpomène), Mlle Monville (Polymnie), Mlle Bourbonnois (L’Amour) et Jélyotte (La Magie) pour le prologue, Chassé (Amuralh, grand empereur des Turcs), Mlle Antier (Roxane, sa Sultane favorite), Tribou (Scanderberg, prince d’Albanie), Mlle Pélissier (Servilie, princesse de Servie), Dun (Osman), Jélyotte (Le Muphti, l’Aga des Janissaires), Mlle Eremans (Une Sultane, une Asiatique, une Odalisque), Mlle Bourbonnois (Une Grecque, une Italienne), Cuvillier et Cuignier (Deux Scythes). [↑](#endnote-ref-8)
9. Mihail Ivanoviç, kompozitori i njohur rus i operave *Ruslani dhe Ljudmilla* dhe i *Jeta për Carin*. Kjo e fundit që u bë *Ivan Susanin* u vu në skenë edhe në Shqipëri më 1954. [↑](#endnote-ref-9)
10. ‘Ruskaja Starina’ (S-Petërburg) është botuar në 174 vëllime dhe seritë e botimit janë 1–3, 4–6, 7–9 dhe 10–12. [↑](#endnote-ref-10)
11. Të tjera letra të dërguara nga S-Petërburgu: ‘Mendimi i yt për të shkruar një kantatë dramatike shoqëruar me kuartet është sa origjinal aq dhe angazhues. Por mua më duket që kuartetit i duhet shtuar dhe pianoja, e cila në këtë rast mund të luante rolin e instrumenteve të drunjta. Kështu duke i shtuar kuartetit edhe kontrabasin, kantata jote do të shoqërohej nga një orkestër të vogël. Por thjeshtë vetëm me një kuartet, sado interesant të jetë, nuk është i mjaftueshëm për të përballuar një muzikë dramatike e cila do të kërkonte, herë më shumë e herë më pak, energji të vazhdueshme’ (1 nëntor 1850);

 ‘Motra ime filloi përsëri të merret me harpën (Erminija—që luante shkëlqyeshëm në harpë). Na shkruaj një romancë për tenor dhe harpë, enkas për ne, do ta këndojmë për shëndetin tënd. Pak kohë më parë e bëra Bilibinën të këndojë kavatinën tënde *Есть тихая роща* [Ka një korije të qetë]. E pëlqej shumë atë dhe jam i bindur që po të mos ishte kaq e gjatë dhe e vështirë si akompanjament, ajo do të luhej në çdo vend’. … (San Peterburg, 1 nëntor 1850);

‘Të zgjodha një piano me dru të kuq. Është piano e bukur, e ashtuquajtur koncertore, e butë, tingëllon pëlqyeshëm dhe të ledhaton gishtat’.… (San Petërburg, 19 shkurt 1857) [↑](#endnote-ref-11)
12. Ndër kompozimet e Nolit përfshihen: *Uverturë Bizantine* (që u ekzekutua nga orkestra e Konservatorit, 1938); *Këngë për tenor dhe orkestër* bazuar tek *Gaspari i gjorë* i Paul Verlaine-it; ‘Pranë lumenjve të Babilonisë’, Psalm 137, katër-zërash për kor miks *a capella* (që u ekzekutua nga kori W. P. A., 1938); Botimi i një antologjie me himne me kor të përzier të Kishës Ortodokse Shqiptare, e cila përdoret në Kishat Shqiptare të ShBA; Poemë simfonike *Scanderbeg*; Rapsodi me këngë folklorike shqiptare. Në konservator Noli shkroi tezën e tij *Beethoven-i dhe Revolucioni Francez* që u botua më 1947 dhe që pati jehonë të gjerë. Mes atyre që u shprehën me shkrim ishin kompozitori finlandez Jean Sibelius, shkrimtari gjerman Thomas Mann dhe dramaturgu e kritiku britanik Bernard Shaw.

 Noli shkroi edhe portrete muzikore mbi Claudio Monteverdi-n, Richard Strauss-in, Franz Schubert-in, Arturo Toscanini-n, këngën e Rrapo Hekalit, si dhe kërkime (raporte) mbi muzikën luteriane e gregoriane, apo shënime rreth historisë së veglave muzikore. [↑](#endnote-ref-12)
13. AQSH, F. 14, Fan S. Noli, D. 72. [↑](#endnote-ref-13)
14. Rolet e tjerë në opera u kënduan nga Nina Mula, Ramiz Kovaçi, Kristaq Paspali, Hysen Kurti e Gaqo Çako.

**Referenca**

Bogdanov-Berezovskij, V. *Trashëgimi letrare*, Botimet muzikore shtetërore, Leningrad, Moskë, 1952-1953, vëll. 2, f. 279.

Gibbon, Edward. *Tatëpjeta dhe rënia e perandorisë romake në Lindje* ([The Decline And Fall Of The Roman Empire](http://www.ccel.org/g/gibbon/decline/index.htm) In The East),  Strahan & Cadell, London, 1776–1789, kapitulli [67](http://www.ccel.org/g/gibbon/decline/volume2/cntnt67.htm).

Gura, Milto Sotir. ‘Përpjekja Shqiptare’, T iranë, 1938 (No. 14–15, ff. 117–118); ‘Bota shqiptare’, Tiranë, 1943, ff. 597–602; ‘Buletin për shkencat shoqërore’, Tiranë, 1954, ff. 135-141).

[Guyot](https://www.amazon.com/s/ref%3Ddp_byline_sr_book_1?ie=UTF8&text=Pierre+Francois+Guyot&search-alias=books&field-author=Pierre+Francois+Guyot&sort=relevancerank), Pierre Francois. *Fryma e Atë Des Fontaines*: *apo Reflektime mbi gjinitë e ndryshme të shkencës dhe letërsisë* (L'Esprit De L'Abbe Des Fontaines: Ou Reflexions Sur Differens Genres De Science Et De Litterature), 1757, Vol.4, Kessinger Legacy Reprints, 2010.

<http://baroquelibretto.free.fr/scanderberg.htm>

Koçev, H. H. (Кочев. Х. Х.). ‘Aleksandër maqedonasi, d.m.th. shqiptari’ (Александръ Македонскıй т.е. Албанскıй), S-Petërburg, Tipolitografia P. Golike, 1895.

Noli, Fan S. AQSH, F. 14, D. 72.

Thëllimi, Nedai. Gazeta ‘55’, 2 nëntor, 2002.

## Vertinski, A. ‘Luftëtari i madh i Shqipërisë–Skënderbeu’ (А. Вертинский—Великий воин Албании Скандербег[), Moskë, 10 shkurt 1954;](file:///C%3A%5CUsers%5COwner%5CDesktop%5CSK%C3%8BNDERBEU%20shtator%202018%5C%29%2C%20Mosk%C3%AB%2C%2010%20shkurt%201954%3B%20http%3A%5Clitresp.ru%5Cchitat%5Cru%5C%25D0%2592%5Cvertinskij-aleksandr-nikolaevich%5Crasskazi-zarisovki%5C11) <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vertinskij-aleksandr-nikolaevich/rasskazi-zarisovki/11>

 [↑](#endnote-ref-14)