**Gjon Kolë Kujxhija—‘Një Ilir i Ndezun’**:

në nderim të Gj. K. Kujxhisë

editimi Eno Koço

**Dy fjalë nga përgatitësi i librit**

Jam njohur me veprën madhore të Kujxhisë më 1994 kur shkruaja doktoratën në Leeds, tema e së cilës ishte kënga qytetare shqiptare ku natyrisht kënga e ahengut shkodran zinte vend parësor. Dija diçka për Kujxhinë edhe përpara viteve 1990, këto prej Ramadan Sokolit, por që aso kohe nuk është se merresha me muzikologji e aq më tepër me etnomuzikologji. Më vonë, gjatë shkrimit të doktoratës sime, Albert Paparisto më foli gjatë për Gjon Kolë Kujxhinë. Ishte viti 1997. Me gjithë turbullirat shoqërore të kohës, shtëpia e Albertit në Tiranë ishte për mua një oazë paqeje dhe diturie. Familjen Alberti e kishte në Amerikë, kështu që ishim krejt të qetë të bisedonim gjatë duke e ndërprerë vetëm me ndonjë sallatë në kohën e drekës që e përgatiste aty për aty, gjithnjë në rrëfim e sipër. Albertin dukej ta tërhiqte së tepërmi ‘çështja Kujxhija’ që lidhesh me Parathanje-n e librit Valle Kombëtare, ku Kujxhija shpaloste mendime nga më personalet që kishin të bënin me etnosin iliro-shqiptar dhe që këtë e lidhte me muzikën e kësaj popullsie të lashtë. Veçanërisht befasuese për mua ishte argumentimi që Alberti i bënte tezës së Kujxhisë lidhur me marrëdhëniet në kuartë gjatë këndimit antifonal të burrave dhe grave ‘kurdoherë për fejesë e martesë, edhe në shregull’.[[1]](#footnote-1) Shtjellimi i Kujxhisë në libër, falë transkriptimit në nota që ai kishte bërë të marra drejtpërdrejt nga goja e bartësve të këtij repertori, për Albertin ishte një gjetje, një klasifikim i disiplinës muzikologjike krejt i veçantë për një të ri shqiptar, një argumentim i arritur përmes leximesh librash e traktatesh.

Pra, ky ishte Kujxhija në fillim të njëzetave të tij, me këmbënguljen dhe aftësinë e mbledhësit në terren të këngëve dhe më pas të notëzuesit. Në valën e përftimit të lëndës muzikologjike përmes akumulimit teorik, Kujxhija sa vinte e përforconte bindjet e tij personale për t’i mishëruar në qenien e tij me prirjen e dëshirën, sipas Kolë Ashtës, të një ‘iliri të ndezun’.

Vlen të shënohet këtu se një pjesë e mirë e dokumenteve mbi Kujxhinë arritën të ruhen vetëm jashtë Shqipërisë, në ShBA, ku i vëllai i Gjonit, Angjelini, i cili nuk e pa Shqipërinë që prej vitit 1944 e deri në fillim të viteve 1990, kur dhe i solli materialet e vyera për t’ia treguar familjarëve. Gjatë viteve 1940 Angjelini studionte në Austri dhe pas vdekjes së Gjonit më 1943 e ndjeu si detyrim të shkonte në Venecia dhe të kërkonte ato që ishin lënë pas nga Gjoni.

Duke e parë lidhjen e fortë të edukimit dhe atë shpirtërore të Kujxhisë me qytetin e tij amtar, Shkodrën, e pashë të udhës që në *Hyrjen* e këtij libri të shtjelloj disa momente mbi muzikën dhe muzikantët e këtij qyteti si për të bërë një panoramë mbi traditën e lashtë kombëtare që e karakterizonte këtë qytet ndër shekuj.

Më tej në këtë libër mbi Kujxhinë, pas materialeve të shkruara, do të përfshihet vepra e plotë muzikore e tij e botuar në Firence vetëm tre muaj përpara se ai të humbte jetën në këtë qytet. Shënimet e mija në libër bashkë me shkrimet e personaliteteve muzikorë e letrarë do të renditen kronologjikisht sipas datave të botimit a shkrimit, përfshirë edhe poezitë apo material tjetër i skanuar. Jo i gjithë materiali është dixhitalizuar pasi e kam parë të arsyeshme që disa shkrime dore, programe apo dhe të dy librat e Kujxhisë, njëri i botuar dhe tjetri i pabotuar, të ruajnë origjinalitetin e kohës.

E. K., Leeds—Tiranë, 2018

**EXTRACTS**

from my book *Albanian Urban Lyric Song in the 1930s*, written between 1994–1998, in which I have been most frequently referred to Kujxhija.

Gjon Kolë Kujxhija, the Albanian collector of songs and musicologist from Shkodra, during his studies for musicology in Florence, Italy, published there in 1943 the *Dasëm Shkodrane* (A Shkodra Wedding), the first volume of the *Valle Kombëtare* (National Dances).[[2]](#footnote-2) This is a valuable and unique compilation of wedding songs from the northern Albanian town of Shkodra. The preface (*Parathanje*) of this book analyses the music of these dances, as Kujxhija calls these songs—the Shkodra ritual and practice of wedding and also the shregulla songs.[[3]](#footnote-3) These sung dances are of a genuine local tradition and nature. ‘In Shkodra’–states Kujxhija, ‘we have two kinds of music, or perhaps it is better to say, two different periods of musical creation and development: Period I–extends from ancient times to the occupation of Albania by the Turks. Period II–comprises the period of occupation until the present day. The “dances” belong to the first period; the “aheng songs” to the second.’ Among many particulars of this Preface, Kujxhia states: Today, unfortunately, influenced by foreign music, particularly by that of our neighbours, the Yugoslavs, we perform and feel these tunes in a different manner. All dances in A minor are sung and played as though in G major. Here is an example; the last note A, instead of being regarded as a root note (fundamental) of the tonal chord, in other words, instead of being in the key of A minor, is regarded as the fifth of the dominant of G major, i.e. D, F [sharp]. This is why in the early 1940s Kujxhija was concerned about the endings of songs, the finalis and its harmonic function. By concluding in this manner the harmonic relation is more typical of Slavonic expression. Then, he continues:

To interpret these dances in this way is barbarous, it is the same as making them Yugoslavian, because the completion of the song in the fifth of the dominant is a characteristic of Yugoslavian music. This is the solution of someone observing the problem merely from a theoretical standpoint. It is important to study the spirit of our music particularly that of the mountains and villages, where the harmonic thread which embroiders the tune, even if unobtrusively, is strong. The heavy responsibility that exists and the great mistakes that are made by some people (frequently in the programmes of Radio Tirana), have made many accompaniments to our tunes sound, generally, lacking in any harmonic competence. With a bad ear, and without any basic knowledge of the melodic-harmonic structure of our national music, we are every day unwittingly destroying and killing the national spirit of our music. . . . From the musical point of view, a wrong melodic interpretation makes the music lose its local identity, and tomorrow, when foreign musicologists devote themselves to studying our music and defining its origins, they will be directed towards the wrong sources.

Kujxhija’s concern that ‘the accompaniments to our tunes sound, generally, as though they lack any harmonic competence’ was justified, because in many songs (not only from Kujxhija’s region of Shkodra), especially those in major keys, the subtonic is regarded as tonic. This approach of the modal subtonic was gradually introduced as a legitimate harmonic function and became second nature in the song. As is already known, the modal ‘urban’ harmony which was drawn from the linear homophonic line was innate in the urban songs and so, however limited and predictable, had an identity. The ‘cultivated’ harmony created by professional and semi-professional composer-arrangers, although it was devised with the best intention of enriching the quality of the song, often deviated from its origins. Kujxhija tried to defend his opinion (which in later years was also supported by the next generation of composers, like Çesk Zadeja), that inappropriate harmonisation or the use of thirds above the melodic line make the accompaniment to the song sound foreign and not Albanian. Kujxhija was preparing his second volume, ‘Turkish period’, with 50 songs from the Shkodran Aheng (Heng), but he was tragically killed in a bombardment in Florence during the WWII and left his work unfinished.

**MBI SHKODRANISHTEN APO GEGËRISHTEN NË LIBËR**

Dokumentacioni i mbledhur dhe shkrimi i librit Valle Kombëtare nga Gjon Kolë Kujxhija i përket fillimit të viteve 1940 të shekullit XX, periudhë kur dialekti shkodran apo gegë i gjuhës shqipe ishte jo vetëm identifikues për këtë qytet e krahinë, por edhe vlerë e madhe kombëtare shqiptare pasi kjo gjuhë (më tepër sesa dialekt) vjen e trashëguar nga breza njerëzish të shkolluar që e lëvruan shkodranishten në krijimtarinë e tyre letrare e artistike. *Parathanje*-n e Kujxhisë gjykova të mos kompjuterizohet, pra të mos rishkruhet mbi bazën e tekstit të shtypur të librit, por vetëm të skanohet. Kësisoj do të ruhej cilësia e botimit italian (Tipografia ‘Il Cenacolo’), e cila është e një standardi të lartë në faqosje, në kombinimin e notëzimit me vargjet e poezive të këngëve, në përmasat e fletës e të tjera detaje të imta që ndoshta vetëm syri i muzikantit mund t’i vlerësojë dhe çmojë siç duhet. Por skanimi do të ruante edhe vulën e kohës për sa i përket shkodranishtes që botuesit italianë janë munduar ta realizojnë me përkushtim të veçantë. Aty këtu, natyrisht, ka dhe gabime ortografike e gramatikore në shtypshkrim, por kjo gjë nuk ja ul aspak vlerën këtij edicioni unik. Shkodranishtja e kohës merr vlera të veçanta për nga artikulimi muzikor i fjalëve, për theksat e përdorura ndër zanore që janë të shumëllojshme dhe që vetëm specialistë të paktë të fushës janë në gjendje të vlerësojnë seriozitetin e shkruesit e botuesit. Disa prej shkrimeve kritike ndër gazeta e revista që dolën në vitin e parë të botimit të librit dhe që janë shkruar në shkodranisht a gegërisht, edhe për këto gjatë procesit të kompjuterizimit kam bërë kujdes të ruaj sa ka qenë e mundur theksat e zanoreve. Por duke mos qenë kompetent në këtë fushë e kam pasur të nevojshme të thërras në ndihmë një ndër të paktit specialistë të fushës dialektologjike, Ardian Ndrecën, i cili pati mirësinë dhe fisnikërinë t’i përgjigjet kësaj thirrje.

Në të tjera shkrime të shkodranishtes e gegërishtes së shkruar të përfshira në libër, herë janë përdorur theksat mbi zanore e herë jo. Në këto raste kufiri midis gegërishtes dhe shkodranishtes ka qenë fare pak i përcaktuar. Por ka edhe raste kur artikullshkruesit përdorin qartazi shkodranishten, por pa përdorur theksa mbi zanore, me pak fjalë gjuhën e shkruar e kanë përdorur e përshtatur sipas asaj të folur. Këto shkrime janë lënë në variantin e tyre të botuar për të ruajtur kësisoj integritetin e shkruesit me mënyrën e tij të të folurit të shkodranishtes a gegërishtes orale që më së shumti përdoret edhe sot. Së fundi, ka dhe shkrime kur gjuha e folur shkodranisht është hedhur në letër 12 ashtu siç e ka ndjerë folësi, pa qenë fanatik që në letër të jetë ndryshe, më e ‘kultivuar’, pra që ka dashur të marri pamjen e një diskutimi a rrëfimi e jo të një artikulli. E kam përshëndetur e respektuar paprekshmërinë e autorit.

Editori

**HYRJE**

Shkodra, muzika dhe disa nga muzikantët e saj Shkodra është ‘njëri nga qytetet më të vjetër të Evropës. Data e themelimit të tij nuk dihet, por mëton të ketë qenë kryeqyteti i mbretërve ilirë rreth vitit 1000 para erës sonë. Qyteti, sado që për shekuj ka qenë sunduar nga mbretërit e tij vendas dhe ka qenë gjithmonë i banuar nga fiset trako-ilire’ të cilat tani përfaqësohen nga shqiptarët, herë pas here kaloi në dominimin e galëve, romakëve, Perandorisë osmane, gotëve, bullgarëve, serbëve, venecianëve, dhe në fund të turqve, të cilët e shtinë në dorë në 1477 të erës sonë. Për mbi njëqind vjet nën sundimin turk Shkodra qeverisej nga pashallarët shkodranë vendas, dhe vetëm pas luftës së Krimesë ajo u qeveris drejtpërdrejt nga Konstandinopoja, mirëpo falë maleve të saj ajo gjithmonë ka qenë gjysmë e pavarur’.[[4]](#footnote-4) Shkodra, si qyteti kryesor i Shqipërisë së Veriut, kishte dhe peshkopatë. Nën pushtimin turk, kisha e dikurshme e Shën Stefanit u shndërrua në Xhami e Plumbit. Rreth vitit 1780, qyteti kishte 50.000 banorë dhe ishte qendra kryesore tregtare për Ballkanin Perëndimor. Ja se si e përshkruan James Creagh qytetin në verën e vitit 1875, periudhë kur Kasem Xhurri e më vonë Palokë Kurti kishin nisur të ‘shkodranizonin’ këngët e tyre:

Qyteti, i shtrirë buzë liqenit, … me shtëpi të rrethuara nga mure mbi njëzetë këmbë të larta, zakonisht të vendosura në mes të kopshteve të bukura plot lule; rrëke uji gurgullojnë ëmbël në mes të rrugëve dhe rrugicave;... aromat nga më të këndshmet mbushin ajrin;... Kur mbyllen portat e këtyre shtëpive tërheqëse, Scutari duket si një labirint me gurë.[[5]](#footnote-5)

Për ata që e kanë parë [Shkodrën], madje edhe si vizitorë kalimtarë, ajo gjithmonë i ka magjepsur jo vetëm me bukurinë e pozicionit dhe mjedisit të saj, por edhe me çudinë e banorëve të saj, zakonet, veshjet dhe sjelljen e tyre.[[6]](#footnote-6)

Në përshtypjet e para e të shpejta të një udhëtari tjetër para vitit 1880, thuhet:

Vendasit, edhe pse të një race, mund të ndahen në tri klasa, me ndryshime shumë të mëdha në sjellje dhe karakter. Në të parën, bën pjesë muhamedani shqiptar. Ky quhet‚ ’shqiptari i ashpër me fustanellë te gjuri’[[7]](#footnote-7) – në Shqipërinë e Veriut, ai gjendet kryesisht në qytete. Ai është aristokrati, ndoshta pronari i tokave në malësi, të cilat ai ua jep me të tretë fshatarëve arnautë, që banojnë në pronat e tij … dhe ai pi raki i qetë pa halle … ecën krenar… me fustanellën e tij borë të bardhë e pala-pala, apo me fundin e tij, që i tundet sa majtas dhe djathtas kur ecën i kapardisur – ai është me të vërtetë një figurë impozante.…

Së dyti, kemi qytetarin e krishterë të kishës latine … meqë është i krishterë ligji nuk e lejon që të mbajë armë…këta të krishterë janë të gjithë tregtarë ose shitës, shumë prej tyre të pasur, por që nuk guxojnë të bien në sy, sepse jetojnë me frikë dhe ankth nga komshinjtë e tyre pa skrupuj, të cilët në shumë raste e kanë plaçkitur lagjen e të krishterëve. Gjendja e tyre është e njëjtë me atë të çifutëve në Evropën mesjetare …

Pastaj vjen klasa e tretë e popullsisë, më interesantja nga të gjitha, fshatarësia – ose ndryshe, malësorët, sepse në Shqipërinë e Veriut nuk ka gjë tjetër veç maleve. Këta janë shqiptarët-arnautë, siç e quajnë veten – një racë e fortë, e ashpër gati e egër, e pavarur, e pamposhtur nga turqit … duket qartë që ata janë një racë e vjetër dhe fisnike… sjellja me politesë, delikatesa e perceptimit dhe e taktit të këtyre malësorëve, edhe pse e egër, është mjaft e këndshme.[[8]](#footnote-8)

Duke u afruar 60 vite më vonë, në njërin nga shënimet kritike për një koncert të mbajtur në Shkodër në vitin 1938, ka disa rreshta ku thuhet se repertori i bandës frymore përmbante marshe, valse, mazurka, polka dhe lloje të tjera muzike, dhe se këto ishin pjesë përbërëse e jetës muzikore të Shkodrës në mesin e shekullit XIX:

Pse, muzika në Shkodër ka nji hístori: Në qytetin t’onë, për nji varg rrethanash, muzika ka qen nji ushqim shpirti ç’prej kohve të hershme, sikur e rrëfen lirismi i kangëve, valleve dhe melodive të sajueme prej shkodranve. Qe, afër njij shekulli mâ parë, mandej, në Shkodër, kanë qenë organizue prej disa italjanve t’aftë, banda muzikore, kore dhe orkestra të plotësueme ndër të gjitha pikpamjet.[[9]](#footnote-9)

Hapat e parë të muzikës së kultivuar në Shkodër shënohen në fund të shekullit XIX dhe në gjysmën e parë të shekullit XX. Muzika kulte e këtij qyteti shfaqte dy prirje kryesore; njëra, me kahje nga muzika qytetare shkodrane dhe tjetra, drejt asaj të malësisë, kryesisht të Mbi-Shkodrës. Prirja e parë u përqafua, midis të tjerëve, nga Palokë Kurti (1858-1920) dhe Frano Ndoja (1867-1923), ndërsa e dyta nga Martin Gjoka (1890–1940). Rëndësia e tyre qëndron jo vetëm tek orientimi, por dhe tek identiteti i tyre i fortë si një art i ri savant me rrënjë në qytet e malësi, veçori këto që morën rëndësi të madhe për afirmimin e identitetit të muzikës kulte me tipare lokale, shkodrane.

**Kasem Xhurri**

U lind në Shkodër më 1837 dhe vdiq po këtu më 1887. Ishte ndër muzikantët më të shquar të ahengut shkodran që, sipas Kolë Gurashit në dorëshkrimin e tij *Hengu Shkodran* (1955), Xhurri e ka ‘shqyptarizue melodin’ dhe ‘u dha me shpirt me permirsue ahengun shkodran, tuj dredhue melodit bizantine në trajtën e valleve shkodrane’.[[10]](#footnote-10) Kasem Xhurri prej Ajasme i binte sazes dhe me të nxirrte këngët e tij mbështetur në nocionet orale të makameve tradicionale turke (jo të makameve klasike) për t’i stilizuar dhe shkodranizuar ato. Xhurri mërgoi që në moshë të re në Stamboll dhe Izmir ku punoi si shegert ndër kafe-muzikë prej nga përvetësoi përdorimin e peshrefeve dhe taksimeve turke për t’i përshtatur në trajtën e joneve shkodrane. Xhurri la gjurmë të forta në meloditë e këngëve ashtu edhe në vjershërimin popullor me theks të fortë humori. Palokë Kurti Palokë Kurti (1858–1920) mund të thuhet që është nismëtari i muzikës së kultivuar shqiptare, ndër më të shquarit lëvrues të këngës qytetare shkodrane dhe ai që përdori notëzimin si bazë për këto këngë. Lindi në një familje artizanësh nga Shkodra. ‘Mësimet i kreu në Shkollën Popullore të Fretënve dhe si mësues muzike pati mjeshtrin Giovanni Canale’.[[11]](#footnote-11) Që në moshë të re u lidh me grupet e ahengut prej të cilëve përvetësoi mënyrën e tyre të këndimit dhe ekzekutimit duke thurur edhe vetë vargje sipas stilit të ahengxhinjve. Kur u themelua në Shkodër orkestra e parë frymore në 1878, ai u fut në të si instrumentist dhe pas dy vjetësh u bë drejtuesi i saj. Viti 1878 përkonte me Lidhjen e Prizrenit dhe Kurti i ndikuar prej saj iu kushtua propagandimit të ideve kombëtare. Për idetë e tij liberale e patriotike, Kurti u persekutua disa herë radhazi; për tu përmendur janë internimi i tij i parë në Azinë e Vogël (1885-86), i dyti në Grosau, Austri (1916-17), si dhe burgimi prej dy muajsh në 1919, në ishullin e Korfuzit. Pas internimeve nga turqit, austriakët e francezët, në vitet 1890 ai kthehet në Shkodër dhe i përkushtohet kompozimit duke drejtuar njëkohësisht edhe korin e kishës. Pas një jete intensive e të mundimshme, Kurti vdes në 31 dhjetor 1920. Gurashi-Sheldija e përshkruajnë kështu humbjen e tij në shkrimin e tyre tek ‘Ahengu Shkodran’: ‘Kur vdiq, për nderim, pazari i madh dhe dyqanet e Shkodrës u mbyllën në shenjë zie; në funeral morën pjesë afro 2000 vetë’.

Kurti krijoi modele të përkryera të këngëve të ahengut, sidomos të atyre të dashurisë, natyrisht me frymë orientale por me një frymëzim të vërtetë personal, të bazuar në traditën ballkanike dhe sidomos në atë të këngës më të vjetër qytetare shkodrane. Nga ana tjetër orkestra frymore që Kurti drejtonte luante pjesë të repertorit kryesisht fanfaresk si marshe, mazurka, valse, potpuri, por edhe fragmente operash, arie turke etj. Pjesët ishin të përshtatura posaçërisht për atë formacion nga Giovanni Canale dhe vetë Palokë Kurti, por luheshin dhe pjesë të aranxhuesve të huaj. Në karrierën e tij si kompozitor, secila nga të 17 këngët e krijuara prej tij përfaqësonte në vetvete një pikësynim të caktuar artistik. Një pjesë e këtyre këngëve me kalimin e kohës e humbën autorësinë për t’i kaluar anonimitetit e për të mbetur thjesht këngë të repertorit qytetar shkodran. Por ajo që do të shënonte ngjarjen e rëndësishme muzikore në shkallë kombëtare, ishte kompozimi më 1881 i marshit ‘Bashkimi i Shqipnis’—*partiturë për Bandë*, ndoshta e para partiturë e muzikës shqiptare mbërritur deri në ditët tona. Duke e thelluar prirjen kombëtare, Kurti kompozoi dy potpuri me këngë popullore shkodrane me titullin ‘Argëtimet muzikore të gjyshavet t’onë’, edhe këto të shkruara me përgjegjësi profesionale e me kaligrafi të bukur.

Vlen të shënohet se përpara dhe gjatë kohës së Kurtit, muzika qytetare e ahengut shkodran ishte muzikë e pashkruar dhe pothuajse krejtësisht e huazuar nga muzika turke. Në këngët qytetare të kompozuara nga Kurti si ‘Për mue paska ken kismet’ dhe ‘Marshalla bukuris s’ate’, nga njëra anë duken qartë marrëdhëniet e ngushta me këngët e ahengut dhe, nga ana tjetër, shihet individualiteti i tij i fortë si kompozitor kompetent; të dy këta elementë të vlefshëm çuan në krijimin e atij tipi të ri kënge që do të njihej si *kënga popullore qytetare shkodrane*.

**Martin Gjoka**

Një nga figurat e shquara të muzikës që e zhvilloi aktivitetin në qytetin e tij të lindjes, Shkodër, ishte Martin Gjoka (1890–1940), françeskan, i cili fillimisht mori mësime muzike në Shkodër nga Frano Ndoja dhe më vonë, gjatë viteve 1908–1913, studioi teologji në Salzburg si dhe mori të tjera mësime për kompozicion nga P. Hartmann Handerland (von An der Lan-Hochbrunn). Është autor i disa veprave vokale dhe instrumentale, ndërmjet të cilave vend të veçantë zë ‘Dy lule mbi vorr të Skanderbegut’, për orkestër të plotë (1919?–1932). Ai krijoi stilin e vet melodik të mbështetur fort në folklorin muzikor të zonës së Mbi-Shkodrës si dhe në këngët qytetare. Shembull i spikatur i kësaj prirjeje është pjesa orkestrale ‘Nji vjollcë shkodrane’, e cila trajton motive të këngëve qytetare, sidomos të tipit të përcjellësit instrumental të ahengut. Kjo lloj melodie, shpesh me zbukurime të shumta dhe me frymëzim nga strukturat jo-diatonke të Lindjes së Mesme, është tipike për qytetin e Shkodrës.

**Pjetër Dungu**

U lind në Shkodër dhe mësimet e para i mori nga kompozitori Martin Gjoka. Që në moshë të re mësoi të luajë në oboe dhe trombë dhe më vonë studioi harmoni dhe piano. Gjatë viteve 1920 Dungu kompozoi kryesisht marshe për orkestër frymore dhe nga viti 1926 deri me 1938 punoi në bandën e Gardës së Tiranës. Gjatë viteve 1930 Dungu u përqendrua në këngën lirike qytetare shqiptare. Ai i mblodhi këto këngë, i harmonizoi, i përshtati për zërat e këngëtarëve lirikë duke u krijuar atyre shoqërimin pianistik (klavirin), dhe një pjesë të konsiderueshme të tyre i orkestroi. Në vitin 1940 Dungu punoi në Durrës si drejtues i bandës, ndërsa bashkëpunimi i tij i mëvonshëm me Radio Tiranën si shoqërues i këngëtarëve popullorë zgjati deri më 1943. Dungu shkroi një numër të konsiderueshëm këngësh dhe më 1941 ai shkroi Fantazinë për bandë, të titulluar ‘Albania’. Vepra që e përjetësoi veprimtarinë e Dungut ishte përpilimi unik që ai i bëri një librit m e këngë të notëzuara, *Lyra Shqiptare*, botuar në Itali në 1940. Libri përmban pesëdhjetë këngët qytetare ndër më të njohurat e asaj kohe.

**Kolë Gurashi**

Mbledhësi e formuesi i një serie këngësh shkodrane, Kolë Gurashi (1880–1971) pati hartuar një përmbledhje të kujdesshme të këngëve të ahengut (1953), të quajtur ‘Hengu Shkodran’. Përmbledhja është në dy volume; i pari, përmban historinë e këngëve të ahengut, analizën e teksteve dhe të muzikës së tyre, si dhe biografitë e përshtatësve të këngëve, kompozitorëve, këngëtarëve, instrumentistëve dhe të dhëna të tjera mbi ata që i ‘shkodranizuan’ dhe ‘i formuan këngët’; i dyti, përfshin tekstet e 327 këngëve. Gurashi nuk i kategorizon këngët sipas perdeve, por sipas radhitjes së këngëve të ahengut. ‘Fillon Taksimi (Preludio) e Hixhaz peçrefi (Postludio) e fillon kanga në Dyqa’—shkruan Gurashi dhe më tutje jep shembuj të shumtë të llojeve të Dyqah-ut, që nga i pari tek i teti, bashkë me këngët që ato përfaqësojnë. Të njëjtën gjë bën për Zil-in (e i, ii, iii, iv, v, vi) e kështu me radhë deri tek e fundit, Ushkur Hava.

**Ramadan Sokoli**

Etnomuzikologu shqiptar Ramadan Sokoli (1920–2008) studioi dhe botoi libra të shumtë me shembuj melodish e këngësh folklorike e tradicionale, të cilat i mblodhi dhe i transkriptoi gjatë ekspeditave të tij. Në librin e tij *Folklori Muzikor Shqiptar*, Sokoli bëri përpjekjet më të hershme për klasifikimin e perdeve të përdorura në Shqipëri. Studimi i Sokolit ka qenë shumë i dobishëm për etnomuzikologjinë shqiptare për mënyrën se si ai i ka kategorizuar shkallët modale që përdoren në muzikën qytetare të vendit. Sokoli ka vënë në dukje se ahengxhinjtë apo sazexhinjtë, sidomos ata të veriut të Shqipërisë, i kodifikonin repertorët e tyre sipas grupeve të këngëve dhe melodive instrumentale, të renditura sipas perdeve në të cilat ato ishin krijuar. Në fakt, të ‘dymbëdhjetë makamet’ kanë qenë shumë popullore në Shqipëri, madje ka një këngë qytetare shkodrane të titulluar ‘Në (me) dymbëdhjetë makame’.

Sokoli sqaron:

Makamet janë shkallë modale të ardhuna nga sfera e kulturës turko-arabe-persiane, të cilat i përhapi dyndja e osmanëve si ndër ne ashtu edhe në folklorin e viseve të tjera të Ballkanit. Secila nga këto shkallë shquhet për strukturën o për shprehitë e veta. Ato shquhen gjithashtu për një ‘etos’ pothuejse të gjithëndruershëm që shkon nga butësia, nga ambëlsia dhe nga afshi ma i madh i epshit deri te dhimbsunia e pikëllimit. Aty këtu populli ynë i tjetërsoi këto shkallë të përvehtësueme tue ia përshtatë pak a shumë shijes së vet. Po të krahasojmë p.sh. jonet e shkallës ‘dyqah’ ose ‘hixhaz’ në ahengun tonë me atë të ‘hixhazit’ arab, turk, persian, azeirbaxhanas, bullgar etj. do të bindemi se sa ndryshojnë ndër vete.[[12]](#footnote-12)

Në kategorizimin e tij R. Sokoli përfshin dymbëdhjetë perde. Këto dymbëdhjetë perde të përdorura dikur nëpër ahengjet shqiptare pasohen nga titujt e këngëve, të cilët ilustrojnë marrëdhëniet e tyre me perdet. Për sa i përket *taksimit*, Sokoli e ka karakterizuar atë si ‘një farë preludi në repertorin e ahengut … me ritëm të lirë (*ad libitum*), pa ndonjë trajtë të paracaktuar’.[[13]](#footnote-13) Ndërsa lidhur me *peshref*-in (tip preludi instrumental zakonisht në katër pjesë, i përdorur për ‘fillimin e ahengut’), R. Sokoli shkruan se

*peshrefi* është një pjesë instrumentale që shtjellohet me ritëm të rregullt dhe të gjallë si rondo në trajtë 4–6 pjesore, duke përsëritur vazhdimisht elementët e temës kryesore. Në ahengun e Shkodrës njiheshin katër *peshrefe*: me të parin e tyre fillonte repertori i kodifikuar, prandaj quhej *fillimi i ahengut*.[[14]](#footnote-14)

Gjithnjë sipas Sokolit, ahengxhinjtë e dikurshëm shqiptarë nuk i pëlqenin transpozimet (për shembull, atë të perdes *Dyqah* në një lartësi tjetër tingulli) për arsyen se shenja e tyre dalluese, para së gjithash, ishte tonika dhe pastaj renditja e gradëve të shkallës. Është fakt se, sidomos në gjysmën e dytë të shekullit XX, identifikimi i secilës lartësi tingulli nga shkalla bazë ka humbur shumë nga roli i tij i dikurshëm.

**GJON KOLË KUJXHIJA**

Sipas Ernest Koliqit e Tonin Harapit, Gjon Kolë Kujxhija u lind në Shkodër më 11 maj 1920. Një datë tjetër të lindjes së tij e jep Tonin Zadeja, i cili shënon atë të 19 shtatorit 1919.

Familja e Kolë Kujxhisë përbëhej nga pesë djem dhe dy vajza. Prirja muzikore Gjonit iu shfaq që në moshë të njomë. Sipas Tonin Zadesë, shtëpia e Kolës, të atit të Gjonit, ishte ‘skena e parë ku vëllezërit, motrat dhe bashkëmoshatarët e familjeve fqinjë me ta, këndonin dhe recitonin’ (T. Zadeja, ‘Në 60 vjetorin …’, 1993). Ndërsa Injac Kujxhija, vëllai i Gjonit, kujton përmes fjalës së tij me rastin e 55 vjetorit të vdekjes së Gjonit: ‘Ishte orkestrina familjare e formuem nga vllaznit: Ndoc, Gjon e Lin së bashku me kushrinin tonë, muzikantin popullor, Rud Gurashi, që formojshin orkestrinën mandolinatë. Ndër raste datëlindjesh e emnash, u mblidhin të gjithë në shtëpinë tonë, e aty me kangë të bukura familjare, e me pjesë nga melodramat e kompozitorit të talentuem Dom Mikel Koliqi e klasike, shpërthente entuzjazmi i të gjithvet. Mandej ky grup do tu kthente në kor serenatë, tue përcjellë nëpër shtëpija miqt e ftuem. Dhe kangët nga Schubert-i, si Serenata etj., e ‘Va pensiero’ të Verdit, ushtojshin armonishëm nëpër rrugët e zbrazta të qytetit. Kje Gjoni që me anë të disqeve na njofti me muzikantat e mëdhaj botnor si: Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi etj’.

Grupit familjar të Kujxhijave iu shtuan më vonë edhe djem dhe vajza të lagjes Gjuhadol, lagje kjo e mirënjohur e Shkodrës. Në këto argëtime ku fëmijët e të rriturit luanin në instrumente e këndonin në kore nën meloditë e valleve të kënduara të martesës e të shregullave, Gjoni mjaft natyrshëm vihej në rolin e organizuesit së ‘shfaqjeve’, të cilat shpërbleheshin me duartrokitjet e prindërve të fëmijëve pjesëmarrës. Gjoni ‘këndonte shumë bukur si solist e ndër kore, si bas, luante në teatër dhe merrte pjesë në orkestrina me kitarë’ (Harapi, ‘Jeta e Re’, 1991).

**Arsimimi**

‘Pas shkollës fillore, Gjon Kujxhija vazhdon mësimet pranë liceut “Illyricum” të Etënvet Françeskanë. Që në klasat a para të këtij liceu ai tërheq vëmendjen e kompozitorit, organizatorit dhe drejtuesit të shquar të veprimtarive muzikore në qytetin e Shkodrës, Atë Martin Gjoka’ (Tonin Zadeja, ‘Në 60 vjetorin …’, 1993). Pra, krahas mësimeve të përgjithshme në gjimnaz, Gjoni i kushtonte një kohë të mirë thellimit të njohurive të 20 tij me mësimet bazë të muzikës, gjë që e bënte qoftë në mënyrë autodidakte apo dhe ‘si korist dhe instrumentist dhe, më pas, edhe si aktor në Shoqërinë Antonjane’ (Tonin Zadeja, ‘Në 60 vjetorin …’, 1993). ‘Pas mbarimit të shkollës së mesme (1939) shkoi për studime në konservatorin ‘Luixhi Kerubini’ në Firence’ (Harapi, ‘Jeta e re’, 1991).

Në trashëgiminë dhe vazhdimësinë e pandërprerë të një kulture, si ajo e Shkodrës, nuk mund të flitet për koincidenca; i tillë është fakti që ‘aty nën drejtimin dashamirës të muzicistit të shquem At Martin Gjoka, [Gjoni] përparoi shpejt e mirë si në përdorim të veglavet muzikore ashtu në teorína të muzikologjís’—shkruante Ernest Koliqi në ‘Shêjzat’ më 1963. Atë Martin Gjoka, mund të thuhet me plot zë, është krijuesi i një gjuhe muzikore specifike shqiptare e cila rrezatoi tek mjaft kompozitorë shkodranë, që të gjithë e dimë që kanë qenë në pararojë të artit muzikor shqiptar. Ky ishte dhe fati i Gjonit. Sa më shumë kohë kalon, aq më tepër ndjehem i privilegjuar që kam mundur të shijoj i pari nëpërmjet drejtimit të orkestrës, ngrohtësinë, përzemërsinë e thjeshtësinë e simfonisë Gjokës, ‘Dy lule mbi vorr të Skanderbegut’. Ky ishte pra burimi, apo më mirë At Martini me orkestrën frymore të tij do të bëheshin frymëzimi nga ku Gjoni do të merrte eksperiencën e parë si muzikant dhe më pas rrugën drejt Firences për të studiuar në konservatorin ‘Cherubini’ të atij qyteti të artit. Nuk mund të lihet pa përmendur që në Shkodër ishte dhe poeti dhe folkloristi i shquar, Atë Bernardin Palaj, i cili bashkautor me Atë Donat Kurtin, bëhen përpiluesit e veprës së mirënjohur ‘Visaret e Kombit’, vëllimi II (*Kangë kreshnikësh* dhe *Legjenda*) dhe që Koliqi e përshkruan Palajn si ‘frati gjenjal i depertuem në sekretet mâ të thella të muzikës e të poezís’ (Koliqi, ‘Shêjzat’, 1963). Koliqi shton po aty se Atë Palaj ‘sigurisht e udhëzoi [Gjonin] kah vleftësimi i motiveve popullore dhe ia zgjânoi horizontet artistike me at enthuziazëm të ndritun qi edhe atê vetë e pushtonte si para zânit të dalun nga msheftësít e zêmres së popullit ashtu para kryeveprave të muzicistave të mëdhej botnorë’ (Koliqi, ‘Shêjzat’, 1963).

Studimet e Gjonit u prenë në mes nga një bombardim ajror që përfshiu edhe shtëpinë ku ai banonte e shkruante veprat e tij muzikore. Ishte kjo ngjarje që shënoi ditën fatale të 25 shtatorit 1943. Nëntë muaj më pas, Kolë Ashta do të kujtonte: ‘Në një ças iu mbush mendja me shkue kah shtëpija për të krye nji punim muzikuer. Shokët iu lutne që të rrinte me ta. Nuk ndëgjoi. Por sa kishte çelë pentagramat ulurijti kushtrimi ajruer. Edhe këtu iu lutne njerzit e shtëpis. Nuk ndëgjoi të zbresi në strehim me ta’ (Ashta, ‘Bashkimi i Kombit’, 1944). Ndërsa Koliqi 20 vjet më vonë do të kumtonte se ‘muzicisti shkodran Gjon K. Kujxhija qi në lule të rinís dhe në vlug të fuqive krijuese vdiq tue pasë moshën njizetrivjeçare në bombardimin qi pësoi Firenze me 25 shtatuer 1943’ (Koliqi, ‘Shêjzat’, 1963).

U ndërprenë vitet studenteske të Gjonit, u ndërpre muza e tij djaloshare, për t’u zëvendësuar me veprën e tij të pashembullt, të papërsëritshme, unikale në historinë e muzikologjisë shqiptare.

**Hulumtimi dhe vepra**

Në 1943 Gjon Kujxhija botoi në Firence librin *Valle Kombëtare* (Dasëm Shkodrane), vepër kjo krejt e përveçme edhe për ditët e sotme të valleve të kënduara të dasmës shkodrane.[[15]](#footnote-15) Mustafa Krantja në artikullin e tij ‘Valle Shkodrane’ të 26 korrikut 1944 e paraqet kështu librin e Kujxhisë: ‘Libri ndahet në tri pjesë: në fillim nji parathanje shumë e mirë në të cilën auktori shoshitë probleme me randësi të madhe të muzikës s’onë. Pjesa e dytë përmban një spjegim të hollësishëm të zakoneve të fejesës e martesës në gjindjen katolike të Shkodrës. Vallet qi titullojnë librin janë rrjeshtue në pjesën e tretë të tij’ (Krantja, ‘Bashkimi i Kombit’, 1944). Pra, ashtu siç e vë në dukje edhe Krantja, Parathënia përmban shtjellimin teorik të lëndës, i cili përshkohet nga erudicioni i gjerë e guximi i shtrimit të tezave me synimin për të paraqitur një vepër thellësisht kombëtare, si për të përforcuar gjenezën e shqiptarit të hershëm, apo siç pohon Kolë Ashta se Gjoni ‘gjatë bisedës u mundonte me e lidhë mendimin me emnin Ilirí’ (Ashta, ‘Bashkimi i Kombit’, 1944). ‘Dokët, Fejesa—Martesa’ është pjesa e dytë teorike e librit, ajo që pason *Parathanje*-n, ku jepen 115 shpjegime mbi këto rituale të hershme vendore. Pas këtyre dy pjesëve të shkruara teorike, vjen notëzimi i 52 valleve të kënduara bashkë me tekstin e tyre poetik që është i vendosur nën nota, ashtu siç është e rregullt të bëhet, por teksti jepet edhe në formën e një vjershe të shkruar më poshtë ku shihet qartë rima, rrokëzimi dhe natyra e vargut. Në fund të faqes vihet dhe shënimi se ku dhe kur këndohet vallja. Ja disa shembuj: ‘Me ket valle fillon rituali i martesës. Këndohet kah djali t’ejten paradite’; ‘Kurdoherë për fejesë dhe martesë. Edhe në shregull’; ‘Me ket melodi edhe vjerrsha tjetër’; ‘Kah djali kurdoherë para marteset’. Të këtilla shënime jepen në fund të çdo valleje të kënduar.

Që prej viteve të Shkodrës për të vijuar me ato të Firences, Kujxhija ishte në procesin e krijimit e një vetëdije personale, e cila bazohej e konsolidohej nga burime të ndryshme, të shkruara dhe gojore, duke i dhënë atij gjithnjë e më tepër siguri për t’i hedhur në letër në ato që ai besonte. Parësorja e kësaj vetëdije ishte e të qenit autokton në këtë dhé, prejardhës i iliro-trakasve, ‘pjestarë të familjës së madhe indo-europjane [që] i përkasim prendimit, por tue mos lanë m’anësh pozitën geografike t’onën, dhe sidomos historinë’ (Kujxhija, Parathanje, VIII). Në një artikull tek ‘Bashkimi i Kombit’ më 12 shtator 1944, artikullshkruesi me pseudonimin ‘O’ do të nënvizonte se Kujxhija ‘asht i mendimit se, sikur gjuha, gjaku, doket janë ruejtë të pastërta ndër ato male qysh prej të parve ilirtrakës, edhe muzika asht mbajt e paprekun’. Një shpjegim më të detajshëm mbi këtë muzikë të ‘paprekun’ e jep edhe Robert Prennushi në shkrimin e tij ‘Një thesar i ruejtun e i trashiguem i pastër për pesë shekuj, “Valle Kombëtare”, nga Gjon Kolë Kujxhija’.

Pozitën gjeografike të Shqipërisë si ‘nji urë kalimi qi ka bashkue prendimin me lindjen’, Kujxhija e sheh të reflektuar edhe në muzikën kombëtare dhe, siç njihen më gjerësisht, në vallet e kënduara të dasmës shkodrane, ku mashkulloren me femroren, maxhoren me minoren, të gëzueshmen me mistiken, i gjen si ‘shprehje kjo e vërtetë e shpirtit të rracës s’onë’ (Kujxhija, Parathanje, VIII). Ai nënvizon një fakt që shumëkush në praktikën e këtyre valleve të kënduara mund të ndjejë aromën e freskët e të këndshme të tyre, kënaqësinë që përftohet nga thjeshtësia e bukuria e tyre, por që jo shumëkujt i shkon në mendje të dallojë ‘se gadi të gjitha këto melodí fillojnë në “magjore”, por të gjitha pa përjashtim do të mbarojnë në “minore”. Kjo âsht nji tjetër karakteristikë e këtyne valleve’—do të shpjegohej Kujxhija në faqen VIII të Parathanje-s së tij. Këto lloj vrojtimesh muzikologjike të një djali në fillim të të njëzetave të tij, bënin fjalë për një hulumtues të vëmendshsëm, njohës të repertorit të valleve të kënduara të dasmës së qytetit dhe bashkësisë së tij, për një të apasionuar thellësisht ndaj ‘jonsìve/melodìve’ me të cilat Gjoni ishte ushqyer. Kujxhija që në faqen e parë të Parathanje-s së tij do të shpaloste njohuritë që ai kishte për muzikën në Shkodër, etapat që ajo kishte kaluar ndër shekuj. Ishin njohuri këto të marra nga shkodranë eruditë, njëri nga të cilët ishte ‘folkloristi i njoftun dhe muzikanti i vlerët P. Bernardin Palaj’—siç e konsideronte këtë personalitet shkodran Gjon Kujxhija. Edhe Ernest Koliqi ia njihte këtë ‘dobësi’ të Kujxhisë për Palajn kur në përvjetorin e njëzetë të vdekjes do ta përkujtonte atë mes të tjerash me këto fjalë: ‘Flitte me bindim t’evarshëm për At Bernardin Palaj, frati gjenjal i depertuem në sekretet mâ të thella të muzikës e të poezís. Benardini sigurisht e udhëzoi kah vleftësimi i motiveve popullore dhe ia zgjânoi horizontet artistike me at enthuziazëm të ndritun qi edhe atê vetë e pushtonte si para zânit të dalun nga msheftësít e zêmres së popullit ashtu para kryeveprave të muzicistave të mëdhej botnorë (Koliqi, Shejzat, 1963). I mbrujtur me këto njohuri, ja se si Kujxhija i kishte mishëruar etapat e muzikës në Shkodër:

Në Shkodër, kemi dy soje muzike, ase ma mirë me thânë, dy perjudha të ndryeshme të krijimit dhe të zhvillimit të sajë. I. Fillon prej kohve të lashta dhe arrinë deri te pushtimi i Shqipnisë prej Turkisë. II. Përfshinë perjudhën e pushtimit deri në kohë të sotçme. Së parës i përkasin ‘vallet’; së dytës ‘kangët e hêngut’...

Botimi i librit Valle Kombëtare ishte një ngjaje e shënuar për muzikologjinë shqiptare, ishte një afirmim i muzikës tradicionale qytetare shkodrane, e cila edhe pse njihej nga praktikantët e saj, nga bashkëqytetarët e saj, por vetëm në formë gojore, tani do të kishte një referencë të qartë që ashtu si lëmet e tjera të folklorit e visareve të kombit, do të fiksohej në letër e kënduar në shqip, e shkruar shqip dhe e studjuar më së miri në shqip. Fatkeqësia e këtij libri unikal qendron në atë që jo vetëm që u botua në pak kopje, pasi autori donte të vilte mendimin e gjerë intelektual e më pas ta ribotonte me ndonjë ndryshim të nevojshëm, por ajo më e madhja qe se vetëm një vit pas botimit të librit në Firence, në Shqipëri do të vendosej pushteti totalitar dhe Kujxhijat u konsideruan të padëshiruar për sistemin e ri, kësisoj edhe libri i Gjonit do t’i nënshtrohesh persekutimit për të mos u bërë kurrë objekt studimi, për të mbetur i panjohur.

**Vallet e kënduara shkodrane**

Kujxhija i transkriptoi me përgjegjëshmëri të lartë meloditë e 52 valleve të kënduara nga vetë goja e ‘atyne trembëdhetë zojave kah ka ndigjue vallet, e prei atyne nandë zotnijve sigurisht do ta ketë ndigjue mâ se ‘i herë’—shkruante Injac Zamputti nga Shkodra në tetor të vitit 1943. Pra, burimi i parë i këtyre valleve të kënduara të ritualit të martesës kanë qenë vetë praktikantët lokalë edhe pse duke qenë trashëgimi gojore dhe jo e notëzuar nuk mund të thuhet se varianti i transkriptuar i Kujxhisë të ishte i vetmi që praktikohej aso kohe në Shkodër. Injac Zamputti në tetor të vitit 1943, pra pa u bërë muaji nga humbja e Kujxhisë, do të konstatonte nga Shkodra me kompetencën gati të një muzikologu se ‘kush i njeh vallet tona, natyrisht, aty-këtu ka për të gjetë në ketë libër ndo ’i ndryshim prei si i këndon aj vetë o gjindja e shtëpìs së tij e si dalin ndër këto nota. Por aj ndryshim, shum i paktë, rrjedh prejse personat qi i këndojnë vallet nuk i këndojnë të gjith njinji. A s’ju ka rà ndo ’i herë rasa me ndie valle ndër darsma e me vrejtë se dikush i këndon me ndryshim prei tjerësh, ndryshim qi âsht mâ fort nji varjacjon se sa nji gabim? Janë sende qi kurrsesi nuk mund t’ unjisohen. Këndej mundet qi ndokush, tue i marrë vallet me “notat” e librit, ka me u topitë kur të gjejë ndo ’i ndryshim’ (Zamputti, ‘Leka’, 1943). Si muzikë tradicionale lokale ky ritual i dasmës, fejesës a shregullave ishte produkt i një tradite të hershme muzikore e zhvilluar përmes procesit të transmetimit gojor dhe që me kalimin e kohës vazhdoi të përthithet nga tradita e gjallë dhe e pashkruar e komunitetit.

Libri Valle Kombëtare është botim i cilësisë së lartë në përmbajtjen e të cilit gjenden meloditë e notëzuara me tekstet përkatëse bashkë me studimin dymbëdhjetë faqesh, *Diftojsi*-n prej dy faqesh, si dhe dy faqe të tjera me tekste këngësh. Faqet janë të formateve të traktateve të kohës (23x16 cm) dhe studimi muzikologjik peshon mirë në hapësirën tërë frymëmarrje të këtyre faqeve. Madhësia e shkronjës dhe hapësira mes rreshtave i japin një dimension edhe më të këndshëm leximit dhe asimilimit të përmbajtjes së argumentimit teorik.

Që në nismën e *Parathanje*-s, Kujxhija shpjegon nocionin ‘valle’, pra përse i quan këto valle dhe jo këngë të dasmës shkodrane, duke bërë dallimin midis togfjalëshit ‘të heqim valle’ dhe ‘me i a thanë valles’. ‘Të heqim valle’—shënon Kujxhija—‘ka kuptimin me dancue’, veprim që është i zhvilluar në jug të Shqipërisë, ‘Dardhë, Përmet, e sidomos Labërí, kû, sikuerse më ka diftue folkloristi i njoftun dhe muzikanti i vlerët P. Bernardin Palaj, kemi ende të ruejtun vallen mâ të vjetrën, ma karakteristiken dhe origjinalen të quejtun “Vallja Pirrike”. Emni difton gjithça: originën dhe vjetërsinë. Duket se kjo valle u hiqte n’oborret e mbretit epiriot për me kremtuemun fitoret e bame dhe me përkujtuemun herojt e ramë. Kjo valle kaq e randsieshme, të cillën e kan marrë prei nesh Grekt, lypë nji studim të veçantë’ (Kujxhija, *Valle Kombëtare*, VI). Mustafa Krantja përveçse vlerësimit që i bën veprës së Kujxhisë, duke qenë vetë muzikant e që studionte edhe ai aso kohe në Itali, synonte që mbrojtjen e veprës së Kujxhisë ta bënte përmes rrahjeve të mendimeve duke gjykuar se Kujxhija ‘pohon se edhe sot në dialektin Lab flitet për këtë valle e se Grekët e paskan marrë prej nesh atë lloj danci. Si kjo spjegon edhe rytmin PIRRIK grek që i përgjigjet rytmit dykohësh 2/8’ (Krantja, ‘Bashkimi i Kombit’, 1944). Gjithnjë në vazhdën e bashkëbisedimit me veprën e Kujxhisë, Krantja shton se ‘shum interesant asht përshkrimi i mënyrës së heqjes valle në Shkodër. Vallen shkodrane [Kujxhija] e paraqet në këtë rasë si lëvizje e kundra-lëvizje, dhe si frut i studimit të tij pohon se lëvizja qi bân kori nga e djathta donte me imitue lëvizjen e qiellës, ajo kah e rrmakta atë të hyjit’ (Krantja, ‘Bashkimi i Kombit’, 1944). Vlen të nënvizohet se në artikullin e tij Krantja nxjerr në pah atë që është më karakteristike e këtyre valleve të kënduara, dialogun midis burrave dhe grave të cilët qëndrojnë përballë njeri-tjetrit dhe që lëvizin në drejtim përpara sa herë ia marrin këngës apo ia heqin valles, dhe bëjnë lëvizje mbrapa sa herë që i përgjigjet pala tjetër me lëvizje përpara. Natyrisht jo të gjitha vallet e kënduara i përmbahen këtij rituali të lëvizjes së ‘qiellës’ dhe ‘hyjit’.

Kujxhija e ndjen të nevojshme të bëjë sqarimin e duhur të nocionit ‘valle’ duke evidentuar togfjalëshin ‘me ia a thanë valles’: ‘Posë valleve me danzë, kemi dhe asosh qi nuk dancohen, e këto i gjejmë sidomos në Shqipní të veriut. Ktu kemi shprehjen “me i a thanë”, e ka kuptimin me këndue; në kët rasë, kemi të bashkueme vetëm muzikë e poezi. Megjithkëta, kemi edhe shum valle qi dancohen, e ky libër përmban nji sasi të madhe prej tyne (Kujxhija, *Parathanje*, VI). Më tej, ai bën lokalizimin e fenomenit në Shkodër, ku shpjegon se ‘kemi dy modele dancash’, në rreth me dy rrjeshta dhe nga ato që këndohen në këmbë pa lëvizur. Fakti që Kujxhija e lidh vallen e kënduar shkodrane me vallen e jugut shqiptar (Dardhë, Përmet e Labëri) të bën të mendosh se vendosja e titullit të librit Valle Kombëtare dhe jo Valle Shkodrane apo Dasëm Shkodrane, lidhet me vizionin e tij prej ‘iliri të ndezun’ për të bërë një përgjithësim mbarëkombëtar të nocionit të ‘valles’, madje duke e shtrirë edhe më poshtë, në Epir, atje ku lëvrohej vallja e hershme *pirrike*.

Në vazhdim të diskutimit mbi përkufizimin e fjalës ‘valle’, mënyrës se si ajo këndohet dhe rolit që ka luajtur në traditën muzikore vendase, Kujxhija shpjegon:

Àsht shum e vshtirë me dhanë nji përcaktim të njimendët dhe të përpikët, çka don me thanë fjala ‘valle’. Në qe se verbi ‘me vallëzue’ rrjedhë nga êmni ‘valle’, atëherë kemi të bashkueme: muzikën, poezinë dhe dâncën; por ky verb përdoret fort rráll.…

Lidhur me vallen *pirrike* apo ritmin *pirrik* të përmendur më sipër, do të qëndroj pak më poshtë. Ndërkaq, na duhet të vëmë në dukje se vallet që këndohen në qytetin e Shkodrës me rastin e martesave e shregullave, por dhe disa nga ato të katundit, janë struktura të thjeshta melodish, me fjali muzikore katër apo tetë masash, për të formuar kështu një periudhë homogjene e të plotë muzikore. Frazimet vokale (fjalitë muzikore) përputhen me vargjet e strofave edhe pse këto në një pjesë të mirë rastesh janë të çrregullta. Meloditë e këtyre valleve kanë shtrirje të vogël vokale, ‘siellen rreth pak notave të para të shkallës, pa e kalue kurrë të pestën [dominantën]; këta, provon se janë shum arhaike, pse të gjitha muzikët e popujve të vjetër, siellën rreth pak notave. Por edhe pse të shkurta e të thjeshta, janë shum të bukra dhe shprehëse’ (Kujxhija, *Parathanje*, VI). Si për të përfocuar idenë e lashtësisë së këtyre valleve të kënduara, Kujxhija do të argumentonte se ‘homogjeniteti i tyne âsht i bindshëm, dukët sikuerse t’i kishte krijue nji personë e vetme, dhe se njena e tjetra janë të njajta. Kto gjana provojnë se i përkasin nji epokës, dhe se janë shum të vjetra pse sa ma primitive të jetë nji muzikë, aq ma pak [ka] ndryshime elementësh melodikë’ (Kujxhija, *Parathanje*, VII). Tonin Harapi, si hulumtues i vlertë që ishte, mbështet plotësisht Kujxhinë lidhur me ambientin e traditën e hershme ku këndoheshin këto valle dhe shton se ‘me kalimin e kohës ato kanë humbur radhën apo çastin e veçantë kur këndoheshin dhe janë mpleksur, në dasëm dhe me këngët e ahengut dhe disa valle kanë kaluar edhe në dasmat e katundeve të afërta’ (Harapi, ‘Jeta e Re’, 1991).

**Vallja pirrike**

Janë disa nga çështjet që në punimin e tij që Kujxhija i referohet muzikës së lashtë greke për të gjetur analogji mes saj dhe valleve të kënduara të dasmës shkodrane. Ndër këto po e nisim me termin ‘valle’ që përdor Kujxhija, më konkretisht vallen pirrike, por edhe ritmin pirrik.[[16]](#footnote-16) Sipas disa autorëve mendohet se vallja shqiptaro-epirote, që konsiderohet të jetë një mbetje e hershme e valles pirrike, të ketë qenë e lidhur me *çamçen* e ditëve të sotme. Ka disa teori lidhur me këtë valle; sipas njërës, ajo e ka origjinën nga Kreta dhe sipas një tjetre vallja pirrike ishte e ndryshme nga vallja luftarake (Straboni: lib. x. p. 701, ed. Ox). Por ka dhe një supozim të tretë sipas të cilit ‘vallja pirrike ishte pjesë e detyrës e ushtarit legjionar romak’ (Broughton 1855, 145). Ndërsa Hughes e ka shtruar kështu këtë çështje:

Shumë autorë e konsiderojnë *pirrike*-n si valle luftarake ndërsa të tjerë e lidhin origjinën e saj me Pirron, djalin e Akilit, i cili, siç thuhet më së shumti, të ketë shkëlqyer në këtë valle. Duke marrë parasysh të gjitha rrethanat, do mendoja se nuk është e pamundur të ketë pasur dy lloj vallesh *pirrike*, njëra me lëvizje të turpshme epshore, tjetra burrërore dhe me ushtrime luftarake: kjo e fundit ushtrohej kryesisht në Spartë ku fëmijët e mësonin atë që në moshën pesë vjeç; dhe kjo *pirrik*-ja e fundit nuk është e pamundur që të jetë një mbetje e hershme shqiptare. . . . Vallja shqiptare apo ajo luftarake vazhdon të ekzekutohet me mjeshtri dhe njihet për reputacionin e saj të madh.[[17]](#footnote-17)

Sathas, një nga themeluesit e studimeve bizantine dhe pas-bizantine, pohon se vallja pirrike në Greqi njihet me emrat:

ò Α’ρβανίτιxος, ò xλέφτιxος, ò λεβένιxος χορòς, dhe ò xαρτσιλαμάς. Dy të parat janë një përcaktim i qartë të origjinës pirrike epirote (Τσάμιδες është një fis që e ka marrë emrin nga lumi epirot Θύαμις apo Kalamas dhe që jeton përreth këtij lumi); fjala ‘xαρτσιλαμάς’ vjen nga e njëjta origjinë pasi xαρτσέϊγ në shqip do të thotë të kërcesh, të hidhesh. . . . Shqiptarët e quajnë kërcimin βάλε [valle], që korrespondon me fjalën e lashtë greke βαλλισμός [vallismos]. Nga fjala shqipe xαρτσέϊγ dhe xατσέϊγ vjen dhe emri neo-helenik i dhisë, xατσίxα (Sathas 1883, LXXVI).

Duke diskutuar më tej mbi vallet e kleftëve (xλέφτιxος χορòς) dhe atyre të çamëve (tσάμιxος χορòς), Sathas pohon se ‘vallja pirrike ende nuk është harruar në Greqi. Midis autorëve bizantinë, Agathias, historian i shekullit VI, vazhdonte t’i jepte kësaj valleje luftarake emrin e saj të lashtë ή πυρρίχη. Gjatë rrjedhës së shekujve e deri në ditët tona, pirriku ka marrë emra të ndryshëm ndërkohë që ka vazhduar të ruajë emrat e valles shqiptare Thiamis (ò tσάμιxος χορòς)’ (Sathas, 1883, LXXIX).

Holland, një tjetër vëzhgues i huaj, mbasi kishte këqyrur ‘meloditë kombëtare të Shqipërisë’ dhe instrumentet tradicionale që i shoqërojnë ato melodi, bëri komentet e tij mbi këtë temë kaq tërheqëse—vallen pirrike: ‘Kjo valle kombëtare e shqiptarëve, albanitiko siç quhet në përgjithësi, më shpesh ekzekutohet nga dy veta; nuk pretendoj të them se prej nga sa larg vjen, apo në se rrjedh nga pirriku i lashtë, por sugjerimi për një ngjashmëri të tillë nuk ka pse të mos përkojë duke vrojtuar ato gjarpërime të habitshme dhe të egra që formojnë karakterin e veçantë të këtij argëtimi’ (Holland 1815, 80).

Lord Broughton i bën një përshkrim edhe më plotë të tipareve të kësaj valleje. Duke qenë i pranishëm mes fshatarëve dhe duke dëshmuar mbi këndimin dhe vallëzimin e tyre, ai kishte vënë re se fillimisht ata e nisnin kërcimin me një valle të ngadaltë; grupi qëndronte i vendosur në një gjysmë rrethi me instrumentistët në qendër, që dhe këta me muzikën që luanin shoqëronin lëvizjet e valltarëve. Pastaj ishin vetë valltarët ata që, ndërsa kërcenin, do të nisnin edhe të këndonin e të mbanin iso. Ky lloj ekzekutimi e befasoi Broughton-in duke e konsideruar të ishte mjaft i egër. Ja se si e përshkroi ai:

I takonte prijësit të vargut të drejtonte lëvizjet kryesore dhe tërë të tjerët e merrnin këtë vend me radhë. Ishte fillimisht ai që e niste këndimin dhe lëvizjet njërën pas tjetrës të këmbëve; më pas bën një hop të shpejtë përpara duke e tërhequr të gjithë vargun në formë rrethi pas tij; më tej përdridhet e rrotullohet, bie më gju, kthehet edhe një herë mbrapsht që nga toka me një të klithur; të gjithë të tjerët duke përsëritur burdonin [ison] e këngës ndjekin shembullin e prijësit … Ka diçka të rrezikshme, ndonëse tërheqëse, në përpjekjen për të zbuluar pikat e ngjashme mes zakoneve moderne dhe atyre të lashta; ndoshta ndokush do përpiqej të aludonte se shqiptarët, pavarësisht nga e kanë mësuar këtë praktikë, ruajnë në këtë argëtim diçka shumë të ngjashme me vallet luftarake për të cilat ne gjejmë të dhëna tek autorët klasikë.

Por ka nga ata, siç kanë bërë disa udhëtarë francezë, që nuk duan të flasin për vallen pirrike të shqiptarëve. Le t’i hedhim një sy Ksenofonit mbi përshkrimin e valleve greke dhe barbare me të cilat ai argëtonte ambasadorë të huaj, dhe le të ngulemi tek vallja persiane si ajo që mbart ngjashmërinë më të përafërt me vallen moderne (Broughton 1855, 144-145).

Edhe studiuesi arbëresh Francesco Falsone i cili shkruar një libër prej 342 faqesh mbi këngët kishtare të grekëve dhe shqiptarëve të Italisë, në afro njëqind faqet e para të tij studimi i kushtohet këtyre këngëve. Falsone shqyrton kulturën klasike të grekëve të lashtë dhe supozon se shumë tipare të përbashkëta të së njëjtës kulturë i përkasin edhe shqiptarëve/epirotë. Ai përpiqet të identifikojë këngët greke dhe shqiptare të Sicilisë me ato të grekëve të periudhës klasike para-kristiane. Falsone thekson se ‘vijuesit e vërtetë të muzikës së lashtë greke janë sot shqiptarët sicilianë dhe jo grekët modernë’ (Falsone 1936, 54–55).[[18]](#footnote-18)

Gjithnjë lidhur me afërsinë e presupozuar nga Kujxhija midis valleve shkodrane të dasmës dhe muzikës së lashtë greke, Krantja vë në dukje se Kujxhija ‘melodit e valleve t’ona i paraqet si rrjedhje e grupit të sistemave të vjetra Greke, por tue mos pranue se lindën kryekput prej tyne. Ai pranon se bajnë pjesë apo kanë influenc t’atyne sistemeve të vjetra Greke, siç kanë edhe meloditë e popujve të tjerë prendimorë’ (Krantja, *Valle Shkodrane*, 1944).

Shkrimet e mësipërme të autorëve të huaj e shqiptarë mbi vallen *pirrike* janë ndoshta plotësimi i ideve që donte të shtronte Kujxhija, apo më mirë dëshira e një ‘iliri të ndezun’—siç do të shprehej Kolë Ashta më 1943—për t’i veshur vallet e dasmës shkodrane me petkun jo më të lokales por të kombëtares, ashtu siç e kishte emërtuar ai vetë titullin e librit—*Valle Kombëtare*.

**Orientimi harmonik i melodive të valleve**

Kujxhija qe nga të parët muzikantë shqiptarë që bënte dallimin se ç’është e jona në përdorimin e harmonisë, ç’ është e përtej nesh dhe ç’ është e panevojshme të huazohet. Po citoj një fragment të gjatë marrë nga Parathënia e tij:

Sot mjerisht, t’influencuem dita ditës prej muzikës së huej, e sidomos prej asajë të fqîjve t’onë Jugosllav, i interpretojnë dhe i ndijnë këto melodí në nji mndyrë tjetër. Të gjitha vallet qi janë në ‘la minore’, interpretohen porsi t’ishin në ‘sol magjore’: e qe se si: …

Shqetësimi i Kujxhisë i cituar në paragrafin e mësipërm, ishte i justifikuar, sepse tek shumë këngë (jo vetëm të krahinës së tij, Shkodrës), veçanërisht ato të tonaliteteve maxhore, intervali nëntonik (subtonik) llogaritet si tonikë. Ky qëndrim ndaj nëntonikës modale u përcoll gradualisht si një funksion harmonik legjitim dhe u bë natyrë e dytë e këngës. Siç dihet tashmë, harmonia modale ‘qytetare’ e cila nxirrej nga linja lineare homofonike ekzistonte në brendësi të këngëve qytetare dhe kështu, sado e kufizuar dhe e parashikueshme, ajo kishte identitetin e saj. Harmonia e ‘kultivuar’ e krijuar nga kompozitorë-aranxhuesit profesionistë dhe gjysmë-profesionistë, edhe pse përdorej me synimin e mirë për ta rritur cilësinë e këngës, shpesh shmangej nga origjina e saj. Prandaj edhe Kujxhija shqetësohej se ‘në pikëpamje muzikore, sikuërse pámë dhe ma siprí, nji interpretacjon i gabuem melodik, e bân muzikën me humbë ftyrën e vet zanafillse, dhe nesër, kur muzikologët e huej të vêhen me studjue muzikën t’onë dhe me caktue originën, do t’ishin qenë të drejtuem kah burime të tjera’ (Kujxhija, *Parathanje*, IX).

Orientimi harmonik i kompozitorë-aranxhuesve përgjithësisht prirej të udhëhiqej nga një sens krijues duke sugjeruar forma shprehëse që kishin të bënin me konceptet e tyre estetike të periudhës kur ata jetuan, pra mënyrës së konceptimit të gjuhës tonale dhe modale. Duhet thënë se gjatë viteve 1930–40 kishte shumë pak kompozitorë-aranxhues shqiptarë që iu përkushtuan harmonizimit dhe instrumentimit të këngëve tradicionale, njohuritë dhe përvoja e tyre mbi modalitetet e kësaj gjinie ishin mjaft modeste. Ata ishin edukuar me parimet e harmonisë perëndimore dhe kryesisht vetëm me gjuhën tonale, por duke e përvetësuar pak nga pak përvojën e muzikantëve tradicionalë vendas, kompozitorë-aranxhuesit filluan të kuptojnë se faktorë të tillë si kërkimi për një harmoni shprehëse mund të bëhej i dobishëm në shërbim të prirjeve modale të këngëve. Vlen të theksohet se ndryshe nga elementët e tjerë të veshjes së një kënge, si melodia, ritmi dhe shprehja muziko-poetike, harmonia që përdorej në të nuk ishte pjesë integrale e figurshmërisë modale të këngës. Si mjet shprehës, funksioni i harmonisë përdorej më shumë për të kënaqur veshin sesa për të pasqyruar veçoritë tipike të modaliteve krahinore. Kjo është arsyeja që në fillim të viteve 1940 Kujxhija, mbledhësi i këngëve dhe muzikologu, preokupohej për notën fundore të këngëve, *finalis*, dhe funksionin e saj harmonik:

Nota e mbrame ‘la’, në vend qi m’ u marrë porsi themelore e akordit tonal, e kshtu do t’ishim në ‘la minore’, interpretohet porsi e pêstë e akordit të dominatës të ‘sol magjore’ d.m.th. ‘re, fa, la’; ato qi janë në ‘re minore’, porsi t’ ishin në ‘do magjore’, nota e fundit ‘re’, porsi e pesta e dominantës d.m.th. ‘sol, si, re’; e kshtu bajnë me të gjitha. T’interpretojsh në kët mndyrë këto valle, âsht barabar sikuerse t’i Jugosllavizojsh, pse mbarimi kângëve në të pêstën e dominantës, âsht nji karakteristikë e muzikës Jugosllave. Kshtu ndoshta’ kishte me interpretue edhe ndonji qi bazohet në nji kqyrje të thjeshtë theorike. Qe prá nevoja me studjue mirë shpirtin e muzikës s’onë; e sidomos atê të maleve dhe të fshateve, ku pëlhura harmonike endun rreth çdo melodije, edhe pse në nji mndyrë latente, ndiehet ma fort’ (Kujxhija, *Parathanje*, VIII).

Në të njëjtën periudhë, një tjetër shkodran, Pjetër Dungu, i cili ishte po kaq i përfshirë në mbledhjen dhe përpilimin e këngëve tradicionale shqiptare në përgjithësi por edhe studimin valleve me këngët e dasmave e të shregullave në veçanti, do të shprehej:

Kemi shumicën e kangëve e valleve të këndueme që mbarojnë me kadencën tonike minore. Kjo kadencë ndigjohet që nga jugu deri në fund të veriut të Ballkanit…

Kangët e shtregullave përfundojnë në kadencën e tonikës minore. Në përgjithësi kto kangë janë shumë të gëzueshme dhe shumë melodioze. Po njisoj, edhe vallet ndër dasma e gëzime të tjera familjare gati në përgjithësi janë të gëzueshme, humoristike etj…

Me kenë se kjo kadencë ndigjohet në mal e në fushë gjith kah në Ballkan, un e quej kadenca tonike minore ballkanike, ku kan jetue Pellazgët-Ilirët dhe sot pasardhësit e tyre Shqyptarët. Mbaj mend kur mësuesi im Martin Gjoka bisedonte me shokun e tij Bernardin Palaj për folklorin e lashtë, Bernardini thoshte se vallet me kangë të dasmave, shregullave etj, jan vizari ma i çmushëm, ma i vjetri në Ballkan…

Ndër vendet e veriut të Ballkanit, vendasit u sllavizuen, ndrruen gjuhën, kangët dhe vallet me kohë u sllavizuen, [kështu] sllavët në kohët e mavonshme kangët me magjiore e minore i ndryshuen dhe në vend me marue me minore marojnë me dominanten e magjores, p.sh. në kjoft se kanga mbaron me tonikën minore la-, Jugosllavët e Ballkanit e mbarojnë me dominanten Re-Fa#-La.[[19]](#footnote-19)

Shembuj të përdorimit të të njëjtit mod si në këngët e dasmës shkodrane apo të shregullave, hasen edhe në tipa të tjerë këngësh në zona të tjera të Shqipërisë. Kam vënë re të ekzistojnë ngjashmëri të dukshme modale midis valleve të kënduara shkodrane (të dasmës e të shregullave) dhe këngëve të traditës gojore korçare, pikërisht në përdorimin e formulave kadencore nëntonike dhe atyre tonike.[[20]](#footnote-20) Kjo çështje është trajtuar nga Kujxhija dhe Dungu në hulumtimin e tyre rreth rolit të ‘tonikës minore’ në këngët tradicionale shqiptare. Gjithsesi, fokusi i këtij libri do të mbetet tek Kujxhija dhe vallet e kënduara të mbledhura prej tij, pra tek elementët muzikorë që përbëjnë këtë repertor.

Në *Dy fjalë nga përgatitësi i librit* të mësipërme përmenda Albert Papariston i cili e gjente shumë interesant faktin se si Kujxhija i kishte vendosur në intervalin e një kuarte më sipër përgjigjen që gratë bënin pas këndimit të burrave, të cilët e kishin ekspozuar fillimisht melodinë një kuartë më poshtë. Lidhur me këtë marrëdhënie intervalore të kuartës midis grave e burrave që Kujxhija i notëzonte dhe emërtonte si soprano e tenorë, Ramadan Sokoli kishte një gjykim të ndryshëm. Në librin e tij madhor ‘Folklori Muzikor Shqiptar’ (1965) Sokoli do të shkruante: ‘Në vëllimin Valle Kombëtare që pat botue Gjon Kol Kujxhia në Firenze më 1943 vrehet se të gjitha kangët dialogjike të Shkodrës që këndohen dy palësh: burrat në njanën anë dhe gratë n’anën tjetër, tue përsëritë me radhë reshtat ose distikët, janë notizue me dy regjistra të ndryshëm, pra tema e grave gjithmonë nji kuartë ma nalt se ajo e burrave. Ndonse kam kërkue me kujdes me e ndie këtë kalim të temës në kuartën e sipërme nga goja e burrave në gojën e grave nuk kam mujtë me e verifikue asnjëherë ndër vallet zanore të Shkodrës. Madje kangëtarët dhe valltarët popullorë të këtij qyteti as që i pranojnë modulacione të tilla’ (Sokoli 1965, 34). Mos ndoshta fakti që Sokoli nuk është ndeshur me këto valle të kënduara të Shkodrës ka të bëjë me atë ‘spjegim të hollësishëm të zakoneve të fejesës e martesës në gjindjen katolike të Shkodrës’ që Mustafa Krantja e parashtron në artikullin e tij ‘Valle Shkodrane’ të 26 korrikut 1944? Apo ndoshta ky ishte një projektim i Kujxhisë se si do të duhej të paraqitej vallja e kënduar në formë studimi e hedhur në notëzim? Është një tezë mjaft tërheqëse por që nuk jam në gjendje ta provoj.

**Orientimi i organizimit metrik**

Ashtu si në vallen e kënduar ‘Mori vashë e vogël’, gati më shumë se në gjysmën e librit të Kujxhisë gjen njësi metrike asimetrike të cilat ai i ka transkriptuar me një zell e njohuri të lavdërueshme. Sot ne i përdorim këto faktura metrike me një tjetër konvencion, më të lehtësuara për nga thyesa e poshtme e fakturës, pra në vend të 7/16+5/16 të Kujxhisë i kemi zëvendësuar me 7/8+5/8. Në gjykimin tim, Kujxhija me atë intuitën e tij djaloshare e mbështetur në njohuritë e marra nga mësuesit e vyer të tij në Shkodër, e konceptonte organizimin metrik me synim për nga analiza e valleve se sa për nga interpretimi i gjallë i tyre. Kësisoj, për sa i përket metrikës dhe ritmeve tona, Kujxhija do të konstatonte se:

Për çka i përket holiës ase rrythmit, dominon aj prendimuer. Pesdhetë per qind të këtyne valleve, kan rrythmin 2/4 e 4/4. Kemi mandej disá me rrythëm të bashkuem 2/4+3/4 dhe 3/4+3/8 ase anasjelltas. Të tjerat—e kjo âsht nji përqindje shum e madhe—kan nji rrythëm karakteristik 5/16+7/16 ase anasjelltas, i cilli besoj të jét original i yni. Kemi me pá se rrythmi 7/16 âsht baza e kangve të ‘hêngut’ (*Parathanje*, VII).

Që në fillim të *Parathanje*-s së tij, Kujxhija diskuton për tipin bazë të këmbës metrike *pirrike* që përbëhet nga dy rrokje të patheksuara të njëpasnjëshme. Ai vë në dukje këtu se ‘posë ‘valles Pirrike’, ndër Grek gjejmë edhe ‘rrythmin Pirrik’. Ky, në pikëpamje metrike âsht njinji me ‘dy rrokje të shkurtra’ ‘♪ ♪’ dhe i përgjegjë rrythmit dy kohësh ‘2/8’. Duket se ky rrythëm ka marrë emnin prej dancet, dhe âsht koha karakteristike e sajë. Edhe kjo paraqitet si nji gja shum e randsieshme’. Mustafa Krantja në analizën e tij të kujdesshme e profesionale parashtron se ‘në pikpamje ritmike vallet e Kujxhis kanë afinitet me ato prendimoret. Siç thotë dhe ai [Kujxhija] vetëm 50% t’atyne valleve kanë ritmin 2/4 dhe 4/4. Të tjerat shkojnë me ritëm të bashkuem 2/4+4/4 dhe 3/4+3/8. Në vend qi siç e thashë ma përpara dhe siç e shënon dhe ai vetë, përqindja ma e madhe ka nji ritëm karakteristik 5/16+7/16 të cilin e beson si origjinal t’onin’ (Krantja, Valle Shkodrane, Gjon Kolë Kujxhija—‘Një ilir i ndezun’ 31 1944). Pra, çështjen e këmbës metrike pirrike në aplikimin e valleve të kënduara të dasmës shkodrane me sa duket Krantja e le të hapur për një diskutim të mëtejshëm. Gjithnjë në kuadër të analizës metrike të këtyre valleve, Krantja evidenton se ‘tue insistue në origjinalitetin e këtyne valleve auktori [Kujxhija] paraqet ritmin 7/16+5/16 si ritëm origjinal i valleve t’ona popullore. Ai bân vetë nji analizë shumë të hollë të këtyne valleve e për me gjetë origjinën të këtyne shërbehet shum nga krahasime ndërmjet koreve të valleve t’ona dhe t’atyne të Grekve të vjetër. Kujxhija konstaton nji ndryshim ritmi në vallet e tija’ (Krantja, *Valle Shkodrane*, 1944).

**Vallet në shregull**

Në një fjalor shqip botuar në vitet 1930, togfjalëshi aheng kombëtar jepet si më poshtë: ahengu ase melodija qi e trajtonte, ishte Turko-Bizantine, ase ma mirë: ‘Aheng Orjental i perziëm’. Vetëm vallet e darsmës qi këndoheshin prejë grave të gjytetit, të shtregullave në priëll e në majë, ashtu kangët kreshnike të malsiënave[[21]](#footnote-21) e të katundeve fushore, ishin brumit kombëtarë si në përmbajtje ashtu në melodië, të cilat Shkodra, tue mos i qenë aq të kandëshme për vesh, i cilsoj kuerdoherë si të dorës së dytë e të tretë.[[22]](#footnote-22) Me të drejtë mund habitemi përse thesaret e vërteta autentike, si këngët e dasmës shkodrane apo ato të shregullave, ‘cilësoheshin’ nga autorët e këtij përpilimi ‘si të dorës së dytë e të tretë’? Nuk do të mendoja që cilësimi i shprehur në fjalor të ketë qenë plotësisht ai i duhuri. Gjykoj që kur filloi të praktikohej *makami* në Shqipëri, intonacionet otomane kishin hyrë në modë jo vetëm për prirjen e tyre të re, por edhe për pasurinë e tyre të shprehjes, çka e bënte të pamundur t’i rezistoje asaj magjie aq të fuqishme orientale; këto intonacione të përafërta me ekzotizmin që përdorej edhe në Europën perëndimore (ai spanjoll apo ai i jeniçerëve tek *Rondo alla Turca* e Mozart-it) janë ende në modë edhe sot pas rreth treqind vjet të ekzistencës së tyre në Ballkanin Jug-Perëndimor e sidomos në Shqipëri e në Shkodër. Është kjo arsyeja që Kujxhija me nuhatjen e tij të hollë e vizionin e tij largpamës kishte ndërmend të bënte një studim gjithëpërfshirës të muzikës sonë kombëtare. Më pas e pa të mundshme të fokusohej kryesisht tek ajo e veriut: ‘Për arsye vishtirsish së kohës nuk qe në gjendje të kalojë ndër krahina të ndryshme dhe kështu e ndrroi piknisjen e botimeve të veta e ia filloi me folklorin muzikuer të Shkodrës’—shkruante më 12 shtator 1944 tek ‘Bashkimi i Kombit’ një nga vlerësuesit e parë të punës së Kujxhisë por që preferonte të mbetej anonim duke u identifikuar vetëm me inicialen ‘O’. Koha sa jetoi i lejoi Kujxhisë të botonte vetëm studimin mbi vallet e martesës e të shregullave, si dhe të linte si dorëshkrim notëzimin e këngëve të ahengut shkodran. Vallet e kënduara ‘kurdoherë para marteset, edhe në shregull’, përfshihen në gjysmën e parë të shembujve notëzues të librit të Kujxhisë *Valle Kombëtare*; janë 25 syresh (nga 52 vallet e dasmës shkodrane). Meloditë e shregullave, si traditë rituale, këndoheshin në një muaj të caktuar të pranverës dhe me kohë u bënë edhe pjesë e ritualit të fejesës e martesës. Shregulla është një litar i hedhur në degën e pemës së manit për ta përdorur si përkundës (kolovajzë); ulur mbi një jastëk në lakun e poshtëm të litarit, këngëtari duke u përkundur poshtë e përpjetë ia niste këngës, ndërsa poshtë në tokë, përballë shregullës, qëndronin të tjerët të cilët përsërisnin melodinë e atij që përkundej në shregull. Kjo mënyrë simbolike të kënduari, apo valleje të kënduar, është e një tradite dhe natyre krejtësisht lokale, shkodrane. Kujxhija në *Parathanje* shënon:

Nê Shkodër, vallet kndohën ndër trí çfaqje ase raste:

a) Martesë.

b) Festa e pranëverës (shregullat).

c) Sheti (pick-nick).

Vallet qi përmban ky líbër i përkasin së parës, megjithkëta, kemi me pá se edhe valle tjera, sidomos ato të shregllave, kan depërtue shum, dhe kndohën s’ bashku në rastin e martesës; posë ktyne, edhe ndo’ i valle katundit (Kujxhija, *Valle Kombëtare*, VI).

Për më shumë mbi këngët e shregullave, shih më sipër edhe përshkrimin e Pjetër Dungut, i cili i shquan ato për nga pikëpamja harmonike të ‘përfundojnë në kadencën e tonikës minore’ dhe për nga karakteri të jenë ‘shumë të gëzueshme dhe shumë melodioze’.

E veçanta e këtyre valleve të kënduara (të martesës e shregullave) në librin e Kujxhisë, është se ato ishin të natyrës korale (përfshirë edhe personin që përkundej në shregull) dhe se këndoheshin në unison si të tilla. Pra, pavarësisht nga simbolika e përkundjes në shregull, në formën e tyre si gjini muzikore ishin burrat (meshkujt) që ekspozonin melodinë me fjalët dhe pastaj gratë (femrat) që i përgjigjeshin atyre me të njëjtën melodi e fjalë por në një tonalitet tjetër, një kuartë më lart. Ishin pra melodi pa shoqërim instrumental, ashtu si këngët tradicionale shumëzërëshe të jugut, por që nga pikëpamja tonale/modale ishin diatonike dhe jo-diatonike, ndryshe nga këngët shumëzërëshe të jugut shqiptar që janë të mbështetura mbi mode pentatonike.

**Dokët: Fejesa—Martesa**

Në vijim të *Parathanje*-s së librit Valle Kombëtare të Kujxhisë vjen nënkapitulli ‘Dokët: Fejesa — Martesa’, ku autori shpjegon mbi ritualin e këtyre ngjarjeve të veçanta në jetën e njeriut. Rituali i mbledhur e i shkruar, në gjykimin tim jo prej eksperti, duket i plotë e me detaje nga më të përveçmet, ritual që praktikohej kryesisht në gjindjen katolike të Shkodrës. Bëhet fjalë për një trashëgimi të hershme të këtij rituali që me kalimin e kohëve, nga më të hershmet deri në shekullin XX, të jetë pasuruar e të jetë konsakruar në formën e një visari kombëtar. Madje Kujxhija i referohej një kolegu të tij, i cili thoshte se ‘çdo plak qi vdes, merr me vedi në vorr nji vizár kombëtar’. Nuk di në se ky ritual të jetë praktikuar si mbarë shkodran, por nga ato 115 shënime mbi rrjedhën e tij, prej fillimit e deri në fund, dëshmohet që pjesë e ceremonialit të fejesë―martesës ishte dhe ‘lajmi publik qi famulltari epte në kishë’ (nyji 20) apo që ‘Kunora Civile nuk kishte, prandej ajo fetare vléte edhe për shtet’ (nyji 21). Të tjera momente të ‘Dokëve’ si ‘nusen e lyeshin me ujë të bekuem’ (nyji 51), ‘nusja shkote në kishë me kál’ (nyji 52), ‘kúr vîte nusja, vîte dhe famulltari’ (nyji 59) e të tjera shpjegime të tilla, bëjnë fjalë për martesën e gjindjes katolike.

Lidhur me ‘Dokët: Fejesa — Martesa’, shkruesi anonim, ‘O’, vinte në dukje lidhur projektin që kishte Kujxhija në lëvrimin e një teme muzikologjike të etnisë shqiptare: ‘Kishte në mënde me mbledhë folklorin muzikuer të veriut të Shqipnìs tue fillue prej maleve e fshateve e tue zbritë nder qytete. Asht i mendimit se, sikur gjuha, gjaku, doket janë ruejtë të pastërta ndër ato male qysh prej të parve ilir-trakës, edhe muzika asht mbajt e paprekun. Por te muzika e qytetit buron prej muzikës së maleve, por e zhvillueme baras me jetën shoqnore qytetare’ (O, ‘Bashkimi i Kombit’, 12 shtator 1944).

**Kujxhija dhe libri i tij i pabotuar ‘Hengu Shkodran’**

Duhet vënë dukje se deri në fillim të viteve 1990 vepra *Hengu Shkodran* e Kujxhisë nuk njihej në Shqipëri. Pra, për afër gjysmë shekulli ky punim kaq me vlerë që përveç ndonjë analize teorike që do mund të kishte në mend të shkruante autori i tij, puna shteruese kërkimore si mbledhja e repertorit të *Hengut*, transkriptimi në nota i këngëve të Nush Bushatit, transkriptimi i përcjellësit instrumental (violinës), vendosja e tekstit nën nota, formulimi i këndimit në grup (Koro), grupimi tematik brenda numrit 50 të këngëve (50 canzoni), të gjitha këto ishin të përfunduara nga autori. Me të drejtë Tonin Harapi, një nga njohësit e vlertë të këngës qytetare shkodrane, ai, që sipas Kolë Gurashit, i ka ‘shti në nota muzikore për me mbet t’pa vdekshme kangët e vjetra t’ëhengut shkodran’, do të shkruante më 1991: ‘Ka që pohojnë se Gjon Kolë Kujxhija ka mbledhur edhe përgatitur për botim atëherë edhe këngët e ahengut shkodran dhe i ka dhënë për shtyp, por deri tashti nuk dimë asgjë për fatin e tyre’ (Harapi, ‘Jeta e Re’, 1991). Ky pohim i Harapit nuk le shteg për të menduar se sa pak, apo aspak, ishte i njohur Gjoni në Shqipërinë e viteve totalitare Në faqen e parë të dorëshkrimit të *Hengut Shkodran*, midis atyre pak fjalëve shënohet: ‘Vol. 1-rë’, pra duket se Gjoni kishte ndërmend të shkruante edhe një volum të dytë. Të ishte ky vijim i 50 këngëve të ahengut shkodran, apo të kishte ndërmend diçka tjetër? Vështirë të dihet. Po në këtë faqe të parë, me bojë e me kaligrafi ndryshe nga titulli dhe emri i Gjonit, është shkruar në italisht: ‘*Musica Albanese*, 50 *Canzoni’*, pra edhe këtë libër, ashtu si me Valle Kombëtare, Gjoni do ta botonte po në Firence dhe me shumë mundësi në ‘Il Cenacolo’.

\* \* \* \* \*

Në Shkodër ku ndikimi i muzikës me mode diatonike dhe jo-diatonike të natyrës së makameve ishte më i ndjeshëm, ekzistonte edhe një muzikë qytetare e një natyre tjetër, e asaj të valleve të kënduara të martesës dhe të shregullave. Kjo muzikë kryesisht diatonike e qytetit i përkiste një shtresimi më të hershëm dhe ndonëse jo aq e ekspozuar sa këngët e ahengut (ku praktikoheshin gjerësisht makamet e ndryshme), ajo përbën një veçori dhe aspekt të rëndësishëm në tërësinë e muzikës qytetare vendore. Një numër i vogël i valleve të kënduara dhe të shregullave gjenden edhe në mode jo-diatonike (kromatike) që është shumë e mundur të kenë qenë të ndikuara nga këngët e ahengut (hengut) me të cilin jetonin pranë e pranë. Synimi, struktura dhe funksioni i ahengut, sidomos për qytetin e Shkodrës, përkufizohen qartë në fjalorin e shqipes të viteve 1930, në të cilin jepet edhe përkufizimi i togfjalëshit aheng kombëtar:

Si shum vende e krahina tjera të Shqypniës, edhe Shkodra pat, që nder kohna të lashta, nji aheng të vetin kombëtar e krahinuer qi hyete me dhanë gzim e argtim nder darsma e në net e dit kremtesh me shej, e përgjithsisht nder lufta shoqniënash zbavitëse...

Për t’a ba prandej ahengun gjytetës si kush e tërhjekës, të vjetrit diktuene e venduene me kohë qi ky të përbahej prejë grupeve të jo ma shum se dhetë vetëve, tue përfshije me kaq edhe ato qi do të këndojshin e me radhë.

Duhet dijtë qyshë tash se Shkodra, ç’se mbahet mend, nuk ka pasë kurr aheng jevgash me shpërblim të hollash si kan pasë e kan ndoshta ende sot: Tirana, Durrsi, dhe Elbasani. E se, ahengu shkodranë, perbahej kuërdoherë prejë grupeve shoqnore qi shkojshin aty e këtu, ma se të thirrun me sherbye, të terhjekun prejë ashkut muzikuer veç me ba aheng e me u gzilirue.

Natyrisht, njifarë shperblimit duhet t’a kishin ma vonë nga i zoti i shpijsë o i darsmës, por ky shperblim ishte ai per shoqnië, e jo kurr si pagë o e drejtë e nji mundit të bamë.…

Ahengu i Shkodrës, me përjashtim t’atij qi trajtohej në ndonji rasë nder muslimanët e vendit tue u përba prejë lodrave e fyjeve, drejtohej në mënyrë rregulluese, e veç të tjerave, në çdo rasë e kohë, mbaheshin ngusht tri nga vendimet e caktueme njiherë në marështrim t’ahengut prejë të vjetërve a ma të zotëve. Dhe këto ishin:

I) Qi grupi të paraqitej kudo veshë e zbukurue si vetë darsmorët, të dërgohej me j’u marrë secilit vegla te shpija, e të xetë vend të pashëm larg grave, burrave, kalamajve darsmorë. II) Të mos guxonte me u dejë me pije asndokush nga të rrethit, dhe

III) Ahengu të përmbahej në kangë, në vallzime e në kërcime, pa u prishë rendin qi për kaq kje pëlqye prejë ma të parve. Gjithnji, per sa parashifte rregulla e diktueme per nisje, vazhdim, e perfundim, vjolinat: nji, dy, ose edhe tri, do të mbajshin kurdoherë kryet e vendit. Mbas ktyne do të vishin sazet (shargijat) me tetë tela, ose armonikat. Mandej klarinat, mandej dajret, e në fund çaparet.[[23]](#footnote-23)

Fragmenti i gjatë i mësipërm marrë nga ‘Shoqninat e vjetra muzikore’ botuar në vitet 1930 na jep një tablo të gjerë të nocionit ‘aheng kombëtar’, por që në fakt bëhet fjalë për ahengun apo *hengun* shkodran. Pikërisht këto këngë të ahengut, pesëdhjetë të tilla, kishte hedhur në nota Kujxhija dhe që do të përfaqësonte vëllimin e dytë të muzikës tradicionale shkodrane. Kujxhija e la të pa botuar punimin e tij, të emërtuar *Hengu Shkodran*. Ideja e tij ishte sa e veçantë aq dhe gjithëpërfshirëse për të paraqitur Shkodrën muzikore të dy periudhave, atë para-osmane dhe osmane. Ai arriti t’i notëzojë këto 50 këngë të ahengut shkodran të marra këtë radhë jo nga goja e atyre trembëdhjetë zonjave dhe nëntë zotërinjve të ritualit të dasmës, por nga goja e një këngëtari të vetëm—Nush Bushatit, i cili ‘këndoi për pendën e “notën” e Gjonit’ (Zamputti, ‘Leka’, 1943). Nush Bushati me një përvojë mbi njëzet vjeçare në lëvrimin e ahengut shkodran duke e njohur të gjithë rrjedhën e zhvillimit të tij, ishte i aftë jo vetëm t’ia paraqiste Gjonit këngët nëpërmjet këndimit, por qe në gjendje të riprodhonte edhe përcjellësin instrumental të luajtur nga violina, pra hyrjen apo interludin e këngës. ‘Për mâ teper Z. Nushi pati mirsín me na tregue korrespondencën qi kishte pasë me të ndjerin Gjon. Në nji telegram qi ky i dergoi për herën e fundit, thotë se libri do të dilte në dritë më 10 të shtatorit’ (Zamputti, ‘Leka’, 1943). Melodia e përcjellësit e luajtur nga qemalja (violina), me zbukurimet e saj të larmishme në trajtën e trileve, tremolove, vibratos dhe të të tjera figurave melizmatike, përdorej si pjesë përbërëse e pasurimit të linjave melodike vokale dhe instrumentale. Marie Kraja gjykonte se ‘zbukurimet janë të pranishme në vetë melodinë popullore dhe këngëtarit i duhet t’i nxjerrë në pah ato’.[[24]](#footnote-24) Infleksioni i ndonjë intervali të ulur (rreth një çerek toni) edhe pse mund të mos përkonte plotësisht me atë të ndonjë makami otoman të caktuar, prapëseprapë ishte apo bëhej pjesë integrale e artikulimit melodik të këngës qytetare. Sipas Spiro Kalemit, Kraja tregonte interes të veçantë për instrumentet që shoqëronin këngën qytetare, sidomos për violinën. Meqenëse zbukurimet e përdorura nga ky instrument kishin ngjashmëri me ato të zërit të sopranos (vibrato-ja apo trili), Kraja kishte vëzhguar që rëndësia e violinës (qemanes) në ansambël nuk qëndronte vetëm tek udhëheqja e melodisë apo e të gjithë grupit të instrumenteve, por dhe tek ekspresiviteti i lojës së saj si dhe aftësisë për të imituar zërin e njeriut (sidomos zërin e sopranos); kësisoj ky lloj imitimi që merrte nuanca nga më të larmishmet vihej në shërbim të artikulimit qoftë të frymëmarrjes apo të pauzës (heshtjes) midis frazave. Violina u bë pikë referimi apo model imitimi jo vetëm për këngëtarët profesionistë të drejtimit tradicionalist të viteve 1930, por në përgjithësi për këngëtarët shkolluar, falë mjeteve shprehëse tradicionale në lojën e saj.

Në notëzimet e *Hengut Shkodran* të Kujxhisë që fillojnë me këngën ‘Legjenda e Rozafatit’, jepen të shkruara linja e zërit të tenorit, pra e këngëtarit që mbart linjën kryesore vokale (atij që shtjellon modin, makamin tradicional shkodran), ndërsa në të majtë të pentagramit, me shënimin *Koro*, presupozohet këndimin në grup, zakonisht i refrenit të këngës, që mbartej nga vetë instrumentistët e ahengut. Pra ‘partitura’ monodike e *Hengut* me shkrimin e Kujxhisë përfshin tri elementët bazë të këngës: përcjellësin instrumental (vjolinë) me të cilin nis kënga, linjën vokale (tenor) mbështetur në njërin nga makamet diatonikë a jo-diatonikë, si dhe linjën vokale në grup (*Koro*). Poshtë secilit pentagram, secilës notë të ‘partiturës’ është teksti i këngës, tekst i cili jepet përsëdyti në formën e vjershës poshtë pentagrameve. Veç këtyre, ajo që e bën edhe më të përpiktë ‘partiturën’ janë përcaktimet e metronomit ku vërtet shihet përgjegjësia e lartë e Kujxhisë për nga ana e shkrimit muzikor. Ai jep me detajet më të hollësishme tempin e përcjellësit (violinës) si për shembull ♪=184, atë të këngëtarit ♪=144-150, atë të Koro-s ♪=105-110; këto për secilën këngë dhe brenda këngës disa herë të dhëna të ndryshme metronomike të ndërrimit të tempit. ‘Partitura’ edhe pse një linjëshe (monodike), ajo, në një farë mënyre, hamendëson edhe harmoninë vertikale të nxjerrë nga ajo lineare të secilës nga të tre linjat (ajo instrumentale dhe dy vokalet) që Kujxhija do ta quante ‘pëlhura harmonike endun rreth çdo melodije’ (Kujxhija, Valle Kombëtare, VIII).

Këngëtari (që shpesh herë ishte dhe krijuesi i këngëve) këndonte në mënyrën karakteristike tradicionale, me impostim tenori në formën e një falseti popullor, duke bërë të mundur që kënga të përfshinte një diapazon të gjerë vokal, zakonisht atë të tenorit lirik popullor. Ky diapazon u shfrytëzua më vonë edhe nga sopranot e shkolluara, të cilat ia përshtatën zërit të tyre tok me një sërë ngjyrimesh idiomatike, nota akute të mbajtura, zbukurime e trile, frazim të lirë e ornamental, mjete shprehëse këto që kultivoheshin kryesisht në pjesën e parë të këngës, në strofë.

Në *Parathanje*-n e tij, Kujxhija do të tërhiqte gjithashtu vërejtjen për nga ‘gabimi i madh qi bajnë disa … të cillët vêhën me shoqnue (accompagnare) meloditë t’ona, pa kompetenzë harmonike përgjithësisht, por sidomos pá asnji bazë të studimit të formimit të strukturës melodiko-harmonike të muzikës s’onë kombëtarë, por të drejtuen prej veshit t’ edukuem keq, pa dashtë dita e ditës shkatrrojnë dhe mbysin shpirtin kombtarë të muzikës s’onë’ (Kujxhija, *Valle Kombëtare*, VIII). Duhet theksuar se një vëzhgim i tillë, ‘pa kompetenzë harmonike,’ aq largpamës e kompetent, lidhur me trajtimin e këngëve tona tradicionale mbetet mjaft aktual edhe sot. Për këtë arsye, Kujxhisë, edhe për më tepër, i duhet njohur vlera që shtjelloi me aq forcë bindjen mbi çështjen e harmonizimit bazuar në modet tradicionale të këngëve tona krahinore.

Pak mbi materialin muzikor të të dy librave Gjithçka që është analizuar më sipër, por edhe shkrimet që do të vijojnë më poshtë të studiuesve të ndryshëm, përqendrohen kryesisht rreth *Parathanje*-s së Kujxhisë, pra rreth argumentimit teorik që ai bën në librin Valle Kombëtare. Padyshim që analiza e shkruar e tij tërheq më shumë vëmendje sesa notat muzikore pasi shkrimi lexohet nga të gjithë ndërsa notat nga më pak njerëz. Por nuk është vetëm kjo; meloditë e valleve të kënduara njiheshin e këndoheshin bashkë me lëvizjet përkatëse nga praktikantët e tyre që në kohë të hershme, ndërsa argumentimi teorik i Kujxhisë ka qenë dhe vazhdon të jetë edhe sot një burim i pashtershëm të dhënash të njohura e të panjohura që tërheqin vëmendjen dhe nxisin diskutime. Kujxhija nëpërmjet paraqitjes së valleve të kënduara shkodrane hyn në një labirint tezash e antitezash që kanë të bëjnë të gjitha në mbrojtje të muzikës kombëtare dhe asaj lokale.

Në këtë *Hyrje* të librit edhe pse mund të pritej që të analizoja gjerësisht materialin muzikor, tingëllimin e notave të valleve martesore dhe këngëve të ahengut shkodran, një gjë të tillë nuk e kam bërë pasi, për sa i përket melodive të librit *Valle Kombëtare*, këto do të donin një specialist më të kualifikuar nga unë, dikë që i praktikon, i krahason, që i përket asaj gjindje (bashkësie), pra atë që i njeh më nga afër meloditë e ritualit të martesës. Për sa i përket këngëve të ahengut, me këto jam marrë si interpretues në një pjesë të mirë të jetës, por edhe kam shkruar një libër, punë e doktoratës (Kënga lirike qytetare në vitet 1930), ku këngët e ahengut shkodran i kam analizuar gjerësisht sipas njohurive dhe ndjesive të mija; po përmend disa prej tyre nga libri i Kujxhisë dhe me titujt e vendosur nga ai vetë: ‘Me dymbdhetë mekame’, ‘Iptida due me fillue’, ‘Në mjedis të ballit ke nji pikë’, ‘Moj fëllânxë’, ‘Ç’ma ven dorën përmbi dorë’, ‘Për mue paska ken kysmet’ dhe ‘Kenke nuri i bukurisë’. Për këtë të fundit po rendis disa fjalë. Mendohet ta ketë kompozuar Bejto Halili. Teksti i saj është i stilit të bejtexhinjve që duket nga lloji i strofës me vargje tetërrokëshe, sidomos nga skema e rimës ABAB. Prirja modale bazohet në makamin *Nîkrîz+Hümayun*. Forma e saj muzikore është strofike me metër të lirë të masave muzikore. Kujxhija e ka ‘disiplinuar’ metrin e lirë të linjës vokale në 3/8+2/4. Padyshim që i është dashur mund e njohuri për ta kthyer trashëgiminë orale të këngës në atë të notëzuar. Ai e ndërton këngën me katër fjali të plota vokale (ku fjalia e parë ndërpritet nga përcjellësi instrumental) për të formuar një periudhë homogjene të madhe. Për nga struktura metrike, ai gërsheton partin e lirë melizmatik vokal me ritmikën binare të inkuadruar të përcjellësit instrumental (preludit dhe interludit). Melodia joshëse kërkon në interpretim një stil të fuqishëm shprehje në përpjekje për të mos i kapërcyer kufijtë e shijes së mirë. Kënga i përshtatet më së miri edhe zërit të sopranos apo tenorit lirik, natyrisht përveç atij të tenorit popullor për të cilin është shkruar kënga.

E pashë të udhës që në caqet e kësaj *Hyrje* të mos përfshija analiza të tjera si kjo e mësipërmja, duke ju kthyer edhe një herë librit të botuar të Kujxhisë, *Valle Kombëtare*, për të bërë shqyrtimin e shkurtër të dy valleve të kënduara me kahe për nga gjendja harmonike e tyre.

‘Mori vashë e vogël’ (Valle Kombëtare, faqe 19) është një këngë dasme shkodrane (e transkriptuar nga Kujxhija), diapazoni i së cilës përfshin një kuintë, ndërsa tonaliteti i nëntonikës së saj apo tonaliteti ‘maxhor’, siç e quan Dungu, mbizotëron gjatë gjithë këngës. Kënga fillon në nëntonikë, zhvillohet deri në gradën e katërt dhe tërhiqet (gravitetizohet) në kadencë tonike drejt fundit të saj. Janë disa këngët që ndërthuren mes tonalitetit të nëntonikës dhe tonikës ku intervali nëntonik llogaritej si tonik, gjë që me të drejtë e shqetësonte së tepërmi Kujxhinë pasi me një harmonizimin të pakujdesshëm të këngës, ajo mund të merrte karakter të huaj, sllav. Vetëm harmonia modale ‘qytetare’ e nxjerrë nga linja lineare homofonike që ekzistonte në brendësi të këngës mund të bënte të ruhej identiteti i saj. ‘Njajë ndryshim i vogël, vrejtë nën prizmin harmonik, e bân me ndryshue, po thuej krejtë, njenën prej tjetrës’—nënvizonte Kujxhija në *Parathanje*-n e tij.

Ja dhe disa nga këto këngë për të cilat bëhet fjalë: ‘O zambaku i bardhë’, ‘Do të marr’, ‘Këndon bylbyli’, ‘Shegë e ambel moj shegë e butë’, ‘Linxhe moj’, e të tjera. Këto këngë që përgjithësisht fillojnë në gradën nëntonike dhe aktiviteti melodik i tyre konfigurohet brenda formulës nëntonike, drejt fundit të tyre priren të gravitizohen drejt formulës së kadencës tonike. Përdorimin e gradës nëntonike në kontekstin e tonalitetit që gjen përdorim në vallet e dasmës shkodrane, Kujxhija do ta shtjellonte kësisoj: ‘Mund të tham prandej, se gadi të gjitha këto melodí fillojnë në “magjore”, por të gjitha pa përjashtim do të mbarojnë në “minore”. Kjo âsht nji tjetër karakteristikë e këtyne valleve’.

‘Mori drandofillja e bardhë’, është një tjetër valle e kënduar dhe e dyta në radhë nga 52 këngët të mbledhura e sistemuara nga Kujxhija në librin e tij. Atë që e bëri të veçantë këtë këngë është se ajo rrezatoi tek kompozitorët e mëvonshëm shqiptarë, një nga këta edhe Çesk Zadeja, i cili e përdori si temë të dytë të simfonisë së tij aq të njohur për botën muzikore shqiptare. Citimi i kësaj kënge nga Zadeja jo vetëm që i qëndron besnik versionit të Kujxhisë si në strukturën e fjalisë muzikore ashtu dhe kadencimin në tonikën minore, por si temë e dytë e simfonisë ku më mirë sesa vargjet e këngës: *Mori drandofillja e bardhë*/ *Kur mora gjethin me ty*/ *Mora detin-o me sy*, të marra me aq përkujdesje nga goja burimore e të paraqitura me aq profesionalizëm në librin e Kujxhisë, do mund të përbënin kontrastin e duhur drejt asaj qetësie simfonike të nevojshme? Zadeja e kish përdorur këtë temë edhe për të karakterizuar muzikalisht figurën e Mamicës në filmin ‘Skënderbeu’.

Në vallet e dasmës shkodrane të Kujxhisë gjen edhe këngë me gjuhë modale jo-diatonike (me përdorimin e intervalit të sekondës së zmadhuar) me frymëzim nga strukturat tipike të makameve të Lindjes. Këto këngë mund të thuhet që bëhen urë lidhëse mes këngëve të dasmës shkodrane dhe atyre të ahengut shkodran, të dyja të përpiluara nga Kujxhija në dy libra të ndryshëm. Këngë të tilla si ‘Mori ti, pistole-vasha’, ‘Gânxhet çilin shtatë e tetë’, ‘U përpoq hylli me hânen’, ‘Hajde të dalim kah pazari’, të cilat janë qartazi të ndërtuara mbi formula modale jo-diatonike, është shumë e mundur të kenë qenë të ndikuara nga ahengu vendor me të cilin jetonin bri për bri. Pavarësisht nga vështirësia që ekziston për të vërtetuar nëse jo-diatonizmi (përdorimi i sekondës së zmadhuar) ishte shfaqur në truallin shqiptar para mbërritjes së osmanëve, me fjalë të tjera gjatë Perandorisë Bizantine, çdo përpjekje për të dalluar shtresimet specifike të të dy kulturave (bizantine dhe osmane) duket të jetë e debatueshme. Jo-diatonizmi në muzikën tradicionale shqiptare, qoftë fshatare apo qytetare, është trajtuar zakonisht në marrëdhënie me makamet otomane apo turke. Por ka dhe një mendim tjetër që në shekujt e parë të periudhës osmane, modet jo-diatonike vendore filluan gradualisht të ndikohen nga praktikat e muzikës osmane, në fillim në qytete dhe më vonë edhe në zonat rurale. Në gjykimin tim, pavarësisht se në dakadat e kaluara muzika e këngët mund të kenë qenë interpretuar me intervale më ‘neutrale’ apo me një ‘akordim turk’ të intonacioneve jodiatonike (sekondave të zmadhuara), me kalimin e kohës ato gradualisht iu përshtatën intonacioneve jo-diatonike vendore, apo në rastin konkret, atyre shkodrane. Ajo që do të përcaktonte prirjen për nga tingëllimi, do të ishte shija, ngjyrimi dhe timbrika e interpretimit, sidomos prirja e këngëtarëve qytetarë tradicionalë për të zgjidhur të përqafonin ose frymën Lindore me një lloj intonacioni grykor dhe hundor, me pasthirrma emfatike e nota sentimentale, ose atë idiomatike muzikore shkodrane me nuanca qytetare e krahinore, tërë ngjyra e ndjenjë entuziazmi.

E. K., Leeds—Tiranë, 2018

1. Termi ‘shregull’, i cili do të shpjegohet më pas, njihet edhe si ‘shtregull’. Me aq sa kam mundur të konstatoj është se ‘shtregull’ i përket një periudhe të më vonë, por edhe më të konsoliduar. Megjithatë, duke iu referuar Gjon Kujxhisë, e pashë të arsyeshme t’i mbetem termit më të hershëm—‘shregull’. [↑](#footnote-ref-1)
2. Gjon Kolë Kujxhija, *Valle Kombëtare*, *Cori Nazionali Albanesi* (National Dances)—*Dasëm Shkodrane*, *Nozze Scutarina* (A Shkodra Wedding), Tipografia ‘Il Cenacolo’ di Bruno Ortolani, vol.1, 1943. [↑](#footnote-ref-2)
3. The *shregulla* songs have also become part of the wedding celebrations. The *shregull* is a long rope thrown over a mulberry-tree in order to use it as a swing. Sitting on a cushion over the bottom loop of the rope, the singer swings back and forth and sings the song, whilst the other people (the chorus), down on the ground, repeat the tune introduced by the soloist up in the *shregull*. [↑](#footnote-ref-3)
4. Wadham Peacock, *Albania*, *the Foundling State of Europe* (Shqipëria, shteti thjeshtër i Europës), London, Chapman & Hall, 1914. f. 34–35. [↑](#footnote-ref-4)
5. James Creagh, *Over the Borders of Christendom and Eslamiah* (Rreth kufijve të Krishterimit dhe Islamizmit), Londër, Samuel Tinsley, 1876, f. 325. [↑](#footnote-ref-5)
6. Peacock, Albania, vepër e cituar, f. 34. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ky varg është i marrë nga *Childe Harold* (Çajlld Harold) i Byron-it (Bajronit): *Shqiptari i ashpër me fustanellë te gjuri/ Kokën lidhur me shall, dhe pushkën të zbukuruar/ Rrobat qëndisur me ar ta kënaqin syrin*. [↑](#footnote-ref-7)
8. Edward F. Knight, *Albania, a Narrative of Recent Travel*, (Shqipëria, përshkrim i një udhëtimi të kohëve të fundit), Londër, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1880, f. 117–119 dhe 125. [↑](#footnote-ref-8)
9. a.j. ‘Suksesi i koncertit t’artistëve Tashko-Aleksi në qytetin e Shkodrës’, Drita, Shkodër, 15 shkurt, 1938. [↑](#footnote-ref-9)
10. Kolë Gurashi & Gjush Sheldija, ‘Ahengu Shkodran’, Vjetori Shkodra 1961, f. 210. [↑](#footnote-ref-10)
11. Gurashi dhe Sheldija, ‘Ahengu Shkodran’, vepër e cituar, f. 213; Giovanni Canale është autori i pjesës për bandë *Danza albanese*. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ramadan Sokoli, *Folklori Muzikor Shqiptar* (Morfologjia), Tiranë, 1965, f. 25. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ramadan Sokoli, *Gjurmime folklorike*, Tiranë, Shtëpia Botuese ‘Naim Frashëri’, 1981, f. 360. [↑](#footnote-ref-13)
14. Sokoli, Gjurmime folklorike, vepër e cituar, f. 360. [↑](#footnote-ref-14)
15. Gjon Kolë Kujxhija, Valle Kombëtare, vepër e cituar, 1943. [↑](#footnote-ref-15)
16. Tipi bazë i këmbës metrike pirrike përbëhet nga dy rrokje të patheksuara të njëpasnjëshme: ‘ʊ ʊ’ ♪ ♪ [↑](#footnote-ref-16)
17. Rev. Thos. Smart Hughes, Travels in Sicily, Greece and Albania/Udhëtimet në Sicili, Greqi dhe Shqipëri, vol. 2, London, Printed for J. Mawman, 1820, f. 31. [↑](#footnote-ref-17)
18. Francesco Falsone, I canti ecclesiastici Greco-Siculi, CEDAM, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, Padova, 1936, 54–55. [↑](#footnote-ref-18)
19. Pjetër Dungu, ‘Disa mendime personale të zhvillimit të kangës popullore shqiptare’, 20 shtator 1984, f. 4–5. Ky artikull i pabotuar iu dha autorit të këtij punimi nga i biri i Dungut, Leopoldi. [↑](#footnote-ref-19)
20. Këngët që kadencojnë në ‘tonikën minore’ nuk përbëjnë përjashtim vetëm për Shqipërinë; ato ndeshen edhe në zona të tjera të Ballkanit e më gjerë [↑](#footnote-ref-20)
21. ‘Meloditë që do të jenë muzikalisht dhe kronologjikisht më të vjetëra, rojnë në këngët e Malësorëvet të Shqipërisë Veriore. Kjo këngë solo e fortë është shprehja e qëmoçme e malësorit të lirë, gjurma tingëllore e fundit të shtresës primere të kulturës shqiptare. Simboli muzikal i shtëpisë së vetmuar, i ekzistencës së izoluar dhe i karakterit individualist të njeriut të malit na paraqitet qartas në këto melodi’. (Çabej, *Studime gjuhësore*, Prishtinë, Rilindja, vëll. 5, 1975, f. 129). [↑](#footnote-ref-21)
22. ‘Shoqninat e vjetra muzikore’, 193?, AQSH, F 831, d. 5, f. 63. [↑](#footnote-ref-22)
23. ‘Shoqninat e vjetra muzikore’, vepër e cituar, f. 63–64. [↑](#footnote-ref-23)
24. S. Kalemi, ‘Interpretimi i këngës popullore nga Marie Kraja’, tek Kultura Popullore, No. 2, Tiranë, 1986, f. 110. [↑](#footnote-ref-24)