‘KENKAN MBUSHUN MALET ME BORË’

DHE MARTIN GJOKA

‘Kenkan mbushun malet me borë’ është kënga apo motivi që ka zgjuar interes të veçantë të kompozitorëve profesionistë shqiptarë. Motivi i saj u bë urë lidhëse mes tre kompozitorëve shqiptarë, Çesk Zadesë në muzikën e filmit ‘Skënderbeu’ (1953), Fahri Beqirit në poemën simfonike ‘Skënderbeu’ (1968) dhe Rexho Mulliqit me Simfoninë e tij të Dytë, ‘Kosovare’ (1972).

Kjo këngë/motiv shfaqet ndoshta për herë të parë që në fillim të viteve 1920 në dorëshkrimet e At Martin Gjokës. Siç njihet, Gjoka shkroi muzikë me subjekt fetar dhe atdhetar, por ai njihet kryesisht si ndër krejt të parët që hodhi bazat e studimit dhe përpunimit të muzikës tradicionale e folklorike shqiptare, veçanërisht asaj të Malësisë s Veriut me përqendrim në malësinë e Mbishkodrës. Lidhur me muzikën e tij religjioze, ajo është fare e panjohur për shkak se ende ndodhet e ndrydhur në Arkivat e Shtetit Shqiptar pas transferimit që iu bë asaj më 1967 prej bibliotekës së Kuvendit Françeskan të Arrës së Madhe në Shkodër.

Gjokën e tërhoqi më së shumti karakteri dhe stili epik i melosit të këtyre viseve dhe mishërimin e këtij melosi ai e përdori edhe në disa nga veprat që shkroi, ku spikat vepra ‘Rapsodi mbi kangë popullore shqyptare’. Në vazhdën e lëvrimit të këngëve e motiveve folklorike veriore, motivi apo kënga ‘Kenkan mbushun malet me borë’ që në fillim të viteve 1920 ‘është harmonizuar për një formacion koral katër zërash’[[1]](#footnote-1), dokument/partiturë që gjendet në Arkivat Qendrore të Shtetit, fondi ‘Martin Gjoka’, sistemuar në katër kuti me mbi shtatëdhjetë dosje. Unë harmonizimin e Gjokës nuk e kam parë vetë, por ekzistenca e tij është e sigurt, e konfirmuar prej muzikologes Zana Shuteriqi Prela, madje mbi këtë partiturë shihet shënimi i dikujt që ka vendosur emrat e Çesk Zadesë dhe Tish Daisë si për të bërë lidhjen organike midis Gjokës dhe veprave të mëvonshme të këtyre dy kompozitorëve të mirënjohur. Sipas një burimi tjetër të paidentifikuar me titull ‘Kenka mushun bjeshka me borë’, mendohet edhe ky të jetë bazuar në dorëshkrimin origjinal të Martin Gjokës, ku frazat e zërave solo të vendosur njëri pas tjetrit, në të njëjtin pentagram, ndjekin radhën: soprano, bass e tenor. Ndërkaq, harmonia instrumentale tre-zërëshe që e shoqëron (ndoshta me harmonium) përmban dy funksionet bazë, tonikë–dominantë, sipas ligjësisë klasike perëndimore. Pra harmonizimi i Gjokës i kësaj kënge shihet të jetë i të njëjtit parim me atë të përdorur prej tij në këtë periudhë si në simfoninë ‘Dy lule mbi vorr të Skanderbegut’, pjesët për harmonium, apo pjesës orkestrale ‘Nji vjollcë shkodrane’.

Të ketë qenë ky përpunim e harmonizim i thjeshtë i Gjokës i një kënge të zbuluar nga Malësia e Madhe, apo të ketë qenë një krijim i vetë Gjokës në frymën e këngëve folklorike të mbledhura e hulumtuara prej tij?

Muzikanti Robert Prennushi, i cili iu përkushtua studimit të folklorit duke marrë pjesë në një seri ekspeditash në zonat e Malësisë së Mbishkodrës dhe më konkretisht edhe në Dukagjin, vend ku Martin Gjoka kalon si famullitar tre nga katër vitet e fundit të jetës së tij, dëgjon nga banorët vendorë të flitej për këtë këngë e ndonjë tjetër (si ajo e ‘Preng Gjeloshit’) që ‘asht kangë e fratit’, duke nënkuptuar At Martinin. Të tilla krijime, shkruan Prennushi, e ‘kishin krye ciklin e udhëtimit që do ta dëshronte çdo kompozitor: nga studimi në thellësi i folklorit, tek kompozimi mbi bazën e tij; kthimi i krijimeve përsëri në popull, i cili i përvetëson natyrshëm, sepse i ndjen “të vetat” dhe, në përmbyllje të ciklit, përdorimi i këtyne krijimeve të reja, nga ai dhe kompozitorët e tjerë, si motive-tharm, për realizimin e veprave të muzikës së kultivueme’.[[2]](#footnote-2) Me sa kam konstatuar dhe nga bisedat personale me Prennushin, ai gjykon që ‘Kenkan mbushun malet me borë’ mund të jetë krijuar nga Martin Gjoka midis viteve 1936-1940 dhe të ketë mbetur më pas anonime si shumë e shumë këngë të njohura që u njihet titulli por nuk u dihet më kompozitori. Në vitet 1936–1939 Martin Gjoka u largua nga Shkodra për të jetuar në Plan (Dukagjin). Duke qenë i shkëputur tashmë nga veprimtaritë e gjalla muzikore të Shkodrës, ai do ta drejtonte vëmendjen drejt hulumtimit dhe përpunimit të krijimtarisë folklorike të Malësisë, por që nuk do të arrinte t’i përshinte këto motive në veprat e tij të përmasave të mëdha të cilat i kishte shkruar më se pesëmbëdhjetë vite më parë. Kjo gjë edhe për arsyen se nuk mund të thuhet që ai ishte në gjendjen e tij morale dhe shpirtërore më të mirë, për pasojë edhe atë shëndetësore, deri sa u shua më 1940 në Shkodër ku ishte kthyer më 1939 për të dhënë mësim histori e gjeografi pranë gjimnazit ‘Illyricum’.

Studiuesi i jetës kulturore të Shkodrës prej mesit të shekullit XIX deri në mesin e shekullit XX, Tonin Zadeja, u morr gjatë me figurën e Martin Gjokës duke botuar herë pas here shkrime mbi jetën dhe veprën e tij. Midis të tjerave Zadeja shënon:

[At Martini] nuk asht vetëm krijues i këngëve të reja me karakter popullor dhe as arangjues i thjeshtë i tyne për grupe mandolinatash apo formacione orkestrale frymore, por dhe nji studiues dhe përpunues i vëmendshëm i traditës folklorike. Përveç kontaktit të drejt për drejtë me folklorin muzikor të krahinës malsore të Ljarje-Shestan, nga e kishte prejardhjen familja e tij, At Martini, qysh gjatë perjudhës shkollore, mbledh, studjon dhe përpunon nji sasi këngësh lirike dhe epike të Malsisë së Veriut që përbajnë frymëzimin kryesor të frymëzimeve të tij. Mbi këtë bazë njohje, ai krijoi disa nga motivet apo temat e veprave të tij ma të njohuna … Me nuhatjen e tij të hollë prej artisti, ai arrin me mishnue në krijimin e ri disa nga elementët intonativë ma karakteristikë të materialeve burimore popullore të qëmtueme dhe të përzgjedhuna me kujdes prej tij për këte qëllim. Kështu, ndërsa kangët ‘Broj kjosh e bardhë e kjosh me jetë’, ‘Kah je nisë, kah don me shkue’, ‘E pra, unë jam Ora e Shqypnisë’ e ndonji tjetër e kësaj natyre, i përmbahen nji ndjenje optimiste shumë aktive, kangët ‘Kenkan mbushun malet me borë’ dhe ‘Ç’kanë malet more që po ushtojnë’ përcjellin emocione epike të fuqishme. Natyra shumë popullore e motiveve të sipërme, dhe heshtja po thuej e plotë gjatë perjudhës 50 vjeçare gjatë regjimit diktatorial komunist rreth krijimtarisë muzikore të At Martin Gjokës, ka ba që ato të konsiderohen sot si popullore. Por fakti që këto motive apo varjante të tyne nuk i takojmë në folklorin muzikor të Malsisë së Mbishkodrës apo të krahinave të tjera të Shqipnisë së Veriut, flet ma së miri për origjinalitetin e tyre’.[[3]](#footnote-3)

Të huajt që vizitonin Shqipërinë e Veriut në gjysmën e parë të shekullit XX dhe që ishin të interesuar për njohjen e muzikës folklorike dhe tradicionale shqiptare, e gjenin motivin e këngës ‘Kenkan mbushun malet me borë’ si simbolin apo si atë më tipiken të muzikës së Veriut shqiptar. Një regjistrim zanor i kësaj kënge i përket fillimit të viteve 1940 dhe që gjendet në kolonën zanore të një dokumentari prodhuar nga italianët më 1943 (Istituto *Luce*), titulluar ‘La Grande Albania’, i bërë pa dyshim për arsye të propagandës së tyre të luftës. Dokumentari fillon me motivin instrumental të ‘Kenkan mbushun malet me borë’, shoqëruar me një piano e një ose dy instrumente perkusivë. Të tre kompozitorët shqiptarë që përmenden në krye të këtij shkrimi, në kuadrin e simfonizimit së veprave të tyre e kanë harmonizuar motivin në fjalë në mënyrë të tillë, që të mos përdorin intervalin e dominantës për mbylljen kadenciale sipas rregullave të harmonisë klasike perëndimore, por të përdorin një gjuhë harmonike modale apo me përmbysjet e septakordit të gradës së dytë si dhe ndonjë kombinim tjetër harmonik për të njëjtin funksion kadencial. Pra është e dukshme që muzikën e regjistrimit zanor të dokumentarit ‘La Grande Albania’ ta ketë përpiluar ndonjë muzikant i huaj, me shumë gjasa—italian. Shoqërimi instrumental i këngës në fjalë është i ndërtuar gjithashtu sipas stereotipeve të shoqërimeve të muzikës së lehtë të kohës (um-pa pa um-pa). Në vijim të këtij motivi instrumental të regjistruar për dokumentarin, ai do të pasojë edhe me këngëtarin tipik tradicional të Veriut, në dialektin e qartë krahinor të tij ku dëgjohen veç vargjeve të njohura ‘Kenka mushun bjeshka me borë … o plot o me malcorë’ edhe me të tjera si ‘Kenkan mbledhun trimat n’kuvend …’, pas të cilave vargje nuk ka qenë e mundur të zbërthehen më tutje pasi mbi to është mbizotërues folësi i dokumentarit. Sidoqoftë, këngëtari apo rapsodi, duket qartë të jetë nga më tipikët e Malësisë Madhe dhe të jep përshtypjen se e përcjell këngën e tij me lahutë a çifteli, e jo në formë të lirë siç do ta pëlqente ai, nën ritmin e rreptë e të përpiktë 2/4 që mjeshtri i huaj ka ditur ta shkruajë e ta impononojë më së miri. Pavarësisht nga synimi i regjistrimit zanor të italianëve, ne sot kemi një variant të kësaj kënge, luajtur e kënduar në fillim të vitit 1943, pra kemi një dokument zanor që duhet vlerësuar dhe që na shërben së tepërmi për të hulumtuar fazat kohore kur është dokumentuar, shkruar dhe regjistruar ky motiv/këngë.

 Ajo që më tërheq vëmendjen në këtë këngë është përdorimi i intervalit bizantino-otoman i sekondës së zmadhuar midis gradës së tretë dhe të katërt të pentakordit bazë apo tetrakordit të poshtëm, pra jo midis gradës së dytë dhe të tretë siç është përdorimi rëndom i ‘hixhaz’-it otoman apo plagalit të dytë bizantin (shkalla e fortë kromatike). Modi me sekondë të zmadhuar midis gradës së tretë e të katërt që po diskutojmë, ka lidhje të ngushtë me modin jo-diatonik (kromatik) bazuar në notën *Re*, i cili i korrespondon si shkallës së *modit të katërt plagal bizantin* ashtu dhe *makamit Nîkrîz* të muzikës së kultivuar otomane. Ngjashmëria qëndron në atë se intervalet midis toneve të shkallës mbeten të njëjta, ndërsa dallimet e tyre shfaqen tek *finalis* (nota përfundimtare). Sigurisht që *makami* otoman *Níkríz* i përdorur në këto këngë nuk ka lidhje të drejtpërdrejtë me intervalin e sekondës së zmadhuar të përdorur në ‘Kenkan mbushur malet me borë’; gjithsesi, intonacione të tilla jo-diatonike lëvroheshin në të njëjtat treva, por, ndërsa *makami* *Níkríz* lëvrohej në qytetin e Shkodrës (apo të Elbasanit), përdorimin e të njëjtit interval e gjejmë edhe në Malësinë e Madhe, e jo vetëm në këtë këngë, por edhe në mjaft motive të tjera të Shqipërisë së Veriut. Në se në këngët qytetare të Shkodrës makami *Níkríz* merr herë karakter lirik e herë pasional, në Malësi të Veriut ai shndërrohet në karakter epik apo edhe heroik.

Ç’të jetë ky interval kaq i pëlqyeshëm për këngët tradicionale qytetare ashtu dhe për motivet epiko-heroike? Një vëzhgim i shpejtë etno-muzikologjik na bën të hedhim vështrimin në modet e përdorura në muzikën tradicionale shqiptare, qytetare dhe rurale, të disa shekujve fundit.[[4]](#footnote-4) Tetrakordet dhe pentakordet përbëjnë pjesët më të rëndësishme të modit për të treguar se në cilin *makam* apo *mod* zhvillohet një këngë e caktuar. Përveç makameve *Hümayun*, *Nihavent*, *Hîcaz-Hümayun* ose *Zengüle*, të cilët janë ndoshta më të përdorshmit në këngët qytetare shkodrane me orientim *makami*, edhe makami *Nîkrîz* (ose pentakordi *Nîkrîz*) i përket në vija të përgjithshme modeve mjaft të përdorshme të orientimit të lartpërmendur. Struktura e intervaleve të pentakordit *Nîkrîz* mund të krahasohet gjithashtu me tipin e dytë të modit jo-diatonik (kromatik) të *Ballkanit Jug-Perëndimor*, që i korrespondon shkallës së *modit të katërt plagal bizantin*, d.m.th., që e ka sekondën e zmadhuar të tetrakordit ose pentakordit bazë midis gradës së tretë dhe të katërt. Kjo strukturë intervalore modale është pikë e fortë kontakti midis modeve otomane siç janë *makamet* dhe atyre të *modit të katërt plagal bizantin*.[[5]](#footnote-5)

Katër këngë, dy nga Shkodra dhe dy nga Elbasani (‘Tash sa dit e mot’, ‘Kenke nur’i bukurisë’, ‘Dola në penxhere’ dhe ‘As u gremise moj lejthatë’), mund të vëzhgohen nën dritën e ngjashmërisë së intervaleve, duke lënë mënjanë për një çast aspektet e tyre shprehëse. Kënga ‘Kenke nur’i bukuris’ ndërtohet mbi një pentakord jo-diatonik (kromatik) nisur nga tonika (*Nîkrîz*), dhe intervali i sekondës së zmadhuar haset midis gradës së tretë dhe të katërt. E së njëjtës strukturë të penatkordit jo-diatonik (kromatik), *makam**Nîkrîz* ose *modi i Ballkanit Jug-Perëndimor* (tipi i dytë) *alias, modi i katërt plagal bizantin*, është kënga ‘As u gremise moj lejthatë’. Kënga ‘Dola në penxhere’, edhe kjo është e ndërtuar në pentakordin jo-diatonik (kromatik) me sekondën e zmadhuar midis gradës së tretë dhe të katërt. Një tjetër këngë shumë e njohur shkodrane, ‘N’at zaman t’asaj furije’, kompozuar nga Palokë Kurti, ka të njëjtën strukturë intervalesh të pentakordit bazë.

Po në motivin/këngën ‘Kenkan mbushun malet me borë’ ky interval jo-diatonik (kromatik), mes gradës së tretë e të katërt, nga ta ketë origjinën? Të ketë qenë apo të jetë më pranë modeve të *Ballkanit Jug-Perëndimor*,(tipit të dytë, që i korrespondon shkallës së *modit të katërt plagal bizantin*) apo atij të tipit otoman *Nîkrîz*?

Intervali apo formula në fjalë është ajo që Gjoka duket ta ketë patur shumë për zemër, për faktin se e ka përdorur në disa veprat e tij, si në koralen ‘O ata t’lumtë qi dhanë jetën’, në baladën ‘Grueja shqyptare’, në temën e dytë si dhe momente të tjera të pjesës së parë të simfonisë ‘Dy lule mbi vorr të Skanderbegut’. Të jetë ky interval, formulë, mod, një krijim i mirëfilltë i Martin Gjokës i modeluar sipas ndjesisë të tij, ashtu siç mendojnë Prennushi e Zadeja, pra jo motiv a këngë e gjetur në popull?

Cilado të ishte përgjigja, motivi në fjalë ka rrezatuar në këto një qind vjet duke përcjellë tek kompozitorët më të rinj shqiptarë mesazhe estetike sa epike e heroike, aq të pëlqyeshme dhe frymëzuese.

Eno Koço, maj 2020

1. Zana Shuteriqi Prela, ‘Autorë të muzikës shqiptare të periudhave të Rilindjes Kombëtare dhe të Pavarësisë’, Punim për Shkallën I të kualifikimit për mbrojtjen e gradës shkencore ‘Kandidat i shkencave’, Tiranë 1985. [↑](#footnote-ref-1)
2. Robert Prennushi, ‘Duhet t’ja kthejmë muzikës shqiptare, kompozitorin At Martin Gjoka’, gazeta ‘Shkodra’, 8 shkurt 1992 [↑](#footnote-ref-2)
3. Tonin Zadeja, ‘At Martin Gjoka – figurë e shqueme e muzikës shqiptare’ në *At Martin Gjoka, 24 pjesë e artikuj mbi veprën e tij*, editimi Robert Prennushi, Botimet Françeskane, Shkodër, 2010, f. 11. [↑](#footnote-ref-3)
4. Për më gjerë mbi këtë çështje shih librin: Eno Koço, *Kënga Lirike Qytetare Shqiptare në Vitet 1930*, Botimet Toena, Tiranë, 2002. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ky mod jo-diatonik (kromatik, në *Do*)përbëhet kryesisht nga një pentakord kromatik dhe një tetrakord diatonik të bashkëlidhur; sekonda e zmadhuar ndodhet në pentakordin kryesor dhe progresi melodik përqendrohet gjithashtu brenda të njëjtit pentakord. Nëse një sekondë tjetër e zmadhuar shfaqet në tetrakordin e sipërm, kjo do të vendoset midis gradës së gjashtë dhe të shtatë (e ngjashme me minorin harmonik). [↑](#footnote-ref-5)