REPUBLIKA E SHQIPËRISË
QENDRA E STUDIMEVE ALBANOLOGJIKE
SHKOLLA DOKTORALE E STUDIMEVE ETNOMUZIKOLOGJIKE
Sheshi "Nënë Tereza", nr.3, Tiranë Tel. / fax. : + 355 42 240 713

Tezë në kërkim të gradës shkencore

"DOKTOR"

Fusha: STUDIME ETNOMUZIKOLOGJIKE

Specialiteti: MUZIKA KORALE SHQIPTARE

Tema: "FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE"

(Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)

Autor

Mscr. Suzana TURKU

Drejtues shkencor

Prof. Dr. Fatmir HYSI

Tiranë, 2013

REPUBLIKA E SHQIPËRISË
QENDRA E STUDIMEVE ALBANOLOGJIKE
SHKOLLA DOKTORALE E STUDIMEVE ETNOMUZIKOLOGJIKE
Sheshi "Nënë Tereza", nr.3, Tiranë Tel. / fax. : + 355 42 240 713

Tezë në kërkim të gradës shkencore

"DOKTOR"

Fusha: STUDIME ETNOMUZIKOLOGJIKE

Specialiteti: MUZIKA KORALE SHQIPTARE

Tema: "FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE"

(Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)

Autor

Mscr. Suzana TURKU

Drejtues shkencor

Prof. Dr. Fatmir HYSI

Tiranë, më ___/___/ 2013

REPUBLIKA E SHQIPËRISË
QENDRA E STUDIMEVE ALBANOLOGJIKE
SHKOLLA DOKTORALE E STUDIMEVE ETNOMUZIKOLOGJIKE
Sheshi "Nënë Tereza", nr.3, Tiranë Tel. / fax. : + 355 42 240 713

Tezë në kërkim të gradës shkencore

"DOKTOR"

Fusha: STUDIME ETNOMUZIKOLOGJIKE

Specialiteti: MUZIKA KORALE SHQIPTARE

Tema: "FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE"

(Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)

Autor **Drejtues shkencor**

Mscr. Suzana TURKU **Prof. Dr. Fatmir HYSI**

JURIA

1) _____ **Kryetar**

2) _____ **Oponent**

3) _____ **Oponent**

4) _____ **Anëtar**

5) _____ **Anëtar**

Tiranë, më___/____/ 2013

L Ë N D A

Parathënie *Fq. 5*

Kapitulli I

Historia botërore e këndimit në Grup

1.1.Dukuritë muzikore ne shoqëritë primitive
Fq. 13

1.2.Zhvillimet muzikore në shoqërinë skllavopronare
Fq. 17

1.2.1.Kultura muzikore e Egjyptit
Fq. 18

1.2.2.Kultura muzikore e Mesopotamisë
Fq. 19

1.2.3.Kultura muzikore në Kinë
Fq. 19

1.2.4.Kultura muzikore në Palestinë
Fq. 20

1.2.5.Kultura muzikore në Hindi
Fq. 20

1.2.6.Kultura muzikore në Greqinë antike
Fq. 21

1.3.Këndimi mesjetar në grup
Fq. 24

1.4.Veçoritë e rilindjes europiane
Fq. 25

1.5.Klasiçizmi-Opera klasike
Fq. 29

1.6.Romantizmi-Opera romantike
Fq. 32

Kapitulli II

Kultura e artit të këndimit kolektiv në Shqipëri

Fq. 46

2.1.Këndimi në grup si veçori specifike e artit muzikor kombëtar

Fq. 46

2.1.1.Kultura vokale e këndimit në grup në Shqipërinë antike e mesjetare

Fq. 46

2.1.2.Muzikantë shqiptarë me veprimtari jashtë atdheut

Fq. 52

2.1.3. Kënga e kultivuar patriotike e rilindjes dhe pavarësisë faktor zhvillues për artin e këndimt koral kombëtar

Fq. 55

2.1.4.Nismat e artit të interpretimit koral gjat rilindjes e pas shpalljes së pavarësisë kombëtare

Fq. 70

2.1.5.Arti i këndimit koral në shqipërinë e pas luftës së dytë botërore

Fq. 75

2.1.6.Arti i këndimit koral në trojet etnike në ish Jugosllavi

Fq. 94

2.2.Kultura popullore shqiptare e këndimit në grup

Fq. 105

2.2.1.Dialekti Lab i këndimit në grup

Fq. 107

2.2.2.Dialekti Tosk i këndimit në grup

Fq. 110

Kapitulli i III

Përpunimi dhe harmonizimi i këngës popullore për kor si praktikë e marrdhënieve me folklorin

Fq. 114

3.1.Përpunimi i këngës popullore për Kor

Fq. 116

3.1.1.Përpunime për kor të kompozitorëve shqiptarë

Fq. 119

3.1.2.Përpunime për kor të kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi

Fq. 131

3.2.Harmonizimi i këngës popullore për Kor

Fq. 143

3.2.1.Harmonizime për kor nga kompozitorë shqiptarë

Fq. 144

3.2.2.Harmonizime për kor të kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi

Fq. 160

3.3.Krijimi vokalo-koral në stil popullor

Fq. 166

3.3.1.Krijime për kor në stil popullor

Fq. 166

Kapitulli IV

Këndimi në grup si pjesë e muzikës vokalo-skenike

Fq. 176

4.1.Lindja dhe zhvillimi i operistikës shqiptare

Fq. 177

4.1.1.Zhvillimet paraoperistike deri në mbarim të luftës së dytë botërore (1915-1944)

Fq. 177

4.1.2.Krijimtaria vokalo-skenike e pasluftës së dytë botërore deri në daljen në dritë të Operës së parë shqiptare "Mrika"(1945-1958)

Fq. 180

4.1.3.Muzika vokalo-skenike (Operistike) mes viteve 1960-1990

Fq. 181

4.1.4.Muzika vokalo-skenike(Operistike) pas viteve 1990 e në vazhdim

Fq. 185

4.1.5.Kolazh fotografik me pamje të koreve nëë operat shqiptare.

Fq.186

4.2.Rrënjët popullore kombëtare në koralet e Operave Shqiptare

Fq. 191

4.2.1.Korale të operës "Mrika" e Prenk Jakovës

Fq. 192

4.2.2.Korale të operës "Skënderbeu" e Prenk Jakovës

Fq. 200

4.2.3.Korale të operës " Komisari" e Nikolla Zoraqit

Fq. 208

4.2.4. Opera "Goca e Kaçanikut" e Rauf Dhomit dhe strukturat e saj korale

Fq.228

4.2.5.Këndimi koral në operën "Zgjimi" e Tonin Harapit

Fq. 234

4.2.6. Opera "Toka Jonë" e Pjetër Gacit dhe strukturat e saj korale

Fq. 245

4.2.7.Korale nga baleti "Joniada" e Nikolla Zoraqit

Fq. 257

Përfundime *Fq. 260*

Bibliografia *Fq. 286*

Parathënie

*Teza **"FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE" (Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)** e përgatitur për ciklin e tretë të studimeve për gradën "Doktor" merr përsipër të trajtojë problematika të formave shprehëse muzikore vokalo-korale, të cilat vijnë të zhvilluara mbështetur në rrënjët popullore e kombëtare. Mbi veçoritë e dukuritë kombëtare në muzikën vokalo-korale shqiptare, nuk mund të arsyetohet pa hulumtuar drejtimin që ajo mori përmes orientimit nga muzika popullore tradicionale e raportet e krijuara mes tyre.*

Traditat botërore të formimit të origjinalitetit kombëtar në krijimtarinë muzikore të shkollave nacionale, kanë vërtetuar katërcipërisht se mbështetja në krijimtarinë popullore më përfaqësuese, është faktori bazë prej nga rrjedh dhe formimi i kombëtares në artin muzikor.

Në kuadër të gjithësisë zhvillimore muzikore ndërkombëtare, kulturat muzikore nacionale bashkëjetojnë në harmoni të plotë pavarësisht dallimeve të cilat vijnë përmes lidhjeve me veçanësitë e traditave popullore të çdo kombi.

Larmia dhe dallueshmëria melo-ritmike, strukturore e timbrore që përcjell sot në dëgjim muzika artistike botërore, vjen pikërisht përmes karakteristikave etnike të kulturave muzikore nacionale, të cilat janë të shprehura përmes marrdhënieve me muzikën tradicionale popullore të çdo kombi.

Nisur nga realiteti që krijimtaria dhe këndimi koral e veprimtaritë koncertore korale kanë qënë dhe jane në fokus të karierës time artistike dhe kryefjalë e kontributeve të mija në rrafsh artistiko-muzikor, ndjehem e obliguar që krahas aspektit artistik, t'i përkushtohem dhe punës shkencore përmes parashtrimeve e përgjithësimeve teorike mbi artin vokal të këndimit koral shqiptar dhe veçanërisht atij koncertalo-skenik e operistik.

Qëllimi i studimit është që përmes hulumtimit dhe studimit të krijimtarisë korale vokalo-koncertale, skenike dhe operistike shqiptare, të evidentohet dhe të mund të argumentohet se këndimi koral shqiptar u formua dhe u zhvillua përmes mbështetjes në rrënjët e muzikës popullore kombëtare. Zhvillimi i artit të këndimit koral në lidhje të ngushta me krijimtarinë e pasur muzikore popullore, ndikoi ekskluzivisht për formimin e thellimin e frymës popullore dhe shprehjeve kombëtare në muzikën e kultivuar vokalo-korale shqiptare, dhe ndërkohë faktorizoi qartësinë identitare të muzikës sonë kombëtare.

Lënda e punimit vjen e siguruar përmes burimesh të ndryshme duke shfrytëzuar së pari burimet arkivore e botimet në gjuhë të huaja dhe në gjuhën shqipe.
Prej tyre veçohen : Arkivi i TKOB, UA, redaksia e programeve muzikore në RT dhe RTSH, botimet monografike, botimet shkencore të IKP pranë ASH, shtypi i hapësirave të ndryshme kohore, kritika muzikore, punimet muzikologjike, fonoteka e FM në UA, CD, botime muzikore të notizuara etj...

Për realizimin e punimit janë përdorur metoda të ndryshme. Prej tyre veçohen: analizat dhe krahasimet muzikore, shembujt, notizimet, ilustrimet, skanimet, dëgjimet zanore në shirit manjetik, puna në laboratorin pianistik etj...

Lënda e përfshirë në tezë disiplinohet në katër kapituj, të cilët përmbajnë disa nënkapituj me shumë ndarje, që trajtojnë problematika të cilat lidhen me objektin e çdo kapitulli.

Kapitulli i I *"Historia botërore e këndimit në grup" përmban dy nënkapituj .*

Në nënkapitullin 1.1. "Dukuritë muzikore në shoqëritë primitive"në mënyrë të përmbledhur paraqiten të dhëna mbi lindjen dhe zhvillimin e formave kolektive të këndimit vokal, duke nisur nga format arkaike dhe të thjeshta si forma "Bordune" dhe "Heterofonia", elementë të të cilave dallohen edhe sot në disa prej këngëve shumëzëreshe, që këndohen nga shqiptarët e Maqedonisë.
Gjithashtu në nënkapitull zenë vend dhe të dhëna mbi karakterin e tematikën e këngëve shumë zërëshe, si këngët magjike (religjioze) dhe të punës, të cilat janë dhe këngët më të vjetra dhe krahas tyre, këngët dhe vallet e kënduara në grup me karakter epik e lirik. Këto këngë fillimisht paraqiten me një ambitus intervalor të kufizuar, i cili në kohët e mëvonëshme erdhi duke e zgjeruar hapësirën intonative. Përmes këtij zhvillimi u hodhën bazat e sistemit të shkallëve muzikore , duke nisur nga ato dytonike në tretonike, tetratonike, pentatonike etj, duke arritur në shtrirjen e melodive deri në oktavë, prej ku nis rrugën dhe ndjeshmëria e zhvillimit tonal.

Me lindjen e shkallëve muzikore sidomos asaj"pentatonike",u krijua hapësirë dhe mundësi për shprehje më të gjërë e më të plotë të mendimit muzikor, krahasuar me zhvillimet muzikore paraardhëse. Në këtë nënkapitull, krahas të tjerash theksohet se që në shoqëritë primitive nga këndimi monodik nis e zhvillohet këndimi shumëzërësh me strukturë dy, tre e katër zëra, i cili në periudhat e mëvonëshme mori zhvillime të mëtejshme.

Nënkapitulli I.2. "Zhvillimet muzikore në shoqëritë skllavopronare" përmban të dhëna mbi zhvillimet muzikore në shoqërinë skllavopronare duke u përqëndruar në zhvillimin e formave shumëzërëshe të këndimit vokal.

Nënkapitulli përbëhet nga gjashtë ndarje në të cilat përfshihen të dhëna mbi dukuritë dhe karakteristikat zhvillimore në kulturat muzikore të Egjyptit, Mesopotamisë, Kinës, Palestinës, Hindisë e Greqisë antike. Për çdo kulturë në ndarjet e nënkapitullit 1.2, janë të evidentuara format më të zhvilluara, më përfaqësuese dhe më të përhapura të këndimit vokal shumëzërësh. Nga kultura muzikore e Egjyptit është veçuar këndimi shumëzërësh, që karakterizohet nga zgjerimi i "Ambitusit" , duke arritur deri në intervalet kuartë, kuintë e oktavë si dhe zhvillimi i tij mbi shkallët pentatonike e kromatike.
Nga kultura muzikore e popujve Mesopotamikë janë të evidentuara këndimi shumëzërësh i lidhur me ceremonialet kishtare, zgjerimi i formacioneve korale deri në 150 këngëtarë e muzikantë si dhe zgjerimi i "Ambitusit" të melodive korale deri në tre oktava. Nga format shumëzërëshe të këndimit dallohet këndimi në grup i grave, që praktikohej në pranverë për nder të perëndisë "Tamuzeu".

Nga kultura muzikore e Kinës në punim është përfshirë zhvillimi që pati sistemi pentatonik si dhe shkallët diatonike, septatonike e kromatike. Mbi këtë sistem u mbështet dhe zhvillimi i këndimit koral shumëzërësh, që në Kinën skllavopronare pati përhapje të madhe.

Mbi zhvillimin e kulturës së këndimit koral në Palestinë në punim janë të evidentuara mënyrat e këndimit "antifonar" e "responsorial" e sidomos "Psalmet". Prej tyre dallohet "Psalmi" i 150 i mbretit David, i cili në oborrin e tij mbante një ansambël koral me rreth 4000 pjestarë.

Nga traditat e këndimit koral në Hindi, në punim evidentohen format njëzëreshe të këndimit , forma shumëzëreshe "Borduni" si dhe zhvillimi i sistemit muzikor përmes shkallëve "Sa-Grama" dhe "Ma-Grama".

Në ndarjen e fundit 1.1.6. të nënkapitullit 1.2 bëhet fjalë mbi zhvillimin që pati këndimi koral në antikitetin grek, i cili kuptohet më mirë përmes epeve të njohura "Iliada" e "Odiseja" të Homerit. Nga kultivuesit e këndimit koral përmenden Taleti nga Kreta, Simonidi e Bakilidi nga Keosa, si dhe Pindarua nga Teba. Forma muzikore e këndimit koral në Greqinë antike, arrin shkallën më të lartë të zhvillimit, si në aspektin melodik ashtu dhe atë interpretativ. Koret në atë periudhë përbëheshin nga rreth 15-20 këngëtarë. Prej formave më të zhvilluara të këndimit koral në punim përfshihen "Ditirambi", "Himnet" , "Solionet" , "Epirikonet" etj.

Krahas zhvillimit të këndimit koral në këtë nënndarje gjejnë pasqyrim aritjet në fushën e teorisë së muzikës, të cilat ndikuan dhe i prinë zhvillimeve muzikore të periudhave në vazhdim.

Nënkapitulli 1.3."Këndimi mesjetar në grup" përmban të dhëna mbi përparimin dhe përhapjen që morën format popullore polifonike të artit vokalo- koral "Madrigali", "Kaçia","Kanoni" si dhe format kishtare të të kënduarit " Moteti" e "Mesha".

Në këtë nënkapitull evidentohet kontributi i francezit Filip de Vitri në zhvillimin e muzikës polifonike për kor.

Në nënkapitullin 1.4. "Veçoritë e rilindjes evropiane" radhiten një varg zhvillimesh, që pasuan në muzikën vokale shumëzëreshe ndëreuropiane, të cilat konsistojnë në mbështetjen, në rregullat kontrapuntistik dhe në shfrytëzimin e gjuhës popullore, në krijimtarinë e kultivuar muzikore dhe veçanërisht në atë vokalo-korale. Mes përfaqësuesve kryesorë të polifonisë vokale gjatë rilindjes dallojnë polifonistët Perluixhi da Palestrina dhe Orlando di Laso. Që të dy kompozitorët krijuan shumë vepra për kor "a-capella'' ku spikat shfrytëzimi i elementëve nga kënga popullore.

Krahas zhvillimeve në polifoninë vokale, në periudhën mes viteve 1580-1740, në muzikë pati përhapje të madhe stili "Baroc'', i cili i dha zhvillim të mëtejshëm muzikës vokalo-korale. Me zhvillimet baroke është e lidhur dalja në dritë e operës së parë "Dafne'' të italianit Jakopo Peri si dhe krijimtaria gjeniale polifonike vokale e J.S.Bachut dhe G.F.Hendelit.

Krijimtaria për kor e Bachut dhe Hendelit i parapriu zhvillimit të këndimit koral në operën klasike e romantike gjatë shek.XVIII e XIX.

Nënkapitujt 1.5. "Klasicizmi - Opera klasike" dhe 1.6."Romantizmi - Opera romantike" në mënyrë të përmbledhur hedhin dritë mbi zhvillimin e operistikës gjatë këtyre periudhave, e veçanërisht për këndimin koral si pjesë e dramaturgjisë operistike. Nga krijimtaria vokalo-korale e kësaj periudhe veçohet "Requiemi" dhe meshat e Mozartit dhe koralet nga opera "Fidelio" e Simfonia e IX e Bethovenit, apo koralet e oprave Verdiane, Puciniane, e te shume autoreve te medhenj qe kane bere histori ne kete periudhe.

Në nënkapitullin 1.6. një dimension më të gjërë zenë zhvillimet e artit koral në operistikën romantike të shek. XIX, zhvillim që erdhi përmes ndikimit të shkollave nacionale , sidomos atyre ruse, çeke, polake, hungareze, norvegjeze etj, të cilat zhvillimin

e muzikës e mbështetën thellësisht në muzikën popullore të popujve të tyre. Përmes këtij drejtimi erdhën dhe u formuan kulturat muzikore kombëtare, të cilat krahas thellimit të dramaturgjisë operistike karakterizohen dhe nga fryma e thellë popullore e përkatësia kombëtare. Nënkapitulli përmban shumë shembuj përfaqësues të operistikës romantike si operat"Nusjaeshitur","PrinciIgor","BorisGodunov","Hovançina","Dalibor","Nabuco " etj, në të cilat spikat marrëdhënie e ngushtë me muzikën popullore.

Kapitulli II *"Kultura e artit të këndimit kolektiv në Shqipëri" përmban dy nënkapituj.*

Nënkapitulli 2.1."Këndimi në grup si veçori specifike e artit muzikor kombëtar" strukturohet në gjashtë ndarje, të cilat përmbajnë të dhëna mbi etapat zhvillimore të artit vokalo-koral shqiptar nisur që nga antikiteti, mesjeta, rilindja e deri në ditët tona.

Në ndarjen 2.1.1."Kultura e këndimit në grup në Shqipërinë antike e mesjetare" radhiten një varg faktesh, që hedhin dritë mbi hershmërinë e traditës vokale shqiptare dhe problematikat që e shoqëruan në rrugën drejt formimit të tij me tipare të qarta popullore e kombëtare.

Në këtë kapitull këndimi koral vlerësohet si formë e shprehjes artistiko-muzikore, që është ndër përbërësit më të përhapur në traditën muzikore shqiptare. Kështu krahas të tjerash theksohet se kjo traditë shihet që nga të parët tanë Ilirët, të cilët patën një shkallë të lartë të zhvillimit muzikor dhe në vazhdim kjo traditë vjen e zhvillohet duke sjellë në historinë tonë muzikore figura si Niket Dardani me himnin famshëm "Te Deum Laudamus", që dëshmon për herëshmërinë e këndimit koral në këtë periudhë të zhvillimit muzikor shqiptar.

Në ndarjen 2.1.1. është i pasqyruar dhe kontributi gjatë mesjetës i reformatorit të madh të muzikës bizantine Jan Kukuzeli me veprat e tij vokale "Psalmi biblik" Nr.117, "Tropari i Hyjlindjes", "Kënga e Kerubinit", "Isoja e madhe Papadike" etj, si dhe krijimi prej tij i sistemit të shkrimit muzikor që mori emrin "Sistemi Kukuzelik".

Në zhvillimet në vazhdim gjatë shek.XVI, dallohet krijimi i Gjergj Danush Lapacaja "Antifonari" (1532), e cila është prezente edhe sot në veprimtaritë muzikore.

Në ndarjen 2.1.2. përfshihet aktiviteti krijues i shqiptarëve jashtë atdheut ku veçohet krijimtaria vokale e Vladimir Gjergj Kastriotit dhe Harallamb Kristo Koçit gjatë shek.XIX në Rusi. Harallamb Koçi që jetoi në Odesë mendohet se ka kompozuar operën "Skënderbeu" dhe një himn për Shqipërinë.

Hapësirë e madhe në punim i është lënë fillimeve të muzikës së kultivuar shqiptare gjatë periudhës së Rilindjes e Pavarësisë Kombëtare, që vjen e përfaqësuar nga lëvrimi i gjinisë së këngës. Në punim i kushtohet vëmendje e veçantë lëvrimit të këngës patriotike, e cila erdhi e frymëzuar dhe ushqyer prej ideve përparimtare të rilindasve tanë dhe përpjekjeve shqiptare në luftë për realizimin e aspiratës shekullore për pavarësi, prosperitet e zhvillim gjithëkulturor.

Krahas drejtimeve që pati zhvillimi i këngës, i cili shtjellohet në ndarjen 2.1.3, evidentohen dhe emra të autorëve më përfaqësues në lëvrimin e saj. Prej tyre në punim veçohen autorët Hil Mosi, Spiridon Ilo, Mihal Grameno, Thoma Nasi etj dhe nga krijimet më të përhapura këngët: "Himni i flamurit", "O trima luftëtarë", "Për mëmëdhenë",

"Të gjithë ne o djema", "Më thërret nderi", "Malli i atdheut", "Vlora- Vlora" etj, shumë prej të cilave i dhanë shtysë dhe u bënë bazë për zhvillimin e muzikës sonë vokale dhe veçanërisht asaj vokalo-korale.

Përmes lëndës së ndarjes 2.1.4. vjen i pasqyruar dhe zhvillimi e dimensioni që mori arti i interpretimit koral në vendin tonë përmes formimit të grupeve vokale, formacioneve korale dhe veprimtarive të tyre koncertore. Në këtë pjesë të punimit vjen i vlerësuar roli i klubeve dhe shoqërive patriotike e kulturore, të cilat krahas shumë veprimtarive kulturoro-patriotike, faktorizuan zhvillimin e interpretimit të këndimit koral përmes aktiviteteve të formacioneve korale si pjesë e strukturës së tyre. Mes formacioneve korale më të rëndësishme pasqyrohet aktiviteti i Korit "Lira"në Korçë, "Scuola Cantorum" në Shkodër, "Kori i shkollës femërore" në Tiranë dhe drejtuesit e tyre Th.Nasi, M.Ciko, S.Kozmo, K.Kono, Dom M.Koliqi, J.Truja etj, i cili gjen pasqyrim dhe në shtypin e kohës.

Në këtë ndarje pasqyrohet dhe përhapja që pati arti i këndimit koral gjatë periudhës së luftës nacionalçlirimtare përmes formimit të grupeve korale "Kori i rinisë antifashiste" drejtuar nga K.Trako, "Kori i burrave" pranë Radio-Tiranës drejtuar nga M.Ciko etj.

Dimensioni zhvillimor që mori arti i interpretimit vokalo-koral mbas luftës së dytë botërore e në vazhdim, vjen i shtjelluar në ndarjen 2.1.5."Arti koral në Shqipërinë e pasluftës së dytë botërore".

Në këtë pjesë të punimit vjen informacion i gjërë dhe hidhet dritë mbi shumimin e formacioneve korale profesioniste e amatore dhe aktivitetin e tyre në mbarë vendin mes viteve 1945-2013. Krahas veprimtarisë së formacioneve korale profesioniste në Tiranë, vihet theksi dhe në aktivitetin kualitativ të disa koreve amatore në rrethe si: Tirana, Korça, Gjirokastra, Shkodra, dhe krijimin e grupeve vokale korale te formave te ndryshme. Prej drejtuesve të formacioneve korale të këtij harku kohor, në punim dallojnë emrat e dirigjentëve K.Trako, G.Avrazi, M.Vako, R.Jorganxhi, S.Turku, R, Cene, E. Dizdari, T. Sina,J.Nano, Z.Coba etj.

Krahas zhvillimeve të artit koral në Shqipërinë administrative, në kapitullin "Kultura e artit të këndimit kolektiv në Shqipëri"në ndarjen 2.1.6."Arti i këndimit koral në trojet etnike në ish Jugosllavi" gjen pasqyrim dhe zhvillimi i krijimtarisë korale dhe formimi i formacioneve korale në trojet shqiptare pas luftës së dytë botërore e deri në ditët tona.

Në këtë ndarje evidentohet krijimtaria më cilësore e krijuesve shqiptarë të Kosovës që vjen e zhvilluar dhe e mbështetur në muzikën popullore. Mes autorëve e drejtuesve të koreve në punim dallojnë Lorenc Antoni, Shime Deshpali, Rexho Mullaj, Mark Kaçinari, Rauf Dhomi, Rafet Rudi etj.

Nënkapitulli 2.2."Kultura popullore shqiptare e këndimit në grup"përmban të dhëna mbi veçoritë dhe karakteristikat e këndimit popullor shqiptar në grup, i cili ka një përfaqësim prioritar në identitetin kombëtar si potencial i dorës së parë në traditën e kulturës vokale shqiptare.

I njohur me emrin "Isopolifonia", shtjellimi disiplinohet në dy ndarje.

Në ndarjet 2.2.1."Dialekti lab i këndimit në grup" dhe 2.2.2."Dialekti tosk i këndimit në grup" parashtrohen një varg karakteristikash mbi morfologjinë, strukturën, melodinë, harmoninë, thurjen polifonike mes zërave e shtrirjen territoriale. Kjo pjesë e punimit shoqërohet me shembuj të analizuar dhe krahas tyre theksohet që forma vokale popullore isopolifonike i priu zhvillimit të artit vokalo-koral shqiptar, duke ndikuar në formimin e frymës popullore e karakterit kombëtar.

Kapitulli III *"Përpunimi dhe harmonizimi i këngës popullore për kor si praktikë e marrëdhënieve me folklorin" është arsyetuar si pjesë domosdoshmërisht logjike e punimit, pasi mënyrat përpunuese e harmonizuese të këngëve popullore për kor, përfaqësojnë bazën prej nga u orientua fryma popullore dhe dallueshmëria kombëtare në muzikën tonë të kultivuar vokalo-koncertale e vokalo-skenike.*

Kapitulli përbëhet nga nënkapitulli 3.1."Përpunimi i këngës popullore për kor", që vjen i shtjelluar përmes ndarjeve 3.1.1."Përpunime për kor të kompozitorëve shqiptarë" dhe 3.1.2."Përpunime për kor të kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi", nënkapitulli 3.2"Harmonizimi i këngës popullore për kor" me ndarjet 3.2.1."Harmonizime për kor të kompozitorëve shqiptarë" dhe 3.2.2."Harmonizime për kor të kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi" dhe nënkapitulli 3.3."Krijimi vokalo-koral në stil popullor".

Në të trija proceset e marrëdhënieve me këngën popullore që përmendëm më sipër, përmes analizash e shembuj të shumtë, vijnë në dukje rrugët, gjuha dhe teknikat e përdorura gjatë proceseve të përpunimit, harmonizimit dhe krijimit në stil popullor të këngës popullore për Kor. Në brendi të kapitullit nënvizohet se fillimet e procesit të përpunimit e harmonizimit për kor të muzikës popullore, nisin dhe intensifikohen nga kompozitorët shqiptarë mbas luftës së dytë botërore e në vitet në vijim deri në ditët e sotme, ato fitojnë dimension të ri zhvillimor e kualitet artistik profesional të cilësishëm.

Krahas sa më sipër, në këtë kapitull përmenden me dhjetëra tituj të përpunimeve, harmonizimeve e krijimeve në stil popullor për kor, të realizuara nga kompozitorët shqiptarë, shumë prej të cilëve i kanë dhënë prioritetet e duhura këtij procesi në praktikën e tyre krijuese. Mes tyre veçohen realizimet për kor të K.Trakos, Ç.Zadejës, M.Vakos, T.Harapit, Gj.Simonit, V.Toles, L.Antonit, R.Mulliqit, M.Kaçinarit, R.Dhomit etj.

Kapitulli IV *" Këndimi në grup si pjesë e muzikës vokalo-skenike" është i fundit në punim dhe përmban dy nënkapituj, që përbëhen nga disa ndarje ku janë të pasqyruara në mënyrë kronologjike të dhëna mbi zhvillimin dhe proceset përmes të cilave erdhi dhe u formua muzika vokalo-skenike shqiptare deri në daljen në dritë të operës së parë "Mrika" të kompozitorit Prenk Jakova. Gjatë kapitullit veç të tjerash, arsyetohet se përpunimi e harmonizimi i këngëve popullore për kor i priu dhe faktorizoi lëvrimin e gjinive dhe formave të mëdha koncertale vokalo-koralo skenike e veçanërisht lëvrimit të Operës.*

Në ndarjen 4.1.1. "Zhvillimet paraoperistike deri në mbarim të luftës së dytë botërore" të nënkapitullit 4.1."Lindja dhe zhvillimi i operistikës shqiptare", vjen e disiplinohet e përmbledhur ne një lëndë me profil historik përmes së cilës hidhet dritë mbi përpjekjet dhe realizimet e kompozitorëve shqiptarë gjatë katër dekadave të para të shek.XX, dhe që në punim klasifikohen si zhvillime paraoperistike. Prej tyre në periudhat që pasuan u orientua lëvrimi i gjinive dhe formave muzikore vokalo-skenike e operistike.
Gjatë punimit vihet theksi se zhvillimet paraoperistike në muzikën shqiptare gjatë kësaj periudhe, shërbyen si bazë ku u mbështet në vazhdim formimi e zhvillimi i operistikës sonë kombëtare. Përmes shembujsh të shumtë në këtë ndarje dallojnë Lec Kurti me operat "Luiza diskarpentier" dhe "Arbëreshja", At Martin Gjoka me veprat dramatike vokalo-skenike "Juda Makabej" e "Shqyptaria e qytetënueme",Dom Mikel Koliqi me melodramat "Rozafa", "Rrethimi i Shkodrës"dhe "Ruba e kuqe" e Prenk Jakova me melodramën "Juda Makabej" e veprimin skenik "Dasma shkodrane". Në shumë prej veprave që përmendëm më lart, ndihet tendenca për një raport të ndërsjelltë me muzikën popullore.

Përpjekjet dhe rezultatet e këtij zhvillimi të ri në muzikën shqiptare, përbëjnë objektin e ndarjes 4.1.2."Krijimtaria vokalo-skenike e pasluftës së dytë botërore deri në daljen në dritë të operës së parë shqiptare "Mrika" 1945-1958. Në këtë pjesë të punimit pasqyrohet dinamika zhvillimore që mori krijimtaria për forma të mëdha vokalo-skenike fill pas luftës së dytë botërore. Krahas të tjerash në këtë ndarje gjen pasqyrim të gjërë krijimtaria vokalo-skenike e pasçlirimit, e cila i parapriu lëvrimit të gjinisë së operës. Prej saj veçohen poemat vokalo-korale "Borova" e "Labëria" të K.Konos, "Atdheu im" e K.Trakos,"Dritë mbi Shqipëri" e P.Jakovëës, "Shqipëri tokë e rëndë" dhe "Poemë për tokën" të C. Zadesë, "Kënga e maleve" e T.Harapit etj.

Pas daljes në dritë të operës "Mrika", pas viteve 1960 e në vazhdim, opusi operistik shqiptar vjen pasurohet e shumohet dhe kohë pas kohe formon tipare të qarta kombëtare përmes mbështetjes në muzikën popullore tradicionale. Ky zhvillim në punim pasqyrohet në ndarjet 4.1.3."Muzika vokalo-skenike (operistike) mes viteve 1960-1990" dhe ndarjes 4.1.4."Muzika vokalo-skenike (operistike) pas vitit 1990 e në vazhdim". Në këto ndarje përfshihen shumë tituj të cilët janë më përfaqësuesit e operistikës sonë kombëtare. Mes tyre për frymën e thellë popullore e shprehje të qarta kombëtare në punim veçohen operat "Mrika" e "Skënderbeu" të P.Jakovës, "Lulja e kujtimit" e K.Konos, Komisari" e N.Zoraqit, "Zgjimi" e T.Harapit, "Goca e Kaçanikut" e R.Dhomit, "Toka jonë" e P.Gacit etj.

Në vazhdim të punimit në nënkapitullin 4.2."Rrënjët popullore e kombëtare në koralet e operave shqiptare" përmes shtatë ndarjeve, vijnë të analizuara një varg shembujsh të koraleve operistike, në të cilat gjen pasqyrim të spikatur marrëdhënia e ngushtë me muzikën popullore. Në nënkapitull përmes analizave të thelluara argumentohet se raportet e marrëdhënieve mes muzikës vokale popullore me muzikën vokale të kultivuar e veçanërisht me atë korale, kanë ndikuar në formimin e frymës popullore dhe karakterin kombëtar të operistikës sonë.
Ndër të tjera në këtë pjesë të punimit janë të pasqyruara dhe proceset e mënyrat përmes të cilave u realizua dhe u formëzua fryma popullore dhe identiteti shqiptar i muzikës sonë operistike. Prej mënyrave dhe rrugëve të shfrytëzimit të muzikës popullore në koralet e operave shqiptare, në punim evidentohen kryesisht përpunimet, harmonizimet, citimet e

krijimet korale, ku dallojnë karakteristika e tiparet më përfaqësuese dhe më të qarta nga muzika popullore vokale.

Proceset përmes të cilave u definua fryma popullore dhe karakteri kombëtar në muzikën vokalo-skenike e operistike shqiptare, domosdoshmërisht janë më të duhurat për qenësinë e muzikës popullore, me të gjithë dukuritë dhe karakteristikat e saj, në muzikën e kultivuar vokalo-korale kombëtare.

Teza "FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE" (Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare) përgatitur gjatë ciklit të tretë të studimeve për gradën "Doktor" krahas sa u paraqit më lart, pasohet nga përfundimet dhe bibliografia, e cila përmban 57 tituj e ilustrohet me një varg shembujsh të notiziuar, si dhe me CD koralesh shqiptare te interpretuara nga kori i TKOB, te korit "Pax Dei", korit "Nene Tereza", korit te burrave "Arber", korit te vajzave te A.Arteve dhe te Liceut Artistik, punuar e drejtuar nga dirigjentja Suzana Turku .

Në mbyllje të kësaj parathënie më duhet të shtoj se mbetem me shpresë që të kem mundur të hedh dritë sado pak mbi zhvillimin e këndimit koral shqiptar, që vjen i mbështetur fort në rrënjët popullore e kombëtare të traditës shumë shekullore në muzikën vokale shqiptare.

".....folklori ka qënë dhe mbetet
"mësuesi" i artistëve profesionistë" [1])

Çesk Zadeja

"Artist i Populllit"

Kapitulli I

Historia botërore e këndimit në grup

Këndimi në grup që në terma muzikorë shprehet, këndimi koral, është një nga format më të shpeshta të mënyrave të shprehjes muzikore. Ai deri në stadin e sotëm të zhvillimit, ka kaluar përmes një rruge të gjatë mijra vjeçare, dhe në periudha të ndryshme të historisë së shoqërisë njerëzore, ka pasur forma dhe funksione të ndryshme në jetën kolektive të shoqërive primitive, në shoqërinë skllavo-pronare, mesjetë, rilindje e deri në ditët e sotme.

Lashtësia e artit muzikor në përgjithësi është e lidhur sa vetë zanafilla e shoqërisë njerëzore. Pra, arti muzikor është i lashtë aq sa dhe vetë njeriu. Mbi lindjen dhe hershmërinë e prodhimit të tingujve muzikorë si te njeriu, ashtu dhe te kafshët, është shkruar shumë në kohë dhe periudha të ndryshem. Për lindjen dhe zhvillimin e artit muzikor kanë qarkulluar shumë pikëpamje, të cilat në gjysmën e dytë të shek. XIX, erdhën dhe u intensifikuan, duke fokusuar mendimin shkencor mbi prejardhjen dhe lashtësinë e muzikës.

Kështu shkencëtari anglez Charls Darvini (1809-1882), shpreh mendimin materialist se prodhimi i tingujve muzikorë si te njeriu, ashtu dhe te kafshët, ka origjinë biologjike.Filozofi anglez Herbert Spenser (1820-1903), mendon se të kënduarit e njeriut, si dhe britmat e kafshëve, vinë si pasojë e prodhimit të energjisë së tepërt që paraqitet në momente të ngritjes dhe zbritjes së intesitetit të ndjenjave. Ndërsa gjermani Karl Stuf (1848-1936), është i mendimit se muzika ka lindur nga thirrjet e njerëzve primitivë, te cilat u kanë shërbyer atyre si mjet komunikimi e sinjalizimi. Është muzikologu rus, Roman Iliç Gruber (1895-1962), i cili mes të tjerash konstaton se njeriu që në fillimet e veta zhvillimore, është shprehur me zë të paartikuluar, e me zhvillimin e kulturës materiale si dhe me zhvillimin e tij psiko-fizik, arriti që të bëjë dallimin mes zërave të artikuluar dhe atyre të paartikuluar, gjë e cila dëshmon për një fillim të imitimit me vetëdije të dukurive natyrore, të cilat përcilleshin nga zeri i njeriut, e në ndonjë rast, edhe nga ndonjë instrument muzikor primitive. Prej këtu fillon rrugën zhvillimi i artit të tingujve-muzikë sipas Gruberit.

Zhvillimi i artit muzikor kaloi nëpër një rrugë të gjatë e të vështirë e cila nis që nga shoqëritë primitive e deri në ditët tona.

---

[1])Zadeja Çesk: "Vetparja e proçesit".fq. 22. Tiranë, 1997.

Në shoqeritë primitive, të kënduarit, pëveçse individualisht praktikohej dhe në njësi kolektive. Ai, si mënyrë e shprehjeve muzikore, nuk ka qënë stabël, ndaj meloditë e ndryshme nuk kanë patur qëndrueshmëri standarte intonative. Fillimisht këto melodi u ngjanin më tepër britmave e thirrjeve, por duhet theksuar se tingujt përfundimtarë të tyre kanë pasur një orientim të qartë,të sigurt e të qëndrueshëm intonativ.

Ambituesi i këngëve te njeriu primitiv, ka qënë tepër i ngushtë, ai varion në intervalin e sekondës. Gradualisht njeriu fillon të përvetësojë muzikën e të krijojë melodi të ndryshme në mënyrë të vetëdijëshme. Njeriu primitiv me kohë fillon e heq dorë nga imitimi i dukurive tingëllimore të fenomenve të natyrës, dhe fillon të krijojë diçka të re e më të zhvilluar. Me kalimin e mijëvjeçarëve, ai shtoi numrin e këngëve jo vetëm për nga lloji, por edhe nga tematika, duke i pasuruar ato sidomos nga ambituesi i tyre intervalor, nuancat dinamike e strukturat ritmike.

Këndimi në grup në shoqërinë primitive

Krahas këngëve magjike *(religjioze)* dhe atyre me tematikë për punën, të cilat janë dhe këngët më të vjetra, njeriu që në shoqëritë primitive nisi të këndojë dhe të vallzojë në kolektivitet *(grup)* edhe këngë me karakter epik e lirik. Prej këngëve që këndoheshin kolektivisht veçohen ninullat, këngët erotike, këngët e mortit, këngët ushtarake, heroike, të figurave legjendare etj. Këto këngë me një ambitues intervalor të kufizuar, në kohët e më vonëshme erdhën dhe e zgjeruan hapesirën intonative, gjë e cila i hapi rrugën hedhjes së bazave të sistemit të shkallëve muzikore. Kështu shkallët muzikore duke u zgjeruar e pasuruar nga ato dytonike në tretonike, tetratonike, pentatonike etj, i hapën rrugë ndërtimit dhe zhvillimit të melodive të këngëve deri në në distancën e oktavës. Ky zhvillim kohë pas kohe faktorizoi formimin e ndjeshmërisë tonale.

Kështu, me lindjen e shkallëve muzikore u krijua dhe mundësia për një shprehje më të gjërë si dimension e më të plotë të mendimit muzikor, krahasuar me zhvillimet para ardhëse. Nga shkallët muzikore që u formuan gjatë kësaj periudhe së pari ishte shkalla pentatonike, e cila përbëhej nga një varg prej pesë tingujsh pa gjysëmtone (*anhemitone),* me mundësi variantesh të ndryshme. Si p.sh.:

Shkallë pentatonike

Në shkallën pentatonike, janë krijuar këngë të ndryshme nisur që nga bashkësia e parë primitive e më vonë në civilizimin lindor, në Greqinë antike e në periudhat në vazhdim deri në kohët moderne. Edhe në ditët e sotme edhe pse rrallë, shkalla pentatonike vërehet në shumë krijime këngësh të popujve të ndryshëm.

Një shembull i rëndësishëm i pranisë së shkallës pentatonike në muzikën e sotme është muzika folklorike shqiptare vokale dhe instrumentale, gjurmët e së cilës vijnë të qarta deri në ditët e sotme në përditshmërinë krijuese në muzikën tonëë folklorike..

Krahas këngëve të karakterit monodik, në një periudhë të më vonëshme në muzikën e shoqërive primitive, filloi të duket në mënyrë spontane këndimi shumë zërësh. Fillimisht këndimi shumë zërësh nis e lëvrohet me dy zëra e në periudhat në vazhdim nisin dhe i shtohen dhe zëra të tjerë.

Në fillimet e tij shumëzërëshi paraqitet në dy forma:

a)Forma e parë e këndimit shumë zërësh paraqet melodi ku njëri nga zërat krahasuar me tjetrin paraqitet më pasiv. Në fazën e parë haset forma *"Bordune"* e lëvizjes së zërave ku njëri nga zërat mbahet në vend mbi një tingull deri në përfundim të melodisë në formë të *"Isos"* (pedalit) që është karakteristike në këngët polifonike shqiptare, ose ky zë, përsëritet vazhdimisht si një tingull i vetëm që mund të jetë i vendosur lartë, apo poshtë zërit udhëheqës të melodisë.

Zhvillimet e mëvonëshme muzikore sollen pavarësine e melodinë, duke e vendosur atë në lartësi të caktuara intonative.

b) Forma tjetër e të kënduarit shumë zërësh është *"Heterofonia"*, melodia e së cilës këndohet në unison nga të dy zërat, e në zhvillimin e mëvonshëm të saj, zërat ndahen duke krijuar këndimin dyzanor, i cili në përfundim të melodisë, bashkohen në unison. Kjo formë e të kënduarit shumë zërësh është ende dhe sot e pranishme në muzikën popullore shqiptare, sidomos në zonën e Tetovës, Gostivarit dhe të Kërçovës te shqiptarët e Maqedonisë.

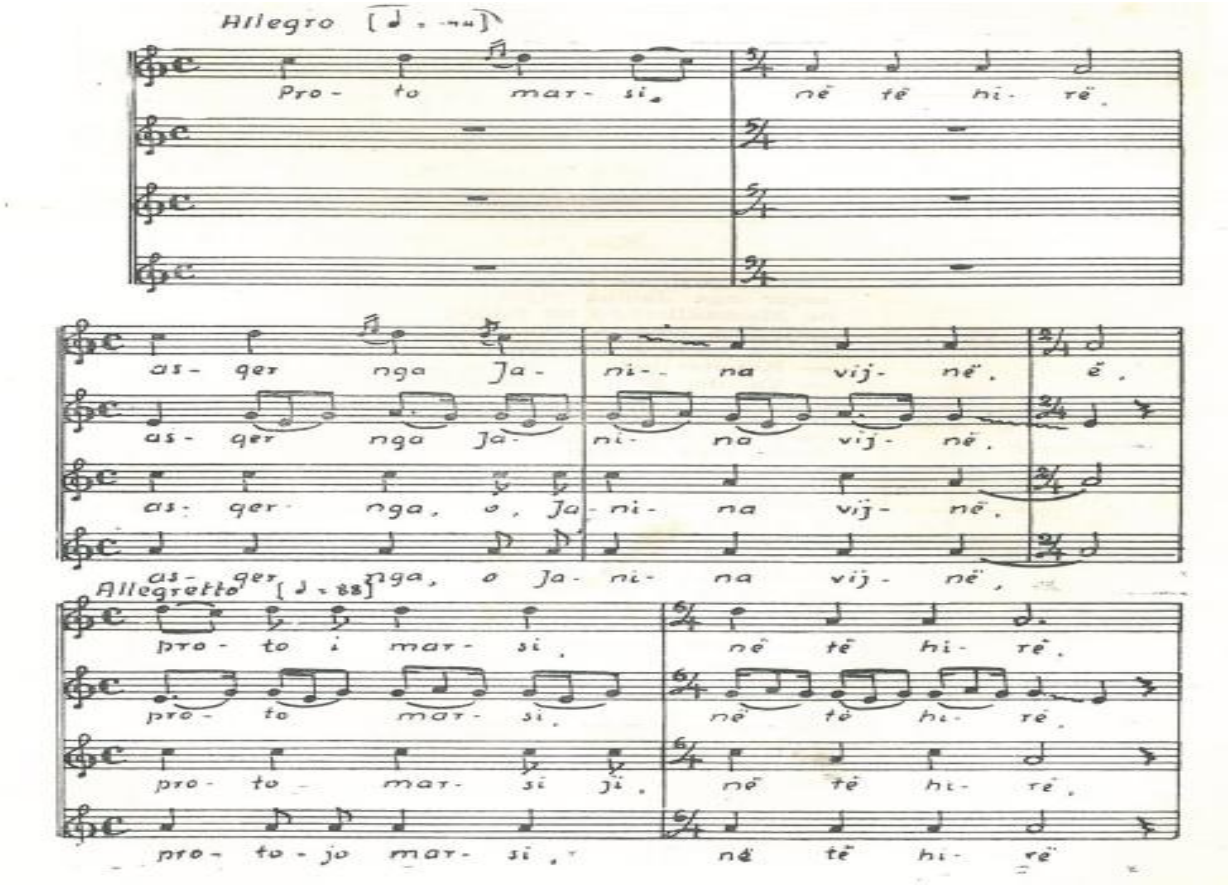
Karakteristikë e këtyre zonave, është të kënduarit diafonik. Shumë nga meloditë e këngëve që këndohen në grup, nuk kanë ndryshuar fare, por duke përjashtuar ndryshimet që ka pësuar teksti letrar, kanë ngelur të thjeshta, një pjesëshe e monolite, duke ruajtur karakterin e tyre primitiv, duke na vërtetuar se, të kënduarit në grup, përmes këngëve, valleve, instrumentëve e formave të tjera muzikore, shpreh lashtësinë e popullit tonë.

Këngë monodike

Tashmë është i njohur fakti se shumë mijvjeçarë më parë populli shqiptar jetoi në arealin Egjean, Mesdhetar, Jon e më gjerë, i njohur me emrin *"Pellazgë"*, dhe që pati një art-kulturë e shkencë, me zhvillim të lartë. Populli shqipar, ishte një popull me shumë

pririe, talent e shije artistike. Ai bëri një jetë aktive dhe kreative, si në aspektin shoqëror, ashtu dhe atë kulturor e artistik.

Këndoi, vallëzoi e aktroi dhe këto forma vazhdimisht i zhvilloi dhe i pasuroi, pasi nëpërmjet tyre shprehu botën shpirtërore e zhvillimin e tij mendor. Kështu deri në ditët tona vijnë si trashëgimi e zhvillimit kulturor të kahershëm shumë lloje këngësh, vallesh, instrumentesh muzikorë etj., që për vlerat e tyre artistike, estetike e historike, janë unikale në mbarë kulturën botërore. Një dëshmi e tillë e kësaj trashëgimie, është të kënduarit në grup, diafonik, e sidomos ai isopolifonik që praktikohet ne Jug të Shqipërisë, i njohur si këndimi isopolifonik Lab e Tosk.



<u>Këngë isopolifonike katërzërësh</u>

Shëmbulli i paraqitur më sipër, është një këngë katër zanore isopolifonike labe, ku përmes strukturave melo-ritmike, e ambitusit intervalor,vërtetohet hershmëria e të kënduarit popullor në grup që sot dallohet me emërtimin këndimi popullor iso polifonik. Kjo këngë shtjellohet në shkallën pentatonike të përbërë prej pesë tingujsh.

Në shoqëritë primitive muzika pati veti magjike dhe vlerësohej si një nga mjetet më të vjetra shortare *(falltare),* e që në rastin e riteve të ndryshme kur këndohej në grup, përsëriteshin vazhdimisht motive të njëjta që shoqëroheshin me lëvizje të ndryshme të

duarve apo trupit, e në anën tjetër, rritej e zmadhohej ndjenja e këngëtarëve të grupit, duke arritur deri në eufori. Kjo sillte për pasojë, ngushtimin e vetëdijes duke arritur që artistët këngëtarë, të arrinin deri në marramendje e zalisje, gati të hipnotizuar. Përmes këtyre veprimeve magjiko-ritualistike, njerezit primitivë që këndonin në grup, mendonin se do të bëheshin *"falltarë",* dhe do të siguronin hyrjen në botën e fuqisë magjike duke iu kundërvënë fuqive të natyrës e kafshëve të egra, për të mbrojtur jetën e tyre.

E gjithë kjo, përshkohej me anë të muzikës e të vallëzimit, të cilat paraqisnin karakterin sinkretik të tyre, e njëkohësisht dhe karakterin e varur të muzikës nga veprimet magjike e fetare. Muzika në shoqëritë primitive, nuk zhvillohej asnjëherë e pandarë nga tërësia e veprimeve magjiko-fetare. Pra, në këtë periudhë të zhvillimit njerëzor, arti muzikor e në rastin tonë të kënduarit kolektiv në grup, nuk ishte i pavarur.

1.2.Zhvillimet muzikore në shoqërinë Skllavopronare

Skllavopronaria është shoqëria më e vjetër me karakter klasor. Ajo, bazohej në shfrytëzimin e njeriut prej njeriut. Në skllavopronari dallohen dy klasa antagoniste: klasa sunduese-skllavopronare, dhe klasa e sunduar-skllave. Kjo ndarje e shoqërisë solli dhe ndryshime të mëdha në jetën materiale e shpirtërore të njerëzve, e nga ky aspekt, duhet parë dhe zhvillimi i artit muzikor të kësaj periudhe historike.

Kështu, arti muzikor u nda në muzikë që kultivohej nga klasa skllavopronare, dhe në muzikë që i takonte shtresës së gjerë popullore-skllevërve. Ky diferencim klasor vërehet në kulturën muzikore të popujve të Lindjes së afërme e të largët, si në: Egjypt, Mesopotami, Palestinë, Kinë, Indi etj.

Duke u forcuar shteti skllavopronar, rritej dhe fuqia e sunduesve-skllavopronarë që shpesh arrinin të merrnin atribute hyjnore. Nga ana tjetër, jeta e shtresës së gjerë popullore bëhej shumë e rëndë, skllavi konsiderohej një send, me te cilin skllavopronari mund të bënte çfarë do gjë me të, deri dhe t'a vriste, apo t'a shiste, duke mos mbajtur përgjegjësi ligjore e njerëzore. Ky diferencim do të gjente shprehje edhe në zhvillimin e muzikës. Kështu që muzikantët, veprat e tyre nuk i formëzonin në frymen e muzikës popullore apo shprehjes së lirisë së tyre krijuese, por ato formëzoheshin e krijoheshin sipas shijes dhe dëshirës së klasës sunduese-skllavopronarëve. Përmes këtyre veprave muzikore, glorifikohej personaliteti i sundimtarit dhe klasës sunduese. U thurreshin lavde heroizmave, qëndresës, fitores në luftë e shenjtërisë së tyre.

Këto këngë që zakonisht këndoheshin në grup, kishin karakter himnizues e solemn. Nga ana tjetër muzika duhej që tu sherbente sundimtarëve për argëtim, zbavitje si dhe për të zbukuruar jetën e oborreve të tyre. Në këtë kuadër, muzikantët çmoheshin së tepërmi dhe arritën të fitojnë statusin e profesionistëve.

Këto të dhëna burojnë nga vizatimet nëpër pallate të sundimtarëve, në tempuj, varreza etj., ku janë ruajtur skulptura, piktura apo relieve të ndryshme me motive nga arti muzikor, mbasi në këtë periudhë të zhvillimit të historisë së njerëzimit, shkrimi muzikor nuk ka egzistuar.

Egzistojnë disa shënime letraro-filozofike, numri i të cilave është tepër modest, por ato kanë vlerë mbasi përmbajnë mjaft elemente që i shërbejnë studimeve muzikologjike, sociologjisë muzikore në shoqërinë skllavopronare, e veçanërisht zhvillimit të muzikës në Greqinë antike. Në këto shënime bëhet më tepër fjalë për artin muzikor të

skllavopronarëve, të kultit religjioz, sesa për artin muzikor popullor, për të cilin lë të nënkuptohet ndonjë gjë në mënyrë indirekte.

Për artin muzikor të shtresave popullore , dimë paksa nga studimet krahasimore që janë bërë për kulturën muzikore të popujve që edhe në ditët tona kanë mbetur në nivel të ulët të zhvillimit të tyre kuluror. Muzika e kësaj shtrese, ishte e lidhur ngushtë me përshkrimin e çështjeve sociale, të punës, të jetës së përditshme dhe si e tillë, pështkohej nga elementë të ndjesisë shpirtërore ndaj jetës së tyre. Por, si muzika e sunduesve ashtu dhe e të sunduarve, përmbante elementë magjikë, mbasi popujt në këtë etapë të zhvillimit të tyre mendonin se arti muzikor ka forcë magjike, e si i tille do të ndikojë fuqishëm në qënien shpirtërore të njeriut, ndaj dhe kultivimi i artit muzikor në përgjithësi, kishte rëndësi të veçantë në shoqëritë skllavopronare.

Në këtë periudhë ndër format më të rëndësishme të shprehjeve muzikore, ishte të kënduarit në grup *(Koral).* Ai vinte dhe aplikohej edhe si shprehje e mënyrës së jetesës në bashkësi, qëndra të banuara etj.

Përsa parashtruam më lart, po japim një përshkrim të shkurtër të zhvillimeve të kulturës muzikore në popujt e lindjes së aferme e të largët.

1.2.1. Kultura muzikore e Egjyptit

Egjypti si shtet skllavopronar, u formua afërsisht nga fillmi i mijëvjeçarit të IV p.e.së.re. Në krye të pushtetit sundonte "Faraoni", i cili kishte pushtet të pakufizuar. Ai përsa i përket shkallës së civilizimit ishte një ndër shoqëritë më të përparuara. Kështu shoqëria e Egjyptit skllavopronar, përjetoi lulëzimin e arteve dhe shkencave. U zhvilluan veçanërisht shkencat egzakte: gjeometria e astronomia, dhe nga artet, piktura, letërsia. Përhapje e rol të rëndësishëm ne Egjypt pati muzika, e cila u shtri në të gjitha segmentet e jetës se vendit. Ajo ishte e pranishme në manifestimet e mëdha popullore, në ngjarje me karakter solemn për Faraonin e sundimtarët, në ceremoniale që zhvilloheshin në nderim të hyjnive etj.

Zhvillimi i muzikës në Egjyptin skllavopronar, eci paralel me tërësinë e zhvillimeve të tjera. Ai pati tre periudha të rëndësishme zhvillimi:

Periudha e parë**,** përfshin harkun kohor të viteve 3300-2200 p.e.s. Në këtë periudhe vërehet përparësia e artit muzikor dhe e muzikantëve, të cilët nga të dhënat, arritën që të pranoheshin dhe si antarë të familjes së *"Faraonëve".* Monumentaliteti i ndërtimit të piramidave ndikoi dhe në formimin e ansambleve të mëdha korale , të cilat kishin për qëllim të argëtonin dhe t'i bënin lavde Faraonit dhe elitës sunduese. Këto ansamble të mëdha korale organizonin shfaqje edhe ne tempuj, në festa fetare e shpesh në festa popullore. Pra, këndimi në grup aplikohej gjerazi në jetën muzikore të kësaj periudhe.

Periudha e dytë , përfshin harkun kohor 2200-1600 p.e. së re. Kjo periudhë karakterizohet nga demokratizimi i artit që erdhi si shkak i lëvizjeve të masave popullore. Muzika në përgjithësi dhe të kënduarit me solemnitet në grup, ishin privilegj vetëm për klasën sunduese, e në këtë periudhë filloi të depërtojë edhe në popull. Muzika e kësaj periudhe u bë më emocionale, më e gjalle, me ritme më të theksuara dhe efekte të fuqishme instrumentale, sidomos në ceremonitë magjike që zhvilloheshin për nder të perëndisë *"Oziris".*

Peridha e tretë, përfshin harkun kohor 1600-525 p.e, së re. Në këtë periudhë filloi diferencimi në muzikë, në muzikë të mirë, e në muzikë të keqe, prej nga lindi mendimi se muzika te njeriu mund te ndikoje pozitivisht e negativisht. Ambitusi i pjesëve korale u rrit më tej, deri në intervalet kuartë, kuintë e oktavë. Egjyptianët gjate kësaj periudhe njohën shkallën pentatonike e kromatike. Zhvillimi kulturor i Egjyptit zgjoi e inspiroi dhe zhvillimin kulturor të popujve fqinjë e ndër kohë ndikoi dhe në zhvillimin kulturor të Greqisë antike.

1.2.2. Kultura muzikore e Mesopotamisë

E vendosur mes lumenjëve të mëdhenj Tigër dhe Eufrat, Mesopotamia *(Iraku i sotëm),* pati një zhvillim kulturor në popujt Sumer, Asiras e Babilonas. Më e zhvilluar e më e vjetër paraqitej kultura Sumere, mbi të cilën u zhvillua edhe kultura Asiro-Babilonase. Nga kultura Sumere kemi trashëgim dhe *"Epin"* më të vjetër, atë të *"Gilgameshit".*

Muzika e popujve Mesopotamikë, ishte tërësisht e lidhur me ceremonialet kishtare. Banorët e Mesopotamisë kanë pasur një botëkuptim për botën plot me misticizëm e njohuri abstrakte, gjë e cila gjen shprehje edhe në praktikën muzikore të tyre. Muzikantët çmoheshin e respektoheshin së tepërmi, duke u rradhitur shpesh, pas perëndive e mbretërve. Muzika e tyre kultivohej veçanërisht në pallatet e të pasurve si dhe në kisha e tempuj. Të kënduarit në grup pati përhapje të madhe dhe formacionet korale u zgjeruan së tepërmi, duke arritur deri në 150 këngëtarë e muzikantë. Meloditë e këngëve korale në përgjithësi u zhvilluan e u rritën si diapazon dhe shpesh ambitusi i tyre përfshinte deri në tre oktava. Muzika Asiro-Babilonase, njohu dhe shkallën pentatonike, septatonike e kromatike. Nga disa të dhëna, mendohet se në Mesopotami ka fillesën dhe shkrimi muzikor, pasi shprehej me gërma. Karakteristikë e kësaj kulture, është këndimi në grup i grave, i cili praktikohej me rastin e stinës së pranverës, që mbahej për nder të perëndisë së kësaj stine-Tamuzeut.

1.2.3.Kultura muzikore në Kinë

Kjo kulturë fillon të njihet që nga viti 1500 para erës së re. Arti muzikor në Kinën e lashtë, edhe pse arkaik, pati rëndësi e rol të veçantë në jetën e përditëshme familjare, fetare, politike e shtetërore. Në oborre e tempuj këndoheshin këngë e himne nga grupe korale e muzikore impozante, të shoqeruara shpesh dhe me pantomima.

Mbreti Ming Huan në oborrin e tij mbante mbi 2000 muzikantë, ndër t'a dhe shumë grupe korale.

Kinezët e lashtë, muzikën e konsideronin si kordinatore të harmonisë mes tokës dhe qiellit, duke parësuar qiellin si fuqi sovrane dhe burim i të gjitha të mirave në tokë, e veçanërisht si burim që ndikon edhe në rregullimin e veprimin e muzikës. Duke i dhënë përparësi artit muzikor, shumë sundues, dijetarë e filozofë, merreshin krahas të tjerash edhe me muzikë si p.sh. filozofi i njohur Kinez, Konfuci, që krahas ishte dhe një këngëtar e instrumentist i dalluar. Muzika Kineze krijohej duke u mbështetur në sistemin pentatonik *(F-G-A-C-D).* Kinezët e lashtë kanë njohur edhe shkallën diatonike,

septatonike *(C-D-E-Fis-G-A-H)*, si dhe shkallën kromatike *(C-Cis, D-Dis, E, F-Fis,G, Gis, A-Ais, H-(C).* Në muzikën e tyre vërehet dhe një sistem dymbëdhjetë tingujsh të rradhitur në distance intervalore kuinte *(C-G-D-A-E-H-Fis-Cis-Gis-Dis-Ais-F)*. Pra, arti muzikor në Kinën e lashtë pati lulëzim të madh, e në kuadrin e zhvillimeve tërësore të muzikës, spikat dhe të kënduarit në grup.

1.2.4.Kultura muzikore në Palestinë

Duke filluar që nga shek. XIV p.e.sonë, në Palestinë zhvillohej kultura hebraike, një nga kulturat më të vjetëra të Palestinës. Këtu, religjioni ishte i spiritualizuar ngaqë bazohej në besimin, se në natyrë egsiston vetëm një fuqi supreme, të cilës i janë nënshtruar të gjithë, prandaj asaj duhet t'i dedikohet ç'do gjë. Pak dokumenta egzistojnë për këtë kulturë, por dihet se muzika, pati përhapje të madhe dhe luante një rol të rëndësishëm në tempuj, në luftë, në solemnitete, si dhe në jetën e përditëshme. Është interesant fakti se profetët dhe magjistarët për të treguar besimin e tyre ndaj Perëndisë, këndonin në grup me zë të fortë që ti dëgjonte Zoti. Deri vonë në lutjet fetare, është praktikuar mënyra e muzikimit *sinkretik*, ku priftërinjtë këndonin në grup e njëkohësisht dhe vallëzonin. Gjithashtu praktikohej edhe këndimi *antifonar* e *responsorial (alternativ)*, ku dialogonin këngëtarë me këngëtarë, apo grupe të ndryshmë korale ose këngëtari me grupin *koral* e anasjelltas.

Muzika e popullit hebraik kishte karakter magjik, Psalmet e kënduara prej tyre, paraqisnin një lutje përmes së cilës luftoheshin shpirtërat e këqinj. I përmendur është Psalm*i* i 150-të i mbretit David, i cili krahas mbret ishte dhe muzikant i shquar. Në oborrin e tij mbante një ansambël të madh prej 4000 priftërinjësh, të ndarë në 24 grupe të cilat udhëhiqeshin nga 12 prijës, që kishin për detyrë të këndojnë në ceremonitë fetare që zhvilloheshin në tempuj.

Krahas veprave të rëndësishme të kulturës hebraike si *"Bibla"* e sidomos *"Dhiata e vjetër"*, shquhet dhe vepra letrare: *"Kënga mbi Këngët"*, e mbretit Solomon, birit të mbretit David. Muzika e popullit hebraik ishte ekskluzivisht vokale, me karakter himnizues, ku vëreheshin në këndimin vokal, shumë melizma e zbukurime të ndryshme. Melodité e këndimit në grup (koral), shtjelloheshin në kuadër të sistemit pentatonik, e më vonë arritën që të kenë një ambitues të përbërë nga dy tetrakorde.

1.2.5.Kultura muzikore në Indi

Duke filluar prej vitit 1500 p.e.sonë e më pas, në kulturën hindiane u paraqitën vepra të rëndësishme nga letërsia, filozofia e religjioni. Ndër to veçohet vepra letrare *"Veda"* e shek të X para erës së re, nga e cila u morrën tekstet e këngëve. Nga kjo vepër dhe shumë të tjera, na vijnë dëshmi e të dhëna të shumta mbi zhvillimin e artit muzikor në kulturën Indiane. Tekstet e këtyre këngëve që quheshin *"Saman"*, kishin karakter religjoz e spiritual. Ato këndoheshin në grup, qetë, dhe në tempo të përmbajtur.

Krahas këngëve religjioze, zhvillim morrën dhe këngët jo religjioze, të cilat quheshin *"Raga"*, e që kishin karakter shenjtëror dhe ndijim sensual, pra ishin një këndim më i rrëmbyeshëm e më i lëvizshëm. Midis këtyre dy mënyrave të të kënduarit, kishte dallim

të madh. Të kënduarit në grup, praktikohej si nga masat popullore ashtu dhe nga klasa sunduese, për këtë ka të dhëna nga *"Epi"* hindian *"Ramajana"*, ku përshkruhet jeta luksoze në pallatet e sundimtarëve, e cila kishte karakter pompoz e solemn, e ku merrte pjesë një masë e madhe këngëtarësh e instrumentistësh. Nga ky Ep ka të dhëna dhe për muzikën popullore. Por kësaj i kushtohej më pak hapësirë. Në botëkuptimin e popullit hindian, muzika konsiderohej me cilësi magjike dhe mendohej se ajo ka prejardhje hyjnore e ndikon në natyrë dhe në botën e faunës. Për këtë, na vijnë shembuj që vërtetojnë se ata mendonin që me anë të muzikës, mund të zbuten elefantët, gjarpërinjtë etj., mendim, i cili egziston ende edhe sot në popullin hindian.

Nga Epi i madh hindian *"Mahabharata" (Epi kreshnik i Indianëve të vjetër me 215 mijë vargje ku bëhet fjalë për heronj të mitologjisë Indiane, për legjendat, traktatet filozofike, religjioze etj.)* , kuptojmë se që në lashtësinë Indiane, kanë egzistuar lloje të ndryshme interpretimesh muzikore në formë dramatike, nga të cilat dallohej një lloj drame e quajtur *"Dramë lojrash"*, që artistët pjesëmarrës këngëtarë, valltarë, recitues, ishin me maska. Muzika hindiane dallohej nga ajo e popujve të tjerë të lindjes e vecanerisht nga ajo Kineze.

Ajo paraqitet më e pasur në vokaliza e melizma. Muzika hindiane ishte kryesisht njëzërëshe , por ndërkohë edhe *"Borduni" (Këndim shumëzërësh primitiv)*, nuk ka qënë i pa njohur për ta. Ambituesi i melodive të kënduara lëviz deri në tri oktava.

Përveç sistemit pentatonik, hindianët kane praktikuar dhe shkallën me gjashtë e shtatë tinguj, ku çdo tingull kishte emrin e tij, si përshëmbëll shkalla muzikore SA, RI, GA, MA, PA, DHA, NI, shkallë e cila intonativisht, i përgjigjet shkallës muzikore të temperuar A-dur *(La mazhor),.Kë*të shkallë hindianët e quanin *"SA-GRAMA"*. Shkallë tjetër e hindianëve, është dhe ajo e quajtur *"MA-GRAMA"*. Shkallët e muzikës hindiane kanë qënë ngjitëse dhe zbritëse.

Krahas formave të ndryshme muzikore, arti vokal i këndimit në grup *(Koral)* ka qënë ndër më të praktikuarit e më të përhapurit tek hindianët e vjetër.

1.2.6. Kultura muzikore në Greqinë antike

Kultura në Greqinë antike, filloi të lulëzojë në kohën kur shtetet e Lindjes së mesme dhe të afërt, filluan të dobësohen. Zhvillimi dhe përparimi kulturor i Greqisë antike, e bëri këtë kulturë bartëse të përparimit për mbarë njerëzimin. Arti muzikor grek u zhvillua nga trashëgimia dhe ndikimi i elementëve të kulturës dhe artit muzikor kreto-mikenase dhe fenikaso-aziatike. Por, gjatë zhvillimit të tyre historik, greket arritën ta zhvillojnë më tepër kulturën e tyre duke krijuar një kulturë të pavarur, e duke i dhënë kësaj dhe karakteristika të kulturës dhe artit burimor kombëtar.

Antikiteti grek që përfshin periudhën mes shekujve VIII-IV p.e.sonë, përfaqëson një ndër zhvillimet më të rëndësishme të kulturës, artit, shkencës e diturive, të cilat patën ndikim të madh dhe në kulturat e tjera Europiane e më gjerë. Grekët e vjetër iu besonin shumë perëndive nga të cilat sipas tyre kanë lindur shumë perëndi të tjera, hyjni, hyjnesha, titanë e muzikantë.

Si muzikantë të parë grekë, konsiderohen ata mitologjikë. Muzika te grekët e lashtë është çmuar si dhunti e perëndive. Ndër muzikantët mitologjikë përmenden: Amfioni, Arioni, Bemodoku, Femiu, Himeni, Lini, Marsia, Nereidet, Muzat, Orfeu etj. Ky i fundit-Orfeu, konsiderohet si një dëshmi që shpreh vlerësimin grek mbi muzikën e poezinë. Përveç këtyre, sipas mitologjisë greke me muzikë janë marë dhe vetë perënditë,prej të cilëve përmenden më shumë Apolloni dhe Dionisi.

Apolloni kishte atributet e perëndisë së muzikës dhe këngës, ndërsa Dionisi i biri i Zeusit, perveçse ka qënë perëndi e bimësisë dhe e verës, është marrë dhe me muzikë. Për nder të tij organizoheshin shumë shfaqje me programe muzikore. Duhet te theksojmë se zhvillimi muzikor i Greqisë antike kuptohet më mirë përmes epeve të njohura *"Iliada"* e *"Odiseja"* të poetit të antikitetit grek, Homerit.

Tragjedianët grekë Eskili, Sofokliu e Euripidi, janë ndër autorët më të shquar, në veprën e të cilëve spikat të kënduarit në grup *(Koral),* që është një ndër format e shprehjes muzikore më të rëndësishme në tragjedinë greke. Muzika në Greqinë antike gjate kësaj periudhe krahas të tjerash u fut dhe në proçesin e përgjithshëm të arsimimit dhe edukimit të njerëzve. Kjo ndikoi e bëri të mundur pergatitjen e muzikantëve të shkolluar e me njohuri të plota muzikore.

Në periudhën e antikitetit grek shihet që të shfrytëzohen shumë elementë të muzikës popullore. Arkiloni ishte muzikanti dhe poeti i parë që në veprat e tij shfrytëzoi elementë me frymë popullore. Ai veç të tjerash praktikoi dhe këndimin *"auletik"*, që ishte një mënyrë ku gërshetohej këndimi e recitimi me shoqërim instrumental. Ndërkohë kompozitori tjetër i antikitetit Klonas, përveç veprave auletike krijoi dhe vepra vokale dimensionalisht të zgjeruara. Ai krijoi shumë të tilla prej të cilave dallohen shumë *"Himne"* që përcilleshin e interpretoheshin nga formacione vokalo-korale.

Përmes formave të zgjeruara të këndimit në grup, këndimi koral pati përhapje të madhe në Greqinë antike. Një ndër kultivuesit e këndimit vokalo- koral ishte Taleti nga Kreta e krahas tij dolën dhe autorë të tjerë të cilët fituan popullaritet për kultivimin, përhapjen , pasurimin dhe afirmimin e këndimit koral. Mes tyre veçohen autorë si: Simonidi e Bakilidi nga Keosa e Pindarua nga Teba.

Mënyra muzikore e këndimit koral në Greqinë antike, arriti shkallën më të lartë të zhvillimit si në aspektin melodik ashtu dhe në atë interpretativ. Formacionet korale gjat kësaj periudhe kishin strukturë të vogël si përbërje. Kori i kësaj periudhe përbëhej me rreth 15-20 këngëtarë. Zërat e korit ishin të vendosur kryesisht ne marrëdhënie unisoni ose në oktavë.

Përsa i përket tematikës shquheshin këngët e vajtimit *"Trenos"* si dhe elegjitë, e përhapje të madhe patën dhe këngët e gëzimeve të cilat quheshin*"Peanë" e* që i kushtoheshin Apollonit. Nga format më të zhvilluara të këndimit në grup *(Koral)* veçohet *"Ditirambi"* i cili këndohej për nder të Dionisit. Formacioni koral që përcillte Ditirambin, përbëhej nga rreth 50 këngëtarë e valltarë.Ata të veshur me lëkurë kafshësh këndonin e silleshin rreth altarit të Dionisit. Nga Dititrambi mendohet se më vonë lindi Tragjedia.

Krahas Ditirambit forma të tjera të këndimit koral ishin *"Himnet" (Këngë solemne kushtuar perëndive), "Solionet" (Këngët e dollive), "Epirikonet" (Këngë me karakter triumfal)* etj....

Një ndër krijimet më sublime të artit skeniko-dramatik ishte Tragjedia, e cila u paraqit në Greqinë antike në shek. VI p.e. së re. Ajo përfaqëson një sintezë të fjalës, muzikës e lëvizjes. Tragjedisë i priu Ditirambi i cili në zhvillimin e mëtejshëm të tij, krahas karakterit lirik e zbavitës, fillon të marrë dhe karakter epiko-tregimtar. Kjo mënyrë e të kënduarit interpretohej përmes një dialogu dramatik nga grupi koral dhe udhëheqësit e tij që quheshin*"Korifej" (Solistët).*

Ky zhvillim e drejtoi këtë shfaqje nga sheshet në amfiteatrot. Përgatitja e shfaqjes së tragjedisë iu besua Arkontit që ndër kohë ishte dhe anetar i qeverisë supreme në Athinë.

Amfiteatrot kishin një kapacitet për rreth 20.000 mijë shikues. Në mes të tyre ishte ndërtuar një platformë e rrumbullakët që quhej orkestër në të cilën zhvillohej spektakli i tragjedisë. Kori në këto ngjarje artistike kishte rol shumë të rëndësishëm. Ai simbolizonte zërin e shpresës së masës së gjërë popullore. Pjestarët e korit, krahas koristë ishin dhe aktorë e në shumë raste vendosnin dhe maska.

Ç'do tragjedi fillonte me këngë korale. Pjesët e saj kryesore ishin: *"Prologu" (fillimi), "Episodi" (që përfaqësonte dialogun mes këngëve korale dhe korifejve), "Stasima" (këngë korale midis dialogut të aktorëve)* dhe *"Eksodia" (që përfaqëson këngën korale në fund të përfundimit të tragjedisë).*

Nga sa shtjelluam më sipër këndimi koral në grup, fillon e merr rol e formë të plotë që në tragjedinë e antikitetit grek, e në periudhat në vazhdim do të ndikojë në zhvillimin dramaturgjik të formave muzikore vokalo-skenike si Opera,Oratori etj...

Kori në tragjedinë greke kishte rol më të madh e më parësor krahasuar me rolin që kishin solistët. Kjo dukuri dallohej më shumë në tragjeditë e Eskilit. Ndërsa në tragjeditë e Sofokliut, roli i korit dhe i solistëve barazohej , duke krijuar një ekuilibër në veprimin muzikor që zhvillohej në skenë.

Nga tragjedia greke si dokument antik i shkruar muzikor ka mbetur një fragment koral nga *"Orestia"* e Euripidit, si dhe një fragment nga *"Oda"* e Pindarit.

Këndimi koral në grup, në Greqinë antike krahas tragjedisë, ka luajtur rol të rëndësishëm edhe në komedi.

Nisur nga sa shtjelluam më sipër vërehet qartë se këndimi koral në grup është një nga format e përcjelljes së muzikës që rrjedh që nga lashtësia e shekujve, e që arrin deri në ditët tona duke patur një përfaqësim të gjerë në veprat vokalo- skenike e vokalo-koncertale.

Në Greqinë antike ishte mjaft i përhapur këndimi koral, e në përgjithësi muzika.

Ky art i magjishëm vlerësohej nga shumë mendimtarë e filozofë të kohës. Prej tyre Platoni (427-347 p.s.re), ka shkruar shumë vepra, ku trajton dhë çështje të muzikës në përgjithësi.

Ai shkroi për rolin e muzikës në poezi, në lojrat gjimnastikore, për përmbajtjen e saj filozofike, për ndikimin filozofik mbi njerëzit, e mes të tjerash nënvizon:

"Sa më e mirë të jetë muzika në një shtet, aq edhe shteti do të jetë më i mirë".[2])

Në antikitetin grek krahas zhvillimit të këndimit koral u hodhën dhe bazat e shëndosha të teorisë së muzikës të cilat ndikuan në zhvillimet e mëtejshme muzikore.

[2]) Ismaili Zejadin:"Muzika nëpër shekuj".fq.80."Vatra".Shkup,2000

1.3.Këndimi mesjetar në grup

Mesjeta është periudha e historisë së njerëzimit gjatë së cilës morën zhvillim të madh format vokale të artit muzikor.

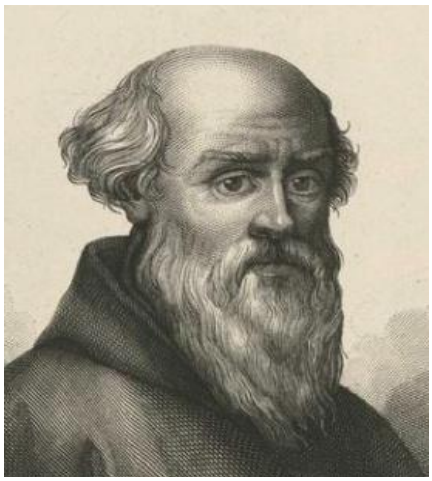
Gjate kësaj periudhe pushteti dhe kisha arrijnë të sigurojnë një zhvillim dimensionalisht më të madh, zhvillim që rezatonte shkëlqim mahnitës. Duke pasur lulëzimin më të madh krahasuar me shoqëritë para ardhëse, pushteti dhe kisha përqafuan dhe e vlerësuan muzikën si element të domozdoshëm edukativ e fetar. Gjate mesjetës muzika fillon të ketë ndikim të madh te njerëzit më shumë se ç'do art tjetër. Përmes këndimit koral dhe shfaqjeve masive të cilat i bashkonin njerëzit në grupe të mëdha, arti muzikor gjate mesjetës fitoi cilësi të reja e morri zhvillim e përhapje të madhe. Në këtë periudhë u përhap dhe u zhvillua *"Kënga Gregoriane"*, e cila nuk kishte ngarkesa kromatike e melizma të shumta. Gjatë kësaj periudhe zhvillimore, Papa Gërguri i madh (540-604), në Romë themeloi shkollën e parë të këndimit koral *"Schuola Cantorum"*. Më vonë, aty nga fillimi i shekullit të XI, prifti muzikant dhe reformator i shkrimit muzikor Guido D'Arezzo (990-1050), përsosi shkrimin e sistemit muzikor. Ai aplikoi sistemin katërvijor *(Tetragramin)*, të cilit iu shtohet dhe vija e pestë *(Pentagrami)* nga shekulli i XIII. Lartësitë e notave *(Tingujve)*, në sistemin e shkrimit të tij muzikor iu vendosi emrat: UT-RE-MI-FA-SOL-LA *(Nota e shtatë "SI", aplikohet në shekullin e XV, ndërsa nota "UT" në shekullin e XVII do të quhet DO).* Rrokjet me të cilat emërtoi tingujt, Guido D'Arezzo i morri nga teksti i himnit kushtuar Shën Gjonit:

UT queant laris
RE sonare fibris
MI ra gestorum
FA muali kuorum
SOL ve polluti
LA bi ireatum
SANTE JOHANNES UT
queant laxis.

Në përkthim, përmbajtja e këtij himni do të ishte:

"Që të munden nxënësit e tu, lirisht të këndojnë, për mbrekullitë e veprave të tua, ua pastron fytin dhe gojën nga ç'do e keqe Shën Gjoni". [3]***)***

[3]) Ismaili Zejadin.: " Muzika nëpër shekuj'' f.q. 86 Sh.b. "VATRA" Shkup 2000.



Guido Darezzo
(990-1050)

Duke filluar nga shekulli i XII, nisin e krijohen format poifonike te kendimit popullor si: *Madrigali*, *Kacia*, *Kanoni*, si dhe format kishtare te te kënduarit: *Moteti* e *Mesha*.

Zhvillimi i të kënduarit shumëzërësh kategorizoi dhe zërat femërorë në Sopran dhe Alto, e të burrave në Tenor e Bas.

Për zhvillimin e muzikës polifonike të kësaj periudhe e veçanërisht asaj vokale në grup, kontribut të madh dha muzikanti Francez Filip de Vitri (1291- 1361), që punoi në kishën e njohur *"Notre Dame de Paris"*.

Gjate periudhës së mesjetës morrën përhapje format vokale- polifonike-shumëzërëshe të cilat i prinë zhvillimit të muzikës vokale shumëzërëshe gjate rilindjes europiane.

1.4.Veçoritë e Rilindjes Europiane

Ne periudhën e rilindjes duke filluar nga shek. XIV e deri në shek. e XVI, muzika vokale mbështetej në shumëzërëshin (*Të kënduarit në grup),* ku çdo zë zhvillonte vijën e vet melodike, e cila bazohej në rregullat kontrapuntiktë , duke e harmonizuar atë me zërat e tjere, për të arritur një tërësi tingëllimore. Ndër format muzikore laike të këndimit vokal, perparësi morri *"Madrigali"*, që zakonisht kompozohej për tre dhe katër zëra. Ai mund të kishte përmbajtje erotike, satirike, politike, filozofike por edhe religjioze. Në muzikën kishtare praktikohen e dominojnë mesha, moteti e himni.

Gjate kësaj epoke, muzika polifonike nis të shkruhet me saktësi tingullore, duke sjellë paraqitjen e notacionit, e përcaktohen vlerat e çdo note. Po gjatë kësaj periudhe vendosen shenjat për ndarjen e masave muzikore 2/4,3/4 e më vonë dhe 4/4 si dhe aplikimi i akordikës dhe marrëdheijeve mes akordeve. Krahas këtyre arritjeve gjatë rilindjes nis dhe dallimi midis dy gjinive tonale mazhor *(Dur)* dhe minor *(Moll)* e del në dritë Toni i plotë e Semitoni duke vazhduar kështu drejt sistemit muzikor të temperuar.

Një vlerë e rëndësishme e rilindjes ishte futja e gjuhës popullore në krijimtarinë artistike.

Me shpikjen gjeniale të Johan Gutenbergut *(shek. XV),* Otavian Petruçi rreth vitit 1510 zbatoi për herë të parë shtypshkrimin muzikor duke i dhënë mundësi përhapjes dhe popullaritet më të madh artit muzikor. Për rëndësinë që morri muzika në këtë periudhë i referohemi thënies të reformatorit të kishës Martin Luterit (1483- 1546), i cili merrej edhe me muzikë. Krahas të tjerash, ai thotë:

"Muzika patjetër duhet të jetë e çmuar në shkollë. Mësuesi patjetër të jetë këngëtar, përndryshe nuk e pranoj".[4])

Gjatë periudhës së Rilindjes, të kënduarit polifonik vokal në grup (koral) ishte ndër më të përhapurit e ndër më të preferueshmit.

Përfaqësuesit më të rëndësishëm të polifonisë vokale në rilindje janë: Xhovani Perluixhi da Palestrina *(1525-1594),*kompozitor italian.

Xhovani Perluixhi da Palestrina
1525-1594

Palestrina krijoi shumë vepra për këndimin në grup *(Koral), "a-capella'' (Pa shoqërim instrumental).* Ai gërshetoi shkrimin muzikor vertikal me atë horizontal.

Polifonia vokale mori zhvillim të madh në Venedik. Shkolla venedikase u dallua për drejtimin laik të muzikës. Ajo përpunoi gjinitë e artit muzikor popullor me polifoninë vokale. Me shkollën venedikase muzika e Rilindjes Italiane, arriti kulmin e zhvillimit të saj. Karakteri madhështor, monumental e teatral i muzikës së kësaj shkolle, i paraprinë operës.

Palestrina kompozoi kryesisht vepra kishtare si: mesha, himne, motete, madrigale etj.

[4]) Ismajli Zejadin:"Muzika nëpër shekuj".fq.92."Vatra".Shkup,2000.

Gjithashtu përfaqësues i rëndësishëm i polifonisë vokale të shek. XVI është dhe kompozitori belg Orlando di Lasso (1530-1594) që së bashku me Palestrinën përbëjnë dyshen e pakontestueshme të muzikës polifonike vokale të shek. XVI.

Orlando Di Lasso
1530-1594

Ai pati një krijimtari të gjerë vokale si: këngë. madrigale, vilanela etj., të cilat patën përhapje të madhe në mbarë Europën. Në shek. XVI tradita e fuqishme e shkollës Flamande dhe metodat e saj artistike, influencuan dhe u shtrinë edhe në shkollat e tjera të Europës. Shkolla Flamande i dha zhvillim të madh gjuhës muzikore, kontrapunktit si dhe harmonisë. Vepra polifonike-vokale e Orlando Lassos luajti një rol të rëndësishëm edhe për zhvillimin më pas të muzikës instrumentale.

Kompozitorët e polifonisë vokale të kësaj epoke në veprën e tyre kane të mishëruara shprehje të marrëdhenieve të ngushta me këngën popullore. Prof Zadeja mbi këtë dukuri shkruan:

"Polifonistët e shekujve të XV-XVI jo rrallë kanë përdorur në veprat e tyre këngën popullore, duke ruajtur thellësisht individualitetin krijues, ashtu si dhe stilet e mjeshtrave francezë të këngëve shumëzëshe, të madrigalit italian apo anglez".[5])

Në shekujt e XVI, XVII e XVIII (1580-1740) përhapje të madhe në muzikë pati stili *"Barok''*. Me këtë termë nënkuptohen ndryshimet stilistike që ndodhen në artet europiane të kësaj periudhe. Baroku u paraqit si një stil rezistues ndaj polifonisë vokale të Rilindjes, duke e zëvendësuar atë me *"Monodinë"* të përcjellë me instrumente, e cila hodhi dhe bazat e *"Homofonisë"*, që do të jetë e pranishme në zhvillimet muzikore të periudhave të mëvonëshme.

[5]) Zadeja Çesk: Vetparja e procesit. UFO University press. fq. 25-26. Tiranë, 1997.

Stili Barok pati tre periudha zhvillimi:

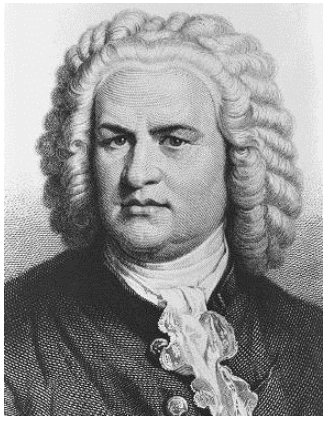
Periudha e parë (1580-1630) që karakterizohet me dukjen e operës së parë *"Dafne''* (1594) të kompozitorit italian Jakopo Peri (1561-1633) . Në këtë periudhë filloi përpunimi i veprave vokale: motetit, madrigalit etj., për instrumente. Ky zhvillim i hapi rrugë zhvillimit të muzikës polifonike - instrumentale .

Periudha e dytë (1630- 1680) e cila karakterizohet nga zhvillimi i barazuar i muzikës vokale dhe asaj instrumentale .

Periudha e tretë (1680-1740) është periudha e arritjeve kulmore të teknikës polifonike dhe harmonisë vokale. Në këtë periudhë morri zhvillime të papara muzika e pastër instrumentale të cilën e përqafuan adhuruesit e muzikës jo kishtare si: oborret mbretërore, të dukëve, të kontëve etj., ndërsa muzika polifonike vokale kultivohej më tepër në Kishë. Në periudhën e Barokut u shquan shumë kompozitorë, e veçanërisht Johan Sebastian Bach (1685-1750) e Fridrich Handel (1685-1759).

Bachu pati një krijimtari të gjerë e të madhe. Një nga fushat ku Bachu përqëndroi krijimtarinë e tij dhe ku novatorizmi i tij u shpreh me forcë të madhe, ishte fusha e gjinisë së muzikës vokalo - koncertale. Në këtë gjini të lëvruar prej tij bëjnë pjesë mbi 300 Kantata, rreth 500 Korale me katër zëra, pasionet, meshat, odet etj.....

Ai , është një ndër mjeshtrit më të mëdhenj e më përfaqësues të polifonisë vokale dhe autor i shumë veprave monumentale si: *"Magnifikati i madh", Passionet"* dhe *"Mesha në h-moll''*.



Johan Sebastian Bach
1685-1750

Bachu përdori me mjeshtëri të gjitha format e shkrimit muzikor si recitativin,ariet e tipeve të ndryshme, ansamblet, shkrimin për kor me të gjitha format e tij, përpunime të ndryshme korale etj....

Pjesa më e madhe e 300 Kantatave që kompozoi Bachu janë shkruar për kor e solistë bashkë. Prej tyre vetëm dhjetë nuk kanë pjesëmarjen e korit. Ky realitet ka përcaktuar rolin e rëndësishëm që luan këndimi koral në kantatat e tij, që duke u lidhur me figurat e njohura muzikore e me melodité popullore , e bën më të kuptueshme përmbajtjen e tyre.

Mes kantatave laike të Bachut dallon *"Kantata fshatare"* për të cilën ai shfrytëzoi melos origjinal nga këngët dhe vallet popullore gjermane. Që herët në rininë e tij, mes kontaktit të drejpërdrejt me këngët e vallet fshatare dhe të zejtarëve, do të formoheshin shijet muzikore të Bachut.

Krahas Bachut figurë e rëndësishme e zhvillimeve të Barokut është dhe Georg Fridrich Hendel, që punoi dhe veproi më tepër në Angli-Londër. Ai ka shkruar shumë vepra vokale ku spikat këndimi koral në grup , sidomos vepra dramatiko - skenike me dimensione të gjera si: Oratorio e Opera. Mjeshtëria e tij vërehet më tepër në Oratorio të cilave iu dha zhvillim dramatik e frymë luftarake. Në epiqendër të tyre janë figurat historike dhe legjendare, ngrihet lartë ideali i lirisë dhe lufta e masave popullore. Ndër to shquhen oratoriot: *"Juda Makabej'', "Samsoni'', "Herkuli''* etj., ndërsa nga 40 operat që ai kompozoi veçohen: *"Rinaldi'', "Jul Çezari'', "Kserksi''*etj.

Georg Fridrich Hendel 1685-1759

Bachu dhe Hendeli formëzuan e përsosën me tej këndimin vokalo-koral përmes të cilit u faktorizua më pas gjate klasicizmit e romantizmit zhvillimi i këndimit koral operistik. Krijimtaria vokalo-korale e Bachut dhe Hendelit u bë bazë për zhvillimin e lulëzimin e formave dhe gjinive muzikore vokalo-korale gjate klasicizmit e romantizmit.

1.5.Klasiçizmi - opera klasike

Klasiçizmi shtrihet nga gjysma e dytë shek. XVIII, e deri në fillim të shek.XIX. Kjo periudhë karakterizohet nga zhvillimi i madh i muzikës instrumentale e orkestrale, si dhe nga zhvillimi i Homofonisë. Gjatë kësaj periudhe krahas shumë zhvillimeve ne fusha te ndryshme te jetes dhe shkences, zhvillim nisi të marrë dhe opera klasike. Ndër kompozitorët më përfaqësues të operës klasike, është kompozitori austriak Volfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Prej operave të tij më të njohura janë: "*Dasma e Figaros", "Don Zhuani", "Rrëmbimi nga Sarai", "Flauti magjik"* etj. Opera Mozartiane ka strukturë të qartë e tingëllim brilant. Krahas arieve e ansambleve, vend në opusin e tij zënë dhe koralet tek te cilat gjeti vend dhe kënga popullore gjermane .

Vepër e rëndësishme vokale-korale e permasave te medha e Mozartit, është *"Requiemi"*. Në këtë vepër këndimi koral mbizotëron e aktivizohet gjatë gjithë gjatësisë së saj. *"Requiemi"i Mozartit,* është kompozuar për kor miks,orkestër e kuartet këngëtarësh *(Solistësh).*Ajo është e përbërë nga 12 numra muzikorë prej të cilave *"Tuba mirum", "Recordare"* dhe *"Benedictus"* interpretohen nga kuarteti i këngëtarëve, ndërsa nëntë numrat e tjerë interpretohen nga kori mikst i shoqëruar nga orkestra, qe kane nje forcë te madhe dramatike dhe nje tingellim te perkryer koral.

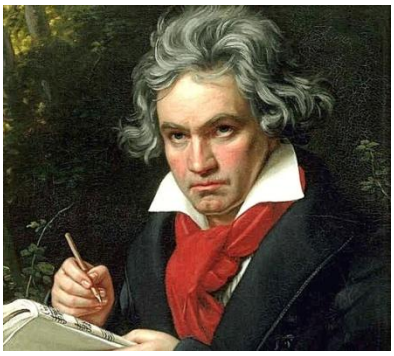
Ëolfang Amadeus Mozart
1756-1791

Në tekstin e Historisë së Muzikës Botërore të Prof.Hamide Stringa, mes shumë artikulimeve lexohet:

"Do të mjaftonte vetëm ky Requiem që ta bënte të pavdekshëm Mozartin, po ai u ngjit në majat e gjenialiteteve botërore edhe me operat e tij, muzikën simfonike, muzikën e dhomës, muzikën pianistike, duke i dhënë kulturës muzikore botërore kryevepra të tilla që çajnë rrugët e të ardhmes muzikore."[6]*)*

Më i shquari kompozitor i klasicizmit që solli në muzikë ide përparimtare e demokratike për kohën e tij, është kompozitori gjerman Ludvig Van Bethoven (1770-1827). Edhe pse ai është kryesisht lëvrues i muzikes simfonike, muzikës së dhomës e asaj instrumentale, gjenialiteti i tij në muzikën vokale, gjen shprehje dhe në të vetmen opera që ai krijoi *"Fidelio",koha IV Simfonia e IX, Mesha ne Si*. Koralet e *"Fidelios"*, shquhen për gjuhën e qartë e të rrjedhëshme, forcën shprehëse e perceptueshmërinë e menjëherëshme karakterin e tyre demokratik.

[6]) StringaHamide:"HistodiaeMuzikësBotërore".Pjesa 2.fq. 118. SHBLU , Tiranë 2000.



Ludvig Van Bethoven
1770-1827

Shëmbull i rëndësishëm i krijimtarisë vokalo-korale të Bethovenit është Simfonia e IX-të në d-moll që më shpesh njihet me emrin Simfonia me Kor.Vepra përfaqëson gjenialitetin më kulmor në krijimtarinë bethoveniane. Këtë simfoni F.S.Noli përmes profilit muzikologjik në monografinë*"Bethoveni dhe Revolucioni Francez"* e vlerëson duke e quajtur *"Himn të vëllazërimit botëror".* Në finale të simfonisë së IX, Bethoveni reformator vendosi koralen e famëshme me tekstin e Odës së Shilerit.

Simfonia e IX e Bethovenit ka të mëshiruara të gjithë karakteristikat e simfonive të tij para ardhëse si karakterin popullor, monumentalitetin, unitetin e formës e cilësinë për t'u përceptuar e përjetuar njëhershëm. Për rolin domethënës të korales në tërësinë dramaturgjike të kësaj veprës, në tekstin e Historisë së muzikës botërore të Prof.Hamide Stringës veç të tjerash arsyetohet:

"Evolucioni i konceptit simfonik evidentohet edhe tek dramaturgjia e simfonisë në fjalë, e cila, edhe sepse mishëron idenë tipike bethoveniane "nga errësira në dritë" dallohet për një pasuri të jashtëzakonshme mjetesh muzikore që vendosën përballë motive e figura, për një konsekuencë në përçimin tek të gjitha kohët, sa finali koral të duket një konkluzion që i takon gjithë simfonisë,sepse u përgatit gjatë gjithë kohëve të saj".[7]*)*

Në koralet e Bethovenit e sidomos në Simfoninë e IX ravijëzohen qartazi marrëdhëniet me këngën popullore Ggjermane.Këto marëdhenie janë të shprehura përmes organizimit strukturor, sintaksës e atmosferës që krijohet në dëgjimin e tyre.

Gjatë shek. XVIII në muzikën italiane, franceze apo dhe gjermane shumë mjeshtra të këtyre kulturave e morrën frymëzimin prej artit popullor. Skarlati, Ramoja, Bachu etj... kanë arritur të formojnë individualitete të spikatura krijuese përmes të vërtetës që u mbështetën në themelet frymëzuese të artit popullor kombëtar. Si shembull mund të përmendim nga muzika pianistike fugën në Mi bemol minor *(Es-moll)* të J. S. Bachut, ku shpaloset qartë korali intonativisht popullor. [8]) Mbështetja në muzikën popullore tradicionale gjeti shprehje dhe në krijimtarinë muzikore vokalo-korale e cila gjate kësaj periudhe pësoi zhvillime të vrullëshme.

---

[7])Stringa Hamide:Historia e Muzikës botërore.Pjesa e dytë.fq.155.SHBLU Tiranë 2000.

[8]) Bach. J. S. : "Prelude dhe Fuga". Vëllimi i I.

1.6.Romantizmi - Opera romantike

Romantizmi si stil, dominoi gjatë gjithë shek. të XIX. Krahas zhvillimeve që morri muzika simfonike, instrumentalo-simfonike, muzika e dhomës, muzika programatike etj., zhvillim të paparë mori muzika skenike, e veçanërisht Opera e Baleti.

Muzika vokale përgjithësisht krahas Operës, solli dhe shumë zhvillime të këngës, formë e cila arriti kulmin e saj me romantikët gjermanë: F.Shubert, R. Shuman, J.Brahams, J. Shtraus etj. Ndër karakteristikat më shprehëse të zhvillimit të operës romantike spikat dramaturgjia, skenat masive që përfaqësohen nga koret, dhe karakteri demokratik.

Shek. XIX i romantizmit muzikor solli shumë emra të shquar kompozitorësh sidomos ata që lëvruan Operën ku do të veçonim Xhuzepe Verdin (1813-1901), kompozitor italian që pati një veprimtari të gjerë e të pasur. Veprat operistike të Verdit janë ndër më populloret e kohës, mbasi ato muzikalisht flasin me gjuhën e popullit. Verdi në opera përdori korin si vetëveprues, duke i dhënë një rol dominant në vepër. Ne krijimtarine e tij operistike dhe vokale, Verdi i bëri elementë shprehës këngët popullore, të cilat i dhanë vulën kombëtare veprës së tij.

Si shembull mund të përmendim: *"Korin e skllevërve"* nga opera *"Nabuko"* ose koralet nga opera *"Lombardët"* , "Trovatore", "Aida"etj...

Shumë nga koralet e operave të Verdit u bënë hymne që inspiruan lëvizjet popullore të kohës për liri, pavarësi e përparim shoqëror. Në koralet e operave të Verdit spikat mbështetja e fuqishme në melosin popullor. Kjo marrdhënje ka faktorizuar karakterin thellësisht demokratik e frymën kombëtare të cilat përshkojnë krijimtarinë e kompozitorit duke e klasifikuar si përfaqësuesin me të rëndësishëm të operistikës italiane.

Kompozitorë të tjerë të operistikës Italianëve, në veprat e të cilëve spikat ndikimi i folklorit të popullit të tyre janë: Leoncavallo (1858-1919) me koralet e operës *"Pagliaci"*, Pietro Maskanji (1863-1945) te koralet e operës së tij *"Kavaleria Rustikane"*, në të cilën spikasin shumë melodi e motive të cituara nga folklori fshatar. Xhakomo Puçini (1858-1924) me koralet nga opera *"Turandot"* etj...

Por, ndikimi i folklorit në koralet operistike është më i shtrirë e më i dukshëm në krijimtarinë e kompozitorëve përfaqësues të shkollave muzikore kombëtare që lindën e u formuan gjatë shek.XIX, si shkollat Polake, Ruse, Çeke, Hungareze, Norvegjeze etj., krahas shkollave kombëtare Italiane, Gjermane e Franceze.

Formimi i shkollave muzikore kombëtare gjate shekullit të XIX ndikoi në formimin e qartësimin e identitetitetit në operistikën europiane të kësaj periudhe. Krijimtaria muzikore operistike shihet të jetë e zhvilluar në marrdhenie të ngushta me muzikën popullore. Përmes këtyre marrdhënieve erdhi e u formëzua fytyra kombëtare e operave nacionale gjate shekullit të XIX e në vazhdim. Mbi këto marrdhënie muzikologu Fatmir Hysi thekson:

"Formimi i shkollave kombëtare europiane të muzikës ishte akti fillestar i asaj aspirate që bashkonte konceptin kombëtar me atë popullor dhe që konkretizohej në pasqyrimin e luftës për identitet e bashkim kombëtar, për qytetërim e përparim shoqëror, për interesa praktike e perspektive të popullit."[9]*)*

[9]) Hysi Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.46.SHBLU. Tiranë, 1991

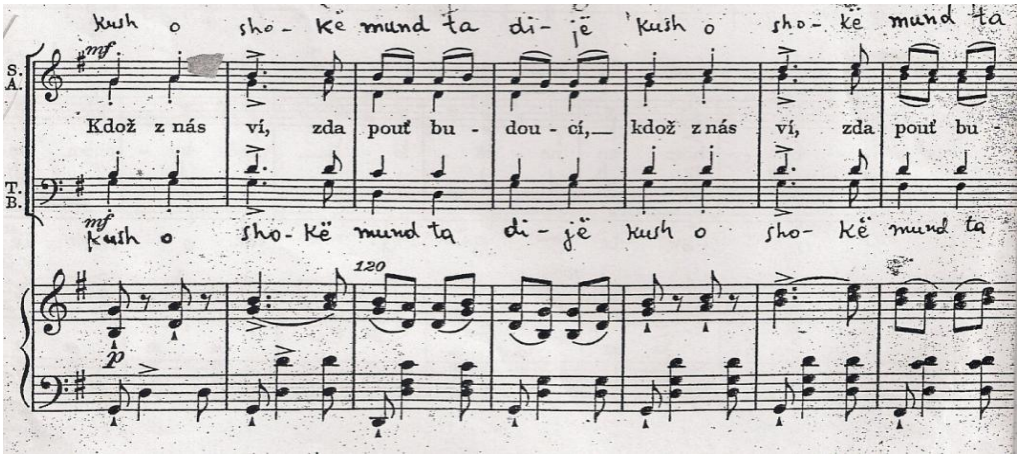
Në kuadër të përpjekjeve për formimin e kulturave muzikore kombëtare, tek shumë kompozitorë, përfaqësues të shkollave kombëtare, vërehet mbështetja e shfrytëzimi i traditave muzikore popullore. Në operat nacionale gjejnë shprehje marrdhenjet me foklorin, e në dëgjim të tyre fuzionon fuqishëm ndikimi i tij. Për lidhjet e ngushta mes kompozitorëve të romantizmit operistik me folklorin është me vlerë të nënvizojmë mendimin e Zadesë se: *"...ata (nënkupton kompozitorët e shek. XIX.), flasin në përgjithësi në gjuhën e popullit të tyre"* [10]*)*

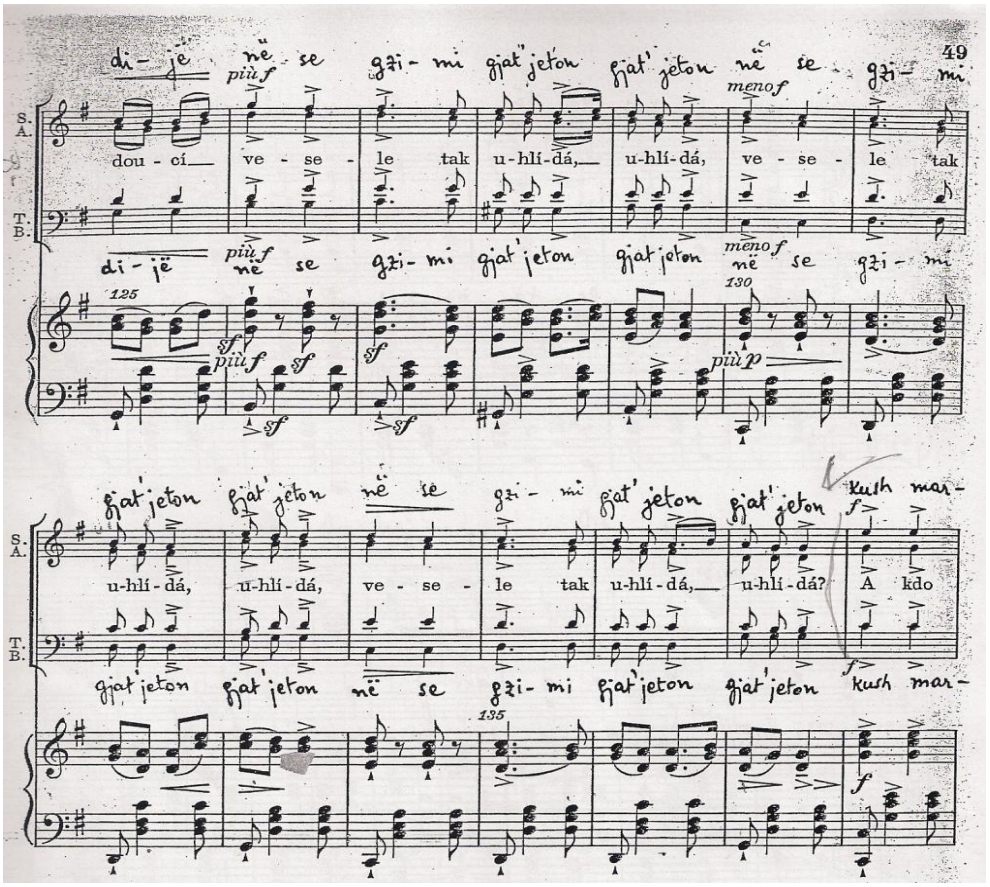
Një shëmbull përfaqësues, është opusi operistik i kompozitorit çek Bedërzhih Smetana (1824-1884) me operat *"Nusja e shitur"*, *"Dalibor"* e *"Libusha"*. Me emrin e Smetanës nis e hapet një faqe nga më të ndriturat në kulturën muzikore kombëtarë çeke. Smetana ashtu si Glinka në Rusi e Grigu në Norvegji, mëshiroi në muzikën e tij në përgjithësi, e në atë operistike në veçanti jetën e popullit e bukuritë e e peisazhit të atdheut të tij. Në këto vepra kompozitori shfrytëzon maksimalisht melosin e këngëve të popullit të tij. Ai në lëvrimin e gjinisë së operës krahas mbështetjes në përvojën e pasur operistike botërore, u mbështet fuqishëm në traditat e muzikës tradicionale çeke, në melosin e pasur të këngëve popullore i cili përshkon tërësinë e skenave muzikore,arieve, ansambleve e koraleve të operave të tij.

Bedërzhih Smetana
1824-1884

Nga opera *"Nusja e shitur"* kemi shkëputur një nga koralet, e cila ka të shprehura më qartë ndikimin nga këngëve popullore të folklorit çek.

[10]) Zadeja Çesk: Vetparja e procesit. UFO University press. fq. 22. Tiranë, 1997.


Kush o sho- kë mund ta di- jë Kush o sho- kë mund ta
mf
S.
A.
Kdož z nás ví, zda pouť bu - dou - cí,— kdož z nás ví, zda pouť bu -
T.
B.
mf
Kush o sho- kë mund ta di- jë Kush o sho- kë mund ta
120
p

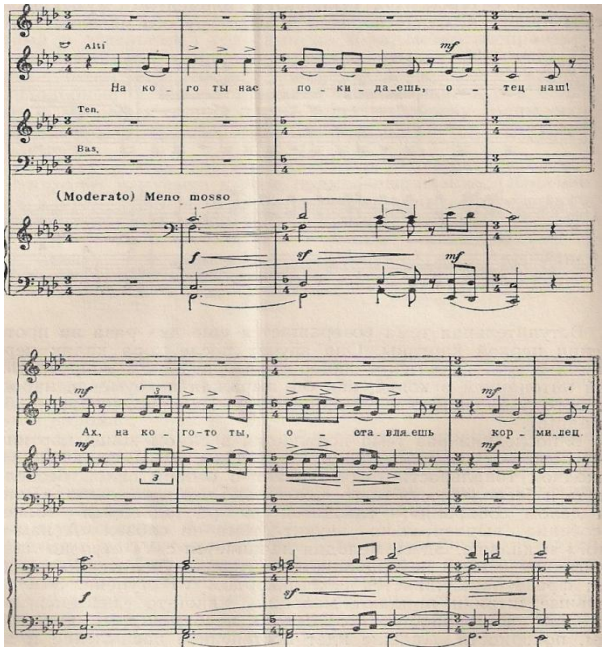

49
di- jë në se gzi- mi gjat'jetën gjat'jetën në se gzi- mi
più f
meno f
S.
A.
dou - cí— ve - se - le tak u-hlí-dá,— u-hlí-dá, ve - se - le tak
T.
B.
di- jë në se gzi- mi gjat'jetën gjat'jetën në se gzi- mi
più f
meno f
125
130
sf
più f
più p
gjat'jetën gjat'jetën në se gzi- mi gjat'jetën gjat'jetën Kush mar-
S.
A.
u-hlí-dá, u-hlí-dá, ve - se - le tak u-hlí-dá,— u-hlí-dá? A kdo
T.
B.
gjat'jetën gjat'jetën në se gzi- mi gjat'jetën gjat'jetën Kush mar-
135
f

E gjithë krijimtaria operistike e Smetanës, përshkohet intonativisht nga fryma e muzikës popullore me të gjitha karakteristikat melo-ritmike të saj. Fryma popullore e koloriti meloritmik që përshkon numurat koralë të operave të tij, dëshmojnë për një marëdhenie të ngushtë të tyre me folklorin tradicional të popullit çek. Këto marrdhenie janë të shprehura dhe në koralet e operave të tjera të kompozitorit e më dendur ato shfaqen në koralet e operës *"Libusha".* Në këtë opera kompozitori krahas koraleve, melosin popullor e shfrytëzon dhe në numurat e tjerë muzikore të veprës si arie, ansamble etj....

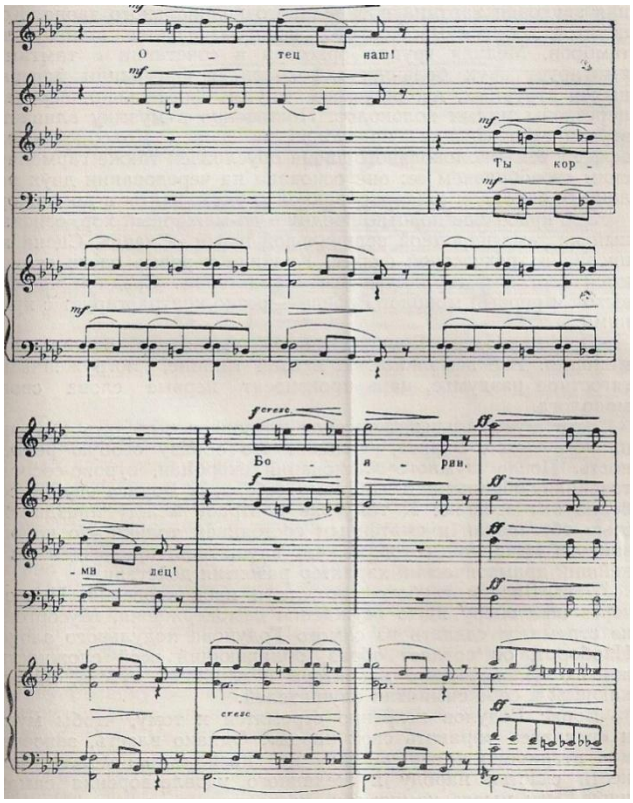
Pjesë e rëndësishme e zhvillime muzikore gjat shek. të XIX janë dhe zhvillimet e vrullshmë që pati muzika nacionale ruse.Gjat këtij shekulli e veçanërisht në gjysmën e dytë të tij spikati krijimtaria e kompozitorëve përfaqësues të këtyre zhvillimeve si Anton e Nikollai Rubinshtein, Mili Balakiriev, Aleksandër Borodin, Nikollaj Rimski-Korsakov, Modest Musorgski, Pjetër Çajkovski etj....

Mes viteve 60-70 të shekullit në fjalë mori zhvillim të madh opera nacionale ruse. Grupi i të pestëve si një organizim i rëndësishëm i kohës u udhëhoq nga parimi për krijimin e një arti me tipare thellësisht popullore. Në rrugën për konsolidimin e muzikës kombëtare ata krahas mbështetjes në traditën e krijuar nga Glinka e Dargomizhski u mbështetën fuqishëm në tërësinë e traditave muzikore popullore e sidomos te kënga fshatare ruse. Kështu gjatë shekullit të XIX operistika ruse u zhvillua intensivisht duke ruajtur marrdhënie të ngushta me foklorin. Përmes këtyre marrdhenieve, opera nacionale fitoi identitet të qartë kombëtar.
Ishte grupi i të pestëve që hartoi platformën për drejtimin e muzikës kombëtare ruse. Kompozitorët e kësaj periudhe si: Modest Petroviç Musorgski, Aleksandër Borodin, Nikollaj Andrejeviç Rimski-Korsakov e Pjetër Iliç Çaikovski, e zhvilluan operën kombëtare mbi traditën e krijuar nga Glinka, duke i thelluar më tej marrdhëniet me folklorin. Këto mardhënie janë të shprehura në formen e *"citimeve"*, e shpesh modelohen pjesë korale të mbështetura në morfologjinë e sintaksën e këngëve popullore, e krahas tyre dhe përmes krijimeve korale autentike me frymë thellësisht popullore. Nga kompozitorët e kësaj periudhe veçohet krijimtaria operistike e Modest Petroviç Musorgskit (1839-1881) e përfaqësuar nga operat *"Boris Godunov"* e *"Hovançina".* Musorgski si kompozitor realist ishte ndër kohë dhe një artist novator. Novatorizmi i tij në gjininë e operës krahas të tjerash u shfaq edhe përmes përpjekjeve për ta bërë muzikën e tij sa më popullore, të cilën e arriti duke përvehtësuar traditën e muzikës dhe poezisë popullore.

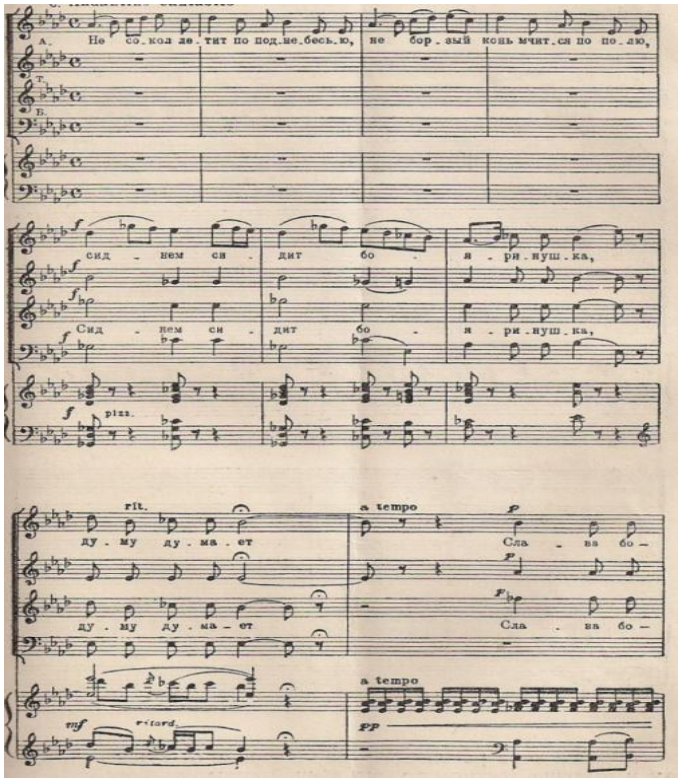
Karakteristikë e vlerësueshme në operat e tij është se meloditë e pjesëve vokale e kanë burimin te melosi i këngëve popullore. Nga operistika e Musorgskit veçohen koralet e operës *"Boris Gudunov".* Që në prologun e operës shfaqet koralia *"Përse po na braktis"* që mbështetet në një këngë popullore liriko-epike me karakter tregimtar.



Më poshtë, në pjesën e dytë të korales është cituar një këngë popullore vajtimi.



Në vazhdim të operës, spikat dhe citimi i këngës së njohur popullore ruse *"Sllava"*.



Krahas operës *"Boris Gudunov"*, Musorgskij kompozoi dhe operën *"Hovançina"*, që dhe kjo është e pasur me shumë numura koralë të cilët mbështeten fuqishëm në këngët popullore të folklorit rus etj...

Modest Petroviç Musorgski
1839-1881

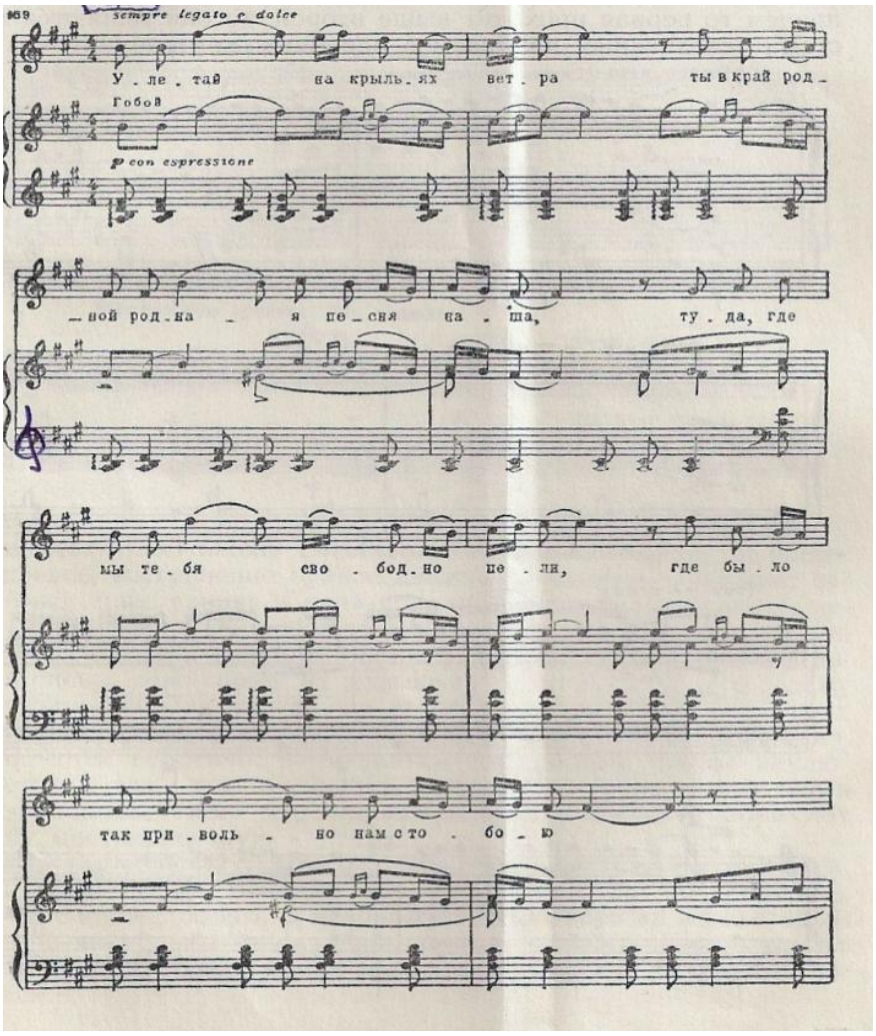
Figurë e rëndësishme e operës nacionale ruse është dhe kompozitori *Alekasndër Borodin* (1833-1879). Pavarësisht se ai krijoi vetëm operën *"Princi Igor",* për nga vlerat ajo përfaqëson një nga zhvillimet kulmore në mbarë operistikën botërore të gjysmës së dytë të shek.XIX.

Për kompozimin e operës *"Princi Igor"*, kompozitori morri si model operën e M. Glinkës *"Ruslani e Ludmilla"*, që përshkohet nga frymë e thellë epike. Por, Borodini i çoi dhe më tej principet dramaturgjike të Glinkës, duke arritur të krijojë operën epiko-historike.

Borodini në realizimin e operës "Princi Igor" udhëhiqet nga parimi i grupit të të pestëve për tu mbështetur te kënga popullore ruse, te karakteristikat e saj melo-ritmike e modale duke arritur që ti bëjë ato burimin kryesor intonativ të krejt operës. Këtij parimi ai i qëndron besnikërisht.

Në qëndër të dramaturgjisë së operës *"Princi Igor"*, qëndron populli, të cilin ai e trajton si një personazh të veçantë dhe që përfaqësohet nga kori. Ndikimi i muzikës popullore ruse, dallohet lehtazi në aktin e I dhe të IV, ku bëjnë pjesë koralet të kënduara nga personazhi populli.

Aleksandër Borodin
1833-1879



Kori Robinave nga akti i II nga opera "Princi Igor"

Ndërsa në aktin e II dhe të III të kësaj opere, mbizotërojnë koralet që përfaqësojnë kampin kundërshtar, pushtuesit mongolë. Këto korale burimin intonativ e kanë në muzikën popullore orientale, duke bërë të mundur individualizimin intonativ të korit i cili në rastin e kësaj vepre, përfaqëson popullin rus, si dhe pushtuesit mongolë.

Për karakteristikat muzikore të koraleve të aktit të dytë të operës, Prof. Hamide Stringa shkruan:

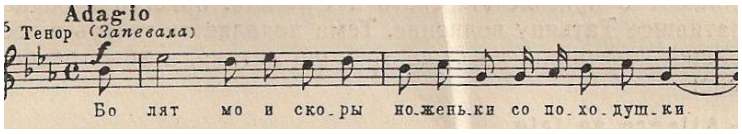
"Por orientin Borodini e futi edhe në funksion dramaturgjik për të krijuar një larmi koloristike dhe emocionale.Në karakterizimin e një orienti jo vetëm të egër por edhe tërheqës në ekzaltimin e tij.Borodini paraqitet një mjeshtër i madh.Kjo mjeshtëri del në pah veçanërisht në skenën e madhe vokale koreografike me të cilën mbzllet akti i dytë i operës, një skenë ku paraqiten më të përqëndruara si karakter e më të përcaktuara si stil tiparet e këngëve dhe të valleve orientale."[11]

[11]) Stringa Hamide: Historia e Muzikës Botërore. fq.216.SHBLU,Tiranë 2001.

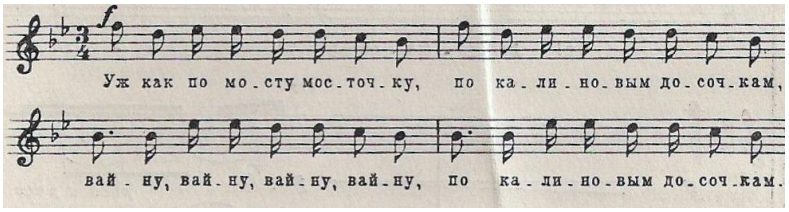
Kompozitori i madh rus i gjysmës së dytë të shekullit të XIX, Pjotër Iliç Çajkovski (1840-1893) krahas lëvrimit të formave e gjinive simfonike, instrumentalo simfonike e muzikës për balet, ka një protagonizëm përfaqësues dhe në operën kombëtare ruse. Në operat e tij Çajkovski parapëlqeu tipin dramaturgjik të përpunuar nga mjeshtërit e operistikës botërore të shek.XIX., e cila shquhet për qartësinë strukturore.

Pjetër Iliç Çajkovski
1840-1893

Në shumë nga operat e tij, ndihet ndikimi i folklorit rus jo vetëm në partin e personazheve, por dhe në numurat koralë. Në operën *"Evgjeni Onjegin"*, spikat koralia *"Vashëza o vashëza"* për kor femrash në aktin e I-rë tabllo e III-të, koralia e fshatarëve në tabllon e II-të si dhe skena masive korale në tablotë e IV-të dhe të VI-të.



Kori i fshatarëve tabllo e II



Korale nga tablo e IV dhe VI

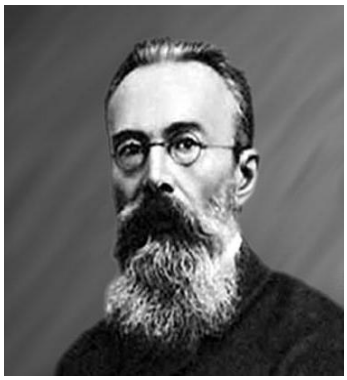
Që të dyja këto korale mbështeten fort në këngët popullore ruse. Në dëgjim të tyre, fuzionon e përcillet fryma e ngrohtë e melosit karakteristik popullor rus.

Në operën *"Evgjeni Onjegin"* nisin e shfaqen përpjekjet e kompozitorit për simfonizimin e gjinisë së operës, parim ky që rritet shhkallë shkallë e që është më i pasqyruar në operat e tjera të kri8juara nga kompozitori si *"Mazepa","Jollanta"* duke kulmuar në operën *"Dama Pik."*.

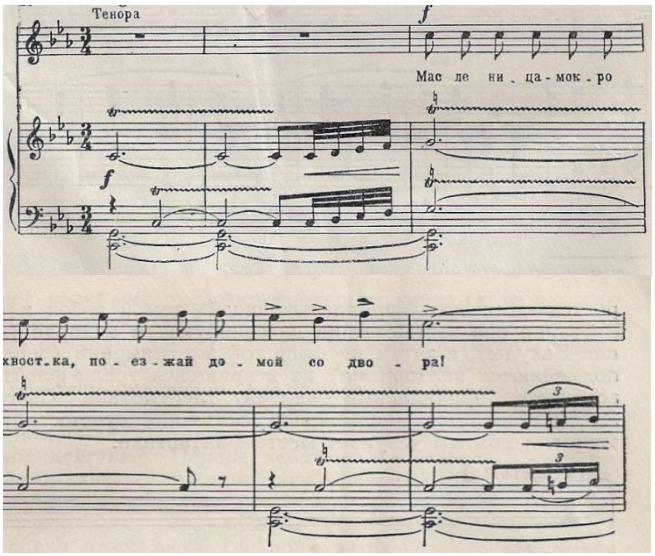
Përfaqësues i rëndësishëm i operës kombëtare ruse është dhe kompozitori Nikollaj Andrejeviç Rimki-Korsakov (1844-1908).

Stili operistik i Korsakovit veçohet për shumëllojshmërinë e formave, për numurat e konsiderueshëm muzikorë si solistikë ashtu edhe koralë që për frzmën e figurat realiste, qëndrojnë shumë pranë formave të këndimit popullor edhe intonativisht edhe si strukturë.Për pasqyrimin e botës reale të personazheve karakteristikë e rëndësishme është mbështetja në idioma meloharmonike të muzikës popullore, e veçanërisht të asaj me karakter epiko legjendar.

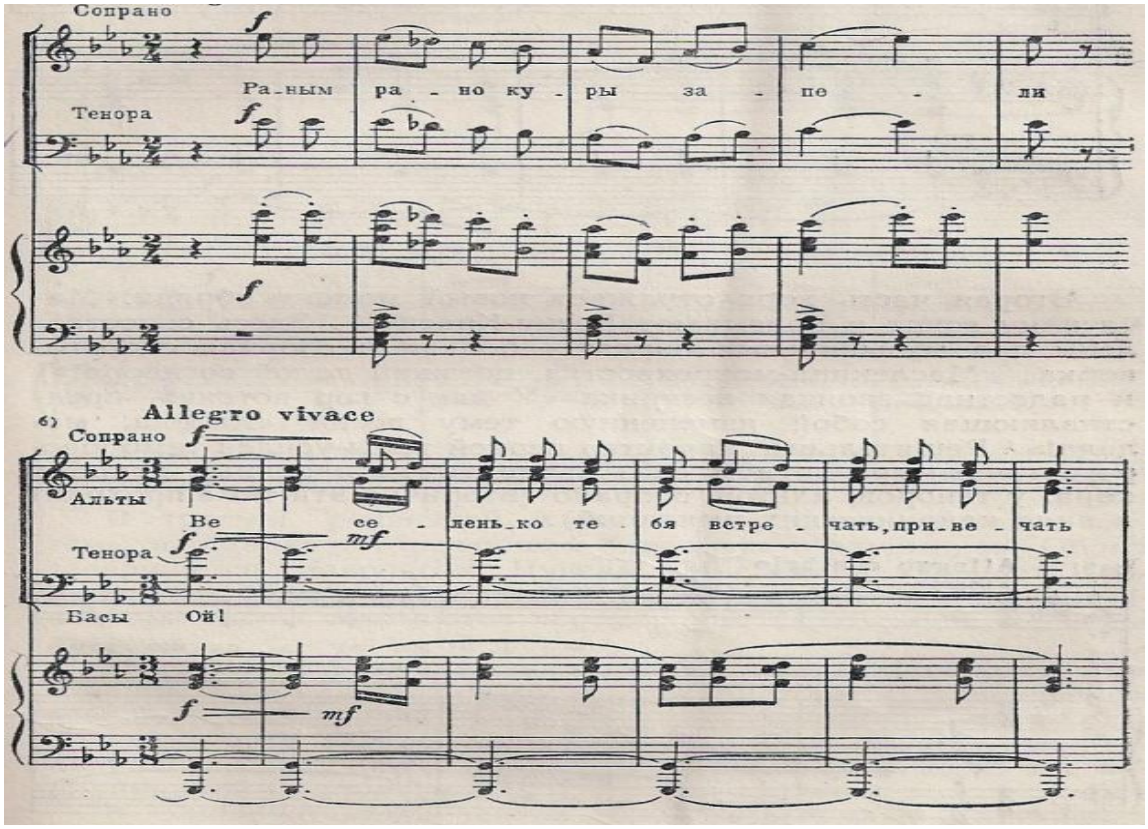
Në veprat e tij operistike spikat mbështetja në burimet folklorike. Në shumë nga operat e tij, sidomos *"Vajza prej dëbore"* e *"Sadko"*, ai citon lendë autentike popullore. Në prologun e operës *"Vajza prej dëbore"*, spikat koralia *"Kthehu te ne pas tre ditësh"*, që mbështetet në këngën popullore nga riti i Kërshëndjellave.



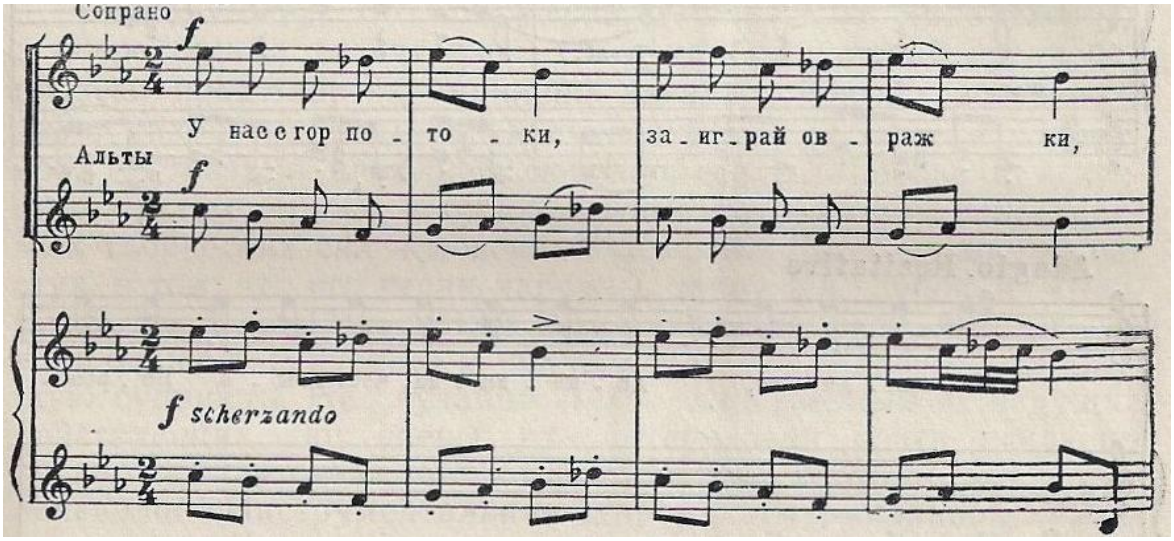
Nikollai Andrejeviç Rimski-Korsakov
1844-1908



Korale nga opera "Vajza prej dëbore"

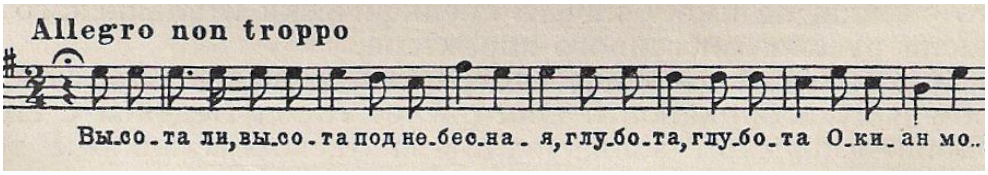


Korale nga opera "Vajza prej dëbore"



Korale nga opera "Vajza prej dëbore"

Po kështu edhe te opera *"Sadko"* në tablonë e fundit, dëgjohet kënga e korit, e cila dallohet për forcë dhe mardhënie me këngët popullore Ruse. Ajo këndohet në unison nga kori i burave. Vitaliteti zanor i korit të burrave dhe qartësia intonative meloritmike e mbështetur në rrënjët popullore të këngës ruse i ka dhënë karakter thellësisht demokratik e përceptueshmëri të mënjëhershme nga dëgjuesit.



Kori i burrave nga opera "Sadko"

Opera kombëtare ruse si kulturë profesioniste arriti kulmin e pjekurisë së saj duke u tërhequr dhe nga cilësitë e karakteristikat që burojnë nga muzika popullore ruse. Mbi raportet e ndërsjellta të kompozitorit me artin muzikor popullor dhe muzikën profesionale të kultivuar në përgjithësi, Prof. Zadeja nënvizon: *"...folklori ka qenë dhe mbetet "mësuesi" i artistëve profesionistë."*[12]*)*

Nga sa trajtuam deri tani, vërejmë se operat kombëtare janë udhëhequr nga parimi i mbështetjes në muzikën popullore burimore. Ndikimet e folklorit muzikor në përgjithësi kanë konsistuar në shfrytëzimin e melosit të këngëve popullore edhe në koralet operistike, te të cilat verejmë forma të ndryshme të marrdhënive të ndërsjellta folkloro-korale. Këto marrdhënie janë të shprehura në formën e citimeve, në formën e përpunimeve apo harmonizimeve, e shpesh në forma të të kënduarit koral të strukturuara si kënga popullore, apo të krijuara në frymë popullore.

Për thellimin e frymës popullore në koralet operistike, rol të rëndësishëm kanë luajtur modet popullore, mbi të cilat shtjellohen shumë nga koralet e operave ruse të shekullit të XIX.

Ndikimi i folklorit në koralet operistike të kulturave muzikore Italiane, Franceze, Gjermane, Ruse, Çeke, Polake, Hungareze, etj..., krahas rolit parësor në formëzimin e operistikës botërore, ka faktorizuar identitetin e qartësinë kombëtare të këtyre kulturave. Ky ndikim krahas të tjerash , ka thelluar frymën demokratike e ka rritur shkallën emocionale të koraleve operistike. Në koralet e operistikës botërore veçanërisht asaj të gjysmës së dytë të shekullit XIX mbizotërojnë intonacionet e këngëve të traditës popullore të kulturave kombëtare.

[12]) Zadeja Çesk: Vetparja e procesit. UFO University press. fq. 22. Tiranë, 1997.

Për rolin dhe vlerën e traditave të kulturave popullore në formimin e gjenialiteteve përfaqësuese të kulturës botërore, Ekkerman për poetin e madh gjerman Gëte, krahas të tjerash thotë:

"Çfarë e bëri atë të madh ? Mbase ato këngët e vjetra të gjyshërve që ishin të gjalla në mëndjen e popullit, të cilat ia kënduan kur ishte në djep dhe që fëmijë u rrit midis tyre, duke jetuar në intimitet dhe në mënyrë të përkryer me këto shembuj të gjallë, ku ai ka gjetur burimin e pashtershëm me të cilin do të vazhdonte më tej".[13]*)*

Marrdhëniet e muzikës të kultivuar profesioniste me muzikën popullore, janë ndër dukuritë më të qëndrueshme në krijimtarinë muzikore operistike botërore të shek. XIX.

Në periudhat e mëvonëshme gjatë shekullit të XX, kur lulëzuan nje numer i madh rrymash e formash të reja me sens novator, krijimtaria muzikore nuk i shkëputi marrdhëniet me traditën muzikore popullore, por ato fituan kualifikim e shprehje të reja. Kompozitori dhe etnomuzikologu i shquar i shek. XX, Bela Bartok në një prej artikujve të tij mbi rëndësinë e mbështetjes të krijimit muzikor në muzikën popullore shkruan:

"Për të krijuar duke u mbështetur mbi këngët popullore, kjo është ndër detyrat më të vështira, ose ndryshe jo më e lehta se për të krijuar vepra me tematikë origjinale. Mjafton të kemi parasysh se përpunimi i temës së caktuar, paraqet në vetvete burimin e një vështirësie të madhe...në përpunimin e këngës popullore ose edhe me harmonizimin e thjeshtë të saj, kërkohet gjithashtu një frymëzim i tillë, sikur dhe në krijimin e veprës së shkruar me temë të krijuar nga kompozitori"[14]*)*

Përsa parashtruam më lart mund te konkludojme përgjithësisht se këndimi koral, ka një histori të gjatë e rëndësi për zhvillimin e muzikës botërore. Historiku i lindjes dhe zhvillimit të tij lidhet me origjinën dhe zhvillimin e *"Këngës Kristiane"* (*Shek. III pas Krishtit*) , pasi rezulton se *"Kënga Kristiane",* që në fillesat e saj ka ardhur e pasur dhe e larmishme. Ajo është paraqitur në tri forma të cilat janë: *Psalmodia, Himni e Aleluja.*

Nga këto tri forma, Himni është një formë e këngës kishtare e kënduar në grup nga murgjërit apo psaltët e kishës hebraike.

Me ndarjen në vitin 375 të Perandorisë Romake në të perëndimit e të lindjes, e me zhvillimin e muzikës së ansambleve madhështore korale e instrumentale, u krijua kënga *"Antifonare"*, kështu që në liturgjinë hebraike, hyri një element i ri, këndimi koral me dy grupe të alternuara *(Antifonare).*

Në vazhdim lindën dhe format e *"Himnografisë Bizantine"* me llojet e saj: *"Troparioni"*, *"Kontakioni"*, *"Akathistos"* e *"Kanoni".* I fundit prej tyre *"Kanoni"* është një nga format muzikore të këndimit në grup që ka arritur të përdoret deri në ditët e sotme.

---

[13]) Ekkerman J.P.:"Biseda me Gëten"-Akademia ML 1934.fq.714

[14]) Bartok Bela: "tri leksione mbi muzikën hungareze". Revista "Uj zenei szenie". Nr. 7-8, 1954.

Në shekullin e IV, nis epoka e reformave të mëdha në liturgjinë e Italisë, ku veçohen dy qëndra të zhvillimit të saj: Roma e Milano. Kënga liturgjike e Milanos morri emrin *"Ambroziane"*, të Peshkopit Shën Ambrozi, e kënga *"Gregoriane"*, që u zhvillua nën pontifikatin e Shën Gregorit të Madh (590-604). Nga të dy këto korale, ai Gregorian, pati zhvillim e përhapje më të madhe.

Krijimi i *"Dramës liturgjike"*, në shekullin e VIII solli forma të reja të këndimit koral në grup si: Moteti, Kondukti, Hoketi etj.

Me zhvillimin e madh që morri polifonia vokale, e me krijimin e shkollave të ndryshme të artit muzikor, nga të cilat veçohen shkolla e diskantistëve të Parisit, e shkolla Flaminge, dhe gjatë epokës së re të Rilindjes, u zgjerua shumë edhe rrethi i formacioneve vokale me karakter koral.

Kështu, ishin për shembull format e reja të Motetit, kënga polifonike Chace *(Këngë gjuetie)* , lirikat vokale që përshkruanin jetën e përditëshme, Madrigali, Balada etj. Nga këto veçohet Madrigali, i cili karakterizohet nga gjerësia e melodisë lirike, nga pavarësia e lëvizjes së zërave e shumëllojshmëria e përbëries së tyre etj.

Të gjitha këto struktura, sollën më pas krijimin e formave të reja e më të zhvilluara vokalo-korale si *"Mesha"* e *"Korali protestant"*.

Klaudio Monteverdi, Jean Baptis Lyli, Henri Persell, Aleksandër Skarlati etj....., me krijimtarinë e tyre e me reformat që ndërmorën, i hapën rrugë lindjes e zhvillimit të operës e operetës, zhvillimit e përsosjes të muzikës vokale në tërësi, e asaj korale në veçanti. Krijimtaria e tyre, shërbeu si bazë e shëndoshë për zhvillimet e mëvonëshme që pasuan në krijimtarinë korale të oratoriove të G.F.Hendelit e krijimtarinë vokale të J.S. Bachut,V.A. Moxartit ,L.V. Bethovenit etj.....

Kështu, arti i këndimit vokal në grup që në të përditeshmen muzikore njihet si këndimi koral, me historinë e gjatë e zhvillimet që pati gjate periudhave të mesjetës, rilindjes e gjatë periudhës së klasicizmit e romantizmit muzikor të shekujve XVIII e XIX ndikoi në thellimin e përsosjen e dramaturgjisë operistike botërore sidomos në periudhën e zhvillimit intensiv të saj gjate gjysmës së dytë të shekullit të XIX e në vazhdim.

Tradita botërore e kulturës së këndimit koral, udhërrëfeu zhvillime të rëndësishme dhe ndikoi fort dhe në formimin e kulturave muzikore të popujve që patën një zhvillim muzikor të më vonshëm.

Në këtë traditë u mbështet dhe zhvillimi i artit të këndimit koral shqiptar i cili gjate periudhës së Rilindjes Kombëtare, atëherë kur nis e lëvrohet kënga e kultivuar patriotike që u bë bazë për zhvillimin e muzikës së kultivuar vokale, nis rrugën e progresit.

Kapitulli II

"Kultura e artit të këndimit kolektiv në Shqipëri"

Këndimi koral si formë e shprehjes artistike është ndër përbërësit më të përhapur të traditës muzikore shqiptare. Si pjesë e tërësisë gjithëkulturore mbarëkombëtare, forma korale e të kënduarit përmes interpretimit skenik ka pasqyruar e përcjellë larminë e ndjesisë dhe shprehjes shpirtërore të popullit tonë.

Kënga si forma më e vogël e artikulimeve muzikore çfaqet si më e preferuara mes formave të tjera për tu praktikuar e interpretuar në njësi të ndryshme kolektiviteti.Forma kolektive e përcielljes vokale është e lashtë sa vetë historia e popullit tonë e në ruggëttimin e gjatë përmes shekujsh, ajo vjen deri në ditët e aktualitetit muzikor shqiptar e njohur me termin kënga polifonike ose kënga iso polifonike.

Kjo formë popullore e të kënduarit është dëshmia më domethënësë për egzistencën shekullore të këndimit kolektiv si tipar i dallueshëm i tradës muzikore shqiptare e cila i parapriu dhe lëvrimit të këngës korale të kultivuar e përhapjes e masivizimit të kendimit vokal koral në vendin tonë.

2.1.Këndimi në grup si një ndër veçoritë specifike të artit muzikor kombëtar.

Populli shqiptar gjate historisë shumë shekullore ka provuar që krahas trim e liridashës të çfaqë virtyte të larta morale e të shpalosë dhe vlera shpirtërore të spikatura.

Talenti për të reflektuar artistikisht e pasqyruar emocionalisht në mënyrë spontane pjesë kulmore nga historia e gjatë dhe e lavdishme e përpjekjeve për liri e mbijetesë si dhe nga jeta sociale e popullit tonë, na bën të arsyetojmë se shqiptarët janë një popull vital, i talentuar e artdashës. Ata gjithnjë kanë thurrur vargje e këngë, kanë interpretuar në instrumente muzikorë e krahas dhe kanë kënduar. Kënga e ka shoqëruar gjithmonë shqiptarin në luftë, në punë e në gëzime familjare. Përmes këngës përcolli aspekte të historisë së pashkruar, derdhi lot e përcolli nota gëzimi e optimizmi.

Këndimi në grup dhe përgjithësisht kultura e artit vokal, përmes këngës korale si kryefjalë e saj, ka rrjedhur e ka mbritur deri në ditët tona si një veçori specifike e artit muzikor mbarë kombëtar. Rrënjët prej nga ajo rrjedh janë të lidhura me historinë e popullit tonë nisur nga lashtësia e deri në ditët e aktualitetit të mijëvjeçarit të ri .

2.1.1.Kultura vokale në Shqipërinë antike e mesjetare.

Muzika shqiptare është e lashtë sa dhe vetë shqiptarët, që jetuan të vendosur në gadishullin Ballkanik e u njohën me emrin *"Pellazgë"*.

Kultura shqiptare, si kategori historike ka një histori të lashtë që lidhet dhe është formuar mbi bazën e kulturës pellazgjiko – ilire, dhe që shprehet e identifikohet në shtritje territoriale, të gjuhës dhe të traditave të tjera kulturore të trashëguara brez pas brezi e që gjatë shekujve janë zhvilluar, transformuar e pasuruar në formë, përrmbajtje e elementë të tjerë përbërëse të saj gjithnjë duke u mbështetur mbi baza të reja të zhvillimit ekonomik, shoqëror e politik. Kështu përmes këtyre alternimeve historike, shoqërore e kulturore populli ynë fitoi tipare të një etnosi të veçantë, me fizionomi e kulturë origjinale, çka e dallon atë nga popujt e tjerë.

Të parët tanë Ilirët patën një shkallë të lartë të zhvillimit muzikor. Krahas popujve të tjerë ata ditën të kultivojnë artet e mes tyre dhe muzikën. Në këto zhvillime ata ishin të krahasueshëm me popujt e tjerë. Për këtë dukuri, muzikologu Prof.Dr.Fatmir Hysi shkruan:

"Format muzikore të shoqërisë ilire të antikitetit kanë pasur sigurisht , një shkallë të ndjeshme kultivimi,pse e tillë ishte shoqëria antike ilire, e cila qëndron me dinjitet pranë atyre greke e romake." [15])

Shqiptarët ishin një popull me shumë prirje e talent që bënë një jetë aktive dhe kreative si në aspektin shoqëror ashtu dhe në atë kulturor, artistik, shkencor e ekonomik. Në trashëgiminë tonë shekullore bëjnë pjesë shumë lloje këngësh, vallesh e instrumenta që sot për nga hershmëria, origjina, vlerat artistike e estetike, janë unikale në mbarë trashëgiminë kulturore botërore. Ndër to mund të veçojmë këndimin isopolifonik *(Këndim popullor në grup),* i cili vjen nga thellësia e shekujve deri në ditët tona.

Nga zbulimet arkeologjike që janë bërë në territoret shqiptare, mësojmë se populli ynë ka pasur talent dhe tradita të rëndësishme muzikore. Fillimet e muzikimit shqiptar nuk mund të ndahen nga zanafilla e përgjithëshme e racës njerëzore, ato zënë fill që nga kohët para historike. Fise të ndryshme shqiptare jetuan në kushte dhe rrethana të veçanta, e duke u ndikuar nga shumë faktorë natyrorë, formuan dhe krijuan tipare të tyre specifike që i dallonin ata nga etnitetet e tjera. Pra, edhe shqiptarët në këto rrethana krijuan kulturën, gjuhën, artin e historinë e tyre. Në këtë kuadër krijuan dhe zhvilluan edhe muzikën e tyre. Kështu ata filluan të këndojnë, të vallzojnë e të interpretojnë në instrumenta me gjuhën e tyre kombëtare. Jonet e muzikës shqiptare ruajtën format, ngjyrën dhe jehonën e përkatësisë etnike të pastër duke arrdhur deri në ditët tona.

Nga të dhënat që na sjell historia mësojmë se Ana Komneni, një bashkëkohëse greke e Jan Kukuzelit, ndërtimin e murit fortifikues të qytetit Epidamus (Durrës), e lidh me ardhjen e këngëtarit mitologjik Amfionit. Gjithashtu oratori i madh grek Demosteni shkruan për një muzikant të madh nga Epidamusi (shek.IV p.e.re), i quajtur Karion. Po ashtu arkeologu francez Zhan Pier Misho në vitin 1973, në një ekspedite arkeologjike ne Greqinë veriore zbuloi një listë me emra të fituesve në një garë poetike që shoqërohej me muzikë (shek.III p.e.re). Mes emrave të kësaj liste gjendet dhe emri i poet-muzikantit Platon Grabioni nga Epidamusi.

Duke filluar nga shek. i I p.e.re, muzika fillon të ndikohet nga feja e krishterë.Në fillim të krishtërimit ndryshon edhe qasja ndaj muzikës. Për këte Prof.dr.sc.Naser Ferri në një artikull të botuar në të përditëshmen "55",shkruan:

"Veglat muzikore në liturgjinë kishtare zëvendësohen me zërin e njerëzor."[16])

---

[15]) Hysi Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.39.SHBLU. Tiranë, 1991

[16]) Ferri Naser:Muzika dhe veglat muzikore në Kosovë gjatë parahistorisë e antikës".Gazera "55".fq.20. 27 maj 2013.

Gjate periudhës në fjalë muzika krahas shërbimeve kishtare, fokusohet dhe si veprimtari artistike ku përmes tingujve në mënyrë të drejtpërdrejtë manifeston disponimin emocional dhe reflekton momente të caktuara nga realiteti. Për këtë aresye ajo ishte përcjellëse e jetës së përditëshme të njeriut.

Në këtë kohë në Dardani shfaqet Niketë Dardani (340-414). Ai lindi në Dardani dhe gjate kësaj periudhe ishte tepër i njohur për të krishterët edhe me emrin Niketa i Remesianës.

Niketë Dardani shkroi shumë vepra sakrale, për të cilat të dhënat janë të kufizuara. Vepra më e njohur e tij është himni i famshëm *"Te Deum Laudamus"*, i cili ende nuk e ka humbur aktualitetin dhe që dëshmon për hershmërinë e këndimit koral në këtë periudhë të zhvillimit muzikor shqiptar.

Për këtë dijetar e muzikant të muzikës sakrale, Prof.Ramadan Sokoli në kreun e parë të librit të tij *"16 shekuj muzikë"* krahas të tjerash shprehet:

"Niketë Dardani,i pajisur me dije letrare e muzikore, përpilonte këngë dhe himne e ua mësonte besimtarëve që t'i këndonin së bashku. Me sa duket ai ishte rritur në një mjedis ku muzika përfshihej në planin mësimor për edukimin e rinisë, si pjesë e lëndës së metrikës." [17])

Më poshtë në vazhdim Prof. Ramadan Sokoli artikulon një vlerësim të qartë e të gjithësishëm për personalitetin e këtij muzikanti duke shtuar:

"....ky prelat i devotshëm, njeri i gjakut tonë, në moshë të re, 26 vjeçare, ishte në postin më të lartë në hierarkinë kishtare katolike, që i dha qytetërimit një opus të gjerë të kanonizuar, të pranuar si model, aktual dhe i përdorshëm edhe në ditët tona."

Për himnin e krijuar prej tij shkruan:..njihet në literaturën e përbotshme dhe ka mbetur aktual që nga viti 525 pas Krishtit e ndodhet në Antifonarin e Bangorit të Irlandës, si dorëshkrim i kopjuar ndërmjet viteve 680-691, si relikë paleokristiane që të kujton disa skulptura arkaike plot patos në thjeshtësinë e tyre...." [18])

Fama e himnit të Niketë Dardanit fitoi jehonë në mbarë botën dhe u përhap e u praktikua në shumë kisha. Në vlerësim të kësaj vepre Sokoli në librin e tij do të theksojë: *":.....pa druajtje është më i famshmi himn në liturgjinë kishtare të mbarë botës..."* [19])

Prof.Sokoli arsyeton dhe për shumë elementë të tjere duke vënë në dukje se:

"...ky krijues sikur asgjë të mos kishte bërë, por vetëm këtë himn, do të kishte ngelur i njohur si autor me një të shprehur dhe të menduar si krijues i vetëdijëauar dhe i formësuar artistikisht në nivel të lartë artistik dhe duke pasur soditje imagjinative në konteksin jo vetëm spiritual, por më gjerë". [20])

---

[17]) Akil. M. Koci: "Vibracione të Shpirtit Shqiptar". Fq. 106. LibrariumHaemus, Bukuresht, 2008.
[18]) Akil. M. Koci: "Vibracione të Shpirtit Shqiptar". Fq. 106. LibrariumHaemus, Bukuresht, 2008
[19]) Po aty. Fq. 107.
[20]) Akil. M. Koci: "Vibracione të Shpirtit Shqiptar". Fq. 107. LibrariumHaemus, Bukuresht, 2008

Në përfundim të kreut të parë të librit, autori e vlerëson këtë himn, si element i vazhdimësisë etnokulturore iliro-shqiptare. Kështu Prof. Sokoli konkludon:

"... kjo dukuri dëshmon jo vetëm përqëndrueshmërinë e himnit, por edhe për vazhdimësinë e pandërprerë të traditës sonë, duke hapur shtegun per hulumtime të mëtejshme rreth etnogjenezës së popullit tonë, si dhe të vazhdimësisë etnokulturore iliro-arbërore-shqiptare..."[21])

Figura e Niketë Dardanit përkujtohet në kalendarin e kishës katolike për çdo vit,ne daten 07 Janar.

David Selenicasi: Shën Niketa (afresk në kishën e Shën Kollit, Voskopojë)

Burimet e muzikës moderne shqiptare janë të lidhura përmes shumë mënyrave me gjëndjen dhe zhvillimet muzikore gjatë mesjetës. Edhe në Ilirinë antike format muzikore kanë pasur një shkallë të ndjeshme kultivimi për arsyen se vetë shoqëria antike ilire qëndron plot dinjitet përkrah antikitetit helen e romak. Por megjithë këtë shkallë kultivimi të formave muzikore të cilat vijnë të dokumemntuara në mënyrë fragmentare , ato janë shumë larg zhvillimeve të reja muzikore . Në këto zhvillime spikasin elemente të kulturave greke e romake, e për pasojë është vështirë që të verifikohen si të mirëqëna jashtë organizimeve të përgjithëshme të qytetërimit antik.

Për të pasur sado pak një ide mbi rrënjët e herëshme të zhvillimeve muzikore moderne shqiptare , do të përqëndrohemi pak në zhvillimet që ajo pati gjatë mesjetës.

[21]) Po aty. Fq. 106-107.

Nga autorët e antikitetit na vijnë shumë dëshmi mbi zhvillimin muzikor të ilirëve.Për këtë studiuesi Naser Ferri në artikullin që përmëndëm më sipër shton krahas të tjerash shton:

" Nga koha e kontakteve pë para me grekët janë rruajtur dëshmitë e Strabonit por edhe të autorëve të tjerë antik sipas të cilëve dardanët ,por edhe ilirët në përgjithësi kultivonin në masë të madhe muzikën."[22])

Edhe gjate mesjetës shqiptarët vazhdojnë të merren me muzikë. Gjate kësaj periudhe pak emra janë të evidentuar prej shqiptarëve që kultivuan muzikën. Mes tyre në Perandorinë Bizantine shquhet kompozitori durrsak Jan Kukuzeli, që sipas të dhënave, ka lindur rreth viteve 1070-1075, dhe ka vdekur rreth gjysmës së II të shek. të XII. Ai u shqua për talent të rrallë e si reformatori më i madh i muzikës bizantine, saqë arriti të bëhet dhe drejtor i kapelës Perandorake në Kostandinopojë. Nuk dihen arsyet e largimit të tij nga Kostandinopoja dhe rrugëtimi për në malin *"Athos"* të Greqisë, ku u mbyll në një manastir. Në Athos krijoi veprat vokale si: *"Psalmin biblik"* nr. 117, *"Tropari i Hyjlindjes"*, *"Kënga e Kerubinit"*, *"Isoja e madhe Papadike"* etj.

Krahas krijimtarisë Kukuzeli dha kontribute të vlefshme dhe në fushën teorike. Ai krijoi sistemin e ri të shkrimit muzikor, i cili morri emrin *"Sistemi Kukuzelik"*. Ky sistem shkrimi për atë kohë ishte një hap përpara drejt krijimit të alfabetit muzikor Bizantin. Gjithashtu, Kukuzeli përpiloi rrethin e madh të rrotës muzikore, nëpërmjet të cilit përcaktoi marrdhëniet dhe ndryshimet ndërmjet modeve.

Jan Kukuzeli lëvroi shumë lloje të muzikës vokale fetare, duke lënë pas vepra të plota e të shumta. Sipas prof. Ramadan Sokolit:

"Që nga dita kur u zbulua talenti i Kukuzelit, Igumeni i manastirit i caktoi atij një qele të bukur pranë kishës të vogël të Arhangjelit. Atje ky artist mendimtar përpiloi metodat e tij, atje sajoi sistemin e shkrimit muzikor, atje krijoi pjesët e tij më të bukra. Në atë qeli u plak dhe vdiq nga gjysma e dyte e shek të XII. Vdiq, por fama e tij nuk u shua kurre".[23])

Jan Kukuzeli shkroi shumë vepra kishtare, të cilat krahas cilësisë artistike ndikuan në zhvillimin e formave dhe mënyrave të të kënduarit.

[22]) Ferri Naser: Muzika dhe veglat muzikore në Kosovë gjatë parahistorisë e antikës".Gazera "55".fq.20. 27 maj 2013.
[23]) Sokoli Ramadan: "Figura të ndritura", Tiranë 1963

Jan Kukuzeli (afresk)

Në librin *"Jan Kukuzeli" (Jeta-vepra)* të muzikologut Loro Sata, krahas të tjerash lexohet:

"Është e njohur nga literatura e botuar, muzika e psalimit hyrës, sidomos pjesa e dytë e tij, e cila vjen e egzekutuar deri në vitet 30-të të shekullit tonë".[24]*)*

Për jetëgjatësinë dhe vlerat e dy këngëve të tij, *"Përkushtim profetëve"*, e *"Darka e fundit"*, muzikologu kalabrez Giuzeppe Ferrari në librin e vet: "*L'Albania e la musica liturgica bizantina"* botuar në Palermo në vitin 1979, bën këtë shënim:

"...këto dy pjesë ende edhe sot mund të dëgjohen jo vetëm në manastiret e mëdha Greke, por edhe në katedrale të njohura. Kështu, në Kostandinopoli në Katedralen Patriarkane ndoqa i mahnitur kur pata fatin njautori shkruanë herë t'i dëgjoja; mendova për Durrësin e Kukuzelin me krenarinë e shqiptarit".[25]*)*

Parë në përgjithësi zhvillimet muzikore të shekujve të XII dhe XIII, krijimtaria e Jan Kukuzelit është e zhvilluar me karakterin e frymën e kishës orthodokse bizantine. Por sipas muzikologut Fatmir Hysi krijimtaria e Jan Kukuzelit krahas kontributit për perandorinë bizantine, është dhe një kontribut shqiptar. Në librin e tij *"Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare"* Prof. Hysi shkruan:

".....ajo është në të njëjtën kohë edhe një kontribut shqiptar i saj, sepse në fund të fundit, vetë muzika bizantine , në tërë strukturat kishtare të saj nuk ka ndonjë adresë të caktuar etnike". [26] *)*

---

[24]) Sata Loro:"Jan Kukuzeli"(Jeta-vepra).fq.49-50.Tiranë 2000.
[25])Ferrari Giuseppe:"L'Albania e la musica liturgica bizantina".fq.15.Palermo 1978.
[26]) Hysi Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.41.SHBLU. Tiranë, 1991

Veprimtaria e Kukuzelit pavarësisht se ishte e lidhur me frymën dhe normat universale të perandorisë bizantine po aq ishte e lidhur dhe me rrënjët e etnisë dhe historisë ilire. Krijimtaria e tij është në karakter e frymë të kishës bizantine.

Studiuesi Xhuseppe Ferrari në studimin e tij nënvizon dhe faktin që krahas muzikës së kultivuar në shkollat e Bizantit, në Shqipëri ka egzistuar dhe një lloj i këngës fetare me frymë popullore e cila është transmetuar dhe në kohët e mëvona. Mbi këtë dukuri, në studimin e tij Ferrari shprehet:

”*Shqipërija orthodokse ka dhënë, pra,një kontribut të shquar në zhvillimin e artit muzikor fetar të botës bizantine. Por krahas muzikës së njohur e të kultivuar në shkollat e mëdha të Bizantit dhe ndër kohë edhe krahas muzikës së mirëfilltë popullore të çdo tipi, duhet të ketë egzistuar në Shqipërinë e shekullit të X për disa shekuj akoma një tjetër tip i këngës fetare me frymë popullore e tradicionale që është transmetuar në mënyrë gojore , pa ndonjë traditë të shkruar. Kjo duket e dokumentuar më së miri në traditën muzikore fetare të italo-shqiptarëve, që kanë ruajtur lidhjen me ortodoksinë shqiptare”.*[27]*)*

Një burim tjetër e mjaft i rëndësishëm i traditës muzikore mesjetare shqiptare, është kënga popullore, e cila me vazhdimësinë e saj historike ka përpunuar e ka evidentuar cilësitë karakteristike e autentike të vlerave të hershme muzikore të popullit tonë duke i ruajtur e duke i zhvilluar ato në zona foklorike pak a shumë të mbyllura. Në këtë mënyrë kënga popullore e Shqipërisë mesjetare, ka mundur që të ruajë origjinalitetin e të mënjanojë ndikimin e kulturave të popujve të tjerë, e ndër kohë edhe duke mbështetur zhvillimet e kultivuara në muzikën e kohës. Prof.Dr.Fatmir Hysi mbi këto dukuri në librin *“Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare”,* shprehet:

“Ajo ka mbështetur edhe zhvillimet e kultivuara muzikore dhe me ndjejshmërinë e origjinaliteteve të saj të konsoliduara, ka neutralizuar në një shkallë të konsiderueshme ngacmimet e kulturave të huaja.”[28]*)*

2.1.2.Përfaqësues të artit koral shqiptar jashtë atdheut.

Gjatë Rilindjes europiane mes shekujve XIV-XVI, shumë shqiptarë u morrën me muzikë,duke dhënë një kontribut të çmuar, por duke qënë se vendi ishte në situata të vështira politike, ekonomike e sociale si pasojë e sundimit të tejzgjatur të perandorisë osmane,shumica e tyre veprimtarinë dhe krijimtarinë muzikore e zhvilluan jashtë atdheut, në vende të ndryshme të Evropës e veçanërisht në Raguzë.

Emrat, që deri më sot njihen për veprimtari muzikore mes shekujve XIV-XV janë: Kolë Durrsaku trombetist majft i njohur gjate fund shekullit të XIV dhe fillim shekullit të XV, Pjetër Shpendi që ishte kapelan, organist dhe mësues i muzikës; Progon Burizani trombist; Stojan Shkodrani i njohur si instrumentist dhe këngëtar endacak veçanërisht në Republikën e Raguzës etj...

---

[27]) Ferrari Giuseppe:”L’Albania e la musica liturgica bizantina”.fq.15.Palermo 1978.

[28]) Hysi Fatmir: Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.43.SHBLU. Tiranë, 1991

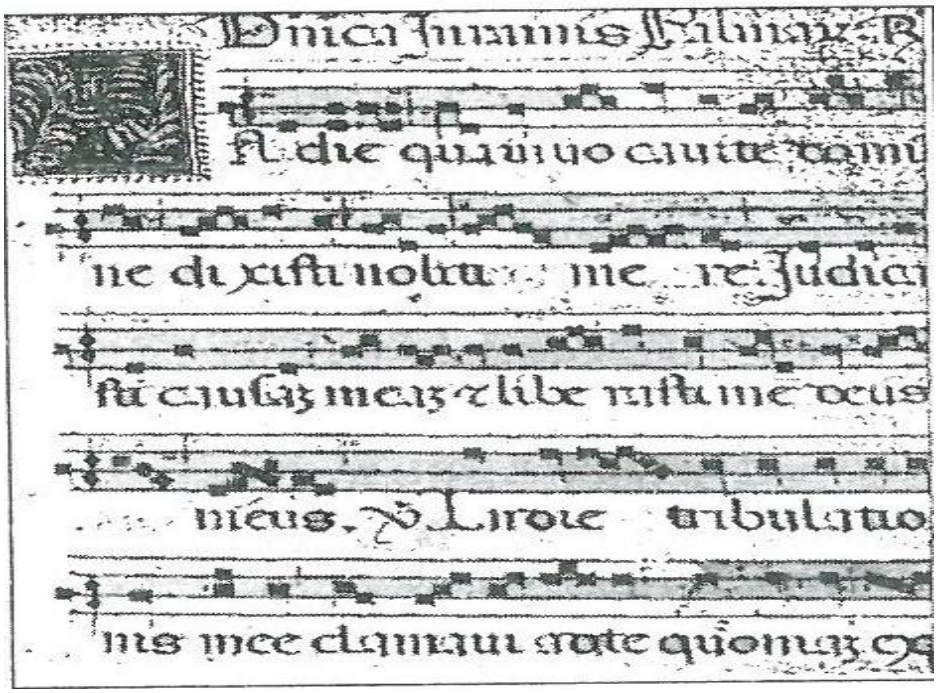
Gjate shekullit të XV u njohën dhe u shquan me aktivitetin e tyre muzikor jashtë dheut amë shqiptarë si: Jan Agustin Durrsaku trombist në kapelën muzikore të Dukës së Raguzës mes viteve 140-1490; Xanet Agustini nga qyteti i Durrësit i njohur si trombist në Raguzë, ku zhvilloi dhe veprimtari koncertore; Kristofor Ulqini këngëtar i shquar në kapelën e Dukës së Raguzës ; Zef Guisepe Albani që jetoi e punoi gjate fund shekullit të XV dhe fillim shekullit të XVI i cili ishte dhe krijues muzike i njohur, dorësëhkrimet e te cilit ndodhen edhe sot në fondet e bibliotekës së Selisë së Shenjtë në Vatikan, etj.....

Në shekullin e XVI aktiviteti e veprimtaria e muzikantëve me origjinë nga Shqipëria jashtë atdheut shumohet dhe bëhet dhe më e njohur.Gjaet këtij shekulli për veprimtari muzikore u dalluan muzikantë si : Dragan Prizreni i cili punoi e kontribuoi si muzikant gjate shek.XVI në Raguzë.

Dragan Prizreni ishte muzikant arbëresh dhe punoi si "trumbetor" i bashkisë së Raguzës e krahas saj zhvilloi aktivitet muzikor edhe nëpër vende të tjera,

Gjate shekullit të XVI pati dhe muzikantë të tjerë shqiptarë që vepruan jashtë atdheut por që veprimtaria muzikore e tyre nuk arriti që të afirmohet e të njihet.

Një ndër krijuesit më të njohur muzikorë shqiptarë që punuan e zhvilluan aktivitetin muzikor gjate shekullit të XVI është Gjergj Danush Lapacaja. Ai është autor i shumë krijimeve muzikore kishtare, mes të cilave veçohet vepra muzikore kishtare *"Antifonari"*. Vepra ndodhet në dorëshkrim ende dhe sot në Dioqezën e qytetit Monopoli në Itali. Dorëshkrimi i përket vitit 1532. Jonet e antifonarit janë të të notizuara bukur me sistemin e shkrimit pasneumatik, domethënë me shenja në formë katrore përbrënda katër vijave paralele (tetragram). Vargjet janë të shkruara me shkronja gotike. Antifonari i Gjergj Danush Lapacaja është shkruar në gjuhën romake dhe ka karakter liturgjik katolik.



Fragment nga* "Antifonari" *i Danush Lapacajës

Gjatë shekujve XIV-XV, punuan dhe kontribuan dhe shumë muzikantë të tjerë shqiptarë jashtë atdheut, si instrumentistë apo kompozitorë të muzikës instrumentale.

Edhe gjatë periudhës së klasiçizmit, krijuan muzikë e zhvilluan veprimtari muzikore shumë muzikantë shqiptarë që jetonin jashtë atdheut..Mes tyre veçohen : Lukë Sorga (1734-1789) dhe i biri Antonis Sorga (1775-1842) i cili sikurse i ati studioi muzikë dhe kompozoi shumë vepra muzikore të formave e gjinive të ndryshme si vepra orkestrale, vokale, vokalo-instrumentale të cilat janë vlerësuar si pjesë e trashëgimisë muzikore te Raguzës ku ai punoi e jetoi.

Kompozitori me origjinë shqiptare nga Elbasani Ismail Efendi Dedui (1778-1846), i vendosur në Stamboll ishte një nga muzikantët e njohur të kohës. Dedui ka kompozuar rreth 160 pjesë vokale e instrumentale me përmbajtje fetare e krahas tyre kompozoi dhe vepra me karakter laik.

Një tjetër muzikant shqiptar qe i perket fundit te shekullit të XVIII dhe fillim shekullit të XIX ishte muzikanti i njohur me emrin Manasi, për të cilin thuhet se ishte marrë me muzikë dhe se në kohën kur jetoi ishte i njohur, po deri më sot ende nuk gjënden dokumente bindëse për veprimtarinë apo krijimtarinë e tij muzikore.

Në periudhën e romantizmit muzikor gjatë shekullit të XIX, nga kompozitorët shqiptarë që krijuan jashtë atdheut muzikë vokale përmenden Vladimir Gjergj Kastrioti (1820-1890), i cili jetonte në Shën Petërburg të Rusisë ku dhe u shkollua për muzike e ku punoi si kompozitor e dirigjent. Kastrioti ishte bashkëkohës i kompozitorëve të shquar rusë, Glinka dhe Dargomizhski. Ai ka kompozuar shumë romanca vokale, kantata, muzikë për kuartet harqesh etj....Vladimir Gjergj Kastrioti bënte pjesë në rrethet e larta muzikore të kohës. Krahas kompozitor e veprimtar ai ishte dhe një nga kritikët e njohur.

Arbëreshi Luigji Albanesi (1821-1897) është një tjetër kompozitor me origjinë shqiptar që krahas piktor studioi dhe kompozicion e piano. Ai ka kompozuar disa vepra vokale si Mesha, një Orator, elegjinë për heroin Garibaldi si dhe muzikë instrumentale dhe për kuartet harqesh. Krahas krijues Luigji Albanesi zhvilloi dhe një veprimtari të dendur pedagogjike si pedagog i pianos.

Kompozitori shqiptar Harallamb Kristo Koçi i emigruar familjarisht në Odesë të Rusisë në vitin 1878 u shkollua në këtë qytet e më pas u kthye në atdhe ku qëndroi për gati dy vjet 1892-1894. Gjaet qëndrimit në atdhe u njoh mirë me këngët popullore të Shqipërisë jugore shumë prej të cilave do ti shfrytëzonte për veprat e tij muzikore. Ai ka kompozuar shumë marshe si dhe disa vepra kushtuar heroit tonë kombëtar Gjergj Kastriot Skënderbeut. Krahas tyre kompozitori ka realizuar dhe transkriptimin e shumë këngëve popullore shqiptare e mendohet se ka kompozuar dhe një himn për Shqipërinë.

Një tjetër kompozitor me origjimë shqiptare që ka kompozuar kryesisht vepra vokale kishtare në gjuhën kroate, është Mihovil Mijo Qurkoviq (1852-1936) . Mes krijimeve të tij veçohet vepra të cilën e titulloi *"Ave Maria Coelorum".* Këtë vepër kompozitori e ka realizuar në gjuhën latine**.** etj., [29])

[29]) Ismaili Zejadin: "Reflekse muzikologjie dhe publiçistikë" fq. 134, Kumanovë 2006.

Për krijimtarinë muzikore e në veçanti atë vokalo-korale të kompozitorëve shqiptarë që jetuan e zhvilluan veprimtarinë muzikore jashtë atdheut, në pamundësi për t'i studiuar veprat e tyre pasi mungojnë botimet muzikore si dhe dorëshkrime të partiturave të tyre, e shohim të pa mundur arsyetimin mbi nivelin e marrdhënieve mes krijimtarisë së tyre me muzikën popullore kombëtare.

Veprimtaria muzikore e kompozitorëve dhe muzikantëve shqiptarë të cilët jetuan dhe zhvilluan aktivitetin e tyre muzikor jashtë atdheut është përfshirë në këtë kapitull të tezës, si pjesë e historisë së munguar në historiografinë muzikore shqiptare.

2.1.3.Kënga e kultivuar patriotike e rilindjes dhe pavarësisë faktor zhvillues për artin e këndimit koral kombëtar.

Muzika shqiptare e periudhave të rilindjes e pavarësisë është pjesë e tërësisë kulturore e artistike të popullit tonë. Gjatë këtyre dy periudhave nisin të hidhen bazat e zhvillimit të muzikës së kultivuar e veçanërisht asaj vokale, fillimet e të cilës i përkasin dy dekadave të fundit të shek. XIX, menjehere pas Lidhjes së Prizrenit të vitit 1878.

Lidhja shqiptare e Prizrenit dhe idetë e saj u bënë shtysë dhe për zhvillime në rrafsh kulturor. Në këto zhvillime dallojnë përpjekjet për shkollën, gjuhën e letërsinë shqipe e për muzikën e re shqiptare.

Udhëheqësit e Rilindjes, zhvillimet në fushën e kulturës dhe të arteve, i shihnin si një faktor të rëndësishëm për formimin e ndërgjegjes kombëtare. Kështu muzika e re e krijuar në këto vite u frymëzua e i shërbeu idealeve patriotike të Rilindjes Kombëtare.

Periudhat e rilindjes dhe pavarësisë e drejtuan muzikën shqiptare në rrjedhat zhvillimore të kulturave me traditë muzikore më të herëshme. Janë pikërisht këto dy periudha që krahas të tjerash, i dhanë hov dhe zhvillimit të një muzike të re, e cila përjetoi përparime të dukshme duke u mbështetur në teknika të kultivuara profesionale. Karakteristikë dalluese e muzikës së këtyre periudhave është lulzimi i gjinisë së këngës si një ndër format më të thjeshta e më demokratike.

Kënga e kultivuar patriotike e rilindjes dhe pavarësisë, u krijua kryesisht në mjedise qytetare. Zhvillimi i saj u orientua në dy drejtimeve : drejtimi patriotik dhe drejtimi liriko-erotik. Mes dy drejtimeve, prioritet në krijim e përhapje më të madhe, pati derjtimi patriotik i cili paraqet dhe interes e rëndësi të veçantë në zhvillimin e muzikës vokale të harkut kohor që përfshin rilindjen dhe pavarësinë.

Në brendinë e tyre vërehet një rrafsh i gjërë tematik duke nisur nga motivet aktuale dhe luftarake përmes të cilave muzika e kësaj periudhe iu përgjigjne menyre te menjëhershme idealeve të popullit tonë për çlirim kombëtar, e deri te motivet historike që evokonin të kaluarën e lavdishme të Shqipërisë e veçanërsiht periudhën e luftrave të Gjergj Kastriotit – Skënderbeut.

Lëvrimi i saj nis fillimisht në formën e përshtatjeve të krijimeve të poetëve shqiptarë, melodive të ndryshme euroballkanike. Duke u kënduar nga populli e duke u transmetuar gojë më gojë, shumë prej tyre fituan karakteristika e intonacione shqiptare duke arritur që të fitojnë shqiptarinë.

Zhvillimi dhe përhapja e këngës së kultivuar patriotike të këtyre periudhave u publikua duke gjetur pasqyrim të gjerë në shtypin e kohës . Në revistën *"Albania"* që botohej në Bruksel mes viteve 1897 – 1909, përmes një shkrimi Faik Konica i drejtohet mbarë shqiptarëve:

"Kudo që të jeni rrini afër, mos u shpërndani, mblidhuni dhe kurdoherë për mëmëdhenë bëni fjalë, ndihni shoku – shokut, kini dashuri dhe vllezëri në mes tuaj, kurr mos u gënjeni të bëni të ligj e të prishi në mes tuaj, mësoni, shkruani, këndoni këngë, kërceni gjithnjë shqip".[30]*)*

Po kështu atdhetari dhe autori i shumë këngëve patriotike Thanas Floqi pasi u kthye në atdhe dhe u vendos në Korçë, ku zhvilloi veprimtari të shumta muzikore, mes kontributeve të tij veçohet formimi i një mandolinate dhe grupit koral në repertorin e të cilave mbizotëruan këngët patriotike. Ai u bë zëdhënësi më i shquar i përhapjes të muzikës e veçanërisht i këngëve patriotike.

Ja se si shprehet ai në një shkrim në të përkohëshmen *"Korça"* nr.17 të datës 24 dhjetorit1909 :

"Vëllezër shqiptarë! Çdo komb jo vetëm kur lindet por edhe tue lulëzu e mbrodhësu, është përkujdesur me hollësi të madhe të zgjojë veten e të ndezi zemrat e popullit me anën e muzikës ..." [31]*),* e më poshtë vazhdon: *"Dashuria për mëmëdhenë, duhet kallur dhe rrënjosur në çdo krye. Është nevoja, pra, për këngë me muzikë të ëmbël, të cilat duke u përhapur të këndohen prej çdo goje shqiptari..."* [32]*)*

Për rëndësinë e edukimit patriotik përmes këngës Thanas Floqi në vijim të shkrimit vazhdon:

"...shqiptari duke kënduar këngët e tija, do të marrë me to mësime atdhetarësie." [33]*)*

Po kështu gazeta *"Korça"* në një numër të vitit 1909, i bën jehonë përpjekjeve të patriotëve shqiptarë për nevojën e zhvillimit të muzikës në shërbim të edukimit patriotik. Përmes një zëdhënie, ajo drejton thirrjen:

"Meqënëse zoti Floqi dëshëron t'i shërbejë atdheut me anë të muzikës, se është i pari muzikbërës shqiptar, iu lutet gjithë vjershëtorëve shqiptarë t'i dërgojnë këngë dhe vjersha të reja kombëtare ose dashurie, që të dëgjohen prej çdo gojë shqiptare me një muzikë të re ...." [34]*)*

---

[30]) Revista "Albania", nr. 3, Bruksel, 25 Maj 1897.
[31]) R. Sokoli: Këngët Patriotike. Fq. 47. Shtypshkronja e Edispencave. Tiranë 1985.
[32]) Po aty.
[33]) Po aty.
[34]) Bashkëautorë: "Historia e Muzikë s Shqiptare".Vëll.1.fq. 41.SH.B.L.SH.Tiranë 1983.

Kënga jonë patriotike e mori frymëzimin nga letërsia shqipe e periudhave të rilindjes dhe pavarësisë, gjë që erdhi përmes bashkëveprimit të muzikës vokale me poezinë, por edhe përmes vendit që zuri letërsia në kulturën shqiptare të rilindjes dhe të pavarësisë. Kështu shumë nga tekstet e këngëve patriotike të këtyre periudhave u shkruan përgjithësisht nga figura të shquara të penës.

Mes autorëve të teksteve të këngëve patriotike të këtyre dy periudhave dallojnë vjershat e Pashko Vasës, Hil Mosit, Asdrenit, Mihal Gramenos, motrave Qiriazi, Thoma Avrami, Loni Logori, shumë prej të cilëve ndërkohë ishin dhe udhëheqës të rëndësishëm të levizjes së rilindjes e pavarësisë.

Si parashtruam dhe më lart krijimet e para të këngëve të kultivuara patriotike përfaqësohen nga përshtatjet e teksteve të autorëve shqiptarë, melodive të ndryshme të këngëve eruballkanike .Shumë prej këtyre krijimeve fituan përhapje të madhe përmes interpretimeve nga formacione e grupe të ndryshme korale. Shembull i spikatur janë këngët që më poshtë vijojnë:

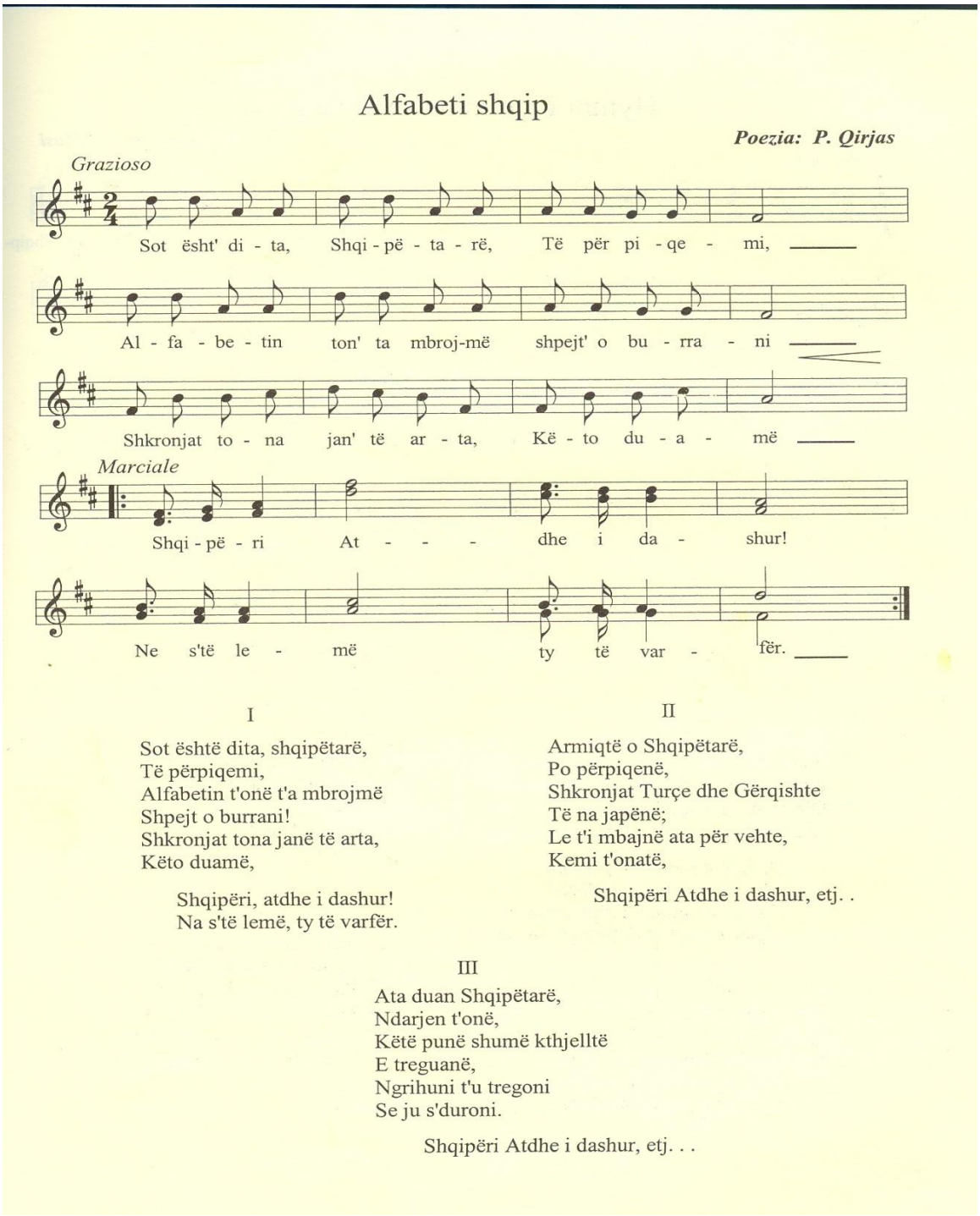
"Shkronjat Shqipe" (Alfabeti shqip) me tekst të Motrave Qiriazi, e cila shumë shpejt u përhap mbarë vëndit. Krijimi i motrave Qirjazi u frymëzua nga aprovimi i alfabetit të gjuhës shqipe në Kongresin e Manastirit. Në kujtimet e saj Parashqevi Qiriazi [35])për krijimin e këtij teksti krahas të tjerash shkrua *"Unë u enthuziazmova për zgjidhjen e problemit të shkrimit tonë kombëtar, shkrova pak më vonë hymnin e këtij alfabeti, i cili u bë popullor."* [36])

Parashqevi Qiriazi 1880-1970 ***Sevasti Qiriazi 1871-1949***

[35]) V. S. Tole: "100 këngë, himne dhe marshe patriotike shqiptare". fq. 74.QKMBM. Tiranë 2012

[36]) R. Sokoli: Këngët Patriotike. Fq. 38 – 39. Shtypshkronja e Edispencave. Tiranë 1985.

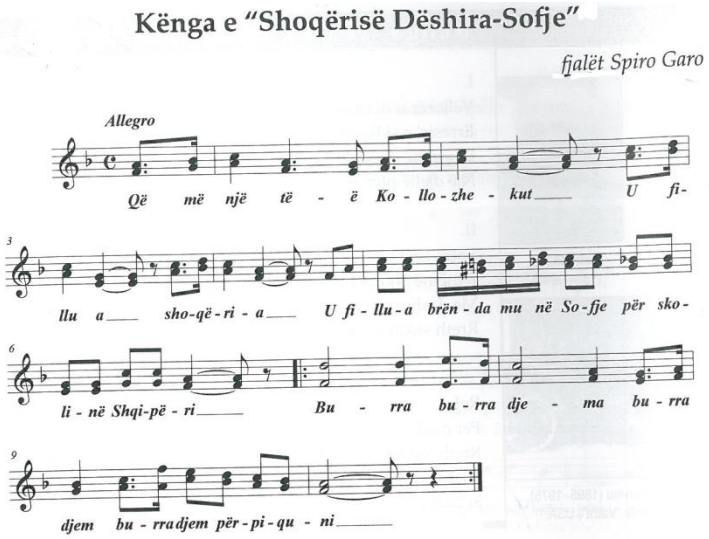
Kënga është e llojit strofë – refren. Melodia eshte e thjeshte dhe shume e kendueshme. Refreni ka një harmonizim për kor dy zanor në marrdhënie tercash. Kjo kenge e thjeshte ne interpretimin e saj merr frymemarrje te gjere,tingellon madheshtore. Tingëllimi i përgjithshëm është mazhor e me frymë optimiste. Gjate ketyre viteve kjo kenge ka marre zhvillim dhe eshte kthyer gati ne nje hymn.



Në këtë frymë e me këtë strukturë është dhe kënga e *"Shoqërisë Dëshira-Sofie"* me tekst të poetit Spiro Garo.

Fryma e thellë patriotike e shprehur në dashurinë për gjuhën amtare i dha përhapje të madhe këngës në kolonitë shqiptare jashtë vëndit si dhe në Shqipëri. Ajo është një këngë tipike e lloit strofë – refren. Strofa përbëhet nga bulëza meloritmike simetrike dhe harmonikisht gjejnë shprehje mardhëniet funksionale T – D. Në harmonizimin e saj dominon harmonia dyzanore në marrdhënie tercash dhe sekstash.

Lënda melodike e strofës zhvillohet rrjedhshëm dhe në mbyllje bëhet më e lëvizshme përmes bulëzave me vlera 1⁄16.



Kënga e Shoqërisë "Dëshira"

1.*Që më një të kollozhekut*
U fillua shoqëria
U fillua brënda mu në Sofje
Për skoli në Shqipëri.

2. *Koh'e stome o shqiptarë*
Është shumë e pëlqyer
Esht' vërtet shum'e pëlqyer
Mblidhuni në dashuri.

3.*Zot'i madh të qofshim falë*
Që s'na le në erësirë
Po na fale në mes tonë
Një të madhe dashuri.

4. *Sjemi Grekë as Bullgarë*
Turq'a Serbë nuku jemi !
Jemi vetëm shqipëtarë
Këtë emër nder e kemi.

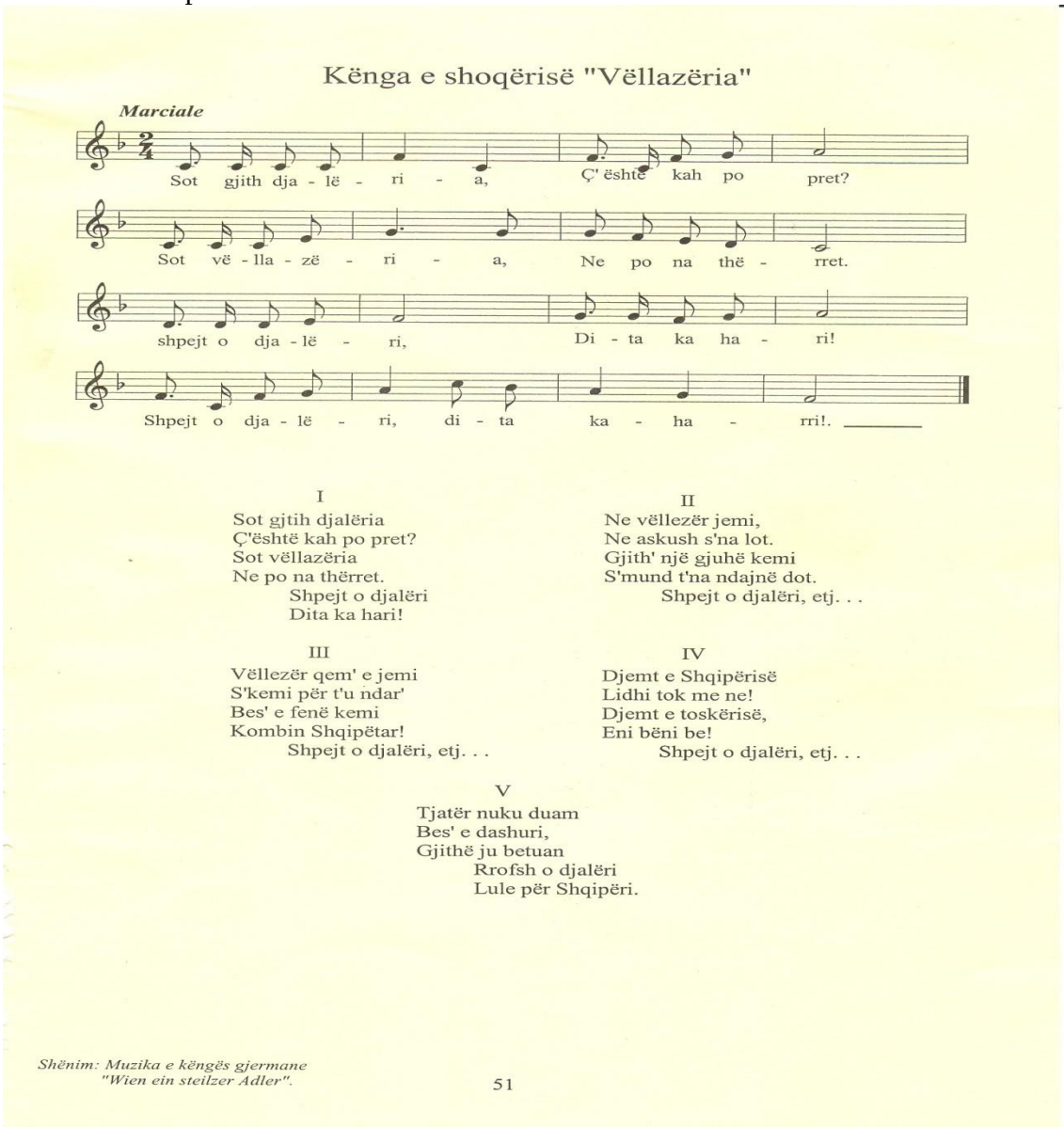
Refreni:(pas cdo strofe)

Burra, burra djema
Burra djem,burra djem përpiquni.

Refreni i këngës sjell një kulminacion gjithëtingëllues. Ashtu si te gjitha kenget patriotike edhe kjo kenge merr zhvillim muzikor dhe njekohesisht emocional. Kënga këndohet përgjithësisht nga grupe korale.

Shumë tekste këngësh patriotike shkroi poeti patriot Hil Mosi. Ai krijoi dhe shqipëroi shumë tekste të këngëve patriotike të cilat më pas i përmblodhi në botimin *"Libër këngësh."* [37])

Në këtë vëllim përfshihen 71 këngë prej të cilave 26 me një zë, 3 në trajtën e kanonit e të tjerat të harmonizuara me dy e tre zëra. Disa pre tyre autori i kishte botuar në rubrikat andej-këtej në vitin 1909 në shtypin e kohës. Njëra mes tyre është teksti i këngës kushtuar shoqërisë *"Vëllazëria"* . Ajo veçohet për frymën e thellë patriotike e karakterin mobilizues të tipit marcial.



Kënga e shoqërisë "Vëllazëria"

Marciale

Sot gjith dja - lë - ri - a, Ç' është kah po pret?
Sot vë - lla - zë - ri - a, Ne po na thë - rret.
shpejt o dja - lë - ri, Di - ta ka ha - ri!
Shpejt o dja - lë - ri, di - ta ka - ha - rri!.

I
Sot gjtih djalëria
Ç'është kah po pret?
Sot vëllazëria
Ne po na thërret.
Shpejt o djalëri
Dita ka hari!

II
Ne vëllezër jemi,
Ne askush s'na lot.
Gjith' një gjuhë kemi
S'mund t'na ndajnë dot.
Shpejt o djalëri, etj. . .

III
Vëllezër qem' e jemi
S'kemi për t'u ndar'
Bes' e fenë kemi
Kombin Shqipëtar!
Shpejt o djalëri, etj. . .

IV
Djemt e Shqipërisë
Lidhi tok me ne!
Djemt e toskërisë,
Eni bëni be!
Shpejt o djalëri, etj. . .

V
Tjatër nuku duam
Bes' e dashuri,
Gjithë ju betuan
Rrofsh o djalëri
Lule për Shqipëri.

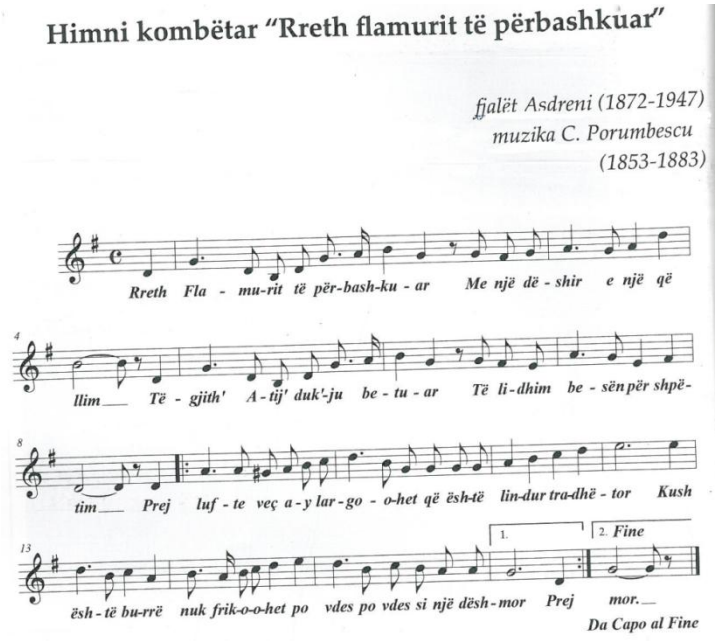
Shënim: Muzika e këngës gjermane "Wien ein steilzer Adler".

51

[37]) Botuar në Vlorë më 1925.

Një ndër krijimet më të rëndësishme në historinë muzikore të rilindjes dhe të pavarësisë është Himni kombëtar "*Rreth flamurit të përbashkuar"* me tekst të poetit rilindas Asdreni që i është përshtatur muzikës të kompozuar nga kompozitori rumun Ciprian Porumbesku.

Kjo këngë ka një histori të gjatë. Fillimisht Asdreni si veprimtar i shoqërisë *"Bashkimi"* në Bukuresht shqipëroi vjershën e Himnit rumun: "Pe al nostru steag" me muzikë të Ciprian Porumbeskut për tu kënduar nga grupi koral i shoqërisë. Prej andej Hil Mosi e solli në Korçë ku e përhapi nëpërmjet anëtarëve të shoqërisë *"Vëllazëria"*. Përmes përhapjes an e mbanë Shqipërisë himni me fjalët e Asdrenit fitoi qytetarinë e përfaqësimit kombëtar. Kështu ditën e pavarësisë më 1912 ky himn u këndua në qytetin e Vlorës e prej asaj dite u bë Himni kombëtar i Shqipërisë. Ai ka formën strofë – refren dhe në tingëllim dominon mazhori gjatë gjithë gjatësisë së tij. Ai lëviz në metrin 4⁄4 e në temp mesatar.



ASDRENI ***Ciprian Porumbescu***
1872-1947 ***1853-1883***

Himni kombëtar "Rreth flamurit të përbashkuar"

1.Rreth flamurit të përbashkuar
Me një dëshir' e një qëllim
Të gjith' atij duk' ju betuar
Të lidhim besën për shpëtim.

2.Në dorë armët do t'i mbajmë
Të mprojmë atdhenë më cdo kënd,
Të drejtat tona ne s'i ndajmë
Këtu armiqtë s'kanë vënt.

3.*Se zoti vetë e tha me gojëë*
Që kombe shuhen përmbi dhe,
Po Shqipëria do të rrojë;
Për të' për të luftojmë ne !

4.*O flamur,flamur, shenj' e shenjtëë,*
Te ty betohemi këtu,
Për Shqipërin'atdhen'e shtrenjtë
Për nder'edhe lavdimn'e tu.

5.*Trim, burrë quhet dhe nderohet*
Atdheut kush iu bë theror;
Për jet' ay do të kujtohet
Mi dhe,mi dhe si një shenjtor !

Refreni:(pas cdo strofe)
Prej lufte vec ay largohet
Që është lindur tradhëtor
Kush është burrë nuk frikohet
Po vdes, po vdes si një dëshmor !

Strofa përbëhet nga dy fjali simetrike nga katër masa secila prej tyre. Ajo dallohet për qartësi intonative e artikulim të rrjedhshëm. Refreni prej tetë masash përsëritet dy herë. Ai nis në dominantë e në mbyllje të fjalisë së parë, mbyllet në subdominantë. Në fjalinë e dytë refreni kthehet në tonikën përfaqësuese ku dhe përfundon lënda muzikore e tij.

Kënga këndohet kryesisht kolektivisht. Ajo eshte harmonizuar per kore me zera te njejte dhe mikst si dhe orkestruar nga kompozitore te njohur shqiptare.

Në fillimet e shek.XX e sidomos gjatë viteve të pavarësisë, kënga patriotike nis të krijohet gjithnjë e më shumë prej autorëve shqiptar shumë nga të cilët u bënë përfaqësuësit kryesorë të muzikës kombëtare të kohës, mes tyre dallon krijimtaria e Thanas Floqit, Spiridon Ilos, Mihal Gramenos, Thoma Nasit etj... Me këta autorë nis lëvrimi i muzikës të këngëve patriotike të kohës.

Krijimtaria e tyre u nxit me të gjitha mjetet duke u vlerësuar si armë e fortë për mobilizimin e masave dhe si bazë e rëndësishme për muzikën tonë të kultivuar.

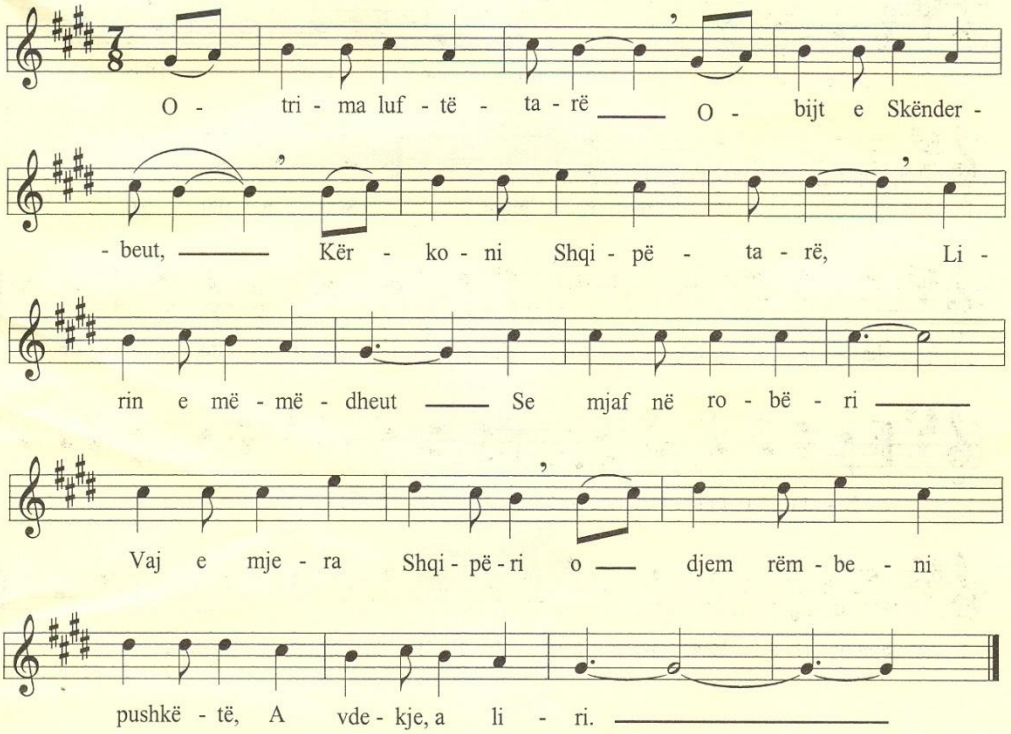
Nga krijimet e autorëve që përmendëm më lart veçohet muzika e këngëve: *"O trima luftëtarë"*, ose *"Këngë Lufte"* me muzikë e tekst të Thanas Floqit [38]) e cila u krijua para shpalljes së pavarësisë dhe mori përhapje të madhe në mërgimtarët jashtë atdhetut, në Shqipëri e duke u transmetuar gojë më gojë , ka arritur deri në ditët tona duke ruajtur autencitetin e gjithësinë emocionale.

[38]) Thanas Floqi (1884 - 1945) lindi në Korçë dhe vdiq në Elbasan. Emigroi në USA ku në bashkëpunim me atdhetarë të tjerë shqiptarë themeluan shoqërinë "Malli mëmëdheut". Në vitin 1908 kthehet në atdhe. Ai figuron si firmëtar i aktit të pavarësisë në Vlorë më 28 nëntor 1912. Krahas autor tekstesh e këngësh ka botuar shkrime publiçistike me kujtime etj. Floqi kompozoi këngën "O trima luftëtarë" e cila u bë lajtmotiv në ngjarje e tubime të rëndësishme historike.

Këngë lufte

Poezia: Thanas Floqi

Muzika: Thanas Floqi (1906)



I

O trima luftëtarë!
O bijt e Skënderbeut
Kërkoni Shqipëtarë
Lirin' e mëmëdheut.

Se mjaft në robëri
Voj e mjera Shqipëri
O djem rrëmbeni pushkëtë
A vdekje a liri.

II

Sot lipset me flamurë
Malit të dalimë
Për mbi shkëmbinj e gurrë
Lirin' të ngjallimë.

Se mjaft në robëri, etj.
Voj e mjerra Shqipëri
O djem rrëmbeni pushkëtë
A vdekje a liri.

III

S'ju rren o shok' kjo jetë
S'ju rren kjo robëri
Qysh e duroni vetë
Shqiprinë pa liri.
Se mjaft në robëri, etj.

IV

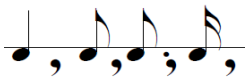
Ju mbetë nënë zgjedhë
Kur bota lulëzon
Po Shqipërin e mjerrë
Zemra s'ja u kujton.
Se mjaft në robëri, etj.

Thanas Floqi
1884-1945

Kënga e Floqit krahas tematikës patriotike është dhe shprehje e marrdhënieve të ngushta me këngën popullore. Kjo karakteristikë vjen përmes shtjellimit të saj në metrin karakteristik popullor 7⁄8.

Një tjetër krijim origjinal është dhe kënga *"Eja mblidhuni këtu, këtu" (Të gjithë ne, o djema)* e kompozuar nga Spiridon T. Ilo [39]), i cili krahas saj kompozoi dhe shumë kenge të tjera.

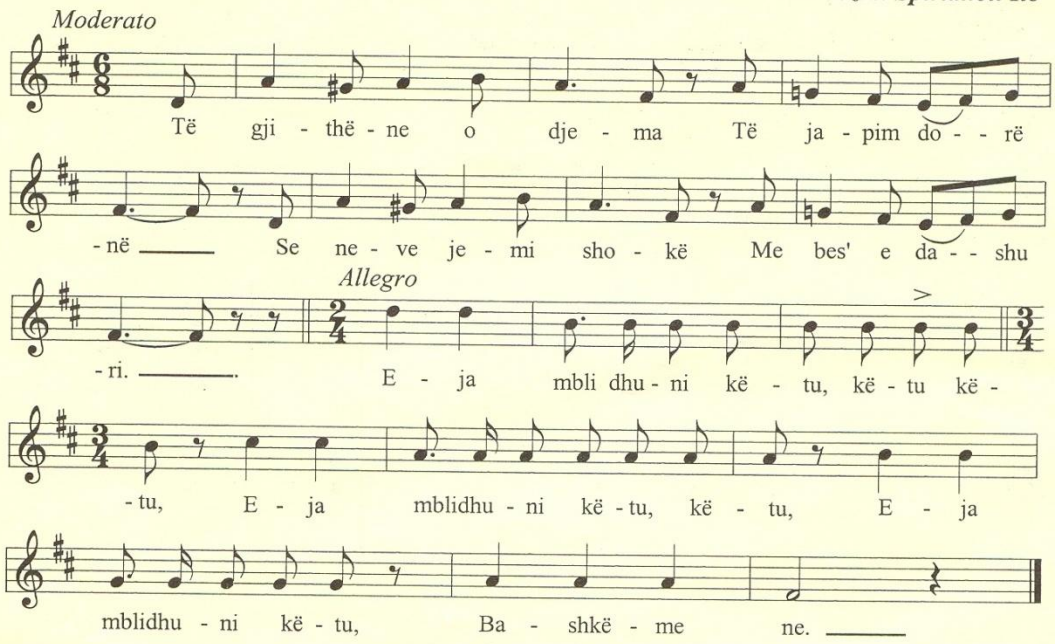
"Eja mblidhuni këtu, këtu", "Të gjithë ne o djema" është një nga këngët patriotike që fuzionoi më gjatë në mbarë territoret shqiptare e fitoi përhapje të madhe duke mbrërritur e praktikuar dhe në ditët tona. Ajo dallohet për frymën mobilizuese e tonet maxhore të cilat spikasin më tepër në refrenin e saj i cili lëviz në metrin 2⁄4 në dinamikën *"Allegro"* dhe afron me llojin e marshit. Karakteristike janë bulëzat melo ritmike 1.4; 1,8 dhe 1,8 me pikë.



[39]) Spiridon T. Ilo (1876 – 1950) lindi në Korçë. Familja e tij emigroi në Rumani kur ai ishte fëmijë dhe aty ai lidhet me organizatat patriotike shqiptare në mërgim. Në datën 5 nëntor 1912, Spiridon T. Ilo merr pjesë në mbledhjen e mbajtur në Hotel Kontinental të Bukureshtit së bashku me patriot të tjerë, mbledhje e drejtuar nga Ismail Qemali. Në këtë mbledhje u vendos shpallja e pavarësisë së Shqipërisë. Spiridon T. Ilo solli në Vlorë një nga flamujt që u ngritën ditën e Pavarësisë. Ai mori pjesë në shpalljen e pavarësisë si përfaqësues i Korçës. Në vitin 1916 emigroi në USA ku themeloi shoqërinë e parë diskografike "Albanian Phonograph Records". Kjo shoqëri luajti një rol të rëndësishëm në zhvillimin e kulturës shqiptare mes viteve 1920 – 1940. Spiridon T. Ilo realizoi regjistrimin e parë në disqe gramafoni të Himnit Kombëtar të Shqipërisë.

Të gjithë ne o djema

Poezia: Spiridhon Ilo



I

Të gjithë ne o djema
Të japim dorënë
Se neve jemi shokë
Me bes' e dashuri.

Eja mblidhuni këtu, këtu, këtu.
Eja mblidhuni këtu, këtu.
Eja mblidhuni këtu.
Bashkë me ne.

II

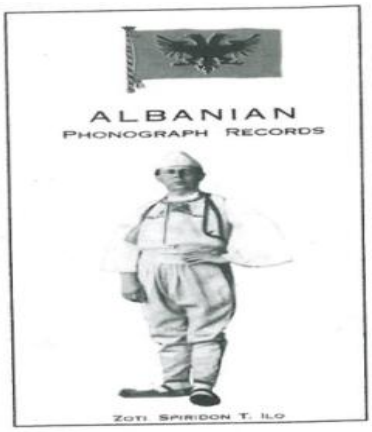
Të gjithë ne o shokë
Të japim fjalënë
Për t'mjerrën nënën t'onë,
Të bëjmë mirësi.

Eja mblidhuni këtu, këtu, këtu etj. . .

III

Se fjala t'onë është:
"LIRI PËR SHQIPËRI"
At'her flamur'i ynë
Shkëlqen e mbretëron.

Eja mblidhuni këtu, këtu, këtu etj. . .



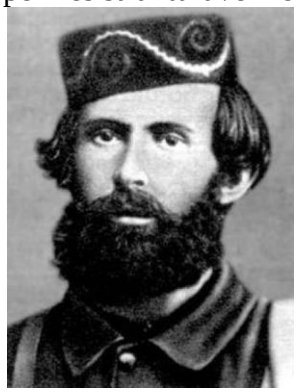
Spiridon Tasi Ilo
1876 – 1950

Kënga *"Të gjithë ne o djema"* këndohet kryesisht nga grupe korale, e harmonizuar thjeshte dy ose tre zereshe per kore me zera te njejte dhe mikst.

Po kështu kënga e njohur *"Për mëmëdhenë"* është një kompozim origjinal i veprimtarit të lëvizjes atdhetare Mihal Grameno.[40]) Ai është autor i disa teksteve të këngëve patriotike, e në shumë raste dhe i kompozimit të muzikës se tyre.

Kënga *"Për mëmëdhenë"* është ndërtuar në formën e thjeshtë strofë – refren. Strofa shtjellohet në një sferë intonative me karakter himnizues e refreni përmban karakteristika tipike të marsheve.

Mes strofës dhe refrenit ndihet një kontrast i dukshëm që vjen e organizohet përmes strukturave meloritmike. Ajo përshkohet nga fryma mobilizuese.

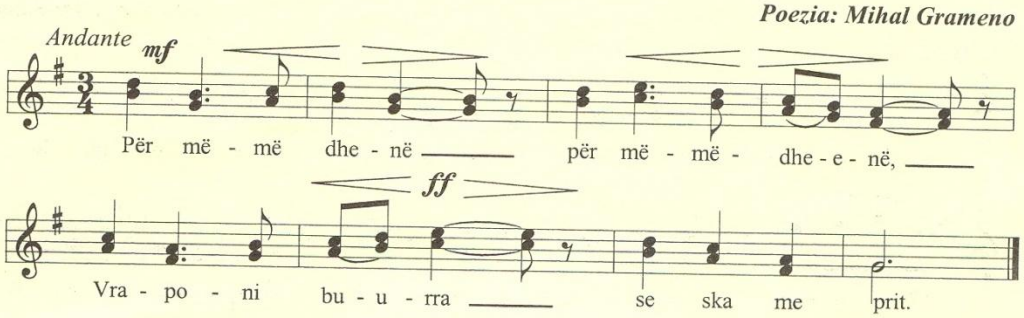


Mihal Grameno
1872-1931

[40]) Mihal Grameno (1871 – 1931) lindi dhe vdiq në Korçë. Mërgoi në Rumani ku iu bashkangjit shoqërisë "Drita" të Bukureshtit. Mes viteve 1907 – 1908 lufton në radhët e çetës së Çerçiz Topullit. Në vitin 1909 mori pjesë në Kongresin e Manastirit. Emigron në USA pas shpërthimit të luftës së parë botërore dhe në 1920 kthehet në atdhe. Ai krahas shkrimeve letrare e publiçistike krijoi dhe shumë këngë patriotike prej të cilave veçohen: "Për mëmëdhenë", "Lamtumirë", "Uratë për liri" etj. të cilat patën përhapje të madhe në Shqipëri e në radhët e emigracionit shqiptar jasht atdheut.

Për Mëmëdhenë

Poezia: Mihal Grameno



Për mëmëdhenë, për mëmëdhenë,
Vraponi burra, se s'ka me prit!
Të vdesim sot me besa besën,
Pranë flamurit të kuq q'u ngrit!

Pranë flamurit, pranë flamurit,
Me shpatë çveshur Shqipëtarisht;
Për dhen e babës edhe të burrit
Kemi me vdekur sot burrërisht.

Tym edhe flakë, ujë të valë,
Baba Tomori nxjerr e buçet,
Të gjithë trimat atje me dalë,
Se dita erdhi, koha më s'pret.

E Drini plaku me ushëtima
Mbi Shqipërinë valë po derth
Tosk' edhe Gegë, si vetëtima
Armikut bini se dita erth.

Ejani, burra, malit përpjetë
Duke betuar vdekj'a liri;
Se s'ka më ëmbël në këtë jetë,
Kur vdes shqiptari për Shqipëri!

Shpata gatitni e të përzëmë
Armikn'e egër nga mëmëdheu;
Se afroj dita që t'i dëftejmë,
Që kemi lerë nga Skënder-beu.

Vdekje vëllezër, ne të kërkojmë,
Se sa një jetë në robëri!
Më mir' një ditë në dhe' të rrojmë,
Pa zgjedhën shkundur e në liri.

Posht' erësira dhe robëria,
Që po përdorin armiqtë sot,
Njëri ne kisha tjetri xhami-ja,
Jemi vëllezër s'na ndajnë dot.

Figurë e shquar e zhvillimeve muzikore shqiptare pas shpalljes së pavarësisë është kompozitori dhe veprimtari Thoma Nasi [41]) themelues dhe drejtues i orkestrës frymore *"Vatra"* në krye të së cilës morri pjesë në luftën e Vlorës 1920.

I frymëzuar nga aktet heroike të luftëtarëve pjesmarrës, kompozon këngën e njohur *"Vlora – Vlora"* me poezi të poetit Ali Asllani.

Kënga si strukturë është e tipit strofë – refren. Ajo lëviz melodikisht brënda kufijve të decimës dhe shtjellohet tërësisht në mazhor duke ruajtur atmosferën optimiste e frymën mobilizues, nepermjet nje perputhje te shkelqyer emocionale midis tekstit dhe melodise.

Kënga *"Vlora – Vlora"* për frymën e veçantë mobilizuese që shpalos, pati jehonë të madhe gjatë ditëve të luftimeve në Vlorë, dhe shumë shpejt u përhap anë e mbanë vendit. Arsyetimi mbi vlerat e saj vërtetohet pakontestueshëm përmes jetëgjatësisë në përditshmërinë muzikore të vendit duke arritur deri në ditët tona, duke qene pjese e repertorit koral.

Ali Asllani
1892-1964

Thoma Nasi
1884-1966

Përhapja e madhe që pati kjo këngë gjeti pasqyrim të gjerë në shtypin shqiptar të kohës.Përmes një shkrimi redaksional në të përkohshmen letraro-politike *"Agimi"* nr. 5 të vitit 1921 me titull *"BANDA "VLLAZNIJA" NË VLONË",* veç të tjerash mësohet se:

"Mbas të grishunit të përlimtares së Vlonës, banda e Shoqnisë "Vllaznija" për kremtue bashkarisht ditën 3 Shtatuer, ditën e bashkomit të Vlonës me Qeverin komtare u nis me 1 Shtatuer prej Shkodre e n'esret mërijti në Vlonë. Banda pos a duel në breg me flamurin komtar të Shoqënisë përpara, muer rrugën e qytetit tue marrë marshin e Vlonës (Vlora-Vlora.Shënimi im D.K.) e ndërmjet të brohorinave të populllit….." [42])

Kënga *"Vlora – Vlora"* me muzikë të Thoma Nasit e poezi të Ali Asllanit këndohet e interpretohet kryesisht nga formacione korale.

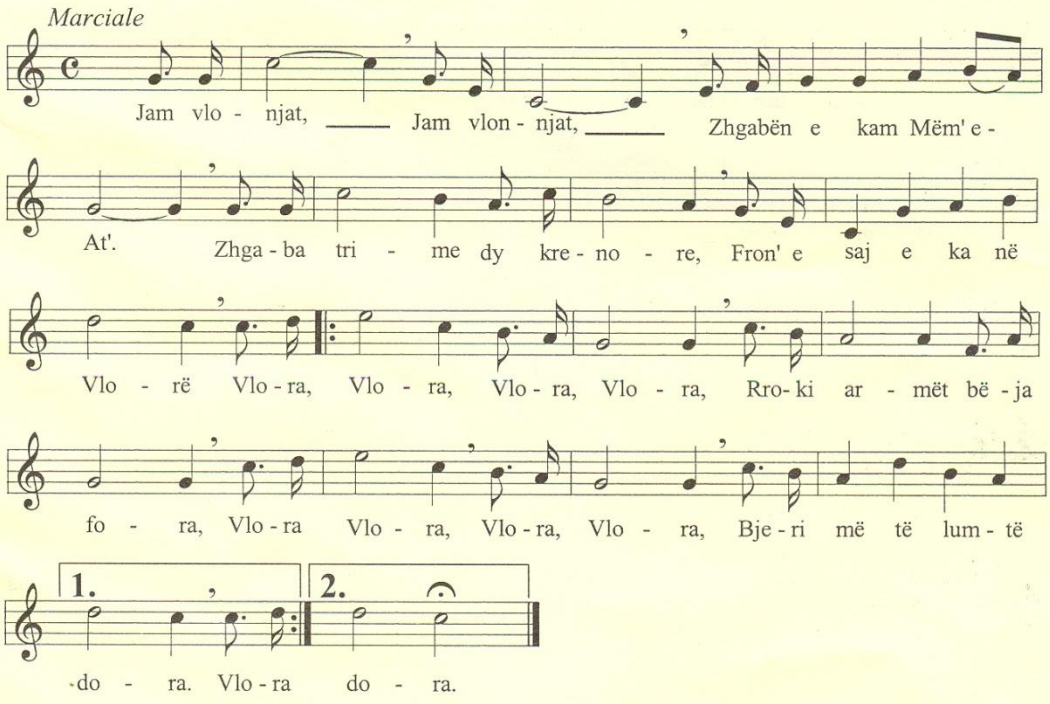
---

[41]) Thoma Nasi (1892-1964) kompozitor, dirigjent e veprimtar i shquar i muzikës shqiptare pas shpalljes së pavarësisë. Më 1916 formon në USA bandën e Federatës "Vatra" me të cilën në vitin 1920 në krye të vullnetarëve shqiptarë merr pjesë në luftën e Vlorës ku dhe kompozoi këngën e njohur "Vlora – Vlora". Pas Vlorës Thoma Nasi në krye të orkestres frymore "Vatra" vendoset në Korçë e më pas dhe në Tiranë duke zhvilluar veprimtari të gjithanëshme muzikore. Në vitin 1926 kthehet në USA ku vazhdon të thellojë e zgjerojë veprimtaritë muzikore në kolonitë shiptare të amerikës.

[42]) Revista: "Agimi", nr.5. Shkodër Shtatuer 1921 .fq. 98. Vënd Shp 99/ 9D.

Jam vlonjat

Poezia: Ali Asllani ***Muzika: Thoma Nasi***



I

Jam vlonjat, jam vlonjat,
Zhgabën e kam mëm' e at,
Zhgaba trime dy krenorë
Fron' e saj e ka në Vlorë.

Vlora, Vlora, Vlora,Vlora
Rroki armët bëja fora,
Vlora, Vlora, Vlora, Vlora
Bjeri më të lumtë dora.

II

Vlora ësht' e Shqipërisë
Krishti ësht' i Perëndisë
Vlora ësht' e Kastriotit
Muhameti ësht' i Zotit.

Vlora, Vlora, Vlora,Vlora
Rroki armët bëji fora,
Vlora, Vlora, Vlora, Vlora
Bjeri më të lumtë dora.

Gjate periudhës së rilindjes e pavarësisë hov mori dhe lëvrimi i këngës liriko-erotike qytetare. Përfaqësuesi kryesor i saj ishte Loni Llogori (1871-1937). Llogori shkroi shumë tekste me karakter liriko erotik duke ja përshtatur melodive të ndryshme lirike me frymë romantiko-sentimentale të huazuara nga operetat apo serenatat euroballkanike. Këto këngë i dhanë shtysë zhvillimit të këngëve qytetare shqiptare. Shumë prej tyre krahas te kenduarit solo, janë praktikuar të kenduara edhe nga grupe vokale të kohës.

Punimi im eshte i shoqeruar me CD ku perfshihen kenget patriotike per te cilat folem me lart te interpretuara nga grupi vokal i burrave "Arber", i krijuar dhe drejtuar prej meje. Keto kenge paraqiten te punuara dhe harmonizuara per zera burrash te shoqeruar nga nje formacion orkestral karakteristik prej 5 instrumentash.

Albumi me 2 CD u promovua me rastin e 100-vjetorit te shpalljes se Pavaresise se Shqiperise.

2.1.4.Nismat e artit të interpretimit koral gjate rilindjes dhe pas shpalljes së pavarësisë kombëtare

Në përhapjen e këngëve të këtyre dy periudhave, rol të rëndësishëm pati veprimtaria e Orkestrave frymore *(Bandave),* formacionet e grupet e ndryshme vokale e gjate zhvillimeve muzikore të pas dy dekadave të para të shekullit të kaluar kur u poqën dhe kushtet për një zhvillim të ri në muzikën shqiptare, këngët e kultivuara patriotike të rilindjes e pavarësisë u bënë pjesa kryesore e repertorit të formacioneve korale.

Orkestrat frymore e formacionet vokalo korale si strukturë e shoqërive dhe klubeve patriotike e kulturore përmes shumimit e dëndësimit të veprimtarisë artistiko-muzikore i dhanë hov përhapjes masive të këngëve të kultivuara patriotike dhe bënë të mundur përqafimin e tyre nga masa e gjërë e popullit.

Orkestrat frymore në vendin tonë duke nisur nga e para që u formua në Shkodër në vitin 1878, morrën zhvillim e patën përhapje të madhe në mbarë territorin e vendit. Orkestrën e parë frymore në Shkodër e pasuan dhe shumë të tjera në këtë qytet. Nën drejtimin e Palok Kurtit [43]) dhe të Frano Ndojës [44]) , këto orkestra luajtën rol të rëndësishëm në përhapjen e këngëve të kultivuara patriotike. Formimi i orkestrave frymore në Shkodër pati përhapje të madhe në qytet. Krahas tyre në dekadën e parë të shekullit të XX e në vazhdim, u formuan orkestra frymore *"Liria",* (1909) në Korçë, e cila u drejtua nga italiani Paskal Anibali, e orkestra frymore *"Afërdita"* (1917) në Elbasan e drejtuar nga mësuesi patriot Ahmet Gashi që mori emrin e shoqatës me të njëjtin emër pjesë e të cilës ajo ishte. Pas shpalljes së pavarësisë numri i orkestrave frymore u rrit. Ato u shtrinë dhe në qytete të tjera të vëndit si: Vlorë, Durrës, Gjirokastër, Pogradec, Berat,Kavajë etj....

Shumë prej këngëve të kultivuara patriotike të periudhave të rilindjes e pavarësisë u përshtatën për formacionet e orkestrave frymore të cilat i propaganduan e i përhapën mbarë vendit. Prej tyre këngët: "*Himni i flamurit", "O trima luftëtarë", "Për mëmëdhenë", "Të gjithë ne o djema", "Më thërret nderi", "Malli i atdheut", "Vlora-Vlora"* etj...., zunë vend në repertorin e veprimtarive koncertore të orkestrave frymore të kohës e ndikuan në edukimin patriotik të mbarë popullit tonë.

---

[43])Palok Kurti kompozitor rilindas dhe drejtues i bandës së parë shqiptare formuar më 1878.

[44])Frano Ndoja kompozitor e drejtues i disa bandave në qytetin e Shkodrës.

Gjatë periudhës 1912-1939, muzika shqiptare e sidomos ajo vokale, u karakterizua nga zhvillime të vrullëshme.

Krahas dukurive të profesionalizmit , muzika vokale e kësaj periudhe mori përhapje të madhe në mbarë vendin përmes veprimtarive të pasura koncertore. Rol të rëndësishëm në përhapjen e saj, luajtën klubet patriotike e shoqëritë kulturore artistike, të cilat përfaqësojnë dhe institucionet e para muzikore në vend.

Aktiviteti muzikor i shoqërive dhe klubeve patriotike nis fillimisht me grupe të vogla korale, mandolinata e më pas dhe me orkestra frymore (Banda). Veprimtaritë muzikore të tyre, gjallëruan jetën artistike të qyteteve kryesore shqiptare dhe u bënë mbështetje për veprimtaritë e ngjarjet politike të kohës.

Në këtë drejtim u dalluan klubet dhe shoqëritë patriotiko – kulturore *"Liria", "Përparimi","Shoqëria e arteve të bukura","Agroni","Rinia Korçare"* etj.... në qytetin e Korçës, *"Bogdani", "Vllaznia"* etj...në Shkodër, *"Afërdita" ,"Lahuta" "Klubi i intelektualëve"* etj.... në Elbasan, *"Vëllazëria"* në Durrës, *"Labëria"* në Vlorë, *"Drita"* , *"Vëllazëria"* e *"Studenti"* në Gjirokastër etj....

Pranë këtyre klubeve e shoqërive të cilat do te jene bazat per ngritjen e institucioneve te para artistike në vend, funksionuan shumë formacione muzikore ku mes të cilave veçohen formacionet korale.

Kështu pas luftës së Vlorës (1920), në Korçë krijohet *"Shoqëria e arteve të bukura"*, me inisiativën e dirigjentit të bandës *"Vatra"* Thoma Nasi e piktorit Vangjush Mijo. Pranë kësaj shoqërie funksionoi dhe grupi koral që u emërtua *"Kori Lira"*. Ky formacion koral i drejtuar nga mjeshtri Thoma Nasi e këngëtari i ri i sapo kthyer nga Rumania Mihal Ciko, kish një repertor të gjërë e te larmishem. Vendin më të rëndësishëm në praktikën e tij koncertore, e zinin këngët patriotike të rilindjes e ato të krijuara pas shpalljes së pavarësisë. Më pas në vitin 1928 kori *"Lira"* riorganizohet e drejtohet nga muzikanti Sotir Kozmo e pas viteve 30-të të shekullit të kaluar nga kompozitori i ri Kristo Kono.

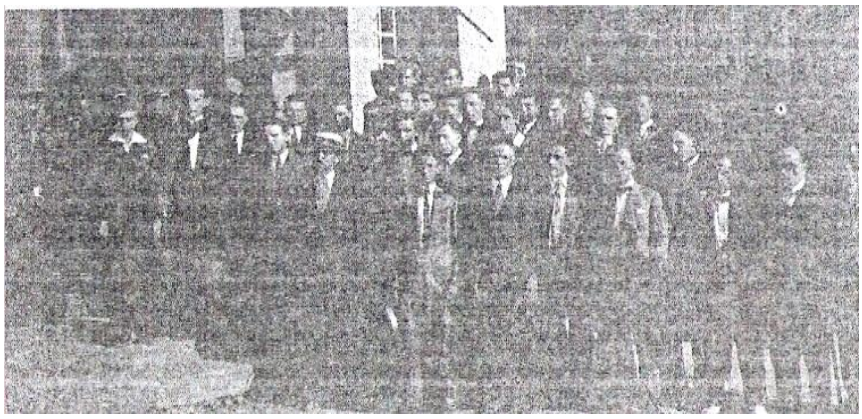
Formimi dhe aktiviteti koncertor i Korit *"Lira"*, inicioi dhe formimin e shumë formacioneve të tjera vokalo-korale ne mbarë vendin e veçanërisht në institucione si shkolla e Kisha orthodhokse e ajo katolike ku përqëndrohej masa e madhe e qytetarëve .

Aktiviteti muzikor i *"Shoqërisë së arteve të bukura"*, e sidomos ai koral pati impakt te madh dhe u pasqyrua edhe në shtypin e kohës.

Përmes një artikulli të gjatë me titull *"Korça Muzikale: Mbi zhvillimin e muzikës në Korçë",* botuar në një nga numrat e Qershorit 1930 të organit *"Gazet' e Korçës",* vjen një informacion i gjërë mbi zhvillimet muzikore në qytet si dhe për rolin edukues që kanë luajtur veprimtaritë muzikore të kësaj periudhe në formimin e shijeve te dëgjuesit si dhe në zgjimin e interesave muzikore prej tyre. Në këtë artikull theksohet:

" Kur ndodhen 4-5 korcarë më nonjë vënd, do të kënaqesh të dëgjosh kantatat e tyre ....Sot njeriu kur ecen nëpër rrugët e Korçës kënaqet nga tingëllimet e pianove që janë më tepër se 15 familie. Dhe duhet shënuar sasia e tyre po shtohet me të shpejtë dita ditës. Në kohën e natës shijon muzikën europjane me anë të radiove.... Sa për gramafonët nuk zgjatemi, se ato kanë arrirë gjer më një shkallë sa po thua s'ka shtëpi që të mos ketë .... Ka 4 vjet që në qytetin tonë ësht formuar një kor mikst (vajza e djem, i cili ka dhënë koncerte me programe klasike populllore etj...".[45]*)*

[45]) Gazeta " Gazet' e Korçës", dt. 14 qershor 1930. Nr. 1027. Fq.3. Shg 4/4D (522 te fletorja).



Kori Lyra 1928

Mes viteve 20-30 të shek.XX, në qytetin e Korçës u ngritën e funksionuan shumë formacione korale të cilat ndikuan në përhapjen e propagandimin e këngëve patriotike të rilindjes e pavarësisë.

Mbi veprimtarinë, rolin e ndikimin që patën në pasurimin e jetës muzikore të kohës, aktiviteti i formacioneve korale është pasqyruar gjerë në faqet e shtypit.

Informacioni përmes shtypit hedh dritë jo vetëm mbi aktivitetin koncertal të formacioneve korale, por ajo që duhet theksuar si e një rëndësie të veçantë, është se përmes këtij informacioni njihemi dhe me dimensionin që mori arti i këndimt koral dhe formacionet korale në dekadat e para të shekullit të kaluar në vendin tonë.

Kështu në gazetën *"Zëri i Korçës"* të vitit 1926 lexohet njoftimi:

"Klubi djelmunia korçare fillon praktikat për muzikën vokale me qëllim përhapjen e muzikës.[46]*)*

Po përmes kësaj gazete si dhe *"Gazeta e Korçës"* , vjen informacion i bollshëm mbi aktivitetet e formacioneve korale të zhvilluara gjat vitit 1927. Mes titujve të botuar veçohen:

"Njoftohet për formimin e një grupi koral në Korcë me inisiativën e prof. Sotir Kosmos"; "Njoftohet se në kinemanë Lux u dha një koncert koral nga kori i shkollës femërore"; "Kori i normales i përbërë nga 90 vajza, do të japi një koncert koral i shoqëruar nga një grup instrumental"; "Njoftohet për festivalin që do të japë Kori i Liceut në ndihmë të Kryqit të kuq"[47]*) etj...*

Mbi aktivitetin koncertor të formacionit koral *"Lira"* i riorganizuar e drejtuar nga Sotir Kosmo, gjate vitit 1928, informohemi përmes dy artikujve të gazetës *"Shqipëria e re"* . Në informacionin që përcjellin këta artikuj dallojnë vlerësimet e larta që i bëhen kualitetit interpretativ të korit dhe drejtuesit të tij. Këto vlerësime të artikuluara nga autorët Breshana dhe Ktona A., vijnë në faqet e gazetës nën titujt: *"Një koncert i shkëlqyer në Korçë"* dhe *"Me rastin e një koncerti pregatitur me Korin e djelmëve dhe vajzave korçare".*[48]

---

[46]) Për më shumë shih: "Zëri i Korçës",dt. 14 dhjetor 1926. Nr. 147, fq. 4, (339 te fletorja)

[47]) Për më shumë shih: "Zëri i Korçës", dt. 26 mars 1927; dt. 21 maj 1927; dt. 6 dhjetor 1927; "Gazeta e Korçës", dt.28 maj 1927.

[48]) Për më shumë shih: "Shqipëri e re". dt. 15 korrik 1928. Fq. 3, 4. Nr.330 vendi Shg 75/IR (433, 444 te fletorja)

Gjatë dekadës së tretë të shekullit të kaluar e në vazhdim, koret në Shqipëri u shumuan duke ndikuar në zgjerimin e veprimtarive koncertore korale e në përhapjen e artit koral në mbarë vendin.

Në vitin 1932 pranë Kishës Katedrale në Shkodër, themelohet kori *"Schuola Cantorum"*, nismëtar i së cilës ishte Dom Mikel Koliqi . Ky kor krijoi një repertor të gjerë ku përfshiheshin pjesë të zgjedhura nga krijimtaria kishtare e kompozitorëve Perosi, Casimiri, Refice etj. Në monografinë e prof. Gjon Simoni *"Simfonia e një jete"*, kushtuar Kardinal Miket Koliqit, ndër të tjera shkruhet:

"Vend të nderuar filluan të zenë gradualisht në këtë repertor edhe disa nga kompozimet e imzot Mikel Koliqit, me tematikë fetare siç janë koralet "Viri Galilei", "Confirmat hoc Deuc", "Cor Jesu", "Sacerdotes Domini", "Ecce Sacerdos", etj., partiturat e të cilave mjerisht nuk janë gjendur ende. Interpretimi me nivel i kësaj veprimtarie i siguroi grupit koral "Schuola Cantorum", një vend të veçantë në traditën e pasur korale mësë 100 vjeçare të qytetit të Shkodrës." [49]*)*

Më pas në shkollën Normale Femërore *"Naim Frashëri"* në vitin 1932, soproanua e ardhur nga studimet e larta në konservatorin *"Santa Çiçilia"* Jorgjia Filçe *(Truja)*, ngre korin e nxënëseve të shkollës, me te cilin zhvillon një aktivitet të dendur. Krahas shumë këngëve, ky kor mori pjesë në shfaqien e disa veprave skenike, si te komedia gazmore *"Një garë në familje"*, e më pas në operetat **"***Festa e gjyshes"* dhe *"Irisi"* etj.

Në vitin 1942, ngrihet kori permanent i kishës orthodokse ne Tiranë me inisiativën e Kryepeshkopit Visarjon Xhuvani. Në drejtim të korit është sopranoja Jorgjia Truja. Për këtë ngjarje prof. Hamide Stringa në monografinë *"Ëndrra dhe realitete"* kushtuar artistes shqiptare Jorgjia Truja, ndër të tjesa shkruan:

"Jorgjia me autoritetin e saj si muzikante e mësuese e njohur, nuk e pati të vështirë të zgjidhte elementë ndër zërat më të mirë të vajzave, të klasave të larta të Normales dhe të djemve nga të teknikes. Më ta ajo formoi të parin kor të Kishës Orthodokse të Tiranës, me të cilin zhvilloi veprimtari jo vetëm në Tiranë, Durrës dhe Elbasan. Këtë kor ajo e drejtoi që nga viti 1942 deri në vitin 1945, kur në vendin e saj erdhi dirigjenti Kostandin Trako, që atë vit kishte mbaruar studimet për dirigjim koral në Bukuresht". [50]*)*

Gjatë viteve të luftës antifashiste ngrihet pranë Radio Tiranës kori i burrave nën drejtimin e këngëtarit Mihail Ciko, i cili e drejton atë deri ne vitin 1947.

Gjate periudhës së luftës antifashiste nacional çlirimtare nisin e formohen grupe korale të cilat propagandonin këngët e krijuara gjate kësaj periudhe. Në vitin 1942 në ilegalitet nën drejtimin e Gaqo Avrazit, u formua bërthama e korit e cila u bë bazë e korit të ushtrisë pas çlirimit të vendit si dhe *"Kori i rinisë antifashiste"* i cili u themelua më 25 korrik 1944 në Lavdar të Oparit dhe që u drejtua nga dirigjenti Kostandin Trako.

Kënga e kultivuar patriotike e periudhave të rilindjes e të pavarësisë me zhvillimet që pati, ndikoi në rritjen e cilësisë të krijimtarisë vokale në vazhdim. Ajo i parapriu lëvrimit të këngëve patriotike të luftës nacional çlirimtare e në vazhdim dhe këngës të periudhës së pas çlirimit.

---

[49])Simoni Gjon: "Simfonia e një jetë, Kardinal Mikel koliqi", "Laurenzia", Napoli 2001, fq 120.

[50])Stringa Hamide: "Ëndrra dhe realitete", Sh. B. "Toena", Tiranë 2006, fq 91.

Zhvillimi i muzikës vokale shqiptare e në veçanti ajo korale, kaloi përmes tre etapave:

Etapa e parë përfaqësohet nga lëvrimi i këngës së kultivuar patriotike të rilindjes e pavarësisë, dhe nis që nga Lidhja e Prizrenit e deri në mesin e viteve 20-të të shekullit të kaluar.

Etapa e dytë përfaqësohet nga lëvrimi i formave të zhvilluara korale si përpunimeve të këngëve popullore, rapsodive korale, suitave korale etj... që nis nga fundi i viteve 20-të e në vazhdim.

Etapa e tretë përfaqësohet nga lëvrimi i formave koncertale korale, skenike e operistike . Kjo etape, zhvillimin më të madh e pati pas çlirimit të vendit e gjatë gjysmës së dytë të shekullit të kaluar.

Nga dy drejtimet që pati lëvrimi i këngës së periudhës së rilindjes e pavarësisë, kënga qytetare e drejtimit liriko – erotik , i priu zhvillimit të romancës vokale e në vazhdim formave vokalo – koncertale si aria, arioza etj..., ndërsa drejtimi tjetër ai hymnizues – marcial i priu lëvrimit të këngës korale masive me karakter mobilizues si dhe formave të mëdha vokalo – koralo – skenike, koncertale e operistike.

Nga të tre etapat nëpër të cilat kaloi zhvillimi i muzikës vokale shqiptare, etapa e parë që përfaqësohet nga kënga e kultivuar patriotike e periudhës së rilindjes dhe pavarësisë u bë bazë që nxiti zhvillimin e gjithanshëm të muzikës së kultivuar vokale shqiptare e në rastin e tezës sonë bazë e muzikës vokalo korale me fytyrë të qartë kombëtare.

Në historinë tonë kombëtare kënga patriotike e periudhave së rilindjes e pavarësisë krahas sa shtjelluam më lart, luajti dhe një rol si nxitëse e progresit në formimin e traditës së muzikës tonë të kultivuar duke ruajtur shprehjet etnike të trashëguara ndër shekuj. Si dhe shumë popuj të tjerë, shqiptarët ruajtën traditat e tyre etnike të cilat ndikuan në formimin e shprehjeve kombëtare në muzikën tonë. Për këtë dukuri studjuesi Zejadin Ismaili shkruan:

"Çdo komb ka rrugën e vet në historinë botërore, çdo popull mban në gjirin e vet doke, zakone, tradita të papërsëritshme, e që ndonëse historikisht të kushtëzuara, janë etnike e ndikojnë edhe në karakterin e krijimtarisë dhe formësimit shpirtëror të ri. Dhe vetëm një art që arrin të japë të veçantën e popullit të tij, zemra e së cilit rreh me zemrën e popullit të vet, mund të quhet arti i vërtetë, sepse vetëm ai mund ta përcjell edhe karakterin e përgjithshëm dhe universal të ndjenjave, aspiratave dhe mendimeve njerëzore. Kultura përligjet në shoqëri vetëm me funksjonimin e saj si nxitëse e progresit, si një proces në vazhdim" [51])

Kështu krahas krijimtarisë për kor, arti i interpretimit koral mori përhapje në mbarë vendin përmes veprimtarive të formacioneve e grupeve korale të cilat si nënvizuam dhe më lartë , gjat rilindjes e pavarësisë deri në mbarim të luftës së dytë botërore erdhën e u shtuan duke rritur cilësinë interpretative e duke i hapur rrugën zhvillimit të mëtejshëm me prirje profesioniste.

[51]) Ismaili Zejadin: "Reflekse muzikologjike dhe publicistikë" fq. 200. Kumanovë, 2006.

2.1.5.Arti i këndimit koral në Shqipërinë e pas luftës së dytë botërore.

Pas çlirimit të vëndit muzika shqiptare hyri në rrugën e zhvillimit të organizuar e institucionalizuar. Në këtë kuadër mori hov dhe krijimtaria muzikore vokale për kor si dhe veprimtaria e formacioneve korale që gjatë kësaj periudhe u rrit si nga ana numerike, cilesore dhe artistike. Këtij zhvillimi i parapriu lëvrimi intensiv i gjinive dhe formave vokale, nisur me këngën e deri në lëvrimin e formave dhe gjinive vokalo- koncertale, skenike e operistike.

Arritjet në muzikën vokale-korale të kësaj periudhe erdhën përmes dy drejtimesh: lëvrimit të gjinive e formave vokalo-korale e vokalo – skenike dhe veprimtarisë koncertore të formacioneve korale.

a) Lëvrimi i gjinive dhe formave muzikore vokalo-korale.

Krahas këngëve të periudhës së luftës nacional çlirimtare të cilat morrën përhapje të madhe pas çlirimit të vendit, në repertorin e formacioneve korale filloi të zerë vend gjithnjë e më shumë krijimtaria korale e kompozitorëve shqiptarë, si Trako, Kono, Jakova, Dungu, Zadeja, Daija, Harapi etj... Kjo krijimtari përgjithësisht vjen e mbështetur dhe frymëzuar nga folklori, kështu që shumë krijime janë ne trajtën e përpunimeve dhe harmonizimeve për kor, e shumë prej tyre janë të krijuara në stil popullor. Krahas këtyre formave, në marrdhenie me folklorin u krijuan dhe forma dimensionalisht më të zgjeruara si potpuri këngësh popullore korale, suita korale me këngë popullore, rapsodi korale, poema etj..... Mbi këtë zhvillim të ri në muzikën profesioniste shqiptare të pas çlirimit, kompozitori i shquar Prof. Zadeja shkruan:

"...muzika e kompozitorëve tanë, që në fillimet e formimit "profesional" të saj, sintetizon dukuritë e artit popullor të lidhura me artin progresiv të shekullit të XX në atë lartësi profesionale siç ndodhi në Evropë" [52]*)*

Nga krijimtaria vokalo korale e kësaj periudhe veçohen kompozimet e Kristo Konos ***"Artist i Popullit"*** ku bëjnë pjesë përpunimet dhe harmonizimet e këngëve popullore për kor dhe orkestër, rapsoditë korale, poemat vokale dhe kantatat mes të cilave patën jehonë poema për kor, solist e orkestër *"Borova",* dhe poema për kor solist, recitues e orkestër *"Labëria"*. Krahas tyre Kono dha prova dhe në muzikën vokalo-skenike e cila përfaqësohet nga Opereta e parë shqiptare *"Agimi"* dhe Opera *"Lulja e kujtimit"* .

Krijimtaria vokale e veçanërshit ajo korale e vokalo-skenike e Konos, përshkohet nga fryma e ngrohtë e melosit popullor dhe këngëve patriotike të rilindjes e shpalljes së pavarësisë. Kjo frymr pershkon muziken e Operas "Lulja e kujtimit" sidomos ne koralet e saj te fameshme si Kori i burrave "Ne jemi komita", apo koralet mikse te cilat perfaqesojne popullin. Ato jane sa te thjeshta por dhe me nje gjuhe harmonike te pasur. Kane nje tingellim koral operistik icili te mbetet ne kujtese.

---

[52]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 45. Ufo university press. Tiranë, 1997.

Krahas Konos prodhimtari të pasur vokalo korale gjate kësaj periudhe realizoi kompozitori Prenk Jakova ***"Artist i Popullit"*** . Krijimtarisë së tij i paraprin ajo vokalo-skenike që përfaqësohet nga operat *"Mrika"* dhe *"Skënderbeu"* . Deri në realizimin e këtyre veprave madhore, Jakova kompozoi dhe një radhë veprash skenike si një melodramë për fëmijë në vitin 1941, melodramën ***"****Juda Makabe"* në vitin 1945, *"Dasmën shkodrane"* , *"Dritë mbi Shqipëri"* , *"Ushtarët e popullit*" etj, të cilat udhërrëfyen krijimtarnë e tij drejt operës së parë shqiptare *"Mrika"* e më pas dhe operës *"Skënderbeu"*. Gjini e preferuar për kompozitorin janë dhe lëvrimi i këngës, përpunimet e stilizimet popullore për kor, suitat korale, kantatat etj....

I dalluar i krijimtarisë vokale të kësaj periudhe është dhe kompozitori e dirigjenti Kostandin Trako ***"Artist i Merituar***" .

Trako përpunoi dhe harmonizoi për kor një numër të madh këngësh popullore mes të cilave veçohen: *"Baresha"*, *"Kroi i fshatit tonë*, *"Qeraxhi që nget kavranë", "Vajzë e Valëve", "Suitat Korale"* etj... Nga gjinitë e formave të mëdha vokalo koncertale dallohet poema vokalo-korale*"Atdheu im"* dhe opera *"Tana"* e cila nuk arriti të shohë dritën e skenës.

Vend të nderuar në zhvillimet e muzikës vokale të kësaj periudhe zë vepra muzikore e kompozitorit të shquar shqiptar të gjysmës së dytë të shekullit të kaluar Akademik Prof. Çesk Zadeja ***"Artist i Popullit"*** .

Zadeja kompozoi, përpunoi e harmonizoi një numër të pafund këngësh popullore për formacione te ndryshme korale. Mes tyre dallohen përpunimet e harmonizimet si *"Shkon djali tërmale"* , *"Rritu moj bajame", "Shoqe do ju them një fjalë", "Kur më zbret nga Voskopoja*" etj...

Krahas tyre Zadeja kompozoi dhe gjini vokale të formave të mëdha në të cilat spikat mbështetja në muzikën popullore.Mes tyre veçohen poemat vokale, *" Shqipëri, tokë e rëndë", "Poemë për tokën"* , poemat vokalo koreografike, *"Zanusha"* dhe *"Arbëria kryezonjë"* që të dyja me përmasa të mëdha e që anojnë sa nga muzika vokale aq dhe nga ajo skenike.

Zadeja krahas sa më sipër, ka kompozuar dhe një varg suitash korale a-capella, te shoqeruara me piano apo orkester, poema vokale etj...të cilat kanë mbështetje të ndjeshme në muzikën popullore shqiptare. Koralet e Zadese kane nje gjuhe muzikore bashkekohore dhe shume apecifike. Ato kane tingellim shqiptar dhe kudo qe ato interpretohen lene mbresa tek kritiket dhe degjuesit e huaj.

Krijimtari të bollshme vokale ka realizuar dhe kompozitori Tish Daija ***"Artist i Popullit"*** e cila performohet në marrdhënie të ngushta me folklorin. Daija per shume vite ka qene dhe Drejtor Artistik i Ansamblit te Kengeve e Valleve Popullore dhe keshtu ka qene i lidhur me muziken tone popullore. Ai kompozoi, perpunoi e harmonizoi shume e shume kenge popullore te krahinave te nryshme, kryesisht per korin por dhe per soliste. Kenge te cilat jane ne repertorin e koreve dhe te solisteve te njohur. Prej tyre veçohet kompozimi i këngëve: *"Kënga e krushqëve", "Çikë, o mori çikë", "Me lule të bukura"* etj...ai është autor i katër veprave të mëdha vokalo – skenike si operetat "*Lejlaja",* dhe *"Vjeshta e artë"* si dhe operat *"Pranvera"* dhe *"Vjosa".*

Në krijimtarinë e tij vokale spikat shfrytëzimi i melosit popullor e përgjithësisht karakteri lirik. Mbi bazën e gjuhës muzikore popullore ai krijoi mënyrën e tij të shprehjes, gjë që e bëri të veçantë dhe të dallueshëm nga bashkëkohësit.

Në opusin muzikor të kompozitorit Tonin Harapi ***"Artist i Popullit"*** krahas shumë krijimeve dallojnë dhe ato që i përkasin muzikës vokalo-korale e skenike. Prej tyre veçohen: melodrama *"Kufitarët"* , oratorët *"Fletë lavdie"* dhe *"Kënga e maleve",* suita *"Vullnetarët",* cikli koral *"Luftëtarë të një kolone"*, opera *"Zgjimi", opera "Mira e prej Mujsit".*

Krahas këtyre veprave kompozitori ka dhënë prova dhe në drejtim të harmonizimit të këngëve popullore për kor. Muzika e Harapit shtjellohet përgjithësisht në plan lirik. Jo rrallë në krijimtarinë vokale, vokalo-korale shpalosen marrdhenje të ngushta me këngën popullore.

Forma e gjini të muzikës vokalo-korale me frymë popullore e shprehje thellësisht kombëtare kanë lëvruar pothuaj të gjithë kompozitorët shqiptarë që jetuan e krijuan gjate gjysmës së dytë të shekullit të kaluar si Nikolla Zoraqi, Abdulla Grimci, Pjetër Gaci,Vangjo Nova, Milto Vako, Avni Mula, Feim Ibrahimi, Limos Dizdari, Kujtim Laro, Gjon Simoni etj....Karakteristikë e përbashkët e krijimtarisë së tyre është se ata kanë ditur të shfrytëzojnë e të përdorin në mënyrë krijuese pasurinë e larmishme të muzikës popullore te krahinave te ndryshme, ç'ka ka bërë të mundur qartësinë identitare e individualitetin krijues të tyre.

Shprehjet kombëtare në krijimtarinë vokalo muzikore të kësaj periudhe u bënë domosdoshmëri dhe mjet i rëndësishëm për thellimin e forcimin e frymës popullore në muzikën vokale e veçanërisht në atë korale. Nëpër këtë rrugë që kaloi lëvrimi i muzikës vokale shqiptare u formua dhe identiteti i saj kombëtar. Karakeri kombëtar i muzikës vokale të pas çlirimit të vendit u bë forcë e madhe për afirmimin e idealeve të popullit tonë si dhe faktor për progresin e kulturës dhe artit në përgjithësi. Përmes thellimit të karakterit kombëtar krijimtaria jonë vokale fitoi orgjinalitet e ndërkohë u bë dhe e perceptueshme nga populli. Mbi këtë problem Fatmir Hysi në librin "Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare" shkruan:

"....shprehjet kombëtare e bëjnë artin jo vetëm origjinal e të papërsëritshëm, por edhe të qartë e të kuptueshëm për popullin, duke i dhënë atij mundësi të gjejë në artin profesionist, veçanësitë e gjuhës, të karakterit, të mjedisit e kushtet e jetës së tijë ekonomike e shpirtërore" [53]*)*

Kompozitorët shqiptarë të periudhës së pas çlirimit të vendit,veprimtaria krijuese e të cilëve u zhvillua pas viteve 50-të të shekullit XX, arritën të njohin e të asimilojnë teknikat e muzikës profesioniste ndërevropiane duke i vënë në shërbim të muzikës së re shqiptare që erdhi dhe u zhvillua e mbështetur në rrënjët popullore e kombëtare. Në veprat e shumë prej tyre shihet një mirëkuptim mes kombëtares dhe ndërkombëtares çka ka bërë të mundur që përmes teknikave e gjuhës profesionale universale, shfaqja e muzikës popullore në krijimtarinë e kultivuar shqiptare të fitojë rritje artistike të cilësishme. Mbi këto raporte të ndërsjellta Prof.Çesk Zadeja nënvizon:

"...kur flasim për marrdhëniet e kombëtares dhe ndërkombëtares në art, nënkuptojmë lidhjet organike midis këyre dy prirjeve,të cilat, edhe pse të ndryshme, në dukje si të ndara,lidhen midis tyre"[54]*),* e në vazhdim të arsyetimit të tij mbi rëndësinë e marrdhenieve mes kombëtares e ndërkombëtares, në librin e tij *"Vetparja e procesit"* Zadeja vijon:

---

[53]) Hysi Fatmir: Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.27.SHBLU. Tiranë, 1991

[54]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 53. Ufo university press. Tiranë, 1997.

"...çdo element i një kulture të caktuar kombëtare ka vlera ndërkombëtare dhe ka rëndësi të përgjithshme kur ajo kalon kufijtë e kombëtares. Nga ky vlerësim, kombëtarja, brënda këtij procesi, organizon, ndihmon ndërkombëtaren, e bën atë të një rëndësie botërore" [55])

Krijimtaria muzikore për kor është e lidhur ngushtësisht me ngritjen e formacioneve korale në Shqipëri, që fillimisht funksionuan pranë shoqërive e klubeve kulturore patriotike, e i shërbyen përhapjes të këngëve patriotike të Rilindjes, e në vazhdimësi të aktivitetit të tyre, përhapjes të krijimtarisë së kultivuar për kor të kompozitorëve shqiptarë.

Formacionet korale dhe drejtuesit e tyre, krahas meritës për një mirëfunksionim në vazhdimësi, arritën të krijojnë dhe profile të dallueshme mes tyre. Kështu krijimi i koreve, aktiviteti i tyre artistik e më pas profilizimi i tyre, i drejtoi ato drejt pjesmarrjes aktive në muzikën operistike krahas asaj vokalo-koncertale duke u bërë pjesë e rëndësishme e dramaturgjisë operistike.

b) *Formacionet korale të pas luftës së dytë botërore***.**

Me çlirimin e vendit, pas luftës së dytë botërore muzika shqiptare hyri në rrjedha të reja zhvillimore. Kjo periudhë pasoi me ngritjen e shumë formacioneve korale në mbarë vendin. Pranë shtëpive të kulturës nëpër rrethe u ngritën shumë formacione korale, e ndërkohë u ngritën shumë institucione muzikore në Kryeqytet. Formacionet korale u bënë më të rëndësishmet e aktivitetit koncertor muzikor në mbarë vendin.

Ndër formacionet korale, të cilat zhvilluan veprimtari permanente profesionale ishin: Kori i Ansamblit të Ushtrisë Popullore, i krijuar dhe drejtuar nga Gaqo Avrazi ***"Artist i popullit".***

Nga krijimtaria e tij vokale veçohen krijimet për kor, si përpunime ashtu dhe krijime në stil popullor. Mes tyre dallohet *"Suita me këngë popullore të Devollit"* për kor e krijuar në vitin 1949, në të cilën përfshihen një varg këngësh të Devollit të stilizuara për kor miks. Në vlerësim të kontributit në muzikën shqiptare të dirigjentit e kompozitorit Gaqo Avrazi ***"Artist i Popullit",*** Prof. Sokol Shupo shkruan:

"Me durim dhe këmbëngulje, puna e kujdesëshme e Gaqo Avrazit, i solli Shqipërisë pothuajsë të gjitha figurat më të rëndësishme të brezit të parë të muzikës profesioniste shqiptare: kompozitorë, dirigjentë, këngëtarë, etj...[56]).

Ansambli i Ushtrisë, në drejtimin e Gaqo Avrazit, zhvilloi një aktivitet të gjërë koncertor prej të cilit veçohet aktiviteti koral. Veprimtaria dyzet e pesë vjeçare e këtij ansambli është ndër faqet më të shkëlqyera në historinë e artit vokalo – koral të gjysmës së dytë të shekullit të kaluar. Ai u bë promotor i propagandimit të krijimtarisë vokalo – korale të kompozitorëve shqiptarë.

---

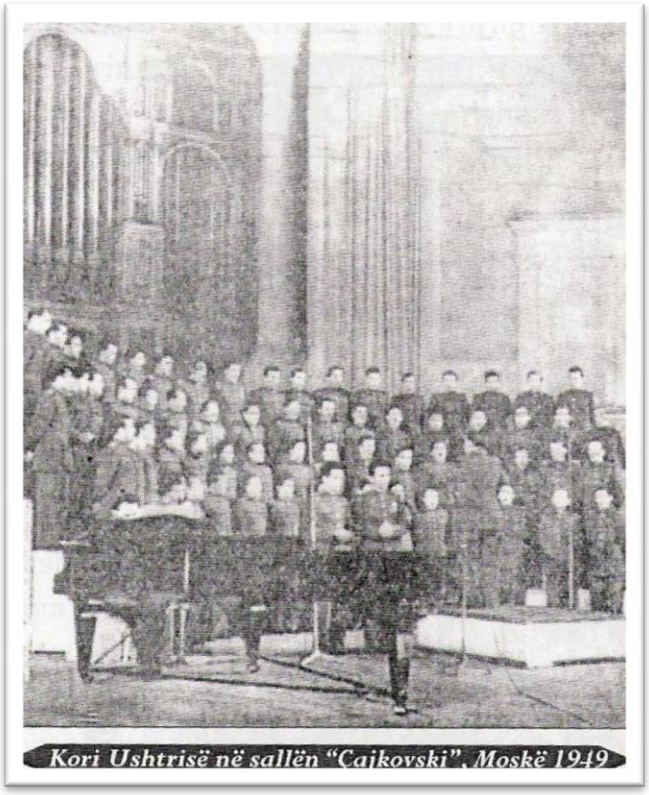
[55]) Po aty. Fq. 54.

[56]) Shupo Sokol: "Enciklopedia e muzikës shqiptare", vol. i I, "ASMUS", Tiranë 2002, fq 23.

Kori i ansamblit të ushtrisë pas çlirimit dirigjent Gaqo Avrazi

Në repertorin e tij, krahas krijimtarisë muzikore kombëtare, bënin pjesë dhe shumë krijime korale nga kompozitorë të vendeve të Lindjes, e në shumë raste edhe korale të plota nga operistika botërore.

Ky kor, krahas aktivitetit në mbarë vendin, zhvilloi dhe një aktivitet të dendur jashte atdheut, sidomos në vendet e Lindjes ish-komuniste.



Promotor i drejtimit të këtij kori ishte Gaqo Avrazi ***"Artist i popullit"*** , i cili krahas dirigjent, krijoi dhe shumë vepra vokale për kor që u interpretuan nga ky formacion i shkelqyer me zera te mrekullueshem te burrave nga te cilet dolen kolloset e kantos shqiptare si Gaqo Cako, Mentor Xhemali, Avni Mula etj.

Si një ndër pionierët e zhvillimit të artit koral në vendin tonë, i është akorduar titulli i lartë ***"Artist i Popullit".***

Gaqo Avrazi *"Artist i popullit"* ***1915-1985***

Ngjarje e rëndësishme në historinë e muzikës sonë kombëtare, ishte ngritja e Filarmonisë Shqiptare në vitin 1949, institucioni i parë i këtij lloji në Shqipëri.

Drejtimi i korit miks të Filarmonisë shqiptare iu besua dirigjentit e kompozitorit të njohur Kostandin Trako ***"Artist i Merituar",*** i cili ishte profilizuar si kormaestër në Konservatorin *"Ciprian Porumbescu"* në Bukuresht-Rumani.

Kori i Filarmonisë shqiptare më 1953 bëhet strukturë e Teatrit të Operës e Baletit.
Nga interpretimet e para të korit të filarmonisë nën drejtimin e Kostandin Trakos veçohen: *"Borova martire"* e *"Labëria"* të kompozitorit Kristo Kono si dhe *"Dasma shqiptare"* e kompozitorit Kostandin Trako. Të tre këto vepra vokalo-koncertale kanë frymë të thellë popullore dhe ndikim të drejtëpërdrejtë nga folklori. Në to spikat melosi popullor i polifonisë labe dhe toske, përmes të cilave veprat arrijnë që të kenë qartësi thellësisht identitare.

Kostandin Trako ka meritën e madhe që për 17 vjet prej vitit 1949 e deri në vitin1966, drejtoi me profesionalizëm e përkushtim korin e Teatrit të Operës dhe Baletit, e krahas tij dhe një radhë institucionesh të rëndësishme artistiko-muzikore në vend, prej të cilave veçohet dhe drejtimi i të parës shkollë muzikore në Shqipëri, Liceu Artistik *"Jordan Misja"* (1946)..

Për vlerat e tij në zhvillimin e artit koral në vendin tonë si dirigjent, Prof. Sokol Shupo shkruan:

"Gjatë karrierës së tij si dirigjent kori, përveç pregatitjeve së premierave të operave, K. Trako ka realizuar qindra koncerte dhe ka interpretuar një repertor shumë të gjerë (këngë, kantata, suita vokale, poema vokale, rapsodi vokale, kore nga operat e ndryshme, etj.), si me vepra shqiptare ashtu dhe me vepra të huaja, në një cilësi të paqortueshme, si brenda vendit ashtu edhe jashtë tij." [57])

Kori i filarmonisë shqiptare, dirigjent Kostandin Trako "Artist i merituar"

Kostandin Trako ka kontribut të çmuar dhe në fushën pedagogjike, sidomos në pregatitjen e dirigjentëve te rinj koralë per vite te tera.

Kostandin Trako *"Artist i merituar"*
1919-1986

[57]) Shupo Sokol: "Enciklopedia e muzikës shqiptare" vëll. i I, "ASMUS" Tiranë 2002, fq 285.

Krahas veprimtarisë si dirigjent, kompozitor, pedagog e drejtues institucionesh të rëndësishme muzikore, Trako ka meritë të madhe në drejtim të mbledhjes, harmonizimit e përpunimit të shumë këngëve popullore për kor miks a-capella e me shoqërim. Janë rreth 190 këngë popullore nga mbarë vendi që ë ai i ka përpunuar apo harmonizuar. Krahas tyre në arkivin e familjes ruhen në dorëshkrim rreth 2000 këngë e valle popullore , të cilat janë mbledhur mes viteve 1943-1974 në Kosovë dhe Shqipëri dhe që presin të botohen. Krahas formimit të Korit të rinisë antifashiste, Korit të Filarmonisë shqiptare e Teatrit të Operës e Baletit, Konstandin Trako ngriti e drejtoi për shumë vite korin e Konservatorit Shtetëror të Tiranës sot Fakulteti i Muzikës në Universitetin e Arteve, duke ndihmuar në edukimin dhe formimin e artistëve të rinj profesionistë të muzikës.

Si nje nga studentet e tij, nga Trako kam mesuar te punohet me korin me vullnet, pasion, cilesi, kerkesa tekniko-profesionale dhe pa kompromis.

Kostandin Trako krahas aktivitetit dhe veprimtarisë artistike brenda vendit, ka zhvilluar dhe një veprimtari të dendur jashtë Shqipërisë duke përfaqësuar denjësisht zhvillimet e muzikës sonë kombëtare e në veçanti artin e këndimit vokalo-koral shqiptar. Si kompozitor Trako lëvroi kryesisht muzikën vokale duke u përqëndruar më tepër në atë korale. Mbi vlerat e krijimtarisë korale të tij , kompozitori Tonin Harapi ***"Artist i Popullit"*** ish nxënës i tij shkruan:

"...Ai ka ngelur harmonizuesi dhe përpunuesi më prodhimtar ndër të gjithë kompozitorët dhe në çdo periudhë të krijimtarisë së tij përpunimi koral ka zënë vendin e vet të merituar. E kush nuk i kujton vlerat e poemthit koral "Vajzë e valëve", apo këngët "Kroi i fshatit tonë", "Mori drandofilja e vogël"?[58]***)***

Dirigjentit e kompozitorit Kostandin Trako i është akorduar titulli i lartë ***"Artist i merituar"*** .

Një tjetër kor i rëndësishëm, i cili lëvroi kryesisht krijimtarinë korale me frymë e karakter popullor, është kori miks i Ansamblit Kombëtar të këngëve dhe valleve popullore, i krijuar në vitin 1957.

Ansambli shtetëror i këngëve dhe valleve popullore në koncertin e tij të parë 1957

[58]) Spiro Ll.Kalemi:"Tonin Harapi".fq.234."GjertgjFishta".Tiranë 2003.

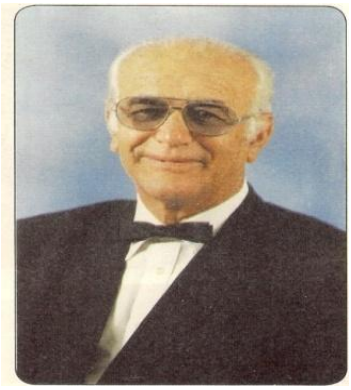
Themelues i tij Çesk Zadeja ***"Artist i popullit"*** , është njëkohësisht dhe dirigjenti i parë i këtij kolektivi muzikor. Zadeja për këtë ansambël përpunoi dhe harmonizoi nje numer te madh këngësh, vallesh e pjesë instrumentale. Ai, veçanërisht ka realizuar shumë përpunime e harmonizime për korin e ansamblit, të cilat shërbyen si modele të këtij procesi edhe për pasardhësit.

Kori i ansamblit të këngëve dhe valleve popullore, dirigjent Çesk Zadeja *"Artist i popullit*

Ky kor ka meritën e madhe se propagandoi me dhjetra përpunime e harmonizime të këngëve popullore si dhe shumë krijime korale në stil e frymë popullore. Akademik Prof. Çesk Zadeja është laureat i çmimit të Republikës e për vlerat që ka sjellë në muzikën mbarëkombëtare i janë akorduar titujt e lartëë ***"Artist i merituar"*** dhe ***"Artist i Popullit".***

Pas Zadesë, drejtimi i korit i besohet dirigjentit Milto Vako ***"Artist i merituar".***

Milto Vako i arsimuar në Konservatorin *"Pjetër Iliç Çajkovski"* në Moskë, solli një frymë të re e profesionalizëm të spikatur në interpretimet e korit të AKKVP, e më pas edhe në korin e liceut artistik *"Jordan Misja"* të Tiranës.



Prof. Milto Vako *"Artist i merituar"*

Me korin e AKKVP, ai realizon me dhjetëra veprimtari koncertore korale brenda dhe jashtë vendit.

Kori i Liceut Artistik "Jordan Misja" në drejtimin e M. Vako (1963)

Krahas këtyre dy koreve, Milto Vako për një periudhë mes viteve 1964 dhe 1968, drejtoi korin e TOB, e më pas dhe korin e studentëve të Fakultetit të muzikës në Akademinë e Arteve (1991-1993). Në vitin 1992 dirigjenti themelon korin e vajzave të F.M në A.A., i cili krahas aktivitetit në Shqipëri, në harkun kohor 1994-2000, zhvilloi dhe një aktivitet të dendur jashtë vendit si: Itali, Zvicër, Francë, Gjermani, Izrael, Qipro, Greqi etj.....duke përfaqësuar denjësisht arritjet e artit koral në vendin tonë.

Në aktivitetet ndërkombëtare, kori i drejtuar prej tij është lauruar me shumë çmime.

Kori AKKVP, dirigjent Milto Vako *"Artist i merituar"*

Krahas dirigjent Prof.Milto Vako ka realizuar një varg përpunimesh e harmonizimesh, të këngëve popullore shqiptare për kor, të cilat kanë zënë vend në repertoin aktiv të këtij ansambli duke u bënë pjesë e rëndësishme e profilit të korit të AKKVP.

Shumë prej përpunimeve dhe harmonizimeve Vako i ka përfshirë në botimin me titull *"Krijimtari korale"*, nga botimet FLESH 2010.

Dirigjenti Milto Vako, është i pari dirigjent koral shqiptar që aplikoi në kor mënyrën e impostuar të këndimit në grup.

Veçanërisht me korin e nxënësve të Liceut artistik *"Jordan Misja"* e me korin e vajzave të Fakultetit të muzikës në Universitetin e Arteve, Prof.Vako arriti një nivel nga më cilësorët në këndimin e impostiuar në grup, në historinë e zhvillimit muzikor koral shqiptar.

Kori i vajzave i F.M. në U.A.dirigjent Milto Vako *"Artist i merituar"*

Kontributi i Prof. Milto Vakos është i gjithëanshëm krahas dirigjent e krijues, ai ka dhënë kontribut të çmuar në arsimin e lartë muzikor të vendit duke udhëhequr pregatitjen e disa brezave të dirigjentëve të rrinj. Për kontributin në rafsh muzikor kombëtar i është akorduar titulli ***"Artist i merituar***".

Në drejtimin e korit të AKKVP, për një periudhë të gjatë, udhëhoqi dirigjenti Xhemal Laçi ***"Artist i merituar".*** Duke ndjekur eksperiencën e Vakos, dirigjenti Xh. Laçi vazhdoi të ruajë kualitetin interpretativ të këtij kori. Gjate viteve te drejtimit te tij, kori rriti cilesine dhe aktivitetin e tij artistik si brenda dhe jashte vendit. Ne kete periudhe krahas kengeve te krahinave te ndryshme, ne repertorin e korit hyri kenga polifonike, e cila me shume kujdes u mor e u punua nga Mjeshtri Laçi.

Kori i AKKVP, dirigjent Xhemal Laçi "*Artist i merituar"*

Dirigjenti Laçi përpunoi e harmonizoi shumë këngë popullore, të cilat e pasuruan edhe më shumë repertorin e korit të AKKVP.

Me krijimin e Konservatorit të Tiranës në vitin 1962 u krijuan mundësitë dhe për krijimin e korit miks.Ky kor nën drejtimin e mjeshtrit Kostandin Trako krahas disa veprave korale, realizoi dhe interpretimin e *"Fantazisë për kor piano dhe orkestër"* të L. Ë. Bethovenit e cila u ekzekutua në një nga koncertet e Konservatorit të porsa çelur në dirigjimin e Prof.Mustafa Krantja ***"Artist i Popullit"*** .

Kori i Konservatorit, funksionoi përmes lëndës të klasës korale ku bënin pjesë studentët e kantos, kompozicionit, dirigjimit, teorisë dhe pianistët. Në vitet që pasuan ky kor arriti të rris kualitetin e interpretimit e të mundi të realizojë vepra vokalo – koncertale të rëndësishme, ne pergjithesi vepra vokale instrumentale, krijime te studenteve apo profesoreve. Veprimtaria e tij nga viti në vit nis e dendësohet e me organizimin e koncerteve të Dekadës së Majit në Tiranë prej vitit 1967 e në vazhdim, ai bëhet pjesmarrës i përvitshëm duke ndikuar në edukimin vokalo-koral të brezave të rinj të muzikantëve profesionistë.

Sigurisht, kori i TOB-it, eshte kori profesionist , i cili qe nga krijimi i tij pra prej 60 vjetesh ka nje aktivitet te panderprere artistik skenik dhe koncertal. Ky kor eshte interpretues i te gjitha premierave operistike dhe koncertale te autoreve shqiptare dhe te huaj. Ka interpretuar kryeveprat operistike te Verdit, Pucinit, Rosinit, Bize, Mozart, Mascagni etj. Apo premierat e operave shqiptare te Prenkes, Mules, Harapit, Gacit, Lekes, Zoraqit etj. Kori i Operes ka interpretuar te gjitha veprat vokale simfonike, requieme, poema, rapsodi ,pra vepra vokale te formave te medha muzikore te autoreve shqiptare dhe pas viteve 90 dhe te autoreve te njohur boterore. Me kete kor kane punuar dirigjente e njohur shqiptare si K.Trako, V. Nova, M. Vako. Për shumë vite eshte drejtuar me perkushtim e profesionalizem te larte nga dirigjentja dhe soliste e TOB-it mexosopranoja e njohur Rozmari Jorganxhi ***"Artiste e merituar".***

Dirigjentja R.Jorganxhi ka studjuar ne Konservatorin e Moskes per dirigjim dhe kanto. Me kthimin e saj ne Shqiperi ajo ju perkushtua skenes operistike shqiptare ne dy funksione te rendesishme ku pati rezultate dhe u be e njohur si nje nga solistet me te mira te TOB-it dhe nje dirigjente e cila la gjurmet e saj persa i perket nivelit te larte cilesor te fuzionit koral, ngjyres vokale te korit dhe te interpretimit te veprave muzikore. Në premierat e vëna gjatë periudhës ku ajo punoi si dirigjente e korit të Operas, është bashkëpunëtore në vënien në skenë të premierave të Operave shqiptare, si: Opera "*Toka Jonë", "Zgjimi"*, etj MJESHTRE KORI. Ajo gjithashtu krahas ketyre arritjeve, ka merite te madhe ne edukimin dhe formimin e studenteve te dirigjimit koral te cilet sot drejtojne ansamble korale.

Mbas Jorganxhiut, korin e Operes perseri e drejton nje dirigjente, Suzana Turku ***"Artiste merituar"*** . 1983- 2000 Ajo vazhdon te punoje me shume perkushtim e profesionalizem per ngritjen tekniko-profesionale, ngjyren e korit, tingellimin koral operistik, fuzionin dhe nivelin e interpretimit te veprave operistike dhe koncertale. Dirigjentja Turku realizoi per here te pare ne kalendarin e cfaqjeve te TOB-it, koncertet recitale te korit te operas qe u bene tradite, me nje repertor te ri koncertal a-capella apo te shoqeruar me piano. Pas viteve 90 kori i operes me dir. S. Turkun ka bere nje numer te madh turne koncertale, ne Itali, Maqedoni, Greqi. Ajo drejtoi korin e operes gati 20 vjet dhe realizon nje numer te madh premierash operistike dhe koncertale te autoreve shqiptare dhe atyre boterore brenda dhe jashte vendit. Kjo eshte periudha qe perfaqeson rritjen e kualitetit profesional dhe formimin e individualitetit artistik te saj.

Pas viteve 1990, me hapjen dhe kontaktet e para te artisteve te rinj me boten artistike perendimore, në Shqipëri krijohen edhe kore të tjerë, ndër të cilët u dalluan : kori i dhomës *"Pax Dei"* krijuar në vitin 1993 , kori i fëmijëve *"Engjëjt e vegjël"* i krijuar në vitin 2001, grupi vokal "Gjon Simoni", 2002. Këto formacione korale janë formuar dhe drejtuar nga autoria e këtij punimi , dirigjentia Suana Turku.

Autoria e punimit të kësaj teze ka një karierë të gajtë interpretative si kormaestre .Veprimtaria e saj koncertale nis me drejtimin e korit njëgjinor të vajzave të Liceut artistik *"Jordan Misja"* mes viteve 1977-1983 me te cilin ka arritur nivele shumë të larta te interpretimit dhe kendimit koral me zera te njejte, duke u vlerësuar me çmime në takime kombëtare dhe nga kritika e kohës.

Sic e thame me lart , më pas prej vitit 1983 deri në vitin 2000, drejton korin miks të Teatrit Kombëtar të Operës e Baletit.

Krahas në Shqipëri, dirigjentia ka realizuar dhe një varg bashkëpunimesh me disa teatro të operave jashtë vendit , bashkëpunime që kanë konsistuar në realizimin e pjesëve korale të operave të ndryshme. Ndër bashkëpunimet veçohen ato me teatro në Itali, Greqi, Maqedoni, etj.

Repertori aktiv i Suana Turkut është i gjerë e i larmishëm.Vlerë e rëndësishme e repertorit të saj koral është përfshirja e veprave vokalo-korale që përfaqësojnë stile e epoka të ndryshme si periudhat baroke, klasicizmin, romantizmin, muziken kontemporane, ate folklorike, te perpunuar,shqiptare apo te popujve te tjere. Në opusin interpretativ të saj bëjnë pjesë pregatitja e koraleve të mbi 20 operave shqiptare e të huaja, si dhe dhjetra vepra vokalo korale koncertale, të të dhomës, përpunime e harmonizime këngësh popullore etj.....

Dirigjentja Suzana Turku *"Artiste merituar"*

Me formacionet korale të themeluara e drejtuara prej saj , *"Pax Dei" "Engjëjt evegjël,""Gjon Simoni"*, ka zhvilluar një aktivitet të dendur koncertal.

Me korin *"Pax Dei*" në drejtimin e saj nisur që nga viti 1993, ka realizuar shume veprimtari koncertale te perviteshme brënda dhe jashtë vendit.

Krahas sa më sipër dirigjentia Suzana Turku me korin *"Pax Dei",* ka fituar çmime e vleresime në aktivitete kombëtare e ndërkombëtare.

Ajo ka nje aktivitet te panderprere koncertal me grupet e saj korale si dhe me korin "Nene Tereza".

Kori i bashkuar "Pax Dei" e TKOB, dirigjente Suzana Turku *"Artiste e merituar"*

Puna e saj interpretative me formacione të ndryshme korale krahas veprimtarive koncertore na vjen e pasqyruar dhe përmes realizimit të disa CD me vepra korale. Mes tyre veçohen CD ne dy volume me interpretime të korit *"Pax Dei"(2008), CD* me këngë korale patriotike me interpretime të grupit vokal "Arbër"(2012), CD me rastin e 100 vjetorit të lindjes së Nënës Terezë me interpretime vokale e të formacionit koral *"Nënë Tereza"(2010)*etj..... CD-të e realizuara përmbajnë një numur të madh krijimesh korale ku spikat fryma popullore e karakteri thellësisht kombëtar.

Dirigjentia krahas aktivitetit artistik ushtron dhe një veprimtari të dendur pedagogjike. Me klasen korale ne U.e Arteve ajo ka vene vepra operistike te plota, apo vepra koncertale te autoreve shqiptare e e huaj. Me korin e U. Arteve ajo ka dhe aktivitet koncertal dhe ka vazhduar jeten koncertale brenda dhe jashte vendit me korin e vajzave te U. Arteve.

Kori miks i TKOB, dirigjente Suzana Turku *"Artiste e merituar"*

Për kontributin e dhënë në zhvillimin e artit koral shqiptar, dirigjentes i është akorduar titulli i lartë ***"Artiste e merituar"***

Veprimtaria koncertale korale në vendin tonë nuk u përqëndrua vetëm në kryeqytet, ajo u zgjerua e u shtri në mbarë vendin. Zhvilluan veprimtari të dendur e permanente koret përfaqësuese të Korçës,Shkodrës,Gjirokastrës,Durrësit,Elbasanit,Vlorës etj..

Qyteti i Korçës trashëgoi nga e kaluara traditën artistike të korit "Lyra" i cili vijoi të funksionojë gjatë deri në ditët tona. I krijuar në vitin 1920 në përbërje të "Shoqërisë së arteve të bukura" fillimisht u drejtua nga këngëtari i ri baritoni Mihal Ciko. Më pas në vitet në vazhdim kori u drejtua nga muzikanti autodidakt Kostaq Osmanlli. Nën drejtimin e Osmanlluit kori *"Lyra"* u përsos si strukturë dhe zgjeroi aktivitetin e tij koncertor. Në qëndër të veprimtarive të tij ishte interpretimi i këngëve patiotike e këngëve qytetare korçare. Kostaq Osmanlli ka meritën e madhe se krahas si organizator e drejtues, përpunoi e harmonizoi shumë këngë qytetare korçare për këtë kor. Veçohen harmonizimet e këngëve qytetare korçare për kor miks: *"Nëno moj"* e *"Mulliri"* etj. Krahas Osmanlliut, përpunime, harmonizime dhe krijime në stil popullor, për korin e Korçës, krijuan dhe kompozitorët korçarë Kristo Kono, Kostandin Trako etj....
Aktiviteti i korit *"Lyra"* është ndër më jetëgjatët në historinë tonë muzikore.

Pas viteve 1970 të shekullit të kaluar drejtimi i korit i kaloi dirigjentit Jorgaq Nano ***"Artist i merituar".*** Në drejtimin e Nanos kori rriti më tej cilësinë interpretative, e ndërkohë ruajti profilin e traditës, interpretimin e këngëve patriotike e qytetare të Korçës.

Jorgaq Nano *"Arist i merituar"*

Kori *"Lyra"* ka pasuruar repertorin e tij dhe me shumë përpunime e krijime popullore nga krahina të tjera të vendit. Në programet e tij koncertore viteve të fundit kanë zënë vend dhe interpretime të koraleve bizantine. Krahas aktivitetit në qytetin e Korçës, ai ka zhvilluar dhe aktivitet të dendur brenda dhe jashtë vendit. Pjesëmarrja dhe aktivizimi i korit në festivalin ndërkombëtar të koreve, është një tregues jo vetëm i cilësisë interpretative, por dhe i vazhdimësisë së traditës korale në qytetin e Korçës.

Kori "Lyra" i drejtuar nga Jorgaq Nano *"Artist i merituar"*

Si dhe koret e tjera shqipëtare objekt i rëndësishëm i punës së këtij kori, ka qënë e është dhe interpretimi i këngëve popullore të përpunuara, harmonizuara e krijuara në frymë popullore.

Për merita në drejtimin e këtij formacioni koral dirigjentit Jorgaq Nano i është akorduar titulli ***"Artist i merituar".***

Aktualisht kori *"Lyra"* vazhdon veprimtarinë e tij nën drejtimin e dirigjentit Dr.Pandi Bello, i cili krahas aktivitetit artistik zhvillon dhe veprimtari pedagogjike e kërkimore shkencore.

Në praktikën e veprimtarive korale shqiptare, veç koreve mikse, koreve një gjinore e koreve të fëmijëve, përhapje pati dhe formimi dhe organizimi i koreve të zgjeruara e të përziera. Këto kore kanë funksionuar kryesisht për ngjarje të rëndësishme artistike me karakter kombëtar. Ndër t'a veçohet formimi i korit të bashkuar në Tiranë në përbërje të të cilit u përfshinë kori miks i TKOB, i Ansamblit artistik të Ushtrisë Popullore *(AUP*), i Ansamblit shtetëror të këngëve dhe valleve popullore e korit të bashkuar të fëmijëve të Qendrës kulturore të kryeqytetit.

Kori i fëmijëve të Tiranës, në drejtimin e artistit dhe muzikantit te njohur Robert Radoja, performoi një cilësi të lartë për t'iu përgjigjur nivelit interpretativ të korit të bashkuar. Kori i femijeve ka nje tradite shume te mire e cila vazhdon edhe sot. Me kete kor kane punuar artiste e dirigjente si P. Prifti, T. Harapi, R. Radoja, T. Sina, I. Berati, Xh. Ujkani, A. Reza, etj.

Kjo traditë e re u reflektua e u përhap edhe në qytete të tjera të vendit e veçanërisht në qytetin e Gjirokastrës, ku për 45 vite organizohet në vazhdimësi Festivali Folklorik Kombëtar *(FFK 1968-2013).* Me këtë rast me inisiativën e dirigjentit Roland Çene ***"Mjeshtër i Madh"*** u formua për herë të parë në vitin 1968 kori miks i cili funksionoi për 20 vjet deri në festivalin e pestë FFK në vitin 1988. Ky kor shërbeu vetëm në rastet e ceremonive per çeljen e FFK.

Prof. As. Roland Çene *"Mjeshtër i Madh"*

Ngritja e këtij kori i dha solemnitet siparit të FFK. Koncertet e *"Mirseardhjes"*, që janë organizuar për ceremoninë me rastin e këtij aktiviteti, në epiqendër të programit ishin interpretimet e korit të bashkuar.

Në repertorin e këtij kori bëjnë pjesë kryesisht përpunime, harmonizime e krijime në fryme popullore nga gjithë territoret etnoklturore të vendit e sidomos nga ajo ku praktikohet këndimi isopolifonik.

Dirigjenti Roland Çene ka ngritur dhe shumë kore mikse, të cilët kanë dhënë kontribut të çmuar në jetën muzikore të vendit. Ndër t'a veçohen ngritja e korit miks të Kombinatit të Tekstileve në Tiranë në vitin 1964, korit miks të Universitetit të Tiranës në 1967, korit të Pallatit të Kulturës në qytetin e Përmetit në 1969 si dhe shumë kore me veprimtari lokale në rrethin e Gjirokastrës, e veçanërisht korin përfaqësues të rrethit.

Kori i zgjeruar i gjirokastës në FFK 1988, dirigjent Roland Çene *"Mjeshtër i Madh"*

Ky kor, ka përfaqësuar veprimtarinë muzikore të rrethit në shumë aktivitete kombëtare, ku është vlerësuar më çmime të ndryshme.

Kori i zgjeruar i Gjirokastrës, arriti të krijoi një profil të qartë si kor i interpretimeve të veprave korale me fryme popullore të mbështetura në melosin e këngëve popullore nga mbarë vendi. Për veprimtarinë e këtij kori kanë përpunuar, harmonizuar e krijuar në stil ppullor kompozitorët : Ç.Zadeja,F. Ibrahimi,A. Mula,A. Peçi,Th, Gaqi,R. Çene,K. Laro etj.

Prof. As. Roland Çene, krahas dirigjent ka dhe një veprimtari të gjerë e të shtrirë në kohë si krijues, publicist, pedagog, e muzikolog. Ai ka drejtuar shumë aktivitete muzikore që kanë përfaqësuar muzikën shqiptare jashtë vendit, si në ish Jugosllavi, Rumani, Zvicer, Greqi, Francë, e brenda vendit në festivale kombëtare, Dekadat e Majit (1967, 1968), festivalin e këngës në RTV (1966) etj.

Në vlerësim të kontributit të gjatë në rrethin e Gjirokastrës, është shpallur ***"Qytetar nderi"***. (2006) e për kontributin në fushën e muzikës i janë akorduar disa urdhra e dekorata si dhe titujt ***"Artist i merituar"*** dhe ***"Mjeshtër i Madh".***

Pas viteve 1990, në vendin tonë u krijuan shumë shoqata artistike me profile të ndryshme. Nje ndër këto shoqata, që lëvron kryesisht aktivitetin koral, është shoqata *"Miqtë e Muzikës"*.

E krijuar në vitin1999 me inisiativën e dirigjentit Prof.Zef Çoba, në qendër të veprimtarisë së saj ka aktivitetin e Korit *"Rozafa Expression"*.

Ky kor, në drejtimin e Çobës, ka krijuar një individualitet me fytyrë të dallueshme nga koret e tjerë që veprojnë aktualisht në vendin tonë. Ai përbëhet nga 25 këngëtarë, e krahas veprave korale nga kompozitorë shqiptarë e botërorë, vëmendje të veçantë i kushton interpretimit të përpunimeve, harmonizimeve e krijimeve në fryme popullore të këngës qytetare Shkodrane.

Kori "Rozafa Expression", e ka shtrirë aktivitetin e tij koncertor në mbarë vendin, si: Shkodër, Korçë, Durrës, Tiranë etj., e ndërkohë ai ka një pjesëmarrje të dendur në aktivitete korale ndërkombëtare. Kështu, vërejmë pjesëmarrjen e tij të cilësishme në festivalet ndërkombëtare të koreve në Tiranë (2000-2009), Andros-Greqi, Cetinjë Mal i Zi, Kardhica-Greqi, Avola-Itali, (2000), Vibo Valentia-Itali (2001), Tiz-Mal i Zi, Tetovë-Maqedoni, Ripatransone-Itali (2007), Svigliano, Cuneo, Saluzo-Itali, Tetovë-Maqedoni (2009)etj.

Dirigjenti Zef Çoba në drejtimin e korit "Rozafa Expresion"

Dirigjenti i korit Prof. Zef Çoba ka dhe një veprimtari të gjerë si krijues, e veçanërisht për korin *"Rozafa Expresion"* .Nga krijimtaria e tij për kor veçohen përpunime të këngëve popullore, krijime e harmonizime të këngëve qytetare Shkodrane etj... Veprimtaria e tij shtrihet dhe në lëmin pedagogjik.

Do te permendja me rradhe dhe shume kolege te mi dirigjente te korit te cilet kane dhene dhe japin kontribute ne zhvillimin e te kenduarit koral dhe te muzikes korale shqiptare si Tatjana Sina, Dritan Lumshi, Oleg Arapi, Bujar Alliu, Gjon Shllaku, Ermira Sulejmani etj., dirigjente te cilet me perkushtim punojne ne drejtimin e koreve profesioniste dhe te shkollave muzikore.

2.1.6.Zhvillimi i artit koral në trojet etnike shqiptare në ish Jugosllavi.

Zhvillimet muzikore shqiptare në trojet etnike në ish Jugosllavi, nisin pas viteve 40-të të shekullit të kaluar.Ato u kushtëzuan nga rrethana dhe kushte të rënda historike,politike,ekonomike e socialkulturore.Saktësisht muzika e kultivuar në shqiptarët e ish Jugosllavisë ë nis e artikulohet si art profesionist e me pririe atdhetare, fill pas luftës së dytë botërore.Në fillimet e lëvrimit të saj, muzika në trojet shqiptare të ish Jugosllavisë përfaqësohet kryesisht nga krijimtaria vokale , e si veprimtari veçohen aktivitetet koncertore korale.

Zhvillimet muzikore spikatën më tepër në qytetet Prizren, Prishtinë, Gjakovë, Mitrovicë e Pejë. Këto ishin dhe qëndrat ku u themeluan e nisën veprimtarinë e tyre shoqëritë e para kulturore e artistike në strukturën e të cilave bënin pjesë dhe formacionet e grupeve korale. Nga këto shoqëri për veprimtari muzikore koncertuese kryesisht vokale veçohen : SHKA *"Agimi"* e qytetit të Prizrenit; SHKA*"Hajdar Dushi"* në Gjakovë; *"Ramiz Sadiku" e "Xhemal Kada"* në Pejë; *"Bajram Shabani"* në Kumanovë; *"Emin Duraku"* në Shkup; *"Xheladin Zeqiri"* në Tetovë; *"Liman Kaba"* në Dibër të madhe etj...[59])

Pavarësisht se shoqëritë kulturore e artistike zhvilluan veprimtari të gjërë artistike duke e shtrirë atë në mbarë hapësirën shqiptare të ish Jugosllavisë, ato për shumë vite nuk arritën të formonin ansamble korale të cilat krahas pasurimit të skenës muzikore, do të nxisnin dhe krijimtarinë korale. Një ndër arsyet kryesore të mosformimit të koreve ishte mungesa totale e kuadrit drejtues profesionist në vend, pregatitja e të cilit ish e kushtëzuar nga zhvillimi i arsimit muzikor.

Mes qëndrave të fillimeve muzikore për veprimtari korale veçohet qyteti i Prizrenit ku që me formimin e SHKA *"Agimi"* në vitin 1944 , nis veprimtarinë e tij koncertuese dhe formacioni koral i iniciuar dhe udhëhequr për shumë vite nga kompozitori i parë i muzikës artistike në Kosovë Lorenc Antoni, e nga Rexho Mulliqi e Nuri Sherifi etj...Ky kor fillimisht është njohur si *"Kori i Komitetit Shqiptar".*

[59]) Shih Ismaili Zejadin: "Reflekse muzikologjike dhe publiçistikë". fq. 204, Kumanovë 2006

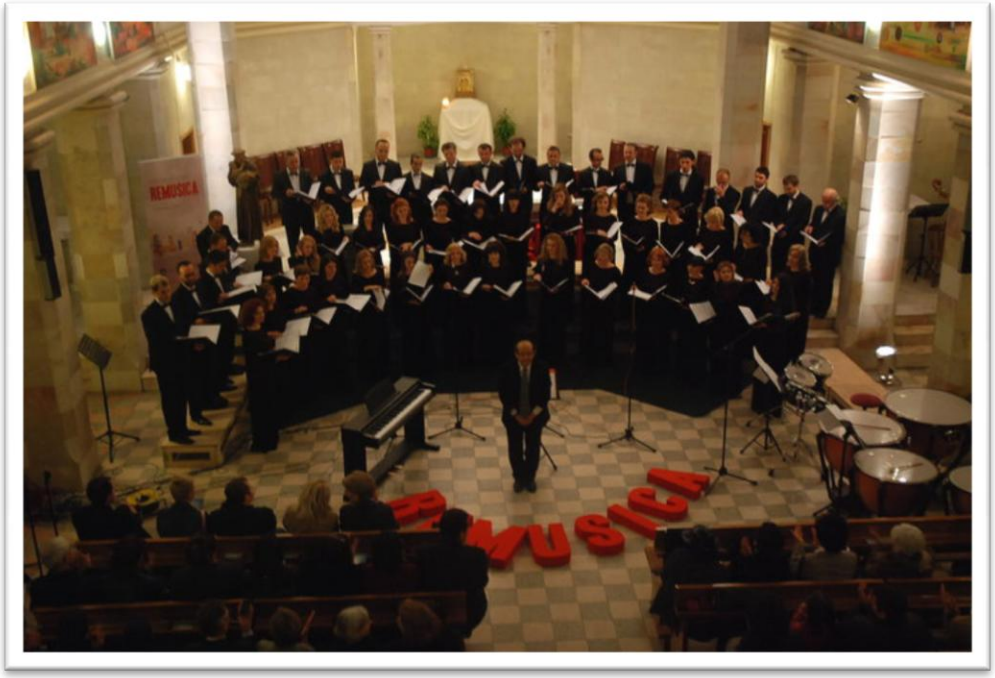
Krahas aktiviteteve të larmishme muzikore të SHKA *"Agimi",* nisin dhe përpjekjet për çeljen e shkollës muzikore. Kështu prej vitit 1948 kur çelet e para shkollë e ulët, dhe në 1949 shkolla e mesme muzikore në qytetin e Prizrenit, e deri në vitin 1975 kur nis veprimtarinë mësimore Fakulteti i Muzikës pranë Akademisë së Arteve në Prishtinë, u çelën dhe shkolla të tjera muzikore në qytetet kryesore si: Prishtinë, (1960) ,Mitrovicë, Gjakovë, Pejë e Gilan në Kosovë, e Tetovë e Strugë në Maqedoni. Këto shkolla luajtën rol të madh për përgatitjen e specialistëve të muzikës të cilët përmes arsimimit të specializuar muzikor, faktorizuan shumimin, përhapjen dhe rritjen e kualitetit të veprimtarive muzikore, mes tyre dhe të formacioneve korale.

Në Kosovë janë formuar e kanë funksionuar disa ansamble korale si: *"Kori i burrave"* në qytetin e Gjakovës drejtuar nga kompozitori e dirigjenti Rauf Dhomi, *"Kori i Universitetit"* (1970) dhe *"Okteti i Burrave"* në Prishtinë, kori *"Collegium Cantorum"* (1967), kori profesionist i *"Filarmonisë së Kosovës"* (1980) kori i operes etj....

Një zhvillim i vlerësueshëm është dhe përpjekja për formimin e disa ansambleve korale në Maqedoni e në Mal të zi, por ato funksionojnë kryesisht mbi baza amatore.

Shumë prej ansambleve korale të Kosovës kanë qënë aktivë si pjesëmarrës në disa veprimtari ndërkombëtare ku janë lauruar me çmime të rëndësishme për kualitetin e lartë interpretativ.

Tregues i rritjes cilësore të këndimit koral në trojet etnike shqiptare të ish Jugosllavisë, është formimi dhe aktiviteti koncertues i korit profesionist *"Collegium Cantorum"* të Radio Televizionit të Prishtinës në vitin 1967 nën drejtimin e Kompozitorit e Dririgjentit Mark Kaçinari në bashkërendim me dirigjentin Rafet Rudi, si dhe *"Kori i Filarmonisë së Kosovës",* formuar në vitin 1980, i drejtuar nga kompozitori e dirigjenti i mirënjohur Prof.Msr. Rafet Rudi.



Kori i Filarmonisë së Kosovës, dirigjent Prof. magjistër Rafet Rudi

Kori *"Collegium Cantorum",* në drejtimin e kompozitorit Mark Kaçinari krahas interpretimit të shumë përpunimeve të këngëve popullore të krijuara nga vetë dirigjenti, ka interpretuar dhe shumë veprave vokalo-skenike si: opera *"Goca e Kaçanikut"* e kompozitorit Rauf Dhomi, kantatat e Rexho Mulliqit, Vinçenc Gjinit etj...të cilat veçohen për frymë e shprehje popullore e rrjedhimisht dhe për qartësi identitare.

Kori *"Collegium Cantorum"* në drejtimin e Kaçinarit brënda një periudhe relativisht të shkurtër, arriti të hedhë baza të shëndosha të një tradite të suksesshme të kulturës së këndimit vokalo-koral në Kosovë. Mark Kacinari ishte njohes i shkelqyer i teknikes se te kenduarit koral dhe krijoi nje standard te tingellimit dhe interpretimit te korit te tij te nje niveli shume te larte dhe nderkombetar. Në vazhdimësi, kjo traditë vjen e fokusohet edhe me formimin e korit të Filarmonisë së Kosovës, i cili e nis veprimtarinë koncertuese që në vitin 1980 në drejtimin e dirigjentit dhe kompozitorit të njohur Prof.Msr.Rafet Rudi, personalitet i rëndësishëm i zhvillimeve muzikore bashkëkohore shqiptare dhe agjitator i palodhur për propagandimin e arritjeve muzikore në Kosovë e më gjerë. Rafet Rudi njëkohësisht është dhe bashkë themelues e dirigjent i korit të Radio Televizionit të Prishtinës në vitet 80-të të shekullit të kaluar. Me aktivitetin e tij, kori i Filarmonisë së Kosovës vazhdon të kultivojë artin e këndimit koral, fillesat e të cilit nisin pas luftës së dytë botërore (1945).

Aktualisht në Kosovë e trojet etnike shqiptare në ish Jugosllavi, funksionojnë disa formacione korale e grupe vokale, por mes tyre më i ploti e më i kualifikuari paraqitet Kori i Filarmonisë së Kosovës. Ai përbëhet nga 50 këngëtarë profesionistë dhe krahas interpretimeve me shoqërim, ka koncertuar e koncerton dhe në mënyrën a-capella në mbarë Kosovën e jashtë saj si: Kroaci, Maqedoni, Shqipëri etj. Kori i Filarmonisë krahas të tjerash është dhe pjesmarrës aktiv në festivalin ndërkombëtar të Prishtinës për muzikën e re *"Remusica"*, si dhe në festivalin e "Shoqatës së muzikës të re shqiptare" çë zhvillohet periodikisht në Tiranë.

Repertori i korit dimensionalisht është i gjerë. Krahas interpretimeve të krijimtarisë korale të kompozitorëve shqiptarë si Zadeja, Zacharian, Tole, Rudi, Antoni, Beqiri, Mendiqi etj., e cila vjen e mbështetur e buron prej rrënjëve popullore e kombëtare, në repertorin e tij aktiv bëjnë pjesë dhe vepra të kompozitorëve botërorë të stileve dhe epokave të ndryshme.Dirigjenti i korit prof. Rafet Rudi, krahas kualitetit me korin e filarmonisë së Kosovës, është një personalitet i shquar si kompozitor, muzikolog e pedagog.

Prof. Magjistër Rafet Rudi, dirigjent i korit të filarmonisë në Kosovë

Ai, është ndër promotorët e zhvillimeve bashkëkohore në muzikën mbarë shqiptare, e ndërkohë si dirigjent i korit shpalos një profesionalizëm të spikatur.

2.1.6.Kompozitorë përfaqësues të ktrijimtarisë për kor
në trojet etnike në ish Jugosllavi.

Tradita e lëvrimit të formave të këndimit koral në trojet etnike shqiptare të ish Jugosllavisë e vecanërisht në Kosovë, zë fill me kompozitorin Lorenc Antoni (1909-1991), i cili pas luftës së Dytë Botërore, formoi e drejtoi disa kore e përpunoi e harmonizoi shumë këngë popullore shqiptare.

Nga krijimtaria muzikore e Lorenc Antonit vecohen përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore qytetare të cilat u bënë repertori bazë për aktivitetin koncertor të Korit të SHKA *"Agimi"* e shume koreve të tjerë të formuar e drejtuar prej kompozitorit. Disa nga përpunimet e harmonizimet më të njohura të kompozitorit për kor a-capella janë:*"Kur më del në derë","Ani moj Hatixhe",Ani mori nuse" "Na ka dalë nusja mirë","Cka po të lypka balli, moj","Hajde dalim nga pazari","Kënga e Rexhës","Shkojti çika","Çarapët e burrit"* etj...

Në rreshtat e librit "Vibracione të Shpirtit Shqiptar" të Akil Kocit mbi vlerat e personalitetit artistiko-kulturor të kompozitorit, lexohet:

"Lorenc Antoni, ky dekan i muzikës sonë, krijues e pedagog i shquar, pionier i muzikës shqiptare në Kosovë,.....na dha vepra të shumta,të cilat do të rezatonin ide dhe prirje për të nxjerrë me çdo kusht në pah rëndësinë e frymës së melosit aq të pasur të muzikës burimore shqiptare. Gërshetimet, përpunimet, citimet e motiveve dhe të këngëve në veprat e tij, nuk ishin vetëm një shpalosje e momenteve më të bukura që posedonte kënga jonë ebukur shqipe, por trajtonte ke shumë sukses e me ndjejshmëri të lartë realitetin e prekshëm përmes strukturës e melodisë, ritmit e gamës së gjerë të tij."[60])

[60]) Akil. M. Koci: "Vibracione të Shpirtit Shqiptar". Fq.82. LibrariumHaemus, Bukuresht, 2008

Krahas këngëve, përpunimeve e harmonizimeve që për të cilat shjelluam më sipër, kompozitori krijoi dhe shumë të tjera të cilat i përmblodhi në botimin "Koret Shqiptare" në vitin 1958.Me krijimtarinë e veprimtarinë e tij të gjithëanëshme, Lorenc Antoni ka lënë gjurmë të thella në historinë e zhvillimeve muzikore në Kosovë e më gjerë. Në përfundim të arsyetimeve e artikulimeve mbi veprimatrinë e krijimtarinë e kompozitorit Lorenc Antoni theksojmë se veçanërisht me krijimtarinë vokalo-korale që dallohet për gjuhë të qartë e të rrjedhëshme muzikore, përvijoi një rrugë me prirje për të krijuar ndjejshmërisht përmes lidhjeve të ngushta me rrënjët e muzikës popullore kombëtare.

Një figurë e rëndësishme në përfaqësimin e zhvillimeve muzikore në trojet etnike shqiptare në ish Jugosllavi në kuadër të krijimtarisë vokalo-korale, është dhe Shime Deshpali (1897-1981) kompozitor e veprimtar i jetës muzikore në Zarë-Dalmaci.

Shime Deshpali
1897-1981

Krahas kontributeve si veprimtar e agjitator i çmuar i zhvillimeve muzikore të shqiptarëve të Dalmacisë *(Zarrë),* Deshpali kontribuon dhe në rrafshin krijues muzikor. Nga krijimtaria e tij muzikore veçohen përpunimet e harmonizimet e shumë këngëve popullore. Mes tyre dallojnë: *"Dashnor t'u bana", "Lulzoi Lulja", "Lenës", "Moj Shaje", "Omoj, ky Mehmeti"* etj....të cilat janë përmbledhur e botuar nën titullin *"Këngë shqiptare"* nga Shoqata Muzikore e Kosovës në vitin 1973.

Përveç përpunimeve e harmonizimeve të këngëve popullore për kor, Shime Deshpali ka lënë në dorëshkrim dhe muzikën për operën *"Vana".*

Përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore të Deshpalit krahas kualitetit krijues, përbëjnë dhe një kontribut të vyer për edukimin e mbajtjen gjallë të frymës së atdhetarisë te arbreshët e Dalmacisë.

Lorenc Antoni, Shime Deshpali dhe më i riu mes tyre kompozitori Rexho Mullaj(Mulliqi) (1923-1982), përfaqësojnë treshen e gjeneratës së parë të krijuesve profesionistë të traditës muzikore në trojet etnike shqiptare në ish Jugosllavi.

Rexho Mullaj është autori i të parës simfoni në Kosovë (1955), vepër që u pasua nga një prodhimtari e begatë pothuaj në të gjitha gjinitë e zhanret e muzikës artistike profesioniste vokale,instrumentale,orkestrale skenike etj....Në veprat e tij rëndom, spikat aroma e melosit popullor tradicional shqiptar. Në vlerësim për veprën muzikore të Rexho

Muliqit në një nga botimet e viteve të fundit të Prof.dr.msr.Akil Koci, mes të tjerash lexohet:

"Rexho Mulliqi bëri një muzikë që ishte dhe mbeti thellësisht shqiptare, në të gjithë përbërësit e saj". [61]*)*

Në vazhdim Prof.Koci në këtë botim përfshin dhe një nga thëniet emblematike të kompozitorit, ku fuzionon e shndrit vokacioni i tij kombëtar.

Ai, *(Mullaj*) thoshte: *"Muzika të cilën e krijoj, është rrëfimi im, por edhe i popullit tim, është apoteozë e nënqiellit të këtij vendi dhe e njerëzvetë tij, këngë e maleve hijerëndë, e luginave të gjelbra, e lumenjve me zhurmë, rrëfim i legjendës së të kaluarës dhe këngë e agimit të diellit..."*[62]*)*

Rexho Mulliqi-Mullai
1923-1982

Thënia e kompozitorit që cituam më lartë, gjen shprehje në të gjithë opusin e tij krijues muzikor e më direkt, çfaqet në përpunimet,harmonizimet e stilizimet e këngëve popullore për zë apo kor.

Rexho Mullaj i ka lënë trashëgim kulturës muzikore kombëtare rreth 150 përpunime e harmonizime këngësh popullore prej të cilave veçohen: *"Një lule që m'ka çelë tash", "Lulzoi fusha, lulzoi mali",* që të dyja përpunime për zë soprani kor e orkestër.

Përpunimet nga muzika zanore popullore të kompozitorit për kor, sjellin aromën e këngëve popullore shqiptare, ndërkohë ato përfaqësojnë dhe një shkallë të lartë të përdorimit llogjik të mjeteve shprehëse nga të cilat veçohen shprehjet dhe lidhjet harmonike.

Mulliqi ka kompozuar dhe gjini vokale të formave të mëdha si kantata *"Poema për ata"* për solist, kor miks, recitues e orkestër, *"Suita e vogël"* për solist, kor miks e orkestër në të cilën janë përfshirë këngët popullore *"Po vijnë krushqit", "Shui, moj bijë", "Hajde, Shotë, ,mashalla", "Zare, qitma fesin", "More çun, çun, çun*" etj..

---

[61]) Akil Koci:"Vibracione të Shpirtit Shqiptar".Vëll.1. fq.117.Librarium Haemus.Bukuresht2008.

[62]) Po aty.

Një tjetër përfaqësues i shquar i artit vokalo-koral në Kosovë që ka dhënë kontribute të shquara e ka lënë gjurmë të thella në zhvillimin e këndimit vokalo - koral në Kosovë e më gjerë, është dirigjenti dhe kompozitori Mark Kaçinari (1936-1985).Kaçinari është pjesë e brezit të dytë të gjeneratës së muzikbërësve në Kosovë. Me veprimtarinë muzikore të tij si dirigjent kori, nis rrugë profesionalizmi në këndimin vokalo-koral të Kosovës.

Kaçinari ka meritën e madhe për themelimin në vitin 1967 të korit miks *"Collegium Cantorum"*, të atashuar pranë Radio Televizionit të Prishtinës të cilin e udhëhoqi për gjashtëmbëdhjetë vjet.

Mark Kaçinari (*Dirigjent i korit "Collegium Cantorum")*
1936-1985

Veprimtaria e korit *"Collegium Cantorum"* i RTP, gjatë kësaj periudhe në drejtimin e Kaçinarit, përfaqëson përpjekjet thellësisht serioze në kërkim të kualiteteve të reja interpretative me drejtim profesionit. Kjo arritje nuk mund që të perceptohet pa rolin udhëheqës të drejtuesit e themeluesit të korit, dirigjentit pasionant Mark Kaçinari. Kori i drejtuar prej Mark Kaçinarit ia shtoi famën jo vetëm zhvillimeve muzikore shqiptare në Kosovë, por përmes aktivitetit të larmishëm e të vazhdueshëm i rriti dhe famën vetë Kosovës. Përfaqësimi i Kosovës me këtë kor në veprimtari kombëtare e ndërkombëtare muzikore është vlerësuar me çmime të lakmueshme.

Në një prej veprimtarive ndërkombëtare zhvilluar në Langolen të Britanisë së madhe, kori i RTP në drejtimin e Mark Kaçinarit u laurua me çmimin e tretë botëror.

Kaçinari krahas korit drejtoi dhe orkestrën simfonike të RTP e duke alternuar mirëfunksionimin mes tyre, arriti të realizojë veprimtari të rëndësishme koncertore e vokalo-skenike, ku përveç koncertimit të shumë veprave vokale për kor si përpunime e harmonizime, arriti që të interpretojë dhe vepra vokalo skenike dimensionalisht të gjëra si Kantat e Rexho Mulliqit, Vinçenc Gjinit, duke mberitur deri në ngjitjen në skenë të operës së parë në Kosovë te kompozitorit Rauf Dhomi, *"Goca e Kaçanikut".*

Kaçinari si kompozitor ka një prodhimtari të gjërë lu krahas të tjerash dallojnë stilizimet, përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore për kor.Prej tyre përhapje të madhe morrën përpunime e harmonizime si:*"Zogu i Ohrit", "Drandofillja e vogël",*suitën korale *"Shamikuqja"* për kor të përzier etj... Krahas tyre Kacinari kultivoi dhe gjini të mëdha të muzikës vokale si kantatat: "Bijtë e shqipes", "Prishtinës heroike" etj...

Në qëndër të orientimit të tij krijues, ndriçon marrdhënia me muzikën popullore kombëtare shqiptare. Në nderim e vlerësim të kontributit të kompozitorit, Prf.Akil Koci shprehet:

"...Jemi të vetëdijshëm se veprën madhore ia kushtoi popullit të vet. Si i tillë do të mbetet i përjetshëm, jo vetëm në kujtesën tonë, por do të qëndrojë krenar në pjedestalin e panteonit tonë muzikor."[63] *)*

Krijues, veprimtar, organizator i rëndësishëm i jetës muzikore në Kosovë, Fahri Beqiri(1936), qëndron në traditën e re muzikore të shqiptarëve të Kosovës e më gjerë, si një kompozitor me krijimtari të gjerë për nga dimensioni e të larmishme për nga lloji. Kompozitori Fahri Beqiri paralel fushës krijuese, ka meritë të veçantë për formimin e funksionimin e dy ansambleve muzikore që në drejtimin e tij artistik, kanë fuzionuar merituesëm në skenën muzikore të Kosovës e më gjerë. Ansambli akademik i kengeve dhe valleve popullore *"Ramiz Sadiku"* i Universitetit te Prishtines dhe ansambli artistik perfaqesues i Kosoves *"SHOTA",* në drejtimin e Fahri Beqirit kanë përcjellë vlera të çmuara të artit muzikor popullor ndër vite.

Fahri Beqiri
1936

Kompozitori krahas sa më sipër , ka realizuar dhe një opus të gjerë krijues me krijimtari muzikore vokalo-korale ku shihet të jetë i drejtuar më tepër në përpunimin, harmonizimin e këngëve popullore për kor e në krijimtarinë e mirëfilltë vokale me frymë e stil popullor. Mes përpunimeve e harmonizimeve për kor, përhapje më të madhe kanë pjesët korale: *"Ibri Plak", "Shkoj e vij fluturim si zogu", "Moj e mira"* etj.....

Krijimet e tij vokale janë shumë afër shijes së dëgjuesit të gjërë, pasi ato përfshi dhe përpunimet dallohen për tingëllimin e qartë popullor.

---

[63]) Koci:Akil:"Vibracione të Shpirtit Shqiptar".Vëll.1. fq.91.Librarium Haemus.Bukuresht2008.

Ndër kompozzitorët e shquar në lëvrimin e gjinive e formave vokale është Vinçenc Gjini(1935).Ai ka kompozuar shumë këngë,10 kantata, 4 Simfoni. Shume vepra vokale kishtare për kor mes tyre dallohet *"Mesha Klasike"* kushtuar Nënë Terezës, vepra instrumentale, të dhomës etj.....

Vinçenc Gjini
1935

Vend të veçantë në opusin e tij krijues zënë dhe përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore për formacione vokalo korale.Mes tyre veçohen, këngët e përpunuara:

"Blegëron Delja", "Si Dukat i vogël je" që të dyja për kor miks a-capella,*"Vajta n'Elbasan"* për Bas e kor miks a-capella, "*Me lule t'bukra"* për solist, kor miks e harmonikë, *"Dola në Bahçe"* për kor miks a-capella, *"Gjerdan margaritarësh"* potpuri për kor miks a-capella etj....

Kompozitori ka përpunuar e kompozuar dhe katër përmbledhje të melodi popullore që i quajti *"Katër Gërshetat"* .

Krijimtaria e Vinçenc Gjinit dallohet për mbështetje të gjërë e të thelluar në melosin e muzikës popullore shqiptare, të cilin e aktivizon gjërësisht në veprën e tij muzikore.

Pjesë e dallueshme për nga kontributi në gjeneratën e dytë të krijuesve muzikorë me veprimtari në trojet etnike shqiptare në ish Jugosllavinë, është dhe krijimtaria e kompozitori Krist Lekaj (1935).

Kompozitori shihet të jetë i orientuar më tepër në drejtim të krijimtarisëa muzikore vokale e veçmas asaj për kor. Në këtë profil të krijimtarisë së tij dallojnë përpunimet e këngëve popullore për kor me dhe pa shoqërim.

Mes tyre përhapje më të gjerë kanë përpunimet për solist kor dhe orkestër: *"Besa-besën, t'a kam dhanë", "Unë ty moj të kam dashtë", "Pranvera e bukur", "Me lule të bukura", "Shkojnë pampurat"* dhe për kor të përzier *"Suita Korale"* etj... Krahas tyre Krist Lekaj ka përpunuar për zë solo me shoqërim pianistik dhe këngët: *"Oj Shajo"* dhe *"Vajzë zemani"* etj....

Në përpunimet e tij, krahas qartësisë gjuhësore e sensit emocional, konstatohet dhe qëndrimi ndaj lëndës burimore popullore duke e ruajtur atë të pastër e të pandryshueshme, pavarësisht mjeteve shprehëse e teknikave përpunuese.

Krist Lekaj
1935

Kompozitori Zeqirja Ballata(1943) krahas realizimit të një opusi të pasur me vepra të gjinive e formave të mëdha, ka përpunuar dhe shumë këngë popullore për kor. Prej tyre veçohen përpunimet:*"Si dukat i vogël je","O ku po shkon,moj gocë","Kam shtëpinë me thupra"* etj....

Zeqirja Ballata
1943

Përpunimet e tij shquhen për orientim të qartë nga kënga popullore qytetare e për pasuri të mjëtëve shprehëse përpunuese.

Kompozitori i gjeneratës së tretë të krijuesve muzikorë në Kosovë Rauf Dhomi(1945) krahas lëvrimit të formave e gjinive muzikore për orkestër,instrumente e formacione të dhomës, ka realizuar dhe një numur të madh krijimesh vokale nga të cilat veçohen krijimtaria korale.

Rauf Dhomi 1945

Në muzikën vokale te krijuar nga kompozitori, vendin qëndror e zejnë opera *"Goca e Kacanikut"* e strukturuar në dy akte dhe tri tabllo dhe opera *"Dasma arbëreshe"* me tri akte dhe prolog.

Dallojnë në krijimtarinë e tij vokale dhe kompozimi i shumë këngëve e sidomos përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore për kor. Mes tyre veçohen: *"O po gjeta një Bilbil në vesë"* për kor miks, *"Çabrati im"* për kor fëmijësh*, "Nga malli i dashurisë", "Vjeshta iku, dimri po vjen", "E lule-lule"* që të trija në formën e potpurisë dhe *"Çu-Çu-rushja", "Këngë për Kosovën" dhe "Mesha Albaneze"* për kor femrash etj...

Në krijimtarinë vokale te Dhomit, përfshi dhe atë operistike gjallon fryma dhe intonacionet e muzikës popullore kombëtare. Në shumë vepra të tij haset fryma e lirizmit të pasur tradicional popullor.

Krahas sa më sipër, Rauf Dhomi ka dhënë dhe kontribut në veprimtaritë korale. Ai është themelues i korit të burrave të Gjakovës të cilin e drejtoi për shumë vite. Kori i burrave të Gjakovës nën drejtimin e Rauf Dhomit zhvilloi një aktivitet të dendur koncertor në mbarë Kosovën. Gjithashtu ai ka meriten e madhe te krijimit te operes se Prishtines.

Në gjithësinë tingëllimore të krijimtarise vokalo-korale te kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi,etj.....fuzionon ndritshëm evokimi i muzikës popullore kombëtare shqiptare me të gjitha vlerat ideoemocionale e karakteristikat e saj.

Nga sa shtjelluam në këtë kapitull, arti i këndimit koral shqiptar, ka një traditë të madhe e të ndritëshme, e cila erdhi e u formua përmes lëvrimit të gjinisë së këngës e veprimtarisë të grupeve korale gjatë periudhës së rilindjes e pavarësisë e që në vazhdimësi u zhvillua, u zgjerua e u përhap në mbarë Shqipërinë e trojet etnike.

Koret shqiptare, e drejtuesit e tyre kanë meritën e madhe, se ata jo vetëm e kualifikuan këndimin koral, por formimi, funksionimi e aktiviteti i tyre, nxitën krijimtarinë muzikore shqiptare, e veçanërisht atë vokale për kor, e cila erdhi e u zhvillua duke ruajtur marrdhënie e lidhje të ngushta me këngën popullore e këndimin popullor.

Nisur nga ky kënvdështrim, krijimtaria korale dhe aktiviteti i koreve në vendin tonë, janë aspekt i rëndësishëm i historisë kombëtare të muzikës. Koret dhe krijimtaria, i parapriu zhvillimit të muzikës skenike, e sidomos operës dhe operetës, të cilat para viteve 50 të shek.të XX, ende nuk kishin nisur të lëvroheshin.

2.2.Kultura popullore shqiptare e këndimit në grup - Këndimi Iso Polifonik.

Gjatë mesjetës shqiptare pati mpleksje dhe huazime të shumta të kulturave në mes popujve të ndryshëm sidomos popujve të Ballkanit që ishin nën sundimin e Perandorisë Osmane. Pavarësisht kësaj shqiptarët arritën të ruajnë qartësinë identitare të muzikës popullore kombëtare. Gjatë gjysmës së dytë të shekulli të XIX dhe fillim shekullit të XX, rol të rëndësishëm për forcimin e njësisë kombëtare të kulturës sonë, pati lëvizja e madhe politike e kulturore e rilindjes kombëtare. Kjo lëvizje për realizimin e aspiratës çlirimtare aktivitetin e saj e mbështeti në atributet e kulturës popullore dhe duke u frymëzuar prej saj e shfrytëzoi atë si mjet të fuqishëm për zgjimin e ndërgjegjes dhe vetëdijes kombëtare. Në këtë kuadër kënga popullore luajti një rol të madh.

Përfaqësimit të identitetit kombëtar si potencial i traditës së kulturës shqiptare të këndimit në grup, prej shekujsh i ka prirë forma e këndimit popullor në grup, Iso Polifonia.

Kjo mënyrë vokale e të kënduarit gjatë rrugëtimit shekullor duke u transmetuar gojë më gojë e brez pas brezi, ka ardhur deri në ditët tona duke ruajtur pandryshueshmërinë e formacionit shumë zërësh , strukturën arkitekturore, vlerat artistike e qartësinë identitare. E krijuar dhe praktikuar në mjediset e familjes fshatare dhe qytetare të Jugut të vendit, në kohët e reja është ngjitur plot autoritet në skenat muzikore të vendit e më gjërë, krahas si vlerë kualitative e trashëgimisë shpirtërore mbarë kombëtare e boterore, dhe si vlerë e çmuar artistike.

Kënga Isopolifonike shqiptare ka një dallueshmëri të spikatur krahasuar me kulturat e këndimit shumëzërësh të popujve të tjerë. Për origjinën e moshën e saj qarkullojnë shumë hipoteza, të cilat hedhin dritë përmes gjurmimeve arkeologjike, afreskeve në disa manastire e kisha e përshtypjeve të shkruara nga udhëtarë europianë e osmanë në territoret shqiptare në periudha të ndryshme kohore. Kështu në veprën e Marie VORTLEY-MONTAGU *"Letteres and Ëorks"* e cila kish udhëtuar në vendin tonë gjatë vitit 1817 mes shumë përshtypjeve lexohet:

"*Ata të gjithë janë të veshur dhe të armatosur me paratë e veta, ca burra zakonisht lakmitarë, të veshur në pëlhurë të pastër të bardhë, duke mbajtur pushkë tepër të gjata, të cilat i mbajnë mbi supe sikur të mos ndjenin peshën e tyre, me prijësin që ia jep një këndimi të ashpër, jo të pakëndshëm, dhe me të tjerët, që përbëjnë korin,"* [64]*)*

Po kështu kronisti francez Pouqeville në *"Voyage en Moree, a Constantinople, en Albanie" (pendant les annees 1789-1801)* , mbi origjinën e herëshmërinë e valles së kënduar ispolifonike shkruan:

".....këta banorë të maleve Akroqerame e bashkojnë këtë valle me këngë, që vijnë që nga shekujt famëmadhë të Skënderbeut dhe e përdorin për të qortuar qullosjen e osmanllinjve" [65])

---

[64]) Marie Wortley-Montagu:"Letters and Work" letra XXX Adrianopoja , dt. 1 Prill 1717, drejtuar abatit x, fq.291, London 1861.

[65]) F.C.Pouqeville:"Voyage en Moree, a Constantinople, en Albanie" (pedant les annees 1789-1801), fq.277,Paris 1805.

Mbi këndimin popullor isopolifonik kanë shkruar shumë dijetarë të huaj e krahas tyre dhe shqiptarë si Zef Jubani (1818-1880), me artikullin *"Mbi poezinë dhe muzikën shqiptare"* , Thimi Mitko me veprën *"Bleta shqiptare"* (1874), Spiro Dine etj...

Një vlerësim të saktë mbi këndimin isopolifonik shqiptar bën dhe Faik Konica kur në vitin 1939 shkruan:

"... vetë këngët janë të trishtueshme dhe monotone, por janë shembull i vetëm i muzikës së vjetër folklorike me pjesë të ndryshme këndimi, derisa në vënde të tjera këngët popullore këndohen me harmoni.....Këngët rëndomë ndahen në tri pjesë: derisa dy burra këndojnë me zëra krejtësisht të ndryshëm, ndonëse gjithsesi të ndërthurur, grupi ja mban një sostenuto-je të ngjashme me point d'orgue" [66])

Deri në fund të viteve 50- të të shekullit të kaluar nuk shihet të jenë realizuar studime dhe transkriptime origjinale mbi këndimin isopolifonik, ato nisin të realizohen gjatë gjysmës së dytë të shekullit të XX me studimin e Prof. Ramadan Sokolit në vitin 1959 me titull *"Polifonia jonë popullore"* e më pas dhe me studime më të thelluara të autorëve të tjerë shqiptarë si Prof. Dr. Benjamin Kruta me punimin *"Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë së Jugut"* (1989), Dr. Spiro Shituni me *"Polifonia labe"* (1989), Prof.Sokol Shupo me botimin dy vëllimësh*"Folklori muzikor shqiptar"* (1997), Prof.Dr.VasoS.Tole me *"Folklori muzikor-Polifonia shqiptare"* (1999) etj....

Pavarësisht mungesës së studimeve para viteve 50-të të shekullit të kaluar, këndimi isopolifonik gjalloi e u praktikua gjerësisht në përditshmërinë e realitetitalitetit të jetës shqiptare. Për këtë Prof. Dr. Vaso S. Tole në librin *"Folklori muzikor - Polifonia shqiptare"* shkruan:

"....vetë polifonia ishte një univers muzikor i cili shtrihej nga lindja deri në vdekje të shqiptarit jugor, e si e tillë ajo ishte prezente në të gjitha gëzimet dhe hidhërimet e tij" [67]*)*

Studimet e etnomuzikologëve shqiptarë për përcaktimin e territoreve ku shtrihet këndimi iso polifonik konvergojnë në një emërues të përbashkët.

Këndimi ispo polifonik në Jug të vendit shtrihet e praktikohet në thellësi të Çamërisë në Greqi, në Veri në brigjet e lumit Shkumbin, në Perëndim nga brigjet e detit Jon dhe Adriatik e në Lindje deri thellë në territoret shqiptarë te Maqedonisë në rrethinat e Strugës,Tetovës, Gostivarit, Kërçovës e Prespës.

Këndimi iso polifonik shqiptar në grup, ndahet në dy dialekte e në disa nëndialekte në të cilat përfshihen një varg stilesh që krahas të afërta me njëra tjetrën përmbajnë dhe dallime mes tyre. Dy ndarjet e mëdha janë dialekti i këndimit Iso polifonik lab dhe dialekti i këndimit Iso polifonik tosk.

---

[66]) Konica Faik: "Shqipëria, kopshti shkëmbor i Evropës Juglindore" Vepra 2, Kap. IV. Fq. 207, Prishtinë 1997.

[67]) Tole S. Vaso: "Folklori muzikor - Polifonia shqiptare". Vëll. I. Fq. 29. SHBLU, Tiranë, 1999.

2.2.1.Dialekti Lab i këndimit iso polifonik në grup

Dialekti lab i këndimit iso polifonik në grup praktikohet e shtrihet në Jug-Perëndim të Shqipërisë dhe si shtrirje territoriale në Veri e Veri-Lindje kufizohet me lumin Vjosa, në Perëndim me detin Jon dhe Adriatik, dhe në Jug me pjesën më të madhe të territoreve të rrethit të Sarandës.[68]) Në këto territore përfshihen rrethet Vlorë, Gjirokastër, Mallakastër, Tepelenë, Delvinë e Sarandë e fshatrat për rreth.

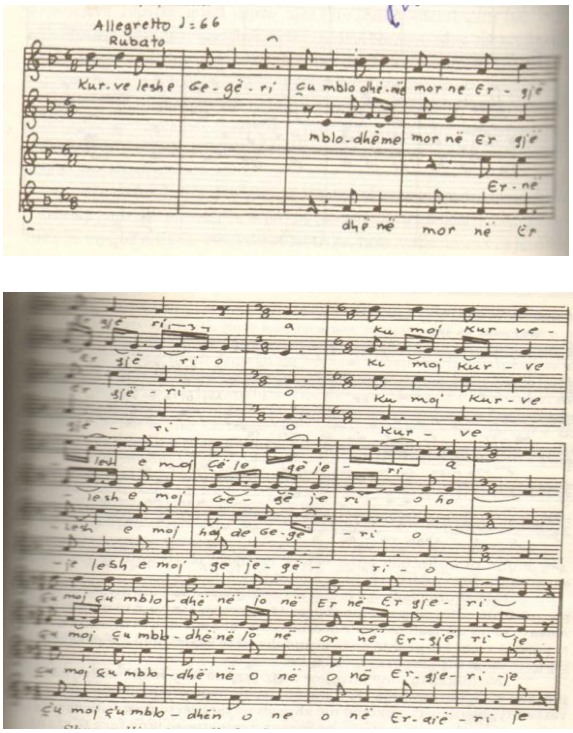
Dialekti iso- polifonik lab shquhet për ndërtime muzikore që karakterizohen kryesisht nga zhvillime vertikale të zërave. Si formacion, këngët iso - polfinike labe ndahen në këngë katërzërëshe, trizërëshe e dyzërëshe. Ato përcillen nga grupe me përbërje njëgjinore burrash, grash e fëmijësh por dhe nga grupe të përziera burra e gra.

Nga formacionet ai katërzërësh shihet të jetë i praktikuar vetëm në përcjelljen e këngës iso - polifonike labe. Por shtojmë se formacioni iso- polifonik katërzërësh ka marrë përhapje të madhe. Për këtë zhvillim etnomuzikologu Spiro Shituni nënvizon:

"Nëse tradicionalisht , më e përhapur ka qënë polifonia trizërëshe, në ditët tona popullaritet më të madh është duke fituar polifonia katërzërëshe".[69])

Këndimi ispo polifonik lab katërzërësh shtrihet mbarë territoreve të labërisë por është më karakteristikë në iso polifoninë e qytetit të Gjirokastrës përfaqësuar nga grupi polifonik i Xhevat Avdallit dhe iso polifonnë e bregdetit dhe Himarës përfaqësuar nga grupi i Nelo Mukos etj...

Kurvelesh e Gegëri çu mblodhënë Ergjëri



Këngë Iso polifonike e dialektit lab, stili burrave të qytetit Gjirokastër

[68]) Shih S.Shituni:"Polifonia Labe",fq.14-18.Tiranë 1989,

[69]) Shih:"Këngë polifonike".Hyrja nga Spiro Shituni.fq.6.Tiranë,1986..

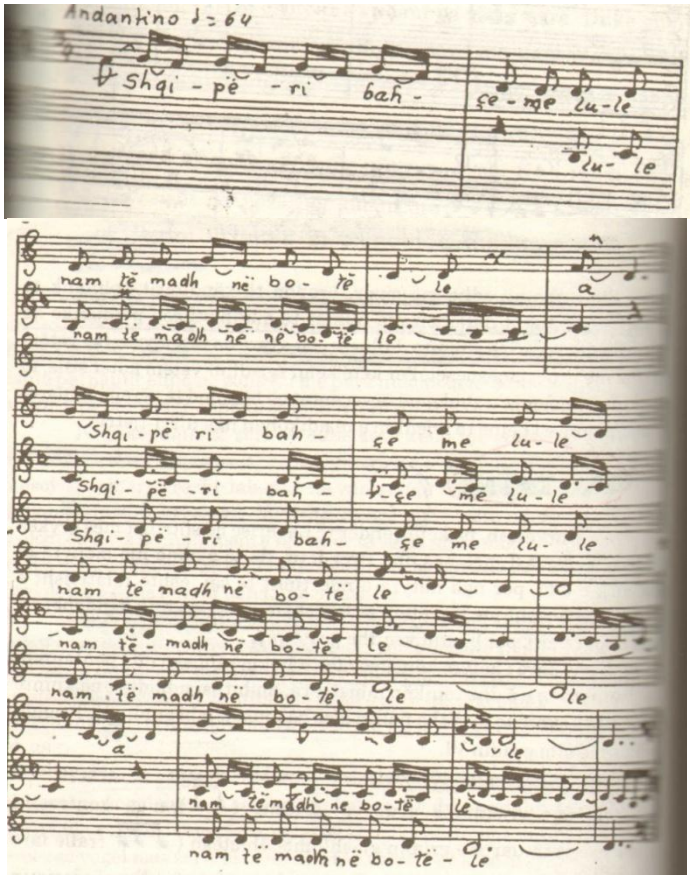
Këndimi iso polifonik trizërësh praktikohet e shtrihet në të gjithë territorin e Labërisë e gjëndet vetëm në zonat ku këndohet mbi sistemin pentatonik.[70])

Trezërëshi isopolifonik krahas në Labëri mbizotëron në repertorin e grupeve të këngëve në të gjithë fshatrat e Jugut të Shqipërisë. Ndër zonat më karakteristike të praktikimit të isopolifonisë vokale trezërëshe veçohen Skrapari, Gramshi, Devolli, Kolonja, Vlora, Saranda etj...

Këndimi isopolifonik tre zërësh gjëndet i praktikuar dhe pa iso. Për këtë Prof. Sokol Shupo thotë: "trizërëshi polifonik pa iso gjendet në këngët lirike të dasmës, të dashurisë etj... dhe fare rallë edhe në epikën historike. Mund të këndohet edhe vetëm nga tre këngëtorë, ashtu siç e gjejmë në Dukat, por edhe në grup (kur zëri i parë dhe i dytë) këndohen më shpesh nga solistët, ndërsa zëri i tretë nga grupi), siç e gjejmë në Gjirokastër, Vlorë dhe disa fshatra të saj, etj...[71])

Krahas e kënduar vetëm vokalisht a– capella, në shumë qytete të Shqipërisë Juglindore dhe Delvinë, Sarandë, Çamëri etj..., shoqërohet dhe me saze. [72])

Shqipëri bahçe me lule



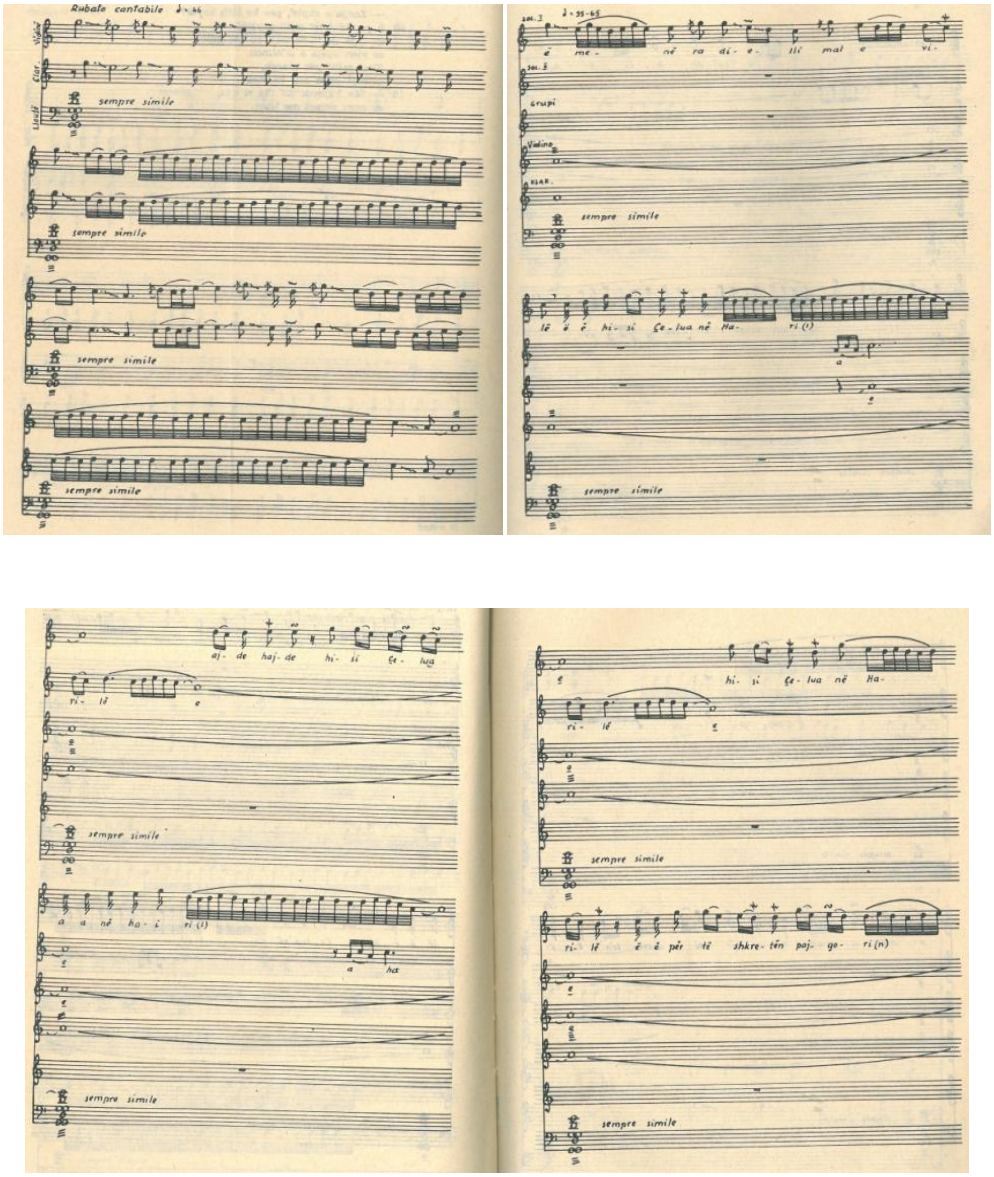
Këngëì Isopolifonike trezërëshe e dialektit lab, stili Progonat

[70]) Shih Shupo Sokol: "Folklori muzikor shqiptar". Vëll.I.fq.402..Tiranë 1997.

[71]) Shupo Sokol: "Folklori muzikor shqiptar". Vëll.I.fq.403..Tiranë 1997.

[72]) Shih. Tole S. Voaso: "Sazet, muzika me saze e shqipërisë së jugut. Fq. 56, Tiranë 1998.

Kënga e Çelo Mezanit



Këngë burrash Isopolifonike Çame trezërëshe me shoqërim saze

Isopolifonia labe shihet e kënduar dhe në dy zëra. Kjo formë është e përhapur në të gjithë Shqiperinë e Jugut e këndohet si nga gratë ashtu edhe nga burrat. Kjo formë e isopolifonisë është karakteristike sidomos për fshatrat e lumit të Vlorës, burrat e Dukatit, në Lunxhëri e në qytetin e Gjirokastrës ku praktikohet kryesisht nga gratë.

Isopolifonia labe dyzërëshe mbart në përgjithësi marrdhëniet mes marrësit dhe prerësit pavarësisht sasisë të interpretuesve .[73])

[73]) Shih. Kruta Benjamin: "Polifonia dyzërëshe e shqipërisë jugore". Tiranë, 1989

2.2.2.Dialekti Tosk i këndimit iso polifonik në grup

Dialekti i këndimit isopolifonik tosk shtrihet në krahun e djathtë të lumit Vjosa e deri në Shkumbin,duke vazhduar në të gjithë juglindjen e vendit e deri jashte kufijve shtetëror kryesisht në Maqedoninë perëndimore. Ajo konstatohet edhe në Çamëri.

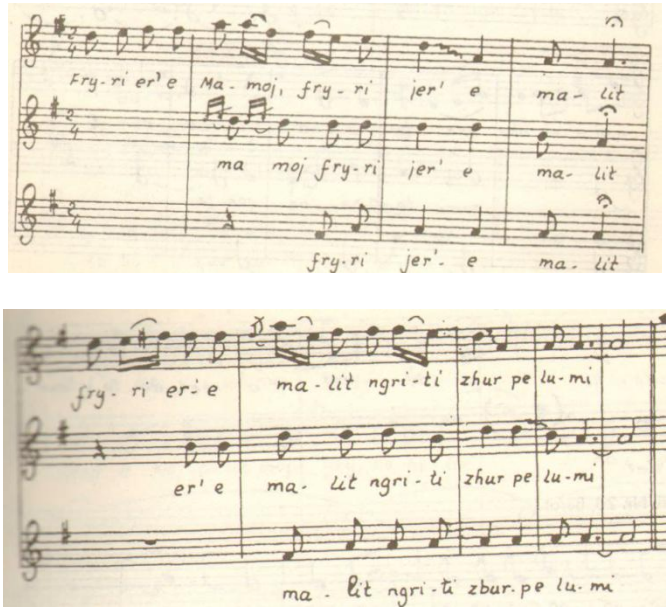
Në këtë hapsirë bëjnë pjesë rrethet Përmet, Kolonjë, Korçë, Skrapar, Librazhd, Gramsh, Berat etj. Isopolifonia toske siç nënvizuam dhe më lart praktikohet edhe jashte kufijve shtetëror të Shqipërisë, në territoret lindore të liqenit të Prespës, në perëndim të liqenit të Ohrit e në anën e majte të lumit Drini i Zi, në rrethinat e Strugës, Tetovës, Gostivarit, Kërçovës etj.[74])

Si isopolifonine labe, edhe isopolifoninë toske e gjejmë të praktikuar si nga burrat edhe nga gratë. Krahas e përcjellë a-capella, kënga isopolifonike toske shoqërohet nga një varg formacionesh popullore me instrumenta tradicionalë.

Si formacion zanor kënga isopolifonike toske gjëndet vetëm në format strukturore trezërëshe e dyzërëshe.

Formacioni trezërësh është më i përhapur e gjëndet e praktikohet në të gjitha territoret e toskërisë.

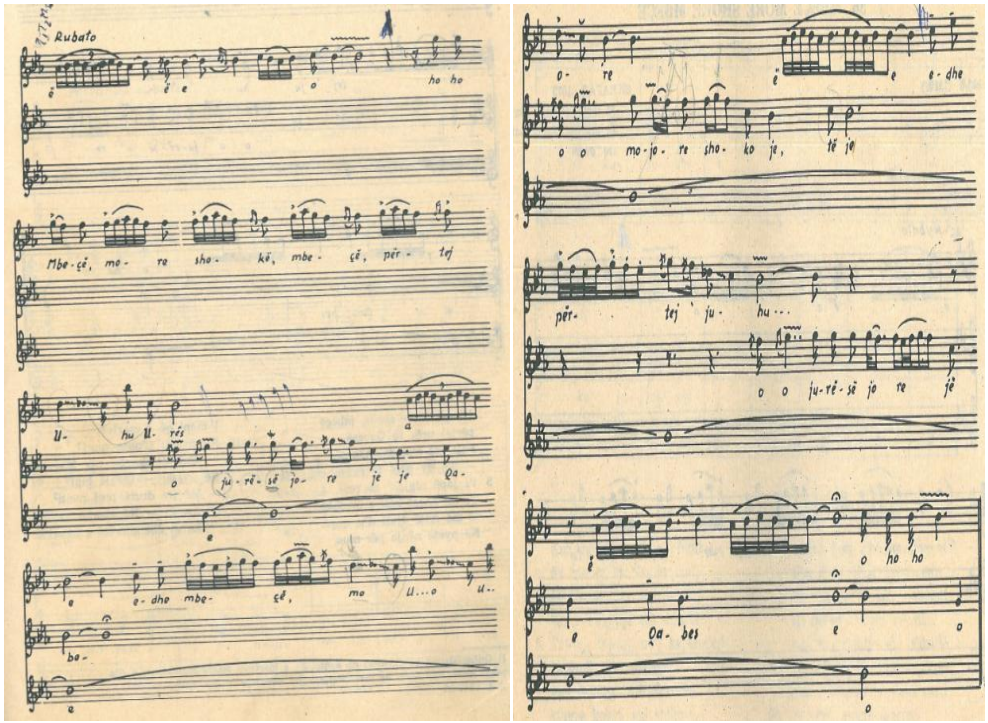
Fryu erë e malit



Këngë Isopolifonike trezërëshe dialekti tosk, Korçë

[74]) Për më tepër shih: Tole S. Vaso: "Folklori muzikor - Polifonia shqiptare". Vëll. I. Fq. 72-77. SHBLU, Tiranë, 1999.

Mbeçë more shokë mbeçë



Këngë Isopolifonike trezërëshe dialekti tosk, Skrapar

Muzika isopolifonike dyzërëshe ka një shtrirje të gjerë në hapësirën gjeografike shqiptare, duke përfshirë territore të Myzeqesë, Toskërisë Çamërisë, Labërisë e shumë territore shqiptare të Maqedonisë.

Këndimi ispolifonik dyzërësh mbart në përgjithësi marrdhëniet ndërmjet marrësit dhe prerësit. Dyzërëshi isopolifonik i interpretuar nga dy individë praktikohet dendur nga gratë shqiptare të Maqedonisë të zonave Kërçovë, Tetovë etj.[75])

Këndimi dyzërësh Kërçovar, dallohet nga ai i zonave të tjera shqiptare për mënyrën interpretative me pirrje polifonike e që përshkohet shpeshherë nga karakteri antifonal dhe responsorial, me një dyzërësh parabordunal e bordunal, ose me iso.

Këtë parim e ndeshim si në muzikën vokale, ku njëri zë ia merr e tjetri ia kthen, edhe në muzikën instrumentale, sidomos në vallet me Daulle *(Tupan)* e Curle, Çifteli e Sharki, ku njëri zë zhvillon melodinë, kurse tjetri mban ison.

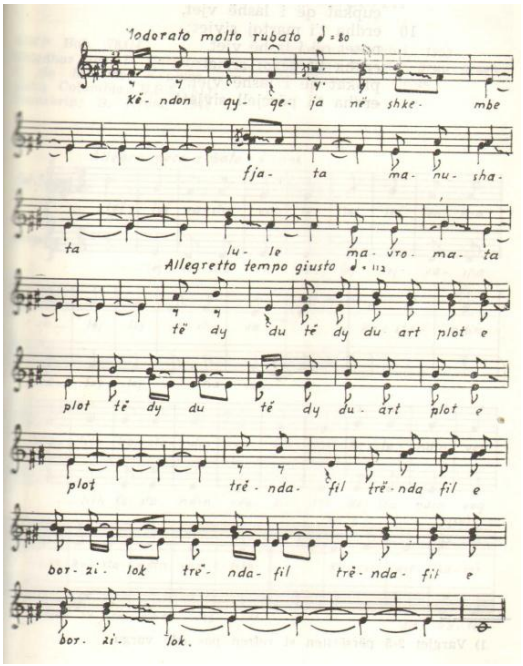
Gjatë të kënduarit të këngëve kërçovare shpesh herë vërehen melizma e kadencime të lira, sidomos në mbarim të strofave. [76])

---

[75]) Për më tepër shih: Shupo Sokol: "Folklori muzikor shqiptar". Vëll.I.fq.450-460.Tiranë 1997.

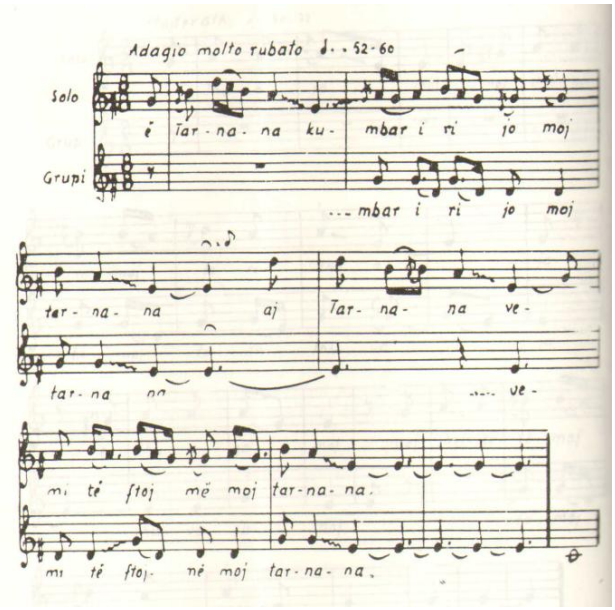
[76]) Për më tepër shih Ismaili Zejadin "Reflekse muzikologjike dhe publicistikë: fq.28-31.Kumanovë 2006

Këndon Qyqja në shkëmb

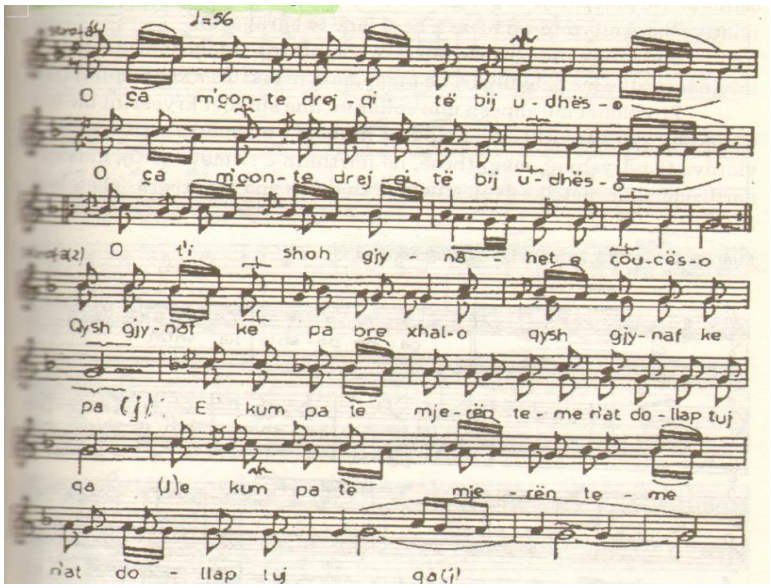


Këngë isopolifonike dyzërëshe e dialektit tosk Rehovë – Kolonjë

Tarnana vemi të ftojmë



Valle e kënduar dyzërëshe isopolifonike Dardhë – Korçë



Këngë isopolifonike dyzëreshe dialekti tosk, Kërçovë

Mes këndimit popullor isopolifonik dhe këndimit koral të kultivuar egzistojnë një varg karakteristikash të përbashkëta. Formacioni i këndimit në katër zëra, tre zëra, e dy zëra praktikohet si në këndimin isopolifonik popullor, ashtu dhe në atë koral të kultivuar.

Formacionet e këndimit sipas gjinive, burra, gra, fëmijë e grupe të përziera që përcjellin këndimin isopolifonik popullor janë ekuivalent me formacionet korale të kultivuara, kor burrash, kor grash, kor fëmijësh e kor miks.

Strukturat e formacionit zanor janë karakteristika e shprehje të lidhjeve të ngushta mes këndimit popullor në grup me këndimin koral.

Vlerat e muzikës tradicionale të trashëguara brez pas brezi, gjallojnë në veprimtaritë koncertore të ditëve tona e përmes interpretimeve të reja edhe evolojnë, por në këtë drejtim duhet kujdes që të mos preket aspekti morfollogjik, strukturor e burimor, në mënyrë që të ruhen të pa cënuara elementët thelbësorë të saj. Mbështetur në të duhet që të krijojmë kulturën tonë shpirtërore duke e avancuar, zhvilluar, pasuruar e afirmuar pa i veshur asaj vlera të kulturave të tjera sepse këto tjetërsojnë karakterin burimor e kombëtar. Parë në këtë kënd vështrim, po sjellim në punim një vlerësim të artikuluar nga muzikologu Zejadin Ismaili i cili nënvizon:

"...folklori për një komb është identiteti i tij, një lloj kartë-vizite, me çka dallohet nga popujt e tjerë."[77]*)*

Siç do të shihet në kapitujt në vazhdim të kësaj teze , krijimtaria foklorike jo vetëm që e ka frymëzuar krijimtarinë e kultivuar të kompozitorëve shqiptarë, por ajo ka qënë e është busulla orientuese e tërësisë zhvillimore të muzikës mbarëshqiptare.

[77]) Ismaili Zejadin :"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë".fq.215,|Kumanovë,2006

Kapitulli i III

Përpunimi dhe harmonizimi i këngës popullore për kor si praktikë e marrdhënieve me folklorin

Kënga korale shqiptare erdhi dhe u zhvillua si shëmbëlltyrë e këndimit popullor në grup, i cili krahas karakteristik për Jugun e Shqipërisë , praktikohet edhe në territore të tjera të vendit, si në Myzeqe, Çamëri, në Kosovë, në trojet shqiptare, në Maqedoninë lindore etj.

Marrdhëniet e këndimit koral me folklorin janë të shprehura në forma të ndryshme. Tre ndër drejtimet më të praktikuara në muzikën vokalo-korale shqiptare janë:

a) *Përpunimi i këngëve popullore për kor*,
b) *Harmonizimi i këngëve popullore për kor*
c) *Krijimi i këngëve në stil popullor për kor.*

Në fjalorin muzikor shqiptar, ndeshet edhe termi *"stilizim"*, i cili në shumë raste është sinonim i përpunimit apo harmonizimit të këngës popullore dhe nënkupton një krijim vokal-koral që përmban citime nga këngët folklorike duke i zhvilluar ato melodikisht, në frymë popullore, e duke i strukturuar në harmoni shumë zanore. Me termin stilizim shpesh nënkuptohen dhe krijime vokalo-korale, në stil popullor. Pra, mendojmë se termat përpunim e harmonizim, paraqiten më të saktë e janë më të përcaktueshm.

Përpunimi dhe harmonizimi i këngëve popullore për grupe vokale apo kore me apo pa shoqërim, ka gjetur terrenin e përshtatshëm në krijimtarinë muzikore shqiptare. Ajo tashmë përfaqësopn një traditë jetëgjatë e të shëndetëshme të kulturës së këndimit vokal në vendin tonë. Që gjatë rilindjes e pavarësisë krijimtaria muzikore e kompozitorëve të kësaj periudhe edhe pse e brishtë dhe rëndom e frymëzuar nga motive patriotike, vjen e krijuar në marrdhënie të ngushta me folklorin, e veçanërisht me këngën popullore.

Gjatë katër dekadave të para të shek. XX, kur nisin dhe sprovat e para krijuese në drejtim të lëvrimit të muzikës profesioniste të kultivuar shqiptare dolën në dritë shumë krijime vokale solistike e korale të cilat e marrin frymëzimin nga melosi i pasur popullor.

Si shembull mund që të përmendim përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore për kor, flaut, violinë e piano, për bandë, të Thoma Nasit, kompozitor e themelues e drejtues i bandës "Vatra" të shqiptarëve të Amerikes, rapsoditë e At Martin Gjokës, rapsoditë e para korale të Kristo Konos, Prenkë Jakovës, përshtatjet për zë e piano të këngeve popullore të Lola Gjokës etj....

Mbi çfrytëzimin e foklorit në krijimtarinë muzikore të kultivuar Prof.Zadeja në librin *"Vetparja e procesit"* veç të tjerash, artikulon:

"Krijimtaria muzikore, foklori, është shfrytëzuar në mënyrat më të natyrshme, duke filluar nga metoda e citimit,, e përpunuar sipas individualitetit krijues të kompozitorit. Në shumë raste burimi novator modalo-harmonik i krijimtarisë popullore ,ka ruajtur rëndësinë e vet, ashtu si dhe elemntet e tjera si begatia e figuracioneve melodike, larmia ritmike, ngjyrat instrumentale, etj..kur flasim për këto arritje, duhet të kuptojmë në mënyrën më të ndërgjegjshme se në këto raste nuk kemi të bëjmë aspak me ndërhyrje primitive etnografike, sikur se nuk kemi pse të largohemi deri atje me ndërhyrjen tonë, ku humbasim të gjitha shenjat e foklorit ". [78])

Nisur nga kjo thënie e Zadesë, shtojmë se shfrytëzimi i foklorit në krijimtarinë muzikore shqiptare ka zënë vend të gjerë e të dallueshëm. Një aspekt i rëndësishëm i këtij drejtimi janë përpunimet e harmonizimet e këngëve popullore për formacione të ndryshme korale.

Me përpunimin e këngëve popullore për kor, janë marrë shumë nga kompozitorët shqiptarë. Interesi për marrdhëniet mes folklorit dhe muzikës së kultivuar në përgjithësi, e në rastin tonë të asaj vokale dhe korale, gjen shprehje sidomos në krijimtarinë e kompozitorëve të periudhës së pas luftës së Dytë Botërore, ku vërehet përparësia që i kanë dhënë ata këtij drejtimi.

Krijimtarisë muzikore të pas luftës së dytë botërore i dilte për detyrë forcimi i karakterit kombëtar i cili duhej që të orientohej veçanërisht nga krijimtaria popullore. Kështu që lëvrimi i krijimtarisë muzikore në lidhje të ngushtë me muzikën popullore përbënte një prioritet. Në këtë kuadër përpunimi i këngës popullore shihej si një formë bazë për shprehje kombëtare në muzikën e kultivuar profesioniste. Mbi këtë problem muzikologu Albert Paparisto nënvizon:

"Hapi i parë në krijimin e një muzike kombëtare ka qenë përpunimi ose përdorimi i këngës, i melodisë popullore. Vlerat e një pune të tillë duken në faktin se kompozitorët, kush më pak e kush më shumë, e kanë bërë këtë përpunim duke u nisur jo vetëm nga qëllimi i pasurimit teknik, por duke përcaktuar edhe një kënd vështrimi e duke krijuar nga materiali i vjetër folkloristik emocione të reja." [79])

Si faktor i rëndësishëm për formimin e individualitetit krijues, përpunimi i këngëve popullore për kor i ka paraprirë krijimtarisë korale të kultivuar shqiptare. Për këtë proces krijues Prof.Çesk Zadeja shprehet vendosmërisht:

"Kam bindjen e plotë se formimi i individualitetit krijues stilistik kombëtar, në aspektin praktik fillon që me përpunimin e këngës popullore", [80])

---

[78]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 32. Ufo university press. Tiranë, 1997.
[79]) Paparisto Albert: "Tradita kombëtare dhe roli i saj në krijimtarinë tonë" Gazeta "Drita" . fq. 5. dt. 8 Nëntor 1970.
[80]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 44. Ufo university press. Tiranë, 1997.

Përpunimi dhe harmonizimi i këngës popullore si bazë për shprehjet kombëtare e frymën popullore të muzikës së kultivuar shqiptare ka luajtur një rol të rëndësishëm për orientimin zhvillimor të saj. Identiteti kombëtar i muzikës sonë të kultivuar nuk mund të kuptohet pa marrdhëniet me folklorin. Njohja dhe studimi i thellë i krijimtarisë folklorike është kusht i domosdoshëm për realizime muzikore me qartësi identitare. Mbi këtë problem Albert Paparisto nënvizon:

"Këto probleme të rëndësishme për pasurimin e traditës sonë të re kombëtare as që mund të mendohet të zgjidhen pa folklorin, pa një drejtim të ri të praktikës krijuese ndaj folklorit. Dhe ky drejtim i ri është jo vetëm shfrytëzimi i tij nga ana melodike e ritmike, por studimi dhe zbulimi i tipareve më të thella, zhvillimi i atyre karakteristikave embrionale që fshehin këto melodi, zbulimi dhe zhvillimi i logjikës shprehëse të natyrës së brëndëshme të tyre" [81]

3.1.Përpunimi i këngës popullore për Kor

Përpunimi i këngës popullore për kor është ndër format e mënyrat më të lëvruar në muzikën shqiptare. Ay përfaqëson një etapë të rëndësishme të kijimtarisë së kultivuar muzikore e në veçanti asaj vokalo-korale. Përmes lëvrimit të kësaj forme të këndimit vokalo-koral iu hap rrugë zhvillimit të gjinive të mëdha vokale skenike e më gjerë.

Pavarësisht termit, krijimi i përpunuar presupozon një vepër të re, mbi këtë dukuri kompozitori Tonin Harapi shkruan:

"Përpunimi është një vepër e re, pavarësisht se burimi fillestar është marrë nga populli:prandaj atë duhet t'a dallojë një ndërtim arkitektonik, një formë e qartë e cila përcjell mendimin nga një etapë në tjetrën, i jep rrugë dhe i krijon kurbacionin e nevojshëm emocionit dhe nervit të brendshëm. Këtu rol të veçantë luan mjeshtëria artistike , mprehtësia dhe shija e kompozitorit."[82]*)*

Me përpunim, duhet të kuptojmë paraqitjen autentike që përmban lënda muzikore e këngës popullore me të gjithë elementë e saj, si në rastin e këngëve polifonike katërzërëshe (*marrës, kthyes, hedhës, iso),* e zhvillimin e saj qoftë në melodi ashtu dhe në elementët harmonikë apo polifonikë. Gjithashtu në rrjedhat e përpunimit të këngës popullore për formacion koral, marrdhëniet ndërzanore, këmbehen duke kaluar melodia nga zëri udhëheqës i fillimit nëpër zërat e tjerë, apo duke u imituar melodia e zërit fillimtar nga zëra të tjerë poshtë apo sipër tij.

Në kuadër të përpunimit të një kënge popullore për kor, në praktikën shqiptare vërehen edhe modulime harmonike. Jo të rralla janë dhe zhvillimet sekuenciale në shumë nga përpunimet e këngëve popullore për kor.

---

[81]) Paparisto Albert: "Tradita kombëtare dhe roli i saj në krijimtarinë tonë" Gazeta "Drita" fq.5.dt.8 nëntor 1970 8 Nëntor

[82]) Kalemi Ll. Spiro: "Tonin Harapi", SH.B. "Gjergj Fishta". Fq.242.Tiranë 2003.

Mjetet dhe teknikat e përparuara muzikore ndikojnë në cilësinë e shkallës së përpunimit të këngës popullore. Mbi këto raporte kompozitori Tonin Hrarapi në vazhdim të arsyetimit mbi përpunimin e këngës popullore shton:

".....Mendimi dhe shija artistike e popullit, e shkrirë dhe e brumosur me teknikën e avancuar artistike, e sharrtuar me mendimin dhe nervin krijues të kompozitorit, merr një forcë edhe më të madhe emocionuese, vendoset në forma më të gjëra dhe të komplikuara, duke iu zmadhuar kështu ai vitalitet embrional e i kondensuar që ka materiali folkloristik, duke ndërtuar figura artistike më të plota dhe përgjithësuese....."[83]

Shumë nga kompozitorët shqiptarë të traditës së re muzikore, në krijimtarinë e tyre të kultivuar, kanë ruajtur parimin e mbështetjes në muzikën folklorike, e veçanërishit vëmendja e tyre përqëndrohet në përpunimin e muzikës popullore në përgjithësi, e asaj vokale në veçanti.

Për këtë kompozitori Tonin Harapi shprehet:

"...Përpunimi i muzikës popullore është e para dukuri e marrdhënies së folklorit me muzikën e kultivuar. Detyra e çfarëdo përpunimi është ruajtja dhe forcimi i emocionit të mirfilltë burimor. Në qotë se materiali burimor merr drejtim tjetër apo humbet gjatë përpunimit, atëherë kemi ikur nga kërkesa themelore e kësaj gjinie." [84])

Pra, siç vërehet kompozitorët shqiptarë përpunimin e muzikës popullore, i cili më i shtrirë e më i përhapur ka qënë në muzikën vokale, korale e solistike, e kanë konsideruar si shprehje e marrdhënie të rëndësishme të folklorit me muzikën e kultivuar. Përpunimi i muzikës popullore kryhet në shumë rrugë e shumë drejtime, por sipas Tonin Harapit,

"Me përpunim kuptojmë zgjerimin, shumëfishimin e vlerave ideore, emocionale, stilistike dhe teknike të materialit burimor popullor. Përpunimi fillon që nga shtimi i volumit (kumbimit) të një kënge popullore, e deri te realizimi i një ndërtimi arkitektonik koral, orkestral, ose solistik; që nga harmonizimi me shumë zëra, më shumë linja instrumentash etj. Pa hyre në hollësitë e shkallës së përpunimit, mund të themi se ai është një edicion tjetër i këngës popullore, më i përforcuar në shumë drejtime"[85])

Nga sa cituam më sipër, del i qartë preokupimi i kompozitorëve tanë për marrdhëniet e krijimtarisë së tyre më folklorin. Marrdhënie, e cila veç muzikës vokale, do të shtrihet gjerë edhe në muzikën instrumentale, simfonike, të dhomës apo skenike.

Shkalla e përpunimit të lëndës folklorike, varet shumë nga njohja e muzikës popullore, nga lidhja shpirtërore e kompozitorit me të, si dhe nga cilësia e formimit profesional të kompozitorit.

Në praktikën shqiptare të përpunimit të këngëve popullore, vërehen mënyra të ndryshme përpunimi, që nga ato më të thjeshtat e deri te përpunimet e thelluara e të zgjeruara, të cilat marrin trajtën e një vepre të zgjeruar si dimension.

---

[83]) Kalemi Ll. Spiro: "Tonin Harapi", SH.B. "Gjergj Fishta". Fq.239.Tiranë 2003.
[84]) Kalemi Ll. Spiro: "Tonin Harapi", SH.B. "Gjergj Fishta". Fq.240.Tiranë 2003.
[85]) Po aty.

Përpunimi i këngës popullore kalon përmes disa etapave :

Së pari kompozitori duhet të dijë të seleksionojë e të kërkojë për t'a përzgjedhur këngën popullore, për nga origjinaliteti, shkalla emocionale e përhapja që ka në popull.

Së dyti, duhet që te thellohet në studimin e lëndës muzikore që ajo përmban, për të përcaktuar mundësitë zhvilluese që ajo të krijon.

|Së treti, etapa e punës krijuese në laboratorin e kompozitorit për përformimin e plotë të përpunimit.

Pavarësisht se lënda burimore merret nga populli, në laboratorin e kompozitorit ajo merr trajtën e një vepre të re. Për këtë kompozitori Tonin Harapi, do të shprehet:

"...Përpunimi është një vepër e re, pavarësisht se burimi fillestar është marrë nga populli, prandaj atë duhet ta dallojë një ndërtim arkitektonik, një formë e qartë e cila përcjell mendimin nga një etapë në tjetrën, i jep rrugë dhe i krijon kurbacionin e nevojshëm emocionit dhe nervit të brendëshëm. Kështu rol të veçantë luan mjeshtëria artistike, mprehtësia dhe shija e kompozitorit."[86] *)*

Përpunimi i këngës popullore krahas rritjes emocionale e vendosjes në një stad më të lartë e më të kualifikuar është një nga faktorët për lëvrimin e formave vokal-korale dimensionalisht më të gjëra. Kështu ne vazhdim të arsyetimeve të tij mbi rëndësinë e përpunimit të këngës popullore Harapi shton:

".....Interesimi për këtë gjini muzikore (nënkupto përpunimi. Shënimi im.Z.T.) është i arësyeshëm. Ajo ka vendin e nderuar në muzikën tonë dhe është një hallkë e domosdoshme për të kaluar me sukses në forma të mëdha zanore e instrumentale...."[87]*)*

Nga krijimtaria e kësaj periudhe veçohen përpunimet për kor miks: *"Ç'u rrit lulja në mëngjes"*, *"Zogë ku më qënke rritur"* etj...., punuar nga kompozitori Kristo Kono *"Artist i Popullit",* përmbledhja e këngëve të dasmës tiranase e disa Suita korale e përpunime të kompozitorit Koço Uçt, *"Buketet e veriut dhe jugut"* e shumë përpunime e harmonizime për kor të Kostandin Trakos, harnonizimet e përpunimet e këngëve të dasmës shkodrane nga Prenk Jakova, Suitat e para korale të Zadesë, Suitat me këngë myzeqare të Simon Gjonit etj....

Krijimtaria e këtyre kompozitorëve, sidomos ajo vokale për kor, përmban shprehje të rëndësishme të marrdhënieve me folkorin. Këto marrdhënie, janë të shprehura në forma të ndryshme, diku në formën e citimeve të lëndës burimore, e diku edhe krijime origjinale në frymë popullore.

---

[86]) Kalemi Ll. Kalemi: "Tonin Harapi", fq. 242. SH.B. Gjergj Fishta, Tiranë 2003,

[87]) Kalemi Ll.Spiro:"Tonin Harapi" Fq.242.SHB"Gjergj Fishta".Tiranë, 2003.

Duhet të shtojmë se në peiudhën e pas luftës në ndihmë të zhvillimeve të reja muzikore u ngritën e u formuan shumë institucione e kolektiva muzikore prej të cilave veçohen dhe formacionet e grupet e ndryshme korale. Këto formacione e grupe vokalo-korale,edhe pse të përbëra nga elementë të dalë nga lëvizja muzikore amatore, e shumë prej tyre të ardhur nga rradhët e formacioneve luftarake të rezistencës ndaj okupatorëve e radhët e studentëve, shumë shpejt rritën cilësine e tyre interpretative duke u bërë formacione të denja profesioniste.

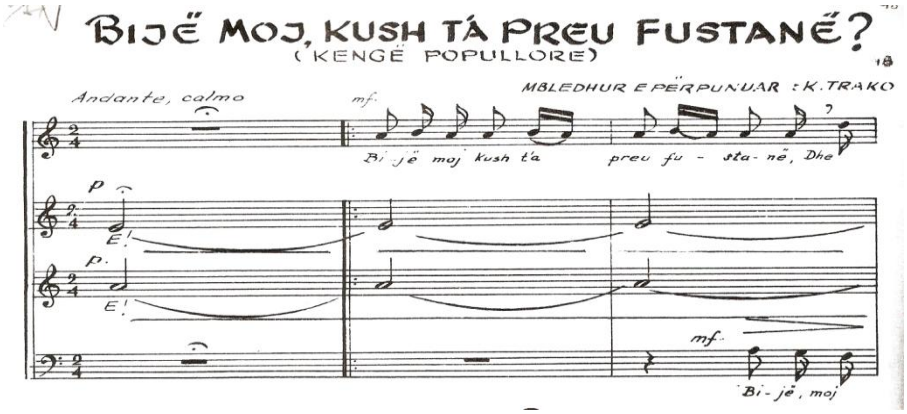
Kështu, kori i Ansamblit të Ushtrisë Popullore, kori i Filarmonisë së shtetit *(TKOB)* e më pas ai i Ansambit të këngëve dhe valleve popullore, u bënë laboratori, prej nga kaluan e u përcollën te dëgjuesi, dhjetra përpunime të këngëve popullore për kor, të cilat orientuan krijimtarinë vokalo-korale të kultivuar në rrugën e formimit të individualitetit dhe identitetit kombëtar.Prej tyre u orientua dhe u zhvillua edhe këndimi vokalo-koral i muzikës sonë vokalo-skenike e në veçanti ato të gjinive të operës, operetës etj.....

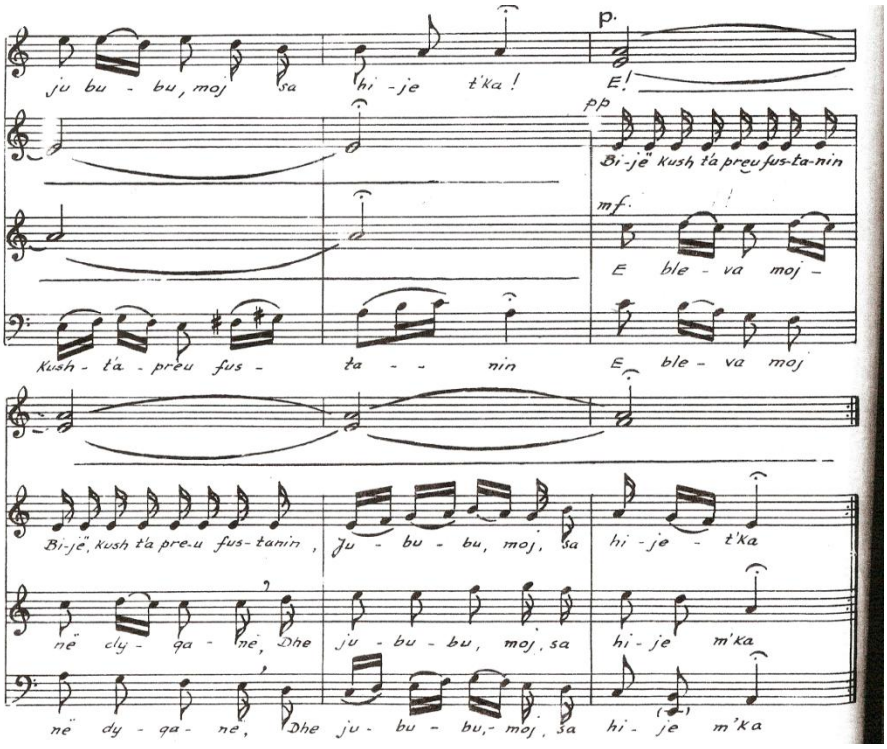
Ndër përpunimet më të arrira të fillimeve muzikore në periudhën e pas Luftës së Dytë Botërore, spikasin shumë përpunime këngësh popullore për kor të punuar nga kompozitori e dirigjenti i shquar i kësaj periudhe Kostandin Trako ***"Artist i merituar".***

3.1.1.Përpunime për kor të kompozitorëve shqiptarë

Pas luftës së Dyte Botërore, muzika shqiptare hyn në rrugën e zhvillimeve intensive. Ajo u institucionalizua si veprimtari, e ndër kohë shumohet e masivizohet. Në këtë kuadër merr përparësi krijimtaria muzikore vokale e në veçanti ajo për kor. Në drejtim të krijimtarisë vokalo-korale për korë gjat kësaj periudhe kompozitorët shqiptarë u fokusuan më tepër në përpunuimin e këngëve popullore për kor si një nga format më të thjeshta e më demokratike të komunimikimit me dëgjonjësit.

Prej tyre kemi përzgjedhur përpunimin e këngës korçare për kor miks a-capella: *"Bijë moj, kush t'a preu fustanë?"*





Autori në pjesën e parë të përpunimi *(pesë masat e para),* citon materialin burimor, që përcillet nga zëri i sopranit në regjistër të tingëllueshëm e të qartë.

Si element përpunues në këtë pjesë të fillimit të përpunimit, vërehet pregatitja e paraqitjes të këngës burimore nga një pedal i dyfishtë T-D *(tonikë-dominantë),* i cili përcillet nga alti e tenori, e ndërkohë në tre masat e fundit, ndërhyn dhe zëri i basit, që përfaqëson një zhvillim në pjesën e parë të përpunimit duke ruajtur veçanësitë melo-ritmike të lëndës burimore.

Në pjesën e dytë, të përpunimit lënda burimore që përcillet nga tenori paraqitet e zhvilluar melodikisht, por ritmikisht ruan strukturën e këngës burimore. Pedali i dyfishtë kalon te zëri i sopranit, ndërsa alti nënvizon primën e dominantës të a-moll që është dhe tonaliteti ku shtjellohet përpunimi.

Në vijim përpunimi merr dimensione të gjera, duke kaluar nga *"andante"* e pjesës së parë, në *"allegro vivace"*, dhe në midis të tij, lënda burimore përcillet nga solo mexosoprano në lëvizjen *lento*. Pas saj, përsëritet "*allegro vivace"* nga tenori dhe basi e në vazhdim, lënda burimore kalon te soprani dhe në mes të masës imitohet nga alto. Në mbyllje të përpunimit është e vendosur coda, që nënvizon dhe sjell në vëmëndje të dëgjuesit të përsëritet lënda muzikore burimore të këngës popullore në variant autentik si dhe në fillim të përpunimit.

Në këtë përpunim vërehet alternimi i modeve popullore me bashkëtingëllime akordike diatonike.

Kompozitori Konstandin Trako gjate gjithë gjatësisë së përpunimit i qëndron besnik lëndës melodike burimore duke arritur që pavarësisht elementëve përpunues që aktivizon, të ruajë tërësinë e karakteristikave popullore të këngës burimore. Përmes përpunimit për kor miks a-capella kënga është rritur si strukturë, pasuruar si gjuhë duke fituar cilësi të reja artistike.

Në vitet që pasuan, përpunimi i këngës popullore do të jetë objekt i rëndësisë së veçantë në veprimtarinë koncertore të Ansamblit Shtetëror të Këngëve dhe Valleve popullore (1957).

Përpunimi i këngëve popullore për kor dhe koncertimi i tyre krahas dhe formave të tjera popullore ndërkrahinore vokale,instrumentale apo koreografike do të jetë në fokusin e profilit të këtij ansambli. Kontribut të rëndësishëm në këtë drejtim kanë dhënë kompozitorët dhe drejtuesit e ansamblit Çesk Zadeja **,** Tish Daija **,** Milto Vako **,** Xhemal Laçi, L. Dizdari, A. Peci,L.Agolli etj. Përpunimet e këngëve popullore për korin e Ansamblit shtetëror janë të shumta, por mes tyre kemi përzgjedhur realizime të disa autorëve të cilat kanë shërbyer si modele edhe për krijues të tjerë.

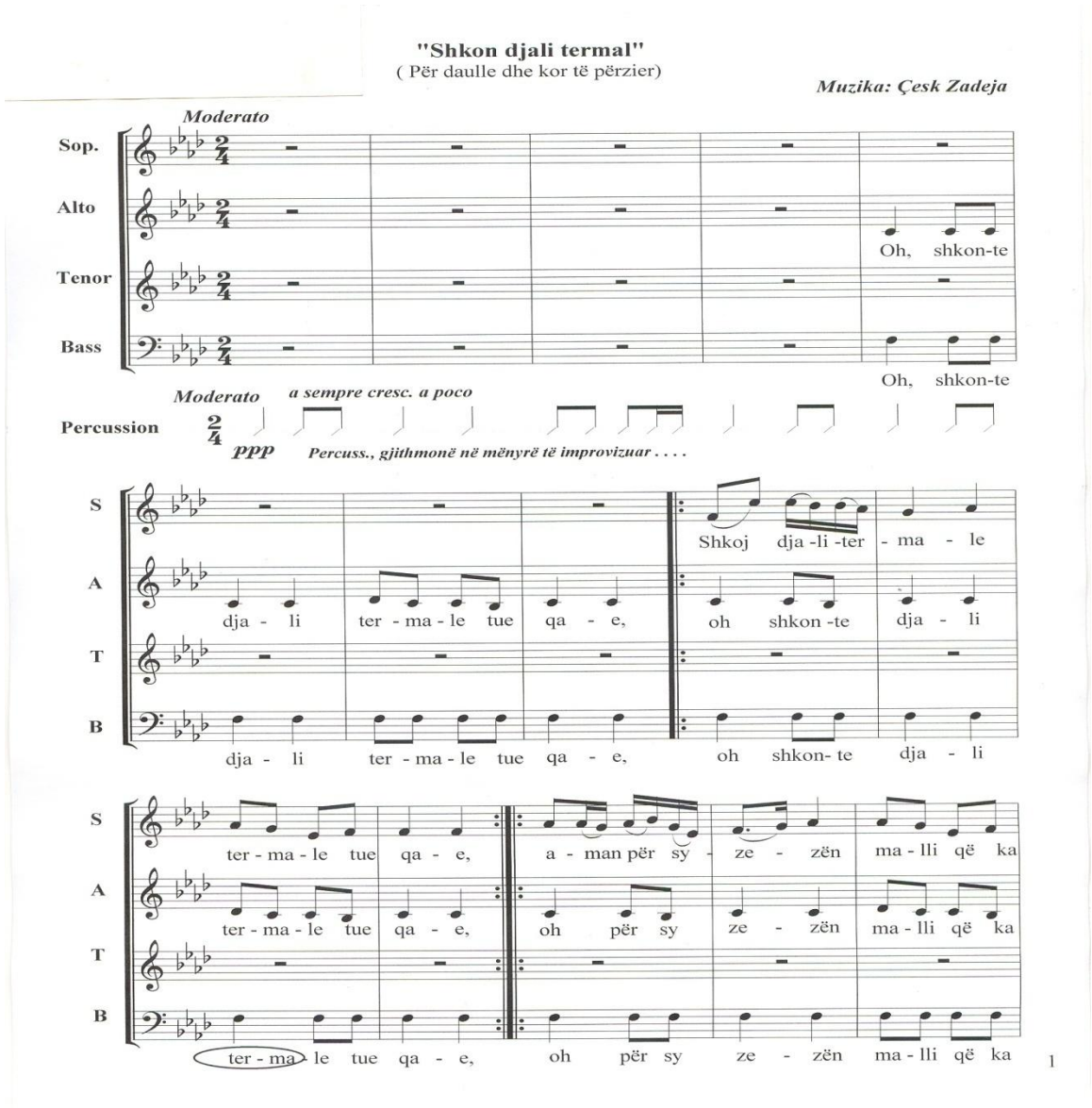
Një prej përpunimeve që veçohet për nga cilësia e teknikave përpunuese është përpunimi,*"Shkon djali termal"*, për kor miks me shoqërim Lodër *(Daulle)* , punuar nga kompozitori Çesk Zadeja.

Përpunimi për nga dimensioni përbën një vepër relativisht të zgjeruar vokale për kor. Ai dallohet për strukturë të qartë e simetri mes pjesëve që e përbëjnë. Për nga zhvillimi, përpunimi i ngjan nje kurbe që nis, rritet e zhvillohet, e kthehet përsëri në pikën e nisjes, e për nga teknika përpunuese përfaqëson një kualitet profesionalisht të shëndoshë e të llogjikshëm

Krahas vlerave që përmëndëm më lart, kompozitori për të ruajtur qartësinë identitare të përpunimit ,e shoqëron veprën edhe me instrumentin popullor të Lodrës *(Daulle)* , e cila në mënyrë të improvizuar i lejon hapsirë instrumentistit për të qënë sa më spontan.

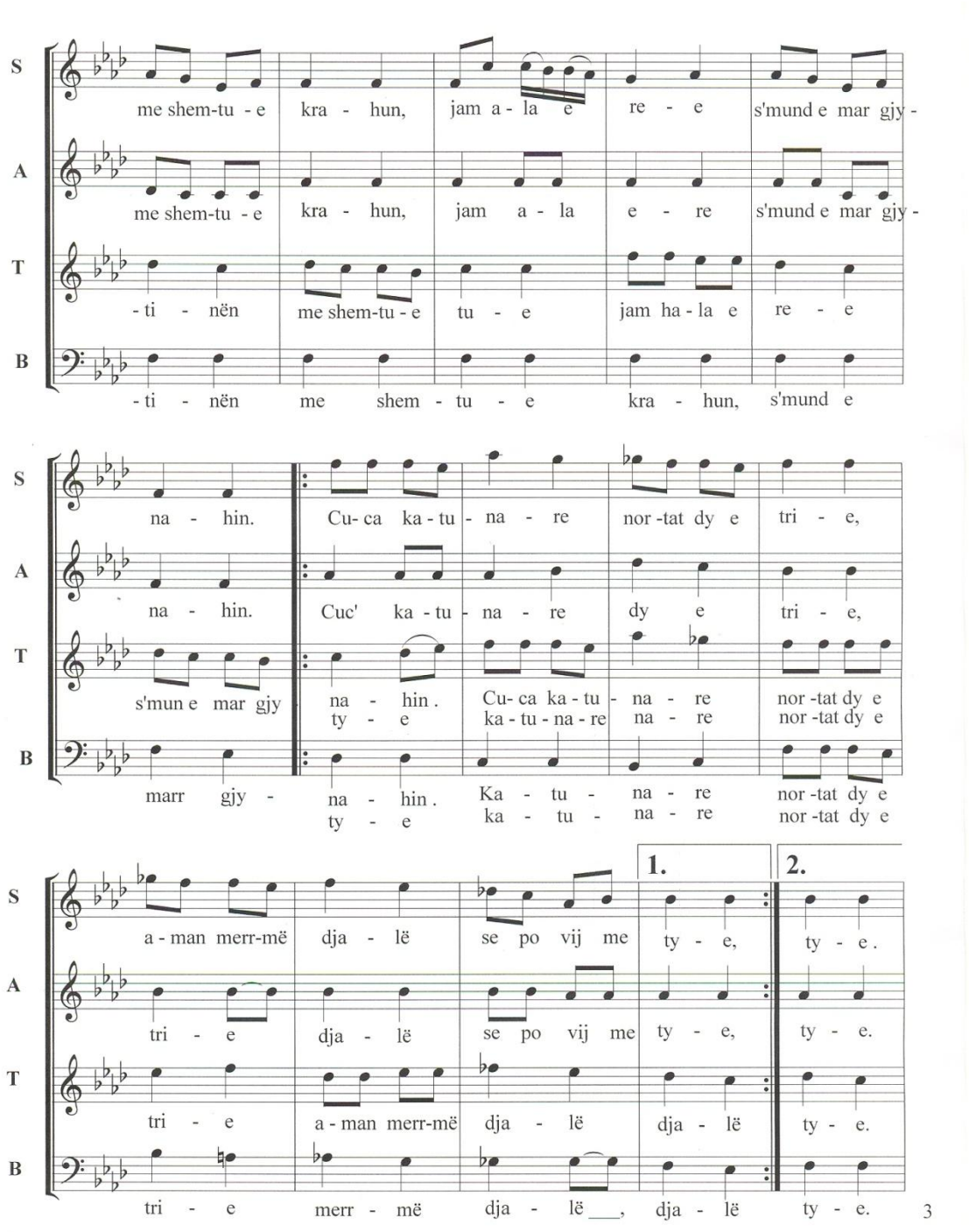
Mençuria karakteristike e talenti muzikor i Zadesë në këtë përpunim është i shprehur edhe në raportet që ai vendos midis zërave përbërës të korit *(soprano- alto- tenor- bas).*

Zadeja krahas modalitetit që përshkon gjithë përpunimin, përdor dendur elementë polifonikë, sidomos imitacionet kanonike dhe imitacionet e thjeshta. Në këndvështrim emocional, ai pavarësisht zhvillimeve që merr lënda burimore në përpunim, ruan të pastër tingëllimin popullor gjatë gjithë proçesit përpunues. Në dëgjimin tërësor të kësaj vepre, një vesh muzikor i kualifikuar, ndjen psikologjinë e atmosferën popullore gjatë gjithë gjatësisë së përpunimit.

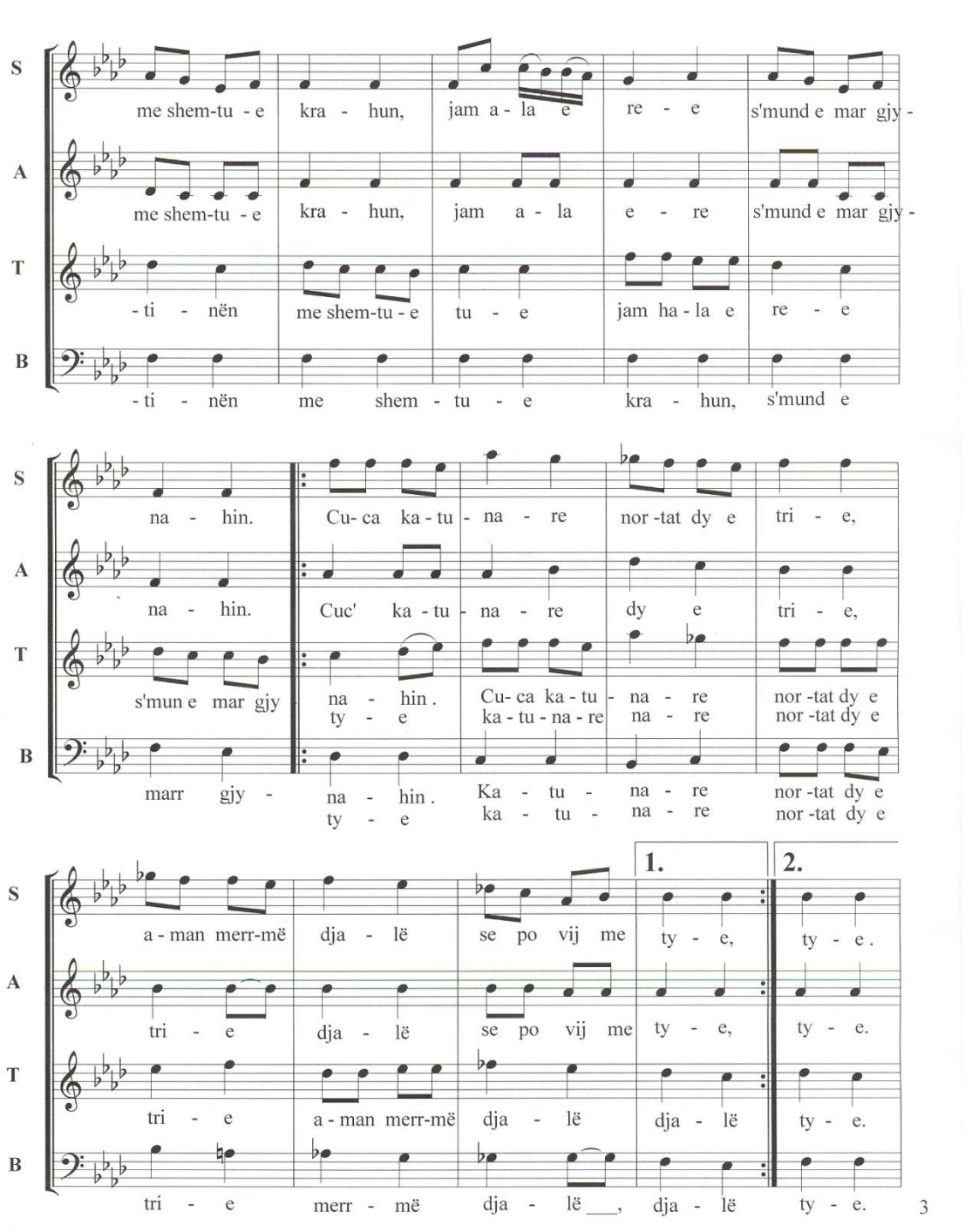


Pas katër masave pregatitore të daulles, zërat e altit dhe basit të vendosur në mardhënie kuarte, pregatisin citimin e këngës popullore që përcillet nga zëri i sopranit, i cili gjatë gjithë gjatësisë të paraqitjes së këngës popullore, shoqërohet në vazhdimësi nga zërat e altit dhe tenorit me strukurën që ata kanë në hyrje në fillim të përpunimit.

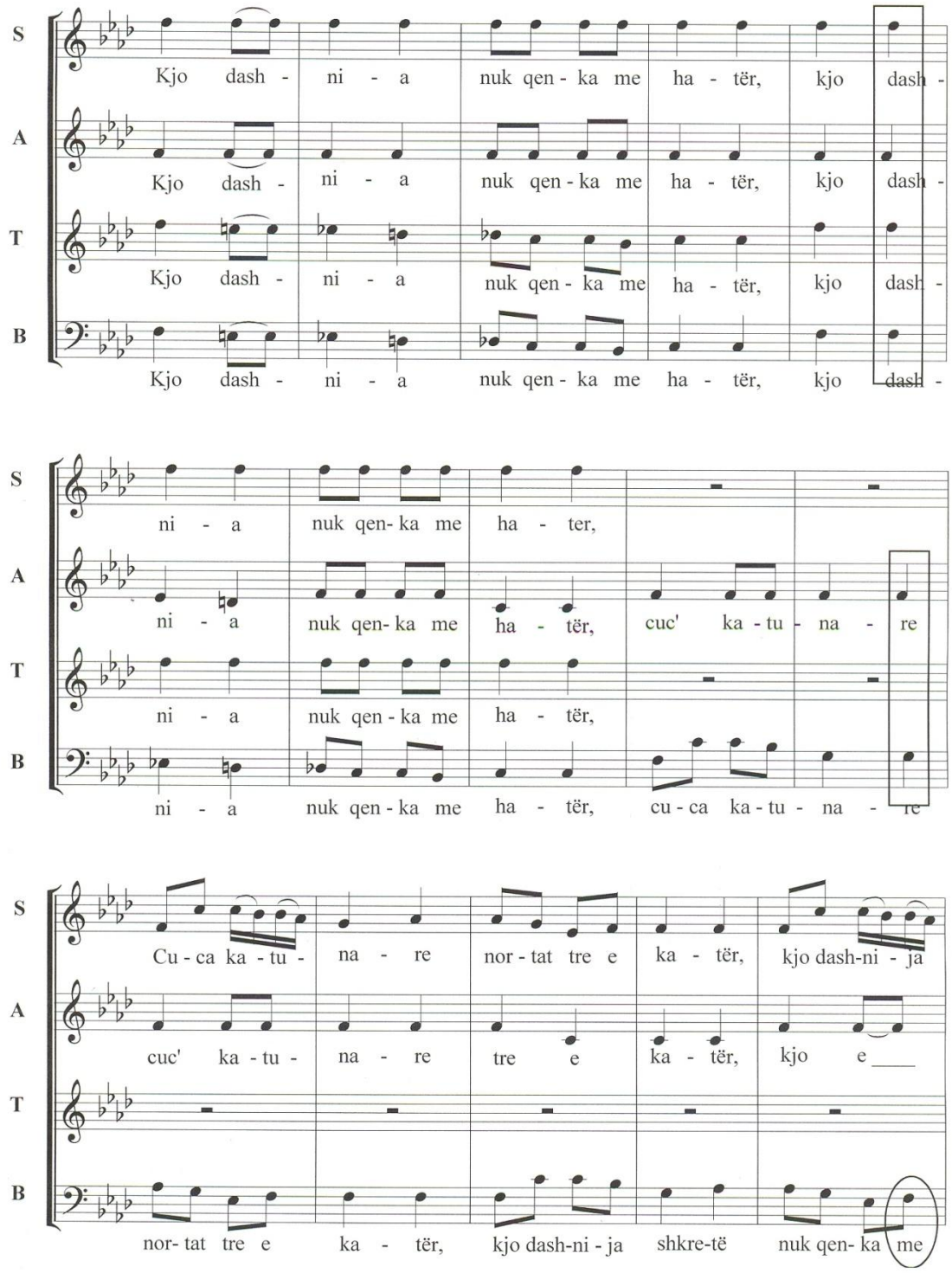
Në pjesën e dytë vazhdojnë të jenë të aktivizuar zërat sopran, alt dhe bas, ndërsa më poshtë kur fillon përsëritja e të dy pjesëve të fillimit, ndërhyn dhe zëri i tenorit, që në këtë rast përfaqëson një element përpunues, pasi e pasuron zërin e basit duke e dyfishuar atë në një oktavë më lartë .Përmes këtij dyfishimi zërash përpunim pasurohet fuzionalisht.



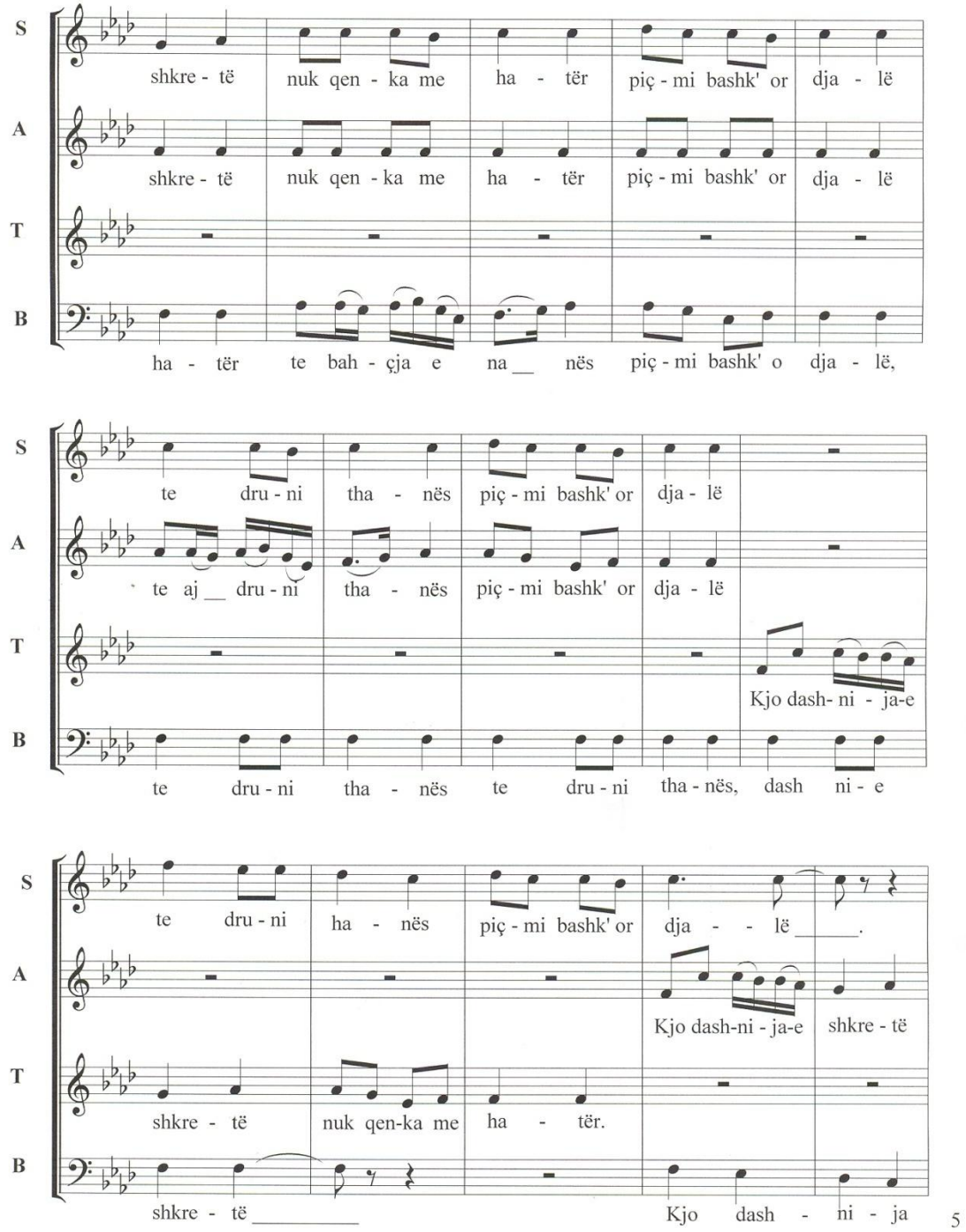
Në vazhdim në pjesën e dytë të saj, zëri i tenorit e thellon akoma elementin përpunues. Në masën nr. 7 të pjesës më poshtë, proçesi përpunues thellohet akoma duke arritur që të krijojë një kulminacion sonor, e duke aktivizuar dhe elementë alterues në zërin e sopranit e më pas edhe të basit si gradi i II i ulur *(sol bemol).* Të tetë masat e kësaj pjese të përpunimit *(Numuri 4 i partiturës.Z.T.),* harmonikisht janë të vendosura në sferën funksionale të subdominantës.



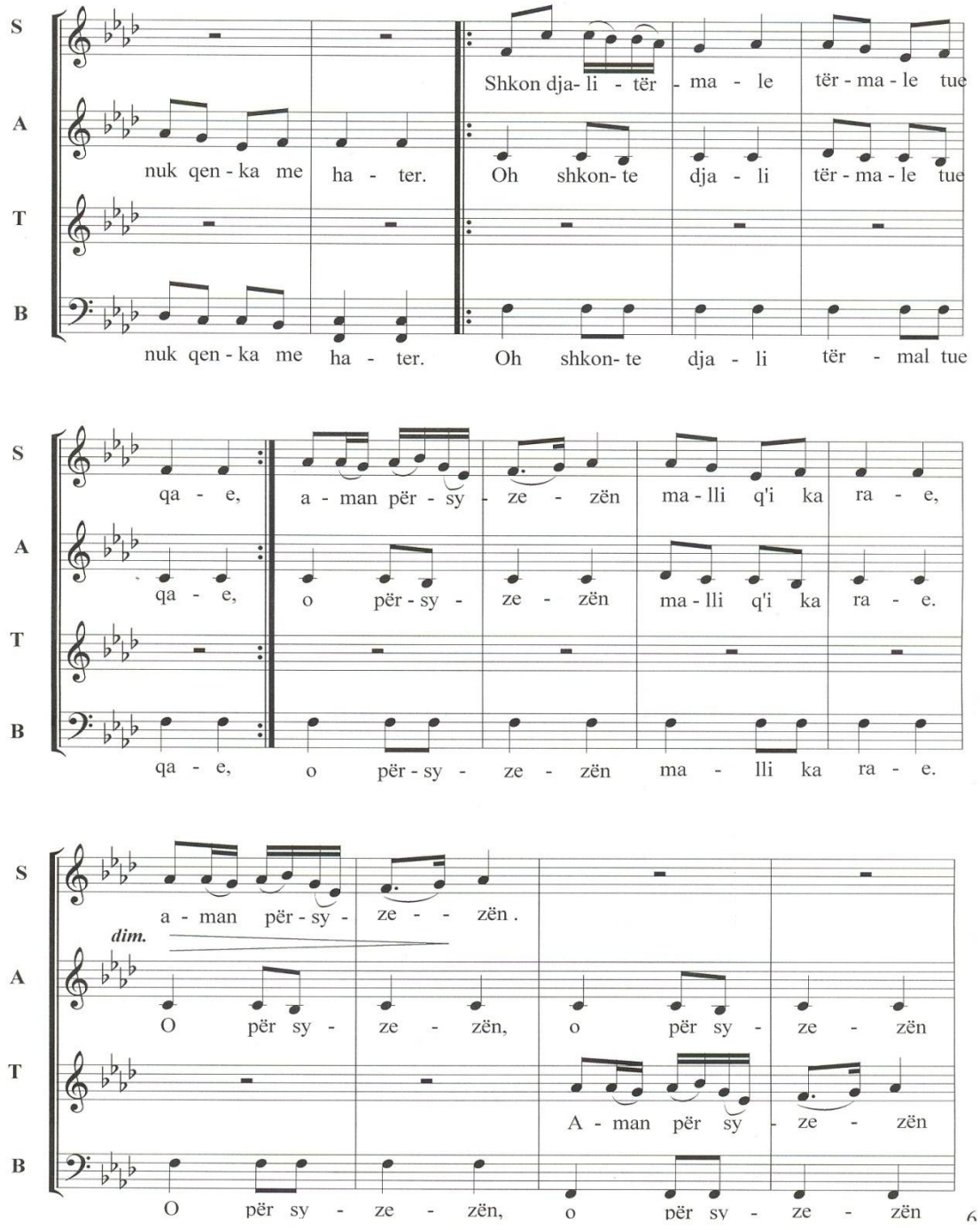
Më poshtë në nr. 5 të partiturës, tetë masat e para sjellin një zhvillim të ri, që pavarësisht alterimeve në zërin e tenorit dhe të basit në mënyrë kromatike, ato rrjedhin si zhvillime të lëndës burimore duke pasuruar gjuhën e duke thelluar procesin përpunues të veprës.


S
A
T
B
Kjo dash - ni - a nuk qen - ka me ha - tër, kjo dash -
Kjo dash - ni - a nuk qen - ka me ha - tër, kjo dash -
Kjo dash - ni - a nuk qen - ka me ha - tër, kjo dash -
Kjo dash - ni - a nuk qen - ka me ha - tër, kjo dash -
ni - a nuk qen- ka me ha - ter,
ni - a nuk qen- ka me ha - tër, cuc' ka - tu - na - re
ni - a nuk qen - ka me ha - tër,
ni - a nuk qen - ka me ha - tër, cu - ca ka - tu - na - re
Cu - ca ka - tu - na - re nor - tat tre e ka - tër, kjo dash-ni - ja
cuc' ka - tu - na - re tre e ka - tër, kjo e ____
nor- tat tre e ka - tër, kjo dash-ni - ja shkre-të nuk qen- ka me
4

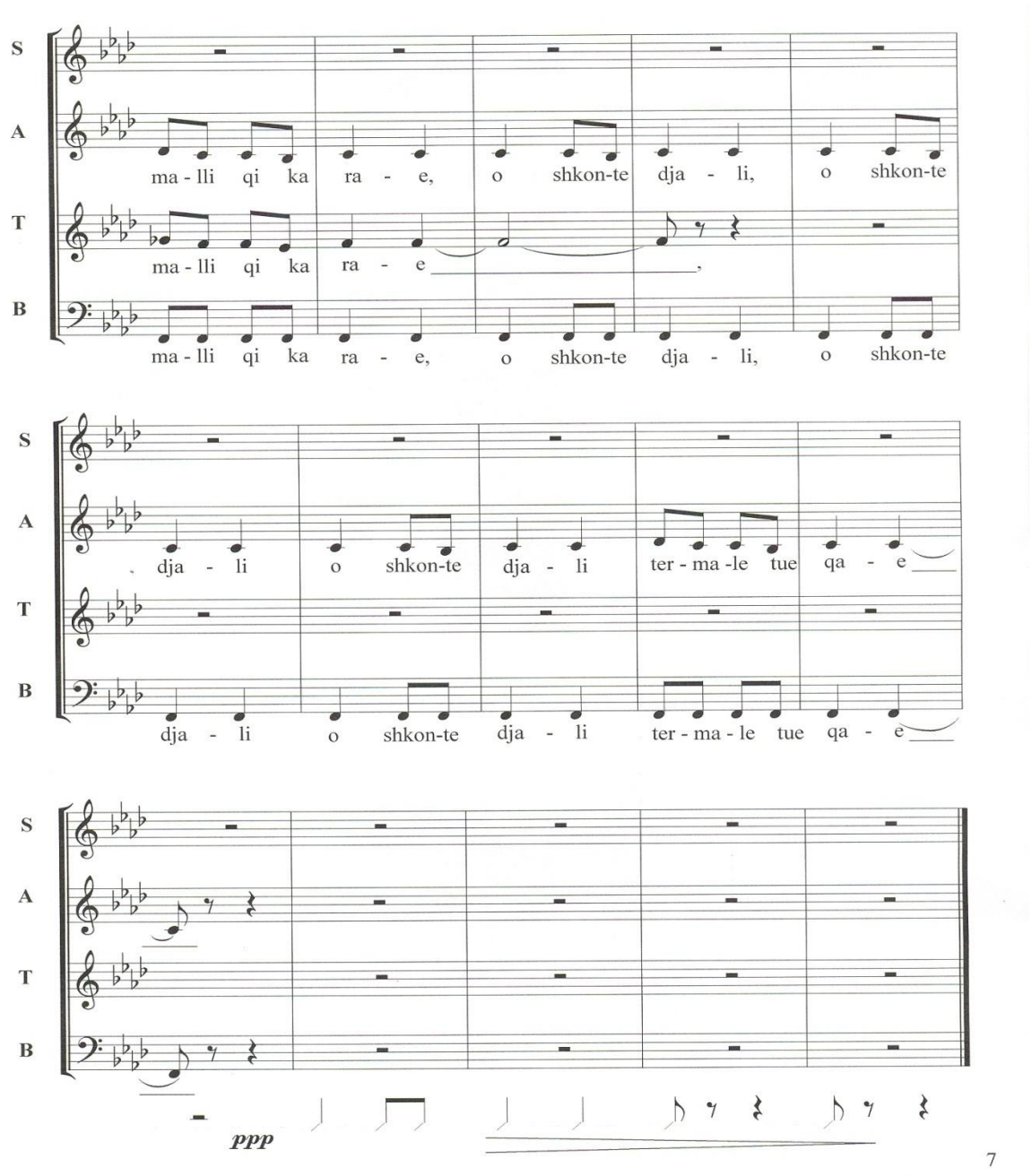
Pas nr. 5, pasojnë 24 masa ku shihet që kënga popullore të përcillet nga zëri i basëve i cili mbas dy masash imitohet në mënyrë kanonike nga zëri i sopranove. Kjo mardhënje, zhvillohet në vazhdimësi, sidomos në fq. 6, masa e gjashtë, zëri i altit e pasuron akoma edhe më përpunimin me ndërhyrjen elegante të bulëzës së cituar nga lënda muzikore e këngës popullore autentike.



Pas një varg zhvillimesh që pasojnë në përpunim, në fq.6. paraqitet përsëri lënda muzikore e këngës burimore si në ekspozenë e parë të saj në fillim të përpunimit. Dalja në dritë e lëndës muzikore të këngës burimore përmes aktivizimit të saj në këtë pjesë të përpunimit është shprehje e logjikës që ëpërshkon tërësinë ndërtimore të përpunimit. Ky segment, zë vendin e një reprize parë në vështrim strukturor, ndërsa parë si brendi, të sjell në vëmendje të dëgjimit edhe njëherë melodinë e këngës popullore *"Shkon djali termal"*, që Zadeja pas një përpunimi mjeshtëror e sjell në origjinën e saj , te kënga burimore.



Gjatë gjithë faqes nr. 6 të partiturës, vazhdon paraqitja e reprizës së përpunimit, e cila mbyllet në masën e dytë të fq. 7 të partiturës e përcjellë nga zërat e altove , tenorëve e basëve të vendosur hamonikisht në marëdhenie intervalore kuarte.



Duke nisur prej masës së tretë të fq. 7 të partiturës,materiali në vazhdim përfaqëson pjesën mbyllëse të përpunimit që në këtë rast i ngjan një code të vogël që përfaqëson elementët modalë të katër masave të dyta të fillimit të përpunimit. Këto masa përcillen nga zërat e altove dhe zërat e basëve. Përmes katër masave të fundit të përpunimit në fq. 8. të partiturës, që përcillen në dinamikën piano pianissimo nga Lodra *(Daullja)*, autori sjell në vëmëndje edhe një herë atmosferën impresionuese të tingëllimit në fillim të përpunimit.

Katër masat e fillimit të përpunimit të përcjella nga Lodra , të krijojnë idenë e një malësori që lajmëron për atë ç'ka do të pasojë të dëgjohet në vazhdim, ndërsa në mbyllje këto katër masa të sjellin në kujtesë, edhe një herë se prej nga rrjedh e vjen lënda muzikore e përpunimit *"Shkon djali tërmal"*. Zadeja ka zgjedhur ndër instrumentet daullen, si më përfaqësuesin e atyre popullorë, e në rastin e këtij përpunimi më të përafërtin me bulëzën melo-ritmike të këngës popullore *"Shkon djali tërmal"*.

Përpunimi për kor miks *"Shkon djali tërmal"* është ndër pjeset artistikisht më të arrira në gjininë e përpunimit të këngës popullore për kor.

"Shkon djali termal" , eshte pjese e repertorit koncertal te korit "Pax Dei" dhe kjo analize e ndertimit muzikor do te shoqerohet me emocionet e interpretimit te saj. (CD e korit Pax Dei)

Shumica e kompozitorëve tanë krijimtarinë e lidhën me intonacionet e muzikës popullore duke i përdorur ato gjërësisht në veprat e tyre. Për një punë të kujdesshme në marrdhënie me këngën popullore veçohet kompozitori Çesk Zadeja për të cilin Albert Paparisto nënvizon:

"....në fushën modale harmonike e polifonike ne gjejmë tek Zadeja kërkime e realizime të rëndësishme, të cilat në veprat e tij i japin një forcë të veçantë shprehëse mendimit e thellimit psikologjik" [88]*)*

Kontribut të rëndësishëm në përpunimin e këngëve popullore shqiptare për kor ka dhënë dhe mjeshtri i korit Milto Vako i cili përmes eksperiencës në drejtim të Ansamblit shtetëror të këngëve dhe valleve popullore, ka mundur të realizojë suksesshëm një varg përpunimesh dhe harmonizimesh të këngëve folklorike, fshatare e qytetare për korin e ansamblit. Mes tyre kemi veçuar përpunimin e këngës polifonike *"Janina"*, për kor a-capella njëgjinor femrash.

Edhe pse kënga është tepër e njohur mbarë vendit e më tej, e realizur si përpunim për Kor nga mjeshtri Milto Vako, ka fituar një dimension të ri emocional duke nxjerrë në pah vlerat ideo artistike të saj .

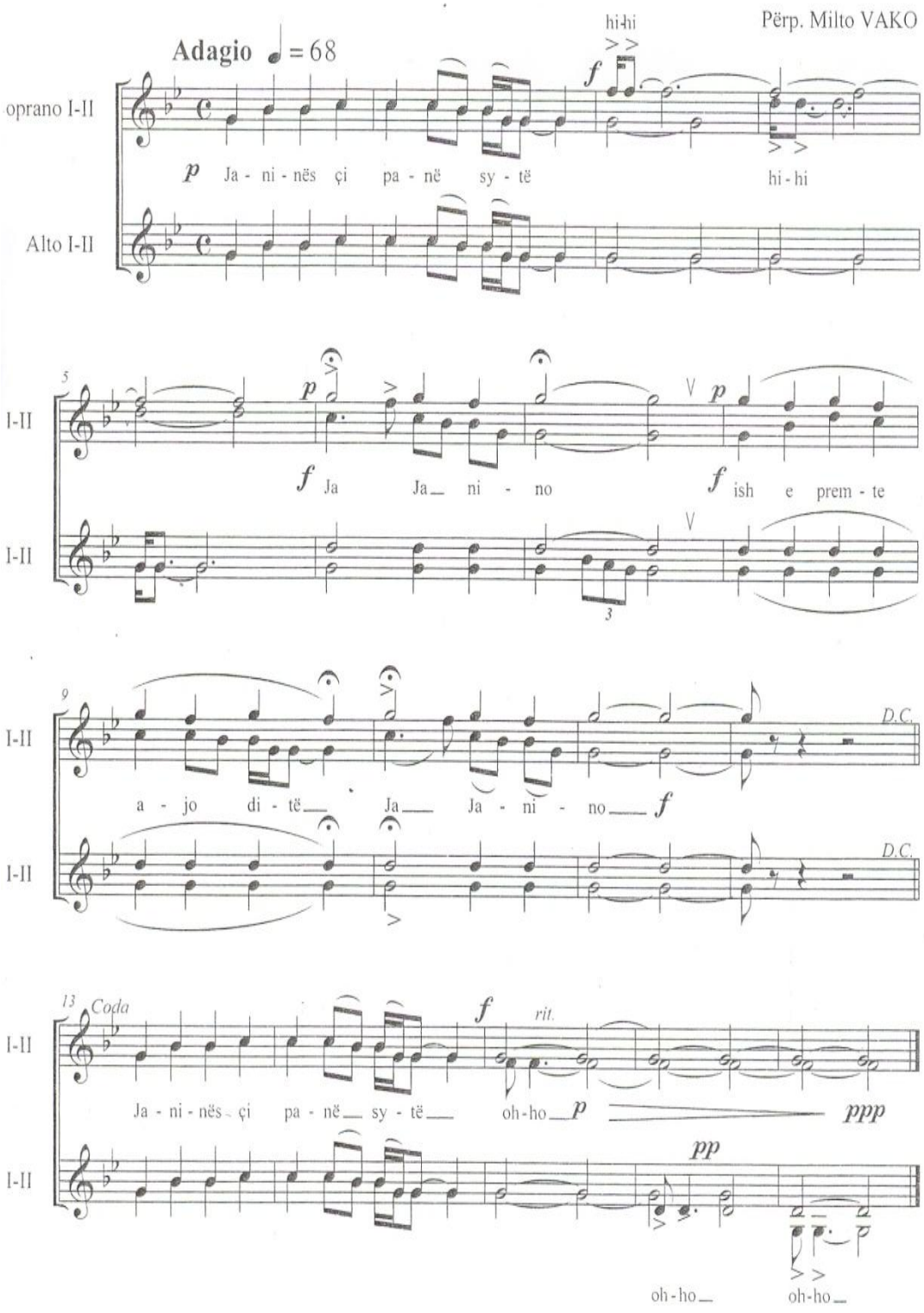
Ky dimension spikat më shumë në pjesën e dytë të përpunimit, ku krahas kulminacionit sonor në zërin e sopranit të parë, duken dhe elementë që përfaqësojnë zhvillimin melodik të këngës, të cilat janë të vendosur në zërin e sopranit të dytë, në masën e gjashtë të përpunimit e në vazhdim.

Po kështu, element i rëndësishëm përpunues është dhe vendosja harmonike në marrdhënie Tonikë-Dominantë, në zërin e altit të parë dhe altit të dytë. Mënyra harmonike e vendosjes së zërave alti 1 dhe 2, ndikon në thellimin dhe evidentimin e tingëllimit modal të përpunimit.

---

[88]) Paparisto Albert: "Tradita kombëtare dhe roli i saj në krijimtarinë tonë" Gazeta "Drita". fq.5. dt. 8 Nëntorë 1970.

JANINA


Përp. Milto VAKO
Adagio ♩ = 68
hi-hi
oprano I-II
Alto I-II
p Ja - ni - nës çi pa - në sy - të
hi - hi
I-II
f Ja Ja_ ni - no
f ish e prem - te
a - jo di - të_ Ja_ Ja - ni - no_ f
D.C.
Coda
rit.
Ja - ni - nës çi pa - në_ sy - të_ oh - ho_ p
ppp
pp
oh - ho_
oh - ho_

Pjesa e dytë e përpunimit shtrihet në 7 masa, me pas kënga rikthehet në fillim duke u përsëritur edhe një herë. Në përfundim të përpunimit të këngës, autori ekspozon edhe njëherë lëndën burimore të pesë masave të para të këngës, por me një ndryshim, septimën minore të vendosut në ekspozenë e parë, në zërin e sopranit të parë në notën *"Fa",* këtu e vendos një oktavë më poshtë duke e imituar si figurë ritmike.

Kjo figurë është e vendosur në marëdhënie intervalore kuinte, te zëri i altit të parë në notën *"Re"* e më pas në zërin e altit të dytë në notën *"Sol".* Në vendosjen harmonike të masës së fundit të përpunimit, spikat natyrshëm bashkëtingëllimi i sekondës së madhe mes zërave të sopranit të parë dhe sopranit të dytë , një disonancë kjo e pazgjidhur por mjaft karaktersistike e përfaqësuese në këndimin popullor Iso polifonik Lab. Përmes shfrytëzimit të kësaj karakteristike, autori ka mundur që të ruajë marrdhëniet e ngushta mes këngës foklorike e përpunimit të saj për kor njëgjinor a-capella..

Përpunimi i Milto Vakos *"Janina",* për kor njëgjinor femrash a–capella, mer vlera të rëndësishme jo vetëm për nga rritja e shkallës së emocionalitetit, por në kërkesë të punimit tonë, ai merr vlera dhe në drejtim të pasqyrimit qartë të strukturave tonalo-modale *"Sol- Sib- Do- Re- Fa".* Struktura pentatonike e këngës foklorike është e përfshirë gjatë gjithë procesit përpunues e tingëllon në vazhdimësi deri në përfundim të tij.

Më sipër morrëm në shyrtim një varg përpunimesh të realizuara në periudha të ndryshme të zhvillimeve muzikore shqiptare për të nxjerrë në dritë zhvillimet që morri përpunimi i këngës popullore për kor në Shqipëri , i cili faktorizoi lëvrimin e formave e gjinive më të zgjeruara vokalo-korale që vijnë e zhvillohen në marrdhenie të ngushte me muzikën vokale folklorike e që ndikohen thellësisht prej saj.

Këto zhvillime siç do të shihet edhe në vazhdim të këtij punimi gjetën pasqyrim jo vetëm në muzikën vokalo-koncertale por ato gjetën pasqyrim të gjerë në veçanti në koralet e operave shqiptare si shprehje e rrënjëve popullore e kombëtare

.

3.1.2.Përpunime për kor të kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi

Përpunimi i këngës popullore për kor është lëvruar dhe nga shumë kompozitorë shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi.Nisur me Lorenc Antonin, Shime Deshpalin, Rexho Mullajn (Mulliqin) që përfaqësojnë gjeneratën e parë të krijuesve muzikorë shqiptarë në ish Jugosllavi e në vazhdim, lëvrimi i përpunimit të këngëve popullore për kor mori përhapje të madhe. E parë si bazë e faktor për lëvrimin e formave vokale me frzmë popullore, përpunimi i parapriu zhvillimit intesiv të mbarë formave e gjinive të muzikës profesioniste në përgjithësi e asaj vokale e skenike në veçanti.

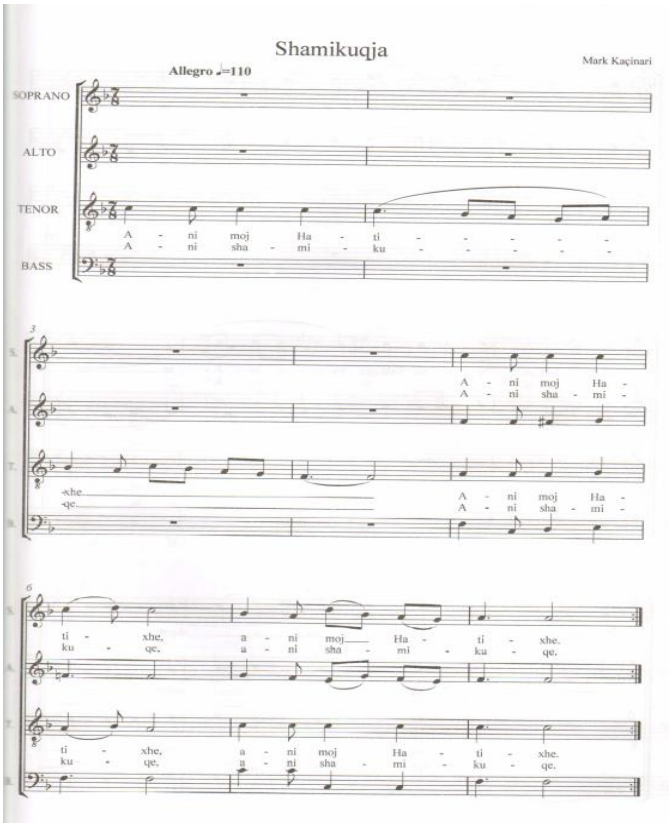
Në këtë proces u përfshinë të gjithë kompozitorët e të gjithë gjeneratave nisur me Lorenc Antonin,Shime Deshpalin,Rexho Mulliqin *(Mullaj*) e në vazhdim. Krijimtaria muzikore që përshin përpunimin e këngëve popullore është e gjërë dhe e larmishme. Në përpunimet e kompozitorëve shqiptarë nga trojet etnike në ish Jugosllavi dallon vëçanërisht përpunimi i këngës qytetare e cila dhe pse ndeshet përgjithësiht në qytetin

shkodrës ka arritur të fitojë qytetarnë dhe nee disa qytete të Kosovës e veqqanërisht në Gjakovë e Prizren.Ky fenomen mesa duke ka ardhur përmes marëdhënieve të ndërsjellta që kanë patur historikisht këto qytete me Shkodrën. Përpunimet si formacion zanor paraqiten të shumë llojëshme.Atyre u paraprinë përpunimet për formacione korale të cilat dominojnë në lëvrimin e këtij lloi e krahas tyre kompozitorët krzesisht kosovarë kanë përpunuar dhe shumë këngë popullore për zë *(Solo)* me shoqëpërim formacionesh të ndryshme instrumentale.

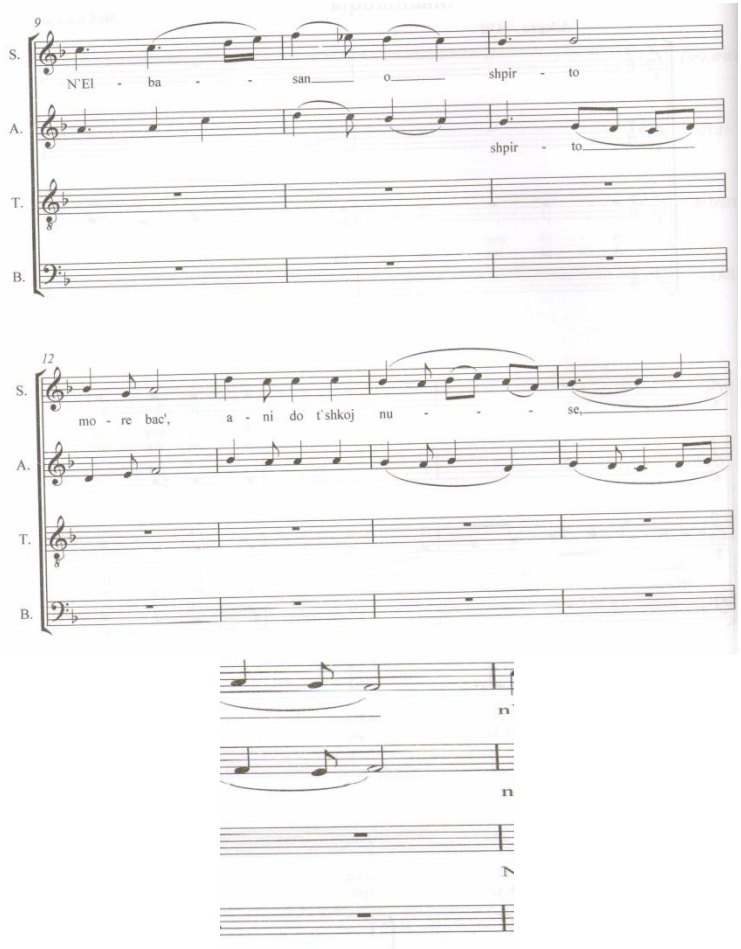
Për një vështrim më profesional e në kërkesë të punimit të kësaj teze,përmes një seleksionimi, kemi përzgjedhur disa prej përpunimeve të këngëve popullore për kor a-capella në të cilat dallojnë më qartë rrënjët popullore e shprehjet kombëtare.

Përpunimi *"Shamikuqja"* realizuar nga kompozitori Mark Kaçinari për kor miks *(meshkuj & femra) a-capella,* është një ndër më përfaqësuesit e llojit, e krahas dhe një nga modelet që veçohet për përdorimin e një gjuhe sa të pasur aq dhe profesionale.

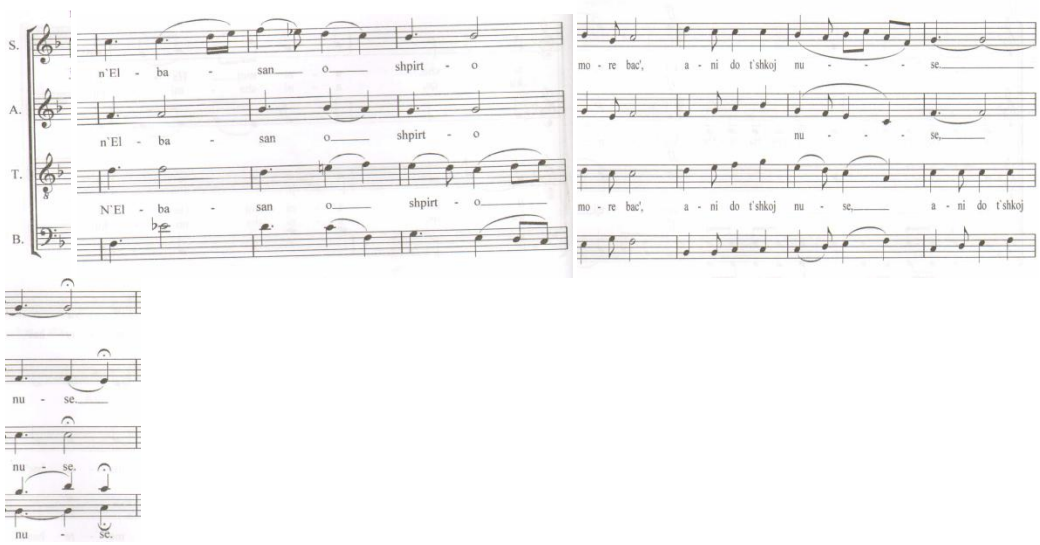
Pjesa e parë e këngës – strofa *"Allegro"* është e vendosur në tonalitetin Fa maxhhor e në metrin 7/8.*Ajo* përsëritet dy herë me të njëjtën strukturë në mënyrë statike e shtrihet në tetë masa që ndahen në dy fjali simetrike me nga katër masa secila.Në masat 1,2,3,4, citohet lënda melodike e këngë autentike popullore e cila përcillet nga zëri i tenorit.Në masat 5,6,7,8, melodia vjen paksa më e zhvilluar dhe përcillet nga zëri i sopranit i cili shoqërohet dhe nga tre zërat e tjerë alt,tenor e bas në funksion harmonik. Në lëvizjen e dytë të masës 5 vërehet një element zhvillues që përfaqësohet nga një shmangie e përkohëshme përmes vendosjes së akordit dominantë për gradin e dytë të tonalitetit F-Durr *(Fa maxhor),* g-mollin *(Sol minor).*



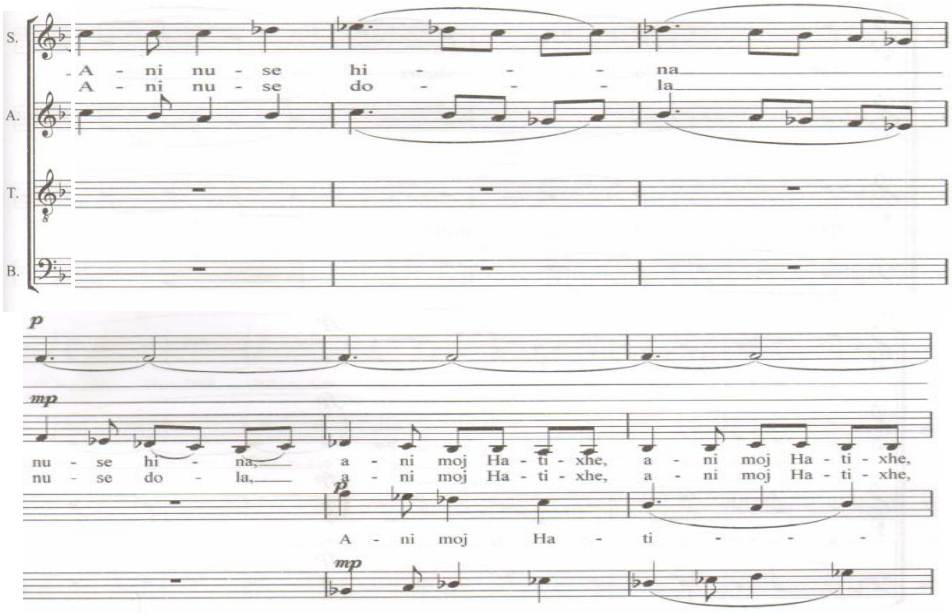
Pjesa e dytë e këngës ,refreni si gjatësi është simetrik me strofën.Ai shtrihet në tetë masa të cilat gjithashtu përsëriten dy herë por të harmonizuara ndryshe.Në tëtë masat e para të refrenit aktivizohen zërat e sopranit dhe altit, ndërsa në përsëritje të tij vjen e dinamizohet. Ai përbëhet nga dy fjali me nga katër masa secila dhe përcillet fillimisht nga zërat e sopranit dhe altit..Në masat 1,2, vërehet një zhvillim në zërin e sopranit përmes alterimit në masën 2 të notës *"Mi"* në *"Mi b",* ndërsa në masën 3 del në dukje një element me karakter përpunues në zërin e altit.Katër masat e dyta të refrenit zhvillohen natyrshëm duke kadencuar në mënyrën karakteristike të këngëve popullore qytetare *(F dur-gmoll).*

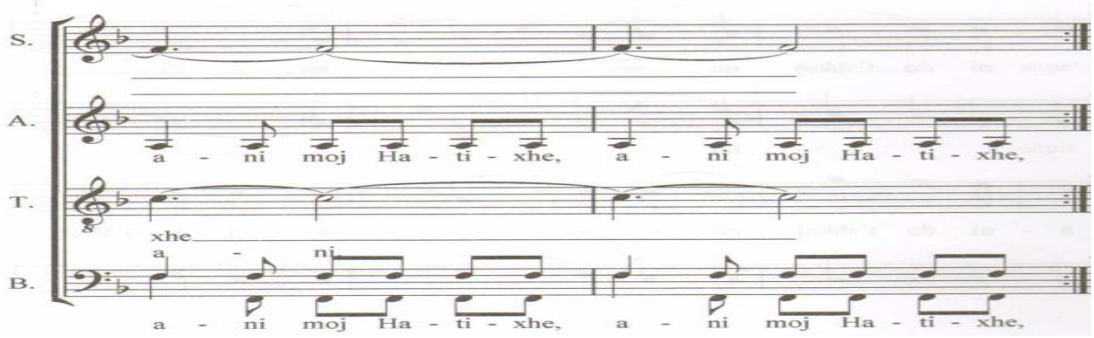


Në vazhdim në përsëritjen e tij prej tetë masash, përcillet nga gjithë formacioni koral *(SATB),* ku zëri i sopranit udhëheq melodinë e këngës në mënyrë statike si në përcjelljen e parë, ndërsa zërat e tjerë e shoqërojnë harmonikisht me struktura akordike.Në përsëritjen të refrenit, dinamizmi krahas aktivizimit të gjithë formacionit katërzanor *(SATB),* vjen i realizuar dhe përmes elementëve përpunues imitativë që përcillen nga zëri tenorit dhe basit në masën 11, 15,16.

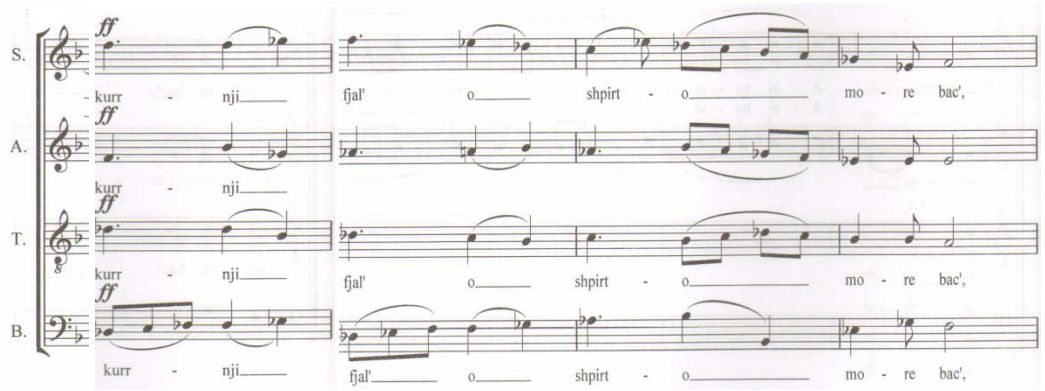


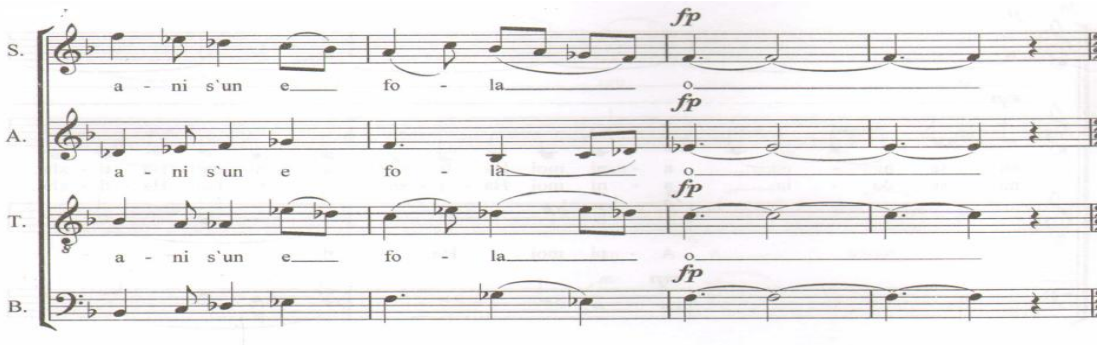
Në vazhdim pas refrenit është vendosur lënda muzikore e strofës por tashmë e transformuar përmes përpunimit të saj.Në katër masat e para përcillet nga sopranot e altot ndërsa në katër masat e dyta është i aktivizuar i gjithë formacioni koral.Në këtë pjesë të përpunimit, melodia e këngës e përcjellë nga soprani, zhvillohet përmes alterimesh të tingujve Re b,Mi b, Sol b *(Des,Es,Ges)* të cilët vazhdojnë të jenë të pranishëm dhe në katër masat e dyta në zërat e tenorit e basit që në këtë segment të përpunimit aktivizohen krahas sopranit e altit.Këto tetë masa përsëriten dy herë duke ruajtur tingëllimin e përgjithahëm popullor.Në dy masat e fundit të pjesës së parë përmes akordit Dominantë për Si bemol maxhorine pregatitet segmenti i fundit i pjesës së parë të përpunimit.





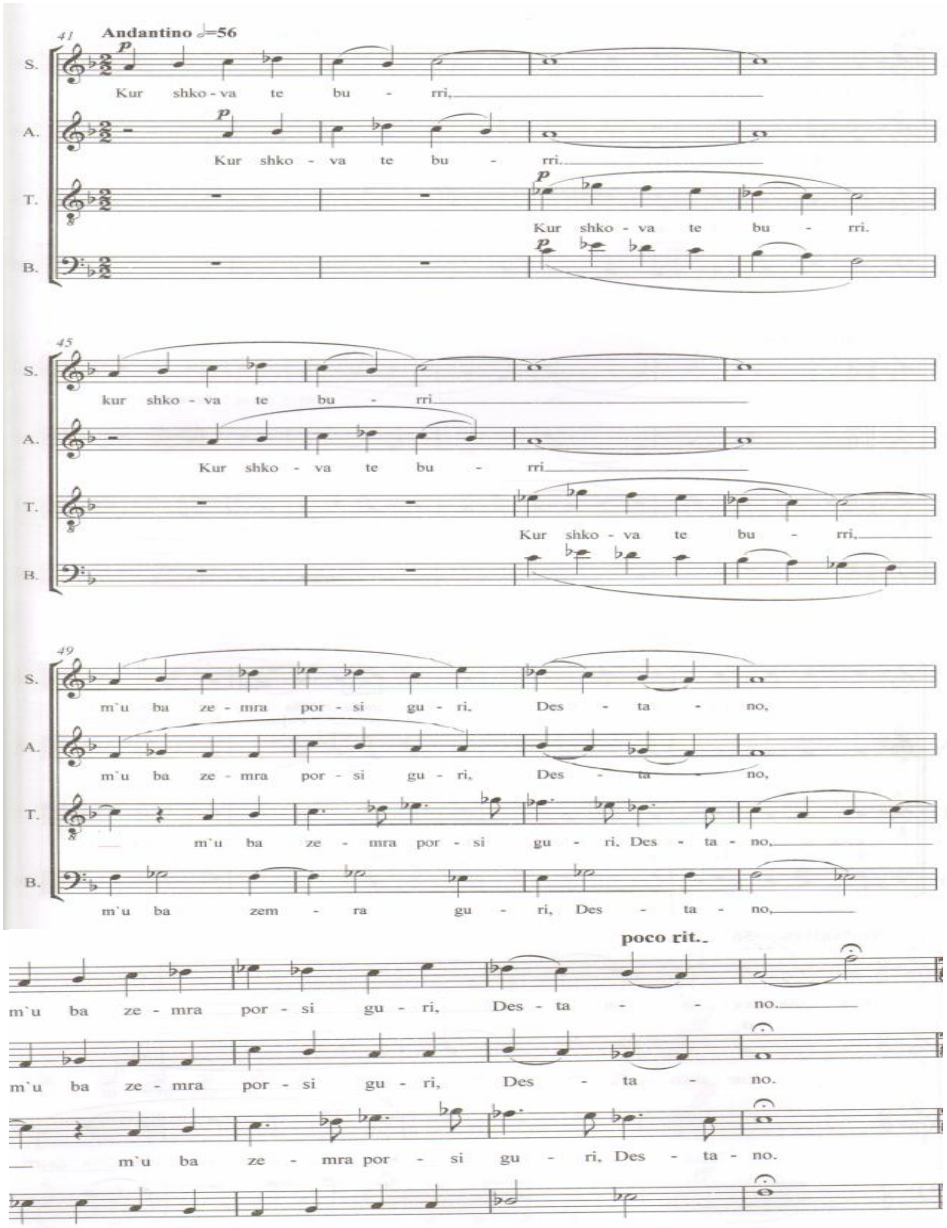
Segmenti i fundit i pjesës së parë shtrihet në tetë masa dhe është i vendosur në tonalitetin Si bemol maxhor.Ky segment përcillet nga i gjithë formacioni koral duke ruajtur alterimet e tingujve re,mi,sol,la *(Des,Es,GesAs).*Segmenti i fundit fuzionalisht paraqitet i fuqimësh e krijon një kontrast të dukshëm me pjesët para ardhëse të përpunimit.Në masën 5,6 të tij në zërin e tenorit del në pah një qelizë imitative.



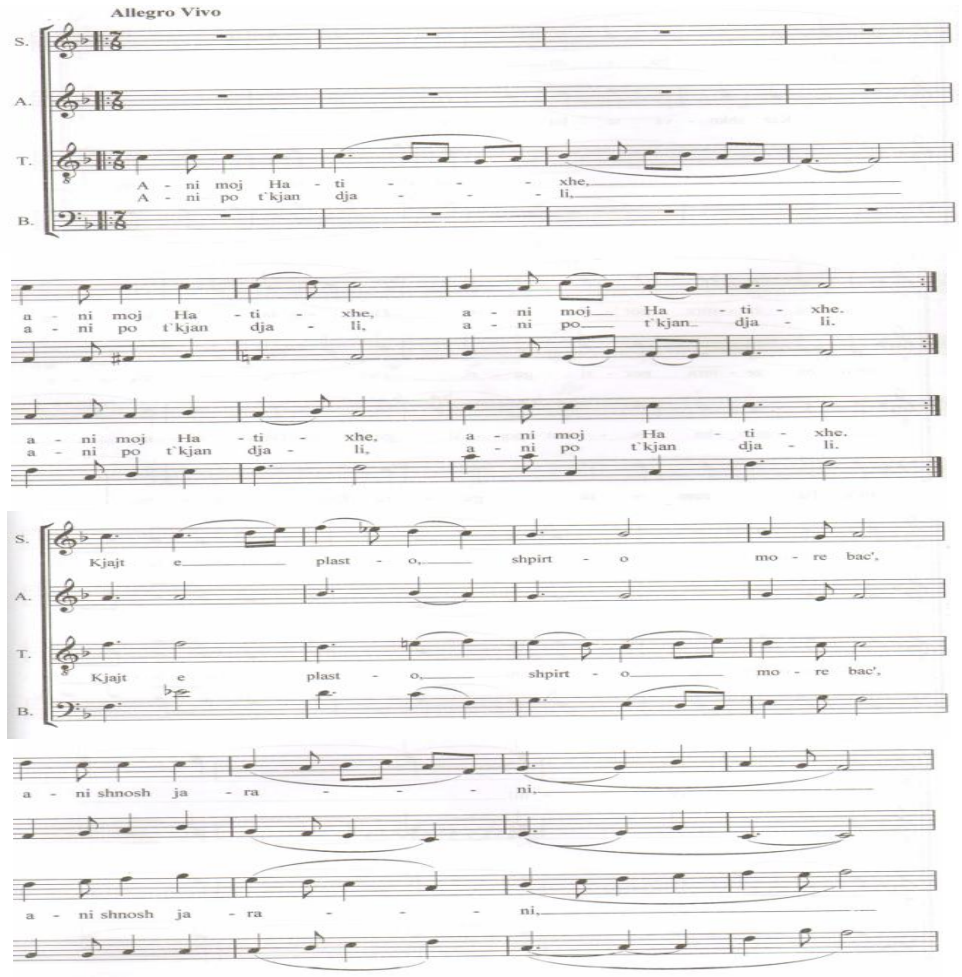


Pjesa më poshtë *"Andantino"* në metrin 2/2 është e vendosur në tonalitetin Fa maxhor e shtrihet në 16 masa.Kjo pjesë zë vendin e midisit në përpunim. Masat 1,2, të fillimit të saj shtjellohen në formën e Kanonit ndërsa 3,4, bashkohen me to zërat e tenorit dhe basit të vendosur në tercore.Të ktër këto masa në vazhdim përsëriten në formë statike.Në pjesën e dytë të midisit masat 9,10,11,12,13,14,15,16 pjesa kundërvënëse e

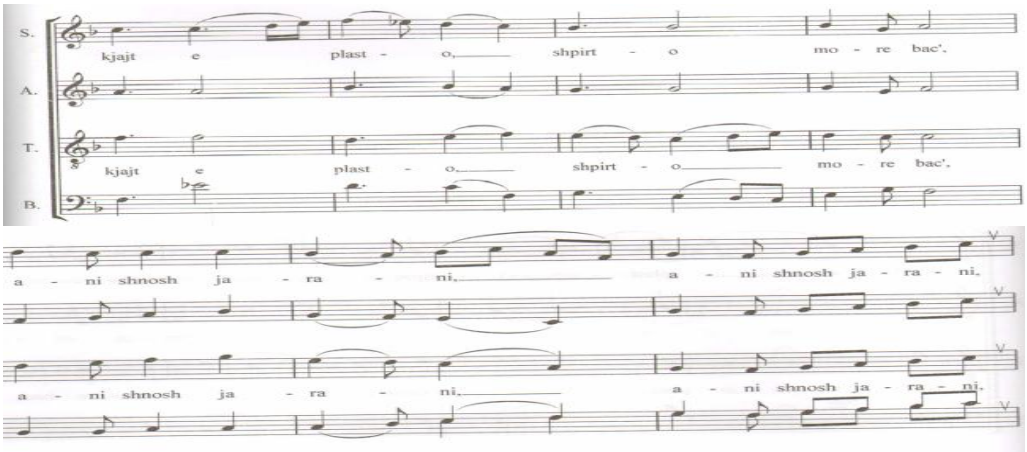
Kanonit kalon në zërin e tenorit, ndërsa soprani me altin janë vendosur në marëdhënie tercore.Në masën 15,16,përmess poco rit..mbyllet midisi duke përfunduar në tonalitetin kryesor Fa maxhor pa tercë.Në midis krijohet një kontrat i dukshëm me pjesët anësore të përpunimit.Pavarësisht kësaj ai përmban bulëza me dukuri intonative popullore.



Fill pas midisit nis repriza e përpunimit në lëvizjen *"Allegro Vivo"* në tonalitetin kryesor Fa maxhor e në metrin 7/8.Pjesa e parë e reprizës *(Strofa)*, shtrihet në 8 masa të cilat përsëriten në mënyrë statike.Ato në vështrim intonativ e si strukturë janë të njëllojta me 8 masat e para të segmentit të parë të përpunimit.

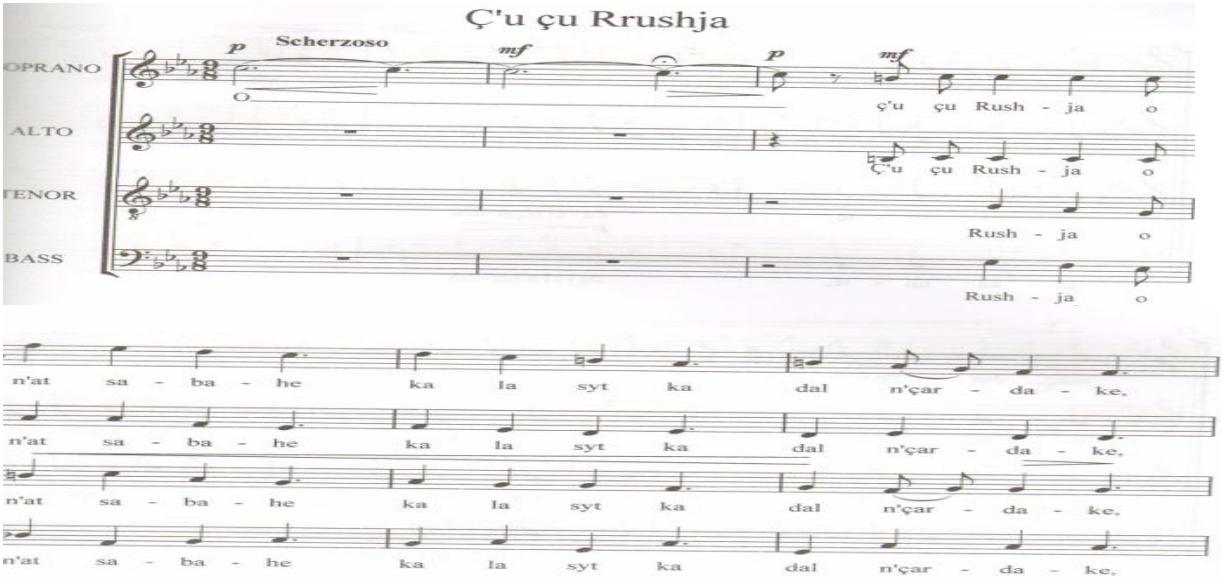


Dhe pjesa në vazhdim ,refreni në reprizë, vjen me të njëjtën strukturë meloritmike se dhe në pjesën e parë të përpunimit por në ndryshim me të, ai përcillet nga i gjithë formacioni koral.Në tre masat e fundit të reprizës fill pas refrenit vjen një shtesë kandeciale e cila formon një zhvillim fuzional kulmor.

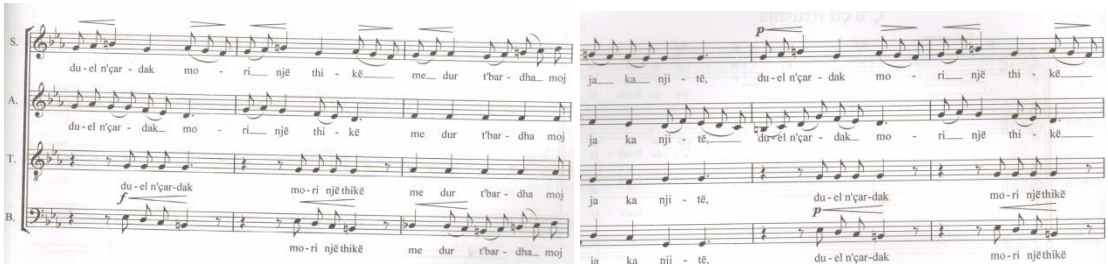


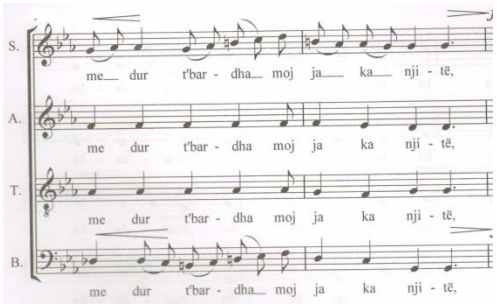
Kompozitori Mark Kaqqinari përmes strukturimit të formës, mjeteve polifonike e pedalit, krahas që ruan origjinalitetin e tingëllimit popullor por shfaq dhe cilësi artistikisht të reja e me ngarkesa emocionale.

Përpunimi në vazhdim i këngës *"Çu, Çu Rushja"* për formacion koral miks a-capella realizuar nga kompozitori Rauf Dhomi, mbështetet në këngën autentike popullore qytetare shkodrane me të njëjtin emër. Intonativisht është i vendosur në tonalitetin Do minor, në lëvizjen *"Schezosso"* e në metrin popullor 9/8 *(4/8 dhe 5/8).*Pas dy masave të pedalit vendosur në primën e tonikës në zërin e sopranit, në masat 3,4,5,6, është e disiplinuar melodia e këngës popullore e cila përcillet nga soprani i shoqëruar nga tre zërat e tjerë *(A,T,B)* me struktura harmonike të vendosura vertikalisht.Melodia e këngës është në formën e citimit autentik të këngës popullore me të gjithë karakteristikat e saj.Kjo pjesë e përpunimit përmes fuzionalitetit sonor,lëvizmshmërisë e akordikës së pasur , përcjell një atmosferë brilante
me ngjyrë optimiste.



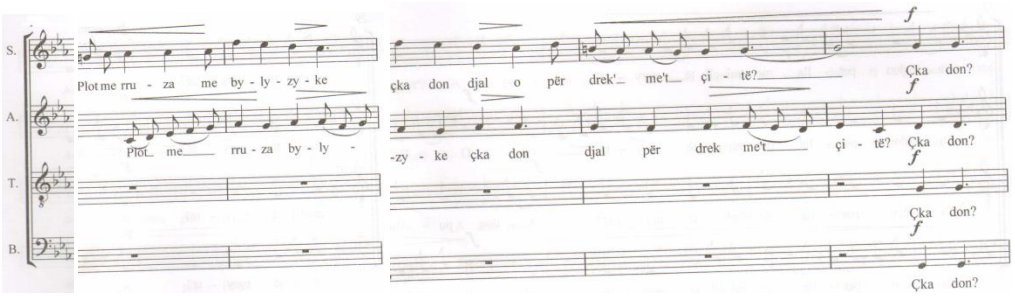
Pjesa në vazhdim e shtrirë në 8 masa, përfaqëson përcjellsën e këngës popullore.Në këtë segment aktivizohet i gjithë formacioni koral.Melodia ushëhiqet nga zëri i sopranit ndërsa tre zërat e tjerë e shoqërojnë me elementë përpunues imitativë gjat gjithë gjatësisë. Bulëzat imitative në këtë pjesë të përpunimit si elementë profesionalë, krahas frymës popullore,ndikojnë potencialisht dhe në kualitetin artistik të krijimit.



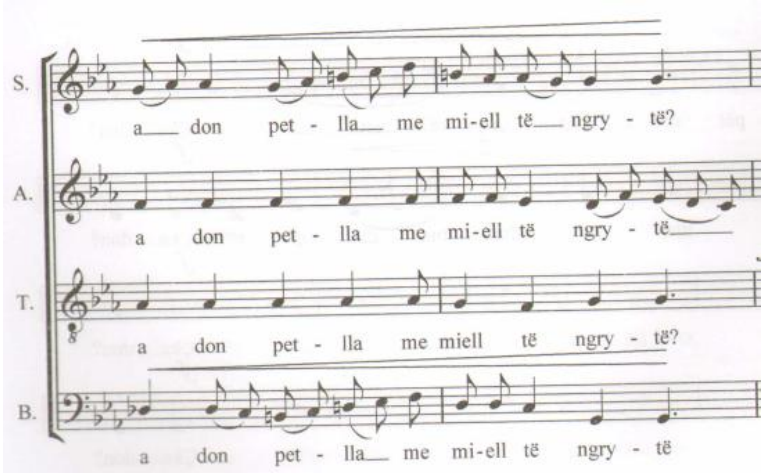


Në përfundim të përcjellëses janë të shtuara 4 masa të cilat shërbejnë për ta lidhur atë me përsëritjen e pjesës së parë të përpunimit që analizuam më lart. Pjesa e parë në këtë segment paraqitet me të njëjtën strukturë meloritmike si në fillim të krijimit, duke iu shtuar në përfundim një masë e cila shërben si lidhëse me përsëritjen fillimit.

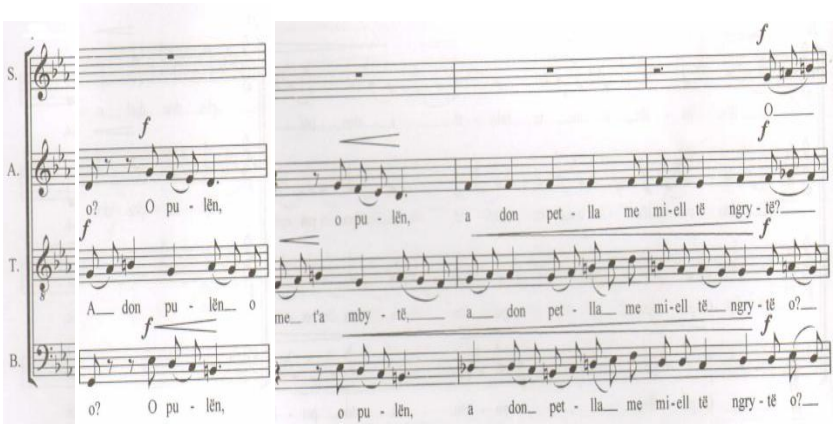
Përsëritja e pjesës së parë të përpunimit në këtë segment paraqitet me të njëjtën strukturë meloritmike duke iu shtuar në përfundim një masë me funksion lidhës me përcjellsen.Kjo masë harmonikisht është vendosur në Dominatë pa tercë.



Përcjellësja në këtë segment të përpunimit, shtrihet në 8 masa me të njëjtët elementë përpunues si dhe në fillim të krijimit.

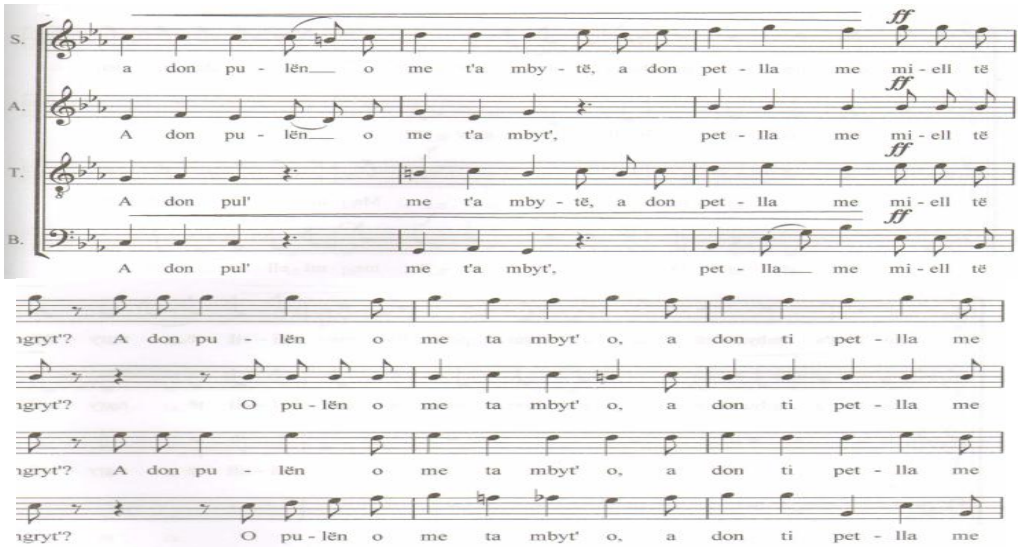


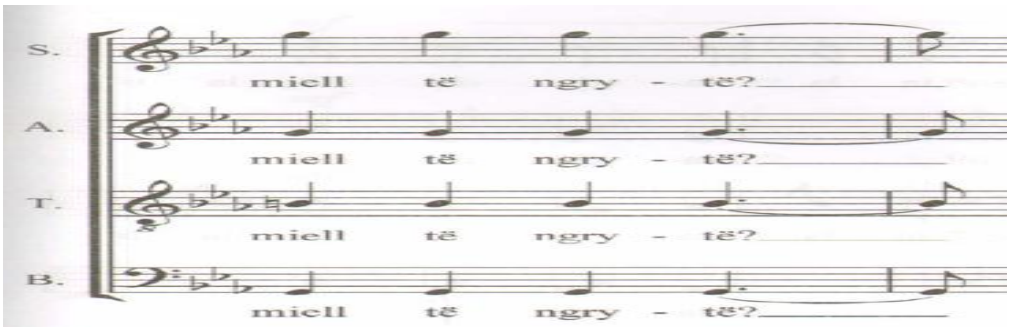
Melodia është e vendosur në zërin e tenorit dhe shoqërohet me bulëza imitative të përcjella nga alti dhe basi.



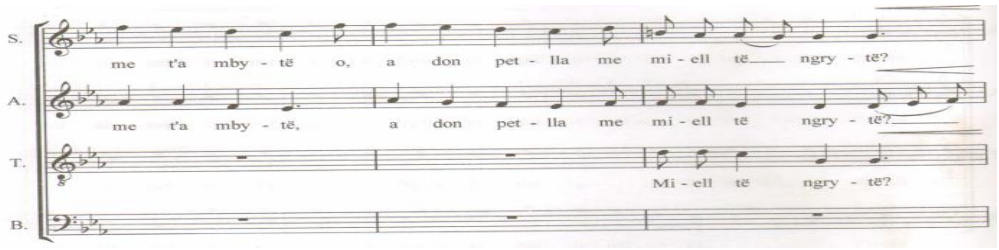
Pjesa më poshtë në vazhdim,përbën midisin e përpunimit dhe ka karakter përgjithësisht zhvillues.Ajo përcillet nga i gjithë formacioni koral me vendosje akordike vertikale.

Midisi pavarësisht se në shikim të parë duket si lëndë e re, në brendi të tij përmban elemnetë që rrjedhin nga melodia autentike me të gjithë karakteristikat e saj popullore.Pjesa e parë e midisit shtrihet në 8 masa që kontrastojnë emocionalisht me pjesët paraardhëse duke sjellë një zhvillim në rritje.

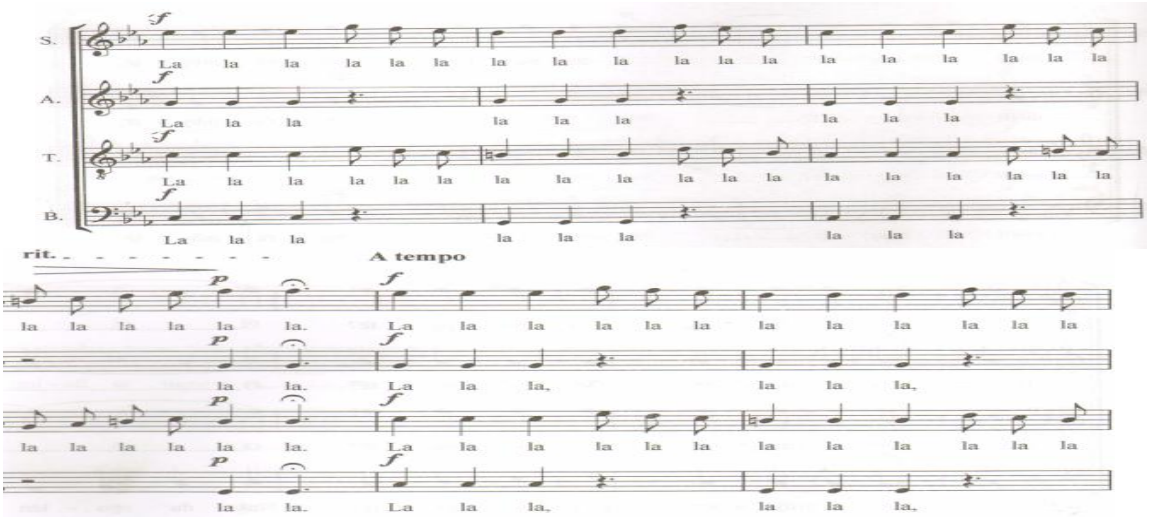




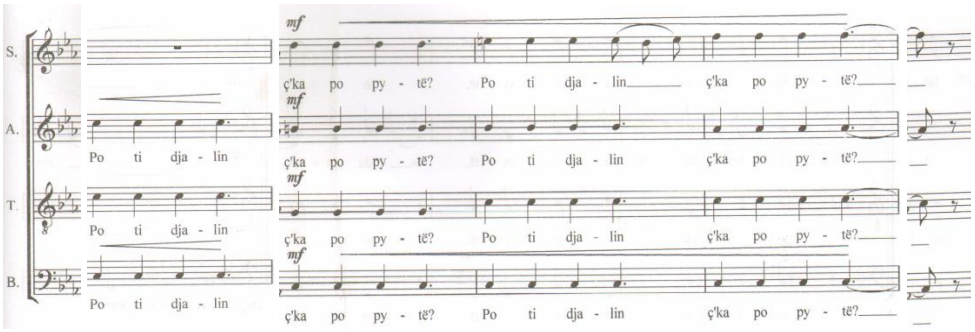
Pjesa në vazhdim prej 8 masash është zhvillim i mëtejshëm i segmentit të parë të midisit por ndryshe nga ky, përmban elementë kontrapuntistikë imitativë, të cilët dallohen në ndërthurjen zanore mes tenorit e basit në masat 4,5,8 të këtij segmenti.Ndër kohë zëri i sopranit citon bulëza melodike përfaqësues të pjesës së parë të përpunimit ,të cilat janë të vendosura në masat 2,3,4 dhe 6,7,8, të pjesës më poshtë.



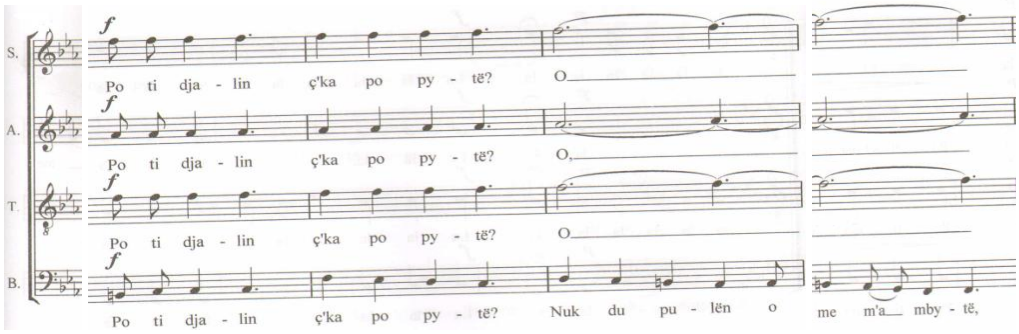
Në vazhdim të midisit kompozitori aktivizon një citim nga këngë tjetër popullore qytetare shkodrane e cila intonativisht e metrikisht afron me lëndën melodike të përpunimit.Ky segment me prirje zhvillimore në tingëllim të përgjithshëm rezaton nota entuziaste.Në përfundim në masën 8 kadencon si në masën e fundit të përcjellësesë së kënghës.



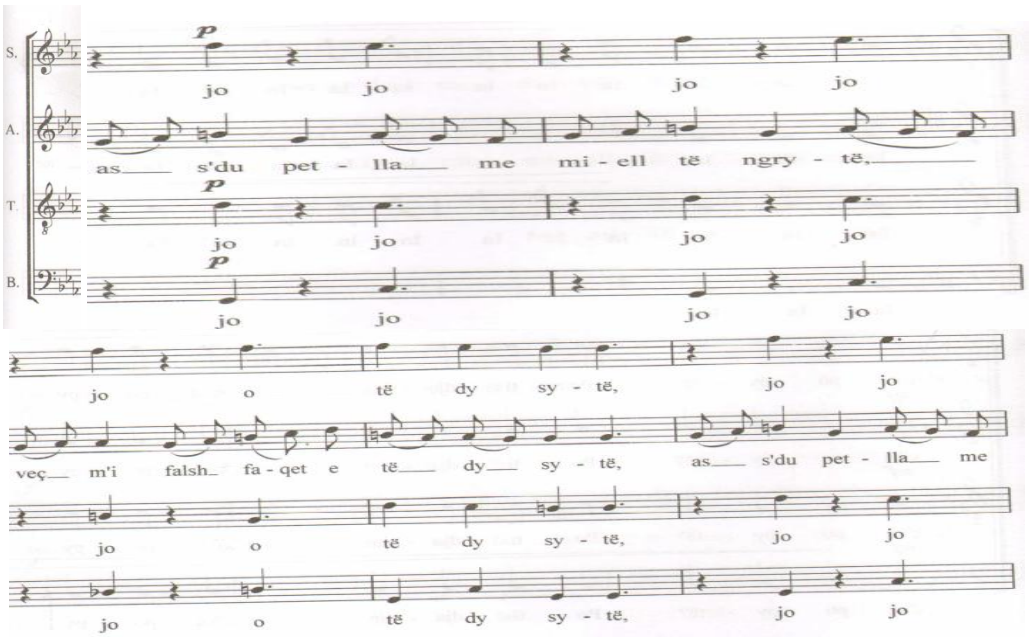
Në vijim pjesa më poshtë e midisit përfaqëson një zhvillim të mëtejshëm i cili shërben për të lidhur midisin me reprizën e përpunimit.



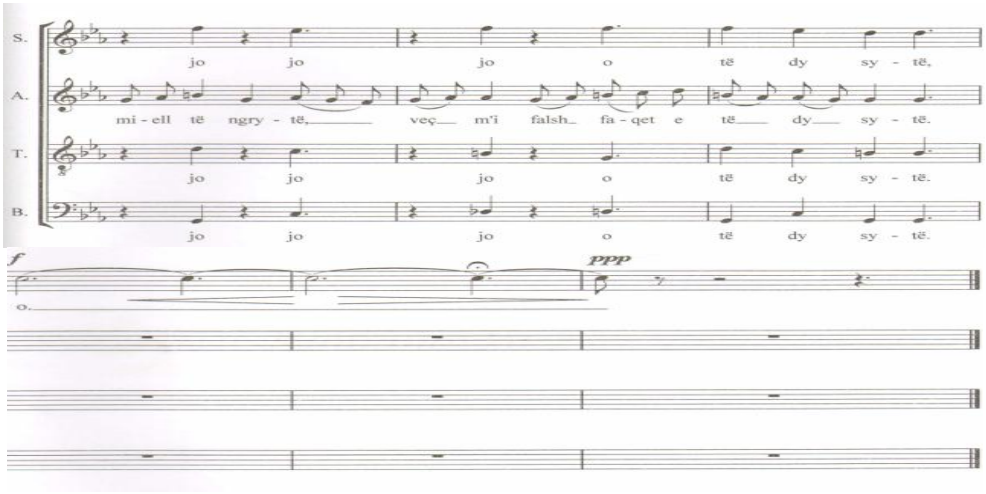
Repriza e paraqitur më poshtë vjen e dinamizuar.Melodinë në reprizë e përcjell zëri i basit në masat 1,2,3,4, në ndryshim me paraqitjen e parë të saj në zërin e sopranit, e krahas kësaj dukurie, në zërat e sopranit dhe tenorit spikat fuqishëm një bulëz melodike që rrjedh nga lënda melodike e pjesës zhvilluese të midisit.



Në vazhdim të reprizës në masat 5,6,7,8,9,10,11,12,citohet përcjellësja e këngës popullore e cila udhëhiqet nga zëri i altove, ndërsa soprani,tenori e basi e shoqërojnë atë në lëvizjet e buta të masës muzikore me vendosje akordike vertikale e me ndonjë alterim në disa prej tingujve akordikë.



Në tre masat e fundit të reprizës e krejt përpunimit kompozitori sjell në vëmëndje masat hyrëse të fillimit ku zëri i sopranit është i vendosur në pedal në primën e tonalitetit përfaqësues-Do minorit(C moll).Përmes kësaj vendosjeje autori arrin të krijojë një unitet në tërësinë dëgjimore të përpunimit.



Rauf Dhomi në realizimin e këtij përpunimi, shfaq jo vetëm talent e profesionalizëm, por dhe shkallë të lartë njohjeje të artit të këndimit vokalo-koral e veqqanërisht atij popullor shqiptar.

3.2.Harmonizimi i këngës popullore për Kor

Në praktikën krijuese shqiptare për kor, vend të gjerë zë dhe lëvrimi i formave dhe mënyrave harmonizuese për kor. Me harmonizim të këngës popullore kuptohet vendosja e këngës popullore në një nga zërat e korit dhe shoqërimi i saj akordik nga zërat e tjerë.

Harmonizimi i këngëve popullore për kor, është një operacion krijues përgjithësisht më i thjeshtë se përpunimi. Me pak fjalë harmonizimi në marrëdhënie me krijimin popullor duhet të konsiderohet si qëndrimi më i afërt ndaj saj. Kënga popullore që përfshihet në procesin harmonizues ruan të pa cënueshëm tërësinë melodike dhe përmes harmonizimit të saj për Kor, pasurohet e rritet si emocionalisht ashtu dhe fuzionalisht. Bashkëngjitja e strukturave harmoniko-akordike lëndës melodike të këngës popullore përmes zërave koralë, prodhon një aliazh ndërzanor shumëtimbror me koloristikë të larmishme.

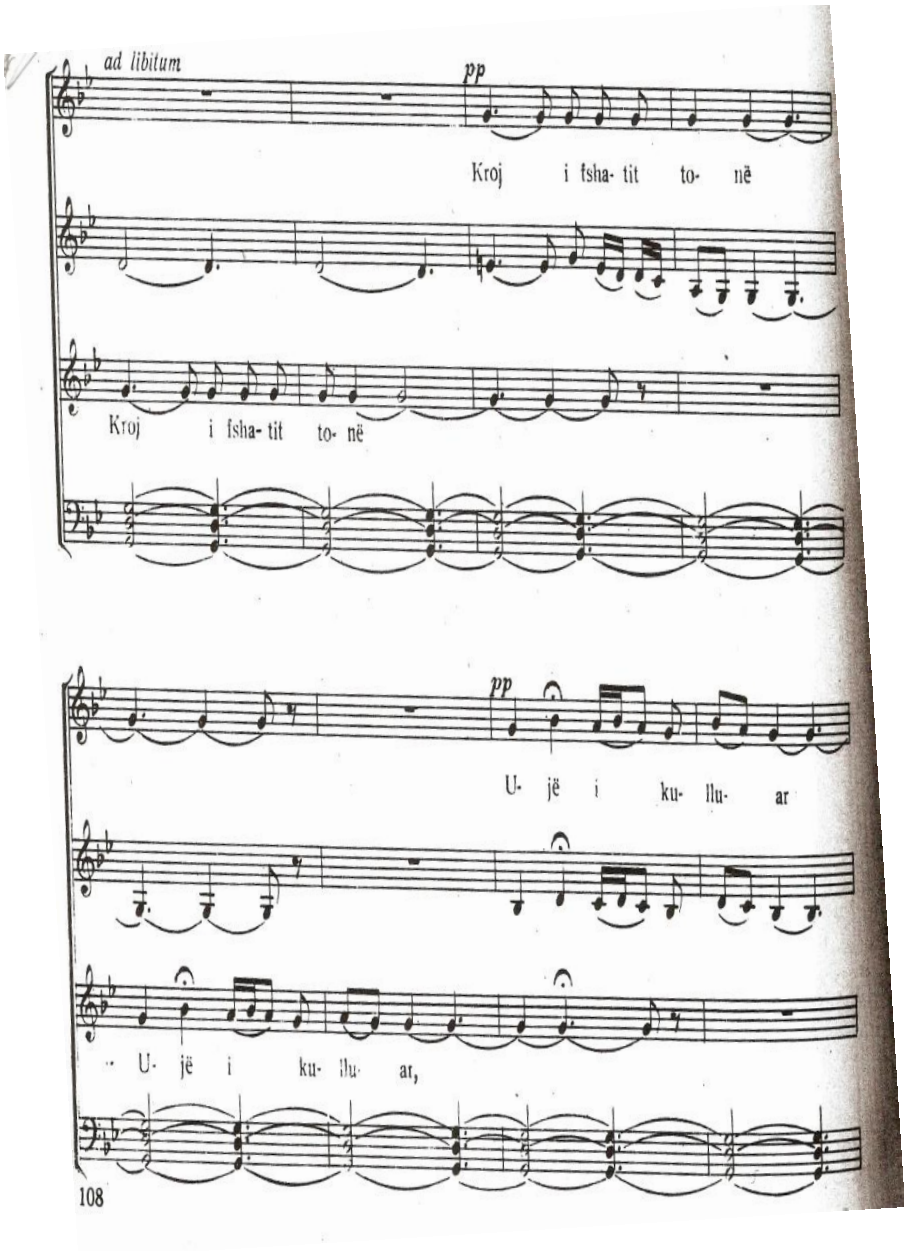
Harmonizimet e këngëve popullore për kor, gjejnë shtrirje të gjerë në krijimtarinë muzikore të kultivuar e përmes veprimtarive korale ato kanë fituar përhapje të madhe krahasuar me përpunimet për Kor. Krahas kësaj përpunimi i këngëve popullore për kor kërkon njohuri muzikore më të specializuara dhe kualifikim më të thelluar nga ana e kompozitorëve, gjë që jo të gjithë krijuesit tanë kanë mundur që ta sigurojnë. Pavarësisht nga sa shtjelluam, duhet që të theksojmë se si përpunimi ashtu dhe harmonizimi i këngëve popullore për formacione të ndryshme korale i parapriu kultivimit të muzikës sonë vokale. Si procese krijuese ato përfaqësojnë një nga etapat më të rëndësishme në historinë zhvillimore të muzikës vokale kombëtare e veçanërisht të asaj vokalo-korale. Që të dyja si përpunimi ashtu dhe harmonizimi kanë qënë në vazhdimësi në fokus të punës krijuese të kompozitorëve shqiptarë.

Shumë nga titujt e përpunimeve dhe harmonizimeve të këngëve popullore për formacione apo grupe korale, mbajnë autorësinë e firmave më të kualifikuara dhe më përfaqësuese në muzikën tonë kombëtare. Mes tyre K.Kono, K.Trako, Ç.Zadeja, T.Daija, T.Harapi,Gj. Simoni, M.Vako, E.Sinaetj. në Shqipëri dhe L.Antoni, V.Gjini, M.Kaçinari, R.Dhomi, R. Rudi etj. në Kosovë, janë nga kompozitorët më kontribues në lëvrimin e gjinisë së përpunimeve e harmonizimeve për formacione të ndryshme korale.

3.2.1.Harmonizime për kor të kompozitorëve shqiptarë

Për analizë, si shembuj të harmonizimeve të këngëve popullore për formacione të ndryshme korale përmes një seleksionimi , mes tyre jemi munduar të përzgjedhim krijime artistikisht të cilësishme.

Më poshtë kemi shkëputur tetë masa nga harmonizimi i këngës popullore "*Kroj i fshatit tonë"*, punuar nga kompozitori Kostandin Trako, për kor mikas a-capella.



Autori i harmonizimit përdor pedalin e tejzgjatur në zërin e basit të vendosur në formë vertikale (sol- Re- sol), dhe para se të paraqesë lëndën burimore të këngës që udhëhiqet nga soprani, në dy masat e para të *"ad libitum",* citon bulëzën e dy masave të para të këngës popullore, të cilën ia beson për ta përcjellë zërit të tenorit *(Shih tekstin në pentagramin Nr.4. të partiturës me vargun:kroi i fshatit tonë. S.T.).*

Kjo bulëz muzikore e shkëputur dhe cituar nga kënga autentike popullore, veç të tjerash përcakton dhe qendrën tonale ku është e vendosur dhe shtjellohet gjithë krijimi i harmonizuar (g-moll).

Soprani që përcjell melodinë e këngës popullore shoqërohet me elementë imitativë nga zëri i altit, e më pas vazhdimi i melodisë kalon te tenori me përcjelljen e togfjalëshit *"ujë i kulluar",* e mandej interpretohet edhe njëherë nga zërat e sopranit dhe altit të vendosur në largësi intervalore Sekste.

Deri në këtë moment harmonizimi qëndron brenda atmosferës popullore, por në këto dy masa të fundit (sopran –alt), marrëdhënia në Sekstë del nga kuadri i përgjithshëm i tingëllimit popullor.

Ndoshta autorin e ka tërhequr konsonanca e sekstave. Pavarësisht kësaj, në harmonizimin e kësaj kënge vërehet një element shumë i rëndësishëm e karakteristik për këngën e Shqipërisë jug-lindore, vendosja e subdominantës maxhore në minor, që në rastin e kësaj kënge përfaqësohet kalimthi nga terca e saj (mi natyral), në masën e tretë të *"ad libitum",* e cila përcillet nga zëri i altove.

Cituam vetëm këtë pjesë të harmonizimit, pasi elementët modalë në harmoninë e saj janë të qarta dhe shtrihen gjatë gjithë harmonizimit dhe në pjesët në vazhdim.

Harmonizimi i Trakos para "*ad libitum"* ka një hyrje prej tetë masash, e cila është e konfiguruar si një përshtypje që rrjedh nga melosi i këngës popullore *"Kroj i fshatit tonë"*. Duke qënë një njohës i mirë dhe i kualifikuar i korit dhe shkrimit për të, kompozitori ka arritur që të performojë një harmonizim të arrirë.

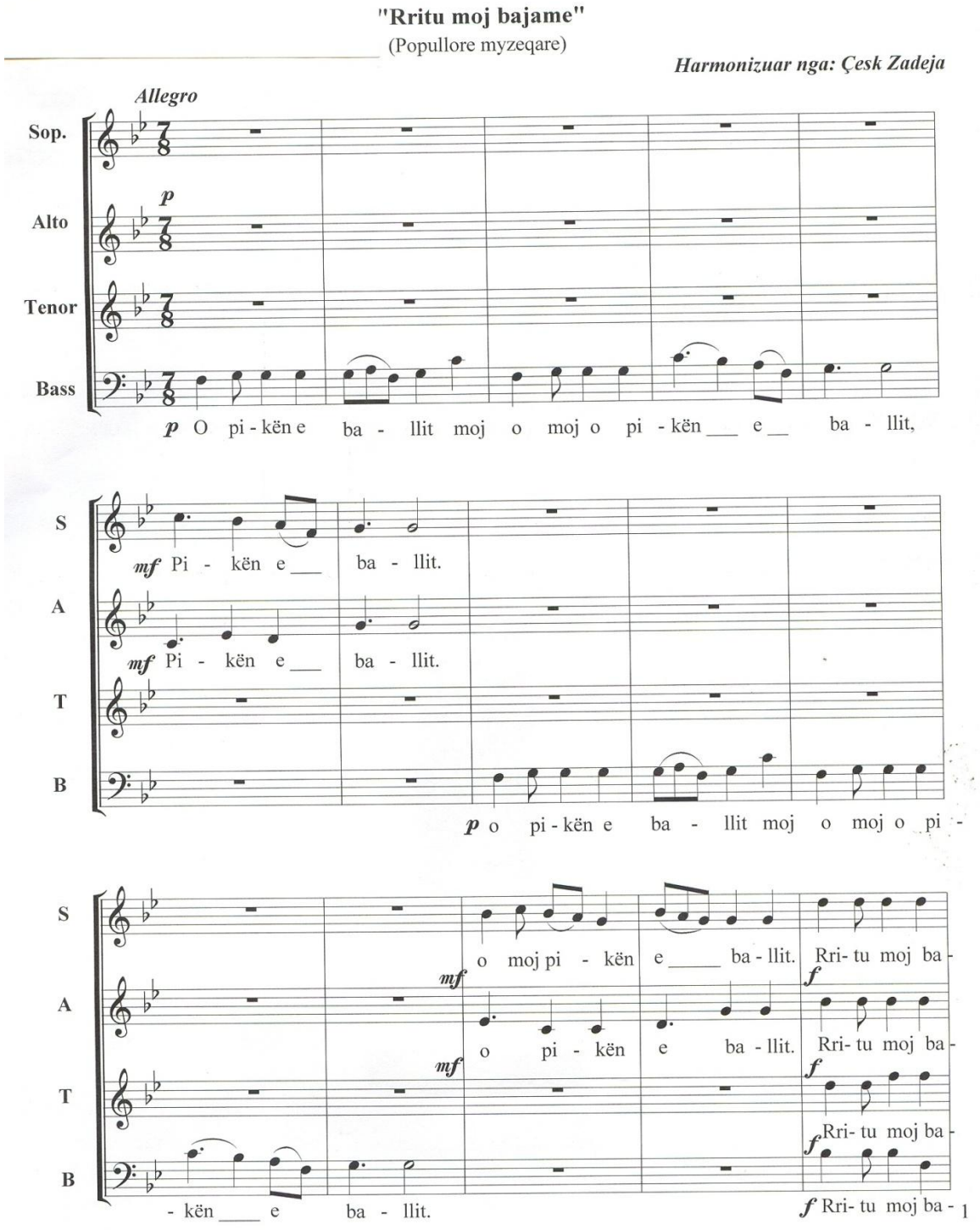
Kënga *"Kroj i fshatit tonë"*, tepër e njohur për dëgjuesin shqiptar sidomos në përiudhën e 50-vjeçarit të dytë të shekullit të kaluar, e interpretuar nga sopranoja e shquar Tefta Tashko Koço ***"Artiste e popullit"*** , me harmonizimin për kor miks nga kompozitori Kostandin Trako, është pasuruar melodikisht, është fuqizuar fuzionalisht dhe në veçanti është rritur emocionalisht.

Arritja e këtij dimensioni ka ardhur përmes harmonizimit mjeshtëror për kor miks a-capella nga kompozitori e dirigjenti Kostandin Trako.

Një prej hamonizimeve të cilësishme artistikisht të kompozitorit Çesk Zadeja për kor miks a-capella, është harmonizimi i këngës popullore myzeqare, *"Rritu moj bajame".*
Në harmonizimin e kësaj kënge kompozitori përmes llogjikës krijuese arrin të na sjellë një produkt muzikor mbresëlënës, ku spikat zhvillimi llogjik i harmonizimit të lëndës popullore.

Fillimisht kompozitori citon të plotë e të pa ndryshuar këngën popullore, përcjelljen e të cilës ia beson zërave të Basit. Ajo shtrihet në 4 masa në metrin 7⁄8.

Në përfundim të katër masave të para kompozitori përsërit dy masat e fundit të këngës, të cilat përcillen në harmonizim dyzanor nga zërat e sopranove dhe altove. Këto dy masa përbëjnë kadencimin përfundimtar të ekspozesë të këngës popullore.

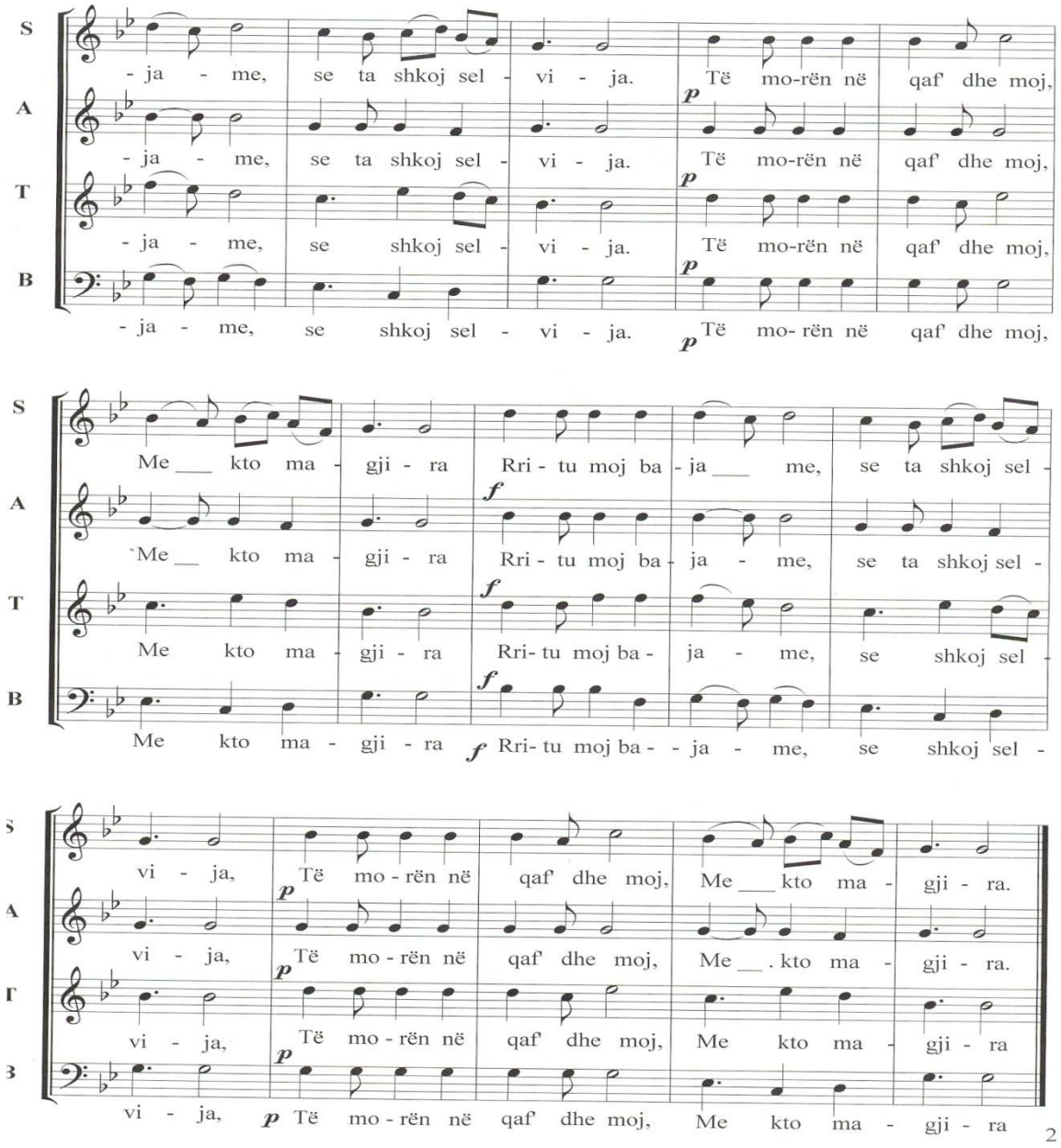


Të gjithë këtë segment, i cili mund të konsiderohet strofë e këngës e përsërit edhe një herë me të njëjtën strukturë zanore.

Më tej pjesa e dytë e këngës-refreni, është një harmonizim tipik koral me akorde vertikale, ku melodia popullore përcillet nga sopranot, ndërsa tre zërat e tjerë altot, tenorët dhe basët janë të vendosur në partiturë në funksion shoqërues.

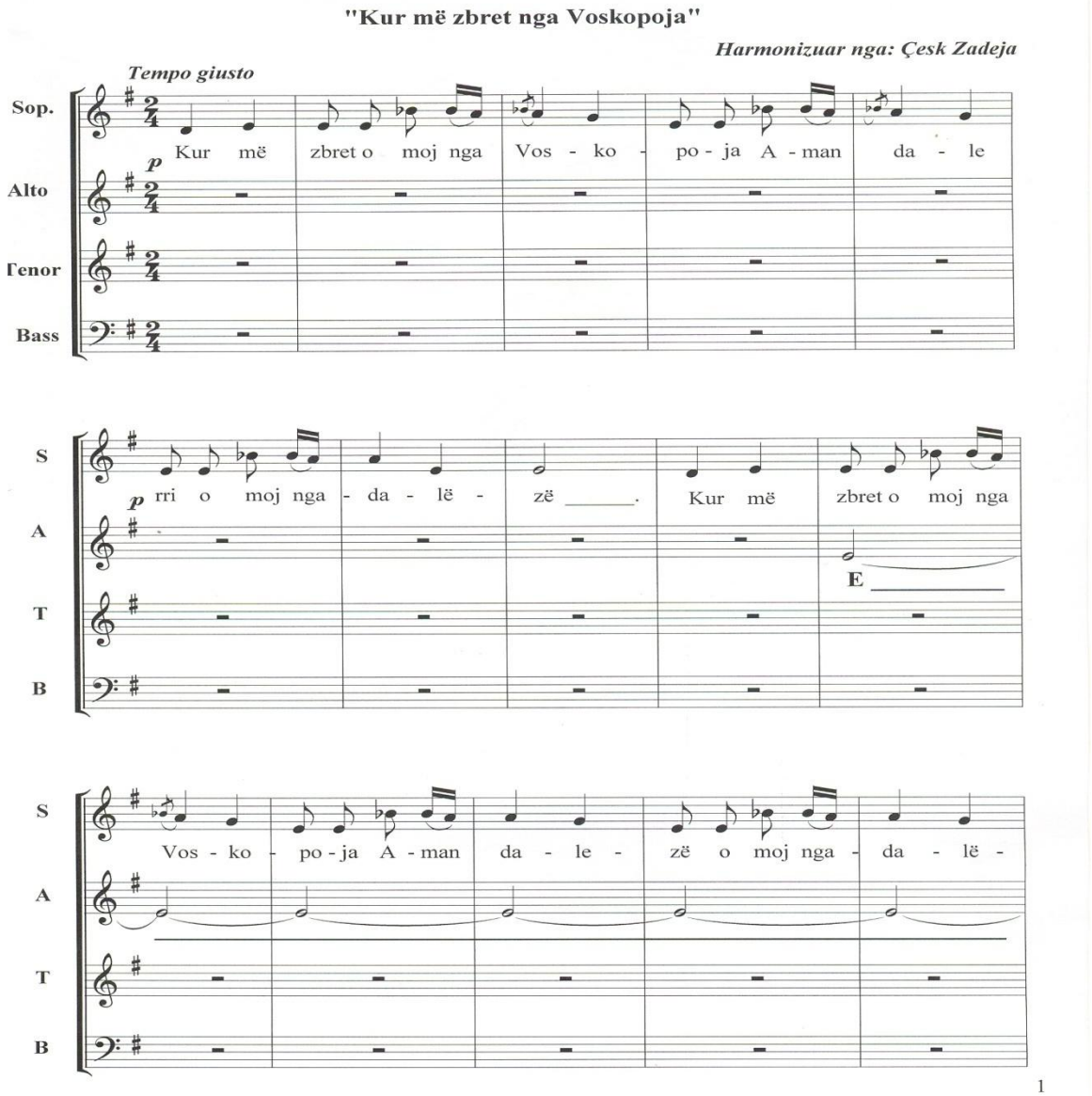
Refreni përsëritet dy herë në mënyrë statike. Kjo mënyrë harmonizimi e Zadesë është nga më tipiket dhe më të përhapurat në këndimin koral. Harmonizimi i saj ruan dimensionin emocional të këngës autentike popullore dhe duke e fuqizuar fuzionalisht përmes harmonizimit të saj me akorde vertikale krijimi fiton cilësi të reja. Në harmonizimin e kësaj kënge kompozitori ruan marrëdhëniet plagale në vështrim harmonik që ka vetë lënda muzikore e këngës popullore.

Ai aktivizon vetëm tre funksione harmonike: tonikë, subdominantë dhe gr. III maxhor. Kështu, pavarësisht kufizimit e ngushtësisë akordike, autori ka arritur që të ruajë ngrohtësinë e këngës autentike popullore myzeqare dhe përmes mjeshtërisë harmonizuese e ka pasuruar atë artistikisht dhe e ka rritur emocionalisht duke na dhënë vlera të reja.



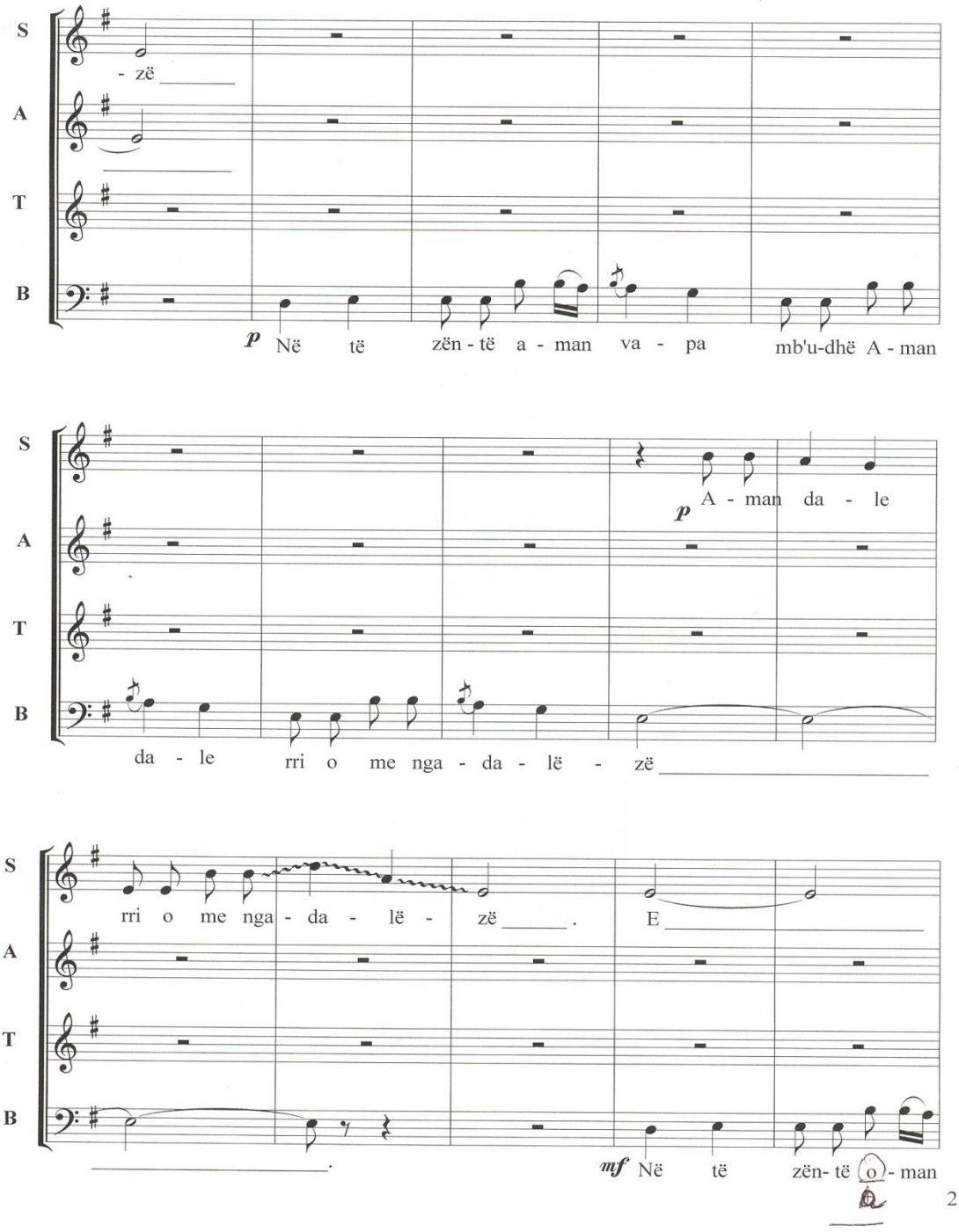
Duhet të nënvizojmë se Zadeja në harmonizimin e këngës myzeqare "Rritu moj bajame" për kor miks ruan besnikërisht marrëdhëniet e pentatonikës (sol, sib, do, re, fa).

Krahas sa shtjelluam më sipër, kompozitori i njohur i gjysmës së dytë të shekullit të kalur dhe përfaqësuesi më i rëndësishëm i muzikës sonë kombëtare deri sot Prof. Çesk Zadeja ka harmonizuar me dhjetëra këngë popullore të cilat janë nga më përfaqësueset e territoreve etnomuzikore shqiptare për formacione apo grupe korale. Një prej harmonizimeve të tij është dhe kënga e njohur e rrethit të Korçës *"Kur më zbret nga Voskopoja".* Edhe në rastin e harmonizimit të kësaj kënge për kor a-capella, kompozitori operon njëlloj si në harmonizimin e këngës që analizuam më lart, por në ndryshim me të në përsëritjen e dytë të këngës nga nga zërat e Sopranos, ai vendos një tingull të mbajtur në formën e një Pedali si pedali në primën e tonikës (e-mol). Përmes vendosjes së Pedalit, kompozitori ka arritur që të orientojë tërësisht harmonizimin për kor të këngës popullore autentike .



Përsëritjen e citimit të këngës popullore, kompozitori e vendos në zërin e basit dhe në përfundim të saj vendos një shtesë kadenciale te zëri i sopranove, e cila s'është gjë tjetër veçse pjesa e dytë e melodisë që i ngjan një imitimi. Kjo shtesë kadenciale merr një zhvillim melodik duke u ngjitur lart për në septimën minore të (e-moll) në notën "Re", e më pas zbret poshtë në primën e subdominantës në noteren "La" e mandej në primën e tonikës në notën "Mi". Këto ngjitje dhe zbritje shoqërohen dhe me një lëvizje në glissado, melizmë që vërehet shpesh në këngët folklorike shqiptare.

Ndërkohë shtesa kadenciale mbështetet nga Pedali në zërin e Basit.

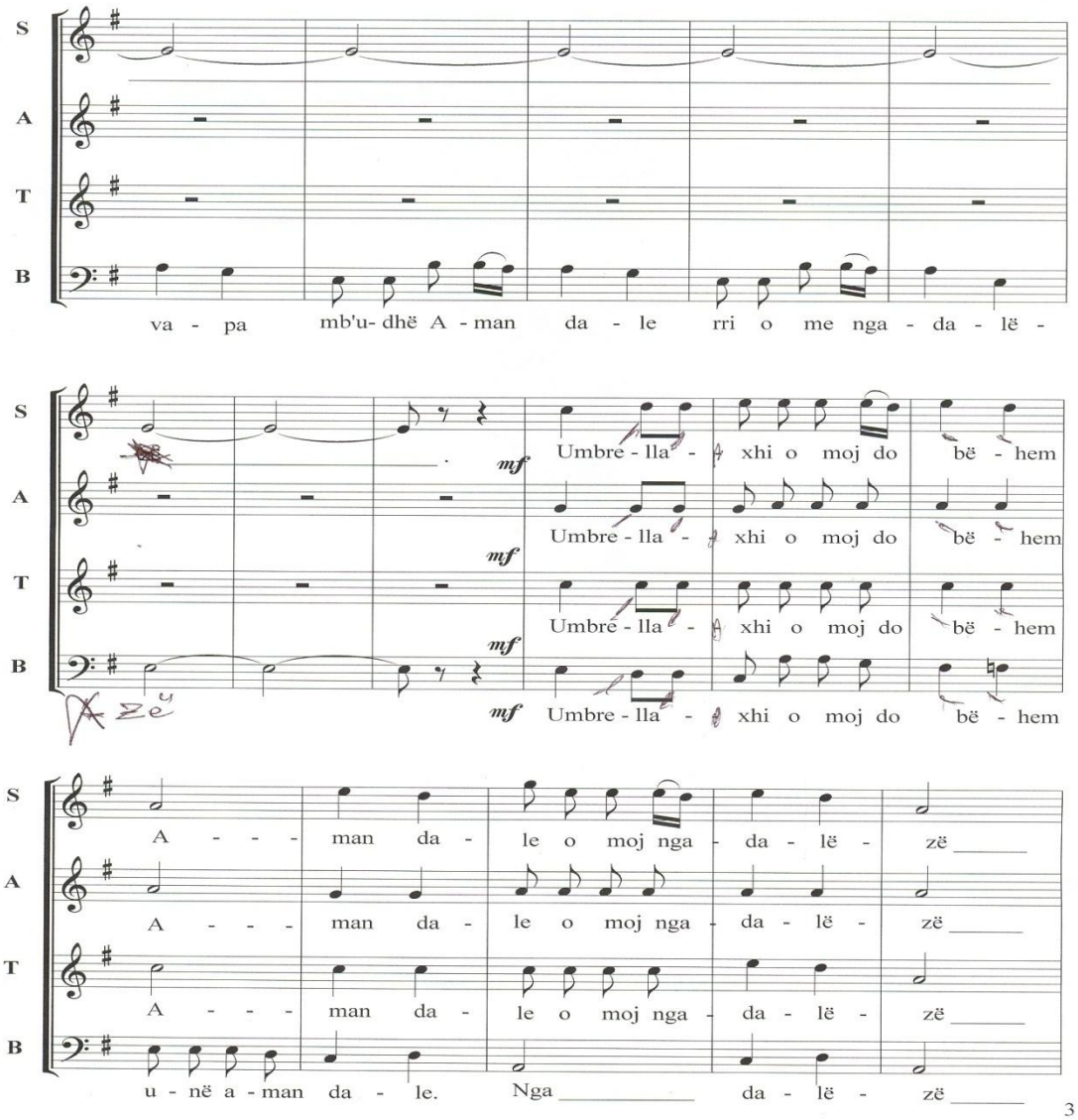


Në vazhdim citimi i këngës popullore kalon në zërin e basit i shoqëruar nga pedali i tonikës, që tashmë kompozitori e vendos në zërin e sopranove.

Kështu, kompozitori gjatë këtij parashtrimi, krahas elementit harmonizues (pedalit), ka arritur të krijojë një hapësirë zhvillimore te melodia e këngës duke e ngritur atë më lart dhe duke krijuar një kulminacion të vogël brendapërbrenda këngës. Ky zhvillim (shtesa kadenciale), e thyen monotoninë e paraqitjes të përsëritshme të lëndës muzikore që përmban kënga popullore *"Kur më zbret nga Voskopoja".*

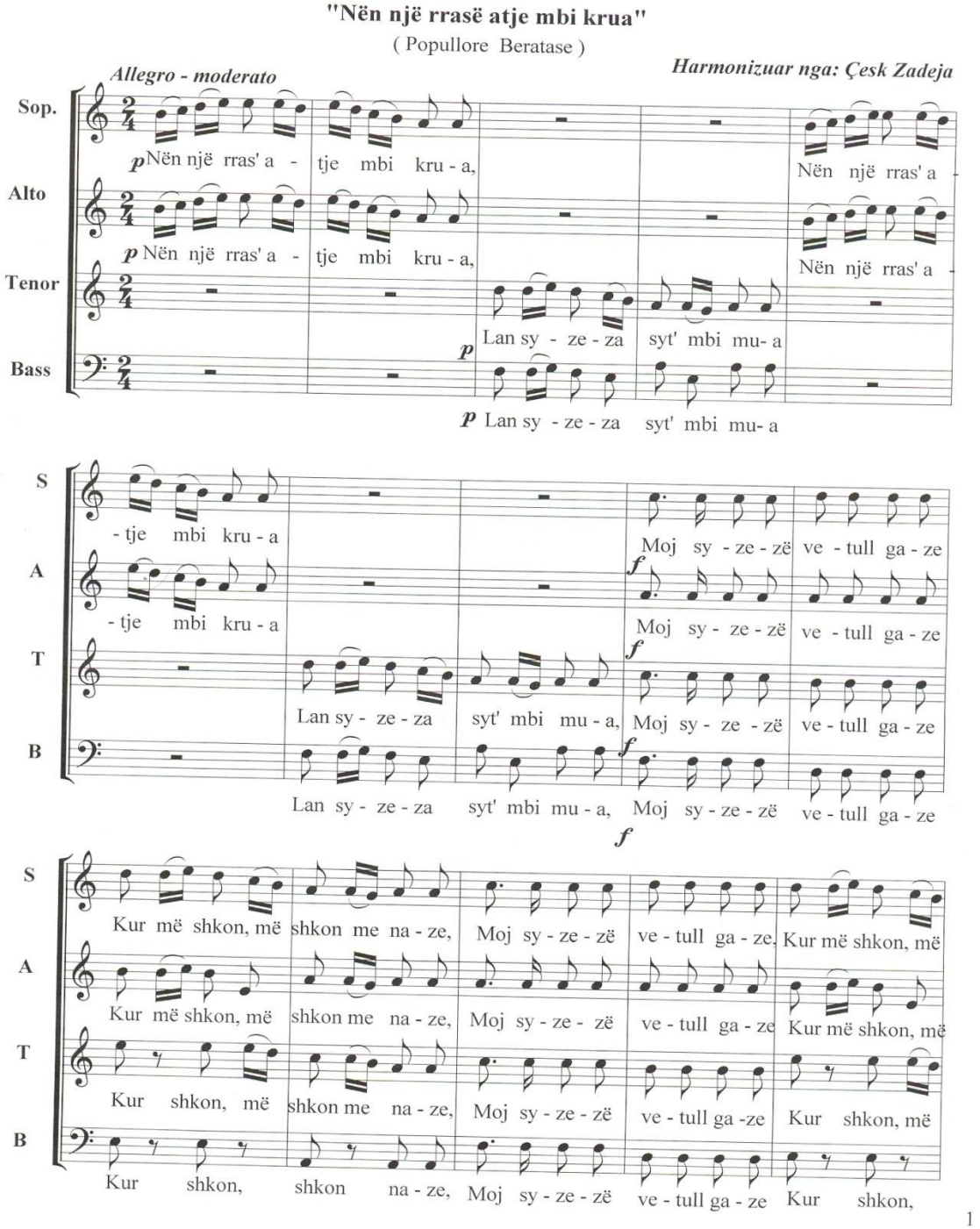
Në këtë kuadër, përmes harmonizimit për Kor miks, kënga popullore ka fituar cilësi të reja e rritje emocionale mbresëlënëse.

Në vazhdim të harmonizimit të këngës popullore për kor miks *"Kur më zbret nga Voskopoja",* kompozitori në midis të saj, ndërton një bllok harmonik koral katërzanor tipik për këndimin koral-miks. Ky bllok shtjellohet mbi pentatonikën dhe në vështrim harmonik ruan harmonitë modale.



Midisi i harmonizimit si strukturë përfaqëson refrenin e këngës dhe në vazhdim të tij kënga popullore përsëritet dhe disa herë, në sferën e subdominantës, a-moll. Në përsëritjen e saj fill pas refrenit, kompozitori arrin ta pasurojë harmonizimin krahas pedalit dhe me elementë imitativë që të kujtojnë kanonin.

Krahas harmonizimit që analizuam më sipër, një tjetër harmonizim që pavarësisht se i shkurtër si dimension dhe përgjithësisht me një paraqitje të thjeshtë ku spikat mjeshtëria krijuese e kompozitorit, është harmonizimi i këngës popullore për Kor miks a-capella *"Nën një rrasë atje mbi krua".*



Kënga shtjellohet në tonalitetin a-moll dhe në paraqitjen e saj të parë prej katër masash shihet një alterim mes zërave të sopranove dhe altove në dy masat e para me zërat e tenorëve dhe basëve në dy masat e dyta.

Kjo mënyrë harmonizimi i ngjan një dialogu mes zërave të grave dhe zërave të burrave duke krijuar një kontrast të menjëhershëm, i cili vjen i realizuar përmes dallueshmërisë timbrore. Këto katër masa përsëriten për herë të dytë në mënyrë statike duke e bënë këngën më të përceptueshme nga dëgjuesit.

Në vazhdim të harmonizimit, katër masat që pasojnë përbëjnë fjalinë e dytë të këngës. Në këto katër masa kompozitori aktivizon të gjithë formacionin katër zanor koral.

Në masën e parë Zadeja përmes vendosjes harmonike në gradin e VI F-dur, arrin të krijojë një rritje fuzionale të përkohëshme pasi në masën e dytë kënga harmonikisht kalon në harmoninë subdominante përmes akordit II 6/5 *(Pa tercë)*, e në masën e tretë në d7 *(Dominantë minore pa tercë*), ndërsa fill pas akordit të parë të kësaj mase soprane & alti janë fillimisht të vendosur në marrëdhënie tercas dhe pas tyre soprani e tenori janë të vendosur në sekstë, duke kandecuar në mbylljen e fjalisë së dytë të katër zërat në union.

Fjalia e dytë e përbërë prej katër masave përsëritet edhe një herë me të njëjtën strukturë zanore e harmonike.

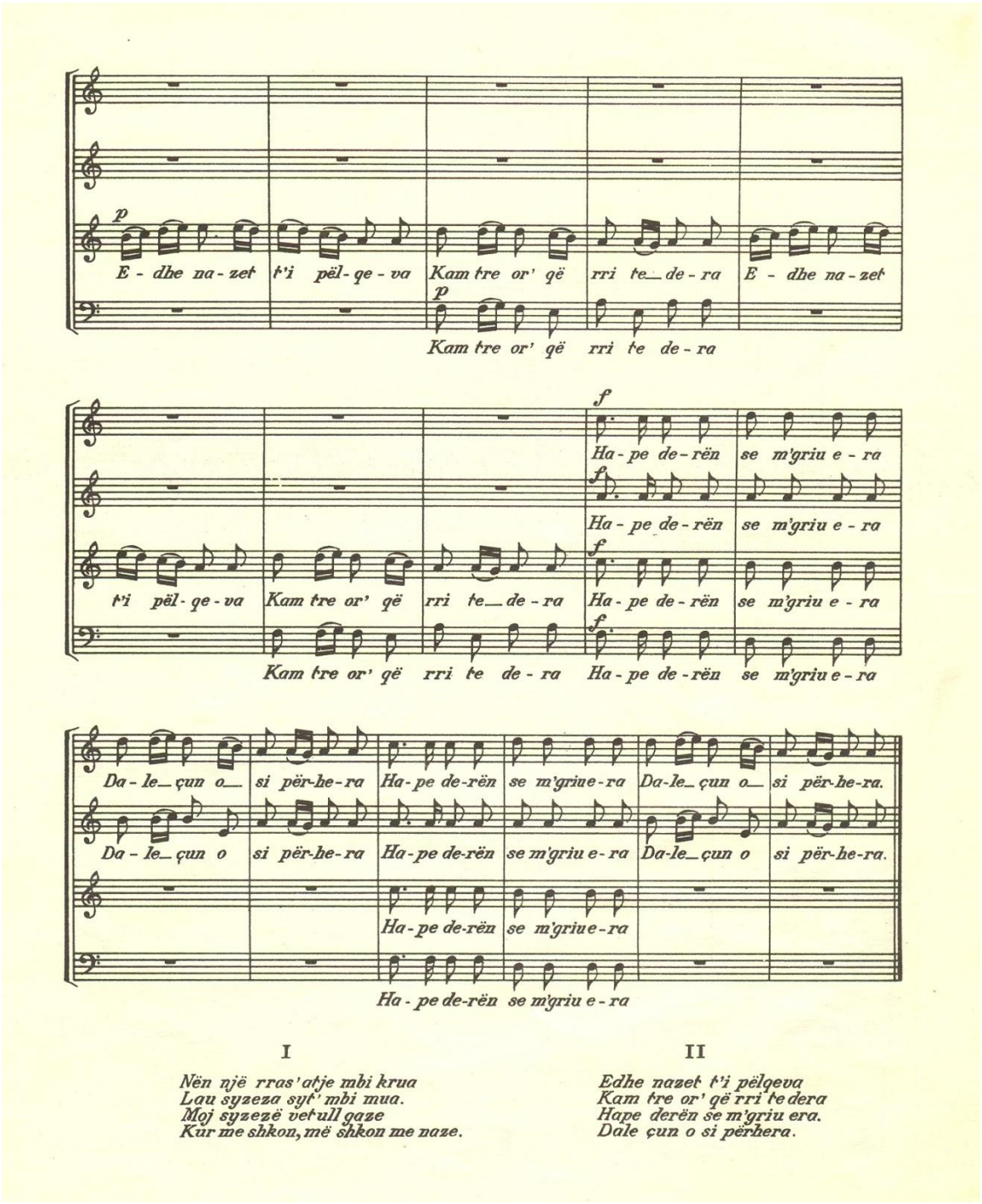
Në përsëritjen e dytë të këngës kompozitori me harmonizimin qe i ben i jep pamje dhe tingëllim ndryshe nga paraqitja e parë e saj. Lënda muzikore e fjalisë së parë në këtë përsëritje nis e përcillet nga zërat e tenorëve në dy masat e para, ndërsa në dy masat e dyta shoqërohet fillimisht në sekstë poshtë nga zërat e basëve e në kadencim të dy zërat konvergojnë në union.

Parashtrimi harmonik që kompozitori vendos në përsëritje të këngës në fjalinë e parë të saj krahas që sjell kontrast timbror si ngjyrë, sjell dhe një kontrast dinamik përmes përcjelljes së kësaj pjese prej zërave mashkullorë. Katër masat përbërëse të fjalisë së parë dhe në këtë rast përsëriten dy herë në mënyrë statike.

Fjalia e dytë në përsëritjen e këngës pëson një dinamizim të vogël.

Dy masat e para të saj përmbajnë të njëjtën strukturë të formacionit zanor si dhe harmoninë me vendosje akordike vertikale si dhe në paraqitjen e parë të këngës, ndërsa dy masat e dyta të saj i përcjellin zërat femërorë të sopranove dhe altove të vendosur harmonikisht në marrëdhënie tercash, të cilët në kadencim bashkohen në union.

Edhe në përsëritje të saj fjalia e dytë ruan të njëjtat marrëdhënie strukturore të formacionit zanor si dhe ato të strukturave akordike.

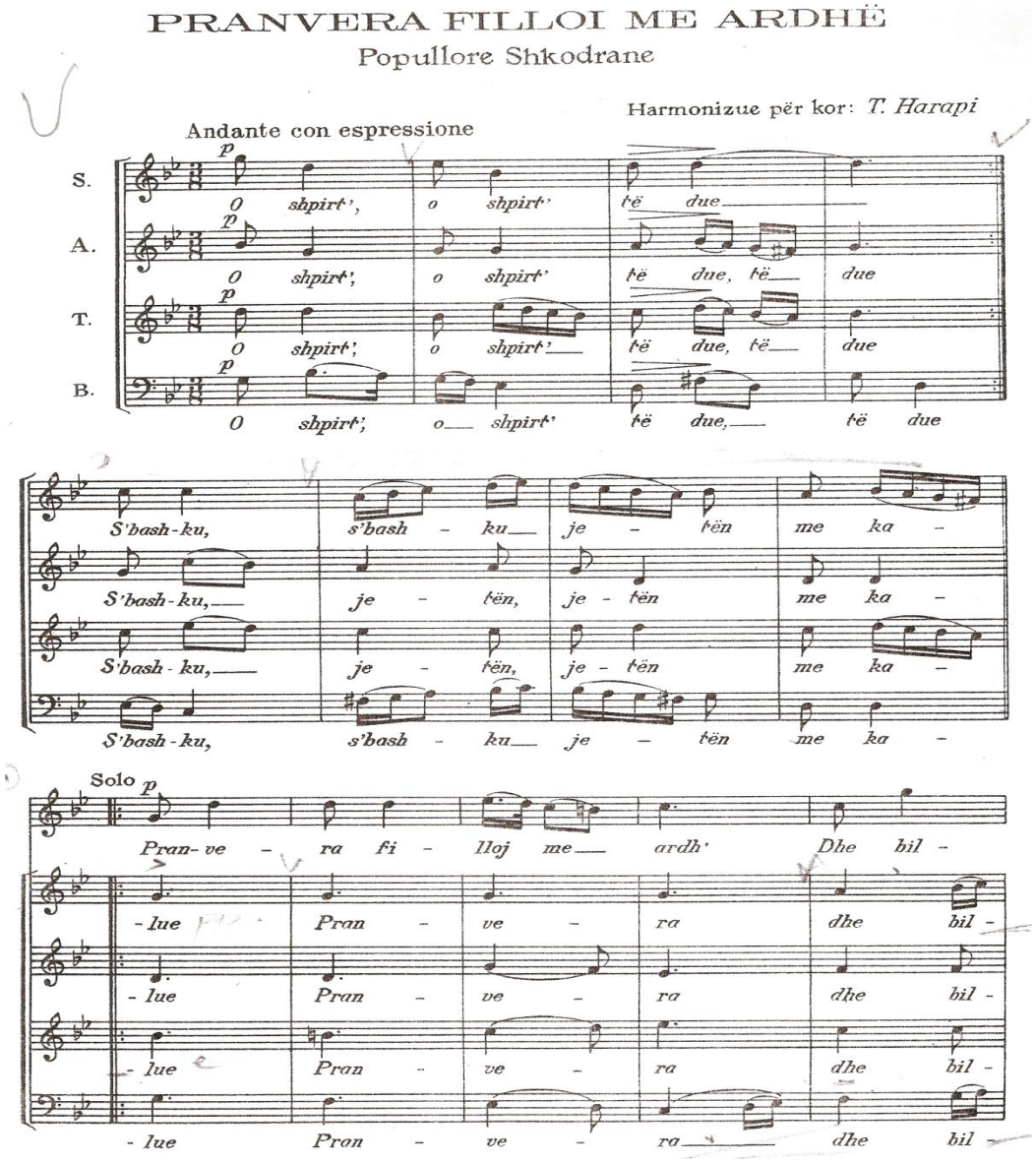


Kënga popullore *"Në një rasë atje mbi krua"* pavarësisht se e ngushtë si dimension, përmes harmonizimit për kor miks të kompozitorit Çesk Zadeja, jo vetëm që ka fituar një zhvillim artistikisht, por nga përdorimi i alternimeve timbrore ka fituar dhe cilësi të reja shprehëse ideo - artistike.

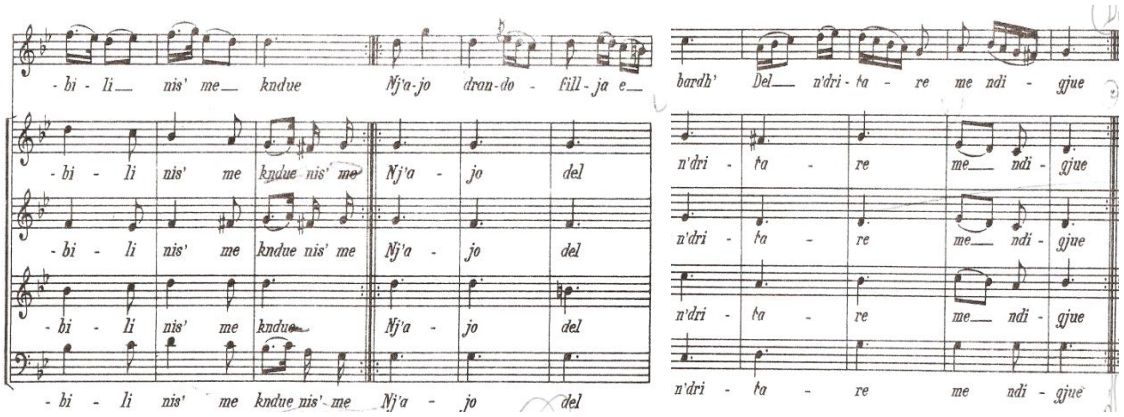
Prova serioze dhe kontribut në harmonizimin e këngëve popullore për Kor ka sjellë dhe kompozitori Tonin Harapi. Një shembull i veçantë është harmonizimi i këngës së njohur popullore qytetare Shkodrane *"Pranvera filloi me ardhë"*.

Në fillim të harmonizimit pas një hyrjeje prej tetë masash të Korit miks, e cila përmban bulëzat më karakteristike të këngës që këndohet në popull, kompozitori nis paraqitjen e e lëndës melodike të këngës të përcjellë nga solisti e të shoqëruar harmonikisht nga formacioni i Korit miks.

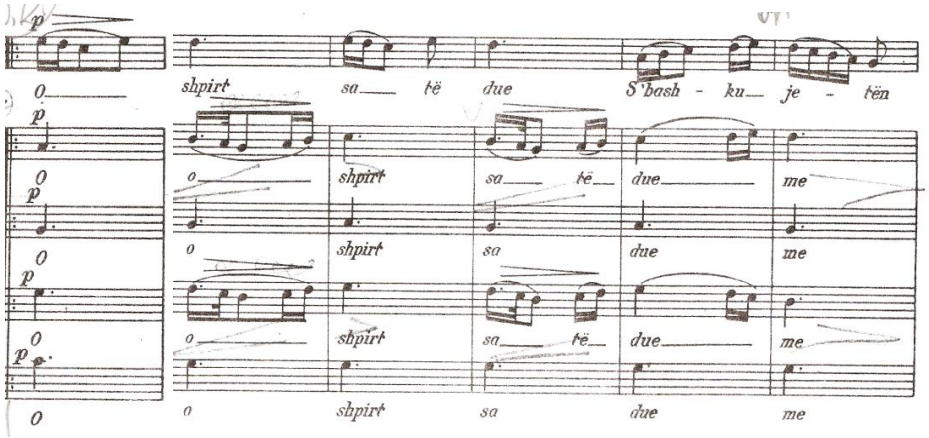
Në shoqërimin harmonik të korit, kompozitori nëpërmjet shmangieve harmonike (D_2→s, D→gr. III), arrin të realizojë një zhvillim duke ruajtur tërësinë e atmosferës së ngrohtë që përmban kënga popullore.



Edhe në midisin e harmonizimit, udhëheqjen e melodisë kompozitori ia beson solistit, ndërsa
kori miks e mbështet melodinë harmonikisht në forma akordike vertikale duke përdorur edhe këtu një shmangie për në subdominantë në masën e IV të midisit (D_7→s).



Më tej refreni i këngës vazhdon të ruajë marrëdhëniet solist-kor, por jo vetëm me harmoni vertikale, por dhe me ndonjë lëvizje melodike në formë të imiacionit vendosur në zërin e sopranit dhe tenorit në marrëdhënie sekste. Kjo mënyrë harmonizimi sjell një notë të re tingëllimore në shtjellimin tërësor të harmonizimit të këngës popullore Shkodrane *"Pranvera filloi me ardhë"*.



Refreni përsëritet dy herë në formë statike. Fill pas refrenit kënga popullore e ekspozuar në fillim të harmonizimit nga solisti, përcillet nga kori miks me vendosje akordike vertikale duke e pasuruar edhe përmes shmangieve harmonike.

Në përfundim të harmonizimit për Kor miks, kompozitori përsërit dhe një herë lëndën muzikore të katër masave të para të hyrjes së harmonizimit.

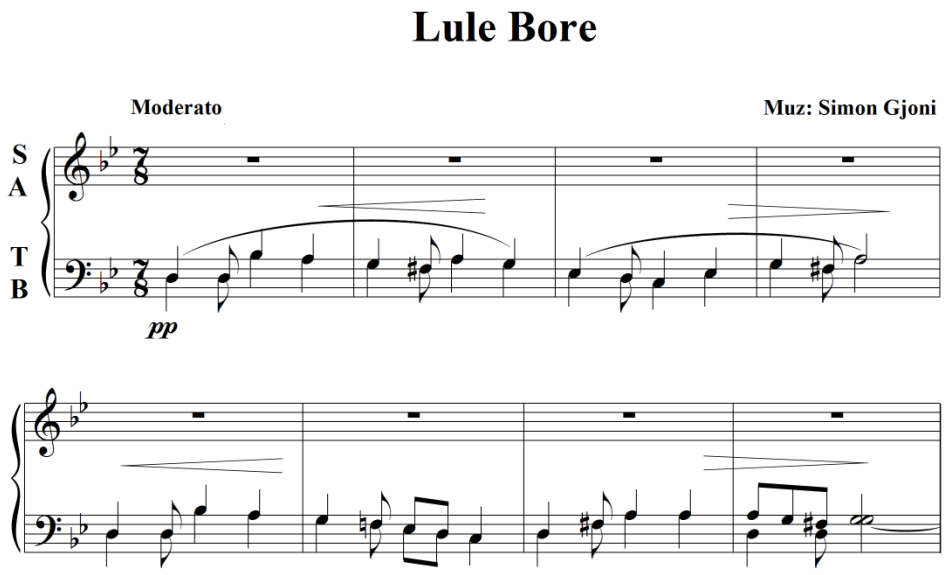
Harmonizimi i Harapit krahas që ruan vlerat e këngës qytetare shkodrane, shpalos dhe një frymë thellësisht romantike e një tingëllim fuzionalisht transparent.

Kënga e njohur si stil i këngës qytetare shkodrane *"Lule borë"* e kompozitorit Simon Gjoni ***"Artist i Merituar***" krahas këngë solistike e kudo gjendshme në hapësirën mbarëshqiptare, në një prej Koncerteve të majit të para viteve 90-të të shekullit të kaluar, u ngjit në skenë në version për kor miks a-capella.

Perpunimi i saj i realizuar mjeshtërish nga kompozitori e muzikologu Gjon Simoni ***"Artist i Merituar",*** solli një notë emocionale mbresëlënëse te dëgjuesi i kohës. Ishte rritja fuzionale e ardhur përmes akordikës së thjeshtë e të qartë në harmonizimin e saj për kor miks a-capella prej Gjon Simonit, që krahas aromës së melosit të këngës qytetare shkodrane, përcolli forcë emocionale përmes shumëllojmërisë timbrore.

Autori në procesin e hamonizimit për kor miks, ruan të pandryshuar strukturën e versionit solo, i cili është një përfaqësim i këngëve qytetare shkodrane, strofë-refren. Pjesa e parë e këngës–strofa shtjellohet në minor, ndërsa pjesa e dytë-refreni në maxhorin me të njëjtin emër.

Strofa përbëhet nga një periudhë në të cilën përfshihen dy fjali simetrike me nga katër masa secila prej tyre. Në harmonizimin e Simonit, lënda muzikore e strofës përcillet në unison nga zërat koralë të burrave, Basëve dhe Tenorëve. Në masën e VIII zëri basit shkëputet nga tenori duke zbritur në kuintë poshtë e duke i prirë kadencimit përmbyllës të pjesës së parë të këngës (strofës).

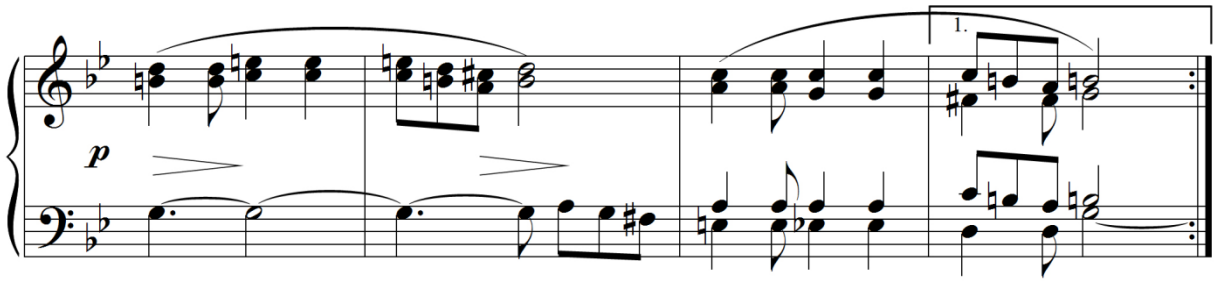


Refreni i këngës në fjalinë e parë prej katër masash të përsëritura, shtjellohet në maxhorin me të njëjtin emër. Në këtë segment aktivizohet kori miks Soprano, Alto,Tenorë dhe Basë, çka sjell një rritje fuzionale të menjëherëshme duke krijuar kontrast me strofën.

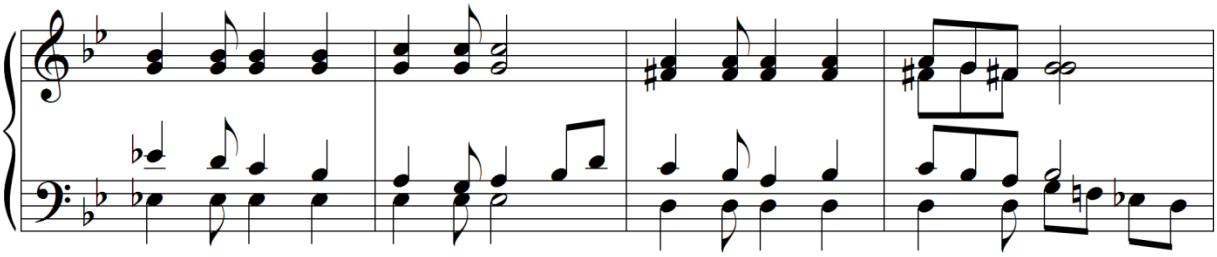
Në dy masat e para të refrenit aktivizohen vetëm zërat femërorë soprano dhe alto, të cilët lëvizin të vendosur në marrëdhënie intervalore terce dhe zëri i Basit i vendosur në një pedal të shkurtër mbi primën e tonikës e që në lëvizjen e tretë të masës së dytë të refrenit, nënvizon në formë imitative bulëzën meloritmike të kadencimit të masës së fundit të strofës (la,sol,fa,sol).

Në këtë rast, përsëritja dhe evidentimi i bulëzës meloritmike shpreh unitetin mes dy pjesëve përbërëse të këngës, strofës dhe refrenit.

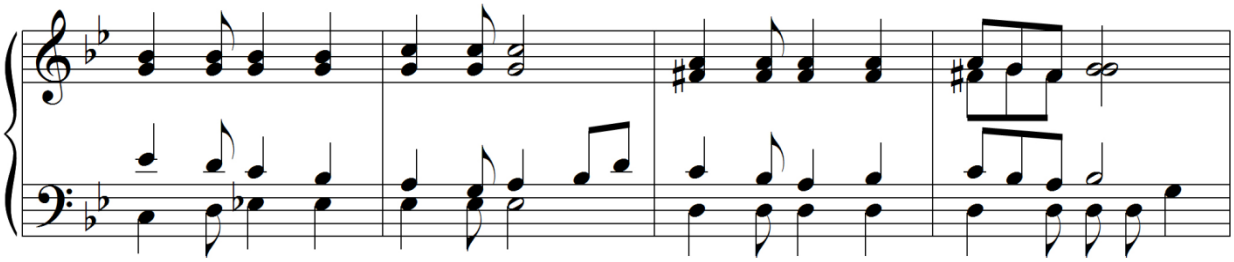
Një veçanti e spikatur në harmonizimin e refrenit është aktivizimi i SII4/3 të maxhorit harmonik në masën e katërt, çka ndikon në fuzionimin minor të refrenit para se ai të kadencojë .



Pjesa e dytë e refrenit *(fjalia e II)* si strukturë është simetrike me pjesën e parë, ndërsa si harmonizim përcillet nga i gjithë formacioni koral katërzanor, por në ndryshim nga fjalia e parë që shtjellohet në maxhor, ai shtjellohet në minorin me të njëjtin emër. Në masën e parë të fjalisë së dytë, vendosja e akordit të gradit të TSVI maxhor, prodhon një ngjyrë të ndezur e dëndësisht tingëllimore, e në vazhdim kadencohet si në masën e fundit të strofës.



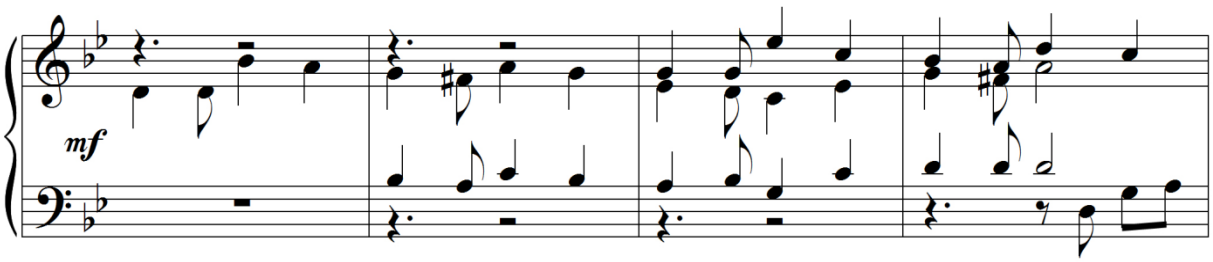
Katër masat më poshtë, janë përsëritje statike e lëndës muzikore të fjalisë së dytë të refrenit.



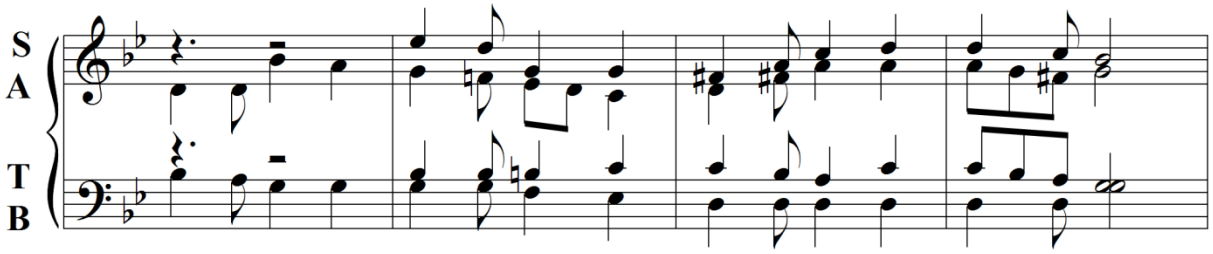
Në përsëritjen e dytë të harmonizimit (strofa II), kënga përmes zhvillimeve të reja, fiton cilësi emocionale gjithnjë në rritje. Ndryshe nga strofa e parë, në strofën e dytë melodinë e përcjellin altot gjatë tetë masave. Strofa e dytë harmonikisht paraqitet tërësisht e transformuar duke krijuar kontrast të dallueshëm me harmonizimin e strofës së parë, ku melodia është e vendosur në union.

Në harmonizimin e strofës së dytë nisin e aktivizohen elemente kanonikë e imitativë, të cilat krahas larmisë timbrore sjellin dhe një rritje fuzionale në bashkëtingëllimin e zërave të korit me strukturë mikse.

Struktura e harmonizimit të këtij segmenti paraqitet si më poshtë:
Në masën 1 nis përcjellja e melodisë nga altot, në masën 2 aktivizohen tenorët të vendosur në marrëdhënie intervalore sekste me altot, në masën 3 hyjnë sopranot përmes një imitacioni kanonik, ndërsa në masën e 4 ndërhyjnë zërat e basëve. Parti i basëve në masën 4 shërben si lidhëse mes strofës së parë dhe strofës së dytë.



Strofa e këngës në përsëritje të saj vjen më e pasur se strofa e parë, pasi përcjellja e altit shoqërohet me lëvizjen e kundërt të zërave të basëve. Në masën 2 dhe 3, autori i harmonizimit, aktivizon sopranot me lëvizje nga lart poshtë dhe tenorët të cilët e shmangin harmonikisht këngën nga tonaliteti bazë Sol minor *(g-moll)* në Do minor *(c-moll)* përmes Dominantës sekondë akordit *(D2)* për Subdominantën *(S).*

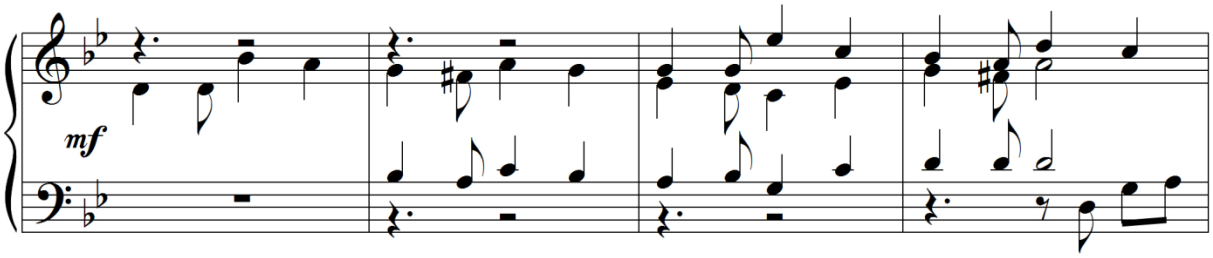


Në përsëritjen e këngës, refreni paraqitet i pandryshuar duke ruajtur tërësinë e fuzionit akordik dhe ndriçimin tingëllimor të maxhorit.

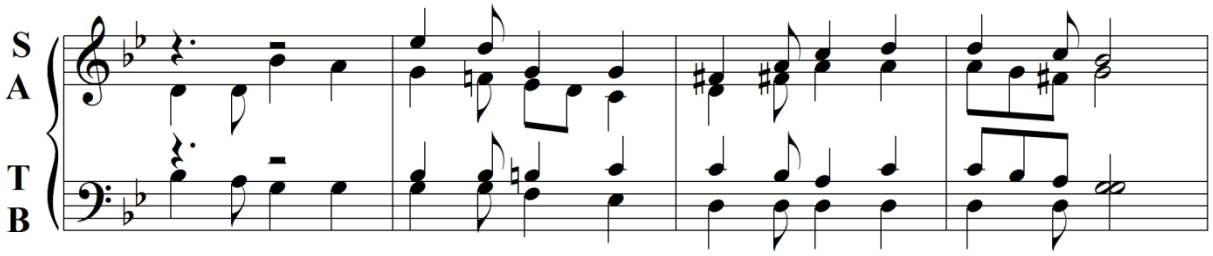
Harmonizimi i Simonit në këngën *"Lule bore"* të kompozitorit Simon Gjoni, konsiston në aktivizimin e një akordike diatonike të kufizuar, por funksionale dhe në përshtatje llogjike me brendinë e lëndës muzikore të melodisë së versionit origjinal.

Harmonizimi është i pastër intonativisht dhe shprehës në tingëllimin e përgjithshëm, i cili vjen përmes interpretimit të formacionit koral katër zanor miks.

Në masën 1 nis përcjellja e melodisë nga altot, në masën 2 aktivizohen tenorët të vendosur në marëdhënje intervalore sekste me altot, në masën 3 hyjnë sopranot përmes një imitacioni kanonik ndërsa në masën e 4, ndërhyjnë zërat e basëve.Parti i basëve në masën 4, shërben si lidhëse mes strofës së parë dhe strofës së dytë.



Strofa e këngës në përsëritje të saj vjen më e pasur se strofa e parë, pasi përcjellja e altit shoqërohet me lëvizjen e kundërt të zërave të basëve. Në masën 2 dhe 3, autori i harmonizimit aktivizon sopranot me lëvizje nga lartë poshtë dhe tenorët të cilët e shmangin harmonikisht këngën nga tonaliteti bazë Sol minor *(g-moll)* në Do minor *(c-moll)* përmes Dominantë sekondë akordit *(D2)* për Subdominantën *(S).*



Në përsëritjen e këngës, refreni paraqitet i pandryshuar duke rruajtur tërësinë e fuzionit akordik dhe ndriçimin tingëllimor të maxhorit.

Përpunimi i Simonit në këngën *"Lule bore"* të kompozitorit Simon Gjoni, konsiston në aktivizimin e një akordike diatonike të kufizuar, por funksionale e në përshtatje llogjike me brendinë e lëndës muzikore të melodisëë sëë versionit origjinal.

Përpunimi është i pastër intonativisht dhe shprehës në tingëllimin e përgjithshëm i cili vjen përmes interpretimit të formacionit koral katër zanor miks.

3.2.2. Harmonizime për kor të kompozitorëve shqiptarë në ish Jugosllavi

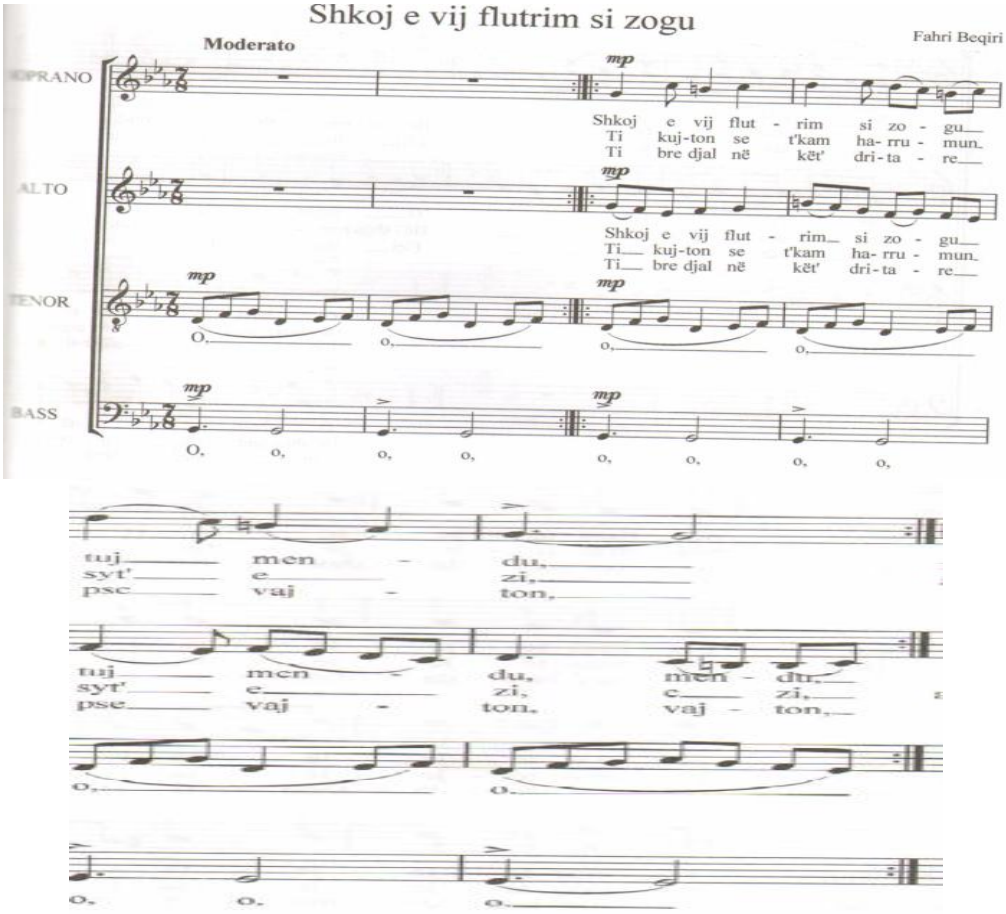
Krahas kompozitorëve që veprimtarinë krijuese në drejtim të harmonizimit e përpunimit të këngës popullore për kor e zhvilluan në shqipërinë administrative, prodhimtari e pasur vjen në historinë e artit të këndimirt koral edhe prej kompozitorët shqiptarw që jetuan e krijuan në trojet etnike në ish Jugosllavi.

Si shembull për këtë tezë, kemi përzgjedhur harmonizimin e këngës popullore *"Shkoj e vij fluturim si Zogu"*, realizuar për kor miks a-capella nga kompozitori Fahri Beqiri.

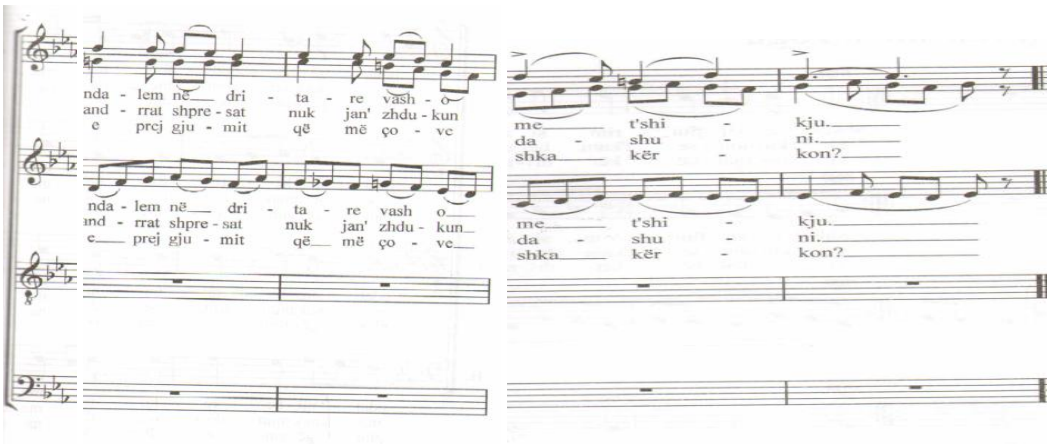
Kjo këngë në variant origjinal praktikohet në argëtimet muzikore të qyteteve Shkodër, Gjakovë e Prizren.E harmonizuar për kor miks a-capella nga kompozitori Fahri Beqiri, ajo ka fituar cilësi të reja shprehëse.

Harmonizimi shtjellohet në metrin7/8 në lëvizjen *"Moderato"* në tonalitetin Do minor harmonik.Pas masave 1,2, të hyrjes që përcillen nga tenorët e basët të vendosur në rol shoqqwrues në harmoni dominate, në masat 3,4,5,6, ekspozohet lënda muzikore e fjalisë së parë të strofës, e cila përbëhet nga katër masa të përsëritura. Në këtë segment të harmonizimit *(masat 3,4,5,6,)* melodia e këngës udhëhiqet nga zëri i sopranove, ndërsa altot në rol shoqërues theksojnë qelizën ornamentale të tenorit *(masa 1,2,)* në lëvizje të kundërt.Parti i basit nisur nga hyrja dhe gjat strofës, është i vendosur në pedal mbi primën e dominantës *(sol).*

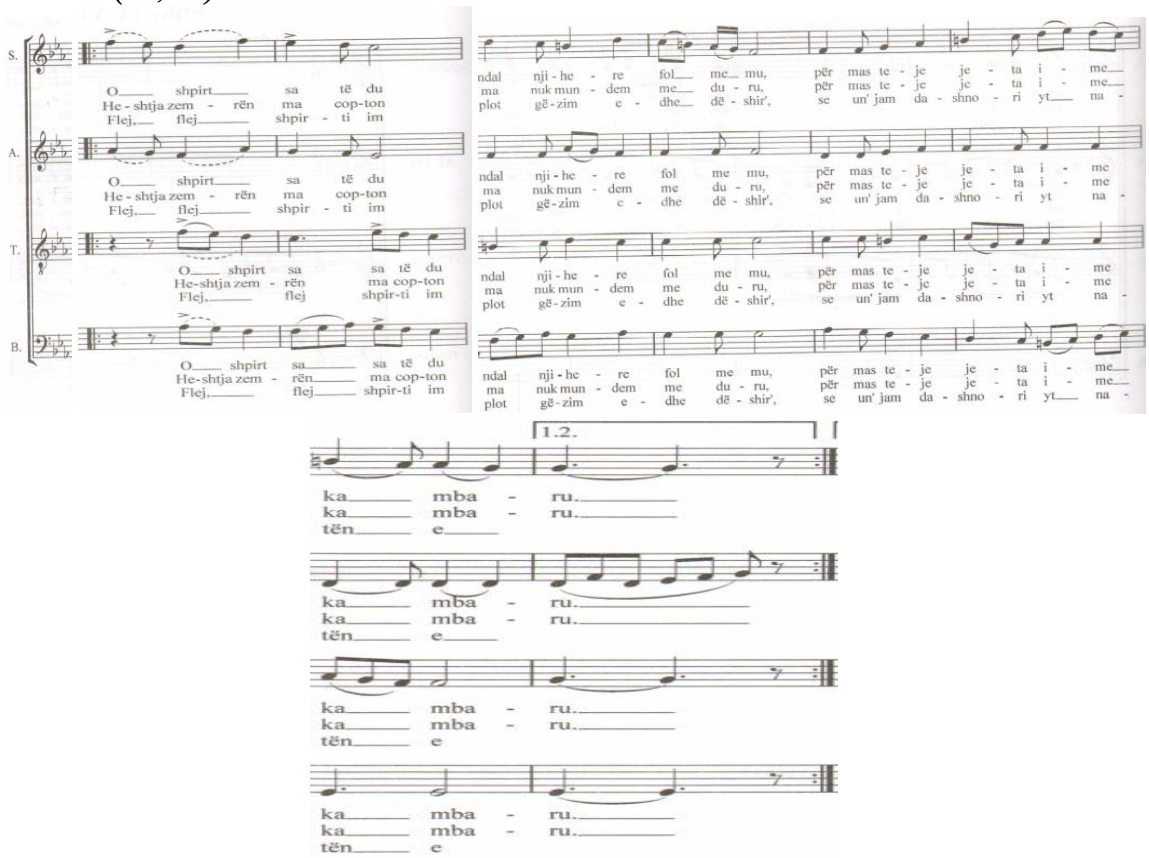
Si pjesa hyrëse e harmonizimit prej dy masash dhe fjalia e parë e strofës, janë të harmonizuara me harmoni dominante.



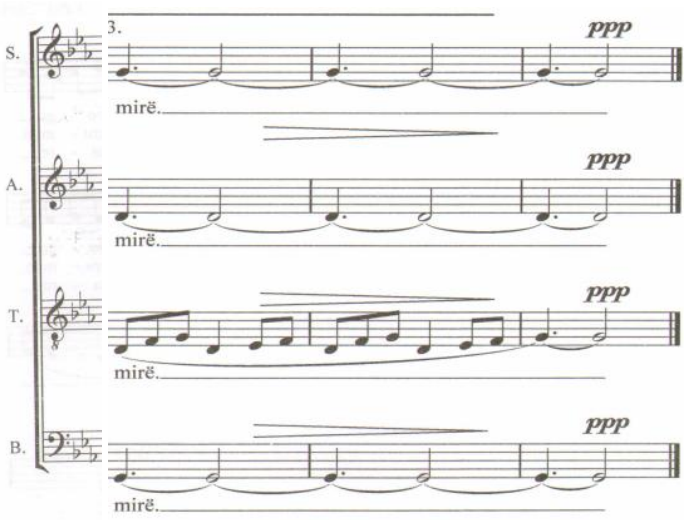
Në vazhdim fjalia e dytë e strofës e përbërw nga katër masa të përsëritura *(masat7,8,9,10),* vendoset në harmoni të sferës së subdominantës *(masa7),* e në vijim në masën 8, në tonikë.Në masën 9 në lëvizjen e parë të saj punimi kalon në harmoni tonike e në dy lëvizjet e tjera në harmoni dominante që zgjidhet në tonikë *(do minor)* në masën 10. Fjalia e dytë përcillet vetëm nga zërat e sopranove dhe altove çka krijon një kontrast fuzional krahasuar me strukturën katër zanore të fjalissw së parë.



Pas strofës në tetë masa të përsëritura shtjellohet refreni. Në masat 11, 12, zërat e sopranit dhe altit janë të vendosur vertikalisht në marëdhënie sekste, e ndër kohë tenori e basi të vendosur po vertikalisht , nisur nga koha e dytë e masës 1l lëvizin në formë kanonike duke krijuar një atmosferë tingëllimore me sens thellësisht emocional. Në masat 13, 14, melodia zbret poshtë. Në fjalinë e dytë të refrenit *(masat 15, 16, 17, 18)*, melodia e harmonizimit në dy masat e para lëviz nga poshtë lart në zërin e sopranit, ndërsa në të kundërt nga lart poshtë e në masën 18 bashkohen në unison në primën e dominantës. Në fjalinë e dytë të refrenit parti i altove dhe tenorëve janë në funksion harmonik. Dy masat e para të refrenit janë të vendosura në harmoni subdominante, ndërsa dy masat në vazhdim *(17, 18)* në dominantë.



Në tre masat e fundit të refrenit *(19, 20, 21)*, soprani me basin bashkohen në unison në primën e dominantës *(nota sol)*, ndërsa alti në kuintë *(nota re).* Në këto tre masa kompozitori evidenton edhe njëherë bulëzën melodike të zërit të tenorit në trajtë ornamentalee e cila është e vendosurtë dhe gjat hyrjes së harmonizimit.

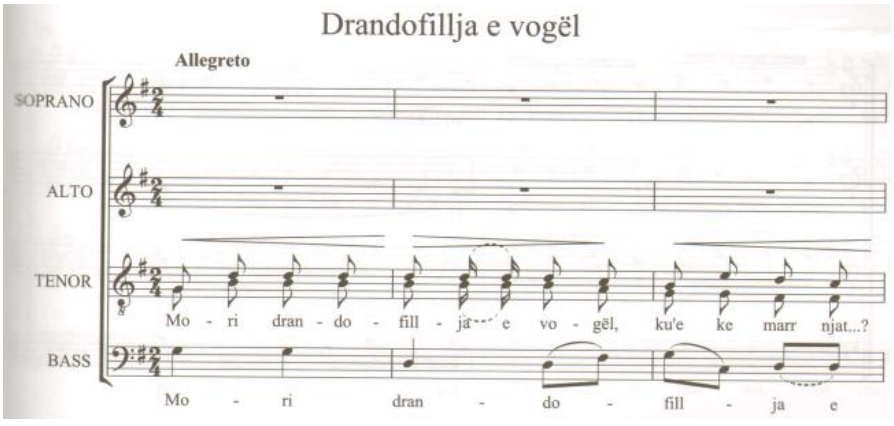


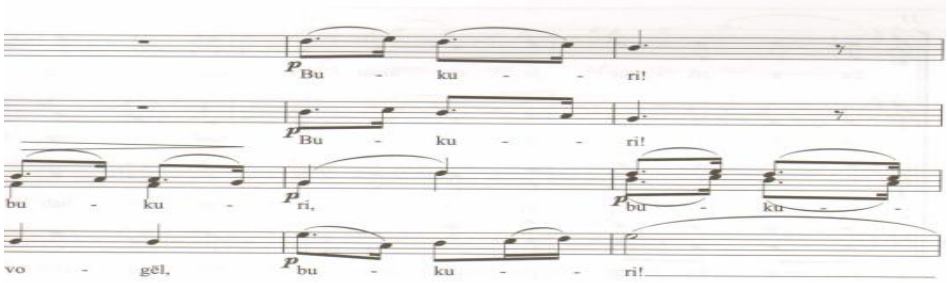
Harmonizimi për kor miks a-capella *"Shkoj e vij fluturim si zogu",* realizuar nga kompozitori Fahri Beqiri, mbështetet në harmoninë tonale diatonike.Harmonizimi dallohet për qartësi tingëllimore e sensibiltet emocional.

Harmonizimi i këngës së njohur popullore qytetare shkodrane *"Drandofillja e vogël"* për kor miks a-capella, nga kompozitori Mark Kaçinari, është një realizim ku spikat gjuha e qartë dhe e pasur harmonike, përmes të cilave prodhohet fuzionalitet zanor me ngarkesa emocionale.

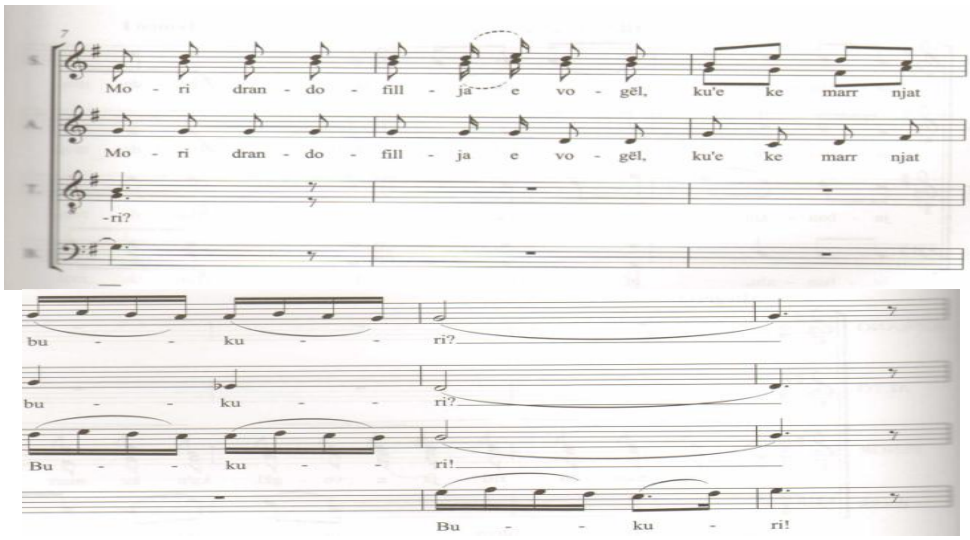
Si strukturë kënga, është e llojit strofë-refren. Harmozimi shtjellohet në sol mazhor në lëvizjen *"Allegreto"* e në metrin 2/4.

Fjalia e parë e strofës përbëhet nga gjashtë masa të përsëritura. Fillimisht lënda muzikore e masave 1-4 udhëhiqet nga dy zërat e tenorëve vendosur në terca në masat 1, 2, dhe në sekstë e kuintë në masën 3. Zëri i basit mbështet tingujt themelorë të akordikës që përmban ky segment. Në masat 5, 6 aktivizohen zërat e sopranove dhe altove të vendosura harmonikisht në marrëdhënie terce.



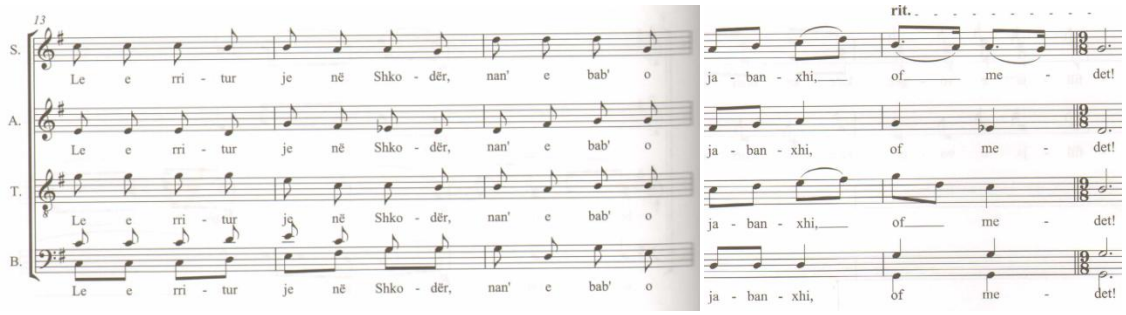


Në përsëritjen e fjalisë së parë, lëndën e këngës popullore e përcjellin me harmoni trezërëshe sopranot e altot. Në masat 7, 8, sopranot janë të vendosura në raporte tercore. Në masën 9 zhvendosen në marrëdhënie sekste dhe në masën 10, 11, 12, në unison. Alti nënvizon vertikalisht primën dhe kuintën e tonikës *(masa 7, 8)* e në masën 9 në tetëshen e dytë të kohës së parë primën e subdominantës. Në vazhdim në masën 10 ndërhyn zëri i tenorit një sekstë poshtë sopranit me lëvizje notash 1/16 e më pas në masën 11 zëri i basit me të njëjtën lëvizje. Në masën e 11, 12, janë të bashkuar të katër zërat duke përfunduar në kuintakondin e plotë të tonikës.

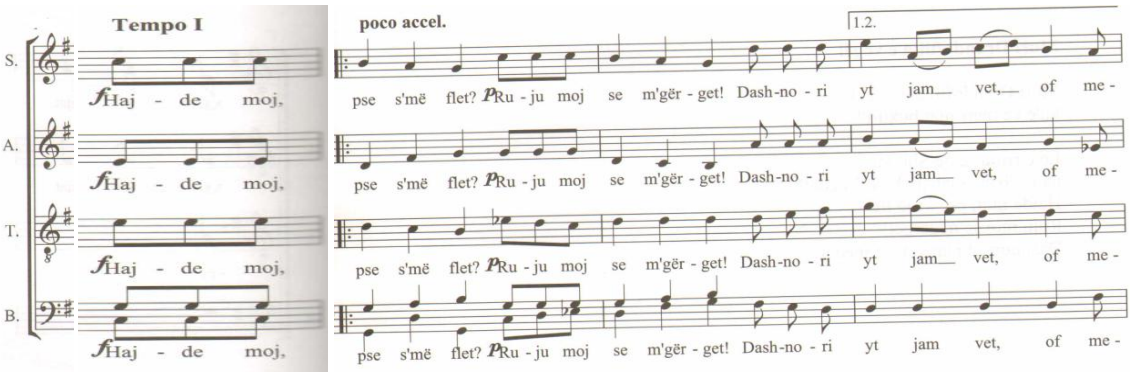


Në fjalinë e dytë të strofës, që shtjellohet në gjashtë masa të papërsëritura, aktivizohet i gjithë formacioni koral. Kjo pjesë e harmonizimit përbëhet nga një akordikë e pasur.

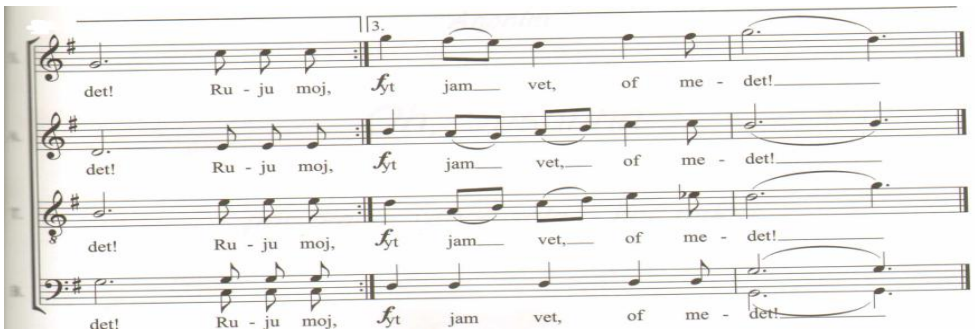
Masa 13 përmban harmoni subdominante, masa 14 gradin e VI dhe gradin e II6, masa 15 harmoni tonike e më pas në masën 16 dominantë e në masën 17 tonikë, II2 duke përfunduar në kuintakordin e tonikës pas kohës 9/8. Harmonia e kësaj fjalie pasqyrohet përmes akordikës me vendosje vertikale.



Në vijim refreni i shtrirë në katër masa të përsëritura, në metrin 9/8 (4/8 +5/8) e në lëvizje *"poco accelerando"* përmes harmonisë katërzanore krijon një atmosferë fuzionalisht të pasur. Në levaren e masës 19 dallohet harmonia subdominante e në vijim në masat 19, 20, 21, tonika, subdominanta minore, dominanta, gradi VI2, gradi VII7 *(masa 21)*, e në përfundim në masën 22 harmonia vendoset në tonikë.



Në përsëritje të refrenit në masën 23, 24, kemi një zhvillim të melodisë drejt regjistrit të sipërm, ndërsa akordika e këtyre dy masave ka përbërjen T6/4, D, D7, D9, dhe përfundon në masën e fundit në kintakordin e tonikës.



Mark Kaçinari, në këtë harmonizim për kor miks është mbështetur tërësisht në akordikën e harmonisë tonale diatonike.

Nga sa parashtruam më sipër, proçesi i harmonizimit dhe përpunimit të këngëve popullore për formacione korale, që në fillimet e tij është i lidhur ngushtë me lëvrimin e muzikës së kultivuar shqiptare, ku vërehet se fillimi i kësaj tradite u fokusua fillimisht në krijimet korale, e veçanërisht në harmonizimet e përpunimiet e këngëve popullore.

3.3. Krijimi vokalo-koral në stil popullor

Krahas procesit të përpunimit dhe harmonizimit të këngëve popullore sidomos për formacion koral, si forma ku gjejnë shprehje marrëdhëniet e ngushta me folklorin, në muzikën e kultivuar shqiptare dallohet dhe forma e krijimeve muzikore në stil popullor. Kjo dukuri shfaqet më dendur në krijimet në stil popullor të shumë këngëve solistike. Karakteristikë e këtyre krijimeve është se ato pavarësisht se nuk mbështeten në ndonjë krijim autentik popullor, për ta cituar atë dhe për ta zhvilluar më tej, shumica e tyre vijnë të orientuara nga karakteristika përgjithësuese të këngëve popullore ose rëndom të frymëzuara prej tyre. Ato në dëgjim janë tërësisht në frymë popullore duke ruajtur karakteristika dalluese të krijimeve popullore krahinore qoftë në lëndën melodike ashtu dhe në strukturë. Ajo çka i bën që të jenë vërtetësisht popullore është karakteri, struktura, vokacioni e emocionaliteti.

Në praktikën krijuese të kompozitorëve shqiptarë kemi me dhjetëra shembuj krijimesh për solist apo për formacione të ndryshme vokale e korale, të cilat krahas frymës së dallueshme popullore krahinore përfaqësojnë dhe arritje të suksesshme e cilësore artistike. Shumë nga këto krijime përmes frymës thellësisht popullore dhe thjeshtësisë së shprehjes kanë marrë përhapje të madhe dhe në shumë raste ngelen anonime si krijimtari e nuk u njihet dhe autorësia, ndaj shpesh anonçohen si këngë popullore. Në argumentim të këtij arsyetimi sjellim si shembull këngët qytetare të Shkodrës, Elbasanit, Beratit, Tiranës, Korçës etj, të cilat pavarësisht se kanë autorë, në popull njihen si këngë popullore. Janë të shumtë shembujt, por mes tyre veçohen këngët qytetare *"Turtulleshë", "Delja rudë", "Kur më del në derë", "Erdhi pranvera", "Lule borë"* etj.

Gjatë gjysmës së dytë të shekullit të kaluar krijimet në stil popullor morën zhvillim dhe patën përhapje të madhe. Nga krijimet e kësaj periudhe mund që të veçojmë: *"Margjelo", "Syrin si qershija", "Kur perëndon dielli", "Kur bjen fyelli e çiftelia", "Ky marak", "Gryka e Kaçanikut", "Oj zoge" , "Grurë e këngë", "Gajdexhiu", "Zambaku i Prizrenit", "Xhamadani vija-vija", "Elbasan i bukur Elbasan", "Lule t'bukra ka Tirana"* etj.

Krahas sa më sipër, janë krijuar dhe një numër i pafund këngësh në stil popullor për formacione të ndryshme korale, të cilat zenë vend të rëndësishëm në praktikën krijuese të kompozitorëve tanë.

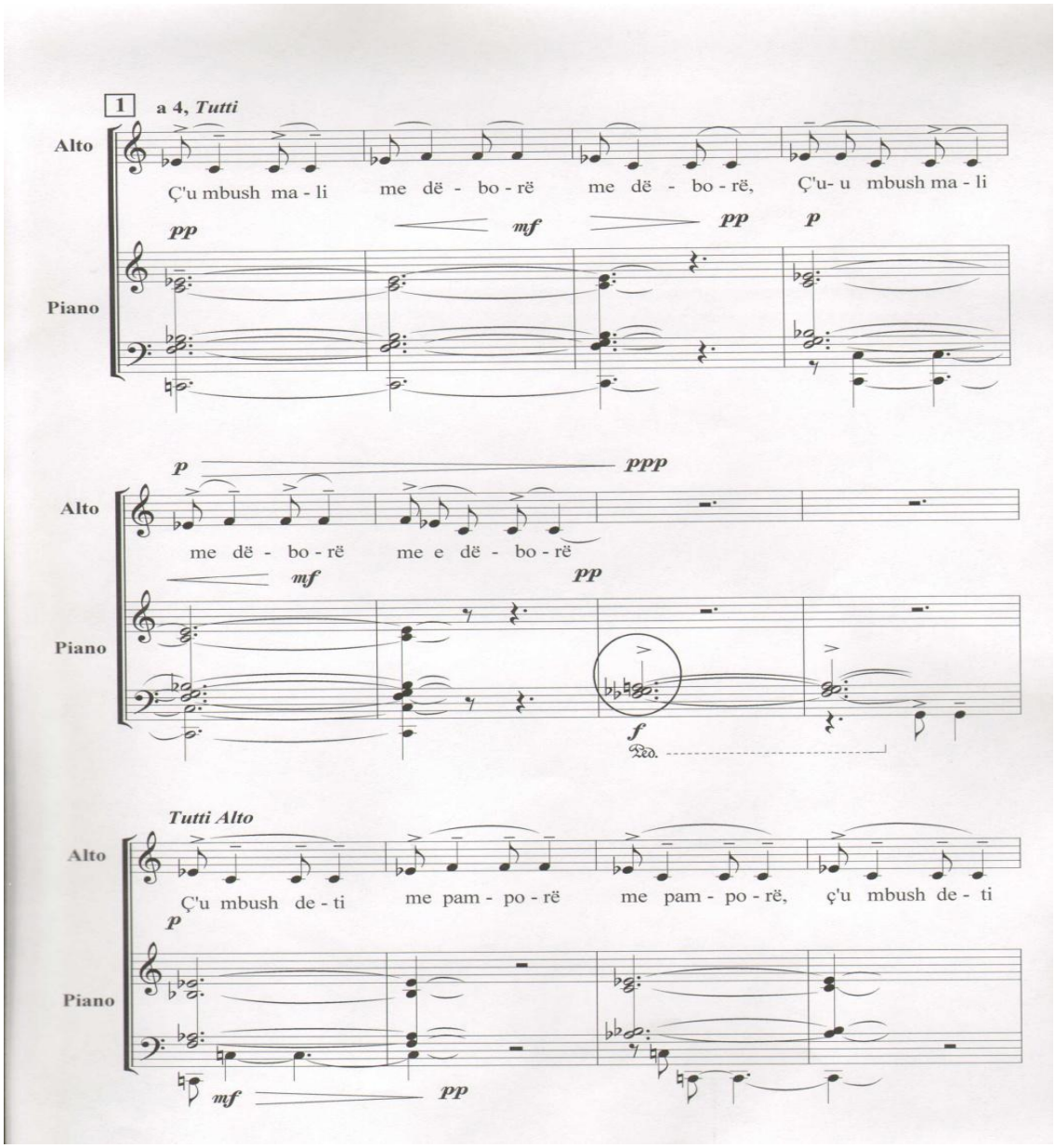
3.3.1.Krijime për kor në stil popullor

"Ç'u mbush mali", e krijuar në stil popullor nga kompozitori Vasil Tole, për kor njëgjinor femrash katërzanor dhe shoqërim pianistik është një nga realizimet e viteve të fundit, që gjatë gjithë shtrirjes ruan karakteristika përfaqësuese të këngës isopolifonike labe. Fillimisht, kompozitori përmes 22 masave të pianos parapërgatit ekspozenë e lëndës muzikore vokale. Në këtë segment të krijimit autori ka arritur një rritje fuzionale graduale përmes alterimit në regjistra të ndryshëm të pianos, duke nisur nga regjistri i ulët në regjistrin e lartë. Fillimi i krijimit në lëvizjen *"Moderato"* dhe metrin karakteristik popullor 6/8 përmban gjatë gjithë shtrirjes prej 22 masash disonanca kryesisht të pazgjidhura, të cilat si elemente të gjuhës muzikore në vazhdim do të përshkojnë krijimin *"Ç'u mbush mali"* gjatë gjithë gjatësisë së tij.

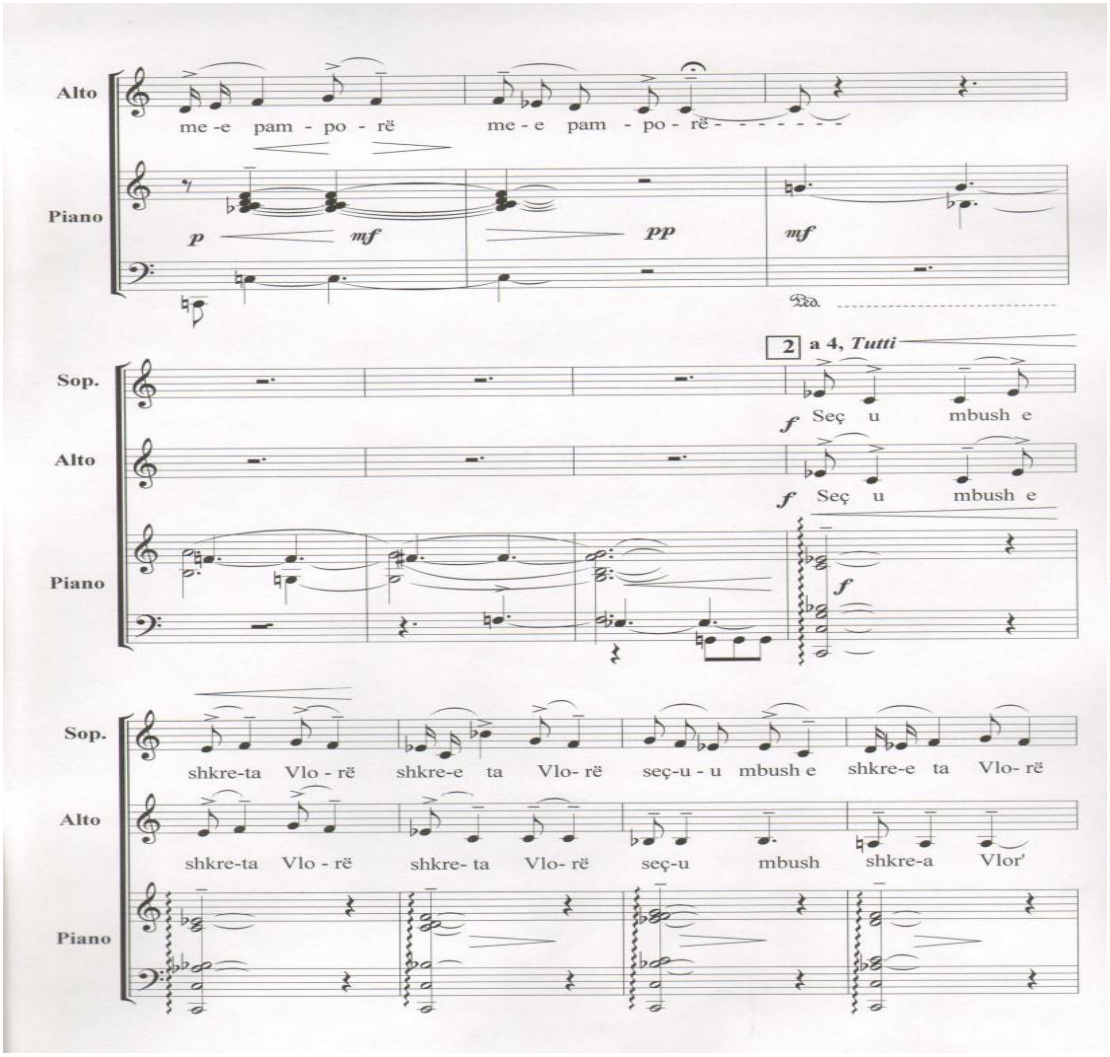
Në masën 22 të hyrjes në lëvizjen e dytë aksentohet prima e dominantes të nënkuptuar, e cila orienton intonativisht partin vokal në vazhdim.

Në masën 23 i shtrirë në 6 masa nis parti koral, që udhëhiqet nga altot. Këto 6 masa përbëhen nga dy ndarje simetrike me tre masa secila. Lënda muzikore e këtyre masave përbën materialin kryesor tematik të krijimit *"Ç'u mbush mali"*.

Materiali tematik shtjellohet në pentaton dhe shoqërohet me struktura akordike të gjata e tingëllim disonant. Në masën 7, 8, përmes pianos përgatitet përsëritja e materialit tematik, masa 31, i cili vazhdon të udhëhiqet nga altot pothuaj me të njëjtën strukturë melo-harmonike.



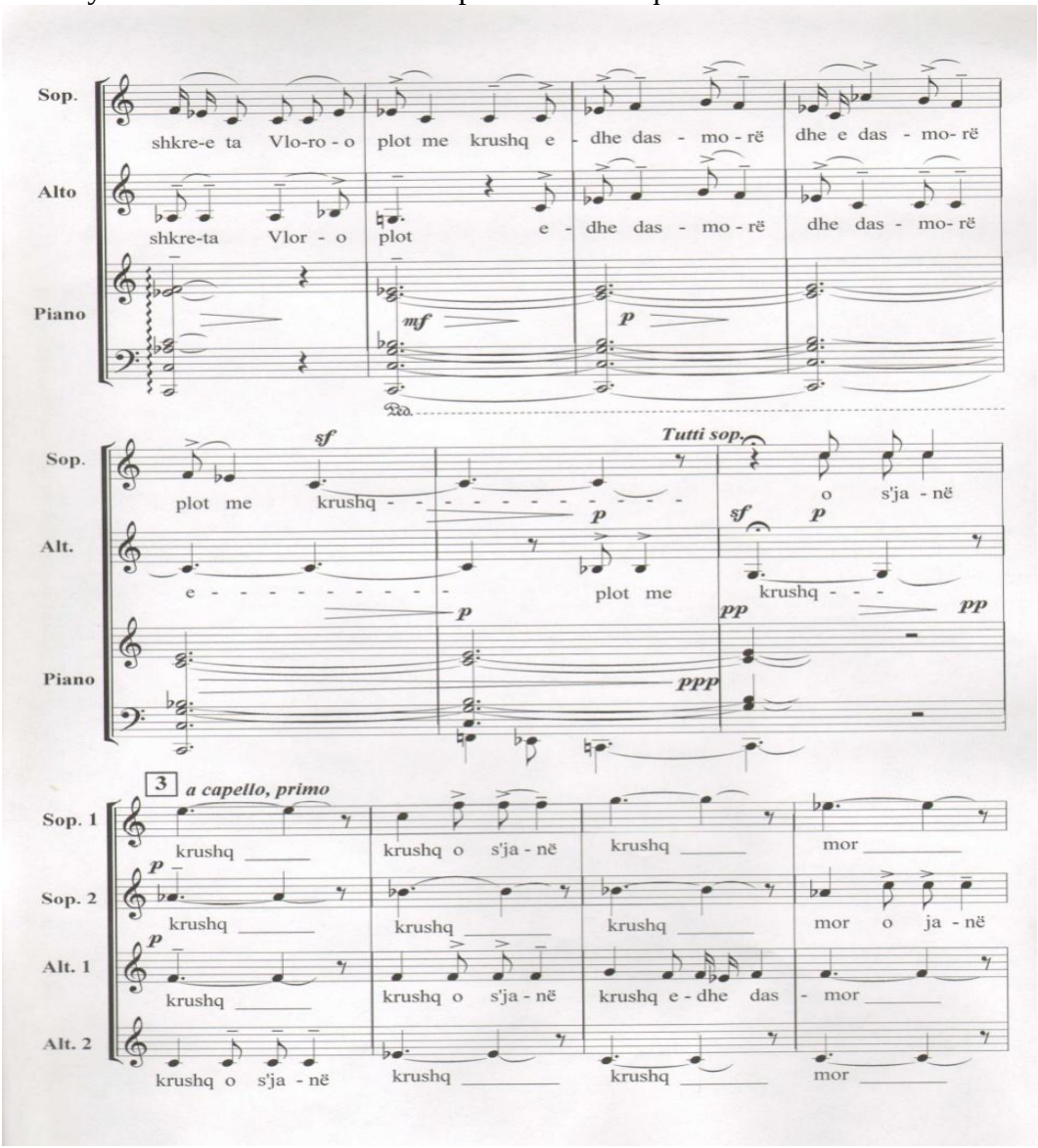
Në përfundim në masën 40 *(nr. 2 i partiturës)*, materiali tematik vjen e udhëhiqet nga i gjithë formacioni koral. Fillimisht, në masë 40, 41 në unison dhe në vazhdim sopranot me altot ndahen në dy zëra, prej të cilëve soprani udhëheq materialin tematik me zhvillime të vogla, ndërsa alti e shoqëron në regjistër të ulët me qeliza melo-ritmike të sinkopuara. Materiali në këtë përsëritje *(nr. 2 i partiturës)*, shtrihet në 11 masa, i shoqëruar me akordet e gjata pianistike disonante.



Më poshtë, në vazhdim, në masën 53 *(nr. 3 i partiturës)*, formacioni koral ndahet në katër zëra a-capella duke zgjeruar ndër kohë dhe shtrirjen mes tyre. Përmes këtij zhvillimi të ri krijohet një kontrast e kulminacion i qartë krahasuar me pjesën paraardhëse.

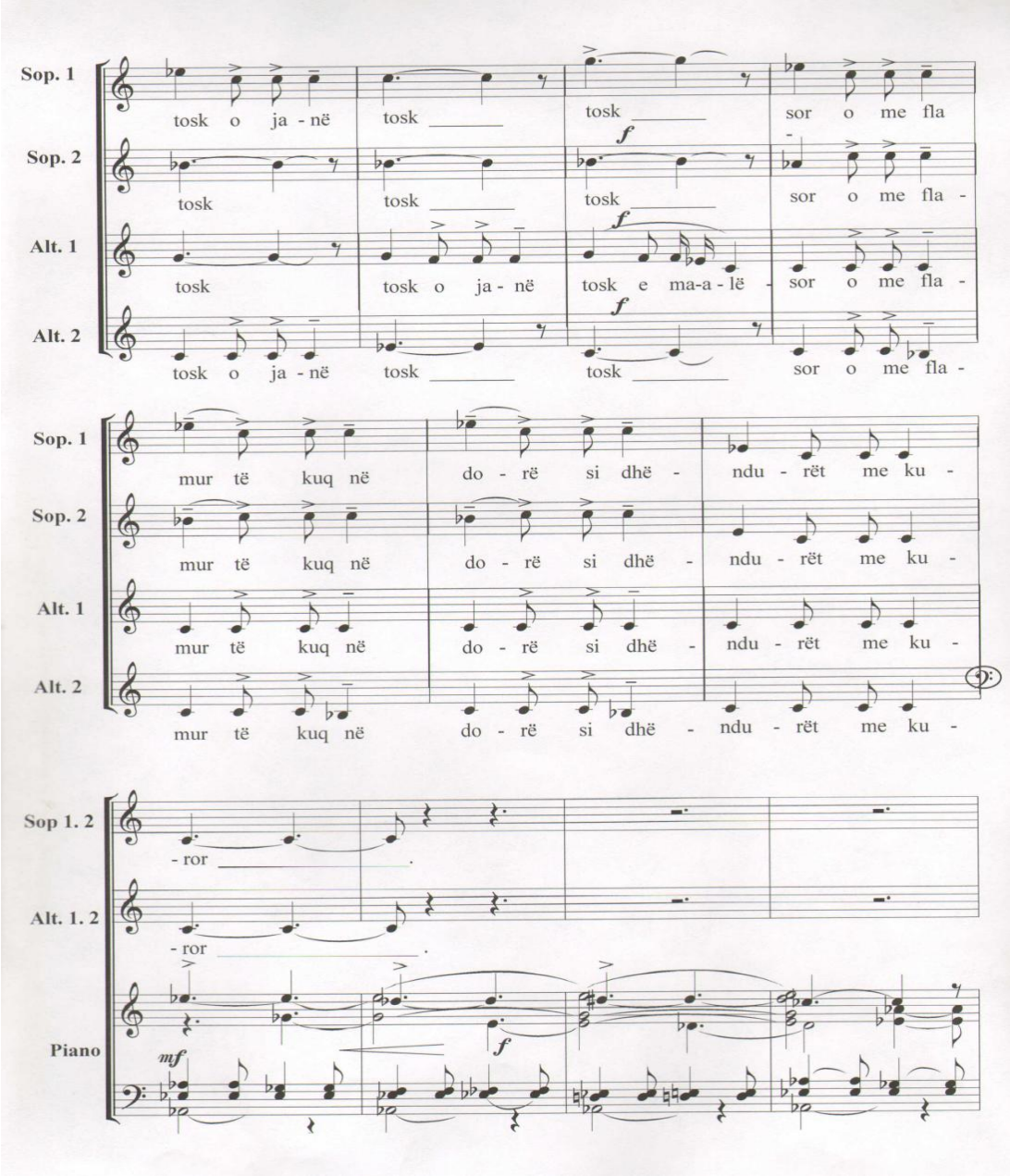
Lënda e këtij segmenti është një vazhdim logjik dhe buron prej materialit tematik të fillimit. Gjatë shtjellimit të tij vërehet ndonjë element imitativ i vendosur në zërin e altit në masat 55, 58.

Zëri i basit i vendosur në qendrën tonale mbi notën *"do"* në një pedal të ritmizuar ndikon natyrshëm në theksimin e modit pentatonik me qendër tonale notën *"do"*.

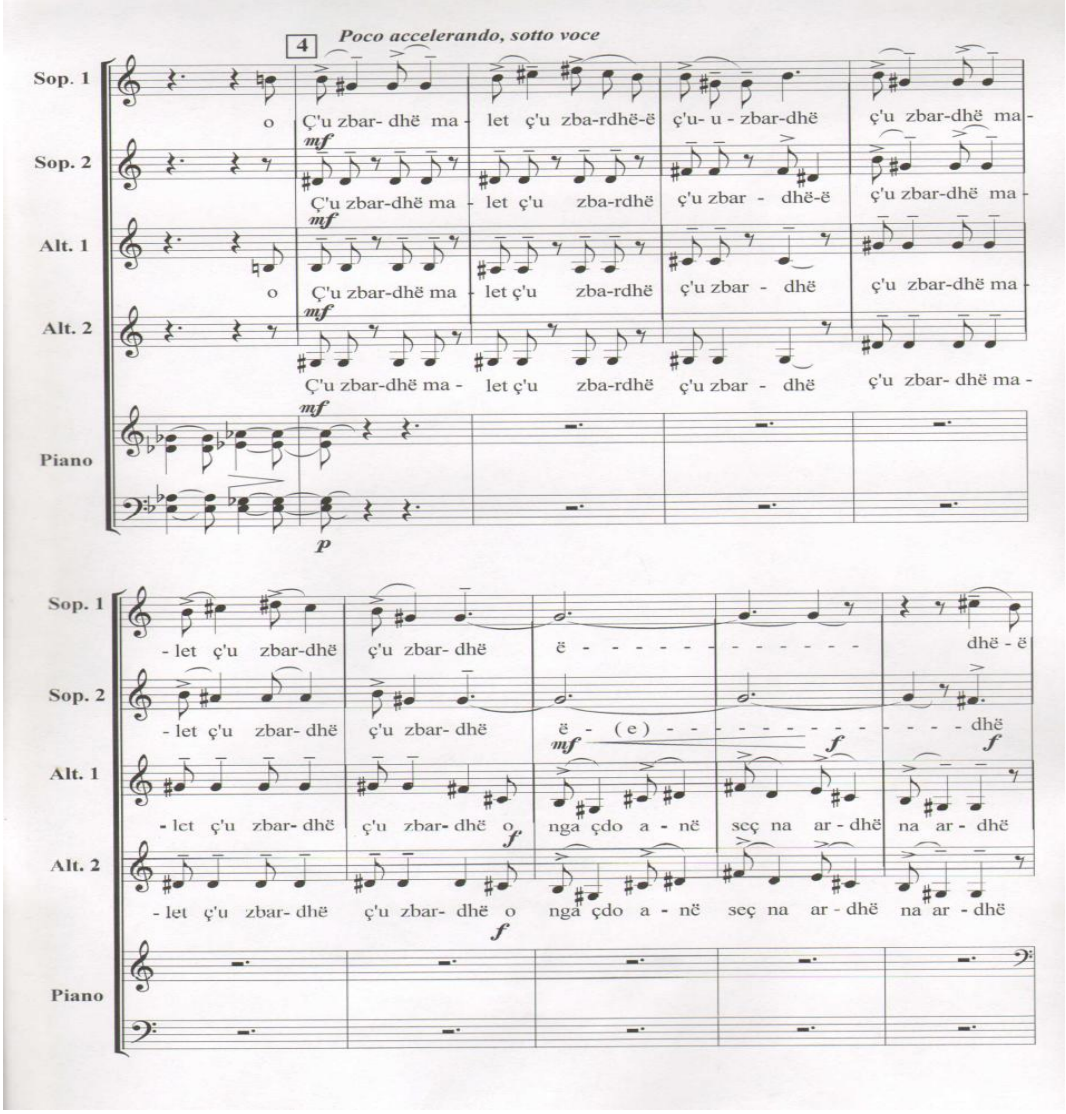


Më poshtë në masën 57-65, në zërin e sopranit në regjistrin e sipërm citohet bulëza melodike e dy masave të para të materialit tematik, e cila përsëritet gjatë kësaj hapësire disa herë, duke përfunduar në masat 64, 65 në unison në qendrën tonale të katër zërat.

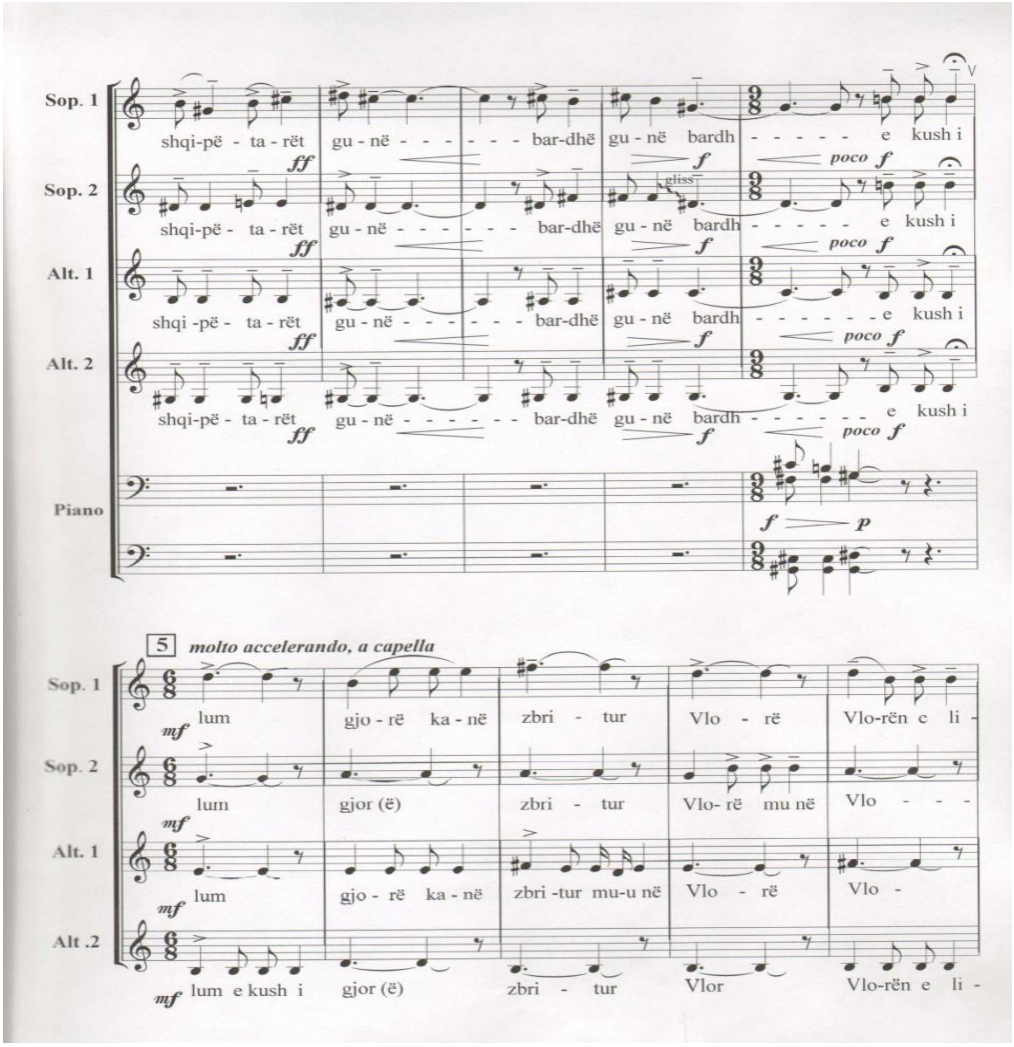
Në përfundim të këtij segmenti në masat 64, 65, 66, 67 vendoset parti pianistik me struktura harmonike të alternuara e disonante.



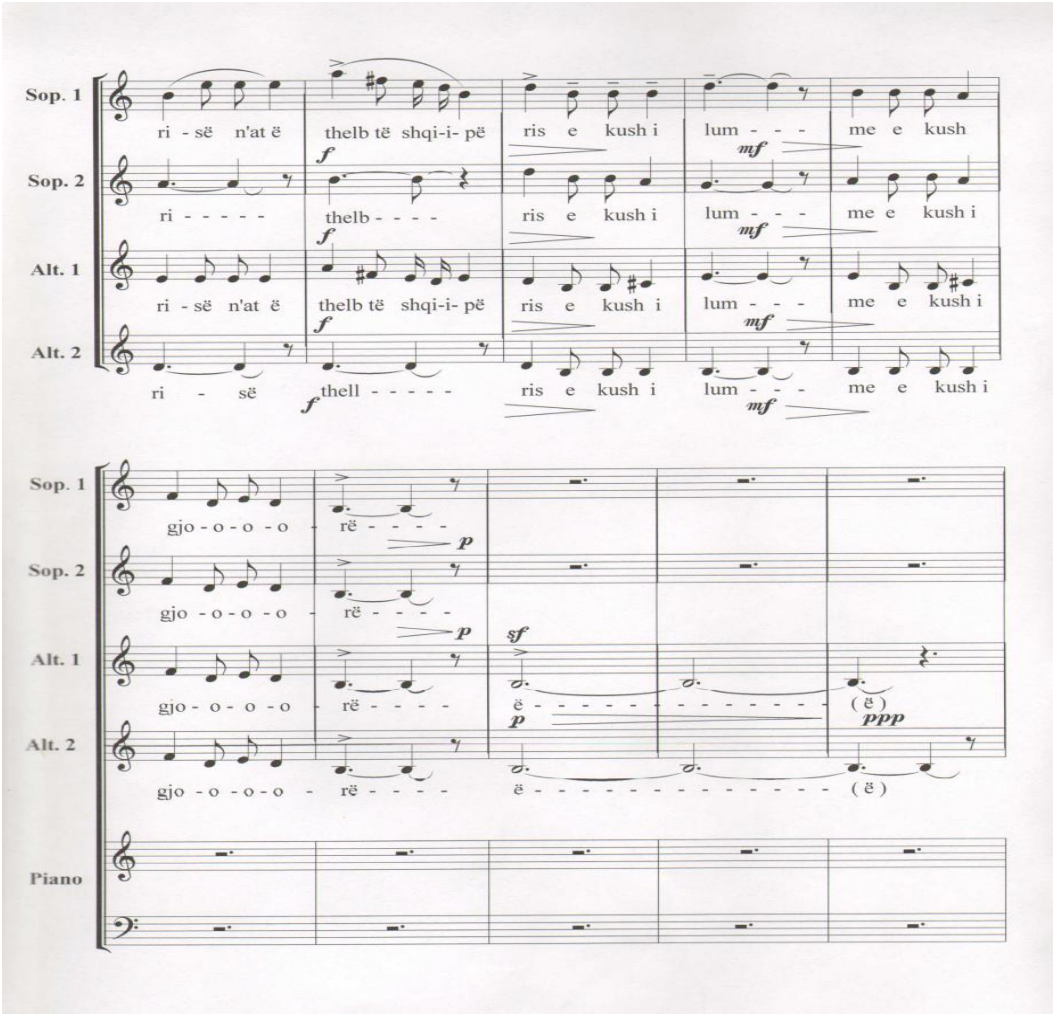
Në vazhdim të krijimit në masat 69-74, materiali tematik spostohet në modin pentatonik me qendër tonale mbi notën sol diez. Në përfundim të këtyre gjashtë masave, në masën 75, 76, 77, poshtë tingullit në unison të sopranove del në pah në formë imitative bulëza melodike e zërit të sopranit në masën 69 e në vazhdim. I gjithë ky segment "Poco accelendo, sotto voce" interpretohet në a-capella.



Më poshtë masat 78, 79, 80, 81 janë një vazhdim i pjesës paraardhëse, por në këto katër masa në zërin e altit 2 spikat tingulli sol diez i qendrës tonale. Pas këtyre katër masave, në masën 82 vërehet një thyrje e metrit nga 6/8 në 9/8, e cila ndalon në koronë mbi unionin e notës *"si"*, që shërben për orientimin intonativ të segmentit në vazhdim, i cili përfshin masat 83-87.

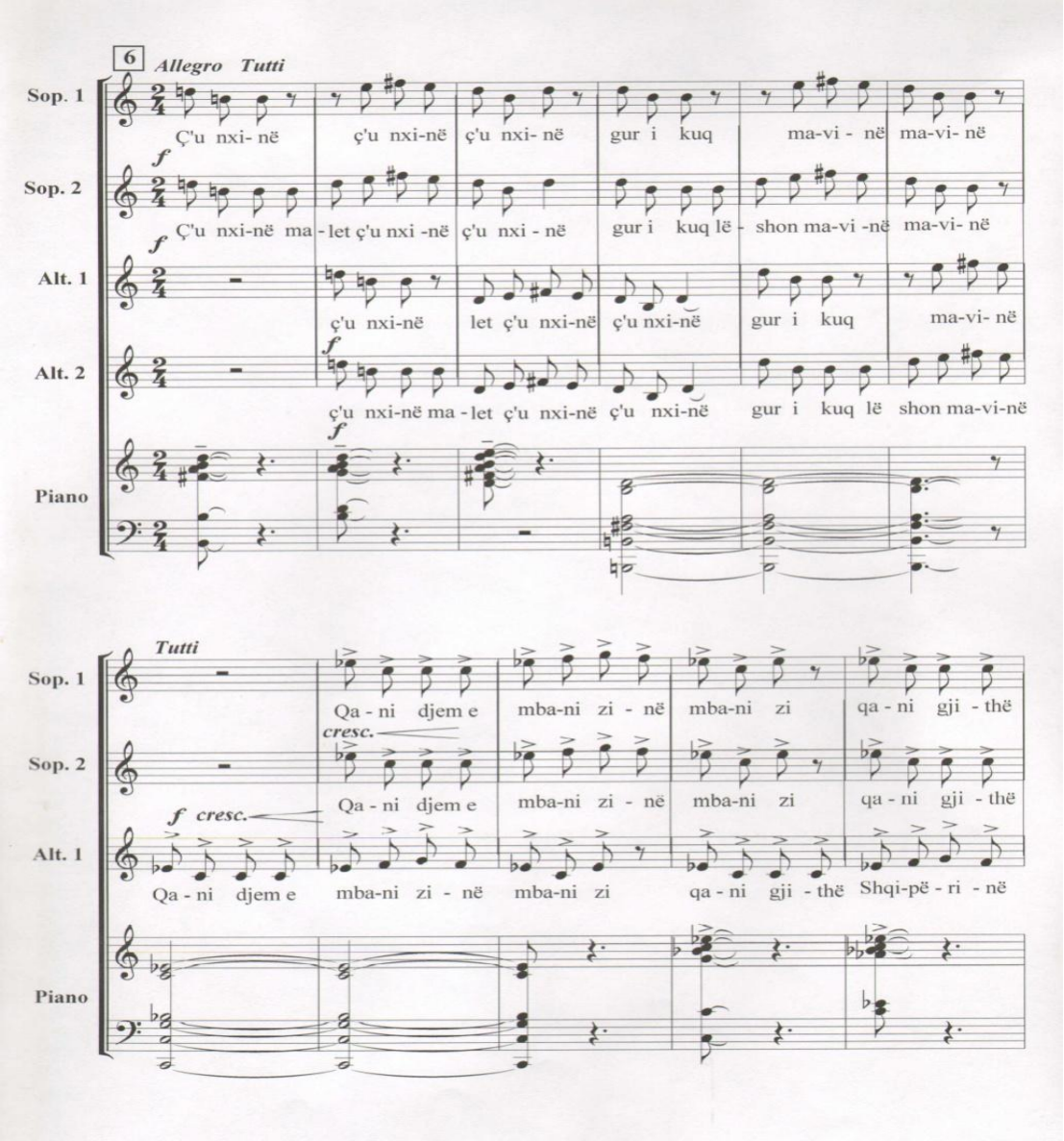


Vazhdimi më poshtë shtjellohet në pentatonin me qendër tonale mbi tingullin “si” dhe përfundon në unisonin e dy zërave të altit në regjistrin e poshtëm. Masa e 96 e krijimit “*Ç’u mbush mali”*, përfaqëson përfundimin e shtjellimit të materialit tematik, i cili si analizuam dhe më sipër, zhvendoset intonativisht disa herë, por duke ruajtur sinkronin fuzional thellësisht popullor të këngëve isopolifonike labe.

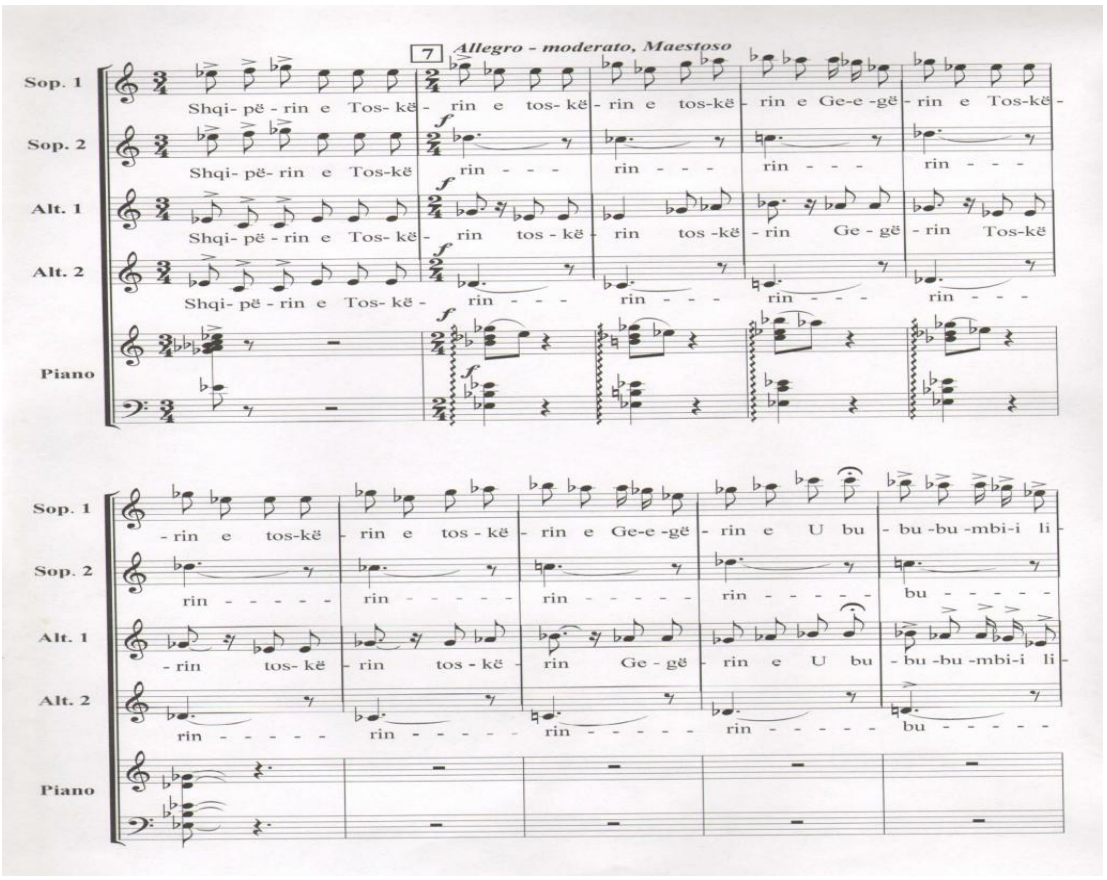


Segmenti në vazhdim është një shtesë, që buron nga materiali tematik dhe zhvillohet me lëvizjen dinamike *"Allegro"*.

Ai përcillet nga katërzërëshi koral i shoqëruar me piano në metrin 2/4. Në nr. 6 të partiturës masa 2, zërat e altove nisin e imitojnë sopranin në formë kanonike. Kjo ndërthurje e zërave shtrihet në pesë masa *(99-103)* dhe në masën 104 mbyllet përkohësisht pjesa e parë e nr. 6 me citimin e bulëzës melodike të masës së parë të materialit tematik, përmes së cilës orientohet intonativisht përsëritja e segmentit të nr. 6, që në këtë rast vendoset në pentatonin me qendër tonale mbi notën *"do"*, si dhe në fillim të krijimit.

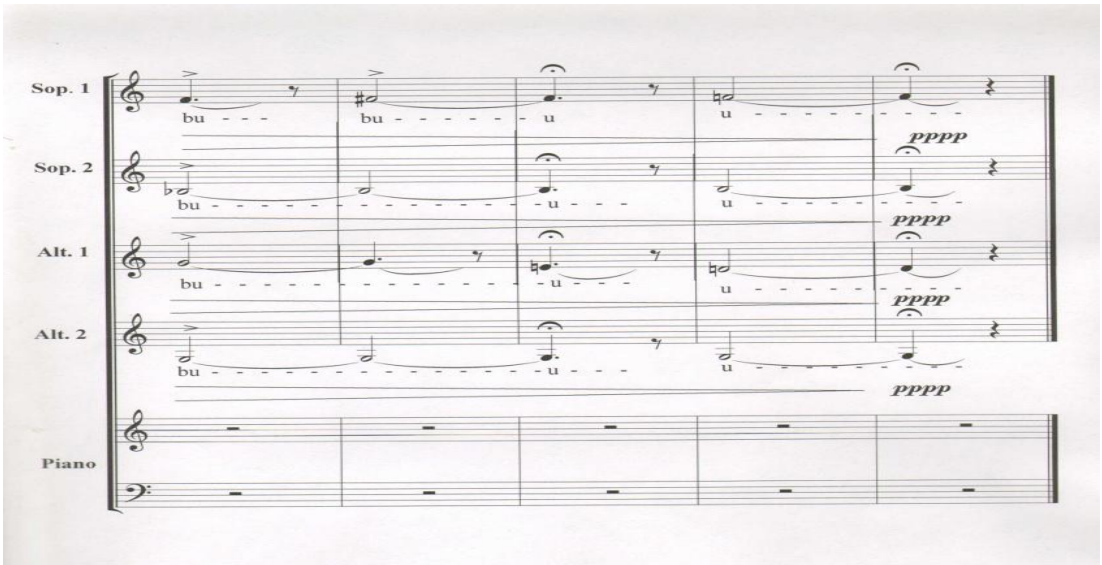


Në vazhdim në nr. 7 "Allegro-moderato mastroso" materiali tematik në 2/4 vendoset intonativisht në qendrën tonale mbi notën mi bemol. Në pesë masat e para të nr. 7 vazhdon shoqërimi pianistik dhe më pas këndimi vendoset në a-capella. Në nr. 7 vendosja e sopranit në regjistrin e sipërm, krahas lëvizjes dhe metrit, krijon një kulminacion sonor plot dritë.



Pesë masat e fundit të krijimit në stil popullor *"Ç'u mbush mali"* të kompozitorit Vasil Tole, përfundojnë në akordikë katërzanore pentatonike sol, si bemol, re, fa, në pianopianissimo.

Krijimi në stil popullor *"Ç'u mbush mali",* për kor njëgjinor femrash me shoqërim pianistik i kompozitorit Vasil Tole, është një nga arritjet e spikatura të kohëve të fundit në stilin popullor të krijimtarisë korale shqiptare.



Kapitulli IV

Këndimi në grup si pjesë e muzikës vokale skenike

Opera shqiptare erdhi dhe u zhvillua më vonë se ato të kulturave muzikore mbarë europiane, por që në shfaqjen e parë të saj u pa e mbështetur fort në rrënjët e trashëgimisë popullore kombëtare.

Zhvillimi saj, i lidhur ngushtë me traditën muzikore popullore ishte një drejtim përmes të cilit u zhvilluan operat kombëtare të shumë kulturave muzikore gjatë shekullit të XIX. Parë nga ky këndvështrim mund të arsyetojmë se arti operistik kombëtar shqiptar u zhvillua duke ecur nëpër rrugën që kaloi mbarë operistika botërore.

Operistika botërore e orientoi operën tonë drejt lidhjeve të ngushta me muzikën popullore tradicionale.

Fryma popullore dhe karakteri kombëtar i operës sonë ka qënë në vazhdimësi në fokus të studimeve e botimeve të studiuesve shqiptarë. Orientimi i zhvillimeve operistike shqiptare, jo vetëm që gjen shprehje në këto studime, por përmes dimensionit që ajo zë, shihet të ketë qënë prioritet e preokupim në vazhdimësi.

Opera shqiptare karakterin kombëtar e ka formuar në marrëdhënie të ngushtë me zhvillimet operistike ndërkombëtare. Bashkëjetesa e kombëtares me ndërkombëtaren është një fenomen universal, i cili ka karakterizuar zhvillimin historik të operistikës botërore. Në këtë marrëdhënie ato kanë bashkëjetuar gjaët gjithë ekzistencës, kanë dhënë dhe kanë marrë nga njëra tjetra duke ruajtur dallimet identitare. Në këtë kuadër kombëtarja ka fituar nga teknika, dramaturgjia dhe eksperiencat e ndërkombëtares, dhe ndërkohë karakteri ndërkombëtar është pasuruar përmes larmisë identitare të karakterit kombëtar të operave nacionale.

Tingëllimet e joneve popullore fuzionojnë përgjatë tërësisë operistike shqiptare, duke ndikuar në thellimin e frymës kombëtare dhe qartësinë identitare. Marrëdhënia e ngushtë me muzikën popullore, krahas të tjerash ndikoi në demokratizimin e artit operistik dhe përhapjen e gjërë të tij.

Filluar me operën e parë *"Mrika"* të Prenk Jakovës e në vazhdim deri në vitet 90-të të shekullit të kaluar në muzikën operistike shqiptare spikat melosi i pasur popullor, strukturat melo-ritmike të muzikës popullore e pentatoni, dialektet e stilet popullore të këndimit isopolifonik dhe koloriti i pasur timbror i muzikës popullore.

Lëvrimi i formave të mëdha vokalo-koncertale dhe në veçanti i gjinisë vokalo-skenike të operës e operetës i dhanë performim të tërësishëm formës korale të këndimit. Ky zhvillim u duk veçmas e doli në reliev të veprimtarive muzikore pas gjysmës së parë të shekullit të kaluar, atëhere kur u poqën dhe kushtet për zhvillimin e arsimit muzikor dhe u ngritën e funksionuan institucionet muzikore profesioniste në vend. Zhvillimet që pasuan në muzikën e kësaj periudhe faktorizuan nismën për lëvrimin e operës kombëtare si gjini e muzikës vokalo-skenike dhe si dimensioni muzikor më i plotë e më shprehës.

4.1.Lindja dhe zhvillimi i operistikës shqiptare.

Opera shqiptare nis rrugën e zhvillimit gjatë gjysmës së dytë të shekullit të kaluar. Para kësaj periudhe u bënë përpjekje nga kompozitorë shqiptarë jashtë atdheut për të krijuar opera, përpjekje nga të cilat nuk arriti ndonjë prej tyre të shohi dritën e skenës.

Ndër këto përpjekje veçohet sprova e kompozitori Harallamb K.Koço, me origjinë nga Boboshtica e Korçës, i cili në vitin 1890 shkruajti muzikën dhe libretin e operës *"Skëndërbeu"*.

Kompozitori aktivitetin e tij muzikor e zhvilloi kryesisht në Shën Pjetërburg të Rusisë. Për këtë kompozitor nuk ka ë dhëna të plota, dhe partitura e operës së tij është e panjohur për studiuesit shqiptarë. Opera e Harrallamb K.Koços konsiderohet si përpjekja e parë e një kompozitori shqiptar për të krijuar një vepër muzikore skenike me subjekt kombëtar.

*4.1.1.Zhvillimet paraoperistike deri në mbarim të luftës së dytë botërore 1915-1944***.**

Provat e para për një opera kombëtare e kanë fillesën gjatë dekadës së dytë të shekullit të kaluar dhe janë të konkretizuara me dy opera të kompozuara nga kompozitori Lec Kurti (1884-1948).

Përmes botimeve të kohëve të fundit në vendin tonë hidhet dritë mbi veprimtarinë krijuese muzikore të kompozitorit shkodran Lec Kurti, i cili në vitin 1915 në Itali shkroi operën *"Luiza diskarpentier"*, nga e cila kanë mundur që të ruhen dhe të vijnë deri në ditët tona disa pjesë nga partitura e veprës.

Më pas, në vitin 1916, kompozitori provon dhe kompozon operën me tre akte *"Arbëreshja"*, duke qënë njëkohësisht dhe autor i libretit të saj. Edhe nga kjo vepër ekzistojnë disa pjesë të partiturave. Që të dy operat e Lec Kurtit për arsye që nuk dihen, nuk arritën të shohin dot dritën e skenës.

Lec Kurti
(1884-1948)

Nga shqyrtimi i pjesëve të partiturave të operës *"Luiza diskarpentier"* dhe *"Arbëreshja",* nuk shihet ndonjë marrëdhënie apo ndikim nga folklori shqiptar. Duke qënë se Lec Kurti u shkollua në Itali dhe krijoi muzikë në këtë vend, ato vijnë të orientuara dhe të formatuara nga lloji i operave Italiane. Por, shtojmë se kompozitori Lec Kurti, si në operat e krijuara dhe në veprat e tjera muzikore instrumentale dhe të dhomës, shpalos një profesionalizëm dhe formim muzikor prej profesionisti.

Dalja në dritë e të dhënave dokumentare mbi këto dy vepra, krahas që pasuron historinë e lëvrimit të gjinisë së operës nga autorë shqiptarë, por ndërkohë ekzistenca e tyre është një tregues i rëndësishëm i përpjekjeve të kompozitorëve tanë, të cilët edhe para daljes në dritë të operës së parë kombëtare *"Mrika",* bënë përpjekje të gjithëfarëshme për lëvrimin e kësaj gjinie.

Nisur me dy operat e kompozitorit Lec Kurti *"Luiza diskarpentier"* dhe *"Arbëreshja",* opusi i operistikës kombëtare vjen e zgjerohet dhe ndërkohë historia e zhvillimeve muzikore shqiptare nis e ridimensionohet. E nënvizojmë këtë fakt për arsyen se deri para pak vitesh historia e jonë muzikore fillimet e lëvrimit të operës kombëtare i vendoste në dekadën e parë të gjysmës së dytë të shekullit të kaluar, ndërkohë përmes hulumtimeve dhe zbulimeve të viteve të fundit, opera shqiptare ka tashmë një histori gati një shekullore.

Më pas gjatë viteve 1920 e në vazhdim, përpjekjet për një operë kombëtare intensifikohen dhe shfaqen të konkretizuara në krijimin e disa veprave vokalo-skenike, të cilat i paraprinë zhvillimit të mëvonshëm të operas. Ndër kompozitorët e kësaj periudhe veçohen përpjekjet e At Martin Gjokës dhe imzot Mikel Koliqit.

At Martin Gjoka (1890- 1940)

At Martini është autor i një sërë veprash vokale e orkestrale që përfaqësojnë një zhvillim të ri në muzikën e kohës. Veçanërisht në muzikën vokale ka një krijimtari të pasur e të larmishme, nga e cila vend të rëndësishëm zë ajo për kor. Përpunimet e tij për kor a -capella, krahas profesionalizmit dallohen dhe për ndikimin e këngës popullore të zonës etnokulturore të Shkodrës e Malësisë. Ndër to për frymë të thellë popullore, veçohet vepra korale ***"****O ata t'lumet"*, e cila është një përpunim mjeshtëror i këngës popullore të Malësisë së Hotit ***"****Oj e mira te pojata"*. Tek kjo vepër, kompozitori ka mundur të shfrytëzojë në mënyrë krijuese konstruktin intonativ, karakteristikat modale dhe shprehjet epiko-tregimtare të lëndës muzikore burimore. Prof. Dr. Z. Shuteriqi në punimin e dizertacionit të saj, për këtë vepër ndër të tjera shprehet:

"*Madje mund të gjykohet se në veprën e tij, Martin Gjoka arriti ta rikrijojë këngën popullore në përmbajtje, duke e pasuruar atë qoftë nga pikëpamja intonative, qoftë nga pikëpamja emocionale".*[89]*)*

[89]) Shuteriqi Zana: "Muzika shqiptare e periudhave të Rilindjes Kombëtare dhe Pavarësisë", disertacion, 1986, fq 137.

Ndër përpjekjet e At Martinit për vepra muzikore skenike, dallohet kompozimi i veprës dramatike *"Juda Makabe"(1915-1919)* dhe *"Shqipëtaria e qytetënueme"(1929)*, që të dyja me libret të At Gjergj Fishtës. Veprat skenike të At Martin Gjokës përfaqësojnë përpjekje serioze për një oper kombëtare. Subjektet e tyre janë thellësisht kombëtare, dhe pavarësisht se në to ndihet fryma fetare, ato janë të lidhura ngushtë muzikalisht me krijimtarinë muzikore popullore.

Krahas At Martinit, figurë e shquar e zhvillimeve muzikore të kësaj kohe është dhe imzot Mikel Koliqi, i cili duke qënë themelues i korit *"Schuola cantorum"* (1932) pranë Kishës Katedrale në Shkodër, kompozoi shumë vepra korale me temë fetare për këtë kor.

Imzot Mikel Koliqi ka kompozuar dhe muzikën e tre melodramave të dom Ndre Zadejës *"Rozafa"* (1936), *"Rrethimi i Shkodrës"* (1937) e *"Ruba e kuqe"* (1937). Krijimi i këtyre melodramave bazohet në principet e muzikës vokale-skenike. Në to vërehen arie, duete, ansamble vokale e korale, që luajnë rol të rëndësishëm në zhvillimin dramaturgjik të veprës. Krijimi i melodramave krijoi hapësira të reja për kultivimin e muzikës skenike.

Dom Mikel Koliqi (1902- 1997)

Për këto melodrama, muzikologu Gjon Simoni në monografinë kushtuar Kardinal Mikel Koliqit, veç të tjerash, shkruan: *"Në këto melodrama u realizuan shembujt e parë të aries dhe romancës me përmasa operistike. Ai (Koliqi), krijoi ansamble për vepra të interpretuara nga solistët dhe kori. Krijoi tipe romancash dhe këngësh për solist, duete e korale, të cilat thellojnë dramaturgjinë e veprave".* [90])

Melodramat e kompozuara nga imzot Mikel Koliqi, ishin eksperienca krijuese, që i shërbyen dhe kompozitorëve pasardhës. Për këtë krahas të tjerash, prof. Gjon Simoni shprehet: *"Kur dëgjojmë muzikën e tij, dallojmë qartë ndikimin e saj pozitiv te kompozitorët pasardhës të Shkodrës".* [91])

Për rolin paraprirës në zhvillimin e operës kombëtare shqiptare, melodramat e Koliqit marrin rëndësi të veçantë, jo vetëm për nga performimi tërësor, por në veçanti nga ndikimet e folklorit Shkodran në veprat e tij. Për to, ndër të tjera, prof Simoni shton:

---

[90]) Simoni Gjon: "Simfonia e një jetë, Kardinal Mikel Koliqi", "Laurenzia", Napoli 2001, fq. 111.

[91]) Po aty, fq. 112.

"Tre melodramat e Ndre Zadejës me muzikën e Mikel Koliqit, do të mbeten në themelet e kështjellës së operës shqiptare". [92]*)*

Edhe pse i ri, në moshën 19 vjeçare, kompozitori Prenk Jakova arrin të japë provën e parë në muzikën vokalo-skenike në vitin 1938 me kompozimin e operetës për fëmijë *"Xhuxhmaxhuxhët"* **,** me libret të shkrimtarit Kolë Jakova,

Realizimet në muzikën vokalo-skenike të Kurtit, Gjokës, Koliqit e Jakovës, përfaqësojnë bazën e traditës së muzikës vokalo-skenike shqiptare, e cila gjatë periudhës së pas luftës së dytë botërore e në vazhdim rritet e zhvillohet duke marrë hap pas hapi tipare të qarta kombëtare.

4.1.2.Krijimtaria vokalo-skenike e pasluftës së dytë botërore deri në mbërritjen e Operës së parë shqiptare "Mrika"1945-1958.

Gjeneratat e kompozitorëve, që vazhduan përpjekjet e paraardhësve në drejtim të lëvrimit të formave e gjinive muzikore vokalo-skenike, i çuan edhe më para këto eksperienca.

Pas çlirimit të vendit, në vitin 1945, Prenk Jakova realizon kompozimin e muzikës së melodramës *"Juda Makabej"* me tekst të At Gjergj Fishtës dhe më pas shfaqjen muzikore skenike *"Dasma Shkodrane"*.

Në vitin 1952 kompozitori krijoi veprimin skenik *"Dritë mbi Shpipëri"*, e cila u bë bazë për kompozimin e operës së parë shqiptare *"Mrika"* (1958).

Kështu erdhi e u rrit kompozitori Prenk Jakova, si krijuesi i operës së parë shqiptare. Në rrugën drejt operës ai eksperimentoi dhe krijoi forma më të vogla të muzikës vokale skenike, të cilat janë pjesë e rëndësishme për formimin e operës tonë kombëtare.

Po në qytetin e Shkodrës, kompozitori i ri Tonin Harapi, vazhdues i traditës së At Martin Gjokës e Prenk Jakovës, në vitin 1952 kompozon muzikën e melodramës për fëmijë *"Kufitarët"* e më pas në vitin 1954 operetën për fëmijë *"Mësimi i pyllit"* me libret të tij.

Krahas qytetit të Shkodrës, vepra vokale skenike u lëvruan nga kompozitorë të kësaj periudhe edhe në qytete të tjera të vendit.

Në Korçë, kompozitori Kristo Kono në vitin 1954 kompozoi operetën *"Agimi"* e pas saj në vitin 1956 operetën *"Miqësia"*, kompozitori i ri Nikolla Zoraqi në Tiranë në vitin 1956, kompozon operetën për fëmijë *"Përtacët"* (1956), Pjetër Dungu në Durrës në vitin 1957 kompozon operetën *"Rrjeta e artë"* me libret të Gjergj Vlashit e kompozitori Tish Daija, i kthyer në atdhe mbas studimeve të larta në Rusi, kompozon operetën *"Lejlaja"* (1957).

Të gjitha këto prova krijuese në muzikën vokale skenike, përgatitën terrenin dhe i hapën rrugën lëvrimit të operës kombëtare. Pavarësisht provave të Lec Kurtit në këtë gjini, në shekullin e XX, si opera të parë shqiptare, historiografia muzikore evidenton operën *"Mrika"* të kompozitorit Prenk Jakova, pasi kjo është opera e para që u ngjit në skenën Shqiptare.

---

[92]) Po aty, fq. 113.

Opera "Mrika", u krijua nga kompozitori Prenk Jakova me libret të poetit Llazar Siliqi në periudhën (1956-1958) dhe u ngrit në skenë për herë të parë më 3 dhjetor 1958. Ajo, u realizua nga artistët amatorë të qytetit të Shkodrës në drejtimin e vet autorit.

Premiera e saj në Shkodër ishte ngjarja më e madhe muzikore e kohës në vendin tonë. Suksesi i saj tërhoqi vëmendjen e TOB, i cili shumë shpejt e realizoi në skenën e operës kombëtare në drejtimin e dirigjentit Mustafa Krantja **.**

Opera *"Mrika"* është krijimi i parë vokalo-skenik që për nga dimensioni e dramaturgjia, plotëson kërkesat e të qënit Opera.

Në tingëllim të përgjithshëm ajo rezulton thellësisht kombëtare dhe me frymë popullore dhe si gjuhë, teknikë e stil përfaqëson klasiken në operistikën kombëtare shqiptare.

Dalja në dritë dhe realizimi i Operës *"Mrika"* përbën një eveniment të rëndësishëm në historinë e kulturës mbarëshqiptare dhe veçanërisht në atë muzikore, pasi ajo ishte nisma e parë dhe e suksesshme, e cila i hapi rrugën zhvillimit të artit operistik në vendin tonë.

Me daljen në dritë të *"Mrikës"* historisë së muzikës sonë iu shtua dhe një kapitull i ri dhe i rëndësishëm, i cili në vitet më pas do të pasurohej dhe me tituj të tjerë.

Skenë korale nga opera "Mrika", TOB

4.1.3.Muzika vokalo-skenike mes viteve 1960-1990.

Realizimi i suksesshëm i operës *"Mrika"* në Dhjetorin e vitit 1958, i hapi rrugën një zhvillimi të ri në muzikën tonë kombëtare, lëvrimit të gjinisë së operës.

Fill pas Prenkë Jakovës, kompozitori Konstandin Trako "*Artist i Merituar*" mes viteve 1959-1962 përfundoi së kompozuari operën *"Tana"* (1959-1962), e cila nuk arriti që të ngjitet dot në skenë.

Po kështu kompozitori Tish Daija **"***Artist i popullit*" pas një përvoje disa vjeçare në fushën e krijimtarisë muzikore, arrin që të realizojë operën e parë të tij *"Pranvera"* me libret të poetit Llazar Siliqi në vitin 1960, ndërsa pak vite pas tij kompozitori i njohur korçar Kristo Kono *"Artist i Popullit",* përfundon operën *"Lulja e kujtimit"* me libret të E. Marës dhe A. Skalit në vitin 1964. Kompozitori Tish Daija pas kurorëzimit të suksesshëm të operës së tij të parë gjatë vitit 1964, përfundon së kompozuari operetën *"Vjeshta e artë"* me libret të shkrimtarit Aleksandër Banushit.

Nga tri operat e para shqiptare të krijuara e vënë në skenën kombëtare mes viteve 1958-1964, *"Mrika"* e Jakovës dhe *"Pranvera"* e Daisë, kanë për subjekt ngjarje nga realitetet e aktualitetit të jetës dhe punës ndërtimtare të popullit tonë pas luftës së dytë botërore, ndërsa *"Lulja e kujtimit"* e Konos, sjell të gjalla në skenë pasazhe nga ngjarjet e luftës së çetave patriotike në prag të shpalljes së pavarësisë kombëtare.

Në operat e Jakovës dhe Daisë, dallohen qartë të pasqyruara marrëdhëniet e lëndës muzikore vokale me folklorin, marrëdhënie që gjejnë shprehje jo vetëm në partet vokale të personazheve, por dhe në koralet e tyre, ndërsa te opera e Konos këto marrëdhenie janë të ndërthurura më tepër me këngën qytetare korçare dhe më rëndom me këngën patriotike të periudhës së para shpalljes së pavarësisë kombëtare.

Të gjitha veprat vokalo-skenike krijuar mes viteve 1958-1964, parë në tingëllimin e përgjithshëm të tyre, kanë të akcentuar përgjithësisht mbështetjen në këngën folklorike kombëtare, duke arritur që përmes këtyre marrëdhënieve të thellojnë karakterin kombëtar e të rrezatojnë identitet të qartë.

Krahas numrave muzikorë të arieve, dueteve, ansambleve etj, pjesë e rëndësisë së dorës së parë në strukturën e tyre janë dhe shumë numra koralë, të cilët ndikojnë thellësisht në performancën dramaturgjike.

Përgjithësisht, koralet e këtyre operave përfaqësojnë masat popullore dhe simbolizojnë qëndrimin emocional ndaj atdheut, luftës, punës, dashurisë etj. Roli i koraleve në këto opera, i jep dimension të gjerë fuzionalitetit tërësor duke arritur të realizojë kulminacione e zhvillime me ngarkesë të prekshme emocionale.

Ato, janë ndër spikatjet më artistike të cilësisë të tyre.

Prenkë Jakova *"Artist i popullit",* në periudhën 1966-1967 realizon operën e dytë të tij *"Skënderbeu"*, me libret të poetit Llazar Siliqi dhe pas tij kompozitorja e parë shqiptare Dhora Leka *"Artiste popullit"* kompozon operën *"Vjeshtë me stuhi"*, libreti i të cilës përmban motive nga romani me të njëjtin titull të shkrimtarit Ali Abdihoxha. Opera *"Skënderbeu"* e kompozitorit Prenkë Jakova, është e ndërtuar në dy akte e gjashtë tabllo. Ajo trajton subjekt historik që në qendër ka figurën e heroit tonë kombëtar Gjergj Katrioti-Skënderbeut.

Vepra dallohet për karakterin thellësisht epik e madhështor, i cili në vepër është i shprehur plot dramacitet. Opera "Skënderbeu" krahasuar me operën e parë të kompozitorit -*"Mrika",* përmban mjete shprehëse më të avancuara e gjuhë muzikore më të pasur. Koralet e operës zënë vend të rëndësishëm në vepër e hapësirë të gjerë në gjatësinë e dramaturgjinë e saj.

Formacioni vokal i pjesëve korale është vendosur ndjeshëm në funksion dramaturgjik, çka do të thotë se koralet e operës *"Skënderbeu*", nuk mbeten thjeshtë në karakterin e numrave të mbyllur, por e nxisin dhe e çojnë në mënyrë të shkallëzuar më tej zhvillimin e përgjithshëm dramaturgjik të operës.

Ndërsa opera e kompozitores Dhora Leka *"Vjeshtë me stuhi",* e cila merr subjektin nga ngjarjet e luftës nacionalçlirimtare, është një vepër që përgjithësisht i ka të ndërtuara ariet dhe koralet në formën e këngës. Intonativisht ajo mbështetet mbi lëndën muzikore të këngëve të luftës, shumica e të cilave janë krijuar nga vetë kompozitorja.

Subjektin mbi luftën e heroit tonë kombëtar Gjergj Kastrioti, e trajton dhe kompozitori Abdulla Grimci në operën me dy akte *"Bijtë e Skënderbeut"* (1967), e cila është ngritur në skenën e teatrit "Aleksandër Moisiu" të qytetit të Durrësit, e realizuar nga artistët amatorë të qytetit. Vepra është një arritje e rëndësishme në krijimtarinë e kompozitorit, por ajo nuk arriti dot kualitetin e operave paraardhëse. "Bijtë e Skënderbeut" e kompozitorit Abdullah Grimci, shquhet për frymën e thellë popullore dhe shfrytëzimin e muzikës tradicionale. Koralet e saj e marrin frymëzimin nga këndimi popullor. Në to ndihet inspirimi i kompozitorit, që buron nga dashuria që ai ka për muzikën popullore, dashuri që është e shprehur dhe në krijimtarinë tjetër të tij, sidomos në veprat për orkestrat frymore e këngën.

Po në këtë vit, TOB realizon në skenë premierën e operës *"Heroina"* (1967), të kompozitorit Vangjo Nova "*Artist i merituar*" me libret të Luigj Gurakuqit "*Artist i popullit*". Subjekti i operës trajton temën e luftës antifashiste nacionalçlirimtare. Ajo, është një opera me dramaturgji të qartë dhe me strukturë të plotë. Në të krahas numrave solistik e ansambleve, zë vend të rëndësishëm dhe këndimi koral. Kompozitori në pikpamje të gjuhës muzikore, i referohet operës dramatike Italiane të shek. XIX. Opera përshkohet nga nje frymë romantike sidomos te ariet e personazheve kryesorë. Ndërsa koralet kanë një tingëllim solemn e mobilizues, por pa ndonjë identitet të qartë kombëtar. Ato kanë forcë dhe krijojnë kulminacion në tingëllimin tërësor të veprës.

Kësaj periudhe i përkasin dhe dy opera të kompozitorit Nikolla Zoraqi *"Artist i Popullit"*, opera *"Vjollca e Skënderbeut"* me libret të poetit Llazar Siliqi, kompozuar në vitin 1966 dhe *"I fundit i Golemëve"* me libret të Kolë Jakovës kompozuar në vitin 1967.

Gjatë vitit 1969 kompozitori Tish Daija kompozon muzikën e operetave për fëmijë *"Briarta"* dhe *"Borëbardha e shtatë xhuxhat"* me libret të Kolë Jakovës.

Në këtë periudhë kompozitori Ç. Zadeja, kompozon operën *"Dasma"* (1967), me motive nga romani me të njëjtin titull të shkrimtarit Ismail Kadare, por kjo opera nuk arriti të përfundohej e të vihej në skenë. Pjesë të veçanta të saj, si *"Aria e Katrinës",* është interpretuar në koncertet e Majit të vitit 1967.

Në harkun kohor 1958-1969, u krijuan opera dhe opereta, prej të cilave *"Lulja e kujtimit", "Skënderbeu", "Bijtë e Skënderbeut", "Vjollca e Skënderbeut"* e *"Fundi i Golemëve",* kanë subjekt historik e patriotik, ndërsa "Mrika" e "Pranvera", e marrin subjektin nga realiteti i kohës. Veçohet nga operat e mësipërme *"Heroina", "Vjeshta"* dhe *"Maleve për liri",* që e marrin subjektin nga rezistenca e popullit tonë ndaj pushtuesve nazifashistë. Po në këtë periudhë kompozitori Kristo Kono shkroi operën e dytë *"Fatosi"* në vitin 1968 me subjekt nga lufta nacionalçlirimtare,e cila nuk arriti të vihej në skenë për probleme të paqartësisë në dramaturgjinë e saj.

Pas viteve 70 të shekullit të kaluar, Opera shqiptare nis rrugë të reja zhvillimi, duke sjellë vit pas viti arritje të rëndësishme në muzikën vokalo-skenike. Krahas shumimit, opera e kësaj periudhe pasurohet me mjete të reja shprehëse përmes gjuhës e teknikave më të përparuara profesionalisht.

Periudha 70-90, përbën fazën e dytë në zhvillimin e operës shqiptare. Ndër to veçohen *"Përtej mjergullës"* (1971), e kompozitorit Pjetër Gaci "*Artist i popullit*", me libret të Selman Kasapit, *"Maleve për liri"*-opera këngë (1971) me libret e muzikë të Dh. Lekës, *"Komisari"* (1975) me libret të Dritëro Agollit e kompozitorit Nikolla Zoraqi "Artist i populit", *"Legjenda Krutane"* (1978) e kompozitorit Avni Mula "*Artist i popullit*", me libret të L. Gurakuqit, *"Karavalet"*-operetë (1978) me libret Gj. Zheji e L. Gurakuqit, opera *"Goca e Kaçanikut"* (1979), e kompozitorit Rauf Dhomi me libret të A. Dhomit e J. Buxhovit dhe opera e po këtij kompozitori me motive arbëreshe *"Dasma arbëreshë"* (në tri akte e me prolog).

Më pas krijohen operat: *"Zgjimi"* (1980) e kompozitorit Tonin Harapi "*Artist i popullit"* me libret të Mirosh Markajt, *"Toka jonë"* (1981), e kompozitorit P. Gaci, me libret të K. Jakovës, *"Borana"* (1984) e A. Mulës me libret të Gj. Zhejit, si dhe opera *"Stuhia"* (1985) me autorë A. Mula e Gj. Zheji (kjo opera është e pambaruar dhe nuk ka parë dritën e skenës). Gjithashtu po këtë vit (1985-1989), kompozitori V.Nova shkruan operën *"Pishtarët"*, e cila nuk arriti të ngjitet në skenë.

Në vitet në vazhdim krijohen dhe një varg operash dhe operetash të tjera, si: *"Karikaturat"*-operetë për fëmijë (1986-87), e kompozitorit N.Zoraqi, me libret të Adelina Mamaqit, *"Liceistët"* (1986), e kompozitorit Josif Minga, *"Celula e kuqe"* e kompozitorit Gjon Kapidani (1986), *"Nëna e trimave"* (1987) e kompozitorit A. Mula, me libret të Gj. Zhejit dhe opera komike *"Paja"* (1989) e kompozitorit N. Zoraqi, me libret të Sulejman Matos.

Nga të gjitha këto opera, duhet të përmendim se Zadeja pavarësisht se nuk i përfundoi operat e tij, arriti të sjellë një cilësi të re në operistikën shqiptare, sidomos për nga gjuha, teknikat e stili, që përfaqësojnë dukuri novatore në këtë periudhë.

Nga një vështrim i përgjithshëm që i është bërë partiturave të operave shqiptare, vërehet se përgjithësisht ato në substancë kanë marrëdhënie të ngushta me folklorin. Ndikimet e folklorit në operën shqiptare, i kanë dhënë asaj identitet të qartë, identitet i cili në tingëllimin e tyre shfaqet origjinal e i vërtetë.

Në të gjitha operat shqipëtare vend të rëndësishëm zë këndimi koral. Në përgjithësi koralet e operave shqiptare e marrin frymëzimin nga folklori, nga këngët patriotike e kënga qytetare dhe shumë prej tyre kanë frymë të përgjithshme, por duhet shtuar se ato përcjellin solemnitet e kontrast në dramaturgjinë e operës sonë.

Ndër koralet më të njohura, mund të veçojmë: *"Do ndërtojmë hidrocentralin"* nga "Mrika" dhe *"Kori i komitëve"* nga Lulja e kujtimit", të cilat kanë frymë të përgjithshme e tingëllim solemn, e *"Ç'u mbush lëmi plot me gjak"* nga "Komisari", e cila është e ndikuar thellësisht nga kënga polifonike etj.

Koralet në opera, krahas rolit dramaturgjik kanë thelluar e demokratizuar operën tonë, duke e bërë të perceptueshme për dëgjuesin.

4.1.4.Muzika vokalo-skenike (Opera) pas viteve 1990 e në vazhdim.

Ndryshimet që pasuan vitet 90 të shek. të XX, krijuan hapësirë për një zhvillim të ri në muzikën tonë kombëtare. Shumë shpejt kompozitorët shqiptarë të kësaj periudhe u njohën dhe asimiluan vrullshëm teknikat e gjuhën muzikore "avanguarde".

Kështu, prodhimtaria muzikore e pasviteve 90, filloi të aplikojë si teknikë serialitetin, atonalitetin, elektroakustikën, aleatorikën etj. Këto teknika i dhanë një fytyrë të re krijimtarisë muzikore, sidomos asaj instrumentale dhe të dhomës. Ky ndikim është pasqyruar dhe në krijimtarinë operistike. Në operat që u krijuan gjatë kësaj periudhe, si: *"The room"* (1996) e kompozitorit Ermir Dergjini, me libret të M. Mitës, *"Oirat"* (2000), e kompozitorit Aleksandër Peçi *"Mjeshtër i Madh"* , me libret V. Ferarrit, *"Eumenides"*, me muzikë dhe libret të kompozitorit Vaso. S. Tole (2005), vërehet një gjuhë e teknikë e krahasueshme me ato të muzikës bashkëkohore europiane.

Realizimi i këtyre veprave, është shprehje e përpjekjeve të kompozitorëve tanë për tu integruar në rrjedhat zhvillimore bashkëkohore europiane. Dukuria e tingëllimës kombëtare në këto opera, mund të themi se është e "fshehur", e për ta prekur atë duhet një dëgjues tepër i kualifikuar. Megjithë atë në operën *"Oirat"* të kompozitorit Aleksandër Peçi dhe operën *"Eumenides"* të V.S. Toles, referencat nga folklori shqiptar nuk mungojnë, por teknikat dhe gjuha e përdorur nga kompozitorët, iu ka dhënë atyre një finesë të veçantë. Më direkt, marrëdhënia me folklorin vërehet te opera *"Oirat",* ku kompozitori në shumë pasazhe të saj i referohet polifonisë labe e toske, e sidomos pentatonit.

Historia e operës shqiptare edhe pse 100 vjeçare, nga prova e parë e kompozitorit Lec Kurti me operën *"Arbëneshia"* (1915), e deri te opera e fundit e kompozitorit Vaso .S. Tole *"Eumenides"*, na mëson se përpjekjet për një opera kombëtare kanë qënë në vazhdimësi dhe si rezultat kanë arritur që të performojnë operën kombëtare shqiptare.

Opusi i operave shqiptare, përfshin rreth 35 opera e 23 opereta, një sasi e konsiderueshme, e cila shpreh zhvillimin e madh të operistikës sonë. Në gjithë këtë mori veprash të muzikës skenike, bëjnë pjesë me dhjetra korale, shumë nga të cilat kanë ndikim të thellë nga folklori.

Ndikimi i folklorit në operën shqiptare, i ka dhënë asaj një pamje identitare të qartë, që ka ardhur si pasojë e zhvillimit tërësor të shoqërisë shqiptare në kohë e periudha të caktuara.

Për këtë, studiuesi Fatmir Hysi shprehet:

"...identiteti është një shkallë e caktuar e zhvillimit intelektual e shpirtëror të një shoqërie dhe në shprehjet e tij konkrete nënkupton origjinalitetin e qënies, kulturën e rrënjëve etnike, të gjitha kumbimet e papërsëritëshme të ndërgjegjies që dallojnë një shoqëri nga një tjetër, një komb nga një tjetër dhe që realizojnë njohjen e tyre historike".[93]*)*

Pra, ndikimi i folklorit në muzikën skenike shqiptare e në rastin e këtij punimi në koralet e operave, ka faktorizuar identitetin kombëtar të muzikës sonë, duke e vendosur atë të dallueshëm nga simotrat e kulturave të tjera.

---

[93]) Hysi Fatmir: "Estetika në tri pamje", "UEGEN" Tiranë 2005, fq. 246.

4.1.5.Kolazh fotografik me pamje të koreve në operat shqiptare.

Skenë korale nga opera "Mrika"

Skenë korale nga opera "Skënderbeu", e kompozitorit Prenkë Jakova

Skemë korale nga opera "Vjeshtë me stuhi", e kompozitores Dhora Leka

Skenë korale nga opera "Lulja e kujtimit", e kompozitorit Kristo Kono

Skenë korale nga opera "Heroina", e kompozitorit Vangjo Nova

Skenë korale nga opera "Zgjimi", e kompozitorit Tonin Harapi

Skenë korale nga opera “Komisari”, e kompozitorit Nikolla Zoraqi

Skenë korale nga opera “Goca e Kaçanikut”, e kompozitorit Rauf Dhomi

Skenë korale nga opereta "Karnavalet", e kompozitorit Avni Mula

Skenë korale nga opera "Borana", e kompozitorit Avni Mula

4.2 .Rrënjët popullore kombëtare në koralet e Operave shqiptare

Në tingëllimin e përgjithshëm të muzikës operistike shqiptare, tingëllimi popullor zë shtrirje dhe ka gjetur shprehje dimensionalisht të gjerë. Si dimension rrënjët popullore e kombëtare kanë një përfaqësim gjithpërfshirës në operistikën tonë që në fillimet e saj. Me pak fjalë mund të themi se muzika popullore e traditës te opera shqiptare gjeti strehën e përjetësisë.

Opera shqiptare si ngrehina më e madhe e ndërtimeve muzikore, mes lidhjeve të ngushta me muzikën popullore, ka fituar vlera komunikimi të çmuara krahasuar me format e zgjeruara muzikore simfonike, instrumentalo simfonike të muzikës së dhomës etj. Vlerat cilësore të saj rrjedhin përmes mbështetjes në rrënjët popullore e kombëtare të traditës shumëshekullore.

Fryma popullore dhe karakteri kombëtar i operës sonë ka qënë në vazhdimësi në fokus të studimeve e botimeve shqiptare mbi muzikën. Orientimi për rrugën zhvillimore të saj (Operës) jo vetëm që zë vend dhe gjen shprehje të gjerë në faqet e studimeve shqiptare, por ajo ka qënë prioritet i tyre.

Opera shqiptare karakterin kombëtar e ka formuar edhe përmes eksperiencave që solli operistika e shkollave nacionale ndëreuropiane e shekullit të XIX.

Marrëdhëniet e folklorit me koralet në operën shqiptare, janë të shprehura në formën e ndikimeve të shumëllojëshme. Këto ndikime u shfaqën dendësisht në veprat e muzikës skenike paraoperistike të 50 vjeçarit të parë të shekullit të kaluar. Ato, janë shprehje e përpjekjeve të kompozitorëve të kohës për një muzikë me fytyrë kombëtare.

Kështu shembujt e parë të operës sonë janë një vazhdim dhe thellim i mëtejshëm i aspiratës për një opera kombëtare. Për realizimin e kësaj aspirate, kompozitorët shqiptarë duke nisur që nga klasiku Prenkë Jakova, shfrytëzuan në mënyrë krijuese muzikën popullore-folklorin, e në rastin e operas- këngën folklorike.

Ndikimi i folklorit në koralet e operave shqiptare, vjen përmes disa formave si citimi i këngës popullore, përpunimi e zhvillimi i mëtejshëm i saj dhe krijimi në stil popullor, duke ruajtur karakteristikat e sintaksës së folklorit.

Lënda e përzgjedhur folklorike korespondon përgjithësisht me muzikën popullore të territoreve apo mjedisit ku është vendosur ngjarja, që përcjell subjekti veprës. Përkatësia territoriale ku vendosen ngjarjet në veprimin skenik bëhet dhe më e vërtetë dhe më organike, përmes numrave muzikorë solistikë e koralë, të cilët janë në marrëdhënie dhe lidhje të ngushta me muzikën popullore krahinore.

Në operat *"Mrika"*, *"Skënderbeu"*, *"Toka jonë"*, *"Goca e Kaçanikut"* etj, ku subjekti i tyre është i vendosur në territoret e veriut të vendit, dallojnë karakteristika tingullore nga melosi i këngëve dhe valleve krahinore të veriut. Ndërsa te operat *"Komisari"*, *"Zgjimi"* etj., që ngjarjet në opera janë vendosur në jugun e Shqipërisë, mbizotërojnë tingëllime nga muzika popullore e Shqipërisë juglindore e jugperëndimore të cilat përfaqësohen gjerësisht përmes këngëve isopolifonike të dialektit lab e tosk.

Krahas sa shtjelluam më sipër, koralet e operave tona nuk vijnë të zhvilluara vetëm në marrëdhënie me këngët e folklorit fshatar, në shumë prej tyre dallojnë marrëdhëniet dhe lidhjet e ngushta me këngën qytetare, këngën patriotike të periudhës së Rilindjes e Pavarësisë si dhe atë të periudhës së luftës nacionalçlirimtare.

Kështu, te opera *"Lulja e kujtimit"*, *"Heroina"*, *"Vjeshtë me stuhi"*, "*Maleve për liri"*, *"Komisari","Zgjimi"* etj., ndihet ndikimi nga këngët patriotike e këngët e luftës nacionalçlirimtare. Ndërsa në operetën *"Karnavalet",* krahas ndikimit që vjen përmes shfrytëzimit të këngës qytetare Korçare, shumë nga numrat muzikorë, solistikë dhe korale , janë citime të plota të këngëve qytetare të kohës.

Përmes marrëdhënieve me muzikën popullore opera shqiptare fitoi shprehje kombëtare, frymë popullore e demokratike çka e bëri të afërt për popullin dhe të dallueshme e origjinale si identitet .

Mbi rëndësinë dhe vlerat e orientimit përmes muzikës popullore si faktor për formimin e karakterit kombëtar, studiuesi Zejadin Ismaili nënvizon:

"Vepra mund të shkëlqejë vetëm nëse identifikohet përmes karakterit popullor kombëtar, sepse atë më mirë e njeh dhe e përjeton çdo krijues. Muzika (kënga) popullore është burim shpirtëror i një kombi, që gurgullon si ujvarë e kthjellët mali dhe që përkon me thirrmat e jehonës së grykave të shkëmbinjve të atdheut, zëra këta që gjatë tërë jetës e shoqërojnë njeriun. Për këtë krijuesi duhet të ketë ndjenja ndijimi, intuitë dhe aftësi akceptuese për të shquar atë që është më pragmatike, për të nxjerrë më të rëndësishmen."[94]*)*

Tradita e operistikës shqiptare dhe pse më e re në moshë, krahasuar me traditat operistike të kulturave ndëreuropiane, arriti që brenda një harku të shkurtër kohor përafërsisht prej katër dekadash (1958-2000) të pasurohet e zhvillohet duke u mbështetur në muzikën popullore dhe përmes marrëdhënieve të ndërsjellta të rast pas rastit të fitojë tipare të qarta kombëtare.

4.2.1 .Korale të operës "Mrika" e Prenk Jakovës

Opera *"Mrika"* me muzikë të Prenk Jakovë ***"Artist i Popullit",*** libret të Llazar Siliqit, u ngjit në skenën e qytetit të Shkodrës më 1 dhjetor 1958 nën drejtimin e vet autorit. Pas një viti më 26 Nëntor 1959 u shfaq si premierë në Teatrin e Operës dhe Baletit në Tiranë nën dirigjimin e Mustafa Krantjes ***"Artist i Popullit",*** regjisor Pandi Stillu, skenograf Stavri Rafael e mjeshtër kori Konstandin Trako ***"Artist i merituar".***

Prenk Jakova "artist i popullit" (1917-1969)

[94] **)** Ismailki Zejadin :"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë".fq.63.Kumanovë, 2006

Vepra është e strukturuar në 3 akte

Subjekti pasqyron punën ndërtimtare të masave të gjera punonjëse për ndërtimin e vendit të sapo dalë nga lufta.Ngjarjet zhvillohen në një fshat të krahinës së Mirditës.Në qendër të subjektit qëndron dashuria mes dy personazheve kryesorë Mrikës e Dodës si dhe puna ndërtimtare e rinisë shqiptare. Përmes kundërvënies të forcave kundër regjimit, të cilat duan të sabotojnë ndërtimin e hidrocentralit, krijohet dhe konflikti kryesor në opera. Ky konflikt ndikon thellësisht në dramaturgjinë e operës.

Ngjarjet e aktit të parë zhvillohen në fshat. Mrika vajzë e re është fejuar që në djep me Gjetën, por ajo dashuron Dodën. Familja tronditet, por më në fund e ndihmon Mrikën duke e lejuar që të shkojë vullnetare nëndërtimin e hidrocentralit.

Në aktin e II ngjarjet zhvillohen kryesisht në hidrocentral.Këtu forcat kundërshtare në të cilat është i përfshirë dhe i fejuari i Mrikës Gjeta, mundohen që të sabotojnë punën ndërtimtare të rinisë.

Ngjarjet e aktit të III zhvillohen në hidrocentral. Në këtë akt pasqyrohet entusiazmi dhe puna ndërtimtare e të rinjve për ndërtimin e hidrocentralit si dhe aspekte të tjera si dashuria e bashkimi i Mrikës me Dodën etj. Në këtë akt zënë vend dhe ngjarje që pasqyrojnë sabotimet e kundërshtarëve të regjimit, por që masa e të rinjve dhe populli iu kundërvihen e i neutralizojnë.

Krahas arieve,dueteve, ansambleve e recitativëve, në opera vend të gjerë gjejnë skenat masive korale. Koralet e operës *"Mrika"* janë kryesisht të ndërtuara në llojin e këngës. Përvoja e gjatë në drejtim të lëvrimit të këngës dhe përgjithësisht muzikës vokale i priu lëvrimit të gjinive të mëdha vokalo skenike, si opera e parë në historinë e muzikës shqiptare *"Mrika"* .

Opera *"Mrika"* pati jehonë të madhe në mbarë opinionin muzikor shqiptar. Ajo mori shumë vlerësime, nga të cilat veçojmë atë të kompozitorit Tonin Harapi, që krahas të tjerash shkruan:

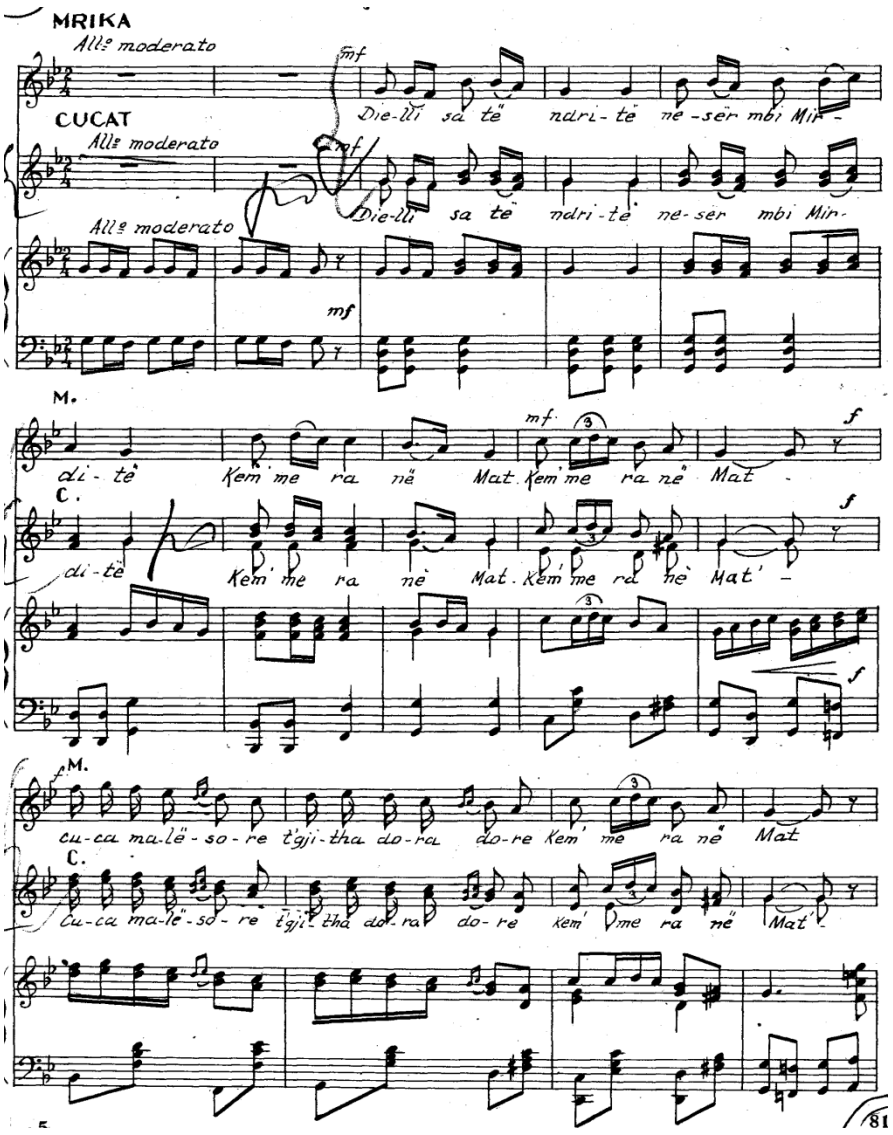
"....opera u krijue në një moment të veçantë të zhvillimit kulturor të vendit dhe mori përsipër të trajtojë probleme të rëndësishme të kohës, ka një zhvillim dramaturgjik të logjikshëm me kërkesat e nevojëshme të gjinisë, është e rrjedhëshme dhe e këndueshme, plot emocion, si këngët e kompozitorit; tingëllon kombëtare, e dallueshme shqiptare, komunikuese, në sajë të shkrirjes së kulturës popullore me talentin krijues të autorit."[95])

Në opera bëjnë pjesë shumë numra muzikorë, por vend të gjerë zenë skenat masive të përcjella nga kori. Koralet janë të ndërtuara kryesisht në formën e këngës, ku spikasin shprehjet kombëtare e fryma popullore. Lënda melodike e koraleve për nga karakteri i tyre strukturor, intonativ e tonor përmban elementë të dallueshëm nga muzika popullore krahinore e territoreve ku zhvillohen ngjarjet që përmban subjekti i veprës.

Si shembull mund të sjellim *"Koralen e cucave"* nga akti i I. Në këtë korale spikasin ngjyrat e folklorit krahinor nga veriu i vendit. Ajo nuk përfaqëson një citim të lëndës popullore, por përgjithësisht është një krijim në stilin e këngëve popullore me strukturë strofë-refren.

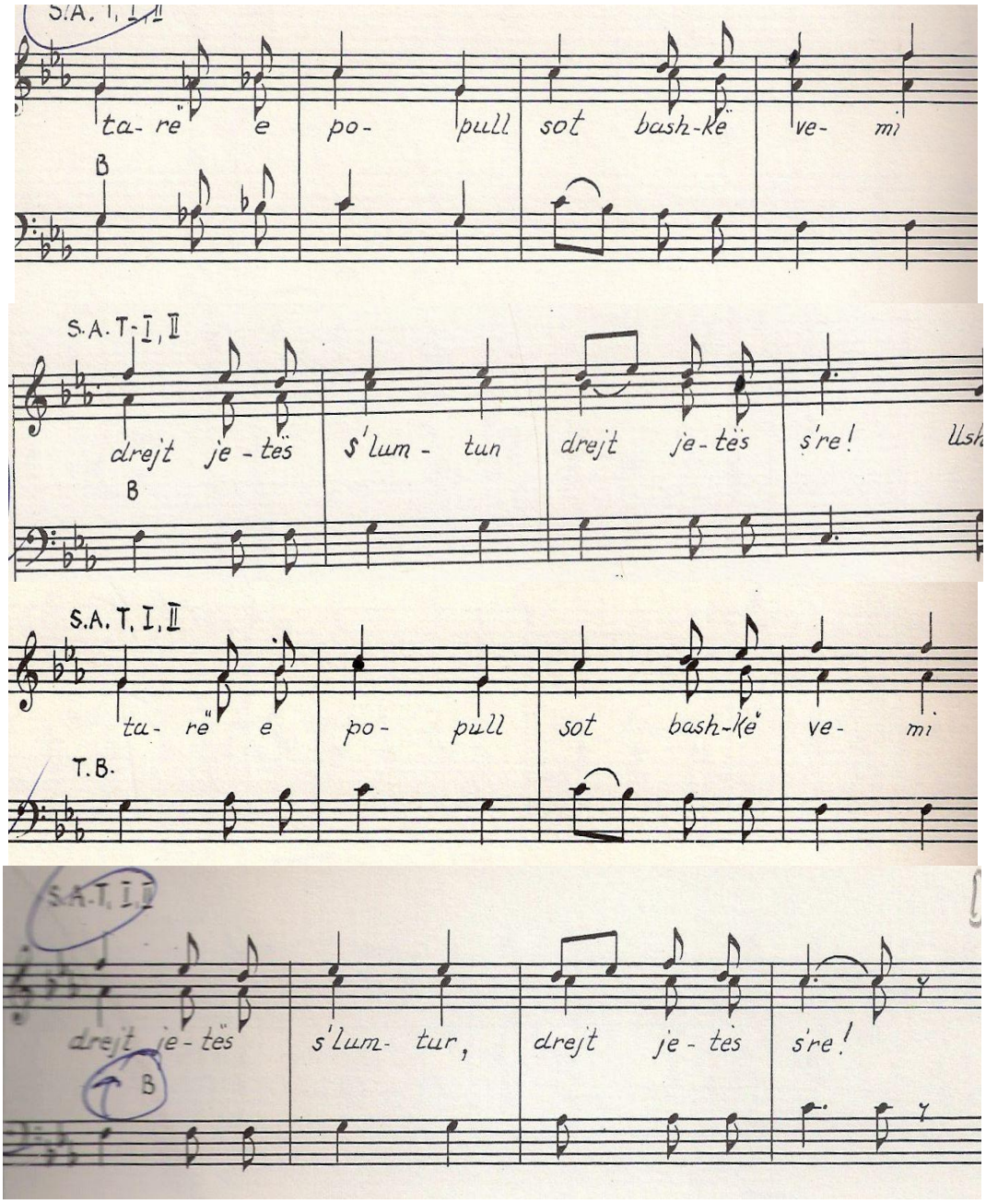
[95]) Kalemi Ll. Spiro: "Tonin Harapi". Fq. 220 – 221. Tiranë, 2003.

Koralia ka elementë melo - ritmikë që të kujtojnë struktura të ngjashme nga muzika popullore. Koralia ka karakter thellësisht entuziast. Ajo interpretohet njëkohësisht nga kori dhe Mrika, personazhi qëndror i operës.



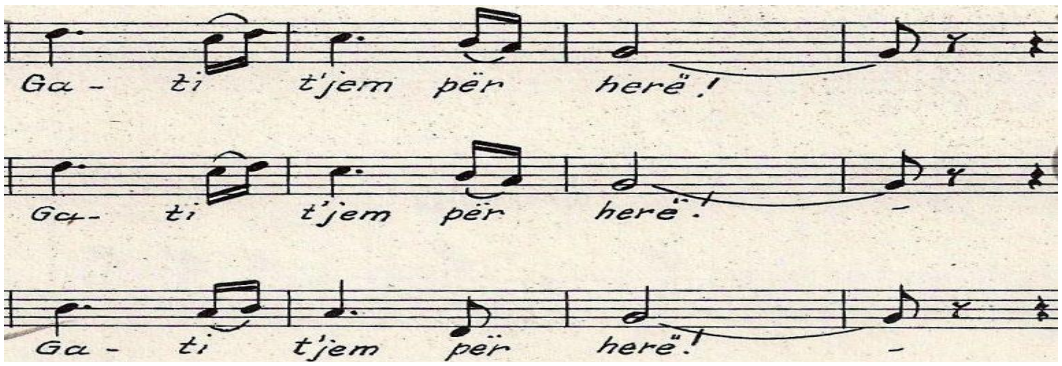
Korale e Cucave nga akti i I i "Mrikës"

Në aktin II, kori miks i malësorëve ndikimin nga folklori i zonës e ka në lëndën muzikore të kadencave. Kjo korale krahas kadencimeve, përmban dhe frymë mobilizuese e optimiste. Kadencimi i parë është në dy masat e fundit të rreshtit të dytë, ndërsa kadencimi i dytë janë të dy masat e fundit te rreshti i katërt.



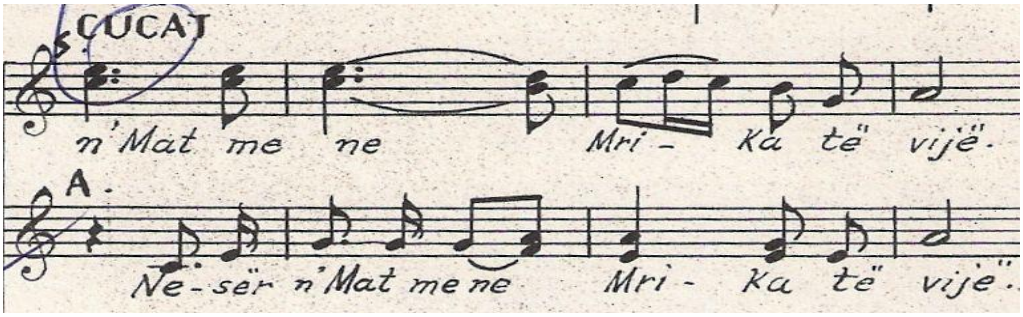
Kori miks i malësorëve, akti i II.

Në këtë mënyrë kadencon edhe koralia e aktit I *"Do ndërtojmë hidrocentralin"*, nga e cila kemi shkëputur kadencimin e fundit të korales së Cucave.



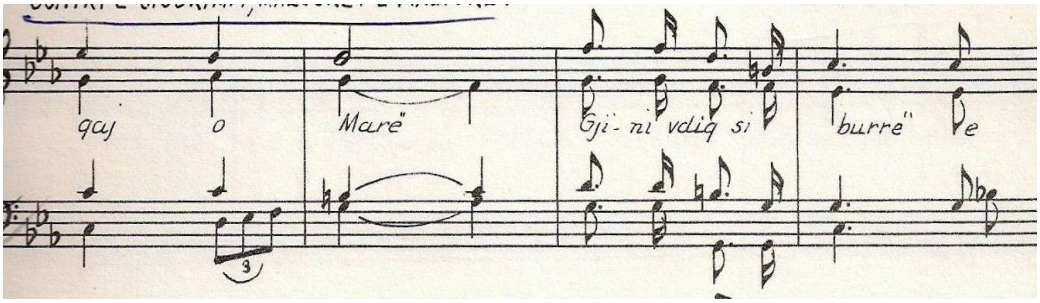
Kori i Cucave-kadenca e fundit akti i I

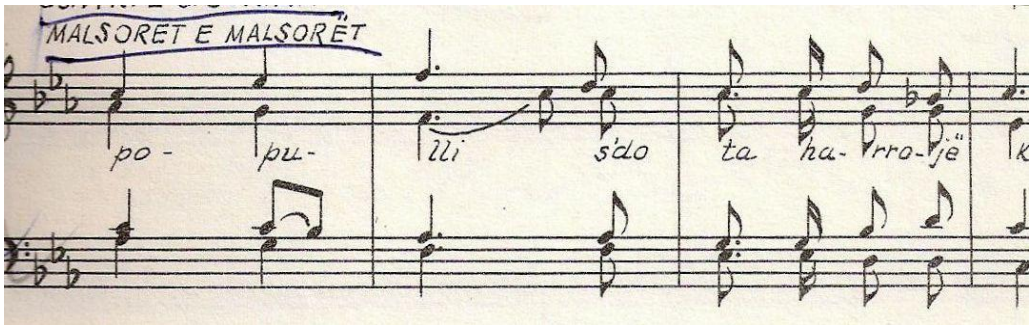
Po kështu kori i Cucave (sopran-alto) në aktin I, në koralen ***"Nana Marë, lotët sot i fshij",*** pavarësisht gjuhës së përgjithshme muzikore, në përfundim kadencon në stilin e këngëve folklorike krahinore (dy masat e fundit).



Koralia e Cucave "Nana Marë, lotët sot i fshij", akti i I.

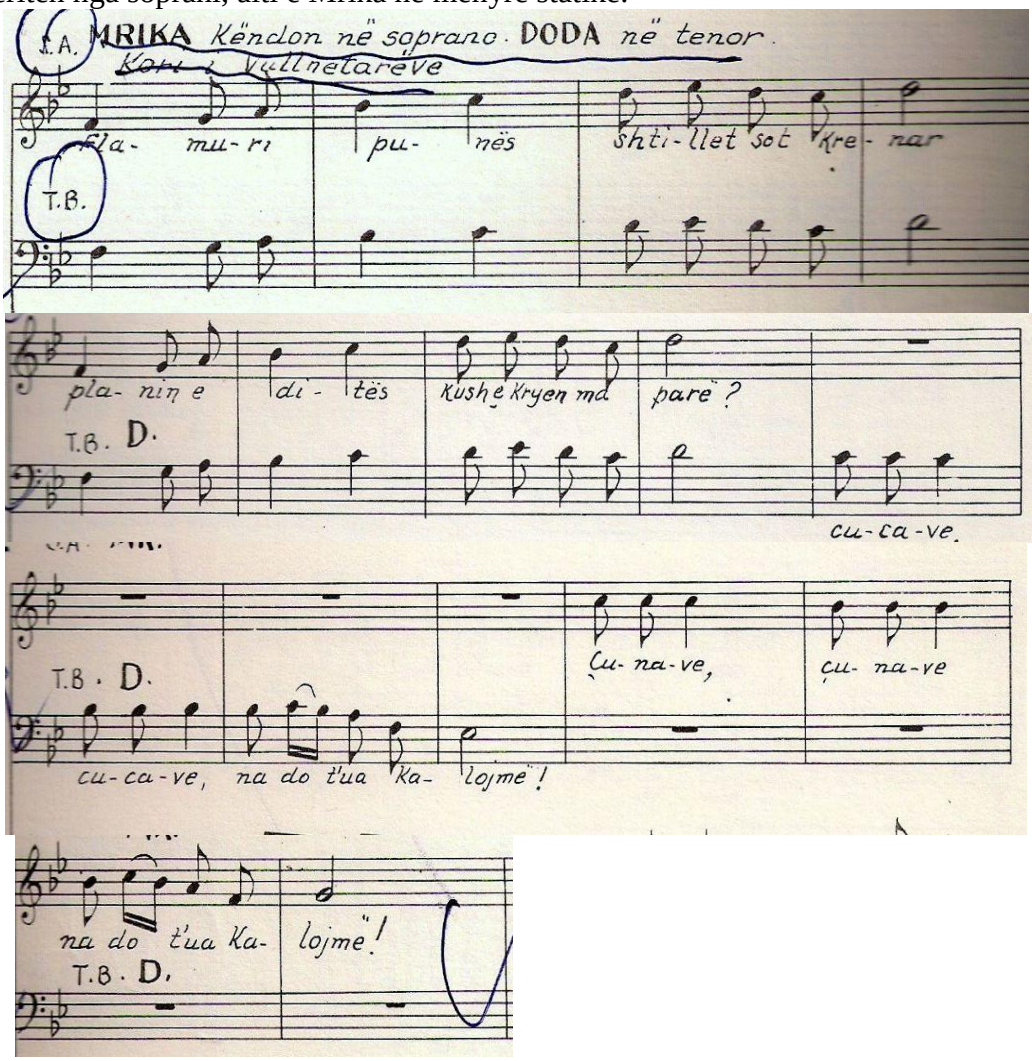
Edhe në koralen *"Mos qaj o Marë"* në aktin e II, vërehet kadencimi në dy masat përmbyllëse të saj në stilin e kadencimeve popullore. Ky kadencim është një ndikim direkt nga folklori krahinor.





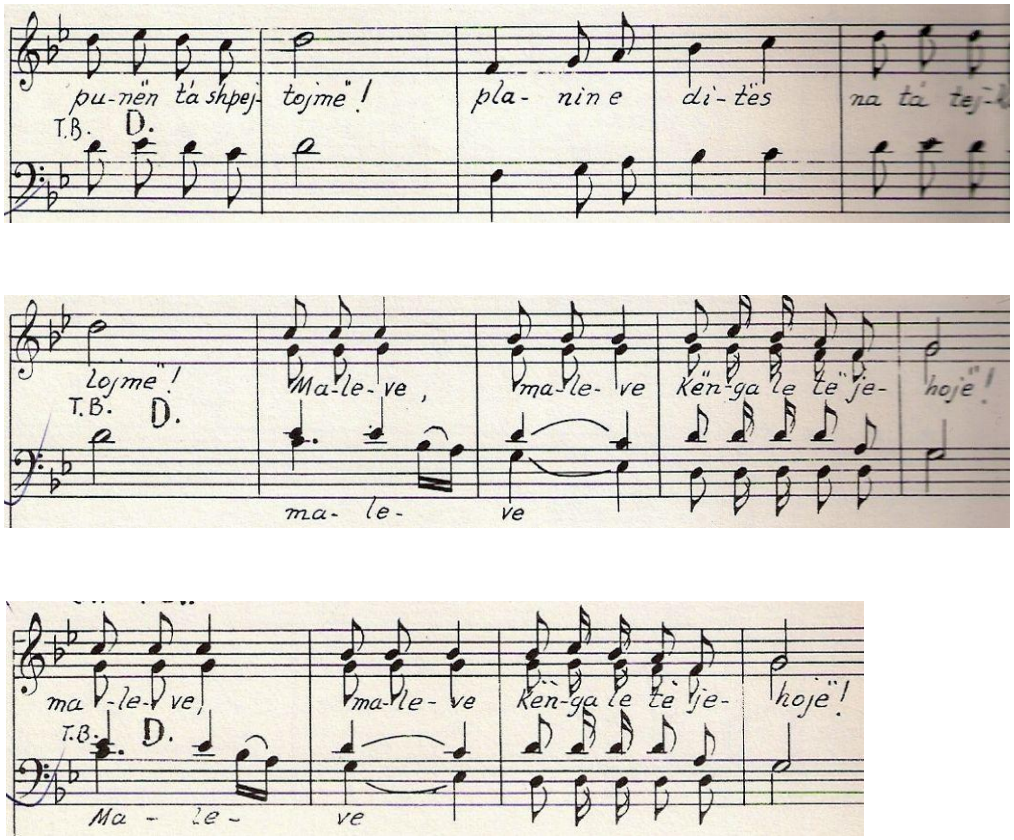
Koralia "Malsorë-ushtri" - akti i II

Ndërsa te koralia e *"Vullnetarëve"* në aktin III (kor burrash), ndikimi në të nga folklori është më evident, duke edhe cituar ndonjë segment nga këngët krahinore të zonës. Kështu në tetë masat e dyta të korales, tenorët dhe basët në unison e në dialog me Dodën një oktavë më lartë, citojnë nga melosi popullor. Më pas këto katër masa përsëriten nga soprani, alti e Mrika në mënyrë statike.



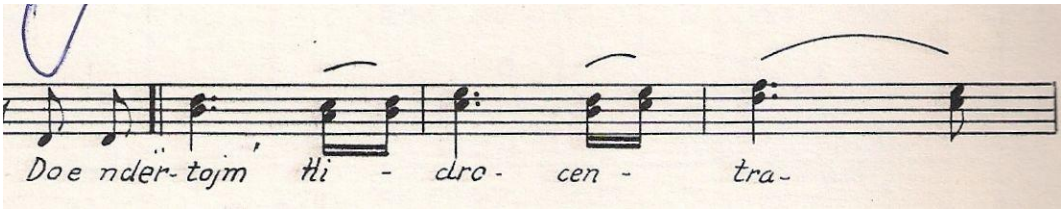
Kori i "Vullnetarëve" e Mrika e Doda, akti i III.

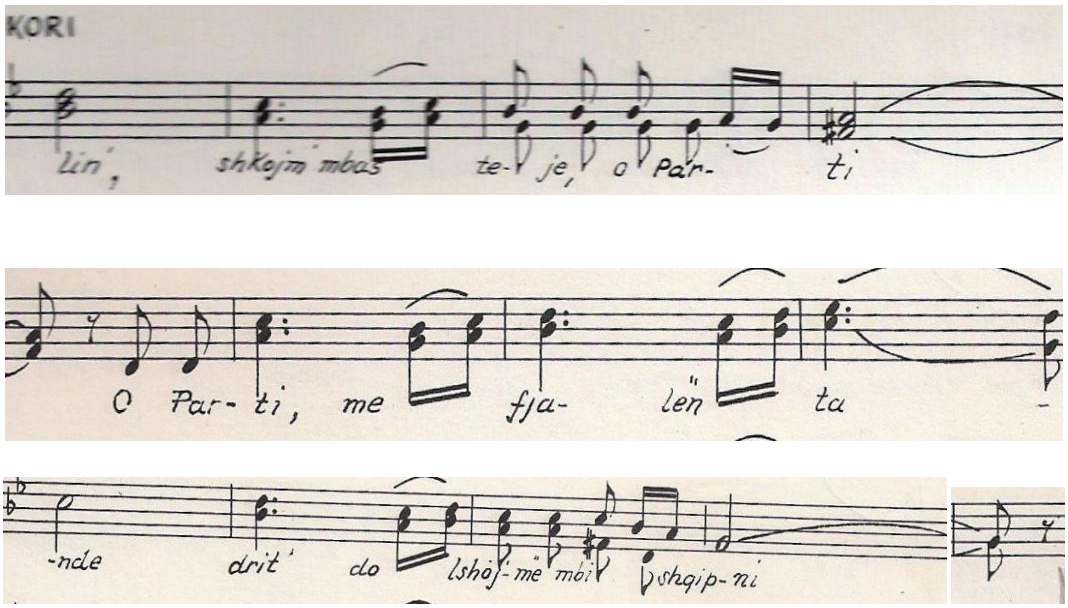
Në vazhdim të saj, koralia merr zhvillime të mëtejshme. Ajo krahas karakterit mobilizues, nëpërmjet harmonizimit katërzanor, bëhet dhe më shprehëse duke arritur të realizojë një tablo festive me nota optimiste.



Pjesa zhvilluese e korit miks të "Vullnetarëve", akti i III.

Në përfundimin e aktit të III, krijohet kulminacioni kryesor i veprës nëpërmjet korales "Do ndërtojmë hidrocentralin". Kjo korale në karakter afron me atmosferën e këngëve masive të kohës, por kompozitori mjeshtërisht në të ka arritur të fokusojë edhe elementë stilistikorë nga kënga popullore krahinore. Elementi popullor përfaqësohet në mbyllje të refrenit të korales në tre masat e fundit të saj.





Koralia "Do ndërtojmë Hidrocentralin" në finale të aktit III.

Figura ritmike e kësaj koraleje sidomos refreni, përmban bulëza ritmike si ato të këngëve folklorike.

Opera *"Mrika"* e Prenkë Jakovës, është fillesa më serioze e profesionale në operistikën shqiptare. Ajo nuk erdhi befasisht në mjedisin muzikor shqiptar, para saj pati me dhjetra veprime vokale skenike, që kishin krijuar një klimë nxitëse dhe krijuese. Vetë kënga folklorike kishte arritur të ketë skenën e vetë operistike, në ceremoniale dasmash e manifestime krahinore. Por, kompozitori Prenk Jakova, e alternon në mënyrë krijuese traditën popullore e folklorike, me traditën e operës europiane, e kryesisht me atë Italiane të shekullit të XIX.

Për këtë dukuri në operën e Jakovës, muzikologu Fatmir Hysi do të shkruaj:

"Me intuitën e tij proverbiale, Prenk Jakova e konkretizoi këtë strukturë (operën italiane) sipas një problematike shqiptare e të kohës, me karakter e material intonativ kombëtar dhe, çfarë është më kryesore, me një ndërtim të thjeshtë e të arsyetuar sipas logjikës së zhvillimeve melodike" [96]*)*

Për karakterin kombëtar, në veprën muzikore të Prenkë Jakovës, kompozitori Tonin Harapi vlerëson se:

"Prenkë Jakova hyri në historinë e muzikës shqiptare si një kompozitor me krijimtari të qartë, të sinqertë, të drejtëpërpërdrejtë, emocionuese dhe thellësisht kombëtare, larg çdo artifici apo prirjeje për efekte të jashtme".[97]*)*

Krahas ndikimit të folklorit në koralet e operës "Mrika", ndikimi nga folklori shtrihet në të gjithë partiturën e veprës, e sidomos te parti vokal i personazhit qëndror të operës-Mrikës. Vizatimi i partit të Mrikës, përmban shumë nota e elementë nga melosi popullor, gjë e cila ka ndikuar në performimin e individualitetit të Mrikës.

---

[96]) Hysi Fatmir: "Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare", SH.B.L.U. Tiranë 1991, fq. 84.

[97]) Tonin Harapi: Revista "Skena dhe ekrani", 1981 nr. 1, fq. 46-47.

Po kështu ndikimi nga folklori, ndihet që në 18 masat e para të hyrjes orkestrale në aktin e I, të cilat në tingëllim të tyre përcjellin peisazhin e mjedisit fshatar. Bulëza melodike e hyrjes së operës është shkëputur nga parti vokal i Mrikës në daljen e parë të saj në skenë. Kështu autori që me bulëzën muzikore të hyrjes, të njeh me karakteristikat individualizuese të personazhit kryesor-Mrikës.

Brendia muzikore e kësaj bulëze të orienton dhe për vendin se ku do të zhvillohen ngjarjet e dramës muzikore. Që ne dëgjimin e tingujve orkestrale të hyrjes së operës, dëgjuesi pergatitet se do të shijojë një vepër që subjekti i saj është i vendosur në fshatin e veriut të vendit.

Karakteri pastoral i hyrjes së operës, është një përshkrim model i mjedisit fshatar krahinor.

Edhe në veprat e tjera të Jakovës, vërehet orientimi i krijimtarisë së tij nga folklori, e veçanërisht nga ai i zonave veriore të Shqipërisë.

Në përfundim të analizave që parashtruam më sipër, shtojmë se koralet e operës *"Mrika"* të kompozitorit Prenk Jakova krahas emocionalitetit shquhen për origjinalitet,qartësi dhe frymë thellësisht popullore. Në këtë vepër kompozitori arriti të shfrytëzojë në mënyrë krijuese veçoritë melodike,modale,ritmike,strukturore e timbrike të këngëve dhe valleve popullore krahinore të territoreve të veriut të vendit. Ai mbështetet lirshëm në llojin e këngës duke arritur që të mënjanojë ndikimet dhe huazimet nga format tradicionale të operës klasike e romantike të kompozitorëve paraardhës evropianë .Përmes këtij orientimi, Jakova kurorëzoi suksesshëm realizimin e të parës opera në historinë kombëtare të muzikës sonë, që i priu zhvillimeve të mëtejshme në vitet në vazhdim. Si vepra e parë operistike në historinë e artit muzikor shqiptar, duhet të nënvizojmë se ajo i hapi rrugë një epoke të re zhvillimore. Në vlerësim të operës së Jakovës studiuesi shqiptar nga Maqedonija Zejadin Ismaili shkruan:

"Si muzika vokale: kënga popullore,ajo masovike qytetare etj,ajo instrumentale, modulacionet dhe tendencat progresive e dinamike që bëhen brenda kornizës përmbajtësore të operës,operës i japin lëvizshmëri,gjallëri,ngjyrë dhe fuqi tonore që cilësojnë lapidarinë e saj muzikore."[98]

Opera "*Mrika"*e kompozitorit Prenk Jakova me libret të poetit Llazar Siliqi,krahas thellësisë ndjesore, gjuhës së thjeshtë muzikore dhe tërësisë sonore popullore që ajo përcjell, pavarësisht tematikës, e cila vjen e kushtëzuar nga rrethanat e kohës kur autori jetoi e krijoi, mbart vlera të qëndrueshme artistike, gjë e cila dëshmohet dhe nga jetëgjatësia e saj në skenën muzikore shqiptare.

4.2.2. Korale të operës "Skënderbeu" e Prenk Jakovës

Opera*"Skënderbeu"* me muzikë të Prenk Jakovës *"Artist i Popullit",* libret të Llazar Siliqit u ngjit në skenën e Teatrit të Operës eBaletit në Tiranë më 17 Janar 1968 me dirigjent Mustafa Krantjen *"Artist i Popullit"*, regjisor Pirro Milkanin "*Artist i Popullit*", skenograf ShabanHysa "*Piktor i merituar*", kostumet Niko Progri e mjeshtër kori Milto Vako *"Artist imerituar".*

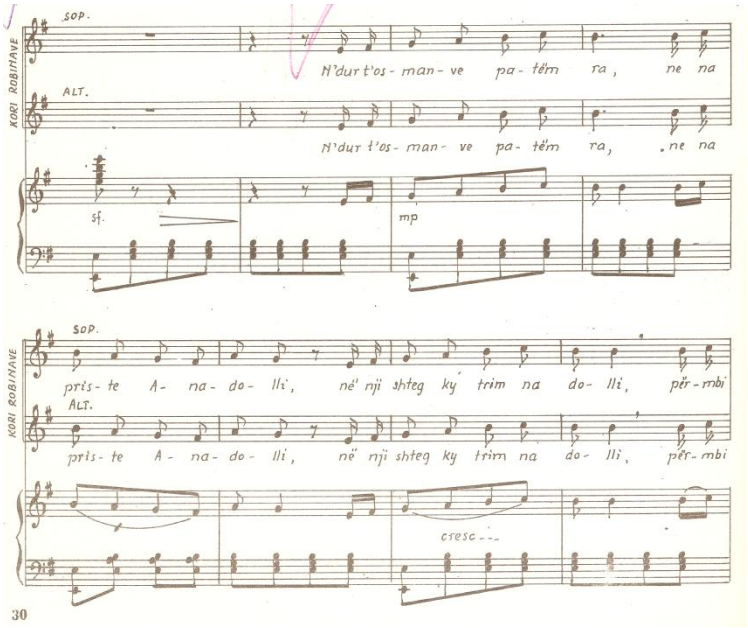
[98]) Ismaili Zejadin : "Reflekse muzikologjike dhe publicistikë".fq.51.Kumanovë, 2006

Ajo është e strukturuar në 2 akte e 6 tabllo.

Të njëjtat parime krijuese ndjek kompozitori Prenkë Jakova edhe për kompozimin e operës së dytë të tij *"Skënderbeu"*. Kjo opera në pikëpamje të konceptimit dramaturgjik, vjen më e arrirë dhe më e plotë se opera *"Mrika"*. Dallimet mes tyre duken që në tematikën e subjektit, i cili në rastin e operës *"Skënderbeu"* është një subjekt historik, që dallohet për karakterin epik e solemnitetin plot dramacitet. Këto dukuri vijnë si rezultat i përdorimit të mjeteve shprehëse më të përpunuara dhe të një gjuhe muzikore më të përparuar se në operën e tij të parë.

Ariet, duetet, ansamblet vokale, recitativet shtrihen gjatë gjithë dimensionit të veprës, ndërsa koralet zënë një vend edhe më të gjerë krahasuar me *"Mrikën",* duke u bërë pjesë aktive e organike e dramaturgjisë së operës.

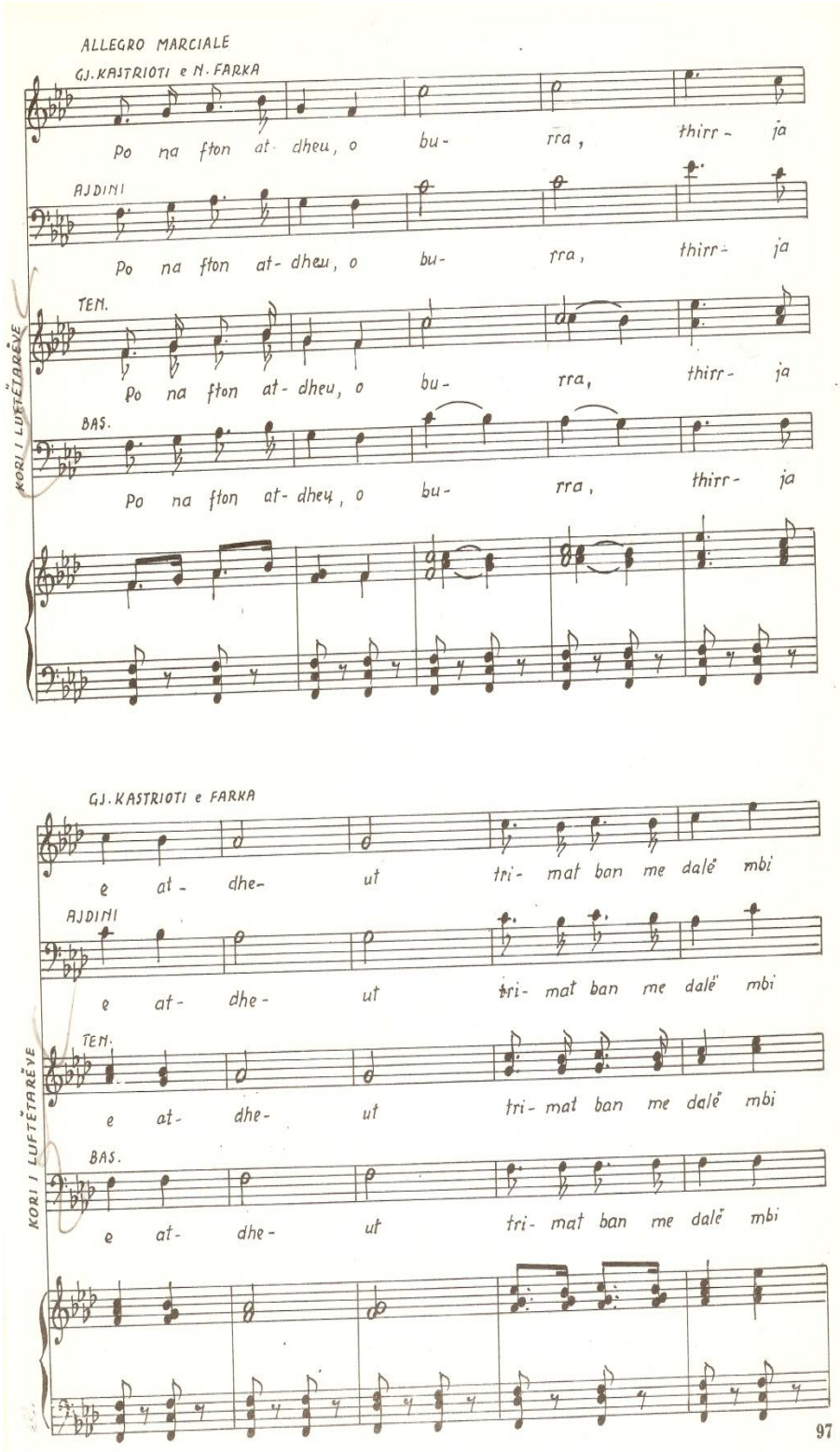
Koralet në operën *"Skënderbeu"* nxisin e çojnë më tej në mënyrë të shkallëzuar dramaturgjinë e përgjithëshme të operës. Ato, përgjithësisht përfaqësojnë masën e popullit. Ndër koralet e aktit të I, tablo e I, krahas korales *"Po agon ditë e re"*, e përcjellë nga kori i burrave, e cila shpalos forcë dhe ka një gjuhë muzikore të përgjithëshme, shfaqet *"Kori i Robinave"* (soprano-alto). Kjo korale është e ndikuar nga fryma popullore, por e përgjithësuar dhe jo e lokalizuar në ndonjë zonë apo e prejardhur nga ndonjë këngë e veçantë popullore. Në dëgjim të saj, dallohet inspirimi nga muzika popullore.



"Kori i Robinave", akti i I, tablo e I.

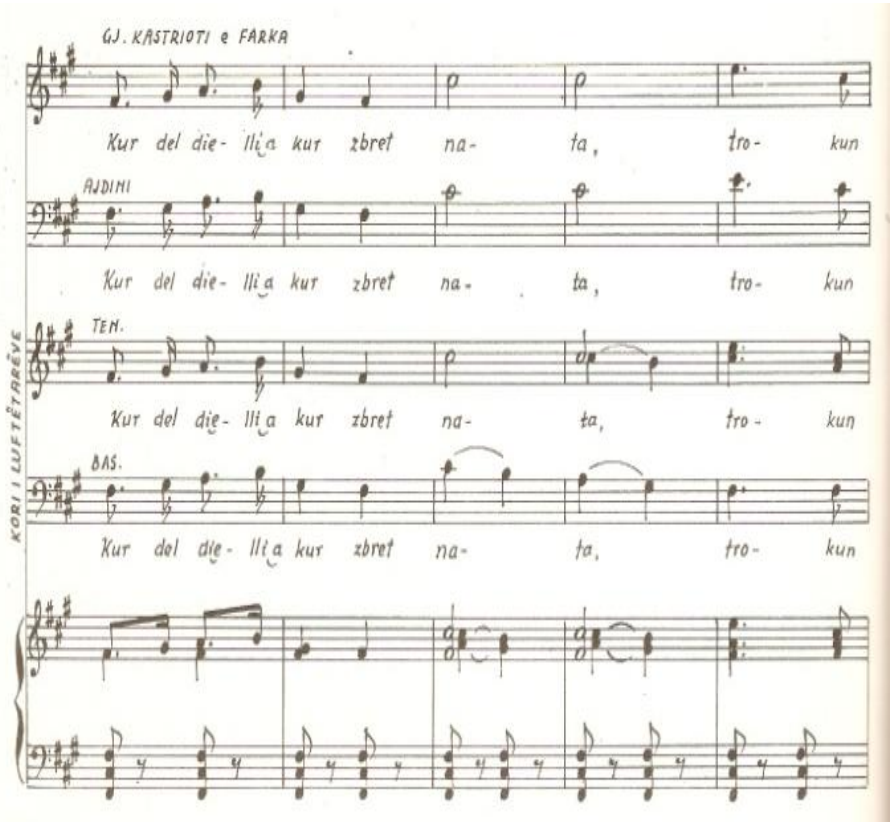
Koralia shtjellohet në e-moll dhe është strukturuar si dy pjesëshe. Ajo përmban nota të thella me karakter liriko- optimist.

Në vazhdim të aktit të I, në tablon II, zë vend të rëndësishëm *"Kori i luftëtarëve"*. Kjo korale është e ndërtuar në stilin e këngëve marciale. Ajo ka karakter mobilizues e frymë të përgjithëshme, por pavarësisht frymës së saj, kompozitori përdor rrjedhshëm elementë nga pentatonia, si në masën e 5, 6, 7, e më pas në masën e 9 dhe të 10 të pjesës së parë të korales.



"Kori i Luftëtarëvë", akti I, tablo e II.

Më pas në midisin e saj koralia krijon kontrast me pjesën e parë. E në reprizë shfaqet përsëri në mënyrë statike, por tashmë e moduluar në fis-moll.



"Kori i luftëtarëve", në reprizë. Akti i I, tablo e II.

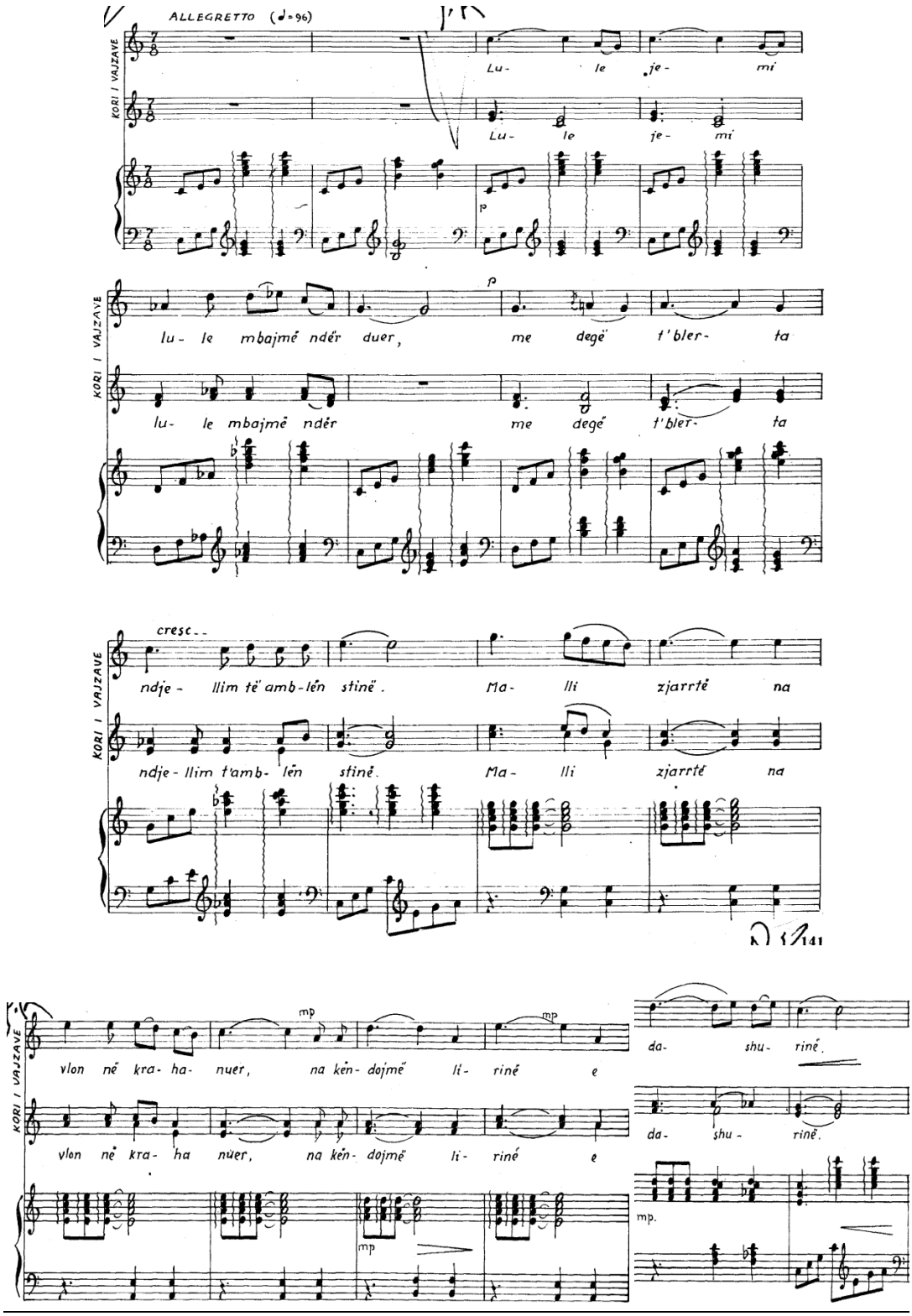
Nga një shikim i imët i korales, në të ndihet dhe ndikimi nga atmosfera e këngëve patriotike të Rilindjes shqiptare.

Ky ndikim konsiston në figurat ritmike marciale, të cilat janë karakteristikë në këngët tona patriotike.

Në koralen e vajzave *"Lule jemi, lule mbajmë ndër duer"*, nga koralet me te ndjera e te bukura, akti i II, tablo e IV, ndikimi nga folklori është më prezent e më i dallueshëm.

Së pari ajo shtjellohet në metrin 7/8, një nga më të përhapurit në muzikën tonë folklorike, si vokale dhe instrumentale. Ky metër e afron së tepërmi këtë korale me folklorin. Pavarësisht se koralia shtjellohet në C-Dur harmonik, ajo ka frymë të thellë popullore.

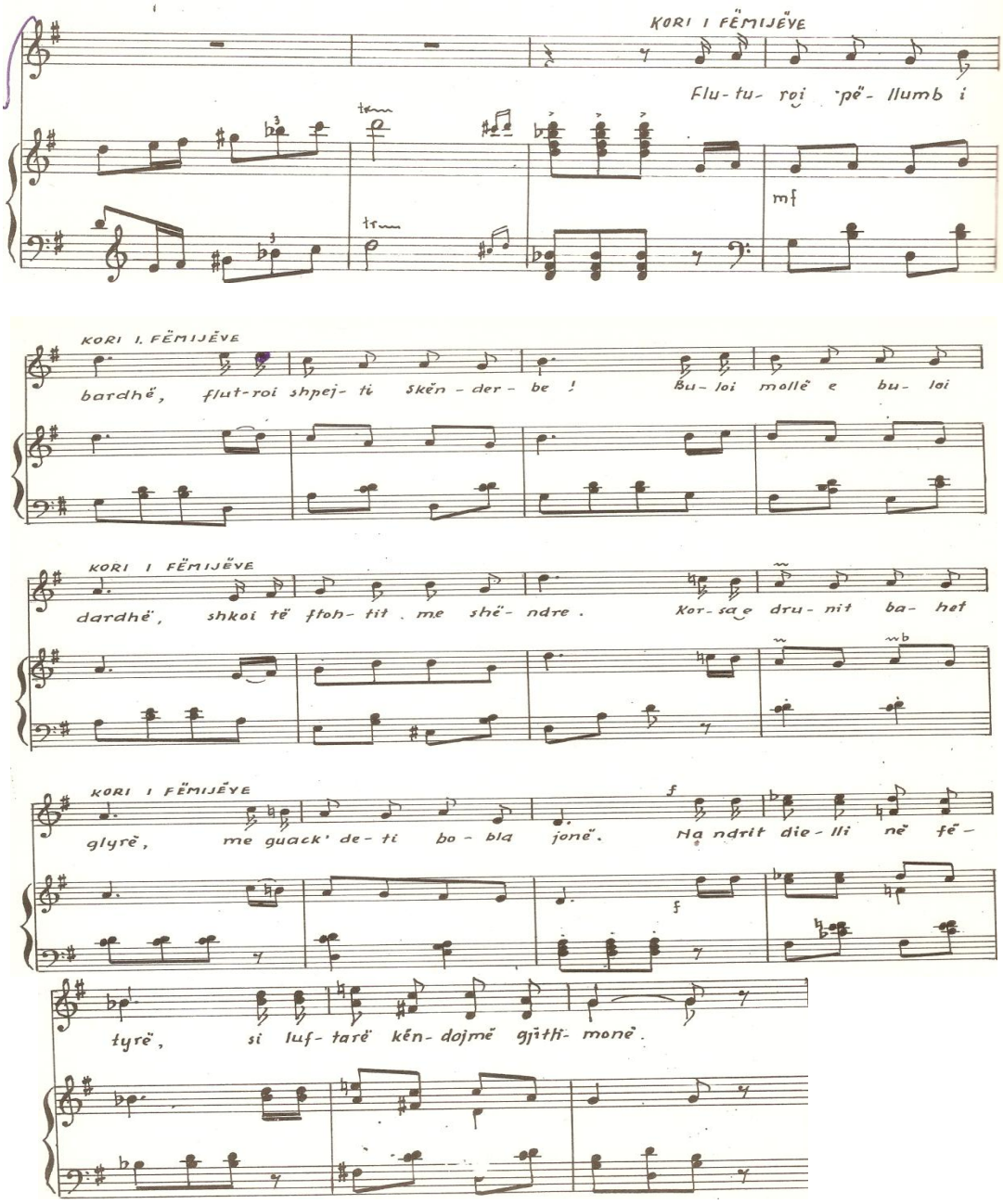
Së dyti në veshjen harmonike vërehen elementë të pentatonikës si në partin koral (masa 3 etj.) dhe në partin e orkestrës (masa 8, 9, etj.),



Kori i vajzave "Lule jemi, lule mbajmë ndër duer", akti i II, tablo e IV

Më pas koralia zhvillohet, e në reprizë përsëritet edhe nga kori i vajzave, Donika e Mamica. Ajo ruan gjatë gjithë shtjellimit të saj karakterin lirik e nota optimizmi, të cilat përcjellin dashurinë për lirinë. Koralia përcjell një emocionalitet plot sinqeritet.

Lirizmi te opera, vërehet dhe në pjesët e tjera korale, si ajo e fëmijëve *"Fluturoi pëllumbi i bardhë-fluturoi i shpejti Skënderbe"*. Kjo korale e vendosur në aktin e II, tablo e IV, krahas lirizmit, sjell dhe një freski në tërësinë tingëllimore të operës *"Skënderbeu"* . Ajo, ka strukturë të qartë, është ndërtuar mjeshtërisht në stilin e këngëve për fëmijë e krahas këtyre, në të ndihen tone të pentatonikës, të cilat edhe pse janë të fshehura, i japin korales tingëllimin kombëtar.

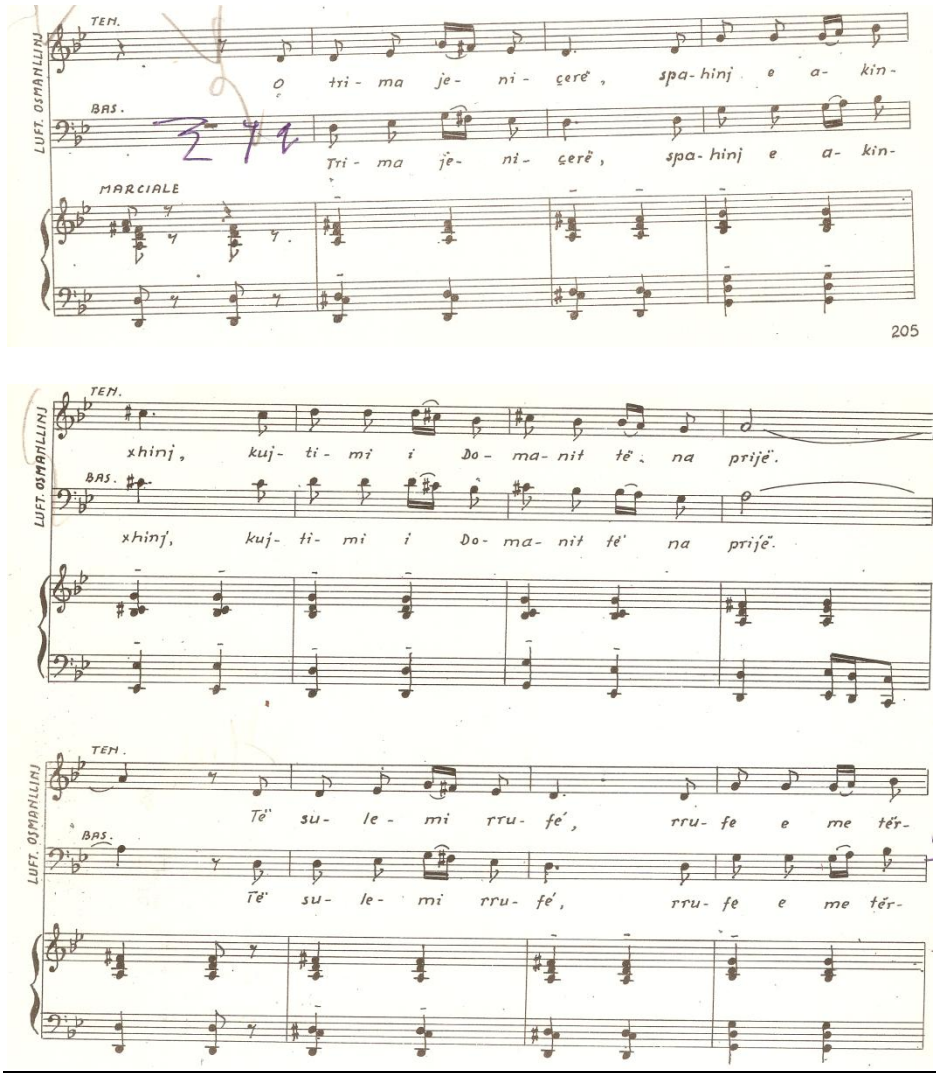


Koralia e fëmijëve

"Fluturoi pëllumbi i bardhë, fluturoi i shpejti Skënderbe", akti i II, tablo e IV.

Në dallim nga koralet që kemi trajtuar më sipër, në aktin e II, tabllo e V, spikat "*Kori i Osmanllinjëve"*. Kjo korale kontraston thellësisht me lëndën muzikore të koraleve paraardhëse. Kjo jo vetëm për nga brendia, por sidomos nga karakteristikat melodike e veshja harmonike e veçantë, që ndikohet nga elementë të muzikës folklorike të orientit.

Kompozitori këtë ndikim të folklorit oriental e shpreh te "Kori i Osmanllinjëve", duke e individualizuar atë në planin e përgjithshëm tingëllimor të operës. Modet orientale ku shtjellohet koralia të çojnë në mjediset e orientit, çka në kuadrine punimit tonë është një vlerë krijuese e kompozitorit, i cili për të individualizuar personazhet apo koralet, iu vesh atyre karakteristika muzikore melo-harmonike e ritmike, që i japin identitet të qartë si personazheve ashtu dhe koraleve e ngjarjeve në skenë.



"Koralia e Osmanllinjëve", akti i II, tabllo e V.

Përveç koraleve të sipërcituara, opera ka në vazhdim edhe korale të tjera si: "*Jemi barinj e jemi blektorë", "Le të pijmë për Arbërinë", "Po na fton atdheu burra", "Fitore, fitore"*, e *"Prina me shpatën Arbënore, na prij përgjithmonë"*, të cilat nuk kanë ndikime direkte nga folklori, por në to ndihen ndikime nga kënga qytetare dhe kënga masive me karakter madhështor e himnizues.

Në koralet që përfaqësojnë masën e popullit e luftëtarët, ndihet ndikimi nga këngët lirike, patriotike e qytetare. Në historinë e muzikës shqiptare, për koralet e operës *"Skënderbeu",* veç të tjerash shkruhet:

"Ndër koralet në të cilat karakterizohet masa e popullit, e grupuar në kryengritës dhe luftëtarë, rëndësi kryesore merr kori i tablosë së parë "Po agon mbi male ditë e re", "dita po vjen" dhe kori i tablosë së VI, "Po na fton atdheu burra". Të tria koralet janë ndërtuar mbi bazën e këngës, i pari të këngës lirikepatriotike qytetare dhe dy të tjerat të asaj masive. Me karakterin emocional të ndryshëm, këto korale transmetojnë dy momente të ndryshme të figurës së popullit: atë të meditimit për fatin e ardhshëm të atdheut, dhe atë të forcës e të trimërisë luftarake. Duke konkretizuar këto dy momente, koralet që përmendëm luajnë një rol të rëndësishëm në dramaturgjinë muzikore të operas dhe kthehen në materiale tematike, që karakterizojnë atmosferat luftarake, aktive, populloreë. [99]*)*

Koralet në operën *"Skënderbeu"* dhe mënyrat e përdorimit të tyre në bashkëveprim me format e tjera vokale të operës si, arie, recitative, ansamble, duete etj, dëshmojnë për një njohje kualitative të muzikës vokale nga ana e kompozitorit. Koralet e fuqishme të kryengritësve, mbështetur fuqishëm në këndimin folklorik, recitativet që tingëllojnë gati si një e folur e shqipes, monologët e Skënderbeut, aria e Donikës, e Lekë Dukagjinit, e Damianit, e Françeskut, si dhe koralet e femrave dhe fëmijëve në festën e pranverës, tregojnë për arritjen e një pjekurie profesionale, e cila vërehet si kualitet i ndjeshëm në partiturën e operës *"Skënderbeu"* të Prenkë Jakovës.

Opera *"Skëderbeu"*, me larminë e formave vokale-korale, si dhe alternimet e tyre me partet solistike të personazheve, së bashku me operën *"Mrika"*, janë shprehje e një stili të qartë e të konsoliduar operistik të kompozitorit Prenkë Jakova.

Që të dy veprat përbëjnë "klasiken" në operistikën shqiptare, e veç të tjerash ato përfaqësojnë shfaqjen e ndikimit të thellë të folklorit shqiptar në to. Dy operat e Jakovës i hapën rrugë zhvillimeve të mëtejshmë në operën kombëtare shqiptare.

Por, mes tyre ka dhe dallime esenciale të ndikimit të folklorit në to. Ndërsa opera *"Mrika"* shënon pikënisjen e një muzike, që mbështetet në stilistikën e në traditën foklorike, opera e dytë e kompozitorit *"Skënderbeu"*është pikëarritja e një procesi krijues, ku përbërësit e traditës muzikore popullore janë shndërruar në mjete shprehëse të gjuhës muzikore.

Si përfundim, dy operat e Prenkë Jakovës *"Mrika"* e *"Skënderbeu",* janë ndër operat më të arrirat te teatrit lirik shqiptar dhe ndër më të spikaturat për karakterin e theksuar kombëtar.

---

[99]) Historia e muzikës shqiptare 2, botimi i II, Tiranë, 1989, fq. 11-12.

Në vazhdimësi të rrugës së nisur, opera shqiptare pasurohet në vazhdimësi me mjete dhe shprehje të reja në përbërësit e saj, e njëkohësisht konsolidohet në pikëpamje dramaturgjike. Pavarësisht zhvillimeve të reja, ajo ruajti e thelloi shumë elementë nga operat paraardhëse sidomos nga operat *"Mrika"* e *"Skënderbeu"* të Prenkë Jakovës. E zhvilluar në marrëdhënie të ngushta me foklorin ajo përsosi dhe thelloi karakterin kombëtar e frymën popullore. Në këto marrëdhënie krahas shfrytëzimit të foklorit fshatar,dallon dhe marrëdhënia me këngën qytetare, këngën patriotike të Rilindjes e Pavarësisë dhe me atë të luftës nacionalçlirimtare. Kjo marrdhënie del më në reliev në operën e kompozitorit Kristo Kono *"Lulja e Kujtimit",*operën *"Heroina"* të kompozitorit Vangjo Nova etj. Në pamundësi për ta paraqitur marrëdhënien dhe ndikimin e folklorit në të gjitha koralet e operave shqiptare, krahas veprave të Jakovës e Harapit, do të ndalemi edhe në një opera tjetër, e cila fenomenin e ndikimit në korale e ka të veçantë e të arrirë. Bëhet fjalë për operën *"Komisari"* të kompozitorit Nikolla Zoraqi ***"Artist i popullit",*** me libret të shkrimtarit Dritëro Agolli, e cila u ngjit në skenën e Teatrit të Operës e Baletit në vitin 1975.

4.2.3.Korale të operës " Komisari" e Nikolla Zoraqit

Opera *"Komisari"*me muzikë të Nikolla Zoraqit *"Artist i popullit",* libret të Dritëro Agollit u ngjit në skenën e Teatrit të Operës e Baletit në Tiranë më 23 shkurt 1975 nën dirigjimin e Mustafa Krantjes*"Artist i popullit",*regjisor Pirro Mani *"Artist i Popullit"*,piktor Ksenofon Dilo *"Piktor i merituar",* koreograf Agron Aliaj "*Artist i Popullit***"** e mjeshtër kori Rozmari Jorganxhi *"Artiste e merituar".*

Opera është e strukturuar në 3 akte.Në qendër të subjektit janë vendosur ngjarje epokale të luftës antifashiste nacionalçlirimtare. Në dramaturgjinë e operas janë vendosur përballë njëri tjetrit dy blloqe antagoniste. Blloku i parë përfaqësohet nga personazhet pozitive të Komisarit Memo, Ademit, Kristo Borovës, Almës, masës së popullit dhe luftëtarëve, ndërsa blloku tjetër nga personazhet negative të përfaqësuara nga Sali Protopapa, Spiro Qendro, Hans Binkopi, pushtuesit gjermanë etj. Personazhet e të dy blloqeve janë skalitur me karakteristika muzikore të individualizuara.

Në dramaturgjinë muzikore të operës spikat mbështetja në elementët epiko – heroik, çka ka ndikuar në karakterin monumental të veprës.

Masat popullore të përfaqësuara nga kori kanë një diapazon të gjerë veprimi në dramaturgjinë e operas, duke filluar që nga skena e demostratës së tablosë së parë e deri në pjesëmarrjen në luftë në tablon e fundit. Koralet shtrihen gjatë gjithë gjatësisë së veprës. Kori si pjesëmarrës aktiv luan rol të rëndësishëm në thellimin dramaturgjik të operas. Në të gjithë situatat dramatike shihet pjesëmarrja e tij aktive. Kjo është më evidente në koralen e skenes se pushkatimit , ne tablonë e tretë, në finale e shumë momente të tjera. Që nga fillimi i operës e deri në koralin e fundit ndihet një tension dramaturgjik, që e ka burimin në domosdoshmërinë e zgjidhjes së konfliktit mes dy grupeve antagoniste .

Mbi dramaturgjinë muzikore të veprës kompozitori Feim Ibrahimi shkruan:

"Kundërvënia e personazheve antagoniste kryhet në muzikë nëpërmjet temave sa njerëzore e heroike të personazheve pozitivë, aq dhe të djallëzuara deri në grotesk, të personazheve negative..... Një simfonizim më i madh i materialeve tematike do t'i jepte mjaft veprës për një unitet më të madh të saj." [100])

Në tërësinë tingëllimore të veprës dallojnë shprehjet kombëtare dhe fryma popullore përmes shfrytëzimit selektiv të lëndës muzikore marrë nga këngët popullore tradicionale të territoreve jugore të vëndit.

Mbi këtë karakteristikë dalluese të veprës Feim Ibrahimi shprehet:

"Ai është përpjekur që në opera të ketë vendin e vet si kënga popullore ashtu dhe kënga partizane. Një gjë e tillë ka ndihmuar si në krijimin e atmosferës së nevojshme në përputhje me situatat konkrete, ashtu dhe në tingëllimin kombëtar të të gjithë veprës" [101])

Mbi dramaturgjinë dhe indentitetin kombëtar të operës *"Komisari"* të kompozitorit Nikolla Zoraqi, kompozitori Simon Gjoni krahas shumë vlerësimeve nënvizon:

"Tingëllimi i gjallë, epik, që karakterizon muzikën e kësaj opere i jep veprës atë dramacitet që shkon vazhdimisht në rritje..... " [102])

Për shfrytëzimin e këngës popullore apo këngës partizane, që ndikojnë për thellimin e karakterit kombëtar të saj, Simon Gjoni vlerëson si vijon:

"Prirja e kompozitorit për të rrokur në tërësinë e operas këngën popullore apo këngën partizane, jo vetëm që ka gjetur përputhje me momente të caktuara të zhvillimit dramatik, po njëkohësisht ka krijuar atë sferë të tingëllimit kombëtar që përshkon veprën" [103])

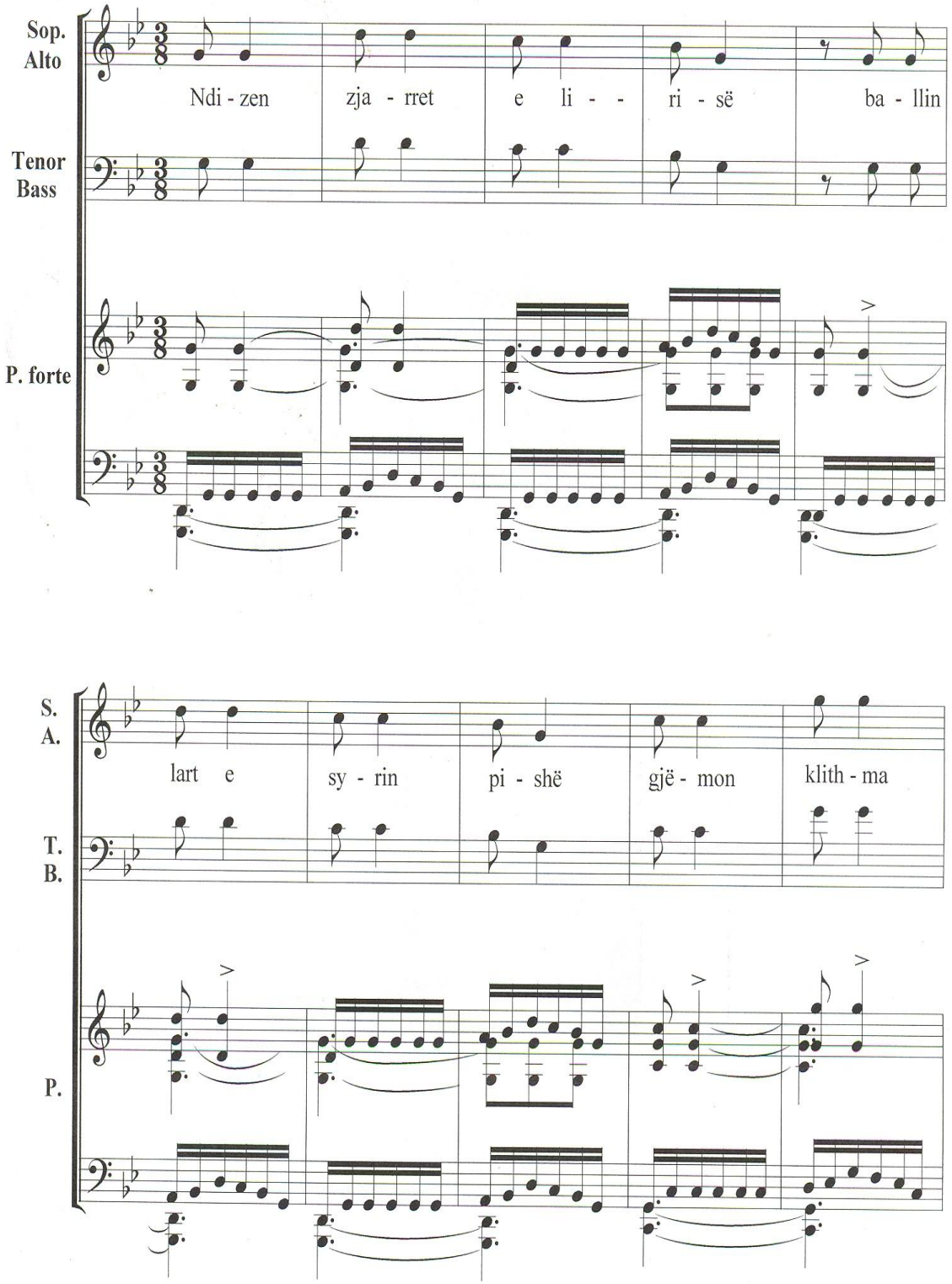
Prej koraleve më përfaqësuese që vijnë të performuara në operën e Zoraqit, përmes mbështetjes në rrënjët popullore dhe kombëtare shqiptare, kemi përzgjedhur si më të arrirat prej tyre koralet: *"Duam bukë për shtëpitë, po na vdesin çilimijtë"* dhe *"U mbush lëmi plot me gjak"*

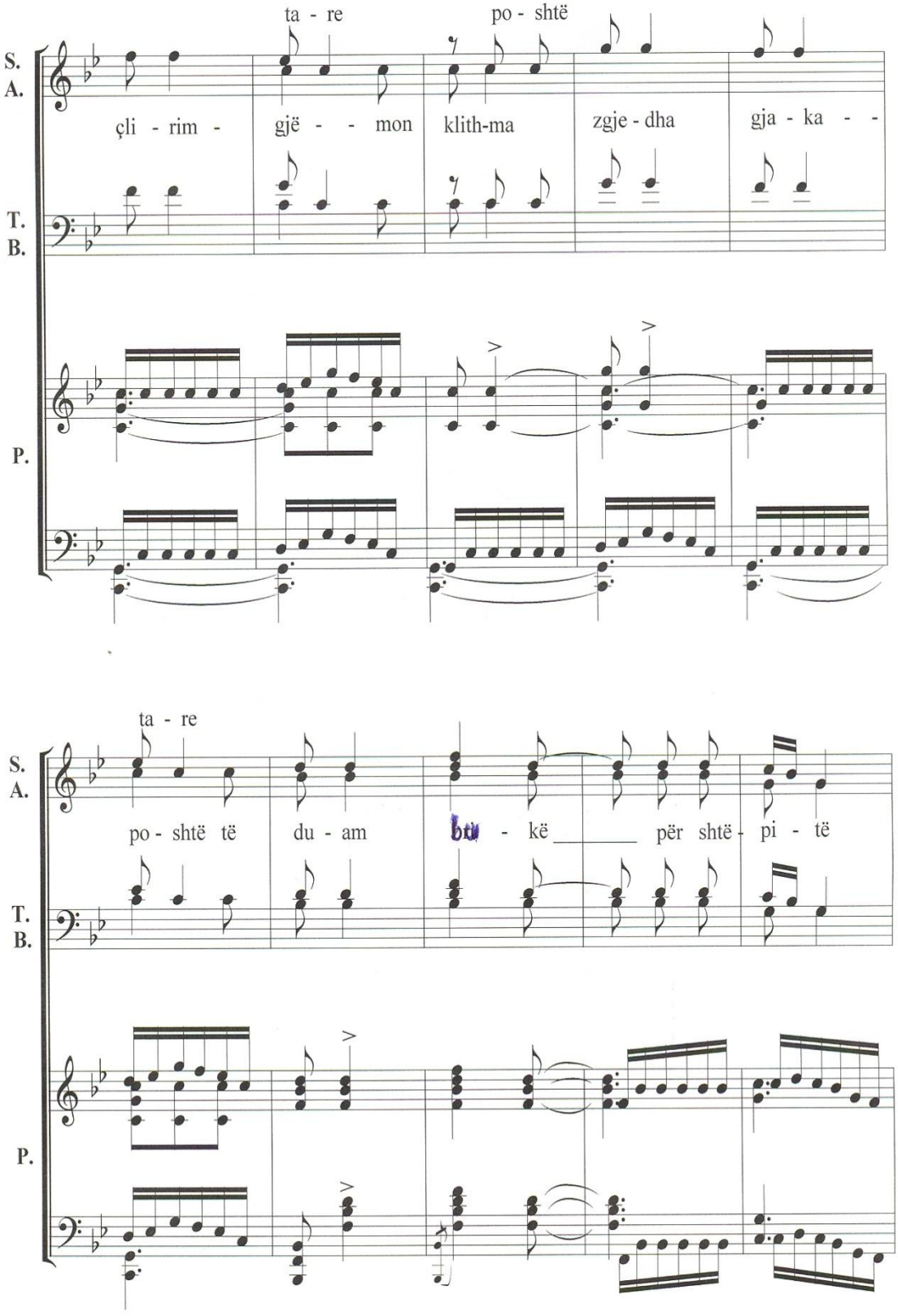
---

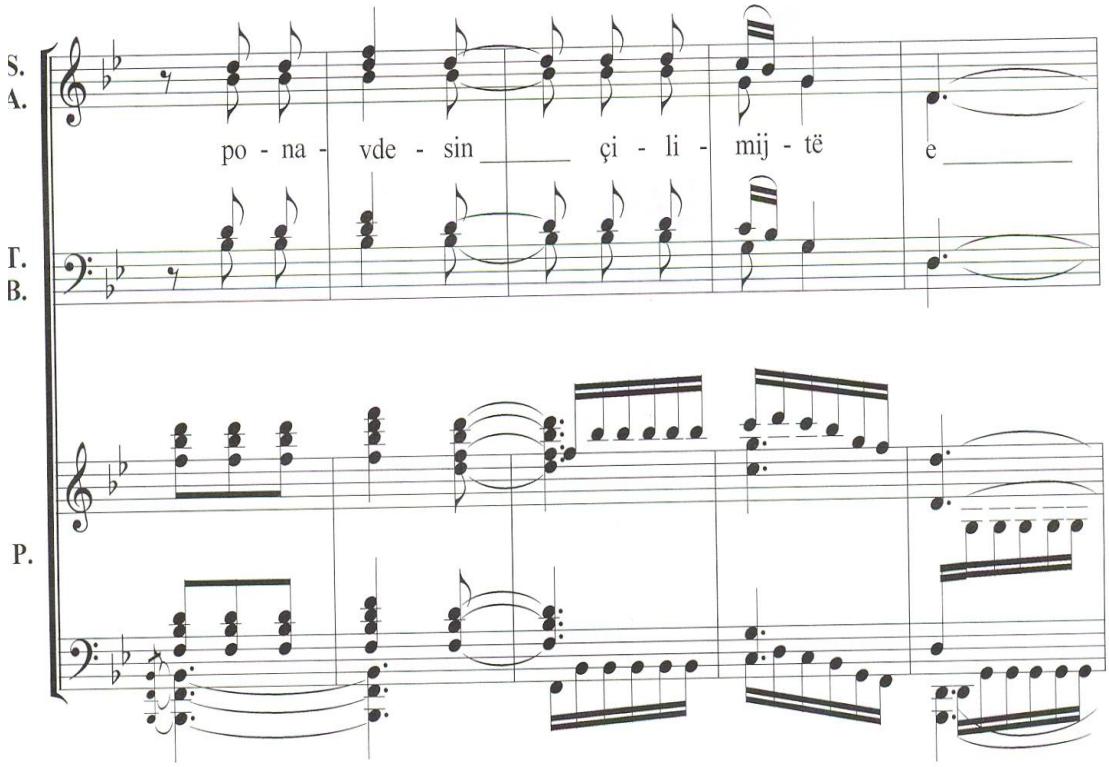
[100]) Ibrahimi Feim: "Suksesi i ri për krijimtarinë tonë kombëtare operistike". Gazeta "Drita". Fq. 6. 30 mars 1975.
[101]) Po aty. Fq. 6, 7.
[102]) Gjoni Simon: "Tingëllimi heroik i viteve të luftës" Mbi operën "Komisari". Revista "Nëntori" Fq. 49. Nr. 5. 1975.
[103]) Po aty.

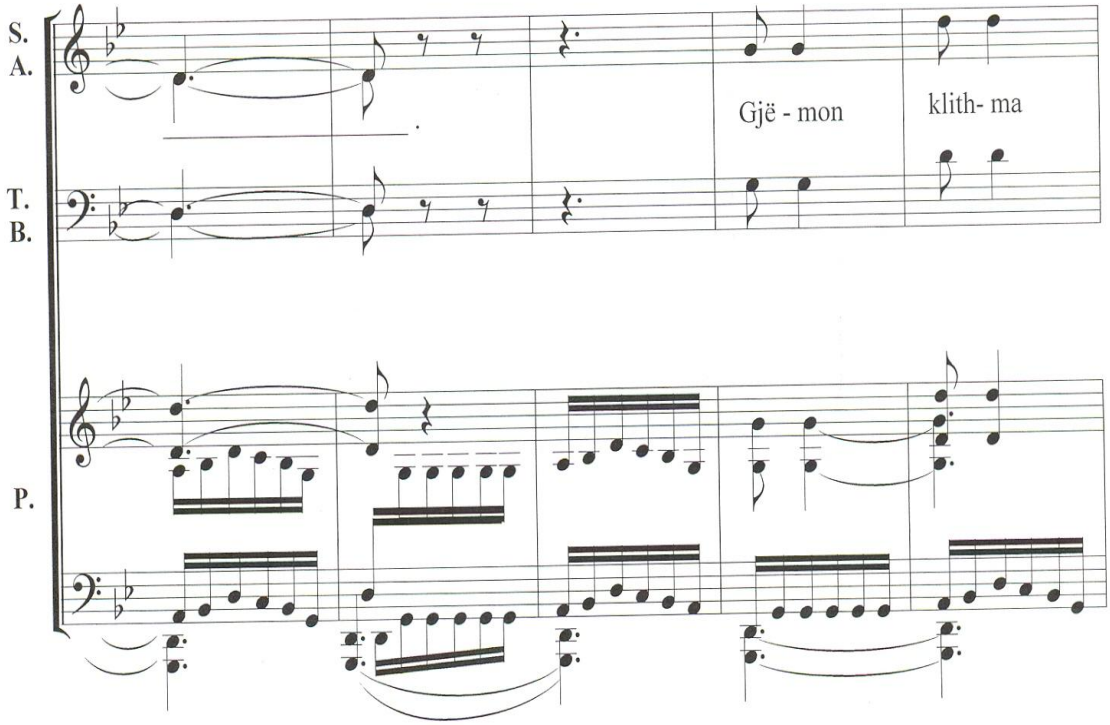
Nga Opera Komisari

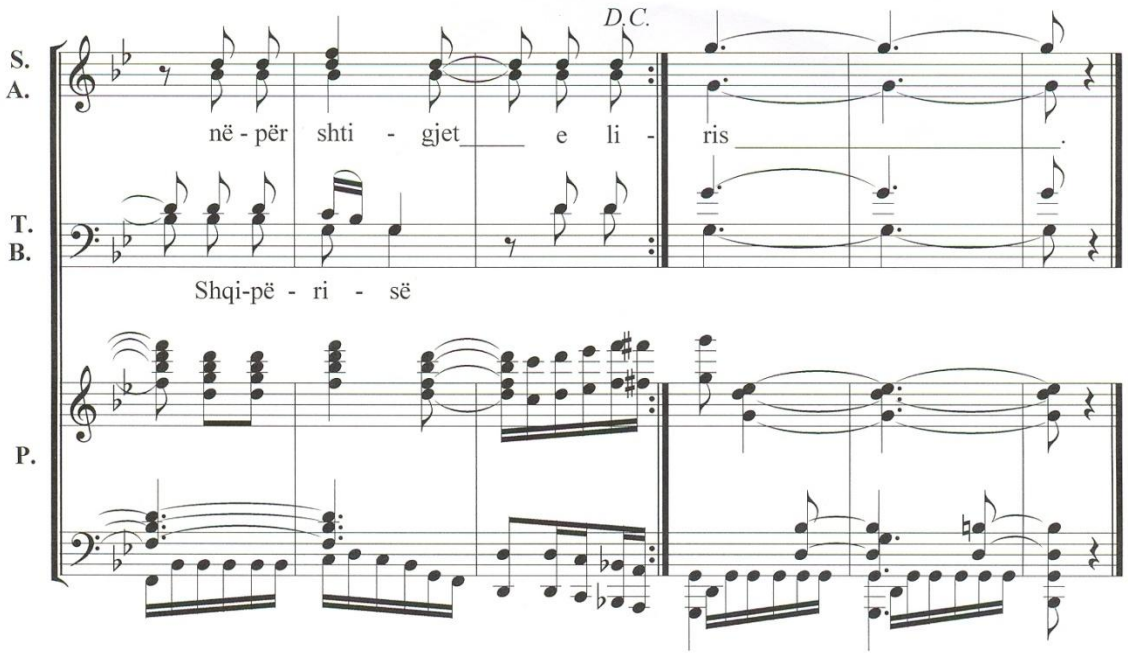
(Kori miks, Tabloja e I -rë nga Akti I- rë)



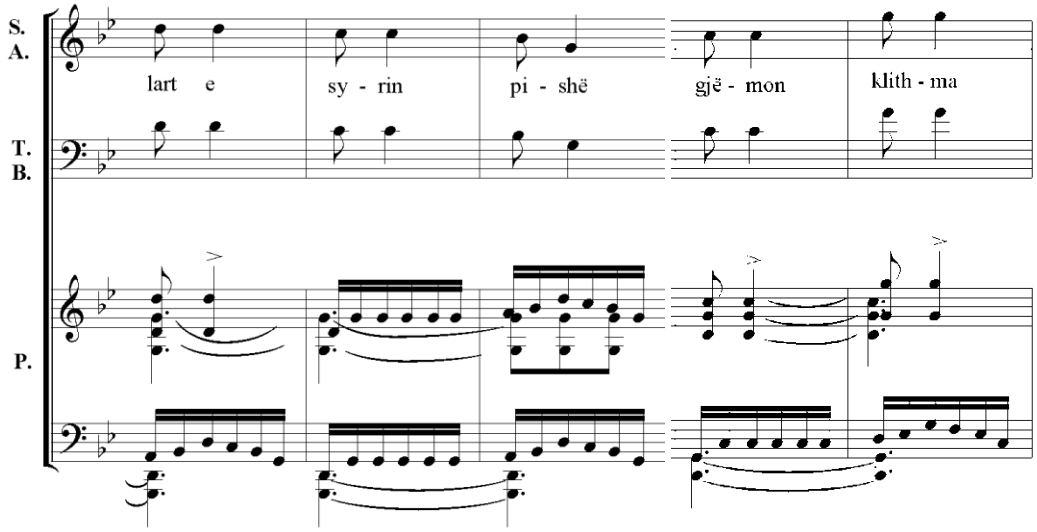

S.
A.
T.
B.
P.
ta - re
po - shtë
çli - rim -
gjë - - mon
klith-ma
zgje - dha
gja - ka - -
ta - re
po - shtë të
du - am
bu - kë
për shtë - pi - të


S.
A.
po - na - vde - sin çi - li - mij - të e
T.
B.
P.

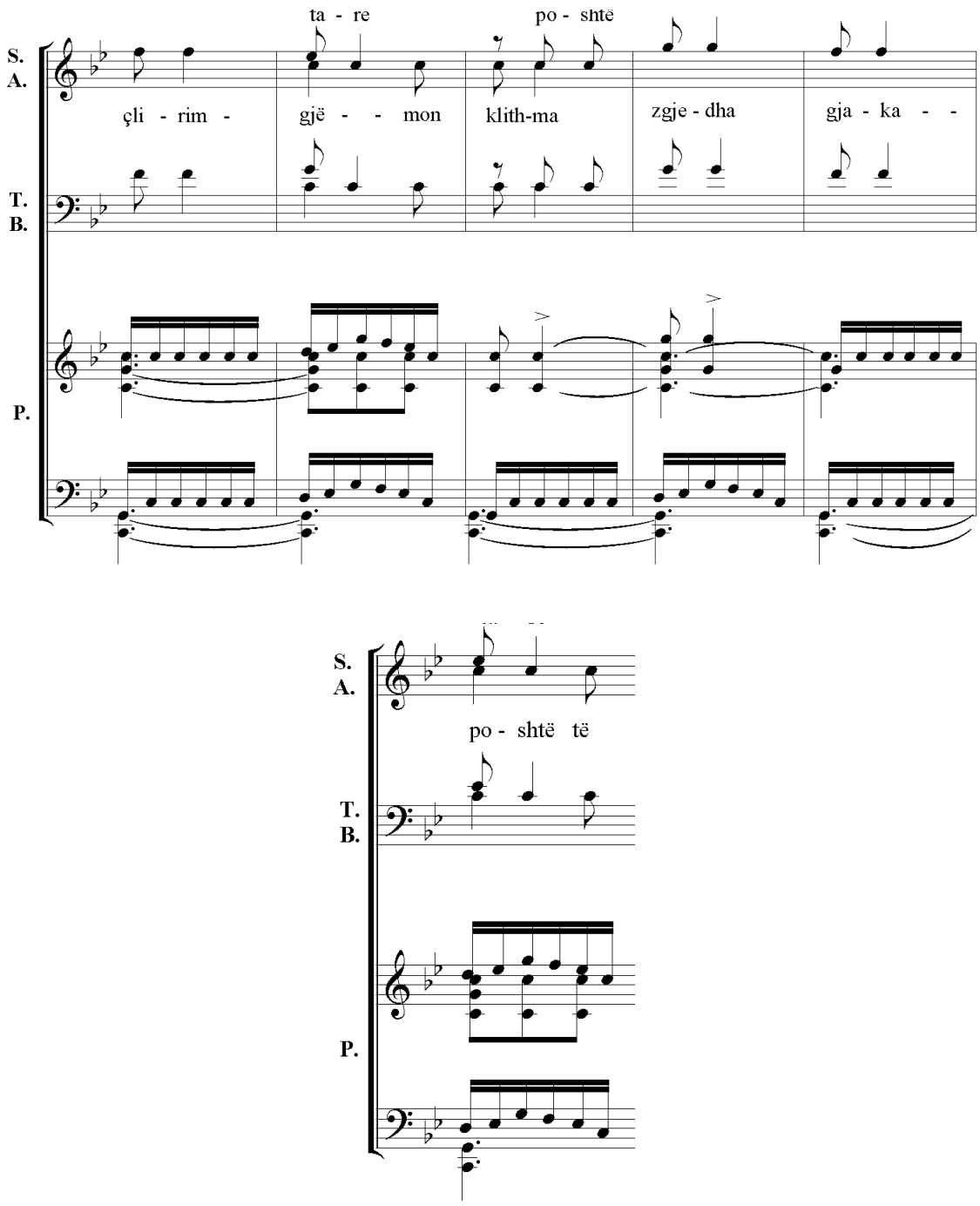

S.
A.
Gjë - mon klith- ma
T.
B.
P.



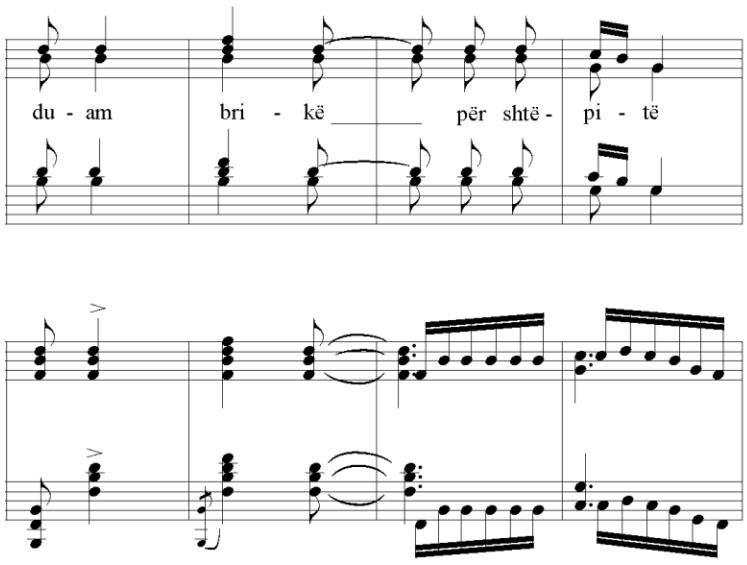
"Duam bukë për shtëpitë, po na vdesin çilimijtë"



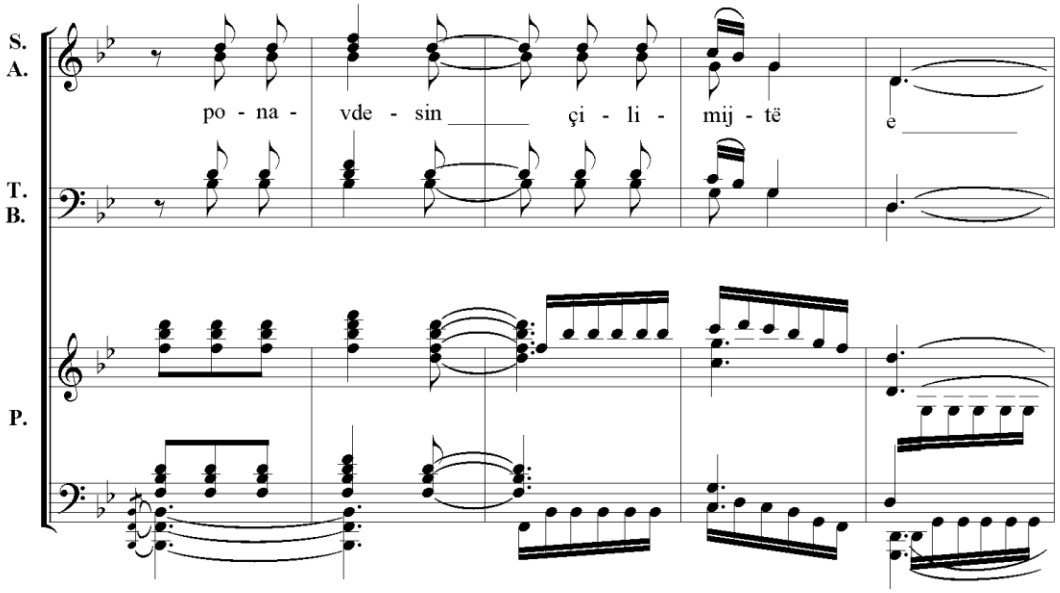
Në masën 12, 13, zërat femërorë dhe mashkullorë, nga unisoni ndahen në dy zëra. Po kështu dhe në masën 16.



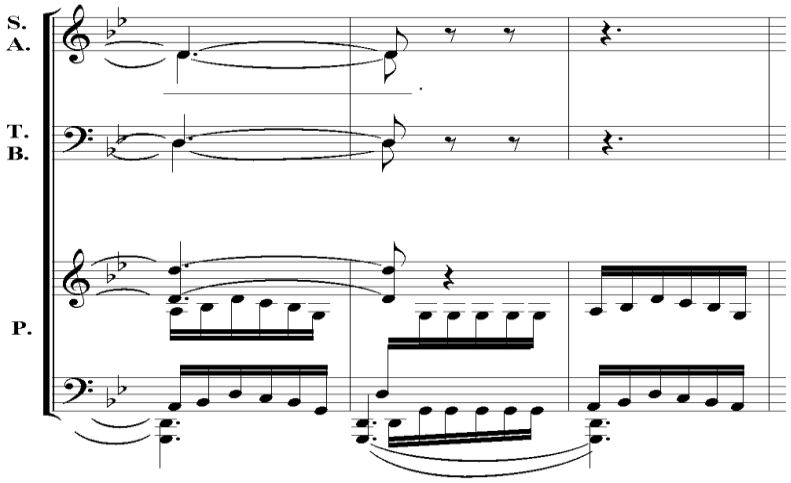
Në vazhdim në masat 17-24 nis pjesa e dytë e korales, e cila shtrihet në tetë masa. Pjesa e dytë përbëhet nga dy ndërtime simetrike me nga katër masa secila prej tyre. Në këtë pjesë aktivizohet formacioni koral miks në katër zëra.



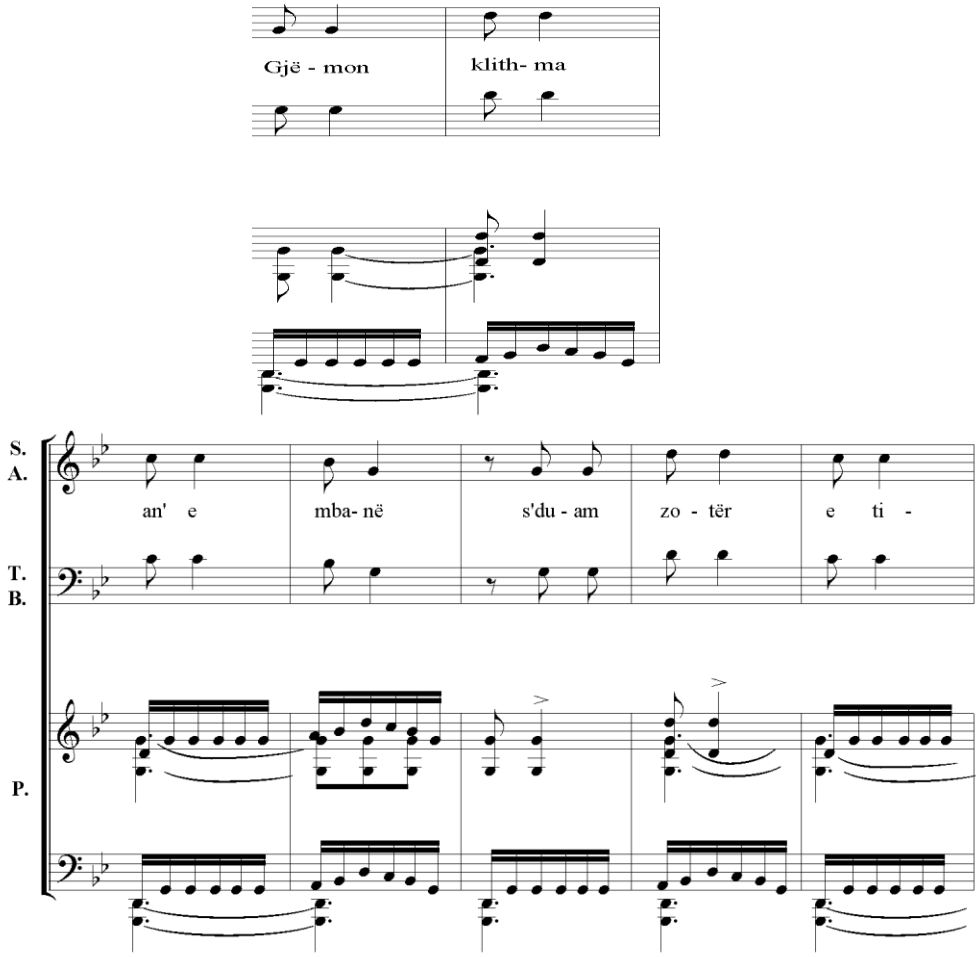
Pjesa e dytë, në përfundim, ka një shtesë prej katër masash (25-28), ku zërat koralë janë të vendosur në kuintën e tonikën *(nota re)* në unison në regjistrin e ulët.

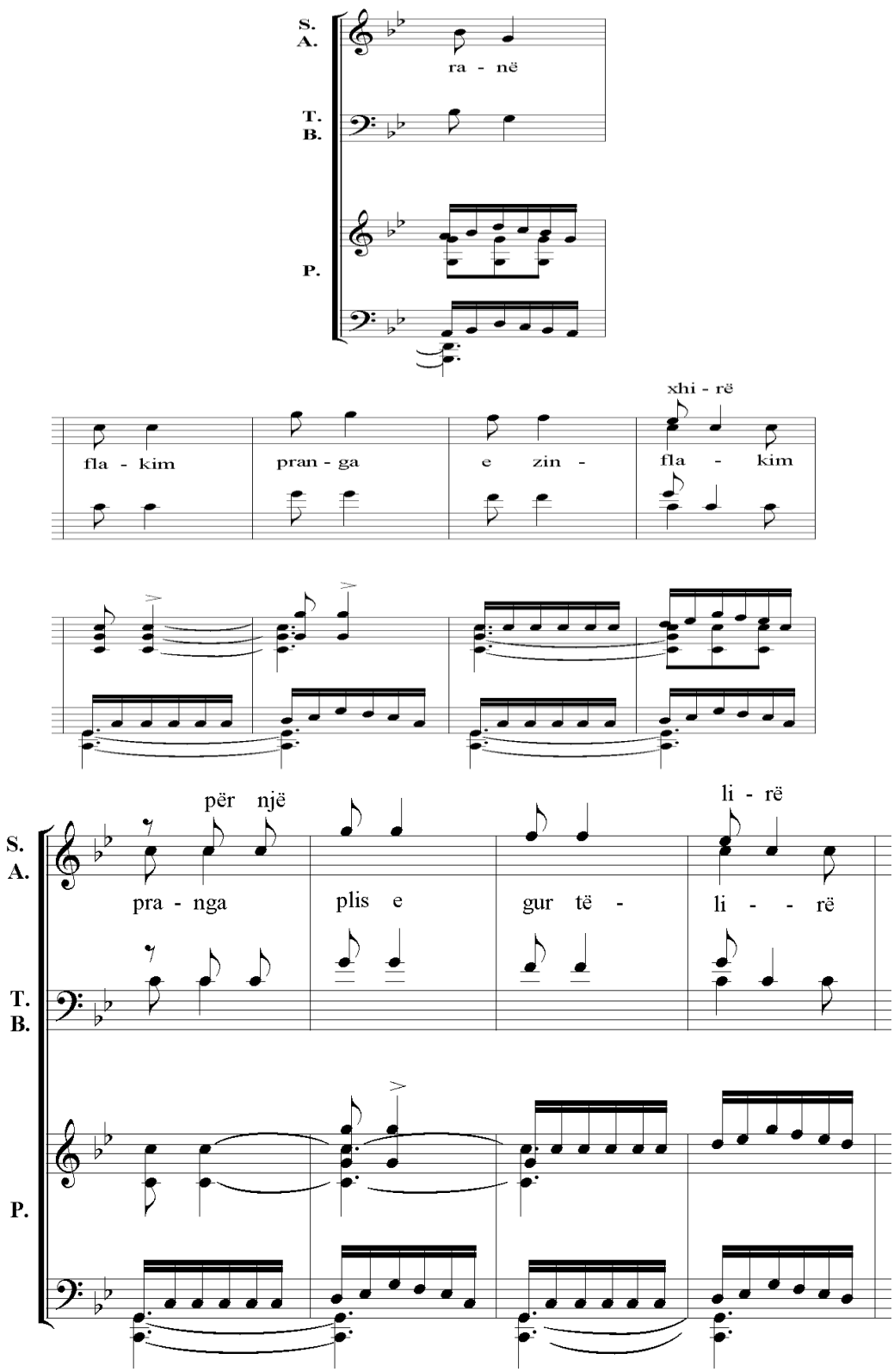


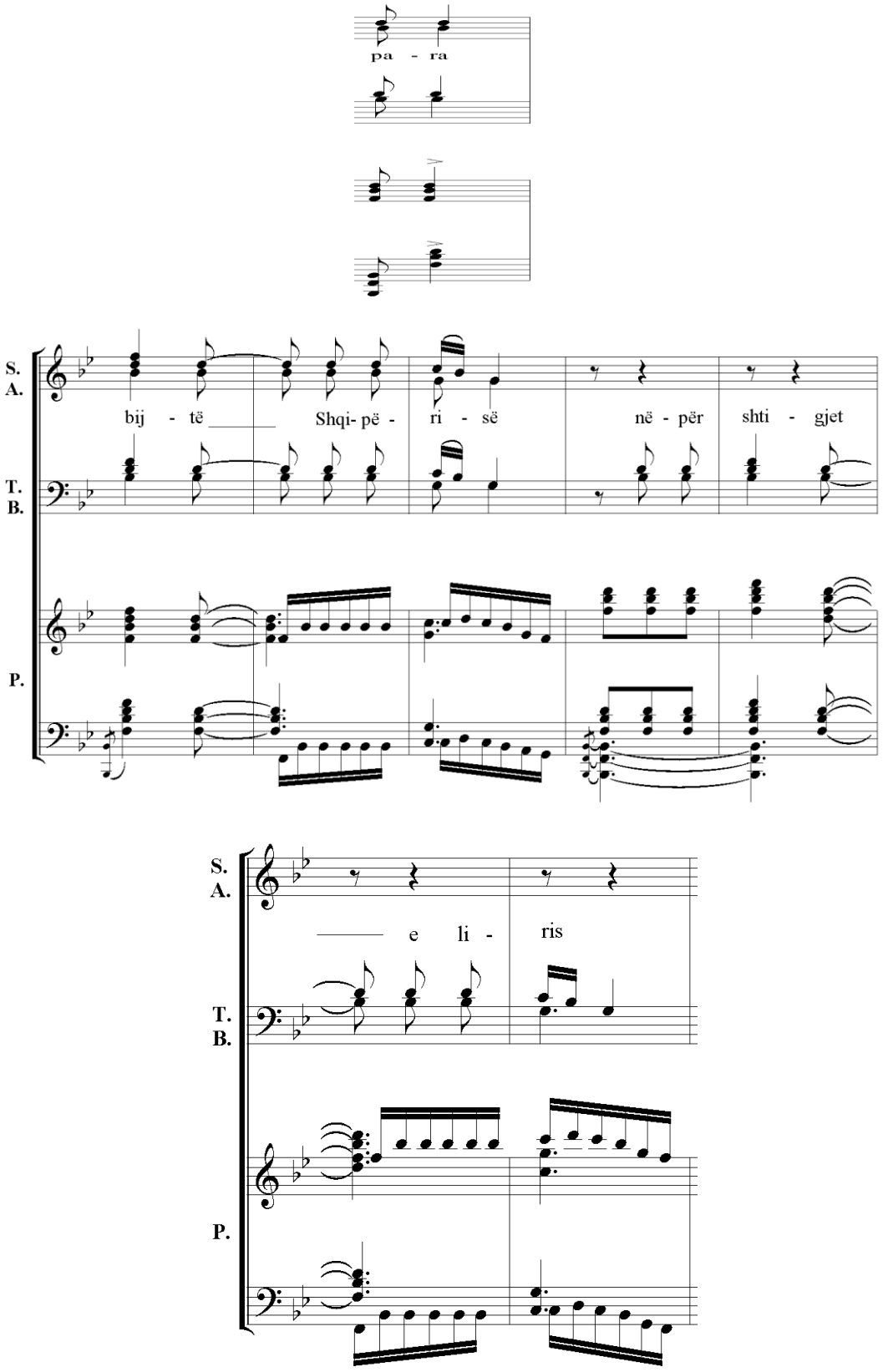
Unisoni i katër zërave koralë sopran,alto,tenorë dhe basë, shtrihet në masat 25-28.

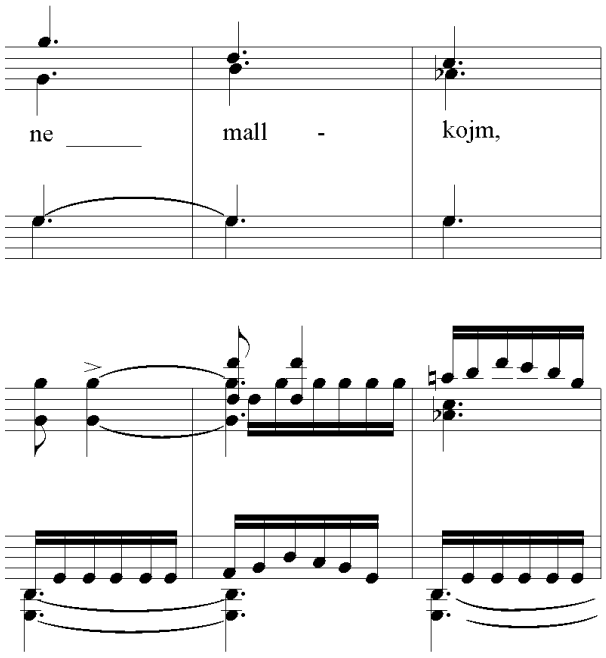


Në vazhdim, pjesa e dytë e korales përsëritet në mënyrë statike e shtrihet në masat 31-52. Në përsëritjen e dytë në ndryshim nga e para, parti koral në masat 49-52 paraqitet i harmonizuar vetëm me pjesëmarrjen e zërave të tenorëve dhe basëve.

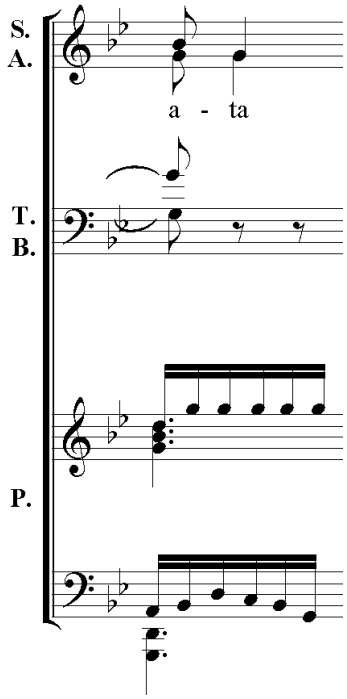



S.
A.
T.
B.
P.
ra - në
fla - kim
pran - ga
e zin -
xhi - rë
fla - kim
për një
pra - nga
plis e
gur të -
li - rë
li - - rë


pa - ra
S.
A.
T.
B.
P.
bij - të Shqi- pë - ri - së në - për shti - gjet
e li - ris

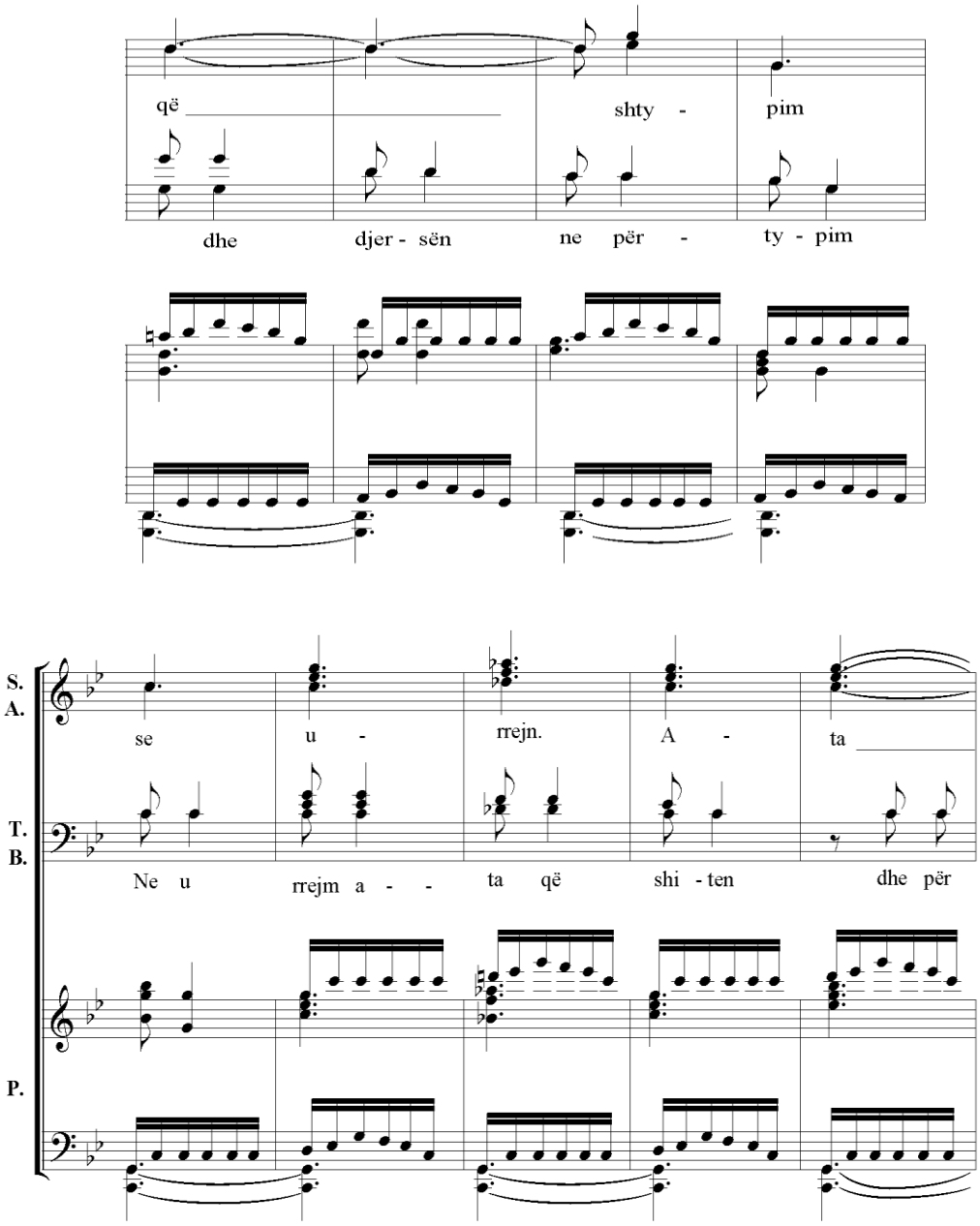


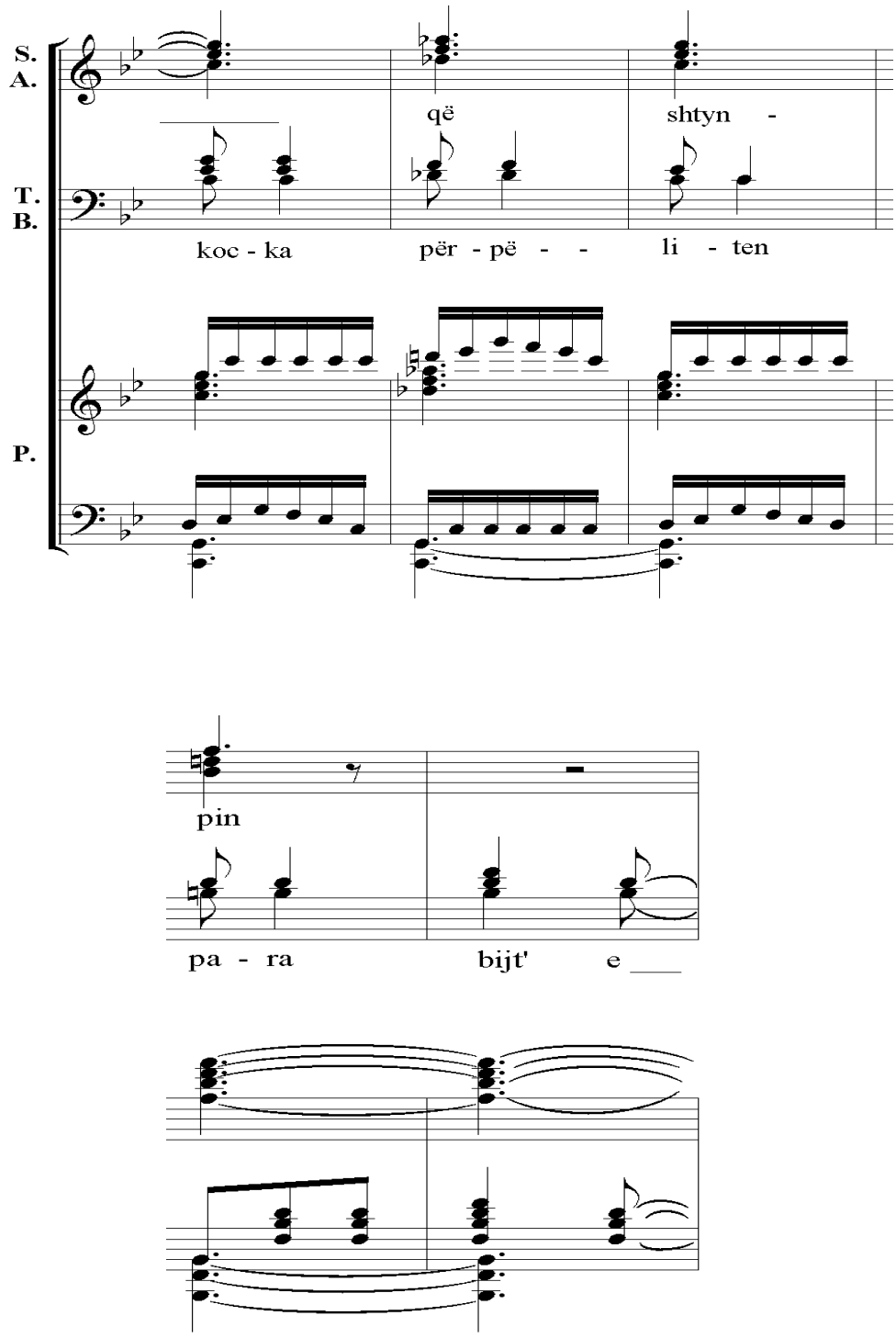
Në përfundim të pjesës së dytë, është vendosur një shtesë kadenciale, e cila shtrihet në masat 53-56 e cila përcillet nga i gjithë formacioni koral miks në lëvizjen e parë të masës së parë.



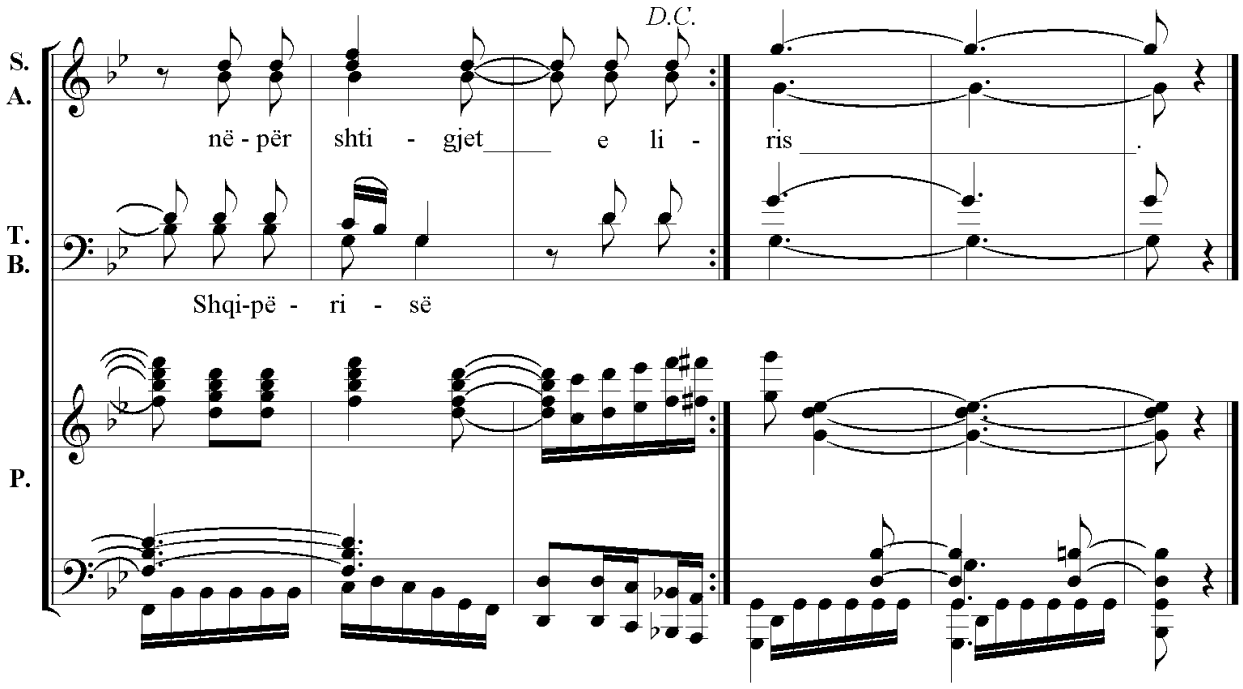
Pjesa më poshtë, që shtrihet në masat 57-73, përsërit materialin tematik të korales *"Duam bukë për shtëpitë, po na vdesin çiliminjtë"*. Në masat 57-73 melodia udhëhiqet nga zërat e tenorëve dhe basëve, fillimisht në unison dhe më pas 62-73 është e harmonizuar në dy dhe tre zëra.

Në hapësirën mes masave 57-69 zërat femërorë të korit në unison në dy e në tre zëra mbështesin harmonikisht me akorde melodinë e korales të përcjellë nga zërat e burrave. Në këtë pjesë të korales harmonia e zërave femërorë është e vendosur në rregjistrin e lartë të korit.





Në masat e fundit të korales *(masat 74-76),* parti koral i vendosur në unison mbi primën *(nota sol)* të tonalitetit kryesor dhe i ndarë në dy oktava midis të katër zërave, krijon një kulminacion shpërthyes përmes dendësisë sonore dhe lartësisë në regjistrat e zërave vokalë.

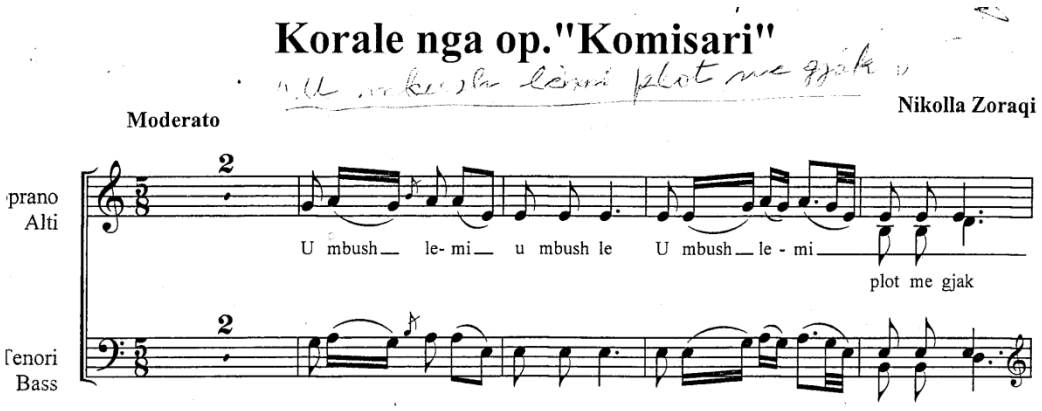


Gjat gjithë shtrirjes të koraless *"Duam bukë për shtëpitë, po na vdesin çilimjtë"* nga opera *"Komisari*" e Nikolla Zoraqit, shoqërimi pianistik *(parti orkestral)* krahas mbështetjes akordike dhe nënvizimitë të partit koral paraqitet i pasuruar dhe mee pasazhe ornamentale me nota 1/16 të cilat alterohen përmes regjistrave të instrumentit nga lartë poshtë e anasjelltas. Në mjaftë raste në basin pianistik del në rëliev pedali i ritmuar me nota 1/16 mbi primën dhe kuintën e tonikës.Përmes lëvizshmërisë së pasazheve pianistike koralia në dëgjim vjen e pasuruar dhe me elementë jashtëvokalë e shpalos energji tingëllimore që ngjallin emocione të vorta te dëgjuesit.

Koralia *"U mbush lëmi plot me gjak"* nga opera *"Komisari"* e kompozitorit Nikolla Zoraqi *"Artist i Popullit"*, është një ndër realizimet më cilësore të këndimit koral në këtë vepër dhe një ndër më përfaqësueset e ndikimit të folklorit nga koralet e operave tona.

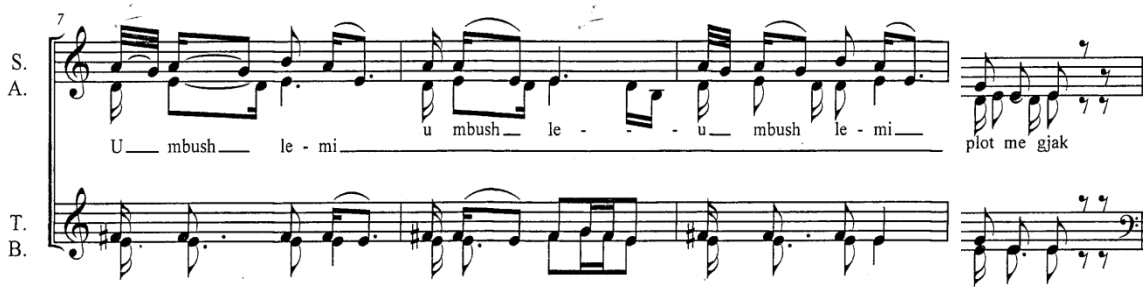
Muzikalisht ajo orientohet e buron dhe nga vallet e kënduara të iso-polifonisë labe. E ndërtuar në metrin 5/8, me figura ritmike karakteristike për vallen labe, e melodikisht gati si citim, krijon një atmosferë tingëllimore, e cila e orienton dëgjuesin në vendngjarje në territoret e jugut të Shqipërisë. Këtë kompozitori e ka arritur mësëmiri nëpërmjet realizimit artistik të korales, e cila tingëllon gati folklorike, duke ruajtur veçoritë thelbësore dhe më përfaqësuese të këngës iso-polifonike labe, si modalitetin, vendosjen e zërave në kuarta, kadencimin e frazave muzikore në sekondë maxhore të pazgjidhur etj.

Pjesa e parë e korales, në katër masat e fillimit, përcillet në oktava nga soprani, alti, tenori e basi. Në masën e fundit ku ajo kadencon (masa e katërt), koralia vendoset në dy zëra, në kuartë dhe mbyllet në sekondë të pazgjidhur.



Korale nga opera "Komisari", "U mbush lëmi plot me gjak" (fjalia e I) e kompozitorit Nikolla Zoraqi

Ndikimi nga folklori në fjalinë e parë të korales, është aq i ndjeshëm dhe i qartë saqë lënda muzikore e fjalisë e strukturimi i saj ngjajnë më tepër me një transkiptim të këngës polifonike, se sa me një krijim në stil popullor apo përpunim. Autori këtë paraqitje mesa duket e ka orientim të qëndrimit të tij krijues ndaj folklorit dhe besim në vlerën shprehëse të autenticitetit e origjinalitetit të saj.

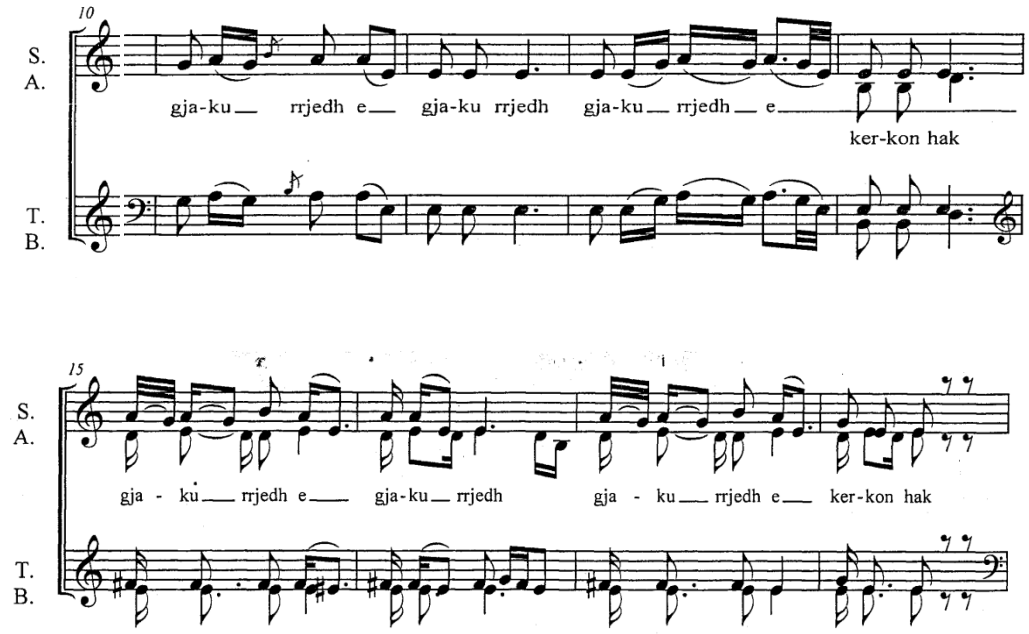


Korale nga opera "Komisari", "U mbush lëmi plot me gjak" (fjalia e II) e kompozitorit Nikolla Zoraqi

Në fjalinë e dytë (katër masa si dhe fjalia e parë), përsëritet brendia muzikore e fjalisë së parë, por këtu ka hyrë lapsi i kompozitorit duke e harmonizuar melodinë e saj në katër zëra të korit miks, që si pasojë e pasurojnë këtë moment të korales emocionalisht dhe orientojnë zhvillimin e mëtejshëm tërësor të korales. Në këtë fjali krahas të tjerash Zoraqi ruan dendësisht bashkëtingëllimet në sekonda paralele sidomos te tenori e basi, si dhe marrëdhëniet e strukturës së zërave të këngës polifonike marrës-kthyes tek zërat e sopranit dhe altit. Por, në ndryshim nga kadencimi i fjalisë së parë në sekondë, kadencimi i fjalisë së dytë, përfundon në unison. Kjo dukuri spikat rëndom në strukturën e këngëve e valleve të iso-polifonisë labe.

Në këndvështrim estetik, tetë masat e para të korales që cituam më lart, kanë një frymë të thellë epike, ato sidomos në fjalinë e dytë i ngjajnë një *"gjëme"* plot dramacitet. Dramaciteti është i shprehur muzikalisht në tensionin, që krijohet nga mënyra e harmonizimit katërzanor me sekonda të vazhdueshme paralele.

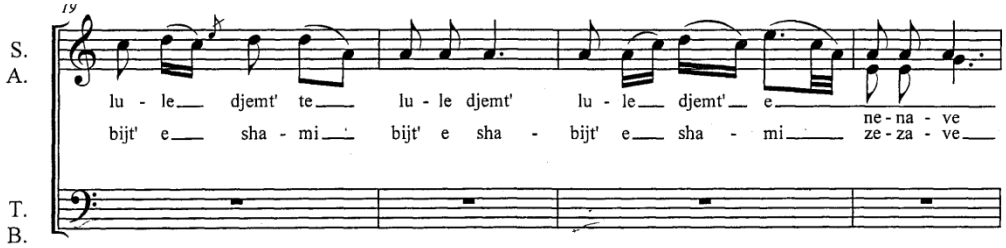
Në përsëritjen e mëvonëshme të këtyre tetë masave të para, nuk vërehet ndonjë ndryshim. Ajo vjen e përsëritur në mënyrë statike. Mesa duket kompozitori e ka vlerësuar përsëritjen e pjesës së parë identike për të pasqyruar edhe një herë karakterin e saj thellësisht-dramatik.



Përsëritja e periudhës së parë (fjalia 1-II)

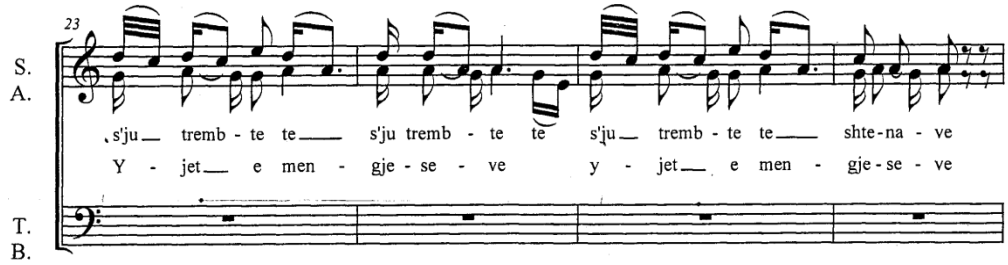
Në periudhën e dytë të korales, lënda muzikore (melodia-soprani), vendoset një kuartë më lart se në fillim të korales dhe merr një pamje tjetër emocionale, tashmë liriko-epike. Fjalia e parë e periudhës së dytë ka të njëjtën strukturë zanore si fjalia e parë e periudhës së parë, por në ndryshim me të që përcillet nga sopran, alto, tenor, bas, përcillet vetëm nga soprani dhe alti, pra nga zërat femëror të korit.

Vendosja një kuartë me lart dhe interpretimi vetëm nga zërat femëror, i jep krahas epizmit edhe nota lirike, të cilat janë të shprehura në unitet me përmbajtjen e vargjeve të korales (Lule, djemtë e nënave).



Fjalia e I e periudhës së II.

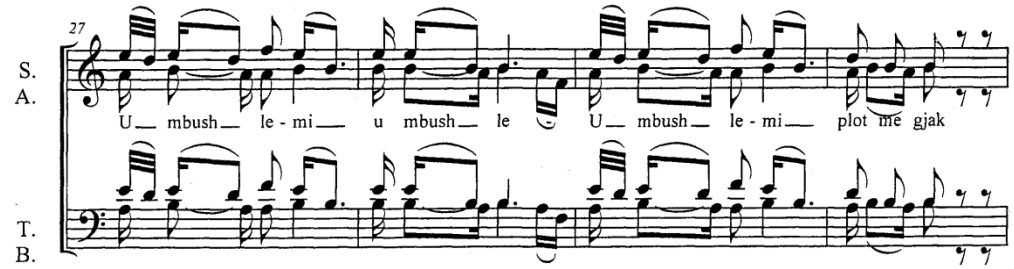
Fjalia e dytë e kësaj periudhe pason me të njëjtën strukturë si fjalia e dytë e periudhës së parë, por duke ruajtur strukturën zanore të përcjelljes vetëm nga zërat femëror.



Fjalia e II e periudhës së II.

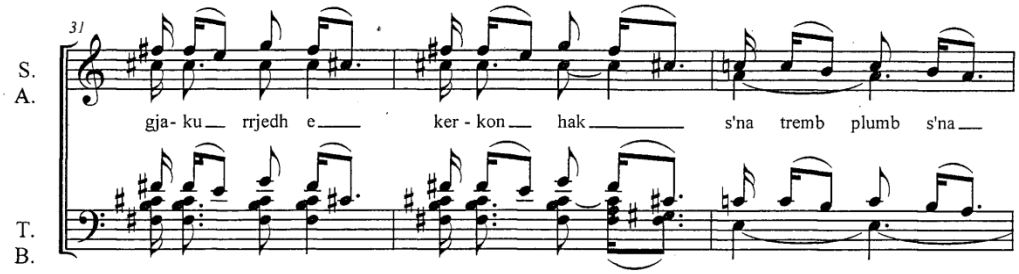
Në vazhdim fjalia e dytë e periudhës së dytë, interpretohet nga kori miks, i harmonizuar në kuinta, kuarta, sekonda e bashkime të zërave në unison. Këtë marrëdhënie harmonike e shohim të vendosur te zërat femëror të korit dhe të dyfishuar një oktavë më poshtë te zërat mashkullorë.

Ajo sjell një zhvillim emocional të mëtejshëm, i cili rrjedh jo vetëm nga fuzioni katërzanor i korit miks, por dhe nga regjistri, pasi lënda muzikore e fjalisë së dytë të periudhës së dytë është e vendosur një sekondë maxhore më lart.



Përsëritja e fjalisë së II të periudhës së II nga kori miks.

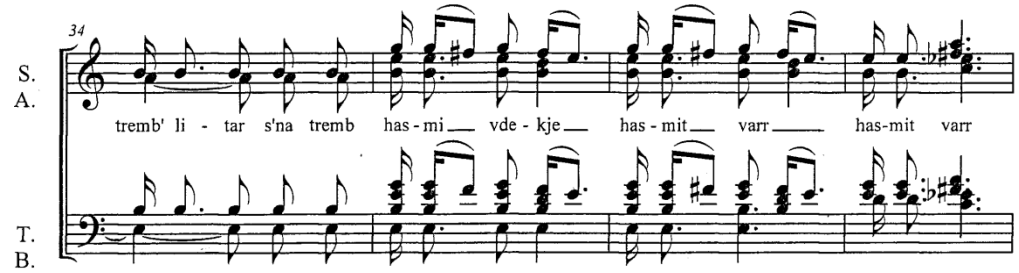
Në përputhje me zhvillimet emocionale që vijnë në rritje, në tekstin letrar të korales, që merr pamje patetike dhe parashtrimi i lëndës muzikore pas përsëritjes të fjalisë së dytë nga përiudha e dytë, vjen e performohet më i plotë e më i zhvilluar, si harmonikisht në gjashtë zëra dhe si regjistër edhe një sekond maxhore më lart se lënda muzikore paraardhëse. Ky moment i korales, përfaqëson një kulminacion jo vetëm emocional, por dhe fuzional, pasi si theksuam më lart është më i ngjeshur harmonikisht duke krijuar tension dëgjimor gjithnjë në rritje.



Struktura e fjalisë së I, pas periudhës së II të korales me strukturë gjashtë zërëshe.

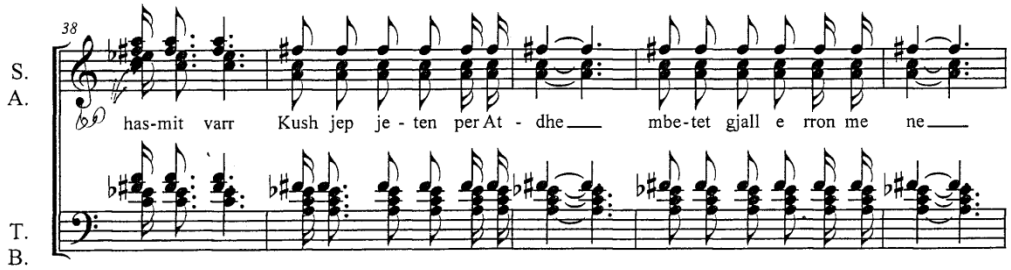
Pas periudhës së dytë, fjalia e sapo cituar me nota më sipër ruan të gjitha veçoritë e strukturave iso-polifonike, por veçojmë se në të krahas dizonancave të vazhdueshme, shfaqen bulëza konsonante si në fundin e masës së dytë *(fa, la, do, fa)* dhe në fillimin e masës së tretë *(mi, do, la, do).*

Kompozitori në masën e katërt të ndërtimit të mësipërm evidenton *"ison"*(pedalin) e këngës polifonike labe në primën e tonikës në zërin e altit e kuintën e tonikës në zërin e basit. Ky segment i korales tingëllon paksa konsonant dhe krijon një tingëllim më të orientuar e më të qartë intonativisht, i cili në vazhdim të segmentit befasisht vjen më i fuqishëm, më i qartë e më i konceptueshëm për dëgjuesin e saj (ka të vendosur harmoninë konsonantë të kuintadordit e-moll në masën e pestë e të gjashtë të këtij fragmenti). Ndërkohë ky fragment e ruan ison (pedalin në zërin e basit) në notën *"mi"* e në atë të altit në notën *"si"*. Harmonia e këtij zhvillimi si strukturë zanore është e vendosur në shtatë zëra, çka do të thotë që kompozitori zhvillimin dramaturgjik të materialit tematik (lëndës melodike), e rrit edhe nëpërmjet numrit të zërave koralë.



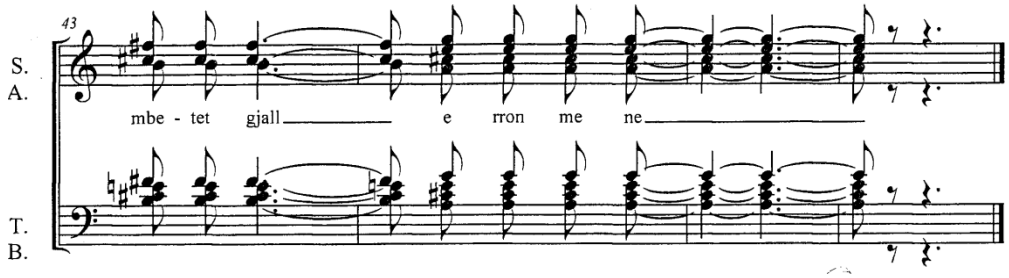
Struktura zhvilluese shtatë zërëshe e korales.

Pesë masat e korales në vazhdim *"Kush jep jetën për atdhe"*, përfaqësojnë një zhvillim të mëtejshëm, i cili vjen si pasojë e harmonisë së ngjeshur, ku alternohen dizonanacat me kosonancat dhe njëkohësisht shtatë zërëshin e pason dhe një zë i tetë në disa vendosje akordike. Ky zhvillim vjen organikisht në rritje nga zhvillimet paraardhëse në koralen *"U mbush lëmi plot me gjak"* nga opera *"Komisari"* e kompozitorit Nikolla Zoraqi. Zhvillimi është i vendosur në segmentin përfundimtar të kulminacionit të korales, që pason në katër masat e fundit të saj. Në tingëllimin e këtij momenti rritet edhe më emocionaliteti i korales, e cila merr fytyrë ngadhënjyese e optimiste në përputhje me tekstin letrar. Ajo nga ndjesia e *"gjëmës"*në fillimin e korales, shndërrohet në një thirrje optimiste (Kush jep jetën për atdhe, mbetet gjallë e rron me ne). Kështu koralia në këtë gjatësi të zhvillimit të saj, shndërrohet në një *"apotheozë"*, që i bën jehonë gjakut të të rënëve në luftën çlirimtare.



Katër masa zhvilluese me shtatë e tetë zëra, para katër masave mbyllëse të korales.

Akordet e fundit të vendosura në koralen *"U mbush lëmi plot me gjak*", nga opera *"Komisari"* e kompozitorit N. Zoraqi, përfaqësojnë kulmin zhvillimor të saj. Në këto katër masa të fundit tingëllimi koral pastrohet nga dizonancat dhe nga minori më vazhdimësi, duke përfunduar në A-dur me septimë në strukturën e septakordit të tonalitetit fillestar të korales (a-moll). Kjo vendosje harmonike sidomos në tre masat e fundit i jep dritë, solemnitet e optimizëm.



Katër masat e fundit të korales "U mbush lëmi plot me gjak", nga opera "Komisari" e kompozitorit Nikolla Zoraqi, e cila përfaqëson kulmin zhvillimor të saj.

Në operën *"Komisari",* ndikimi nga folklori shtrihet pothuajse gjatë gjithë shtjellimit të saj dhe veçanërisht në koralet e operës vjen më direkt e më i qartë.

Krahas ndikimit nga folklori, në shumë skena të operës vërehet dhe ndikimi nga këngët e luftës nacionalçlirimtare dhe ato qytetare. Këto ndikime i kanë dhënë operës tingëllim të qartë kombëtar.

Vlerat kombëtare në operën *"Komisari",* që shfaqen nga ndikimi i folklorit dhe këngëve të luftës, janë evidentuar dhe nga kritika muzikore e kohës. Kështu muzikologu Albert Paparisto nënvizon:

"Në opera gjejmë karakteristika të qarta muzikore. Natyrisht karakteristika më e pasur dhe më e larmishme i përket masës popullore. Që në skenën e parë të demostratës, përcaktohet sfera e larmishme intonative e saj. Sipas momenteve e situatave, ajo herë tingëllon e fuqishme e revolucionare duke thirrur në ndihmë citimin e stilizimin e motiveve e intonacioneve të këngëve partizane, herë e shtruar plot humor e satirë popullore, duke u mbështetur fort në stilizimin e këngës popullore të toskërisë, sidomos kur kemi të bëjmë me masën e fshatarësisë dhe personazhet e saj. Edhe sfera intonative e këngës masive qytetare është futur në karakteristikën muzikore të masës, në situata të ndryshme, si në demostratë-(kënga e rinisë), fugata e aktit të III, etj., duke u shprehur me një gjuhë kaq të larmishme të mbështetur fort në gjininë e këngës popullore". [104])

Më poshtë autori, në vlerësim të karakterit kombëtar të operës shton:

"...ka sjellë në skenë një atmosferë mjaft demokratike dhe një kolorit të fortë kombëtar, duke na rrethuar me një ambjent thellësisht shqipëtar dhe duke forcuar bazën realiste të operas". [105])

---

[104]) Paparisto Albert: Opera "Komisari", revista "Ylli", nr. 4, prill 1975, fq. 15.

[105]) Po aty.

Po kështu kompozitori Feim Ibrahimi për vlerat që bart vepra, thekson:

"Kompozitori Nikolla Zoraqi ka bërë një punë të kujdesshme për tingëllimin kombëtar të operës. Ai është përpjekur që në oper të ketë vendin e vet, si kënga popullore e luftës ashtu dhe kënga partizane. Një gjë e tillë ka ndihmuar si në krijimin e atmosferës së nevojshme në përputhje me situatat konkrete, ashtu dhe në tingëllimin kombëtar të gjithë veprës". [106])

Si shihet dhe në referencat e mësipërme marrë nga artikujt e kritikut Albert Paparisto e kompozitorit Feim Ibrahimi, opera *"Komisari"*e kompozitorit Nikolla Zoraqi, ka marrë vlerësime të meritueshme, jo vetëm si arritje progresive në operistikën shqiptare, por ajo që merr rëndësi të veçantë në këtë vepër është karakteri thellësisht kombëtar i cili vjen përmes shfrytëzimit llogjik të këngëve foklorike të toskërisë si dhe të këngëve qytetare. Marrdhëniet mes koraleve të operës dhe këngës popullore gjejnë shprehje, përshkojnë veprën gjatë gjithë gjatësisë së saj.

Shkrimtari dhe publicisti i muzikës Shaban Vani në librin e tij *"Kur dëgjojmë operën"*, krahas shumë arsyetimesh ndër të tjera thekson:

"*Si këtu, ashtu edhe në mjaft pjesë të tjera ndiejmë intonacionet tona popullore...".[107])*, e në vazhdim të shkrimit të tij, vlerëson se: *"Në një arie të Rrapo Tabanit, në aktin e III të operës, ndiejmë melodinë e këngës popullore "Në mes të Kolonjës, në një Pazar të shkretë, lufton Myftar Labi me tetëmbëdhjetë".[108])*

4.2.4. Opera "Goca e Kaçanikut" e Rauf Dhomit dhe strukturat e saj korale

Opera *"Goca e Kaçanikut"* është e para vepër vokalo skenike në historinë e zhvillimeve muzikore në trojet shqiptare në ish Jugosllavi.

Me muzikë të kompozitorit Rauf Dhomi, libret të Ajmone Dhomit dhe Jusuf Buxhovit mbështetur në novelën e Sotir S.Gurrws, u ngjit në skenën e Teatrit të Operës e Baletit në Tiranës më 21 Korrik 1979.Opera u dirigjua nga Rifat Teqja ***"Artist i Popullit"*** me regjisor Kadri Metohun, mjeshtre kori Rozmari Jorganxhi ***"Artiste e merituar"*** e piktor Hysen Devollin ***"Piktor i merituar".***

Opera është e strukturuar në 2 akte e 3 tabllo. Akti i parë përmban dy tabllo.

Në qendër të subjektit është lufta e shqiptarëve kundër pushtuesve osmanë gjat periudhës së rilindjes kombëtare e në prag të shpalljes së pavarësisë. Ngjarjet zhvillohen në zonën e Kaçanikut në një nga teritoret shqiptare ku rezistenca e popullit shqiptar kundër xhonturqve ka shënuar faqe të lavdishme në historinë tonë kombëtare

---

[106]) Ibrahimi Feim: "Sukses i ri për krijimtarinë tonë kombëtare operistike", gazeta "Drita" 30 mars 1975.
[107]) Vani Shaban: "Kur dëgjojmë operën", SH. B. "8 Nëntori", Tiranë 1979, fq. 222.
[108]) Po aty,

Tablloja e parë zhvillohet në shtëpinë e plakut të kuvendit i cili me bashkëshorten bisedojnë për martesën e vajzës së ryre Pafikës me Timorin, një djallë trim e i ndershëm. Pafika ka gjetur dashurinë e saj te Timori. Ndërkohë vjen lajmi se drejt Kaçanikut janë drejtuar forca të shumta ushtarake të pushrtuesve. Menjëherë mblidhet kuvendi i cili shpreh gadishmërinë për ta pritur me armë pushtuesin.

Ngjarjet e tabllos së dytë zhvillohen në grykën e Kaçanikut ku kryengritësit shqiptarë janë vendosur në pritë për mos ta lënë armikuin çw të kalosë.

Në tabllon e tretë përshkruhet qëndresa e popullit të Kaçanikut kundër sulmeve armike. Personazhi kryesorë Pafika është në qëndër të ngjarjeve. Ndërkohë që ajo përpiqet për të çliruar Trimorin të cilin e mbajnë në arrest. Ajo duke kaluar nëpër errësirë për të vajtur në grykën e Kaçanikut kapet nga forcat armike të përfaqësuara nga Rus Bashi dhe çarmatoset. Nga larg dëgjohet zëri i Trimorit të cilin e kanë liruar kryengritësit. Pafika arrin të çarmatos Rus Bashin të cilin e vret. Luftëtarët pasi dëgjojnë krismat e armës vijnë së bashku me popullin kryengritës dhe grumbullohen pranë Pafikës. Ata krenohen me guximin dhe trimërinë e vajzës e betohen se luftën për liri e pavarësi do ta vazhdojnë deri në ditën e fitores.

Në tabllon e parë pas uverturës bëjnë pjesë shtatë arje, dy duete, një trio dhe katër korale. Në tabllon e dytë bëjnë pjesë katër arje, një duet, një recitativ dhe koralja e burrave.

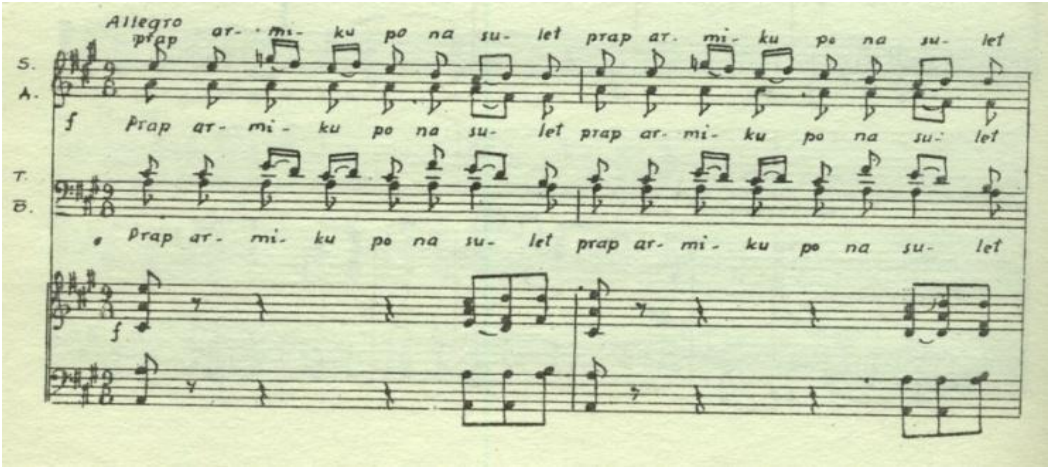
Akti i dytë përmban një tabllo.

Në tabllonë e tretë e cila përfaqëson aktin e dytë të operës bëjnë pjesë, pesë arie, dy duete, tre recitative dhe gjashtë korale. Mes koraleve, që përshkohen nga fryma popullore e melosit të Veriut të vendit, veçohen koralet: *"Prap armiku po na sulet"*, dhe *"Të lumtë moj Pafikë"*.

Pjesa korale *"Prap armiku po na sulet"*, shtrihet në 16 masa të ndara në dy fjali simetrike me nga tetë masa secila. Ajo shtjellohet në tonalitetin La mazhor në metrin popullor 9/8 *(4/8+5/8)* e në lëvizjen *"Allegro"*.Koralja gjatë gjithë gjatësisë së saj përcillet nga formacioni koral miks katërzërësh.

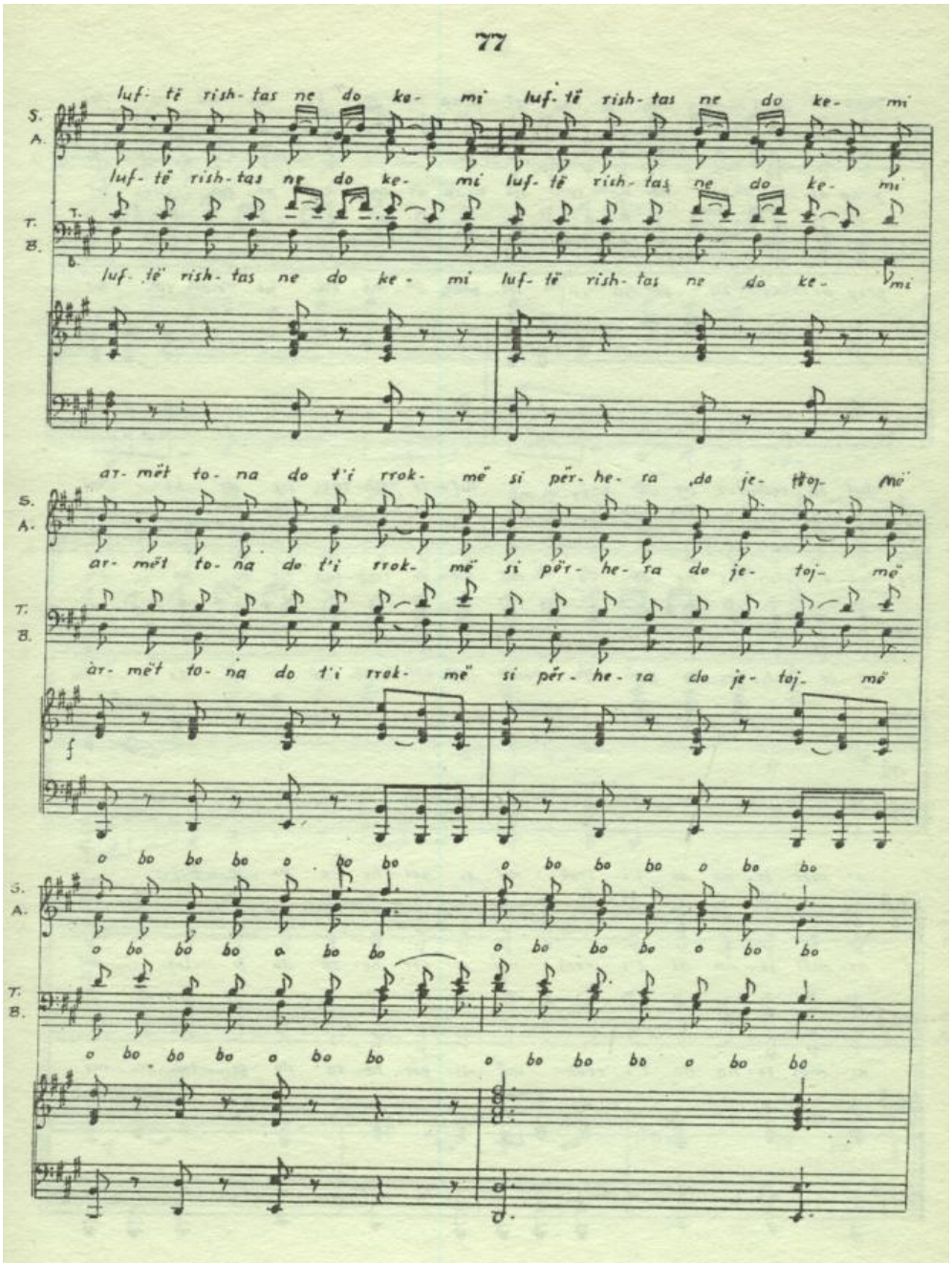
Fjalia e parë përbëhet nga katër masa (1-4) dhe është e vendosur harmonikisht në tonike në masat 1, 2. Dy masat e para kanë të njëjtën përmbajtje muzikore si strukturë, melodi e harmoni.

"Prap armiku po na sulet"

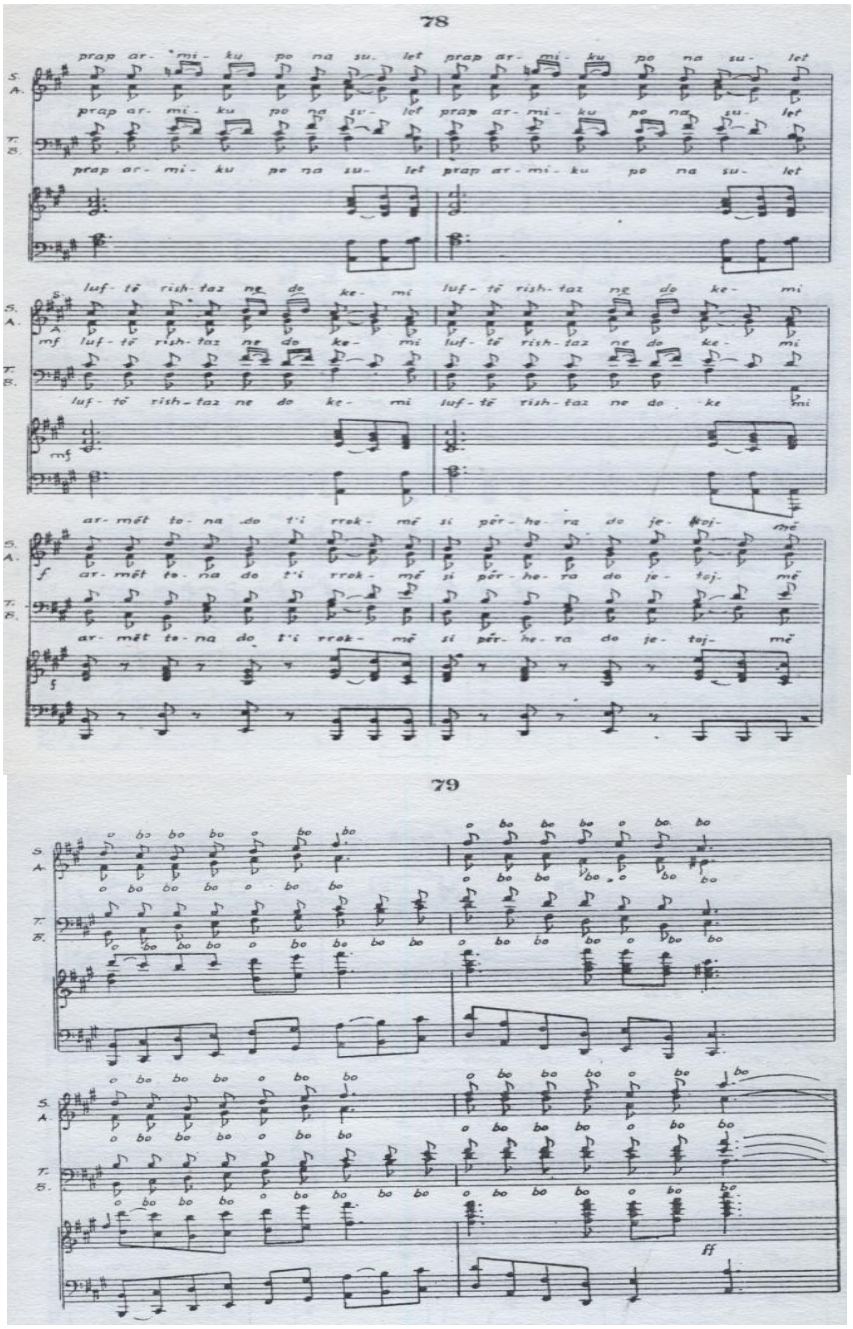


Në masën 3 koralja harmonikisht kalon në grad të VI, II3/4, e në përfundim në masën 4, në tonikë. Edhe masat 3, 4, në vijim, përmbajnë po të njëjtën lëndë muzikore e me të njëjtat karakteristika melo ritmike.Lënda muzikore e këtij segmenti nuk vjen e orientuar dhe mbështetur në ndonjë krijim origjinal popullor.Ajo përgjithësisht është një krijim në frymë popullore që përmban elemntë meloritmikë karakteristikë të muzikës popullore të teritoreve veriore të vendit

Fjalia e dytë e përbërw nga masatn 5 – 8 , shtjellohet harmonikisht në gradin II e në përfundim në lëvizjen e fundit të masës 8 kalon në dominantën e La maxhorit, Mi maxhor.



Pjesa më poshtë është përsëritje e pjesës së parë të korales,me të njëjtat karakteristika strukturore e tonalo modale,por në ndryshim me të në masat 15=18 fiton njëw rritje fuzionale përmes drejtimit në ngjitje për në regjistrin e sipërm. Koralia krahas sa theksuam më lartë përshkohet gajt gjithë gjatësisë nga një lëvizje dinamike e cila vjen e realizuar përmes shfrytëzimit të elementëe ritmikë karakteristikë të valleve popullore.
Në përfundim në masat 18,19, mbyllet në kulminacion në akordin tonik në pozicion të gjerë.Melodia që udhëhiqet gjat gjithë korales nga zëri i sopranove në përfundim përmes zhvillimt në lartësi mbaron në primën e tonikës *(La)* në regjistrin e sipërm.



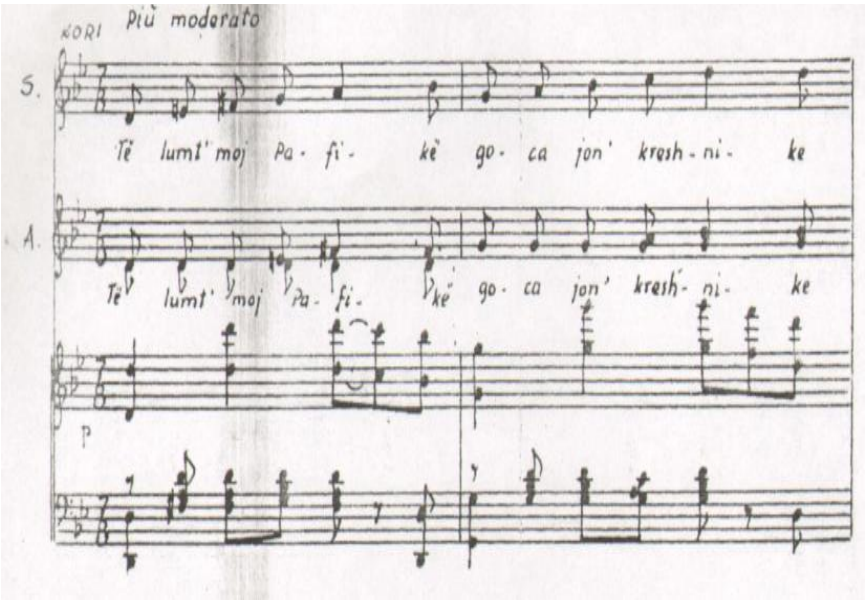
Koralia "Prap armiku po na sulet" akti I tabllo e I

Koralia e tabllosë së parë të aktit të parë "*Prap armiku po na sulet*" e operës "*Goca e Kaqqanikut"* e kompozitorit nga Kosova Rauf Dhomi, është ndër përbërësit më të qartë në tërësinë e dramaturgjisë së operës në të cilën spikat thellësisht mbështetja në karakteristika të përgjithësuara të muzikës popullore, e në rastin e saj të muzikës popullore të trojeve veriore të vendit.Harmonikisht mbështetet në harmonitë tonale diatonike.

Atmosfera festive,gjuha e thjeshtë shprehëse, përbërësit harmonizues e rregullsia strukturore i kanë rritur korales cilësinë përceptuese prej dëgjuesve.

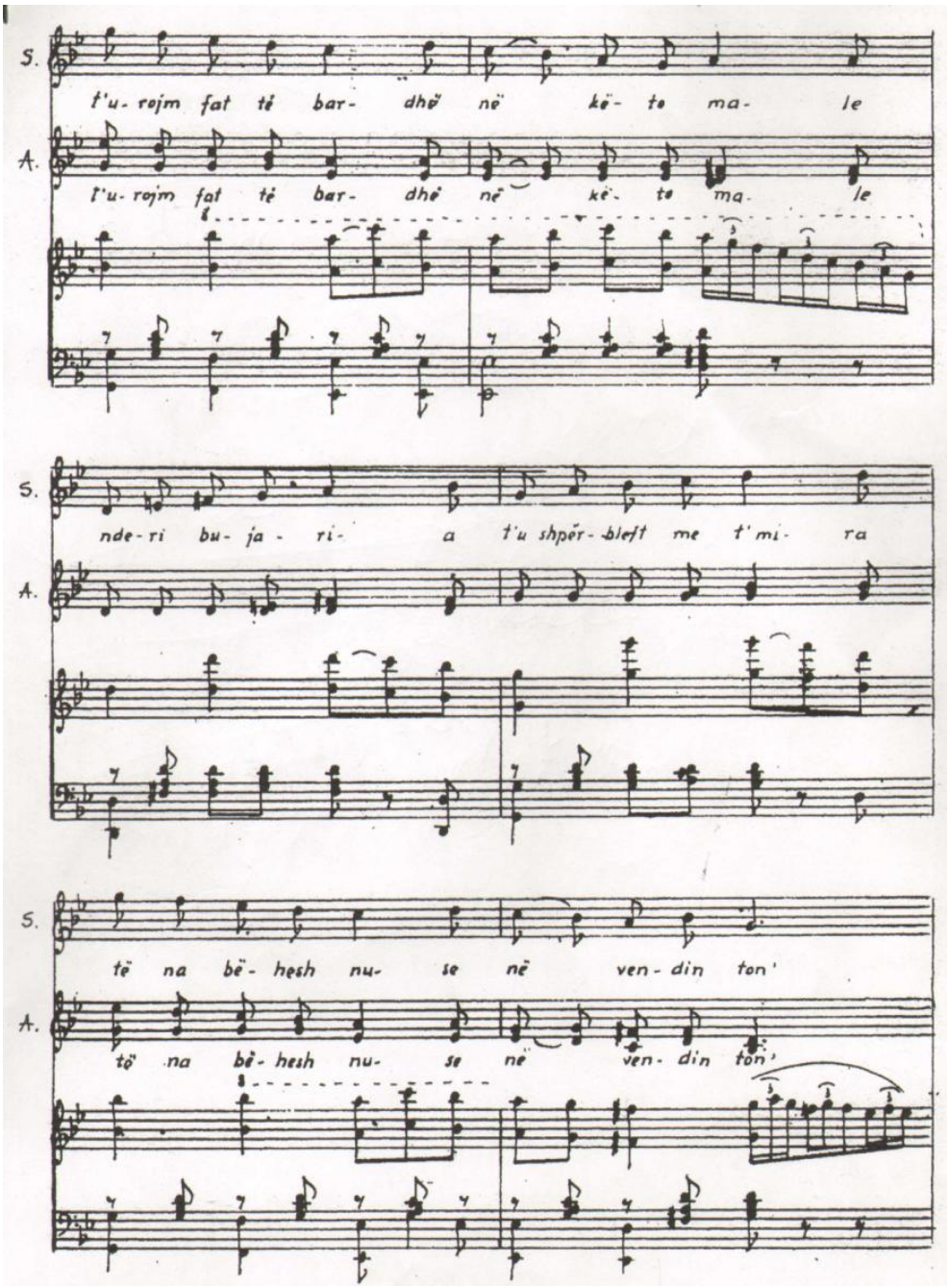
Koralia më poshtë *"Të lumtë moj Pafikë"*është e vendosur në tabllon e tretë të aktit të dytë.Ajo shtjellohet në metrin karakteristik popullor 7/8 në modin Sol minor melodik në lëvizjen *"piu moderato"* dhe përcillet nga formacion koral dy dhe tre zërësh njëgjinor femëror.Ajo është e shtrirë në tetë masa qqw përfaqësojnë dy fjali simetrike me nga katër masa secila prej tyre. Masa 1 e fjalisë së parë është e vendosur harmonikisht në dominantë, ndërsa masa 2 në tonikë.Melodikisht lënda muzikore e këtyre masave përkon me gjashtë tingujt në ngjitje të minorit melodik.

"Të lumtë moj Pafikë"



Masa 3, e fjalisë së parë vendoset harmonikish në tonikë, ndërsa në masën 4 qqvendoset në sferën e subdominantës përmes aktivizimit të akordit të gradit II 5/6 e në përfundim në kuintakordin e paqëndueshëm të dominantës të sol minorit i cili i hap rrugë shtjellimit të fjalësë së dytë që është një përsëritje statike e materialit muzikor të fjalisë së parë me të gjithë elementët përbërës të saj.Melodikisht masat 3,4, përkojnë me përbërjen në zbritje të minorit melodik.

Në përfundim të saj koralia *"Të lumtë moj Pafikë"* në masën 8 vjen e vendosur harmonikisht në kuintakordin e tonikës të sol minorit melodik..



Kori i vajzave "Të lumtë moj Pafoikë" akti II tabllo III

Koralia me të njëjtën strukturë e me po ato karakteristika, përsëritet edhe disa herë të tjera gjat tabllosë së tretë të aktit të dytë të operës.Edhe kjo korale në dëgjim të saj, pasyron e përcjell aromën intonative të melosit popullor nga folklorit krahinor verilindor në teritoret shqiptare në ish Jugosllavi.

4.2.5.Këndimi koral në operën "Zgjimi" e Tonin Harapit

Tonin Harapi (1927-1992)

Opera *"Zgjimi"* me muzikë të kompozitorit Tonin Harapi ***"Artist i Popullit",*** libret të Mirosh Markajt, skenografi të Hysen Devollit ***"Piktor i merituar",*** u ngjit në skenën e Teatrit të Operës e Baletit në Tiranë më 15 Shkurt 1976. Opera u interpretua nën dirigjimin e Rifat Teqes ***"Artist i Popullit",*** mjeshtre kori Rozmari Jorganxhi ***"Artiste e merituar"*** regji të Luigj Gurakuqit ***"Artist i Popullit".***

Me këtë vepër Harapi është në kërkim të diçkaje ndryshe nga ajo çfarë kishin sjellë deri atëherë operat shqiptare.

Opera eshte e strukturuar ne 2 akte. Opera e përpjestuar në dhjetë skena zhvillohet me një nënvizim të qartë liriko – dramatik. Ajo shquhet për material të pasur intonativ, ku spikasin shprehjet kombëtare e fryma popullore.

Në qendër të subjektit janë vendosur ngjarje nga lufta nacionalçlirimtare. Në tërësinë dramaturgjike të operës del në pah drama jetësore e mullisit Kostë Bardhi, evoluimi psikologjik i tij dhe lufta çlirimtare e masave të varfra fshatare. Krahas këtij blloku pozitiv kundërvihet blloku kundërshtar i përfaqësuar nga tradhëtarët dhe pushtuesit. Vend të spikatur në dramaturgjinë e operës zënë dhe personazhet e Palit dhe Lules, që përfaqësojnë marrëdhënien e ndërsjelltë dashurore, fisnike e të pastër moralisht dhe që krahas saj sëbashku luftojnë për çlirimin e vendit.

Dramaturgjia muzikore e veprës zhvillohet në plane liriko – psikologjike e aty këtu edhe epike. Personazhet janë skalitur me karakteristika muzikore të dallueshme mes njëri – tjetrit.

Kompozitori në këtë vepër mishëron përmes një gjuhe të sinqertë muzikore tingëllimin e qartë kombëtar. Në aromën e përgjithshme të tingëllimit muzikor të veprës dëgjohet shprehja plotësisht shqiptare, që vjen e mbështetur në traditat muzikore tonat si të artit popullor dhe të vetë muzikës së kultivuar operistike.

Suksesi i operës gjeti pasqyrim të gjerë në shtypin e kohës. Në vlerësimet mbi muzikën e operës "*Zgjimi"* të Tonin Harapit lexohet:

"Ai na ka dhënë një muzikë të qartë e të kuptueshme, të mbështetur në motivet e muzikës së popullit dhe në optimizmin e këngëve tona masive" [109])

Kompozitori Çesk Zadeja në artikullin *"Opera "Zgjimi", vepër e re muzikore me karakter kombëtar e popullor" nënvijëzon*:

"...mbështetja në mënyrë krijuese tek materiali i gjetur muzikor, qoftë tek ai i këngëve partizane apo popullore, i kanë dhënë veprës karakter të theksuar popullor, qartësi ideoestetike dhe forcë poetike" [110])

Në vijim të vlerësimeve për muzikën e Harapit, Zadeja vazhdon*:*

"Freskia e këngës popullore, sinqeriteti e bukuria mahnitëse e melosit popullor, krijon një kuadër të pasur plot ngjyra pranverore optimiste"[111])

Te opera *"Zgjimi"* (1976) e kompozitorit Tonin Harapi me libret të Mirosh Markaj, ndikimi vjen kryesisht nga folklori fshatar. Në këtë opera subjekti është i vendosur në jug të Shqipërisë dhe ngjarjet shtjellohen kryesisht në zona fshatare. Kompozitori në koret e operës i alternon ato me karakteristika muzikore të vendngjaries. Për këtë ai shfrytëzon gjerësisht pentatonin, si një element të rëndësishëm përfaqësimi të folklorit të vendngjaries.

Në tablon e III, të aktit të I, që në fillim shfaqet kori i fshatarëve, i cili përcjell koralen *"Jeta jonë, brenga jonë"*. Koralia shtjellohet në gis-moll dhe përcillet nga sopranot në unison, e më pas kalon te alti. Dialogu midis sopranit dhe altit në partin e tyre, përmban shprehje të pentatonisë, sidomos të dukshme janë marrëdhëniet intervalore të primës me septimën minore. Një dukuri që vërehet pothuajse në folklorin e jugut të vendit.

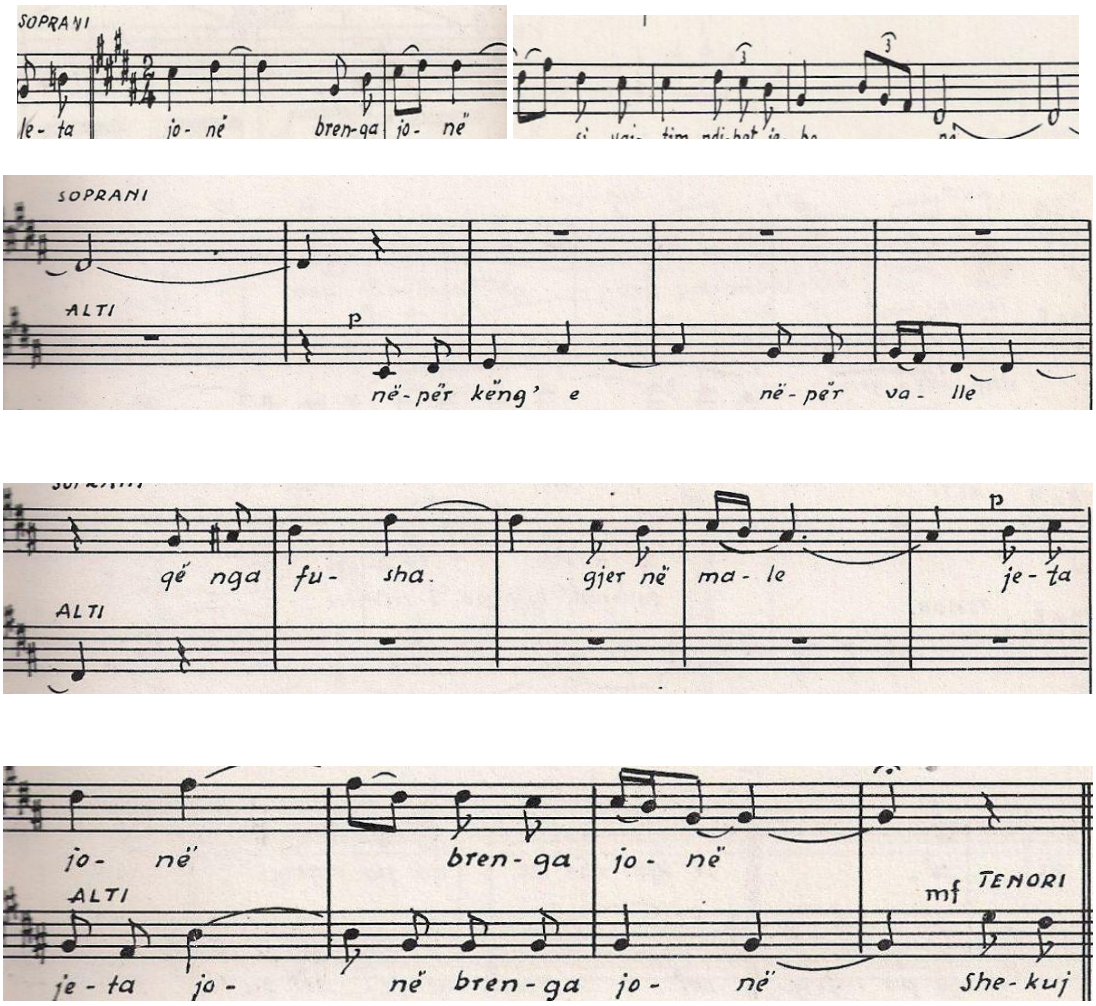
Mbi tingëllimin popullor në koralet e kësaj opere, Zadeja shton:

"*Koralet e larmishme për vetë ndërtimin e tyre dhe pasurinë psikologjike popullore, tingëllojnë si një kushtrim për të ardhmen"*[112])

Krahas sa shtjelluam më lart në një artikull redaksional të gazetës "Bashkimi" lexohet: "Pavarësisht nga trajtimi i konflikteve me mjeshtëri, nga zhvillimi i natyrshëm i personazheve dhe tipizimi i karaktereve të tyre si libret, muzika e Tonin Harapit është ajo që i jep jetë kësaj drame, duke e bërë atë, një vepër me karakter të theksuar popullor, një vepër dramatike e muzikore, që mbështetet fuqimisht në tabanin kombëtar." [113])

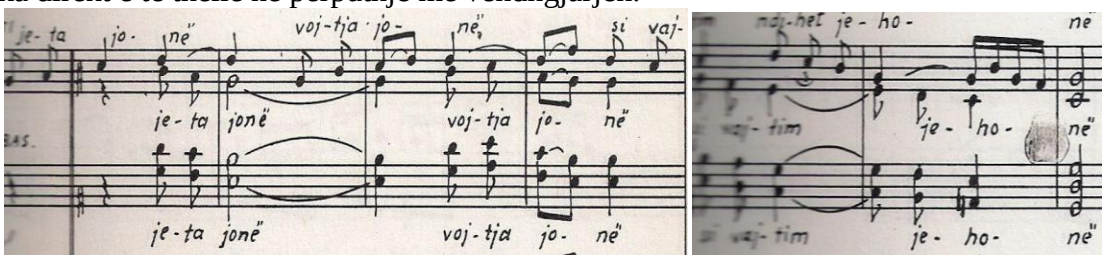
---

[109]) "Zgjimi" – Një sukses i ri i operas sonë. Gazeta Puna 2 mars 1976.
[110]) Zadeja Çesk: *"Opera "**Zgjimi",** vepër e re muzikore me karakter kombëtar e popullor"*. Gazeta Drita. Mars 1976.
[111]) Po aty.
[112]) Po aty.
[113]) Redaksionale: "Opera "Zgjimi" – suksesi i ri i muzikës sonë." Gazeta "Bashkimi" 17 mars 1976.



Pjesa e parë e korales "Jeta jonë, brenga jonë", për kor femrash.

Në katër masat e fundit ku bashkohen sopranot me altot, ndikimi nga pentatonia vërehet i vizatuar më qartë, gati në formën e citimit. Ndërsa soprani udhëheq melodinë *(si, do, re, fa, re, re do, do, si sol)* , me spikatje pentatonike, alti e thellon edhe më ndikimin nga strukturat e këngëve polifonike të jugut, duke përcjellë rolin e isos, i cili përfaqëson qendrën tonale të korales *(sol, fa, si, sol, sol, sol, sol, sol, sol)*. Kadencimi në këto katër masa është identik me kadencimet në këngët iso-polifonike të jugut. Kështu, e gjithë pjesa e korit të fshatarëve "Jeta jonë, brenga jonë", ndikimin nga folklori krahinor e ka direkt e të thellë në përputhje me vendngjarjen.

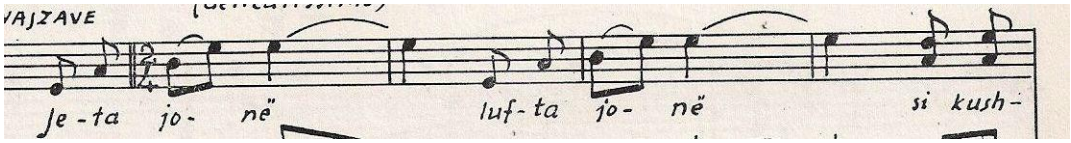


Përsëritja e pjesës së parë të korales, pas midisit për kor miks.

Pas pjesës së parë të korales, melodinë e udhëheq tenori në midisin e saj. Midisi ka një frymë më të përgjithshme dhe kontraston me dy pjesët anësore të korales, që janë të ndikuara nga foklori krahinor. Përsëritja pas midisit dhe pjesës së parë të korales, është gati statike, por në formacionin koral aktivizohen të katër zërat e korit miks (sopra, ato, tenor, bas). Zërat mashkullorë janë në një kontapunt të lehtë me zërat femëror. Edhe në këtë përsëritje të saj, pas midisit koralia pavarësisht strukturës katërzanore ruan karakteristikat modale të pjesës së parë të saj, që janë shprehje e ndikimit nga folklori krahinor.

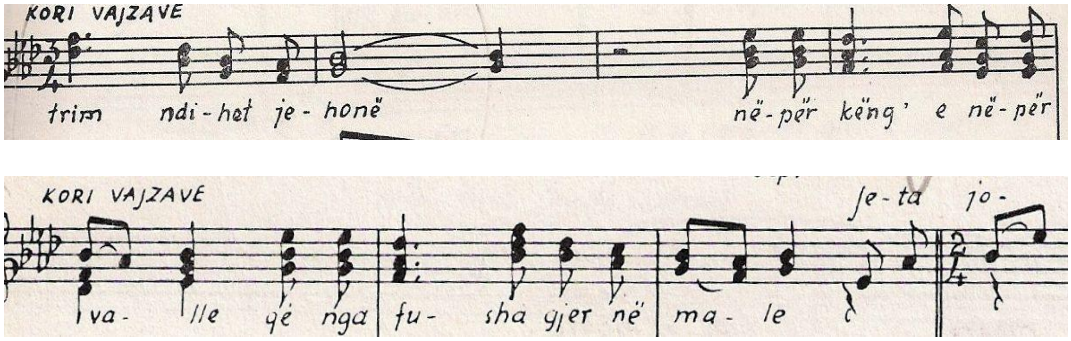
Ndikimi i folklorit në koralet e aktit të I, tablo III, në operën *"Zgjimi"* të T. Harapit, vijnë e zhvillohen dhe më tej duke e nxjerë më në reliev atë, marrëdhënien e këndimit popullor me koralet e operas.

Në koralen *"Jeta jonë, lufta jonë"*, të përcjellë nga kori i vajzave në tablon e III, të aktit të I, pavarësisht vendosjes harmonike vertikale në terca apo sekstakorde paralele, pentatonia shfaqet dukshëm dhe qartë. Që në fillim të korales njëzanore, shohim që marrëdhëniet intervalore në këtë segment të korales *(mi, la, si, mi),*ruhen gjatë gjithë shtjellimit të saj. Këto marrëdhënie në melodinë e korales janë të shfaqura në dy kuarta të njëpasnjëshme *(mi, la-si, mi).* Dy kuartat e njëpasnjëshme, i kemi konstatuar rëndom në melodikën e këngëve folklorike. Këtë karakteristikë kompozitori e shfrytëzon natyrshëm, e në mënyrë krijuese te koralia e vajzave *"Jeta jonë, lufta jonë*", në tablon e III, të aktit të I, të operës *"Zgjimi".*



Melodia në dy kuarta në njëpasnjëshme te koralia e vajzave "Jeta jonë, lufta jonë"

Në vazhdim të saj, ajo është e vendosur në dy e në tre zëra femëror në harmoni vertikale, në terca, e seksta të njëpasnjëshme. Pavarësisht kësaj vendosjeje, në zërin e sopranit vërehen elementë të pentatonisë, si në masën e parë të segmentit të mëposhtëm, që është vazhdim i pjesës së parë të korales.



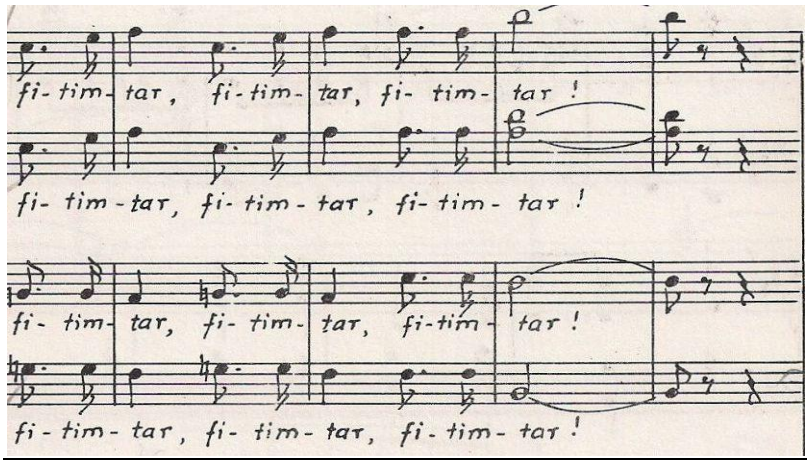
Vazhdimi i pjesës së parë të korales "Jeta jonë, lufta jonë"

Kjo korale zhvillohet dimensionalisht dhe krahas korit të vajzave, në të aktivizohet dhe kori i burrave dhe në zhvillimet e mëpasshme alterohen zërat e burrave me zerat femëror. Melodia e fillimit të korales me kuartat e njëpasnjëshme mbizotëron në tingëllimin e përgjithshëm të korit miks dhe pasurohet me elementë kontrapuntistik, që përcillen nga tenorët e basët. Kjo korale nga zhvillimet që merr në përfundim të saj, nga lirizmi i fillimit mbyll tablon e III, të aktit të I të operës, në një kulminacion me karakter triumfal. Ky kulminacion është i lidhur ngushtë emocionalsht me zhvillimin që merr dhe lënda letrare e këtij momenti, i cili shoqërohet me fjalët, *"do t'a thurim vet' të lirë"*.

Në tablon e VI, të aktit të II, vërehen ndikime nga kënga e luftës nacionalçlirimtare. Këto ndikime janë të drejtëpërdrejta duke cituar plotësisht këngën e njohur *"Partizani në luftë po shkonte"*. Ky momentpërcillet nga ansambli i përbërë nga pesonazhet e operës Lulja, Lina, Kostae Skënderi.

Në përfundim të këtij ansambli, i cili mbyll dhe tablon e VI të aktit të II, kënga "*Partizani në luftë po shkonte",*krahas Skënderit përcillet njëkohësisht dhe nga kori në unison. Kjo korale është ndërtuar në formën e kanonit, por krahas citimit të këngës partizane, na duhet të shtojmë se në kadencimin përfundimtar të kësaj tabloje vërehen elementë nga pentatonika e këngëve folklorike.

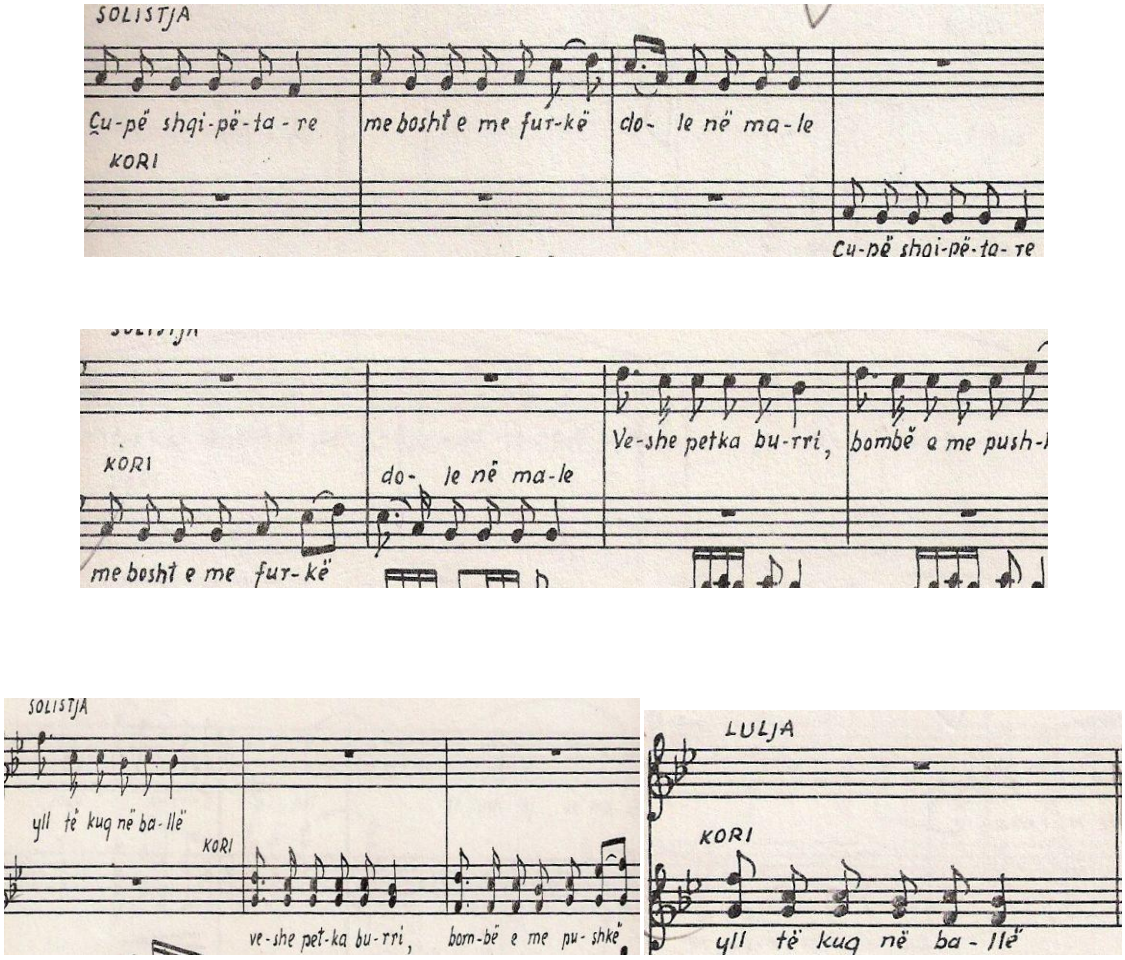
Pra, te kjo korale kemi një ndërthurje të ndikimit nga këngët e luftës nacionalçlirimtare si dhe të elementëve karakteristikë nga pentatonike e këngëve popullore.



Kadenca në përfundim të ansamblit dhe korales të tabllos së VI, akti i II

Në tablon e VII, të aktit të II, pas aries së Lines, është vendosur koralia e vajzave *"Çupë shqipëtare"*, sëbashku me solisten. Ajo është e ndërtuar në metrin 7/8, një ndër ritmet më karakteristikë e më të përhapur në folklorin tonë në jug e në veri. Pra, në pikëpamje ritmike ndikimi është i drejtëpërdrejtë nga folklori. Ndërsa në vështrimin melodik ajo ngjan më tepër me një citim nga melodité e këngëve folklorike të Shqipërisë jug-lindore. Në gjashtë masat e para shtjellohet në g-moll, ndërsa më pas në përsëritjen e saj në gjashtë masat e dyta, është e vendosur në gradin e VI, Es-Dur, subdominant e mbyllet në gradin e III, B-Dur.

Kori me solisten janë të ndërthurur në formën e dialogut.



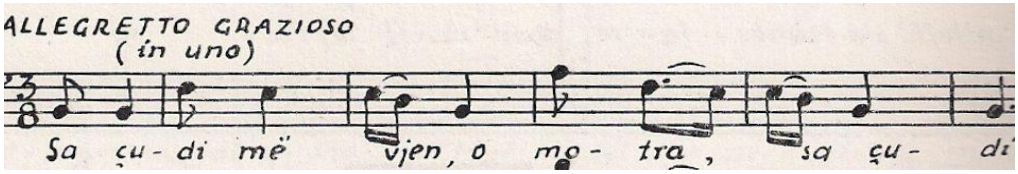
Koralia e vajzave sëbashku me Lulen (solisten) "Çupë shqiptare". Akti II, tablo VII

Këtë korale në vazhdim e pason parti muzikor i Lules (personazh i operës), e më tej solistja me korin e vajzave.

Momenti muzikor që përcjell Lulja (andantino pocomeno), shtjellohet në metrin e fillimit 7/8, por intonativisht në f- moll dhe shtrihet në 12 masa. Ajo si tingëllim buron nga lënda muzikore e korales së vajzave *"Çupë shqipëtare",* por vjen më e zgjeruar në diapazon. Ndërsa koralia shtrihet brenda kufijve të septimës minore (marrdhënie intervalore në tërësinë e muzikës popullore shqiptare), parti i Lules i kalon kufijtë dhe shtrihet në një diapazon më të gjerë deri në tercdecima.

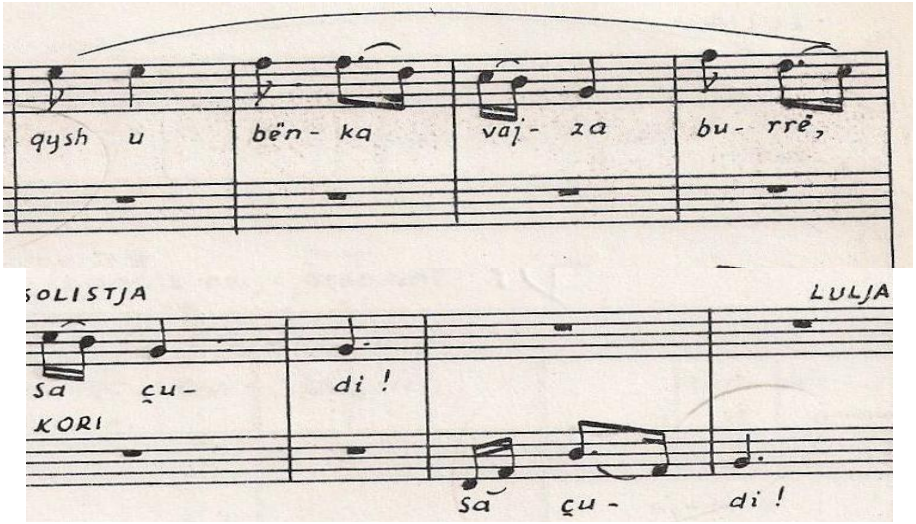
Në vazhdimësi parti i Lules alternohet me partin e korales së vajzave e solistes, duke ruajtur të gjitha karakteristikat modale, strukturore të paraqitjes së tyre të parë.

Më pas kori i vajzave, së bashku më solisten përcjellin pjesën "*Sa çudi më vjen o motra"*. Kjo pjesë e vendosur në g-moll e në metrin 3/8, është shprehje e marrëdhënieve të marrësit me kthyesin në këngët polifonike labe. Në rolin e marrësit është vendosur parti i solistes, ndërsa në rolin e kthyesit në kadencë vendoset parti i korit të vajzave. Kjo marrëdhënie është qartësisht e ndikuar nga këngët polifonike labe si melodikisht ashtu dhe ritmikisht dhe si strukturë. Në vështrim harmonik ajo ka paraqitje tërësisht modale.



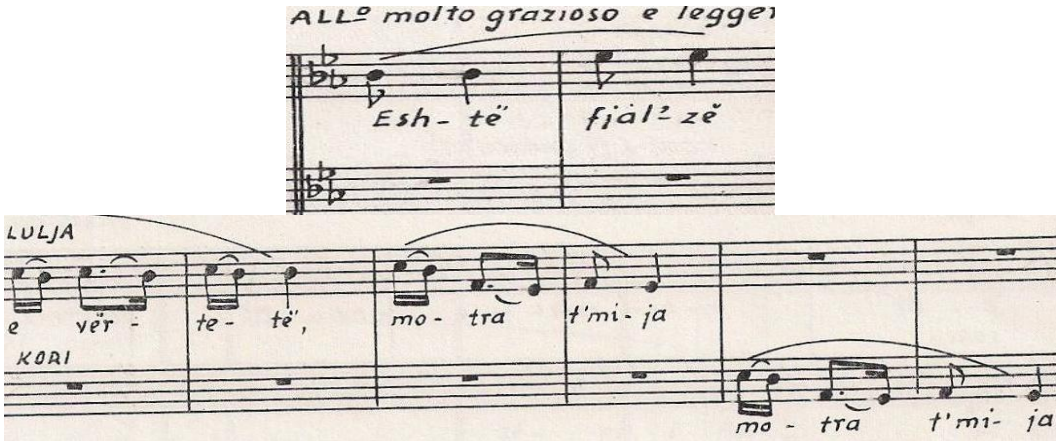
Solistja dhe kori i vajzave në koralen "Sa çudi më vjen o motrani", në marrëdhënien marrës-kthyes

Në tetë masat e dyta në vazhdim, parti i solistes ka një kontrast të vogël melodik krahasuar me fillimin e pjesës së parë që nis në primën e tonikës. Ai nis në gradin e VI, por shumë shpejt rikthehet në lëndën melodike të fillimit të pjesës. Në përfundim të tetë masave të dyta, kadencon kori në rolin e kthyesit me të njëjtën brendi muzikore (re, fa, si, fa, sol).



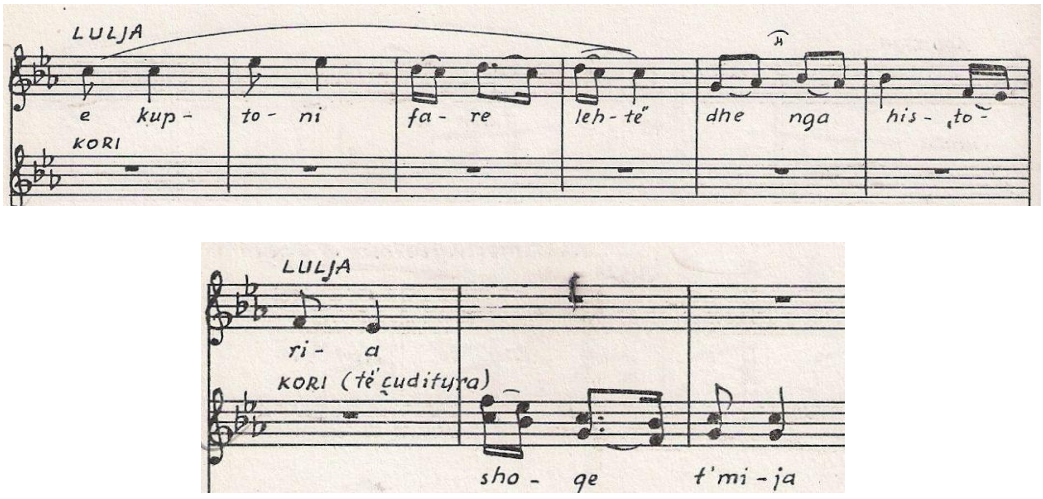
Tetë masat e dyta të solistes e korales së vajzave "Sa çudi më vjen o motra",akti II tabllo VII

Pas kadencimit të korit vazhdon dialogu marrës e kthyes, por që tashmë midis Lules në rolin e marrësit, ndërsa kori i vajzave vazhdon rolin e kthyesit në mbyllje të fjalisë si kadencim. Ky moment është i vendosur si plan tonal në Es-Dur (gradi i VI i g-moll) dhe shtrihet në tetë masa.



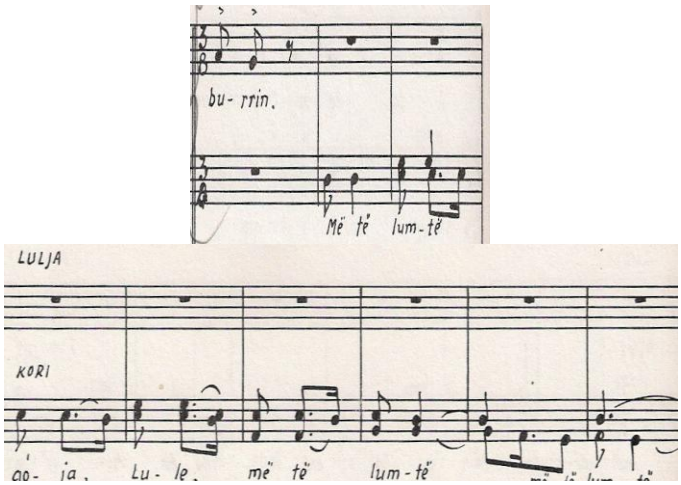
Dialogu Lule-kori i vajzave, akti II, tablo VII

Në përsëritjen në vazhdim marrëdhënia mes partit të Lules me Korin e vajzave ndryshon si shtrirje. Së pari ky segment shtrihet në nëntë masa. Masa që është shtuar është e pesta dhe shtjellohet në kuartolë. Në këtë pjesë të tabllosë së VII të aktit të II, e cila përbën dhe kadencimin përfundimtar, parti i Korit të vajzave ndryshe nga paraqitja paralele të cilat lëvizin nga lart poshtë. Strukturat e kuartave paralele janë dukuri e përgjithshme, veçanërisht në këngët isopolifonike të jugut të Shqipërisë.



Lulia-kori i vajzave në përsëritjen e korales "Sa çudi më vjen o motra", akti II, tabllo VII

Në zhvillimet e mëtejshme të kësaj tablloje, parti i Lules shtjellohet me një gjuhë më të përgjithshme, jashtë sferës të tingëllimit popullor, duke kontrastuar me pjesët anësore të saj, pasi në faqet e fundit të tabllos rishfaqet përsëri kori i vajzave në metrin 3/8, si vendosje tonale në g-moll dhe i shtrirë si part në nëntë masa. Në këto nëntë masa, tek zëri i dytë i korit të vajzave, vërehet edhe ndonjë bulëz imitative brendapërbrendasferëstingëllimore popullore. Bulëza imitative afron paksa me kthyesin në këngën polifonike labe.



Lulia-kori i vajzave, në mbyllje të tablos , akti II, tabllo VII

Kompozitori Tonin Harapi në të gjitha këto faqe të tablos së VII, në aktin e II, ku veprojnë kryesisht solistja, Lulja dhe kori i vajzave, është konseguent për raportet e marrëdhënieve të krijimit të tij me folklorin, marrëdhënie jo vetëm si frymë, por ajo përmban ndikime "autentike", që rëndom afrojnë me citimet nga muzika popullore.

Përgjithësisht tablo e VI dhe e VII e aktit të II, ka një ndikim të thellë nga folklori krahinor (jugu i Shqipërisë), ku janë vendosur ngjarjet e subjektit të operës. Në dëgjim të koraleve të këtyre tabllove, si dhe të partit të personazheve, ndjen mjedisin fshatar, që krahas tekstit letrar është i përshkruar muzikalisht me ngjyra të ndezura nga folklori krahinor.

Ndikimi i folklorit në koralet e operës *"Zgjimi",* vërehet dhe në tablon e VIII të aktit të II, në replikat e korit me Shahin Milukën (beu i fshatit). Në këtë replikë ndikimi është i fshehur pasi melodia e korales e udhëhequr nga soprani lëviz në mënyrë sekuenciale.

Kori rishfaqet në opera edhe në tabllon e X, me koralen *"Kush na fyen, kush na mundon"* (kori i fshatarëve). Në këtë korale është përdorur një gjuhë intonative e përgjithshme, por shpesh në të shfaqen nota nga kënga folklorike, si dhe nga këngët e luftës nacionalçlirimtare, si *"Ku e kam vajzën, ku e kam djalin"*, që përcillet nga basët. Citimi i këngës të luftës nacionalçlirimtare, është i vendosur në përputhje me dramaturgjinë e tablos (në këtë tabllo përballen fshatarët me pushtesit Italianë).

Kjo këngë citohet pothuajse tërësisht edhe me tekstin origjinal, por merr dhe zhvillime me karakter kushtrues. Ndryshe nga karakteri liriko-sentimental që ka kënga *"Ku e kam vajzën, ku e kam djalin" të* përcjellë nga zëri i basit, Harapi në kuadër të dimensionit dramaturgjik e zhvillon këngën sidomos emocionalisht, duke i dhënë një fytyrë optimiste e heroike.

Në koralen e fundit të tablos përmbyllëse të operës (tabllo X), koralja e fshatarëve *"Nuk durohet zgjedh' e huaj"*, krijon kulminacionin më të madh në opera. Dimensioni emocional i kësaj koraleje, përmban nota vendosmërie e frymë heroike. Ajo sjell kualitete krijuese e pasuri emocionale. Kompozitori në këtë korale, krahas të tjerash përdor gjerazi mjetet polifonike, sidomos kanonin. Ndërthurjet polifonike krijojnë një peisazh tingëllimor të pasur, i cili në vazhdimësi rritet emocionalisht e krijon dramacitet.

Nuk mungojnë në këtë korale ndikimet nga këngët partizane në stil marcial e mobilizues, sidomos ne koralen, që mban titullin *"Kori i të rinjve partizanë"*. Kështu, pavarësisht zhvillimit dhe përfundimit triumfal të operës, i cili vjen nga rritja fuzionale e korit dhe pjesëmarrja në këtë tablo përmbyllëse të operës të *"Korit të fshatarëve"* e të *"Korit të të rinjve partizanë*", në të vërehen ndikime direkte nga këngët e luftës nacionalçlirimtare, e sidomos nga atmosfera e tyre mobilizuese. Kjo mbyllje është në përputhje me temën që trajton libreti i operës, rezistencën e popullit shqiptar ndaj pushtuesve italianë.

Opera *"Zgjimi"* e Tonin Harapit është një vepër ku këndimi koral zë vend parësor në dramaturgjinë e saj. Në të veprojnë disa kore, të cilët kanë karakteristika muzikore të individualizuara në përputhje me skenat ku është vendosur ngjarja. Krahas gjuhës, mjeteve shprehëse e dramaturgjisë, ajo ka të mëshiruar në çdo qelizë të saj ndikimin nga folklori e nga këngët e luftës nacionalçlirimtare. Për këtë kompozitorët Çesk Zadeja e Tonin Rrota shprehen:

"Një skenë lirike e shumë poetike është tabloja VII. Këtu ndjejmë thellë frymëmarrjen lirike të lirisë fshatare. Freskia e këngës popullore, sinqeriteti e bukuria mahnitëse e melosit popullor, krijon një kuadër të pasur plotë ngjyra pranverore optimiste". [114])

Në vazhdim të artikullit, autorët shtojnë:

"Sigurisht, mbështetja në mënyrë krijuese tek materiali i gjetur muzikor, qoftë tek ai i këngëve partizane apo popullore, i kanë dhënë veprëskarakter të theksuar popullor, qartësi idoestetike dhe forcë poetike. Koralet e larmishme për vetë ndërtimin e tyre dhe pasurinë psikologjike popullore, tingëllojnë si një kushtrim..." [115])

Opera *"Zgjimi"* është një vepër me frymë thellësisht popullore e në komunikim me dëgjuesin dhe tepër demokratike. Për këto karakteristika të saj, në shkrim redaksional në gazetën "Puna" theksohet:

"Ai (Harapi,Shënimi im Z.T.) na ka dhënë një muzikë të qartë e të kuptueshme, të mbështetur në motivet e muzikës së popullit dhe në optimizmin e këngëve tona masive..." [116])

---

[114])Zadeja Çesk Rrota Tonin: Opera "Zgjimi", "Vepër e re muzikore me karakter kombëtar e popullor", gazeta "Drita" shkurt 1976.

[115])Po aty.

[116]) Redaksionale: "Zgjimi", "Një sukses i ri i operës sonë", gazeta "Puna" 2 mars 1976.

Krahas sa më sipër në vlerësim të muzikës së operës të Tonin Harapit nga një shkrim redaksional në gazetën "Zëri i Rinisë" kemi shkëputur fragmentin që po citojmë në vazhdim:

"Muzika e Tonin Harapit në këtë opera, flet qartë për atë, që nga duart e këtij krijuesi mund të dalin në të ardhshmen opera akoma më të bukura. Në tërësinë e saj, ajo ruan tipare karakteristike të theksuara realiste me ngjyra kombëtare, një plastikë operistike të goditur, njëvokal të qartë dhe ekspresiv. Në aromën e përgjithshme të kësaj muzike, dëgjojmë një gjuhë të vetme e të unifikuar shprehëse të autorit, plotësisht shqiptare, ndiejmë mbështetjen në traditat muzikore tonat, si të artit popullor a të muzikës së kultivuar, vetë asaj operistike". [117]*)*

Për vlerat që përcjell opera në drejtim të thellimit të shprehjeve kombëtare përmes marrëdhënieve të muzikës së saj me folklorin, kompozitori Simon Gjoni në artikullin *" Opera "Zgjimi"-Një sukses tjetër i rëndësishëm në rrugën e zhvillimit të artit tonë kombëtar"* krahas të tjerash veçon:

"...mishëron me një gjuhë të sinqertë muzikore, me tingëllim të qartë kombëtar idetë e veprës. Edhe në kultivimin e intonacionit më të afërt të folklorit popullor (tablo e VII), ndihen përkujdesja e autorit dhe forca e tij krijuese".[118]*)*

Nga sa shtjelluam më lart, vërehet se ndikimi i folklorit në koralet e operës *"Zgjimi"* të kompozitorit Tonin Harapi, shtrihet në të gjithë dramaturgjinë e veprës, duke arritur që të faktorizojë qartësisht tingëllimin e saj kombëtar.

Krahas ndikimeve nga folklori i traditës, në koralet e operës "Zgjimi" të kompozitorit Tonin Harapi spikatin dhe lidhjet e ngushta me këngët e luftë nacionalçlirimtare. Këngët e përzgjedhura kompozitori i shfrytëzon në mënyrë krijuese në funksion të subjektit të operës.

Opera *"Zgjimi"* e Tonin Harapit, krahasuar me operat paraardhëse është një krijim, i cili sjell teknologji të gjuhës muzikore më të përparuar, e dramaturgji të plotë. Ajo, për nga dimensioni estetik dhe vlerat krijuese është një zhvillim i ri dhe i përparuar në muzikën skenike të kohës.

Ndikimi i folklorit në operën shqiptare u shndërrua në një kërkesë parësore për konsolidimin e fytyrës kombëtare në muzikën shqiptare në përgjithësi e në opera në veçanti. Ky ndikim, vjen përmes gjuhës së shprehjeve popullore dhe përmes formave e teknikave kompozicionale. Marrëdhëniet e ndërsjellta mes foklorit dhe koraleve operistike përshkojnë pothuaj të gjithë operat tona, të cilat u krijuan gjatë periudhës mes viteve 1958-1990.

---

[117])Redaksionale: "Opera "Zgjimi"-Një sukses tjetër i rëndësishëm në rrugën e zhvillimit të artit tonë muzikor
skenik" gazeta "Zëri i rinisë" 3 mars 1976.

[118]) Gjoni Simon: "Sukses i operës "Zgjimi" gazeta "Zëri i populli", 21 mars 1976.

4.2.6. Opera "Toka Jonë" e Pjetër Gacit dhe strukturat e saj korale

Pjetër Gaci (1931-1995) Artist i Popullit

Opera *"Toka Jonë"* me muzikë të kompozitorit Pjetër Gaci ***"Artist i Popullit",***
libret të Kol Jakovës eNdrek Lucës ***"Arttist i Popullit",***
skenografi të piktorit Bashkim Ahmeti e
koreografi të Agron Aliajt ***"Artist i Popullit",***
u ngjit në skenën e Teatrit të Operës e Baletit për herë të parë më 6 Qershor 1981
nën dirigjimin e Ermir Krantjes ***"Artist i merituar"***e
mjeshtër kori Rozmari Jorganxhi***"Artiste e Merituar"***

Opera strukturohet në 3 akte.

Subjekti i operas është mbështetur në dramën e njohur me të njëjtin emër të shkrimtarit Kol Jakova. Në qendër të subjektit qëndrojnë përpjekjet e fshatarësisë për realizimin e reformës agrare, të cilave iu kundërvihen elementë të klasave të regjimeve të kaluara. Kjo marrëdhënie përbën bazën e konfliktit në tërësinë e dramaturgjisë së veprës.

Numrat muzikorë janë të ndërtuar kryesisht në llojin e këngës. Muzika e operës shquhet për gjuhën e thjeshtë e të rrjedhëshme. Fryma popullore, që përshkon veprën gjatë gjithë gjatësisë së saj, ka rol të rëndësishëm në portretin muzikor të personazheve pozitive si Lokja, Leka, Murrashi, Meti e kori.

Suksesi i operës *"Toka jonë"*e kompozitorit Pjetër Gaci, gjeti pasqyrim dhe në shtypin e kohës. Kompozitori Tonin Harapi në shkrimin "Toka jonë" – në gjuhën muzikore botuar në gazetën "Drita" qershor 1981 krahas të tjerash vlerëson:

"Muzika e operas "Toka jonë" është e mbështetur kryesisht mbi bazën e këngës. Ajo, në përgjithësi ka një gjuhë muzikore të thjeshtë, të rrjedhëshme pa munguar në opera dhe momentet, skenat, dialogët me një theks të fortë dramatik, që e bëjnë atë të procedojë me interes dhe të ndiqet me ëndje". [119])

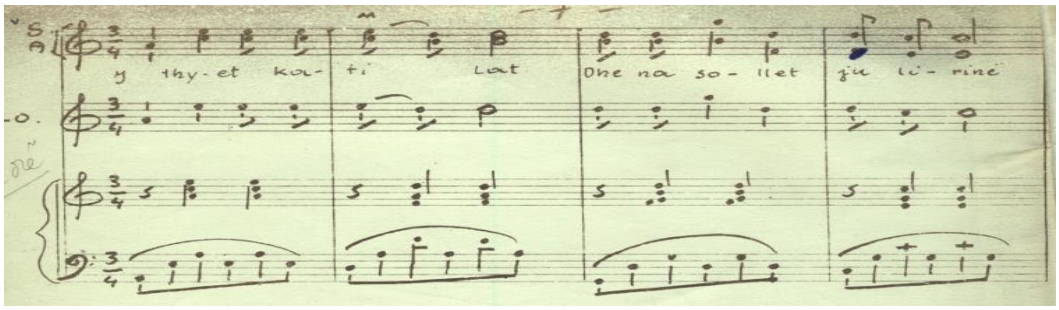
[119]) Arapi Tonin: "Toka jonë" – në gjuhën muzikore. "Drita" qershor 1981.

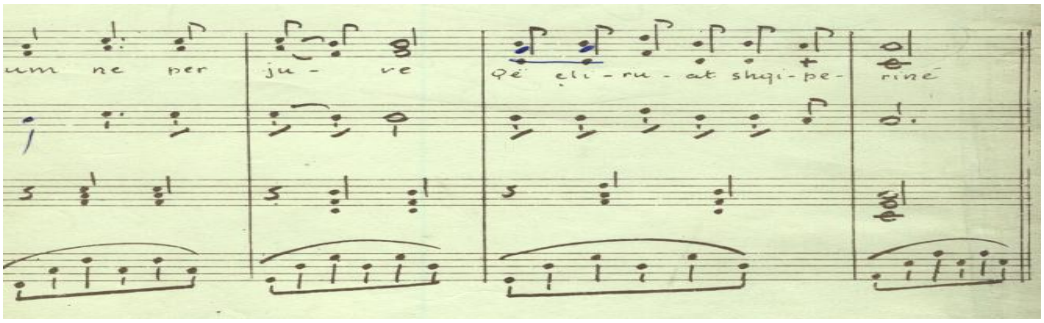
Koralet në opera përcjellin intonacione të muzikës popullore. Ato nuk përmbajnë zhvillime të mëdha pasi janë ndërtuar në modelin e gjinisë së këngës. Për këtë veçori Tonin Harapi shprehet:

"Koralet e kësaj opere janë pakëz të shkurtra, sidomos kur kori përfaqësohet si masë aktive në veprim"[120])

*Nga numrat koral kemi shkëputur nga akti i III koralen "Vallja e Tapive" dhe "*Nr.1 Koralia "Vallja e Tapive" (akti i III) *Bjen lahuta".*

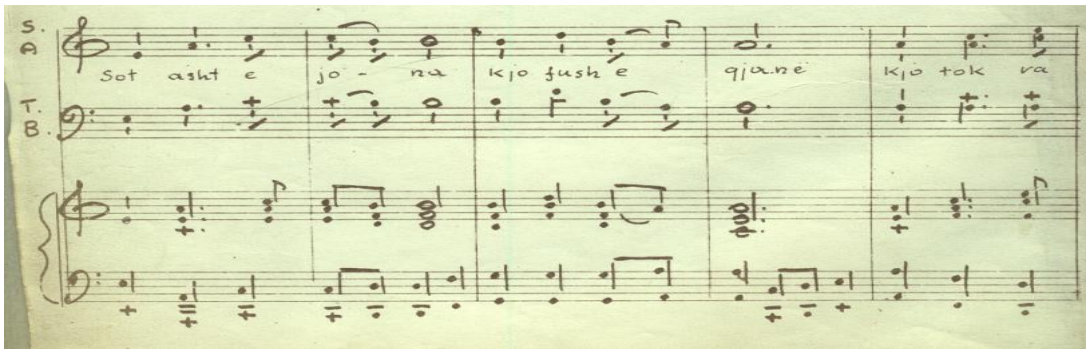
Koralia "Vallja e Tapive" (akti i III)

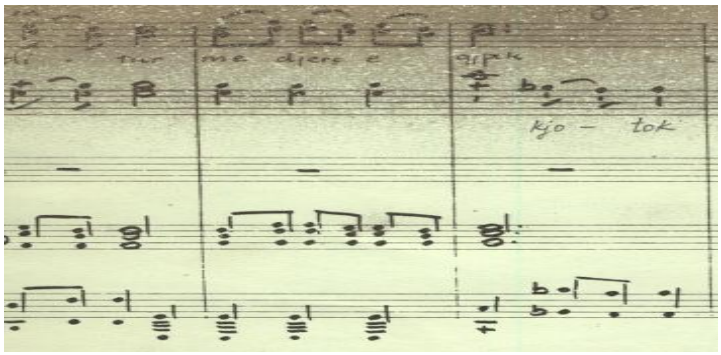




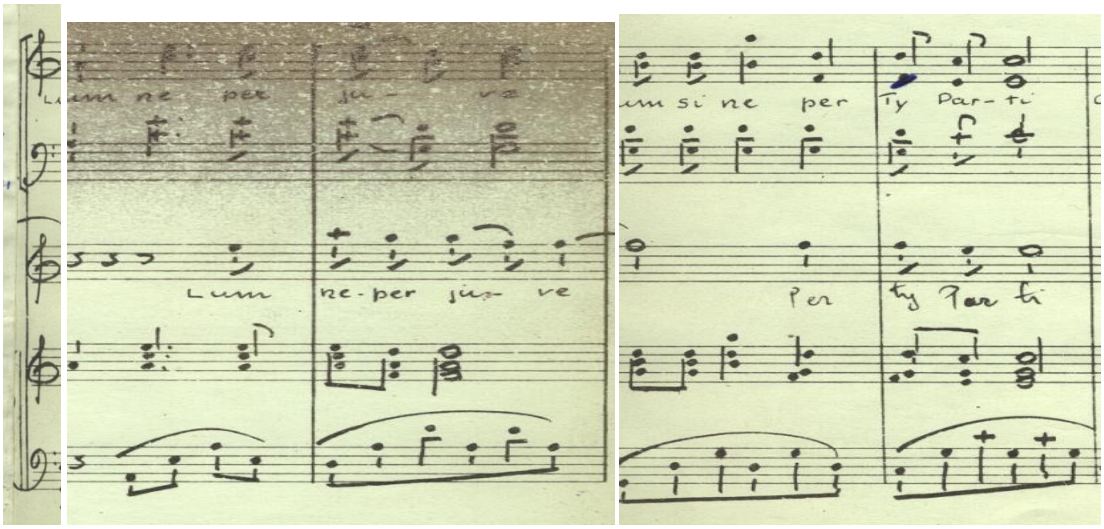
Në vazhdim fjalia e dytë e përbërë nga tetë masa, në katër masat e para të saj kori miks është i vendosur në unison i ndarë në oktavë. Në vijim katër masat e dyta të fjalisë së dytë, janë të harmonizuara në katër zëra dhe vijnë më të zhvilluara si regjistër në lartësi se masat paraardhëse, duke krijuar paksa një kulminacion fuzional të vogël. Harmonikisht masa 1, 2, 3, 4, e fjalisë së dytë është e harmonizuar me harmoni tonike e të sferës të subdominantës. Në masën 6, 7, të kësaj fjalie, përmes dominantës për gradën e III kalohet në do mazhor në masën 8. Akordi do mazhor pa kuistë krijon një rritje emocionalisht të zhvilluar.

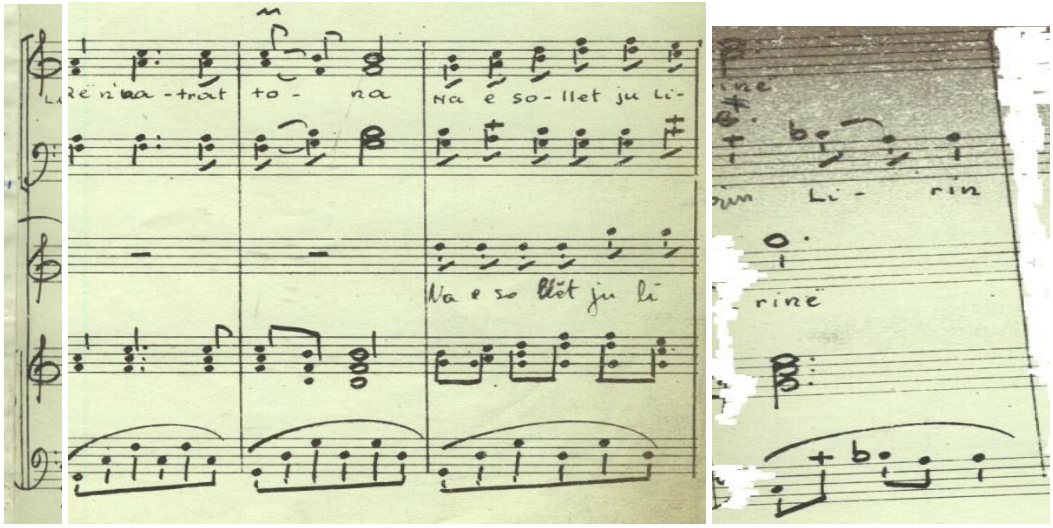
[120]) Po aty.



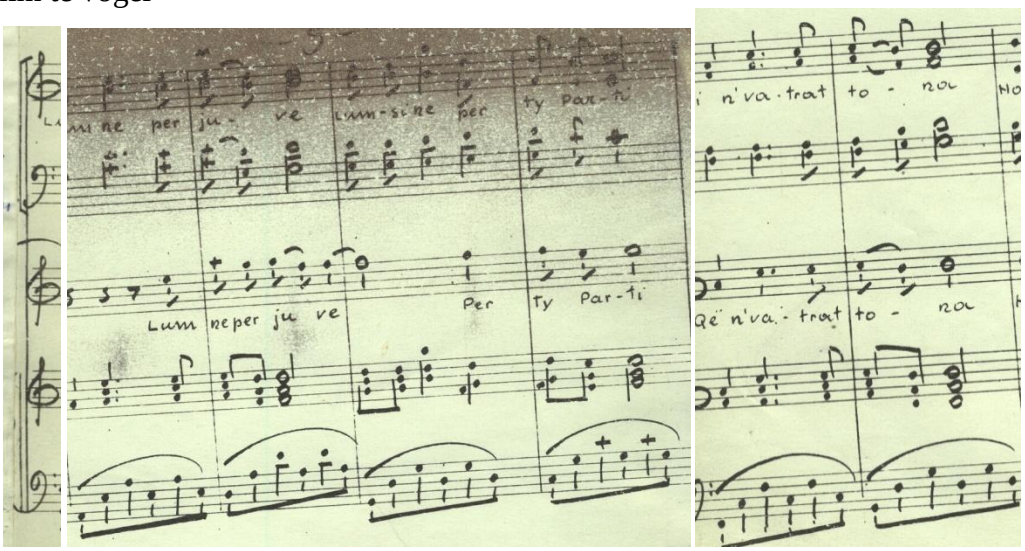


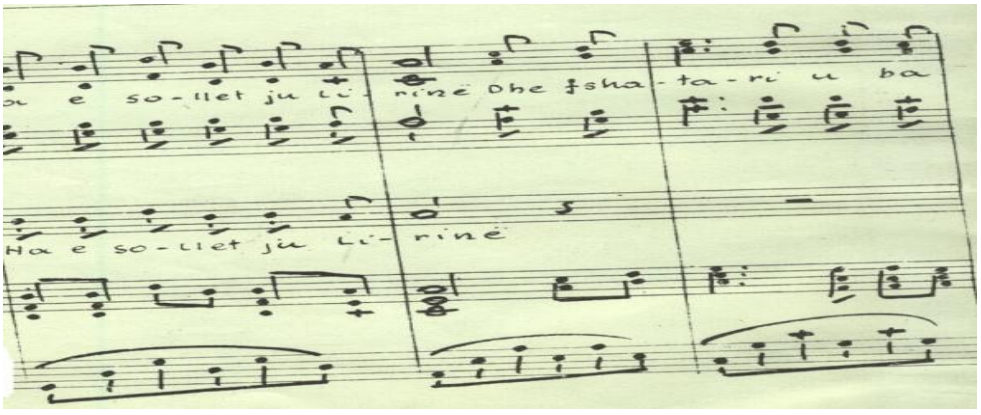
Në vazhdim përsëritja e tetë masave të para të korales, merr një zhvillim të ri në masën e shtatë të saj, duke përfunduar në masën 8 përsëri në akordin do mazhor.

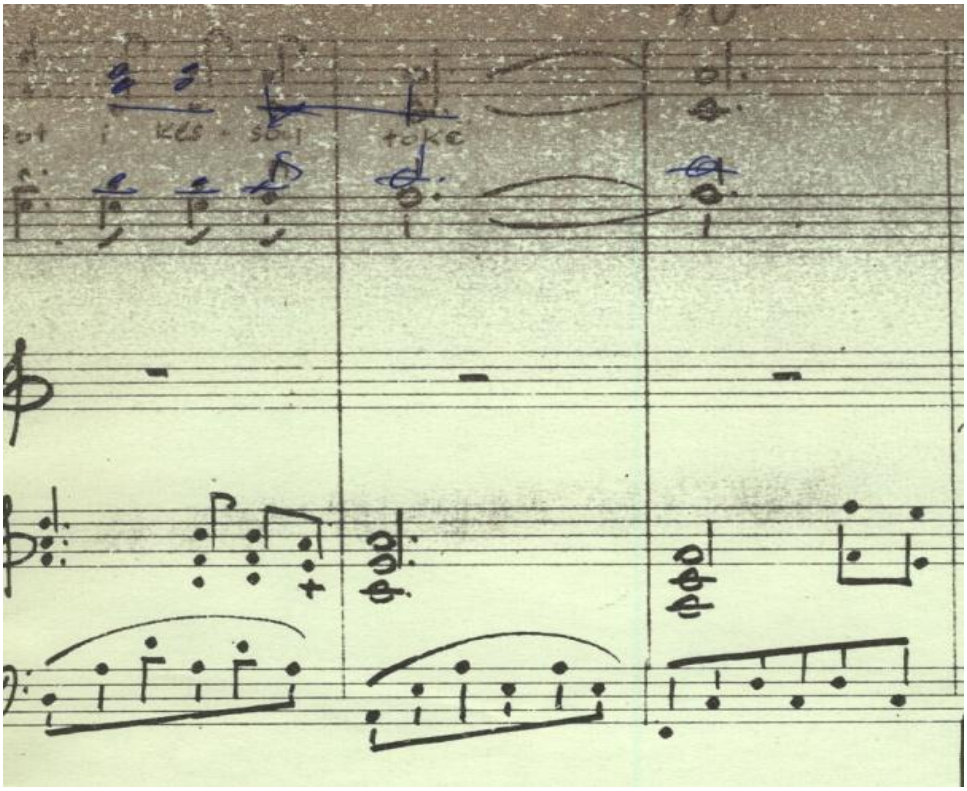




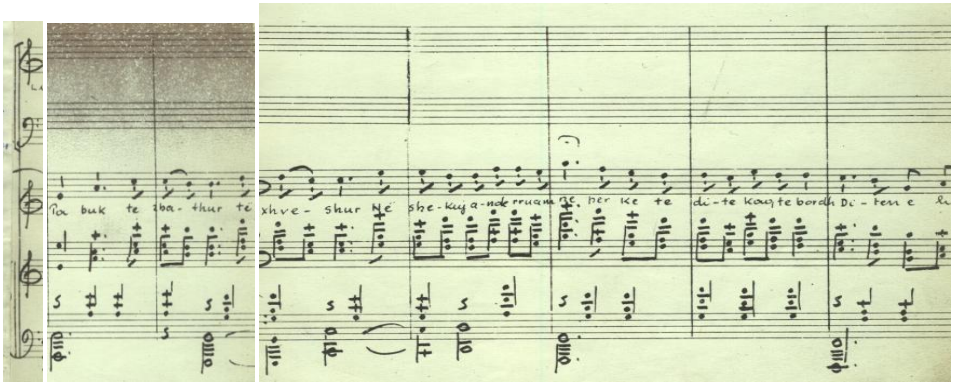
Lënda muzikore që vjen më poshtë, e shtrirë në dhjetë masa, është përsëritje e materialit tematik të fillimit të korales, e cila në masën 8, 9, 10, përfundon në një kulminacion. Pjesët në vazhdim janë përsëritje statike të materialit muzikor të fjalisë së parë me ndonjë zhvillim të vogël

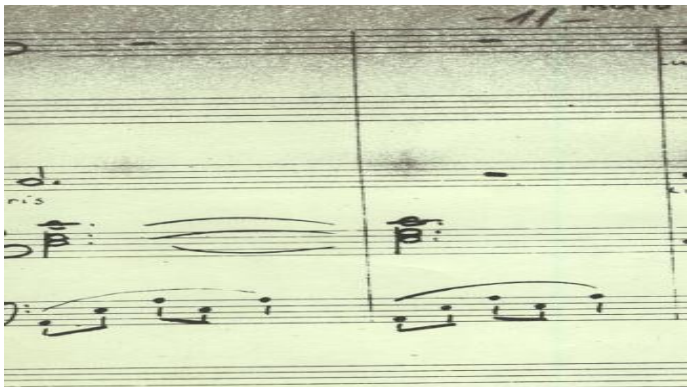




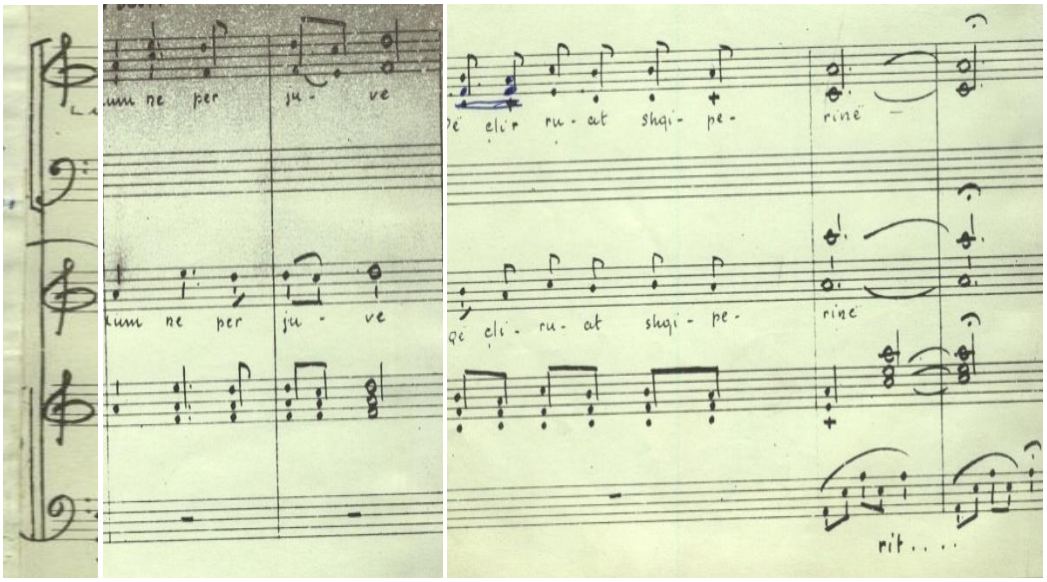


Tetë masat më poshtë, formacioni koral pushon së aktivizuari dhe lënda melodike e fjalisë së dytë të korales përcillet nga solisti.





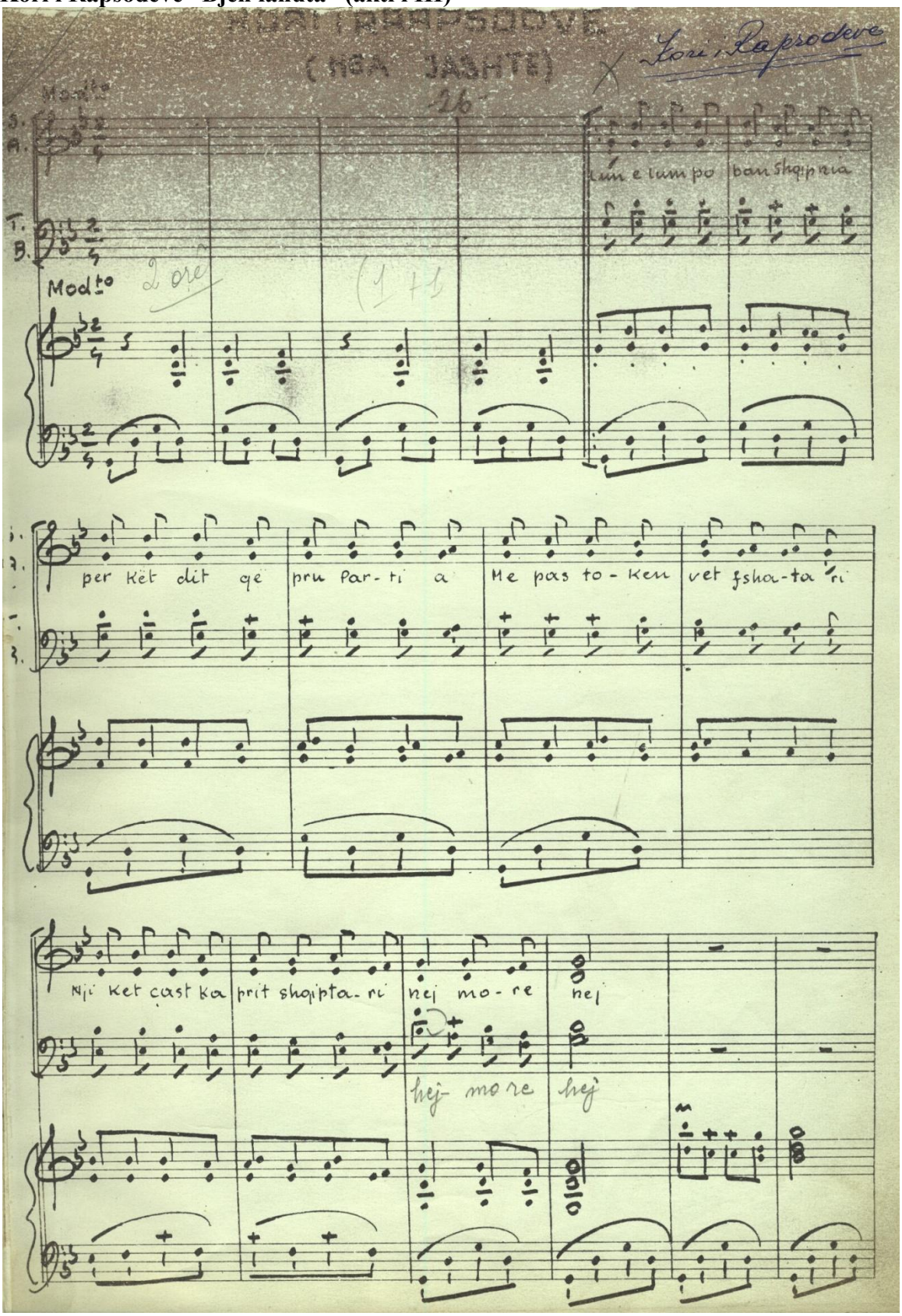
Në përfundim të partit të solistit është një shtesë kadenciale *"molto sos."* prej pesë masash, ku bashkëkëndojnë solistja me zërat koralë sopran dhe alt, të vendosur në terca dhe seksta.

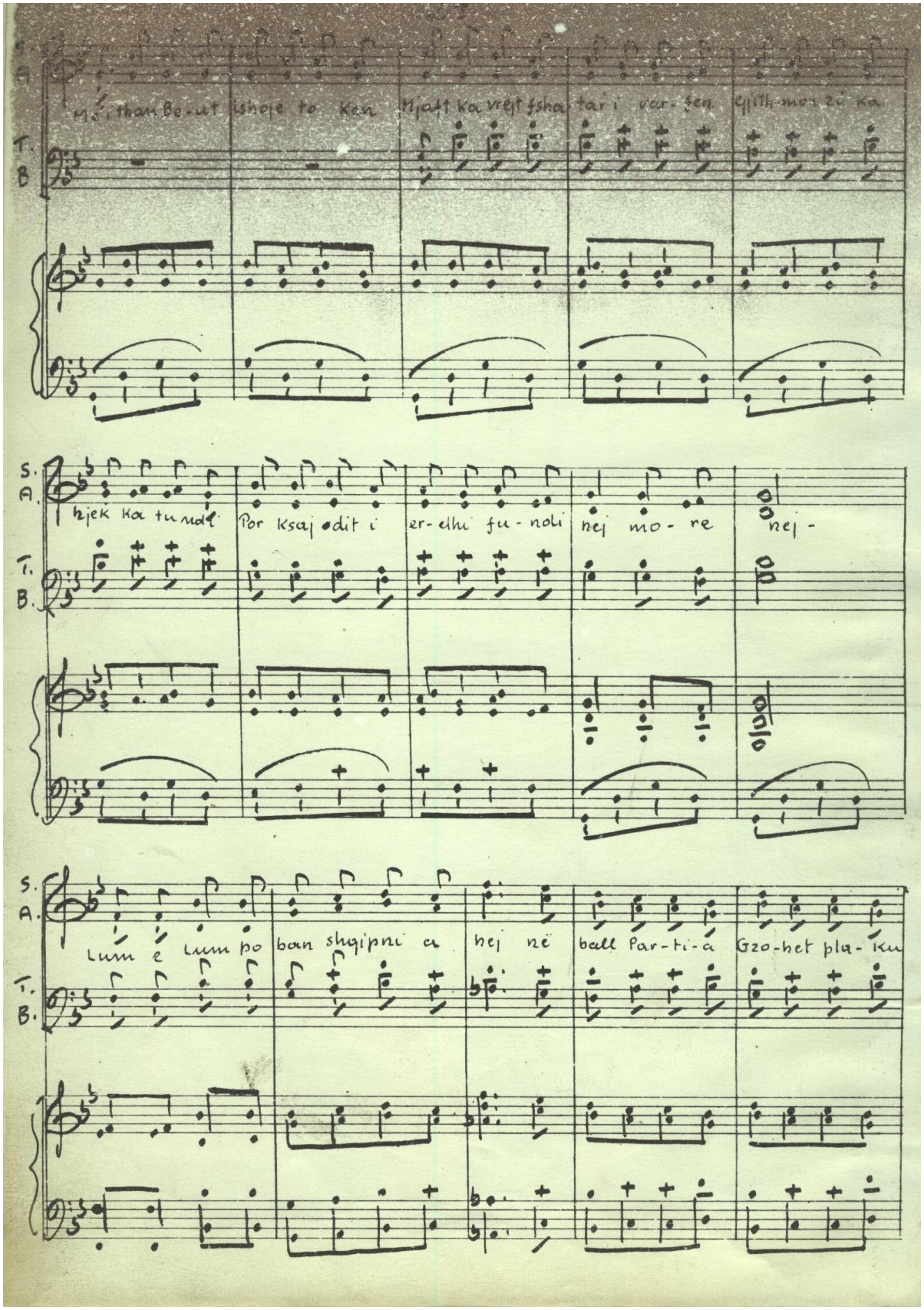


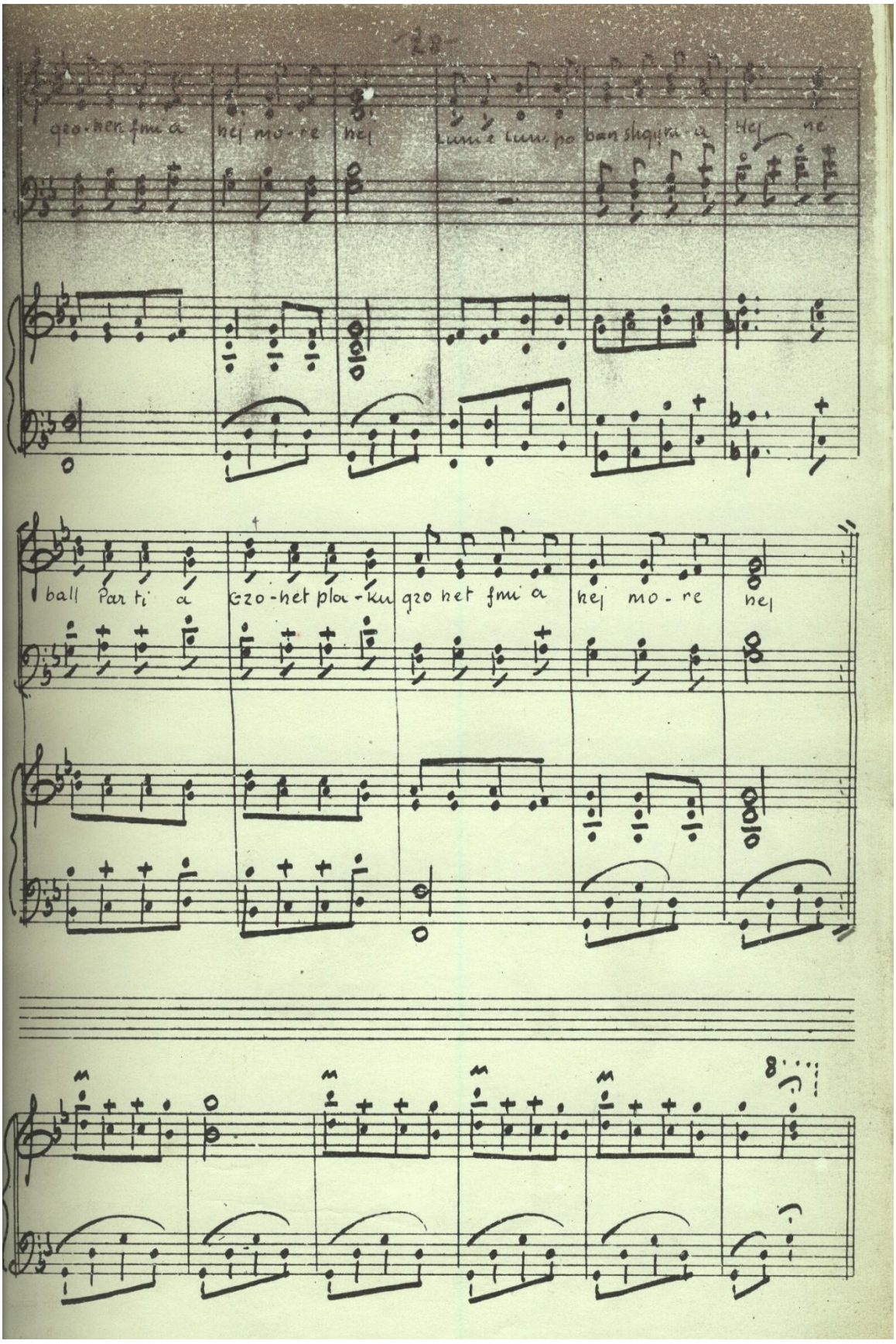
I gjithë ky ndërtim është i vendosur në marrëdhënie harmonike plagale.

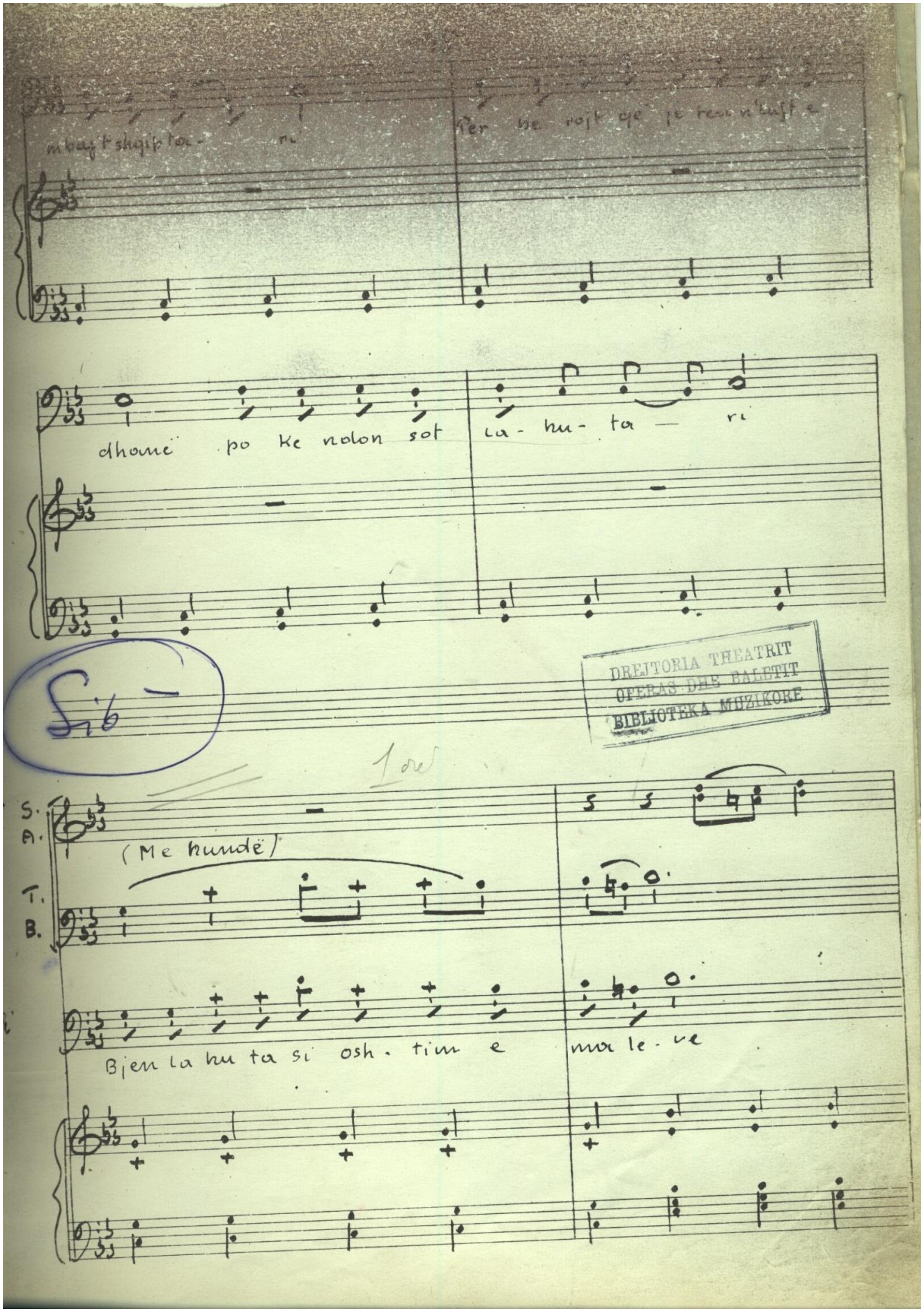
Krahas korales që analizuam më lart, vend të rëndësishëm në dramaturgjinë e operas zë dhe koralja *"Bjen lahuta"*. Ajo është e vendosur në tonalitetin sol minor, në kohën 2/4 e në lëvizjen *"Moderato"*. Pas hyrjes pianistike prej katër masash fillon parti koral, i përbërë nga katër zëra që shtrihen në fjalinë e parë në tetë masa. Si përmbajtje brendia melodike e kësaj fjalie të sjell në kujtesë Jonet e instrumentit çiftelisë. Në masat 1, 2, 3, dominon harmonia tonike, ndërsa në masën 4, 5, kalohet në harmoni subdominante. Në masën 6 përsëri në tonikë e në masën 7 në gradin VI. Në masën 8 shfaqen elementë harmonikë të sferës së subdominantës. Në masën 9 aksentohet mbi akordin me vlerë 1/8 gradi i VII7 i minorit natyral, i cili zgjidhet në tonikën e masës 10. Pas këtyre dhjetë masave në dy masa vërehet një bulëz melodike, që rrjedh nga parti koral, e cila përcillet nga pianoja. Në këto dy masa të fundit, kori është i vendosur në pauzë.

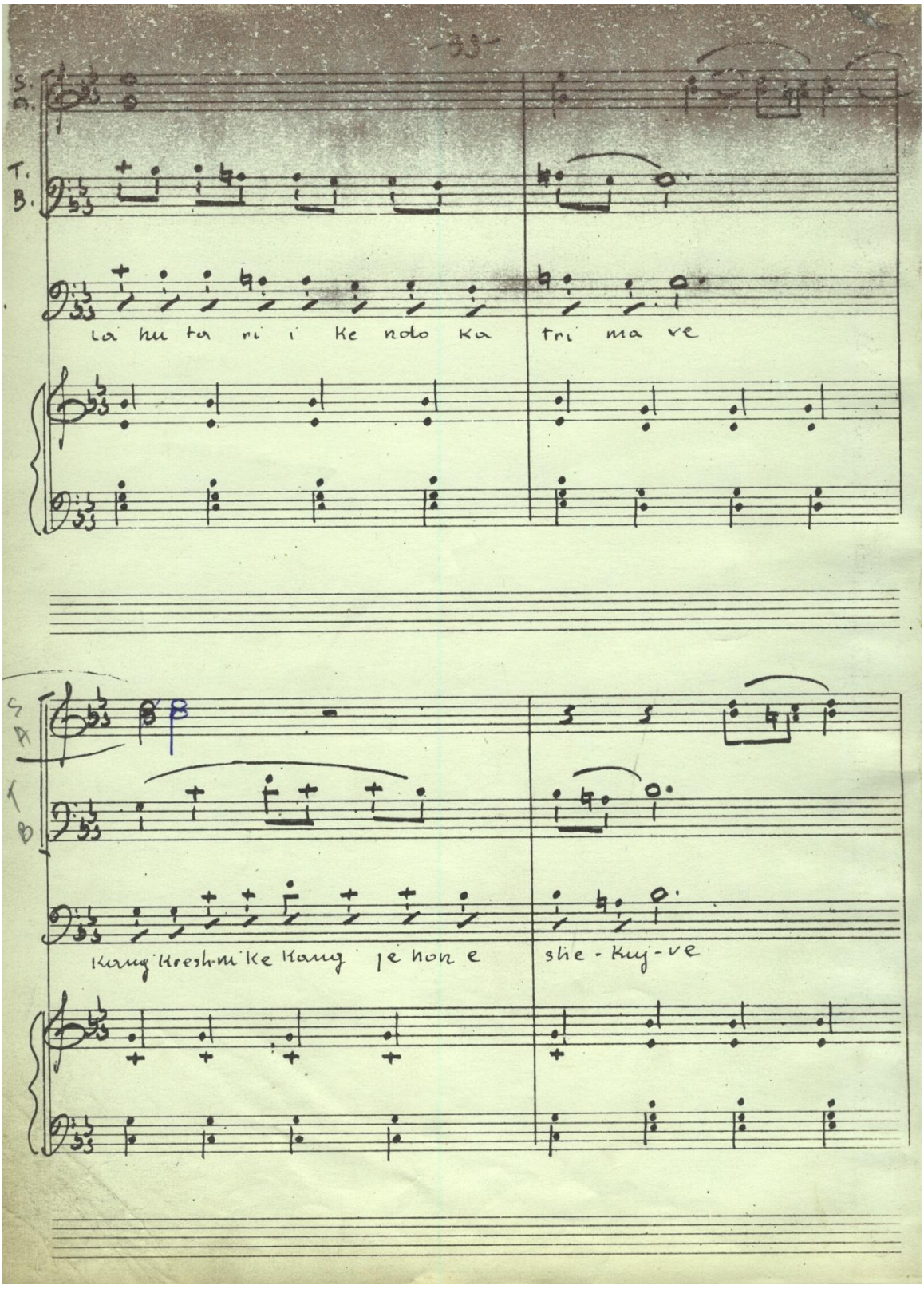
Kori i Rapsodëve “Bjen lahuta” (akti i III)

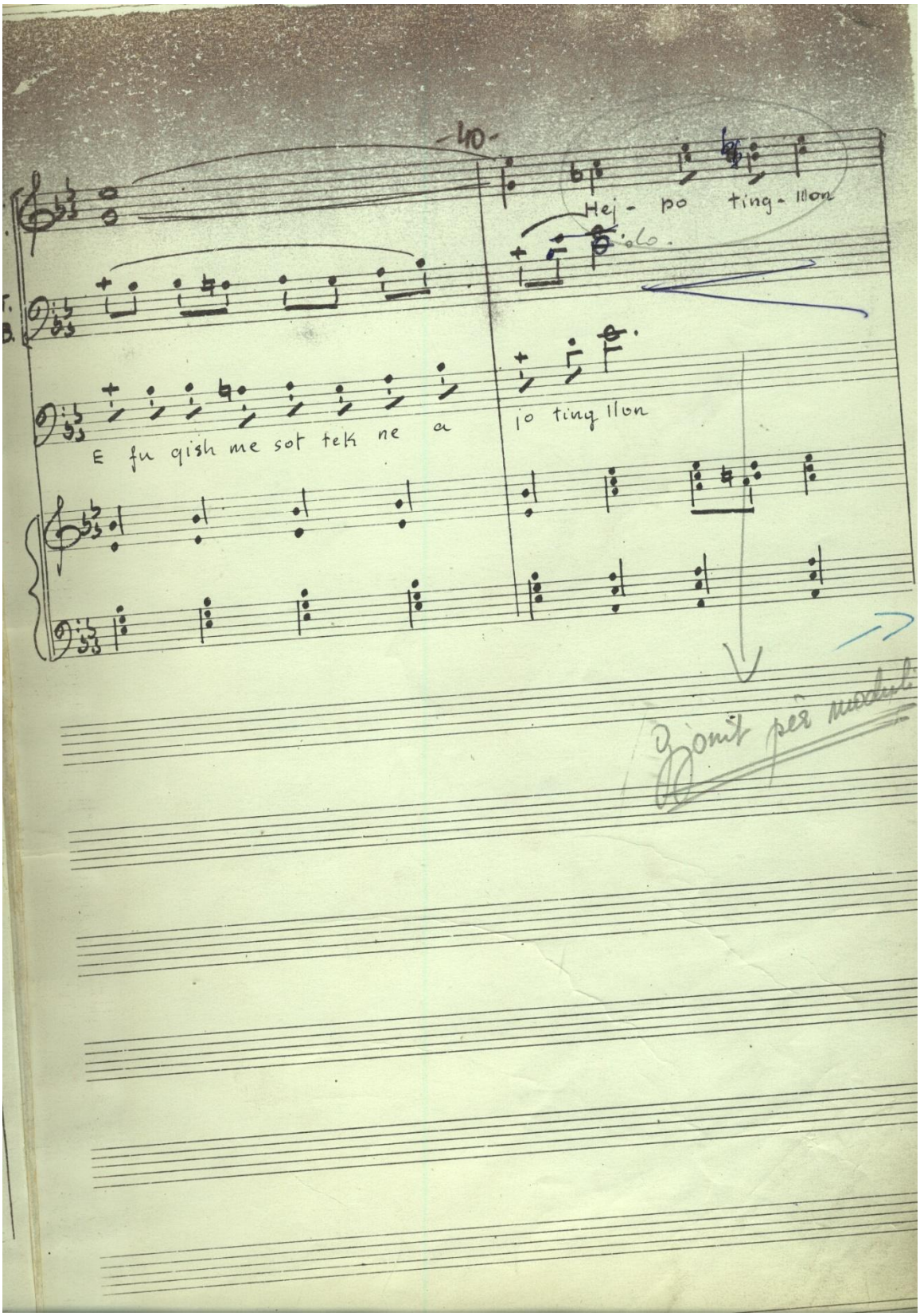



S. A.
Me i than Be-ut ishoje to Ken Mjaft ka vrejt fsha tar i var- fen Gjith mos zi ka
T. B.
S. A.
hjek ka tu ndë Por ksaj dit i er-dhi fu-ndi nej mo-re nej-
T. B.
S. A.
Lum e lum po ban shqipni a hej në ball Par-ti-a Gzo-het pla-ku
T. B.


gzo-hen fmi a hej mo-re hej
ball Par ti a gzo-het pla-ku gzo het fmi a hej mo-re hej


dhomë po ke ndon sot la - hu - ta - ri
Sib
DREJTORIA THEATRIT
OPERAS DHE BALETIT
BIBLIOTEKA MUZIKORE
S.
A.
(Me hundë)
T.
B.
Bjen la hu ta si osh - tim e ma le - ve

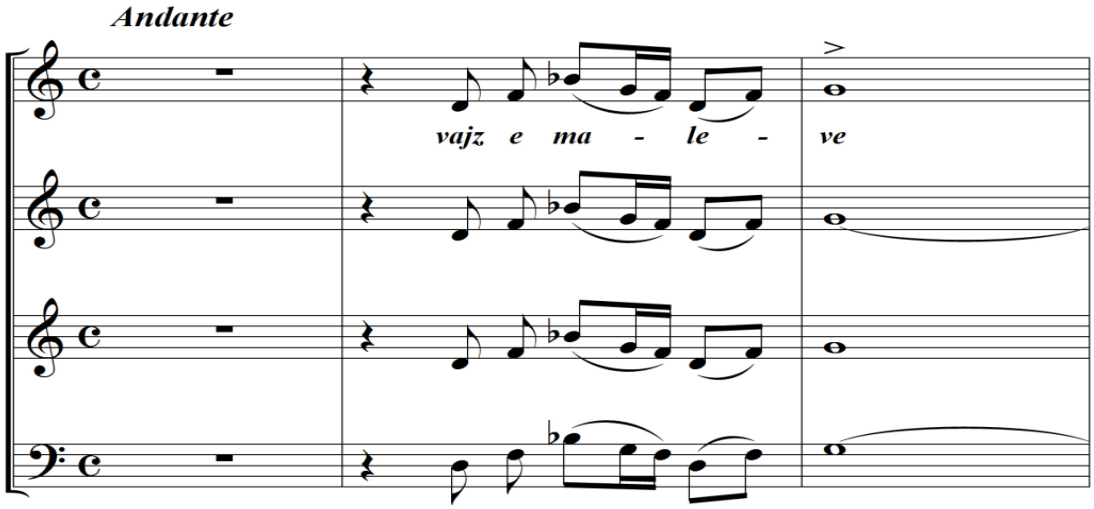

S.
A.
T.
B.
la hu ta ri i ke ndo ka tri ma ve
S
A
T
B
kang kresh-ni ke kang je non e she - kuj - ve


-40-
Hej - po ting - llon
E fu qish me sot tek ne a
io ting llon

4.2.7.Korale nga baleti "Joniada" e Nikolla Zoraqit

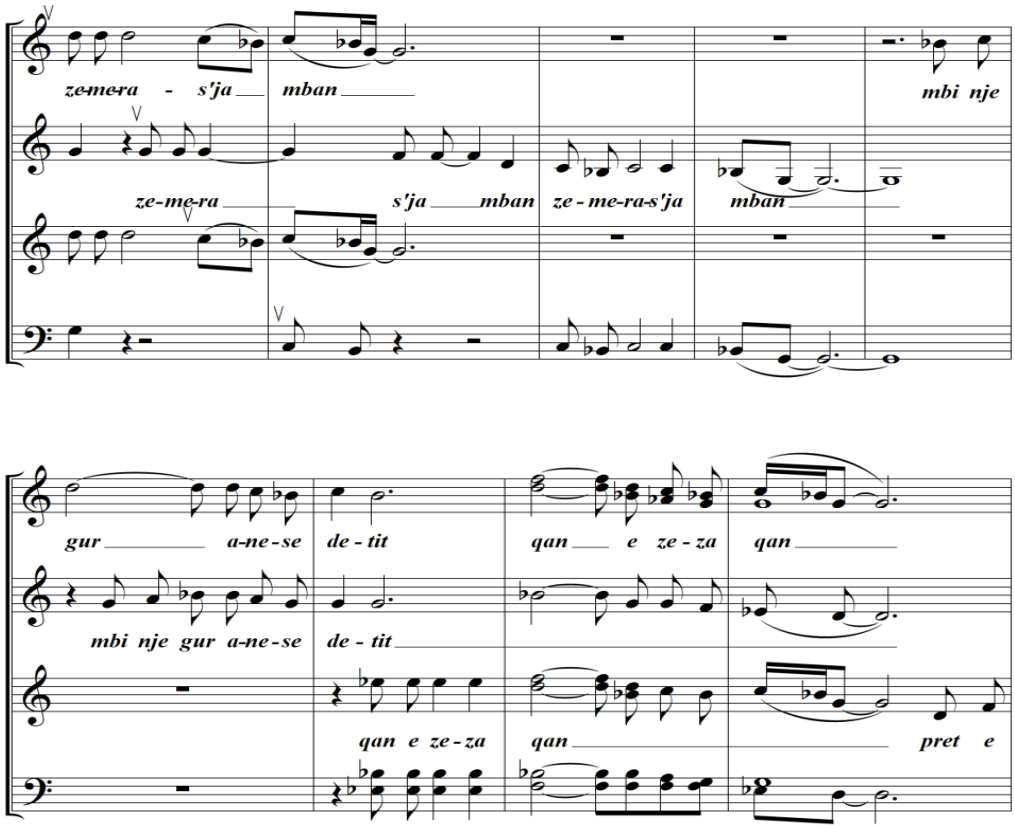
Baleti *"Joniada"* me muzikë të Nikolla Zoraqit ***"Artist i Popullit",***libret të Anastas Kondos, koreografi të Panajot Kanaçit ***"Artist i Popullit"***

Në vazhdim të shtjellimit të këtij kapitulli, shohim të domosdoshme për të theksuar se Nikolla Zoraqi, "idiomat" nga folkori nuk i ka pasqyruar vetëm në operën *"Komisari",* por ato kanë gjetur shprehje në të gjithë krijimtarinë e tij muzikore skenike. Edhe në muzikën e baleteve të kompozitorit, personazhet dhe mjedisi i veprimit janë të skalitura e të individualizuara me elementë muzikorë nga folklori. Kështu në baletin *"Joniada"*, pavarësisht se vepër skenike koreografike, për ta demokratizuar më tepër karakterin e veprës, kompozitori ka përfshirë dhe ansamblin koral. Nga ky balet veçohet koralia *"Vajzë e valëve"*. Kjo korale i ka rrënjët në folklorin himarjot dhe vjen e frymëzuar nga kënga autentike Himariote me të njëjtin titull. Në partin koral, vërehen elementë të spikatur të pentatonit të prejardhura nga këngët iso-polifonike të krahinës. Që në tre masat e para të korales është vendosur "zona" kadencuesee kthyesit në këngën iso-polifonike.



Koralia "Vajzë e valëve" nga baleti "Joniada", e kompozitorit Nikolla Zoraqi (tre masat e hyrjes)

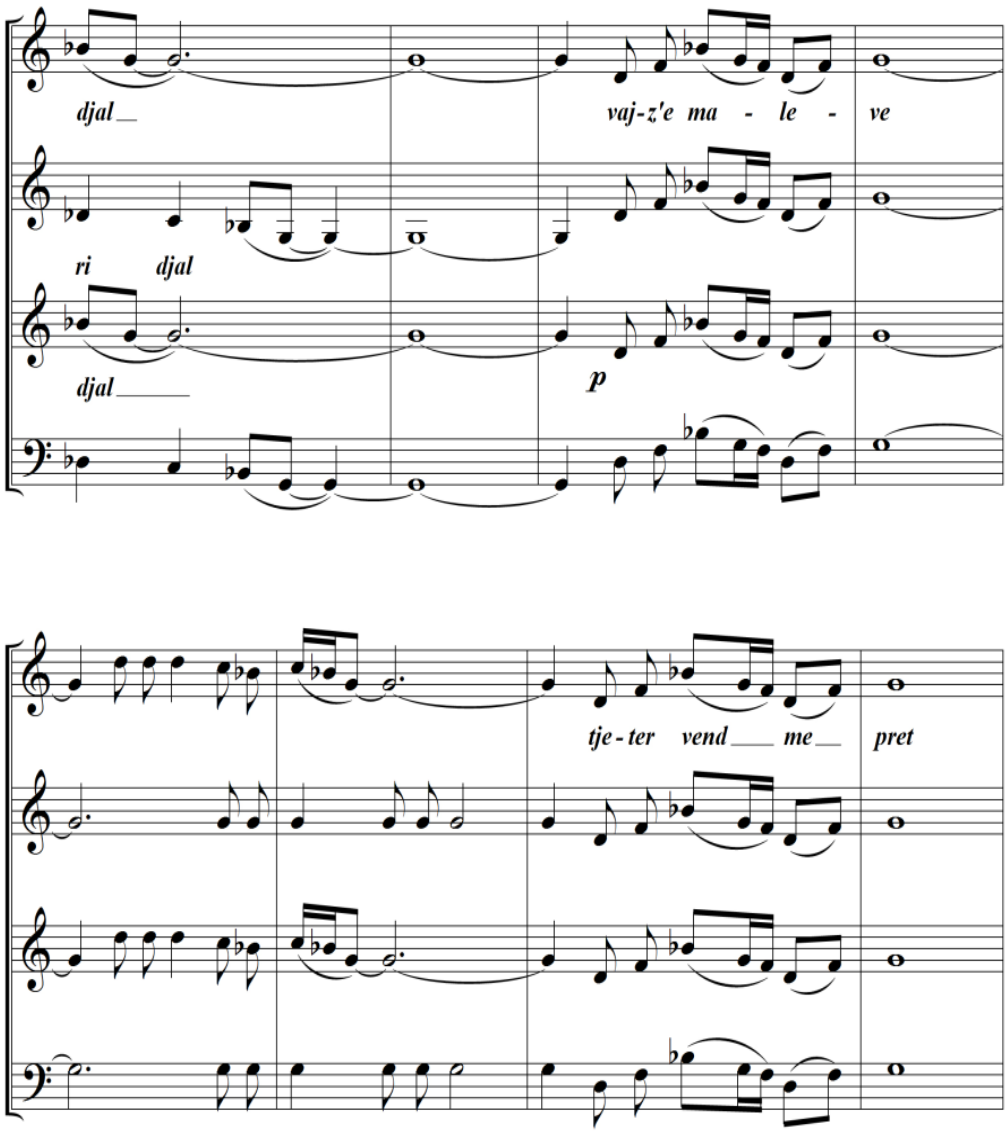
Më pas shfaqet te soprani e tenori në masën e katërt melodia e këngës folklorike e cituar. Melodia përfaqëson marrësin e këngëve polifonike. Ajo ka karakter thellësisht lirik, e duke filluar që në dukjen e parë të saj, në masën e katërt të korales, zhvillohet natyrshëm edhe në vazhdim duke ruajtur sensin lirik dhe sidomos marrëdhëniet ndërzanore të korit, si ato të këngës popullore.



Koralia "Vajzë e valëve" nga baleti "Joniada", e kompozitorit Nikolla Zoraqi (segmenti pas hyrjes kur nis melodia e këngës autentike e përcjellë nga soprani, në rol të marrësit në popullore)

Më pas koralia zhvillohet emocionalisht duke krijuar kontraste me pjesët anësore të saj, të cilat pothuajse janë identike. Në tetë masat e fundit të saj, ajo fillimisht është e vendosur në unison në primën e tonikës, që në këtë rast përfaqëson ison e këngës popullore dhe në katër masat e fundit citon e riciton në unison e në oktava bulëzën melodike të kadencimit njësoj si në tre masat hyrëse të korales.

E parë si një krijim me kah nga tingëllimi folklorik i zonës së Himarës, ajo përfaqëson një nga përpunimet më të arrira në koralet e muzikës skenike, që ndikohen direkt nga folklori. Në rastin e "Vajzë e valëve" nga baleti "Joniada" e Nikolla Zoraqit, ky ndikim është i tërësishëm dhe i mëshiruar emocionalisht me tekstin popullor të korales.



Tetë masat e fundit të korales "Vajzë e valëve" nga baleti "Joniada", e kompozitorit Nikolla Zoraqi,

të cilat citojnë e ricitojnë kadencuese që përfaqëson kthyesin në këngën iso-polifonike

Nga keto materiale qe shtjelluam në këtë kapitull, vërehet se ndikimi i folklorit në koralet e operës shqiptare është gjithëpërfshirës.

Krahas shembujve që janë sjellë në këtë kapitull nga koralet e disa operave, shtojmë se ndikimi i folklorit është i përfaqësuar gjerësisht edhe në shumë opera të tjera shqiptare. Në pamundësi për t'i sjellë këto dukuri në rreshtat e këtij punimi, ndiejmë së brendshmi të theksojmë, se marrëdhëniet e folklorit me operën shqiptare dhe ndikimet e tij në koralet e tyre, janë shërbimi më i vyer që i kanë bërë kompozitorët shqiptarë operës tonë kombëtare.

P ë r f u n d i m e

Nga sa u trajtua më lart në temën "*FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE" (Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)* përgatitur gjatë periudhës së studimeve të ciklit të tretë për mbrojtjen e gradës "Doktor", vijmë në përfundimin se këndimi koral shqiptar është një zhvillim në vazhdim i traditës shekullore të muzikës vokale shqiptare.

Populli shqiptar trashëgoi një kulturë të pasur të artit koral të këndimit, e cila rrjedh që nga periudha ilire e në vazhdim deri në ditët e sotme. Krahas këtij zhvillimi, format e kultivuara korale të këndimit erdhën e u zhvilluan dhe përmes mbështetjes në traditën e pasur popullore vokale të këndimit në grup.

Këndimi i kultivuar koral shqiptar u zhvillua dhe u orientua duke u mbështetur në arritjet më të spikatura të traditës vokalo-korale ndërevropiane e më gjerë.

Historia zhvillimore e këndimit koral lulëzoi gjatë antikitetit në kulturat e popujve të lindjes dhe pati zhvillim të madh veçanërisht në antikitetin grek. Gjatë mesjetës kjo kulturë mori zhvillime të reja, të cilat u shfaqën në lëvrimin e formave popullore polifonike të artit vokalo- koral si *"Madrigali","Kaçia","Kanoni"* dhe formave kishtare të këndimit, prej të cilave veçohen " *Moteti"* e "*Mesha"*.

Më pas gjatë rilindjes evropiane vijnë një varg zhvillimesh të reja, që konsistojnë në mbështetjen në rregullat kontrapuntistike dhe në shfrytëzimin e elementëve popullorë në krijimtarinë e kultivuar muzikore e veçanërisht në atë vokalo-korale, të cilat gjejnë përfaqësim në muzikën vokalo-polifonike të Perluixhi da Palestrina dhe Orlando di Lasso. Në periudhat në vazhdim merr zhvillim stili barok ku veçohet krijimtaria vokalo-polifonike e e J.S.Bachut dhe G.F.Hendelit.

Arti i këndimit koral pati zhvillime dhe gjatë periudhës së klasicizmit dhe romantizmit evproian në shekujt e XVIII-XIX, ku veçohet këndimi koral në veprat operistike të Moxartit e në krijimtarinë për kor të Bethovenit.

Këndimi koral merr zhvillime dinamike gjatë gjysmën së dytë të shekullit të XIX, përmes orientimit prej programeve kombëtare të shkollave muzikore nacionale, që patën ndikim të rëndësishëm në kultivimin e muzikës, duke u mbështetur fort në traditat e muzikës popullore. Që gjatë kësaj periudhe nis e dallohet identiteti kombëtar i kulturave muzikore të popujve evropianë. Përmes këtij drejtimi erdhën e u formuan kulturat muzikore kombëtare, të cilat krahas thellimit të dramaturgjisë veçanërisht në muzikën operistike, përshkohen dhe nga fryma popullore përmes shfrytëzimit të muzikës popullore.

Nga kjo tradite u orientua gjat gjysmës së dytë të shekullit të XX, lëvrimi i formave vokalo-skenike e operistika nga kompozitorët shqiptarë. Fillimet e lëvrimit të muzikës vokale shqiptare nisin që gjatë Rilindjes kombëtare e Pavarësisë dhe janë të lidhura me kultivimin e këngës patriotike, që si forma më e vogël e më thjeshtë vokale, u bë bazë për zhvillimin e muzikës vokale shqiptare në përgjithësi e asaj korale në veçanti. Këndimi koral shqiptar përgjatë këtyre periudhave e në vazhdim nis e krijon gjithnjë në rritje, marrdhënie të ndërsjellta me krijimtarinë popullore vokale, duke fokusuar në brendi të saj elementët e karakteristikat më përfaqësuese strukturorë, meloritmikë, timbrorë e kontrapuntistikë.

Përmes shfrytëzimit hap pas hapi të elementëve popullorë, këndimi koral shqiptar formoi dallueshmërinë nga kulturat e tjera e qartësinë identitare. Fryma popullore e shprehjet kombëtare në muzikën koralo-vokale shqiptare kaluan përmes një procesi relativisht të shkurtër, por të suksesshëm. Gjatë procesit veçohen format e përpunimit,

harmonizimit, citimit të këngëve popullore e krijimet në stil popullor për formacione korale.

Format përpunuese, harmonizuese e krijuese në stil popullor, i ndikuan formimit të frymës popullore e karakterit kombëtar në muzikën vokalo-skenike e veçanërisht asaj operistike, ku këndimi koral gjen përfaqësim të gjerë në dramaturgjinë e tyre.

Këndimi koral shqiptar nis e përhapet si art i kërkuar për nga veçoritë e tij komunikuese e perceptuese prej dëgjuesve. Përhapja e propagandimi i këndimit koral në mbarë vendin, u faktorizua nga veprimtaria koncertore e grupeve dhe formacioneve korale të cilat u ngritën e funksionuan fillimisht pranë shoqërive e klubeve patriotike që u formuan gjatë periudhave të Rilindjes e Pavarësisë dhe në vazhdim, erdhën, u shumuan dhe përsosën profesionalizmin e tyre artistik. Dinamika që përfshiu veprimtarinë koncertore të formacioneve korale sidomos në periudhën e mbas luftës së dytë botërore, ndikoi në rritjen në vazhdimësi të kërkesave për më shumë krijimtari të llojit, e cila gjatë kësaj periudhe mori zhvillimet më të mëdha në historinë e kulturës sonë muzikore. Gjithë ky zhvillim i muzikës shqiptare në përgjithësi e veçanërisht zhvillimi i artit të këndimit koral, ndikoi dhe rezonoi në zhvillimin e tij në trojet shqiptare në ish Jugosllavi, ku fitoi përhapje të madhe e u praktikua nga mbarë formacionet korale duke u lëvruar dendur nga kompozitorët kosovarë.

Gjithësia shumëplanëshe zhvillimore që mori këndimi koral shqiptar i performuar në marëdhënie ngushtësisht të afërta me traditën e këndimit popullor i hapi rrugë e ndikoi në formimin e frymës popullore e karakterit kombëtar të këndimi koral në operat e kompozitorëve mbarëshqiptarë, nisur prej vitit 1958 kur doli në dritë e para prej tyre, opera *"Mrika"* e kompozitorit Prenk Jakova, e në vazhdim mes viteve 60-90 të shekullit të kaluar gjeti shtrirje të gjërë në operistikën kombëtare.

Procesi përmes të cilit erdhi e u performua qartësia identitare e fryma popullore në këndimin koral shqiptar, domosdoshmërisht që është më i duhuri, pasi për rrjedhojë këndimi koral shqiptar në vazhdimësi erdhi e u zhvillua në lidhje të ngushta me rrënjët popullore kombëtare të trashëgimisë tonë të pasur muzikore popullore që rrjedh e vjen përmes historisë shekullore të kulturës sonë kombëtare.

Mscr.Suzana TURKU, Dirigjente
"Artiste e merituar" Tiranë
Gusht 2013

“.....folklori ka qënë dhe mbetet “mësuesi” i artistëve profesionistë” [121]*)*
Çesk Zadeja

"FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE"
(Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)

Makroteza "***FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE" (Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)***, e përgatitur për ciklin e tretë të studimeve për gradën “Doktor”, morri përsipër të trajtojë problematika të formave shprehëse muzikore vokalo-korale të cilat vijnë të zhvilluara mbështetur në rrënjët popullore e kombëtare.

Mbi veçoritë e dukuritë kombëtare në muzikën vokalo-korale shqiptare, nuk mund të arsyetohet pa hulumtuar drejtimin që ajo mori përmes orientimit nga muzika popullore tradicionale e raportet e krijuara mes tyre.

Eksperiencat botërore të formimit të origjinalitetit kombëtar në krijimtarinë muzikore të shkollave nacionale, vërtetojnë katërcipërisht se mbështetja në krijimtarinë popullore më përfaqësuese, është faktori bazë nga i cili rrjedh dhe formimi i kombëtares.

Në kuadrin e gjithësisë muzikore ndërkombëtare, kulturat muzikore nacionale bashkëjetojnë në harmoni të plotë, pavarësisht dallimeve të cilat vijnë përmes lidhjeve me veçanësitë e traditave popullore të çdo kombi.

Larmia e dallueshmërija melodike, strukturore e timbrike që përcjell sot në dëgjim muzika botërore, vjen pikërisht përmes karakteristikave etnike të kulturave muzikore nacionale të cilat janë të shprehura në marëdhëniët me muzikën tradicionale popullore.

Nisur nga fakti që këndimi koral ka qënë dhe është në fokus të preokupimeve të karrierës sime artistike e kryefjala e kontributeve të mija në veprimtaritë koncertore vokalo-korale e skenike të muzikës shqiptare, ndjehem e obliguar që krahas spektrit artistik, t’i përkushtohem dhe punës shkencore përmes parashtrimeve e përgjithësimeve teorike mbi artin vokal të këndimit koral shqiptar ne te gjitha format e paraqitjes, nga me e thjeshta deri tek ato veprat e medha koncertale dhe operistike.

Qëllimi i studimit është që te evidentohet dhe argumentohet, se këndimi koral shqiptar erdhi e u zhvillua përmes mbështetjes në rrënjët e muzikës popullore kombëtare. Përmes marrëdhenjeve të ngushta me muzikën popullore, këndimi koral i kultivuar shqiptar, fitoi frymë popullore e shprehje kombëtare duke performuar identitet qartësisht kombëtar.

Lënda e punimit, vjen nga burime të ndryshme si: arkivi i TKOB, UA, redaksia e programeve muzikore në RT dhe RTSH, botimet, monografitë, botime shkencore të IKP, shtypi, kritika muzikore, punime muzikologjike, fonoteka e FM. në UA, CD, botime të notizuara etj...

Për realizimin e punimit janë përdorur metoda të ndryshme.Prej tyre vecohen kryesisht analizat, krahasimet,shembujt,notizimet, ilustrimet, skanimet, përfundimet etj.

---

[121])Zadeja Çesk: “Vetparja e proçesit”.fq. 22. Tiranë, 1997.

Punimi disiplinohet në katër kapituj të cilët përmbajnë një varg nëncështjesh që trajtojnë problematika që lidhen me objektin e cdo kapitulli.

Kapitulli i I *"Historia botërore e këndimit në grup"* përmban të dhëna mbi lindjen, formimin e zhvillimin e këndimit koral, si një nga format më të shpeshta të mënyrave të shprehjes muzikore.

Këndimi koral deri në stadin e sotëm të zhvillimit, ka kaluar përmes një rruge të gjatë mijra vjeçare, dhe në periudha të ndryshme të historisë së shoqërisë njerëzore, ka pasur forma dhe funksione të ndryshme në jetën kolektive të shoqërive primitive, në shoqërinë skllavo-pronare, mesjetë, rilindje e deri në ditët e sotme.

Krahas këngëve magjike (religjjoze) dhe atyre të punës, të cilat janë dhe këngët më të vjetra, njeriu filloi të këndojë dhe të vallzojë në kolektivitet (në grup) edhe këngë me karakter epik e lirik. Këto këngë me një ambitus intervalor të kufizuar, në kohët e mëvonshme erdhën dhe e zgjeruan hapësirën intonative, duke hedhur bazat e sistemit të shkallëve muzikore , nga ato dytonike në tretonike, tetratonike, pentatonike etj., duke arritur në shtrirjen e melodive deri në oktavë prej ku nis rrugën dhe ndjeshmëria e zhvillimit tonal. Kështu, me lindjen e shkallëve muzikore u krijua dhe mundësia për një shprehje më të gjërë e më të plotë të mendimit muzikor, krahasuar me zhvillimet para ardhëse.

Krahas këngëve të karakterit monodik, në një periudhë të më vonëshme në muzikën e shoqërive primitive, filloi të duket në mënyrë spontane, edhe këndimi shumë zanor, fillimisht dyzërëshi e më pas tre e katërzërëshi. Në fillimet e tij shumëzërëshi paraqitet në formën "***Bordune***" dhe "***Heterofone***".

Forma e të kënduarit shumëzërësh Heterofon, është ende dhe sot e pranishme në muzikën popullore shqiptare, në zonat e Tetovës, Gostivarit dhe të Kërçovës te shqiptarët e Maqedonisë.

Në shoqëritë skllavopronare arti muzikor u nda në muzikë që kultivohej nga klasa skllavopronare, dhe në muzikë që i takonte shtresës së gjerë popullore e skllevërve.

Veprat muzikore krijoheshin në përshtatje me shijet dhe dëshirat e klasës sunduese. Këngët e krijuara kishin karakter himnizues e solemn, e zakonisht këndoheshin në grup. Këndimi koral zinte vend të rëndësishëm në manifestimet artistike. Zhvillimi i tij u kushtëzua edhe përmes mënyrës së jetesës në bashkësi në qëndra të banuara.

Në Egjyptin skllavopronar zhvillimi i muzikës eci paralel me tërësinë e zhvillimeve të tjera. Ndër format e shprehjeve muzikore këndimi koral zinte vendin më të rëndësishëm.

Ambitusi i pjesëve korale u zgjerua duke arritur në intervalet kuartë, kuintë e oktavë. Egjyptianët në këtë periudhë, njohën shkallën pentatonike e kromatike. Zhvillimi kulturor i Egjyptit inspiroi edhe kulturat e fqinjëve, e ndikoi veçanërisht në kulturën e Greqisë Antike.

Te popujt Mesopotamikë muzika, ishte tërësisht e lidhur me ceremonialet kishtare. Këndimi koral, morri përhapje të madhe dhe formacionet korale u zgjeruan duke arritur deri në 150 këngëtarë e muzikantë. Melodité e këngëve korale në përgjithësi u zhvilluan e u rritën si diapazon, shpesh ambitusi i tyre përfshinte deri në tre oktava.

Arti muzikor në Kinën e lashtë, edhe pse arkaik pati rëndësi e rol të veçantë në jetën e përditëshme familjare, fetare, politike e shtetërore. Në oborre e tempuj këndoheshin këngë e himne nga grupe korale e muzikore impozante, të shoqëruara shpesh dhe me pantomima.

Në kuadër të gjithë zhvillimeve muzikore spikasin format e këndimit koral.

Këndimi koral pati zhvillim të madh dhe në Palestinë ku zhvillohej kultura muzikore hebraike. Nga muzika hebraike është i përmëndur ***Psalmi*** i 150-të i mbretit ***David***, i cili në oborin e tij mbante një ansambël të madh prej 4000 priftërinjësh, të ndarë në 24 grupe të cilat udhëhiqeshin nga 12 prijës, që kishin për detyrë të këndojnë në ceremonitë fetare që zhvilloheshin në tempuj.

Këndimi koral ka qënë i përhapur dhe te indianët e vjetër, ku koralet kishin përgjithësisht karakter religjioz e spiritual. Ato këndoheshin në grup, qetë, dhe në tempo të përmbajtur.

Këndimi koral lulëzoi e u zhvillua në antikitetin grek mes shekujve VIII-IV p.e.sonë, Ai kuptohet më mirë përmes epeve të njohura ***"Iliada"*** e ***"Odiseja"*** të Homerit. Një ndër kultivuesit e këndimit koral ishte Taleti nga Kreta. Por, ndër autorët më të popullarizuar për përhapjen, pasurimin dhe afirmimin e këndimit koral përmenden: Simonidi e Bakilidi nga Keosa, si dhe Pindarua nga Teba. Forma muzikore e këndimit koral në Greqinë antike, arrin shkallën më të lartë të zhvillimit, si në aspektin melodik ashtu dhe atë interpretativ. Koret në atë periudhë përbëheshin nga rreth 15-20 këngëtarë. Format më të zhvilluara të këndimit koral ishin ***"Ditirambi"***, që këndohej për nder të Dionisit.Krahas Ditirambit përhapje patën dhe forma të tjera të këndimit koral si ***"Himnet"*** , ***"Solionet"*** , ***"Epirikonet"*** etj. Ditirambi i parapriu Tragjedisë së antikitetit grek, e në zhvillimin e mëtejshëm të saj, krahas karakterit lirik e zbavitës, fillon të marrë dhe karakter epiko-tregimtar. Kjo mënyrë të kënduari interpretohej përmes dialogut dramatik mes grupit koral dhe udhëheqësve që quheshin***"Korifej"*** (solistiët).

Në Greqinë antike krahas zhvillimit të këndimit koral u hodhën dhe baza të shëndosha të teorisë së muzikës të cilat ndikuan në zhvillimet e mëtejshme muzikore.

Mesjeta është periudha e historisë së njerëzimit gjatë së cilës morën zhvillim të pa parë format vokale të artit të këndimit.Gjate mesjetës duke qënë se muzika nis e ndikon te njerëzit më shumë se ç'do art tjetër, sidomos përmest koreve dhe shfaqjeve masive, këndimi koral mori zhvillim të madh. Në këtë periudhë u përhap dhe u zhvillua ***"KëngaGregoriane".*** .Gjatë mesjetës Papa Gërguri i madh (540-604), në Romë themeloi shkollën e parë të këndimit koral ***"Schuola Cantorum"***.Zhvillim në këtë periudhë nisin e marrin format polifonike të këndimit popullor ***Madrigali***, ***Kacia***, ***Kanoni***, si dhe format kishtare të të kënduarit, ***Moteti*** e ***Mesha***. Zhvillimi i këndimit shumëzërësh kategorizoi dhe zërat femërorë në Sopran dhe Alto, e të burrave në Tenor e Bas.

Për zhvillimin e muzikës polifonike të kënduar në grup gjatë kësaj periudhe vecohet muzikanti Francez Filip de Vitri (1291- 1361), që punoi në kishën e njohur ***"Notre Dame de Paris"***.

Në periudhën e Rilindjes duke filluar nga shek. XIV e deri në shek. e XVI, muzika vokale mbështetej në shumëzërëshin ku çdo zë zhvillonte vijën e vet melodike që bazohej në rregullat kontrapuntiktë , duke e harmonizuar atë me zërat e tjere, për të arritur një tërësi tingëllimore. Ndër format vokale përparësi mori ***"Madrigali"***, që zakonisht kompozohej për tre dhe katër zëra. Vlerë e rëndësishme e rilindjes ishte futja e gjuhës popullore në krijimtarinë artistike. Gjatë periudhës së Rilindjes, të kënduarit polifonik vokalo-koral, ishte ndër më të përhapurit e ndër më të preferueshmit.

Përfaqësuesit më të rëndësishëm të polifonisë vokale në rilindje janë kompozitori italian Xhovani Perluixhi da Palestrina, dhe kompozitori belg Orlando di Laso. Palestrina dhe di Laso krijuan shumë vepra për kor ***"a-capella''***. Gjithashtu Palestrina dallohet dhe për gërshetimin e shkrimit muzikor vertikal me atë horizontal.

Në shekujt e XVI, XVII e XVIII (1580-1740) përhapje të madhe në muzikë pati stili ***"Baroc''*** i cili u zhvillua në tre periudha. Gjate këtyre periudhave lulëzoi zhvillimi i muzikës vokale e sidomos asaj korale. Stili baroc, solli një varg arritjesh të rëndësishme, daljen në dritë e operës së parë ***"Dafne''*** (1594) të italianit Jakopo Peri (1561-1633) si dhe krijimtaria gjeniale polifonike vokalo-korale e J.S.Bachut dhe G.F.Hendelit.

J.S.Bachu krahas kompozimit të 300 Kantatave, 500 Koraleve me katër zëra, meshave etj... është një ndër mjeshtrit më përfaqësues të polifonisë vokale dhe autor i veprave monumentale ***"Manjifikati i madh", "Pasionet"*** dhe ***"Mesha"*** në e-moll. G.F.Hendeli krahas shumë veprave vokalo-korale, krijoi dhe shumë vepra dimensionalisht të mëdha si Oratorio e Opera. Prej tyre shquhen Oratoriot: ***"Juda Makabej''***, ***"Samsoni''***, ***"Herkuli''*** etj., ndërsa nga 40 operat që ai kompozoi veçohen**:** ***"Rinaldi''***, ***"Jul Çezari''***, ***"Kserksi''***etj.

Krijimtaria vokalo-korale e Bachut dhe Hendelit i parapriu dhe orientoi zhvillimin e artit koral në Operën klasike e romantike gjate shek.XVIII e XIX.

Klasicizmi është periudha që krahas zhvillimeve të rëndësishme në muzikën instrumentalo-orkestrale, solli zhvillime dhe në muzikën vokale skenike e sidomos në opera. Mes shumë veprave vokale e operistike te klasicizmit vecohet "***Rekuiemi"*** i Mozartit, ku këndimi koral zë një vend të rëndësishëm.

Më i shquari kompozitor i klasicizmit ***Ludvig Van Bethoven***. krahas lëvrues i simfonisë, muzikës së dhomës e asaj instrumentale, gjenialiteti i tij ka gjetur shprehje dhe në muzikën vokalo-skenike me operën ***"Fidelio"*** dhe me simfoninë e IX, ku koralet e fuqishme përparësojnë në dramaturgjinë e tyre.

Gjatë shek.XIX periudha kur lulëzoi romantizmi zhvillime të rëndësishme pasuan në muzikën skenike e veçanërisht në Opera e Balet.

Në operan romantike krahas dramaturgjisë e karakterit demokratik shtrirje gjejnë skenat masive të përfaqësuara nga Kori.

Krijimtaria muzikore operistike shihet që të zhvillohet në marëdhenie të ngushta me muzikën popullore. Përmes këtyre marëdhënieve erdhi e u formëzua fytyra kombëtare e operave nacionale gjate shekullit të XIX e në vazhdim. Mbi këto marëdhënie muzikologu Fatmir Hysi shprehet:*"Formimi i shkollave kombëtare evropiane të muzikës ishte akti fillestar i asaj aspirate që bashkonte konceptin kombëtar me atë popullor dhe që konkretizohej në pasyrimin e luftës për identitet e bashkim kombëtar, për qytetërim e përparim shoqëror, për interesa praktike e perspektive të popullit."*[122]*)*

Lidhjet me muzikën popullore u shfaqën më dendur në krijimtarinë operistike të kompozitorëve përfaqësues të shkollave muzikore nacionale ruse, greke, polake, hungareze, norvegjeze, gjermane, franceze e italiane. Rol të madh për krijimin e operave nacionale me frymë popullore e kombëtare luajti grupi i pesë kompozitorëve rusë

[122]) Hysi Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.46.SHBLU. Tiranë, 1991

Balakiriev, Kui, Musorgski, Borodin e Korsakov. Për frymë të thellë popullore e shprehje kombëtare gjatë romantizmit shquhen operat:***"Boris Godunov"*** dhe ***"Hovancina"*** të Musorgskit, ***"Vajza prej dëbore"*** dhe ***"Sadko"*** të Korsakovit,***"Nusja e shitur"*** e Smetanës etj.

Opera kombëtare romantike e shek. XIX arriti kulmin e pjekurisë së saj duke u tërhequr nga cilësitë e karakteristikat që burojnë nga muzika popullore. Mbi raportet e ndërsjellta të kompozitorit me artin muzikor popullor dhe muzikën profesionale të kultivuar në përgjithësi, Prof. Zadeja nënvizon: *"...folklori ka qenë dhe mbetet "mësuesi" i artistëve profesionistë."*[123]*)*

Marrdhënia e ngushtë me folklorin ka faktorizuar qarrtësinë identitare e frymën demokratike të operës romantike. Në koralet e operistikës botërore veçanërisht asaj të gjysmës së dytë të shekullit XIX mbizotërojnë intonacionet e këngëve të traditës popullore të kulturave kombëtare.

Në periudhat në vazhdim gjatë shekullit të XX, kur lulëzuan dhjetra rryma e forma të reja me sens novator, krijimtaria muzikore nuk i shkëputi marrdhëniet me traditën muzikore popullore, por ato fituan kualifikim e shprehje të reja. Kompozitori dhe etnomuzikologu i shquar i shek. XX, Bela Bartok në një prej artikujve të tij mbi rëndësinë e mbështetjes të krijimit muzikor në muzikën popullore shkruan:

"Për të krijuar duke u mbështetur mbi këngët popullore, kjo është ndër detyrat më të vështira, ose ndryshe jo më e lehta se për të krijuar vepra me tematikë origjinale. Mjafton të kemi parasysh se përpunimi i temës së caktuar, paraqet në vetvete burimin e një vështirësie të madhe...në përpunimin e këngës popullore ose edhe me harmonizimin e thjeshtë të saj, kërkohet gjithashtu një frymëzim i tillë, sikur dhe në krijimin e veprës së shkruar me temë të krijuar nga kompozitori"[124]*)*

Kështu, arti i këndimit vokal në grup që në të përditshen muzikore njihet si këndimi koral, me historinë e gjatë e zhvillimet që pati nisur nga antikiteti, gjate mesjetës, rilindjes, klasicizmit e romantizmit muzikor të shekujve XVIII e XIX, ndikoi në thellimin e përsosjen e dramaturgjisë operistike botërore sidomos në periudhën e zhvillimit intensiv të saj gjat gjysmës së dytë të shekullit të XIX e në vazhdim kur u shfaqën dendur dhe lidhjet e ngushta me muzikën popullore.

Kapitujt II,III,IV përmes shumë nëncështjeve hedhin dritë mbi zhvillimin historik të këndimit koral shqiptar dhe problematikat që e shoqëruan përgjate formimit të identitetetit kombëtar.

Tradita botërore e kulturës së këndimit koral, udhërrëfeu zhvillime të rëndësishme dhe ndikoi fortë edhe në formimin e kulturave muzikore të popujve që patën një zhvillim muzikor të më vonshëm.

Në këtë traditë u mbështet dhe zhvillimi i artit të këndimit koral shqiptar i cili gjatë periudhës së Rilindjes Kombëtare, atëherë kur nis e lëvrohet kënga e kultivuar patriotike që u bë bazë për zhvillimin e muzikës së kultivuar vokale, nis rrugën e progresit.

Këndimi koral si formë e shprehjes artistike është ndër përbërësit më të përhapur të traditës muzikore shqiptare.

---

[123]) Zadeja Çesk: Vetparja e procesit. UFO University press. fq. 22. Tiranë, 1997.

[124]) Bartok Bela: "tri leksione mbi muzikën hungareze". Revista "Uj zenei szenie". Nr. 7-8, 1954.

Kënga si forma më e vogël e artikulimeve muzikore shfaqet si më e lëvruara e më e preferuara mes formave të tjera për tu praktikuar e interpretuar në njësi të ndryshme kolektiviteti.

Të parët tanë Ilirët patën një shkallë të lartë të zhvillimit muzikor. Në këto zhvillime ata ishin të krahasueshëm me popujt e tjerë. Për këtë dukuri, muzikologu Prof.Dr.Fatmir Hysi shkruan: *"Format muzikore të shoqërisë ilire të antikitetit kanë pasur sigurisht , një shkallë të ndjeshme kultivimi,pse e tillë ishte shoqëria antike ilire, e cila qëndron më dinjitet pranë atyre greke e romake."* [125])

Në historinë shumë shekullore të kulturës së popullit tonë mes shume figurave dallohen dhe figura muzikantësh. Prej tyre muzikanti Niket Dardani (340-414) që për të krishterët njihej me emrin Niketa i Remesianës, shkroi shumë vepra vokale sakrale nga të cilat vecohet himni i famshëm ***"Te Deum Laudamus"***, që ende nuk e ka humbur aktualitetin dhe që dëshmon për hershmërinë e këndimit koral në këtë periudhë të zhvillimit muzikor shqiptar.

Fama e himnit të Niket Dardanit pati jehonë dhe u përhap e u praktikua në shumë kisha të botës. Në vlerësim të kësaj vepre prof. R.Sokoli do të shkruajë:*":....pa druajtje është më i famshmi himn në liturgjinë kishtare të mbarë botës..."* [126])

Gjatë mesjetës, në perandorinë bizantine shquhet veprimtaria krijuese e kompozitorit durrsak Jan Kukuzeli. Ai vlerësohet si reformatori më i madh i muzikës bizantine..Prej veprave të tij vokale shquhen: ***"Psalmin biblik"*** Nr.117, ***"Tropari i Hyjlindjes"***, ***"Kënga e Kerubinit"***, ***"Isoja e madhe Papadike"*** etj. Në fushën teorike krijoi sistemin e ri të shkrimit muzikor, i cili mori emrin ***"Sistemi Kukuzelik"***.

Jan Kukuzeli lëvroi shumë lloje të muzikës vokale fetare, duke lënë pas vepra të plota e të shumta. Sipas prof. Ramadan Sokolit:
"Që nga dita kur u zbulua talenti i Kukuzelit, Igumeni i manastirt i caktoi atij një qëli të bukur pranë kishës të vogël të Arhangjelit. Atje ky artist mendimtar përpiloi metodat e tij, atje sajoi sistemin e shkrimit muzikor, atje krijoi pjesët e tij më të bukura. Në atë qeli u plak dhe vdiq nga gjysma e dyte e shek të XII. Vdiq, por fama e tij nuk u shua kurre". [127])

Për zhvillimet muzikore shqiptare të kësaj periudhe mbështetur në muzikën popullore, studiuesi Xhuseppe Ferrari nënvizon dhe faktin që krahas muzikës së kultivuar në shkollat e Bizantit në shqipëri ka egzistuar dhe një lloj i këngës fetare me frymë popullore e cila është transmetuar dhe në kohët e më vona. Mbi këtë dukuri ai shprehet shprehet:

"*Shqipërija ortodokse ka dhënë, pra,një kontribut të shquar në zhvilli,im e artit muzikor fetar të botës bizantine. Por krahas muzikës së njohur e të kultivuar në shkollat e mëdha të Bizantit dhe ndër kohë edhe krahas muzikës së mirëfilltë popullore të çdo tipi, duhet të ketë egzistuar në Shqipërinë e shekullit të XII, për disa shekuj akoma një tjetër tip i këngës fetare me frymë populloree tradicionale që është transmetuarqë në mënyrë*

[125]) Hysi Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare.Fq.39.SHBLU. Tiranë, 1991

[126]) Akil. M. Koci: "Vibracione të Shpirtit Shqiptar". Fq. 106. LibrariumHaemus, Bukuresht, 2008

gojore , pa ndonjë traditë të shkruar. Kjo duket e dokumentuarmë së miri në traditën muzikore fetare të italo-shqiptarëve, që kanë ruajtur lidhjen me ortodoksinë shqiptare".[128]*)*

Edhe gjate rilindjes evropiane mes shekujve XIV-XVI, si dhe në periudhën e klasicizmit dhe romantizmit shumë shqiptarë u morën me muzikë. Këta autorë veprimtarinë e tyre krijuese e zhvilluan jashtë atdheut të kushtëzuar nga pushtimi i tejzgjatur otoman. Mes tyre gjatë shek XVI dallohet krijimi i Gjergj Danush Lapacaja ***"Antifonari"*** (1532) e cila është prezente në aktivitetin e klishës katolike edhe në ditët e sotme.

Në periudhën e romantizmit gjat shek. të XIX vecohet krijimtaria vokale e Vladimir Gjergj Kastriotit (1820-1890), i cili jetoi në rusi dhe kompozoi disa Kantata, si dhe krijimtaria vokale e kompozitorit me origjinë nga Korca Harallamb Kristo Koci që jetoi në Odesë dhe mendohet se ka kompozuar operën "***Skënderbeu"***(1890) dhe një himn për Shqipërinë.

Fillimet e muzikës së kultivuar shqiptare lidhen me zhvillimet gjithëkulturore gjatë periudhës së rilindjes kombëtare. Bazë e zhvillimeve muzikore ishte lëvrimi i këngës e cila i parapriu zhvillimit të muzikës vokale e vecmas asaj për kor.
Kënga e rilindjes pati dy drejtime zhvillimore: drejtimin patriotik dhe drejtimin liriko-erotik. Mes dy drejtimeve prioritet si krijim e përhapje më të madhe pati kënga e drejtimit patriotik, e cila paraqet dhe interes e rëndësi të veçantë në zhvillimin e muzikës vokalo-korale të harkut kohor që përfshin rilindjen dhe pavarësinë.

Pavarësisht se provat e para krijuese ishin në formën e përshtatjeve të krijimeve të poetëve shqiptarë melodive të ndryshme euroballkanike, ato duke u kënduar nga populli e duke u transmetuar gojë më gojë, me kohë fituan karakteristika e intonacione shqiptare. Kënga patriotike e periudhës së rilindjes e pavarësisë gjat zhvillimeve të saj, krijoi lidhje të ngushta me muzikën popullore duke arritur që të performojë qartësi identitare. Prej tyre morën përhapje të madhe këngët: "***Himni i flamurit", "O trima luftëtarë", "Për mëmëdhenë", "Të gjithë ne o djemë", "Më thërret nderi", "Malli i atdheut", "Vlora-Vlora"*** etj, të cilat edhe në ditët tona janë pjesë aktive e repertorit të koreve shqiptare. Faktor i rëndësishëm për përhapjen e propagandimin e këngëve patriotike u bë aktiviteti i grupeve korale që funksionuan pranë shoqërive e klubeve patriotike. Mes tyre u shquan klubet dhe shoqëritë patriotiko – kulturore ***"Liria", "Përparimi","Shoqëria e arteve të bukura", "Agroni", "Rinia korçare"*** etj, në qytetin e Korçës, ***"Bogdani", "Vllaznia"*** etj, në Shkodër, ***"Afërdita"*** ,***"Lahuta", "Klubi i intelektualëve"*** etj, në Elbasan, ***"Vëllazëria"*** në Durrës, ***"Labëria"*** në Vlorë, ***"Drita"*** , ***"Vëllazëria"*** e ***"Studenti"*** në Gjirokastër etj.

Pas pavarësisë e deri në mbarim të luftës së dytë botërore u formuan disa formacione korale të cilat gjallëruan jetën artistike e aritën të krijojnë një traditë të shëndoshë të artit të këndimit koral në vendin tonë. Mes tyre dallohet aktiviteti koncertal i korit ***"Lira"*** (1920) , drejtuar nga Thoma Nasi, Mihal Ciko, Sotir Kozmo e Kristo Kono.

Në vitin 1932 pranë Kishës Katedrale në Shkodër, themelohet kori ***"Schuola Cantorum"***, nismëtar i së cilës ishte Dom Mikel Koliqi i cili arriti që të krijojë një

[128]) Ferrari Giuseppe:"L'Albania e la musica liturgica bizantina".fq.15.Palermo 1978.

repertor të gjerë koral kryesisht religjioz dhe kori njëgjinor i shkollës normale femërore ***"Naim Frashëri"*** i drejtuar nga soprano Jorgjia Filce (Truja) si dhe kori miks i Kishës Ortodokse në Tiranë. Gjatë viteve të luftës antifashiste pranë Radio Tiranës funksionoi kori i burrave nën drejtimin e këngëtarit Mihail Ciko, i cili e drejton atë deri ne vitin 1947. Gjatë luftës më 1942 në ilegalitet nën drejtimin e Gaqo Avrazit, u formua bërthama e korit e cila u bë bazë e korit të ushtrisë pas çlirimit të vendit si dhe ***"Kori i rinisë antifashiste"*** i cili u formua më 25 korrik 1944 në Lavdar të Oparit në drejtimin e dirigjentit Kostandin Trako. Pas luftës së dytë botërore në Shqipëri e Kosovë u ngritën shumë formacione korale të cilat luajtën rol të rëndësishëm në jetën muzikore e ndër kohë faktorizuan në zhvillimin e shumimin e krijimtarisë vokalo-korale me frymë popullore e shprehje kombëtare.
Mes formacioneve korale u shquan "Kori i Filarmonisë shqiptare" (1949) e më pas i TKOB, " Kori i Ansamblit të Ushtrisë popullore" (1944). "Kori i AKKVP (1957)", "Kori i ILA"(1962), "Kori i Liceut Artistik J.Misja 1963" , "Pax Dei (1993)", "Rozafa Expression (1999)", "Ëngjëjt e vegjël" (2001) , "Nene Tereza'si dhe shumë formacione korale të rretheve Korcë, Shkodër, "Kori i Burrave" në Gjakovë, "Kori i Univesitetit të Prishtinës (1970), "Colegium Cantorum" i RTK (1967), "Kori i Filarmonisë së Kosovës" (1980) etj.

Zhvillimi i muzikës vokale shqiptare e në veçanti ajo korale, kaloi përmes tre etapave:

Etapa e parë - përfaqësohet nga lëvrimi i këngës së kultivuar patriotike të rilindjes e pavarësisë, dhe nis që nga Lidhja e Prizrenit (1878) e deri në mesin e viteve 20-të të shekullit të kaluar.

Etapa e dytë - përfaqësohet nga lëvrimi i formave të zhvilluara korale si përpunimeve të këngëve popullore, rapsodive korale, suitave korale etj, që nis nga fundi i viteve 20-të e në vazhdim.

Etapa e tretë - përfaqësohet nga lëvrimi i formave koncertale korale, skenike e operistike dhe zhvillimin më të madh e pati pas çlirimit të vendit e gjatë gjysmës së dytë të shekullit të kaluar.

Nga dy drejtimet që pati lëvrimi i këngës së periudhës së rilindjes e pavarësisë, kënga qytetare e drejtimit liriko – erotik, i priu zhvillimit të romancës vokale e në vazhdim formave vokalo – koncertale si aria, arioza etj, ndërsa drejtimi tjetër ai hymnizues – marcial i priu lëvrimit të këngës korale masive me karakter mobilizues e agjitativ si dhe formave të mëdha vokalo – koralo – skenike koncertale e operistike. Muzika vokalo-korale profesioniste nisur me Kristo Konon e në vazhdim, erdhi e u zhvillua në lidhje të ngushta me muzikën popullore tradicionale. Veprat e para vokalo-korale të muzikës profesioniste, të mbështetura ndërgjegjësisht në muzikën popullore i hapën rrugë lëvrimit të muzikës vokalo-korale me frymë popullore e shprehje kombëtare. Ky zhvillim faktorizoi identitetin kombëtar në muzikën tonë në përgjithësi e në atë vokalo-korale në vecanti. E mbështetur dhe frymëzuar prej rrënjëve popullore e kombëtare, muzika profesioniste shqiptare fitoi dallueshmërinë nga kulturat e popujve të tjerë. Mbi këtë zhvillim sidomos në periudhën e pasluftës së dytë botërore, Prof. Zadeja nënvizon: *"...muzika e kompozitorëve tanë, që në fillimet e formimit "profesional" të saj, sintetizon dukuritë e artit popullor të lidhura me artin progresiv të shekullit të XX në atë lartësi profesionale siç ndodhi në Evropë"* [129]*)*

[129]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 45. Ufo university press. Tiranë, 1997.

Përfaqësimit të identitetit kombëtar si potencial i traditës së kulturës shqiptare të këndimit në grup, prej shekujsh i ka prirë forma e këndimit kolektiv popullor Iso Polifonia. Kjo mënyrë vokale e të kënduarit gjatë rrugëtimit shekullor duke u transmetuar gojë më gojë e brez pas brezi, ka ardhur deri në ditët tona duke ruajtur pandryshueshmërinë e formacionit shumë zërësh, strukturën arkitekturore, vlerat artistike e qartësinë identitare. E krijuar dhe praktikuar në mjediset e familjes fshatare dhe qytetare të jugut të vendit, në kohët e reja është ngjitur plot autoritet në skenat muzikore të vendit e më gjërë, krahas si vlerë kualitative e trashëgimisë shpirtërore mbarë kombëtare, dhe si vlerë e çmuar artistike.

Këndimi popullor isopolifonik është forma më autentike prej ku mori zhvillim arti vokalo-koral i cilli përmes mbështetjes në këndimin popullor fitoi vërtetësinë e qartësinë identitare. Mbi rëndësinë e kësaj vlere muzikologu Zejadin Ismajli artikulon:*"...folklori për një komb është identiteti i tij, një lloj kartë-vizite, me çka dallohet nga popujt e tjerë."*[130])

Shfrytëzimi i folklorit në krijimtarinë muzikore të kultivuar përbën prioritetin më përfaqësues në muzikën shqiptare. Format dhe rrugët e shfrytëzimit të muzikës popullore janë të shumëllojshme. Mes tyre prof.Zadeja përcakton si më poshtë: *"Krijimtaria muzikore, foklori, është shfrytëzuar në mënyrat më të ndryshme, duke filluar nga metoda e citimit,, e përpunuar sipas individualitetit krijues të kompozitorit. Në shumë raste burimi novator modalo-harmonik i krijimtarisë popullore ,ka ruajtur rëndësinë e vet, ashtu si dhe elemntet e tjera si begatia e figuracioneve melodike, larmia ritmike, ngjyrat instrumentale, etj, kur flasim për këto arritje, duhet të kuptojmë në mënyrën më të ndërgjegjshme se në këto raste nuk kemi të bëjmë aspak me ndërhyrje primitive etnografike, sikur se nuk kemi pse të largohemideri atje me ndërhyrjen tonë, ku humbasim të gjitha shenjat e foklorit* ". [131])

Një aspekt i rëndësishëm i shfrytëzimit të folklorit, janë përpunimet, harmonizimet e këngëve popullore për formacione të ndryshme korale si dhe krijimet në stil popullor.Me përpunimin e këngëve popullore për kor, janë marrë shumë nga kompozitorët shqiptarë. Interesi për mardhënie mes folklorit dhe muzikës së kultivuar në përgjithësi, e në rastin tonë të asaj vokalo -korale, gjen shprehje sidomos në krijimtarinë e kompozitorëve të periudhës së pas luftës së Dytë Botërore. Në këtë kuadër përpunimi i këngës popullore shihej si një formë bazë për shprehje kombëtare në muzikën e kultivuar profesioniste. Mbi këtë problem muzikologu Albert Paparisto nënvizon:

"Hapi i parë në krijimin e një muzike kombëtare ka qenë përpunimi ose përdorimi i këngës, i melodisë popullore. Vlerat e një pune të tillë duken në faktin se kompozitorët, kush më pak e kush më shumë, e kanë bërë këtë përpunim duke u nisur ja vetëm nga qëllimi i pasurimit teknik, por duke përcaktuar edhe një kënd vështrimi e duke krijuar nga materiali i vjetër folkloristik emocione të reja." [132])

---

[130]) Ismaili Zejadin :"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë".fq.215,|Kumanovë,2006

[131]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 32. Ufo university press. Tiranë, 1997.

[132]) Paparisto Albert: "Tradita kombëtare dhe roli i saj në krijimtarinë tonë" Gazeta "Drita" . fq. 5. dt. 8 Nëntor 1970.

Përëpunimi dhe harmonizimi i këngëve popullore për kor, përfaqëson një etapë të rëndësishme zhvillimore në kijimtarinë e kultivuar muzikore shqiptare e në veçanti në atë vokalo-korale. Përmes lëvrimit të kësaj forme iu hap rrugë lëvrimit të gjinive të mëdha vokale skenike e më gjerë.Pavarësisht termit, përpunimi e harmonizimi, nënkupton një krijim pothuaj të ri. Në vlerësim të përpunimit si formë e marrdhënieve me folklorin, kompozitori Tonin Harapi shkruan:

"Përpunimi është një vepër e re, pavarësisht se burimi fillestar është marrë nga populli: prandaj atë duhet t'a dalloujë një ndërtim arkitektonik, një formë e qartë e cila përcjeel mendimin nga një etapë në tjetrën, i jep rrugë dhe i krijon kurbacionin e nevojshëm emocionit dhe nervit të brendshëm. Këtu rol të veçantë luan mjeshtëria artistike , mprehtësia dhe shija e kompozitorit."[133]*)*

Në praktikën krijuese të kompozitorëve shqiptarë kemi me dhjetëra shembuj përpunimesh apo harmonizimesh të këngëve popullore për kor të cilat krahas tërësisë tingëllimore popullore, përfaqësojnë arritje artistike të një cilësie të lartë. Mes tyre vecohen përpunimet e harmonizimet për kor të K.Trakos, C.Zadesë,T.Harapit, Gj. Simonit, M.Vakos, L.Antonit, M.Kacinarit, R.Dhomit etj.

Përpunimi e harmonizimi i këngëve popullore për kor i priu zhvillimeve të gjinive e formave koncertale vokalo-koralo skenike e sidomos lëvrimit të operës. Nga provat paraoperistike dallohen veprat vokalo korale "Borova" dhe "Labëria" të Konos, "Atdheu im" e Trakos, "Dasmën shkodrane" dhe "Dritë mbi Shqipëri" të Jakovës, "Shqipëri tokë e rëndë" dhe "Poemë për tokën" të Zadesë, "Kënga e maleve" e Harapit etj, si dhe veprat dramatike vokalo skenike "Juda Makabe" dhe "Shqipëtaria e qytetënueme" të At Martin Gjokës, "Rozafa" , "Rrethimi i Shkodrës" e "Ruba e kuqe" të Dom Mikel Koliqit, "Juda Makabej" "Dasma Shkodrane". "Dritë mbi Shpipëri" të Prenk Jakovës etj. Këto forma i hapën rrugë lëvrimit të operës kombëtare e cila pavarësisht se erdhi e u zhvillua më von se ato të kulturave muzikore mbarë evropiane, që në shfaqjen e parë të saj u pa e mbështetur fort në rrënjët e trashëgimisë popullore kombëtare.

Opera shqiptare nis rrugën e zhvillimit gjatë gjysmës së dytë të shekullit të kaluar. Para kësaj periudhe, u bënë përpjekje nga kompozitorë shqiptarë jashtë atdheut për të krijuar opera, përpjekje nga të cilat nuk arriti ndonjë prej tyre të shohi dritën e skenës. Mes tyre vecohen përpjekjet e Lec Kurtit në realizimin e dy operave "Luiza diskarpentier" (1915) dhe "Arbëreshja"(1916).

Opera e parë shqiptare me tipare e karakteristika thellësisht kombëtare "Mrika" e Prenk Jakovës u ngjit në skenë në vitin 1958 duke i hapur rugë lëvrimit intensiv të operës kombëtare mbarëshqiptare. Kështu në harkun kohor 1958-1990 u realizuan shumë opera mes të cilave "Mrika" dhe "Skënderbeu" të P.Jakovës, "Lulja e kujtimit" e K.Konos, "Heroina" e V.Novës, "Pranvera" e T. Daisë,"Komisari" e N.Zoraqit, "Zgjimi" e T.Harapit", "Toka jonë" e P.Gacit","Goca e Kacanikut" e R.Dhomit etj.

Opera kombëtare shqiptare erdhi e u zhvillua e lidhur ngushtësisht në marëdhënje me muzikën popullore. Përëmes këtij drejtimi u zhvilluan dhe operat kombëtare të shumë kulturave muzikore gjat shekullit të XIX. Parë nga ky këndvështrim mund të arsyetojmë se arti operistik kombëtar shqiptar u zhvillua duke ecur nëpër rrugën që kaloi mbarë operistika botërore.

---

[133]) Kalemi Ll. Spiro: "Tonin Harapi", SH.B. "Gjergj Fishta". Fq.242.Tiranë 2003.

Operistika botërore e orientoi operën tonë drejt lidhjeve të ngushta me muzikën popullore tradicionale. Kështu mund që të artikulojmë se kombëtaria ka bashkëjetuar me ndërkombëtaren. Bashkëjetesa mes tyre është një fenomen universal që karakterizon zhvillimin historik të operistikës botërore. Në këtë marrdhenie ato kanë dhënë e kanë marrë nga njera tjetra duke rruajtur përkatësinë kombëtare. Mbi marrdhëniet mes kombëtares e ndërkombëtares në muzikë, Zadeja nënviozon:*"...kur flasim për marrdhëniet e kombëtares dhe ndërkombëtares në art, nënkuptojmë lidhjet organike midis këyre dy prirjeve,të cilat, edhe pse të ndryshme, në dukje si të ndara,lidhen midis tyre"*[134]), e në vazhdim të arsyetimit të tij mbi rëndësinë e marëdhenjeve mes kombëtares e ndërkombëtares, në librin e tij ***"Vetparja e procesit"*** vijon:*"...çdo element i një kulture të caktuar kombëtare ka vlera ndërkombëtare dhe ka rëndësi të përgjithshme lur ajo kalon kufijtë e kombëtares. Nga ky vlerësim, kombëtarja, brënda këtij procesi, organizon, ndihmon ndërkombëtaren, e bën atë të një rëndësie botërore*" [135])

Pjesë e rëndësisë së vecantë në strukturën e dramaturgjinë se operës, janë skenat masive të cilat përfaqësohen nga kori e koralet. Në operën kombëtare shqiptare skenat masive (Koralet), janë ndër përbërësit më të rëndësishëm të dramaturgjisë së saj, e përmes tyre shfaqen dendur e qartë karakteristikat kombëtare. Marrdhëniet me folklorin në koralet e operave shqiptare, janë të shprehura përmes citimit, përpunimit, harmonizimit e zhvillimit të thelluar të lëndës folklorike si dhe përmes krijimeve origjinale në stil popullor të cilat përmbajnë elementë përfaqësues të sintaksës së këngëve folklorike. Lënda folklorike përgjithësisht është e përzgjedhur nga muzika popullore e teritoreve krahinore ku zhvillohen ngarjet që përcjell subjekti veprës. Përkatësia territoriale e lëndës muzikore me veprimin skenik krahas unitetit mes muizkës me subjektin ndikon parësisht në fuzionimin popullor e kombëtar të veprës. Kështu melosi krahinor i zhvilluar, përpunuar e pasuruar me elementë simfonizues, ka ndikuar në realizime cilësisht të arrira artistikisht në koralet e operës tonë kombëtare.

Mes realizimeve të shumta që përcjellin frymë popullore e shprehje thellësisht kombëtare vecohen koralet: "Koralja e Cucave"(akti I) dhe "Kori i malësorëve" (akti II) nga opera "Mrika; "Po agon ditë e re"dhe "Kori i robinave" (Akti I tabllo e I),"Kori i luftëtarëve" (Akti I tabllo e II),"Lule jemi, lule mbajmë në duar"(Akti II tabllo IV) nga opera "Skënderbeu" të Prenk Jakovës; "Prap armiku po na sulet"(Akti II tabllo III) dhe "Të lumtë moj Pafikë"(Akti II tabllo III) nga opera "Goca e Kacanikut" e Rauf Dhomit; "Vallja e tapive"(Akti III), Kori i rapsodëve "Bjen Lahuta"(Akti III) nga opera "Toka jonë" e Pjetër Gacit; Kori i fshatarëve "Jeta jonë, brenga jonë" (Akti I tabllo III), "Jeta jonë lufta jonë" (Akti I tabllo III), "Cupë shqiptare" (Akti II tabllo VII), "Kush na fyen kush na mundon" (Tabllo X) nga opera "Zgjimi" e Tonin Harapit; "Duam bukë për shtëpitë, po na vdesin qilimijtë" dhe "U mbuh lëmi plot me gjak" nga opera "Komisari" e Nikolla Zoraqit etj.

Në koralet e operave ***"Mrika"***, ***"Skënderbeu"***, ***"Toka jonë"***, ***"Goca e Kaçanikut"*** etj, ku ngjarjet që përcjell subjekti janë të vendosura në teritoret e veriut të vendit, dallojnë karakteristika tingullore nga melosi i këngëve dhe valleve krahinore të Veriut. Ndërsa në koralet e operave ***"Komisari"*** dhe ***"Zgjimi"*** ku ngjarjet janë vendosur në Jugun e Shqipërisë, mbizotërojnë tingëllime nga muzika popullore e Shqipërisë jug- lindore e jug - perëndimore të cilat përfaqësohen gjërësisht përmes këngëve isopolifonike të dialektit

[134]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 53. Ufo university press. Tiranë, 1997.
[135]) Po aty. Fq. 54.

lab e tosk. Koralet e operave shqiptare krahas që vijnë të zhvilluara në marrdhënie me folklorin fshatar, shfaqen dhe në lidhje të ngushta me këngën tradicionale qytetare, këngën patriotike të periudhës së rilindjes e pavarësisë e atë të periudhës së luftës nacional çlirimtare. Kështu, te opera ***"Lulja e kujtimit"*** e K.Konos ***"Heroina"*** e V.Novës, ***"Vjeshtë me stuhi"*** e "***Maleve për liri"***, të Dh.Lekës, ***"Komisari"*** e N.Zoraqit dhe ***"Zgjimi"*** e T.Harapit etj., ndihet ndikimi i këngëve patriotike e të luftës nacional çlirimtare në shumë prej numrave koralë, ndërsa kënga qytetare gjen shtrirje të gjerë në operetën ***"Karnavalet"*** e Avni Mulës ku krahas numrave koralë në shumë numra muzikorë solistikë dallohen citime të plota të këngëve qytetare korcare. Këndimi koral shqiptar gjatë rrugës së formimit të tij, erdhi i zhvilluar si vazhdim i traditës shekullore të shqiptarëve në muzikën vokale nisur nga periudha ilire, mesjeta e rilindja, e në vazhdim në fillimin e shekullit XX, kur nisin e hidhen bazat e muzikës së kultivuar artistike kombëtare, zhvillohet në lidhje të ngushta me muzikën vokale popullore të traditës. Përmes mbështetjes në gjithësinë meloritmike e karakteristikave sintaksore më përfaqësuese të muzikës popullore, arti i këndimit koral shqiptar formoi tipare të dallueshme e qartësi identitare kombëtare. Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare erdhën e u performuan përmes shumë formave të marrdhënjeve me folklorin nga të cilat proritet faktorizues, janë citimet, përpunimet e harmonizimet e muzkës popullore vokale e krijimet në stil popullor.

Tradita popullore e këndimit vokal kolektiv, isopolifonia labe e toske, krahas dhe stileve të tjera vokale të muzikës popullore gjithëshqiptare, janë rrënjët prej nga u ushqye mirërritja e shëndetëshme e këndimit koral shqiptar si një kulturë e re me tipare të qarta kombëtare. Këndimi vokal popullor në grup krahasuar me këndimin koral të kultivuar i ngjajnë binjakëve që vështirë të mund të gjesh dallime mes tyre. Marrdhënia mes muzikës vokale popullore me këndimin koral të kultivuar i ngjajnë një aliazhi ku lënda e parë faktorizon bashkëjetesën në harmoni mes tyre. Vlera e këtij raporti është kontributi më i rëndësishëm në formimin e kulturës muzikore kombëtare shqiptare.

Për rëndësinë dhe vlerën e orientimit përmes muzikës popullore si faktor për formimin e fytyrës kombëtare në muzikën shqiptare , muzikologu shqiptar nga Kumanova Zejadin Ismaili në librin e tij ***"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë"***nënvizon:*"Vepra mund të shkëlqejë vetëm nëse identifikohet përmes karakterit popullor kombëtar, sepse atë më mirë e njeh dhe e përjeton çdo krijues. Muzika (kënga) popullore është burim shpirtëror i një kombi, që gurgullon si ujvarë e kthjellët mali dhe që përkon me thirrmat e jehonës së grykave të shkëmbinjve të atdheut, zëra këta që që gjatë tërë jetës e shoqërojnë njeriun. Për këtë krijuesi duhet të ketë ndjenja ndijimi, intuitë dhe aftësi akceptuese për të shquar atë që është më pragmatike, për të nxjerrë më të rëndësishmen." [136])*

Krahas sa më lartë, shtojmë se ndikimi i folklorit gjen shprehje gjerësisht dhe në shumë krijime të tjera vokale, vokalo-skenike e operistike shqiptare. Kompozitorët tanë rmes krijimtarisë vokalo-korale të mbështetur në muzikën vokale popullore, kanë dhënë shembullin më të vyer në shërbim të kulturës muzikore shqiptare.

Mscr. Suzana Turku
Dirigjente
"Artiste e merituar"

[136] **)** Ismailki Zejadin :"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë".fq.63.Kumanovë, 2006

"…folklore has been and remains the teacher of professional artists"[137]

Çesk Zadeja

"MUSICAL FOLK AND OPERA ALBANIAN MUSIC"
(Albanian choral singing and its folkloristic and national roots)

The macro thesis "**MUSICAL FOLK AND OPERA ALBANIAN MUSIC" (Albanian choral singing and its folkloristic and national roots)** developed for the third cycle of Doctoral Studies, attempts to cover an expressive modulation in verse chorus form problems, which develop through folkloristic and national roots. We cannot assert national features and phenomena of Albanian vocal choral music, without analyzing the development it took by the traditional folk music as well as the relation they have.

World experiences in constituting national authenticity of musical creativity in national schools, testify categorically that reliance on most representative folk creativity, is fundamental in national creativity.

In the international musical framework, national musical cultures harmoniously coexist together, despite differentiations which come as a result of the specific traditional peculiarities each nation has.

The variety and the melodic, structural and timbre distinction that is conveyed through listening world music today, comes exactly through ethnic characteristics of national musical cultures, which are expressed in their relation with traditional folk music.

Given the fact that choral singing has been and still is in the focus of my artistic career preoccupations and as well the subject of my contribute to the vocal choral concert activities of the Albanian music, I feel the duty to deal not only with the artistic spectrum but also with the scientific work through theoretical submissions and generalizations on vocal art on Albanian choral singing, in all its presentations, from the simplest work to the major concert and operatic works.

The aim of the study is to observe and indicate that the Albanian choral singing evolved through the sustain in its national folk music roots. Through its close connections with folk music, Albanian cultivated choral singing won popular spirit and national expression, performing an intelligible national identity.

The material composing the paper is collected from different fonts such as: NTOB (National Theater of Opera and Ballet) archive, UA, the editorial board of musical programs of RT and ART, publications, monographs, scientific publications of the Institute of Folk Culture IFC, music criticism, musicological works, sound archives of FM in UA, CD, manuscripts, etc …

In the realization of this paper have been used different methods. Most easily recognizable are analysis, comparisons, examples, notifies, illustrations, scans, conclusions, etc…

The paper is organized in four chapters which are followed by various subdivisions dealing with the problems encountered in each one of the chapters.

---

[137]) Zadeja, Çesk "Vetparja e proçesit" .p.22 Tiranë, 1997

The first chapter *"The world history of group singing"* includes data from the constitution, establishment and development of choral singing, as one of the most common forms of musical expression.

Choral singing has gone through a lot of changes to achieve its actual stage of development, it has gone through a long journey for thousands of years, and in different historical periods of the human society, has had various forms and functions in the collective life of the primitive society, in the slave owning society, in medieval time, during renaissance to the present day.

Beside magical songs (religious) and those of labor which are also the oldest songs, man began to sing and dance in a collective form (in group) also songs with an epical or lyrical nature. This songs with a limited interval ambitus , in later times expanded their intonation space, founding in this way the system of musical scales, from the diatonic to the tri tonic, tetra tonic, pentatonic , etc reaching this way the extension of melodies till the octatonic from where starts the sensitivity of tonal development. Thus, the creations of musical scales gave place for a more extended and complete musical thinking, compared to previous developments.

Beside monotonic character songs, in later periods in primitive society music, appeared spontaneously even polyphonic singing, firstly dual singing than with three vocal singing, with four, etc. In the very first moments the polyphonic singing appears in this two forms **"Bordune"** and **"Heterophony"**.

The polyphonic method of singing "Heterophony" is still present in Albanian folk music, in such areas such as Tetov, Gostivar, Kwrçov and Macedonia's Albanians'.

In slave owning societies, the art of music was divided in, the music cultivated by the slave owners and the music that belonged to the wide spread popular class and slaves.

Musical works, were adapted to fulfill the musical taste of the ruling class.

This songs had a glorifying and solemn character, and where usually sang in groups. Choral singing played a significant role in artistic manifestations. Its development was bounded even by their habit of living together in communities in residential centers.

In the Egyptian slave owning society, musical development enhanced in parallel with all the other developments. Among other forms of musical expression, choral music was the most important.

The wide range of choral parts expended reaching this way quartet, quintet and octave intervals. At this time Egyptians knew the pentatonic and chromatic scale. The Egyptian cultural development inspired even neighboring countries, influencing especially the culture of Ancient Greece. In Mesopotamian people, music was entirely related with church ceremonies.

Choral singing got a huge spread and as a consequence choral formations reached a larger number composed of 150 singers and musicians. So, choral song melodies expended in number as well as in range, including very often even three octaves.

Musical art in Ancient China, although archaic played a particular and significant role in the family, religious, political and governmental life. In courtyards and temples were played songs and hymns from musical choral groups, often associated with pantomimes.

Considering all forms of musical development, the one which prevails is the choral singing.

Choral singing had a great development even in Palestine, where evolved even the Jewish musical culture. From the Jewish music, we can mention the 150-th **Psalm of King David**, who in his yard held a great ensemble of 4000 priests , dived in 24 groups, leaded by 12 leaders, who had the duty to sing in church ceremonies held in temples.

Choral singing was know even by ancient Indians, where this chorals had usually a religious and spiritual character. This chorals were sang in groups, quietly and in restrained tempo.

Choral singing flourished and developed even in ancient Greece, between the VIII - IV Centuries B.C. As art, it is better understood through the works of **"Iliad "** and **"Odyssey"** of Homer. One of the choral singing raisers was Talet from Crete. But among the most popular authors in enriching, spreading and cultivating choral music we should mention: Simonides and Bacchylides from Ceos, as well as Pindarua from Thebes. Musical forms of choral singing in ancient Greece reaches the highest degree of development in both aspects, the melodic one as well as the interpretational one. Choirs at that time consisted of about 15 – 20 singers. Most common coral forms were: **"Ditirambo"** which was sang in honor of Dionysus. Beside "Ditirambo" even other forms of choral singing succeeded such as **Hymns**.

"Ditirambo" preceded the ancient Greek tragedy, and in its further development, along with its amusing lyrical character, it begins to take an epic narrative character. This way of singing interpreted through dramatic dialogue between choral group and leaders was called **"coryphaeus".**

In ancient Greece, along with the development of choral singing were set the grounds for a sound musical theory, which led to further musical developments.

The vocal forms of the art of singing, took a considerable growth during the Middle Ages. During this historical period, given the fact that music starts affecting people more than anything else, especially through choral singing and mass performance, choral singing takes a great importance. During this period developed also the **"Gregorian song".** During the Middle Ages, Pope Gregory the Great (540 -604), in Rome established the first school of choral singing **"Schuola Cantorum"** .

In this period we notice the development of polyphonic popular singing, **Madrigal**, **Kacia**, **Canon**, as well as ecclesiastical forms of singing such as the **Mass** and **Motet**. The development of polyphonic singing, categorized feminine voices in Soprano and Alt, while men voices in Tenor and Bass.

The one who we can detach for playing such a crucial role in polyphonic group singing at this period, is the French musician Philip de Witr (1291 - 1361), who worked in the famous church **Notre Dame de Paris**.

During the renaissance starting from the XIV century until the XVI century, vocal music relied on polyphonic music, where each voice developed its own melodic line following the contrapuntist rules , aligning it with other voices, reaching in this way a profound sound.

Among this vocal forms the one who took precedence was **"Madrigal"** usually composed for a trio or four voices. A significant achievement of renaissance was introducing folk language to the artistic creativity. During the renaissance polyphonic vocal choral singing was among the most extended and the favorite ones.

The most important representatives of vocal polyphony during the renaissance are, the Italian composer Giovanni Pier Luigi da Palestrina and Belgian composer Orlando di Lasso. Palestrina and Lasso composed many **"a cappella"** choirs. Palestrina is also famous for combining together vertical with horizontal music writing style.

During the XVI, XVII and XVIII centuries (1580-1740), even "Baroque" style had a great influence in music, developing so in three periods.

During these periods we see flourishing vocal and especially choral music. Baroque music brought a number of important achievements. We can associate the emergence of the first opera **"Daphne"** (1594) composed by the Italian composer Jacopo Peri (1561-1633), with this music style as well as the genial vocal choral polyphony creativity of J.S. Bach and G.F. Handel.

J.S. Bach despite the composer of 300 cantatas, 500 chorales with four voices, messes etc, is also a master of vocal polyphony and composer of such monumental works **"The well tempered Clavier", "Passions"** and **"Mass"** in h-moll. G.F.Handel despite many vocal choral works composed also many great oratorios and operas. Among them excel oratorios such as **"Judas Maccabeus", "Samson", "Hercules"** etc while from 40 operas he composed we can list **"Rinaldo", "Julius Caesar", "Xerxes"**. Bach and Handel creativity preceded and guided the development of choral art in classical and romantic opera during the XVIII and XIX centuries.

Classicism is that period that beside important developments in instrumental and orchestral music brought also developments in vocal music, especially opera. Although we have many vocal and operatic works during classicism, we can easily detach **"Requiem"** and Mozart masses, where choral singing plays a crucial role.

Ludwig van Beethoven is a well known classicism composer. He is the prompter of symphony, instrumental and chamber music but thanks to his geniality he managed to express himself even in vocal and scenic music with the opera **"Fidelio"** especially with the Ninth Symphony, where powerful chorales evolve in their dramaturgy.

Opera and ballet had also a significant development during the XIX century. In romantic opera along with the democratic character and dramaturgy, we recognize the development of massive scenes represented by the choir.

Operatic music creativity is closely related with folk music. Thanks to this interrelation we see the creation of national operas during the nineteenth century onwards. According to this relations, the musicologist Fatmir Hysi states: *"The establishment of European national music schools was the first act towards the aspiration that integrated national and popular concept and that was reflected in the fight for national unity and identity, for civilization and social development, for practical interest and popular perspective."*[138])

[138])Hysi, Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare. P. 46. Tiranë 1991

Links with popular music were more obvious in operatic creativity of those composers representatives of Russian, Greek, Polish, Hungarian, Norwegian, German, French and Italian national schools. A crucial role in composing national operas with national and popular influence played the group of five Russian composers Balakirev, Cui, Mussorgsky, Borodin and Korsakov. We can detach this operas for having a deep expression of national and popular elements during romanticism: **"Boris Godunov"** and **"Hovançina"** of Mussorgsky , **"The snow maiden"** and **"Sadko"** of Korsakov **"The Bartered Bride"** Smetana etc.

National romantic opera of the XIX century achieved its peak of discernment following the qualities and characteristics of folk music. Professor Çesk Zadeja, considering the interrelation of the composer with folk music and cultivated professional music in general states: "…*folklore has been and remains the teacher of professional artists."*[139]*)*

This close relation with folklore has affected the identity and the democratic expression of romantic opera. In chorales of world opera, especially that of the second half of the XIX century, prevail songs having folk traditions and popular cultures.

In the following periods during the XX century when flourished dozens of new trends and rhythms with an innovative sense, musical creativity didn't interrupt its relation with folk music, but they won new qualifications and expressions.

The eminent composer and ethnomusicologist of the XX century Bela Bartok, in one of his articles on the importance of supporting the creation of music with folk music wrote:

"*Creating based on folk songs, is one of the most difficult tasks, or otherwise not that simple as creating works with an original topic. We have to bear in mind that elaborating on a certain topic, is in itself a source of great difficulty…processing folk songs or just harmonizing them, requires a certain inspiration the same with the creation of a work written on a subject suggested by the composer."*[140]*)*

So, the art of group vocal singing, known as choral singing with its long history of developments starting from the antiquity, during the medieval period, renaissance, classicism and romanticism during the XVIII – XIX centuries, contributed in deepening the dramaturgical sense of world opera especially in the period of its intensive development, during the second half of the XIX century and ongoing when its relations with folk music appear to be denser and closer.

Chapters II,III,IV through a number of subdivisions highlight the historical development of Albanian choral singing and the problems raised during the formation of its national identity.

World tradition on choral singing culture orientated important developments and influenced significantly the establishment of musical cultures for those people who had a later musical development.

---

[139]) Zadeja, Çesk: Vetparja e procesit. UFO University press p. 22. Tiranë, 1997

[140]) Bartok, Bela "tri leksione mbi muzikën hungareze". Revista "Uj zenei szenie". No. 7-8, 1954

In this tradition found support even the Albanian choral singing art, which during the Renaissance when starts the development of patriotic songs serving as the initiative for the development of cultivated choral music, starts to progress.

Choral singing as form of artistic expression is the most common component of the Albanian musical tradition.

The song as the smallest unit of musical articulation appears to be the most preferred among other forms, in order to be practiced and interpreted in different units of collectivity.

Our ancestors Illyrians had a high degree of musical development. In this degree of development they were comparable with other nations. In relation to this phenomenon the musicologist Prof. Dr. Fatmir Hysi writes: *"Musical forms of the ancient Illyrian society have of course a considerable degree of cultivation because this was the Illyrian society, standing with dignity in front of the Greek and Roman society."*[141]*)*

In this centuries of culture of our nation, we can distinguish the figures of many musicians among other important figures. One of them Niket Dardani (340 - 414) known by the Christians as "Niketa i Remesianws" wrote many sacred vocal works such as the **"Te Deum Laudamus"** hymn , which has not lost its actuality and indicates choral singing long existence in this period of musical development in Albania.

Niket Dardani anthem fame echoed and was practiced in many churches of the world. As an appreciation of this work Prof. R. Sokoli will write: *"…without any fear it is the most famous hymn in church liturgy around the world. "*[142]*)*

During the Middle Ages, in the Byzantine empire excel the creative activity of the Albanian composer Jan Kukuzeli from Durrës. He is considered as the greatest reformer of Byzantine music. We can mention some of his vocal works: "Psalmi Biblik" No. 117, ***"Tropari i Hyjlindjes"***, ***"Kënga e Kerubinit"***, ***"Isoja e madhe Papadike" etc.*** In the theoretical sphere he established a new system of music writing, named **"Kukuselik system".**

Jan Kukuzeli cultivated many types of religious vocal music, leaving behind numerous full works. According to Prof. Ramadan Sokoli: *"Since the moment Jan Kukuzeli's talent was discovered, the prior of the monastery appointed him a beautiful cell near the small church of Archangel. Is this the place where this artist drew his methods, where established the music writing system, where created the most beautiful music plays. In this cell he lived and died in the second half of the XII century. Although he no longer lives, his fame is still alive."*[143]*)*

On the Albanian musical developments of this period based on folk music the researcher Giuseppe Ferrari highlights the fact that beside musical culture cultivated in Byzantine schools, in Albania we notice the existence of a form of religious singing with folk music elements inherited even these days. That's what he says*: "Orthodoxy Albanian has given*

---

[141])Hysi, Fatmir: Rredhat popullore të muzikës shqiptare. P. 39 Tirane 1991

[142]) Akil. M. Koci: "Vibracione te Shpirtit Shqiptar". P. 106 LibrariumHaemus, Bukuresht, 2006

[143])

a great contribute to the development of religious musical art in Byzantine world. But along with known music cultivated in Byzantine schools and beside genuine folk music of all kind, must have existed in the XII century Albania, for several centuries another form of religious music with folk elements, was transmitted orally without having a written form. This is perfectly documented in Italo- Albanians religious music traditions, maintaining the connection with the Albanian Orthodoxy." [144])

Even during the European Renaissance during the XIV-XV centuries, as well as during classicism, and romanticism many Albanians dedicated themselves to music. These authors were forced to conduct their artistic career abroad, due to the prolonged Ottoman occupation. Among them during the XVI century we must mention Gjergj Danush Lapacaja with his work **"Antifonari"** (1532), which is still part of the Catholic Church activities.

During Romanticism in the XIX century, we can especially distinguish the vocal creativity of Vladimir Gjergj Kastrioti (1820-1890), who lived in Russia, composer of several cantatas, along with the vocal creativity of Harallamb Kristo Koci from Korça, who lived in Odes and who is believed to have composed the **"Skanderbeg"** opera (1890) and a hymn for Albania.

Albanian cultivated music beginnings are closely related with the developments of the national renaissance. The basis of this musical development was the release of the song which preceded the development of vocal music along with choral one.

Renaissance song had two different motives: patriotic one and lyrical erotic. Between this two motives, the patriotic is the one which had more extension and an important role in the development of vocal choral music during the Renaissance and Independence period.

Although the first creations were in the form of arrangements made to Albanian poems and different Euro- Balkans melodies, sung time after time by people and transmitted orally, with the passing of time gained Albanian characteristics and intonations.
The patriotic song of the Renaissance and Independence period in its development created close relations with folk music, achieving this way the performance of clarity and identity. The most known songs were: **"Himni i flamurit", "O trima luftëtarë", "Për mëmëdhenë", "Të gjithë ne o djema", "Më thërret nderi", "Malli i atdheut", "Vlora- Vlora"** etc, which are even today active part of the Albanian choir repertoires. An important factor in developing patriotic songs was the activity of vocal groups performing for patriotic groups. Among them we can distinguish: **"Liria", "Përparimi","Shoqëria e arteve të bukura", "Agroni", "Rinia korçare"** etc, in Korça city, **"Bogdani", "Vllaznia"** etc, in Shkodër**, "Afërdita" ,"Lahuta", "Klubi i intelektualëve"** etc, in Elbasan, **"Vëllazëria"** in Durrës, **"Labëria"** in Vlora, **"Drita" , "Vëllazëria" and "Studenti"** in Gjirokastër etc.

After the independence till the end of second world war, were established several choral formations, which enlivened the artistic life and managed to create a sound choral singing

[144]) Ferrari Giuseppe: "L'Albania e la musica liturgica e bizantina". P. 15 Palermo 1978

tradition in our country. Between them stand the artistic performance of the choir **"Lira"** (1920) directed by Thoma Nasi, Mihal Ciko, Sotir Kozmo and Kristo Kono.

In 1932 was established the choir **"Schuola Cantorum"** in the Cathedral Church of Shkodra by Dom Mikel Koliqi who managed to create a wide choral repertoire mostly religious and the female choir of the female normal school **"Naim Frasheri"** directed by soprano "Jorgia Filce" (Truja) as well as the mixed choir of the Tirana Orthodox Church. During the Anti Fascist war, in Radio Tirana was established a man choir directed by Mihail Ciko until 1947. During the war, although illegally Gaqo Avrazi made possible the establishment of the nucleus of the choir which after the liberation served as the army choir as well as the **"Anti Fascist Youth Choir"** established on July 25, 1944 in Lavdar, Opar under the direction of the conductor Kostandin Trako. After the second world war, in Albania and Kosovo were established many choral formations, playing a crucial role in musical sphere and at the same time inspired many vocal choral creations having folk and national expressions.

Among these choral formation we can mention: "Albanian Philharmonic Choir" (1949) and than of NTOB , "National Army Ensemble Choir " (1944) AKKVP Choir (1957)", " ILA Choir"(1962), "Artistic Lice J. Misja Choir 1963" , "Pax Dei (1993)", "Rozafa Expression (1999)", "Young Angels" (2001), "Gjon Simoni"2002, "Nene Tereza"2009 as well as many other choral formations of Korça, Shkodra, Gjirokastra etc. In Kosovo there were other choral formations such as: "Albanian Committee Choir (1944)", "Men Choir" in Gjakova, "Prishtina Univeristy Choir" (1970), "Colegium Cantorum" of RTK (1967), "Kosovo Philharmonic Choir" (1980) etc.

Albanian vocal choral music is developed in three stages:
The first stage includes the cultivated patriotic, renaissance and independency music, beginning with Prizreni League (1878) until the middle 20's of the last century.
The second stage includes the development of choral singing itself by the processing of folk music, choral rhapsodies, coral suites etc, starting from the late 20's onwards.
The third stage includes the concert choral forms, operatic and scenic developed even more after the liberation of the country during the second half of the last century.

As we know during the renaissance and independence, song creativity had two different motives, was lyrical and erotic music creativity that led the development of romantic vocal forms and later of concert choral forms such as aria, arioso ,etc while the other plot, the lauded one, lead the massive choral songs as well as large vocal forms scenic, concert and operatic chorals.

Professional vocal choral music, started by Kristo Konon and others, had closely related development with traditional folk music. The first professional vocal choral works, with their conscious interrelation with folk music, lead to the development of vocal choral music with folk and national expressions. It was this development, that bounded our national music identity in general and especially the vocal choral singing.

Inspired and sustained by folk music, the Albanian professional music began to be distinguished by other nationalities music. According to this development and especially after the second world war Prof. Zadeja states: *"...our composers music since its "professional" formation, synthesizes the popular art phenomena with those of progressive art of the XX century, in a professional scale the same as in Europe."* [145])

For centuries Iso Polyphony has served as a representative of our national identity as a potential of the Albanian group singing culture tradition. This form of singing transmitted orally for generations is now part of the present, conserving the same polyphonic formation, structure, artistic values and clear identity. Established and practiced by the rural and urban families of the south of the country, is know performed with dignity in national scenes and beyond, considered as a qualitative value of the spiritual national and international heritage as well as a precious artistically value.

Popular iso polyphonic singing plays a crucial role in the development of vocal choral art, which thanks to the relation with folk music gained authenticity and identity. The musicologist Zejadin Ismajli expresses: *"... folklore is the identity of a nation, is a kind of business card, which differs from other nations."*[146])

Using folklore in the cultivated musical creativity is one of the Albanian music priorities. The use of folk music may differ as well as the way. Prof. Zadeja states as follows:

"Folklore as a form of music creativity has been used in many different ways, it has been cited or refined according to the composer's creative individuality. In many cases the innovative harmonic source of folk creativity, has played an important role, as well as other elements such as the abundance of melodic figurations, rhythmical variety, instrumental diversity, etc. This elements are not just a primitive ethnographic intervention given the fact that we don't have to go so far with our interventions, because we risk losing all the folkloristic elements."[147])

Other important elements of using folklore are arrangement, adaptation of folk songs for different choral formations as well as folk style creations. Many Albanian composers have used folk elements for choral compositions. Of a great interests to understand the relation of folklore with cultivated music especially with vocal choral one, is the study of the creativity of those composers of the period after World War Two. In this context, the arrangement of folk music was kind of an obligation to express national elements in professional cultivated music. For this problem, the musicologist Albert Paparisto added:

"The first step in creating national music was the arrangement and the use of folk music and melody. Its importance lays in the fact that composers more or less have done this arrangement not only bearing in mind technical enrichment but determining a new point of view, creating as a consequence new emotions from the folklore."[148])

Arrangement and adaptation of folk music for choral music, represents an important stage in the development of Albanian cultivated musical culture, especially of vocal choral singing. The development of this form opens the opportunities for further developments in other musical forms vocal and visual

---

[145]) Zadeja, Çesk: "Vetparja e procesit" p. 45 UFO University press Tiranë, 1997

[146]) Ismaili, Zejadin: "Reflekse muzikologjike dhe publicistike" p. 215 Kumanova, 2006

[147]) Zadeja, Çesk "Veprimtaria e procesit" p. 26. Ufo university press Tiranë, 1997

[148]) Paparisto, Albert: "Tradita kombëtare dhe roli i saj në krijimtarinë tonë" Gazeta "Drita" . p. 5. November, 8 1970.

Although the terminology used, arrangement and adaptation, mean a new creation. The composer Tonin Harapi giving his assessment on the arrangement as a form of the relation with folklore states: *"Arrangement is a new wok, although the basis is borrowed by people, that's why it must be recognized by an architectonic construction, a clear from which transmits clear ideas from one stage to the other, gives way and creates the necessary elasticity to inner emotions and nerves. At this point the composers mastery, insight and taste play a crucial role."*[149]*)*

In the Albanian creativity, we have numerous examples of arrangements and adaptations made to folk music for specific chorals, which do not only represent a sound entirety but also a high artistic quality. Between them we can distinguish some arrangements and adaptations made by K. Trako, Ç. Zadeja, M. Vako, Gj. Simoni, L. Antoni, M. Kacinari, R. Dhomi, etc.
The arrangement and adaptation of folklore for choral creativity led to the development of other concert forms such as scenically vocal choral and operas.
From pre operatic works we can mention some vocal choral works such as Borova" and "Labwria" of Kono, "Atdheu im" of Trako, "Dasma shkodrane" and "Dritw mbi Shqipwri" of Jakova, "Shqipwri tokw e rwndw" and "Poemw pwr tokwn" of Zadeja, "Kwnga e maleve" of Harapi etc, as well as dramatically vocal scenic plays such as "Judas Maccabeus" and "Shqipwtaria e qytetwnueme" of Father Martin Gjoka, "Rozafa" , "Rrethimi i Shkodrws" and "Ruba e kuqe" of Dom Mikel Koliqit, etc.
This forms led to the development of national opera, which although hade a later development compared to the European countries, since its first debut featured its relation with the national folkloristic elements.

The Albanian opera was developed during the second half of the last century. Before this period many Albanian composers living abroad attempted to compose operas but none of them succeeded to play them in a real scene. Among them we can distinguish Lec Kurti's attempts in realizing two operas "Luiza di Skarpentier" (1915) and "Arbereshja" (1916).
The first Albanian opera with very national features and characteristics, was "Mrika" of Prenk Jakova set on stage in 1958 leading so to an intensive development of Albanian national opera. In this way during 1958 – 1990 many operas were composed such as "Mrika", and "Skanderbeg" of P. Jakova, "Lulja e kujtimit" of K. Kono "Heroina" e V. Nova "Pranvera" of T. Daia, "Komisari" of N. Zoraqi "Zgjimi" of T. Harapi, "Toka jone" of P.Gaci, "Goca e Kacanikut" of R.Dhomi "Borana" and "Nena e Trimave" of A. Mula, "Maleve per liri" of Dh. Leka, etc.
Albanian national opera developed having a close relation with folk music. Following this example were developed other national operas of different musical cultures during the XIX century. According to this point of view we can say that Albanian national opera developed in the same way as other worldwide operas. It was this example that oriented our national opera towards a closer relationship with folk music. So, we must say that national opera has followed international example. Their coexistence is an universal phenomenon that characterizes the historical development of world opera. In this interrelationship they have shared form each other but always preserving their national identity.

---

[149] Kalemi Ll. Spiro: "Tonin Harapi", Publishing Hous. "Gjergj Fishta". P. 242.Tiranë 2003.

According to this interrelationship between national and international opera Prof. Zadeja states: *"... speaking about national and international relationship in art, we deduce an organic relation between the two of them, which although different, somehow separated from one another have a connection between them.")* [150]further elaborating his idea on the importance of this relations between national and international he continues on his book **"Vetparja e procesit"** saying: *"every single element of a certain national culture has international values and has a general importance when overpasses national boundaries. So according to this assessment, national elements of this process help organizing international, makes it of a global importance. "*[151]

Of an important role in the structure of operatic dramaturgy are massive scenes represented by the choir and chorals. In Albanian national opera, massive scenes (chorales) are the most important components of its dramaturgy, displaying in this way massively and clearly national characteristics. In the Albanian opera the relation with the folklore is expressed through quoting, arrangement, adaptation, and a large development of folkloric elements as well as through original creation in folkloric style which contains representative elements of folkloric songs syntax.

Folkloric elements are generally selected from provincial territories folk music where takes place the plot of the work. Territorial affiliation of musical unit with a scenic development serves not only for unifying music with subject but mostly for presenting the national and folkloric elements of the work. So the developed provincial (Melos), enriched and refined with symphonic elements has affected the realization of artistically qualitative chorals in our national opera.

Among many creations that convey popular music and deep national expressions, we can mention this chorals: "Koralia e Cucave"(Act I) and "Kori i malësorëve" (Act II) from opera "Mrika; "Po agon ditë e re"and "Kori i robinave" (Act I Tableau I),"Kori i luftëtarëve" (Act I Tableau II),"Lule jemi, lule mbajmë në duar"(Act II Tableau IV) from opera "Skanderbeg" of Prenk Jakova; "Prap armiku po na sulet"(Act II Tableau III) and "Të lumtë moj Pafikë"(Act II Tableau III) from opera "Goca e Kacanikut" of Rauf Dhomi; "Vallja e tapive"(Act III), Kori i rapsodëve "Bjen Lahuta"(Act III) from opera "Toka jonë" of Pjetër Gaci; Kori i fshatarëve "Jeta jonë, brenga jonë" (Act I Tableau III), "Jeta jonë lufta jonë" (Act I Tableau III), "Çupë shqiptare" (Act II Tableau VII), "Kush na fyen kush na mundon" (Tableau X) from opera "Zgjimi" of Tonin Harapi; "Duam bukë për shtëpitë, po na vdesin cilimijtë" and "U mbush lëmi plot me gjak" from opera "Komisari" of Nikolla Zoraqi etc.

From the chorales of the operas "**Mrika", "Skanderbeg", "Toka Jone", "Goca e Kaçanikut"** etc. where the subject takes place in the northern territories of the country we notice the melodic characteristics of the northern provinces songs and dances (Melos). While in the chorals of the operas **"Komisari"** and **"Zgjimi"** where events are located in southern Albania, we notice the predominance of those sounds typical for the Southeastern and Southwestern provinces of Albania, which are largely represented through isopolyphonic songs of Lab and Tosk Dialect.

---

[150]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". P. 53. Ufo university press. Tiranë, 1997.

[151]) Zadeja Çesk: "Vetparja e procesit". Fq. 54. Ufo university press. Tiranë, 1997.

Albanian opera chorales despite having a close relation with rustic folklore has also a close relation with traditional civic songs, patriotic songs of the Renaissance and Independence period as well as during the Anti Fascist war. So in operas such as **"Lulja e Kujtimit"** of K.Kono **"Heroina"** of V.Nova, **"Vjeshte me stuhi",** and **"Maleve per liri",** of DH. Leka, **"Komisari"** of N.Zoraqi and **"Zgjimi"** of T. Harapi, we can recognize the influence of patriotic songs as well as anti fascist war songs in many of the choral performances, while civic song is distinguishable in A. Mula operetta **"Karnavalet"** where along with choral performances we notice even full citation of civic songs from Korça.

Albanian choral singing through its history of development, appeared to be the continuing of the Albanian tradition on vocal singing since the Illyrian period, Middle Ages and Renaissance and until the beginning of XX century when it starts the establishment of the artistically cultivated national music in a close relation with traditional folk music.

Through its support by the melodious and rhythmical elements of the syntactical characteristics and representatives of folk music, Albanian choral art formed distinguishable characteristics and a clear national identity. Albanian Choral singing and its roots in national folk music is expressed in different ways such as citations, arrangements and adaptations of folk music as well as folk creations.

Our national tradition of group vocal singing, Lab and Tosk isopolyphony along with other forms of singing the folkloric music, are the basis of vocal choral singing in Albanian, making it a new culture with clear national features. The relation between folk vocal music and cultivated choral singing resembles an alloy where the raw material characterizes an harmonious coexistence between them. The importance of this relationship is of important value in the development of Albanian national music culture.

The Albanian musicologist from Kumanova Zejadin Ismaili, in his book **"Musicological and publicist reflexes"** on the importance and value of folkloristic roots in the establishment of national identity in Albanian musicology, states: *" A certain work can succeed only if identified through national folkloric character, because it is better known and enjoyed from the composer. Folk music (song) is the spiritual expression of a nation, as a clear mountain waterfall or as the echo of the sound of our canyons, sounds that accompany man during its entire life. For this reason the composer must have sensitive feelings, intuition and acceptance ability in order to recognize the most pragmatic in order to produce the most important. "*[152]*)*

Through vocal choral creativity based on folk music, our composers have given the most valuable example in the Albanian musical culture.

Mscr. Suzana Turku

[152]) Ismailki, Zejadin :"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë".p.63.Kumanovë, 2006

Bibliografia

1) Umberto Echo: ***"Si bëhet një punim diplome"***
SHB ***"Botime Përpjekja"*** Tiranë, 1997.

2) BarnetSylvan,BallancaPat,StubbsMarcia:***"ShkrimiAkademik"***
ISP. SHB ***"Dita",*** 2000.

3) Kennedy X.J., Kennedy M. Dorothy, Muth F. Maria:
"Udhërrëfyes i avancuar i shkrimit akademik"
SHBU ***"UFO Pres"*** Tiranë, 2009.

4) Giusepe Ferrari***:"L'Albania e la miusica liturgica bizantina"***

Palermo, 1978

5) Zejadin Ismaili: ***"Muzika nëpër shekuj"***

SHBA *"Vatra"* Shkup, 2000.

6) Zejadin Ismaili: ***"Reflekse muzikologjike dhe publicistikë"***,

Kumanovë, 2006.

7) Kandinski A., Orlova E.: ***"Ruskaja muzikalnaja literatura"*** *(Vëll.2.)*

ShB Muzikore-***"Leningrag"*** 1959.

8) Frid E., Sohov A.: ***"Ruskaja muzikalnaja literatura" (vëll. 2. kapitulli V-VI)***

SHB Muzikore***"Moskë"*** 1958.

9) Prof.Shupo Sokol Shupo: ***"Enciklopedia e muzikës shqiptare"****(Vëll. 1.)*

"ASMUS" Tiranë, 2002.

10) Prof.Gjon Simoni: ***"Simfonia e një jetë, Kardinal Mikel koliqi"***

"Laurenzia" Napoli, 2001.

11) Prof.Vako Milto: ***"Krijimtari korale"***,

SHB ***"FLESH"*** Tiranë, 2010.

12) Msr.Albert Papa: ***"Koralet te opera Mrika dhe Skënderbeu"****(Mikrotezë)*

UA-FM Tiranë ,2007.

13) Zhani Ciko: ***"Jeta mbaron, vepra vazhdon"***-Nikolla Zoraqi-

Shtypshkronja ***"Julvin 2"*** Tiranë, 2009.

14) Luigj Gurakuqi: ***"45 vjet TOB"***

ShB **"Orana"** Shkodër, 1999.

15) Boris Asafjev: ***Muzikalnaja forma kak proces***

16) Loro Sata: ***"Jan Kukuzeli"***. ***(Jeta-vepra)***

Tiranë, 2000.

17) Prof.Ramadan Sokoli: ***"Figura të ndritura"***

Tiranë, 1963.

18) Prof.Ramadan Sokoli: ***"Figura e Skëndërbeut në muzikë***"

SHB ***"8 Nentori"*** Tirane, I978.

19) Prof.Hamide Stringa: ***"Ëndrra dhe realitete"***,

SHB **"Toena"** Tiranë, 2006.

20) Prof.dr.Fatmir Hysi: ***"Rrjedha popullore të muzikës shqiptare"***,

SHBLU Tiranë, 1991.

21) Prof.dr.Fatmir Hysi: ***"Estetikë në tri pamje"***,

SHB ***"UEGEN"*** Tiranë, 2005.

22) Dr.Spiro Ll. Kalemi: ***"Tonin Harapi"*** ,

SHB ***"Gjergj Fishta"*** Tiranë, 2003.

23) Dr.Spiro Ll. Kalemi: ***"Prenkë Jakova"***,

SHB ***"Gjergj Fishta"*** Tiranë, 2006.

24) Grup autorësh: ***"Historia e muzikës shqiptare 2****"(Botimi 2)*

Tiranë ,1989.

25) Klement M. Kole: ***"Simfonizmi në Muzikën e Cesk Zadesë"***

Botim i ***A.SH.-QSAKA*** Tiranë, 2004.

26) Prof.Tonin Harapi: ***"Opera e parë dhe flladi i këngës së popullit"***,

Revista ***"Jeta e re"*** 20/12/1978.

27) Shaban Vani: ***"Kur dëgjojmë operën"***,

SHB ***"8 Nëntori"*** Tiranë ,1979.

28) Prof.Tonin Harapi: ***"Skena dhe ekrani"***,

Revist. nr.1, 181 Tiranë,

29) Albert Paparisto: ***"Mbi gjuhën muzikore të operës sonë"***

Revista ***"Nëntori"***,1979.

30) Ak.Prof.Cesk Zadeja*:* ***"Vetparja e procesit"***

UFO University press.Tirane ,1997.

31) Zamir Këlliçi, Agron A.Gashi:***"Zana dhe Pax Dei i saj"(****Monografi)*
OMBRA GVG, 2008

32) Prof.dr.Fatmir Hysi:*"****DY KOHE...dhe indetiteti evropian i Shqiptareve"***

SHB"***UEGEN"*** Tiranë, 2008.

33) Prof.Hamide Stringa:*"****Një jetë mbi tastierë"****(Monografi)*

34) Prof.dr.Msr.Akil Koci:**"*****Vibracione të shpirtit Shqiptar"*** *(Vëll.1.)*

"Librarium Haemus" Bukuresht,2008.

35) Ak.Prof.dr.Vaso S.Tole: ***"Foklori muzikor-Polifonia shqiptare"****(Vëll.1.)*

SHBLU Tirane, 1999.

36)) Dr.Spiro Shituni: **"*****Polifonia Labe"***
Tiranë, 1989.

37) Prof.dr. Beniamin Kruta:***"Polifonia dyzëreshe e Shqipërisë Jugore"***
Tiranë, 1989.

38) Prof.Ramadan Sokoli:***"KëngëPatriotike"***
Shtypshkronja e Dispencave. Tiranë, 1985.

39) Prof.Hamide Stringa: ***"Historia e Muzikës Botërore"*** *(Romantizmi)*
SHBLU Tiranë, 2001.

40) Grup autorësh: ***"Historia e Muzikës Shqiptare".*** *(Vëll.1.)*
SHBLSH Tiranë, 1983.

41) Msr.Bekim Ramadani:*"****Këngë të zgjedhura Korale"***

"Magnasken" Shkup, 2010

42) Msr.Bekim Ramadani: ***"Kush këndon keq s'mendon!"***

"Jugoreklam" Shkup, 2011

43) Zana Shuteriqi*:"****Muzika shqiptare e periudhave te rilindjes dhe të pavarësisë****"*

(Tezë dizertacioni)

Tiranë 1986

44) Prof.Dr. Vaso S.Tole:***"100 këngë,himne dhe marshe patriotike shqiptare"***
(Në kuadrin e 100 vjetorit të Pavarësisë së Shqipërisë)
QKMBM
Tiranë, 2012

45) Prof.Dr.Vaso S.Tole***:"Sazet,muzika me saze e shqipërisë së jugut"***

Tiranë 1998

46) Akademia e Shkencave R.P.S.SH.*(Instituti i Gjuhësisë dhe Letërsisë):*
"Historia e Letërsisë Shqiptare"
Shtypshkronja "Mihal Duri" Tiranë 1983

47) Prof.Sokol Shupo: **"*Folklori muzikor shqiptar"****(Vëll.II.)*
SHBLU. Tiranë,1997.
48) Dr.Rexhep Munishi: ***"Krijimtaria korale shqiptare në Jugosllavi"***
Prishtinë, 1988
49) Prof. Ramadan Sokoli: **"16 shekuj muzikë"**
Eurorilindja, Tiranë....
50) Prof. Dr. Akil Mark Koci: ***"Portrete të kompozitorëve shqiptarë***
në Jugosllavi"

Prishtinë, 1971
51) Sokoli Ramadan: ***"Figura të ndritura"***
Tiranë 1963
52) Giuseppe Ferrari: ***"L'Albania e la musica liturgica bizantina"***
Palermo, 1978
53) Marie Wortley-Montagu:
*"**Letters and Works"(***Letra XXXnga Adrianopoja,dt.1 Prill 1717, drejtuar abatit X)
London, 1861

54) F.C.Pouqueville:
"Voyage en Moree, a Constantinople,en Salbanie"
(pedant lesanecces 1798-1801)
Paris, 1805
55) Gaqo Avrazi: ***"Historiku i Ansamblit të artistik të UPSH"***
QKMBM, Tiranë, 2013
56) Zadeja Tonin:
"Jeta kulturore e shkodrës"(Mesi i shekullit XIX-Mesi shekullit XX)
Seria: MYSICA ALBANICA.Studime dhe Dokumente(II)
"ASMUS", 2006

Notizime

1) Prenk Jakova: ***Opera "Mrika" (Klavir)***
SHBLSH,Tiranë 1977
2) Prenk Jakova: ***Opera "Skenderbeu" (Klavir)***
SHBLSH, Tiranë 1977
3) Nikolla Zoraqi: ***Opera "Komisari"(Parti koral-dorëshkrim)***
4) Tonin Haraspi: ***Opera"Zgjimi"(Klavir)***
SHBLSH, Tiranë ?????
5) Rauf Dhomi: ***Opera "Goca e Kaçanikut"(Klavir)***
6) Pjetër Gaci: ***Opera "Toka Jonë" (Klavir-Dorëshkrim)***
7) Nikolla Zoraqi:***Baleti "Joniada"(Parti koral-dorëshkrim)***

TEZA : "FOLKLORI MUZIKOR DHE MUZIKA SKENIKE SHQIPTARE" (Këndimi koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare)

FUSHA DHE SPECIALITETI: Studime etnomuzikologjike, Muzika korale shqiptare.

ARGUMENTI: Arti i këndimit koral shqiptar dhe rrënjët e tij popullore e kombëtare është vazhdim i traditave muzikore shekullore të popullit tonë, nisur që nga periudha e kulturës ilire, mesjetës, rilindjes e deri në ditët tona. Ai është zhvilluar duke u mbështetur në traditat ndër-evropiane të shkollave muzikore kombëtare të gjysmës së dytë të shekullit të XIX-të, krijimtaria e të cilave është e lidhur ngushtë me kulturën muzikore popullore të popujve të tyre. Ndikim prioritar në formimin e tij me frymë popullore e qartësi identitare pati trashëgimia e pasur folklorike vokale e këndimit në grup. Formimi i dukurive popullore-kombëtare në këndimin e kultivuar koral shqiptar kaloi përmes disa proceseve. Mes tyre veçohen: përpunimet e muzikës vokale popullore për kor, harmonizimet, krijimet në stil popullor e citime të strukturave vokale popullore më përfaqësuese. Faktor i rëndësishëm, prej nga u orientua zhvillimi i këndimit koral të kultivuar, ka qenë mbështetja në kulturën e njohur popullore të këndimit në grup isopolifonik lab dhe tosk. Krahas këndimit popullor isopolifonik në grup të territoreve jugore të vendit, zhvillimi i këndimit koral, veçohet dhe për marrëdhënie ngushtësisht të afërta me muzikën vokale të territoreve veriore, qendrore e atyre në ish-Jugosllavi. Këndimi popullor në grup me veçoritë dhe karakteristikat e tij ka shtrirje të gjerë në muzikën vokalo-korale, koncertale e operistike shqiptare, duke faktorizuar në thellimin e frymës popullore e karakterit qartësisht kombëtar të këndimit koral të kultivuar. Karakteristikat modale, strukturat pentatonike, larmia melo-ritmike, njësitë polifonike et., si veçori dalluese të artit popullor të këndimit në grup, përbëjnë dukuri thellësisht të qarta në muzikën vokalo-korale të kultivuar shqiptare e duke i dhënë asaj qenësinë dentare kombëtare.

FJALË KYÇE : Kori, Opera, Përpunim, Harmonizim, Polifoni, Pentaton, Kadencë, Ambitus.

THESIS: "**MUSICAL FOLK AND OPERA ALBANIAN MUSIC"** (Albanian choral singing and its folkloristic and national roots)

FIELD & SPECIALTY: Etnomusicology studies, Albanian Choral Music

SUMMARY: Art of Albanian choral singing and its folk and national roots is the continuation of centuries-old musical traditions of our people, starting from the period of Illyrian, medieval and renaissance culture until nowadays. It is developed based on cross- European traditions of national musical schools of half part of 19th century, whose creativity is closely related with folk musical culture of their people. The rich folk vocal heritage of group singing had a priority influence in its formation with folk spirit and identity clarity. Formation of folk-national occurrence in cultivated Albanian choral singing passed through some processes. Among them: processing of folk vocal music for chorus, reconciliation, creations of folk style and citations of representative folk vocal structures. The main factor, from which it was oriented the development of cultivated choral singing, has been the support on the well known folk music of "lab" and "tosk" Iso-Polyphony group singing. Besides the folk Iso-Ploryphony group singing of southern part of the country, the development of choral singing can be separated also for the close relations with the vocal music of northern and central Albanian territories and those of former Yugoslavia. Folk group singing with its features and characteristics has a wide extension on vocal-choral, concert and opera Albanian music, by factoring in deepening the folk spirit and national character of cultivated choral singing. Modal characteristics, "pentatonic" structures, melo-rhythmic diversity, polyphonic unit, as a distinctive feature of folk art of group singing, constitute in a very clear phenomena in Albanian vocal-choral cultivated music and giving it the national relevance

KEY WORDS :Choir,Opera,Elaboration,Harmonic,Poliphony,Pentatonic,Cadency,Ambitus