

VËSHTRIMI I PËRGJITHSHËM I POLIFONISË SHQIPTARE DHE DISA ÇËSHTJE TË GJENEZËS SË SAJ¹

Beniamin Kruta

781.08(497.115)

Tiranë

Botohet me rastin e vdekjes së autorit

Folklori muzikor shqiptar, si pjesë e rëndësishme e etnokulturës shqiptare, është mjaft i pasur, i lashtë, dhe i larmishëm. Ky folklor, ashtu si etnokultura shqiptare në përgjithësi, ka ruajtur dhe zhvilluar vlera të shumta origjinale.

Faktorë të ndryshëm politikë, ekonomikë, kulturorë etj. kanë ndikuar që në kuadrin e njësisë së kulturës muzikore popullore shqiptare, të ketë edhe një larmi të madhe llojesh, stilesh e variantesh. Përmes veçorive krahinore dhe lokale të folklorit muzikor, spikatin tiparet e përbashkëta, që flasin për një unitet mbarëshqiptar. Krahas traditës së lashtë, që ka sjellë deri vonë jehonën edhe të ndonjë praktike magjiko-ritualistike, në shek.XX përvijohen tradita të pasura dhe të reja. Burimi krijues i këtyre traditave është shumë aktiv edhe në ditët e sotme.

Një nga format kryesore, sa origjinale aq dhe të larmishme dhe me interes të veçantë, të shprehjes së ndjenjave artistike muzikore të popullit shqiptar e përbën të kënduarit polifonik.

Polifonia, sipas krahinave, sekseve, gjinive dhe brezave të këngëve formon veçori të shumta tipologjike e stilistike në kuadrin e procesit të përgjithshëm të zhvillimit të traditave të këngës popullore shqiptare.

Format polifonike shqiptare, që përfshijnë të gjitha sferat e zhvillimit të saj - ato vokale të burrave dhe grave, ato instrumentale dhe ato vokale-instrumentale - janë të shumta. Këto forma janë dy tre dhe katërzërëshe, burdonal edhe parabordonale.

Muzika polifonike popullore shqiptare shtrihet që nga hapësirat verilindore përreth Strugës e krahut lindor të liqeneve të Ohrit dhe Prespës deri në Çamëri². Në këtë hapësirë shqiptare dallohen mirë dy nënsisteme të

1 * Punimi është marrë nga *Kultura popullore* nr.1-1981, ASH e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1980, f.45-63.

2 B. Kruta, Polifonia çame dhe disa çështje të etnogjenezës së saj. *Kumtesë e mbajtur*

ndryshme polifonike, që janë ai i Labërisë dhe ai i Toskërisë. Këtu termi "toskë" e "Toskëri" nuk përdoret në vështrimin e përgjithshëm të territorit të jugut por në kuptimin e veçantë të atij territori, ku siç paraqitet në mënyrë analitike më poshtë, zotëron një formë e caktuar e këngës sonë polifonike, nënsistemi polifonik tosk. Po kështu duhen kuptuar edhe temrat "lab" e "Labëri" që përputhen me nënsistemin tjetër polifonik-polifoninë labe. Nënsistemi polifonik i Labërisë, që shtrihet në të majtë të lumit Vjosa deri afër kufirit me Greqinë, përfshin rrethin e Vlorës, Tepelenës, Gjirokastrës dhe pjesën më të madhe të Sarandës. Nënsistemi i dytë polifonik, ai i Toskërisë, i dalluar mjaft mirë nga ai i Labërisë, shtrihet në trevën midis dy lumenjve Shkumbin-Vojës dhe në ekstremin jugor të Shqipërisë - në Çamëri. Kufijtë lumorë të këtyre dy nënsistemeve polifonike, toske e labe, nuk janë kufij të prerë. Si gjatë rrjedhjes së Vjosës ashtu të Shkumbinit ka mjaft zona kalimtare që ndonjëherë kapërcejnë deri në thellësi të zonave homofonike, siç është rasti i bashkekzistencës së polifonisë toske me homofoninë e Shqipërisë së Mesme në fshatin Kakunjë të rrethit të Tiranës. Duke u ngjitur në krahun verilindor të lumit Shkumbin, nënsistemi polifonik tosk shkon përtej kufijve të sotëm politikë të Shqipërisë deri në rrethinat e Strugës, Ohrit dhe Prespës në Maqedoni. Të dy këto nënsisteme me disa përjashtime shkojnë paralelisht me dy nëndarjet dialektore që karakterizojnë dialektin gjuhësor të Shqipërisë së Jugut.

Gjithashtu, mbi kufirin verilindor të polifonisë toske, paraqitet një shtesë polifonike dyzëshe me tipare karakteristike dhe deri diku të ngjashme me atë të toskëve, si te burrat dhe më pak te gratë. Kjo është polifonia e shqiptarëve "të fushës së Pologut, duke filluar prej rrethinave të Tetovës, Gostivarit e deri në Rrethinat e Kërçovës në Jug",³ që shkon edhe deri në rrethinat e Shkupit - zona e Dervenit. Një polifoni dyzërëshe me tipare shumë të afërta me ato të trevave jugore të Shqipërisë e ndeshim edhe në veri të Shqipërisë, në këngën e grave të shumë fshatrave të Opojës, rrethi i Prizrenit - Kosovë.

Polifonia vokale te shqiptarët është një praktikë shumë e vjetër e kristalizuar në rrjedhën e shekujve në forma e stile të veçanta dhe origjinale. Ajo dallohet për një rregullsi të jashtëzakonshme, për një karakter përgjithësues dhe parime est etike të qëndrueshme, pavarësisht nga fakti që kjo kulturë është vepër e krijimtarisë gojore dhe në një pjesë të konsiderueshme të saj me karakter të improvizuar muzikor. Kjo mënyrë të kënduari polifonik zhvillohet në një rrugë vokale të pavarur, duke pasur një formë specifike shqiptare. Në të dallojmë një sistem unik mjetesh shprehëse, duke u nisur nga unitetet më të vogla melodike deri në ato më të zhvilluarat.

Kultura polifonike paraqitet kompakte dhe unitare dhe për faktin se kudo që ajo ndeshet te "shqiptarët, brenda ose jashtë kufijve shtetërorë të

në simpoziumin për problemet e Festivalit folklorik kombëtar të Gjirokastrës (28-29 qershor 1979).

³ L. Antoni, *Trajtat polifonike të muzikës popullore vokale të Gegëve në Jugosllavi*, "Gjurmime Albanologjike", II 1972.

RPSSH, ekzistojnë prirje të njëjta intepretimi, bashkëtingëllimi, ritmi e melodizmi. Gjithashtu terminologjia e përdorur për funksionet e zërave përbërës të grupit është jo vetëm popullore dhe jashtë çdo ndikimi të shkollës, por është e përbashkët për të gjitha trevat polifonike shqiptare. Tiparet unitare të polifonisë shqiptare, veç të tjerash, e kanë bazën tek ekzistenca e një substrati të hershëm të përbashkët të kësaj kulture muzikore, substrat që i takon periudhës para formimit të dy nënsistemeve të polifonisë shqiptare tre-dhe katërzërëshe burdonale toske e labe. Format karakteristike të këtij substrati janë pikërisht strukturat polifonike dy-dhe trezërëshe parabordonale me prirje heterofone, të cilat i ndeshim kudo nga jugu në veri si në trevat polifonike të përmendura ashtu në trevat ku sot mbizotëron homofonia. Formimi i kësaj kulture polifonike parabordonale duhet të ketë ndodhur në kohë të lashta dhe duhet të ketë patur shtrirje hapësinore jo vetëm në trojet, që përfshihen sot brenda kufijve shtetërorë të RPSSH, por edhe në trojet e vjetra ilire të Epirit, të Malit të Zi, Bosnjës, Hercegovinës, Dalmacisë etj. Strukturat polifonike shqiptare ruajnë kështu në themelet e tyre elemente të një shtrese shumë të vjetër. Ato janë kristalizuar në rrjedhën e shekujve nga gjenia artistike shqiptare në një ndërtim të tillë organik, që e bën të pamundur shpleksjen e tyre. Ato jetojnë dhe tingëllojnë në një natyrshmëri të plotë, duke na bërë të ndiejmë edhe sot kënaqësi estetike.

Polifonia shqiptare, veçanërisht ajo jugore, shquhet për një epizëm të fuqishëm që shpreh qëndresën dhe luftërat e pareshtura për liri e pavarësi. Kënga polifonike luftarake e gjyshërve dhe e stërgjyshërve vazhdon të tingëllojë edhe sot e fuqishme ndër gëzime e festa familjare e kombëtare. E mburjtur me trimëri, guxim, rezistencë epike dhe fitore, ajo vjen nga thellësia e shekujve si një oshëtimë e largët e brezave që shkuan "Trimat vdesin dhe këngët i ngjallin" thotë populli e s'pushon ai së krijuari këngë për të rrënët e tij...

Në polifoninë shqiptare, krahas frymës epike, është shumë i ndjeshëm lirizmi i thellë, i hollë e i pastër, që reflekton një ndjeshmëri të madhe, një shpirt të gjerë, të sinqertë e human, një shpirt që preket lehtë si nga guximi i trimëria, ashtu dhe nga bukuria në jetë e në natyrë, që revoltohet nga e shëmtuara dhe e mbrapshta. Kjo frymë lirike vihet re p.sh. edhe në këngët që shprehin krahas krenarisë, dhëmbjen për të rrënët, por sidomos, në ato që trajtojnë motive të tilla, si: gëzimi e dashuria për jetën, për punën e për natyrën, dashuria për atdheun e për shokun, marrëdhëniet midis të rinjve (këngët erotike). dashuria amëtare (ninullat) etj.

Nëpërmjet përmbajtjes së tyre poetike dhe vet karakterit polifonik, këngët kanë në vetvete një forcë solidariteti. Duke u ekzekutuar në mënyrë kolektive këngët polifonike shqiptare bëhen shprehje ndjenjash të përbashkëta, të skalitura në një profil të njohur për secilin që në fëmijëri. Karakter të theksuar liriko-intim kanë këtu këngët e djepit dhe një pjesë e madhe e vajtimeve. Këto të fundit oshëtijnë në dëgjimin e të gjithëve, ashtu siç e kërkon një fjalë e mirë e jetuar shpirtërisht në fshatrat tona nga ligjet

e pashkruara të traditës. Forca e solidaritetit, të cilën e konstatojmë si në poezi ashtu në muzikë, është në fakt njëri nga aspektet e karakterit shoqëror të folklorit shqiptar, ku përjetohen idetë, ndjenjat dhe dëshirat e popullit. Nga ky vështrim dallohet edhe më hapur polifonia për karakterin masiv e shoqëror të saj.

Polifonia shqiptare është frymëzuar nga idetë dhe aspiratat përparimtare të popullit tonë. Në të është shprehur qëndrimi aktiv ideor i tij kundrejt realitetit të çdo epoke. Për nga tingëllimi disa struktura tipologjike të polifonisë shqiptare janë tepër të lashta, por për nga cilësia e figurave të tyre muzikore ato janë të afta të shprehin gjithë pasurinë dhe lëvizjen e mendimit dhe ndjenjave fisnike të popullit. Ato i shquan stili monumental, solemniteti festiv e njëkohësisht karakteri optimist, i ngrohtë e plot dashuri për jetën. Këngët polifonike shqiptare nuk janë protokollim i thjeshtë dhe i thatë i ngjarjeve historike, por shpjegimi i tyre i apasionuar e emocional, të ndërtuara me mjete artistike tepër karakteristike.

* * *

Mënyra e të kënduarit polifonik të shqiptarët e trevave të përmendura është tradicionale dhe e trashëguar brez pas brezi. Ata e dashurojnë këngën e tyre polifonike dhe e ekzekutojnë me pasion të thellë, me mjeshtëri dhe origjinalitet. Mënyra e të kënduarit polifonik, si te burrat ashtu te gratë, nuk është e lidhur me grupe të veçanta njerëzish që e kanë profesion muzikën, por atë e njohin të gjithë dhe në të mund të marrë pjesë sipas rastit kushdo në përshtatje me mundësitë vokale dhe talentin herë në rolin e udhëheqësit, herë në atë të zërit të dytë, të tretë apo të grupit të isos. Polifonia është masive jo vetëm ndër fshatrat, por edhe ndër qytetet e trevave të përmendura. Ajo nuk është e lidhur, gjithashtu, me një gjini të caktuar kënge, por shtrihet në të gjitha gjinitë. Këngët me përmbajtje legjendare e historike këndohen njëloj në grup polifonik si dhe këngët lirike të dasmës, dashurisë apo ato me përmbajtje satiro-humoristike etj. Këtu mund të përjashtohen vetëm këngët e djepit dhe ato të lodrave të fëmijëve si dhe disa këngë rituale, të cilat këndohen në grup në një mënyrë heterofonike. Te shqiptarët polifonia ka rrënjë shumë të thella në praktikën tradicionale muzikore shumëshekullore. Banorët e trevave të përmendura janë kaq shumë të lidhur me mënyrën polifonike të të kënduarit, sa që edhe ceremonialet e përmortshme i kanë përcjellë dhe pjesërisht edhe sot vazhdojnë t'i përcjellin me këngë polifonike me prirje heterofonike karakteristike për këto ngjarje.

Këngët polifonike shqiptare, zakonisht ekzekutohet A capella. Megjithatë në disa qytete juglindore e jugpërendimore të trevës toske, si dhe në shqiptarët e Strugës, Ohrit dhe Prespës krahas këngës korale polifonike, praktikohet edhe shoqërimi i kombinuar i këngëve polifonike me "saze" (orkestrina popullore). Kjo praktikë u intensifikua në këto anë sidomos nga gjysma e dytë e shekullit të kaluar. Nga gjysma e dytë e këtij shekulli, krahas

klarinetës, violinës, llautës dhe dajres (formacioni tradicional), integrohet shpesh në to dhe fizarmonika. Orkestrina luan vetëm një introduksion në fillim të çdo strofe të kënduar, ndërsa gjatë këngës, kur zërat gërshetohen në polifoni, tingëllojnë vetëm 1-2 llauta dhe violina si një burdon i dyfishtë. Një tjetër formë, e futur nën ndikimin e këtyre komplekseve ndeshet në zonat fshatare të trevës toske, në këngën polifonike të burrave, ku orkestrina tingëllon vetëm si një introduksion në fillim të çdo strofe të kënduar. Në polifoninë labe, kjo praktikë instrumentale në shoqërimin e këngëve, nuk ekziston. Në ndonjë rast tepër të veçantë siç ndodh tek kënga "Tundu Bejk e bardhë tundu"⁴, kënduar nga grupi i përzier i fshatit Pilur të rrethit të Vlorës, gjejmë një introduksion instrumental me vegla tradicionale të frymës, si fyelli dhe cyladyjare, i cili është një kombinim i frymëzuar kohët e fundit.

Këngët polifonike shqiptare ekzekutohen zakonisht në grupe të veçanta burrash e grash. Kjo ndarje ka formuar me kohë ndryshime të ndjeshme midis këngës së burrave dhe atyre të grave. Grupet e përziara nuk kanë qenë praktikuar veçse në raste të rralla, ndër dasma dhe ambiente familjare. Sot ekzekutimi i polifonisë nga grupet mikse është përhapur mjaft, por sidoqoftë, në polifoninë toske është më i kufizuar se në atë labe. Kjo lidhet me natyrën e këngës toske, brenda së cilës dallohen shumë principet stilistike e tipologjike midis këngës së burrave dhe asaj të grave.

Në polifoninë shqiptare dallohen dy nënsisteme polifonike, nënsistemi i polifonisë toske dhe nënsistemi i polifonisë labe. Këto dy nënsisteme polifonike kanë afritë dhe dallimet e tyre që duken te mënyra e shtjellimit të këngës në grup, te formacioni i grupit, te funksioni i zërave dhe emërtimi i tyre, te timbrika, te ambitusi, te ritmika, te mënyra e lëvizjes së zërave, kombinimit dhe bashkëtingëllimit harmonik të zërave etj. Pavarësisht nga numri i pjesëtarëve të çdo grupi ekzekutues, që mund të jenë 3,4 e më shumë, (kjo varet nga numri i njerëzve dhe mjedisi në të cilin ndodhen) këngët organizohen në dy, tre dhe katër zëra. Kështu në polifoninë toske kemi vetëm këngë dy-dhe trezërëshe, ndërsa në atë labe kemi kryesisht këngë tre-dhe katërzërëshe. Edhe në trevën e polifonisë toske këngët dyzërëshe janë shumë më të rralla e më të pakta në krahasim me ato trezërëshe. Mund të themi se këngët polifonike toske përgjithësisht janë trezërëshe burdonale (me iso). Këngët dyzërëshe, si në trevën labe ashtu në atë toske, i gjejmë kryesisht te gratë dhe vetëm në ndonjë rast të veçantë të burrat labe të Dukatit (fshat në jugperëndim të qytetit të Vlorës). Këngët dyzërëshe janë veçanërisht të përhapur te shqiptarët e rrethinave të Shkupit - zona e Dervenit, Tetovës, Gostivarit dhe Kërçovës në Maqedoni dhe praktikohet si nga gratë ashtu edhe nga burrat. Strukturat tipologjike të këngëve shqiptare dyzërëshe në trevat polifonike të përmendura janë të pasura dhe deri diku të ngjashme.

Në grupin e parë të këngëve dyzërëshe që formojnë tipin a hyjnë ato këngë, në të cilat korifeu këndon melodinë dhe grupi-kontramelodinë

4 AIKP bob. 982/12.

pothuaj gjithmonë nën melodinë e korifeut, në një interval që lëviz në sekondë mazhore deri në tercë minore mbi tonin bazë të modit. Një praktikë e tillë ekzekutimi ruhet edhe sot e kësaj dite tek arbëreshët e Italisë⁵.

Në grupin e dytë të këngëve që formojnë tipin *b*, hyjnë ato këngë, në të cilat korifeu bashkë me grupin këndon melodinë - një këngëtare e vetme këndon kontramelodinë, gjithmonë nën melodinë e zërit të parë dhe grupit, në një interval sekonde mazhore deri në kuartë nën tonin bazë të modit, duke pasur këtë të fundit qendër të përhershme gravitacioni.

Në grupin e tretë të këngëve që formojnë tipin *c* hyjnë ato këngë, në të cilat grupi ndahet spontanisht në dy zëra, praktikisht në dy vija melodike, gjatë procesit të ekzekutimit të këngës⁶.

Terminologjia e përdorur nga grupet e këngëtareve për emërtimin e zërave në këto këngë si: "*ja merr*", "*ja nis*", "*ja thret*", "*e zë*" etj. (zëri I) "*ja mban*", "*ja pret*", "*ja kthen*", "*ja thyen*" etj. (zëri II), është pak a shumë e njëjtë në të gjitha trevat polifonike të përmendura. Për sa u përket këngëve të grupit të tretë, megjithëse ato formojnë gjatë ekzekutimit dy vija melodike të ndryshme, nuk kanë emërtime të veçanta për zërat. Ndarja e grupit në dy vija melodike bëhet në mënyrë spontane gjatë këngës dhe sipas dëshirës. Nga ky shkak, në dy funksionet e ndryshme të zërave shpesh nuk ka raporte të barabartë dhe të qëndrueshme numerike në ndarjen e zërave të grupit. Gjatë procesit të ekzekutimit të këngës, ndodh që individë të ndryshëm të ndërrojnë rolet funksionale, duke kaluar sa nga njëri zë në tjetrin, duke shkaktuar elemente heterofonike, të cilat, megjithatë, nuk krijojnë shqetësim në grupin ekzekutues.

Prania e një terminologjie të qartë për secilin nga dy zërat në këngët e tipit *a* dhe *b*, flet për një stad të ndërgjegjshëm dhe më të avancuar të kristalizimit të rolit funksional të secilit prej dy zërave. Nga sa vumë në dukje, këngët e grupit të tretë, në vështrimin strukturor, i takojnë fazës së parë e më të hershme të formimit të dyzërëshit polifonik në trevat polifonike shqiptare.

Probleme të ngjashme me ato të këngëve të grupit të tretë, shfaqen herë pas here edhe në këngët e grupit të parë e të dytë, me gjithë kristalizimin e tyre më të madh në drejtim të diferencimit të dyzërëshit. Kështu, si zëri i dytë masiv i këngëve të grupit të parë (*a*), ashtu zëri i parë masiv i këngëve të grupit të dytë (*b*), për vetë karakterin e tyre masiv të interpretimeve (në grup), i kanë të gjitha premisat për të krijuar elemente heterofonike, ashtu siç ndodh në fakt shpesh në këto këngë, ashtu si dhe në këngët e grupit të tretë (*c*), që kanë lindur gradualisht një mikrozetë të tretë brenda strukturës dyzërëshe të këtyre këngëve.

Kështu mund të konkludohet se të tre tipat dyzërëshe (zëri i tyre masiv) janë, më shumë ose më pak, vatra që kanë shërbyer për formimin e

5 Më gjerë shih: B. Kruta, *Elements communs de folklore musical entre les Albanais et les Arbëresh d'Italie*. "Studia Albanica" 1974, nr.1.

6 B. Kruta, *Veçori tipologjike të polifonisë shqiptare dhe disa paralele ballkanike*, Kongresi III AISEE, Bukuresht 1974.

trizërëshit polifonik shqiptar paraburdonal. Nga ana e vet trizërëshi polifonik shqiptar paraburdonal (këto këngë nuk e kanë akoma burdonin) është pararendësi i polifonisë tre-dhe katërzërëshe burdonale në tre vën labe.

Në këtë tip këngësh, në grupin e "mbushsave" (zëri masiv) vërehet një mënyrë të kënduarit që ka të bëjë me prirjen e këtij grupi (të një pjese të tij) në drejtim të melodisë së zërit të parë dhe në një drejtim të një burdoni të palëvizshëm. Kjo ndarje në dysh e grupit të "mbushsave" bëhet në mënyrë spontane gjatë ekzekutimit, ashtu siç e vumë në dukje në grupin masiv të polifonisë dyzërëshe. Me gjithë diferencimin e dy vijave funksionale të ndryshme brenda grupit të "mbushsave", që do të ishin ai i "hedhësit" (zëri i tretë), dhe ai i burdonit (zëri i katërt), këto diferencime funksionale nuk janë akoma të paracaktuara dhe për këtë shkak nga ekzekutuesit nuk marrin akoma emërtimet e veçanta të hedhësit apo të isos. Një proces i tillë të kënduari erdhi me kohë duke kristalizuar dhe individualizuar dy funksionet e përmendura.

Përmes kësaj rruge u formua katërzërëshi polifonik burdonal lab. Këto kalime cilësore përcaktuan një etapë të re dhe të rëndësishme në zhvillimin dhe kalimin në struktura polifonike trezërëshe paraburdonale me tendenca heterofonike në përsosjen e një polifonie të tipit harmonik modal të zhvilluar katërzërëshe.

Në kompleksin tipologjik të polifonisë shqiptare tërheqin vëmendjen në mënyrë të veçantë këngët tre dhe katërzërëshe burdonale. këto këngë i gjejmë kudo në trevat jugore të Shqipërisë në të gjitha gjinitë dhe llojet dhe të kënduara nga grupe të të dy sekseve. Çdo këngë trezërëshe ka dy solist: marrësin (udhëheqësi i këngës) dhe mbajtësin, *prejtësin* për Toskërinë apo *kthyesin* për Labërinë, që luan funksionin e zërit të dytë. Një zë tjetër formon grupi që mban burdonin (ison), numri i të cilëve nuk është i caktuar. Zakonisht ka më shumë se dy veta. Krahas kësaj forme, në Labëri praktikohet gjerësisht edhe struktura 4-zërëshe. Këtu veç zërave që u përmendën, del dhe zëri i *hedhësit*, i cili ndihmon udhëheqësin e këngës dhe mban lidhje të ngushta me burdonin. Një rol të rëndësishëm ka grupi që mban burdonin "*kabanë*", që "*mban zë*", që "*ia mbushin*". Ky grup, thonë vetë këngëtarët, "*duhet ta shtrengojë kabanë (ison), sa të mos shkojë plumbi në të, përndryshe hahen zërat*" (prishet harmonia e këngës). Terminologjia e pasur popullore e emërtimit të funksionit të zërave, si dhe strukturat dhe elementet shprehëse të formave polifonike, flasin qartë për origjinalitetin dhe autenticitetin e polifonisë shqiptare. Ato e kanë bazën në karakterin popullor të kësaj polifonie dhe kanë mbetur jashtë ndikimit të botëkuptimeve të feve monoteiste.

Për çdo gjini dhe ndarje të saj tematike kënga polifonike shqiptare paraqet mënyra të ndryshme të shprehjes së përmbajtjes melopolifonike. Këtu dallohet qartë kristalizimi i disa mënyrave tip, rreth të cilave shtjellohen qindra këngë, duke ruajtur karakteristikat stilistike krahinore. Këtej dhe emërtimet: "*kolonjarçe*", "*skraparllçe*", "*devolllçe*", "*myzeqarçe*", "*për-*

metarçe" etj. (për polifoninë toske) apo "*gjirokastrice*", "*himarioçe*", "*dukaçe*", "*smokthinioçe*", "*vlonjaçe*" etj. (për polifoninë labe). Në polifoninë toske dhe në atë labe, mënyra e kombinimit të zërave solistë, mënyra e bashkëzanimimit të zërave gjatë ekzekutimit të këngëve, mënyra e lidhjes dhe vartësisë së zërave, është e ndryshueshme. Në këngën toske melodinë kryesore e ka zëri i parë, "*marrësi*", i cili është edhe udhëheqësi i grupit. Zakonisht i gjithë teksti poetik paraqitet nga këngëtari i parë, ndërsa i dyti, sipas rastit, këndon vetëm fragmente. Shpesh këngëtari i dytë plotëson melodinë dhe tekstin poetik të këngëtarit të parë në kohën kur ky i fundit e ndërpret melodinë për arsye të ndryshme; për të marrë frymë, ose kur e quan të panevojshme të vazhdojë melodinë, e cila medoemos do të këndohet e plotësohet nga zëri i dytë. Në çdo rast, këngëtari i dytë nuk fillon këngën përpara këngëtarit të parë dhe jo vetëm kaq, por edhe çastet e ndërhyrjes së tij melodike nuk janë spontane por të përcaktuara. Janë nga njëra anë ndërhyrjet melodike të zërit të dytë, kuptohet të ndërvarura nga ndërhyrjet e zërit të parë, pra nga vartësia reciproke e tyre, që kushtëzojnë tipin polifonik të këngës toske. Anëtarët e grupit burdonal (zëri masiv) realizojnë funksionin e tyre gjithmonë vetëm pasi ka filluar këngën edhe zëri i dytë, dhe kjo renditje e zërave, ky programim, është një ligj i ekzekutimit të këngës toske.⁷ Pak a shumë kjo renditje e zërave vërehet edhe në këngën polifonike labe tre-dhe katërzërëshe, por me një dallim të ndjeshëm nga kënga toske, sepse mbas solistit të parë, i cili tregon vazhdimisht fillimin e çdo strofe dhe pas ndërhyrjes së pjesshme të zërit të dytë, merr pjesë njëherësh i gjithë grupi.

Kështu në polifoninë toske karakteristikë është se "*marrësi*" dhe "*prejtësi*" ("*mbajtësi*") këndojnë në mënyrë alternative dhe se zëri i dytë ("*prejtësi*") imiton me njëfarë mënyre zërin e parë. Ky fenomen - alternacioni dhe lidhur me të imitacioni - përbën karakteristikën themelore të mënyrës toske të kënduarit polifonik. Kështu, pothuaj e gjithë larmia stilistike e tipologjike e polifonisë toske trezërëshe burdonale mbështetet në parimin e alternacionit - lëvizjes alternative të dy zërave solistë mbi burdon. Në bazë të këtij parimi në trevën toske janë kristalizuar struktura të ndryshme tipologjike: tipi A - me alternacion të gjerë; tipi B - me alternacion të ngushtë, ku pothuajse vazhdimisht është i pranishëm imitacioni; tipi C - me alternacion të pjesëshëm, të ndërprerë; tipi D - me lëvizje paralele të dy zërave solistë mbi burdon, ku mënjanohet mjaft alternacioni; tipi E - me alternacion strofik etj.⁸ Në çdo njërën nga këto struktura tipologjike - bazë, dallohen qartë disa nëntipe.

Çdo nëntip përcaktohet nga vendi që zë melodinë e zërit të dytë, në raport me lartësinë e zërit të parë dhe rreth tyre ekzekutohet një numër i madh këngësh të gjinive të ndryshme. Format e ndryshme të paraqitjes së alternacionit, si tipari themelor tipologjik i këngëve toske, kanë të bëjnë në të

7 B. Kruta, *Polifonia e burrave të Myzeqesë*, "Studime filologjike", 1967, nr.3.

8 B. Kruta, *Polifonia e Skraparit dhe disa çështje të tipologjisë së saj*, "Studime filologjike", 1973, nr.2, f.209.

njëjtën kohë me mënyrat e ndryshme të vargëzimit, të shprehjes së përmbajtjes, melodisë, ritmit dhe harmonisë. Alternacioni, pra, është baza e strukturës tipologjike të polifonisë toske, ashtu siç janë harmonia, ritmi e dinamika në polifoninë labe. Parimi i alternacionit, përkundrazi, nuk ndeshet në polifoninë labe. Në polifoninë labe, lëvizja e zërave ndjek një drejtim tjetër - parimin e zhvillimit harmonik vertikal. Shtjellimi i njëkohshëm i vijave të ndryshme të intonacionit zanor është prototipi i polifonisë labe.

Diversiteti meloritmik veçanërisht, i zërit të parë e të dytë në polifoninë labe nuk shprehet vetëm në drejtimin e kundërt të vijave melodike të tyre dhe të raporteve tonale, por edhe të fakturave ritmike. Vija melodike e zërit të parë karakterizohet nga një figurë ritmike e një jambi të qëndrueshëm. Zëri i dytë, përkundrazi, përdor një fakturë ritmike mjaft më të zhdërvjellët e kontraste me atë të zërit të parë. Fakturat ritmike jambike këtu thërrmohet në figura më të imëta ritmike (gjashtëmbëdhjetëshe e tridhjetëdyshe), të cilat, bashkë me thekset e tyre të forta dhe "ehet" e brendshme, formojnë fizionominë e këtij zëri, i cili, me të drejtë, mund të quhet "motori" lëvizës i këngës labe. Faktura ritmike e tij aq dinamike:

dhe sidomos lëvizja e vazhdueshme në intervalin e sekondës mazhore (d-E) nuk është një fenomen spontan, por një fenomen i ndërgegjeshëm që



ka të bëjë me rrënjosjen në vetëdijen e bartësve të një ndjeshmërie të tillë akustike të distancës prej një toni të plotë. Ky fenomen, ashtu si dhe raportet harmonike që krijon ky zë (kthyesi) me zërin e parë - përplasjet e vazhdueshme të sekondave mazhore, tercave minore, kuartave dhe më rrallë të kuintave, janë fenomene të një praktike të gjatë dhe të hershme qindravjeçare. Ato duhen parë në lidhje me jetën blegtorale, me tingëllimin në interval toni të plotë dhe në një seri sekondash harmonike të zileve dhe këmborëve të bagëtisë⁹.

Është interesante të theksohet këtu që barijtë labë, kur zgjedhin zilet dhe këmborët me qëllim që t'i dyfishojnë ose t'i shumfishojnë, provojnë për nga tingëllimi me dhjetëra. Procesi i zgjedhjes mund të zgjatë me ditë, me muaj dhe pse jo me vite, derisa tufa të plotësohet sipas shijes së bariut. Shija e tyre është ajo e tingëllimit të zileve dhe këmborëve në unison dhe në një seri sekondash harmonike. Kur dy zile ose këmborë nuk bien në unison me njëra-tjetrën a në atë interval të "sekondës mazhore" për shkak të dimensioneve dhe ndërimit të tyre të ndryshëm, barijtë labë thonë: "ju hahen zërat" ose "ju grinden zërat" dhe po t'ia varësh bagëtisë "e shurdhojnë". Kështu, nuk është pa kuptim shprehja e këngëtarëve labë - "këmbora", me të cilën emërtojnë shpesh zërin e dytë, "kthyesin" në këngët tre-dhe katër-zëreshe. Në këto këngë korale polifonike dëgjon shpesh të thuhet nga

⁹ B. Kruta, "Culadyjare, fyelli i dyfisht shqiptar dhe disa paralele ballkanike", "Studime filologjike", 1975, nr.1.

këngëtarët: "më vete më mirë zëri pranë këmborës" pranë "kthyesit" ose, "kur s'punon mirë këmbora, hahen zërat". Kështu kur, zëri i dytë, "kthyesi në këto raste është i pafuqishëm nga ana vokale apo ka mungesa teknike, krijon shqetësime në tingëllimin e këngës. Këtu duket roli i veçantë i "kthyesit", sidomos në udhëheqjen e grupit burdonal, në sfumaturën e pasazhit paralajmërues të të cilit ("he he") fillojnë të veprojnë të gjithë zërat së bashku. Në këtë vështrim, tingëllimi i përgjithshëm i këngëve labe, sipas konceptit të labëve, ngjan me tingëllimin e zileve dhe këmboreve të tufës së stanit.

Në polifoninë toske, me mënyrën alternative të të kënduarit lidhet edhe mungesa shpeshherë e ritmit: dy solistët kryesorë, duke u shkëputur herë pas here nga njëri-tjetri (kur alternohen), nuk e ndiejnë të nevojshme ta zhvillojnë melodinë në bazë të një ritmi, rigoroz, por këndojnë *ad libitum* për të nxjerrë në pah më mirë mendimet dhe ndjenjat e për të vënë në dukje cilësitë e aftësitë e tyre si këngëtarë, zërin e tyre etj. Kjo krijon njëfarë pavarësie midis dy zërave kryesorë dhe i jep melodisë së këngës toske zhvillim kryesisht horizontal. Në këngën labe zhvillimi në një ritëm rigoroz ka kushtëzuar edhe një ndërhyrje më të madhe të zërave, si dhe endjen e tyre te njëri-tjetri, gjë që u ka dhënë këtyre këngëve një zhvillim më shumë vertikal.

Mungesa e ritmit mensural në polifoninë toske është karakteristike për disa tipe këngësh të burrave, sepse gratë në këngët e tyre janë më të ndjeshme ndaj ritmit dhe i zhvillojnë këngët e tyre përgjithësisht në një ritëm mensural. Në këtë vështrim, ritmika e këngës polifonike shqiptare paraqitet e pasur dhe e zhdërvjellët. Ritmet që përshkojnë këngët e ndryshme janë binare ($2/8$; $4/8$; $2/4$) dhe trenare ($3/8$), Ritmi trenar me fakturë jambike ndeshet rëndom si në këngët e burrave ashtu edhe të grave. Ai është më i praktikueshëm veçanërisht në këngët që shoqërojnë vallet. Ky ritëm $3/8$ me fakturë tipike jambike, që ndeshet në pjesën dërrmuese të këngëve dhe valleve jugore, vjen nga periudha të hershme ilire. Ekzistencën e tij qysh në antikitet e përmend Atheneu (vitet 220 të erës sonë), kur thotë, midis të tjerash për mollosët se "kishin një kërcim të tipit jambik të njohur me emrin "jambik Mollos" që ishte një valle më e shpejtë se vallet e tipit daktilik"¹⁰.

Krahas këtyre ritmeve, zenë vend veçanërisht në këngët e burrave ritmet e thyera (aksak) të llojeve të ndryshme: $5/8$; $7/8$; $8/8$; $9/8$). Krahas lëvizjes izoritmike, ndeshen edhe struktura më komplekse: $7/8$, $8/8$, $5/8$, $7/8$, $5/8$, $4/8$. $11/8$ $9/8$; $4/8$, $5/8$, $7/8$, $4/8$; etj.

Mënyra alternative e të kënduarit në polifoninë toske, me të cilën lidhet ajo pavarësi e herëpashershme relative, për të cilën folëm më lart, u jep mundësi dy solistëve të parë, sidomos udhëheqësit të këngës, të zhvillojnë meloditë e tyre në një ambitus mjaft të gjerë, më të gjerë se në këngët labe. Sigurisht gjerësia e shtrirjes melodike në njërin dhe në tjetrin zë është e ndryshme në këngë të ndryshme; ajo varet nga struktura e këngës, nga ritmi

¹⁰ Athenaei, *Deipnosophistae*, Libri XIII prgr.623 d 27 (cituar sipas "Ilirët dhe Iliria" I, Tiranë, 1965, f.286).

i saj, nga gjinia dhe kryesisht nga lloji i alternacionit. Kështu edhe në polifoninë toske, ashtu si në atë labe apo në treva të tjera të përmendura, zënë një vend të gjerë këngët me një zhvillim të ngushtë melodik, që vërtiten në sferën e prepentatonit. Ky zhvillim i ngushtë i zërave në polifoninë shqiptare nuk tregon se këto lloj këngësh janë më arkaike se shumë këngë të tjera me melodi më të zhvilluar, por vjen nga vartësia më e madhe reciproke e zërave brenda ose jashtë karakterit alternues apo bashkëtingëllues, me sistemet e kadencimit, me llojet e imitacionit, me lëvizjen ritmike të tyre të tipit silabik, me dinamikën etj. të cilat, në rastin konkret, janë faktorë që ndikojnë në një zhvillim të kufizuar melodik me një numër të kufizuar tingujsh. Megjithatë edhe kjo pjesë e polifonisë shqiptare që në fakt përfshin qindra këngë, e jep të plotë veprimin e një strukture të pastër të shprehjes. Ato, sikundër krejt polifonia shqiptare, i ngjajnë një bashkëbisedimi të dy a më shumë njerëzve, që rrinë pranë njëri-tjetrit.

Në polifoninë shqiptare e veçanërisht në atë toske është interesant fenomeni i imitacionit. Imitacioni është një parim që përshkon në përgjithësi këngën polifonike toske, por në mënyrë të veçantë ai spikat në këngët e tipit me alternacion të ngushtë - të tipit B. Zhvendosja e motivit meloritmik nga njëri rresht melodik në tjetrin, si dhe brendapërbrenda rreshtit melodik (frazës), në këngët e këtij tipi, nuk pëson ndryshime të ndjeshme. Kështu zhvendosja e motivit nga zëri i parë në zërin e dytë shpeshherë nuk krijon ndonjë kontrast të dukshëm. Në këtë mënyrë zëri i dytë përpunon në të shumtën e rasteve një substancë meloritmike të afërt dhe shpesh të njëjtë me atë të zërit të parë. Kështu zëri i dytë në një mënyrë ose një tjetër ndjek vijën melodike të zërit të parë dhe ky programim ciklik imitativ vazhdon deri në fund të këngës. Në këtë tip imitacioni ndihet vazhdimisht jehona e vazhdimësisë së një figure të dëgjuar dhe kjo u jep këtyre këngëve një unitet të veçantë.

Këngët që përshkohen nga një programim imitativ janë me mijëra në folklorin tradicional dhe bashkëkohor brenda trevës toske. Karakteri i programuar ciklik i imitacionit, krahas elementeve të tjera të formës e të përmbajtjes, përbën këtu një nga elementet më të rëndësishme që dëshmon për origjinën e lashtë të polifonisë shqiptare. Përdorimin e imitacionit e gjejmë që në lashtësi, në këngët magjike, ".....Imitacioni është një nga li gjet më të rëndësishme në çështje të magjisë"¹¹. Duhet vërejtur se përjetimi emocional që krijojnë këngët polifonike shqiptare me imitacion është me të vërtetë magjepës. Në to njeriu ndien vazhdimisht një atmosferë të afërt me atë të riteve, ku fjala apo gjesti përsëriten pa mbarim. Pavarësia relative dhe kontrasti meloritmik midis zërave solistë që ekziston në shumë këngë të tjera polifonike shqiptare tregon për një fazë relativisht më të vonshme dhe të avancuar të zhvillimit të këtyre këngëve. Zhvillimi i zërave nëpërmjet parimit të kontrastit meloritmik i diferencon në kohë këto këngë nga këngët ku dominon parimi i programuar i imitacionit, që i takojnë një stadi më të hershëm të zhvillimit të polifonisë shqiptare, pikërisht, periudhës së lindjes dhe zhvillimit të ritualeve.

¹¹ Combarieu, *Histoire de la musique des origines au XVII-e siècle*, p.8.

Për polifoninë shqiptare tre-dhe katërzërëshe është karakteristik edhe burdoni (isua), si element i qënësishëm i kësaj polifonie. Në polifoninë toske (si për sa i përket emërtimit, ashtu dhe për nga funksioni e natyra e tij) burdoni paraqet mjaft afri me burdonin e polifonisë labe, ndonëse ka edhe dallime. Një tipar dallues të burdonit tosk e përbën fakti se ai nuk është silabik si burdoni lab, por është i vazhdueshëm dhe zakonisht vërtitet rreth një zanoreje të caktuar, zanores "e". Këtu përgjithësisht mungon shqiptimi i veçantë ose njëfarë belbëzimi i fjalëve që shqipton "marrësi" a "prerësi". Kënga toske e burrave karakterizohet nga një fillim në tonin burdonal. Këngëtari i parë në çdo këngë a valle të kënduar e nis këngën duke theksuar fillimisht një tingull të gjatë, shpesh të ornamentuar, me të cilin ai përcakton bazën mbështetëse të këngës. Ky tingull bazal paraprak shërben si pikë orientimi për të gjithë pjesëtarët e grupit. Në vetvete, burdoni, paraqitet në formën e një pedali të palëvizshëm i mbajtur nga grupi në një tingull të vetëm që zgjat zakonisht aq sa zgjasin meloditë e dy solistëve me ndërprerjet e tyre kadenciale të herëpashershme. Në polifoninë shqiptare ai shërben si një qendër gravitacioni për melodinë e zërave, të cilët kohë mbas kohe, gjatë procesit të ekzekutimit, vijnë e qëndrojnë në këtë ton, si për një pushim të përkohshëm, si për të mbledhur forcat, për t'u shkëputur përsëri prej tij dhe përsëri për t'u kthyer dhe përfunduar në këtë qendër të përbashkët - tonin burdonal. Karakteristik për burdonin në polifoninë toske të burrave është gjithashtu edhe rrëshqitja përmbyllëse mbi zanoren "o" në fund të strofës muzikore ose në fund të këngës. Kjo rrëshqitje (glisando), që zakonisht shkon deri në një kuartë nën bazën e tij dhe për më tepër në tinguj dhe intervale të pacaktuara, i ngjan gajdes kur shfryhet.

Në polifoninë labe burdoni zhvillohet në dy mënyra të ndryshme nga ai i polifonisë toske. Njëra nga këto mënyra është ajo ku grupi burdonal (mbushsat, siç quhen në terminologjinë popullore labe) thekson plotësisht dhe ritmikiisht në mënyrë silabike fjalët e vargut poetik, një lloj si dhe këngëtarët solistë. Mënyra tjetër e shfaqjes së burdonit në këtë polifoni është ajo e zhvillimit të patheksuar nga ana ritmike, në bazën e të cilit qëndron murmërimi apo belbëzimi i fjalëve të vargjeve poetike, sigurisht duke evidencuar zanoret e ndryshme sipas ecurisë së vargjeve me një zë gjysmëhundak që prodhohet me gojë pothuajse të mbyllur. Sidoqoftë, burdoni, si ai me zhvillim të ndërprerë (silabik), ashtu ai me zhvillim të pandërprerë (ostinato), si në polifoninë toske ashtu në atë labe, kërkon një intensitet të madh zërash dhe, sigurisht, një mobilizim të të gjithë anëtarëve që kryejnë këtë funksion. Ky mobilizim konsiston në ruajtjen e intensitetit të tonit burdonal, me qëllim që shkëputjet e herëpashershme të njërit apo tjetrit pjesëtar të grupit nga burdoni gjatë procesit të ekzekutimit të këngës, për t'u mbushur me frymë dhe për t'u bashkuar sërish me grupin, të mos dobësojnë nivelin e tingëllimit të burdonit. Përndryshe, luhatjet e nivelit të tingëllimit të këtij të fundit do ta gjymtonin tingëllimin e përgjithshëm të këngës. Kërkesat për një intensitet të njëjtë të tingëllimit të burdonit bëhen

edhe më rigoroze në polifoninë labe, dhe kjo për vetë karakterin e lëvizjes vertikale, të një plani harmonik të zërave solistë dhe për marrëdhëniet e tyre shumë të ngushta me burdonin. Ajo që të impresionon në mënyrë të veçantë në polifoninë shqiptare është edhe zgjatja e burdonit në çdo përmbyllje të këngës dhe veçanërisht, fundi i këngës. Vetëmbarimet në mënyra origjinale të këngëve polifonike shqiptare, në një pjesë të mirë të tyre, kryejnë funksionin e nevojshëm psikologjik, duke i dhënë në këtë mënyrë këngës karakterin e vet. Tingulli burdonal (isua) në mbyllje të këngës, qëndron në veshë me të njëjtin intensitet dhe nga njëherë me gjatësinë e një fraze. Finalja e zgjatur (toni burdonal i mbajtur nga të gjithë zërat) formon edhe mbylljen e gjymtyrëve të shprehjes së përmbajtjes. Ajo paraqet fundin e apelit të vargjeve. Në polifoninë shqiptare toni burdonal, që është edhe baza e modit jo vetëm që përbën qëndrën e gravitacionit për të gjithë zërat, por ai përbën në të njëjtën kohë edhe qëndrën e gravitacionit modal. Është pikërisht kjo qëndër e përbashkët - toni burdonal, rreth të cilit thuren e shturen bashkëtingëllimet e ndryshme harmonike, që të gjitha me bazë modale.

Në këngët polifonike shqiptare, duke u nisur nga më të vjetrat e deri te më të rejat, kanë rëndësi, veç të tjerash, zgjedhimet harmonike, të cilat mbështeten pa përjashtim te marrëdhëniet me karakter akustik dhe që e ruajnë forcën e vet edhe në ditët tona. Harmonia modale e këngës polifonike shqiptare është rezultat i zhvillimit melodik linear të zërave solistë. Zërat e kësaj polifonie, sipas funksioneve të përcaktuara historikisht nga tradita, kanë në bazë dy parime themelore: Parimin e kontrastit meloritmik, midis zërave (kryesisht midis dy zërave kryesorë) dhe parimin e një bashkëtingëllimi harmonik të pëlqyeshëm, të mbështetur në marrëdhëniet me karakter akustik dhe të pranuar nga praktika tradicionale kolektive.

1) Në polifoninë labe, ashtu si në polifoninë toske (me përjashtim të këngëve toske të grave me alternacion të ngushtë të tipit B, ku zotëron imitacioni) meloditë e zërave solistë (I+II), kontrastojnë në një shkallë të lartë mes njëra-tjetrës. Në këtë vështrim rol me rëndësi luan kontrasti ritmik, melodik, kontrasti i regjistrave dhe kontrasti metrik. Kontrasti ritmik e melodik, si dy anët më të rëndësishme të kontrastit, realizohen në polifoninë shqiptare nga zëri i dytë. Në polifoninë labe, zëri i dytë kontraston me zërin e parë edhe për faktin se ai funksionon melodikisht e ritmikisht gjithmonë në lartësinë e tonit burdonal dhe nën të, ndërkohë që zëri i parë lëviz melodikisht mbi tonin burdonal. Është faktura melodike e veçanërisht ritmike mjaft e dinamizuar e "kthyesit" (zërit të dytë) që u jep gjallëri këngëve. Pikërisht, është natyra kontrapunktike e këtij zëri që përcakton zhvillimin në një shkallë të lartë të strukturës polifonike të këngës labe. Këtu, si në gjithë polifoninë shqiptare, nuk kemi të bëjmë me një logjikë kontrapunktike të shkollës së kultivuar të kontrapunktit, por me një logjikë origjinale dhe popullore të kristalizuar brez pas brezi nga praktika e të kënduarit polifonik. Këtij tipari kontrapunktik i përgjigjet edhe ai zgjerim i vargut poetik që e kalon metrikën e vargut 8-rrokësh të recituar në një

strukturë të re të zgjeruar - gati të dyfishuar. Ky zgjerim është i kushtëzuar nga karakteri i lëvizjes së këtij zëri dhe stilit krahinor dhe realizohet përmjet shtesash të rrokjeve, zgjatjeve të tyre, përsëritjeve, cheve të brendshme, interieksioneve etj. Megjithatë në polifoninë shqiptare nuk mund të bëhet fjalë për rol të dorës së parë e rol të dorës së dytë të solistëve apo të zërave të tjerë, duke përfshirë këtu edhe të grupit burdonal. Të dy zërat solistë janë të domosdoshëm për njëri-tjerin, ashtu si për të dy së bashku është i domosdoshëm grupi burdonal. Mungesa e çdo njërit prej tyre çon në prishjen e logjikës polifonike. Lëvizja kontrastuese e zërave solistë në polifoninë shqipare është sanksionuar që herët në trevat polifonike përkatëse. Kjo shprehet veç atyre që i përmendëm, edhe në terminologjinë e emërtimit të funksioneve të zërave, në të cilët konceptohen qartë dallimet funksionale të çdonjërit pjesëtar të grupit polifonik. Diversiteti i roleve funksionale të zërave nënkupton, në të njëjtën kohë, unitetin organik midis tyre. Jashtë këtij parimi nuk do të kishim ekzekutim polifonik. Në këtë vështrim, çdo pjesëtar i grupit polifonik në parim ka një rol të barabartë. Megjithatë, në çaste të ndryshme të ekzekutimit të këngës, secili zë solist ku më shumë e ku më pak, dallohet në rolin që luan ai në shprehjen e mendimit poetiko-muzikor.

2) Për sa i përket parimit të bashktingëllimeve harmonike, "akordet" që krijohen në polifoninë shqiptare, nëse do të shpreheshin kështu, herë tingëllojnë të hapura (karakteristike për polifoninë toske) herë të mbyllura (tipike për polifoninë labe) dhe dallohen nga kënga në këngë. Ato janë në vartësi të tipeve, zhanreve, stileve krahinore, sekseve dhe individëve dhe përgjithësisht janë "dizonante", veçanërisht në atë labe. Bashkëtingëllimet "dizonante" përbëjnë thelbin e tingëllimit të polifonisë labe. Bashkëtingëllimet "dizonante" dhe "ehet" e fuqishme të brendshme i rrisin dramaticitetin kësaj polifonie dhe pëlqehen më shumë nga këngëtarët labë.

Kombinimet harmonike në polifoninë shqiptare janë të gjitha me bazë modale. Në çështjen e modalitetit të kësaj harmonie rolin kryesor e luajnë dy faktorë. Faktori i parë është lëvizja melodike e zërave në shkallë prepen-tonike dhe pentatonike anhemitonike dhe faktori i dytë dhe më i rëndësishëm, siç e kemi përmendur, është burdoni, kjo qendër tonale e palëvizshme. Duhet thënë, gjithashtu, se anët karakteristike të harmonisë së këngëve polifonike shqiptare shpesh janë të fshehura nga lëvizjet e zërave në formën e glisandove dhe të grupeve portamentoïdal dhe vihen re atëherë kur zërat qëndronin në tinguj me vlerë më të gjatë e të precizuar.

Në harmoninë e polifonisë shqipare në të dy nënsistemet e saj toske e labe vërehen edhe mjaft elemente të përbashkëta. Ato janë rezultat i disa parimeve të përbashkëta polifonike siç janë pentatoni, ritmi, ornamentet, burdoni etj. Ndërsa elemente e veçanta harmonike, që në fakt përbëjnë kurdoherë shumicën, janë rezultat i inovacioneve të vetë nënsistemeve, tipeve, nëntipeve, stileve të ndryshme krahinore etj.

Kështu në polifoninë shqiptare nuk mund të bëhet fjalë për një harmoni funksionale të shkollës, por për një harmoni modale popullore që thuret e

shturet në mënyrë të natyrshme dhe origjinale. Normat e këtij tingëllimi harmonik me kohë, krahas zhvillimit të shijes estetike e intonative të bartësve, kanë njohur etapa të rëndësishme evolucioni, ku vërehen prirje edhe drejt raporteve bashkëtingëlluese konsonante. Kjo etapë e rëndësishme në polifoninë labe nis që me lindjen e zërit të tretë, "hedhësit" në polifoninë katërzërëshe dhe, veçanërisht, me shkëputjen e tij të përherëshme nga burdoni dhe qëndrimin në intervalin e tercës minore mbi burdon, duke tingëlluar kështu si një burdon i dyfishtë. Kjo prirje, siç e kemi prekur, realizohet fillimisht në polifoninë katërzërëshe të Bregut të Detit. Sot kjo prirje e zërit të "hedhësit", që në fakt realizon në një masë të ndjeshme tingëllimin me efekte konsonante të polifonisë labe (prania e tercës minore gjatë gjithë ekzekutimit të këngës), është bërë mjaft e ndjeshme në polifoninë katërzërëshe burdonale me përmbajtje poetike bashkëkohore të të gjithë trevës labe, veçanërisht të brezit të këngëtarëve të rinj.

Duke u zhvilluar në drejtim të pasurimit me tipare e cilësi të reja mënyra polifonike e të kënduarit në trevat e përmendura, e krijuar në periudha të hershme, i ka qëndruar besnik këtij parimi vokal, që i ka siguruar vazhdimësinë e zhvillimit gjatë shekujve. Ajo nuk i shmangët këtij parimi as sot e kësaj dite.

Polifonia shqiptare, ashtu si mbarë folklori muzikor shqiptar, është sot në lulëzimin e saj të plotë. Ajo do të vazhdojë jetën e gjallë dhe aktive edhe në të ardhmen, sepse është shprehje e aftësisë së popullit dhe e kërkesës së tij për komunikim artistik kolektiv, është një kulturë me potencial të madh artistik e shpirtëror. Në vlerat e kësaj muzike polifonike mbështetet gjerësisht arti i kultivuar, gjë që ka ndikuar në rritjen e frymës kombëtare të tij. Veç të tjerash, nuk mund të mos përmendim këtu edhe faktin që polifonia shqiptare, veçanërisht ajo jugore, qëndron relativisht larg ndikimit të mundshëm të kulturave të huaja artistike. Një fakt të tillë e kanë përcaktuar rrethanat konkrete të ekzistencës së saj. Fqinjët grekë dhe sllavë kanë në bazë të folklorit të tyre muzikor struktura të tilla muzikore monofonike e homofonike, të cilat nuk kanë mundur të ndikojnë në strukturat e polifonisë shqiptare. Përkundrazi është polifonia shqiptare që në disa raste ka ndikuar në kulturën muzikore të fqinjëve dhe veçanërisht ajo ka rrezatuar thellë në kulturën muzikore të popullatave aromune dhe atyre minoritare greke.

Duke pasur parasysh nivelin e lartë të zhvillimit të polifonisë shqiptare, vitalitetin e saj, larminë e madhe të formave dhe stileve, po ashtu dendësinë dhe përhapjen e territoriale, mund të konkludojmë se masivi polifonik shqiptar është pa dyshim më i madh, më i larmishi dhe më i kompakti në kontinentin evropian. Në këtë masiv polifonik, krahas formave shumë të zhvilluara që kanë arritur përsosmëri, gjejmë mjaft të atilla që i takojnë një substrati shumë të hershëm dhe që ruajnë akoma një tingëllim heterofonik. Prandaj nëpërmjet gjithë kësaj kulture polifonike, që populli shqiptar ruan në gjirin e vet, mund të ndriçohen mjaft probleme që kanë të bëjnë me zanafillën dhe periodizimin e strukturave polifonike të Evropës Juglindore dhe të Gadishullin Italik.

* * *

Krahas polifonisë, që siç e përmendëm mbulon territore të caktuara, në trojet e tjera ku jeton popullsia shqiptare, praktikohet gjerësisht edhe një sistem tjetër muzikor, sistemi homofonik¹²; prandaj para se të mbyllim këtë vështrim të përgjithshëm të polifonisë shqiptare, e shohim të arsyeshme që të parashtrijmë shkurtimisht ndonjë mendim lidhur me një problem aq të rëndësishëm për folkloristikën tonë, siç është ai i bazës së përbashkët burimore të këtyre dy sistemeve muzikore dhe i kushteve të formimit dhe zhvillimit të tyre.

Sigurisht këtu kemi të bëjmë me një terren mjaft të vështirë, sepse të dhënat e shkencave dhe dokumentet historike për rrugën e zhvillimit të këtyre dy sistemeve muzikore, duke u nisur që nga lashtësia, janë jashtë-zakonisht të kufizuara ose mungojnë fare; por në vetë terrenin muzikor shqiptar (si në atë polifonik ashtu dhe në atë homofonik), siç mund të vihet re edhe në trajtesën që i bëmë më lart polifonisë, gjejmë të dhëna me interes, që na lejojnë, duke ecur në një rrugë retrospektive, të ndriçojmë disa aspekte të këtij problemi. Këtu na vijnë në ndihmë edhe shkenca të tjera, siç është historia, sociologjia, etnografia etj. me njoftimet dhe përcaktimin, që ato i kanë bërë zhvillimit historik të shoqërisë njerëzore.

Kështu, dihet tashmë se në statet e hershme të zhvillimit të shoqërisë njerëzore, disa praktika që kryheshin në mënyrë kolektive (procese pune, rite, magji, vajtime, festa etj.), shoqëroheshin me këngë e valle kolektive. Në muzikën popullore shqiptare gjejmë edhe sot e kësaj dite një sërë krijimesh, që me mënyrën e të kënduarit, strukturën e tyre arkaike dhe funksionin shoqëror sjellin jehonën e praktikave të tilla.

Veç rasteve që përmendëm më lart, mund të shtojmë se një sërë krijimesh që sot i ndeshim kryesisht te fëmijët e që përdoren për qëllime argëtuese, dëshmojnë me përmbajtjen dhe formën e tyre se zanafillën e kanë pikërisht në një praktikë të hershme ritualistike¹³, pavarësisht nga ndryshimet që kanë pësuar gjatë kohës¹⁴.

Nuk është pa bazë të supozohet se në statet më të hershme të këtyre

12 Homofonia mbulon trevat që shtrihet në të djathtë të lumit Shkumbin dhe shkon deri në trojet shqiptare jashtë kufijve të sotëm shtetërorë të RPSSH, në Kosovë, Mal të Zi dhe Maqedoni

13 Këngë të kësaj natyre, jo rrallë, i ndeshim edhe sot në brezin e të rriturve, veçanërisht te të moshuarit, si kujtime të moshës feminare, p.sh: "Mirdita për kullana", Shkodër, AIKP, bob, 213/9; në vëllimin: "Këngë popullore", botim i Institutit të Folklorit, Tiranë 1964. "Llazole mbi Llazole", AIKP, bob 382/2; "Dordolec na bier shi", Këmishtaj, Lushnje, AIKP, bob. 298/12; "Hanë, hanë e re na hudh shi për dhe", Kashar Tiranë, AIKP, bob, 295/23; "Ikni gjarprinjt", Gjirokastër, AIKP, bob. 455/8; "Ndizu zjarri bëhu flakë", Skrapar, AIKP, bob. 501/6; "Diell, diell, nëm një kup miell", Dragan, Dibër, AIKP, bob. 762/6; "Mato bij" - këngë bletësh, Kaçanik, AIKP, bob. 1228/49, etj.

14 Këto ndryshime duken si në drejtim të përmbajtjes (humbje e funksionit të dikurshëm, konceptimi i tyre si lodra fëmijënore), ashtu dhe në drejtim të ekzekutimit (kalimi në shumë raste nga ekzekutimi kolektiv në atë individual).

praktikave kolektive edhe të kënduarit kolektivisht nuk mund të ketë qenë veçse heterofonik. Dhe kjo sepse teknika dhe ndërgjegjia muzikore empirike dhe në një shkallë të ulët zhvillimi nuk mund të lejonte një unifikim dhe kompaktësim të plotë në unison të grupit ekzekutues. Për këtë na bind edhe më shumë fakti se, edhe në stadi të tij të zhvilluara, unifikimi në një zë i grupit ekzekutues nuk mund të jetë kurrë absolut. "Kur disa njerëz këndojnë në kor, thotë Shefner, është shumë e pa mundur që të mos të ndahen e të mos realizojnë sponanisht forma të ndryshme të heterofonisë"¹⁵. Më tej duke përforcuar idenë e tij, lidhur me heterofoninë, Shefner thotë se "unisoni si dhe ekzekutime të tjera simultane, fshehin në vetvete një heterofoni, në kuptimin e vërtetë të termit"¹⁶. Këtë fenomen e tregojnë shumë praktika të këngës shqiptare në grup, të cilat, këndohen me një zë - pak a shumë strikt, sa mund të lejohet të shprehemi për njëzëshmërinë në këngët korale - ose në një praktikë kënge të ndryshueshme që qëndron ndërmjet njëzërësisht dhe shumëzërëshit, e cila përmban pjesërisht më shumë karakter akcesorik dhe shfaqet si heterofoni.

Që heterofonia ka qenë faza më e hershme e muzikës popullore shqiptare na e vërteton fakti se edhe sot e kësaj dite, brenda dy sistemeve aq të kristalizuara, siç janë homofonia dhe polifonia, gjejmë krijime të qarta heterofonike, apo krijime me prirje të tilla.

Me zhvillimin e ndërgjegjes muzikore dhe teknikës së ekzekutimit muzikor kolektiv, mbi bazën e zhvillimit ekonomiko-shoqëror, u ndie nevoja e unifikimit dhe e kompaktësimit sa më të rregullt e sa më të kristalizuara të grupit. Duke u nisur nga heterofonia, këtu mund të arrihet ose me bashkëtingëllimin në unison të këngëtarëve të të gjithë grupit ose me unifikimin e dy zërave brenda të të njëjtit grup. Këtej në një fazë më të hershme lindi homofonia me prirje heterofonike dhe polifonia dyzërëshe po me prirje të tilla. Për këtë të fundit, baza ekziston te vetë heterofonia, sepse gjatë kësaj mënyre të kënduarit, qoftë dhe në mënyrë spontane, kemi tendenca për shmangie të individëve të ndryshëm dhe për bashkimin e tyre në një zë të dytë. Pikërisht këtej, nëpërmjet rrugës së kristalizimit të mëtejshëm të këtyre dy zërave, lindën format e ndryshme të polifonisë dyzërëshe paraburdonale, ose siç mund ta quajmë ndryshe, dyzëshmëri a diafoni. Tjetër punë që edhe sot e kësaj dite ky kristalizim nuk është gjithmonë i plotë. Këto janë pikërisht ato raste të polifonisë dyzërëshe me prirje heterofonike, që e çojnë zanafillën e kësaj polifonie në heterofoni (shih p.sh. tipet e ndryshme të polifonisë dyzërëshe, sidomos tipin C).

Kështu heterofonia në vetvete nuk është as polifoni dhe aq më tepër homofoni. Ajo është një bashkëtingëllim zërash që përmban shmangje të uniformitetit tingëllues. Ose; "heterofonia është ajo që vlen për gjithçka, që qëndron ndërmjet një unisoni të pasaktë dhe një dopio fuge strike", siç e formulon Kurt Saks.¹⁷

¹⁵ Andre Schaeffner, *origine degli strumenti musicali ribotim*, Palermo, 1978, f.257. Shih po ashtu Borrel, *La musique secrete des tribus truques Alévi* f.246-218.

¹⁶ Andre Scaeffner vep.cit.f.359.

¹⁷ MGG, Bd 6, Sp.327 Për përcaktimin e dhënë lidhur me heterofoninë, shih dhe Oskar

Në këtë mënyrë, nga e njëjta bazë, nga heterofonia, lindi si homofonia ashtu dhe polifonia. Ky kalim përbënte fazën e parë të inovacioneve të heterofonisë, në bazë të të cilit është kërkesa për kristalizimin dhe unifikimin e zërave të grupit ekzekutues. Por kjo kërkesë u realizua, në një anë, te njëzërshmëria e tipit homofonik dhe, në anë tjetër, te dyzërshmëria e tipit polifonik ose me prirje të tilla. Përhapja dhe zhvillimi i mëtejshëm i njërit apo tjetrit tip, që me kohë doli si sistem muzikor më vete në trevat përkatëse shqiptare, përbënte fazën e dytë të inovacioneve të heterofonisë dhe u kushtëzua nga një sërë faktorësh të brendshëm e të jashtëm ekonomikë, sociologjikë, gjeografikë, psikologjikë dhe politikë. Kështu heterofonia në mbarë kulturën e hershme muzikore shqiptare, ishte burimi që i dha shkas që herët kristalizimit me kohë të dy formacioneve të muzikës popullore shqiptare. Në këtë vështrim, si polifonia ashtu homofonia, na rezultojnë nga faza e parë e inovacioneve të heterofonisë, faza e dytë ka të bëjë me zhvillimin më të madh dhe diferencimin e tyre në trevat përkatëse. Veçse si procesi i zhvillimit të mëtejshëm të këtyre dy sistemeve muzikore, ashtu dhe ai i përhapjes dhe mbizotërimit të tyre në treva të caktuara, u krye në një periudhë kohe shumë më të gjatë se faza e parë. Ky proces zhvillimi gjithashtu nuk ka qenë i njëtrajtshëm dhe i zhvilluar në vijë të drejtë, por kompleks, me zigzage, me kthime prapa, me luhate, me inovacione të vazhdueshme dhe me ruajtje formash arkaike.

Kështu, ndonëse në trevat jugore mbizotëron polifonia, krahas saj gjejmë edhe krijime të qarta heterofonike, apo me prirje të tilla¹⁸, krijime polifonike me prirje heterofonike¹⁹, si dhe krijime homofonike²⁰, pa përmendur ato monofonike (ninulla, disa këngë fëmijësh etj.), si disa valle të kënduara, këngë dasme, ndonjë këngë fëmijësh që në origjinë ka qenë rituale etj.

Midis këtyre të fundit (krijimeve homofonike) ka të atilla që ruajnë gjurmë të një homofonie të hershme, por dhe të atilla që, për arsye të ndryshme, janë përpjekje për një homofonizim të polifonisë. Një arsye e tillë, fjala vjen, është nevoja e përforsimit të këngës në disa valle të kënduara. Një arsye tjetër është zhvillimi në kushte disi të veçanta historiko-shoqërore të disa qyteteve si Fieri, Lushnja, Berati, Korça, Vlora etj., të cilat ndodhen brenda trevave polifonike. Por procesi i homofonizimit të polifonisë, sado që në mënyrë të pjesshme, në qytetet e përmendura është një proces i vonshëm që nuk e kapërcen fundin e shekullit të kaluar dhe fillimin e shekullit tonë, d.m.th., kohën kur në këto qytete, për shkak të

Elschek, Porovnavacia uvodna studio K Evropskemu l'udorému viachlanéma spevu, Hudobnovedné studie VI (1963). f.85 dhe 108.

18 *AIKP, bob. 673/11; 417/14; 673/10; 246/15; 309/7; 928/3 etj. përkatësisht nga Çamëria, Librazhdi, Fieri, Pogradeci, Lushnja.

19 **AIKP, bob. 674/16; 671/9; 707/5 etj. përkatësisht nga Çamëria, Rreth Grethi (Durrës). Për këtë çështje shih dhe shpjegimet që dhamë më lart për tipin a, b dhe c të polifonisë dyzërëshe si dhe shpjegimet për polifoninë trizërëshe paraburdonale, duke përfshirë këtu edhe vallet e kënduara të burrave të Labërisë.

20 AIKP, bob 950/16; 249/14; 1273/3; 1209/15; 1209/27; 1211/36 804/1; 673/5 etj. përkatësisht nga Pogredec, Fieri, Berati, Korça dhe Çamëria).

zhvillimit ekonomik-shoqëror të nisur që herët, fillojnë të kristalizohen elementet e një jete kulturore relativisht të ndryshme nga ajo e fshatit. Fenomene të një homofonizimi të polifonisë i ndeshim edhe në disa fshatra jugore, si rezultat i ndikimit të qyteteve fqinje apo të lëvizjes amatore.

Së fundi, si një arsye tjetër po përmendim dhe ndikimin e muzikës reflekse, sidomos në jetën kulturore të qyteteve. Sidoqoftë në krijimet "homofonike" të trevave polifonike janë të dukshme prirjet e një heterofonizmi dhe polifonizmi, që vijnë si rezultat i klimës polifonike në të cilën ato jetojnë.

Nga ana tjetër, edhe në trevat homofonike, duke përjashtuar këtu këngët monofonike, prirjet heterofonike apo edhe të një polifonizmi, i ndeshim edhe sot në një pjesë të kufizuar të repertorit të këngëve të burrave të kënduara në grup dhe veçanërisht në repertorin e grave, në këngët rituale të festave të motmotit, të ceremonialit të dasmës dhe të vdekjes. Në këto të fundit është e pranishme jo vetëm heterofonia, por në disa prej tyre (është fjala për vajtimet kolektive në grup), ndonëse më pak se në jug, vërehen prirje të një organizimi të thjeshtë polifonik të tipit responsorial.

Megjithatë ato në të shumtën e rasteve, sot, shprehen si forma homofoniko-polifonike, pra që qëndrojnë midis homofonisë dhe polifonisë.

Prirjet heterofonike në veri të Shqipërisë janë të ndjeshme përgjithësisht në këngët e shoqëruara me vegla kordeofone si ato me lahutë (cikli i kreshnikëve), me çifteli apo sharki, si dhe në këngët e maje krahit, kur ato këndohen nga dy veta. Përcjellja e këngëve nga një apo më shumë vegla është mjaft heterofonike. Sado që harmonia është e thjeshtë, efekti i përgjithshëm rritet sidomos nga ngjyrat tonale të instrumenteve meqenëse përdoren instrumente të timbreve të ndryshme. Kjo e fundit ka të bëjë me ato raste të shoqërimit të këngës me komplekse veglash të gjinive të ndryshme. Në komplekset instrumentale, heterofonia rezulton atëherë kur instrumentistët nuk luajnë në unison, por në një mënyrë ose një tjetër i shmangen atij. Shkalla e efektit heterofonik në këto rast e përcaktohet në një masë të konsiderueshme nga liria dhe teknika profesionale individuale e instrumentistit për të dalë jashtë unisonit qoftë edhe për shkaqe të improvizimit - karakter të cilin e ka përgjithësisht krijimi popullor.²¹

Fillimet e një polifonizmi të hershëm kryesisht dyzërësh paraburdonal dhe burdonal, në veri të Shqipërisë, në sferën e muzikës instrumentale, i ndeshim në veglat muzikore me frymë. Këtu, përveç cylëdyjares (fyellit të dyfishtë polifonik) që përdoret vetëm në zonën jugperëndimore të Shqipërisë, mund të përmendim: zumaren dyshe, bishnicën, e ngjashme kjo me gajden, por më e thjeshtë se gajdja, vallet me lodër e curle, sa herë këto të fundit bëhen dy, njëra prej të cilave mban burdon. Fillimet e një polifonizmi të hershëm instrumental në trevat homofonike i gjejmë gjithashtu në velgat kordeofone, në interpretimin e tyre solo me përjashtim të lahutës mono-

²¹ Për probleme të heterofonisë në muzikën vokale shih dhe "Journal of the international folk music council", vol.XVIII 1966, f.14-23. Po ashtu vol.XVI, 1964,f.50.

korde, siç është çiftelia dhe sharkia. Kjo e fundit priret shpesh drejt në polifonizmi më të zhvilluar trezërash me prirje heterofone.

Në këtë vegla, ashtu si dhe në ato jugore me tela, sazja, bakllamaja etj. efekti heterofonik apo polifonik, bëhet i mundur nga që ato janë të afta (për vetë ndërtimin e tyre me dy e më shumë korda), për të prodhuar dy ose më shumë nota njëkohësisht.

Pikërisht elementet, reminishencat ose dhe krijimet heterofonike, polifonike e homofonike me prirje heterofonike, që i gjejmë si në trevat ku sot mbizotëron homofonia ashtu në trevat ku mbizotëron polifonia, janë ato që përbëjnë substratin më të hershëm të muzikës popullore shqiptare dhe një dëshmi të qartë të karakterit të saj unitar. Në këtë mënyrë, edhe muzika jonë popullore, ashtu si dhe gjuha dhe gjithë kultura, jep dëshmi të shumta të unitetit kombëtar shqiptar. Në të njëjtën kohë ajo jep dëshmi të vazhdimësisë së një kulture të hershme në trojet ku kanë banuar paraardhësit tanë, ilirët. Polofonia, përgjithësisht, në vende të ndryshme të botës ka njohur rrugë të ndryshme zhvillimi, përshtatur kushteve konkrete historike, ekonomike shoqërore e kulturore dhe praktikisht ndodhet sot në faza të ndryshme zhvillimi. Diku ajo paraqitet e zhvilluar, diku më pak e zhvilluar, diku ka qenë më e zhvilluar dhe ka ardhur duke u rrudhur. Por sidoqoftë, kudo që ndeshet sot polifonia, në raport me homofoninë, zë një vend shumë më të kufizuar dhe konsiderohet si një relikë e kohëve të lashta. Është gjithashtu interesante të theksohet se zonat në të cilat ajo është kufizuar, janë zona kryesisht malore, siç mund të përmendim këtu trevat polifonike shqiptare, kolonitë Arbëreshe të Kalabrisë e Sicilisë, trevat polifonike të Bosnjës dhe Hercegovinës, Malit të Zi, Bullgarisë - në Ballkan, Armenisë dhe Gjeorgjisë në Kaukaz, Sardenjës në Gadishullin Italik etj.²²

Nëpër disa faza zhvillimi ka kaluar dhe polifonia shqiptare kudo që ajo jeton brenda dhe jashtë kufijve shtetërorë të Shqipërisë, duke kristalizuar gradualisht dhe shkallë-shkallë, struktura dhe stile të pasura e të ndryshme, nga ato më të thjeshtat deri në ato më të zhvilluarat, të cilat u përpoqëm t'i vëmë në dukje në trajtesën tonë, me aq sa e lejonte karakteri i këtij vështrimi të përgjithshëm.

²² Som remarks an European folk polyphony, "Journal of the International folk music council", vol.XVI.1964, f.43-46.