

## ***Tradicionalja dhe bashkëkohorja në folklorin muzikor shqiptar***

*Bahtir Sheholli\**

### ***Përmbledhje***

Në këtë punim bëhet fjalë për elementet karakterizues të tradicionales dhe bashkëkohores në folklorin muzikor shqiptar. Theksohen format me elemente të traditës së vjetër muzikore që janë: këngët e punës, këngët e ciklit kalendarik (me elemente pagane të besimeve të lashta popullore), këngët e traditës blegtorale, baladat, këngët epike legjendare, këngët dhe vallet lirike të dokeve, riteve dhe zakoneve të ciklit të dasmës, këngët erotike të dashurisë etj. Trajtohet edhe shfaqja e ndryshimeve në krijimtarinë e re muzikore si pasojë e “gjysmë fabrikimit” dhe temperimit të radhës tonale (shkallëve muzikore) të disa llojeve të veglave muzikore tradicionale dhe të përdorimit të mjeteve elektronike.

Këto ndryshime, si segmente të bashkëkohores në muzikën tonë popullore, të cilat gjenden tek shumë krijues të sotëm, janë pasojë e gërshetimit të tradicionales sonë të lashtë me elemente të muzikës së popujve të tjerë, nga e cila rezulton një polimetri dhe pulsimit ritmik me elemente të muzikës orientale turko-arabe, rome, greke, sllave etj.

Theksohet gjithashtu që, në krijimtarinë muzikore shqiptare, risitë kanë elemente specifike në krahasim me krijimtarinë muzikore evropiane. Bëhen dhe disa vlerësime profesionale me ngjyrimë kritike rreth dukurive negative të folklorizmit të sotëm muzikor gjithëshqiptar.

***Fjalët kyç:*** tradicionalja dhe bashkëkohorja, folklori muzikor shqiptar, polimetria, pulsimit ritmik, elementet e traditës, këngët e punës, të ciklit kalendarik, të traditës, doket, ritet, zakonet, elementet pagane, veglat muzikore, mjetet elektronike.

---

\* Bahtir Sheholli, Etnomuzikolog, Instituti Albanologjik, Dega e Folklorit, Prishtinë, Republika e Kosovës, bahtir\_sh@hotmail.com

Shumica e formave të njëjta të folklorit muzikor nga vise të ndryshme, tek shqiptarët në përgjithësi, kanë elemente të përbashkëta. Varësisht nga pozita gjeografike e vendit dhe, pjesërisht, nga niveli i zhvillimit kulturor e historik, ato dallohen për nga dinamika evolutive e zhvillimit të tyre të përgjithshëm. Kështu, përderisa në pjesët malore-blegtorale të të gjitha viseve shqiptare më shumë është ruajtur krijimtaria e vjetër e folklorit muzikor dhe e instrumenteve tradicionale me të cilat shoqërohet ajo, në pjesët rrafshinore – të zhvillimit bujqësor më shumë dominojnë zhanret muzikore që i takojnë traditës së re fshatare, forma këto në të cilat jo rrallë ndihet, përveç tjerash, edhe ndikimi i traditës së ashtuquajtur “qytetare”. Krahas elementeve autoktone dhe origjinale, risitë e tyre të ndryshme, përforcojnë në mënyrë të veçantë dukurinë apo fenomenin e krijimtarisë së folklorit muzikor shqiptar.

Disa nga format e krijimtarisë muzikore të folklorit shqiptar, siç janë këngët homofonike të festave kalendarike (*Këngët e Verzës, Këngët e Shën Gjergjit, të Jeremisë, Shën kollit, Shën Ilisë, Vangjelizmoit etj.*), pastaj këngët pastorale të traditës blegtorale të njohura si *Këngët e çobaneshave* me gisht në fyt dhe *Këngët Malësorçe* ose *Këngët për maje krahu*, siç quhen ndryshe këto në disa zona malore të Shqipërisë Veriore, gjallërojnë edhe më tej në disa vise të Kosovës, siç janë Malësia e Shalës së Bajgores, Rugova, Opoja, Malësia e Madhe e Shqipërisë Veriore etj., në formë mjaft arkaike dhe njihen si krijime muzikore popullore më të hershme. Në të shumtën e rasteve, ato kanë ruajtur formën më origjinale të lashtësisë së muzikës popullore shqiptare.

Traditës së lashtë muzikore të shqiptarëve u përkasin edhe *baladat* dhe *këngët epike legjendare të traditës së lahutës* (vargu i tyre, sipas mendimit tonë, nuk është dhjetërokësh, siç mendohej apo konsiderohej më parë, por është heterogjen – deri edhe në 14-të rrokësh, i cili është transformuar me kohë në tetërokësh melo-poetik e, herë-herë, këndohet edhe si dhjetërokësh). Këto këngë kanë shërbyer me kohë edhe si modele për krijimin e këngëve me tematikë historike të ashtuquajtura *këngë të oxhakut*, të cilat, me përjashtime të disa zonave ku ende mund të gjendet *lahuta*, nuk kanë mundur ta ruajnë trajtën e tyre të hershme dhe origjinale për shkak të

përdorimit të *çiftelisë* dhe *sharkisë* me elemente tonale dhe intervale diatonike, krejtësisht tjera nga ato të *lahutës*.

Shumica e elementeve karakterizues të tradicionales muzikore të shqiptarëve janë ruajtur, gjithashtu, edhe në këngët lirike të dashurisë dhe në këngët e dokeve, të zakoneve dhe të riteve të ciklit të dasmës.

*Këngët lirike të dashurisë*,<sup>1</sup> ruajnë edhe më tej mënyrën e hershme të këndimit tradicional, që nënkupton interpretimin e tyre në formën solo – pa shoqërime instrumentale, ose edhe me përcjellje të *fyellit*, *kavallit*, *gajdes*, veçanërisht në viset malore – blegtorale, apo edhe si ansambël prej dy këngëtarësh me shoqërim të *çiftelisë* dhe *sharkisë*, edhe pse në të dëgjuar të thjeshtë ato kanë një sistem të qëndrueshëm tonik, që del nga lidhshmëria e këngëve me këto instrumente tradicionale dhe nga praktika e të kënduarit në unisono; me matjet akustike të radhës tonale vërehet se intervalet e tyre ende i takojnë sistemit tradicional të shkallëve të ashtuquajtura “natyrale”,<sup>2</sup> gjë që këtë e kushtëzon, tek instrumentet e vjetra, mënyra e lirë e vendosjes së “perdeve” të çiftelisë dhe sharkisë.<sup>3</sup>

Në disa vise të Shqipërisë, ato i takojnë polifonisë. Do nënvizuar që këndimi shumëzërësh fillon në trevën e Opojës, ku ka një lloj heterofonie karakteristike jo fort të theksuar, dhe vazhdon më në jug, në Tetovë, në rrethin e Zajazit dhe vjen duke u kristalizuar në një diafoni dhe polifoni të pastër në Prespë, pastaj në rrethin e Librazhdit, Pogradecit, Kolonjës, Mallakastrës, Korçës, Beratit, Vlorës etj. Për nga kriteret e identifikimit, klasifikimit dhe shtrirjes gjeografike, krijimtaria jonë shumëzëshe ndahet, sipas etnomuzikologut të njohur shqiptar, Benjamin Kruta, në katër variante kryesore. Ajo, nga një heterofoni dhe diafoni specifike e origjinale, vjen duke u zhvilluar në polifoni tre e katër zërash, me ose pa përcjellje instrumentale.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Për këngët lirike të dashurisë, shih më gjerësisht, Bahtir Sheholli, “Mbi disa karakteristika poetike-muzikore të këngëve tona të dashurisë”, *Gjurmime Albanologjike – Folklor dhe etnologji*, nr. XI, Prishtinë, 1981, f. 76 – 98.

<sup>2</sup> Me nocionin “shkallë natyrale” nënkuptojmë radhën tonale (të shkallës) tradicionale – të pa temperuar.

<sup>3</sup> Bahtir Sheholli, art. cit. f. 80.

<sup>4</sup> Benjamin Kruta, *Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë Jugore*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1989. f. 25-32.

Sipas studiuesve shqiptarë, këngët lirike polifonike të dashurisë u takojnë, për nga stili muzikor, tre tipave (ndarjeve) kryesorë, që janë: krijime të kënduara nga gra, krijime të kënduara nga burra, krijime të kënduara nga gra e burra së toku.<sup>5</sup> Si variante të llojit të parë, hyjnë edhe një pjesë e rëndësishme e këngëve të arbëreshëve të Italisë dhe sidomos të Kalabrisë.<sup>6</sup> Në Kosovë, ndërkaq, për shkaqe të njohura kulturo-historike, këto këngë i kanë krijuar dhe kënduar ndaras – veç meshkujt, veç femrat.

Në këngët lirike të traditës së femrave dominojnë ato të ciklit të dasmës, të cilat janë, në të shumtën e rasteve, improvizime spontane të rastit, gjithnjë të bazuara në modelet e traditës, qoftë nga pikëpamja tekstore, qoftë nga ajo muzikore. Ato këndohen në formë “a capella” ose me përcjelljen e ritmit të tepsisë, si në Rugovë e gjetiu, ose edhe me def, apo dajre, siç quhet ndryshe kjo vegël muzikore popullore.

Në shumicën e rasteve, këngët folklorike shqiptare kanë pësuar ndryshime, kohëve të fundit, si në mënyrën e të kënduarit, ashtu edhe në aspektin e përcjelljes instrumentale. Këto ndryshime i kushtëzoi organizimi i formacioneve të ndryshme orkestrale të përbëra nga instrumentet tradicionale (*çifteli, sharki, fyell, def* etj.). Melodi të pastra instrumentale të interpretuara solo apo dhe në forma të ndryshme të këngëve dhe melodive instrumentale, përcillen kohëve të fundit me orkestra të kombinuara të instrumenteve tradicionale me ato klasike, siç janë: *violina, fizarmonika, klarineta* dhe, veçanërisht, *kitara*.

Shekuj me radhë, muzika jonë popullore e mbrojti me ngulm vetëqenien nga infiltrimi i ndikimit të kulturave të tjera. Këtë gjë e dëshmojnë format e lashta, të cilat u ruajtën në vazhdimësinë e pandërprerë të tyre deri në fund të shekullit të kaluar. Përveç tjerash, ato ndihmojnë në hetimin apo veçimin e elementeve autoktonë dhe origjinalë, jo vetëm të krijimtarisë sonë muzikore në veçanti, por edhe të krijimtarisë shpirtërore popullore, në përgjithësi. Krijuesi dhe bartësi i mirëfilltë i

<sup>5</sup> Spiro Shituni, Agron Xhagolli, *Këngë polifonike labe*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1986. f. 7.

<sup>6</sup> Benjamin Kruta, vep. cit., f. 31.

muzikës popullore bazohej në traditën e hershme muzikore, e cila i shërbente gjithnjë si model dhe mbështetje kryesore, ku bëhej një shkrirje e harmonishme në rrafshin muzikor-poetik dhe në atë psikologjik.

Ndryshimet e *radhës tonale* (shkallëve muzikore), që bëhen mbi baza të temperimit të mirë të shkallëve tradicionale, si përkufizim i bashkëkohores në muzikën popullore shqiptare shkaktuan në tingëllimin e sotëm të tyre vokal-instrumental, përveç tjerash, edhe zhvillimin e përmbajtjeve të reja kuptimore të formave dhe të njërive të gjuhës muzikore popullore të shqiptarëve në përgjithësi. Përmes këtyre veprimeve është shfaqur një tip specifik i formave muzikore që nuk po krijohet në proporcion me elementet ekzistuese tradicionale.

Me ndryshimet e zhvillimit teknik dhe teknologjik, ndryshoi edhe bota artistike e krijuesit popullor. Në relacionet specifike të traditës me bashkëkohoren muzikore, format e modifikuara e kanë goditur në mënyrë drastike krijimtarinë e folklorit muzikor shqiptar, duke e ndryshuar atë pothuajse në çdo aspekt. Kështu, veglat muzikore të vjetra, të ndërtuara nga dora e mjeshtër popullor autodidakt, në të cilat gjithnjë është shkrirë intenca, aftësia kreative dhe mjeshtëria, nuk janë më të përshtatshme për muzikën – përcjelljen e krijimeve të reja, të shtjelluara nga radhët tonale të temperuara dhe intervalet diatonike. Lidhur me këtë duhet theksuar që edhe pse në instrumentet e temperuara mund të luhen meloditë tradicionale të më hershme, ato, gjatë performimit, humbin shumicën e karakteristikave të vjetra të mikrointervaleve dhe u afrohen strukturave tonale të intervaleve të reja, në kuadër të strukturave diatonike. Me këtë rast, ndodh natyrisht krijimi i radhës tonale – “shkallëve” muzikore, në suaza të melodive, në të cilat ndodhin procese të ndryshimeve të fuqishme dhe transformime nga shprehja arkaike kah shprehja bashkëkohore. Edhe pse shumë elemente meloritmike e poetike karakterizuese janë ndryshuar rrënjësisht, ka edhe raste kur kjo krijimtari është pasuruar në nivel të duhur përmes krijimeve të veçanta në frymën e traditës muzikore popullore.

Sot janë të theksuara ndryshimet prej mohimit të raporteve tingëlluese të radhës tonale të shkallës së përmendur muzikore “natyrale” dhe mohimit të gjuhës muzikore e formës së

përgjithshme tradicionale deri tek mohimi i formave shprehëse e stileve të trashëgimisë artistike popullore. Bëhet fjalë, pra, për një pakujdesi ndaj trashëgimisë së folklorit muzikor të mirëfilltë. Të shumtën e rasteve, kjo ndodh për shkakun se krijuesit e formave të reja po zhvillojnë gjithnjë e më shumë njëfarë tolerance e dashamirësie ndaj formave të krijimtarisë së huaj muzikore, në emër të një moderniteti dhe në mungesë të aftësive për krijime bashkëkohore me risi të mirëfillta, gjë që ka ushtruar një ndikim të paevitueshëm në krijimtarinë e përgjithshme muzikore popullore të shqiptarëve. Disa nga krijuesit e sotëm i konsiderojnë këto ndryshime dhe dukuri si normale, edhe pse ato janë larg çdo vlere për zhvillimin e krijimtarisë së mirëfilltë të muzikës së tyre popullore. Si të tilla, ato nuk mund ta mbajnë epitetin e novatorizmit me elemente shquese shqiptare. Me këto veprime dhe me shumë veprime të tjera, krijuesit e sotëm kanë humbur statusin e dikurshëm të krijuesve popullorë anonimë dhe, përmes autorësisë, kanë dalë nga anonimiteti dhe i janë afruar statusit të kreatorëve të një “mode” të re.

Përmes modeleve të ndryshimeve meloritmike dhe të strukturës formale, disa nga krijuesit e muzikës së sotme folklorike përpiqen t’i ofrojnë si forma të reja të një “stili të ri”, krijimet e tyre të reja, të propaguara dhe të plasuara si krijime në frymën popullore, të bëra, në fakt, përmes kompilimeve dhe huazimeve nga kulturat e huaja. Në vend të risive cilësore, këto forma të krijimtarisë së re muzikore popullore kanë diçka të ngathtë në vete, diçka që nuk përkon me normat elementare estetike të folklorit të mirëfilltë muzikor.

Kur bëhet fjalë për krijimtarinë muzikore popullore bashkëkohore shqiptare, ndryshimet gjatë këtyre 20 - 30 viteve të fundit, kanë të bëjnë pikësisht me kontekstin e tingullit muzikor, domethënë me temperimin e radhës tonale, me interpretimin dhe me komunikimin muzikor. Krijimtaria e sotme muzikore popullore ka ndryshuar për shkak të fabrikimit të disa llojeve të veglave muzikore tradicionale dhe vënies në përdorim të mjeteve elektronike që prodhojnë tinguj jo të natyrshëm, siç janë ata që dalin nga sintisajzeri, kitara elektrike etj. Kjo formë e re e shprehjeve muzikore lidhet, përveç tjerash, edhe me procesin e ndryshimit të jetës fshatare, në mënyrën se

si shihet intenca dhe dëshira për një lidhshmëri të muzikës tradicionale me atë bashkëkohore, shpeshherë edhe me atë të traditës qytetare. Në të shumtën e rasteve, kjo realizohet zakonisht edhe përmes formimit të orkestrinave popullore me instrumente më të modernizuara, siç janë çiftelia, sharkia dhe fyelli i temperuar i tipit të blokflautave.<sup>7</sup>

Një numër veprimtarësh kulturorë po bëjnë, për interesa personale, gjithnjë e më shumë ndryshime dhe modifikime të mjeteve shprehëse të gjuhës muzikore në emër të kinse përvojave pozitive bashkëkohore. Krijuesit e tillë sjellin risi “bashkëkohore” jo të natyrshme dhe pengojnë zhvillimin e pandërprerë të kësaj fushe. Kështu, qysh në fillim të zhbërjes së ish Jugosllavisë dhe të ndryshimeve pluraliste në Shqipëri, veçanërisht pas viteve ‘90, në emër të “kërkesave” të masave, duke u thirrur në një zhvillim artistik të rrejshëm dhe duke u mbështetur në hierarkinë e sistemit tonal të muzikës së temperuar evropiane, ata i hyn krijimit të formave brenda një sistemi specifik të melodisë dhe harmonisë, madje edhe nëpërmjet disa mundësive me instrumente elektronike. Kështu, ata realizuan strukturën dhe mënyrën e shërbimit të një sërë veprimesh, të cilat krijojnë semantikë muzikore të dyshimtë.

Në këtë mënyrë, tensioni i lartë ekspresiv dhe rregullimi i gjuhës muzikore popullore që, në tingëllimë të përgjithshme, kanë prejardhje meloritmike, teknike dhe formale të huazimeve më të vrazhda nga kulturat e tjera, përmbajnë përthyerjen ekspresive të tërësive melodike dhe ritmike, të theksuara në trajtimin e pjesëve solistike vokale dhe sidomos të përcjelljes instrumentale, të cilat tingëllojnë jo rrallë serbisht, greqisht, turqisht dhe, akoma më shpesh, arabisht. Kjo që u tha këtu më lart është e dukshme në lëvizjet melo-ritmike, në të cilat dominojnë kombinimet specifike të raporteve midis elementeve muzikore dhe atyre të vallëzimit oriental të tipit të *çoçekut*, të valleve greke të ashtuquajtura *syrtos*, apo elemente të pjesëve

---

<sup>7</sup> Më gjerësisht për këtë, shih: Bahtir Sheholli, “ Mbi traditën dhe krijimtarinë e re vokale-instrumentale në folklorin muzikor shqiptar”, në *Çështje të studimeve albanologjike*, Materiale nga Simpoziumi Shkencor i organizuar nga Instituti Albanologjik i Prishtinës (20 dhe 21 dhjetor 1985), vëllimi II, f. 329 – 336, Prishtinë, 1987.

solistike të melodive të ashtuquajtura *gazella*, të cilat nuk janë asgjë tjetër veçse melodi improvizuese me zburime meloritmike orientale, me sekonda të zmadhuara, që janë veçori dalluese të shkallëve muzikore të tyre. Tipi metroritmik i melodikes së tillë, si dhe trajtimi specifik i përcjelljes instrumentale, i cili, në këso krijimesh, mbështetet në shfrytëzimin e përdorimit të mundësive instrumentale të veglave të përmendura muzikore, të ashtuquajtura “klasike” dhe “elektronike”, që krijojnë tingëllimën e orkestrinave turko - arabe, greke, sllave etj. Kësaj mënyre të formësimit të krijimeve të tilla, të cilat, për muzikën popullore të sotme, nuk mund të paraqesin ndonjë risi pozitive, shumica e krijuesve të sotëm shqiptarë nga të dyja anët e kufirit, me gjithë vërejtjet, sugjerimet dhe kritikën, po i mbetet konsekuent gjithnjë e më shumë. Në këtë formë të veprimtarisë krijuese, me principet e veta që nënkuptojnë organizime specifike integrale të lëndës muzikore, e në lidhje melo-ritmike dhe tonale, shumica e këtyre krijuesve po i inkuadrojnë përforcojnë gjithnjë e më shumë elementet e muzikës së popujve të përmendur. Këto krijime me objekte tingëlluese paralajmërojnë, përmes shprehjeve të përmendura vokale e instrumentale, rrezikun që i kanoset krijimtarisë të mirëfilltë popullore. Duke iu shmangur krijimtarisë së mirëfilltë të tradicionales shqiptare, krijimet e tilla shpesh tohen si “definicion” muzikore, si stereotipi të njohura për meloditë, ritmin dhe harmoninë orkestrale, si elemente të cilat përsëriten që nga pozita e futjes dhe aplikimit të elementeve të përmendura e deri tek prezenca agresive dhe vërshuese e tyre. Elementet më të thjeshta të risive, pastaj ngjyrimi tonal i temperimit dhe tonaliteti i formës muzikore, bëhen çështje të infiltrimeve, ndryshimeve dhe modifikimeve të frakturës së krijimtarisë muzikore popullore shqiptare në përgjithësi.

Ndryshimet e përmendura në krijimet e reja të realizuara në kuadër të përvojave të këtilla, si segmente të bashkëkohores muzikore popullore të shqiptarëve, shfaqen edhe tek shumë krijues profesionalë në të dy anët e kufirit. Me pjesëmarrjen e tyre si “autorë origjinalë” në festivale të shumta të muzikës, këto “risi” ata i konsiderojnë si të pranuar nga masat dhe



përpiqen t'i afirmojnë me çdo kusht, duke i trajtuar si kategori të barabarta me kategoritë ekzistuese të traditës.

Në emër të njëfarë moderniteti të krijimtarisë muzikore popullore, krijuesit e sotëm përpiqen t'i realizojnë këto veprime kinse duke u bazuar në elementet tradicionale autonome të muzikës popullore. Kjo po arrihet përmes një gërshetimi të motiveve të lashta të folklorit muzikor shqiptar me elemente të muzikës së popujve të tjerë. Nga kjo rezulton një polimetri që, në fakt, ka një puls të ritmit folklorik të masave të kombinuara ritmike si 2+3, 3+2; 3+4, 4+3, 3+3+3 etj., si dhe një eksponim intervaleve konsonante në vertikalen e tërësive melodike të strukturës së tercës, sekstës etj., të cilat, të shumtën e rasteve, janë të paraqitura në vargun e tingujve karakterizues që shërbejnë për ornamentimin e efektshëm të melodive të përcjelljes instrumentale të kombinuara edhe me instrumentet klasike apo të temperuara frymore etj.

Megjithatë, ka edhe krijues të cilët kanë vepruar më me konsekuencë ndaj elementeve dhe formave karakterizuese të krijimtarisë së mirëfilltë muzikore popullore. Në disa raste ata u orientuan edhe kah elementet dhe format e krijimtarisë muzikore popullore tradicionale, të Rilindjes Kombëtare (fundi i sh. XVIII, fillimi i sh. XIX), sidomos kur është fjala për këngët me tematikë historike. Janë këto veprime me të cilat muzika popullore shqiptare në përgjithësi do të fitonte dimensione të reja për ruajtjen e kontinuitetit me kategoritë më të hershme të krijimtarisë së folklorit muzikor të shqiptarëve në përgjithësi. Kjo vlen për krijimet në të cilat, zakonisht, fonusi i grupit tingëllues zërthehet në pjesë të ritmizuara në mënyrë të ndryshme koloristike në aspektin melodik ose në organizimin interval e akordik të përcjelljes instrumentale. Kohëve të fundit, nëpërmes *sharkisë*, të cilës i vihet një tel më i trashë - i kitarës, ose nëpërmjet të *utit*, në Shqipëri krijohen tërësitë e motiveve formale që dallohen nga format muzikore të përparme. Aspekti melo-ritmik si dhe përshtypja tonale e muzikës folklorike i afrohet asaj artistikisht më të zhvilluar. Ajo realizohet me ngjyrim të llojllojshme të melodive, me akordime dhe me harmoni më të zhvilluar që tregon një gjendje të bashkëkohores.

Disa krijime të vonshme, gjuha muzikore e të cilave ka mbështetje në arritjet e zhvillimeve pozitive bashkëkohore janë,

përveç tjerash, edhe kontribut i rëndësishëm i tendencave të përmendura zhvillimore. Duke mos iu larguar qasjes së formave të krijimtarisë tradicionale, as evropizimit në lëmin e ndryshimeve tonale e ritmike, krijuesit e përmendur kanë përvetësuar orientimet kah disa elemente dhe fakte të së kaluarës.

Orientimet nëpër traditën muzikore, si formë e të menduarit dhe shprehjes muzikore, në raste kur baza melo-poetike e tyre paraqitet në një mënyrë të ndryshuar dhe artistikisht më pak të fuqishme nuk mund të paraqesin, megjithatë, ndonjë etapë cilësore në krijimtarinë e sotme muzikore. Përveç kësaj, kjo dukuri është edhe shembull i poetizimit muzikor që krijohet nga ndikimet e përmendura sipas zgjedhjes së lirë të faktorëve të së kaluarës muzikore tradicionale dhe tendencave për krijimin e plotë të stileve individuale. Në raste të tilla bëhet një ndërlidhje e krijimtarisë tradicionale me format e reja vokale e instrumentale që përmbajnë elemente të interpretimit solistik dhe të koncertimit publik. Kështu, përmes pasurimit improvizues, ose motorizimit si pikë e përbashkët e zhvillimit të tradicionales dhe përmbajtjeve harmonike, që janë të afërta me problematikën e bashkëkohores, themelohet tingëllimi i intervaleve dhe akordeve të muzikës së temperuar, si formë kjo më e përhapur e rrjedhës së vetëdijes muzikore të krijuesve tanë të sotëm.

Nga kjo del se një sërë krijuesish të sotëm të krijimtarisë poetike muzikore, duke bërë gërshetimin e elementeve në frymën e tradicionales, dhe të elementeve kinse bashkëkohore të “evropianizuar” krijuan një lloj të mëvetësishëm të folklorizuar.

Kështu, në meloditë e këngëve të reja me ambitus më të gjerë dhe me hijesim modal-tonal më të theksuar, mbi të cilin bazohet narracioni i krijuesit të sotëm ka, përveç ndryshimeve të qëllimshme të frakturës ritmike e melodike të përcjelljes orkestrale, edhe elemente të cilat shkaktojnë lindjen e formave të reja të krijimtarisë muzikore popullore, të cilat janë më shprehjeplotë dhe të një teknike më ekspresive. Por, me ndryshimin e brendshëm të faktorëve strukturalë të formave të reja muzikore me elemente të huazuara, i jepet grusht i fuqishëm përvojave dhe arritjeve pozitive të mëhershme. Duke

thelluar distancën nga trashëgimia tradicionale, këngët e krijuesve të sotëm, përmes paqartësive të shprehjes së motivit, bëhen modele kuazi bashkëkohore, dhe dalin si theksime të vijave melodike jo plastike, shpeshherë edhe me konsekuenca të radhës tonale dhe me harmoni muzikore-joprofesionale.

Nga kualiteti koloristik specifik i përfituar nga realizmi i formave në këto krijime janë vendosur edhe elemente të ngjashme me ato të muzikës popullore të përpunuar. Pasurimi teknik orkestral, me vegla elektronike, në shumë raste ka bërë një redefinim të tingëllimit vokal-instrumental, si parakusht i ndërrimit të natyrës së melodisë tradicionale në atë të ndryshuar dhe të temperuar të tipit të këngëve qytetare.

Derisa, gjuha muzikore e tyre mbështetet në trajtim të muzikës tonale evropiane, ajo si shtresë të praktikës së vet, gjithnjë e më shumë po e aplikon bazën tonale të muzikës evropiane, veprim ky i cili përputhet edhe me gjuhën bashkëkohore të muzikës zbavitëse, kurse përmes simbolikës së kuptimit domethënës dhe ligjshmërive formale, përputhet edhe me praktikën interpretuese të formave tradicionale.

Një veprimtari bashkëkohore, në kuptimin konsekuent, mund të vërehet më shumë tek ata veprimtarë të cilët, përmes modalitetit krijues të mëhershëm po i kthehen gradualisht tradicionales së mirëfilltë, si orientim krijues, që po bëhet në bazë të ndërlidhjes së shprehjes muzikore bashkëkohore me elementet e folklorit burimor shqiptar.

Të gjitha rrjedhat e përmendura të muzikës së sotme popullore dallohen mes veti sipas gërshetimit të tradicionales me bashkëkohoren krijuese muzikore. Ndërkaq, evokimi i kategorive të së kaluarës dhe përvetësimi i përvojave bashkëkohore shkaktojnë, në esencë, transformimin e formave poetike muzikore të traditës së mëhershme.

E gjithë kjo dëshmon, pikërisht, ekzistimin e “bashkëkohores” muzikore shqiptare. Kështu, në procesin e krijimtarisë muzikore popullore shqiptare të kohëve të fundit, përveç asaj që u tha, është me rëndësi edhe *pavetëdija krijuese* e të ashtuquajturve “kompozitorë”, jo rrallë edhe pa njohuri elementare muzikore. Të qenë dhe të zënë në një, “plasaritje” të themi, në mes pavetëdijes dhe vetëdijes, në mes instinktit dhe prirjes për të qenë në qendër të vëmendjes, një numër i

“krijuesve” të sotëm të muzikës sonë popullore, i qasen asaj shpeshherë me komplekse. Lidhur me këtë do thënë që krijuesit e sotëm të muzikës popullore duhet, përveç tjerash, t’i orientojnë interesat e tyre jo vetëm kah tematika e caktuar, por edhe kah përmbajtja, kah tipi i formave të caktuara dhe kualiteti i përjetimit të vlerës artistike.

Do shtuar gjithashtu që përveç këngëve të gjinisë lirike, kemi edhe paraqitjen e këngëve të reja për ngjarjet aktuale në Kosovë – si këngë të ciklit të ashtuquajtur historik, për luftën e UÇK-së dhe trimat e saj, të cilat, përveç tjerash, janë shprehje e një atmosfere të përgjithshme gjithëkombëtare. Këtu, pra, shkaqet dhe arsyet e bashkëkohores, për të cilat u bë fjalë më herët, do të kishin, në esencë, burime psikologjike, sociologjike dhe estetike të nxitura nga ngjarjet aktuale.

Tingëllimi sintetik i këngëve të tilla, si qasje bashkëkohore, është i realizuar, viteve të fundit, në një sistem të “orkestrimit” në formë të operacioneve digjitale analogjike të programuara në sintisaizer ose, së këndejmi, edhe me efekte akustike, ritme dhe tipa të ndryshëm të melodive të realizuara jo rrallë edhe me kompjuter. Lidhur me këtë duhet cekur se lidhja e burimeve të ndryshme të tingullit, këtu nuk është e kuptuar vetëm në kuptimin e realizimeve akustike, por edhe përmes formës së krijimeve të cilat dalin e rriten me gradacione të atmosferës dhe koloritit tingëllues. Kjo lidhje shpreh edhe përfytyrime përjetimesh të raporteve në mes materies së gjallë tingëlluese dhe perspektivës sinkretike të saj.

Është e ditur që në tërë truallin e muzikës popullore shqiptare vepron një numër i madh krijuesish të cilët përpiqen të flasin me një gjuhë të re muzikore. Ata përpiqen të sjellin risi të shënueshme në aspektin kualitativ – artistik në këtë fushë të veprimtarisë, me çka, edhe kur nuk ia dalin të sjellin elemente të reja dhe të panjohura, së paku mund të dëshmojnë dhe të përforcojnë vitalitetin e elementeve meloritmike të formave, të cilat në këto hapësira janë prezentë shumë më herët.

Numri më i madh i këtyre autorëve janë krijues, të cilët në themelet e krijimtarisë së mirëfilltë dhe originale kombëtare, kanë vendosur principe stilistike dhe melodiko-ritmike të arritjeve bashkëkohore. Prandaj, në të njëjtën kohë, si në format e muzikës popullore qytetare, ashtu edhe në atë popullore, të

ashtuquajtur “folklorike”, janë prezentë shumë fryte të parimeve të bashkëkohores të shprehura përmes lidhjeve të raporteve arkaike me ato të reja, çfarë janë, për shembull, këngët e karakterit folklorik me përcjellje të orkestrinave popullore me vegla klasike. Në këtë drejtim, do kujtuar këngët e mëhershme të këngëtarëve tanë të njohur, të cilat me një përcjellje të re, jo vetëm me vegla tradicionale (*çifteli, sharki, fyell, def, tupan (lodër)* etj.), por të kombinuara edhe me sintisaizer elektronik dhe instrumente të tjera klasike (violinë, klarinetë, kitarë elektrike etj.), kanë ndikuar në mënyrë stimulante në drejtim të përvetësimit të risive dhe zhvillimit të një stili të ri muzikor në frymën popullore qytetare. Por, kjo dukuri e cila më herët ka paraqitur rrjedha të reja, veçanërisht pas formimit të orkestrinave me instrumente tradicionale të temperuara të quajtura “orkestra të çiftelive”, me siguri ende nuk paraqet forma më të zhvilluara me elemente të reja.

Format e paraqitjeve të tilla në krijimtarinë muzikore të folklorit shqiptar dhe të asaj popullore, të traditës së ashtuquajtur “qytetare”, na paralajmërojnë se, në këto kushte dhe gjendje të përgjithshme në të cilën janë shqiptarët, ndoshta vetëm vlerat e vërteta mund të llogarisin në mendimin e pastër muzikor. Ndërkaq, krijimet që mund t’i takojnë krijimtarisë muzikore popullore të artit konceptual dhe zhvillimeve procesuale, të shumtën dalin nga suazat e tyre, për shkak se materiali muzikor thelbësisht reduktohet në faktor elementar. Këta faktorë të të shprehurit muzikor jobashkëkohor të këtyre kohëve, siç mund të shihet nga audio dhe video kasetat, radio dhe TV programet e stacioneve private në Maqedoni, dhe veçanërisht në programin e Televizionit Shqiptar, shpeshherë nuk ofrojnë shkoqitje të duhura të elementeve të vlefshme bashkëkohore, ose çfarëdo organizimi të elementeve teknike dhe të materies muzikore të krijimtarisë së re të muzikës popullore shqiptare. Prandaj, vetë substanca muzikore e tyre, nuk paraqet risi krijuese të kësaj fushe. Risi është vetëm mënyra e aplikimit të saj, si mënyrë e cila perspektivën e vet e sheh në thjeshtësimin përfundimtar të mënyrës së “kompozimit”, e cila për shkak të mungesës paradoksale të përmbajtjes, jo rrallë del jashtë kornizave të vlerave të mirëfillta artistike.

Risitë e fundit në krijimtarinë e muzikës popullore shqiptare, të cilat deri diku i mbajnë atributet e krijimtarisë së artit muzikor popullor (edhe pse në shumë raste u mungojnë elementet e duhura të formave, melo-ritmike dhe stileve përkatëse), duhet të lirohen nga konceptualizimi dhe procesualizimi, për t'i trajtuar ato. Risitë bashkëkohore – avangarde, duhet kërkuar jo në krijime të veçanta, por në forma të reja të përshkuara me elemente të veçanta dhe cilësore të zhvillimeve bashkëkohore dhe të origjinalitetit muzikor shqiptar.

Një dukuri tjetër karakteristike vërehet edhe në format e krijimeve specifike të paraqitura dhe të realizuara edhe përmes video-spotëve dhe kasetave me skeçe humoristike, në të cilat programe muzika, jo rrallë, është prezentë në formë të një strukture joprimare, shpeshherë vetëm si element “ndihmës”. Në raste të tilla, një pjesë e krijimeve të paraqitura në këso forma janë bastardim i vlerave artistike të krijimtarisë muzikore. Kjo, do thosha, është një negacion, i përgjithshëm i asaj që quhet formë e qëndrueshme apo vlerë artistike. Ajo në mënyrë të qartë flet dhe bën me dije se perspektiva e bashkëkohores në këtë lloj të krijimtarisë shpirtërore, ndoshta edhe qëndron në njëfarë aktiviteti ende të papërcaktuar.

Në gjendjen e një krize të “risive” të tilla krijuese, pas viteve të ‘80-ta, një numër i veprimtarëve paraqiten si mbrojtës dhe si dalzotës në emër të zhvillimit dhe kultivimit të elementeve muzikore bashkëkohore të realizuara më herët nga disa krijues profesionalë, të cilët i mbanin pozitat dhe epitetet e avangardës në krijimtarinë muzikore popullore në përgjithësi. Përkundër kësaj, ata krijues për një kohë të gjatë nuk bënë përpjekje për të dëshmuar çfarëdo profesionalizëm bashkëkohësie të elementeve shprehëse. Fitohet përshtypja sikur statusi i dikurshëm i tyre prej krijuesish artistikë, u bë gradualisht si një organizëm shoqëror që “zhvillon” veprimtarinë kulturore muzikore që identifikohet me statusin e muzikantëve të nivelit të ulët të kafeneve dhe kreatorëve të “modave” të përmendura. Ajo që ka mundur të bëhet dhe të konsiderohet si risi krijuese bashkëkohore shpeshherë ka rënë në një pozitë paradoksale – në njëfarë identifikimi me “modë” apo “kërkesa” që iu imponuan masave. Jo rrallë, nuk ngurohej që në emër të

“risive” bashkëkohore dhe “kërkesave” të imponuara, të krijohen dhe plasohen në treg edhe aso krijimesh që mund të jenë çdo gjë, por jo edhe forma që mund t’i takojnë melopoetikës shqiptare origjinale.

### ***Përfundim***

Bashkëkohorja në krijimtarinë muzikore shqiptare, në krahasim me arritjet e muzikës evropiane, ka shumë elemente specifike. Edhe pse shpesh i plotëson kriteret e risive të teknikës dhe mjeteve kompozuese, si elemente të cilat kanë të bëjnë me esencën e saj – në gjetjen e elementeve të reja, për nga lëvizjet e brendshme dhe të jashtme, ajo, marrë në tërësi, në shumë raste nuk është tipike dhe origjinale. Lidhur me këtë duhet të fillohet nga mënyra e paraqitjes së risive, nga fakti se ato rrallëherë janë manifestuar në formë të zakonshme, përkatësisht, ato kanë filluar me kompilime dhe huazime, si proklamime apo paralajmërime publike të ndonjë grupi të veprimtarëve apo të kompozitorëve profesionalë të cilët nuk kanë zhvilluar dhe kultivuar një veprimtari muzikore autonome dhe më origjinale. Për shfaqjen e kësaj dukurie muzikore është shkruar në mënyrë kritike nga studiuesit dhe njohësit e saj. Ata kanë bërë edhe propozime kualitative për zgjidhje të reja. Për të gjitha këto mund të dëshmojnë shkrimet dhe reagimet e tyre, të cilat kanë mundur të shërbejnë si program apo udhërrëfyes për krijimin e formave dhe vlerave estetike të muzikës së re popullore. Si duket, ata kishin para vetes një qëllim të përgjithshëm – afirmimin e një stili kinse të ri krijues në llogari të një ngurtësie dhe shterpësie artistike; gjithashtu, ata kishin për qëllim edhe përdorimin e arritjeve teknike, por për fat të keq kjo ide dhe ky synim nuk dolën si mundësi reale për një veprimtari më të qëndrueshme, prandaj dhe nuk arritën ta realizonin atë si një qëllim të bazuar në principe të rrepta të një organizimi të arsyeshëm, ose edhe si mundësi të zhvillimit të një krijimtarie të gjallë muzikore të këtyre kohëve.

Kështu e institucionalizuar në mënyrë të parregullt, muzika popullore shqiptare e fund shekullit të kaluar është gjetur në një fushë të superbanalizimit, të realizuar përmes ndryshimeve

të përmendura formale – tonale dhe elementeve melo – ritmike të kulturave të huaja.

Ndikimi pozitiv në përmirësimin e cilësisë krijuese mbetet çështje e kohës, për çka duhet një angazhim më i plotë i të gjitha institucioneve dhe individëve që merren me këtë lloj të krijimtarisë shpirtërore artistike.

### ***Bibliografia***

Kruta, Benjamin, *Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë Jugore*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1989.

Sokoli, Ramadan dhe Pirro Misha, *Veglat muzikore të popullit shqiptar*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1991.

Sheholli, Bahtir, “Mbi disa karakteristika poetiko-muzikore të këngëve tona të dashurisë”, në *Gjurmime Albanologjike – Folklor dhe etnologji*, nr. XI, Prishtinë, 1981.

Sheholli, Bahtir, “Mbi traditën dhe krijimtarinë e re vokale – instrumentale në folklorin muzikor Shqiptar”, në *Çështje të studimeve albanologjike*, Materiale nga Simpoziumi Shkencor, i organizuar nga Instituti Albanologjik i Prishtinës (20 dhe 21 dhjetor 1985), Vëllimi II, f. 329 – 336, Prishtinë, 1987.

Shituni, Spiro dhe Agron Xhagolli, *Këngë polifonike labe*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1986.