



Muzika shqiptare si krijimtari, interpretim, muzikologji dhe edukim artistik



Muzika shqiptare si krijimtari, interpretim, muzikologji dhe edukim artistik

Aktet e konferencës shkencore mbarëkombëtare

AKADEMIA E SHKENCAVE E SHQIPËRISË

*Muzika shqiptare si krijimtari,
interpretim, muzikologji
dhe edukim artistik*

Aktet e konferencës shkencore mbarëkombëtare

Tiranë, 2026

***Muzika shqiptare si krijimtari, interpretim, muzikologji
dhe edukim artistik***

Aktet e konferencës shkencore mbarëkombëtare

Përgatiti për botim: Vasil S. Tole

Rovena Vata Mikeli

Redaktimi gjuhësor: Bruna Prifti

Përkujdesja grafike: Dorina Muka

© Akademia e Shkencave e Shqipërisë

ISBN 9789928855794

Shtypur në entin botues dhe shtypshkronjën "Akademia"

PASQYRA E LËNDËS

Fjala përshëndetëse e akademik Skënder Gjinushi	5
Fjala përshëndetëse e akademik Mehmet Kraja	7
Fjala përshëndetëse e profesor Arben Llozi	9
Fjala përshëndetëse e Florian Vlashit	10
Fjala përshëndetëse e Aulon Naçit	12
Fjala përshëndetëse e akademik Stefan Çapaliku	15
Fjala përshëndetëse e Blerta Ristanit	17
Fjala përshëndetëse e Arben Skënderit	19

SEANCA I

KRIJIMTARIA DHE MUZIKOLOGJIA SHQIPTARE

Zana Shuteriqi-Prela

<i>Raporti mes muzikës tradicionale dhe asaj bashkëkohore</i>	25
---	----

Fatmir Hysi

<i>Rrënjët kristiane të muzikës shqiptare</i>	35
---	----

Eno Koço

<i>Drejt një muzikologjie bashkëkohore</i>	47
--	----

Vasil S. Tole

<i>Mbi mecenatizmin shtetëror në muzikë</i>	67
---	----

Arben Llozi

<i>Mbi perspektivën e muzikës dhe interpretuesve të muzikës shqiptare</i>	77
---	----

Endri Sina

<i>Sfidat dhe vështirësitë e profesionit të kompozitorit sot dhe në të ardhmen në Shqipëri</i>	95
--	----

Blerina Shalari

<i>Tipare dhe veçoritë kombëtare në muzikën shqiptare bashkëkohore</i>	105
--	-----

Visar Munishi

<i>Roli i muzikës tradicionale në formësimin e identitetit muzikor bashkëkohor në Kosovë</i>	115
--	-----

Lejla Alimi Lumani

<i>Koncerti si formë në krijimtarinë e kompozitorëve shqiptarë në Maqedoninë e Veriut</i>	125
---	-----

Saimir Shatku

Aspekte mbi mbrojtjen e krijimtarisë muzikore dhe të drejtave fqinje sipas ligjit për të drejtën e Autorit në Shqipëri 147

SEANCA II

EDUKIMI ARTISTIK DHE INTERPRETIMI MUZIKOR

Holta Sina

*Interpretimi i muzikës bashkëkohore pas viteve '90 në Shqipëri
(Roli i shoqatave dhe festivaleve të muzikës bashkëkohore brenda binomit krijim-intepretim)* 157

Blerim Grubi

Rëndësia e përfshirjes së veprave të autorëve shqiptarë në planprogramet e degës së interpretimit 175

Rovena Vata Mikeli

Kënga si gjini muzikore në letërsinë shqipe 183

Elizabeta Qarri

Pedagogjia Muzikore dhe Roli i Dimensionit Human në Epokën e Inteligjencës Artificiale 207

Pjetër Guralumi

Disa karakteristika të muzikës shqiptare për violonçel në fund të shekullit XX dhe fillimit të shekullit XXI 223

Armira Kapxhiu

Rëndësia e edukimit muzikor në qytetari dhe roli i tij në ruajtjen e vlerave dhe identitetit kombëtar 255

Eliona Lici

Zhvillimi i pedagogjisë vokale në Shqipëri në vitet (1933-1990) dhe sfidat e pedagogjisë muzikore sot 277

Denis Bizhga

Diaspora artistike në Amerikë dhe roli i saj në rrjedhat e muzikës shqiptare të gjysmës së parë të shekullit të XX 293

Kreshnik Duqi

Ndikimi i muzikës folklorike në muzikën bashkëkohore shqiptare 313

Majlinda Hala & Mirela Kamsi-Gurakuqi

Rishikimi i kurrikulës së muzikës, klasa 12, sfida dhe risi 335

- Rekomandimet e konferencës 345
- Foto 353

AKADEMIA E SHKENCAVE

KRYESIA

Tiranë, më 30. 10. 2025

FJALA PËRSHËNDETËSE E AKADEMIK SKËNDER GJINUSHI,
KRYETAR I AKADEMISË SË SHKENCAVE TË SHQIPËRISË,
NË KONFERENCËN SHKENCORE MBARËKOMBËTARE
TË MUZIKËS “MUZIKA SHQIPTARE SI KRIJIMTARI,
INTERPRETIM, MUZIKOLOGJI DHE EDUKIM ARTISTIK”

Të nderuar pjesëmarrës,

Si kurrë më parë në Akademinë e Shkencave të Shqipërisë nuk ka pasur një përqendrim kaq të madh të përfaqësuesve institucionalë dhe personaliteteve që lidhen me muzikën nga Shqipëria, Kosova dhe Maqedonia e Veriut, të mbledhur në këtë konferencë mbarëkombëtare, e para e kështyllës së përmasave pas viteve 1990. Me këtë rast, ju uroj të gjithëve mirëseardhjen dhe punime sa më të mbara.

Akademia e Shkencave dhe Fakulteti i Muzikës në UART, i kushtuan vëmendjen e duhur propozimit të Komisionit të përhershëm të arteve, pranë saj, që kjo konferencë të organizohej me gjithë seriozitetin dhe mbështetjen e duhur, së bashku me institucionet dhe aktorët më në zë të muzikës sonë, brenda e jashtë kufijve shtetërorë, të cilët i falënderojmë që ju përgjigjën thirrjes sonë. Një falënderim të veçantë kemi për Komitetin e Nderit, të cilët i kanë dhënë gjithashtu kësaj konference mbështetjen e tyre profesionale dhe morale.

Ne mbledhemi sot këtu në kohën kur problematikat që shqetësojnë krijuesit dhe interpretuesit e muzikës, edukatorët e saj që e përcjellin atë përmes edukimit artistik te nxënësit, studentët e më gjerë, e po ashtu studiuesit e muzikologët, janë të mëdha e duhen evidentuar e përballuar. Vrulli i zhvillimeve teknologjike e “çudirat” e inteligjencës

artificiale ua lehtësojnë jetën e punën njerëzve duke ua lehtësuar teknikisht, por ato nuk zëvendësojnë rolin e artit dhe muzikës në jetën e tyre, rol i cili nuk duhet të zvogëlohet, por të rritet. E pikërisht për të vlerësuar rolin e arteve në jetën e vendit e për të adresuar problemet e tij, pranë Akademisë sonë të Shkencave u ringrit dhe funksionon edhe Qendra e Studimit të Arteve, krahas instituteve shkencore tradicionale të albanologjisë.

E gjejmë me vend faktin që konferenca do të japë gjetjet dhe rekomandimet e saj për institucionet vendimmarrëse, kjo si një shenjë e bashkëpunimit të ekselencave shkencore e artistike me vendimmarrjen qeveritare, aq të domosdoshme për mbështetjen konkrete në fushën e muzikës, pasi problematikat që hasen ndërlidhen me disa ministri këtu, në Kosovë apo në Maqedoninë e Veriut, si ajo e Arsimit, e Kulturës apo me institucione kombëtare si Teatri i Operës dhe Baletit, RTSH, Universiteti i Arteve, Qendra e Studimit të Arteve etj.

Në hapje të kësaj konference është vendi të shprehim nderimin për të gjithë ato personalitete që i dhanë zë dhe emër muzikës sonë në shek. XX e që nuk i kemi fizikisht mes nesh, prej At Martin Gjokës, Imzot Fan S. Nolit, Thoma Nassit, Kristo Konos, Tefta Tashko Koços, Marie Krajës, Jorgjie Trujës, Kristaq Antoniut, Prenk Jakovës, Gaqo Avrazit, Kostandin Trakos, Mustafa Krantjes, Çesk Zadejës, Tish Daisë, Dhora Lekës, Lorenc Antonit, Fahri Beqirit, Albert Paparistos, Ibrahim Madhit, Ymer Skënderit, Llukë Kaçajt, Tonin Guraziu, Kozma Larës, Hamide Stringës, Tonin Harapit, Pjetër Gacit, Nikolla Zoraqit, Gaqo Çakos, Mentor Xhemalit, Gjon Simonit, Kujtim Laros etj., ndaj të cilëve përkulemi me nderim.

Edhe një herë i urojmë punime të mbara e të suksesshme kësaj konference që i kushtohet muzikës për të cilën At Gjergj Fishta thoshte: *... se termometri i qytetarisë së një popullit është muzika... se sa më fort që muzika të jetë mes kulturës e qytetarisë, aq më të përparuara janë ato.*

Ju faleminderit e punime të mbara!

FJALA PËRSHËNDETËSE E AKADEMIK MEHMET KRAJA,
KRYETAR I AKADEMISË SË SHKENCAVE
DHE E ARTEVE TË KOSOVËS,
PËR KONFERENCËN SHKENCORE MBARËKOMBËTARE
“MUZIKA SHQIPTARE SI KRIJIMTARI, INTERPRETIM,
MUZIKOLOGJI DHE EDUKIM ARTISTIK”

Të nderuar miq!

Duke qenë shumë kohë i lidhur ngushtë me aktivitetet kulturore në Kosovë, kam pasur rastin të njoh nga afër një gjeneratën e parë dhe të dytë të krijuesve muzikorë, kompozitorë, muzikologë dhe etnomuzikologë, në përgjithësi njerëz të muzikës, qoftë përmes paraqitjeve publike, ose përmes aktiviteteve të institucioneve të kulturës, por veçmas përmes medias, ku kam punuar për një kohë të gjatë. Duke qenë komunikimi me muzikën “një rrugë e vështirë drejt njohjes” dhe duke qenë se kultura e përgjithshme nuk ndihmon aq shumë për një komunikim profesional, ne që punonim në median e shkruar në Kosovë, mbetem duke kërkuar dhe duke nxitur profesionistët e muzikës të shkruanin për këtë fushë të krijimtarisë artistike, të krijimtarisë themelore ose të asaj ripërtëritëse, reproduktuese. Ta zëmë, gazetari Jusuf Gërvalla nuk pranonte të shkruante i vetëm artikuj muzikorë në “Rilindje” për “Akordet e Kosovës” ose për “Skenën Muzikore të Prishtinës”, prandaj u kërkuar kompozitori Rafet Rudi që t’i shkruante artikujt bashkë me të. Atëherë dhe shumë vite më vonë, iu jepja hapësirë të konsiderueshme në suplementet e kulturës të “Rilindjes” dhe më vonë të “Kohës ditore” muzikologut dhe etnomuzikologut Engjëll Berisha dhe Rexhep Munishi, pastaj kompozitorit Akil Koci etj. Shkrimet e tyre nuk shtonin tirazhin, këtë e dinim të gjithë, por krijonin prestigj dhe i jepnin dinjitet gazetës.

Duke njohur jetën kulturore në Prishtinë, atëbotë kam takuar Lorenc Antonin në Radio-Prishtinë, kam njohur dhe kam takuar Rexho Mulliqin dhe Mark Kaçinarin në Teatër, këtë të fundit edhe përmes korit “Collegium Cantorum”, më pas Fahri Beqirin përmes “Ramiz Sadikut”, ose disa prej tyre si ligjërues në degën e muzikës në Shkollën e Lartë Pedagogjike të Prishtinës (Vinçenc Gjini, Zeqiria Ballata, Rauf Dhomi etj.) dhe më vonë të Degës së Muzikës në Fakultetin e Arteve.

Në vitet '90, për shkak të rrethanave tashmë të njohura, puna institucionale e muzikës u ndërpre dhe bashkë me këtë u ndërpre edhe një ndërrim normal i gjeneratave të kompozitorëve në Kosovë. Disa prej tyre, si Gjon Gjevelekal dhe Ehat Musa do ta vazhdojnë veprimtarinë e tyre në Francë, Bashkim Shehu në Kroaci e Baki Jashari në Slloveni, por me një lidhje jo shumë kohezive me Kosovën, mbase për shkak se gjuha universale e muzikës jep mundësi për tejkalimin e kufizimeve hapësinore.

Së fundi, koha dhe rrethanat e bënë të veten dhe rikthimi i institucioneve të muzikës pas vitit 2000 shënon një epokë të re në muzikën e Kosovës, jo vetëm me një gjeneratë të re artistësh, por më shumë se kaq, me një zhvillim bashkëkohor, i cili çon drejt arritjeve të reja, në radhë të parë drejt integritetit në një tërësi të vetme të muzikës shqiptare. Kosova hyn në shekullin XXI me emra të njohur të muzikës që krijojnë vazhdimësi, si Zeqiria Ballata, Rauf Dhomi, Rafet Rudi, Valton Beqiri, por edhe emra të rinj: Trimor Dhomi, Dafina Zeqiri, Donika Rudi, Liburn Jupolli, Drinor Zymberi, Ardian Halimi, Kreshnik Aliçkaj etj.

Në fund, më lejoni që në emër të Akademisë së Shkencave dhe të Arteve të Kosovës t'i uroj Akademisë së Shqipërisë për organizmin e kësaj konference, ndërsa juve pjesëmarrës – ligjërime të mbara!

Ju faleminderit!

FJALA PËRSHËNDETËSE E PROFESOR ARBEN LLOZI,
DEKAN I FAKULTETIT TË MUZIKËS
NË UNIVERSITETIN E ARTEVE, TIRANË

I nderuar Kryetar i Akademisë së Shkencave të Shqipërisë z.
Skënder Gjinushi

I nderuar Kryetar i Akademisë së Shkencave dhe të Arteve të
Kosovës z. Mehmet Kraja

Të nderuar kolegë, zonja dhe zotërinj

Kam kënaqësinë të përshëndes në emër të Fakultetit të Muzikës në Universitetin e Arteve Tiranë këtë konferencë, e cila është e para e këtij niveli prej dekadash dhe dëshiroj të falënderoj Akademinë e Shkencave të Shqipërisë për organizimin dhe mbështetjen e saj, e veçanërisht akademik Vasil Tole, i cili si drejtues i Komisionit të Arteve pranë Akademisë së Shkencave të Shqipërisë, e ngriti në nivelin e një konference mbarëkombëtare propozimin e Fakultetit të Muzikës për një tryeze të rrumbullakët për problemet e artit muzikor. Duke parë emrat e referuesve në këtë konferencë, mendoj se me ekspertizën e tyre të lartë, do të ofrojnë një panoramë të qartë të gjendjes së artit muzikor sot në të aspektet e tij, si në fushën e edukimit, studimit, krijimtarisë, interpretimit e më gjerë, por mbi të gjitha jam i sigurt se do të japin rekomandime shumë të rëndësishme për institucionet qendrore dhe lokale, institucionet e arsimore si dhe legjislativin, mbi perspektivën e artit muzikor shqiptar.

Duke ju falënderuar edhe njëherë, i uroj suksese kësaj konference.

FJALA PËRSHËNDETËSE E FLORIAN VLASHIT, ANËTAR I KOMITETIT TË NDERIT

Të nderuar akademistë, kolegë, artistë, profesorë dhe të ftuar,

Është nder për mua të përshëndes në emër të Komitetit të Nderit. Kjo konferencë është kaq e nevojshme për evidentimin e arritjeve dhe sfidave të muzikës shqiptare — në krijimtari, interpretim, edukim artistik dhe muzikologji. Mbështetja e personaliteteve më të shquara të muzikës sonë e forcon misionin e kësaj ngjarje akademike dhe artistike.

Por unë desha të përshëndes si interpret. Ne interpretët, kur prezantojmë muzikën shqiptare në skena dhe auditorë ndërkombëtarë, mbajmë mbi vete një mision të ngjashëm me atë të përkthyesve: ta çojmë artin tonë **nga një vend në tjetrin**, nga një kulturë në tjetrën.

Pjetër Bogdani, me “Çetën e Profetëve” libri i parë shqip i vitit 1685, e botoi tekstin në dy gjuhë — një urë për t’u kuptuar dhe për t’u njohur.

Por shembulli më i ndrituri është Jeronimi ynë — **De Rada**. Ai botoi të gjitha poemat e veta dygjuhëshe: origjinali arbërisht, përkthimi italisht përballë. Pikërisht përmes kësaj “përcjelljeje” arti i tij u vlerësua në qendrat letrare të Europës nga figura si Hugo, Lamartine e Mistral.

Edhe ne interpretët, duhet të vazhdojmë të kalojmë muzikën tonë në “bregun tjetër”, siç thonë gjermanët për përkthimin — *übersetzen*. Ky është një amanet i Rilindësve tanë. Nuk dua te zgjatem, por nuk mund të rri pa bërë këtu një nderim për një mik të madh.

Një vit më parë, me 12 tetor, u nda nga jeta studiuesi dhe kompozitori **Edmond Buharaja**. ... Fjalët e tij të fundit ishin: “*Po pushoj pak...*” Ishte vetëm 61 vjeç, por na la një vepër që zor se mund të kryhet edhe në tri jetë.

Mjafton të përmendim “Historiografia e artit të tingullit në botën shqiptare”, që nga Prehistoria deri në Postmodernizmin e pas viteve ’90. Janë 6 vëllime. Deri tani është botuar vetëm vëllimi i parë. Ne kemi detyrimin të bëjmë gjithçka që kjo vepër monumentale të botohet e të shërbejë për brezat që vijnë.

Edmond Buharaja shkoi “të pushojë pak”, por **zëri i tij nuk duhet të pushojë**. As zëri i gjithë “çetës së profetëve” të muzikës shqiptare. Sepse ky është dhe misioni i këtij tubimi:

të shërbejmë “**en së dashtunit botës sonë**” — siç shkroi 470 vjet me parë Gjon Buzuku kur përfundoi “Mesharin”.

Nuk duhet të pushojmë, të nderuar kolegë, se ... nuk ka kohe!

Ju faleminderit dhe ju uroj punime të mbara!

FJALA PËRSHËNDETËSE E AULON NAÇIT, DREJTOR I TEATRIT KOMBËTAR TË OPERAS DHE BALETIT

Të nderuar profesorë, studiues dhe studentë,

Është kënaqësi të përshëndes këtë konferencë në emër të Teatrit Kombëtar të Operës, Baletit dhe Ansamblit Popullor, por edhe si krijues dhe pedagog i Universitetit të Arteve.

Uroj suksese të gjithë pjesëmarrësve dhe falënderoj Akademinë e Shkencave të Shqipërisë për organizimin e kësaj ngjarje të rëndësishme për muzikën shqiptare.

Roli i artit dhe institucioneve kulturore në promovimin e identitetit kombëtar përmes muzikës është një çështje që fillimisht si kompozitor dhe tashmë si drejtues i një institucioni të përmasave kombëtare, e ndiej si një përgjegjësi profesionale dhe morale njëkohësisht.

Teatri Kombëtar i Operës, Baletit dhe Ansamblit Popullor që me krenari e quajmë Tempulli Shqiptar i Artit për më shumë se shtatë dekada ka qenë boshti qendror i zhvillimit artistik në vendin tonë.

Në skenën e të cilit janë formuar dhe afirmuar breza të tërë artistësh, të cilët kanë kontribuar në ndërtimin e një tradite muzikore që përbën sot pjesën thelbësore të identitetit tonë kulturor.

Që prej themelimit, ky institucion ka mbartur një mision të qartë: ruajtjen, zhvillimin dhe promovimin e trashëgimisë muzikore shqiptare, në dialog të vazhdueshëm me përvojat dhe prurjet e skenës evropiane.

Në repertorin e tij, TKOBAP ka sjellë në jetë vepra që përbëjnë gurë themeli të muzikës sonë kombëtare: që nga opereta e parë shqiptare “Agimi” e kompozitorit Kristo Kono (1955), opera e parë

shqiptare "Mrika" e Prenkë Jakovës (1959), deri te baleti i parë shqiptar "Halili dhe Hajria" i Tish Daijës (1963), me koreografi të Panajot Kanaçit.

TKOBAP është një teatër repertori, me një numër të madh veprash shqiptare dhe të huaja.

Në mesin e operave shqiptare renditen: "Mrika", "Skënderbeu", "Lulja e kujtimit", "Komisari", "Toka jonë", "Borana", "Pranvera", "Heroina", "Zgjimi", "Dhoma", "Një jetë me stuhi", "Jeta është ëndërr" e të tjera.

Ndërsa ndër baletet shqiptare përmenden: "Halili dhe Hajria", "Delina", "Fatosi partizan", "Cuca e maleve", "Shqiponja sypatrembur", "Bijtë e peshkatarit", "Kecat dhe ujku", "Tokë e pamposhtur", "Para stuhisë", "Lumi i Vdekur", "Shota dhe Azem Galica", "Joniada", "Shqiponjat", "Plaga e dhjetë e Gjergj Elez Alisë", "Migjeniania", "Gjenerali i ushtrisë së vdekur", "Rituali i jetës", "Tirana by night", "Historia e një kënge", "Exil Déjà-vu" etj.

Gjithashtu, ndër operetat shqiptare përmenden: "Agimi", "Dhëndri u transferua", "Karnavalet", "Brigada e grave", "Paja".

Ky fond përfshin krijimtarinë shqiptare për të vijuar të krijimtaria shqiptare bashkëkohore me kompozitor si: Çesk Zadeja, Prenkë Jakova, Tish Daija, Feim Ibrahim, Nikolla Zoraci, Avni Mula, Aleksandër Peçi, Limoz Dizdari, Simon Gjoni, Gjon Simoni, Kujtim Laro, Vaso Tole, Tonin Arapi dhe Agim Krajka dhe shumë kompozitorë të tjerë, që kanë zgjeruar kufijtë e muzikës shqiptare.

Në kohën që jetojmë, arti nuk është më thjesht një shprehje e ndjenjave, por një mjet i fuqishëm diplomacie kulturore dhe komunikimi global.

Në këtë kontekst, sfida jonë si institucion kombëtar është të ruajmë autenticitetin e identitetit tonë artistik, duke e bërë atë njëkohësisht të njohur dhe të vlerësuar ndërkombëtarisht.

Teatri Kombëtar i Operës dhe Baletit po e përmbush këtë mision përmes një vizioni të ri artistik e institucional, i cili ndërthur ruajtjen e trashëgimisë me inovacionin.

Krahas repertorit klasik botëror, po punohet vazhdimisht që të risjellim në qendër të vëmendjes krijimtarinë shqiptare bashkëkohore, kemi inkurajuar bashkëpunime me kompozitorë e dirigjentë të rinj shqiptar dhe kemi ndërtuar ura të reja bashkëpunimi me institucione të rëndësishme evropiane.

Një dimension tjetër thelbësor i këtij vizioni është mbështetja e artistëve të rinj shqiptarë.

Nëpërmjet recitaleve, koncerteve të dhomës dhe maesterclasse të specializuara, u kemi dhënë mundësinë shumë talenteve të reja të ngjiten në skenën e TKOBAP-së dhe të zhvillojnë karrierën e tyre në një mjedis profesional e frymëzues.

Ky është investimi më i qëndrueshëm, që mund të bëjmë për të ardhmen e artit shqiptar.

Muzika shqiptare është pasaporta jonë kulturore.

Detyra jonë është të bëjmë që ky zë të dëgjohej kudo, me dinjitet, me krenari dhe me besimin se arti ynë është një pasuri universale.

FJALA PËRSHËNDETËSE E AKADEMIK STEFAN ÇAPALIKU,
DREJTOR I QENDRËS SË STUDIMIT TË ARTEVE,
PRANË AKADEMISË SË SHKENCAVE

Mirdita të dashur kolegë,

Në emër të Qendrës së Studimit të Arteve pranë Akademisë së Shkencave kam nderin të them dy fjalë përshëndetëse për këtë konferencë, që duket se ka marrë përsipër të kthejë vëmendjen publike drejt muzikës serioze, e cila sot, e parë nga perspektiva e njerëzve të zakonshëm, është kthyer në mos një vlerë muzeale, në një diçka me të cilën brezat e sotëm nuk duan të identifikohen.

Është fatkeqësi e madhe humbja e shprehive publike të të dëgjuarit të muzikës serioze, braktisja e rolit shumëplanësh që ajo ka pas luajtur, duke shërbyer si një mjet për stimulimin e kreativitetit në të gjitha fushat e jetës.

Ka sot njerëz që nuk e dinë dhe që nuk jua rrokë fare mendja se çfarë force ka muzika për të bashkuar grupe me interesa të përbashkëta, për të bërë lëvizjet e mëdha shoqërore dhe për të përhapur mesazhe të jashtëzakonshme lirie.

Gjithashtu ka përherë e më pak njerëz, që në dallim me turmat e zhytura në materializmin e epokës, besojnë në rëndësinë e zhvillimit arsimor muzikor, si një mjet efikas për të stimuluar kreativitetin dhe ngulitur vlera morale.

Shprehja e famshme e Shopenhaurit se të gjitha artet tentojnë të shkojnë kah muzika, në nivel të kuptimit estetik është motoja e arteve bashkëkohore që promovojnë rolin psikologjik dhe të personalizuar të veprave të mëdha.

Nga ana tjetër është e rëndësishme të kuptohet se roli shoqëror dhe kulturor i muzikës ka të bëjë në mënyrë të drejtpërdrejtë me mprehjen e identitetit dhe përkatësisë. Njerëzve të rinj i duhet thënë me të gjitha format se formimi i një identiteti muzikor do t'i ndihmojë

ato të ndihen pjesë e një grupi, me të cilin janë të gatshëm të ndajnë pasione dhe ëndrra.

Është tashmë e qartë se ekziston një tension i fortë dhe përmanent midis potencialit artistik të muzikës serioze dhe ndikimit të aspekteve komerciale në atë që thirret muzikë e rrugës, që shkëlqen ashtu e mbushur me përmbajtje banale, duke krijuar një të ashtuquajtur modë.

Për ne, që në një mënyrë a në një tjetër, kemi vendosur të rrisim fëmijët dhe nipërit tanë në këtë klimë armiqësore kundrejt muzikës serioze, del si detyrë imediate përdorimi i të gjitha mjeteve për mbrojtjen dhe promovimin e vlerave vendase dhe të huaja. Sa më shumë takime të tilla, të mbushura me diskutime, kërkime, rezultate, dhe projekte për të ardhmen e muzikës serioze, aq më me kuptim do jetë edhe jeta jonë intelektuale.

Me këtë rast ju bëj të gjithëve thirrje që të bashkëpunoni me Qendrën e Studimit të Arteve, me serinë e saj të botimeve, revistën “Studime për artin”, konferencat dhe strukturat e saj promovuese, që të mund të ushtrojmë një ndikim edhe më të rëndësishëm shoqëror dhe kulturor.

FJALA PËRSHËNDETËSE E BLERTA RISTANIT,
DREJTORE ARTISTIKE E ORKESTRËS SIMFONIKE TË RTSH-së

Kjo konferencë më tingëllon jashtëzakonisht e rëndësishme, sepse ne të gjithë këtu flasim atë gjuhën tonë të përbashkët dhe në këtë katrorin Krijimtari, Interpretim, Muzikologji dhe Edukim Artistik, sigurisht që e shoh vetën shumë mirë dhe më saktë si përfaqësuese e Orkestrës të Interpretimi, në bashkëpunim me Krijimtarinë dhe Edukimin Artistik. Orkestra Simfonike e RTSH ndjek pa diskutim traditën e saj shumëvjeçare, që në repertorin e saj të përfshijë sa më shumë vepra shqiptare, gjë të cilën e ka bërë më së miri.

Po të pyesim kompozitorët ndoshta vërtetë mund të kemi pakënaqësi, sepse ç'është bërë e mirë më parë ndoshta nuk e kemi ruajtur. Dikur ka qenë një komision, i cili përzgjidhte veprat, analizonte veprat që dorëzoheshin në një departament të projekteve në RTSH, gjë që sot ka humbur dhe e ka vështirësuar punën e departamentit të Orkestrës, e cila është e detyruar të përzgjedhë veprat në një mënyrë tjetër.

Shumë e rëndësishme është interpretimi, por shumë e rëndësishme është edhe ngritja e një komisioni të tillë, të cilin e kam propozuar që në fillimet e marrjes së detyrës sime. E them këtë, sepse nëse nesër do të kemi një strukturë të konsoliduar, ku krijimtaria do të vijë e filtruar nga komisionet e përbërë prej personaliteteve muzikore, interpretimi natyrisht që do rritet në një shkallë tjetër, po ashtu edhe edukimi muzikor. Ne jemi të interesuar të ofrojmë publikun tonë. Është e vështirë të ofrohet publiku në muzikën simfonike, është më e vështirë sesa në opera apo balete, e them këtë sepse kam vënë re, që duke futur vepra shqiptare, duke ua servirur dhe dirigjenteve të ftuar të huaj, që kanë ardhur në stinën koncertore kemi marr një ndikim shumë më të ndryshëm nga veprat shqiptare të luajtura nga dirigjentet shqiptar.

Në qoftë se një dirigjent i huaj ka marr në dorë një vepër shqiptare qoftë premierë e re, i ka dhënë një ngjyrë tjetër, e ka pikturuar në një kontekst tjetër dhe kjo ka qenë shumë interesante për publikun dhe kur një përvojë e tillë ka qenë e suksesshme në koncertin pasues, publiku e ka pritur më shumë dëshirë dhe është shtuar më shumë në numër. Kjo është një nga pikat më të rëndësishme dhe një nga çështjet, që i përket kësaj konference. Problematikat janë të pafundme, unë vi nga një institucion mediatik, ku jemi të inkuadruar si departament artistik.

Unë e gjej vetën pranë këtij komisioni, pranë kësaj konference për të evidentuar problemat dhe për t'i përmirësuar ato.

Ngelem gjithmonë e dëshiruar, që kjo konferencë të ketë një vazhdim edhe në vitet e ardhshme, që të mblihdemi më shpesh dhe ku të dalim secili me kërkesat dhe nevojat që kemi.

Ju uroj suksese të gjithëve dhe faleminderit për minutazhin tim.

FJALA PËRSHËNDETËSE E ARBEN SKËNDERIT,
DREJTOR I QENDRËS SË KULTURËS, MEDIAS DHE BOTIMEVE
TË MBROJTJES, MINISTRIA E MBROJTJES

Ndjehem shumë i kënaqur dhe pozitiv për këtë ngjarje, që është sot këtu dhe në fakt institucioni për të cilin flas është institucion i një rëndësie shumë të veçantë, është rijetëzuar orkestra në këto tri vitet e fundit, i cili është një nga institucionet më të hershme të artit të kultivuar në Shqipëri, që në vitin 1945 me Gaqo Avrazin, ku përfitoi nga rasti për ta përmenduar për kontributin e kahershëm dhe deri sot. Sigurisht që në këto tre dekada tranzicion nuk ka pasur asnjë konferencë të tillë, të cilën e përshëndes pasi kishte ardhur koha që të ndodhte dhe të ishte, por nuk ka pasur dhe shumë gjëra të tjera, rivitalizimi, i përcaktoi këto fjalë për brezin e ri që është atje, sepse memoria për ta është shumë e rëndësishme, sesa për ne. Kjo konferencë shumë e rëndësishme jo për faktin se janë të gjithë këtu sot, po shoh që në këtë konferencë ka shumë aktorë dhe faktorë të jetës artistike të vendit, si për pjesën krijuese ashtu edhe për pjesën zbatuese të projekteve kulturore institucionale apo personale.

Kam parë në këto vite përpjekje shumë të mëdha personale të grupimeve të ndryshme për të dhënë një kontribut ndoshta që përmbushte ose prekte tema, të cilat do të fliten sot këtu, por të gjithë së bashku, një sallë plot me gjithë personalitete të mirëintreguara në fushat e tyre, nuk e kisha parë ndonjëherë dhe kjo më jep kënaqësi shumë të madhe, pasi mendoj ose shpresoj se nga kjo konferencë përtej mendimit të ndritur dhe shumë të çmuar akademik, të dalin edhe disa shtylla të cilat do të jenë lobuese për politik bërjen dhe për vënien në zbatim të gjithçka themi, çka do të trajtojmë dhe çka do të thuhet sot këtu.

Do të ishte gjëja më e mirë, sepse ajo që na mungon sot realisht dhe për ne që drejtojmë institucione kulturore të vendit, disa me një

traditë shumë të madhe, disa shumë të hershme, vë re që ka nevojë për një gjë, që vendimmarrja duhet bërë nga njerëz të fushës, duhet të rrjedhë nga mendimi i përbashkët si akademik ashtu edhe në planin menaxherial.

Unë ka vënë re diçka që kur jam kthyer, ku pjesa e artit dhe kulturës është një nga fushat që të gjithë flasin, por askush nuk e ka prekur, as për ta reformuar, as për t'i dhënë një shije, një ngjyrë apo xhakëtë bashkëkohore, sepse ka vështirësitë e veta, ka vështirësi, sepse para se të duash të reformosh në formë praktike dhe funksionale në raport me tregun, duhet njëherë të merresh me përmbajtjen, me të cilën nuk jemi mësuar dhe në qoftë se në fund të kësaj dite, të mendimit shkencor do të rrjedhë edhe një grup i mirëfilltë, grup lobimi, që politika të mendohet dy herë kur merr një hap të gabuar apo më saktë të pamenduar, të këtë përballë një grup të organizuar lobimi të njerëzve që kanë të njëjtat interesa.

Programi, modeli i kësaj konferencë, mënyra sesi është menduar dhe shtyllat në të cilat mbështetet, më pëlqeu shumë, sepse institucioni që unë drejtoi ka të bëjë me të rinj, pra me brezin e ri që është atje, të cilët kanë gjetur një terren profesional dhe që tani kemi ambientuar në mendimin e tyre profesional se krijimtaria kombëtare është thelbi i çdo gjëje.

Përfitoj nga ky forum tu bëj thirrje kompozitorëve dhe krijuesve shqiptar dhe jo vetëm atyre të Shqipërisë administrative, që ne presim çdo ditë vepra shqiptare dhe jemi të parimit, që nuk i takon brezit tonë të vlerësojë se çfarë duhet të luhet apo çfarë nuk duhet të luhet nga krijimtaria kombëtare, i takon brezit tjetër, i takon atyre që vijnë më pas. Ne kemi një detyrë si interpret, kemi detyrimin që këtë muzikë ta marrim nga sirtari dhe ta çojmë në platformat e duhura, në platformat ku ajo ruhet në You Tube, kanalet televizive etj, pa ta çojmë nga A-ja të Zh-ja.

Brezi që vjen më pas, do përcaktojë se çfarë i qëndron kohës dhe çfarë jo, se po të kishim përdorur një logjikë tjetër sot Schubert-in nuk

do ta njihnim, por ishte Mendelssohn që e nxori nga sirtarët e asaj kohe dhe na e solli, që neve sot na duket natyrale. Historia e muzikës është e mbushur plot me fenomene dhe histori jetësore të tilla. Pra nuk na takon ne që të gjykojmë, ne na takon ta interpretojmë më së miri, ta përçojmë në publik dhe ta fiksojmë në të gjitha platformat.

Ju faleminderit shumë dhe mbetëm shpresëplotë se kjo konferencë dhe ky grupim intelektual i mendimit dhe i veprimit, do japë frytet e vetë në vazhdimësi për gjithë ndikimin, që duhet të ketë në politikë bërjen, por edhe në jetën reale të institucioneve kulturore të vendit tonë.

SEANCA I

KRIJIMTARIA
DHE
MUZIKOLOGJIA SHQIPTARE



PROF. DR. ZANA SHUTERIQUI-PRELA
FAKULTETI I MUZIKËS,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

RAPORTI MES MUZIKËS TRADICIONALE DHE ASAJ BASHKËKOHORE

Abstrakt

Raporti midis muzikës së kultivuar dhe asaj tradicionale ka shoqëruar tërë zhvillimin e kësaj të fundit, që prej kohës së institucionalizimit si veprimtari krijuese artistike. Ky proces nisi pak a shumë gjatë Mesjetës së vonë; u gjallërua ndjeshëm në periudhën Rilindjes evropiane; dhe spikati në mënyrë të dukshme, gjatë tre shekujve në vazhdim (XVII-XIX), kohë të cilën muzikologjia e sotme, e cilëson si “periudhë të praktikës së përbashkët”. Në rrafshin e mendimit estetik romantik, konteksti gjeopolitik i kohës ushqeu ide të reja artistike, ndër të cilat, posaçërisht në vendet e Lindjes, por edhe në brendësi të kontinentit (Gjermani, Itali), u përvijuan dukshëm orientime artistike kombëtare. Në varësi të praktikës së centralizuar krijuese, muzika e orientimit kombëtar iu nënshtrua së njëjtës disiplinë unifikuese të gjuhës muzikore. Shekulli XX, me fillimin e modernizmit, i dha fund sistemeve artistike të centralizuara, një proces që shoqëroi zhvillimet e vrullshme të rendit shoqëror dhe bëri me të shpejtë përpara. Në kërkim të lirisë dhe individualitetit, mendimi artistik u shtri në një hapësirë të paparashikueshme dhe, në ndryshim nga e kaluara, përbashkimi i metodave, stileve dhe gjuhëve u shkërmoq përfundimisht. Në këtë situatë të pluralizimit të ideve, të kërkimeve dhe gjetjeve artistike, marrëdhënia e muzikës me burimet

tradicionale kalon përtej kufinjve të njohur më parë duke iu nështruar një diversiteti në bashkëjetesë. Në periudha të caktuara të eksperimentimit me koncepte të ngurta strukturalise (veçanërisht serializmi), muzika duket sikur i shkëputi lidhjet me trashëgiminë. Por, në të vërtetë, gjatë viteve 1910-1930, mund të veçohen së paku dy kompozitorë ndër më kryesorët që ndërtuan një lidhje të re strukturore midis muzikës së kultivuar dhe asaj tradicionale, Stravinski dhe Bartók. I pari punoi me materiale të ndryshme, me ato të folklorit rus, por edhe të blues-it apo jazz-it, ndërsa i dyti ngulmoi në një përpunim gjithëpërfshirës të burimeve tradicionale (sidomos folklorit) dhe atyre të muzikës së kultivuar, që nga baroku e deri te orientimet e të kohës së tij. Pas Luftës II Botërore, panorama e kësaj ndërlidhjeje konceptuale paraqitet mëse komplekse, që nga eksperimentimi me burimet vendase, me kulturat ekzotike të Lindjes së largët e deri me burime të ndryshme tradicionale (muzika qytetare etj.). Muzika profesioniste shqiptare e shekullit XX, në rrethanat historike dhe shoqërore në të cilat u formua dhe zhvillua, ruajti përgjithësisht veçoritë e një muzike kombëtare të orientimit të shekullit XIX, pra të përfshirjes së burimeve tradicionale sipas normave të praktikës së përbashkët. Në gjysmën e dytë të shekullit, kjo traditë arriti të konsolidohej (autorë si Zadeja, Harapi, Daija, Ibrahim etj.), qoftë për shkak të procesit historik, por qoftë edhe për arsye të dogmës ideologjike, që përjashtonte çdo mundësi të qasjes me praktikën bashkëkohore. Në këto 35 vite të zhvillimit të muzikës moderne shqiptare, çështja e kombëtares, pra e shfrytëzimit të burimeve tradicionale vendase, paraqitet kryesisht si një mundësi e eksperimentimit të drejtimit të identitetit artistik. Në këtë pikëpamje, muzika e sotme që krijohet në Shqipëri paraqitet si një qasje tipike e epokës së post-modernizmit, edhe në drejtim me marrëdhëniet që mban me burimet tradicionale.

Fjalë kyçe: *Muzika tradicionale, muzika bashkëkohore, krijimtaria artistike, mendimi artistik, muzika profesioniste shqiptare.*

ALBANIAN CREATIVITY AND MUSICOLOGY

The Relationship Between Traditional and Contemporary Music

Abstract

This paper examines the relationship between cultivated and traditional music, which has accompanied the entire development of the latter since its institutionalization as a creative artistic endeavor. This process commenced around the late Middle Ages, saw significant revival during the European Renaissance, and became particularly pronounced over the subsequent three centuries (17th-19th), a period characterized by current musicology as the "period of common practice." Within the context of romantic aesthetic thought, the geopolitical circumstances of the time facilitated the emergence of novel artistic ideas, particularly in Eastern countries and throughout the interior of the continent (Germany, Italy), where national artistic orientations became distinctly articulated. In line with centralized creative practices, national-oriented music was subjected to a unifying discipline of musical language. The 20th century, with the advent of modernism, marked a departure from centralized artistic systems. During specific periods of experimentation with rigid structuralist concepts (particularly serialism), music appeared to sever connections with its heritage; however, between 1910 and 1930, two pivotal composers, Stravinsky and Bartók, forged a new structural bond between cultivated and traditional music. The paper also discusses 20th-century Albanian professional music, which, within the historical and social contexts of its emergence and development, predominantly retained features of 19th-century national music, incorporating traditional sources in accordance with the norms of common practice. In the latter half of the century, this tradition solidified through the works of composers such as Zadeja, Harapi, Daija, and Ibrahim. In these 35 years of advancement in modern Albanian music, the question of national identity, or the utilization of local traditional sources, is predominantly framed as an opportunity for experimentation toward artistic identity. In this context,

contemporary music produced in Albania is characterized as emblematic of the postmodern era, particularly regarding its relationship with traditional sources.

Keywords: *traditional music, contemporary music, artistic creativity, artistic thought, professional Albanian music.*

Prezantimi:

Nga një dëgjim i shfarëdoshëm, krijohet përshtypja se në muzikën bashkëkohore lidhjet me trashëgiminë, në mos tërësisht të munguara, paraqiten fare të pakta. Ky perceptim i sipërfaqshëm që, midis të tjerash, vjen për arsye të mosnjohjes ose të ngujimit tek muzika e së shkuarës, për fat të keq ndeshet jo rrallë herë edhe midis muzikantëve. Marrëdhënia mes muzikës së kutivuar dhe asaj tradicionale shenjohe që prej institucionalizimit të muzikës si veprimtari artistike krijuese, për t'u zhvilluar e pasuruar në vazhdimësi deri në kohën tonë. Procesi i nisur pak a shumë aty rreth Mesjetës së vonë, u gjallërua ndjeshëm në periudhën e Rilindjes evropiane dhe spikati gjatë afro tre shekujve në vazhdim (XVII-XIX), kohë të cilën muzikologjia e sotme e cilëson si “periudhë të praktikës së përbashkët”¹, pra të unifikimit të shkrimit muzikor brenda sistemit harmonik funksional.

Gjatë shekullit XIX, në rrafshin e mendimit estetik romantik, konteksti gjeopolitik i kohës ushqeui ide të reja artistike, ndër të cilat, posaçërisht në vendet e Lindjes, por edhe në disa kultura të mëdha kontinentale (Gjermani, Itali), u përvijuan dukshëm orientimet artistike kombëtare (veçanërisht në gjininë e operës²), identifikuese të traditave vendase. Por, nëse në drejtimin përmbajtësor trashëgimia e ardhur prej shekujve të mëparshëm u pasurua me subjekte e tema të reja, të historisë, mitologjisë apo legendave kombëtare, gjuha

¹ Morgan Robert P., *Twentieth-Century Music*, W.W. Norton & Company, New York – London, 1991, p. 1.

² Peters J. Burkholder, Donald Jay Grout, Palisca V. Claude, *A History of Western Music*, Ninth edition, W.W. Norton & Company, New York – London, 2019, p. 655.

muzikore vazhdoi të ruante normat unifikuese të shkrimit të përbashkët, çka, për rrjedhojë, përcaktoi edhe një trajtim po të tillë të materialeve të prejardhura nga burimet muzikore tradicionale.

Shekulli XX, me fillimin e modernizmit, i dha fund sistemeve artistike të centralizuara, një proces që shoqëroi zhvillimet e vrullshme të rendit shoqëror dhe bëri me të shpejtë përpara. Në kërkim të lirisë dhe individualitetit, mendimi artistik u shtri në një hapësirë të paparashikuar dhe, në ndryshim nga e kaluara, përbashkimi i metodave, stileve e gjuhëve u shkërmoq përfundimisht. Në këtë situatë të pluralizimit të ideve, të kërkimeve dhe gjetjeve të reja artistike, marrëdhënia e muzikës me burimet tradicionale kalon përtej kufinjve të njohur më parë duke iu nështruar këtij diversiteti në bashkëjetesë. Në periudha të caktuara të eksperimentimit me koncepte të ngurta strukturalise (kjo është e vlefshme sa për sistemin dymbëdhjetingullsh të Schoenberg-ut, po aq edhe për serializmin integral të pas Luftës II Botërore), muzika duket sikur i shkëputi lidhjet me trashëgiminë. Por këto mbeten, në të vërtetë, segmente të shkurtra dhe gati të papërfillshme të kësaj praktike të gjatë bashkëpunuese. Shekulli XX, po aq edhe ai XXI, shënojnë, deri më tash, epokën e bashkërendimit më intensiv dhe më të shumanshëm të kësaj marrëdhënie.

Gatë viteve 1910-1930, mund të veçohen së paku dy kompozitorë, ndër më kryesorët, që ndërtuan një lidhje të re, tashmë me thelb strukturor, midis muzikës së kultivuar dhe asaj tradicionale, Igor Stravinski (1882-1971) dhe Béla Bartók (1881-1945). Në esenë e tij mbi Stravinskin, Milan Kundera, teksta e trajton krijimtarinë e këtij të fundit si të artistit emigrant, të pushtuar nga “dhimbja e huajësimit: procesi nëpërmjet të cilit ajo që dikur ishte intime bëhet e huaj”³, mban parasysh periudhën neoklasike të kompozitorit. Por, vlerësuar në tërësinë e saj, muzika e Stravinskit, krahas shfrytëzimit/huazimit të autorëve të shekujve XV-XVIII, përmban po aq edhe referime të tjera

³ Kundera Milan, *Tetsuments Betrayed. Homage to Igor Stravinsky*, përkthyer nga origjinali (fr.). Linda Asher, Faber & Faber, Londër, 1995, f. 86.

të shumta, të folklorit rus (tre baletet e para të “periudhës ruse”), të muzikës romantike (për shembull nga Çajkovski te baleti *The Fairy’s Kiss – Puthja e zanës*), të jazz-it e blues-it afro-amerikan, për të përfunduar me praktikën kompozicionale të bashkëkohësve të tij. (Mbas vdekjes së Schoenberg-ut më 1951, Stravinski, në periudhën e tij të tretë krijuese, adaptoi menjëherë shkrimin serial, ndonëse më parë kishte qenë një kundërshtar i zjarrit të atij sistemi). Të gjitha këto burime, veçanërisht kur iu drejtua në formën e huazimit, Stravinski i “shpërfytyroi” ashtu siç do të bënin pak kohë përpara tij Picasso dhe Braque në tablotë e tyre kubiste, ose, siç Kundera thotë, duke i përshtatur në një “transkriptim lojacak”⁴. Rrjedhojat e këtij qëndrimi patën ndikime të dyanëshme në muzikën e shekullit XX e më tej: 1) në mënyrën e trajtimit të lëndëve tradicionale si objekte të “huaja”, neutrale; dhe 2) në formimin e një koncepti të ri dhe shumë më të gjerë ndaj asaj që shkenca e etnomuzikologjisë njeh si muzikë tradicionale (folklori dhe muzika popullore në përgjithësi), duke pranuar si të tillë edhe burimet e muzikës të së kaluarës dhe, ashtu si piktura kubiste, duke bashkërenduar të shkuarën me të tashmen.

Bartók-u ndërkohë, pas njohjes dhe studimit të folklorit hungarez e më gjerë, si kompozitor punoi mbi melodi, ritme dhe sisteme harmonike me bazë popullore, i gërshetoi këto me teknikat bashkëkore duke u bërë një ndër zërat më original të kohës së tij. E gjithë godina e veprës që ai shkroi gjatë viteve 1910-1940 mbështet në bindjen e patundur mbi rolin e folklorit muzikor në formimin e mëvehtësisë artistike kombëtare. Në artikullin e vitit 1911, *Mbi rëndësinë e muzikës folklorike*, Bartók-u e vlerëson trashëgiminë folklorike si burimin e gjetjes së identitetit (për kompozitorët hungarezë), duke cituar Zoltan Kodály-n, sipas të cilit, nëse “një muzikant gjerman do ta kërkojë [të kaluarën] tek Bahu dhe Bethoveni... ne duhet ta kërkojmë vazhdimësinë e traditës muzikore kombëtare në fshatrat tona”.⁵ Përveçse për muzikën e tij, praktika

⁴ Po aty

⁵ Bartók Bela, *On the Significance of Folk Music*, bot. (Në përmbledhje artikujsh) nga Benjamin Surchoff, New Work, 1976, f. 410.

kompozicionale e Bartók-ut me folklorin shërbeu si model për kulturat e reja muzikore që u afirmuan gjatë shekullit XX, përfshi edhe krijimtarinë e disa kompozitorëve shqiptarë.

Pas Luftës II Botërore, panorama e kësaj ndërlidhjeje konceptuale paraqitet mëse komplekse. Ndryshe nga muzika e traditës, e cila kufizohet në materialet burimore (melodi, ritëm dhe më pak harmoni) dhe i përdor ato kryesisht në formë të drejtpërdrejtë, marrëdhënia me materialet tradicionale në epokën e modernizmit dallohet për qasje të reja, ndër të cilat mund të veçohen: 1) shfrytëzimi i lëndës burimore nuk ka më për qëllim ndërtimin e një muzike detyrimit kombëtar siç ndodhte në shekullin parardhës, por synon kryesisht identitetin kompozicional; 2) kërkimi i materialeve tradicionale nuk përqendrohet domodso në burimet vendase, por shtrihet në një rrafsh shumë të gjerë, muzikor ose jashtë muzikor, që te *Technique de mon langage musicale*⁶ (Teknika e gjuhës sime muzikore; kapitulli I) Oliver Messiaen-i (1908-1992) e përcakton si “kënaqësia e të pamundurave”, për të cilat ai rendit një sërë burimesh (mes tyre kënga gregoriane, autorët francezë si Cluade Debussy dhe Paul Ducas, ritmet dhe modet hindu, heshtja, këngët e zogjve etj.), ndërsa amerikan John Cage (1912-1992), megjithë ekstravagancën e tij, idetë mbi indeterminizmin (aleatorinë) i formuloi përmes studimit të filozofisë dhe kulturës budiste; 3) në tërësinë e qasjeve pluraliste që ofron epoka e sotme e postmodernizmit, trajtimi i materialeve me bazë tradicionale i nënshtrohet stileve e metodave kompozicionale nga më heterogjenet e mundëshme, që nga strukturalizmi i detajuar e deri te shtjellimet e thjeshta minimaliste.

Të vijmë tek muzika shqiptare. Zhvillimi i saj, për shkak të rrethanave historike dhe shoqërore ka qenë i përshpejtuar, duke nisur aty rreth fundit të shek. XIX dhe më pas gjatë shek. XX. Periudha rreth 100-vjeçare 1800-1980 i shëbeu si formimit të profesionalizmit artistik, ashtu edhe orientimi të qartë kombëtar, pra të një muzike e cila u

⁶ Messiaen Oliver, *Technique de mon langage musicale*. Texte avec exemples musicaux, Alphonse Leduc, Paris 1944, p. 5.

mbështet gjerësisht në burimet tradicionale vendase. Ky proces nisi në fund të shekullit XIX me krijimet e thjeshta të Palokë Kurtit (1860-1920), për të vijuar në periudhën e pas Pavarësisë me përpjekjet domethënëse të At Martin Gjokës (1990-1940) për eksperimentimin me lëndë folklorike veriore e deri tek veprat orkestrale të Fan S. Nolit (1882-1965) e Kristo Konos (1907-1991) gjatë viteve 1930-40. Gjysma e dytë të shekullit, me konsolidimin e bazave të profesionalizmit, konsolidoi gjithashtu edhe traditën muzikore kombëtare në Shqipëri, me autorë si Zadeja, Harapi, Daija, Zoraqi, Ibrahim, Gaqi etj. Ky ngulmim në orientimin kombëtar erdhi si për shkak të vonësës historike, por edhe për arsye të dogmave ideologjike të realizmit socialist, që përjashtonte çdo mundësi të qasjes me praktikën bashkëkohore. Me përjashtime të pakta, gjatë kësaj periudhe, marrëdhënia e muzikës shqiptare me burimet tradicionale iu nënshtrua përgjithësisht traditës artistike të shekullit XIX, rrjedhimisht edhe të përfshirjes së burimeve tradicionale sipas normave të praktikës së përbashkët. Gjithsesi rezultatet ruajnë rëndësinë e tyre.

Mes dhjetra kompozitorëve shqiptarë me arritje në këtë drejtim, mund të veçohen Çesk Zadeja (1927-1997) dhe Feim Ibrahim (1935-1997). I pari ka meritën e njohur të sintetizimit racional të burimeve folklorike (veçanërisht në rrafshin harmonik) në gjuhën e tij muzikore, duke iu larguar formave më të thjeshtëzuara të stilizimit ose huazimit të materialeve të gatëshme. Ndërsa Ibrahim, si përfaqësues i brezit të viteve '70, është i pari kompozitor shqiptar i kohës, që marrëdhënien me folklorin e ndërtoi mbi një koncept konstruktivist, në thelb antiromanik (nëse mbahen parasysh dy koncertet për piano dhe orkestër), kryesisht me bazë neoklasike (sipas modelit të Bartók-ut, pjesërisht edhe Stravinskij), në përfundim të bashkëtingëllyeve disonante komplekse me ndërtime polimodale. Kjo ndërmarrje mund të cilësohet si hapi i parë i rëndësishëm që muzika shqiptare bëri drejt shpërndarjes nga tradicionalizmi si mendësi, si gjuhë dhe stil, po aq sa edhe për tejkalimin e procesit të muzikës thjeshtë kombëtare që, duke mos parë përtej vetvetes, ruajti një status gati provincial dhe që, në jo

pak raste, për shkak të paaftësisë apo të dogmatizmit, u karakterizua nga qëndrime folklorizante dhe simpliste.

Në këto 35 vite të zhvillimit të muzikës moderne shqiptare, çështja e kombëtares, pra e shfrytëzimit të burimeve tradicionale vendase, paraqitet kryesisht si një mundësi e eksperimentimit të drejtim të identitetit artistik. Në këtë pikëpamje, muzika e sotme që krijohet në Shqipëri përfigurohet si një qasje tipike e epokës së postmodernizmit, përfshi këtu edhe marrëdhëniet që ajo mban me burimet tradicionale. Gjatë kësaj periudhe, sidomos mbas viteve 2000 e këtej, fondi i veprave të krijuara paraqitet mëse i bollshëm për përshkrimin e prirjeve që karakterizojnë këtë proces, për çka më poshtë do të trajtohen shkurtimisht përvojat e tre autorëve, gjithësecili me profil të kristalizuar stilistik, po ashtu edhe në drejtim të lidhjeve me burimet tradicionale shqiptare.

Me një opus krijues të pasur, të shtrirë në dy periudhat historike të muzikës shqiptare (1945-1990 dhe 1990 –), Aleksandër Peçi i ka nisur kërkimet në terrenin folklorik që prej fillimeve të tij. Mbas viteve '90, me ridimensionimin e procesit kompozional, Peçi rindërtoi edhe marrëdhëniet me folklorin duke bërë të tijën kryesisht një qasje strukturaliste. Mbi këtë bazë, ai sot pretendon krijimin e një sistemi kompozicional vetiak, fillimisht me shfrytëzimin e elementeve të kabasë (ai cilëson sistemin "Kabaizëm"), për të përfshirë më tej edhe elemente të zonave të tjera etnografike (p.sh. jarja shkodrane, gjama veriore etj).

Pas eksperimentimit me teknikat e shekullit XX, në mendimin kompozicional të Vasil S. Toles, rreth fillimit të viteve 2000 ndodhi një ndryshim (thyerje) i ndjeshëm. Me sa duket, me krijimtarinë e tij ai kërkon të ndërtojë një urë lidhëse me muzikën shqiptare të shekullit të kaluar, së paku nga Fan S. Noli te Ç. Zadeja. Në këtë kontekst, kuptimi i tij mbi marrëdhënien me rrënjët burimore shkon përtej folklorit apo muzikës popullore qytetare, duke përfshirë si të tillë edhe trashëgiminë muzikore të autorëve të mëparshëm.

Në partiturat e Endri Sinës, puna me materialet burimore shqiptare i nënshtrohet qartësisht konceptit të tij kompozicional. Me

një gjuhë shpesh herë minimaliste, muzika e Sinës, në funksion dramaturgjik strukturohet përmes ballafaqimit të seksioneve kontrastuese, me mbizotërim të dualiteteve modalitet-atonalitet dhe motivik-amotivik. Në këtë përballje, lënda tradicionale përpunohet si në planin harmonik (modalitetit), ashtu edhe melodik (motivi). Nuk janë të pakta rastet kur, sipas përvojës së *citat music* (muzika e citimit), autori i drejtohet edhe praktikës së huazimit (citimit) të materialeve të gatshme të folklorit shqiptar, por edhe të muzikës së autorëve të huaj (Beethoven, Chopin).

Në përfundim të kësaj paraqitjeje të shkurtër rreth marrëdhënieve të muzikës bashkëkohore dhe asaj tradicionale, duke mbajtur parasysh faktin se, në ndryshim nga kulturat e mëdha muzikore Perëndimore ku krahas vazhdimësisë së gjatë të traditës, shfrytëzimi i burimeve muzikore tradicionale vendase pothuaj është shterrur, në rastin e muzikës tonë ende të re, rikthimi tek fjalët e Béla Bartók-ut vazhdon të ruajnë një rëndësi të pamohueshme për rrugën e gjetjes së identitetit.

Bibliografia:

- Bartók Béla, *On the Significance of Folk Music*, bot. (në përmbledhje artikujsh) nga Benjamin Surchoff, New Work, 1976, f. 410
- Kundera Milan, *Tetsments Betrayed. Homage to Igor Stravinsky*, përkthyer nga origjinali (fr.) Linda Asher, Faber & faber, Londër, 1995, f. 86
- Messiaen Oliver, *Technique de mon langage musicale. Texte avec exemples musicaux*, Alphonse Leduc, Paris, 1944, f. 5
- Morgan Robert P., *Twentieth-Century Music*, W.W. Norton & Company, New York – London, 1991, f. 1
- Peters J. Burkholder, Donald Jay Grout, Palisca V. Claude, *A History of Western Music*, Ninth edition, W.W. Norton & Company, New York – London, 2014, f. 655



PROF. DR. FATMIR HYSI

FAKULTETI I MUZIKËS,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

RRËNJËT KRISTIANE TË MUZIKËS SHQIPTARE

Abstrakt

Në krahasim me materjen shkencore të problematikave kulturore e artistike shqiptare, thirrjet e demokracisë në Shqipëri: “Edhe ne si gjithë Europa”, duken disi të vonuara, po të mbajmë parasysh, që ne kemi qenë si gjithë Evropa prej mijëra vjetësh dhe në thelb, në disiplinat bazë shoqërore e kulturore kemi respektuar të gjitha parametrat e saj të zhvillimit. Në këtë hapësirë të pakufishme, për shkak të shumë faktorëve objektivë, zhvillimi ekzistencial ka qenë disi i prapambetur, por ky nuk do të ishte ndonjë tregues aq i rëndësishëm, sepse ai do të varej nga madhësia e vendit, numri i popullsisë, përballjet me popuj të tjerë, kristianë e jo kristianë dhe shumë faktorë të tjerë si këta, të cilët janë depozituar prej shekujsh gjatë gjithë historisë. Që në hapat e para të formimit, Shqipëria ka qenë në qendër të Evropës dhe, e rrethuar nga vende kristiane. Gjithashtu, nga pikëpamja karakteriale e njerëzve, nga mentaliteti, nga ndjeshmëritë dhe nga shumë përbërës të tjerë shpirtërorë, nuk mund të ishte, ndryshe nga ajo, por për shkaqet që i përmendëm, gjatë gjithë historisë do të formohej e do të deformathej disa herë, deri sa të rigjente lidhjet e saj më organike me botën dhe me Evropën. Fakti që në kulturën e saj kanë depërtuar edhe shumë elemente orientale, përmes kulturave bazë, por edhe përmes kulturës së bejtexhinjve, të bektashinjtë e të tjera, ka të bëjë me pushtimin e gjatë turk. Në këtë kuadër, kjo ka të bëjë, jo vetëm me shprehjet e detyruara që diktonte

pushtimi, por edhe me përshtatjen e vetvetishme të popullit ndaj formave të ndyshme kulturore e artistike të saj. Kjo ka bërë që brenda formateve të saj tradicionale të shtresëzohen edhe veçori që, megjithëse nuk kanë pasur ndonjë lidhje esenciale me këto formatet tradicionale, janë asimiluar prej vjetësh e prej shekujsh në tërësinë e mentaliteteve e të ndjeshmërive, që e kanë karkterizur nga kohët e origjinës. Në një pamje të tillë të përgjithëshme, të lidhur me të gjitha vendet e tjera kristiane që e kanë rrethuar, historia e vërtetë e muzikës shqiptare fillon në periudhën e mesjetës me kompozitorin ortodoks, Jan Kukuzeli. Kjo histori shënon edhe rifillimet kristiane të muzikës shqiptare, përmes riteve dhe shprehive muzikore të kishës ortodokse. Afërsisht në të njëjtë kohë, por, sidomos, më vonë, përmes praktikave të muzikës profesioniste klasike e romantike e të tjera, muzika shqiptare filloi të orientohet edhe nga mentalitetet katolike, protestante e të tjera, të cilat konkretizoheshin me anën e veprave të mëdha vokale, instrumentale e operistike. Po kështu një rol të rëndësishëm për afrimin e muzikës profesioniste shqiptare me kristianizmin, që do të thotë, me Evropën e perëndimit e të lindjes, ka luajtur muzika e kompozitorëve të shkollave nacionale evropiane, gjë që lidhet kryesisht me romantizmin e vonë dhe që do të mbështeste zhvillimet më të reja të saj brenda vendit dhe në arenën ndërkombëtare. Sidoqoftë, një hap të rëndësishëm konstruktiv të lidhjeve me kristianizmin muzika shqiptare e arriti kur bashkoi qëllimet politike me ato kulturore e artistike dhe ndërthurri materien artistike me lëvizjet shoqërore e politike. Krahës kërkesave politike kundër shoqërisë socialiste, për shembull, dhe sundimit komunist, në terrenet artistike shqiptare filluan të ndërhyjnë edhe zëra të fuqishëm, siç kishin qenë prej kohësh në terrenin e muzikës “pop” të Evropës, kompleksi Bitëlls, Albano e Romina Paver, Skorpions, Adriano Çelentano e të tjerë, të cilët e renditën natyrshëm Shqipërinë, mes vendeve që kanë promovuar gjithmonë një kulturë demokratike dhe, në një farë mënyre, edhe revolucionare. Të gjitha këto do të krijojnë hapin e natyrshëm shqiptar të rikthimit të muzikës në terrenin e

natyrshëm të saj dhe do të shërbenin, në të njëjtën kohë, për zhvillimet e vetvetishme aktuale.

Fjalë kyçe: *Shqipëria, Evropa, kisha ortodokse, Jan Kukuzeli, muzika shqiptare kristiane.*

CHRISTIAN ROOTS OF ALBANIAN MUSIC

Abstract

The paper addresses the Christian roots of the music of our country, which from its earliest stages of formation has been at the center of Europe and surrounded by Christian countries. Also, from the perspective of the character of the people, mentality, sensitivity, and many other spiritual components, it could not have been different, but, for the reasons mentioned, throughout history it would be formed and deformed several times, until it found again its more organic connections with the world and with Europe. Many Oriental elements have also penetrated its culture through base cultures, but also through the culture of bejtexhinj, Bektashis, and others, related to the long Turkish occupation, which dictated forced expressions, but the people adapted in their own way to different cultural and artistic forms. Starting from such a general view, connected with all other Christian countries that surrounded it, the true history of Albanian music begins in the medieval period with the Orthodox composer John Kukuzeli, who also marks the Christian restarts of Albanian music through the rites and musical expressions of the Orthodox Church. Albanian music, through the practices of professional classical, romantic, and other music, began to be oriented also by Catholic, Protestant, and other mentalities, which materialized through great vocal, instrumental, and operatic works. Likewise, an important role in bringing Albanian professional music closer to Christianity was played by the music of composers of European national schools, mostly related to late romanticism. Albanian music achieved a constructive step in its connections with Christianity when

it combined political aims with cultural and artistic ones and intertwined artistic matter with social and political movements, as well as with the "intervention" of powerful voices of Europe, such as "The Beatles," Albano and Romina Power, "Scorpions," Adriano Celentano, etc., who naturally ranked Albania among countries that have always promoted a democratic and revolutionary culture. All these would create the natural Albanian step to return music to its natural territory and would serve for current spontaneous developments.

Keywords: *Albania, Europe, Orthodox Church, John Kukuzeli, Albanian Christian music.*

Prezantimi:

Në diskutimin tim do të dëshiroja të gjejmë një pikë të re vështrimi për historinë e muzikës shqiptare, e cila, në thelb, për shkak të pëkatësive të saj, do të duhej të trajtohej, ashtu si ajo europiane.

Nëvendin tonë, parrulla e lëvizjes demokratike, "edhe ne si gjithë Europa" ka qenë më shumë një entuziazëm politik, sesa orientim i një progresi të caktuar, sepse ne e kemi dëshiruar Europën prej qindra vjetësh, por asnjëherë nuk kemi mundur të lëvizim krahas saj.

Për shkak të shumë faktorëve objektivë, zhvillimi ynë ekzistencial ka qenë më i prapambetur, sigurisht, por ky nuk do të ishte ndonjë tregues aq i rëndësishëm për zhvillimin e artit e të muzikës.

Kjo, sepse për kushtet tona, kjo do të njihej si diçka normale. Vendi ishte i vogël; numri i popullsisë, gjithashtu dhe përballjet me popuj të tjerë, do të kushtëzonin situata të vështira për identifikim.

Megjithatë, në një kuadër të tillë duhet të mbajmë parasysh faktin që Shqipëria ka qenë në qendër të Europës që në kohët e para të saj, dhe ka qenë, gjithashtu, e rrethuar nga vende të rëndësishme kristiane, si Greqia, Italia, Serbia, Maqedonia, me të cilat ka bashkëjetuar në paqe, por edhe në kushte luftrash të përgjakshme.

Gjithashtu, nga pikëpamja karakteriale e njerëzve, nga mentaliteti, nga ndjeshmëritë dhe nga shumë përbërës të tjerë, nuk mund të ishte ndryshe nga këto vende, jo vetëm për shkaqet që i përmendëm, por edhe të tjera të cilat, do ta formonin e do ta deformonin shumë herë, deri sa të rigjente lidhjet e saj me organike me botën dhe me Europën ku ka bërë pjesë.

Alfabeti latin i shqipes përshembull, i cili është një nga aktet madhore të identitetit të shqiptarëve, u promovua në vitin 1908 në kongresin e Manastirit, *i cili u mbledh për të zgjidhur, pikërisht, çështjet e gjuhës shqipe*.

Njësimi i këtij alfabeti ishte bërë, ndërkohë një problem i mprehtë politik e arsimor dhe një kërkesë imediate e Lëvizjes Kombëtare. Por ai ka lidhje organike, edhe me lindjen e kombit modern shqiptar, i cili filloi të ravijëzohej me pamje identike, që në kohën pas Lidhjes shqiptare të Prizrenit, në 1878.

Duke i parë këto lëvizje të unifikuara, duhet të shënojmë edhe faktin që përkundër propagandës komuniste, një rol sinjifikativ ka luajtur, në ndryshim nga shtresat myslimane të popullsisë, kleri i krishterë.

Shtresat myslimane, deri në ditët e sotme vazhdojnë të përdorin ende shprehje orientale, për më tepër, i kanë zgjeruar këto shprehje, duke i shtrirë në shumë dimensione të artit dhe sidomos, të muzikës, si një ndër pjesët më popullore të kësaj kulture.

Përkundër, në kongresin e Manastirit merrnin pjesë delegatë pa dallim feje e krahine si Gjergj Fishta, Feim Zavalani, Ndre Mjeda, Hil Mosi, Bajo Topulli, Petro Nini Luarasi, Mati Logoreci, Simon Shuteriqi, Parashqevi Qiriazi e shumë të tjerë.

Këta të gjithë, pavarësisht nga feja që kishin, e gjetën akordin për të përdorur alfabetin latin, përballë alfabeve greke, turko-arabe e të tjera.

Natyrisht, këta alfabete kishin ndikuar më parë, të krijohej një fond i caktuar i kulturës shqiptare, por kjo nuk ka qenë diçka esenciale.

Fondi i vërtetë ka filluar me ngjyra kristiane, sipas formulës së pagëzimit të imzot, Pal Engjëllit, në vitin 1462. Ndërkohë, krahas këtij

dokumenti, libri më i vjetër i botuar në gjuhën shqipe, "Meshari", i përkthyer nga prifti katolik, Gjon Buzuku, në vitin 1555 nga italishtja dhe latinishtja, ka qenë një pikë e rëndësishme e kulturës shqiptare kristiane.

Siç mund ta kuptojmë, qoftë edhe vetëm nga këta shembuj të përmendur shumë herë në librat e shkollës, kultura shqiptare ka filluar në frymën e kristianizmit dhe prezenca orientale ka qenë thjesht dhe vetëm rastësore, e lidhur me pushtimin e vendit nga Turqia.

Fakti që, kur dëgjojmë muzikë popullore dhe shpesh identifikojmë në të, edhe shumë elemente orientale, është i lidhur pikërisht me këtë arsye:

Përmes kulturave popullore, por edhe përmes kulturës së bejtexhinjve, pushtimi i gjatë turk ka sjellë, si rrjedhojë, një ndikim, shpesh të fuqishëm i cili, në shumë raste, e ka denatyruar shprehjen e muzikës dhe e ka bërë të vështirë identifikimin e frymës kristiane të saj, e cila mund të dallohet fare thjeshtë duke parë muzikën e arbëreshëve nëpër botë.

Kështu, brenda muzikës tradicionale u shtresëzuan edhe veçori që, megjithëse nuk kanë pasur ndonjë lidhje organike orientale, janë asimiluar, të përcjella nga pushtuesit, në mënyrë të vetvetishme.

Kjo është një arsye e fortë për të gjetur, së pari, sesi shfaqet autenticiteti shqiptar në muzikë dhe çfarë rrugësh duhet të ndjekë procesi i spastrimit intonativ të saj, i cili ka filluar prej kohësh në rrugët profesioniste dhe prej kohësh ka qenë i orientuar ndaj pamjeve kristiane.

Në kushte të tilla është e detyrueshme të shënojmë që, edhe historia e muzikës së kultivuar shqiptare fillon në periudhën e mesjetës me kompozitorin ortodoks, Jan Kukuzeli dhe është e lidhur me të gjitha vendet e tjera kristiane që e kanë rrethuar nga të gjitha anët e kufirit.

Kjo dëshmon edhe rifillimet kristiane të muzikës, të humbura në rrjedhat e pushtimeve, rifillime që, përballë muzikës argëtuese me pamje eklektike orientale, u shfaqën përmes riteve të kishës ortodokse.

Afërsisht në të njëjtë kohë, por, sidomos, më vonë, përmes praktikave të muzikës profesioniste klasike e romantike europiane, muzika shqiptare filloi të orientohet edhe nga mentalitetet katolike, protestante e të tjera.

Faktorët themelorë internacionalë, si muzika greke e vjetër, ajo egjiptiane; muzika arabe, ajo e lindjes së largët e të tjera janë lëndë orientuese botërore, të cilat i gjejmë të zgjatura, edhe në kulturën shqiptare, siç është, përshembull, të kënduarit shumëzësh. Të gjitha ato lidhen me fillimet e qytetërimit njerëzor dhe nuk merren me aspekte të veçanta, aq më pak me kulturat e vendeve të vegjël, megjithëse këto të fundit e kanë shfaqur sistematikisht vetveten.

Në një kuadër të tillë, lënda botërore e ka ndikuar, sigurisht, lindjen dhe zhvillimin e faktorit shqiptar, por, muzika ka edhe shumë specifika, të cilat kanë nevojë të trajtohen më vete. Këto specifika nuk mund të studiohen, megjithatë, jashtë shkëmbimeve me vende të tjera, të afërta, apo edhe të largta.

Jo vetëm për këtë fakt, por edhe për faktin që në momente të caktuara faktori shqiptar ka qenë në avantgardë, siç është përshembull, ipeshku i Ramesianës, prifti katolik i Dardanisë në shek. IV të erës sonë, Niket Dardani; murgu ortodoks Jan Kukuzeli nga Durrësi në shekullin e 12-të, apo priftit Krisanth Maditi, peshkop i këtij qyteti në fillim të shekullit të 19-të, kanë ndikuar gjerësisht në pamjen e muzikës botërore.

Po kështu, mund të përmenden edhe muzikantë të tjerë, si: Fan Noli, Thoma Nasi, Lec Kurti, Martin Gjoka, Shuk Shllaku, e të tjerë, të cilët kanë punuar brenda e jashtë Shqipërisë, duke krijuar, sipas modeleve personale, një muzikë me nota qartësisht kristiane.

Në të njëjtat linja, afrimi i muzikës shqiptare me kristianizmin është ndërmjetësuar, edhe nga shkollat nacionale europiane. Këto shkolla, pëveçse të pavarura, shpesh u shfaqën, edhe në kuadrin e lëvizjes së madhe të muzikës romantike me nuanca të veçanta kombëtare.

Në përgjithësi, kjo nuk ka të bëjë aq shumë me lëvizjen e zhvillimeve muzikore shqiptare të cilat, atë kohë, ose ishin inegzistente, ose ishin përshtafje naive të përpjekjeve sporadike.

E theksojmë këtë, për të treguar që historia e romantizmit, megjithëse nuk solli muzikantë shqiptarë të standarteve të Bethovenit, përshebull; të Mozartit, të Listit, apo të Shopenit e të tjerëve, mbështeti, ashtu si në të gjithë Europën, edhe zhvillimet më të reja të muzikës shqiptare.

Gjatë gjithë dukjes moderne të saj (kryesisht, fundi i shekullit të 19-të dhe fillimi i shekullit të 20-të), muzika shqiptare arriti të demonstronte, krahas qëllime artistike, edhe qëllime sociale e politike. Ky ishte një hap i rëndësishëm i referencave ndaj kristianizmit, gjë që ishte shfaqur në muzikën europiane, kryesisht në periudhën romantike dhe që në Shqipëri u arrit, sidomos gjatë zhvillimeve më të reja të saj.

Në këtë kuptim, kjo gjë u bë më e evidente në kushtet e kalimit, nga diktatura gati pesëdhjetvjeçare e proletariatit (sistemi socialist), në demokraci.

Krahas kërkesave politike, përshebull, në terrenet artistike shqiptare filluan të ndërhyjnë edhe zëra që më përpara kishin qenë të ndaluara e të blokuara nga administrata shtetërore.

Kështu, si një praktikë konstruktive kanë shërbyer shembujt e Shenbergut në Austri e në Amerikë, të Luçiano Berios në Itali, të Oliver Mesianit në Francë, apo të Xhon Kejxhit në Amerikë, të cilat kishin arritur të bëhen modele, jo vetëm për frymën kristiane të tyre, por edhe për trajtimet konceptuale, stilistike e teknike të muzikës bashkëkohore.

Në një rast të tillë do të vlente të kujtonim suitën për piano të Shenbergut, opus 25, apo edhe ciklin e këngëve “folk Songs” të Luçiano Berios, të cilat janë “miksime” të strukturave tradicionale me ato të avangardës që u kanë dhënë kompozitorëve shqiptarë pas viteve 90-të, shembullin e zhvillimeve më të reja, drejt koncepteve moderne.

Gjithësesi, në periudhën pas luftës së dytë botërore e në vazhdim, në Europën Perëndimore kishin lindur, në terrenin kulturor, krahas muzikës klasike edhe shumë inisiativa të muzikës “pop”.

Kur kemi trajtuar zhvillimet e historisë së muzikës shqiptare, këto iniciativa nuk janë vlerësuar nga ne me të njëjtat parametra si ato të muzikës së madhe dhe janë marrë pak në konsideratë, ose aspak.

Përkundër, në Europë, si rrjedhojë e ndryshimeve të mëdha të pas luftës dhe kufizimeve të shumta materiale që sillte procesi i rindërtimit, muzika klasike u bë edhe më e rrallë dhe në vend të saj filluan të promovohen organizime të reja të karakterit “pop”, për të cilat publiku, sidomos ai moshave më të reja, ishte më shumë i interesuar.

Kështu, kompleksi i famshëm “Beatle”-s i Liverpulit; kompleksi “Scorpions”, i Hanoverit në Gjermani, kompleksi “Queen” me Freddie Mercury-n, Albano e Romina Power dhe po ashtu, Adriano Celentano e të tjerë, i dhanë një pamje të re ajrit muzikor europian.

Pikërisht këta, me ndikimin që patën kudo, e renditën edhe Shqipërinë, mes vendeve që, herë haptaz e herë në mënyra diskrete, ka promovuar një kulturë demokratike e, në një farë mënyre, edhe revolucionare.

Të gjitha këto do të krijonin hapin e natyrshëm shqiptar të rikthimit të muzikës në terrenin e natyrshëm të saj dhe do të shërbenin, në të njëjtën kohë, për të mbështetur zhvillimet e vetvetishme aktuale të vetë muzikës së kultivuar kombëtare.

Kjo muzikë e fundit, mesa duket, gjatë gjithë historisë së vetë, nuk ka pasur asnjëherë mundësinë të zhvillohej në mënyrë të pavarur nga problematikat e deklaruara sociale, nga politikat bashkëkohore dhe nga nivelet e pëlqyeshmërisë, nganjëherë, edhe të paarsyeshme popullore.

Pavarësisht nga cilësitë e repertorit muzikor, të cilat nuk mund të mendoheshin të të njëjtave nivele me ato të muzikës europiane, ajo ishte kthyer në rrënjët e saj të hershme, duke arritur të orientohet në një terren të qartë kristian dhe europian.

Nga ana tjetër, fusha e zhvillimeve të strukturave “pop”, të cilat, në Shqipëri, përmbledheshin në konceptin e “muzikës së lehtë”, është një fushë, e cila ka mbetur gati e pastudiuar, pavarësisht rolit që ka pasur në gjallërimin e mjedisve kombëtare të argëtimit muzikore.

Më parë ajo ka qenë e rrallë dhe, për këtë arsye, edhe disi e shpërfilluar nga historia e muzikës, duke u trajtuar, si shenjë e veçantë historike, vetëm për rastin e Neço Mukos në Himarë e Sarandë në fund të shek. 19-të dhe pastaj, edhe për raste të tjera sporadike, të lidhura me emra të veçantë artistësh, në zhvillimet e shekullit të 20-të.

Kjo ka ndodhur sepse, ndërsa muzika “e madhe” ka qenë, historikisht, një lloj aspirate intelektuale, muzika “pop” nuk ka qenë, as e praktikuar dhe as e njohur, jo vetëm nga publiku i gjerë, i cili, në masën e tij më të madhe kishte prejardhje fshatare dhe nuk mund të depërtonte në eencat e saj, por as edhe nga vetë muzikantët.

Këta të fundit nuk e kanë pasur aq shumë aftësinë e origjinaliteteve, por kanë praktikuar shprehje imitimesh, duke i bërë jo aq të nevojshme dhe disi të sforcuara studimet historike e teorike për to.

Ndërkohë, edhe imitimet në vetvete, kanë qenë të orientuara ndaj argëtimit dhe, për shkak të trysnive pushtuese, janë mbështetur mbi tipet argëtuese orientale, një dukuri që ka arritur të shfaqet dhe vazhdon, edhe pas pesëqind vjetësh pushtimi, në jetën shqiptare.

Kujtoni, përsëmbull, shumë nga dekorimet muzikore të medjave vizive, por kujtoni edhe kostumet, mjedisin skenik dhe të gjithë përbërësit e tjerë, të cilat mund të jenë gjithçka, por vetëm me frymë dhe koncepte shqiptare nuk janë.

Kur është fjala për demonstrime superficiale e spekulative, këto flasin më shumë se çfardo fondi muzikor, për joshjen ndaj motiveve dhe atmosferës orientale. Këto tregojnë, gjithashtu, që edhe ca pak persona të talentuar, siç mund të jenë drejtuesit e programeve në fjalë, mund të infektohen nga eksperica të tilla, për ca pará më shumë që mund të sjellë shija e divulguar e publikut.

Në Shqipëri, mungesa e një edukimi sitematik e të thellë muzikor dhe ndikimi i pakontrolluar i medjave vizive mbi publikun,

e bëjnë hapësirën e argëtimit më delikate e më të prekshme ndaj manipulimeve.

Ndëkohë, edhe drejtuesit e programeve të argëtimit, të cilët janë, përgjithësisht të përzgjedhur në mënyra rastësore dhe jo aq, sipas mundësive të tyre profesionale, i thellojnë proceset e degradimit dhe e frenojnë zhvillimin organik e të besueshëm të muzikës.

Ata shpesh pëcjellin mediokritet, ndërsa mjediset e argëtimeve që vihen nën drejtimin e tyre u nënështrohën pëlqyeshmërive efektuoze e rastësore, po ashtu si njëqind vjetë më përpara, kur nuk ekzistonte as orientimi më i thjeshtë i përzgjedhjeve profesioniste.

Pikërisht për këto arsye është e detyrueshme që muzika “pop” të zerë vendin e saj, sado të vogël, në tërësinë e zhvillimeve historike dhe t’iu nënështrohet të njëjtëve parametra, ashtu si edhe muzika e madhe.

Ajo do të duhet të trajtohet, jo thjesht në mënyra recensionale, apo në kuadrin e show biz-it e të pod-kasteve, por si një lëndë e rëndësishme, me struktura të klasifikuara; me shprehje origjinaliteti, me personalitete krijuese e interpretuese dhe me shumë problematika që kanë të bëjnë me stilin, si edhe me ndryshimet, në funksion të identitetit kombëtar.

Vetëm kështu muzika shqiptare do të kishte vendin e saj të merituar në mes të të gjitha llojeve të tjera të artit kombëtar.



DR. ENO KOÇO

DIRIGJENT/MUZIKOLOG

(SENIOR TEACHING FELLOW)

SCHOOL OF MUSIC, UNIVERSITY OF LEEDS, ANGLI

DREJT NJË MUZIKOLOGJIE BASHKËKOHORE

Abstrakt

Në se kritika muzikore shqiptare e viteve 1939–1944 do të kishte fatin të vazhdonte edhe për gjatë periudhës totalitare me të njëjtën dinamikë, vizion, përgatitje intelektuale e akademike të autorëve të saj, mendojmë se sot do të kishim trashëguar një shkencë kritike muzikore për tu lakmuar. Por, për hir të rrethanave politike të periudhës së pasluftës, kjo kritikë e humbi atë liri dhe erudicion të disa prej protagonistëve të saj si dhe frymëmarrjen e gjerë që koha e lejonte. Muzikologjia bashkëkohore evropiane-perëndimore e pesëdhjetë viteve të fundit, karakterizohet nga një qëndrim i ndryshëm ndaj doktrinae tradicionaliste. Kjo “muzikologji e re” erdhi si nevojë e një shkëputje nga ajo muzikologji pozitiviste e fillim-shekullit të 20-të ku fokusi i saj bazohej në analizën e materialit muzikor, analizën e formës e harmonike, sipas kanoneve muzikologjike tradicionale. Pjesërisht këtu hyj dhe unë. Shumë nga ato qasje që dikur trajtoheshin si gjetje apo zbulime, sot priren të integrohen drejt një kuptimi më bashkëkohor muzikologjik, drejt një konteksti shoqëror, kulturor e historik. Muzikologjia tradicionaliste në analizën e saj synon objektivitetin, ndërsa “muzikologjia e re” priret për nga subjektiviteti, pra se si lexuesi dhe dëgjuesi do të duhej ta përthithë muzikën. Muzikologjia tradicionaliste përgjithësisht kërkon parime universale

muzikore, ndërsa “muzikologjia e re” synon drejt specifikës së stileve muzikore dhe se si këto bëheshi të asimilueshme për grupe shoqërore me kultura të ndryshme. Në thelb, muzikologjia bashkëkohore tenton drejt zgjerimit të fushëveprimit të studimeve muzikore, duke inkurajuar studiuesin t’i japi përparësi marrëdhënieve komplekse e shumë-planëshe, mes muzikës, kulturës dhe shoqërisë.

Fjalë kyçe: *Muzikologjia tradicionaliste, kritika muzikore shqiptare, muzikologjia bashkëkohore evropiane, muzikologjia e re, studime muzikore.*

JOURNEY INTO HISTORY TOWARDS CONTEMPORARY MUSICOLOGY

Abstract

If Albanian music criticism of the years 1939–1944 would have had the fortune to continue during the totalitarian period with the same dynamism, vision, intellectual and academic preparation of its authors, I think today we would have inherited a music critical science to be envied. But, due to the political circumstances of the post-war period, this music criticism lost the freedom and erudition of some of its protagonists, as well as that broad breathing space that the time allowed.

Contemporary Western European musicology of the last fifty years is characterised by a different approach towards traditionalist doctrines. This "new musicology" came as a need for a break from the positivist musicology of the early 20th century, where its focus was based on the analysis of musical material, the analysis of form and harmony, according to traditional musicological canons. I partially belong here as well. Many of those approaches that were once treated as discoveries, today tend to be integrated towards a more contemporary musicological understanding, towards a social, cultural and historical context. Traditionalist musicology aims for objectivity in its analysis, while "new musicology" tends towards subjectivity,

that is, how the reader and listener should absorb the music. Traditionalist musicology generally seeks universal musical principles, while "new musicology" aims towards the specifics of musical styles and how these become assimilable to social groups with different cultures. In essence, contemporary musicology tends towards expanding the scope of music studies, encouraging the researcher to prioritise the complex and multifaceted relationships between music, culture, and society.

Keywords: *Early Albanian music criticism, traditionalist musicology, contemporary musicology, "new musicology".*

Prezantimi:

Në librin tim *Shostakoviç dhe Kadare*, botuar më 2004, kam shkruar një artikull titulluar "Lufta dhe muzika". Nëntitulli i tij ishte *Udhëtim në kritikën muzikore shqiptare të viteve 1939-1944*. Po citoj një fragment gjatë nga ky artikull: "Ky shkrim trajton orientimin kombëtar dhe profesionalizmin, dy tipare nga të cilat u pri kritika muzikore shqiptare në vitet e luftës 1939–1944. Nëse kjo shkencë muzikologjike do të kishte fatin të vazhdonte edhe gjatë periudhës totalitare me të njëjtën dinamikë, të njëjtin vizion dhe të njëjtën përgatitje intelektuale e akademike të shkruesve të viteve të luftës, kam bindjen se sot do të kishim një shkencë kritike muzikore të fuqishme e depërtuese, gjë që do të ndikonte ndjeshëm mbi artin muzikor kombëtar. Por, për hir të rrethanave politike të periudhës së pasluftës, ashtu si edhe në degë të tjera të artit e kulturës, ekzistoi atmosfera e kufizimeve të skajshme të shprehjes artistike. Për pasojë, kritika jonë muzikore u kufizua apo e humbi atë liri dhe shpengim që kishte, atë erudicion të disa prej protagonistëve të saj si dhe frymëmarrjen e gjerë që koha lejonte. Ndryshe qëndron puna me kritikën muzikore të viteve '30 të shekullit të kaluar dhe atë gjatë kohës së luftës. Ajo padyshim kishte një parapërgatitje nga dekadat e mëparshme, por shpërtheu si kurrë ndonjëherë deri në mbarim të luftës. Duke lexuar artikujt e viteve '30

dhe gjysmës së parë të viteve '40 të shekullit të kaluar mbi muzikën tradicionale por dhe të kultivuar shqiptare, apo mbi muzikën kombëtare, mendoj se ishte vërtet humbje për ne që u krijua ai hendek i madh për të mbërritur në kritikën muzikore të periudhës totalitare. Kjo e fundit, kritika jonë muzikore e periudhës së pasluftës, do të duhej të kishte trashëguar frymëmarrjen dhe objektivitetin e kritikës së viteve 40, larg ngarkesave ideologjike, panegjirizmit, shtrembërimit por dhe mohimit të fakteve, natyrisht të mbështetura nga ideologjia e re e pas-44-ës”.

Në 1940, **Pjetër Dungu** përpiloi një libër të quajtur *Lyra Shqiptare*. Përzgjedhja e këngëve u përpilua nga Dungu dhe të gjithë titujt bashkë me një koment të shkurtër mbi përmbajtjen e tyre u përkthyen edhe në italisht. *Lyra Shqiptare* përmban pesëdhjetë këngë nga më tipiket e atyre që do të ktheheshin më pas në *lirike qytetare*, si në melodi ashtu dhe në tekste. Libri është i ilustruar me një shumicë vizatimesh që pasqyrojnë simbole shqiptare. Kjo përmbledhje këngësh, kryesisht nga Shkodra e Korça dhe më pak nga Kosova, Elbasani, Berati apo të tjera treva, jo vetëm që shërbeu si një tabelë referimi për *këngën lirike qytetare shqiptare*, por u përdor si bazë për lëvrimin e mëtejshëm të kësaj gjinie.

Më 1941 në Shkodër u botua libri “Parime themelore të muzikës” e italianit **Antonio Muzzi** e që në përkthimin shqip të këtij libri autori u njoh si Anton Muci. Botimi në dy gjuhë, shqip e italisht, u bë në shtypshkronjën “Circa” me drejtor Cuk Simonin, ndonëse kjo revistë ishte mbyllur që më 1939 (1936–1939) por që me sa duket tipografia vazhdonte të ishte në gjendje pune. Teksti dy-gjuhësh ishte i domosdoshëm në botim, përndryshe termat muzikorë në shqip nuk do të kuptoheshin pa italishten aty pranë. Ishte koha kur Ernest Koliqi, si ministër i Arsimit, inkurajonte kombëtarizimin e arsimit.

Në 1943, **Gjon Kolë Kujxhija** botoi në Firenзе *Dasëm Shkodrane*, volumi i parë i librit *Valle Kombëtare*, një përpilim ky i pashembullt i këngëve të dasmës shkodrane. Ndonëse në përmbledhjen e tij Kujxhia shfrytëzon muzikën e valles së dasmës dhe jo atë të këngës qytetare, qëllimi dhe idetë e tij mund të merren vesh qartë nga parathënia e

librit.

Mes viteve 1933 dhe 1942 letoni **Juri Arbatski** mblodhi muzikë rurale, folklor dhe zakone të Ballkanit të cilat i publikoi në traktatin *Loja në tupan në Ballkanin Qendror*, në 1953. Ky studim vëzhgon kryesisht lojën e lodërtarit, pra të artistit-folklorik të Shqipërisë lindore, përmes Maqedonisë deri në Bullgarinë Perëndimore. Arbatski shqyrton gjithashtu metrikën, ndikimin e popullatës rome në vendet ballkanike, si dhe influencën turke dhe arabe.

Gjatë viteve '30, serbi **Kosta Manojloviç**, dirigjent koral, muzikolog dhe folklorist, harmonizoi dhe aranzhoi për ansambël koral miks dhe zëra solistikë himnin e Flamurit e atë të Mbretit të Shqipërisë si dhe një radhë këngësh qytetare shqiptare. Elementët harmonikë dhe kontrapunktistikë të përdorura me mjeshtëri në këto këngë u shfrytëzuan për orkestrimet e mëvonshme të të njëjtave këngë qytetare.

Në vitet '40 të shekullit XX **Kostandin Trako** shqyrtonte kësisoj muzikën e romëve: "Evgjitërit kanë patur gjithmonë fat të mirë e të lumtur dhe jo vetëm nga arsyeja e mirë-përdorimit t'arkut të tyre. Janë shumë persona që çmenden pas muzikës së evgjitëve, bilé dhe pas ekzekutuesit, por, muzika e tyre s'ka të bëjë aspak me muzikën t'onë që né e quajmë thjesht Shqiptare. Evgjiti mund ta transmetojë muzikën popullore, por se këtë e bën gjithmonë sipas mënyrës së natyrës dhe dëshirës së tij". Një tjetër arsyetim, me sa duket verior, i së njëjtës periudhë ishte i tillë: "Muzika jonë popullore, që na asht ruejtun deri sot, u detyrohet jevgjëvet, që e praktikojshin nëpër dasma, gostina, synete dhe serata që bajshin njërëzitet e pasun, të cilët, pa dyshim, e kanë përkrah muzikën kombëtare, detyrimin instiktiv të nërgjegjës kombëtare".

Pjetër Dungu, veç botimit të *Lyrës*, orkestrimeve dhe dirigjimeve që u bënte këngëve dhe potpurive shqiptare, mori pjesë në një diskutim publicistik të zjarrtë, madje në një debat me Kostandin Trakon, në lidhje me këngët popullore tradicionale. Tema që e preokuponte shumë Dungun ishte se sa origjinale ishin këngët qytetare shqiptare. Në artikullin e tij "Këngët popullore Shqiptare a

janë tonat?”, ai do të shpaloste laitmotivin e pyetjeve që e shqetësonin: “E shumta e kangëvet popullore qi këndohen prej popullit shqyptar, a janë shqyptare apo sllave, tyrke (orientale) o greko-byzantine?” Përgjigjen e jepte po vetë Dungu duke thënë se “pas mejtimit t’em tham se shumica e kangëvet qi këndohen prej popullit janë shqyptare, me gjithë ktë, ka edhe shumë prej të huejavet. . . . Edhe shqyptarët muerën prej Sllavëvet, Tyrqvet e Greko-Bizantinvet atë ç’ka u pëlqente e qi e zhvilluen mbas qefit të tyne, domethënë e banë të tynen, por jo të kopjueme krejtësisht”. Nga ana tjetër Trako do të shprehej se “N’Europën perëndimore ndryshimi ndërmjet jetës ose kulturës së popullsis qytetase dhe t’asaj krahinore, është shumë më i vogël se ndër ne, n’Europën lindore. . . . N’Europën perëndimore muzika popullore e qytetarëve dhe e katundarëve është një soj, ose më mirë të themi qytetarët nuk kanë një muzikë popullore të tyren”. Dhe më tej ai vazhdon: “Muzikën popullore të qytetarëve t’Europës lindore mund t’a quajmë, muzikë popullore të klasës dominuese ose muzikë kulte në stil popullor, tjetrën mund ta quajmë muzikë katundare, sepse është mbrojtur dhe është trashëguar pothuaj se vetëm prej katundarëve t’anë”.

Veç debatit Trako–Dungu, **Kristo Kono** do të shpaloste edhe ai mendimet e tij përmes artikullit “Rreth muzikës popullore shqiptare”. Gjykimi i tij ishte se “mbasi jetojmë si Komb, me gjuhë, letërsi e zakone, kemi dhe një muzikë t’onën popullore, siç e kanë edhe popujt e tjerë fqinjë”.

Midis artikullshkruesve për problemet e muzikës gjen edhe emra jo muzikologësh, si Ernest Koliqi, Sulejman Gjavori, Prokop Sora, Lefter Dilo, Filip Fishta, Kristo Ceko, Cadko, Filip Ndocaj, Tef Kuqani, Lazer Radi, Ollga Plumbi, Pika (Sokrat Mio), Vedat Kokona, Tajar Zavalani, Gjergj Bubani, Toni Fakiri, Nebil Çika, Kristo Floqi, Sotir Kozmo, Thamirys (Tasi Mio), Sterjo Spasse, Luigj Filaj, Zoi Xoxa, Ali Kuçi e të tjerë, të cilët u angazhuan jo vetëm me muzikën tradicionale por edhe atë kulte shqiptare.

Pikërisht në pranverë të vitit 1944, një artikull i gjatë dhe shumë i pasur me informacion, i titulluar “Për një reformë kombëtare

muzikore në Shqipëri”, botuar në tri numra gazete, 16, 19 dhe 20 prill 1944, u shkrua nga muzikologu i ri **Ramadan Sokoli** që sapo kishte mbaruar studimet për flaut në Itali, Firenze. Ishte një artikull sa historik e akademik, aq i natyrës kërkimore e analitike. Pas një parashtrimit historik të marrëdhënieve të muzikës tradicionale shqiptare dhe disa studiuesve të huaj që u morën me të, Sokoli shpjegon se ka një numër të konsiderueshëm fjalësh të huaja persiane, arabe, sllave, greke e sidomos turke, të cilat kanë hyrë në letërsinë popullore tradicionale ose folklorike shqiptare, “madje, simbas mendimit të prof. Skok, një pjesë e këtyne fjalëve e ka përhapë vetë kanga turke. E tash njashtu siç kemi përzimje gjuhësore në kuptim të gjanë, në të gjithë botën, kemi edhe përzimje muzikore”. Por në mënyrë të veçantë Sokoli do të qëndrojë tek një temë të cilën do ta shtjellojë edhe më vonë, muzika e vjetër e qyteteve, kryesisht ajo e valleve, dhe muzika e re e qyteteve. Ai do të përdorë ndoshta për herë të parë tek ne termin *polifoni* për këngë/vallet e jugut që dhe sot njihen si këngë apo muzikë *polifonike* labe e toske. Sokoli bie në një mendje me Arbatskin kur ky i fundit që në vitet ‘30 të shekullit XX diskuton mbi ritmikën e muzikës shqiptare dhe veçanërisht mbi ndryshimet thelbësore që ekzistojnë midis muzikës perëndimore dhe asaj lindore shqiptare. Sokoli deklaron: “Ndërsa oksidentalt e konceptojnë muzikën *vertikalisht*, orientalët horizontalisht. Tingujt kur dallohen në syperfaqe, nën zotnimin e rythmit bâhen *melodi*; kur, përkundrazi, zbresin në thellsi, bâhen *harmoni*. Ndërsa orientali e ka të fortë sensin e rythmit, gadi nuk e njeh zbritjen e tingujve në thellsi. Ay ndalet te qitja e kësaj melodije tue e përsëritë”. Dhe përsëri në një mendje me Trakon, por edhe Arbatskin, Sokoli thotë se “muzika e jonë popullore nuk ka kurgja të përbashkët me systemin e muzikës akademike (me mode magior e minor) të cilit po t’i përshtatej do të humbte ngjyrën e karakteristikën e vet”. Sokoli e mendon reformën kombëtare, pak a shumë, si atë të grupit të “të pestëve” në Rusi, domethënë ku në muzikën kulte të mbizotëronte fryma kombëtare. Lidhur me origjinalitetin e këngëve popullore, Sokoli gjithashtu do të theksonte se “gurra mâ e saktë do t’ishite goja e grave, që, tue qënë të veçueme e

larg ndikimeve të modës kanë cillsin me i rujtë të paprekuna". Dhe si për të sintetizuar rrahjen e mendimeve të tij por dhe asaj çfarë do të duhej të bëhej në Shqipërinë e '44-ës, në kuadrin e reformës muzikore, ai theksonte: "Problemi më i randsishëm që i paraqitet muziktarit t'onë të ri është me dijtë e me krijue një urë në mes të shkollës së prendimit që ay ka bërë për vedi në studimet e veta, e gjendjes së papajtueshme të muzikës kombtare".

Në pranverë të vitit 1944, Trako do të shfaqet përsëri me shkrimet e tij, por këtë radhë jo më me temën mbi muzikën popullore, si në 1942-in, por me një analizë që i bën Fan Nolit si muzikant e kompozitor. Në artikullin e tij "Imzot Fan S. Noli muzikant-kompozitor" në *Jeta Kristiane*, No. 3, maj 1944, ai do të ishte ndër të parët, që do t'i bënte të ditur publikut shqiptar mbi Nolin-muzikant. Këtë gjë do ta pohojë Sokoli dy vjet më vonë. Do të bëhej një pauzë disa dekadash diskutimi mbi këtë fushë të Nolit dhe kur rifilloi të shkruhet, për çudi shkrimit të parë të Trakos nuk i referohej njeri. Kjo gjë, jo për ndonjë tendencë, do të thosha, por thjesht nga mosnjohja e kësaj trashëgimie. Ky shkrim, sipas meje, ka më shumë vëzhgim e analizë kritike sesa dhjetëra shkrime nëpër gazeta e libra që janë botuar shumë vite më vonë, madje mendoj se është unik në trajtimin e çështjeve muzikore që ngre.

Jo vetëm në këtë trajtesë timen, por përgjithësisht, e jo vetëm në Shqipëri por dhe në botë, ende ka një konfuzion të madh për atë që quhet "muzikë bizantine" dhe kur flitet për këtë lloj muzike, përgjithësisht mendjet e njerëzve e lidhin atë me muzikën e kultit, kishës, *oktoihosin* apo himnet liturgjike bizantine. Dua të shpjegojmë se muzika bizantine ka qenë e dyllorshme: kishtare dhe jashtë-kishtare, laike. Në kishë këndoheshin ritet bizantine sipas rregullave të rrepta dhe shenjave të notëzimit të periudhave të ndryshme të evoluimit të teorive muzikore bizantine. Jashtë kishës, në popull, kultivohej muzika për shfaqje teatrale apo këndoheshin këngët që krijoheshin jashtë kornizave e kanoneve liturgjike, sipas natyrës dhe veçorive nacionale të vendeve ku ato praktikoheshin. Pra në Perandorinë e Lindjes u praktikuan të dy prirjet e muzikës, ajo

ekleziastike (fetare) dhe jo-ekleziastike (laike). Ashtu si me muzikën otomane/osmane që ishte e dylllojshme, e pallatit sulltanor dhe e popullit, të cilat veç e veç karakterizoheshin nga tipare të ndryshme e dalluese (emërtimet dhe intonacionet e *makameve* që ishin ndryshe në pallat e ndryshe në popull), por dhe nga tipare të përbashkëta me vendet ku këndoheshin. Prandaj dhe Dungu, Trakoja, Sokoli, Injac Ndojaj e ndonjë tjetër kur përmendin “iso, si në muzikën bizantine”, kanë parasysh që isoja e muzikës labe apo toske është një zë harmonik i mbajtur, pedal (që këndohet por që nuk ka njësi matëse) dhe po i tillë është në muzikën kulte bizantine, madje Sokoli bën fjalë se “këtë Ison e ndeshim deri në liturgjinë orthodoxe në Rusi si pedal i tonikass”. Nga ana tjetër, duhet theksuar se etnomuzikologu Benjamin Kruta në një nga shkrimet e tij mbi këtë çështje përjashton çdo mundësi që isoja, “burdoni”, siç e përdor ai, “vjen nga Bizanti”. Çështja e muzikës tradicionale polifonike dhe veçanërisht e isos është shumë e gjerë dhe ende kërkon gjurmim, gjë të cilën Sokoli që në vitet e luftës shprehej se “me ia kërkuë prejardhjen kësaj polyfonije është punë shumë e vështirë”.

~ ~ ~

Vera e vitit 1944 do të vinte në plan të parë dy prirje të kritikës muzikore shqiptare: atë që do të merrej me analizën e veprave kulte nëpërmjet ekzekutimit, ku protagonist do të ishte **Mustafa Krantja** dhe atë të reformës institucionale muzikore që do t’i duhej vendit, si dhe vazhdimin e diskutimit mbi këngën popullore, ku protagonist i tjetër do të ishte Ramadan Sokoli. Këto artikuj, të prirë nga një përgjegjësi dhe përkushtim të ndjeshëm ndaj muzikës kombëtare, në pika të veçanta sollën edhe debat midis këtyre dy muzikantëve, të cilët në vitet e pasluftës do të bëheshin korifenjtë e muzikës shqiptare.

Në artikullin “Rapsoditë Shqiptare”, Krantja analizon në detaje rapsoditë e reja për orkestër të Pjetër Dungut dhe Kristo Konos. Përpara kësaj analize që do të përfshijë dy numra gazete, ai do të japë shpjegime po aq të hollësishme se ç’është *Rapsodia* dhe *Poema Simfonike* si gjini. Në pjesën e tretë të artikullit, ai bën vlerësime por shpreh edhe gjykimin kritik ndaj këtyre veprave dhe thekson në mënyrë të veçantë

anët pozitive të Rapsodisë së Konos, ndërsa për Rapsodinë “Shqipnija” të Dungut, veç anëve pozitive, si përzgjedhja me shije e këngëve popullore, ai bën edhe ndonjë vërtetim kritik. Mënyra e të analizuarit është e hapur e pa fyerje personale. Ai thjesht shpreh pikëpamjet e tij muzikologjike që në fund të fundit edhe ato mund të jenë të diskutueshme. Një javë më vonë botohet tek *Bashkimi i Kombit* artikulli i Ramadan Sokolit. Ai ngre me forcë domosdoshmërinë se kryeqyteti duhet të ketë “1) një theatër lirik, 2) një shoqni korale mikse prej 15 këngëtarësh të përgatitun, 3) kangatarë solista të mirë, 4) një orkestër konsertesh, 5) komplekse strumentore të ndryshme dhome, 6) një bandë muzikore të organizueme hartistikisht, e ma në fund, 7) një akademi për me përgatitë elementat e institucioneve të naltpërmenduna”. Sokoli analizon gjithashtu punën e radio-stacionit të Tiranës dhe të artistëve që punonin atje, dhe në mënyrë të veçantë mënyrën sesi duhet interpretuar kënga popullore duke marrë si shembull Marie Krajën dhe Kel Satën.

Në këto shkrime dukej qartë vizioni i Sokolit mbi këngën e muzikën popullore. “Të shpjegohemi”, – thotë ai, “ndër shumë kangë popullore, e sidomos ndër ato ku ndihet ma fort ndikimi linduer hasim një mori melismash. Ndër melisma zâni lëshohet nalt me një vibrim të përmbajtur por ma të dëndur se në kangën rroksore dhe shkakton një rythëm që nuk i nënshtrohet ligjeve të valleve dhe të prozodis (ky asht një procediment i zakonshëm në muzikën lindore, nga e cila e mori kanga gregoriane)”. Në pjesën e tretë të artikullit, edhe Sokoli mban një qëndrim kritik ndaj disa veprave të reja shqiptare, të cilat, sipas tij, “kanë afinitet me hartin e shkollave të hueja”. Më e mprehta ndër këto kritika, në të cilat, sipas meje, ai shprehet më tepër si muzikant me prirje nga muzika shqiptare sesa me ndonjë paragjykim vetjak, është ajo ndaj dy melodramave të Mikel Koliqit, “Ruba e kuqe” dhe “Rozafa”.

Kësodore në “Ruba e kuqe”, fj. vj. melodram i D. Mikel Koliqi (libret i D. Ndrë Zadej) ç’farë melodish ka përdorë auktori? Aty nuk gjejmë shprehjen e kulluet të kangës shqiptare, porsa që

melodinat nuk janë hartue tue i nxjerrë nga kjo gurrë. S'asht nevoja që unë të baj këtu analizën: procedimenti teknik asht i dukshëm. E as t'insistoj në karakterin rythmik t'atyne melodivet pse pasunija melismatike e kangës shqiptare mungon. Në melodramin "Rozafa" jemi përball improprieteti. Aty muziktarin nuk krijon ndonjë atmosferë pagane. Nuk kemi asnjë jeh ilir. Kurse koret e melodit e këtij melodrami mund të lindshin fare mirë të gjinikueme nga vallet shkodrane tue u shtjellue lirisht ndër të gjitha pasunit e rythmit të tyne origjinal, e tue rrujtë karakteristikat e tyne modale.

Për arsye etike nuk do të preferoja të citoja gjatë fragmente të disa artikujve që nuk do t'i vlenin dhe aq kohës së sotme. Artikujt e gjatë të Sokolit e Krantjes diskutojnë çështje parësore, mjaft me vlerë jo vetëm për vitet '40 por edhe për kohën e sotme. Replikat e tendosura, në momente të caktuara, ndaj shkrimeve të njëri-tjetrit, ku debatohej mbi çështje që kërkonin analiza e zgjidhje, duhen parë si pjesë e dialogut konstruktiv mbi baza profesionale, pa ngarkesa ideologjike, pa frikën se do i gjente gjë nga shteti, dhe mbi të gjitha për një qëllim të përbashkët, përparimin e muzikës kombëtare shqiptare.

Lufta po i afrohej fundit dhe kush e merrte me mend se në sistemin e ardhshëm në Shqipëri, fatet e muzikantëve të viteve '40, apo lëmi i tyre i shkrimit, si emrat e përmendur më sipër, do të merrnin drejtime nga më të skajshmet. Megjithatë, bagazhi i tyre intelektual dhe muzikor bëri që të përballonin dhe të tejkalonin, me sa mundën, traumat shpirtërore e fizike, për t'i zhvendosur energjitë e tyre në dimensione të reja të një klime tjetër shoqërore. Pikërisht, në prag të këtij transformimi të madh shoqëror, kur fatet e njerëzve nuk dihet sesi do të shkonin, pra në shtator të vitit 1944, në një nga faqet e shtypit u hodh kjo aksiomë, sa e çuditshme që mund të dukej, aq edhe jetësore: "Lufta ka punën e saj dhe arti të tijën. . . . Sot shtetet e mëdha janë të kapërthyem në luftë dhe në frontet e ndryshme po lanë me mija e mija të dekunsh por në tjetrën anë po shpenzojnë edhe shuma të mdhaja për përkrahjen e artit. Nëse buxhet topi në të katër anët, arti

vazhdon punën e tij, çfaqjet artistike ndodhen për natë”, shkruante autori me pseudonimin “Kanga popullore”.

Lidhur me rolin e romëve apo evgjitëve, siç janë thirrur deri vonë, për kontributin e tyre në interpretimin e muzikës shqiptare, gjatë viteve të kohës së luftës ka patur mendime nga më të ndryshmet. Pjesa më e madhe e artikullshkruesve e konsideronin lojën e evgjitëve (po përdor termin e shtypit të kohës) si diçka ndryshe nga ajo e instrumentistëve, këngëtarëve apo valltarëve popullorë shqiptarë. “Ndryshe”, jo domosdoshmërisht në kuptim të keq, por ndryshe si shije, ndryshe me veçoritë dalluese në përdredhjen e zërit, ornamentikën që i veshin melodisë, përshtatjen sipas veçorive të folklorit të qyteteve. Vlen të sqarohet se ardhja e evgjitëve në Ballkan, sipas Kristo Frashërit (bisedë personale me të, shtator 2004) ka ndodhur aty nga shekulli X, gjatë perandorisë Bizantine. Evgjitët vinin si zejtarë e farkëtarë, që ushtria osmane i mbante në prapavijë me të njëjtin qëllim, për të mbathur kuajtë, bërë shpata e të tjera punë kovaçërie. Me kalimin e kohës, një pjesë e mirë e evgjitëve iu dhuruan (falën) apo iu shitën bejlerëve shqiptarë. Evgjitët vazhduan të merren me zanatin e kovaçit, por edhe me muzikë. Në Epir e Çamëri, fjala vjen, atje ku jetonin bejlerët shqiptarë, jetonin dhe romët/evgjitët. Këta të fundit jetonin thuajse tërësisht në qytete, kështu që muzika që praktikonin ishte ajo e qyteteve shqiptare, e pleksur kjo me muzikën e tyre të origjinës dhe përshtatur sipas shijes së tyre tipike. Muzika e re e praktikuar nga evgjitët në Shqipëri ishte ajo vendase sepse klientela ndër gosti e dëfrime përbëhej kryesisht nga familjet shqiptare, nga ato në gjendje të mirë ekonomike. Kështu, fjala vjen, sazet e krijuara në Epir (Çamëri) janë prodhim shqiptar, ku romët ndër dekada të tëra ishin integruar në shoqërinë shqiptare. Kultura e tyre u integrua plotësisht me atë të vendasve edhe pse ata vazhduan të lëvizin nga një vend në tjetrin.

~ ~ ~

Në periudhën e pas-luftës u shkruan shumë libra e artikuj mbi muzikën folklorike, tradicionale dhe atë kulte të cilat patën padyshim vlerat e tyre të mëdha, por ai debat aq racional, i argumentuar e i

hapur mbi çështje aq thelbësore, për fat të keq u zëvendësua me klishe e stereotipe të huazuara nga Lindja socialiste. Në shumicën e rasteve, nga kjo e fundit morëm anën më skematike, veç mendimit edhe formën e strukturën e imponuar. Hulumtime mbi muzikën tonë folklorike u ndërmorën edhe nga muzikologë të vendeve të tjera, si gjermanët Doris dhe Erich Stockmann, anglezi A. L. Lloyd e të tjerë. Stockmann-ët meritojnë një vëmendje të veçantë, veçanërisht për gjurmimin mbi muzikën shumëzërëshe të Shqipërisë së Jugut, të kënduarit Çam, tipat e klarinetës në Shqipëri dhe për një studim të hollësishëm mbi muzikën folklorike shqiptare në përgjithësi. Jane Sugarman, amerikane, etnomuzikologe me emër, ka hulumtuar mbi muzikën shqiptare kryesisht në Maqedoninë e Veriut, por edhe Kosovë, Shqipëri si dhe ndër emigrantët e Europës Perëndimore dhe Amerikës së Veriut, me fokus në lëvrimin e formave muzikore gjatë procesit të formimit të identitetit. Libri i saj i vitit 1997, *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albania Weddings*, analizon marrëdhënien midis këngës dhe marrëdhënieve gjinore të komunitetit të diasporës shqiptare. Duhet të pranoj se lidhur me librin e lartpërmendur kam pikëpamje të ndryshme nga Sugarman kur ajo përpiket ta lidhë muzikën dhe këngën e presparëve me fenë e tyre myslimane.

Vend tepër të rëndësishëm në muzikologjinë dhe etnomuzikologjinë shqiptare zuri Ramadan Sokoli (1920–2008), i cili studioi dhe botoi libra të shumtë me shembuj melodish e këngësh folklorike e tradicionale, që ai i mblodhi dhe i transkriptoi gjatë ekspeditave të tij anekënd Shqipërisë. Të tjerë kontribuues në fushë të muzikologjisë kanë qenë e janë Lorenc Antoni, Beniamin Kruta, Spiro Kalemi, Rafet Rudi, Pandi Bello, Zana Shuteriqi, Spiro Shituni, Sokol Shupo, Hysen Filja, Vasil Tole, Nestor Kraja, Ardian Ahmedaja, Holta Sina, Mikaela Minga dhe emra të tjerë jo më pak kontributorë (këtu ka vend për të plotësuar ndonjë mungesë).

Nga eksperiencia ime personale në fushë të muzikologjisë edhe më ka takuar të “ndeshem” me muzikologë të huaj, si në rastin e zonjës Sugarman. Kur shqyrtoja këngën qytetare në librin tim *Kënga lirike*

qytetare në vitet 1930', shkruaja se zonat e Shqipërisë së Jugut dhe Epirit ishin të prira të mbartnin përdorimin pentatonik (apo pentatonikën e "diatonizuar"), aspektin rural të muzikës; forca e pentatonisë që ishte konsoliduar më së miri ndër shekuj, qe veçanërisht rezistuese ndaj ndikimeve të Lindjes së Mesme. Jane Sugarman, në një recension mbi një librin tim, ngrinte dy çështje: se *kënga shumëzërëshe me iso pashoqërim* e jugut shqiptar "u zhvillua gjatë periudhës para-osmane dhe që më vonë iu përshtat praktikave të epokës osmane" dhe se "Koço bën hipoteza se baza e fortë pentatonike dhe polifonike e muzikës së Jugut ndaloi sistemin e *makamit* të bënte udhë atje" (shih Sugarman, 2005). Nuk di të them se sa e si kënga shumëzërëshe iu përshtat praktikave të epokës osmane, por vazhdoj të mos dyshoj se baza e fortë pentatonike dhe polifonike e muzikës së Shqipërisë së Jugut dhe Greqisë së Veriut, ky mod që lëvrohej në Ballkanin Jugperëndimor, e vështirësoi depërtimin e sistemit të *makam-it* në këngët shumëzërëshe. Duke qenë se KShIP është prodhim i një tradite që u zhvillua në periudhën bizantine, përshtatja e këtij këndimi në kulturën bizantine në përgjithësi dhe kulturën muzikore folklorike në veçanti vlen të merret parasysh.

Gjykimi im lidhur me atë se çfarë pasqyronte muzika shqiptare në gjysmën e parë të shekullit XX ndryshon ndjeshëm nga disa gjykime të mëparshme të hedhura nga të huaj. Doris dhe Erich Stockman mendonin se përpara gjysmës së dytë të shekullit XX, "e gjithë jeta muzikore e Shqipërisë ishte e përshkuar nga muzika folklorike". Në fakt, këngët lirike qytetare shqiptare si dhe veprat instrumentale, vokale e orkestrale e Nassit, Gjokës, Shehut e Nolit, tregojnë se, edhe pse jeta muzikore e Shqipërisë në gjysmën e parë të shekullit XX mund të jetë karakterizuar përgjithësisht nga muzika folklorike, gjatë viteve 1930 kjo veçori nuk mund të konsiderohej më aq tipike sa të dominonte plotësisht jetën muzikore të vendit.

Gjithashtu vlen të thuhet se kritika muzikore e pasluftës nuk ishte e ideologjizuar e tëra në mënyrë uniforme; njëra tendencë ishte që ruante një lloj integriteti të autorëve të saj, duke përdorur aty këtu paragrafë që i dedikoheshin Partisë dhe rolit të saj udhëheqës për

sukseset e artit muzikor në Shqipëri! Pjesa e haraçit për botim të këtyre shkrimeve do të ishin koncesionet në formën e lëvdatave, epiteteve, superlativave e glorifikimit. Tendencia tjetër ishte kur ideologjizimi ishte i mishëruar në qenien e autorit. Toni i përgjithshëm apo skema e metoda që i bënte ato militante dhe fryma ideologjike me partishmëri përshkonte tej e ndanë lëndën e shkruar. Si rrjedhim referencat ndaj këtyre studimeve sot bëhen pak të besueshme. Vlen të theksohet se midis kritikëve të muzikës së periudhës së pasluftës kishte nga ata me formim intelektual e profesional të tillë që në kushte normale do të kishin lënë vulë krejt të veçantë në historinë e kritikës muzikore shqiptare. I tillë ishte Albert Paparisto. Forca argumentuese dhe inventive e tij ishte e veçantë. Duke vlerësuar situatën, ai vendosi të shkruajë pak, të jetë i kujdesshëm, por kur mendonte se ia vlente të shkruhej, logjika e tij kritike bëhej mjaft bindëse, madje udhërrëfyese nga pikëpamja e metodologjisë, edhe pse e Lindjes.

Pas luftës u shkruan shumë libra e artikuj mbi muzikën tonë folklorike dhe atë kulte të cilat patën padyshim vlerat e tyre, por ai debat aq racional, i argumentuar e i hapur mbi çështje aq thelbësore të muzikës kombëtare, për fat të keq u zëvendësua me stereotipe të huazuara nga Lindja socialiste. Në të shumtën e rasteve, nga kjo e fundit morëm anën më skematike, veç mendimit edhe strukturën e imponuar. Për të qenë objektive, në atë pjesë të botës Lindore, shkruhej kritikë e të gjitha llojeve, skematike nga konformistët, por imaginative, kurajoze e bashkëkohore nga kritikët e vërtetë. Mund të thuhet, po pse e lehtë ishte të shkruhej në atë kohë në Shqipëri, të themi, në fushën e muzikës kulte, me zënen në gojë të Stravinskit apo Shostakoviçit, apo mbi muzikën osmane e bizantine, apo mbi muzikën religjioze latine dhe nefetë e bektashijve? Nuk ishte e lehtë, por ja që këtij profesioni, kritikës studimore muzikore, e cila mbetet edhe e shkruar, i takon të mbajë peshën e atij integriteti të munguar. Tendencia për nga prireshin kritikët tanë të parë muzikorë në vitet 1940, rrezatonte pikërisht tiparet e diturisë e integritetit.

Do të thosha, mirë është që sot të mos kavardisemi më vetëm me vajin tonë, pasi edhe mund të ciknoset. Përveç se me fqinjët shqiptarë,

na duhen marrëdhënie muzikologjike më të shpeshta edhe me vendet jo-shqiptare të Ballkanit për të shkëmbyer ide për çështje që na bashkojnë por edhe që na ndajnë. Na duhen pjesëmarrje të muzikologëve tanë ndër simpoziume europiane ku kemi shumë për të dhënë e për të marrë. Edhe brenda vendit mirë do të qe të krijohej një mjedis e akademi më gjithëpërfshirëse ku të vlerësoheshin pa prirje lobimi muzikologët më në zë të vendit për hir të një dialogu e disipline të larmishme e të barabartë.

Na duhet patjetër edhe një revistë muzikologjike e mëvetësuar dhe e stabilizuar e përhershme (jo face-book-e apo dhe pjesë e revistës Studime për Artin), edhe pse përpjekje për periudha të shkurtra janë bërë për të patur një të tillë. Nëpër enciklopeditë dhe revistat e huaja më tepër kanë qenë e vazhdojnë të jenë të huajt që mbulojnë muzikën shqiptare se sa ne vetë, edhe pse në dhjetëvjeçarin e fundit ka një farë lëvizje në këtë drejtim. Por ende pak. Lind pyetja, kush duhet ta bëjë këtë gjë? Nuk i jap dot përgjigje. Por di të them se një tribunë e tillë, një revistë institucionale muzikore qoftë edhe online (ashtu si në Kosovë¹), do të përçonte gjykimin tonë mbi muzikën botërore në tërësi dhe tonën në veçanti. Të huajt padyshim na kanë ndihmuar me hulumtimet e tyre, por edhe na i kanë shtrembëruar konceptet mbi muzikën tonë tradicionale, pra ato etnomuzikologjike. Na duhet komunikimi e debati me ta. Jemi tani në fazën e hartimit të Enciklopedisë Shqiptare, me shpresë që ata që do merren me të, do duhet të kenë kujdes të mos ndjekin linjën e periudhës totalitare, qoftë dhe asaj pas-totalitare. Duke mos pasur tribunën tonë muzikologjike, a nuk do të ishte mirë së paku të merrnim pjesë në tryezat europiane (simpoziumet, konferencat) apo me shkrimet tona në revistat muzikologjike ndërkombëtare? Natyrisht që do na duhet të shkruajmë me parametrat dhe gjuhën e përdorur ndër revistat perëndimore, por me idetë dhe forcën e argumentimit tonë.

¹ Revista e *Muzikës dhe Kulturës së Kosovës* ka publikuar së fundmi numrin e saj të dytë. Falënderojmë sinqerisht të gjithë recensentët, autorët dhe anëtarët e bordit editorial për kontributet e tyre të vlefshme në të gjitha numrat e botuar deri më tani.

Si linjë kryesore tek ne vazhdon tradita *pozitivizes*, pra me shkrime përgjithësisht lavdëruese, herë euforike, duke dëgjuar kryesisht zërin e brendshëm vendas. Edhe rrëfimet orale mbi bëmat e njërit apo tjetrit artist do të kërkonin evidencë bindëse, të shkruar e të dokumentuar.

Këngëtarët e instrumentistët tanë duke qenë në pararojë të artit muzikor shqiptar e ndjejnë shijen e kritikës së huaj, me kompetencën që ajo shkruan për ta. Interpretimi i tyre ballafaqohet në përditshmëri me botën e qytetëruar. Ata përçojnë më së miri zërin e Shqipërisë së sotme muzikore. Por edhe për botuesit shqiptarë të librave muzikorë në gjuhë të huaj e në vende të huaja, rregulli e do që libri i ri t'i nënshtrohet një kritike muzikore dhe kjo andej zbatohet. Në Shqipëri një gjë e tillë si praktikë nuk bëhet. Jo rrallë nuk respektohet as citimi i të drejtës së autorit, përdorimi i paautorizuar i një vepre të mbrojtur me të drejta autoriale. Lexoja një herë një artikull në një revistë online ku shkrimi m'u duk sikur ta kisha shkruar unë vetë. Në fakt, zbulova që unë e kisha shkruar, por tjetri e kishte marrë dhe kishte vendosur emrin e tij në fund. U xhindosa, por isha i pafuqishëm, nuk kishte kush, a ligj, të më mbronte.

Për t'iu drejtuar muzikologjisë sonë, asaj më të re bashkëkohore, mirë është të bashkërendojmë rregullat që përdoren në muzikologjinë e sotme europiane, fjala vjen, që për çdo referencë me shkrim, sa do e pakët të jetë, të njësohet me strukturën dhe kriteret e simpoziumeve europiane apo Udhëzuesin e Stilit e Citimit të Çikagos. Referenca të sakta nevojiten edhe për foto e skanime të huazuara nga burime materiale të ndryshme. Nuk ka mbrojtje më të mirë se referenca. Ajo mbron punimin, mbron autorin. Gjithashtu, të ruhem nga plagjiaturat. Ato janë të dënueshme moralisht e ligjërisht.

Harmonizimi me muzikologjinë europiane mendoj se është i dobishëm edhe në ato raste kur nuk i përshtatet plotësisht vizionit tonë muzikologjik kombëtar. Kemi shumë ç' mësojmë nga kriteret e asaj muzikologjie. Fjala vjen, edhe seancat 10 minutëshe që janë vendosur sot për secilin referues janë ndryshe nga normat e simpoziumeve europiane. Në to është vendosur një standard, ndoshta

jo më i miri i mundshëm, që muzikologu referon 20 minuta dhe më pas 10 minuta diskutime, pra gjysmë ore për secilin referues. Ka më logjikë kështu, e shpalos mendimin në mënyrë më bindëse dhe dëgjon se ç' mendim kanë kolegët për gjykimet e tua. Dëshira për të patur më shumë prurje idesh mbështetur në numrin e sa më të madh të referuesve, është një praktikë disi populiste. Më pak, e më saktë.

Muzikologjia bashkëkohore europiane-perëndimore, veçanërisht ajo e pesëdhjetë viteve të fundit, karakterizohet nga një vëmendje e veçantë ndaj studimeve *kulturore*, ndaj *estetikës*, ndaj *kritikës* apo dhe *interpretimit në të kuptuarit e muzikës*, për të mos i qëndruar përjetësisht besnik doktrinave tradicionaliste. Kjo “muzikologji e re” vjen si nevojë e një shkëputje nga ajo muzikologji pozitiviste e fillim-shekullit të 20-të² ku fokusi i saj bazohej në analizën e materialit muzikor, analizën e formës, atë harmonike, sipas një drejtimi të udhëzuar e të mbështetur në kanonet muzikologjike tradicionale. Pjesërisht këtu hyj dhe unë, pra në atë tradicionalisten pozitiviste. Shumë nga ato qasje që dikur trajtoheshin si gjetje apo zbulime, sot priren të integrohen drejt një kuptimi më bashkëkohor muzikologjik. Më konkretisht, për sa i përket studimeve kulturore, këto janë ato që shqyrtojnë muzikën për nga konteksti i gjerë kulturor, shoqëror dhe historik, duke hulumtuar në atë që muzika përçon përmes vlerave e identiteteve kulturore. Lidhur me estetikën dhe kritikën, këto priren fokusohen për nga aspektet filozofike dhe kritike mbi muzikën, për të nxjerrë kuptimin, vlerën dhe ndikimin që muzika përçon tek ndjekësit e saj por edhe më gjerë në shoqëri. Çështja tjetër, *interpretimi* se si do duhej kuptuar muzika, përmban përpjekjen për të zgjeruar të kuptuarit e saj përmes një interpretimi analitik në mënyrë që ajo (muzika) të përthithet nga një numër sa më i gjerë dëgjuesish.

Zhvendosja e fokusit nga muzikologjia tradicionaliste, e cila përqendrohet në analizën e strukturës së brendshme të veprave muzikore (formën, harmoninë etj.), bën që “muzikologjia e re” të

² Sistem filozofik që njeh vetëm atë që mund të verifikohet shkencërisht ose që është i aftë të provohet logjikisht ose matematikisht, dhe për këtë arsye hedh poshtë metafizikën dhe teizmin.

prirët për nga konteksti shoqëror, kulturor e historik. Muzikologjia tradicionaliste në analizën e saj synon objektivitetin, ndërsa “muzikologjia e re” prirët për nga subjektiviteti, pra se si dëgjuesi do duhej ta përthithte muzikën. Muzikologjia tradicionaliste përgjithësisht kërkon parime universale muzikore, ndërsa “muzikologjia e re” synon drejt specifikës së stileve muzikore dhe se si këto do bëheshin të asimilueshme për grupe shoqërore me kultura të ndryshme. Në thelb, muzikologjia e avancuar bashkëkohore tenton drejt zgjerimit të fushëveprimit të studimeve muzikore, duke inkurajuar studiuesin t’i japë përparësi marrëdhënieve komplekse e shumë-planëshe, mes muzikës, kulturës dhe shoqërisë.



AKAD. PROF. DR. VASIL S. TOLE
ZV/KRYETAR I AKADEMISË SË SHKENCAVE
TË SHQIPËRISË

MBI MECENATIZMIN SHTETËROR NË MUZIKË

Abstrakt

Punimi trajton një çështje pak të rrahur sa i përket raportit të krijuesit, krijimtarisë dhe interpretimit të saj me kujdesin, mbështetjen e domosdoshme të këtij procesi. Në të jepen fillesat e procesit të mecenatizmit të artit, prej Perandorisë Romake, Rilindjes Europiane për të mbërritur deri tek muzika shqiptare e shek. XX. Në punim analizohen format e shfaqjes së mbështetjes shtetërore për krijuesit e muzikës para viteve 1990 dhe pas rënies së komunizmit. Sillen shembuj konkrete të mbështetjes shtetërore gjatë komunizmit që shfaqej edhe si “stimulim artificial” i krijimtarisë duke e ilustruar me numrin e veprave të shkruara, duke ngritur edhe çështje që lidhen me ndikimin e ideologjisë mbi krijimtarinë, raportin e interpretimit të muzikës kombëtare bashkëkohore me muzikën ndërkombëtare e botërore, organizimin e edukimit muzikor dhe të formacioneve muzikore interpretuese në vend. Më tej analizohet situata pas viteve 1990, ku vendin e mbështetjes së drejtuar politikisht të shtetit për krijimtarinë muzikore nuk e kanë zënë nisma e qasje konkrete ndaj krijuesve dhe krijimtarisë, e për më tepër analizohen edhe detyrimet ligjore e nënligjore të papërmbyshura në funksion të krijuesve dhe krijimtarisë muzikore bashkëkohore shqiptare, të drejtat e autorit si dhe mos funksionimi i sistemit të porosive shtetërore për vepra të reja muzikore.

Fjalë kyçe: *mecenat, mecenatizëm shtetëror, muzika shqiptare, kompozitor, proces krijues, interpretues, interpretim muzikor, gjini muzikore, edukim muzikor, e drejta e autorit, politika kulturore, projekt kulturor, student kompozicioni.*

ON STATE SPONSORSHIP IN MUSIC

Abstract

This paper addresses a somewhat underexplored issue regarding the relationship between the creator, creativity, and its interpretation with the necessary care and support of this process. It outlines the beginnings of the art patronage process, from the Roman Empire, the European Renaissance, to the Albanian music of the 20th century. The paper analyzes the forms of state support for music creators before 1990 and after the fall of communism; it provides concrete examples of state support during communism, which also appeared as an "artificial stimulation" of creativity, illustrating it with the number of written works, while raising issues related to the influence of ideology on creativity, the relationship between the interpretation of contemporary national music and international and world music, the organization of music education, and the formation of performing musical groups in the country. Furthermore, it analyzes the situation after 1990, where the place of politically directed state support for musical creativity has not been taken by initiatives and concrete approaches towards creators and creativity, and moreover, it also analyzes the unfulfilled legal and sub-legal obligations in the function of contemporary Albanian music creators and creativity, copyright, as well as the non-functioning of the state commission system for new musical works.

Keywords: *patronage, state patronage, Albanian music, composer, creative process, performer, musical interpretation, musical genres, music education, copyright, politicscultural, cultural project, student composition.*

Prezantimi:

Jemi të gjithë të një mendjeje kur themi se mbështetja financiare dhe politikat e drejta kulturore mbi artin në tërësi, apo qoftë edhe mbi një fushë të caktuar të tij, janë vendimtare për të sotmen dhe të ardhmen e kulturës sonë kombëtare. Këto qasje konsiderohen si të dorës së parë, në veçanti për arte specifike si muzika, pasi nga kujdesi i treguar për të si dhe sasia e financimeve që thith çdo vit krijimtaria dhe interpretimi i muzikës, del fare qartë e në dritë të diellit, rëndësia që i jep muzikës një shtet i caktuar, si një art me shumë shpenzime dhe në vetvete jofitimprurës.

Po kur filloi mecenatizmi, apo kujdesi shtetëror ndaj artit, e brenda saj edhe muzika?

Gjithçka lidhet me emrin e Caius Cilnius Maecenas i shekullit të I pas Krishtit, shkrimtar dhe politikan i rëndësishëm romak, si dhe një këshilltar me ndikim i perandorit August. Emri i tij u bë i njohur si promovuesi dhe financuesi i shumë artistëve. Falë tij, brezi i ri i poetëve të epokës augustiane arriti të dalë në pah dhe sot njohim Horacin, Varius Rufusin dhe Virgjilin. I konsideruar si ministër i kulturës së Romës në kohën e Augustit, Maecenas u bë pikë referimi për shumë të tjerë dhe fitoi mirënjohjen e krijuesve që mbështeti, si dhe të letrarëve të epokave të mëvonshme. Koncepti i mecenatit, i filluar nga ai, ka marrë jetë të re në epoka të ndryshme, duke frymëzuar mbretër, fisnikë dhe sipërmarrës që të mbështesin artistë, shkrimtarë dhe muzikantë si familja Medici në Firence apo Kisha Katolike që përdori mecenatizmin duke porositur vepra arti të jashtëzakonshme tek artistët. Me të drejtë pohohet se intuita e Maecenas-it ka rezultuar e përjetshme: mbështetja për artin nuk është vetëm një akt bujarie, por një strategji për të formësuar kulturën dhe për të lënë një gjurmë të qëndrueshme në histori.

Nisur nga sa më sipër, po paraqes disa fakte të mecenatizmit shtetëror para dhe pas viteve 1990, kryesisht në krijimtarinë muzikore shqiptare, fenomen që studiuesi Vehbiu e ka quajtur edhe si “efekt meteor i stimulimit kulturor”. Këtu nuk dëshiroj të merrem me problemet që lidhen me llojet apo shijet e muzikës së shkruar nga ana

e kompozitorëve shqiptarë (*për diktatin apo censurën, për uniformitetin e muzikës dhe skematizmin e diktuar nga metoda etj.*), por vetëm me vendin që zinte mbështetja ndaj krijimtarisë së re muzikore shqiptare në ato vite. Për krijimtarinë muzikore origjinale shqiptare, përpara viteve '90, kishte deri diku një qasje gjithëpërfshirëse të nxitjes, stimulimit dhe interpretimit të saj. E pohojmë këtë duke mbajtur parasysh një sërë aktivitete kombëtare dhe vendore të muzikës të cilat përthithnin krijimtarinë e re muzikore që shkruhej dhe se realisht ekzistonin formacionet muzikore në Tiranë dhe në rrethe që e interpretonin këtë muzikë.

Kjo situatë në muzikën shqiptare ishte mjaft e favorshme për dy arsye: së pari, për formimin dhe më pas për konsolidimin e institucioneve të reja muzikore shqiptare, artistike dhe pedagogjike, si TOB, Liceu Artistik, Konservatori shtetëror, Filarmonia, A.K.V. Popullore, Shtëpia Qendrore e Krijimtarisë Popullore, Ansambli i Ushtrisë, Instituti i Kulturës Popullore etj, të cilat nuk ekzistonin përpara çlirimit të vendit; së dyti, për krijimin e idiomës dhe repertorit kombëtar në muzikën tonë që, siç dihet me gjithë traditën e pakët (kjo në dhjetëvjeçarët e parë të shek. XX me emra si Palok dhe Lec Kurti, At Martin Gjoka, At Fan S. Noli, Murat Shehu etj.), gjithsesi filloi të marrë formën e saj më profesionale në fund të viteve 1950 e në vazhdim me krijimtarinë e kompozitorëve shqiptarë, si Çesk Zadeja, Prenkë Jakova, Tish Daija, Tonin Harapi, Nikolla Zoraqi, Feim Ibrahim, Kozma Lara, Gjon Simoni, Pjetër Gaci, Kujtim Laro, Thoma Gaqi, Shpëtim Kushta, Limoz Dizdari, Aleksandër Peçi, Thomas Simaku, Endri Sina etj.

Në periudhën ndërmjet viteve 1960-1990, janë shkruar dhe vënë në skenë gjithsej 41 premiera operash dhe baletesh, pa folur këtu për veprat simfonike, vokalo-simfonike, instrumentale etj. E gjithë kjo krijimtari që u kompozua dhe u interpretua në këtë periudhë, përveçse i dha gjallëri skenës muzikore shqiptare, vendosi gjithashtu një raport nga më të mirët edhe me muzikën tjetër, atë tradicionale, e cila ishte krijuar më përpara nga kompozitorët, kryesisht të huaj. Ky raport në interpretimin e tyre në publik ishte afërsisht 75 % muzikë e

re shqiptare dhe origjinale¹, me 25 % muzikë e traditës botërore. Ky raport flet vërtet shumë. Gjithashtu, një kompozitor profesionist i muzikës kishte hapësira mbështetëse financiare për të shkruar krijimtari origjinale muzikore edhe për aktivitete si: 2 deri në 3 porosi për vepra të mëdha simfonike, vokale apo skenike nga institucionet artistike qendrore; 1-2 pjesëmarrje në konkurse të shpallura në vit nga institucione të ndryshme; 1-2 muzikë filmi artistik; 1-2 muzikë filmi multiplikativ; muzikë origjinale e kompozuar për filma dokumentarë; 3-4 muaj në vit leje krijuese; pjesëmarrje me krijimtari në Koncertet e Majit; muzikë për teatër; muzikë për estradë; muzikë për teatër kukullash; këngë për 26 festivale rrethesh për fëmijë dhe pionierë; këngë, valle dhe melodi instrumentale për ansamblet e ndryshme kombëtare apo edhe lokale; këngë për festivalet kombëtare të këngës; etj.

Këtu është vendi të theksohet se një rol nxitës luante edhe legjislacioni në fushë të muzikës, i cili stimulonte dhe shpërblente materialisht krijuesit e muzikës duke filluar prej këngëve e deri tek operat dhe simfonitë, megjithëse duhet thënë se për autorët e muzikës shteti nuk kishte një ligj për të drejtën e autorit si dhe shtëpi diskografike për prodhimin e gjerë tregtar të muzikës. Për krijuesit më të njohur, nga muzika dhe nga artet e tjera, mecenati shtet krijoi konceptin e “krijuesit në krijimtari të lirë”, pra që çmohej për artin e tij dhe paguhej pavarësisht faktit që nuk punonte fizikisht në një institucion të caktuar. Pagesa përfshinte rrogën mujore dhe pagesën për krijimtarinë e re që kompozonte. Sigurisht që ishte i garantuar

¹ Në këtë 75-përqindësh muzikë bënin pjesë vepra të mëdha, si operat: “Mrika” (1958) e Prenkë Jakovës; “Skënderbeu” (1968) i Prenkë Jakovës; “Lulja e Kujtimit” e Kristo Konos; “Përtej Mjegullës” (1971) e Pjetër Gacit; “Komisari” (1975) e Nikolla Zoraqit; “Zgjimi” (1979) e Tonin Harapit; “Toka Jonë” e Pjetër Gacit; “Heroina” e Vangjo Novës; “Goca e Kaçanikut” (1974) e Rauf Dhomit; “Borana” e Nikolla Zoraqit; “Vjosa” (1978) e Tish Daisë etj; baletet: “Halili dhe Hajria” (1963) e Tish Daisë; “Delina” (1964) e Çesk Zadejës; “Cuca e maleve” (1967) e Nikolla Zoraqit; “Bijtë e peshkatarit” e Tish Daisë; “Para stuhisë” (1982) e Çesk Zadejës; “Plaga e dhjetë e Gjergj Elez Alisë” (1986) e Feim Ibrahimit; “Vajzat e qytetit të gurtë” e Çesk Zadejës; “Kecat dhe ujku” e Aleksandër Peçit; “Joniada” e Nikolla Zoraqit; “Shota dhe Azem Galica” e Nikolla Zoraqit etj.

interpretimi i saj. Një traditë e mirë u krijua edhe me botimet muzikore, botime të cilat megjithëse jo me cilësinë e dëshiruar nga krijuesit, gjithsesi i plotësonin kërkesat e institucioneve dhe shkollave më literaturën më të zgjedhur kombëtare etj. Në përfundim të një llogarie të thjeshtë, edhe shpërblimi në të holla që një krijues serioz i muzikës përfitonte prej muzikës së tij origjinale të krijuar në një vit, e tejkalonte disa herë shumën e rrogës që ai mund të përfitonte prej shtetit shqiptar në një vend pune të caktuar.

Në krahasim me vitet '90, vite të cilat shënojnë shembjen e diktaturës dhe vendosjen e pluralizmit në Shqipëri, në vend të shpresës për ndryshime akoma më pozitive, për kulturën në përgjithësi dhe krijimtarinë muzikore në veçanti ndodhi diçka e kundërt. Pas viteve '90, politikat kulturore të ndjekura mbi muzikën ose mungojnë, ose kur ka një të tillë ato duken fare rastësore dhe çekuilibruese për të. Përveçse u prish një sistem i nxitjes së krijimtarisë, në vend të tij nuk u bë asnjë përpjekje serioze për të ndërtuar diçka tjetër më të mirë se më përpara. Sipas Vehbiut: ... *nëse regjimi totalitar e stimuloi artificialisht aktivitetin kulturor, duke shpresuar se ashtu do ta arrinte më shpejt indoktrinimin e masave dhe krijimin në epruvetë të "njeriut të ri", tani operatorëve të kulturës – në mos edhe institucioneve vetë – u duhet të merren me efektet e tërheqjes dhe të rrëgjimit kolektiv; në rrethanat kur shumë formave, që ende mbahen gjallë me injeksione fondesh publike dhe OJQ-sh, po u humbet në mos kuptimi, të paktën domethënia.*

Sot mund të themi se koncepti i mecenatizmit shtetëror në muzikën praktikisht nuk ekziston, edhe pse ka një ligj "Për Artin", i cili edhe pse i ka mekanizmat e duhura për të mbështetur realisht krijuesin dhe interpretuesin e muzikës, nuk i ka konkretizuar ato. Kanë mbetur pa u përmbushur disa detyrime thelbësore që parashikon ligji nr. 10352 "Për artin dhe kulturën", kreu VIII "Tarifat e shpërblimit të cilësisë artistike", neni 34 "Masa dhe kriteret e shpërblimit", ku thuhet:

1. Masa e shpërblimit të gjinive artistike, sipas fushave të artit dhe për kontributin e angazhimit të përkohshëm në projektet artistike, përcaktohet me vendim të Këshillit të Ministrave.

2. Ministria përgjegjëse për artin dhe kulturën, në zbatim të politikave të saj, organizon konkurse kombëtare dhe skema të tjera vlerësimi në gjini të ndryshme të artit. Kushtet dhe masa e shpërblimit të fituesit përcaktohen me urdhër të ministrit përgjegjës për artin dhe kulturën."

3. Kushtet, kriteret dhe masa e shpërblimit për rezultate të larta, të arritura në konkurrime ndërkombëtare për artin e kulturën, përcaktohen me vendim të Këshillit të Ministrave.

Pa përmbushjen e këtyre detyrimeve përmes VKM-ve përkatëse, mbështetja për krijimtarinë nuk ka si të realizohet dhe kështu shndërrohet në utopi! Ndërkohë, dua të pohoj se publiku shqiptar dhe ai i huaj e ka mirëpritur dhe e mirëpret muzikën tonë kur ajo interpretohet, si brenda vendit dhe jashtë tij. Ka me dhjetëra artikuj e komente pozitive për të, qoftë për muzikën e madhe të traditës, por edhe për muzikën pas viteve 1990 dhe autorët kryesorë të saj. Siç e përmenda, problem mbeten gjinitë e mëdha dhe subvencionimi për vepra të reja!

Për muzikën dhe krijimtarinë muzikore profesioniste shqiptare, aktualisht nuk ekziston më koncepti i porosive shtetërore dhe i çmimeve vjetore për veprat muzikore më të mira, këto në përputhje me strategjitë që mund të ketë Ministria përkatëse për skenën muzikore artistike dhe për atë pedagogjike; për muzikën ka shumë rrallë ndonjë konkurs të përvitshëm kombëtar të organizuar nga institucionet muzikore shqiptare, për të nuk ka një shtëpi botuese të librit muzikor, nuk ka asnjë kolanë diskografike të muzikës më të mirë shqiptare të këtyre 100 viteve, të drejtat e autorit janë pa zgjidhje përfundimtare etj. Për të mos vazhduar më tej, pasi lista e "s'ka"-ve është shumë e gjatë. Dhe këto janë fakte kokëforta kur flasim për këtë gjë pasi nuk flitet as për mbijetesë!

Çështja e mecenazizmit të shtetit në kohën tonë lidhet edhe me një tjetër aspekt të procesit të krijimit: nxitjen e mbështetjen e krijimeve

originale. Krijuesi sot përballet me privime dhe kufizime nga më të ndryshmet, prej atyre ekonomike e financiare e deri tek procesi i brendshëm i krijimit, i cili vetëndikohet nga shumëçka, prej modeleve të krijuara nga mjeshttrat, nga rregulla e forma të tjera të autocensurës që e bëjnë atë të mos të jetë në gjendje të krijojë diçka unike e origjinale që lidhet thjesht me të, e me askënd tjetër. Pikërisht, mecenatizmi i pastër ndaj krijuesve i hap rrugën këtij procesi që në kushte normale nuk do të ndodhte. Në thelb mecenatizimi është siguri për krijuesit dhe garanci që veprat që krijohen nuk do të mbeten në sirtar e harresë.

Në këto vite, gjithashtu është prishur përfundimisht raporti i interpretimit të muzikës origjinale vendase me atë të huaj në një përpjesëtim 95 për qind muzikë tradicionale e huaj e shekujve nga XVII-XIX me 5 për qind muzikë të re (kupto të porsakrijuar - shënimi ynë). Të mos harrojmë vetëm një fakt. Në kohën e Moxartit, Bethovenit, Verdit etj., gati 100 % e muzikës që luhej atëherë për dëgjuesin ishte muzikë e porsakrijuar. Ky fakt është i kuptueshëm, pasi gjeneratat njerëzore të një kohe të caktuar, krahas të tjerash, kanë nevojë në radhë të parë për muzikën, letërsinë, artet pamore që krijohet drejtpërsëdrejti për ta. Prishja e raportit në dëm të krijimtarisë të re është një anomali e rëndë, anomali e cila ndikon në prishjen e ekuilibrave artistike të një kulture kombëtare brenda për brenda saj. Në këto 35 vite janë bërë vetëm pak premiera skenike shqiptare. Për krijimtarinë muzikore kanë mbetur fare pak, për të mos thënë aspak mundësi për të mbijetuar në gjithë këto vite. Një tregues i qartë i mosvlerësimit dhe mungesës së perspektivës është edhe ulja e numrit të studentëve të kompozicionit në UART. Ka vite që kemi vetëm një student në kurs. E po ashtu numri i kompozitorëve aktivë në fushën e krijimtarisë muzikore të kultivuar.

Sot shtrohet si një emergjencë fillimi i një ere të re për muzikën shqiptare, krijimtarinë dhe interpretimin e saj. Një ndër rrugët do të ishte rivlerësimi, nga ana e Ministrisë përkatëse i punës krijuese të kompozitorëve shqiptarë si dhe i interpretuesve, qofshin këta solistë apo ansamble muzikore. Modelin e mecenatizmit e kanë fare afër, në Kosovë, aty ku ministria e kulturës e ka kuptuar qartë se nuk mund të

ketë zhvillim artistik pa nxitur krijimtarinë e re artistike dhe për këtë janë me mijëra eurot dhe çmimet që mbështesin artin dhe krijuesit e muzikës e më gjerë. Sipas modelit të Qendrës Kombëtare të Kinematografisë duhet të kemi një institucion të dedikuar për financimin e arteve. U krijua një përvojë të mirë me ngritjen e Qendrës Kombëtare të Arteve e cila luante rolin e një Fondacioni Shtetëror për financimin e Arteve, por politika e shkriu si institucion, duke e marrë këtë kompetencë vetë. Sot është shumë e vështirë dhe gati e pamundur të gjesh mbështetje në fondin e projekteve që Ministria shpall çdo vit, kjo si për arsye të buxhetit modest ashtu edhe për faktin që mbështetja e krijimtarisë së re artistike nuk është prioritet. Në këtë situatë, shteti duhet të nxisë të paktën institucionet në varësi të tij, të cilët, me fondet që u jepen, të porosisin ose të organizojnë konkurse për vepra të reja muzikore, kryesisht ato të gjinive të mëdha, e në mënyrë të veçantë kujdesi për traditën e shkuar të muzikës.

Këto probleme nuk duhet të jenë më tabu, siç kanë qenë deri më sot, por duhet të diskutohen hapur dhe publikisht me të gjithë artistët e institucionet siç aktualisht po bëjmë edhe në këtë konferencë. Kjo është edhe rruga e konturimit të reformave të ardhshme në art-kulturë, reforma që fillojnë dhe përfundojnë nisur nga domosdoshmëria dhe në koordinim me artistët. Këto bëhen të mundura kur gradualisht nga të gjithë, formohet mendimi se kultura jonë kombëtare dhe muzika si pjesë e saj nuk duhet të ecë më në rrugë të improvizuara dhe rastësore (siç ka ndodhur shpeshherë këto vite të mbushura me “aksione kulturore” jothelbësore, të formuluar nga drejtues të përkohshëm të kulturës), por kur ato janë një rrugë zhvillimi e mirëpërcaktuar nga dokumente ligjore, të cilët burojnë prej strategjisë që ne taksapaguesit shqiptarë duam të kemi për kulturën tonë mbarëkombëtare në vitet e ardhshme. Po e mbyll duke cituar Konicën: ... *kombi shqiptar nuk është një komb dhe s’do të jetë një komb gjer sa t’i jepet shpirti që i mungon dhe se muzika e vërtetë, muzika e madhe që hyn më thellë se cipa është një nga veglat më të forta për të formuar shpirtin e një kombi!*



PROF. ARBEN LLOZI

DEKAN I FAKULTETIT TË MUZIKËS,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

MBI PERSPEKTIVËN E MUZIKËS DHE INTERPRETUESVE TË MUZIKËS SHQIPTARE

Abstrakt

Ky punim analizon rolin kryesor të edukimit muzikor në formësimin kulturor, social dhe intelektual të individëve dhe në ruajtjen e identitetit kombëtar në Shqipëri. Në një kontekst ku muzika përfaqëson jo vetëm një formë arti, por edhe një mjet edukues dhe emancipues, studimi komparativ midis gjendjes aktuale të arsimit muzikor në Shqipëri dhe modeleve më të avancuara europiane (Zvicër, Francë, Austri, Gjermani, Finlandë, etj) evidenton mungesat strukture, financiare dhe institucionale që pengojnë zhvillimin e talenteve të rinj dhe ndikojnë negativisht në vijimësinë e traditës muzikore.

Në Shqipëri, sistemi aktual i arsimit muzikor karakterizohet nga një numër i pamjaftueshëm i institucioneve në raport me popullsinë dhe mungesa e politikave të qëndrueshme mbështetëse, e cila çon në një nivel të ulët punësimi dhe në emigracionin e artistëve të rinj. Përveç kësaj, sistemi arsimor shpesh mbetet i bazuar në modele tradicionale, pa integruar elementët ndërdisiplinorë dhe risitë teknologjike të praktikave europiane.

Punimi ofron rekomandime strategjike për zgjerimin e rrjetit shkollave muzikore dhe orkestrave rinore, si dhe fuqizimit të

partneriteteve publike-private apo edhe integritit të teknologjisë digjitale në fushën muzikore. Këto masa synojnë që të nxisin një zhvillim të qëndrueshëm dhe profesional të muzikantëve të rinj, duke siguruar kështu përparësi kulturore dhe sociale për Shqipërinë në një epokë të globalizimit. Përfundimisht, ky punim thekson domosdoshmërinë e reformave institucionale dhe investimeve publike për të garantuar një të ardhme të qëndrueshme dhe konkurruese në fushën e muzikës dhe interpretuesve të rinj.

Fjalë kyçe: *Edukim muzikor, orkestër, interpretues, politika të qëndrueshme.*

FROM THE PERSPECTIVE OF ALBANIAN MUSIC INTERPRETERS

Abstract

This work examines the current state of employment for serious music interpreters in relation to the urgent needs of the market, as well as the key role of music education in the cultural, social, and intellectual development of individuals and in preserving national identity in Albania. In a context where music represents not only a form of art but also an educational and emancipatory tool, the comparative study between the current state of music education in Albania and more advanced European models (Switzerland, France, Austria, Germany, Finland, etc.) highlights the structural, financial, institutional, and human resource deficiencies that hinder the development of new talents and have a negative impact on the continuity of the musical tradition. In Albania, the current music education system is characterized by an insufficient number of institutions and employees in relation to the population, as well as the lack of sustainable supportive policies. The educational system often remains based on traditional models without integrating interdisciplinarity and the technological innovations of European practices. This study provides strategic recommendations for expanding the network of music schools and youth orchestras, as well as strengthening public-private partnerships or integrating digital

technology in the music field. It also emphasizes the necessity of institutional reforms and public investments to ensure a sustainable and competitive future in the field of music and for young interpreters.

Keywords: *music education, orchestra, interpreters, sustainable policies.*

Prezantimi:

“Pa muzikë dhe muzikantët që e sjell atë në jetë, shoqëria civile është e dënuar me varfëri shpirtërore dhe barbarizëm. Muzika nuk është vetëm argëtim, por përkundrazi, një ushqim për mendjen dhe shpirtin”

Riccardo Mutti - Janar 2021

Hyrje

Muzika, si një nga format më të hershme të shprehjes njerëzore, përfaqëson një dimension thelbësor të zhvillimit kulturor dhe estetik të njeriut. Në kuptimin e saj më të gjerë, muzika është një formë komunikimi që tejkalon kufijtë gjuhësorë dhe shpreh përvoja të përbashkëta njerëzore përmes tingullit dhe strukturës ritmike.¹ Në kontekstin arsimor, interpretimi muzikor përmes instrumentit apo këndimit nuk përbën vetëm një proces estetik, por një veprimtari të thellë njohëse e emocionale, përmes së cilës individit ndërton aftësi interpretative, krijuese, kritike dhe sociale.² Interpretimi muzikor është një proces kompleks që përfshin ndërthurjen e njohurive teorike, teknikës së ekzekutimit dhe shprehjes emocionale dhe përfaqëson marrëdhënien midis veprës muzikore dhe interpretuesit, ku ky i fundit i jep kuptim dhe jetë partiturës përmes frymës së vet artistike. Kështu, interpretimi nuk është thjesht riprodhim mekanik i një parti muzikor, por një akt krijues që shfaq identitetin estetik dhe stilin

¹ (Merriam, 1964)

² (Swanwick, 1999)

personal të muzikantit³. Përmes procesit interpretues, nxënësi ose artisti mëson të kuptojë dimensionet strukturore, historike dhe emocionale të muzikës, duke zhvilluar një lidhje të thellë midis teknikës dhe ndjeshmërisë.

Nga një perspektivë pedagogjike, interpretimi muzikor është një mjet i fuqishëm për zhvillimin kognitiv dhe social të artistit. Përfshirja aktive në mësimin dhe interpretimin muzikor ndikon pozitivisht në zhvillimin e funksioneve ekzekutive të trurit, kujtesës dhe inteligjencës emocionale⁴. Për më tepër, muzika nxit bashkëpunimin, disiplinën dhe përqendrimin—elemente thelbësore për formimin e kompetencave të shekullit XXI dhe edukimi muzikor që shihet si një proces që kultivon aftësinë për të kuptuar dhe vlerësuar përvojat artistike, estetike, duke kontribuar kështu në zhvillimin e plotë të personalitetit.⁵

Në këtë kuadër, edukimi muzikor ka një rol strategjik në formimin e identitetit kulturor dhe profesional të të rinjve. Megjithatë, në shumë sisteme arsimore, vihet re mungesa e një strukture të qëndrueshme që siguron vazhdimësinë e profileve muzikore nga arsimi fillor deri te tregu i punës. Kjo shpesh çon në humbjen e kapitalit njerëzor dhe artistik të krijuar nëpër shkolla, për shkak të mungesës së strategjive institucionale që lidhin arsimin me praktikën profesionale.⁶ Ndaj, ndërtimi i një sistemi të qëndrueshëm për zhvillimin e arsimit muzikor kërkon një qasje të integruar që përfshin reformat kurrikulare, bashkëpunimin ndërinstitutional dhe mbështetjen e zhvillimit profesional të mësuesve.

Duke u ndalur tek gjendja e edukimit të muzikantëve të rinj në Shqipëri, dhe nxjerrë në pah problematikat para dhe pas viteve 90',

³ (Small, 1998)

⁴ (Hallam, 2010)

⁵ (Reimer, 2003)

⁶ (UNESCO, 2010)

konstatuam se Shqipëria para viteve 90' ka patur një sërë institucionesh arsimore dhe kulturore si:

- Shkolla të mesme artistike (Lice) në Tiranë dhe rrethet kryesore.
- Shkolla muzikore 9 vjeçare.
- (1) Universiteti i Arteve.
- Qendra Kulturore për Fëmijë/Pallati i pionierëve.
- Shtëpi pionieri (vetëm Tirana kishte 10, për një popullsi 250 mijë banorë).
- Shtëpi Rinie.
- Orkestra TOB.
- Orkestra RTSH.
- Orkestra e Ansambilit të Ushtrisë.
- Orkestra Estradës/ave.
- Filarmoni (part time).
- Orkestrina e Pallatit Kulturor "Ali Kelmendi".
- Ansamble amatore në ndërrmarje të ndryshme të mëdha.

Punësimi pas diplomimit i nxënësve dhe studentëve pas mbarimit të arimit të mesëm apo të lartë ishte 100 % në profilin e tyre si muzikantë apo mësues në çdo qytet/krahinë.

Pas viteve 90' Shqipëria filloi të kufizonte dhe mbyllte institucionet kulturore dhe ato muzikore. Interesi i muzikantëve të rinj për të ndjekur karrierë në Shqipëri filloi të binte, jo sepse kishte mungesë talentesh, por për shkak të *mungesës së tregut të punës, financimit të dobët, mungesës së politikave kulturore të qëndrueshme dhe emigrimit masiv të të rinjve dhe artistëve*. Në Europë dhe botë, arti shihet jo vetëm si industri kulturore por edhe si industri ekonomike, ndërsa në Shqipëri ende vlerësohet vetëm si aktivitet kulturor pa dimension ekonomik. Bazuar në të dhëna institucionale (UART) çdo vit diplomohen rreth 40-60 studentë në specialitetet muzikore të Universitetit të Arteve. Rreth 20-30 % prej tyre arrijnë të punësohen pas diplomimit, ndërsa shumë studentë të talentuar zgjedhin të largohen për studime jashtë, kryesisht në Itali, Gjermani, Austri, ku shanset për karrierë janë më të larta. Në vitet e fundit ka pasur edhe

rënie të aplikimeve në Fakultetin e Muzikës krahasuar me fillimin e viteve 2000, duke identifikuar disa fenomene si:

- *Punësimi pas diplomimit* i cili është mjaft problematik, ku rreth 30 % e të rinjve arrijnë të gjejnë punë në profilin e tyre, ndërsa shumë të tjerë largohen për studime jashtë vendit.
- *Emigracioni artistik*, bazuar në të dhëna të Ministrisë së Arsimit dhe asaj të Kulturës, por edhe Alumni, evidentojnë se një pjesë e madhe e talenteve të rinj që dalin nga Fakulteti i Muzikës shkojnë për punësim në Europë dhe më gjerë, ku shanset e karrierës janë më të mëdha.
- *Tregu i brendshëm*, ku në Shqipëri gjendet vetëm një Orkestër Simfonike shtetërore (Teatri i Operës dhe Baletit), orkestra e RTSH, orkestra e OFSA apo disa formacione të vogla private dhe shkollat me drejtim muzikor. Këto nuk e përthithin dot gjithë potencialin e të rinjve.
- *Financimi për kulturën*, ku buxheti shtetëror për artin dhe kulturën në Shqipëri është shumë e ulët.

Muzika duhet të integrohet jo vetëm si disiplinë artistike, por edhe si mjet zhvillimi tërësor të kompetencave personale dhe shoqërore, ku përfshirja e muzikës në arsimin bazë ndihmon në zhvillimin e ndjeshmërisë kulturore dhe të aftësisë për të menduar në mënyrë kreative dhe analitike⁷. Modelet arsimore të vendeve si: Finlanda, Austria, Italia, Franca, Gjermania, Anglia etj., tregojnë se kurrikulat muzikore të qëndrueshme, të mbështetura nga politika të qarta shtetërore, ndikojnë pozitivisht në nivelin e arritjeve akademike dhe në zhvillimin e ekonomive krijuese. Nëse hedhim një vështrim sistemit arsimor muzikor në Europë, raporti i numrit të shkollave muzikore është:

- 1 shkollë muzike për 30–40 mijë banorë (modeli austriak, shumë i përhapur).

⁷ (OECD, 2019)

- 1 shkollë muzike për 100–150 mijë banorë (modeli gjerman dhe italian, më i centralizuar).

Ndërsa për një qytet me rreth 1 milion banorë si Tirana kjo duhet të përkthehet në:

- 6 deri 8 shkolla të mesme muzike (me drejtim instrumental dhe vokal).
- 20 shkolla fillore/9-vjeçare muzikore (klasa të profilizuara muzike).
- 1 Universitet që shërben për të gjithë qytetin dhe vendin.

Kjo shprehet qartë në tabelën e mëposhtme ku shikojmë rëndësinë që i jepet muzikës në vende të ndryshme europiane.

Vendi	Popullsia (afërsisht)	Numri i shkollave muzikore	Numri i nxënësve muzikorë	Raporti me popullsinë
European Music School Union (EMU)	-	~ 6,000 shkolla muzikore në 25 vende anëtare	Mbi 150,000 mësues, ~ 4,000,000 nxënës	
Gjermani	~80.3 milionë	~929 shkolla muzikore publike	~1,437,393 nxënës	1 shkollë / ~86,000 banorë Ose 1 nxënës / ~56 banorë
Austria	~8.4 milionë	~430 shkolla muzikore publike	~200,000 nxënës	1 shkollë / ~20,000 banorë Ose 1 nxënës / ~42 banorë
Zvicra	~8.0 milionë	~400 shkolla muzikore	~266,000 nxënës	1 shkollë / ~20,000 banorë Ose 1 nxënës / ~30 banorë
Franca	~67 milionë	>1,200 shkolla/akademi	~410,000 nxënës	1 shkollë / ~56,000 banorë Ose 1 nxënës / ~163 banorë
Spanja	~47 milionë	—	~316,000 nxënës (2022–23)	1 nxënës / ~149 banorë
Shqipëria	~2.36 milionë INSTAT	1 institucion i lartë dhe 11 shkolla artistike	~ 1800 nxënës dhe studentë	1 nxënës i muzikës për çdo ~1300 banorë

Tabela 1: Institucione arsimore muzikore në raport me popullsinë

Ndaj themi, se Tirana ka *disa herë* më pak shkolla sesa rekomandohet nga modelet europiane dhe kështu Shqipëria rrezikon boshatisjen e institucioneve muzikore dhe arsimore brenda dhjetë viteve, duke dëmtuar trashëgiminë muzikore dhe identitetin kulturor.

Disa nga modelet më të mira të Europës që mund ti qasemi për implementim.⁸

Zvicra – Modeli i sipërmarrjes artistike. Në Zvicër, fondacione publike dhe private, si Migros Kulturprozent, mbështesin studentët me bursa dhe financime për blerjen e instrumenteve⁹. Universitetet e arteve, përfshirë Hochschule der Künste Bern, e trajtojnë muzikantin si sipërmarrës, duke ofruar mundësi për krijimin e ansambleve, projekteve muzikore dhe festivaleve¹⁰. Studentët kombinojnë performancën me pedagogjinë dhe menaxhimin kulturor. Pra:

- Mbështetje direkte financiare për studentët e muzikës nga fondacione publike dhe private (p.sh. Migros Kulturprozent).
- Kombinimi i interpretimit me aftësi sipërmarrëse: studentët trajnohen për të krijuar ansamble, projekte muzikore dhe festivale.
- Artistët nuk varen vetëm nga punësimi në orkestër, por ndërtojnë rrjete të reja pune.

Franca – Modeli i edukimit artistik kulturor. Në Francë, arti është e drejtë qytetare dhe bashkitë financojnë shkolla komunale të muzikës. Programi kombëtar “Edukimi artistik dhe Kulturor” (Plan pour l’éducation artistique et culturelle (EAC)) filluar në vitin 2018 dhe e zgjeruar pas vitit 2021 ka si qëllim që çdo fëmijë të ketë kontakt të drejtpërdrejtë me artin dhe kulturën çdo vit shkollor. Ky programi kombëtar garanton përvojë artistike për çdo nxënës (Ministère de la Culture, 2023)¹¹. Muzika lidhet gjithashtu me industrinë digjitale dhe kreative. Pra:

⁸ [https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Government expenditure on cultural, broadcasting and publishing services](https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Government_expenditure_on_cultural_broadcasting_and_publishing_services)

⁹ (Migros, 2024)

¹⁰ Hochschule der Künste Bern (2023)

¹¹ <https://www.education.gouv.fr/>

- Arti është e drejtë qytetare: çdo fëmijë ka të garantuar përvojën artistike (muzikë, teatër, arte pamore).
- Bashkitë financojnë shkolla komunale muzike të qasshme për çdo familje.
- Krijohet bazë e gjerë e të rinjve që merren me muzikë, duke siguruar rezervë për orkestrat e ardhshme.

Austria – Modeli i praktikës direkte. Universiteti i Muzikës në Vjenë integron studentët në orkestrat e qytetit gjatë studimeve¹². Festivale si Salzburg ofrojnë mundësi pune për artistët e rinj (Salzburg Festival, 2022) festivale që lidhen me turizmin muzikor dhe me punësimin e interpretuesve. Programi: “Musik der Jugend” & subvencionet për shkollat muzikore rajonale mbështetet nda qeveria federale dhe landët (shtetet) austriake të cilat financojnë rrjetin e shkollave muzikore publike, ku mbi 150,000 fëmijë mësojnë instrumente dhe solfezh me tarifë të subvencionuar. Pra:

- Studentët e konservatorëve përfshihen drejtpërdrejt në orkestrat e qytetit gjatë studimeve.
- Festivale prestigjioze (Salzburg, Bregenz) krijojnë hapësira pune për muzikantët e rinj.
- Integrim i menjëhershëm i të rinjve në tregun e punës muzikore.

Studentët hyjnë në tregun profesional që gjatë studimeve, duke garantuar vazhdimësi të traditës muzikore.

Gjermania – Modeli i subvencionimit publik. Orkestrat gjermane financohen nga shteti dhe bashkitë, duke siguruar stabilitet të punësimit. Programi muzikantët e rinj (Jugend musiziert) identifikon talente të reja që në moshë të vogël dhe i ndjek deri në karrierën

¹² MDW – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. (2023). Professional training and orchestral practice. Vienna: MDW.

profesionale.¹³ Universitetet e muzikës ofrojnë praktikë të detyrueshme në orkestrat profesionale¹⁴.

Pra:

- Orkestrat financohen nga shteti dhe bashkitë → sigurohet stabilitet i punësimit.
- Programi “Jugend musiziert” identifikon talente të reja që në moshë të vogël dhe i ndjek deri në karrierën profesionale.
- Krijohet një rrjedhë e vazhdueshme e instrumentistëve të rinj për orkestrat kombëtare dhe ruhet niveli i lartë i orkestrave kombëtare.

Edhe nëpërmjet strategjisë: “Kultura të bën të fortë – Aleanca për Arsimin (“Kultur macht stark – Bündnisse für Bildung”) dhe Programit kombëtar i nisur në vitin 2013, i zgjeruar në fazën e dytë 2023–2027 nga Ministria Federale e Arsimit dhe Kërkimit, shteti gjerman ka si qëllim t’u japë të rinjve nga të gjitha shtresat sociale mundësi falas për të marrë pjesë në art, muzikë, film, teatër dhe krijimtari digjitale.

Finlanda – Modeli i qasjes universale. Strategjia e ndjekur është: “Arts and Culture for All Children and Young People” (2020–2030), ku Finlanda ka shkolla publike muzike me tarifa minimale në çdo qytet, duke garantuar pjesëmarrje të lartë të fëmijëve¹⁵. Orkestrat rinore dhe koralet shërbejnë si laborator për talentet e ardhshme. Pra:

- Shkolla publike muzike në çdo qytet, me tarifa të ulëta për të gjithë fëmijët.
- Orkestrat rinore dhe koralet funksionojnë si laborator për talentet e ardhshme.

¹³ Deutscher Musikrat. (2023). Jugend musiziert – Förderung junger Musiker. Bonn: Deutscher Musikrat.

¹⁴ <https://miz.org/en/articles/professional-orchestras>

¹⁵ Finnish National Agency for Education. (2023).

Pjesëmarrje masive e fëmijëve në muzikë → garanton vazhdimësi për ansamblet/orkestrat profesioniste.

Shtete të tjera të cilat kanë ndërmarrë strategji të shumta për muzikën dhe interpretuesit e saj janë:

Holanda ku zbatohet strategjia Pjesëmarrja në Kulturë - “Cultuurparticipatie”. Një politikë kombëtare që kombinon arsimin me përfshirjen kulturore, zbatuar nga Ministria e Arsimit, Kulturës dhe Shkencës.

Qipro e cila ka miratuar strategjinë kombëtare për të rinjtë (2017-2022) ku një nga tetë fushat e veprimit është Krijimtaria dhe Kultura - “Creativity & Culture”.

Serbia një tjetër shtet i cili ka shtuar në axhendë strategjinë për kulturën që është e lidhur me Strategjinë Kombëtare për të Rinj (2023-2030) e cila ka në fokus përfshirjen e të rinjve në jetën kulturore, rritjen e burimeve financiare për kulturë, integrimin e edukimit kulturor në shkolla, dhe adoptimin e politikave vendore për të rinjtë në kulturë.

Suedia zbaton programin Shkolla Kulturore - “Kulturskolan” - ku çdo komunë suedeze ka një shkollë artistike/kulturore, e financuar nga shteti dhe bashkia. Aty fëmijët dhe të rinjtë mësojnë instrumente muzikore, këndim, kompozim dhe produksion digjital me çmime simbolike. Në vitin 2023, qeveria ndau rreth 17 milionë euro, për të subvencionuar pjesëmarrjen e fëmijëve nga familje me të ardhura të ulëta.

Norvegjia ka ndërhyrë me programin Çanta Kulturore Shkollore - “Den kulturelle skolesekken”. Qeveria norvegjeze financon këtë program kombëtar që sjell artistë profesionistë dhe muzikantë në çdo shkollë fillore e të mesme. Çdo nxënës norvegjez ka të paktën një aktivitet muzikor të financuar nga shteti çdo vit shkollor.

Ky program është i mbështetur nga Ministria e Kulturës dhe Ministria e Arsimit, dhe buxheti vjetor arrin mbi 35 milionë €.

Danimarka zbaton skemën e subvencionit për Shkollat e muzikës - “Musikskoler”. Bashkitë daneze ofrojnë subvencione të

drejtpërdrejta për kursantët nën moshën 25 vjeç që ndjekin mësimet muzike.

Islanda zbaton programin Shkollat e muzikës - “Tónlistarskóli”, ku çdo komunë islandeze është e detyruar me ligj të ketë shkollë muzike publike. Qeveria financon për 75–85% të kostove të mësimin për çdo nxënës ndërsa fëmijët mund të zgjedhin instrumentet dhe zhanret që duan – nga muzika klasike te ajo bashkëkohore. Pjesëmarrja është ndër më të lartat në Evropë: rreth 60% e fëmijëve islandezë ndjekin shkolla muzike.

Ndërsa Shqipëria ka disa strategji të shkruara si: 1) Strategjia Kombëtare e Rinisë 2022-2029 ka qenë e para strategji kombëtare e dedikuar për të rinjtë në Shqipëri. Ajo përfshin fusha të artit, kulturës, inovacionit dhe të rinjve; 2) Strategjia Kombëtare për Kulturën 2019-2025 vendos vizionin për artet, trashëgiminë kulturore dhe krijimtarinë në Shqipëri 3) Ministria e Kulturës¹⁶ dhe Bashkitë kanë përfshirë thirrje me fonde të vogla krahauar edhe me vendet e rajonit psh Kosova për individë apo organizata kulturore, por nuk gjenden të dhëna se si po përvijojnë këto strategji dhe çfarë qëndrueshmërie kanë treguar ato.

Por nuk ofrohet:

- një skemë kombëtare e veçantë që të fokusohet vetëm në muzikën për fëmijë dhe të rinj, me subvencione të dedikuara për instrumente ose kurse muzikore, siç i kishim në shembujt europianë.

- Janë ulur orët për mësimin e muzikës në shkolla publike (vetëm 1 orë në javë prej vitit 2013 nga 2 orë /javë që ishte).

- Pjesëmarrja e fëmijëve dhe të rinjve në arsimin muzikor dhe kulturor mbetet e kufizuar, për shkak të:

- o Mungesës së aksesit në shkolla apo qendra muzikore jashtë qyteteve të mëdha;

¹⁶ <https://meki.gov.al/newsroom/buxheti-meki-2025-kultura/>

- kostove të larta për instrumente, kurse private apo pjesëmarrje në evente muzikore dhe artistike;
- Mungesës së programeve kombëtare që lidhin arsimin dhe kulturën.

Bazuar në seriozitetin që shtete të ndryshme kanë marrë për edukimin muzikor dhe përgatitjen e interpretuesve të rinj edhe shteti dhe qeveria shqiptare duhet të:

- Nxisë *partnerite të qëndrueshme midis institucioneve arsimore dhe atyre kulturore*, si orkestrat, teatrot, qendrat e artit dhe platformat digjitale, që janë bashkëpunime të cilat mund të iniciohen dhe materializohen në forma të ndryshme, si: koncerte, projekte të përbashkëta muzikore, praktika profesionale ose programe mentorimi për nxënësit e talentuar.¹⁷ Një qasje e tillë krijon një “ekosistem muzikor” ku shkollat dhe institucionet artistike ndërveprojnë në mënyrë të vazhdueshme, duke siguruar që arsimi të lidhet drejtpërdrejt me nevojat reale të tregut të punës dhe zhvillimin e karrierave muzikore.

- *Formatizojë zhvillimin profesional të mësuesve të muzikës* si një komponent tjetër thelbësor, ku cilësia e arsimit muzikor varet në masë të madhe nga përgatitja pedagogjike dhe artistike e mësuesit. Sipas Elliott dhe Silverman¹⁸, edukatori muzikor modern duhet të zotërojë jo vetëm njohuri teknike e teorike, por edhe aftësi për të udhëhequr procesin krijues dhe për të frymëzuar interpretim autentik te nxënësit. Kjo kërkon politika të qarta për trajnimin e vazhdueshëm të mësuesve, programe shkëmbimi dhe krijimin e një rrjeti profesional kombëtar që mundëson ndarjen e përvojave dhe metodologjive bashkëkohore të mësimdhënies.

- Nxisë *përdorimin e teknologjisë* në arsimin muzikor dhe të ofrojë mundësi të reja përmes platformave digjitale, programeve dhe aplikacioneve për analizë muzikore qoftë edhe në mësimin në distance, duke mundësuar bashkëpunim ndërkombëtar midis

¹⁷ (Bennett, 2016)

¹⁸ (Elliott, & Silverman, 2015)

studentëve dhe pedagogëve¹⁹. Integrimi i teknologjisë ndihmon gjithashtu në dokumentimin e performancave, ndarjen e përmbajtjeve krijuese dhe përfshirjen e komunitetit në aktivitete muzikore, duke krijuar një ndërveprim të ri midis arsimit dhe publikut.

Nga perspektiva e politikave publike, *shteti dhe institucionet lokale* duhet të garantojnë politika të qëndrueshme që mbështesin arsimin dhe praktikën e interpretuesve. Këto politika mund të përfshijnë programe bursash për studentët e talentuar, financime për ansamble rinore, mbështetje për hapjen e qendrave komunitare muzikore dhe promovim të artistëve të rinj në nivel kombëtar dhe ndërkombëtar. Sipas UNESCO-s²⁰, investimi në arsimin artistik është investim në zhvillimin e qëndrueshëm kulturor, sepse arti përforcon kohezionin shoqëror dhe ndihmon në ndërtimin e identitetit kombëtar.

Në përfundim, interpretimi muzikor si akt estetik, kognitiv dhe shoqëror përbën një nga shtyllat më të rëndësishme të formimit artistik dhe kulturor. Për të garantuar qëndrueshmërinë dhe vazhdimësinë e profileve muzikore në shkolla dhe në punë, kërkohet një qasje sistematike dhe e integruar, që lidh arsimin, kulturën dhe tregun e punës. Vetëm nëpërmjet një vizioni të tillë mund të ndërtohet një sistem arsimor që jo vetëm ruan trashëgiminë muzikore, por e zhvillon atë në përputhje me kërkesat e kohës dhe me potencialin krijues të brezave të rinj. Muzika, në këtë kuptim, nuk është vetëm art, por edhe një mjet i fuqishëm për zhvillim të qëndrueshëm shoqëror dhe ekonomik.

Propozime

Masa të menjëhershme që Shqipëria duhet të ndërmarrë janë:

- *Ndryshimi i Ligjit mbi sponsorizimet* për Artin dhe Kulturën nga 2-3% në të paktën 10 % dhe zbritja e tatimit fitimit për bizneset.
- *Statusi i artistit.*

¹⁹ (Webster, 2012)

²⁰ (UNESCO, 2010).

- *Mbështetje financiare mujore e muzikantëve freelance, sipas modelit të ligjit francez*²¹.
- *Financim i drejtpërdrejtë i instrumentistëve të rinj* – subvencione për blerjen e instrumenteve dhe bursë për masterclass jashtë vendit.
- *Program kombëtar “Muzika për të gjithë”* – shtimi i shkollave të muzikës 9 vjeçare me drejtim muzikor në të gjitha qytetet, duke krijuar një lidhje të qëndrueshme me shkollat e mesme artistike dhe Universitetin e Arteve.
- *Rikthimi i mësimit të lëndës “Muzikë” në shkollat 9 vjeçare, me 2 orë në javë.*
- *Krijimin e orkestrave rinore Kombëtare dhe Rajonale - rrjeti kombëtar të orkestrave rinore* që përgatisin brezin e ardhshëm të instrumentistëve dhe këngëtarëve si dhe laborator praktik për nxënësit e shkollave artistike.
- *Krijimi i Fondit Kombëtar për Muzikantët e Rinj* - bursë dhe mbulim të blerjeve të instrumenteve muzikore (si modeli Italian).
- *Partneritete publike-private* – bankat dhe bizneset të përfshihen në sponsorizimin e muzikës (si modeli Zvicër).
- *Digjitalizim dhe promovim ndërkombëtar të muzikës* – platformë online ku promovohen talentet shqiptare në nivel global.

Përfundime

Mosmarrja e masave të shpejta nëpërmjet strategjive përkatëse, sipas modeleve të sukseshme tashmë të verifikuara, do 1të ulë edhe më shumë interesin për të studiuar muzikë.

Si pasojë:

- nuk garantojmë “Arsim për të gjithë” sikurse shkruhet në ligjin e Arsimit Parauniversitar;

²¹ <https://www.nomosparis.com/proportional-remuneration-of-performers-the-agreement-met-in-france-for-the-remuneration-of-music-streaming/>

- do të ulet numri i mësimdhënësve të muzikës në shkolla;
- nuk do të ketë mjaftueshëm muzikantë të cilët furnizojnë institucionet kryesore artistike dhe aq më pak ato lokale si edhe iniciativat private, duke çuar në boshatisjen e tyre brenda pak viteve;
- do të varfërohet jeta artistike dhe do të ulet më tej oferta dhe niveli artistik për publikun;
- do të ulet raporti i të punësuarve në sektorin e kulturës, krahasuar me BE drejt të cilit synojmë të shkojmë.

Referencat

- Bennett, D. (2016). *Developing employability in higher education music*. Arts and Humanities in Higher Education, 15(3–4), 386–395. <https://doi.org/10.1177/1474022216647389>
- Elliott, D. J., & Silverman, M. (2015). *Music matters: A philosophy of music education* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- OECD. (2019). *Arts education and creativity in the 21st century*. Organisation for Economic Co-operation and Development.
- Reimer, B. (2003). *A philosophy of music education: Advancing the vision* (3rd ed.). Prentice Hall.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Swanwick, K. (1999). *Teaching music musically*. Routledge.
- UNESCO. (2010). *Seoul agenda: Goals for the development of arts education*. UNESCO.

Webster, P. R. (2012). Key research in music technology and music teaching and learning. *Journal of Music, Technology & Education*, 4(2–3), 115–130.

<https://www.nomosparis.com/proportional-remuneration-of-performers-the-agreement-met-in-france-for-the-remuneration-of-music-streaming/>

<https://miz.org/en/articles/professional-orchestras>

Raportet ndërkombëtare dhe udhëzimet nga:

- UNESCO (Road Map for Arts Education, 2006 dhe Seoul Agenda, 2010) thekson se çdo fëmijë duhet të ketë akses real në art dhe muzikë në arsimin fillor dhe të mesëm, duke rekomanduar përfshirjen e strukturave lokale (shkolla dhe qendra arti) sipas dendësisë së popullsisë.
- European Association of Conservatoires (AEC) sugjeron që për çdo qytet me mbi 500,000 banorë të ketë të paktën një konservator ose akademi arti, ndërsa për çdo 100–150 mijë banorë një shkollë e mesme muzike.
- <https://meki.gov.al/newsroom/buxheti-meki-2025-kultura>



PROF. ENDRI SINA
FAKULTETI I MUZIKËS,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

SFIDAT DHE VËSHTIRËSITË E PROFESIONIT TË KOMPOZITORIT SOT DHE NË TË ARDHMEN NË SHQIPËRI

Abstrakt

Objekti i këtij kumtimi lidhet me problematikat në realitetin aktual kulturor shqiptar, ku profesioni i kompozitorit përballlet me një krizë të thellë identitare dhe funksionale. Mungesa e mbështetjes institucionale, skenat e pakta për interpretimin e veprave të reja dhe politikat kulturore të paqëndrueshme e kanë kufizuar dukshëm rolin e kompozitorit në jetën artistike të vendit. Kjo situatë pasqyrohet qartë në uljen drastike të interesit të të rinjve për të ndjekur studimet për kompozicion në Universitetin e Arteve, ku numri i studentëve të kësaj dege po zvogëlohet çdo vit. Ky fenomen ngre pyetje thelbësore mbi të ardhmen e profesionit dhe mbi qëndrueshmërinë e traditës së krijimtarisë muzikore shqiptare. Do të analizohen për rrjedhojë disa prej faktorëve kryesorë që kanë çuar në këtë situatë. Së pari, mungesa e një tregu funksional për muzikën serioze dhe mbizotërimi i muzikës komerciale kanë krijuar një hendek midis krijimtarisë profesionale dhe pritshmërive të publikut të gjerë. Së dyti, reduktimi i mbështetjes financiare dhe hapësirave institucionale për krijimtarinë e re ka bërë që kompozitori profesionist të mos e gjejë më vendin e tij natyror në shoqëri. Së treti, mungesa e politikave të mirëfillta edukative dhe

kulturore që synojnë promovimin e kompozitorit si figurë qendrore në artin muzikor ka ndikuar drejtpërdrejt në rënien e interesit të studentëve. Kjo kumtese synon të shpërfaqë dhe të nxisë reflektim mbi mundësitë e rigjallërimit të profesionit, duke theksuar rëndësinë e reformimit të politikave kulturore, të investimeve në edukim dhe të krijimit të një klime të re bashkëpunimi midis institucioneve artistike, mediave dhe publikut. Do të arrihet në përfundimin se vetëm përmes këtyre hapave mund të sigurohet një e ardhme e qëndrueshme për kompozitorin shqiptar dhe një rol më aktiv të tij në jetën muzikore të vendit.

Fjalë kyçe: *Kompozitor, sfidë, krizë, politikat kulturore, studentë, promovim, krijimtari muzikore shqiptare.*

CHALLENGES AND DIFFICULTIES OF THE COMPOSER'S PROFESSION TODAY AND IN THE FUTURE IN ALBANIA

Abstract

The subject of this narrative is related to the issues in the current Albanian cultural reality, where the profession of the composer faces a deep crisis of identity and functionality. The lack of institutional support, few platforms for the performance of new works, and unstable cultural policies have significantly limited the role of the composer in the country's artistic life. This situation is clearly reflected in the sharp decline in the interest of young people in pursuing composition studies at the University of Arts. Such a phenomenon raises fundamental questions about the future of the profession and the sustainability of the tradition of Albanian musical creativity. Consequently, some of the key factors that have led to this situation will be analyzed. Firstly, the lack of a functional market for serious music and the dominance of commercial music have created a gap between professional creativity and what the general public expects. Secondly, the reduction of financial support and institutional spaces

for new creativity has made it difficult for professional composers to find their natural place in society. Thirdly, the lack of adequate educational and cultural policies aiming to promote the composer as a central figure in the music scene has directly influenced the declining interest of students. This narrative aims to illustrate and promote reflection on the possibilities of revitalizing the profession, emphasizing the importance of reforming cultural policies, investing in education, and creating a new climate of collaboration between artistic institutions, the media, and the public.

Keywords: *composer, challenge, crisis, cultural policy, students, promotion, Albanian musical creativity.*

Prezantimi:

Kompozitori është krijuesi i strukturave muzikore që formësojnë kujtesën kulturore të një kombi. Muzika e tij nuk është vetëm zbavitje, por një formë e lartë e komunikimit shpirtëror dhe estetik. Në historinë e muzikës shqiptare, figura e kompozitorit ka pasur një funksion themelor – nga ndërtimi i gjuhës kombëtare muzikore te përshtatja me zhvillimet bashkëkohore evropiane. Emra si Jakova, Zadeja, Daija, Dizdari, Ibrahim, Harapi, Gaqi, Laro, Peçi, Zacharian, Simaku, Tole e të tjerë, përfaqësojnë periudha të ndryshme të zhvillimit estetik dhe institucional të muzikës shqiptare. Ata krijuan një urë midis traditës dhe modernitetit, duke dëshmuar se kompozitori është edhe bartës i identitetit kombëtar, edhe reformator i gjuhës artistike. Në këtë kontekst, kompozitori nuk është vetëm një profesionist i artit, por një formues kulturor dhe edukativ. Përmes krijimtarisë së tij, ai ndikon në ndjeshmërinë estetike të shoqërisë, formon audiencën dhe përgatit terrenin për brezat e rinj. Pa kompozitorin, kultura muzikore humb boshtin e saj reflektues dhe shpirti krijues i një kombi mbetet pa zë.

Sfidat aktuale të profesionit të kompozitorit

Në panoramën kulturore shqiptare të sotme, profesioni i kompozitorit përballet me një krizë të shumëfishtë – institucionale, ekonomike dhe identitare. Kompozitori, që dikur përfaqësonte figurën qendrore të zhvillimit artistik muzikor dhe intelektual, është sot shpesh i vendosur në periferi të sistemit kulturor, në një kohë kur muzika komerciale dominon tregun. Në këtë realitet, kompozitori profesionist përballet me një mungesë të thellë mbështetjeje, me mungesë hapësirash për krijim dhe interpretim, si dhe me rënie të interesit nga brezat e rinj, për ta zgjedhur këtë rrugë si profesion. Një nga treguesit më shqetësues për një periudhë 20 - vjecare, është ulja drastike e numrit të studentëve që ndjekin degën e kompozicionit në Universitetin e Arteve, çka tregon një krizë të perceptimit shoqëror të profesionit dhe një mungesë besimi në vlerën dhe qëndrueshmërinë e tij.

Mungesa e mbështetjes institucionale, mungesa e tregut të muzikës serioze dhe indiferenca e publikut ndaj muzikës bashkëkohore, kanë krijuar një ambient të vështirë për kompozitorin shqiptar. Ndryshe nga vendet e tjera evropiane, ku ekzistojnë fonde kombëtare për krijimtarinë, programe rezidencash dhe bashkëpunime ndërkombëtare, në Shqipëri mbështetja për krijimtarinë origjinale është minimale. Së pari, kompozitorët përballen me mungesë financimi për interpretimin e veprave të tyre, gjë që lidhet pazgjidhshmërisht me fondet për solistët, orkestrat e të tjerë përbërës të aktiviteteve të ndryshme koncertale, se dyti me mungesë promovimi në media dhe se treti mungesë vlerësimi nga politikat kulturore. Kjo mungesë mbështetjeje krijon një zinxhir negativ që dekurajon edhe brezat e rinj që dëshirojnë të ndjekin këtë profesion.

Faktorët shoqërorë dhe kulturorë që ushqejnë krizën

Tranzicioni i gjatë shoqëror, globalizimi kulturor dhe zhvendosja e vlerave estetike drejt konsumit të menjëhershëm, kanë ndikuar

ndjeshëm në rënien e perceptimit të artit serioz. Muzika është parë gjithnjë e më shumë si produkt argëtues sesa si vlerë intelektuale. Ndërkohë, kritika e pakët muzikore (dhe kjo me të njëjtat probleme, ku nuk ka asnjë mbështetje financiare dhe institucionale,) dhe mungesa e diskursit publik mbi artin ka bërë që kompozitori të mos ketë më një rol në debatin kulturor. Pa zë kritik të mbështetur dhe pa reflektim institucional, krijimtaria mbetet në heshtje. Para rreth dhjetë vjetësh, mësimi muzikor në shkollat nëntë-vjeçare u përgjysmua, duke e kthyer muzikën në një aktivitet periferik.

Në të njëjtën kohë, është tepër shqetësuese që vetë drejtuesit politikë shpesh japin shembuj të dëmshëm estetikë. Është fakt që Kryeministri i vendit ka përdorur në mënyrë të përsëritur këngë të tipit “tallava” në fushata elektorale, duke i dhënë kësaj forme muzikore status publik dhe duke ndikuar negativisht në shijen e rinisë, një shembull i qartë ky i deformimit të orientimit kulturor. Në vend që muzika të shërbejë si instrument edukativ e frymëzues, ajo banalizohet në nivelin më sipërfaqësor.

Pasojat afatgjata

Nisur nga këto problematika shumë serioze, koston e mban krijimtaria, e cila tkurret dhe, për më tepër, humbet vazhdimësia midis brezave të kompozitorëve, ndalet gjithashtu evolucioni estetik i gjuhës muzikore dhe rrezikohet vetë identiteti kulturor kombëtar.

Perspektivat për të ardhmen

Si rrjedhim, gjykoj se rruga drejt rigjallërimit (jo mbijetesës) kërkon një strategji kombëtare që përfshin reforma institucionale, investim në edukim, promovim publik .

Një rol të rëndësishëm luajnë padyshim konkurset apo festivalet e ndryshme që duhet të zhvillohen për kompozitorët e rinj (dhe jo vetëm), po ashtu transmetimet publike në bashkëpunim këto me platforma të ndryshme transmetuese, të cilat do të mund të rrisnin dukshëm prezencën e muzikës serioze për publikun, pasi siç të gjithë

e dimë publiku nuk lind i kultivuar – ai **edukohet** përmes ekspozimit, kur krijimtaria e re bëhet pjesë e jetës kulturore të përditshme.

Kompozitori i së ardhmes: ndërdisiplinariteti si domosdoshmëri

Në shekullin XXI, kompozitori nuk mund të kufizohet vetëm në pentagramin klasik. Ai duhet të zotërojë bashkëpunime me teknologjinë, kinemanë, teatrin, mediat digjitale, artet pamore etj. Kjo ndërlidhje është mënyra e vetme për ta bërë profesionin relevant në një botë ku kufijtë midis arteve po treten gjithnjë e më shumë. Dega e kompozicionit mund dhe duhet të modernizohet duke përfshirë **teknologjinë muzikore, orkestrimin dixhital, muzikën për film, teatër dhe të tjera alternativa që ofron koha**, duke e bërë profesionin më të lidhur me realitetin e sotëm të tregut, por pa e cënuar atë në thellësinë profesionale që mbart. Shenjat e para të saj janë dhënë në Universitetin e Arteve, por duhen ende investime serioze që gjithçka të plotësohet në çdo aspekt. Në këtë mënyrë, kompozitori i ri do të ketë një bazë të gjerë mundësish reale për të eksploruar në idetë e tij kompozicionale, të lidhura këto edhe me teknologjinë (sipas preferencës).

Kompozitori i së nesërmes në Shqipëri, mendoj se duhet të jetë një figurë që bashkon **traditën dhe teknologjinë, shpirtin dhe analizën, identitetin kombëtar dhe hapjen universale**. Ai nuk duhet të jetë më vetëm një krijues i izoluar në partiturë, por një mendimtar i muzikës që vepron në disa fusha njëkohësisht: kompozim, pedagogji, prodhim digjital, performancë, kërkim dhe bashkëpunim ndërdisiplinor.

Në kahun tjetër, ky kompozitor nuk mund të mbetet i mbyllur. Ai duhet të kuptojë rëndësinë e **komunikimit me publikun**, nuk duhet ta humb atë, përkundrazi të gjejë çelësin e **ndërlidhjes mes krijimit të tij dhe impaktit me publikun**, duke patur parasysh dilemat dhe ndjeshmëritë e një shoqërie që ndryshon me shpejtësi.

Në planin estetik, kompozitori i së nesërmes duhet të jetë eksplorues, por pa u shkëputur nga rrënjët, nga ADN-ja e tij

kombëtare. Ai duhet të dijë të gjejë në ritmet e trashëgimisë sonë një bazë intonative për kërkime të reja e interesante kompozicionale, që nga ana tjetër e çojnë drejt një gjuhe universale, duke ndërtuar kështu natyrshëm një urë lidhëse midis “tingullit të vendit” dhe “zërit të botës”.

Në këtë mënyrë kompozitori i ri do të matet me aftësinë për t’u përballur nesër me realitetin bashkëkohor edhe në hapësirat ndërkombëtare, duke mishëruar kështu integritet dhe qëndrueshmëri krijuese.

Roli i Inteligjencës Artificiale në formimin dhe produktin e kompozitorit bashkëkohor

Zhvillimi i Inteligjencës Artificiale (IA) po transformon mënyrën si krijohet, mësohet dhe perceptohet muzika. Për kompozitorin bashkëkohor, IA përfaqëson një sfidë të re estetike dhe profesionale, një mundësi për eksplorim të thelluar në procesin krijues. Në aspektin arsimor, IA po bëhet mjet ndihmes për analiza te ndryshme, duke ndihmuar studentët të eksperimentojnë me gjuhë të reja muzikore. Por, njëkohësisht, ajo sjell edhe rreziqe serioze për formimin profesional dhe perceptimin e artit.

Përdorimi pa kriter i platformave të tilla mund të forcojë mediokritetin, duke krijuar iluzionin se “çdokush mund të kompozojë” pa pasur njohuri mbi harmoninë, kontrapunktin apo strukturën formale. Kjo nxit abuzime, plagjiatura dhe prodhime (produksione) pa vlerë artistike. Në këtë mënyrë, IA mund të krijojë një gjeneratë të rinjsh që beson se arsimimi nuk është më i nevojshëm. Por kompozicioni kërkon formim të thellë intelektual e shpirtëror, që asnjë algoritëm nuk mund ta zëvendësojë. Sfidat e vërtetë është përdorimi kritik, etik dhe krijues i teknologjisë. Vetëm kompozitori me formim profesional mund ta përdorë IA-në si mjet që forcon mendimin muzikor, jo si zëvendësim të tij.

Investimi në edukim - Modeli “El Sistema” i Abreu dhe mundësia e aplikimit në Shqipëri

“El Sistema” lindi nga besimi se muzika ka fuqinë të ndryshojë jetën e njerëzve, veçanërisht të fëmijëve që jetojnë në varfëri apo në rrezik social. Ky sistem frymëzues, i themeluar nga dirigjenti dhe ekonomisti venezuelian José Antonio Abreu, i mbledhi fëmijët nga rruga dhe, përmes artit, i bashkoi në një orkestër që u bë simbol i shpresës dhe dinjitetit njerëzor.

“El Sistema” përfaqëson një nga modelet më të suksesshme në historinë e arsimit muzikor në botë dhe pikërisht ajo frymë mund të shërbejë si shembull për reformimin e sistemit tonë arsimor në Shqipëri. “Muzika është një e drejtë e çdo fëmije — jo privilegj i pak njerëzve.” E mora këtë si shembull, sepse edukimi fillon që në fëmijëri — hallka e parë e zinxhirit të muzikantit, që nesër mund të bëhet kompozitor, instrumentist, këngëtar, apo dirigjent. Pa këtë themel, vetë kompozitori nuk mund të zhvillohet në mënyrë të plotë.

Në Shqipëri, një model i tillë mund të përshtatet, Nëse shoqëria shqiptare arrin të ndërtojë një sistem që e mbështet artin dhe e kthen muzikën në mjet formimi kulturor — përmes shkollës, institucioneve dhe mediave — atëherë kompozitori i së ardhmes nuk do të jetë një figurë e harruar, por një **udhërrëfyes shpirtëror dhe estetik i epokës digjitale shqiptare**.

Krijimi i një Bordi Kombëtar të Arteve për reformimin e edukimit artistik

Një nga hapat më të domosdoshëm për përmirësimin e sistemit kulturor arsimor dhe për rigjallërimin e profesionit të kompozitorit në Shqipëri gjykoj se është **krijimi i një Bordi Kombëtar të Arteve**, me përfaqësues nga të gjitha fushat artistike – muzika, piktura, baleti, letërsia, teatri dhe kinematografia. Ky bord duhet të ketë **rol këshillues dhe ekzekutiv** në hartimin dhe rishikimin periodik të kurrikulave të arsimit bazë nentevjekar dhe të mesëm, duke

garantuar që arti të mos mbetet në periferi, por të zërë një vend të rendesishëm, atë që meriton në edukimin e përgjithshëm të nxënësve.

Ideja është që ky Bord të bashkojë ekspertizën e **Ministrit të Arsimit dhe të Kulturës, Universitetit të Arteve, institucioneve të performancës publike** (si Teatri i Operës dhe Baletit, RTSH, Orkestrat Simfonike) dhe **artistëve të pavarur**. Kjo strukturë ndërinstitucionale do të krijojë **unitetin që aktualisht mungon** midis sistemit arsimor dhe atij kulturor.

Qëllimet kryesore të këtij Bordi do të ishin:

1. **Zgjerimi i lëndëve të artit** në kurrikulat e arsimit 9-vjeçar dhe të mesëm, me theks të veçantë tek muzika dhe edukimi estetik.
2. **Hartimi i moduleve bashkëkohore ndërdisiplinore**, që lidhin artin me zhvillimin emocional, etik dhe krijues të nxënësit.
3. **Krijimi i programeve kombëtare të edukimit muzikor**, si krijimi i orkestrave dhe koreve në shkolla, festivaleve apo aktiviteteve të ndryshme rinore.
4. **Trajnimi dhe motivimi i mësuesve të muzikës**, duke i pajisur me njohuri bashkëkohore në fushën e teknologjisë muzikore, menaxhimit të klasës artistike dhe pedagogjisë kreative.

Sigurisht, një reformë e tillë **nuk mund të realizohet pa një rritje të ndjeshme të buxhetit** të Ministrisë së Arsimit dhe asaj të Kulturës. Për momentin, përqindja e fondeve publike të destinuara për artin është **shumë më e ulët se mesatarja evropiane**. Në çdo vend ku arti dhe edukimi kanë pasur impakt real, reforma e suksesshme ka qenë e **lidhur drejtpërdrejt me rritje të buxhetit publik për artin dhe edukimin kulturor**. Nëse arti do të kthehet në prioritet kombëtar, atëherë **buxheti për arsimin artistik duhet të shihet si investim, jo si shpenzim**.

Rritja e buxhetit do të mundësonte:

- **Programe kombëtare artistike për fëmijët dhe të rinjtë,**
- **Infrastrukturë shkollare moderne për laboratorë dhe salla muzike,**
- **Mbështetje financiare për projektet e shkollave artistike në qytetet e vogla,**
- **Grantet për krijuesit e rinj dhe për bashkëpunime ndërkombëtare.**

Në këtë mënyrë, **Bordi Kombëtar i Arteve** do të bëhej jo vetëm një strukturë simbolike, por **një mekanizëm i vërtetë i zhvillimit kulturor dhe arsimor**, që do të garantonte një politikë të qëndrueshme në formimin e ndjeshmërisë estetike të brezave të ardhshëm dhe natyrshëm, krijimin e një publiku të përhershëm që dëshiron dhe mirëpret muzikën apo artin serioz, klasik apo modern, si dhe veprat e reja bashkëkohore të krijuesve tanë.

Përfundime:

Profesioni i kompozitorit në Shqipëri ndodhet sot në një moment kritik. Pa reforma institucionale, mbështetje financiare, promovim dhe edukim të qëndrueshëm, ai rrezikon të humbasë rolin e tij historic. Pra, nevojitet një **strategji kombëtare për muzikën** që të përfshijë fonde të përhershme për krijimtarinë, programe bashkëpunimi midis kompozitorëve dhe orkestrave, si dhe kërkesa për përfshirjen e muzikës serioze në jetën publike në mënyrë më të gjerë, ku edukimi muzikor nuk duhet të shihet si luks, por si **pjesë integrale e formimit qytetar**. Krijimi i një *Qendre Kombëtare për Krijimtarinë Muzikore*, e ngjashme me modelet evropiane, do të ishte një hap vendimtar për strukturimin e mbështetjes për krijimet e reja muzikore. Por kjo krizë nuk duhet parë si fund, por si mundësi për rifillim. Vetëm në këtë mënyrë sfidat e sotme mund të kthehen në mundësi për nesër – për të ruajtur dhe zhvilluar një profesion që mishëron shpirtin krijues të kombit shqiptar.



DR. BLERINA SHALARI

INSTITUTI I ANTROPOLOGJISË,
AKADEMIA E SHKENCAVE E SHQIPËRISË

TIPARE DHE VEÇORITË KOMBËTARE NË MUZIKËN SHQIPTARE BASHKËKOHORE

Abstrakt

Kjo temë synon në tërësi që të sjellë disa kontribute të krijuesve shqiptarë të periudhës kryesisht të pas viteve nëntëdhjetë, dhe kjo në lidhje me atë se çfarë ç'ka sjellë të vlerësueshme dhe kombëtare muzika e re shqiptare. Në këtë trajtesë do të flitet kryesisht dhe përgjithësisht, por edhe duke parë disa shembuj konkret në lidhje me temën, siç janë për shembull: -Lëkundjet dhe prishja e ekuilibrit të këngës, si gjinia më e sulmuar. -Arritjet profesionale në muzikën e veprave të mëdha siç janë; opera, simfonia, koncerti instrumental dhe teatri muzikor, si një prej gjinive që është lëvruar veçanërisht në këtë dhjetë vjeçar. -Në këtë punim gjithashtu do të trajtojmë edhe kritikën, në lidhje me atë se sa e ka kërkuar tek krijuesit dhe sa e ka vënë ajo në dukje tiparin kombëtar të muzikës së sotme shqiptare. -Rëndësia e festivaleve në krijimin e rebusit bashkëkohor shqiptar do të zërë një vend të posaçëm në temë ; duke e ndërthurur këtë edhe me dukuritë e sotme, që kanë prekur më së shumti edhe polifoninë tonë popullore, aq të kuotuar nga studiuesit. Studimi do të parashtojë disa çështje: A mund të ndikojë shfaqja e tipareve kombëtare në vazhdimësinë tradicionale të artit muzikor në Shqipëri? Sa i vlen jetëgjatësisë së artit muzikor theksimi prej krijuesve i elementëve kombëtarë në krijimtari? Si përballët tradicioni si tipar, me të renë që anon nga elektronika dhe komerci? Këto veçori si dhe tipare të tjera, të realitetit të sotëm kulturor do të jenë të pasqyruara me realizëm dhe thjeshtësi në

studimin që propozohet për diskutim. Shpresojmë shumë në një përballje reale mes njerëzve të kulturës e të artit, për të vënë një gur në ngjizjen e një klime të shëndetshme që duhet krijuar pikërisht nga ky sens kritik, gjë që do të ndihmojë në zhvillime pozitive të kulturës sonë kombëtare. Çdo debat konstruktiv duhet të shndërrohet në një proces institucional në të mirë të kulturës kombëtare, ndaj mbetet si detyrë e konferencës që të japë mendime në lidhje me formatimin e kritikës kulturore, si dhe të medias së profilit, , si pjesë e rëndësishme dhe jetike e përcielljes së kësaj kulture ndër brezat e ardhshëm. Ky studim do të nxjerrë në pah pikërisht mënyrën e vlerësimit të tipareve kombëtare prej krijuesve shqiptarë. Sa dhe si e kanë përfshirë ata këtë veçori përdalluese dhe identitare në veprat e tyre? Mbetemi me shpresën se ky punim modest do të sjellë diçka sadopak të dobishme në shërbim gjithnjë të përhershëm ndaj Shqipërisë kulturore, që, me gjithë problemet e vështira të artit, kulturës dhe shoqërisë, mbetet një vatër interesante ku në të cilën studiuesit mund të gjejnë pafund shkëndia traditash që vlojnë prej shekujsh.

Fjalë kyçe: *Muzikë, letërsi, kulturë, studim, kërkimtari, identitet.*

TITLE AND NATIONAL CHARACTERISTICS IN CONTEMPORARY ALBANIAN MUSIC

Abstract

This topic aims to bring some contributions from Albanian creators, mainly from the period after the 1990s and contemporary Albanian music. This treatise will mainly and generally discuss, but also examine some concrete examples related to the topic, such as the shifts and disruption of song equilibrium, the most targeted gender; professional achievements in large-scale music, such as opera, symphony, instrumental concert, and musical theater, as one of the genres that has been particularly cultivated in this decade. A special place will be occupied by the importance of festivals in the creation of the Albanian contemporary puzzle. The study will address several issues: Can the appearance of national characteristics influence the traditional continuity of music art in Albania? How valuable is the

emphasis on national elements in the longevity of musical art by creators? How does tradition as a feature cope with the decline, which is threatened by electronics and commercialism? This study will highlight the way Albanian creators evaluate national characteristics. We hope this modest work will bring something somewhat useful in the eternal service to Albanian cultural heritage, which, despite the challenging issues in art, culture, and society, remains an interesting hearth where scholars can find endless sparks of traditions that have been burning for centuries.

Keywords: *music, literature, culture, study, researcher, identity.*

Prezantimi:

Hyrje:

Në këtë punim të shkurtër do të mundohemi të flasim për klimën e tanishme artistike, për rëndësinë e kritikës, si dhe për thelbin përcaktues të tipareve kombëtare, parë në kontekstin e ditëve që jetojmë.

Ashtu si shoqëria shqiptare, edhe muzika kaloi tranzicionin e vet, madje duket sikur është ende në fillim të tij, dhe kjo për shumë arsye. Kryesorja është se hapat e saj prapa, duket sikur janë më të gjatë se sa mund të mendojmë.

Muzika ishte e para që ndjeu gërvishtjen, plagosjen, e më në fund malinjitetin e këtyre plagëve të shkaktuara nga komerci, nga ideja e shthurur për fitim. Kjo etje e shfrenuar ja ka kaluar tashmë misionit të muzikës, përndritjes dhe zbukurimit të shpirtit njerëzor, përqasjes së tij me hyjnoren, qielloren, e ca më tej, të merret me edukimin e shijeve dhe estetizimin e mëtejshëm të njeriut.

Gjithsesi muzika shqiptare ka edhe arritje, ashtu si çdo zhvillim tjetër që priret drejt progresit dhe kjo pavarësisht rrethanave.

Arti muzikor u shndërrua në mjet konsumi për nevoja të tjera jashtë tij. Në kohën që jetojmë, ka edhe krijues që e kërkojnë idilin, frymëzimin, por edhe tek ta, gëlon ndonjëherë shija komerciale e të krijuarit.

Megjithatë disa konstatime edhe mund të bëhen, duke dashur të nxisim një debat konstruktiv që duhet ta çojmë më tej, në të mirë të zhvillimit progresiv të artit muzikor shqiptar.

Folklori, më i godituri nga koncepti i tregut:

Folklori shqiptar, aq i pastër, aq i vlerë, aq i bukur, aq madhështor, u përball papritur me gjoja urbanen, me zhvillimin, me teknologjinë, dhe a thua e kanë fajin vetëm "dixhitalet" për dëmet, shkaktuar ndaj tij?

Jo, sigurisht që jo. Njeriu është dëmtuesi kryesor i kësaj pasurie të vënë në shekuj.

Herë për mbijetesë, e herë me padituri, duke qenë se shteti i hoqi filtrat e krijimtarisë me gjoja... "Pluralizmin se: Të shkruajë art kush të dojë", dhe të bëhet artist kujt t'i teket, u bë i ditës refreni i fitimit duke harruar çdo vlerë tjetër që posedon arti i popullit.

Shpikja urbane e titulluar turbofolk e tërboi miletin në atë pikë sa u harrua labcja, u harrua vallja e vërtetë, u harruan lahuta e çiftelia, dhe u fut në treg, siç i thonë, mishmashi i sintetizatorëve i përzier me tinguj fabrike, e dozë pas doze, fabrikë pas fabrike, nuk e dallon më dot, gjajden e vërtetë nga erozioni elektronik.

Mbaj parasysh këtu se edhe instrumentat e gjallë që kanë mbetur, i afrojnë afër mikrofonit të qendrës së zërit dy mijë vatëshe dhe pastaj merre me mend ç' do dëgjosh, një këngë që këngë i thënçin, që krijon një lëkundje sizmike në vendin ku dëgjohet, në vend që të krijojë dridhje emocioni.

Kritiku, sidoqoftë, duhet patjetër t'i vërë në dukje këto sëmundje të artit, të cilat fatkeqësisht nuk kanë prekur vetëm muzikën, por kanë kapërcyer çdo lloj parashikimi, qoftë ky edhe më optimisti i mundshëm.

Gjithashtu teatri, letërsia, libri, po vuajnë shumë nga dyndjet e pseudo-krijuesve.

Ka nga ata që botojnë çdo muaj ose çdo tre muaj, dhe kjo është diçka përtej të frikshmes.

Sot, na duhet pikërisht ajo kritikë që Noli e quante "gurkali francez", frazë me të cilin emërtonte stilin e të shkruarit të Konicës,

por në fakt, ky është sensi vetkritik që i qaset të vërtetës, e cila duhet të thuhet, edhe pse nën shijen e hidhur të saj.

Muzika e lehtë, ose e plagosura e madhe:

Këtu na flet hijshëm Emily Dickenson me një titull domethënës: "Lamtumira e muzave".

Kjo po bëhet dalëngadalë e udhës në këngën e lehtë shqiptare.

Deri aty nga vitet 2000 mund të themi se kemi pasur edhe këngë që ia kanë vlejtur, dhe po i rezistojnë kohës. Më pas, kur garat muzikore u sheshuan për një sërë padrejtësish, atëherë edhe muza filloi të humbiste kush e di se ku.

U larguan penat e mëdha, ata që mbajnë boshtin e këngës siç janë poetët e saj. U larguan, ose heshtën penat e kompozitorëve të shkolluar, dhe u futën këta të çekuarit në kompiuter. Rezultati dihet.

Këngë me dy vargje, ose edhe me asnjë. Këngë me shthurje dialektore, ose edhe me banalitete etj, etj.

Gjithashtu shfaqja e videoklipit e vrau dëgjimin intim të një kënge.

Elementi kombëtar filloi të shpërfillej, ose edhe të mos përdorej, për shkak edhe të mosnjohjes sa duhet të muzikës popullore, gjithashtu kjo ndodhi edhe prej shkarkimit të barrës, nga krijuesit tek amatorët, shkak që solli pikërisht këto diagnoza.

Si përfundim themi se elementi kombëtar, dhe shumë tipare të rëndësishme, u anashkaluan kjo edhe për arsye të mosnjohjes sa duhet nga krijuesit e rinj të këtyre tipareve, por edhe sepse arti u përfshi nga amatorizmi ekstrem, gjë që nuk le vend për dyshim.

Rëndësia e kritikës në dallimin e tipareve kombëtare të artit muzikor.

Një rëndësi e posaçme dhe jetike duhet t'i jepet kritikës, "gjykatës së artit" e cila duhet të kritikojë, por jo ta shënjestrojë krijuesin, duhet të përkrahë progresin, por edhe ta gjykojë e ta thotë, ta vërë në dukje regresin e mundshëm të artit. Pikërisht mungesa e kritikës në art, e asaj institucionale sidomos, dhe kjo e fundit ka nxjerrë dhe thelluar një sërë problematikash që po vazhdojnë ta gërryejnë artin shqiptar.

Duke lexuar artikuj nga soc-realizmi të bie në sy debati kritik shumë i thellë mes poetësh, artistësh, muzikantësh deri edhe të përfshihej brenda tyre publiku i thjeshtë edhe nxënësit e shkollave. Pavarësisht shtrembërimeve ideologjike, po të lexohen me kujdes, shumë prej këtyre debateve kanë qenë konstruktive dhe të shëndetshme.

Ndërsa sot kritika është shumë e vakët, madje edhe kur ka kritika, ato janë më tepër kushtime idilike për atë që “kritikohet”, ndoshta edhe lavdërohet.

Ndoshta teprohet po t'i rendisim këtu gjithë elozhet, mbipërcaktimet, apotetizimet etj, e ndërsa kritika serioze e bën rrugën e saj shumë e kujdesshme, është tepër realiste në evidentimin e vlerave, bëhet shumë rracionale në dhënien e përshtypjeve entuziaste etj.

Në artikullin me titull:

“Kritika muzikore shqiptare”, “rruga themelore e përmirësimit”, shkruar nga studiuesi Spiro Shituni dhe botuar në gazetën “Koha jonë” të datës 14.9.2021, pohohen në mënyrë të sintetizuar pikërisht ato që u thanë më lart.

Ja si shprehet studiuesi Spiro Shituni për kritikën si koncept universal, por edhe si proces vlerësimi në Shqipëri:

“...Në rrafsh universal, kritika muzikore e kombeve, popujve, ose grupeve etnikë, ecën gjithmonë krahas krijimtarisë muzikore profesioniste të tyre. Duke qenë disiplina të një fushe të vetme, muzikës, kritika muzikore dhe krijimtaria muzikore profesioniste, lidhen ngushtë midis tyre.

Si rregull, sa më shumë që zhvillohet krijimtaria muzikore profesioniste, aq më tepër rritet edhe mendimi teorik për të. Zakonisht, krijimtaria muzikore profesioniste, ecën më shpejt sesa mendimi teorik muzikor. Mirëpo, me kalimin e kohës, kritika muzikore mund edhe t'i paraprijë krijimtarisë muzikore profesioniste.

Me përgjithësimet teorike që bën, kritika muzikore mund t'i tregojë krijimtarisë muzikore profesioniste, si mangësitë, detyrat,

problemet, ashtu edhe drejtimet më të mundshme të saj, gjatë një periudhe të caktuar historike”...

Ky përgjithësim vlen shumë si për krijuesit, ashtu edhe për profesionistët e kritikës, e ca më tepër për amatorët të cilët mund t'i qasen artit me mënyrat e tyre.

Tiparet kombëtariste të artit tonë muzikor kanë pasur zhvillimet e tyre si dhe praninë e tyre pas viteve nëntëdhjetë, por këto zhvillime nuk janë institucionalizuar siç duhet nga kritika, sepse, siç e sintetizon aq bukur autori Spiro Shituni në artikullin e tij ku vëren se:

“...Duhet krijuar mjedis shoqëror tolerues”....

Në Shqipëri, si prej krijuesve, ashtu edhe prej interpretuesve të muzikës është e vështirë të pranohet kritika si një proces i natyrshëm që sjell më së pari zhvillime pozitive që ndihmojnë, si krijimtarinë, ashtu edhe shfaqjen dhe jetëgjatësinë e saj. Kritika gjithashtu kanalizon drejt edhe shijet e publikut, njëjtë si të flasim për profilaksi në bazë të këshillave mjekësore.

Më në fund themi se kritika muzikore nuk është tjetër, veçse prirje e caktuar për të ndihmuar artin në plotësimin kombëtar, por edhe universal të misionit për të cilin është krijuar, argëtim, edukim, estetizim i shijeve në masë.

Gjithashtu vlen të themi se është pikërisht kritika ajo e cila duhet t'i nxjerrë në pah dhe t'i nxisë tiparet dhe vlerat kombëtare të artit muzikor, duke nxitur përmes shkrimeve, studimeve, hartimin e rregulloreve për konkurse me bazë vlerësimi tiparet themelore kombëtare.

Vetëm kështu mundemi si komb, që ta ruajmë dhe mbi të gjitha, ta pasojmë traditën tonë më të vyer kombëtare në fushën e muzikës tradicionale, me të cilën mund të krenohemi lirisht.

Tipare kombëtare të këngës së pas viteve nëntëdhjetë.

Vitet nëntëdhjetë sollën një erë ndryshimesh që preku më së shumti këngën tonë të lehtë.

U organizuan festivale rroku, si dhe një festival si ai i këngëve të liqenit, të cilët e pasuruan axhendën kulturore, që kishte qenë e pasur edhe përpara kësaj kohe.

Ajo që vihet re është se u afruam tek moda e kohës siç ishin për shembull hit -paradat të cilat ishin thjeshtë koncepte mediatike se sa gara të vërteta, kjo pasi kushtet e tregut ishin inekzistente. Dolën fenomene si pirateria, mungesa e të drejtës së autorit, menaxheri i artit etj, institucione këto, që do të ndihmonin në zhvillimin profesional, sidomos të këngës së lehtë në veçanti, dhe të artit në përgjithësi.

Festivalet e këngës në RTSH patën një peshë të madhe në riformatimin e këngës së lehtë. Fillimisht, kjo këngë u shkrua bukur, e ndihmuar edhe nga mjetet elektronike të cilat filluan të pasuroheshin. U shkruan tekste në analogji me ngjarjet e kohës. U ruajtën disa vlera të arritura me mund përpara hapjes së vendit. Kënga “Jon” për shembull ishte një elegji himn për ngjarjet e eksodit të njohur të shqiptarëve. Kjo këngë, e krijuar me tonet e jugut të Shqipërisë, po ashtu edhe me një refren universal, mbetet e çmuar në fondin e krijimtarisë sonë muzikore.

Po kështu këngë si “Eja”, e bazuar tek Vajza e valëve, kënga “Lag e terr”, si dhe shumë këngë të këtij tipi si: Dimëroj, Ja ku jam etj, janë modele të arrira, pikërisht për faktin sepse priren nga modeli kombëtar i krijimit. Këto krijime pasqyrojnë një model bashkëkohor ku ndërthuren, tradita popullore me pop-in dhe rrok-un. Po kështu tek këto këngë ruhen edhe tiparet e muzikës sonë të lehtë, e cila shquhet për një romantikë të lëvizur dhe sentimentale.

Aty nga vitet 2000 pati një bum të përfshirjes së instrumentave popullorë në këngën e lehtë. Violina për shembull ishte e kudondodhur, po kështu instrumentat me tela si kitara dhe çiftelia hynin e dilnin nga kënga e lehtë në atë popullore dhe anasjelltas. Kujto disa përpunime profesionale të realizuara nga kompozitori Shpëtim Saraçi i cili shquhet në citimin e motiveve popullore gjithëkombëtare brenda një kolazhi të vetëm.

Ky ishte një progres i mirë i cili duhet ndjekur edhe sot, por që në fakt pati një stanjim që le të themi është i përkohshëm.

Muzika jonë sot, ka nevojë më shumë se kurrë për dorën dhe kujdesin e specialistit. Le të themi se falë erozioneve të kohës, ky art i përbotshëm, është sot një "pacient" i cili kërkon me do e mos një doktor

të sprovuar.

Ky “mjek” i sprovuar, duhet të jetë kompozitor, muzikolog, gazetar i kulturës, persona nga të cilët do të duhet të kalojë gjithë filtrimi i skorjeve që ka prodhuar pa mëshirë koha e hi teck.

Vlen të theksojmë se tiparet kombëtare i ka ruajtur më së shumti muzika e jugut. Edhe pse u tentua të “orkestrohej” polifonia, që duket të jetë tërësisht pa vend, prirjet e saj melodike harmonike dhe ritmike u ruajtën.

Në studio u përfshi klarineta, timbër i muzikës me saze, u përfshi violina, klasikja dhe gjithashtu instrument i muzikës me saze, por u përfshi edhe defi dhe fizarmonika. Gjithsesi u kompozuan disa modele të mira siç janë për shembull krijime të Adrian Hilës, kujto “Djemtë e dëborës”, një këngë e cila ndërthur klasiken e sopranos, me të lehtë të këngës tradicionale, dhe populloren homofonike të jugut. Ka shumë raste modelesh ku dalin në pah motivet dhe tiparet kombëtare, por ndër këto zhvillime kemi shumë të theksuar edhe prirjet dhe prurjet e amatorëve, të cilët shpesh nuk lenë vend për profesionizmin.

Dasma, thelbi kombëtar i prurjeve të muzikës popullore, u bë sheshbeteja ku këngët shekullore, luftojnë për të mbijetuar krahas pseudokëngëve, ose këngëve të turbofolkut, ose të makinave. Megjithatë, arti i mirë i ka rezistuar turbullirave, sidoqofshin ato.

Në planin e muzikës së thellë, kemi afrime dhe largime prej tipareve kombëtare.

U bë e modës që pas viteve nëntëdhjetë kompozitorët shqiptarë të vuanin dëshirën dhe kompleksin e të krijuarit art duke përdorur teknikat novatore, eksperimentale, etj etj. Sigurisht që eksperimenti është një provë që nuk kalon pa pasoja, dhe këto u ndienë. Nuk patëm ato motive që të këndoheshin mirëfilli, nuk patëm solizëm të theksuar instrumental, nuk patëm një orientim thelbësor për nga tradita e folklorit, por eksperimenti dominoi.

Kujto operën “Dhoma” të kompozitorit Ermir Dergjini, e cila u kompozua nën ndikimin e Sartri-t. Një shkak ekzistencialist, nuk është arsye e domosdoshme për të krijuar një vepër me tipare tradicionale.

Gjithashtu një vepër ku gjejmë tipare kombëtare është opera “Oirat” e Aleksandër Peçit, e cila vendos në një vepër, novacionin, modernen, me labikon, edhe këtë, të tharmuar sipas shijeve krijuese individuale të kompozitorit.

Të njëjtën gjë gjejmë edhe tek koncerti për violinë “Love”, vepër ku fuzionojnë bukur elementët e kabasë, të cilën Peçi, ka dëshirë ta energjizojë si rrymë që e quan kabaizëm, një mënyrë krijimi tërësisht logjike dhe shumë interesante, edhe për muzikën nëpër botë.

Vasil Tole është nga ata krijues që tiparin kombëtar e ka si moto të krijimtarisë së tij. Simfonia “Albanoi”, e kompozuar sëfundi, është njëra prej dëshmive të krijimit.

Në artikullin me titull:

“Simfonia Albanoi foli shqipërisht”, botuar për këtë qëllim në gazetën letraro-studimore “Exe libris”, për simfoninë “Albanoi”, ndër të tjera shkruaj:

“...Titulli i simfonisë programatik “Albanoi”, është një dëshirë më tepër për ta dëgjuar me kërshëri, kjo sepse nuk e di pse, por si krijuese kam etje të shfrenuar për këtë fjalën Albania, Albani, Albanoi, si simfonia, nuk di sepse kam etje të pafund detin e motiveve vallësore shqiptare, të jugut e të veriut, të Tiranës e të Konispolit, dhe natyrshëm i dëgjoj dhe i ridëgjoj katër kohët e simfonisë “Albanoi”.

Në to gjej: -Katër-kohëshin klasik të simfonizmit, programatizmin muzikor që vjen në një të përgjithshme të grimcuar në përveçmëri brenda kohëve, dhe kështu ma behin hap pas hapi, episod pas episodi, tablo pas tabloje motivet atdhesore, vallësore, epike, labe, isojaqe, fluturake, si temperamenti shqiptaro-ballkanik, dhe me këto ngjyra tabloide, e përforcoj bindjen e një mozaiku kryeneç, të krijuar prej një dore që ka vite që shkruan muzikë”...

Sigurisht që në një shkrim analitik nuk mund të thuhet të gjitha, por gjithsesi mbetet të themi se tiparet kombëtare të muzikës shqiptare mbeten një arsye e fortë për t’i studiuar, kjo, për magmën që aktivizohet herë pas here prej shpirtit popullor, i cili, edhe pse i zhvendosur në kohë dhe rrethana, ekziston ende, si fuqi, si magji, dhe si një asht i patjetërsueshëm shqiptar.



MSC: VISAR MUNISHI

DEGA E FOLKLORIT,

SEKTORI I ETNOMUZIKOLOGJISË,

INSTITUTI ALBANOLOGJIK I PRISHTINËS, KOSOVË

ROLI I MUZIKËS TRADICIONALE NË FORMËSIMIN E IDENTITETIT MUZIKOR BASHKËKOHOR NË KOSOVË

Abstrakt

Muzika tradicionale shqiptare në Kosovë përfaqëson një shtresë të ngjeshur të identitetit kulturor muzikor, shtresë kjo e transmetuar ndër breza përmes këngëve e këndimeve të repertorëve të ndryshme. Në kontekstin e zhvillimeve shoqërore dhe kulturore të kohëve të fundit, kjo muzikë ka kaluar nga një formë e trashëgimisë së gjallë e të vetme si mjet i shprehjes artistike dikur, në një mjet aktiv të formësimit të identitetit muzikor bashkëkohor, gjithmonë duke mbetur trashëgimi e gjallë e e vazhdueshme. Në këtë kontekst, prezantimi im synon të analizojë proceset përmes të cilave elementet tradicionale janë ri-interpretuar dhe integruar në diskursin dhe krijimtarinë e sotme muzikore në Kosovë. Për më tepër, do të trajtohet edhe fakti se muzika tradicionale nuk ka mbetur një gjurmë e së shkuarës, por është shndërruar në burim frymëzimi për krijimtarinë moderne. Raste konkrete të përdorimit të motiveve melodike dhe ritmike tradicionale në muzikën klasike, rock, hip-hop dhe skenën eksperimentale tregojnë një proces të një hibridizimi muzikor, ku trashëgimia dhe elementë të ri bashkohen për të prodhuar forma e zhanre të reja muzikore. Ky fenomen është i pranishëm si në skenën profesionale të muzikës, ashtu

edhe në hapësirat e përditshmërisë – dasma, festivale të folklorit dhe performanca të tjera.

Një pjesë e analizës sime do të ndalet edhe në raportet në mes të ruajtjes së autenticitetit dhe ndikimeve të komercializimit, duke ngritur pyetjen nëse ripërdorimi i motiveve tradicionale përbën një formë të rezistencës kulturore apo një strategji përshtatjeje ndaj kërkesave të shijeve moderne muzikore. Përfundimisht, do të mundohem të prezantoj e argumentoj se muzika tradicionale në Kosovë duhet të kuptohet si një proces dinamik dhe i vazhdueshëm i ndërtimit të identitetit muzikor në përgjithësi e bashkëkohor në veçanti.

Fjalë kyçe: *Muzika, identiteti, formësimi, trashëgimia, folklori, moderne*

THE ROLE OF TRADITIONAL MUSIC IN SHAPING CONTEMPORARY MUSICAL IDENTITY IN KOSOVO

Abstract

Traditional Albanian music in Kosovo represents a dense layer of cultural and musical identity that has been transmitted through generations via songs and performances of various repertoires. This paper focuses on the context of recent social and cultural developments, where music has evolved from a form of living and unique heritage as a means of artistic expression in the past, to an active tool in shaping contemporary musical identity. The presentation aims to analyze the processes through which traditional elements have been reinterpreted and integrated into contemporary music creativity in Kosovo; it will also address how traditional music is not just a remnant of the past but has transformed into a source of inspiration for modern creativity. Part of the analysis will also discuss the balance between maintaining authenticity and the influences of commercialization, raising the question of whether the reuse of traditional motifs constitutes a form of cultural resistance or a strategy of adaptation to modern musical tastes. Lastly, I will attempt to

present and argue that traditional music in Kosovo should be understood as a dynamic and ongoing process of constructing musical identity in general and contemporary identity in particular.

Keywords: *music, identity, shaping, heritage, folklore, modern.*

Hyrje

Muzika tradicionale shqiptare në Kosovë përfaqëson një nga shtresat më themelore të identitetit muzikor kombëtar shqiptar, dhe transmetimi i saj ndër breza përmes repertorit të pasur të këngëve e melodive tradicionale e bën atë të ketë peshë edhe sot e kësaj dite. Si pjesë e një trashëgimie të gjallë folklorike, ajo vazhdon të luaj një rol të rëndësishëm në jetën kulturore dhe muzikore të vendit. Edhe përballë ndikimeve bashkëkohore dhe rrymave të reja muzikore, **muzika tradicionale** mbetet ndër format më të dashura të krijimtarisë, dhe kjo dëshmon se muzika tradicionale nuk i përket vetëm së kaluarës, por është një element i gjallë, dinamik e në këtë mënyrë edhe i ndryshueshëm që përshtatet me kohën.

Në kohën e fundit, nën ndikimin e zhvillimeve të ndryshme shoqërore e kulturore, roli i muzikës tradicionale në Kosovë ka pësuar ndryshim në të ekzistuarit si zhanër kryesor i shprehjes artistike të popullit. Ajo ka kaluar nga të qenit një formë e vetme e trashëgimisë shpirtërore – në një nga format kryesore të formësimit të identitetit muzikor të kohës së sotme. Elementet e muzikës tradicionale po përdoren e po integrohen me vetëdije në krijimtarinë muzikore të zhanreve të ndryshme moderne.

Sipas studiuesve Kryeziu e Munishi¹ të cilët kanë për bazë konkluzionet e etnomuzikologut Lorenc Antoni, ndër veçoritë dalluese të muzikës popullore shqiptare është ritmi, i cili shfaqet me një shumëllojshmëri të madhe masash metrike. Në folklorin tonë hasen shpesh ritme të përbëra si 7/8 me kombinime të ndryshme, 12/8, por edhe 5/8 e 9/8. Kjo larmi ritmike, që përbën një tipar thelbësor të muzikës tradicionale shqiptare, është bërë burim frymëzimi për

¹ Kryeziu, Rreze dhe Munishi, Visar, KËNGA E AGO YMERIT DHE ROLI I SAJ NË MUZIKËN ARTISTIKE, Albanologji, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2016.

shumë kompozitorë, të cilët e kanë përshtatur në veprat e tyre korale, orkestrale dhe skenike. Më tej, përveç ritmit, një rol të rëndësishëm në strukturën melodike të muzikës popullore luajnë edhe shkallët me ndikim oriental, pentatonika, etj. Këto elemente janë bërë pjesë përbërëse e krijimtarisë së kompozitorëve shqiptarë, të cilët i kanë shfrytëzuar si bazë për ndërtimin e një muzike me karakter kombëtar. Kështu, përmes kombinimit të motiveve popullore dhe teknikave profesionale të kompozimit, është formësuar një identitet muzikor që ndërthur traditën me krijimtarinë e kultivuar, duke ruajtur frymën e origjinës shqiptare në muzikën artistike.

Në këtë drejtim, ndikimi i folklorit muzikor shqiptar nuk është i kufizuar vetëm në muzikën e kultivuar apo atë klasike, por shtrihet edhe në zhanret bashkëkohore. Muzika e lehtë shqiptare prej vitesh ka marrë e shfrytëzuar elemente të përgjithshme të muzikës popullore e folklorit, duke krijuar një identitet të veçantë ku tradicionalja ndërthuret me format moderne të shprehjes artistike muzikore. Edhe muzika Jazz, në përpjekjet e saj për eksperimentim dhe improvizim, ka inkorporuar motive melodike të bazuara në folklorin shqiptar por ka inkorporuar ne orkestrat e tyre edhe instrumente të muzikës tradicionale².

Zhanret si Rap dhe Hip-hop³, sidomos në krijimet me tematikë të identitetit kombëtar apo ato patriotike, kanë shfrytëzuar në mënyrë të vetëdijshme e me kujdes elemente të muzikës tradicionale – qoftë nëpërmjet motiveve melodike, ritmeve karakteristike apo fragmenteve tekstore të trashëgimisë etnomuzikore. Këto elemente janë përdorur dhe përdoren për të theksuar ndjenjën e përkatësisë kombëtare e asaj kulturore duke bërë që muzika tradicionale të funksionojë mjaft mire si shprehje muzikore e emocionale brenda zhanreve urbane bashkëkohore. Sigurisht se ka edhe të tjerë që këto

² Armend Xhaferi, Ilir Bajri e disa muzikantë të tjerë të muzikës jazz, ndërsa një nga shembujt shihe në: <https://autostradabiennale.org/the-concert-baca-ne-autostrade/> (1.12.2025)

³ Ndër grupet më të njohura janë edhe Etno Engjujt të cilët në shumë këngë të tyre kanë përdorur motive të muzikës tradicionale.

elemente i kanë përdorur duke i degraduar ato deri në nivele të shundit e kitchit.

Në përgjithësi muzika tradicionale shqiptare ka depërtuar në një gamë të gjerë zhanresh moderne, duke u bërë burim i vazhdueshëm frymëzimi për krijues të periudhave dhe stileve të ndryshme. Ky hibridizim dëshmon se folklori shqiptar nuk është i kufizuar në një traditë të ngrirë, por është një faqe e hapur, e cila rigjallërohet vazhdimisht përmes përshtatjeve të ndryshme muzikore.

Muzika tradicionale dhe ajo rock

Ndërsa muzika e kultivuar përdori folklorin në mënyrë më të kujdesshme e më të rafinuar, në rrafshin e muzikës moderne integrimi i traditës mori forma të reja dhe shumëngjyrëshe. Që nga vitet 1970-’80, skena e muzikës rock në Kosovë nisi të zhvillohej më tej nën ndikimin e rock-ut perëndimor, por gjithnjë duke reflektuar realitetin lokal shqiptar. Sidomos pas viteve 1990 e në vazhdim, disa grupe rock-ut kosovar gjetën frymëzim në motive të muzikës popullore, duke krijuar një tingull unik që mund të quhet “ethno-rock” (shpesh edhe shume grupe të zhanreve rap e hip-hop e kanë përdorur termin “rap shqiptar”, por ata jo sepse kanë marrë nga tradita elemente muzikor, por përmes teksteve të tyre kanë trajtuar tema të ndryshme nga realiteti shqiptar).

Si shembull studimi e prezantimi kam marrë grupin ‘*Jericho*’ nga Prishtina. Grupi ‘*Jericho*’ “është themeluar në vitin 1997, dhe fillimisht është quajtur “Jericho Walls”⁴. Ky grup përfaqëson një nga qasjet më origjinale të ndërthurjes së muzikës tradicionale shqiptare me tingujt modernë të rockut në hapësirën muzikore të Kosovës. Grupi ka zhvilluar një stil që nuk e shfrytëzon traditën si element dekorativ, por si shtyllë kryesore që e identifikon muzikën që ata kultivojnë.

⁴ Kadriu, Lumnije, Kënga si mjedis i nostalgjisë dhe udhëtimit përtej kufijve, Gjurmime Albanologjike, seria Folklor/Etnologji, 54, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2024, f. 171.

“Ajo që e kemi titulluar ne si ‘ghegë-rock’, pak a shumë janë të përfunduara në njëzet vjetët e fundit rreth nëntë këngë . Tash po planifikojmë të realizojmë të tjerat me dialektin toskë. Veç tjerash e para e punës është interesante për ne të punojmë në një projekt të tillë. Meloditë janë shumë të bukura. Ideja është që edhe këngët e vjetra që ndoshta më pak dëgjohen prej brezit të ri t’i sjellim në një formë të një popullloreje moderne” – shprehet vokalisti Petrit Çarkaxhiu në një intervistë në gazetën Koha në korrikun e 2023-es⁵.

‘Jericho’ kanë krijuar një hibridizim muzikor që shpeshherë ndërthurë meloditë e këngëve tradicionale shqiptare dhe mënyrat e këndimit të zhanreve të ndryshme muzikore me energjinë e rock-ut dhe të muzikës alternative. Instrumente si **çiftelia, daullja, defi, zurla e kavalli i instrumentistit të ndjerë e muzikantit të pashoq Shaqir Hotit** bashkëjetojnë me kitarën elektrike, bas-kitarën dhe bateritë, duke krijuar një tingull që është unik.

Në tekstet e tyre, *Jericho* shpesh trajton **temat e identitetit, rezistencës, “patriotizmit, etnisë rajonale, politikës, kushteve sociale e dashurisë”⁶ por edhe këngë që godasin dukuritë negative.** Këngët si “*Kanga Jonë*”, “*Tomlin e Nones*”, “*Albanian Rhapsody*” ose “*Vallja e Fundit*” (*Osman Taka*) bartin në vetvete lidhjen e të kaluarën me përditshmërinë e sotme. Këtu muzika tradicionale bëhet mjet për të përkufizuar përkatësinë kulturore e sociale, e për çka është më e rëndësishme për grupin *Jericho*, edhe përkufizimin e zhanreve muzikore që ata kultivojnë, e që sipas tyre është “ndërthurje midis rokut, muzikës alternative, elektronike dhe muzikës tradicionale etnike shqiptare, karakteristike për rajonin e Kosovës dhe të Shqipërisë së Veriut”⁷.

⁵ <https://www.koha.net/shtojca-kulture/jericho-me-rock-mban-ison-e-muzikes-se-jugut-te-shqiperise>

⁶ Kadriu, Lumnije, Kënga si mjedis i nostalgjisë dhe udhëtimit përtej kufijve, Gjurmime Albanologjike, seria Folklor/Etnologji, 54, Instituti Albanologjik, Prishtinë, f. 173.

⁷ <https://www.youtube.com/grupijericho> (1.12.2025)

Në njëfarë forme, *Jericho* e ka **modernizuar folklorin shqiptar** pa e shkëputur shumë nga konteksti hapësinor. Ata e kanë kthyer muzikën e tyre në një gjuhë simbolike të identitetit muzikor kosovar të pasluftës. Në këtë mënyrë, *Jericho* nuk e “keq-përdor” muzikën tradicionale, por e **riformëson** atë në funksion të një kulture që kërkon të ruajë por edhe të krijoj autenticitetin e tij.

Në projektin e tyre të fundit, *Jericho* ka ripunuar dy këngë isopolifonike, “Koka në Stamboll, trupi në Janinë” dhe “Janinës ç’i panë sytë”, duke i shkruar në një këngë të vetme në frymë rocku. Në klipin muzikor të kësaj kënge, vokalisti Çarkaxhiu paraqitet i veshur me kostum tradicional (me fustanellë e qeleshe) dhe i shoqëruar në një nga valltarët e Ansamblit “Shota” të Prishtinës⁸. Ky vizualizim e përforcon në njëfarë forme lidhjen mes muzikës tradicionale dhe rokut sepse siç duket ato natyrshëm mund të bashkëjetojnë në një formë të re artistike.

Shembulli tjetër tipik i shfrytëzimit të muzikës tradicionale është edhe ai i këngëtares Fatime Kosumi, ose e njohur me emrin artistik Andrra. Fatime Kosumi është një nga zërat më origjinalë të skenës bashkëkohore shqiptare, e cila ndërthur muzikën tradicionale me atë moderne. E lindur në Kosovë por e kalitur muzikalisht në Evropë, ajo ka ndërtuar një stil që vendos në komunikim muzikor këndimin e grave të Kosovës me muzikën elektronike dhe jo vetëm.

Projekti i saj “*Kang e Defa: Female Rhapsody in Kosova*”⁹ është një shembull i qartë i këtij komunikimi, i cili vjen duke ‘udhëtuar’ nëpër rajone të ndryshme të Kosovës për të dokumentuar këngë rituale, vajtime dhe këngë të tjera me motive lirike të kënduara nga gratë e vajzat e Kosovës dhe transmetuara brez pas brezi..

Ajo i qaset folklorit jo si repertori i së shkuarës, por si material i gjallë, i hapur ndaj re-interpretimit. Muzika e ANDRRA-s është një formë e bashkëjetesës të bashkëkohores e traditës, ku kënga popullore

⁸ <https://www.koha.net/shtojca-kulture/jericho-me-rock-mban-ison-e-muzikes-se-jugut-te-shqiperise>

⁹ <https://petitesplanetes.bandcamp.com/album/kang-e-defa-female-rhapsody-in-kosova> (1.12.2025)

shndërrohet në art eksperimental që ruan shpirtin e origjinës, por flet me gjuhën e kohës moderne.

Autenticiteti a komercializimi: dilemat e ripërdorimit të traditës

Rivendosja e muzikës tradicionale në skenën bashkëkohore shtron një sërë pyetjesh lidhur me autenticitetin kulturor dhe ndikimet e komercializimit. Nga njëra anë, përdorimi i motiveve popullore e folklorike konsiderohet shpesh si një mënyrë për të ruajtur e promovuar trashëgiminë – një formë rezistence ndaj homogenizimit kulturor global, e nga ana tjetër, mund të vihet në dyshim se deri në ç’masë këto adaptime moderne qëndrojnë besnike ndaj frymës së traditës, apo nëse ato e shtrembërojnë atë për t’iu përshtatur shijeve të tregut. Kjo dilemë është veçanërisht e mprehtë në Kosovë, ku diskursi mbi “muzikën e mirëfilltë” kundrejt “muzikës komerciale”¹⁰ është i pranishëm prej dekadash.

Për këtë temë është folur gjerësisht që nga fillimi i viteve ’90, periudhë kur muzika shqiptare në Kosovë filloi të kultivohej nëpër kafene dhe ambiente të tjera jashtë-institucionale. Etnomuzikologë të ndryshëm, si Munishi¹¹, Sheholli¹² e të tjerë, kanë trajtuar vazhdimisht çështje që lidhen me ndryshimin e shijes muzikore, fenomenin e “shundit” dhe të “kitch”-it, si dhe me atë që shpesh është quajtur “degradimi muzikor i shoqërisë sonë”. Këto debate janë pasuruar edhe me kritika ndaj komercializimit të muzikës dhe zhvendosjes së theksit nga vlerat estetike drejt fitimit ekonomik dhe trendeve të momentit.

¹⁰ “Muzika komerciale” në diskursin e studiuesve të Kosovës shihet si diçka e keqe, pa vlera muzikore e estetike.

¹¹ Për më tepër konsultu botimet: *Probleme Etnomuzikologjike*, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 1997 dhe librin tjetër: *Identiteti Muzikor*, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2001.

¹² Sheholli, Bahtir, *Veçori melopoetike të këndimeve tradicionale*, Instituti Albanologjik, Prishtinë 2020.

Duke njohur kontekstin muzikor dhe zhvillimin e saj disa-dekadësh, duket se bilanci midis ruajtjes dhe të resë është delikat. Institucionet kulturore në Kosovë (si festivalet dhe disa nga ansamblët folklorike) përpiqen ta ruajnë muzikën tradicionale, ndërsa disa nga artistët bashkëkohorë kërkojnë mënyra t'i përtërijnë ato. Në të vërtetë, vetë koncepti i "autenticitetit" të folklorit është mjaft i komplikuar – sepse ai nuk është kurrë e ngrirë, por gjithnjë i lëvizshëm e ndryshues sipas rrethanave të shumë faktorëve. Ajo që sot e përjetojmë si këngë popullore "autentike" është shpesh rezultat i një procesi të gjatë krijimtarië, ku një individ apo grup këngëtarësh ka futur risi të cilat më vonë janë pranuar si pjesë e traditës. Në këtë kuptim, edhe ripërdorimet bashkëkohore të motiveve folklorike nuk përbëjnë shpëputje nga e kaluara, por vijmësi e një tradite që gjithmonë ka evoluar përmes përshtatjes e riinterpretimit. Sfidat që qëndron para artistëve dhe vetë shoqërisë është të dallojnë ndërmjet transformimeve që e zgjerojnë dhe e pasurojnë trashëgiminë kulturore, dhe atyre që e thjeshtëzojnë apo e reduktojnë atë në një formë komerciale dhe artistikisht e estetikisht e të pa arrirë.

Përfundim

Në përfundim, mund të thuhet se muzika tradicionale shqiptare në Kosovë ka kaluar nga një formë e qëndrueshme e trashëgimisë shpirtërore në një fushë të hapur eksperimentimi artistik. Ky transformim nuk duhet parë si shenjë e humbjes së autenticitetit, por si dëshmi e gjallërisë së saj. Tradita nuk është një monument i ngrirë në kohë; ajo ndryshon dhe përshtatet sipas rrethanave historike, teknologjike dhe estetike. Muzika që dikur interpretohej në oda, dasma apo rituale, sot gjen jetë në skena moderne, studio muzikore apo platforma digjitale, duke ruajtur në thelb të njëjtën ndjeshmëri shpirtërore – por të shprehur me mjetet e kohës.

Rasti i grupit "Jericho" dhe i këngëtares "Andrra" ilustron më së miri këtë proces. Ata nuk e përdorin folklorin si dekorim muzikor, por si thelb krijues, sepse në duart e tyre, motivet tradicionale nuk janë krijimtari të një kohe tjetër, por elemente kulturor që përshtaten me kontekstin bashkëkohor.

Megjithatë, dilema mes autenticitetit dhe komercializmit mbetet aktuale. Në një treg muzikor gjithnjë e më të globalizuar, rreziku i 'banalizimit' të trashëgimisë është real. Siç kanë theksuar studiuesit vendas, komercializimi shpesh e zhvendos vëmendjen nga përmbajtja kulturore drejt formës së jashtme, duke krijuar produkte që synojnë fitimin e menjëhershëm në vend të vlerës së qëndrueshme. Përballë kësaj, përgjegjësia e artistit dhe e institucioneve kulturore është të ruajnë ekuilibrin midis risisë dhe traditës. Në këtë kontekst, muzika tradicionale shqiptare nuk është vetëm një trashëgimi e së kaluarës, por një krijimtari që vazhdon të formësojë identitetin muzikor e kulturor të Kosovës.

Referenca:

"Jericho" me rock mban ison e muzikës së jugut të Shqipërisë". Koha Ditore (<https://www.koha.net/shtojca-kulture/jericho-me-rock-mban-ison-e-muzikes-se-jugut-te-shqiperise>)

Lumnije, **Kadriu**, *Kënga si mjedis i nostalgjisë dhe udhëtimit përtej kufijve*, Gjurmime Albanologjike, seria Folklor/Etnologji, 54, Instituti Albanologjik, Prishtinë,

Rreze, **Kryeziu** dhe Visar, **Munishi**, *KËNGA E AGO YMERIT DHE ROLI I SAJ NË MUZIKËN ARTISTIKE*, Albanologji, 2016, Instituti Albanologjik, Prishtinë.

Rexhep, **Munishi**, *Probleme Etnomuzikologjike*, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 1997

Rexhep, **Munishi**, *Identiteti Muzikor*, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2001.

Bahtir, **Sheholli**, *Veçori melopoetike të këndimeve tradicionale*, Instituti Albanologjik, Prishtinë 2020.

Vegëza:

<https://autostradabiennale.org/the-concert-baca-ne-autostrade/> (1.12.2025)

<https://petitesplanetes.bandcamp.com/album/kang-e-defa-female-rhapsody-in-kosova> (1.12.2025)



MR. DOC LEJLA ALIMI LUMANI

FAKULTETI I ARTEVE,
UNIVERSITETI SHETËROR I TETOVËS,
MAQEDONI E VERIUT

KONCERTI SI FORMË NË KRIJIMTARINË E KOMPOZITORËVE SHQIPTARË NË MAQEDONINË E VERIUT

Abstrakt

Krijimtaria muzikore e kompozitorëve shqiptarë në Maqedoni është e kufizuar për shkak të numrit të vogël të autorëve aktiv, ndërsa gjinia e koncertit për instrument solistik dhe orkestër mbetet ndër format më pak të kultivuara. Koncerti, si një ndër format më përfaqësuese të traditës evropiane, kërkon një qasje të sofistikuar si në aspektin formal, ashtu edhe teknik dhe interpretativ. Rastet kur kjo gjini është trajtuar nga autorët shqiptarë të Maqedonisë janë të pakta, por dëshmojnë përpjekjen e tyre për t'u integruar në trashëgiminë koncertante evropiane, duke ruajtur njëkohësisht identitetin kombëtar. Një shembull i qartë është Koncerti për piano dhe orkestër i Fatos Lumanit, i kompozuar në vitet 2013–2014 dhe i interpretuar për herë të parë në festivalin “Ditët e Muzikës Maqedonase”. Vepra mbështetet mbi një gjuhë polistilistike ku gërshetohen reminishenca neoklasiciste, neobaroke dhe elemente të frymëzuara nga folklori shqiptar, të trajtuara si bazë për zhvillim origjinal kompozicional. Përdorimi i poliritmisë, kontrasteve dinamike dhe harmonive disonante i jep veprës karakter modern, ndërsa përfshirja e motivit të këngës qytetare shqiptare “Vemi, o vemi” e lidh drejtpërdrejt me kulturën kombëtare. Ky koncert, i cili është interpretuar në disa skena

të rëndësishme brenda dhe jashtë vendit, dëshmon se edhe pse të rralla, veprat koncertante të kompozitorëve shqiptarë në Maqedoni përfaqësojnë arritje të qenësishme artistike. Ato kontribuojnë jo vetëm në pasurimin e repertorit muzikor shqiptar, por edhe në afirmimin e tij brenda traditës simfonike evropiane.

Fjalët kyçe: *Kompozitorët shqiptarë në Maqedoni; koncerti për piano dhe orkestër; Fatos Lumani; polistilistika; poliritmia; identiteti kulturor.*

CONCERTS AS A FORM IN THE CREATIVE WORK OF ALBANIAN COMPOSERS IN NORTHERN MACEDONIA

Abstract

The paper discusses the approach to the concert in the musical creation of Albanian composers in Macedonia, which is limited due to the small number of active authors, while the genre of the concerto for a solo instrument and orchestra remains among the least cultivated formats. The concerto, as one of the most representative forms of the European tradition, requires a sophisticated approach both in formal aspect as well as in the technical and interpretative aspects. Cases where this genre has been treated by Albanian authors in Macedonia are few, but they demonstrate their effort to integrate into the European concert heritage, while simultaneously preserving their national identity. A clear example is the Concerto for piano and orchestra by Fatos Lumani, composed in the years 2013–2014 and performed for the first time at the festival “Days of Macedonian Music”. The work is based on a polystylistic language, blending neo-classical and neo-baroque reminiscences with elements inspired by Albanian folklore, treated as a basis for original compositional development. The use of polyrhythms, dynamic contrasts, and dissonant harmonies gives the work a modern character, while the inclusion of the motive from the Albanian urban song “Vemi, o vemi” directly connects it to the national culture. This concerto demonstrates that the concert works of Albanian composers in Macedonia, though

rare, represent significant artistic achievements. They are a valuable contribution not only to enriching the Albanian musical repertoire but also to its affirmation within the European symphonic tradition.

Keywords: *Albanian composers in Macedonia, concerto for piano and orchestra, Fatos Lumani, polystylism, polyrhythm, cultural identity.*

Prezantimi:

Në traditën muzikore perëndimore, koncerti për instrument solist dhe orkestër përbën një nga format më të larta të shprehjes muzikore dhe të virtuozeve instrumentale. Që nga epoka baroke e deri në ditët tona, kjo formë ka qenë arenë e dialogut midis individit dhe kolektivit, midis forcës së solistit dhe masës orkestrale — një dialog që përmbledh në vetvete ide estetike, emocionale dhe filozofike të ndryshme për raportin mes njeriut dhe botës. Nga koncertet e Bach-ut e Vivaldit, te modelet klasike të Mozartit e Beethovenit dhe më pas te format e lira e ekspresive të shekullit XX, koncerti është zhvilluar si formë dramatike e ndërveprimit timbral dhe tematik, por edhe si sfidë e ndërtimit arkitektonik muzikor.

Koncerti solistik si formë muzikore është zhvilluar mbi parimin e dialogut ndërmjet solistit dhe orkestrës, një karakteristikë që vërehet qartë që në periudhën baroke. Quantz (1752) e përkufizon koncertin si “vepër në të cilën solisti instrumental ndërvepron me ansamblin instrumental, ku secili e ka rradhën e vet për të prezantuar dhe zhvilluar materialin muzikor”¹, duke e theksuar alternimin e drejtpërdrejtë ndërmjet forcës kolektive dhe solistit. Burney (1776) thekson gjithashtu se “te koncerti, instrumenti kryesor qëndron përballë orkestrës, duke luajtur pasazhe brilante, derisa orkestra realizon bazamentin harmonik”², duke nënvizuar kështu karakterin kontrastues dhe virtuoze të solistit. Në periudhën klasike, struktura formale e koncertit u përcaktua në tri kohë, ku koha e parë zakonisht

¹ **Johann Joachim Quantz:** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*; Johann Friedrich Voß; Berlin, 1752; faqe 175

² **Charles Burney:** *A general history of music, from the earliest ages to the present period*; G.T. Foulis; London, 1935; faqe 445

ka formë sonate me ekspozicion të dyfishtë; siç shkruan Prout (1895), “koncerti i periudhës së klasicizmit i ka zakonisht tre kohë, ku koha e parë ka formë sonate me ekspozicion të dyfishtë – njëra për orkestrën, tjetra për solistin”³

Perspektiva muzikologjike moderne e mbështet këtë koncept: sipas *Grove Music Online*, koncerti solistik përkufizohet si një kompozim ku “një instrument i vetëm luan rol dominues ndaj orkestrës, duke krijuar kontrast mes forcës kolektive dhe virtuozyetit individual”⁴. Whittall e interpreton këtë marrëdhënie si një dinamikë dramatike të përbërë nga “dialogu, rivaliteti dhe bashkëpunimi strukturor” ndërmjet solistit dhe ansamblit⁵. ndërsa Talbot nënvizon se modeli i ritornelit të koncerti barok “krijoi një strukturë të qëndrueshme formale që u bë themel për zhvillimin e koncertit evropian”⁶. Këto interpretime tregojnë se koncerti solistik është një formë që kombinon strukturën arkitektonike me ekspresivitetin individual, duke e bërë atë një nga format më të rëndësishme të repertorit instrumental.

Kjo formë është përvetësuar, zhvilluar dhe individualizuar edhe nga kompozitorët shqiptarë, të cilët e kanë përshtatur atë brenda gjuhës së tyre kombëtare dhe estetikës bashkëkohore. Tradita shqiptare e koncertit solistik është zhvilluar relativisht vonë krahasuar me qendrat europiane, por nga gjysma e dytë e shekullit XX ajo ka prodhuar një numër veprash të rëndësishme që e vendosin këtë gjini në një linjë të qartë zhvillimi profesional. Pas krijimit të institucioneve të para profesioniste, si në Shqipëri, ashtu edhe në Kosovë, u krijuan kushtet për zhvillimin e gjinisë së koncertit solistik. Kompozitorët shqiptarë filluan të aplikojnin modelet klasike dhe moderne europiane, duke sjellë një gjuhë kombëtare të integruar me traditën formale të koncertit. Koncerti solistik u bë një mjet ku kompozitorët shqiptarë jo

³ **Ebenezer Prout:** *Musical Form*; Augener; London, 1895; faqe 203

⁴ **A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P Griffiths:** *Grove Music Online*; Oxford University Press, 2001; article “Concerto

⁵ **Arnold Whittall:** *The Concerto*; Cambridge University Press; London, 1993

⁶ **Michael Talbot:** *The Vivaldi Compendium*; Boydell Press, 2011

vetëm që e afirmuan individualitetin artistik, por edhe e zgjeruan repertorin kombëtar me vepra të nivelit ndërkombëtar.

Në kontekstin e krijimtarisë shqiptare në Maqedoni, forma e koncertit solistik mbetet një fushë e rrallë e eksploruar. Numri i kompozitorëve shqiptarë aktivë në këtë hapësirë është i kufizuar — ndër më të njohurit janë Shkëlzen Bekteshi, Vullnet Tairi, Afrim Shabani dhe Leutrim Sahiti — por asnjëri prej tyre deri më sot nuk ka realizuar një koncert solistik të plotë për instrument dhe orkestër. Krijimtaria e tyre është kryesisht e orientuar drejt muzikës vokalo-instrumentale, muzikës së dhomës apo kompozimeve me përbërje të vogël orkestrale.

Në këtë kuptim, një tjetër kompozitor shqiptar nga Maqedonia, Fatos Lumani është nismëtar i kësaj forme dhe rruga e tij drejt koncertit për piano fillon me veprën “Koncert-Rapsodi për violinë, orkestër harqesh dhe piano”, të kompozuar në vitin 2005, gjatë studimeve në Akademinë e Arteve të Tiranës nën udhëheqjen e profesorit Thoma Gaqi. Një tjetër moment tek i cili do ndalemi për një analizë më të detajuar është “Koncerti për Piano dhe Orkestër” i Lumanit, një vepër që ka rëndësi të dyfishtë: nga njëra anë, si arritje artistike e nivelit të lartë dhe nga ana tjetër, si ngjarje historike në zhvillimin e muzikës shqiptare profesionale në Maqedoni.

Tentativa e parë koncertale “**Koncert-Rapsodia**” është një vepër studentore e vitit të tretë, e cila përfaqëson tentativën e parë të Lumanit për të eksploruar formën e koncertit. Ajo u shfaq si ide nga një temë e vetme, e cila më vonë mori trajtë të plotë për violinë, piano dhe orkestër harqesh. Premiera e kësaj vepre u mbajt në Festivalin e Krijuesve të Rinj në Tiranë, me interpretim të orkestrës së Akademisë së Arteve, nën dirigjimin e dirigjentit Gridi Kraja, violinë Klediriola Malolli dhe piano Erin Kurmaku. Kjo rapsodi është interpretuar edhe shumë herë të tjera nga institucione të rëndësishme si Filharmonia e Maqedonisë, Orkestra e Radio Televizionit Shqiptar, Filharmonia e Kosovës dhe Filharmonia e Rinit.

Stilistikisht, “Koncert-Rapsodia” është neoklasike me elemente rapsodike, e ndërtuar mbi formën e sonatës, me dy tema kontrastuese

dhe një kadencë të zhvilluar, ku violina e parë (spala) merr përkohësisht rolin e solistit. Vepra përdor poliritme, mode me transport të kufizuar, mode me sekundë të zmadhuar, pentatoni, si dhe ndjeshmëri folklorike të brendshme — elemente që më vonë do të përforcohen në Koncertin për Piano dhe Orkestër. Në këtë kuptim, “Koncert-Rapsodia” përbën laboratorin estetik dhe formal të mëvonshëm të Lumanit, një parapërgatitje e qartë për gjuhën e tij koncertale.

Nga ana tjetër, **Koncerti për Piano dhe Orkestër i Fatos Lumanit** (2013–2014) përfaqëson një rast të veçantë dhe historik, jo vetëm në kuadrin e krijimtarisë së vetë autorit, por edhe në zhvillimin e muzikës shqiptare profesioniste në Maqedoni. Kjo vepër shënon veprën e parë koncertale solistike të shkruar nga një kompozitor shqiptar në këtë hapësirë dhe paraqet një hap të rëndësishëm drejt ndërtimit të një tradite kombëtare koncertale, që deri më sot mungonte në mënyrë sistematike tek shqiptarët e Maqedonisë së Veriut.

Në vijim, paraqitet një analizë e detajuar muzikore, historike dhe stilistike e kësaj vepre, me qëllim që të ndriçohen dimensionet e saj estetike dhe strukturore, si dhe vendi që ajo zë në kontekstin më të gjerë për muzikën serioze në Maqedoni dhe për muzikën shqiptare bashkëkohore.

Historia e krijimit dhe interpretimit

Ideja për të shkruar një **Koncert për piano dhe orkestër** te kompozitori Fatos Lumani lindi në vitin 2013, pas informacionit se edicioni i ardhshëm i manifestimit **Ditët e Muzikës Maqedonase** (2014) do të hapej me disa koncerte për piano dhe orkestër nga autorë maqedonas. Në atë periudhë, Lumani — për shkak të tensioneve të brendshme institucionale — sapo ishte shkarkuar nga funksioni i shefit të drejtimit muzikor në Fakultetin e Arteve të Universitetit të Tetovës (ku edhe sot punon si profesor). Këtë detyrë e kishte ushtruar për rreth katër vite, periudhë gjatë së cilës nuk kishte mundur t’i përkushtohej plotësisht krijimtarisë së tij kompozicionale, duke ndërprerë aktivitetin pas **Kantatës për Kongresin e Manastirit** (2012).

Përfundimi i kësaj periudhe të ngarkuar profesionale dhe emocionale shënoi një pikë ktheese në krijimtarinë e tij, duke u bërë nxitje për një rifillim të ri në drejtimin kompozicional. Në këtë frymë të “rilindjes” artistike ndikoi edhe ardhja në jetë e vajzës së tij, të cilës i është kushtuar tema e dytë e koncertit. Kështu, ideja për një vepër të re u ndërthur natyrshëm me ndjesinë e fillimit të ri — si në planin personal, ashtu edhe në atë krijues.

Koncerti u kompozua midis shtatorit 2013 dhe shkurtit 2014 dhe partitura u realizua në programin *Sibelius*. Lumani ia kushtoi këtë vepër pianistit virtuoz **Shkëlzen Baftijari** nga Tetova, bashkëpunëtor i tij i hershëm, për të cilin edhe u përshtatën aspektet tekniko-interpretative të solistit. Baftijari ishte edhe solisti i premierës dhe e ka interpretuar veprën disa herë pas saj.

Premiera u mbajt më **3 prill 2014** në **hapjen solemne të manifestimit Ditët e Muzikës Maqedonase**, në sallën e **Operës dhe Baletit të Maqedonisë**, në Shkup. Koncerti ishte i titulluar *CONCERTISSIMO* dhe përfshinte edhe tre vepra të tjera koncertale për piano dhe orkestër nga autorë maqedonas: *Rapsodia për Shkupin* (Aleksandar Xhambazov), *Koncerti për piano dhe orkestër* (Goce Kolarovski) dhe *Koncerti për piano dhe orkestër* (Pande Shahov). Interpretimi u realizua nga **Orkestra e Filarmonisë së Maqedonisë** nën drejtimin e dirigjentit zviceran **Thomas Herzog**, ndërsa solistë ishin **Shkëlzen Baftijari**, **Dino Imeri**, **Elena Misirkova** dhe **Heidi Elsezer**.



Foto. 1: Programi koncertal i *Concertissimo*

Edhe pse në programin zyrtar vepra e Lumanit ishte planifikuar të interpretohej e fundit, në momentet e fundit para koncertit organizatorët vendosën — pa shpjegim — që ajo të hapte mbrëmjen, duke u zëvendësuar me veprën e Xhambazovit - një ndryshim që, në mënyrë simbolike, mund të themi se shënoi një *fillim të ri* për krijimtarinë shqiptare në këtë skenë shtetërore.

Që në fillim, sfidat gjatë realizimit të koncertit u lidhën me reagimet e disa anëtarëve të orkestrës, të cilët kërkonin ndryshime në partiturë për shkak të **përdorimit të poliritmisë**, e cila, sipas tyre, ishte e vështirë për t'u interpretuar. Megjithatë, dirigjenti Herzog e vlerësoi partiturën si tërësisht të përshtatshme për orkestër simfonike dhe kërkoi që ajo të interpretohej ashtu siç ishte shkruar. Sipas kompozitorit, gjatë premierës u vunë re disa parregullsi ritmike në linjën e orkestrës.



Foto. 2: Nga e djathta: T. Hercog, Sh. Baftijari dhe F. Lumani pas premierës së Koncertit për Piano dhe Orkestër të F. Lumanit

Pas premierës, koncerti është interpretuar disa herë:

- më **28 prill 2015** në **Tetovë**, në kuadër të manifestimit *Skena e muzikës serioze shqiptare*, nga Orkestra e Radiotelevizionit Shqiptar nën drejtimin e **Gridi Krajës**, me solist **Shkëlzen Baftijarin**;
- më **7 tetor 2017** në **Londër**, me **London City Philharmonic** nën drejtimin e **Olsi Çinamit**, po ashtu me **Baftijarin** si solist, në koncertin *Tales from the East*, përkrah veprave të Bruch, Dvořák dhe Çajkovskit;
- dhe më **7 nëntor 2021** sërish në **Shkup**, në sallën e Operës dhe Baletit të Maqedonisë, në kuadër të manifestimit *Skena e muzikës serioze shqiptare*, me dirigjent **Gridi Krajën** dhe solist **Shkëlzen Baftijarin**. Kjo mbrëmje ishte e dedikuar për kompozitorët shqiptarë nga Maqedonia e Veriut dhe përfshinte veprat e **Lumanit**, **Arta Abazit**, **Ersan Januzit** dhe **Shkëlzen Bekteshit**.



Foto. 3, 4 dhe 5: Programet koncertale nga interpretimet e Koncertit për Piano dhe Orkestër të F. Lumanit

Karakteristikat muzikore

Ashtu si në krijimet e tjera të tij, edhe në këtë vepër spikat **polistilistika** si karakteristikë themelore e muzikës së Lumanit, me referenca ndaj klasicizmit (në formë neoklasike), barokut (në frymë neobaroke) dhe burimeve të tjera stilistike. Folklori është gjithashtu i pranishëm, por jo në formë citati, por si inspirim krijues dhe bazë konceptuale për zhvillim kompozicional. Gjuha muzikore e tij shquhet për skercozitet, për krijimin e atmosferës satirike e groteske,

si dhe për shpirtin humoristik që e karakterizon. Veprat e tij janë të pasura me kontraste dinamike, ndryshime të befasishme dhe thekse ritmike e artikulative.

Koncerti dallohet për intensitetin e zhvillimit muzikor, për mjeshtërinë e ndërthurjes së pasazheve lirike me harmonitë disonante dhe për ruajtjen e një ekuilibri të qëndrueshëm midis solistit dhe orkestrës. Partitura orkestrale nuk luan rol pasiv si shoqërim, por merr pjesë aktive në ndërtimin formal dhe dramatik të veprës. Megjithë përdorimin e disonancave të mprehta dhe kromatizmave të dendur, muzika mbetet emocionalisht e qasshme, me strukturë të qartë dhe mendim muzikor të artikuluar.

Vepra është shkruar për piano dhe orkestër me përbërje të plotë simfonike (*Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., B.Cl., 2 Fg., C.Fg., 4 Hn., 3 Tpt., 2 Tbn., B.Tbn., Tba., Xyl., Timp., S.D., 2 Vln., Vla., Vc., Cb.*) dhe bazohet në formën e koncertit njëkohësh të traditës së Listit, me bazë formën e sonatës.

Një nga veçoritë kryesore është ndryshimi i shpeshtë i metrit (9/8, 7/8, 6/8, 5/8, 3/4, 4/4, etj.) dhe përdorimi i poliritmisë. Gjuha muzikore mbështetet në teknikën e tonalitetit të zgjeruar. Koncerti paraqet sfida të rëndësishme interpretative për pianistin, veçanërisht në kadencën poliritmike, e cila përbën edhe kulminacionin dramatik të veprës. Kohëzgjatja e koncertit është rreth 13 minuta.

Flute 1

Flute 2

Clarinet in Bb 1

Bassoon 1

Xylophone

Violin I

Violin II

Contrabass

$\text{♩} = 140$

A

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Bsn. 1

Bsn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tbn.

Xyl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

B

B

B

pizz.

mf

pizz.

mf

Tetë taktet e para përfaqësojnë hyrje në formë të periudhës, me qendër tonale në la. Lëvizja melodike e basit është e frymëzuar nga muzika turbo-folk, ritmikiisht dhe melodikiisht, ku i njëjti bas përsëritet edhe si shoqërues i temës së parë. Linja e basit fillon me picikato në kontrabas dhe më pas i bashkangjitet edhe fagoti. Linja melodike e hyrjes ka karakter skercoz, luhet nga klarineta dhe vazhdon te flautat. Kjo melodi ka ndërtim kromatik dhe në të dominojnë intervalet: sekunda e vogël, sekunda e madhe dhe terca e vogël. Në këtë hyrje vërehet edhe ndërrimi i metrit, edhe atë nga 9/8 në 7/8.

Foto 6: Hyrje (8 takte)



Foto. 7: Tema e parë

Tema e parë fillon me pianon në taktin e 9-16, në formë të periudhës, ku fraza e parë luhet nga pianoja, kurse në frazën e dytë pianoja në regjistrin e poshtëm është e dyfishuar nga tuba dhe bas tromboni. Në taktin e 17 fillon një material i ri, i cili e luan rolin e kalimit për paraqitjen e temës tek orkestra. Ky material nuk ka karakteristika tematike, por është i ndërtuar në bazë të elementeve nga tema e parë. Për dallim nga tema e parë, e cila ka formë periudhe dhe si e tillë nuk ka karakter zhvillues, ky material karakterizohet me poliritmi dhe pasazh dinamik me lëvizje telartë, me qëllim të rikthimit të temës, e cila herën e dytë shfaqet në fortissimo te violinat (takti 25) dhe në frazën e dytë tek trompa (takti 29).

Në taktin 36 vazhdohet me materialin e kalimit dhe këtu fillon edhe ura për temën e dytë. Ura ka dy pjesë: pjesa e parë është e ndërtuar me karakteristika melodike dhe intervale të temës së parë, ku përdoret polimodalitet, kurse nga takti 54 është pjesa e dytë e urës, ku edhe shfaqen modulacione në mode pentatonike dhe mode të bazuara në shkallë me tone të plota, me çka bëhet edhe përgatitja e temës së dytë.

Tema e dytë fillon nga takti 59 dhe në aspektin formal paraqet periudhë. Për dallim nga tema e parë, tema e dytë u largohet kromatizmave dhe në të dominojnë tonet e plota dhe pentatonia. Tema është e marrë nga kënga “Vemi, o vemi” – një këngë e vjetër qytetare shqiptare, e cila ka qenë një këngë shumë e dashur për kompozitorin në kohën e fëmijërisë. Në taktin 64, pianos i shoqërohen edhe violinat. Tema ka karakter të valsit, kurse ndërrimi i metrit nga 7/8 në 3/4, e jep ndjenjën e rubatos. Në taktin 78 tema shfaqet për herë të dytë, tek kornot, me ndryshime ritmike dhe metrike.

The image displays a musical score for measures 59 through 78. The score is written for five instruments: Piano (Pno.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 59 is marked with a 'G' in a box, indicating a specific harmonic or melodic point. The Piano part features a complex, chromatic melody with many accidentals. The Violin I and II parts enter in measure 64, playing a more melodic line. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic foundation with sustained notes and moving lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'pp' (pianissimo). The overall texture is dense and expressive, reflecting the 'rubato' feel mentioned in the text.

Foto. 8: Tema e dytë

Në taktet 113-130 ndodhet grupi përfundimtar i ekspozicionit, me elemente nga shoqërimi i temës së dytë. Kjo pjesë luhet vetëm nga pianoja dhe është me dinamikë dekreshendo.

Pjesa zhvilluese fillon nga takti 131. Për t'i ikur ndarjes së motivit dhe mënyrave klasike të veprimit me motivin, zhvillimi motivik ndërtohet me kombinimin e figurave nga kalimi, me qëllim që të arrihet zhvillim më i kufizuar dhe më dinamik i materialit muzikor. Pjesa zhvilluese bazohet në modin, i cili shfaqet në temën e parë, por edhe në shkallët pentatonike dhe me tone të plota. Gjithashtu, edhe në këtë pjesë përdoret teknika e polimodalitetit.

Pjesa zhvilluese ka tre faza: pjesa hyrëse, pjesa qendrore (kulminative) dhe kadenca.

Në pjesën hyrëse, materiali muzikor ka karakter perkusiv dhe është i orkestruar si i tillë (piano, tambur militar dhe timpani), gjë që është në kontrast me temën e dytë (legato të harqet dhe kornot, të cilat luajnë melodi ostinato).



Foto. 9: Fillimi i pjesës zhvilluese

Taktet 167-210 e përfaqësojnë pjesën qendrore të pjesës zhvilluese, karakteristik për ndryshimin e modit në pentatonikë. Kjo pjesë fillon me instrumentet frymore të drunjtja, të cilëve u bashkohet edhe i gjithë orkestri, duke e arritur kulminacionin në taktin 210. Në këtë pjesë pianoja pushon, gjë që paraqet pregaditje të kadencës në të cilën tingulli i pianos tingëllon freskët dhe qartë.

Me kadencën solistike, e cila fillon nga takti 211-276, arrihet edhe kulminacioni kryesor i veprës. Kompozitori ka patur për qëllim të tregojë se edhe vetëm me piano mund të arrihet dramaticitet dhe tingull të fuqishëm, ndoshta edhe arritje të efektit edhe më të fuqishëm se sa me orkestër. Për shkak të poliritimisë shumë të shprehur, pianistit virtuoz, i cili ishte solist i premierës së veprës, i është dashur kohë më e gjatë për ta zotëruar planin muzikor të kadencës.

The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 213 to 248. The notation is presented in a single system with a grand staff, featuring both treble and bass clefs. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 141 in the top right corner.

Foto. 10: Fillimi i kadencës

Nga takti 276 fillon repriza pasqyrë, me paraqitje të temës së dytë (deri në taktin 332), për shkak të arritjes më të shprehur të kontrastit modal, ritmik dhe dinamik. Këtu ndryshohet edhe shoqërimi i pianos, i cili pasurohet nëpërmjet lojës së arpexhove. Në këtë pjesë tek orkestra dëgjohen harkorët, e më pas edhe instrumentet e tunxhit në përsëritjen e temës. Në taktet 332-246 mund të vërehet materiali nga hyrja e ekspozicionit, më pas kalimi, kurse në taktin 354 tek orkestra shfaqet tema e parë.

Në taktin 362 fillon koda, me material melo-ritmik nga kalimi dhe pjesa zhvilluese. Për arsye se *tutti orchestra* nuk kishte kulminacion gjatë tërë veprës, këtu, tek koda, orksetrës i jepet mundësi dhe hapësirë për ta arritur kulminacionin.

The image displays a page from a musical score, specifically page 143. The score is for a large orchestra and a choir. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoon, Contrabassoon, Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, Tuba, Timpani, Snare Drum, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in 2/4 time and includes parts for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is marked with 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte) dynamics. The page number 143 is visible in the top right corner.

Foto. 11: Mbarimi i kodës dhe veprës

Përfundim

Koncerti solistik paraqitet si një nga format më përfaqësuese të muzikës perëndimore, ku dialogu ndërmjet solistit dhe orkestrës ka shërbyer si bazë për zhvillimin e teknikave, stileve dhe koncepteve estetike përgjatë shekujve. Nga format koncertale barokiene, ku ritorneli e formuloi arkitekturën e parë koncertale, e deri te strukturimi klasik dhe më pas zgjerimet ekspresive të epokave moderne, koncerti mbetet një formë që sintetizon në mënyrë të jashtëzakonshme forcën e individit me veprimin kolektiv. Kjo traditë e hershme dhe e shumëllojshme ka krijuar një kornizë të përcaktuar qartë, brenda të cilës kompozitorët shqiptarë kanë gjetur hapësirë për të zhvilluar gjuhën e tyre krijuese. Duke u mbështetur në modelet europiane, por duke i shkrirë ato me modalitetet, ritmikën dhe intonacionet melodike të traditës shqiptare, ata kanë realizuar një repertor që, megjithëse i nisur vonë në raport me qendrat ndërkombëtare, dëshmon për një potencial të qëndrueshëm artistik dhe profesional.

Në këtë kontekst, krijimtaria shqiptare në Maqedoni paraqet një kapitull të veçantë. Pavarësisht numrit të kufizuar të kompozitorëve dhe mungesës së veprave të mirëfillta koncertore, zhvillimi i kësaj gjinie ka marrë një drejtim të ri përmes nismave individuale. Rasti i Fatos Lumanit, i cili me “Koncert-Rapsodinë” dhe sidomos me “Koncertin për Piano dhe Orkestër” shënon pikën e parë historike të kësaj forme në muzikën shqiptare profesionale të Maqedonisë dhe tregon se koncerti solistik mbetet ende një territor krijues me potencial të pashfrytëzuar plotësisht. Kjo dëshmon se tradita koncertale shqiptare jo vetëm që vazhdon të zgjerohet, por edhe të marrë forma të reja identitare në hapësira të ndryshme kulturore.

Koncerti për piano dhe orkestër i Fatos Lumanit sintetizon në mënyrë të fuqishme idetë krijuese të autorit, duke ndërthurur traditën formale me risitë individuale dhe duke krijuar një kontekst origjinal që pasqyron personalitetin e tij autorial. Lëvizja e mendimit muzikor në këtë vepër është organike dhe me mjaft plasticitet, me ndërthurje të

vazhdueshme të elementeve kontrastuese. Përveç ekuilibrit mes linjës solistike dhe orkestrale, vepra paraqet gjuhë harmonike inventive dhe strukturë metro-ritmike të zhvilluar, bazuar në “lojën” e ritmeve dhe thekseve metrike të ndryshme, çka i jep veprës karakter të fuqishëm koncertal.

Ky koncert përbën jo vetëm një arritje të rëndësishme në krijimtarinë e Fatos Lumanit, por edhe një kontribut të vlefshëm për literaturën koncertale pianistike shqiptare dhe maqedonase, duke e pozicionuar autorin si një nga zërat më original të muzikës serioze bashkëkohore në rajon.

Bibliografia

Arthur Hutchings, Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein, and Paul Griffiths: *Grove Music Online*; Oxford University Press; Oxford, 2001

Arnold Whittall: *The Concerto*; Cambridge University Press; London, 1993

Charles Rosen: *Sonata forms*; W.W. Norton & Company; New York, London, 1988

Ctirad Kohoutek: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*; Univerzitet Umetnosti u Beogradu; Beograd 1984

Charles Burney: *A general history of music, from the earliest ages to the present period*; G.T. Foulis; London, 1935

Димитрије Бужаровски: *Увод во анализата на музичкото дело*; ФМУ; Скопје, 1995

Димитрије Бужаровски: *Ораториумите Живееме – паметиме, Охрид и Радомировиот псалтир и кантатите Очи и Т’га за југ*; ФМУ; Скопје, 2021

Димитрије Бужаровски: *Девет концерти. Барокно Кончертино, Musurgia eclectica, Концерт за Гудачи, Харфа и Синтисајзер, Концерт за Пијано, Concerto Grosso, Нонет Концерт, Концерт за Труба и Гудачки Оркестар, Двоен Концерт за Виолина, Пијано и Симфониски Оркестар, Глич Рапсодија*. ФМУ; Скопје 2021

Diether de la Motte: *Harmonia*; Asmus; Tirane, 2000

Ebenezer Prout: *Musical Form*; Augener; London, 1895

Ed. Simon P. Keefe: *The Cambridge Companion to the Concerto*; City University London; Cambridge University Press; London, 2005

Fatmir Hysi: *10 Ligjërata mbi format e muzikës*; Shtëpia Botuese e Librit Universitar; Tiranë, 2006

Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*; Johann Friedrich Voß; Berlin, 1752

Марко Коловски, *47 Македонски Композитори*; СОКОМ; Скопје, 2013

Michael Talbot: *The Vivaldi Compendium*; Boydell Press, 2011

Vincent Persichetti: *Twentieth-Century Harmony*; W.W. Norton & Company; New York, London, 1961

William E. Caplin: *Analyzing Classical Form. An approach for the classroom*; Oxford University Press; Oxford, 2013



PROF. ASOC. DR. SAIMIR SHATKU

FAKULTETI I MUZIKËS,

UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

ASPEKTE MBI MBROJTJEN E KRIJIMTARISË MUZIKORE DHE TË DREJTAVE FQINJE SIPAS LIGJIT PËR TË DREJTËN E AUTORIT NË SHQIPËRI

Abstrakt

Mbrojtja e krijimtarisë muzikore dhe e të drejtave fqinje përbën një çështje juridike dhe kulturore me rëndësi të veçantë në epokën digjitale. Muzika, apo ius muzicalis, si një nga format më dinamike të shprehjes artistike, ka jo vetëm vlerë kulturore dhe shoqërore, por edhe dimension të rëndësishëm ekonomik. Në Shqipëri, zhvillimet e shpejta teknologjike dhe zgjerimi i platformave digjitale kanë shumëfishuar mënyrat e krijimit, shpërndarjes dhe konsumimit të veprave muzikore, duke sjellë sfida të reja për autorët dhe bartësit e të drejtave.

Ky punim analizon kuadrin ligjor të përcaktuar nga ligji shqiptar “Për të drejtën e autorit dhe të drejtat e lidhura me të”, si dhe pjesë nga konventat dhe marrëveshjet kuadër për këto të drejta, me fokus të veçantë tek mbrojtja e veprave muzikore, interpretuesve, prodhuesve të fonogrameve dhe organizatave të transmetimit. Vëmendje e veçantë i kushtohet rolit të organizatave të menaxhimit kolektiv, të cilat shërbejnë si urë mes krijuesve dhe përdoruesve, duke siguruar shpërblimin e drejtë dhe respektimin e të drejtave. Analiza trajton

gjithashtu vështirësitë praktike të zbatimit të këtyre dispozitave, veçanërisht në kontekstin e piraterisë digjitale dhe shpërndarjes së paautorizuar online.

Punimi argumenton se harmonizimi më i plotë me direktivat e BE-së dhe me konventat ndërkombëtare është thelbësor për forcimin e mbrojtjes së të drejtave në Shqipëri. Kjo qasje synon të ndërtojë një sistem të balancuar që mbron interesat e krijuesve, interpretuesve dhe prodhuesve, duke respektuar njëkohësisht nevojat e përdoruesve në mjedisin digjital.

Fjalë kyçe: *të drejtat e autorit, të drejtat fqinje, muzikë, Shqipëri, menaxhim kolektiv, pirateri digjitale.*

Summery

The protection of musical creativity and neighboring rights has become a crucial legal and cultural issue in the digital era. Music, *ius musicalis*, as one of the most dynamic forms of artistic expression, holds not only cultural and social significance but also an undeniable economic value. In Albania, rapid technological developments and the expansion of digital platforms have multiplied the ways musical works are created, distributed, and consumed, raising new challenges for both authors and rightsholders.

This paper explores the legal framework established by the Albanian Law “On Copyright and Related Rights,” focusing on the protection of musical works, performers, phonogram producers, and broadcasting organizations. Particular attention is given to the role of collective management organizations, which serve as a bridge between creators and users in ensuring fair remuneration and compliance with copyright regulations. The analysis also highlights the practical difficulties in enforcing these rights, especially in the context of widespread digital piracy and unauthorized online distribution.

The paper argues that greater harmonization with EU directives and international conventions is essential for improving the

effectiveness of copyright protection in Albania. In doing so, it emphasizes the importance of building a balanced system that safeguards the interests of creators, performers, and producers while also addressing the needs of users in the digital environment.

Keywords: *copyright, neighboring rights, music, Albania, collective management, digital piracy.*

Copyright protection in Western Balcan Region

The author of the work is the first owner of the personal non-property and property rights that are related to his work. If we analyze the law "On the Copyright", it is noted that the copyright over a work gives the right to its author or owner to determine the fate of said work, to transfer the right of ownership of the work to a person other, alienate it, sell it, import it, rent it out, etc. In this law, it is determined that the author is the holder of the copyright, it is determined that the author is the first owner of the work they created, because other owners may come after them, to whom the copyright over the work is transferred in legal forms.

Copyright is the exclusive right granted by its author for the copying or use of their creative work by third parties. It arises automatically at the moment of creation of the original or derivative work, and applies to all original literary, scientific and artistic works. Copyright and related rights are essential rights for human creativity, thereby providing incentives to creators in the form of recognition and fair economic rewards.

In short, we can say that copyright is the legal protection provided to the holder of the rights derived from an original work that they have created. In 2005 in our country, the law "On copyright and other rights related to it" was approved, which made a more complete regulation and protection for this institute of law.

Copyright legislation is part of a wider body of legislation, variously known as intellectual property, and which itself includes broad protection for any creation or invention of an individual, giving them ownership of the creation(s).

The principle of any type of property is that the owner can use it as they wish and that no one else is entitled to use it without their authorization. The rights of the copyright holder of a protected work, guaranteed in national laws, are normally exclusive rights, to authorize a third party to use the work, subject to the rights and legitimate interests of others.

The purpose of copyright-related rights is to protect the legal interests of certain persons and legitimate entities, which contribute to making available to the public, the works.

Legal protection of copyright

During the transition period in Albania, we can say that a number of copyrights, as well as the consequences of their infringement, have been sanctioned. This is best expressed in the Constitution of the Republic of Albania, which enshrines the freedom of creativity and guarantees its protection.

Important amendments have been made upon the entry into force of the Criminal Code and the Civil Code, which in their provisions have addressed this institute. The protection provided by the provisions of the Criminal Code ¹, specifically in articles 148 and 149, which relate the criminal offense of publishing another's work under one's own name and the unauthorized reproduction of another's work, clearly provide a protection for this institute of law.

Whereas, from the provisions of the Civil Code ², that are related to causing non-pecuniary damage to the name, personality and work of a person, or to fraudulent publications made by subjects exercising their activity in the field of publications, another relationship between copyright and civil legislation emerges.

So, as can be seen from these predictions, the moral and economic right of the author enjoys their legal protection, as a very

¹ Criminal Code of the Republic of Albania, 2017

² Civil Code of the Republic of Albania, articles 635 and 640. Civil Code 1929, Tirana 2010, Papirus publications, page 279.

important right for society as a whole and for the individual in particular.

In chapter IX of the law "On copyright", in article 50, it is determined that in case of violations of the rights defined in this law, the concerned can turn to the court, through a civil lawsuit or through a denunciation for criminal prosecution according to the provisions of the Criminal Code in the relevant bodies. The court examines the case based on the norms defined in this law and ultimately decides on both the moral and economic rights of the author.

Legislation and its provisions on intellectual property in Albania guarantee the provision of adequate and efficient protection of copyright enforcement at the same level of protection of intellectual property rights as those existing in the European Union, as well as the continuous guarantee of harmonization level of protection in accordance with all international obligations and agreements to which the Republic of Albania is a party.

To make this issue more concrete, let's concretely analyze some of the legal consequences that come from copyright infringement, specifically provided for in Law no. 9380 dated 28.04.2005 "On copyright and other related rights". While other provisions provide:

Article 31

"The author, whose works due to their nature can be reproduced without authorization under the terms of Article 72 through photocopying,authors have the right to reasonable remuneration, by a natural or legal person who provides photocopying services for a fee".

A reasonable remuneration referred to in this article will be the reward given by agreement, taking into account the possibility of damage caused to the author of the work, in cases where the work is reproduced without their authorization for private use or other personal uses, the application of protective technological measures, as well as other circumstances that may be considered fair in form and content for a reasonable remuneration.

Copyright Restrictions

When we refer to some copyright restrictions, we will consider the case when the work or its parts can be used by interested parties without obtaining the prior permission of the author. These limitation cases are taxing. In other cases, great care must be taken that the use of the work is fair. In some cases, the fair use is regulated by title by the author, in other cases it is considered fair and does not need a special authorization. The law provides for restrictions on the exercise of copyright and the use of the work without the author's permission provides that:

“It is permitted to use a work without the approval of the author and without any remuneration, provided that the right of the author or the copyright holder on the work is not violated when;

a) During the reproduction of separate writings or detached parts of the work in daily publications, periodicals or in radio and television broadcasts, the name of the author and the source are mentioned, or when it is expressly provided otherwise;

b) During the reproduction of speeches held in public gatherings, published in daily publications or in various periodicals or broadcast to the public on radio or television, the date and place of the speech are cited, together with the name of the author;

c) Full or partial reproduction in a judicial or administrative procedure, but always to the extent justified by the purpose for which it is used and mentioning the source of the work and its author;

d) Reproduction in whole or in part is for personal use, provided that it does not affect the commercial exploitation of the work;

e) Reproduction of the work fixed in a sound and/or image carrier or in a graphic carrier, whether by a natural person, for personal or family use, without performing any direct or indirect action for commercial purposes;

f) Photocopying of public library works is for personal use within the library or for its services.

But what does the term "personal use" mean? According to the author Semini, the term "personal use" according to the "Copyright"

law means a use of the work in the family, such as a reproduction of a painting, a carpet, etc., or their use in personal environments. The use for pedagogical, research and scientific purposes will also be introduced here.

Cases of copyright infringement

For copyright infringements, if an agreement is not reached between the parties, the interested parties can turn to the court to resolve the conflict in a civil trial.

In addition to the development of the civil process, within the framework of the protection of the copyright, due to the very importance it represents and the consequences resulting from its violation, the copyright is also protected through the development of the criminal process.

The Criminal Code, in its provisions, makes a detailed provision of violations of these rights, where it is specifically provided for:

Article 149 of the Criminal Code provides that: - *“Reproduction in whole or in part of a literary, musical, artistic, or scientific work belonging to another or their use without the consent of the author, when his personal and property rights are violated, is punishable by a fine or imprisonment up to 2 years”*³.

Whereas, Article 148 of the Criminal Code protects the moral right of the author to be recognized as the author of his work when it provides that: *“The publication or use in whole or in part under one’s own name of a literary, musical, artistic or scientific work belonging to another constitutes a criminal offense and is punishable by a fine or imprisonment of up to 2 years”*.

Referring to these provisions, we note that criminal and civil legislation provide protection and deal with the consequences of copyright infringement.

³ Criminal Code of the Republic of Albania, amended in 2017, Article 149.

Conclusions

From what we discussed above in this paper, we can say that the copyright legislation in our country deals with important aspects of its protection, also providing sanctions for anyone who violates them. This legislation has been drafted in accordance with the provisions of international legislation for this purpose, which must be acknowledged to have given a wide importance to this right. Under these conditions, Albania has ratified and incorporated a series of directives and conventions for the affirmation and further protection of this broad right, in order to protect anyone who is unfairly violated during the exercise of his copyright rights.

However, we can say that there is still a lot to be done and the legislation has room for further improvements, as well as for increasing the amount of punishment and sanctions, for anyone who violates these rights.

References

- Constitution of the Republic of Albania, 2017;
Civil Code of the Republic of Albania, 2017;
Criminal Code of the Republic of Albania, 2017;
The seed. M, "Copyright", Scanderbeg books, Tirana 2009;
Goat. E, "Intellectual Property, Copyright and Trademarks",
December 2003;
Zajm.I, "European Union Law - History of European integration,
institutions, common market".
F. Dega, "Intellectual Property" revised II edition, Tirana, 2008;
Semini M, "The law of obligations and contracts", Afërdita Publishing
House, 2009;
Berne Convention "For the Protection of Literary and Artistic Works"
(1971);
Universal Copyright Convention;
Law no. 9380 dated 28.04.2005 "On copyright and other related rights".

SEANCA II

EDUKIMI ARTISTIK
DHE
INTERPRETIMI MUZIKOR



PROF. ASOC. DR. HOLTA SINA
FAKULTETI I MUZIKËS,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

INTERPRETIMI I MUZIKËS BASHKËKOHORE

PAS VITEVE '90 NË SHQIPËRI¹

(ROLI I SHOQATAVE DHE FESTIVALEVE TË MUZIKËS
BASHKËKOHORE BRENDË BINOMIT KRIJIM-INTERPRETIM)

Abstrakt

Objekti i kësaj kumtese do të fokusohet në aspektin historik të fillesave, vazhdimësisë si dhe traditës që u krijua në këto 35 vjet, në lidhje me interpretimin e muzikës bashkëkohore në Shqipëri. Me rënien e sistemit komunist dhe ndryshimet socio-politike në Shqipëri në vitin 1990, ndryshime që u shoqëruan, që prej fillimeve, nga energjia krijuese në fushat e artit dhe kulturës, do të sillen në vëmendje iniciativat e para të lira që çuan në lindjen e shoqatave muzikore të krijimtarisë dhe interpretimit. Synohet që përmes metodologji së hulumtimit, të sillen të dhëna për lindjen dhe rolin e tyre, duke nisur në vitin 1992 me Shoqatën e Muzikës së Re Shqiptare (NAM), e cila organizoi festivalin *Ditët e Muzikës së Re Shqiptare*, mbajtur në muajin

¹ Për një trajtim më kompleks të tematikës së punimit, ai shoqërohet edhe me nëntitullin: “Roli i shoqatave dhe festivaleve të muzikës bashkëkohore brenda binomit krijim-intepretim”, pasi përmes shoqatave dhe festivaleve që lindën asokohe, do të formëzohej fillimisht muzika bashkëkohore, e cila do të interpretohej pikërisht në kuadër të këtyre organizmave që i dhanë jetë asaj.

maj të çdo viti, ndërsa më 1994, NAM themeloi Festivalin e Interpretimit të Muzikës Bashkëkohore “Nikolla Zoraqi”. Në muajin tetor po të këtij viti, Seksioni Shqiptar ISCM (i krijuar më 1991), nisi edicionet e Festivalit Ndërkombëtar *Vjeshta e Tiranës*, me pjesëmarrje të kompozitorëve dhe interpretuesve shqiptarë e të huaj. Po në vitin 1994, lindi edhe *Festivali i Romancës Vokale Shqiptare “Tonin Harapi”*, si veprimtari qendrore e shoqatës me të njëjtin emër - më jetëgjati, që më vonë u emërtua *Muzika Vokale Shqiptare e Dhomës*. Për një kohë relativisht të gjatë, këto tre veprimtari të përvitëshme, që u pasuan edhe nga të tjera, luajtën një rol parësor në zhvillimin e muzikës shqiptare të viteve 1990 e më tej. Si përfundim arrihet në konkluzionin se, mbi të gjitha, ato u bënë vatra të rëndësishme të përpunimit të gjuhës dhe koncepteve të reja kompozicionale, të përqendruara kryesisht në fushën e muzikës së dhomës, duke mbledhur rreth vetes forcat më të mira të krijimtarisë dhe interpretimit muzikor në Shqipëri, ku interpretimi i kësaj muzike bashkëkohore shqiptare e të huaj, ishte dhe vijon të jetë një shkollë më vete si në interpretimet solistike, të muzikës së dhomës, atyre për orkestër e deri në operën bashkëkohore, e cila në Shqipëri u ngjiti në skenë në vitin 2000 me operën “Oirat” të A. Peçit.

Fjalë kyçe: *Interpretim, krijimtari, shoqatë, festival, muzika e dhomës, romanca vokale, opera bashkëkohore.*

INTERPRETING CONTEMPORARY MUSIC AFTER THE '90S IN ALBANIA (THE ROLE OF CONTEMPORARY MUSIC FESTIVALS WITHIN THE CREATION-INTERPRETATION BINOMIAL)

Abstract

The focus of this paper will be on the historical aspect of the beginnings, continuity, as well as the tradition that has been established in the last 35 years regarding the interpretation of contemporary music in Albania. With the fall of the communist system and the socio-political changes in Albania in 1990, the first initiatives were taken which led to the establishment of associations for the creation and interpretation of music. Through the research

methodology, data will be provided on their establishment and role, starting in 1992 with the New Albanian Music Association (NAM), which organized the festival "Days of New Albanian Music," and in 1994 NAM founded the contemporary music interpretation festival "Nikolla Zoraqi." In October of that year, the Albanian Section of ISCM (established in 1991) began the editions of the international festival "Autumn in Tirana," with the participation of Albanian and foreign composers and performers. Also in 1994, the festival of Albanian vocal romance "Tonin Harapi" was born as the central activity of the society of the same name (the longest-serving one), which was later named "Albanian Vocal Music of the Room." All these became important centers for the development of language and new compositional concepts, mainly focused on chamber music, and gathered around them the best creative and musical interpretation forces in Albania. The interpretation of this Albanian and foreign contemporary music has been and continues to be a school in itself, ranging from solo interpretations, chamber music, orchestral performances, and even contemporary opera, which was staged in Albania in 2000 with the opera "Oirat" by A. Peçi.

Keywords: *interpretation, creation, association, festival, chamber music, vocal romance, contemporary opera.*

Prezantimi:

Në fundin e shekullit XX, me hapjen e kufijve socialë, politikë dhe kulturorë, jeta artistike shqiptare përjetoi një proces të thellë ndryshimi dhe rigjenerimi. Një frymë kërkimi dhe eksplorimi përfshiu krijuesit në të gjitha fushat e artit, të cilët nisën të rishikonin raportet me realitetin, traditën dhe prurjet bashkëkohore evropiane. Kjo periudhë përbën fillimin e një etape të re, karakterizuar nga hapja kulturore e vendit dhe nga shfaqja e nismave të para të pavarura në fushën e artit muzikor. Këto nisma u materializuan përmes krijimit të shoqatave të reja, të cilat reflektonin gjallërinë dhe orientimet e reja krijuese.

Procesi i hapjes demokratike dhe i riformësimit të jetës kulturore çoi, në vitet 1991–1992, në themelimin e dy shoqatave të para të muzikantëve: Shoqatës Mbarëshqiptare të Muzikës (e shndërruar më vonë në Seksionin Shqiptar të ISCM), nën drejtimin e Sokol Shupos, dhe Shoqatës së Muzikës së Re Shqiptare (NAM), të udhëhequr nga Aleksandër Peçi. Por, në rrethanat e tranzicionit politik dhe ekonomik, mungesa e burimeve shtetërore për mbështetjen e artit dhe kulturës, krijoi një boshllëk institucional. Në këtë situatë, shoqatat e muzikantëve u pozicionuan si aktorë kryesorë në sigurimin e vazhdimësisë së veprimtarive artistike kombëtare, duke marrë funksionin e një mekanizmi stabilizues të skenës kulturore. Por nga ana tjetër, siç pohon edhe kompozitori Sokol Shupo “‘shtetëzimi’ i tyre (këtyre ngjarjeve kulturore periodike) do të ishte i paarsyeshëm dhe jo praktik, pasi format e ndryshme të institucionalizimit të cilat, ndërkaq, përbëjnë përvoja shumë të suksesshme të jetës kulturore të vendeve të ndryshme të botës, nuk ka asnjë arsye të mos ndiqen edhe në Shqipëri”.²

Më 1992, shoqata e Muzikës së Re Shqiptare organizoi festivalin *Ditët e Muzikës së Re Shqiptare*, i mbajtur në muajin maj të çdo viti, ndërsa më 1994, NAM themeloi Festivalin e Interpretimit të Muzikës Bashkëkohore “Nikolla Zoraci”. Në muajin tetor po të këtij viti, Seksioni Shqiptar ISCM, nisi edicionet e Festivalit Ndërkombëtar *Vjeshta e Tiranës*, me pjesëmarrje të kompozitorëve dhe interpretues shqiptarë e të huaj. Po në vitin 1994, lindi edhe *Festivali i Romancës Vokale Shqiptare* “Tonin Harapi”, si veprimtari qendrore e shoqatës me të njëjtin emër, të drejtuar nga pedagogu i kompozicionit, Prof. Kozma Lara³. Tradita e këtij festivali mbeti e qëndrueshme ndër vite, nën emërtesën që njohu më vonë *Muzika Vokale Shqiptare e Dhomës*

² “Vjeshta e Tiranës ‘04”, (përmbledhje e 11 edicioneve), ISCM Albanian Section, nën patronazhimin e Z. Terry Davis (Sekretar i Përgjithshëm i Këshillit të Evropës, Tiranë 01-10. 11. 2004, f. 1.

³ Kompozitori Kozma Lara, botoi edhe një përmbledhje me 35 romanca vokale të kompozitorëve shqiptarë, kryesisht të traditës, por dhe të rinj, të titulluar “Romanca shqiptare”, Botimet “Toena”, Tiranë, 1999, (187 faqe).

(organizuar nga shoqata e kompozitorëve ACA, me Prof. Haig Zacharian, Prof. Endri Sina, Prof. Asoc. Dorian Çene)⁴. Për një kohë relativisht të gjatë, këto tre veprimtari të përvitëshme luajtën një rol parësor në zhvillimin e muzikës shqiptare të viteve 1990-2020. Mbi të gjitha, ato u bënë vatra të rëndësishme të përpunimit të gjuhës dhe koncepteve të reja kompozicionale, duke përqendruar rreth vetes forcat më të mira të krijimtarisë dhe interpretimit muzikor në Shqipëri, pjesa më e madhe e të cilëve pedagogë edhe studentë të talentuar të Fakultetit të Muzikës (FM)⁵.

Në këto veprimtari morën pjesë si kompozitorë të formuar me traditën e mëparshme, të cilët eksperimentuan me teknika dhe qasje të reja kompozicionale (Çesk Zadeja, Tish Daija, Shpëtim Kushta, Feim Ibrahim, Aleksandër Peçi, Haig Zacharian, Sokol Shupo, Gjon Simoni, Kujtim Laro, Thoma Gaqi), ashtu edhe një brez i ri krijuesish që e nisën veprimtarinë e tyre duke iu referuar stileve dhe modeleve të reja bashkëkohore si: Ermir Dergjini, Vaso Tole, Endri Sina, Fatos Qerimi, Arbana Fejzo, Ajet Çekiçi, Eriona Rushiti etj. Po kështu edhe instrumentistë e këngëtarë të ndryshëm si Rudina Ciko, Bujar Sykja, Besnik Doshllani, Igli Tuga, Fatos Qerimi, Arben Llozi, Fatos Jaho, Astrit Selita, Arian Paço, Gëzim Belegu, Ilir Gjoka, Pjetër Guralumi, Lorenc Radovani, Dritan Ganiu, Arben Basha, Rovenia Mitre (Kureta), Marjana Leka, Merita Rexha, Suela Piciri, Etleva Golemi, Vikena Kamenica, më tej: Elvis Rudi, Alma Strazimiri, Kristina Petrollari, Dorina Laro, Nina Muho, Erinda Agolli, Armando Likaj, Maria Prifti etj., i'u përshtatën kësaj muzike dhe dhanë një kontribut të ndjeshëm për prezantimin e saj në publik. Gjithashtu, krijimtari bashkëkohore, sollën në skenën shqiptare edhe kompozitorët nga Kosova e trojet

⁴ Këta kompozitorë, të Shoqatës së Kompozitorëve Shqiptarë (ACA), botuan (si vijueshmëri e botimit të realizuar nga K. Lara) një përmbledhje me romancat shqiptare të pas viteve 2000 (konkretisht të dekadës së dytë të shekullit të ri), të titulluar "Romanca Shqiptare – Muzika Vokale e Dhomës", Botimet Emar, Tiranë, 2017, (140 faqe dhe shoqëruar me CD).

⁵ Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *60 vite të Fakultetit të Muzikës në Universitetin e Arteve (1962-2022)*, Botime "Naimi", Tiranë, 2024, f. 102.

jashtë Shqipërisë, si Zeqirja Ballata, Esat Rizvanolli, Rafet Rudi, Bahri Mulliqi, Iir Bajri, Mendi Menxhiqi etj.

Të përqendruara kryesisht në fushën e muzikës së dhomës, festivalet e sipërpërmendura, krahas pasurimit të fondit të muzikës shqiptare të llojit dhe promovimit të interpretimit të muzikës bashkëkohore, nxitën në mënyrë të drejtpërdrejtë edhe krijimin e formacioneve të reja instrumentale, si Spectrum, ASMUS, Emerson e të tjerë që erdhën më pas, pothuajse të gjithë të ideuar dhe të përbërë nga pedagogë të FM⁶.

Në vitin 2013, skenës shqiptare do t'i shtohet një tjetër veprimtari muzikore, Festivali "Flauti Magjik", i cili lindi si një dëshirë artistike studentore brenda Universitetit të Arteve, për të shprehur alternativat e reja të artit bashkëkohor.

I drejtuar nga organizata jofitimprurëse A.C.S & *Music Improvization*, si dhe i mbështetur nga UART, Ministria e Kulturës, Bashkia e Tiranës dhe disa Ambasada të huaja në RSH, gjatë viteve 2013-2022, nën drejtimin e Prof. Fatos Qerimajt, "Flauti magjik" fitoi një popullaritet të ndjeshëm përmes promovimit, në mjediset e UART, të shumë muzikantëve të rinj, solistë apo pjesëtarë të formacioneve të tilla si *In-sequence Orchestra*, Ansambli "The Pointsman", kori i UART, orkestra Big-Band dhe Jazz Ansambel.

Salla e Madhe e Koncerteve të Universitetit të Arteve, në vitin 2013 u shëndrrua edhe në epiqendrën e Festivalit *Pianodrom*, të drejtuar nga Prof. Aleksandër Peçi. Në bashkëpunim me Universitetin e Arteve, kjo veprimtari ndërkombëtare, që prej kohës së themelimit e deri më sot, numëron me dhjetra koncerte recitale pianistike të repertorit bashkëkohor dhe tradicional, me pjesëmarrje të instrumentistëve shqiptarë e të huaj, një pjesë e mirë e të cilëve studentë dhe pedagogë të FM.

Dy veprimtari të tjera të fushës së interpretimit, - e para që gjithashtu daton në vitin 2013, dhe e dyta më 2016 - krejtësisht të reja për realitetin muzikor shqiptar, janë *Festivali Ndërkombëtar i Kitarës*, i

⁶ Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *op. cit.*, f. 104.

ideuar nga pedagogu Admir Doçi, dhe *Festivali Ndërkombëtar i Brass-it* me drejtor artistik pedagogun e kornos Andrea Canaj (i larguar nga jeta), sot nën drejtimin e pedagogut të ri Ilir Kodhima. Të dy festivalet, krahas pjesëmarrjes së instrumentistëve të huaj, kishin veçanërisht si prioritet brezin e ri të instrumentistëve. Së fundmi, në korrik të vitit 2022 është konceptuar, organizuar dhe drejtuar nga pedagogia e re e oboes në FM Xhovana Marku, Festivali Ndërkombëtar i Instrumenteve të Drunjta “Frymon”, i cili lindi si një ide nga mungesa e një festivali të tillë në Shqipëri dhe nevoja për të kthyer vëmendjen edhe drejt kësaj familjeje instrumentesh muzikore⁷.

Këto veprimtari i dhanë jetë nisjes dhe zhvillimit të një kapitulli të ri të historisë së muzikës shqiptare, si pjesë integrale e muzikës bashkëkohore ndërkombëtare. Me protagonistë kryesorë pedagogët kompozitorë të FM, ato përfaqësojnë praktikisht proceset e reja kompozicionale të pas viteve '90, që nga format e reja të eksperimentimit e deri te arritja e përvojave të konsoliduara. Opusi i veprave të krijuara në këto tre dekada, jo vetëm pasuroi në mënyrë të ndjeshme fondin e muzikës së re shqiptare pothuajse të të gjitha gjinive muzikore (që nga romanca vokale, muzika e dhomës, ajo orkestrale e deri tek opera), por synoi ndjeshëm vazhdimësinë e kësaj rruge ‘të lirë’ kompozicionale, duke afruar në këtë mënyrë edhe publikun drejt një estetike të re të shijes muzikore. Krahas përfaqësimit në veprimtaritë e shoqatave muzikore dhe vlerësimeve disa herë me çmime nga institucionet kombëtare të veprave të kompozitorëve A. Peçi, Sh. Kushta, V. S. Tole, E. Sina, F. Qerimaj, një pjesë e mirë e krijimtarisë së tyre muzikore ka njohur përfaqësime të suksesshme si brenda, ashtu edhe jashtë vendit.

Ndër veprimtaritë më të rëndësishme muzikore të viteve 2000, gjithashtu me epiqendër UART, ishin Stina Konkertore “Allegretto Albania”, më pas “Klasik”, të realizuara mbi bazën e bashkëpunimit të institucioneve më të larta shtetërore të Italisë dhe Shqipërisë, me iniciativën dhe kontributin e rëndësishëm të Institutit Italian të

⁷ Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *ibid.*, f. 105, 106, 108.

Kulturës në Tiranë. Po ashtu, në këtë peisazh përfshihen edhe nismat e pavarura të muzikantëve profesionistë në organizimin e festivaleve dhe veprimtarive artistike, të cilat kanë luajtur një rol të rëndësishëm në vijimësinë e skenës muzikore deri sot⁸.

E gjithë kjo veprimtari, krahas gjallërimit të jetës artistike publike, luajti një rol shumë të rëndësishëm për integrimin dhe përthithjen gjithnjë e më shumë të muzikës bashkëkohore në skenën muzikore shqiptare. Një rol të rëndësishëm në interpretimin e muzikës bashkëkohore pas viteve '90, kanë dhënë edhe shumë personalitete të njohura të botës muzikore, të cilët u bënë edhe protagonistët kryesorë të skenës muzikore në Shqipëri përmes interpretimeve edhe të veprave bashkëkohore si dhe konferencave e work-shope-ve të mbajtura në fushën e kompozimit dhe të mendimit teorik muzikor, ku mund të veçohen kompozitorët Wolfgang Hufchmidt, David Brown, Anatol Vieru, Pascal Dusapin, Tom De Leuw, George Beuf, Gerhard Winkler, Iannis Xenakis (referues për librin e tij "Shkrime"), Dr. Christian Meyer etj., etj.⁹

Formacione të muzikës bashkëkohore të dhomës

Në secilin prej festivaleve të përmendura më sipër, u krijuan formacione të ndryshme të muzikës bashkëkohore, të cilat fillimisht sfiduan vetveten me repertorin e ri, duke ndërtuar vit pas viti ecurinë në interpretimin e veprave bashkëkohore të kompozitorëve shqiptarë dhe të huaj. Instrumentistët shqiptarë, duke u përballur me këto sfida të repertorit bashkëkohor, demonstuan fleksibilitet teknik, ndjeshmëri stilistike dhe kapacitet për të përshtatur qasjet performative tradicionale me kërkesat e muzikës bashkëkohore. Përmes pjesëmarrjes aktive në këto festivale, ansamblet e dhomës jo vetëm që ruajtën vazhdimësinë e skenës muzikore kombëtare, por edhe e pasuruan atë me standarde të reja interpretative, duke hapur rrugën për një dialog të gjallë midis krijuesve vendas dhe atyre

⁸ Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *ibid.*, f. 106.

⁹ "Vjeshta e Tiranës '04", (përmbledhje e 11 edicioneve), *ibid.*, dhe Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *ibid.*, f. 108.

ndërkombëtarë. Kështu, roli i tyre u bë kyç në afirmimin e repertorit bashkëkohor dhe në konsolidimin e një identiteti të muzikës shqiptare në një kontekst më të gjerë.

Në fillim të viteve '90, procesi i çlirimit prej tradicionalizmit dhe skematizmit u shoqërua nga një tërësi kërkimesh kompozicionale, si në drejtim të shkrimit muzikor, ashtu edhe atij instrumental. Një numër veprash të reja, të konceptuara përtej formacioneve standarde, i hapën rrugë krijimit të ansambleve me përbërje nga më të ndryshmet, përfshirë edhe ato frymore. Këtyre u parapriu Kuarteti i Fagotëve "Emerson – Tirana", i cili u përfshi menjëherë në jetën artistike të vendit.

Këto formacione apo ansamble të muzikës së dhomës, kishin në përbërje të tyre kryesisht pedagogë të FM të Universitetit të Arteve. Kështu, me aktivitet të ngjeshur koncertor, në interpretimin e muzikës bashkëkohore shqiptare e të huaj, ishte edhe *Trio akademike*, me veprimtari artistike në periudhën 2002-2016, e përbërë nga pedagogët: Prof. F. Qerimaj (klarinetë), Prof. A. Llozi (violë) dhe Prof. Asoc. M. Rexha Tërshana (piano).

Gjithashtu, muzika *jazz* shërbeu si një impuls krijues, duke sjellë lindjen e Big Band-it në vitin 2008, një formacion orkestror, i cili synonte njohjen dhe zhvillimin e teknikave dhe fuzioneve të reja tingullore. Nën drejtimin e klarinetistit Fatos Qerimaj – një muzikant me vizion krijues dhe interpretues bashkëkohor – Big Band-i realizoi një seri koncertesh jo vetëm në UART, por edhe në veprimtari të nivelit kombëtar, duke përfshirë qytete si Shkodër, Fier dhe Durrës¹⁰.

Formacione të tjera të muzikës së dhomës, janë krijuar edhe për aktivitete/koncerte të ndryshme të skenës muzikore shqiptare, ku muzika bashkëkohore ka qënë pjesë integrale e programeve të tyre. Kështu p.sh. një duo e suksesshme në intepretimin e krijimtarisë bashkëkohore në këto aktivitete është edhe *duo* e fizarmonikave të pedagogëve të FM, Elton Balla dhe Erand Kurani, për të cilët ka krijuar një opus të konsiderueshëm veprash të kësaj fryme, kompozitorja dhe

¹⁰ Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *ibid.*, f. 92.

pedagogia Arbana Fejzo.

Opera bashkëkohore shqiptare: një qasje e re krijuese dhe interpretative në muzikën shqiptare

Transformimet që tashmë kishin ndodhur dhe ishin aprovuar në muzikën serioze me hapjen e kufijve kulturorë e artistikë krijuan, në këtë mënyrë, terrenin për prurje të reja konceptuale brenda 'skemës së vjetër' europiane të parashkruar për operën. Këto ndryshime u mundësuan së pari, prej kontakteve dhe marrëdhënieve të hapura me kulturën dhe literaturën muzikore perëndimore të munguar.

Por, përpara se të mbërrinin tek ky riformatim dhe prurjet e reja në skemën e operës, shumë nga krijuesit shqiptarë eksperimentuan dhe krijuan vepra të ndryshme të mbështetura në metodat dhe teknikat muzikore bashkëkohore si në muzikën atonale, seriale, elektro-akustike, minimaliste etj., përgjithësisht të aplikuara këto në muzikën e dhomës, e cila zuri hapësirën më të madhe krijuese të këtyre viteve.

Aplikimi i këtyre metodave dhe teknikave të reja gjatë kësaj periudhe, solli gradualisht konsolidimin e tyre në krijimtarinë muzikore shqiptare.

Kështu, edhe për operën shqiptare nisi një fazë e re, ku shfaqen qartë konceptet apo qasjet krijuese dhe ato estetiko-filozofike, të cilat u ndërlidhen me zhvillimet e përgjithëshme socio-artistike, por edhe me risitë teknologjike të kohës.

Ishte pikërisht fillimshkakulli i ri - shek. XXI, ai që do të sillte një opera *ndryshe*, operën bashkëkohore shqiptare. Në këtë rinisje, ajo e pozicionoi veten me vështirësi, megjithatë, arriti të ngrejë siparin dhe të ngjitet në skenë me një vizion e tingëllim të ri.

Opera bashkëkohore shqiptare vendoset përgjithësisht në sfondin e afërt historik të realitetit social, politik shqiptar si dhe në atë psikologjik, filozofik e deri në absurd (ndihmuar këto të fundit edhe nga letërsia dhe teatri i huaj bashkëkohor)¹¹, duke u përqëndruar më

¹¹ Nëse para viteve '90 të shek. XX, opera shqiptare ngrihej vetëm mbi subjekte (librete) që ngjarjet i zhvillonin në kontekstin shqiptar (ose në përballje me

tepër te mesazhi që kërkon të përcjellë, te narrativa fragmentare, se sa te rrëfimi hap pas hap i subjektit (libretit). Ndërsa në aspektin strukturor, opera bashkëkohore kërkon gjithnjë e më tepër shkëputje nga modelet tradicionale të operës klasiko-romantike, duke shkruar kufijtë midis operës, oratorios, teatrit në vetvete dhe artit konceptual, ku formati skenik mund të jetë më i lirë ose i trajtuar 'ndryshe' (p.sh. opera koncertale, pa veprim skenik), pasi bashkëpunimet ndërdisiplinore përfshijnë shepsh regjisorë teatri, multimedia (artistë vizualë), montazhe, projeksione, instalacione skenike etj. Gjithashtu edhe mungesa e ndarjes në akte apo tablo, largimi nga nënrenditja e formave të rrepta vokale brenda operës si arie, duete, ansamble e, sidomos atyre korale, është i dukshëm në operën moderne, e cila përgjithësisht 'lëviz' me pak personazhe dhe shpesh formatohet brenda një akti të vetëm (ku dhe koha në dispozicion të shfaqjes së saj është më e shkurtër). Shpesh konceptimi dhe formatimi i operave bashkëkohore në këtë mënyrë, ka përcaktuar edhe tipologjinë e tyre që afrohet më tepër me tipin e *opera da camera*. Përsa i takon gjuhës muzikore ajo është e lirë në përzgjedhje: që nga eksperimentimi me tonalitetin, atonalitetin, serializmin, modalitetin, politonalitetin, minimalizmin, poliritmikën etj., duke u përzier edhe me elemente nga rryma/stile të muzikës pop, folklorike, elektronike, improvizative, e deri tek efektet e përfutuara nga teknologjia (zhurma, tinguj të ndryshëm elektronikë të integruar etj.). Në këtë kontekst, përveç orkestrës, teatri operistik mund të shoqërohet edhe me ansamble të vogla dhome ose të ndihmohet nga mjete teknologjike (apo në bashkëpunim mes tyre), duke arritur deri në një nivel ekperimental të tingullit/jve. Të gjitha këto sa më sipër, janë të projektuara në një mënyrë apo në një tjetër në operat e bashkëkrijuesve shqiptarë në shek. XXI.

pushtuesin e huaj), në vitet 2000, opera moderne shqiptare, përveç tyre, u mbështet edhe në dramturgjinë apo filozofinë e autorëve të huaj.

Kështu, opera *Oirat* e Aleksandër Peçit (1951-)¹², me libret të Vincenzo Ferrari-t (e konceptuar në pesë skena¹³, në gjuhën italiane), ishte opera e parë që u ngjit në skenë, e cila hapi këtë ‘epokë’ të re të konceptit bashkëkohor në teatrin muzikor shqiptar, në vitin 2000¹⁴. E konfiguruar që në titull me një kuptim simbolik të ‘vajit’ shqiptar¹⁵, me subjekt rreth ngjarjeve tragjike të vitit ‘të mbrapshtë’ ‘97, kjo opera lirike bashkëkohore “na është përqasur si një strukturë dhe në të, ashtu si titulli është i përqendruar, ashtu janë të përqendruara edhe personazhet, episodet dhe e gjithë rekuizita e lëvizjes dramaturgjike të operës”¹⁶. Konkretisht, termi *oirat* është e krijuar si shumësi i pasthirmës vajtuese *oi.... oi*, një element motivik i ‘tingullit’ të rrokëzuar, me rrënjë në traditën folklorike shqiptare të jugut. Ngjarjet zhvillohen mbi një gomone që niset drejt brigjeve pulieze me ëndrrat dhe shpresat për një jetë më të mirë, ëndrra të cilat shuhen së bashku me stuhinë vdekjeprurëse. Secili prej shtatë personazheve të gomones është një karakter më vete, që shprehet muzikalisht në mënyrë individuale, duke i ruajtur këto karakteristika edhe gjatë këndimit në ansambël. Tensioni vokal mes tyre, zhvillohet mbi sfondin muzikor të një formacioni të vogël orkestral (18 instrumentistë), që ndonëse i tillë, arrin të krijojë shtratin e duhur emocional mbi të cilin ndërtohet drama, duke lidhur në mënyrë organike veprimin me gjendjen shpirtërore të personazheve.

¹² A. Peçi është një ndër kompozitorët shqiptarë më avangurdë të pas viteve ‘90. Në vitin 2006, ai ka kompozuar oratorion *Etera tondo*, mbështetur në pjesën e tretë të trilogjisë *Parajsa* të “Komedisë Hyjnore” të Dante Alighieri-t. Kjo oratorio u realizua si një instalacion-videoprojektion për dy soprano, harpë, cello dhe shirit elektroakustik. *Etera tondo* mbështetet në raportet numerike të rregullit matematikor *Cartesian*.

¹³ Strukturë e lirë dramatike, duke ‘thyer’ formën klasike në akte.

¹⁴ Sina-Kilica, H. *Opera, Koncept dhe Strukturë*, ExpressPrint, Tiranë, 2016, f. 132.

¹⁵ Pasthirmma vajtuese *oi.... oi*, është përdorur nga kompozitori *së pari* në kolonën zanore të filmit “Tokë e përgjakur” (1976).

¹⁶ Hysi, F. *Estetika ne tri pamje - Fjalëkuptim, art dhe muzikë*, Shtëpia botuese UEGEN, Tiranë, 2005, f. 202.

Në këtë rrugënisje të tjetërsuar konceptualisht, ishte formësuar dhe opera *The room* (Dhoma), (me dy akte) e kompozitorit Ermir Dergjini (1954-2008), me libret të Mirela Mitës, mbështetur në dramën ekzistencialiste të filozofit dhe shkrimtarit francez Jean Pol Sartre *Me dyer të mbyllura*. Opera hapet me uverturën, mbi të cilën është konceptuar interpretimi i baletit bashkëkohor, nga ku do vijojnë të 'lëvizin' më tej, në aktin e parë dhe të dytë "[...] katër personazhet që torturojnë njëri-tjetrin pas vdekjes, në një nga të ashtuquajturat dhoma të ferrit, duke nënvizuar idenë se njeriu mbetet ai që është edhe pas vdekjes"¹⁷. Nisur nga kjo logjikë filozofike e libretit, opera në fjalë e 'parathotë' gjuhën kompozicionale, të ardhur 'ndryshe' e të ravijëzuar në teknikën serialiste shënbergiane¹⁸, të interpretuar nën këtë frymë nga personazhet.

Mbi një rikthim në mitologjinë e artit të lashtë grek, u konceptua opera *Eumenides* (*Opera e Tokës*)¹⁹, me muzikë dhe libret të kompozitorit Vasil S. Tole (1963-), mbështetur në veprën e Eskilit me të njëjtin titull, me përkthim në shqip nga shkrimtari Ismail Kadare²⁰. Me tendencë për ta parë tragjedinë përmes 'syrit' të muzikës bashkëkohore, e performuar në atdheun e saj helen, si dhe me të veçantën *si vlerë* në interpretimin e saj *shqip* (përmes interpretuesve të huaj nga vende të ndryshme të botës, të cilët kënduan në gjuhën shqipe), kjo opera dëshmon një ndërlidhje sa të lashtë, aq edhe të vonë të kulturave të popujve të ndryshëm. Mbi të gjitha, ajo pasqyron një rikthim vlerash në universin e tragjedisë së lashtë greke, të 'lexueshme' në çdo gjuhë të botës humane²¹, duke krijuar në të njëjtën

¹⁷ Këlliçi, Z. *Operistika*, Globus R, 2008, f. 136.

¹⁸ Sina-Kilica, H. *op.cit.*, f. 133.

¹⁹ Realizuar si premierë në formë koncertale, me rastin e hapjes së *Olimpiadës* në vitin 2004, Athinë - Greqi.

²⁰ *Eumenidët*, konsiderohet vepra e parë e të drejtave të njeriut, sepse aty krijohet gjykata e parë në botë për të dënuar krimet brenda familjes dhe vendosjen e drejtësisë hyjnore: mbi babain që vrau vajzën, gruan që vrau burrin, djalë që vrau nënën, motrën që vrau vëllain dhe anasjelltas. Këlliçi, Z. *Operistika*, Globus R, 2008, f. 148.

²¹ Sina-Kilica, H. *ibid.* f. 133-134.

kohë një ndërveprim të veçantë mes mitologjisë si koncept dhe estetikës bashkëkohore, e artikuluar kjo përmes gjuhës muzikore.

Ndërsa, dekada e dytë e shek. XXI nis në mesin e saj (viti 2015) me *opera da camera - Il Naufragio* (Kater i Radës)²² me libret të Alessandro Leogrande (mbështetur në romanin reportazh *Anija e mbytur*, Feltrinelli, 2011) dhe e kompozuar nga kompozitori shqiptar me aktivitet në Itali, Admir Shkurtaç (1969-).

Kjo opera, ashtu si edhe *Oirat* e A. Peçit, ka në qendër ngjarjen tragjike të vitit 1997 në kanalin e Otrantos, ku një anije me rreth 120 refugjatë shqiptarë, u godit nga *Sibilla* italiane dhe si rrjedhojë, humbën jetën rreth 80 shqiptarë të pashpresë (mes tyre të rinj e fëmijë), të cilët kishin marrë rrugën e mërgimit për një jetë më të mirë në vendin fqinj, Itali. Kështu, historia e subjektit ngrihet mbi simbolikën tragjike të *boat people*, duke u përpjekur që përmes muzikës të pasqyrojë emocionalisht një nga shumë tragjeditë e ngjashme në Mesdhe. Dashuria për muzikën e vendit të tij dhe referenca ndaj Bartók-ut²³, rivitalizoi tek ky kompozitor pasionin për muzikën tradicionale dhe improvizimin mbi të në një mënyrë origjinale aq sa burimore, por edhe të pasur kompozicionale, duke kombinuar fjalorin muzikor bashkëkohor e zgjidhjet e reja timbrike me bukurinë arkaike të korit polifonik *Violinat e Lapardhasë*²⁴.

Në këtë mënyrë, brezi i ri kompozitorëve të viteve të fundit (nga Shqipëria dhe trevat shqipfolëse, Kosovë e Maqedonia e Veriut) drejtoi vëmendjen ndaj teatrit operistik, më tepër si qasje alternative e tij. Kështu, Olsa Toqi, Trimor Dhomi²⁵, Fatos Lumani, Liburn Jupolli

²² Realizuar si premierë në maj të vitit 2015 (në UA), Tiranë.

²³ Siç dihet nga historia e muzikës botërore që Bartók-u përveçse kompozitor, ishte dhe një njohës shumë i mirë dhe mbledhës i folklorit.

²⁴ Sina-Kilica, H. *ibid.* f. 136.

²⁵ Olsa Toqi dhe Trimor Dhomi janë dhe fitues me këto vepra (opera) në konkurset respektivisht O. Toqi në Itali, e zgjedhur ndër 10 kompozitorët më të mirë të Konkursit Ndërkombëtar të Operës “G. Puccini” (2018) dhe T. Dhomi në Austri, fitues i Konkursit Ndërkombëtar “Vienna Summer Music Festival – Opera Creation” (2019).

janë disa prej emrave²⁶ që krijuan veprat e tyre bashkëkohore apo dhe të mbështetura në traditë, të cilat u interpretuan si brenda, ashtu edhe jashtë vendit.

Kështu, Olsa Toqi (1987-) si autore e libretit dhe kompozitore, shfaq në Itali në vitin 2018 një opera bashkëkohore të titulluar “MelaDramma” (Drama e mëktit)²⁷. Me iluminimin si koncept dhe aktin invers të kafshimit të mollës nga Eva dhe Adami (ku personazhi kryesor merr koshiençë dhe iluminohet), kjo *opera da camera* ose *popOpera* (me gjashtë skena), me pak personazhe (katër soprano dhe piano)²⁸ dhe e shoqëruar me balet, e cila ka si simbolikë mollën (e përfshirë që në titull), flet me një gjuhë kompozicionale tonale e melodioze, e cila miksohet edhe me atë elektronike, nën një imazh skenografik trasgresiv.

Pas shumë vitesh mungese në krijimtarinë operistike në Kosovë, Trimor Dhomi (1976-) është kompozitori që i’u rikthye gjinisë së operës, duke vijuar rrugën e të atit (Rauf Dhomit) dhe, ku në vitin 2019, ngjiti në skenën e Vjenës²⁹ operën *The Last Breath* (“Frymëmarrja e fundit”), një opera bashkëkohore në tingëllim, me libret e kompozim të tij. Vepra përçon tri histori tronditëse nëpërmjet tri personazheve, nga të cilët dy janë kosovare (Dita – alto dhe Drenusha - soprano) dhe një sirian (Abu – bariton). “Opera përhap porosinë (fjalën) për një ndër ndjenjat me të ulëta të përvojës së ‘mospranimit’ të një populli, i cili me dhunë dëbohet nga vendi e shtëpitë e tyre”³⁰.

²⁶ Kompozitorët e rinj Enzo Di Stefano (Itali), Frederica Lo Pinto (Slloveni) dhe Erli Lila (Shqipëri, student i kompozicionit në Universitetin e Arteve, Tiranë), kanë kompozuar së bashku një opera me një akt të titulluar “Viti i Aurorës 1991”, vepër e cila u shfaq në Sallën e Katedrales Ortodokse në Tiranë, në vitin 2023.

²⁷ E krijuar fillimisht për vokal (soprano) e piano.

²⁸ Kjo vepër u shfaq edhe në skenën shqiptare, në nëntor të vitit 2022, ku pikërisht, shtatë ariet u kënduan nga katër soprano.

²⁹ Skena kosovare e refuzoi këtë opera. Lexo për më tepër: <https://kallxo.com/shkurt/se-deshen-ne-kosove-opera-e-dhomit-interpretohet-ne-viene/>

³⁰ Opera është krijuar në nder të 20-vjetorit të përfundimit të luftës në Kosovë dhe periudhës së dëbimit masiv dhe të dhunshëm të kosovarëve nga shtëpitë e tyre.

Në vitin 2019, kompozitori Fatos Lumani (1983-) ngjiti në skenë operën e parë shqiptare në Maqedoninë e Veriut. Ai së bashku me libretistin Arian Krasniqi, risollën para publikut temën historike arbërore për heroin tonë kombëtar Skënderbeun. Struktura dramaturgjike e operës *Skënderbeu* vjen e plotë në skemën operistike; është konceptuar me dy akte dhe me një finale dramatike. Gjuha kompozicionale është tonalo-modale, me përdorim të modeve diatonike e kromatike dhe atyre me tone të plota e pentatonike, por edhe orientale e në ndonjë rast aleatorike e atonale, ku haset edhe poliritmia e 'modulacioni' metrik. Shfaqet qartë mbështetja në traditën e këngëve folklorike (si p.sh. te këngët dibrane "Ç'po i bjen era o retë e zeza" dhe "Pjergullo" etj.), gjithashtu edhe referenca ndaj krijimtarisë së kompozitorëve shqiptarë e të huaj.

Liburn Jupolli (1989-) është një tjetër kompozitor i ri postmodernist nga Kosova që ka shfaqur për herë të parë në skenën kosovare në vitin 2019, një opera bashkëkohore në koncept e strukturë të titulluar *GOF*, me libret të vetë kompozitorit, mbështetur në dramën e shkrimtarit modern Anton Pashku. Opera *GOF* është një rrugëtim fizik dhe virtual i tri personazheve që paraqet gjendjen e vetëdijes njerëzore në rrethana të izolimit, ku shpërfaqen tre forma te konceptimit të lirisë në shoqërinë bashkëkohore në Kosovë. Njëri e gjen lirinë në "sëmundje", i dyti duke i dalë në ndihmë vendit duke qëndruar brenda, kurse i treti e kërkon atë përmes ikjes nga vendi³¹. Kështu personazhet realë janë dy: Lulani (tenor) dhe Lulua (bariton), ndërsa Lulashi është një këngëtar virtual në botën e filmit - të tre këta të "miksuar" me ansamblin e kësaj opere moderne të përbërë nga flauti, okarina, shoqëruar me shumë efekte elektronike dhe mjetet teknologjike si *synthesizer* (sintetizator), okto³².

<https://indeksonline.net/vepra-e-kompozitorit-kosovar-trimor-dhomi-premiere-ne-vjene/>

³¹<https://www.kultplus.com/muzika/krijohet-opera-e-pare-bashkekohore-kosovare-bazohet-ne-dramen-gof-te-anton-pashkut/>

³² Set krijimi artistik DIY Okto që shërben për të eksploruar artin me qasje ndijore dhe për të krijuar një pikturë tredimensionale shumëngjyreshe.

Me rikthim në krijimtarinë për teatrin operistik shqiptar (në fillim të dekadës së tretë të këtij shekulli) dhe, gjithashtu, me synim rikthimin në historinë dhe traditën e operës shqiptare, kompozitori Vasil S. Tole, solli për publikun në vitin 2023, operën solemne me dy akte “Gj. K. Skënderbeu - Kryezot i Arbërit”, me rastin e 550-vjetorit të vdekjes së heroit tonë kombëtar, mbështetur në disa motive të veprës së njohur të Theofan S. Nolit “Skënderbeu – Kryezot i Shqipërisë”³³. Duke patur si subjekt jetën e mbushur me beteja dhe fitore, ashtu edhe përjetësinë e fituar në shekuj të heroit tonë legjendar, kjo vepër vokalo-skenike është strukturuar së pari rreth formatit të përzier, mes oratorios dhe meshës solemne (katër solistët: soprano, mexosoprano, tenor, bariton dhe kori i madh statistik)³⁴. Dy aktet e kësaj opere, në aspektin e gjuhës kompozicionale, krijojnë polaritetin mes traditës muzikore mbi motivet folklorike shqiptare (katër ariet e Skënderbeut në shqip) dhe atyre të mbështetura në modellet liturgjike të Bach-ut, ndërtuar sipas pesë numrave vokale të meshës solemne apo requiem-it, në koralet glorifikuese për heroin (në latinisht). Ndërsa si alternativë të konceptit skenografik, janë përdorur imazhe të projektuara me teknologjinë e kohës që plotësojnë, në një farë mënyre, veprimin skenik të munguar.

Duke marrë në konsideratë të gjitha sa u thanë më sipër, mund të konkludohet se opera në Shqipëri, në këtë çerek shekulli jete (2000 - 2025) ka treguar tre rrugë (mënyra) se si ajo ka operuar në lidhje me diversifikimin e gjuhës muzikore: *së pari* strukturimi dhe trajtimi kompozicional mbi bazat klasiko-romantike mbeti sërish në fokus të krijuesve të veçantë, *së dyti* vizioni mbi lirinë konceptuale të përdorimit të elementëve muzikorë bashkëkohorë në operën moderne u përqafua më së shumti nga krijuesit e rinj dhe *së treti* ‘miksimit’ mes klasikes dhe modernes apo një prerje mes traditës e rrisë që u shfaq si një ‘strategji’

<https://www.foleja.com/ACN-300162369/Set-krijimi-artistik-DIY-Okto-30x40cm-shumengjyresh>

³³ Nga Shqiptarja.com, Vasil Tole rikthen traditën e operës shqiptare, ngjit në TKOB ‘Skënderbeu KRYEZOT I ARBËRIT’, në Tirana Diplomat, 06.05.2023.

³⁴ U shfaq në formë koncertale, pa veprim skenik.

krijuese e ndërgjegjshme e kompozitorëve shqiptarë në këto vite. Kjo bëri që ata të fitonin një autonomi krijuese gjithnjë e më të individualizuar në këtë gjini kaq komplekse, gjë që pasqyrohet edhe në interpretimet po aq bashkëkohore, herë-herë ‘të përziera’ edhe me elemente të stilit klasik nga këngëtarët.

Si përmbyllje, në fund të këtij punimi, do të konkludonim se në 35 vitet e fundit (1990–2025), binomi krijim–interpretim, ka formësuar peisazhin e muzikës bashkëkohore shqiptare; kompozitorët kanë hapur horizonte të reja muzikore, ndërsa interpretuesit u kanë dhënë frymëmarrje dhe emocion, duke kthyer secilën vepër në një përvojë të gjallë artistike dhe duke konsoliduar kështu një traditë po aq të gjallë inovacioni dhe kreativiteti në skenën muzikore shqiptare.

Bibliografia

- ACA, *Romanca Shqiptare – Muzika Vokale e Dhomës*, Botimet Emar, Tiranë, 2017.
- Hysi, F. *Estetika në tri pamje - Fjalëkuptim, art dhe muzikë*, Shtëpia botuese UEGEN, Tiranë, 2005.
- Këlliçi, Z. *Operistika*, Globus R, 2008.
- Lara, K. *Romanca shqiptare*, Botimet “Toena”, Tiranë, 1999.
- Sina-Kilica, H. *Opera, Koncept dhe Strukturë*, ExpressPrint, Tiranë, 2016.
- Shqiptarja.com, *Vasil Tole rikthen traditën e operës shqiptare, ngjit në TKOB ‘Skënderbeu KRYEZOT I ARBËRIT’*, në Tirana Diplomat, 06.05.2023.
- Shuteriqi-Prela & Sina-Kilica, H, *60 vite të Fakultetit të Muzikës në Universitetin e Arteve (1962-2022)*, Botime “Naimi”, Tiranë, 2024.
- Vjeshta e Tiranës '04, (përmbledhje e 11 edicioneve), ISCM Albanian Section, nën patronazhimin e Z. Terry Davis (Sekretar i Përgjithshëm i Këshillit të Europës), Tiranë 01-10. 11. 2004.

Burimet online:

- Skena kosovare e refuzoi këtë opera. <https://kallxo.com/shkurt/se-deshen-ne-kosove-opera-e-dhomit-interpretohet-ne-viene/>
- <https://indeksonline.net/vepra-e-kompozitorit-kosovar-trimor-dhomi-premiere-ne-vjene/tps://www.kultplus.com/muzika/krijohet-opera-e-pare-bashkekohore-kosovare-bazohet-ne-dramen-gof-te-anton-pashkut/>
- <https://www.foleja.com/ACN-300162369/Set-krijimi-artistik-DIY-Okto-30x40cm-shumengjyresh>



PROF. BLERIM GRUBI
FAKULTETI I MUZIKËS,
UNIVERSITETI I PRISHTINËS, KOSOVË

RËNDËSIA E PËRFSHIRJES SË VEPRAVE TË AUTORËVE SHQIPTARË NË PLANPROGRAMET E DEGËS SË INTERPRETIMIT

Abstrakt

Përfshirja e veprave të kompozitorëve shqiptarë në planprogramet akademike të interpretimit muzikor përbën një komponent kyç në ruajtjen, zhvillimin dhe promovimin e trashëgimisë kulturore kombëtare. Në të gjitha nivelet arsimore – nga ai parashkollor deri në ciklet universitare – krijimi i një strukture të mirëorganizuar didaktike që përfshin repertorin shqiptar ndihmon në formimin identitar dhe estetik të interpretuesit. Në nivelin bazë, përzgjedhja e veprave të thjeshtuara me baza folklorike shqiptare nxit ndjeshmërinë ritmike dhe melodike, si dhe zhvillon lidhjen emocionale të fëmijës me instrumentin dhe kulturën. Në shkollat e mesme, repertori zgjeron horizontin teknik e stilistik, duke i ekspozuar nxënësit ndaj formave bashkëkohore dhe përdorimit të elementeve moderne. Në arsimin e lartë, interpretimi shoqërohet me analizë të thelluar muzikologjike, stilistike dhe kontekstuale. Përdorimi i veprave shqiptare në provime, recitale dhe hulumtime shkencore, ndihmon në thellimin e njohjes mbi zhvillimin e muzikës shqiptare dhe ndërthurjen e saj me rrjedhat ndërkombëtare.

Planprograme për studentët e huaj kontribuon në ndërkombëtarizimin e kulturës sonë muzikore, përmes vlerave unike si ritmet asimetrike dhe instrumentet tradicionale. Ky orientim strategjik përbën një domosdoshmëri akademike, kulturore dhe kombëtare.

Fjalë kyçe: *Planprograme akademike, interpretimi muzikor, trashëgimia kulturore kombëtare, veprat shqiptare, kultura muzikore.*

IMPORTANCE OF INCLUDING WORKS BY ALBANIAN AUTHORS IN THE CURRICULA OF MUSIC INTERPRETATION PROGRAMS

Abstract

This work discusses the inclusion of works by Albanian composers in academic curricula of music interpretation, which constitutes a key component in preserving, developing, and promoting the national cultural heritage. At all educational levels (from preschool to university cycles), establishing a well-organized didactic structure that includes Albanian repertoire helps in shaping the identity and aesthetic of the performer. At the elementary level, selecting simplified works with Albanian folkloric bases enhances rhythmic and melodic sensitivity, as well as nurtures the child's emotional connection with the instrument and culture. In high schools, the repertoire broadens technical and stylistic horizons, exposing students to contemporary forms and the use of modern elements. In higher education, interpretation is accompanied by in-depth musicological, stylistic, and contextual analysis. The use of Albanian works in exams, recitals, and scientific research helps deepen understanding of Albanian music development and its integration with international trends. Curricula for foreign students contribute to the internationalization of our music culture through unique values, such as asymmetric rhythms and traditional

instruments. This strategic orientation represents an academic, cultural, and national necessity.

Keywords: *academic programs, music interpretation, national cultural heritage, Albanian works, music culture.*

Prezantimi:

Së pari më vjen mirë që kjo temë është hapur edhe në mënyrë institucionale me këtë rast dua të përshëndes inicuesit Akademia e Shkencave e Shqipërisë dhe Fakulteti i Muzikë të Universitetit të Tiranës, ku sot na kanë mbledhur dhe të trajtojmë një segment të rëndësishëm sa i takon kulturës dhe artit Shqiptarë.

Tani këtu unë këtë temë e mora si shumë serioze pasi që cdo herë ne artistët dhe pedagogët kemi biseduar nëpër kulloare dhe takime të ndryshme miqësore, dhe më shtyri të shkruaj disa mendime të mia sa i takon kësaj problematike.

-Përfshirja e veprave të autorëve shqiptarë është me shumë rrëndësi në planprogramin e degës së interpretimit (ketu hyjnë instrumentistët harkor, frymore, me tastierë, solo këndim dhe ato të perkusioneve) është e nevojshme për edukimin e brezave të cilët rrënjët e tyre i kanë të kultura dhe tradita kombëtare, ku në fakt ata pastaj denjësisht na përfaqësojnë si komb brenda dhe në skenën ndërkombëtare.

Veprat e autorëve-kompozitorëve shqiptarë unë i ndërlidhi në një kulturë dhe me artin mbarëkombëtarë si në Shqipëri, Kosovë, Maqedonin e veriut, Malin e zi, Lugina e Preshevës dhe Bujanovcit si dhe në diasporë, të gjitha këto të cilat do zënë vend në planprogramet nacionale-kombëtare ku jetojnë dhe veprojnë shqiptarët .

Autorët shqiptarë mund të karakterizojmë në bazë të stilit të tyre, në veprimtarinë dhe krijmtarijnë e tyre si autor bashkëkohor dhe eksperimental. Me ndikim Europjan, nga shkolla të ndryshme të njohura europjane. Dhe autorë që kanë në krijmatrinë e tyre të bazuar folklorin e pasur shqiptarë në vepra, me kombinim dhe stil bashkëkohorë.

Unë këtë temë e kam nda në disa segmente dhe ato janë;

1. Rëndësia e përfshirjes në planprogram të autorve shqiptarë në interpretimin instrumental për fëmijë të vegjël ato parashkollorë dhe në shkollë të ulët.

2. Planprogram të autorëve shqiptarë që përdoren për nivelet fillore dhe të mesme

3. Planprogram të autorëve shqiptarë që përdoren për nivelin e shkollimit të lartë baçellor dhe master.

4. Planifikim të një planprogrami për përfshirjen e autorve shqiptarë për interpretues të huaj.

-Planprogram dhe rëndësia e autorëve shqiptarë qysh në moshën e interpretuesve të vegjël – parashkollor dhe të ulët!

Zgjedhja e veprave të thjeshtuara nga autorët shqiptarë që duhen të përfshihen në planprogramin dhe hartimin e një plani konkret të edukimit.

Në këtë nivel duhet të jemi më shumë të kujdesshëm tek kompozimet e veprave sidomos me ato tema popullore që janë të njohura dhe të përpunuara në mënyrën më të thjeshtë sa i takon kapjes dhe leximin më të thjeshtë të veprës. Arsyea është se me këtë fillon fëmija të zbulohet ku nëpërmjet instrumentit do ta formon dashurinë dhe rritjen e entuziazmit që e afron me instrumentit.

Për moshën parashkollorë dhe fillore e rëndësishme është që veprat të jenë; të shkurta, melodike, të përshtatura teknikisht për nivelin e fëmijës, poashtu tek fëmija do të nxit ndjeshmërinë për ritmin dhe melodit shqiptare.

Planprogrami ku autorët shqiptarë përdoren për nivelet fillore dhe të mesme

Për nxënësit e shkollave fillore dhe të mesme ,interpretimi instrumental është në fazën mjaft të rëndësishme e zhvillimit të tyre muzikorë. Mosha e tyre ka aftësi teknike dhe më të avancuar dhe kërkesa më të larta. Në këtë periudhë përfshirja e veprave të kompozitorve shqiptarë është tejet e rëndësishme për formimin e tyre si muzikant të shkolluar dhe në ruajtjen e muzikës dhe kulturës shqiptare.

Muzika e autorve shqiptarë i stilit bashkëkohorë gjithashtu mundet të përdoret për nxënësit e shkollës së mesme për të krijuar një lidhje të ngusht me zhvillimet e fundit të muzikës eksperimentale dhe përfshirjen dhe përdorimin e teknologjisë moderne për të nxitur nxënësit të zhvillojnë ide të reja dhe të kuptojnë muzikën moderne dhe stilin e saj.

Planprogrami i autorëve shqiptarë që përdoren për nivelin e shkollimit të lartë baçelor dhe master.

Për studentët në nivelin universitar, interpretimi shkon në një nivel më të avancuar.

Kërkohet përfshirja e veprave të autorve shqiptarë në programet universitar ku interpretimi mund të realizohet në disa nivele, ato bazuar në kompleksin e veprave dhe kërkesat teknike.

Për këtë arsye te niveli universitar, përfshirja e muzikës shqiptare veçanërisht i kompozitorëve shqiptarë ,është një mundësi për të nxitur dhe për të krijuar një balancë ndërmjet trashëgimisë kulturore dhe ato të bashkëkohores muzikore.

Në nivelin universitar nuk është vetëm interpretimi që kërkohet, por edhe anailza e thellë e veprës. Si shembull –konteksti historik dhe kulturorë i veprës, analiza harmonike dhe interpretimi stilistik (ku interpretuesi përcjell emocionet dhe kërkimet e tij në estetikën e veprës).

Sa i takon planprogramit të studimeve universitare, të bëhet e domosdoshme përfshirja e autorve shqiptarë në caktimin e programit për provimet në fund të vitit akademik si ato baçelor dhe master, studentët në marrëveshje me pedagogun mund të përzgjedhin veprat që përfshijnë kompozitor klasik dhe ato bashkëkohorë ose tradicionale dhe moderne shqiptare.

Kur një student interpreton një vepër që vjen nga realiteti e tij kulturor, ai do të ketë dobi në ndërtimin e një interpretimi emocionalisht dhe artistikisht më të fuqishëm.

Në interpretimin e veprave shqiptarë studentët gjithashtu krijojnë një publik më të vetëdijshëm, kjo ndihmon dhe reflekton në shoqëri duke rritur vlersimin e artit vendor.

Planifikimi i një planprogrami për përfshirjen e autorve shqiptarë për interpretuesit e huaj.

Përzgjedhja e temës të një planprogrami ku përfshihen vepra të autorëve shqiptarë për interpretues të huaj, e shtrova si domosdoshmëri dhe shumë të rëndësishme sa i takon njohjes së kulturës,artit dhe historisë sonë kombëtare për pjesën tjetër të botës,dhe opinionit ndërkombëtarë.

Për interpretuesit- muzikantët të huaj në planprogramin e bërë, autorët shqiptarë kanë një mundësi për tu njohur në skenën ndërkombëtare dhe ndihmon në promovimin kulturës dhe artit shqiptarë dhe kontribuojnë në përhapjen e pasurisë kulturore shqiptare gjithandej.

Për interpretuesit e huaj është një mundësi për të eksploruar muzikën shqiptare duke zgjeruar repertoarin e tyre dhe të jenë më atraktiv në karrierë duke pasuruar interpretimin me karakteristika të veçanta në shprehjen e tyre artistike.

Veprat në planprogram ndahen sipas programit të planifikuar duke prezantuar autor shqiptar klasik dhe atë bashkëkohor.

Për interpretuesit –muzikantët e huaj janë shumë të pasionuar për muzikën shqiptare që ofron një gamë të gjërë mundësish për të zhvilluar aftësi të reja,ktu karakteristik është përdorimi i ritmeve të veqanta si 5/8,7/8,9/8 etj,dhe kjo u jep një dimension të ri sa i takon interpretimit të tyre.

Këtu kemi edhe elemente tjera sa i takon planprogramit ku mund të përfshihen edhe gjëra interesante autoktone të kulturës shqiptare duke u marrë me instrumente tradicionale burimore siq janë ; lahuta,çiftelia,sharkia,fyelli,daulle,tupani etj .Kemi shumë vepra të autorve shqiptarë që në opsun e tyre kanë përdorur edhe instrumente burimore të lartpërmendur.

Si përfundim pse janë të rëndësishme planprogramet për veprat e autorëve shqiptarë

Planprogramet për veprat e autorve shqiptarë janë të rëndësishme sepse ato ndihmojnë në zhvillimin e ndjenjës artistike, krijimtarisë dhe shprehjes emocionale të nxënësit dhe studentëve. Përmes tyre, interpretuesit mësojnë rreth historisë së muzikës, instrumenteve, kompozitorëve dhe trashëgimisë muzikore shqiptare, duke i ndihmuar ata të kultivojnë shije estetike dhe dashuri për artin.

Planprogramet për interpretuesin janë shumë të rëndësishme sepse ato ndihmojnë në ruajtjen, zhvillimin dhe transmetimin e vlerave kulturore të brezave të rinj. Ato përcaktojnë qartë temat që lidhen me trashëgiminë kulturore, artin, identitetin kombëtar dhe respektin për kulturat e tjera. Përmes tyre, nxënësi, studenti jo vetëm që fitojnë njohuri për historinë dhe traditat, por edhe zhvillojnë ndjeshmëri, kreativitet dhe mendim kritik ndaj çështjeve kulturore. Në këtë mënyrë, planprogramet luajnë një rol kyç në ndërtimin e një shoqërie të vetëdijshme dhe të hapur ndaj diversitetit kulturor.



PROF. ASOC. DR. ROVENA VATA MIKELI
INSTITUTI I GJUHËSISË DHE I LETËRSISË,
AKADEMIA E SHKENCAVE E SHQIPËRISË

KËNGA SI GJINI MUZIKORE NË LETËRSINË SHQIPE

Abstrakt

Kënga, si formë artistike që bashkon poezinë dhe muzikën, ka një histori të gjatë dhe të pasur në kulturën shqiptare. Ajo ka shërbyer jo vetëm si mjet argëtimi, por edhe si bartëse e kujtesës kolektive, shprehëse e emocioneve të thella dhe ruajtëse e identitetit kombëtar. Në letërsinë shqipe, kënga shfaqet në forma të ndryshme: si poezi e menduar për t'u kënduar, si varg me muzikalitet të brendshëm dhe si element narrativ brenda prozës e dramës.

Ky punim vjen si kombinim i qasjeve dhe ballafaqimit të disa metodave, si metodës krahasuese, historike, hermeneutike, semiotike, sociale, antropologjike dhe etnomuzikologjike, ku të gjitha së bashku, do përbëjnë metodologjinë e këtij studimi.

Ky studim shqyrton rolin e këngës si gjini muzikore në letërsinë shqipe, duke analizuar burimet e saj në traditën gojore dhe ndikimet e saj në krijimtarinë e shkruar. Fillimisht, trajtohet kënga popullore epike dhe lirike, e cila ka ushqyer imagjinatën e poetëve dhe prozatorëve, nga Rilindja Kombëtare deri në ditët e sotme.

Më pas, vëmendja përqendrohet tek poetët që e kanë përdorur strukturën, ritmin dhe figuracionin e këngës në poezitë e tyre, si: Naim Frashëri, Lasgush Poradeci, Migjeni dhe Dritëro Agolli.

Analiza përfshin gjithashtu shembuj nga proza e Ismail Kadaresë dhe Mitrush Kutelit, ku kënga shfaqet si atmosferë, kujtesë dhe zë i komunitetit. Një studim rasti krahasues ndërmjet një poezie të Lasgush Poradecit dhe një kënge popullore të Ohrit ilustron ngjashmëritë dhe dallimet në trajtimin e temës dhe në ndërtimin poetik.

Studimi arrin në përfundimin se kënga, si gjini muzikore, ka qenë dhe mbetet një element i rëndësishëm i letërsisë shqipe, duke ofruar jo vetëm vlerë estetike, por edhe funksion kulturor e identitar. Ky bashkëjetim i artit të fjalës me artin e tingullit tregon për një trashëgimi të gjallë që vazhdon të frymëzojë krijimtarinë bashkëkohore.

Fjalë kyçe: *Kënga, gjini muzikore, letërsia shqipe, muzikaliteti i vargut, trashëgimia gojore, poezi, prozë, identitet kulturor*

THE SONG AS A MUSICAL GENRE IN ALBANIAN LITERATURE

Abstract

The song, as an artistic form that combines poetry and music, has a long and rich history in Albanian culture. It has served not only as a means of entertainment but also as a carrier of collective memory, an expression of deep emotions, and a preserver of national identity. In Albanian literature, the song appears in different forms: as poetry meant to be sung, as verse with internal musicality, and as a narrative element within prose and drama. This work comes as a combination of approaches and confrontation of several methods, such as the comparative, historical, hermeneutic, semiotic, social, anthropological, and ethnomusicological methods, which together will constitute the methodology of this study. This study will examine the role of the song as a musical genre in Albanian literature, analyzing its sources in oral tradition and its influences on written creativity. Initially, it will address folk epic and lyrical songs that have nurtured the imagination of poets and prose writers from the National

Renaissance to the present day. Afterwards, attention will focus on poets who have used the structure, rhythm, and imagery of the song in their poems, such as Naim Frashëri, Lasgush Poradeci, Migjeni, and Dritëro Agolli. The analysis will also include examples from the prose of Ismail Kadare and Mitrush Kuteli, where the song appears as atmosphere, memory, and voice of the community. A comparative case study will be made between a poem by Lasgush Poradeci and a folk song from Ohrid, illustrating similarities and differences in thematic treatment and poetic construction. The study concludes that the song, as a musical genre, has been and remains an important element of Albanian literature, offering not only aesthetic value but also cultural and identity functions. This coexistence of the art of words with the art of sound reveals a living heritage that continues to inspire contemporary creativity. Keywords: song, musical genre, Albanian literature, musicality of verse, oral heritage, poetry, prose, cultural identity.

Prezantimi:

Hyrje

Kënga është një nga format më të hershme dhe më të natyrshme të shprehjes artistike të njeriut dhe “njeriu është në gjendje, përveç se ta gjejë, edhe ta krijojë bukurinë”¹, ku shqiptarët shprehen këndoj për lexoj si dhe këndoj me këngë.

Që në kohët e lashta, njerëzit kanë përdorur fjalën me ritëm dhe me muzikalitet për të shprehur gëzimin, hidhërimin, dashurinë, mallin, trimërinë, por edhe për të përcjellë histori dhe ngjarje të rëndësishme. Në kulturën shqiptare, kënga ka qenë gjithmonë më shumë se art – ajo ka qenë një mjet i fuqishëm komunikimi shpirtëror dhe një arkiv i gjallë i kujtesës kolektive.

“Realiteti, ngjarjet historike, marrëdhëniet sociale, shkallët ku lëviz jeta njerëzore, bota e brendshme e individit, në raport me gjithçka që e rrethon, ka

¹ Fatmir Hysi, *Estetikë në tri pamje-Fjalëkuptim, art dhe muzikë*, Shtëpia Botuese: Uegen, Tiranë, 2005, f. 8.

gjetur pasqyrim edhe në këngët popullore, duke krijuar një sistem të tërë vlerash nga një mënyrë e qartë e përvetësimit artistik të jetës”.²

Në hapësirën shqiptare, kënga është zhvilluar në dy drejtime kryesore: si: **këngë gojore popullore**, e trashëguar brez pas brezi dhe e përshtatur sipas kontekstit shoqëror e historik dhe si: **këngë e shkruar**, e krijuar nga poetë dhe autorë të njohur, por që ruan frymën dhe muzikalitetin e traditës. Në të dyja format, ajo ndërthur elementët bazë të artit muzikor (melodi, ritëm, intonacion) me elementët e artit poetik (figura letrare, strukturë strofike, tematikë).

Letërsia shqipe, që nga Rilindja Kombëtare e deri më sot, është ushqyer në mënyrë të vazhdueshme nga kënga. Poetët e Rilindjes, si: Naim Frashëri dhe Anton Zako Çajupi, huazuan nga folklori ritmet, refrenet dhe figuracionin popullor për të krijuar poezi të këndueshme, që depërtonin lehtë në ndërgjegjen e lexuesit.

Poetët e shekullit XX, si: Lasgush Poradeci, Migjeni dhe Dritëro Agolli, zhvilluan një poezi me muzikalitet të brendshëm, ku vargu rridhte natyrshëm sikur të ishte melodi. Edhe në prozë e dramë, autorë si: Mitrush Kuteli dhe Ismail Kadare e kanë përdorur këngën si element narrativ e atmosferik.

Siç thotë një thënie e vjetër:

“Kush flet thjeshtë e qartë është më i ditur.”

Kjo thënie, e aplikuar në fushën e artit, na kujton se fuqia e këngës në letërsi nuk qëndron vetëm në kompleksitetin formal, por në aftësinë për të komunikuar qartë, për të prekur zemrën e lexuesit dhe dëgjuesit. Kjo është arsyeja pse studimi i këngës si gjini muzikore në letërsinë shqipe është një fushë e pasur për kërkime, sepse aty ndërthuren tradita, muzikaliteti, poezia dhe identiteti kulturor e shpirtëror.

² Miaser Dibra, *Metafora në këngët popullore shqiptare*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 2007, f. 102.

2. Kuadri teorik

2.1 Përkufizimi i këngës si gjini muzikore në letërsi

Nga këndvështrimi letrar, kënga është një poezi e ndërtuar mbi muzikalitetin e vargut dhe shpesh e menduar për t'u kënduar. Ajo përfaqëson bashkimin organik të fjalës poetike me elementët e tingullit, duke krijuar një formë arti, që është njëkohësisht për t'u lexuar dhe për t'u dëgjuar.

Në këtë kuptim, kënga nuk është vetëm një tekst i shoqëruar nga muzika, por edhe një poezi që në vetvete ka ritëm, harmoni dhe intonacion, pra një "muzikë të brendshme", që e bën të këndueshme edhe pa melodi të shkruar.

Kënga qytetare shkodrane është një nga format më të njohura të lirikës popullore shqiptare, e cila përmbledh thjeshtësinë poetike me finesën muzikore. Një shembull i shkëlqyer është kënga "Ja na erdhi sot pranvera":

*"Ja na erdhi sot pranvera,
Plot me lule t'kuqe.
Në mes bahçes ty të zgjodha,
Pra ti je për mue!"³.*

Struktura dhe muzikaliteti: Kënga ndërtohet mbi vargje të shkurtra e të qarta, të cilat kanë një ritëm të natyrshëm e melodik. Përsëritjet ("Rritu lule, çilu ganxhe") i japin asaj frymën e refrenit dhe e kthejnë tekstin, në një këngë lehtësisht të këndueshme. Tingujt e ëmbël të fjalëve si: "lule", "bahçe", "ganxhe" krijojnë një melodiozitet që buron nga vetë gjuha.

2.2 Elementet bazë të këngës

a) Melodia

Melodia është linja tingullore që mbart emocionin kryesor të këngës. Në letërsi, ajo mund të përkthehet në rrjedhën melodike të

³ Tonin Zadeja & Tonin Daija, Tonin, "Ja na erdhi sot pranvera" në: 250 këngë qytetare shkodrane, Shtëpia Botuese: Idromeno, Shkodër, 2000, f. 348.

vargjeve, e cila krijohet përmes zgjedhjes së fjalëve, renditjes së tyre dhe përdorimit të zanoreve e bashkëtingëlloreve të caktuara.

Për shembull: Lasgush Poradeci në poezinë “Poradeci” përdor zanore të hapura dhe fjalë me ritëm të qetë, për të krijuar një atmosferë melodike të ngjashme me valëzimin e liqenit.

b) Teksti

Teksti është përmbajtja poetike e këngës – historia, mesazhi ose ndjenja që përcillet. Në folklor, tekstet shpesh janë të thjeshta dhe të drejtpërdrejta, për të qenë të kuptueshme nga çdo dëgjues. Në letërsinë e shkruar, ato mund të jenë më të ndërlikuara, por gjithmonë e ruajnë lidhjen me muzikalitetin.

Për shembull: Në një këngë epike për Oso Kukën, teksti është heroik dhe i ngjeshur, ndërsa në një poezi të Naimi Frashërit, teksti merr tone patriotike me figuracion të pasur.

c) Ritmi

Ritmi është organizimi kohor i tingujve ose fjalëve. Në poezi, ai krijohet nga theksimi i rrokjeve, përsëritja e fjalëve, vendosja e pauzave. Ritmi është ai që e bën një poezi të “rrjedhë” dhe t’i ngjajë këngës.

Marrim një shembull: Një këngë e Veriut thotë:

*“Moj e mira, bardh’, si pllumi,
A m’kallzon qysh bluhet gruni?”⁴*

Theksi mbi fjalët kryesore dhe përsëritja e strukturës krijojnë një ritëm të lehtë për t’u kujtuar e kënduar.

d) Forma

Forma përkufizon ndërtimin e këngës: strofa të përsëritura, refrene, hyrje e mbyllje karakteristike. Në letërsi, forma e këngës shpesh përdoret për të krijuar një ndjesi të njohur për lexuesin dhe për t’i dhënë poezisë një “arkitekturë” muzikore.

⁴ “Moj e mira bardh’ si pllumi” në: *Lirika Popullore 1*, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1988, f. 519.

Për shembull: Këngët e dasmave kanë forma të qarta strofike me refren, të cilat Migjeni i përvetëson në disa poezi, duke krijuar efektin e një kënge kolektive.

2.3 Kënga si urë mes dy arteve

Kënga është një pikë takimi midis dy botëve: letërsisë dhe muzikës. Për studiuesin e letërsisë, ajo ofron mundësinë të kuptojë si muzikaliteti, ritmi dhe përsëritja ndikojnë në përjetimin e vargut. Për dëgjuesin, kënga është një mënyrë për të ndjerë poezinë me të gjithë shqisat.

Siç shprehet një mendim popullor:

“Kënga hyn aty ku fjala e thjeshtë nuk mjafton.”

3. Trashëgimia gojore si themel i letërsisë shqipe

Kënga popullore është bërthama e letërsisë sonë të hershme dhe një nga shtyllat kryesore të kujtesës kulturore shqiptare. Përpara se të ekzistonte letërsia e shkruar në gjuhën shqipe, këngët e kënduara në oda, dasma, punë fushe apo ngjarje historike ishin mënyra kryesore për të ruajtur dhe transmetuar historinë, zakonet dhe emocionet e një komuniteti.

3.1 Kënga epike

Këngët epike shqiptare, të njohura sidomos në Veriun e vendit dhe në trevat malore, kanë shërbyer si “kronikë e kënduar” e ngjarjeve historike dhe legjendave. Ato janë kënduar me shoqërimin e lahutës ose çiftelisë dhe janë transmetuar brez pas brezi nga rapsodët.

Një shembull i njohur është cikli i **Këngëve të Kreshnikëve**, ku heronjtë si: Mujo e Halili, Oso Kuka apo Gjergj Elez Alia nuk janë vetëm figura legjendare, por edhe modele të virtytit dhe trimërisë. Vargjet e këtyre këngëve janë të gjata, me ritëm të ngadalshëm e solemn, që i përshtatet natyrës rrëfyese dhe madhështisë së temës.

P.sh.:

“E u koftë falë krejt malli e gjaja e shpisë!”

Amanet motra e Gjergj Elez Alisë!...”⁵.

Këtu, ritmi i ngadaltë dhe përsëritja e tingujve të mbyllur i japin vargut tonin epik.

3.2 Kënga lirike

Këngët lirike popullore janë më të shkurtra, më të thjeshta në strukturë dhe zakonisht shprehin ndjenja të drejtpërdrejta si dashuria, malli, gëzimi apo hidhërimi. Ato janë të pranishme në të gjitha trevat shqiptare, secila me ngjyrimet e veta dialektore dhe melodike.

Një nga perlat e këngës popullore të Jugut është kënga “Leskovik o fryn një erë”, e cila ndërthur elemente të natyrës, dashurisë dhe jetës shoqërore.

*“Leskovik o fryn një erë,
O dilni hapni penxheretë...”⁶.*

Struktura: Kënga është ndërtuar mbi strofa të shkurtra katërshe, ku dy vargjet e para përsëriten për të krijuar ritmin e brendshëm.

Përsëritja (“O dilni hapni penxheretë”) është tipike për polifoninë jugore: një refren që lehtëson kujtesën, por edhe krijon një efekt muzikor të fortë.

Muzikaliteti: Përsëritjet dhe thirrjet krijojnë atmosferë të gjallë, pothuaj si një bisedë e kënduar.

Instrumentet e përmendura – llahuta, gërneta, qemanaja – nuk janë vetëm zbukurime, por pjesë e gjallë e këngës, që sjellin tingullin e ansamblit popullor brenda vetë vargut. Në këtë mënyrë, muzika përshkruhet e dëgjohet njëkohësisht.

Një nga format më të pasura të këngës lirike popullore është kënga e vajit dhe e mallit, që shpreh dhimbjen e humbjes dhe trishtimin e ndarjes. Një shembull prekës është kënga:

⁵ *Visaret e Kombit*, vol. II. red. Bernardin Palaj dhe Donat Kurti, Regjistruar nga Nikaj (Rrethi i Tropojës), Tiranë, 1937, f. 42-48; *Folklor shqiptar II, Epika legjendare (Cikli i kreshnikëve)*, Vëllimi i parë, red. Qemal Haxhihasani, Tiranë, 1966, f. 90-91.

⁶ Xhevdet Bytyçi, “Leskoviku” në: *Përmbledhje-1200 tekste këngësh shqipe të muzikës popullore argëtuese*, Shtëpia Botuese: Litografia, Gjakovë, 2006, f. 507.

*“Qaj Maro, qaj moj bijë
Ike dhe më le shtëpinë
Qaj Maro, qaj moj bijë
Oh po, qaj Maro, qaj moj bijë!”⁷.*

Struktura: Kënga është e ndërtuar mbi strofa të shkurtra katërshe, ku vargu i parë mbart mesazhin kryesor, ndërsa vargjet e tjera e thellojnë përvojën emocionale.

Përsëritja e thirrjes “qaj Maro, qaj moj bijë” krijon efektin e refrenit, që është tipar i dallueshëm i këngëve jugore. Ky refren i vazhdueshëm nuk është vetëm element muzikor, por edhe ritual vajtimi.

Muzikaliteti: Ritmi është i ngadaltë, i përsëritur, i njëjtë me lëvizjen monotone të një kori polifonik.

Shprehja “oh po” është një mbushje melodike, që e bën këngën më të gjallë, por edhe më të dhimbshme. Këto ndërfitje janë tipike për këngët e vajit dhe krijojnë një ndjesi të thellë të ankthit e mallit.

3.3 Funksioni shoqëror dhe kulturor

Kënga popullore nuk ka qenë vetëm argëtim; ajo ka pasur funksione të rëndësishme shoqërore:

- **Ruajtje e kujtesës historike** – duke përshkruar ngjarje, beteja, figura të njohura.
- **Formim i identitetit** – këngët përcjellin gjuhën, zakonet dhe mënyrën e të menduarit të një populli.
- **Ngjizje e ndjenjës kolektive** – duke bashkuar njerëzit rreth të njëjtës melodi e mesazh.

Kënga popullore ka ndikuar drejtpërdrejt në poetikën e letërsisë së shkruar. Poetët shqiptarë e kanë parë atë si model të pastër të gjuhës së ndjerë dhe si burim muzikaliteti për vargun.

⁷ Po aty, “Qaj Maro”, f. 517.

Nga kjo trashëgimi, ata kanë marrë ritmin, figuracionin dhe ngrohësinë e komunikimit të drejtpërdrejtë.

4. Kënga në letërsinë e rilindjes kombëtare

Periodha e **Rilindjes Kombëtare** (gjysma e dytë e shekullit XIX – fillimi i shekullit XX) është një nga momentet më të rëndësishme në historinë e letërsisë shqipe. Kjo periudhë nuk ishte thjesht letrare, por edhe politike dhe kulturore. Synimi kryesor i rilindasve ishte **zgjimi i ndërgjegjes kombëtare**, dhe për këtë arsye ata kërkonin një gjuhë të kuptueshme për popullin dhe forma artistike që depërtonin lehtë në mendje dhe zemër.

4.1 Përdorimi i formave të këngës popullore

Kënga popullore u bë model për poetët rilindas, sepse ishte e njohur, e dashur dhe e përvetësuar nga masat. Ajo kishte:

- **Ritëm të rregullt** dhe vargje të thjeshta për t'u mësuar përmendësh.
- **Refren** që përsëritej dhe krijonte efekt emocional.
- **Gjuhë të pastër popullore** që i fliste drejtpërdrejt lexuesit dhe dëgjuesit.

Poetët rilindas, si: **Naim Frashëri**, Anton Zako **Çajupi** dhe **Asdreni**, përdorën këto elemente për të krijuar poezi, që shpesh u kënduan si himne kombëtare.

4.2 Shembuj konkretë

Naim Frashëri – në veprën *Bagëti e Bujqësi* përdor ritmin dhe figuracionin e këngëve të natyrës:

“O malet’ e Shqipërisë! e ju o lisat’ e gjatë!

Fushat e gjera me lule! q’ u kam ndër mënt dit’ e natë,

Ju bregore bukuroshe! e ju lumënjt’ e kulluar!

Çuka, kodra, brinja, gërxe dhe pylle të gjelbëruar!".⁸

Këtu përsëritja e thirrjes "o" dhe renditja ritmike e elementeve të natyrës i japin vargut frymën e një kënge të qetë dhe të dashur.

Anton Zako Çajupi – në poezinë *Burri me grua* përdor humorin dhe ritmin e thjeshtë për të krijuar një atmosferë popullore, ashtu si në këngët shpotitëse të odave.

*"Markua do të vdesë,
Nuk i mbeti shpresë
Dhe gruas i thotë
Duke fshirë lotë:
-Do të vdes moj grua,
Jam keq i sëmurë!
Po hajde më thua,
Që kur më ke burrë,
Ma ke mbajtur nderë?
Nga mua, më mirë
Ke dashur të tjerë?
Më ke vënë brirë?
Folë, mos ki frikë,
Trego të vërtetën,
Se dhe për një çikë
Do të humbas jetën.
-Po n'u shërofsh prapë?-
E shoqja i thotë,
Dhe mori një napë
Për të fshirë lotë".⁹*

⁸ Naim Frashëri, *Bagëti e Bujqesia*, Shtyshkronja & Libraria: Dhori Koti, Korçë, 1923, f. 3.

⁹ Anton Zako Çajupi, "Burri me grua" në: *Baba Tomorri dhe vjersha të tjera*, Shtëpia Botuese: Dituria, Tiranë, 1997, f. 108-109.

Asdreni – në poemën *Himni i Flamurit* ndërton një këngë me vargje të shkurtra dhe ritëm marshues, e cila u bë himni kombëtar i shqiptarëve.

“Rreth flamurit të përbashkuar

Me një dëshir’ e një qëllim,

Të gjith’ atje duk’iu betuatë lidhim besën për shpëtim”.¹⁰

4.3 Funksioni i këngës në poezinë rilindase

Në këtë periudhë, kënga nuk ishte vetëm formë letrare, por **mjet edukimi dhe mobilizimi**. Ajo ngjallte dashurinë për atdheun, krenarinë kombëtare dhe frymëzonte për veprim. Shumë prej poezive rilindase u mësuan përmendësh nga breza të tërë dhe u kënduan në mbledhje, festa e manifestime patriotike.

Siç thotë një shprehje popullore: *“Kënga e bashkon popullin më shpejt se fjala*.

5. Muzikaliteti në poezinë moderne

Pas periudhës së Rilindjes Kombëtare, poezia shqipe e shekullit XX zhvilloi forma të reja shprehjeje, por nuk e humbi lidhjen me muzikalitetin e vargut dhe frymën e këngës. Poetët e kësaj periudhe nuk kërkonin vetëm të përsërisnin strukturën popullore, por ta pasuronin atë me përjetime të brendshme, me imazhe të reja poetike dhe me një gjuhë që e bënte poezinë njëkohësisht të lexueshme dhe “të këndueshme”.

5.1 Lasgush Poradeci – Lirizëm melodik

Lasgushi Poradeci konsiderohet mjeshtri i muzikalitetit në poezinë shqipe. Poezitë e tij kanë një ritëm të qetë, një rrjedhë të natyrshme të fjalëve dhe një harmoni të brendshme që i ngjan një melodie të ndjerë.

¹⁰ Asdreni, “Betimi mi flamur”, në *Poezi të zgjedhura*, Shtëpia Botuese: Reklama, Tiranë, 2010, f. 36.

*“Perëndim i vagëlluar mbi Liqerin pa kufir.
Po përhapet dal-nga-dale një pluhurë si një hije.
Nëpër Mal e nër Lëndina Shkrumb’ i natës që po bije,
Dyke zbritur që nga qjelli përmi fshat po bëhet fir...”*¹¹

Përdorimi i fjalëve të gjata dhe të hapura, ndërthurja e tingujve “e” dhe “o”, krijojnë një atmosferë melodike, që e shoqëron lexuesin nga fillimi në fund. Poezia duket sikur është shkruar për t’u recituar me një melodi të qetë liqenore.

5.2 Migjeni – Ritme të vrullshme dhe të tensionuara

Migjeni, ndryshe nga Lasgush Poradeci solli një ritëm më të shpejtë dhe më të ngjeshur, që pasqyronte tronditjet shoqërore dhe revoltën e brendshme. Muzikaliteti tek Migjeni nuk është gjithmonë i ëmbël; ai shpesh është i mprehtë, me ritme të prera, të ngjashme me këngët protestuese.

*“Rini, thueja kangës ma të bukur që di!
Thueja kangës s’ate që të vlon në gji.
Nxirre gëzimin t’and, të shpërthejë me vrull...
Mos e freno kangën! Le të marri udhë”*¹²

Migjeni përdor një stil të thjeshtë dhe të drejtpërdrejtë, duke përdorur gjuhë të qartë dhe të fuqishme për të shprehur emocionet dhe mesazhet e tij. Thirrjet e vazhdueshme i japin vargut një energji ritmike, që ngjan me marshimin e një turme.

5.3 Dritëro Agolli – Balada qytetare dhe këngët narrative

Dritëro Agolli shpesh ndërthur në poezinë e tij elemente të baladës dhe këngës qytetare. Poezitë e tij rrëfejnë histori të vogla,

¹¹ Lasgush Poradeci, “Poradeci” në: *Vepra letrare*, Shtëpia Botuese: Naim Frashëri, Tiranë, 1990, f. 67.

¹² Migjeni, “Kanga e Rinis” në: *Vepra*, Ndërmarrja Shtetërore e Botimeve, Tiranë, 1954, f. 18.

shpesh me tone të ngrohta e humor të hollë, duke ruajtur një strukturë të lehtë për t'u kujtuar.

*“Vajta në Stamboll të bëj pazar,
për kujtim të ble një vazo balte:
- Paqe dhe selam, usta poçar,
Vazon më të mirë po e pate
Paqe dhe selam, usta poçar! ...”¹³.*

Ritmi i thjeshtë dhe përsëritja e vargut “Paqe dhe selam, usta poçar” e kthen këtë poezi në një dialog të kënduar, ku lexuesi e ndien, sikur fjalët janë të menduara për t'u shoqëruar me melodi.

5.4 Përmbledhje

Në poezinë moderne shqiptare, muzikaliteti nuk është thjesht imitimi i këngës popullore, por një mënyrë e re e të shkruarit ku ritmi, intonacioni dhe përsëritja shërbejnë për të forcuar emocionin. Lasgushi e solli si melodi të brendshme, Migjeni si ritëm të vrullshëm, ndërsa Dritëro Agolli si baladë të ngrohtë.

6. Kënga si element narrativ

Kënga nuk jeton vetëm në poezi; ajo është e pranishme edhe në prozë dhe në dramë, shpesh si pjesë e vetë strukturës së rrëfimit. Në këtë rol, ajo nuk është thjesht zbukurim, por një element që ndihmon në ndërtimin e atmosferës, në zhvillimin e subjektit dhe në formësimin e personazheve.

6.1 Kënga në prozë

Në prozë, kënga shpesh shfaqet si kujtesë kolektive ose si zë i personazhit. “Njeriu-këngë është një tjetër dimension i muzikës në veprën e Kadaresë”.¹⁴

¹³ Dritëro Agolli, “Poçari” në: *Pelegriini i vonuar*, Botimet Dritëro, Tiranë, 2023, f. 174.

¹⁴ Vasil S. Tole, “Njeriu-këngë” në: *Kadare dhe muzika-mbi veprën letrare të Ismail Kadaresë*, Shtëpia Botuese: Mediaprint, Tiranë, 2019, f. 109.

Shpesh ajo nuk është vetëm për t'u përmendur, por për t'u dëgjuar brenda rrëfimit, duke krijuar një ndjesi të gjallë të vendit dhe kohës. Një këngë e kënduar në një rrugicë të qytetit, mund të mbajë brenda saj aromën e verës, zhurmën e tregut dhe emocionet e frikës së luftës.

“Në pjesë veriore të lagjes, kalonte rruga e kalasë, që lidhte lagjet e sipërme të qytetit me qendrën. Rruga kishte kalimtarë të paktë dhe herë pas here një i vetmuar, i panjohur këndonte me sa zë kishte në pisk të vapës, tek kthehej nga pazari:

Shtatë sahati i i natës

Të shkova tek porta.

Zërin ta dëgjova Meri

*Thoshje “më dhëmb koka”.*¹⁵

Në këtë roman, kënga shfaqet si një pjesë organike e jetës së qytetit. Fëmijët, të moshuarit, ushtarët – të gjithë e shprehin veten nëpërmjet këngës. *“Kënga, ishte vlerësimi më i lartë, që populli u jepte ngjarjeve dhe njerëzve”*¹⁶. Ajo vjen si një urë midis botës reale dhe kujtimeve të fëmijërisë së narratorit.

6.2 Kënga si hyrje ose mbyllje e rrëfimit

Shumë shkrimtarë e përdorin këngën si element hapës ose mbyllës, duke e kthyer rrëfimin në një formë “të kënduar”. Kënga në rastin konkret përdoret si element mbyllës i rrëfimit:

“Të ikim, tha Vlonjati se po shtrohet vesa.

Errësirë m’ është bota,

Kur zotrote nuk më je...

*Errësirë... Errësirë...”*¹⁷

¹⁵ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, Shtëpia Botuese: Naim Frashëri, Tiranë, 1971, f. 42-43.

¹⁶ I. Kadare, “Autobiografia e popullit në vargje” në: *Vepra Letrare*, nr. 12, Shtëpia Botuese: Naim Frashëri, Tiranë, 1981, f. 32.

¹⁷ Mitrush Kuteli, “Natë muaj Shëmbitër-Rrëfim i parë i Argjir Vlonjatit” në: *Nete Shqiptare - Rrëfime*, Shtypur në Shtypshkronjën e Shtetit, Tiranë, 1944, f. 113.

Mitrush Kuteli shpesh nis tregimet e tij me një këngë popullore, si një mënyrë për të futur lexuesin në atmosferën e ngjarjes.

“Malit – o përpyetë

Alurinin qentë,

*Malit – o malit – o”.*¹⁸

Në fund, ai mund të rikthejë të njëjtën këngë, duke krijuar një ndjenjë qarku të mbyllur, sikur historia që sapo u tregua të jetë vetëm një strofë e gjatë e asaj kënge.

6.3 Kënga në dramaturgji

Edhe në teatër, kënga shërben si mjet për të shtuar emocionalitetin e skenës dhe për të dhënë mesazhe të forta në pak sekonda. Në dramën shqipe, ajo mund të jetë e integruar në dialog ose e kënduar drejtpërdrejt nga personazhet për të theksuar momente kulmore.

6.4 Funksionet narrative të këngës

- **Krijon atmosferë** – sjell tinguj, ngjyra dhe emocione të një kohe e vendi.
- **Përshkruan karaktere** – një personazh që këndon zbulon pjesë të natyrës së tij.
- **Ndërton tension emocional** – sidomos kur kënga vjen në kontrast me ngjarjen (p.sh., këngë gëzimi gjatë një momenti tragjik).

7. Dimensioni estetik dhe kulturor

Kënga, si gjini muzikore, nuk ka vetëm funksion argëtues ose artistik; ajo ka edhe një rol të thellë **estetik** dhe **kulturor**. Në letërsinë shqipe, ajo përfaqëson një formë arti, ku bukuria e fjalës bashkohet me

¹⁸ Po aty, “Natë qershori”, f. 42.

fuqinë e tingullit, ndërsa në planin kulturor, ajo shërben si mjet për ruajtjen dhe transmetimin e identitetit kombëtar.

7.1 Kënga si kujtesë kolektive

Në shumë raste, kënga është arkiv i gjallë i historisë së një populli. Në mungesë të dokumenteve të shkruara, këngët kanë ruajtur ngjarje, beteja, figura të rëndësishme dhe përvoja të përbashkëta. Shembull: Këngët për Lidhjen e Prizrenit nuk janë vetëm këngë patriotike; ato janë edhe dëshmi e ndjenjave dhe shpresave të asaj kohe.

Kënga popullore nuk shpreh vetëm ndjenja individuale; ajo është edhe kujtesë e gjallë historike. Një dëshmi e qartë është kënga “Po i këndoj 100 vjetorit”, e krijuar për të përkujtuar një ndër ngjarjet më të rëndësishme të kombit – Lidhjen Shqiptare të Prizrenit.

“Hej, po i këndoi 100 vjetorit

Me mall e me zjarr,

Se n’ Prizren u mbajt tubimi

Për pop’llin shqiptar.”¹⁹

Struktura: Kënga është ndërtuar në strofa të rregullta katërshe, me një gjuhë të thjeshtë e ritmike.

Përdorimi i përsëritjes së ndërfutjeve “Hej” krijon një atmosferë thirrjeje kolektive, tipike për këngët epiko-lirike që këndohen në tubime popullore.

Muzikaliteti: Muzikaliteti vjen nga ritmi i thjeshtë, nga refreni “hej”, dhe nga paralelizmi i vargjeve.

Telat e çiftelisë, të përmendur në këngë, nuk janë vetëm zbukurim, por një element i rëndësishëm që shoqëron dhe gjallëron interpretimin.

¹⁹ Demir Krasniqi, “Lidhja Shqiptare e Prizrenit - Në këngët tona popullore”, *Zemra shqiptare*, linku: <https://www.zemrashqiptare.net/news/15285/demir-krasniqi-lidhja-shqiptare-e-prizrenit-ne-kenget-tona-popullore.html>, publikuar më 9 qershor 2010.

7.2 Kënga si shenjë identitare

Çdo krahinë shqiptare ka tingujt, meloditë dhe temat e veta, që e bëjnë të dallueshme. Këngët e Jugut janë të buta, melankolike, me shumë harmoni shumëzërëshe; këngët e Veriut janë më të forta, më të drejtpërdrejta, shpesh me tone epike.

Në letërsinë shqipe, autorët shpesh përdorin këngë karakteristike të një treve, për të treguar jo vetëm vendin e ngjarjes, por edhe shpirtin e njerëzve që jetojnë aty. Kjo e bën këngën një shënjes kulturor të fuqishëm.

7.3 Kënga si përvojë estetike

Në planin estetik, kënga i jep vargut poetik një shtresë të dytë kuptimi: muzikalitetin. Edhe kur nuk këndohet, një poezi me ritëm të qartë dhe me përsëritje të menduara mirë ngjall në mendjen e lexuesit një melodi të brendshme.

Siç thuhet shpesh:

“Atje ku fjala s’mund të arrijë, kënga e çon shpirtin.”

Kjo shprehje përmbledh lidhjen e pandashme mes estetikës dhe ndjenjës që kënga ofron.

7.4 Ndërthurja e estetikës dhe kulturës

Në letërsinë shqipe, kënga është një pikë takimi mes artit dhe identitetit. Ajo jo vetëm që zbukuron tekstin me ritëm e harmoni, por e bën atë të njohur, të afërt dhe të besueshëm për lexuesin, sepse flet në një gjuhë që ai e ka dëgjuar në jetën e përditshme.

Për këtë arsye, kënga është një urë që lidh botën e individit me botën kolektive – njëkohësisht përvojë estetike dhe kujtesë kulturore.

8. Studim rasti

Krahasimi midis poezisë “Poradeci” të Lasgush Poradecit dhe një kënge popullore “Zogu i Ohrit”.

8.1 Prezantimi i dy teksteve

Poezia "Poradeci" – Lasgush Poradeci

Lasgushi është një nga poetët më të mëdhenj shqiptarë, i njohur për ndjeshmërinë e tij lirike dhe për muzikalitetin e gjuhës. Në poezinë "Poradeci", ai i këndon vendlindjes dhe liqenit me tone nostalgjike, duke përshkruar qetësinë e natës dhe përfshirjen e vetvetes në atë qetësi. Muzikaliteti i vargjeve të tij vjen nga ritmi i brendshëm, përsëritja e tingujve dhe kadenca e butë e frazave.

"Perëndim i vagëlluar mbi Liqerin pa kufir.

Po përhapet dal-nga-dale një pluhurë si një hije".²⁰

Ky është një shembull i qartë i poetizimit të natyrës, ku fjala merr funksionin e muzikës: e qetë, e butë, e përjetshme.

Kënga popullore "Zogu i Ohrit" (version i hershëm popullor)

Kjo këngë popullore është një këngë lirike dashurie, e ndërtuar mbi refrene të fuqishme dhe dialogje simbolike midis djalit dhe vajzës. Ajo shquhet për përsëritjet karakteristike dhe ndërfitjet melodike "çik oj çik" dhe "bego, bego", të cilat jo vetëm që krijojnë efekt muzikal, por edhe shërbejnë për të mbajtur gjallë komunikimin mes këngëtarëve dhe dëgjuesve.

"Çik oj çik, o zogu i Ohrit,

Çik oj çik, o zogu i Ohrit?

...

Bego, bego, beg oj i Shkodrës,

*Bego, bego, beg oj i Shkodrës."*²¹

Kënga është e gjallë, energjike, e thirrur për t'u kënduar në grup dhe për të ndezur atmosferën.

²⁰ L. Poradeci, "Poradeci", f. 67.

²¹ Bekim Ramadani, "Zogu i Ohrit" në: *Nga kënga në këngë*, Shtëpia Botuese: Bir, Shkup, 2013, f. 140.

8.2 Ngjashmëritë:

1. Muzikaliteti i fjalës:

- Te “Poradeci”, muzikaliteti është i brendshëm, i ndërtuar mbi ritmin e vargut dhe melodinë e qetë të gjuhës.
- Te “Zogu i Ohrit”, muzikaliteti është i jashtëm, i shprehur në refrenet, përsëritjet dhe ndërfitjet vokale.

2. Elementi liriko-emocional:

- Lasgushi shpreh mallin dhe intimitetin për vendlindjen.
- Kënga popullore shpreh pasionin dhe lojën dashurore, duke e kthyer ndjenjën në këngë kolektive.

3. Përdorimi i simbolikës:

- Te Lasgushi, simboli kryesor është *liqeni* dhe qetësia e natës.
- Te kënga popullore, simboli është *zogu i Ohrit* – një figurë që lidhet me lirinë, dashurinë dhe lëvizjen.

8.3 Dallimet:

1. Forma:

- “Poradeci” ka një strukturë të lirë, të ngarkuar me figuracion modernist.
- “Zogu i Ohrit” ka një strukturë strofike me refrene të përsëritura, tipike për folklorin.

2. Toni emocional:

- Poezia është introspektive, meditative dhe e qetë.
- Kënga është dialogjike, e gjallë dhe me energji dramatike.

3. Funkcioni shoqëror:

- Poezia e Lasgushit është përjetim individual, e lexueshme në vetmi.
- Kënga popullore është krijuar për interpretim kolektiv, në festa dhe tubime.

8.4 Përfundime nga krahasimi

Krahasimi midis “Poradeci” dhe “Zogu i Ohrit” tregon dy mënyra të ndryshme, por thellësisht të ngjashme, se si fjala bëhet

muzikë. Poezia e Lasgushit është një “këngë e brendshme”, e shpirtit dhe e natyrës, ndërsa “Zogu i Ohrit” është një këngë e gjallë popullore, e lindur për t’u kënduar me zë të lartë dhe për t’u jetuar në shoqëri. Të dyja dëshmojnë se, në traditën shqiptare, muzikaliteti është i pandarë nga fjala dhe poezia nuk mund të kuptohet pa tingullin e saj të brendshëm.

9. Përfundime – kënga si gjini muzikore në letërsinë shqipe

Kënga, si gjini muzikore dhe letrare njëkohësisht, përbën një nga format më të lashta e më të qëndrueshme të krijimtarisë artistike shqiptare. Ajo përfaqëson një bashkim organik të dy dimensioneve thelbësore të shprehjes njerëzore: **muzikës**, e cila i jep jetë dhe ritëm fjalës, dhe **poezisë**, e cila e pasuron me kuptim e figuracion.

Në traditën shqiptare, kënga ka qenë gjithmonë më shumë se një akt estetik; ajo ka shërbyer si mjet komunikimi, si formë ruajtjeje të kujtesës kolektive dhe si element unifikues i identitetit kombëtar.

Në letërsinë shqipe, kënga shfaqet si një urë lidhëse mes folklorit dhe krijimtarisë së shkruar, duke ruajtur autenticitetin e burimit popullor dhe duke e përshtatur atë në forma më të kultivuara letrare.

Autorët shqiptarë, qoftë në poezinë popullore të mbledhur e transmetuar brez pas brezi, qoftë në letërsinë e kultivuar, e kanë përdorur këngën për të shprehur ndjenja të fuqishme lirike, për të rrëfyer ngjarje historike, apo për të bartur mesazhe shoqërore e morale.

Roli i këngës si gjini muzikore në letërsinë shqipe nuk kufizohet vetëm në aspektin estetik. Ajo ka qenë dhe mbetet një **mjet dokumentimi kulturor**, ku ruhen gjurmë të gjuhës, zakoneve, besimeve dhe përvojave historike të popullit shqiptar.

Struktura metrikore, ritmi, refreni dhe formula poetike të saj dëshmojnë për një traditë të konsoliduar, e cila ka ndikuar edhe në formimin e poezisë së shkruar.

Në përfundim, kënga në letërsinë shqipe është një dëshmi e gjallë e ndërthurjes së artit muzikor me atë letrar. Ajo është një formë e

veçantë shprehjeje që i ka mbijetuar kohës falë aftësisë për t'u përshtatur dhe për të komunikuar me breza të ndryshëm, duke mbetur një ndër shtyllat themelore të trashëgimisë sonë kulturore.

10. Bibliografia

- Agolli Dritëro, *Pelegri i vonuar*, Botimet Dritëro, Tiranë, 2023.
- Asdreni, *Poezi të zgjedhura*, Shtëpia Botuese: Reklama, Tiranë, 2010.
- Bytyçi Xhevdet, *Përmbledhje-1200 tekste këngësh shqipe të muzikës popullore argëtuese*, Shtëpia Botuese: Litografia, Gjakovë, 2006.
- Çajupi Zako Anton, *Baba Tomorri dhe vjersha të tjera*, Shtëpia Botuese: Dituria, Tiranë, 1997.
- Dibra Miaser, *Metafora në këngët popullore shqiptare*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 2007.
- Folklor shqiptar II, *Epika legjendare (Cikli i kreshnikëve)*, Vëllimi i parë. red. Qemal Haxhihasani, Tiranë, 1966.
- Frashëri Naim, *Bagëti e Bujqesia*, Shtyshkronja & Libraria: Dhorë Koti, Korçë, 1923.
- Hysi Fatmir, *Estetikë në tri pamje-Fjalëkuptim, art dhe muzikë*, Shtëpia Botuese: Uegen, Tiranë, 2005.
- Kadare Ismail, *Kronikë në gur*, Shtëpia Botuese: Naim Frashëri, Tiranë, 1971.
- Kadare Ismail, *Vepra Letrare*, nr. 12, Shtëpia Botuese: Naim Frashëri, Tiranë, 1981.
- Këngë popullore dashurie*, Instituti i Folklorit, Tiranë, 1985.
- Këngë popullore të rrethit të Korçës*, Akademia e Shkencave e RPSSH, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1982.
- Krasniqi Demir, "Lidhja Shqiptare e Prizrenit - Në këngët tona popullore", *Zemra shqiptare*, linku: <https://www.zemrashqiptare.net/news/15285/demir-krasniqi-lidhja-shqiptare-e-prizrenit-ne-kenget-tona-popullore.html>, publikuar më 9 qershor 2010.

Kuteli Mitrush, *Netë Shqiptare - Rrëfime*, Shtypur në Shtypshkronjën e Shtetit, Tiranë, 1944.

Lirika Popullore 1, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1988.

Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar (1635-1912), Instituti i Folklorit, Tiranë, 1961.

Migjeni, *Vepra*, Ndërmarrja Shtetërore e Botimeve, Tiranë, 1954.

Poradeci Lasgush, *Vepra letrare*, Shtëpia Botuese: Naim Frashëri, Tiranë, 1990.

Ramadani Bekim, *Nga kënga në këngë*, Shtëpia Botuese: Bir, Shkup, 2013.

Visaret e Kombit, vëll. II. red. Bernardin Palaj & Donat Kurti, Regjistruar nga Nikaj (Rrethi i Tropojës), Tiranë, 1937.

ZadejaTonin & DaijTonin a, "Ja na erdhi sot pranvera" në: *250 këngë qytetare shkodrane*, Shtëpia Botuese "Idromeno", Shkodër, 2000.



DR. ELIZABETA QARRI

FAKULTETI I ARTEVE,

UNIVERSITETI AAB, PRISHTINË, KOSOVË

PEDAGOGJIA MUZIKORE DHE ROLI I DIMENSIONIT HUMAN NË EPOKËN E INTELIGJENCËS ARTIFICIALE

Abstrakt

Arti muzikor përfaqëson një fushë ku dimensionin human shërben si paradigmë qendrore në procesin e formimit artistik të individit. Në këtë kontekst, roli i pedagogut është thelbësor jo vetëm për transmetimin e njohurive, por edhe kultivimin e ndjeshmërisë emocionale, identitetit e kreativitetit muzikor, si dhe formimit estetik.

Duke i bërë të pazëvendësueshëm këta elementë si përbërës kryesorë të dimensionit human, pedagogjia muzikore sot gjendet përballë sfidës për ruajtjen e këtyre faktorëve si dhe integritetit të teknologjisë digjitale, përkatësisht algoritmave të Inteligjencës Artificiale (IA) në procesin e edukimit muzikor.

Aksesi i shpejtë në burime digjitale së bashku me potencialet e mëdha nga transformimet e IA, kanë krijuar burime të reja jo vetëm në analizë e krijimtari muzikore por edhe në qasje pedagogjike. Ky zhvillim i integritetit të IA ngre pyetje esenciale mbi rrezikun e mungesës së ndjeshmërisë si pjesë dimensionit human në punën pedagogjike muzikore.

Megjithëse IA kontribuon në inovacion, efikasitet pedagogjik dhe akses universal në dije, përmes një qasjeje ndërdisiplinore ky artikull shqyrton rolin e dimensionit human në epokën e IA, si dhe argumenton se procesi i formimit artistik muzikor është proces i transmetimit emocional dhe si i tillë, në procesin e punës pedagogjike komunikimi i drejtpërdrejtë në mes pedagogut dhe studentit është i domosdoshëm. Një qasje pedagogjike e balancuar ndërmjet dimensionit human dhe teknologjisë, por me kriter mbështetës dhe jo zëvendësues të tij, mbetet zgjidhja e duhur për ndërtimin e një metode bashkëkohore të punës pedagogjike muzikore si përgjigje drejt sfidave të së ardhmes.

Fjalë kyçe: *Pedagogji muzikore, Art muzikor, Inteligjencë Artificiale (IA), Dimension Human, Edukim Muzikor*

MUSIC PEDAGOGY AND THE ROLE OF THE HUMAN DIMENSION IN THE ERA OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Abstract

This study examines the role of the human dimension in the era of Artificial Intelligence and the importance of pedagogy in this new phase. Music art represents a field where the human dimension serves as a central paradigm in the artistic formation process of individuals. In this context, the role of the educator is essential not only for transmitting knowledge but also for cultivating emotional sensitivity, identity, musical creativity, and aesthetic formation. By making these elements indispensable as key components of the human dimension, music pedagogy finds itself faced with the challenge of preserving these factors, as well as integrating digital technology, specifically Artificial Intelligence (AI) algorithms in the music education process. The development of AI integration raises fundamental questions about the risk of the lack of sensitivity as part of the human dimension in music pedagogical work. The argument posits that the process of artistic musical formation is a process of emotional transmission, and as such, direct communication between the educator and the student

is necessary in the pedagogical work process. A balanced pedagogical approach between the human dimension and technology, with the latter as a supportive rather than a substitutive criterion, remains the right solution for building a contemporary method of music pedagogical work in response to future challenges.

Keywords: *music pedagogy, music art, Artificial Intelligence (AI), human dimension.*

Prezantimi:

Hyrje

Përtej përparësive që studimet sot i atribuojnë përdorimit të IA në fushën e edukimit artistik muzikor, vijon të jetë i diskutueshëm roli i dimensionit human në marrëdhënien në mes IA dhe faktorit emocional.

Duke qenë ky edhe qëllimi kryesor i analizës, pra që të shqyrtojë raportin midis IA dhe dimensionit human në muzikë, me theks të vecantë në sfidat që ajo sjell në ndjeshmërinë emocionale në procesin e edukimit muzikor, analiza mbështetet në një qasje nëndisiplinare dhe ka për qëllim të argumentojë se IA me përparësitë e saj, mund të ndihmojë procesin e të mësuarit, por nuk mund të zëvendësojë dimension human, ku empatia dhe aspekti emocional përbëjnë kriteret parësore, që artin e bëjnë një përvojë autentikisht njerëzore.

Zhvillimi i Inteligjencës Artificiale (IA) përbën një nga proceset më revolucionare transformuese të epokës globale. Në fazat të ndryshme të zhvillimit, që në fillësë të përdorimit të saj me zgjidhjen e problemeve logjike e deri sot në epokën e ashtuquajtur inteligjencë gjenerative, u krijuan rethana të ndryshme përceptuese jo vetëm mbi përdorimin e saj, por edhe pranimin e këtij zhvillimi shumëdimensional si një realitet i ri dhe i pashmangshëm.

Përdorimi i IA ka depërtuar pothuajse në të gjitha dimensionet dhe fushat e jetës e të dijes, ndaj ky ndikim transversal me këtë shtrirje të gjërë dhe shumëdimensionale, ka gjetur veprim e aplikim

masiv edhe në fushë e artit dhe edukimit muzikor. Me këtë zhvillim, edukimi artistik bashkëkohor muzikor, por edhe fusha e muzikës në përgjithësi, ka nisur një etapë të re transformuese duke e vënë në pikëpyetje një raport shumë të ndjeshëm, që është marrëdhënia dialektike në mes të teknologjisë dhe dimensionit human.

Duke pasur parasysh këtë funksion dhe spektër të gjërë veprimi të IA dhe algoritmave të saj, bëhet e qartë se zhvillimi i saj nuk është thjesht një çështje që i përket vetëm zhvillimit teknologjik, por është një sfidë globale humane, dilema e së cilës nuk konsiston në faktin se a duhet pranuar këtë zhvillim, por se si duhet bashkëjetuar me të.

Roli i dimensionit human në procesin e edukimit muzikor

Për dallim nga fushat e tjera të arsimit, ku transmetimi i dijes konsiderohet si qëllimi parësor i procesit pedagogjik, në fushën e edukimit muzikor, ky komponent është i lidhur ngusht me rëndësinë e shprehjes emocionale si dhe ndërtimit të identitetit artistik e krijues.

Duke u bazuar në këta faktorë, pyetja thelbësore mbi përdorimin e IA shtrohet në mes dilemës së përdorimit të saj si mjet që përforcon dijen dhe krijimtarinë progresive, dhe në anën tjetër dilemës se a mund të zëvendësojë IA dimensionin human. Përkundër faktit se ndikimi dhe zhvillimi IA po bëhet një realitet i pashmangshëm në fushën profesionale duke ofruar mundësi të jashtëzakonshme në progres e inovacion, në anën tjetër ngre pikëpyetje dhe dilema sfiduese mbi emocionin si një kategori njerëzore e cila nuk zhvillohet nga përllogaritja matematikore, por nga ndërveprimi emocional. Në këtë linjë, theksojmë se IA mund të prodhojë elementë ose shenja që kanë të bëjnë më ndjenën, por jo vetë ndjenjën. Po ti referohemi një dimensionit filozofik të Kantit (1790), ai thekson se “ndjenja nuk është rezultat i ligjesisë, por i lojës së fuqive të shpirtit”.¹

¹ Kant, Immanuel. “Judgment of Taste”. Në: Paul Guyer (Red.), *Critique of Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, fq. 15–40.

Në procesin e edukimit muzikor, IA me algoritmat e saj mund të ndihmojë në përvetësimin e njohjes së strukturave, rregullave, dinamikës dhe formës së veprës muzikore, por aftësia mbi përjetimin apo kultivimin e tij si përjetimin artistik në kuadrin pedagogjik, bëhet vetëm me ndërmjetësimin e pedagogut. IA mund të zgjerojë mundësitë e të mësuarit, duke ofruar qasje nëndisiplinare në fusha të ndryshme por, kuptimin ekzistencial të muzikës mund t'i japë vetëm faktori njeri.

Në edukimin muzikor bashkëkohor, përtej përvetësimit teorik dhe teknik të tij synimi parësor nuk duhet të jetë mësimi algoritmave si ndjenjë, por mënyra se si të mësojmë njeriun që duke përdorur IA, ta kuptojë ndjenjën, pasi që emocioni nuk është një formulë, por një vetëdije njerëzore e kultivuar dhe e kushtëzuar nga rrethana dhe faktorë specifikë.

Autori David Cope (2001) thekson se "Kompjuteri mund të njohë stilin e një kompozitori dhe të krijojë vepra që tingëllojnë emocionale, por emocioni i tyre thekson ai, është reflektim i të dhënave njerëzore jo përjetim i algoritmit"². Pra, kjo lë të kuptohet se ndjenja nuk është shkathtësi e teknologjisë, por rezultat i interpretimit njerëzor. Prandaj, në procesin e edukimit muzikor IA mund të përdoret vetëm si mjet reflektimi, por jo si zëvendësim i përjetimit emocional, sepse algoritmat nuk njohin ngarkesën emocionale apo frymëmarrjen e frazave muzikore. Kjo bën që diskutimi mbi IA nuk i përket vetëm teknologjisë, por njeriut dhe të ardhmes së tij në një epokë të ndërruarur tashmë me teknologjinë.

Inteligjenca artificiale me një dinamikë shumë intensive dhe të shpejtë, po transformon jo vetëm mënyrën se si mësohet dhe krijohet muzika, por edhe mënyrën si përjetohet ajo, ndaj kjo ndërhyrje e teknologjisë në këto procese, ngre pyetje thelbësore që karakterizojnë fushën e artit muzikor bashkë me faktorët thelbësorë ndërveprues të tij që janë: ndjeshmëria emocionale dhe empatia.

² Cope, D. (2001). *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge, MA: MIT Press.

Në veprën e tij *Art as Experience* autori John Dewey (1934). thekson se “Çdo cilësi ndijore, për shkak të lidhjeve të saj organike, ka tendencë të shpërndalet dhe të bashkohet me të tjerat, duke krijuar një përvojë të plotë. Kur një cilësi ndijore mbetet e izoluar, kjo ndodh vetëm për shkak të një reagimi të veçantë. Në përvojën normale, cilësitë ndijore lidhen me njëra-tjetrën në mënyra që i japin formë dhe kuptim objektit, duke e bërë të mundur edhe komunikimin dhe perceptimin e përbashkët të përvojës artistike.”³. Pra, arti është ekspresion i përvojës së brendshme që kërkon komunikim. Në këtë kuptim, arti mbart funksion humanizues dhe emancipues njëkohësisht, për çfarë mund të konstatojmë se koncepti i dimensionit human në art, është aftësia e njeriut për të përjetuar, reflektuar dhe shprehur emocione përmes formës estetike.

Ky qëndrim nënvizon dimensionin human në art, ku vlera e tij nuk matet vetëm nga bukuria apo kompleksiteti teknik, por nga aftësia për të nxitur reflektim, empati dhe përjetim emocional tek krijuesi apo audienca. Në këtë kuptim, arti shërben si një platformë për të përjetuar ndjenja dhe për të komunikuar përvoja që shpesh janë të paarritshme përmes fjalëve. Përvoja estetike është një formë e njohjes së botës që integron perceptimin, ndjenjat dhe reflektimin personal në një unitet të plotë.

Autori Dewey (1990) thekson se “Arti është një cilësi e të bërit dhe e asaj që bëhet. Ai nuk qëndron vetëm në produktin përfundimtar, por në procesin e jetesës.”⁴

Kjo qasje e konsideron artin si një fenomen thelbësisht human, ku procesi krijues dhe perceptimi estetik përfshihen në një ndërveprim të vazhdueshëm midis individit dhe mjedisit të tij, duke e bërë artin një mjet emancipues që pasqyron identitetin dhe kompleksitetin e përvojës njerëzore. Dimensioi human që Dewey i

³ Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company.

⁴ Dewey, John. "Art as experience (New York, Minton Balch)." Strauss, A. & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research*. Newbury Park, CA: Sage Publications, Inc (1934):

atribuon artit lidhet me aftësinë e tij për të ndikuar në ndjeshmërinë emocionale të individit. Nga kjo perspektivë, koncepti i dimensionit human në art nuk kufizohet vetëm te vetë veprat artistike, por edhe te procesi i të kuptuarit dhe shprehjes që ato nxisin, duke krijuar një cikël komunikimi që forcon ndërveprimin human me kuptimin reciprok. Kështu, arti bëhet një mjet për të bashkuar aspektet estetike me ato emocionale, intelektuale dhe sociale, duke manifestuar në mënyrë të qartë dimensionin human që Dewey thekson në punën e tij.

Përdorimi i IA në fushën e muzikes, përtej kontekstit pedagogjik dhe muzikës si analizë, përfshin edhe krijimtarinë muzikore.

Të gjitha këto, përkundër faktit se kanë rritur efikasitetin në punë, kanë vënë në pikëpyetje distancën emocionale në raport me këto veprimtari; në fushën e kompozimit, procesi i automatizuar krijues, që vë në pikëpyetje përjetimin estetik si një dimension i rëndësishëm i një procesi krijues artistik, apo në fushëm pedagogjike, distancën emocionale dhe mungesë më komunikimit social në marrëdhënien mësues- nxënës, apo nxënës- nxënës.

Duke pasur parasysh këtë funksion dhe spektër të gjërë veprimi të IA dhe algoritmave të saj, bëhet e qartë se zhvillimi i saj nuk është thjesht një çështje që i përket vetëm zhvillimit teknologjik por është një sfidë globale humane, dilema e së cilës nuk konsiston në faktin se a duhet pranuar këtë zhvillim, por se si duhet bashkëjetuar me të.

Pra, përkundër faktit se ndikimi dhe zhvillimi IA po bëhet një realitet i pashmangshëm në fushën profesionale duke ofruar mundësi të jashtëzakonshme në progres e inovacion, në anën tjetër ngre pikëpyetje dhe dilema mbi emocionin si një kategori. Prandaj, në këtë linjë, IA mund të prodhojë elementë ose shenja që kanë të bëjnë me emocionin, por jo vetë emocionin.

Ky këndvështrim lë të kuptojmë se në procesin e edukimit muzikor, IA me algoritmat e saj mund të ndihmojë në përvetësimin e njohjes së strukturave, rregullave, dinamikës etj, por aftësia mbi përjetimin apo kultivimin e tij si përjetimin artistik bëhet vetëm më ndërmjetësimin e pedagogut. IA mund të zgjerojë mundësitë e të

mësuarit, duke ofruar qasje nëndisiplinare në fusha të ndryshme, por, kuptimin ekzistencial të muzikës mund t'i japë vetëm faktori njeri. Prandaj në edukimin muzikor bashkëkohor, përtej përvetësimit teorik dhe teknik të tij, synimi parësor nuk duhet të jetë mësimi algoritmave si ndjenjë, por mënyra se si të mësojmë individin që duke përdorur IA, ta kuptojë ndjenjën, pasi që emocioni nuk është një formulë e paracaktuar, por një vetëdije njerëzore e kultivuar dhe e kushtëzuar nga rrethana e faktorë specifikë.

Autori David Cope (2001) thekson se “kompjuteri mund të njohë stilin e një kompozitori dhe të krijojë vepra që tingëllojnë emocionale, por emocioni i tyre thekson ai, është reflektim i të dhënave njerëzore jo përjetim i algoritmit”⁵. Pra, kjo lë të kuptojmë se ndjenja nuk është shkathtësi e teknologjisë, por rezultat i interpretimit njerëzor. Prandaj, në procesin e edukimit muzikor IA mund të përdoret vetëm si mjet reflektimi, por jo si zëvendësim i përjetimit emocional, sepse algoritmat nuk njohin ngarkesën emocionale apo frymëmarrjen e frazave muzikore. Kjo bën që diskutimi mbi IA nuk i përket vetëm teknologjisë, por njeriut dhe të ardhmes së tij në një epokë të ndërruar tashmë me teknologjinë.

Në perspektivat mbi ndikimin e Inteligjencës Artificiale në edukimin muzikor, krijimtarinë dhe rolin e dimensionit, perspektivat e autorëve të ndryshëm mbështesin tezën e përbashkët se emocionet dhe përjetimi njerëzor mbeten qendrore në muzikë.

John Dewey (1934) e percepton artin si “ekspresion i përvojës së brendshme që kërkon komunikim”⁶, ai thekson rolin emancipues dhe human të përvojës estetike.

Inteligjenca artificiale me një dinamikë shumë intensive dhe të shpejtë po transformon jo vetëm mënyrën se si mësohet dhe krijohet muzika, por edhe mënyrën si përjetohet ajo. Kjo ndërhyrje e teknologjisë në këto procese, ngre pyetje thelbësore që karakterizojnë fushën e artit muzikor bashkë me faktorët thelbësorë ndërveprues të

⁵ Cope, D. (2001). *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge, MA: MIT Press

⁶ Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company

tij që janë ndjeshmëria emocionale dhe empatia reciproke në mes krijuesit dhe interpretit apo intepretit dhe dëgjuesit.

Në kontekstin e edukimit dhe ndjeshmërisë emocionale mbi vlerat e trashëgimisë kulturore, autori **Vasil S.Tole** (2016) thekson se "Muzika tradicionale, si shprehje e përvojës historike të komunitetit, mbart vlera estetike dhe emocionale që formësojnë ndjeshmërinë e brezave."⁷ Kështu, procesi i edukimit artistik nuk mund të reduktohet vetëm në dije teknologjike, sepse në thelbin e tij arti muzikor mbetet një akt i komunikimit emocional njerëzor e kulturor.

Në po këtë linjë, autori Daniel Goleman (1995) thekson se "vënia e emocioneve në shërbim të një qëllimi është shumë e rëndësishme për të treguar vëmendje, për ta motivuar vetveten dhe për të krijuar gjëra të reja."⁸ Në epokën digjitale, sfidë e pedagogjisë muzikore është që të sensibilizojë dhe mësojë nxënësit e studentët se vetëm duke ruajtur ndjenjën dhe emocionin si pikënisje e procesit të edukimit artistik, muzika mund të mbetet art që prodhohet nga emocionet humane.

Korrelacioni Njeri - IA në Krijimtarinë Muzikore dhe Ruajtja e Dimensionit Human

Në fushën e dimensionit human dhe njohjes së emocioneve muzikore, autorët **Michele Rossi, Giovanni Iacca dhe Luca Turchet** theksojnë se "Sa i përket rastit të njohjes së emocioneve në muzikë, kërkohen shpjegime bazuar në veçori të mesatare të interpretuara nga njeriu. Përdorimi i teknikave të augmentimit të të dhënave audio për të përmirësuar kapacitetin e njohjes së emocioneve në interpretimet muzikore, vë në dukje se IA mund të bëhet më sensibile ndaj ndryshimeve emocionale në muzikë."⁹ Ashtu siç IA mund të jetë mjet ndihmës në procesin pedagogjik, përdorimi i tij mund të mbështesë

⁷ Vasil S. Tole, *Identiteti i muzikës tradicionale shqiptare*, Akademia e Shkencave, 2016.

⁸ Goleman, Daniel. "Intelegjenca Emocionale" , Shtëpia Botuese Pema (2018):63

⁹ Rossi, Michele, Giovanni Iacca, and Luca Turchet. "Explainability and real-time in music information retrieval: Motivations and possible scenarios." In *2023 4th International Symposium on the Internet of Sounds*, pp. 96-104. IEEE, 2023.

edhe procesin krijues, por përjetimi emocional i muzikës është kompetencë që në mënyrë ekskluzive i përket dimensionit human.

Në fushën e krijimtarisë muzikore, koncepti i të bukurës është një kategori që lidhet me emocionin. Studiuesit Hauke Egermann & Federico Reuben (2020) theksojnë se “Ndërsa është diskutuar gjërësisht se kategoritë estetike si e bukura kanë një marrëdhënie direkte me emocionin, ka pasur vetëm pak kërkime psikologjike mbi marrëdhënien midis gjykimeve estetike dhe përgjigjeve emocionale ndaj artit. Muzika njihet si një formë arti që ngjall përgjigje të forta emocionale tek dëgjuesit dhe për këtë arsye është e rëndësishme të studohet në mënyrë empirike se si gjykimet estetike lidhen me përgjigjet emocionale ndaj dëgjimit të muzikës.”¹⁰ Perceptimi emocional është i rëndësishëm tek individ, studimet e tyre argumentojnë kompleksitetin e emocioneve në muzikë si dhe ndikimin e tyre në dimensionin estetik e krijues të nxënësve, ata pohojnë se IA mund të klasifikojë emocione, por nuk mund të përjetojë ose të interpretojë emocionalisht si njeriu.

Sipas autorit **Shreyan Chowdhury (2019)** “Aspektet emocionale luajnë një rol të rëndësishëm në ndërveprimet tona me muzikën. Megjithatë, modeli i këtyre aspekteve në sistemet e MIR ka qenë i njohur si sfidues, pasi emocioni është një përvojë thelbësisht abstrakte dhe subjektive”¹¹

Përdorimi i modeleve të avancuara për të rikthyer performancat muzikore sipas emocioneve të specifikuara, janë procese të selektuar algoritmike dhe nuk përbëjnë përjetim emocional njerëzor. Pra, IA mund të ndërveprojë me muzikën në mënyra kreative dhe innovative, por përjetimi i saj emocional nuk mund të zëvendësojë dimensionin human, të cilin edukimi muzikor synon ta zhvillojë tek nxënësit dhe

¹⁰ Egermann, Hauke, and Federico Reuben. ““Beauty is how you feel inside”: Aesthetic judgments are related to emotional responses to contemporary music.” *Frontiers in Psychology* 11 (2020): 510029.

¹¹ Chowdhury, Shreyan, Andreu Vall, Verena Haunschmid, and Gerhard Widmer. “Towards explainable music emotion recognition: The route via mid-level features.” *arXiv preprint arXiv:1907.03572* (2019).

studentët. Përjetimi dhe interpretimi emocional mbetet një aftësi që lidhet me njeriun. Kjo qasje mbështet tezën që edukimi muzikor bashkëkohor duhet të gjejë një ekuilibër midis përdorimit të teknologjisë dhe ruajtjes së dimensionit human, duke përdorur IA si mjet ndihmës dhe jo si zëvendësues apo mjet edukimi, reflektimi emocional apo formimi të empatisë.

Në veprën e tij *Edukimi përmes muzikës* (2009), autori Vasil S.Tole argumenton se “muzika është mjet edukimi përmes të cilit formohet ndjenja estetike, identiteti kulturor dhe empatia tek fëmijët.”¹² Autori Tole pohon se edukimi muzikor duhet të jetë më shumë se teknikë duke theksuar se “tu japësh fëmijëve një edukim të mirë muzikor është një nga investimet më të mira sociale, muzika nuk është vetëm zanat por një rrugë zhvillimi kulturor dhe emocional”.

Pra, për dallim nga fushat tjera ku dimensionin racional shpeshherë është specifikë vepruese e tij, siç mund të jetë në shkencat ekzakte, në edukimin artistik muzikor dhe procesin pedagogjik muzikor në përgjithësi, komunikimi emotiv si pjesë e rëndësishme e komunikimit artistik, është procesi i lidhur ngusht me dimensionin human. Përdorimi i IA ka efikasitet në përvetësimin teknik të dijes, por nuk mund të kontribuojë në zhvillimin e ndjeshmërisë emocionale.

Një sfidë tjetër që rrezikojnë algoritmet e përdorura në muzikë rezulton të jetë humbja e autenticitetit dhe homogjenizimi i muzikes. Të gjitha këto, janë indikatorë që gradualisht mund të çojnë drejt reduktimit të ndjeshmërisë emocionale apo edhe humbjes së saj. Shumë studime të zhvilluara në fushën e muzikës dhe ndërveprimit të saj me IA, argumentojnë se asistencë e IA në punën e nxënësve ka shkatuar mungesë të reagimeve humane tek ata si psh: mungesë entuziazmi, ose reagimet emocionale që rëndom përforcojnë motivimin si aspekt i rëndësishëm në procesin e edukimit artistik muzikor. Në mungesë të autenticitetit, IA pamundëson dhe redukton

¹² Tole, V. (2009). *Muzika dhe Ndjeshmëria Estetike*. Tiranë: Instituti i Kulturës.

diksutimet ose pikëpyetjet që ngrejnë krijimtaritë artistike nga dimensionimi emocional.

Sipas utorit Haoyun Zhang (2025) “përhapja e teknologjisë së AI në fushën e arsimit dhe mësimdhënies së teorisë së muzikës po shkatërron gradualisht kufizimet e modeleve tradicionale.”¹³ “Inteligjenca artificiale duhet të plotësojë, dhe jo të zëvendësojë, metodat tradicionale të mësimdhënies duke nxitur të menduarit krijues të studentëve dhe duke thelluar kuptimin e tyre mbi kompozimin muzikor. Kjo sjell një dimension etik në përdorimin e inteligjencës artificiale në arsim, veçanërisht në arsimimin muzikor.”¹⁴ Shamakhmudova D. M. (2025).

Detyrë e pedagogjisë muzikore, por edhe edukimit artistik në përgjithësi mbetet që teknologjinë ta vë në shërbim të njerëzores dhe jo ansjelltas, sepse emocioni është proces që lind nga ndërveprimi midis njeriut dhe kontekstit dhe nuk mund të pranohet si proces që automatizon përjetimin estetik.

Autorët Greco, C., Ludovico, L. A. & Rivoltella, theksojnë se “IA mund të bëhet një aleat i vlefshëm në arsimin muzikor, por vetëm nëse integrohet në mënyrë kritike, të përgjegjshme dhe me një perspektivë thellësisht njerëzore. Sfida nuk është thjesht të miratohen teknologji të reja, por të ripërceptohen proceset arsimore në mënyrë që tradita dhe inovacioni të mund të ekzistojnë njëkohësisht, duke u pasuruar reciprokisht. Në këtë rrugë, mësuesi mbetet qendra e pazëvendësueshme e përvojës arsimore, mbrojtësi jo vetëm i aftësive teknike, por gjithashtu i një vizioni për muzikën si art i gjallë, marrëdhënie dhe transformim.”¹⁵ Pra, edukimi bashkëkohor muzikor

¹³ H.Zhang *Artificial Intelligence in Music Education: A Scoping Review of Practices, Strategies, and Challenges*. Journal of Advanced Research in Education ISSN 2709-3980 www.pioneerpublisher.com/jare Volume 4 Number 5 September 2025:74

¹⁴ Shamakhmudova D. M. (2025). Artificial Intelligence in Music Education. European Journal of Arts 2025, No 1. <https://doi.org/10.29013/EJA-25-1-66-69>

¹⁵ Greco, C., Ludovico, L. A., & Rivoltella, P. C., “Technology and Music: The Role of AI in Instrumental and Compositional Education,” in *EDULEARN25 Proceedings*, 17th International Conference on Education and New Learning Technologies, 2025.

duhet të përqëndrohet drejt një ekuilibri midis teknologjisë dhe dimensionit human, ku roli i IA duhet të ketë një rol ndihmës si mjet që nuk zëvendëson dijen por zgjeron zgjeron atë.

Bashkërendimi në mes mësimit tradicional dhe inovacionit si një kontekst bashkëkohor, nënkupton një sishqyrtim apo rikonceptim të rolit të mësimdhënësit ku inivacioni nuk kundërshton përvojën humane por e përforcon atë në sensin e kompetencës dhe ndjeshmërisë.

Inteligjenca Artificiale (IA), Motivimi dhe Etika në Procesin e Edukimit Muzikor

Aplikimi i IA në procesin mësimor krijon përparësi praktike dhe të menjëhershme në procesin arsimor. Badarudin, L. P. (2025) thekson se “Aplikimet e inteligjencës artificiale, siç janë chatbot-et arsimore dhe sistemet e mësimi adaptiv, kontribuojnë në mënyrë të konsiderueshme në lehtësimin e mësimi më të personalizuar dhe nxitjen e motivimit të brendshëm të studentëve.”¹⁶ Pra, motivimi si faktor rëndësishëm për arritjen e rezultateve, nxit pavarësinë dhe bën ata pjesë aktive dhe e ngazhuar në procesin mësimor.

Sipas Niemi (2023) “Sa më shumë të aplikohet IA në mësim dhe arsim, aq më shumë na duhen reflektime dhe baza të forta për përdorimin etik të AI-së.”¹⁷ Autori pohon se megjithëse IA mund të ndikojë pozitivisht në elementin motivues, ai nuk mund të përdoret pa kritere etike të dala nga teknologjia. Këto këndvështrime, evidentojnë jo vetëm rëndësinë e dimensionit human në procesin e edukimit, por edhe rëndësinë etike mbi mënyrën se si IA integrohet në procesin arsimor.

¹⁶ Badarudin, L. P. / Parhanuddin, et al. (2025). *The Effect of AI (Artificial Intelligence) in Education on Student Motivation: A Systematic Literature Review*. **Journal for Lesson and Learning Studies**, Vol. 8, No. 1, pp. 1-10

DOI / URL: <https://doi.org/10.23887/jlls.v8i1.91141>

¹⁷ Niemi, Hannele, Roy D. Pea, and Yu Lu. *AI in learning: designing the future*. Springer Nature, 2023:6

“Parimet etike duhet të udhëheqin dizajnin, vendosjen dhe përdorimin e sistemeve të AI-së për të siguruar transparencë, llogaridhënie dhe drejtësi në shoqëri, duke përfshirë edhe arsimin.”¹⁸

Megjithatë, përdorimi i IA-së në kontekste arsimore duhet të shoqërohet me konsiderata të kujdesshme etike. drejtësia, llogaridhënia dhe respekti për autonominë e studentëve janë thelbësore për të siguruar që IA të plotësojë dhe jo të zëvendësojë pedagogjinë e bazuar te dimensionin human (Holmes et al., 2021; Floridi et al., 2018; Kamali, Alpat & Bozkurt, 2024). Në kontekstin e edukimit muzikor, këto masa etike janë veçanërisht të rëndësishme, pasi ndihmojnë në ruajtjen e dimensionit human dhe emocional të mësimit muzikor, duke lejuar që IA të veprojë si një mjet mbështetës që rrit motivimin dhe respekton individualitetin dhe shprehjen kreative të çdo studenti.

Përfundime:

Inteligjenca Artificiale (IA) nuk është vetëm një qasje e re teknologjike në funksion të procesit të edukimit muzikor, por një faktor motivimi i cili duke u përdorur me kujdes dhe etikë, mund të ndihmojë procesin mësimor, të rrisë përfshirjen e nxënësve e studentëve dhe të nxisë kreativitetin, duke ruajtur gjithmonë dimensionin human dhe emocional të artit muzikor.

IA mund të shërbejë në procesin e, fumsimor, fuqizimin e mësimdhënies dhe mësimnxënies duke ofruar mundësi të detajuara të trajtimit dhe analizës së materialeve muzikore. Algoritmat u ofrojnë nxënësve dhe studentëve hapësirë eksploruese dhe zhvillim të kompetencave të cilat ndikojnë në përforcimin përkatësisht motivimin e tyre të brendshëm. Qasja etike dhe e përgjegjshme në raport me IA është parim bazë por gjithnjë duke theksuar rolin e mësimdhënësit si faktor i rëndësishëm në ruajtjen e ekuilibrave midis dimensionit human dhe teknologjisë. Vetëm brenda

¹⁸ Floridi, L., Cowls, J., Beltrametti, M., et al. (2018). *AI4People—An Ethical Framework for a Good AI Society. Minds and Machines*, 28, 689–707.

një modeli të tillë, Integrimi i IA në punën pedagogjike, mund të ndihmojë në zhvillimin artistik, duke krijuar përparësi të mëdha ndërmjet studentit dhe rritjes së tij profesionale, kultivimin e një edukimi të mirëfilltë bashkëkohor, të kontesktualizuar në rrethana të një epoke të globalizimit.

Teknologjia duke respektuar parimet etike që janë thelbësore për zhvillimin e një edukimi të drejtë dhe të përgjegjshëm si një mjet mbështetës dhe jo zëvendësues i dimensionit human, ofron një qasje integrale duke mundësuar që nxënësit e studentët të eksplorojnë kreativitetin, të zhvillojnë aftësitë muzikore që mbështesin rritjen e tyre personale, autonominë dhe angazhimin emocional.

Bashkërendimi i këtyre faktorëve, i mbështetur nga një kuadër etik, krijon një model bashkëkohor dhe të qëndrueshëm të edukimit muzikor. Ky model rrit pjesëmarrjen aktive pedagogjike duke ofruar një mbështetje të madhe jo vetëm në procesin edukativ në përgjithësi por edhe duke fuqizuar artistik muzikor individual.

Bibliografia:

- Badarudin, L. P., Parhanuddin, et al.** 2025. *The Effect of AI (Artificial Intelligence) in Education on Student Motivation: A Systematic Literature Review*. Journal for Lesson and Learning Studies 8 (1): 1–10. <https://doi.org/10.23887/jlls.v8i1.91141>.
- Chowdhury, Shreyan, Andreu Vall, Verena Haunschmid, and Gerhard Widmer.** 2019. "Towards Explainable Music Emotion Recognition: The Route via Mid-Level Features." *arXiv preprint arXiv:1907.03572*.
- Cope, David.** 2001. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dewey, John.** 1934. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Egermann, Hauke, and Federico Reuben.** 2020. "'Beauty Is How You Feel Inside': Aesthetic Judgments Are Related to Emotional

- Responses to Contemporary Music." *Frontiers in Psychology* 11: 510029.
- Floridi, Luciano, Josh Cowls, Mariarosaria Beltrametti, et al.** 2018. "AI4People—An Ethical Framework for a Good AI Society." *Minds and Machines* 28: 689–707.
- Goleman, Daniel.** 2018. *Inteligjenca Emocionale*. Tiranë: Shtëpia Botuese Pema.
- Greco, C., L. A. Ludovico, and P. C. Rivoltella.** 2025. "Technology and Music: The Role of AI in Instrumental and Compositional Education." In *EDULEARN25 Proceedings, 17th International Conference on Education and New Learning Technologies*.
- Kant, Immanuel.** 2000. "Judgment of Taste." In *Critique of Judgment*, edited by Paul Guyer, 15–40. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niemi, Hannele, Roy D. Pea, and Yu Lu.** 2023. *AI in Learning: Designing the Future*. Springer Nature.
- Rossi, Michele, Giovanni Iacca, and Luca Turchet.** 2023. "Explainability and Real-time in Music Information Retrieval: Motivations and Possible Scenarios." In *4th International Symposium on the Internet of Sounds*, 96–104. IEEE.
- Shamakhmudova, D. M.** 2025. "Artificial Intelligence in Music Education." *European Journal of Arts*, no. 1. <https://doi.org/10.29013/EJA-25-1-66-69>.
- Tole, Vasil S.** 2009. *Muzika dhe Ndjeshmëria Estetike*. Tiranë: Instituti i Kulturës.
- Tole, Vasil S.** 2016. *Identiteti i Muzikës Tradicionale Shqiptare*. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Zhang, H.** 2025. "Artificial Intelligence in Music Education: A Scoping Review of Practices, Strategies, and Challenges." *Journal of Advanced Research in Education* 4 (5): 74. <https://www.pioneerpublisher.com/jare>.



PROF. PJETËR GURALUMI
UNIVERSITETI I ARTEVE,
FAKULTETI I MUZIKËS, TIRANË

DISA KARAKTERISTIKA TË MUZIKËS SHQIPTARE PËR VIOLONÇEL NË FUND TË SHEKULLIT XX DHE FILLIMIT TË SHEKULLIT XXI

Abstrakt

Kërkimi shkencor mbi muzikën shqiptare për violonçel të krijuar pas vitit 1990 përbën një sprovë për të qëmtuar më nga afër krijimtarinë e disa prej kompozitorëve shqiptarë që nisën eksperimentimet e tyre për një gjuhë të re të shprehjes muzikore. Objektivi i këtij kërkimi është të analizojë, veç të tjerash, raportin e formës dhe gjuhës së shprehjes në veprat për violonçel solo apo në ansamble të muzikës së dhomës së kompozitorëve të përfshirë në këtë hulumtim. Për këtë motiv është përdorur një metodologji kërkimore e bazuar në dokumentimin paraprak të këtyre veprave, si dhe kampionimi i disa prej tyre mbi bazën e tipologjive të “tekstit” muzikor nga violonçel solo, në duo violonçel e piano, kombinime të violonçelit në ansambël me vokalin dhe/ose pianon, me instrumente fryme dhe piano, apo edhe me material elektroakustik të pararegjistruar dhe instrument tjetër harku. Rezultatet kryesore të kësaj analize vënë në dukje disa karakteristika të kësaj muzike të gjendura në: a) sfidat e çdo kompozitori për të gjetur dhe për të

përdorur një gjuhë individuale të re të shprehjes muzikore; b) volumet tingullore të përfthuara nga bashkëtingëlloje harmonike të krijuara rishtazi mbi bazën e shkallëve modale apo pentatonale të trashëgimisë sonë jomateriale dhe vetë individualiteteve krijuese; c) ritmet e lira ose të përfthuara nga raporte përlogaritjesh individuale e kompozicionale; ç) pasurimin e ngjyimeve të përfthuara nga teknikat e përdorimit të harkut apo të instrumenteve me të cilat është realizuar kombinimi në veprat e marra në analizë; d) rritja e kapaciteteve shprehëse të vetë instrumentit të violonçelit në kontekstin e prurjeve të reja të krijimtarisë shqiptare. Ky studim na shërben që të kuptojmë dhe të nxjerrim në pah një krijimtari origjinale shqiptare, një seksion të rëndësishëm të zhvillimeve të guximshme të muzikës shqiptare në fund të shekullit XX dhe fillimit të shekullit XXI, duke ofruar një kuadër sintetik dhe njëkohësisht shterues për këdo që dëshiron të kuptojë thelbin dhe disa karakteristika të muzikës për violonçel të këtij harku kohor.

Fjalë kyçe: *muzikë shqiptare për violonçel, kompozitorë shqiptarë, trashëgimi jomateriale shqiptare, zhvillim i muzikës shqiptare pas vitit '90, raporti i formës dhe i gjuhës së shprehur.*

CHARACTERISTICS OF ALBANIAN MUSIC FOR CELLO AT THE END OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Abstract

The scientific research on Albanian music for cello created after 1990 constitutes a challenge to closely examine the creative work of some Albanian composers who began their experiments for a new language of musical expression. The objective of this research is to analyze, among other things, the relationship between form and language of expression in works for solo cello or chamber ensembles of the composers included in this study. For this purpose, a research methodology based on the preliminary documentation of these works

has been used, as well as sampling some of them based on typologies of the musical "text" from solo cello, cello and piano duo, combinations of cello in ensembles with vocals and/or piano, with wind instruments and piano, or even with pre-recorded electroacoustic material and another string instrument. The main results of this analysis highlight some characteristics of this music found in: a) the challenges of each composer to find and use a new individual language of musical expression; b) the harmonic volumes obtained from newly created harmonic consonances based on modal or pentatonic scales of our non-material heritage and creative individualities; c) free or calculated rhythms from individual and compositional ratios; d) the enrichment of tonal colors obtained from bowing techniques or instruments with which the combinations in the analyzed works have been realized; e) the growth of expressive capacities of the cello instrument within the context of new trends in Albanian creativity. This study serves to help us understand and highlight an original Albanian creativity, an important section of the bold developments of Albanian music at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, offering a synthetic and at the same time informative framework for anyone who wants to understand the essence and some characteristics of music for cello of this contemporary era.

Keywords: *Albanian music for cello, Albanian composers, non-material Albanian heritage, development of Albanian music after the '90s, the relationship of form and language of expression.*

Hyrje

Kërkimi shkencor mbi muzikën shqiptare për violonçel të krijuar pas vitit 1990, përbën një përpjekje për të shqyrtuar më nga afër krijimtarinë e kompozitorëve shqiptarë, me synimin për të identifikuar dhe sintetizuar disa nga karakteristikat e tyre të krijimtarisë, për t'i bërë ato lehtësisht të dallueshme e, në të njëjtën kohë, për t'i ardhur në ndihmë analizimit të mëtejshëm të arritjeve të secilit prej tyre, por edhe të rekomandimeve për violonçelistë e studiues të tjerë të kësaj krijimtarie.

Pas një harku kohor, pak më shumë se 30 vjeçar, duke evituar, ekzaltimet e natyrshme të momentit të krijimit, interpretimit dhe paraqitjes për herë të parë në publik, si edhe, duke u stabilizuar dhe ekuilibruar në një kontekst të ballafaqimit me krijimtarinë bashkëkohore evropiane apo më gjerë e, më në fund, duke u çliruar nga ndjesitë e dyzimeve mes muzikës shqiptare të shkruar para viteve 90 me ato që erdhën më pas, kjo krijimtari të jep mundësinë dhe avantazhin për ta studiuar gjithnjë e më objektivisht. e për ta dokumentuar mbi bazën e kriterëve e parametrave të domosdoshëm.

Megenëse, në një hark kohor prej 30 vitesh, (1960-1990), kur tashmë ishin kthyer veç të tjerëve edhe studentët kompozitorë nga ish-Bashkimi Sovjetik klasa shqiptare e kompozicionit, e sapoçelur pranë Konservatorit të Shtetit në Tiranë, ishte në pamundësinë për të ndjekur në mënyrë të hapur modelet e pranuara të shkollave evropiane dhe, ndërkohë vijoi të kompozojë apo edhe të formojë krijuesit e rinj, nën një metodë krijimtarie të cilësuar si ajo e realizmit socialist.

Krijimtaria muzikore e dhjetëvjeçarit të fundit të shekullit XX, e cila i vendos një rol të dallueshëm instrumentit të violonçelit, analizohet e studiohet për herë të parë, si veprat solo, ashtu edhe ato për ansamble të muzikës së dhomës ku merr pjesë violonçeli. Ajo përbën një rrjedhë eksperimentale në drejtim të një gjuhe të re shprehjeje muzikore, shfrytëzim teknikash të reja të interpretimit instrumental të frymëzuara, si nga shkollat evropiane të kompozicionit, ashtu edhe nga një sërë elementësh që rrjedhin nga trashëgimia jo-materiale shqiptare, nga përvojat personale në kompozim dhe nga individualitetet e spikatur gjatë këtyre viteve të krijimtarisë së tyre.

Shkruesi i këtij artikulli, ka qenë i përfshirë në vetë të parë në interpretimin e veprave të para të dedikuara instrumentit të violonçelit, si në vepra solo, ashtu edhe në ansamble të ndryshme të muzikës së dhomës dhe kjo, ndoshta justifikon edhe faktin e mungesës së përdorimit të referencave së shkrimeve të specializuara kritike të kohës.

Konteksti historiko-shoqëror dhe baza profesionale mbi të cilën u mbështetën kërkimi dhe krijimtaria shqiptare e fushës së muzikës.

Instituti i Lartë i Arteve, i themeluar në vitin 1966, si bashkim i Konservatorit Shtetëror të Tiranës me dy degët e tjera të tij, atë të Arteve Figurative dhe atë të Artit Dramatik, në Degën e Muzikës hapi dhe plotësoi në vite edhe klasat e kompozicionit.

Këto klasa kompozicioni, që sot ndodhen të strukturuar në Fakultetin e Muzikës së Universitetit të Arteve, u drejtuan ndër vite nga të mirënjohurit Çesk Zadeja, Tonin Harapi, Tish Daija, Feim Ibrahim, Kozma Lara, Thoma Gaqi, Aleksandër Peçi, Shpëtim Kushta, Hajg Zacharian, Sokol Shupo, Endri Sina dhe, së bashku me krijimtarinë e Thomas Simaku, Vasil S. Tole e Kujtim Laro, u bënë jo vetëm ndihmëtarët kryesorë të literaturës muzikore shqiptare, por edhe bënë të mundur të kemi një lidhje vijuese në kohë të trashëgimisë jomateriale, duke përfshirë këtu edhe përsa i takon repertorit specifik me instrumentin e violonçelit.

Bashkëpunimi ndër vite i kompozitorëve shqiptarë me instrumentistët, që njëkohësisht kanë qenë edhe pedagogët e artistët më në zë të traditës së interpretimit¹ në Institutin e Lartë të Arteve (sot Universiteti i Arteve), apo edhe të vazhdimësisë së tij në brezat e mëtejme, ka ardhur si rezultat i një bashkekzistence të këtyre profesionistëve më të zgjedhur të fushës së artit në Shqipëri, si dhe në sajë të dy tipologjive të aktiviteteve të organizuara historikisht, si përpara viteve '90 ashtu edhe pas tyre; Koncertet e Majit² dhe Festivalet e Muzikës së Re, të cilat kanë paraqitur gjithmonë nevojën e lojës së gjallë për publikun shqiptar apo edhe atij të huaj përmes këtij bashkëpunimi krijues – interpretues dhe ndërveprimit mes tyre.

¹ Në Shqipëri, në fushën e muzikës së kultivuar, nuk ka pasur interpretë që të jetonin në profesion të lirë. Pas viteve '90, tregu i punës në Shqipëri, ende nuk mundëson realisht jetesën e interpretëve në profesion të lirë në fushën e muzikës së kultivuar. (shënim i imi)

² Koncertet e Majit janë zhvilluar deri në vitin 1990.

Koncertet e Majit zhvilloheshin periodikisht në muajin Maj deri në 1990. Më tej, duke filluar nga 1993, me Komitetin e Shqiptar të Muzikës³, Seksionin Shqiptar të Këshillit Ndërkombëtar të Muzikës⁴dhe “Albanian Music Trust”⁵, me Seksionin Shqiptar të ISCM⁶ (Shoqëria Ndërkombëtare e Muzikës Bashkëkohore), dhe me NAM (Shoqatën e Muzikës së Re)⁷, muzika e dhomës dhe, në një pamje më nga afër, veprat për instrumente solo, ku violonçeli zuri një vend të dallueshëm në instrumentet me hark, u mundësuan paraqitjen para publikut të prurjeve eksperimentale të kompozitorëve shqiptarë, si edhe ballafaqimet e tyre me kompozitorë ndërkombëtarë të njohur tashmë në skenat evropiane e më gjerë.

Kur përmendim këtu profesorët instrumentistë të traditës së ILA, apo edhe ata më të rinjtë e Universitetit të Arteve, duke filluar nga Ibrahim Madhi, Margarita Kristidhi, Muharrem Denizi, Anita Tartari, Vangjush Papadhimetri, Rajmonda Koço, Gjergj Antoniu, Nora Çashku apo Fatos Qerimaj, Rudina Ciko, Bujar Sykja, Pjetër Guralumi, Arben Llozi, Merita Rexha Tërshana, Ina Laço, Dorina Laro etj. krijojmë një ide më të qartë të proceseve të përditësimit të krijimtarisë dhe të interpretimit muzikor bashkëkohor shqiptar, të realizuara pothuajse gjithmonë në kuadër të një bashkekzistence kohore e bashkëpunimi profesional në linja paralele me mësimdhënien, por ndërkohë, me rezultate tepër të dallueshme si në festivalet shqiptare, ashtu edhe në ballafaqimet ndërkombëtare në festivale apo sezonet e koncerteve.⁸

³ Themeluar nga kompozitori Feim Ibrahim

⁴ Feim Ibrahim është Kryetar i këtij Seksioni deri në 1992.

⁵ Organizatë bamirësie e regjistruar më 07.11.1991 me mision: 1. Të ndihmojë muzikantët shqiptarë; 2. Të vijojë dhe të zgjerojë formimin e tyre muzikor; 3. Të promovojë edukimin e publikut të Shqipërisë në muzikë.

⁶ Themeluar si Bashkimi Ndëreshqiptar i Profesionalistëve të Muzikës

⁷ Bashkëthemeluar nga një grup muzikantësh shqiptarë në vitin 1993

⁸ Festivali i Spazio Musica Cagliari, Itali 1996, Festivali “Kontrapunkt” San Gallen, Zvicër, Festivali Les Musiques, 1998, Marseille, Francë, Festivali “Klang spectrum”, 1998, Villach, Austri, Festivali Kamerton, 1999, Pescara, Itali, Festivali “Resolution 2000, Louisville,

Ballafaqimi i krijimtarisë para dhe pas viteve '90

Muajt dhe vitet që erdhën pas Dhjetorit '90 u bënë si një "pasqyrë", ku krijimtaria e deriatëhershme tentoi të "vetëverifikohej", duke kërkuar që, të njihet sa më shumë shkollat evropiane të kompozimit, sikundër edhe të eksperimentonte në drejtim të një filozofie të re të komunikimit muzikor dhe, në këto kushte, edhe të konceptimit me guxim të një forme të re muzikore apo të një gjuhe të re e mundësish të reja.

Një nga elementet interesante të ballafaqimit të dy periudhave të zhvillimeve muzikore shqiptare mundësoi dallimin e një variabli të krijimtarisë së realizuar nga kompozitorë shqiptarë në të dy periudhat, para dhe pas vitit 1990. Ky aspekt do të dallohej më qartësisht për herë të parë në Festivalin e Muzikës së Re të vitit 1994, ku për një ansambël të veçantë, veç të tjerëve, kompozuan Çesk Zadeja (1994), apo Aleksandër Peçi (1994). Ansambli përbëhej nga flaut, klarinetë, violonçel e piano, duke vënë përballë dy individualitete: Zadeja që përpiqej të mos humbte një lidhje organike e logjike me krijimtarinë e tij të mëparshme, duke pasur parasysh këtu një nga veprat e tij më përfaqësuese në muzikë dhome, Sonatën për violinë e piano, të transkriptuar edhe për violonçel e piano, ndërsa Peçi "hidhej" guximshëm në një territor tjetër tingullor, që nuk i ngjante krijimtarisë së tij të mëparshme, duke i vënë përballë "3 skica për violonçel e piano" apo Fantazinë për për violonçel e piano, me motivet e së cilës, u pat realizuar muzika e filmit "Në çdo stinë".

Në të njëjtën "pasqyrë" u vendosën edhe Shpëtim Kushta me "Këmbanat e heshtjes" për violonçel e piano (1994) e Tish Daija me "Ngulmim fatal" (1997) dhe "Mendim në Lëvizje" (1996), përballë miniaturave të mëparshme si "Melodi" për violonçel e piano, apo "Këngë djepi". Duhet nënvizuar që të dy këta kompozitorë, megjithëse ruajtën një fizionomi të tyren edhe përtej 1990, sërish iu

bashkuan kërkimeve për një koncept të ri dhe që do të justifikonte një gjuhë të re muzikore.

Pas konsolidimit të klasës së kompozicionit shqiptar do të kishim, për instrumentin e violonçelit, nga njëra anë kryesisht gjinitë e mëdha të koncerteve instrumentale të përfaqësuar nga Thoma Gaqi, Aleksandër Peçi e Feim Ibrahimimi me Koncertet respektivë për Violonçel e Orkestër apo Rapsodi Koncert për Violinë, Violonçel e Orkestër, Temat me Variacione të realizuara nga Kujtim Laro e Aleksandër Peçi, Fantazitë për violonçel e orkestër nga Shpëtim Kushta dhe Aleksandër Peçi, miniaturat e ndryshme nga Ramadan Sokoli, Albert Papparisto, Tish Daija, Tonin Harapi, Çesk Zadeja, Aleksandër Peçi, Shpëtim Kushta etj. dhe nga ana tjetër, sprovat e tyre në periudhën e krijimtarisë të pas viteve '90 që do të përmendim më poshtë.

Veprat si: “Kënga e thyer” (1993) për Violonçel e Piano, “Carussel Structure” (1994) për flaut, klarinetë, violonçel dhe piano, “Heterondulacion Spatial” për dy violonçela dhe elektroakustikë (1996) të Aleksandër Peçit, Refleksionet për Violonçel e Piano (1994) dhe Trio për Violë, Violonçel e Piano të Shpëtim Kushtës, (1998), “Cadenza” për violë solo e transkriptuar për violonçel (1999) dhe ESSAI për violonçel solo (1999) të Thoma Gaqit, “Ngulmim fatal” (1997) dhe “Mendim në lëvizje” (1996) të Tish Daisë, “Quasi Sonata” për violonçel e piano (1995) Dialogo për violonçel e piano (1996) dhe “E la tua veste e Bianca” (1996) të Feim Ibrahimit, “Trio Basso” për violë, violonçel e kontrabas e Sokol Shupo, “Ed è subito sera” (1997) dhe “Canticello” (1998) të Thoma Simakut janë dëshmitë e perceptimeve të reja të gjuhës dhe shprehjes muzikore instrumentale.

Kontributet e kompozitorëve të rinj në repertorin e ri për violonçel

Brezit të para '90 iu bashkuan edhe kompozitorë të rinj të dalë nga klasat e po këtyre profesorëve duke bërë që, në repertorin për violonçel të shtoheshin një seri veprash nga solo e deri në ansamble të muzikës së dhomës si p.sh. “Hapësirë” për ansambël harqesh (1993),

nga Endri Sina⁹, “Pheromones” për flaut, klarinetë, violonçel e piano (1994), nga Vasil S. Tole,¹⁰ “Revelatë” Trio Nr.1, për Klarinetë, Violonçel e Piano (1994), nga Fatos Qerimaj,¹¹ “Dialog” për Violë, Violonçel dhe bazë elektroakustike (1996), nga Endri Sina, “Variacionet e hënës”, për soprano, violonçel e piano (1997) nga Endri Sina, “Hoax” për Violonçel Solo (1999) nga Vasil S. Tole, Trio “Lost romantica” nga Endri Sina (2007) etj. dhe që çliruan energji të reja në interpretim e, përveç pasurimit të repertorit për violonçel në drejtim të trajtimeve në mënyrë origjinale të formave muzikore të përdorura, sollën edhe një gamë të re të ngjyimeve muzikore në pothuaj të gjithë regjistrat e instrumentit, si rrjedhojë e hapjes së informacionit muzikor e të shkëmbimit të përvojave gjatë specializimeve të realizuara nga vetë kompozitorët.

Metodologjia e punës kërkimore të përdorur

Numri i veprave të marra në analizë është i konsiderueshëm, por, për vetë arësyen se shkruesi i këtij artikulli, ka qenë ekzekutuesi i parë i tyre dhe, në një distancë kohore prej dekadash nga premierat e tyre, metodologjia e punës kërkimore është bazuar në një shqyrtim më të thelluar të logjikës dhe “arkitekturës” së ndërtimit të këtyre veprave në një raport krahasimor me krijimtarinë e tyre, si brenda opusit të secilit kompozitor, ashtu edhe në marrëdhënie me autorë të tjerë shqiptarë, brenda dhe jashtë vendit.

Po ashtu, rastet që do të merren në analizë në këtë shkrim janë përzgjedhur për të qenë dy kompozitorë që kanë qenë prezent edhe para viteve '90. Këta kompozitorë janë: Aleksandër Peçi me “Këngë e thyer” (1993) dhe Shpëtim Kushta me “Këmbanat e heshtjes” (1994) sikurse, nga ana tjetër, janë dy kompozitorë të diplomuar në fund të viteve 1980: Vasil S. Tole me “Hoax” (1999) dhe Endri Sina me “Dialog për violë e violonçel” (1996), duke tentuar që kampionimi i realizuar

⁹ *Klasa e kompozicionit e Thoma Gaqi*

¹⁰ *Klasa e kompozicionit e Kozma Lara*

¹¹ *Klasa e kompozicionit e Çesk Zadeja*

të jetë përfaqësues dhe indikativ i disa prej zhvillimeve të mëtejshme të muzikës shqiptare të pas '90.

Sprovat e kompozitorëve shqiptarë në krijimtarinë për instrumentin e violonçelit teknikat e reja të shekullit XX.

Aleksandër Peçi - "Kënga e Thyer" për violonçel, piano e perkusion, 1993.

Vepra e parë e shkruar pas vitit 1990 për instrumentin e violonçelit është "Kënga e thyer" për violonçel, piano e perkusion e kompozitorit Aleksandër Peçi, e luajtur Premierë në Prill 1993 nga Pjetër Guralumi - violonçel, Rudina Ciko – piano dhe Filip Koleka – perkusion, në kuadër të Festivalit të organizuar nga Albanian Music Trust, në Tiranë. Si pararendëse në krijimtarinë shqiptare, kjo vepër erdhi si një sprovë e rëndësishme për kompozitorin, pas realizimit të eksperimentimit të parë me "Pentacentra Polimodale" vepër për ansambël harqesh, por edhe për interpretuesit, të cilët, në kushtet e një veprë krejtësisht të ndryshme nga ato që rëndom ishin lejuar dhe luajtur para vitit 1991, do të duhej të përshtateshin, jo vetëm në aspektin e konceptit dhe të ndërtimit të veprës, por edhe në drejtim të teknikës instrumentale për realizimin e saj në publik.

"Kënga e thyer" e konceptuar mbi një motiv popullor të mbështetur në pentatonin e polifonisë labe¹², tenton të zgjerojë fushën e saj të kumtit artistik, jo vetëm përmes një strukturimi të ri të vetë veprës, e cila eksploron një vijimësi variacionale karakteresh e mënyrash të shprehjes muzikore, por edhe brenda për brenda vetë strukturave e ministrukturave të saj, autori synon dhe arrin të realizojë kërkime interesante në dobi të një tingëllimi të ndryshëm me veprat e tij të mëparshme.

¹² Gradet 1,2,3, 5,6, të pentatonit përftohen nga vijimi i rrethit të kuintave për pesë herë, ku rreshtimi i kuintës së katërt para kuintës së dytë, realizon intervalin e "septimës", një interval i kthyer thujasë në "mit" në muzikën instrumentale të pas '90. (shënim i imi)

Handwritten musical score for "Kënga e thyer" by Aleksandër Peçi. The score is written on multiple staves. The top staff is labeled "vclle. Largo" and "vclle. piano, percussion". The second staff is labeled "Aleksandër Peçi". The third staff is labeled "Piano". The fourth staff is labeled "percussion". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in Albanian and French, such as "cont" and "toute les notes". The score is divided into sections by time signatures, including 4/4 and 3/4. The bottom section features a large, complex musical structure with many notes and rests, and a final section with a 3/4 time signature.

Aleksandër Peçi – Kënga e thyer - Figura 1.

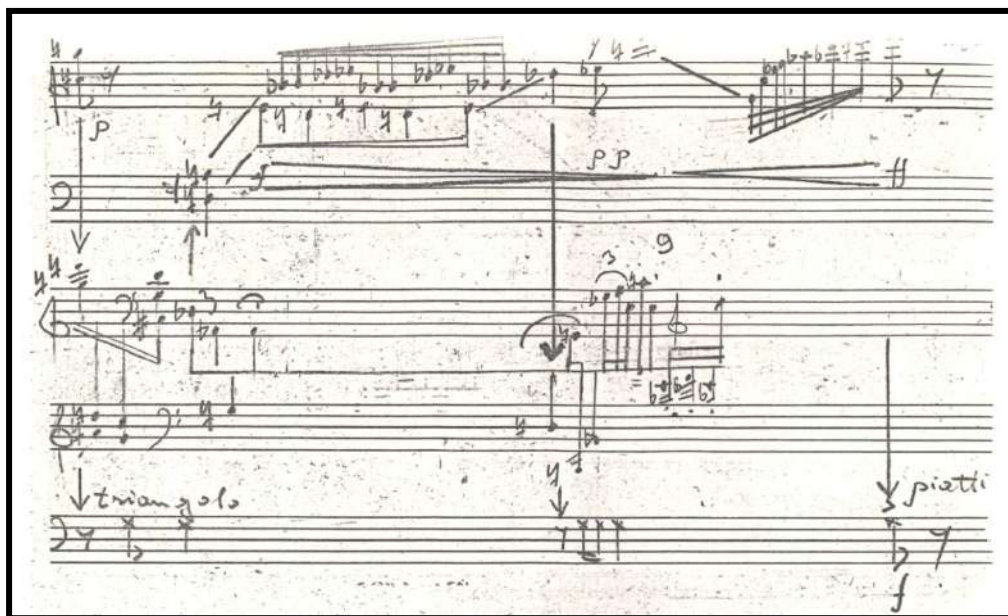
Ai përdor një “embrion” serie muzikore prej të cilit ndërtohen materialet në partin e violonçelit dhe të pianos e, njëkohësisht, krijon mbivendosje të roleve dhe materialeve midis tyre duke sfiduar edhe dëgjimin e veprës me intonacione e “fusha” harmonike të paprovuara më parë nga Peçi.

Duhet evidentuar se partitura e violonçelit mbart linja kontrapunkti brenda vizatimit melodik të violonçelit, duke i dhënë një rol krejt të veçantë këtij instrumenti të harkut, me të cilin loja polifonike kërkon teknika dhe objektiva realizimi krejt specifike. Nga ky këndvështrim, do të kishim një ngjeshje të materialeve muzikore me teknika disaplanëshe dhe përdorim të një “embrioni muzikor” mbi bazën e një serie notash, gjë që përbën elementin e parë të dallueshmërisë në krijimtarinë e re të Aleksandër Peçi.



Aleksandër Peçi – Kënga e thyer - Figura 2.

Nëse, në vijim të analizës sonë, do të merrnim në konsideratë ritmikën e përdorur kompozitori, do të dallonim që, ai krijon një marrëdhënie të qartë mes ritmeve të lira dhe atyre të përcaktuar, apo të përbërë. Si një risi për muzikën shqiptare, është edhe përdorimi për herë të parë i figurave ritmike që pësojnë një përshejtim, element ky i përdorur në literaturën evropiane bashkëkohore. Me gjithë të ashtuquajturën “liri” në aspektin ritmik, pulsimi i brendshëm i veprës ndihet gjatë gjithë gjatësisë së saj, duke mos harruar këtu dhe rolin nënvizues apo bashkëveprues që instrumentet e perkusionit luajnë përgjatë gjithë veprës.



Aleksandër Peçi – Kënga e thyer - Figura 3.

Roli i instrumenteve në bashkëveprimin e tyre dhe teknikat e shkrimit instrumental në këtë vepër dallohen për mundësinë e rritur shprehëse respektivisht të secilit, qartësi figurash ritmike të cilat mundësojnë evidentimin e linjave edhe në kushtet e paraleleve pentatonike apo të ngjeshjes së linjave kontrapunktistike.



Aleksandër Peçi – Kënga e thyer - Figura 3.1.

Nuk i mungon kësaj vepre edhe këndueshmëria e frazave të përcaktuara në rolin e luajtur nga violonçeli, të cilat kapin pothuajse të gjithë regjistrin e tingëllueshmërisë së instrumentit të violonçelit. Mbyllja e “Këngës së thyer” e konceptuar në regjistrin më të lartë të violonçelit dhe shkëputjet apo “thyerjet” e intervaleve të pranishme në të, e bashkërenduar edhe me lojën e pianos¹³, krijojnë një ndjesi të veçantë të një frazimi sa të gjatë e të vështirë, aq edhe organik e të ndritshëm.

¹³ Shpesh parti i pianos tek A. Peçi përmban arpezhe mbi nota pentatonike, të një stili gati-gati impresionist.(shënim i imi)



Aleksandër Peçi – Kënga e thyer - Figura 4.



Aleksandër Peçi – Kënga e thyer - Figura 4.1

Shpëtim Kushta – Këmbanat e heshtjes – për violonçel e piano-1994

Cikli i Refleksioneve muzikore “*In Tenebris*” i kompozitorit Shpëtim Kushta nis në vitin 1990 dhe gjatë 4 viteve, autori paraqet veprën për violonçel e piano, “Këmbanat e heshtjes”, si një vepër në dy pamje: atë të së natyrshmes së krijimtarisë së Shpëtim Kushtës, përdorimi i elementëve të rrjedhur nga pentatoni i polifonisë labe (që

lehtësisht mund t'i konsiderojmë si "pasqyra" ku reflektohet "shpirtërorja" e kompozitorit) dhe, nga ana tjetër, përdorimi i një gjuhe kompozicionale të re, bazuar mbi një "dramaturgji tingullore e konceptuale" të mbështetur në një seri muzikore përmes "thyerjes" së saj me elementë të pentatonit shqiptar.

Vepra është e shkruar në dy pjesë dhe, konkretisht e para me fillon me dy akorde që, përveçse bëjnë një introduksion të fushës harmonike ku do të zhvillohet pjesa e parë e saj, tërheq vëmendjen për simbolikën e këmbanave, të krijuara përmes bashkëtingëllimeve shumëintervalore: të katër notave (akordi i parë) dhe 5 notave (akordi i dytë), si edhe për mënyrën e shpërndarjes së notave apo për mbajtjen e vazhdueshme të një ritmike të "goditjes" së këmbanave.

"KËMBANAT E HESHTJES"
duo për Violonçel dhe Piano
I 1990 - 1994

Andante

Shpëtim Kushta "Këmbanat e heshtjes" – Figura 5.

Kjo gjendje e krijuar, ruan parametrat e saj në partin e pianos edhe kur hyn instrumenti i violonçelit. Pasurimi kontrapuntistik i saj në pjesën zhvilluese të pjesës së parë, dallon edhe për një fakturë ritmike të rrjedhur nga nënpjesëtimet në partin e pianos, e cila duke “shumëzuar” shpejtësinë e impulseve harmonike, i krijon hapësirën e nevojshme të tingëllimit notave kulmore të violonçelit, i cili, në logjikën e shfrytëzimit të intervalit të septimës, thuhet një “mit” i nënvizimit të një karakteri vajtues në muzikën pentatonike shqiptare, ka mundësinë këtu të shprehë madhështinë e ceremonialit të vuajtjes.



Shpëtim Kushta “Këmbanat e heshtjes” – Figura 5.1

Në pjesën e dytë, gjejmë instrumentin e pianos që nis me një element të thjeshtë, ritmik - motorik, me vetëm dy nota të shpërndara në dy oktava të regjistrit të ulët të pianos, të cilat parathënë një part me "tekst muzikor" paksa misterioz, që në mes të tij, rikujton tingëllimin e këmbanave të pjesës së parë të veprës, për t'u mbyllur me të njëjtën frazë ritmiko-melodike, tepër të kursyer, duke i lënë hapësirën tingullore, violonçelit me serinë e tij interesante në njëmbëdhjetë nota në pizzicato. Motivi i këmbanave i rikujtuar dhe ai ritmik - motorik me vetëm dy nota në dy oktavat e regjistrit të ulët të pianos ndërhyjnë sërish, por tashmë, seria me pizzicato e violonçelit shndërrohet në një seri prej njëzet e dy notash, ku pjesa e dytë e saj është një inversion i serisë së parë me njëmbëdhjetë notave pizzicato.

The image shows a musical score for the piece "Këmbanat e heshtjes" by Shpëtim Kushta. The score is written for Cello and Piano. The tempo is marked "Moderato". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The Piano part starts with a series of notes in the lower register, marked "pp" (pianissimo). The Cello part is mostly silent, with some notes appearing later. The score is divided into two systems, with the second system showing more complex rhythmic and melodic development for both instruments.

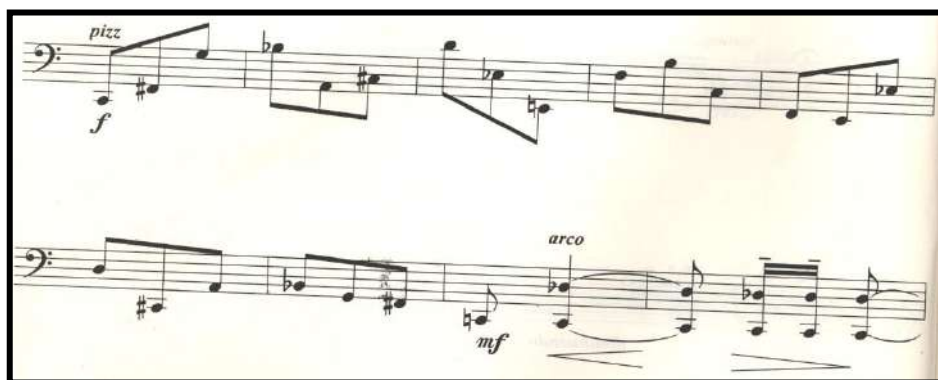
Shpëtim Kushta "Këmbanat e heshtjes" – Figura 6.

Zhvillimi i mëtejshëm i veprës, në dialogje konceptuale kontrapuntistike, mes pianos dhe violonçelit, apo mes motivit ritmik – motorik dhe dyzanoreve të partit të violonçelit, mes rikujtimit të elementëve tingullorë të këmbanave me serinë tashmë të njëzet e dy notave (të dyfishuara ritmikisht), bindin me logjikën dhe ngjeshjen harmonike e fakturore me të cilat operon Shpëtim Kushta.

Elementët e thyerjeve mes notave të gjata apo atyre të copëzuara, fakturat e thjeshta treshe apo të dyfishuara në gjashtëshe, elementët e kombinuar mes serisë në *pizzicato* me dyzanoret e realizuara me hark si dhe vetë zhvillimet brenda veprës, që herë sjellin në vëmendje elementët pentatonike e me nota të gjata kundrejt versionit të përpunuar të serisë *pizzicato* tashmë në gjashtëmbëdhjetëshe, të cilat synojnë të kapin lartësitë maksimale të tastierës së violonçelit, për t’u bërë kështu momenti i përgatitjes së kulminacionit të vetë veprës, dëshmojnë për një progresion konciz të shprehjes muzikore, si edhe, ndërkohë, për një njohje të thellë të problematikave të lojës së dyshes violonçel e piano.



Shpëtim Kushta "Këmbanat e heshtjes" – Figura 7



Shpëtim Kushta "Këmbanat e heshtjes" – Figura 7.1

Gjuha kompozicionale e Shpëtim Kushtës në Refleksionet për Violonçel e Piano “Këmbanat e heshtjes” dëshmon për një stad të ri e mjaft koncentruar të krijimtarisë së tij dhe, si një element metaforik e filozofik të shpjegimit të “shpirtërores” së tij, e cila është në gjendje të prodhojë mesazhe e “pamje” tingullore të reja që çojnë në kombinacione emocionale origjinale.

Gjatë veprës dallohet që kompozitori është lakonik në materiale muzikore dhe kjo bën që vepra të ndiqet nga fillimi deri në fund me një ndjesi të mirë të ekonomizimit të mjeteve e teknikave shprehëse.

Vepra “Këmbanat e Heshtjes” rezulton të jetë një vepër që, megjithëse synon të bëjë një refleksion të vetë krijimtarisë së kompozitorit, ajo arrin të pozicionohet shpirtërisht e ekuilibruar mjaft mirë midis individit autor në dy periudha krijimtarie kaq të ndryshme cilësisht, atë të para dhe pas viteve '90.



Shpëtim Kushta “Këmbanat e heshtjes” – Figura 8.

Endri Sina - Dialog për violë, violonçel dhe elektroakustikë - 1996

Dialogu për violë, violonçel e elektroakustikë shënon një nga pikat e “guximshme” të krijimtarisë së Endri Sinës, jo vetëm për faktin e përdorimit në instrumentet e harqeve të ngjyimeve tipike të shekullit të XX, siç është p.sh. loja në *ponticello* apo, *flazholetet artificiale*, *goditjet e tastierës vetëm me gishta*, harku i përdorur *con legno* dhe elementët *aleatorikë*, por edhe për futjen si pjesë e së tërës të materialeve të koralit të Bach-ut “*Was bist du doch, o Seele, so betrübet*, BWV 424”, qoftë në versionin elektroakustik, qoftë edhe me interpretimin e dy solistëve të harqeve.

193. Was bist du doch, o Seele, so betrübt

BWV 424

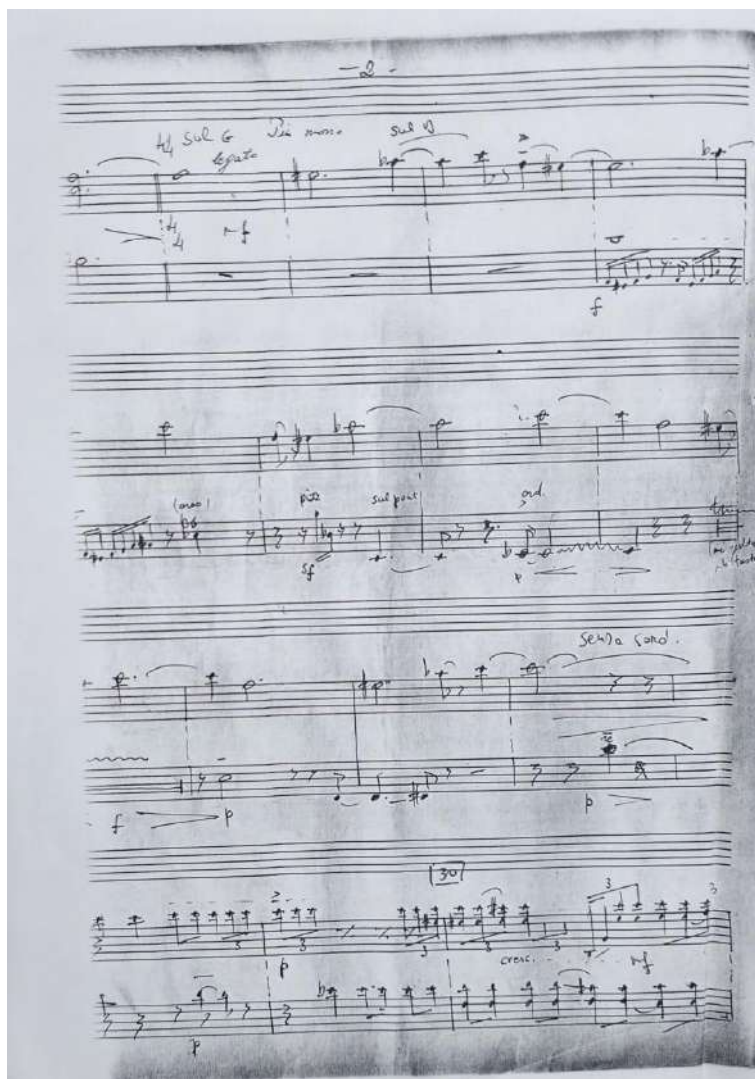


Natyra e kompozimeve të Endri Sinës gjendet apo zhvillohet shpesh brenda një *idili* përshkrues që nuk mbërrin detyrimisht në një dramatugji të avancuar apo edhe të themi konfliktuale. Ai arrin të mbajë të ngërthyer vëmendjen e dëgjuesit apo edhe intensitetin e interpretuesit me materiale që, nëse gjendesh i vëmendshëm brenda tërësisë së tingujve, fakturave ritmike apo edhe ngjyimeve tingullore të tij, kupton që vepra ka një ekuilibër të brishtë e ndërkohë të qëndrueshëm.

Endri Sina në krijimtarinë e tij e përkthen të “renë” që kërkon të sjellë, në një kontekst të ngjyimeve tingullore, harmonike dhe të një

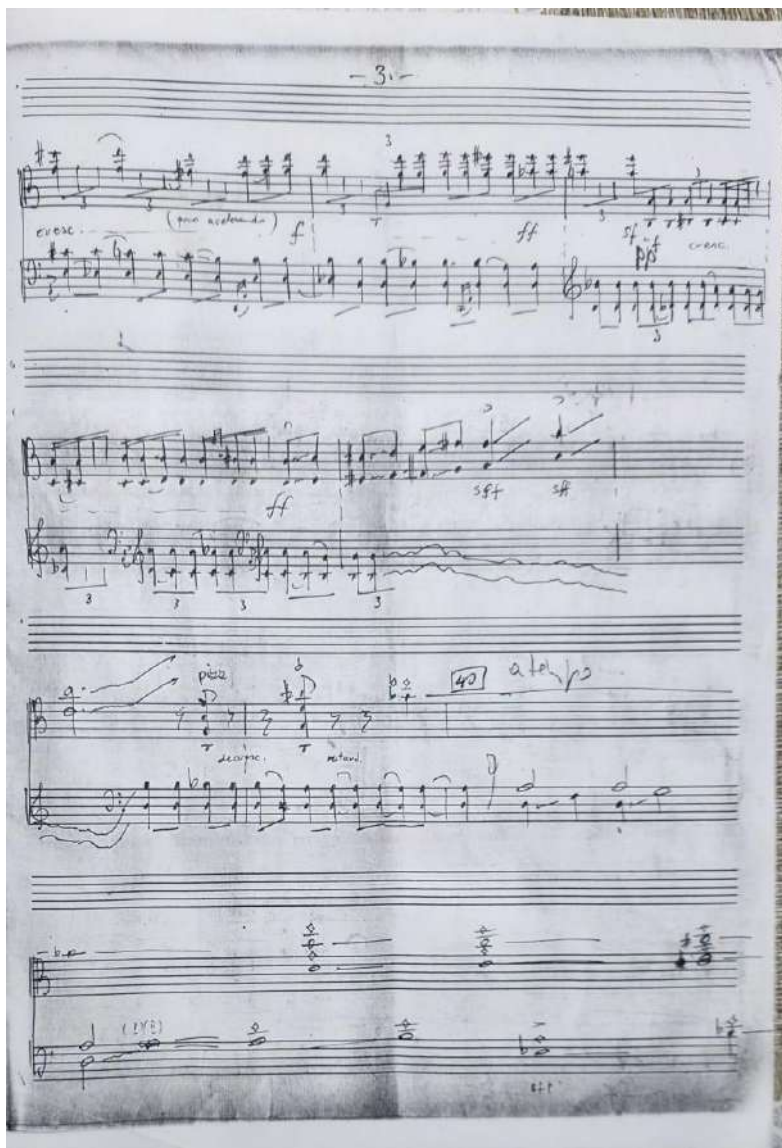
“lëvizje të brendshme” të një dinamike krejt personale, të rrethuar prej elementëve të një pentatonie të shtresuar mjaft me elegancë.

Dialogu për Violë, Violonçel dhe Elektroakustikë, nis me një tingëllim të një intervali septime mes violës dhe violonçelit, i cili kërkon të gjejë një ekuilibër mes dy instrumenteve dhe regjistrave të secilit prej tyre, përpara se të bëjnë një prezantim të shkurtër të koralit të Bach-ut dhe të vijojnë me një dialog të rrjedhur prej notave të tij dhe si reflektim para tij.



Endri Sina - Dialog për Violë, Violonçel dhe Elektroakustikë – Figura 9

Me kurajo kompozicionale, Endri Sina e sjell dëgjimin e publikut nëpër tingëllime me *flazholete* artificiale, *goditje të tastierës vetëm me gishtat e dorës së majtë*, *glisando*, *tremolo sul ponticello*, apo *goditje të telave me hark con legno*, dyzime midis septimës dhe trileve për t'u përfshirë sërish në koralin e Bach-ut, kësaj radhe në versionin elektroakustik.



Endri Sina - Dialog për Violë, Violonçel dhe Elektroakustikë – Figura 10

Dialogu mes violës dhe violonçelit tashmë vijon të zhvillohet në një aleatorizëm me një ballafaqim me tingëllimin e elementëve elektroakustikë, ku perceptohet disa herë tingulli i një këmbane përpara se të nisë sërish versioni elektroakustik i Koralit të Bach-ut.

Pjesa përmbyllëse e Dialogut vijon me një material të ritmuar tek viola, ndërkohë që violonçeli operon me flazholete artificiale duke “luajtur” mes intervaleve të *unison-it*, *nona-s* dhe *septima-s*, për t’u bashkuar në një vizatim melodik në raport kuarte mes dy instrumenteve e, me glisando në dyzanorë nga *kuinta* në *tercë*, *kuinta* në *kuartë* e *kuinta* në *unison*, për secilin, në një renditje thuajse kontrapuntistike e deri në një shuarje të këtyre tingëllimeve.

Gjuha instrumentale e përdorur nga Endri Sina në Dialogun për Violë, Violonçel dhe Elektroakustikë ka sens mase dhe dëshmon njohjen e thellë e mjaft të mirë të regjistrave dhe specifikave teknike të instrumenteve të harqeve, duke arritur t’i shfrytëzojë më së miri mundësitë shprehëse dhe kapacitetin e mbajtjes gjallë të një dialogu shumëplanësh, atë të muzikës së kompozuar në dy epoka, atë të tingëllimit akustik dhe elektroakustik, atë të violës me violonçelin dhe, në mënyrë më të përgjithshme, të asaj që ofron kompozitori me atë që percepton publiku.

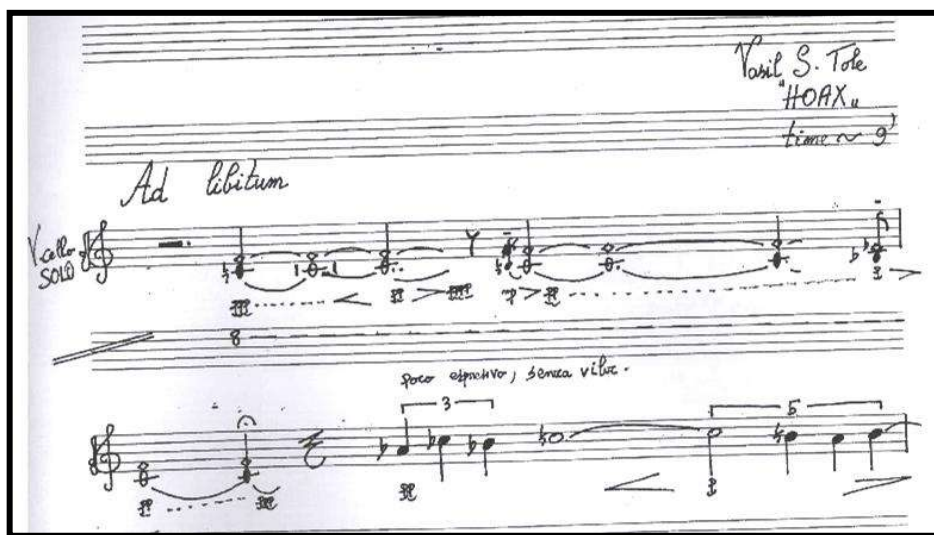
Si konkluzion kjo vepër përbën një element për t’u mbajtur në vëmendje për shkak të vetë “guximit” të përballjes së dy mënyrave të prodhimit tingullor dhe si një nga sprovat e arrira të kompozitorëve shqiptarë në drejtim të përfshirjes së instrumenteve akustikë me ata elektroakustikë.

Vasil S. Tole – HOAX- violonçel solo – 1999

Vepra për violonçel solo “Hoax” e Vasil S. Toles erdhi në repertorin e violonçelit si një kërkesë për të paraqitur një numër veprash shqiptare në Recitalin e Pjetër Guralumit me titull “30 vite violonçel solo”, të caktuar për t’u mbajtur në Teatrin Florian në Pescara Itali në Nëntor 1999.

Nga ana e tij, kompozitori, tashmë pas specializimeve për kompozicion jashtë vendit, si dhe me një përvojë të qëndrueshme në krijimtarinë e tij, në një gjuhë të re shprehëse, koherente me zhvillime evropiane, si dhe i mbështetur në trashëgiminë jomateriale shqiptare, pranoi dhe realizoi një vepër të llojit të miniaturës për violonçel solo e cila ka hyrë në repertorin e violonçelistëve si shqiptarë ashtu edhe të huaj.

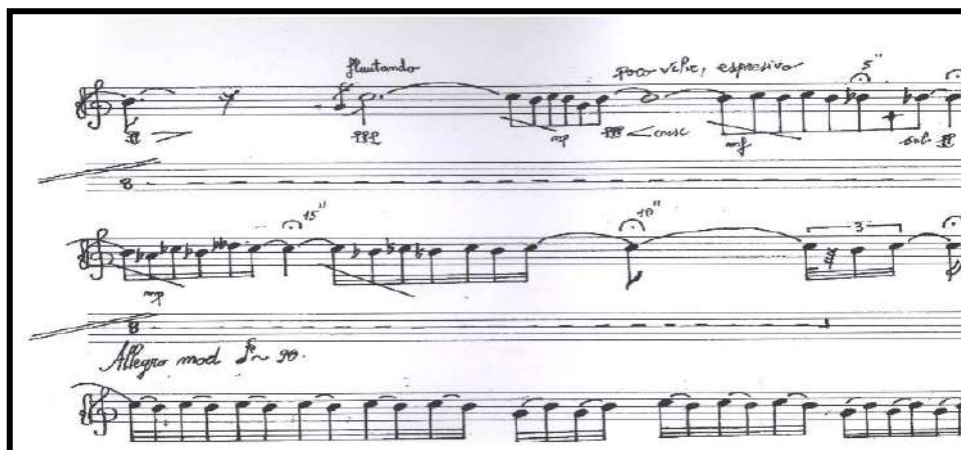
HOAX përshkon një “rrugëtim” muzikor “*ad libitum*”, ku konvencioni i tij tingullor nis të transmetohet përmes disa notave të gjata, ku, nota Do në *flazholet* sikur nis të deklarojë “qendrën gravitacionale” të veprës, por edhe krijon te dëgjuesi ndjesinë e qëndrueshmërisë për shkak të kohëzgjatjes së saj dhe i jep “komandën zanore” për të ndjekur evoluimin dhe “lëkundën” e saj me *appoggiatura* mbi dhe nën notën Do, duke sjellë një gjendje emocionale të perceptueshme në kufinjtë e një soditjeje që nuk synon të shkojë drejt zhvillimeve dramatike.



Vasil S. Tole – “Hoax” për violonçel solo – Figura 11

Në vijim, “lëkundjet” mbi notën Do, bëhen më të dallueshme në intervale por edhe në ritmikë, ku fillojnë të krijohet edhe një zgjerim i vlerave ritmike të pozicionit që zinin më parë *appoggiaturat* para notës

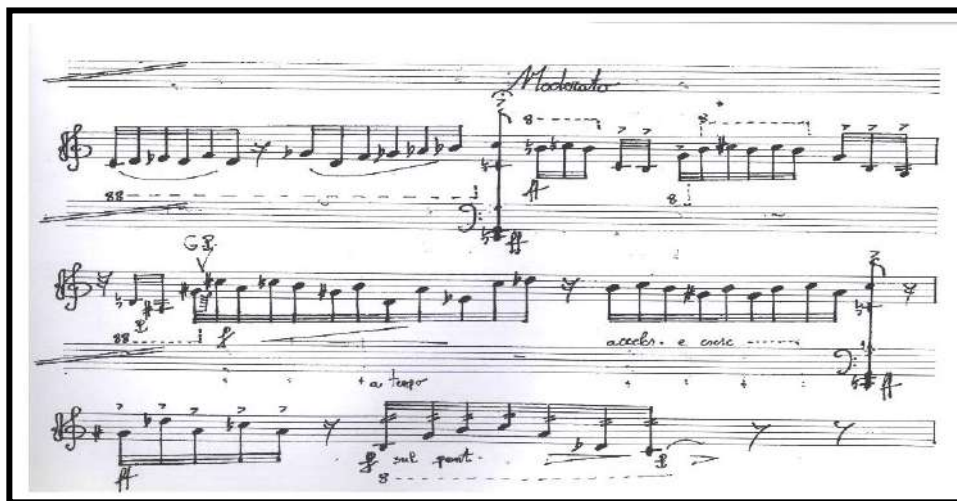
së gjatë Do. Një kontrast ngjyrimi në *flautando* me një mbështetje *appoggiature*, sikur jep një frymë të re, që tashmë krijon disa “ishuj” të rinj notash të gjata, të matshme me sekonda, të cilat shkojnë në drejtim zbritës, nga Do, Si natyral, Si bemol, Do bemol e Do natyral, duke u mbështetur nga grupe notash *appoggiature* që edhe këto, ndjekin linjën e “lëkundjes mbi dhe nën notën e gjatë.



Vasil S. Tole – “Hoax” për violonçel solo – Figura 12.

Pjesa *Allegro* e “Hoax” vijon me mbajtjen e idesë muzikore në qendrshmërinë apo ekuilibrin mbi notën Do, tashmë në artikulime shumë të shpejta notash të lidhura dyshe, duke përdorur ngjyrimet të cilët i lënë gradualisht vendin njërit-tjetrit nga ord. në sul ponticello, apo nga pianissimo në forte, apo edhe duke përdorur regjistrat nga teli i IV në pjesën e capotaste-s të telit të I.

Element i dallueshëm dhe përqendruar vjen tashmë dëgjimi i notës Do si gravitacion muzikor në një akord të përforcuar e të përbërë nga Do (teli IV) Sol (teli III) Do (teli II oktava e dytë në violonçel) dhe e dyfishuar si oktavë me Do (teli I oktava e tretë në violonçel).



Vasil S. Tole – “Hoax” për violonçel solo – Figura 13.

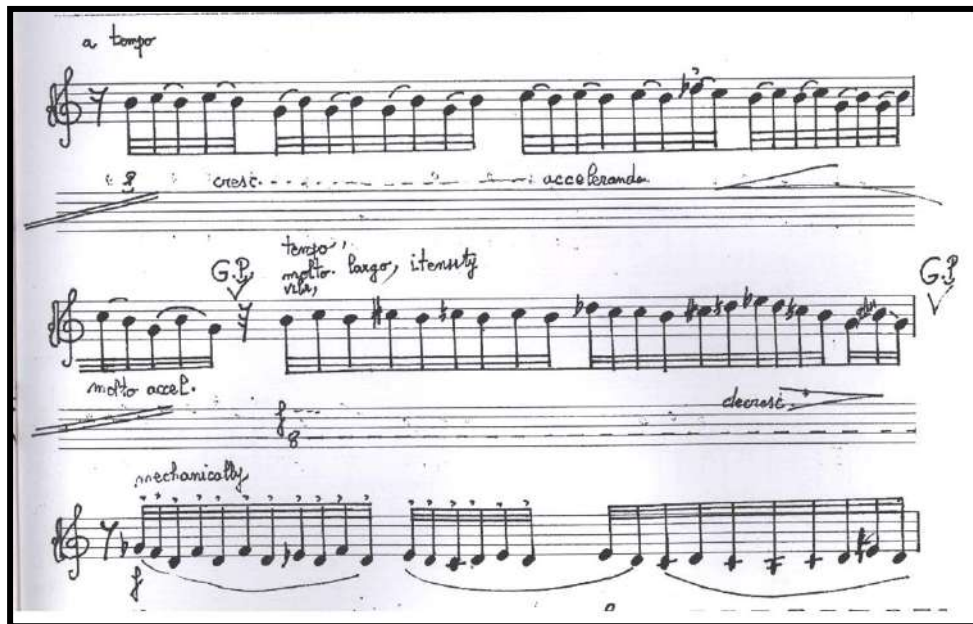
Është po ky akord që shumëfishon notën Do dhe i jep asaj rolin e një pikës më kulmore që përbën edhe momentin, ku “Hoax” nis të drejtojë vëmendjen e publikut në një gjendje tjetër emocionale që sillet thuajse si një “prizëm” ku përthihen “rrezet e valëve zanore” të notave të këtij akordi.

Vepra vijon më tej me pamjet e ndryshme që valët zanore kanë përftuar duke kaluar përmes këtij “prizmi” individual, duke kaluar nga tinguj me *tremolo sul ponticello*, *pizzicato* të buta e me *eco*, apo ato “bartok”, *akorde forte* apo *arpeggiato* si edhe një nga elementët që në këtë vepër merr rëndësi të veçantë: pushimi, pauza apo *G.P* (Grand Pausa).

Regjistrat e violonçelit ku dhe zhvillohet Hoax janë nga më tingëlluesit e instrumentit, gjë që ndihmon në krijimin e idesë muzikore dhe të komunikueshmërisë së veprës pa ndonjë vështirësi, por sidoqoftë implikojnë nevojën për zotërimin e teknikave të të dyja duarve, me qëllimin për të luajtur sa më besnikërisht “tekstin” muzikor.

Aspekti ritmik i veprës, pas masave të hyrjes së saj, është i bazuar në lirshmërinë e njësive ritmike 1/16. Nëse në hyrje të veprës kemi alternime të “lëkundjeve” me rritjen e frekuencës së këtyre “lëkundjeve” duke pasur si njësi matëse sekondën, më tej ritmika e

veprës zhvillohet e bazuar në notat 1/16 dhe të trajtuara përmes ngjyimeve të prodhuara nga artikulimet e materialit muzikor dhe teknikave të harkut



Vasil S. Tole – “Hoax” për violonçel solo – Figura 14.

Disa rekomandime pedagogjike për artistët e rinj lidhur me përgatitjen për interpretim të veprave të mësipërme

Analizat e mësipërme nuk do të ishin të mjaftueshme për cilindo instrumentist që do të donte të ekzekutonte veprat e mësipërme, nëse nuk do të jepnim edhe disa sugjerime apo këshilla për më të rinjtë, në mënyrë që të ekonomizonin sa më mirë kohën e përgatitjes të këtyre veprave, si dhe nga ana tjetër, për të arritur një rezultat sa më të cilësor në interpretimin e tyre në publik.

- a) Për hapjen e mënyrës së të menduarit të instrumentistëve të rinj do të duhej të sqarohej që në fillim se veprat e shekullit XX apo të shekullit XXI dhe kompozitorët e tyre janë bashkëkohësit tanë, ashtu si dikur edhe Bach, Beethoven, Brahms, Çajkovski e të tjerë

kanë qenë bashkëkohësit e interpretuesve të veprave të tyre. Për autorët shqiptarë është e udhës të thuhet se interpretët kanë një rast më shumë për të komunikuar me ta, për vetë faktin e të qenit bashkëkohës e bashkëudhëtarë në rrugëtimin artistik.

- b) Nëse vërejmë me kujdes këto vepra, zor se mund të gjejmë në to, struktura “gjysëm të gatshme” të tipit shkallë apo arpezhe të tonaliteve të pastra mazhore e minore. Kjo do të thotë që sa më shumë të mendoni se do t’ju duhet të luani shkallë mazhore e minore, aq më të vështirë do ta keni për të realizuar këto vepra. Ashtu si në veprat klasike, romantike e post-romantike gjejmë “pjesë gjysëm të gatshme” të përbëra nga shkallë të plota ose jo, mazhore apo minore, arpezhe të plota ose jo, mazhore apo minore, dyzanorë në formë tercash, sekstash apo oktavash, në këto vepra nevojitet që të “zbërthehen” e të detajohen strukturat “gjysëm të gatshme” që zakonisht janë struktura më vete, apo në gjuhën kompozicionale mund t’i gjejme me termin “seri” apo renditje notash, për të cilat do të na duhet po neve, të studiojmë ato elemente të cilat na mundësojnë realizimin e strukturave “gjysëm të gatshme” apo të zbërthejmë ato intervale që na mundësojnë realizimin e bashkëtingëllimit të dyzanorëve të këtyre veprave.
- c) Teknika e harkut ka nevojë për një shikim të problematikave me ngjyrimet e tipit *sul ponticello*, *sul tasto*, *con legno* apo *tremolo sul ponticello* pa komplekse mbi zonën e telit ku luhet. E rëndësishmja është që të mbahet parasysh që *legato*-ja është “mëma” e të gjitha lëvizjeve me anë të harkut, qofshin këto edhe në *ponticello* apo *sul tasto*. Në veprat e mësipërme, në rastin e realizimit të lëvizjeve të harkut *sul ponticello*, do të duhet të pozicionoheni edhe estetikisht bukur për cilësinë e tingullit. Tingulli nuk duhet të ndryshojë njëtrajtshmërinë e lëvizjes, pavarësisht zonës së telit ku luhet.
- d) Teknika e dorës së majtë, përveç elementeve që u përmendën në pikën b të këtyre sugjerimeve, do të ishte më se e nevojshme të rifreskonim rregullin e artë të lojës në instrument dhe për rrjedhojë

edhe në atë të violonçelit. Në asnjë rast, nuk duhet të luani me ndjesinë e të qenit të shtrënguar për të realizuar një pasazh teknik. Lirshmëria në lojë është një kusht i domosdoshëm për të krijuar bazat për një interpretim sa më pak të ndikuar nga problemet teknike. Çdo ngarkesë e krijuar prej shtrëngimeve të duarve, apo kudo qoftë, është një pengesë më shumë për realizimin e interpretimeve të lira e spontane.

- e) Përdorimi i metronomit do të ishte një nga porositë e domosdoshme për realizimin në raporte të drejta ritmike të një veprë, por ndërkohë edhe për të kuptuar dhe përcaktuar etapat e punës për realizimin teknik të veprave të mësipërme. Po ashtu, përdorimi i metronomit do t'ju ndihmonte edhe në kuadër të lojës me partnerët pianistë, në rastin e veprave të Sh. Kushtës, A. Peçit apo violistë, në rastin e veprës së E. Sinës.
- f) Realizoni seanca të mjaftueshme me partnerët tuaj me qëllimin për të ndërtuar raporte të drejta të lojës në ansambël, si dhe për të nxjerrë në evidencë për publikun aspekte të tekstit muzikor të veprave të sipërpërmendura.
- g) Këshilla e fundit është që t'i luani sa më shpesh të keni mundësi veprat e shekullit të XX apo dhe të XXI, pasi në këtë mënyrë, në radhë të parë, do të krijoni për veten tuaj raporte më të drejta në lidhje me stilet e interpretimit të epokave të historisë muzikore dhe, brenda tyre, me dallimet ndërmjet autorëve të së njëjtës periudhë. Nga ana tjetër, do të kontribuoni në përhapjen e krijimtarisë së bashkëkohësve tuaj, gjë që me fjalë të tjera do të përkufizojë: Ndhmoni brezin tuaj të komunikojnë me kompozitorët bashkëkohorë.

Bibliografia:

Daija T. - "Mendim në lëvizje" (1996) – dorëshkrim

Gaqi Th. - "Cadenza" për violë solo e transkriptuar për violonçel (1999) – dorëshkrim

Gaqi Th. - Koncert për violonçel e orkestër – dorëshkrim

- Ibrahimi F. - Dialogo për violonçel e piano (1996) – dorëshkrim
- Ibrahimi F. - Koncert për violonçel e orkestër – dorëshkrim
- Ibrahimi F. “Quasi Sonata” për violonçel e piano (1995) - dorëshkrim
- Kushta Sh. - In Tenebris – Botimet TOENA, Tiranë 2002, ISBN 99927-1-602-9
- Kushta Sh. - Trio për Violë, Violonçel e Piano - Botimet TOENA, Tiranë 2002, ISBN 99927-1-602-9
- Laro K. - Variacione për violonçel e piano – Shtëpia botuese e librit shkollor– Tiranë 1975
- Palm S. – Pro Musica Nova (1985) – Breitkopf & Hartel Edition ISMN: 979-0-004-17642-9
- Peçi. A - Heterondulation Spatial (1996) – dorëshkrim
- Peçi. A. - Carousel Structure (1994) - dorëshkrim
- Peçi. A. - Fantazi për violonçel e piano - dorëshkrim
- Peçi. A. - Këngë e thyer (1993) – dorëshkrim
- Peçi. A. - Koncert për violonçel e orkestër Nr. 2 – dorëshkrim
- Simaku Th. - “Ed è subito sera” (1997) - Emerson Edition Ltd – ISMN M570404407
- Sina E. - “Lost romantica” (2007) – dorëshkrim
- Sina E. - “Variacionet e hënës” (1997) – dorëshkrim
- Shupo S. - “Trio Basso” për violë, violonçel e kontrabas (1996)
- Shupo S. - Enciklopedia e Muzikës Shqiptare – ASMUS, 2002
- Tole S. - Vasil – “Hoax” (1999) – dorëshkrim
- Tole S. - Vasil Pheromones (1994) – dorëshkrim



PROF. ASOC. DR. ARMIRA KAPXHIU

FAKULTETI I MUZIKËS, DEPARTAMENTI KANTO,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

RËNDËSIA E EDUKIMIT MUZIKOR NË QYTETARI DHE ROLI I TIJ NË RUAJTJEN E VLERAVE DHE IDENTITETIT KOMBËTAR

Abstrakt

Edukimi muzikor është një ndër instrumentet më të rëndësishëm për kultivimin e vetëdijes qytetare dhe kulturore. Objektivi i këtij studimi është të nënvizojë rëndësinë e edukimit muzikor si një nga shtyllat kryesore që ngre ura bashkëpunimi në nxitjen e empatisë qytetare dhe në ruajtjen e vlerave, kujtesës historike dhe identitetit kombëtar. Përmes një analize të thelluar në literaturë shkencore kombëtare dhe ndërkombëtare theksojmë se arti në përgjithësi dhe vecanërisht muzika është një nga përfaqësuesit më të spikatur të identitetit kombëtar e cila ruan dhe transmeton vlerat, traditat e një kombi. Folklori muzikor shqiptar ka qenë dhe mbetet mjeti më themelor në ruajtjen e vlerave dhe trashëgimisë kulturore duke i transmetuar këto vlera brez pas brezi vecanërisht sot, në shekullin XXI, ku identiteti kombëtar shqiptar gjendet përballë sfidave të shoqërisë bashkëkohore, të globalizimit dhe emigracionit.

Hulumtimi nxjerr në pah dhe rekomandon rritjen e rëndësisë së edukimit muzikor në sistemin arsimor dhe fuqizimin e tij si një nga

mekanizmat kryesor për promovimin e vlerave autentike qytetare dhe identitare. Gjithashtu, rezultatet theksojnë nevojën për një qasje më të thelluar dhe të fokusuar ndaj edukimit muzikor si një nga pjesët përbërëse më të rëndësishme të formimit qytetar në sistemin arsimor shqiptar dhe më gjërë.

Fjalë kyçe: *Edukimi muzikor, qytetaria, identiteti kombëtar, trashëgimia kulturore, muzika tradicionale shqiptare, sistemi arsimor shqiptar, emigracioni.*

THE IMPORTANCE OF MUSIC EDUCATION IN CITIZENSHIP AND ITS ROLE IN PRESERVING NATIONAL VALUES AND IDENTITY

Abstract

Music education is one of the most important tools for cultivating civic and cultural awareness. The objective of this study is to emphasize the importance of music education as one of the main pillars that bridges cooperation in promoting civic empathy and in preserving values, historical memory, and national identity. Through an in-depth analysis of national and international scientific literature, we highlight that art in general, and particularly music, is one of the most prominent representatives of national identity that preserves and conveys the values and traditions of a nation. Albanian music folklore has been and remains the most fundamental tool in preserving cultural values and heritage, passing on these values from generation to generation, especially today, in the 21st century, where Albanian national identity faces challenges of contemporary society related to globalization and emigration. The research reveals and recommends increasing the importance of music education in the education system and strengthening it as one of the key mechanisms to promote authentic civic and identity values. Furthermore, the results emphasize the need for a more profound and focused approach

to music education as one of the most important components of civic formation in the Albanian education system and beyond.

Keywords: *music education, citizenship, national identity, cultural heritage, Albanian traditional music, Albanian education system, emigration.*

Prezantimi:

Hyrje

Edukimi muzikor është një element i rëndësishëm i formimi qytetar dhe ndjenjës së identitetit kombëtar. Në shoqërinë shqiptare, identiteti kombëtarë ishte faktori kyç i proceseve të krijimit të shtetit të pavarur në 1912. Gjithashtu, edukimit muzikor kontriboi në ruajtjen e trashëgimisë tonë kulturore dhe kombësisë Shqiptare në trojet e tyre në vendet fqinje.

Në Shqipëri, debati publik ka theksuar boshllëqet në standarde, tekste dhe politika për edukimin muzikor. Përvoja ndërkombëtare dëshmon nga ana tjetër se integrimi i traditave kombëtare në shkolla rrit aftësinë dhe qëndrueshmërinë kulturore. Sot, në shekullin e XXI, edukimi muzikor në Shqipëri ka një rol të dyfishtë: ai nxit qytetarinë aktive, solidaritetin dhe bashkëpunimin mes individëve, dhe nga ana tjetër shërben si mjet për ruajtjen e trashëgimisë kulturore kombëtare.

Muzika ka qenë dhe mbetet një nga përfaqësueset më domethënëse, jo vetëm të identitetit njerëzor, por e gjithë historisë njerëzore. Përmes saj, shoqëritë kanë transmetuar ndjenja, zakone dhe vlera që i kanë dhënë kuptim jetesës së përbashkët.

Ky punim synon të tregojë se edukimi muzikor, ka një ndikim të madh në ruajtjen e identitetit kombëtar, duke e bërë atë një element thelbësor të politikave arsimore dhe kulturore.

Ndërveprimi midis edukimit muzikor, identitetit kulturor dhe qytetarisë

Edukimi muzikor, përtej mësimi të instrumenteve apo teknikave vokale, është një proces që kultivon ndjeshmëri, disiplinë,

bashkëpunim dhe respekt ndaj tjetrit. Përmes përfshirjes në veprimtari muzikore qoftë në kor, orkestër apo klasë nxënësit mësojnë të dëgjojnë, të jenë pjesë e një grupi dhe të ndërtojnë marrëdhënie të shëndetshme sociale. Edukimi artistik është rruga më e mirë për të ndërtuar qytetarin demokrat, sepse muzika i mëson njerëzit të bashkëjetojnë në harmoni, të dëgjojnë me respekt dhe të kontribuojnë në mirëqenien komunitare.

Në këtë kuptim, edukimi muzikor shndërrohet në një proces qytetërimi. Ai nxit aftësinë për të menduar estetikisht, për të ndjerë në mënyrë të thellë dhe për të shprehur emocionet. Kur një individ përfshihet në mësimin e muzikës, ai zhvillon aftësinë për të ndërtuar dialog, për të kuptuar dallimet dhe për t'i shndërruar ato në pasuri shpirtërore.

Në Shqipëri, Tole thekson domosdoshmërinë e standardeve dhe të drejtave muzikore për fëmijët, që edukimi muzikor të mos mbetet periferik, por të kontribuojë në formimin qytetar.¹ Edukimi muzikor nuk ka të bëjë vetëm me zhvillimin e aftësive teknike muzikore, por edhe me ndërtimin e ndjenjës së përkatësisë, të solidaritetit dhe të vetëdijes për trashëgiminë kombëtare. Ruajtja e identitetit kombëtar dhe ndërtimi i qytetarisë kërkon përpjekje të ndërgjegjshme dhe të qëndrueshme nga sistemi arsimor, ku muzika mund të shërbejë si mjet kyç për këtë qëllim, duke përballuar sfidat e globalizimit dhe të uniformizimit kulturor.

Në Shqipëri, përfshirja e muzikës në shkolla ka qenë historikisht një element i rëndësishëm i edukimit qytetar. Që në periudhën e Rilindjes Kombëtare, kënga dhe muzika kanë qenë mjet për të transmetuar ide atdhetare dhe për të forcuar ndjenjën e përkatësisë kolektive.

Në lidhje me inkurajimin transmetimin dhe përhapjen e trashëgimisë nga njëri brez në tjetrin dhe nga njëra zonë në tjetrën

¹ Tole Vaso, Gazeta Panorama- 21 qershor 2009

kërkohet që të favorizohet krijimi dhe forcimi i institucioneve të trashëgimisë kulturore materiale dhe jomateriale².

Edukimi artistik, duhet të jetë shumëshkullor dhe të mbajë parasysh kulturën në gjithë ndryshueshmërinë e saj dhe t'i qëndrojë çdo përpjekjeje për të vendosur hierarki të formave të ndryshme të shprehjes artistike që u përkasin kulturave të ndryshme³.

Muzika është një aktivitet pjesëmarrës në të cilin identiteti krijohet dhe pohohet në mënyrë aktive⁴. Muzika popullore inkurajon ndjenjat e përkatësisë dhe integrimin shoqëror. Kështu, këndimi i këngëve në zonat rurale gjatë korrjeve, dasmave dhe festimeve tradicionale jo vetëm që i përjetësojnë zakonet, por edhe legjitimojnë individualitetin, identitetin midis shoqërisë.

Folklori muzikor si pasqyrë kulturore dhe mjet identiteti kombëtar

Në kulturën shqiptare, muzika ka qenë gjithmonë trashëgimnia e historisë, traditave dhe emocioneve të përbashkëta të popullit. Këngët e kreshnikëve, polifonia e jugut, lahuta e veriut dhe vallet popullore janë forma të ruajtjes së kujtesës kolektive. Përfshirja e traditës muzikore në arsimin artistik është mënyra më e natyrshme për të ruajtur gjallë këtë trashëgimi shpirtërore. Muzika shqiptare, në të gjitha format e saj nga kënga popullore e deri tek krijimtaria e kultivuar është pjesë e trashëgimisë kombëtare. Polifonia shqiptare përfaqëson një formë unike të shprehjes muzikore, e cila ruan gjurmë të thella të historisë dhe të strukturës së shoqërisë tradicionale. Përfshirja e këngëve popullore, e motiveve patriotike dhe e formave autentike të muzikës shqiptare në edukimin shkollor krijon lidhje emocionale të qëndrueshme me kulturën kombëtare. Ndërkohë, muzika tradicionale shqiptare duhet të jetë thelbi i politikës kulturore

² Tole Vaso, Gazeta Shqiptare, 21 prill- 2011

³ Tole Vaso, Gazeta Panorama- 21 qershor 2009

⁴ Sumanta Murmu. (2025). Exploring the Role of Music in Shaping Cultural Identity. The Academic, 3(4). <https://doi.org/10.5281/zenodo.15393779>

arsimore, sepse ajo përçon një trashëgimi të pasur etnopsikologjike. Përfshirja sistematike e kësaj trashëgimie në arsim është një ndërhyrje strategjike për forcimin e identitetit kombëtarë. Edukimi muzikor nuk është vetëm një disiplinë artistike, por një **platformë qytetarie** që e lidh individin me trashëgiminë kombëtare. Përmes manualeve të tij të përdorura në shkollat 9-vjeçare (“Edukimi muzikor 5–6”)⁵, Tole thekson rëndësinë e përfshirjes së muzikës tradicionale në arsimin formal, duke nënvizuar se muzika është një nga gjuhët më të hershme të identitetit shqiptar. Në analizën e tij mbi polifoninë shqiptare, Tole argumenton se trashëgimia muzikore është një “kod i lashtë i kujtesës kolektive”, i cili duhet të transmetohet tek brezat e rinj si pjesë e edukimit qytetar. Kjo pikëpamje gjen mbështetje edhe në UNESCO, e cila e ka shpallur polifoninë shqiptare trashëgimi botërore, çka e bën edhe më të domosdoshëm edukimin muzikor si faktor i vetëdijes kombëtare.

Ramadan Sokoli, themelues i etnomuzikologjisë shqiptare, ishte i pari që përfshiu **folklorin muzikor** në shkolla dhe e institucionalizoi si pjesë të arsimit. Në veprën “Folklori muzikor shqiptar” (1965), Sokoli argumenton se kënga popullore është “enciklopedia e shpirtit kombëtar”. Ky koncept nënkupton se edukimi muzikor nuk duhet të kufizohet vetëm në teknikat muzikore, por duhet të shërbejë si **hapësirë për edukim qytetar**, ku nxënësit mësojnë vlerat e bashkëjetesës, respektit dhe solidaritetit.⁶

Fatmir Hysi, në librin “Rrënjët kristiane të muzikës shqiptare”, sjell një dimension shpirtëror të edukimit muzikor, duke e paraqitur si një formë **rezistence kulturore** që forcon qytetarinë përballë sfidave. Analiza e tij tregon se edukimi muzikor është një mjet për të krijuar

⁵ Tole, Vaso. “Edukimi Muzikor 5” , “Edukimi Muzikor -6”, shtëpia botuese Mediaprint, Tiranë

⁶ SOKOLI, Ramadan. “Folklori Muzikor Shqiptar – Morfologjia”, Instituti i Folklorit, Shtypshkronja “M. Duri”, Tiranë, 1965.

qytetarë kritikë, të aftë të dallojnë origjinalen nga ndikimet e huaja të pavlerësuara.⁷

Edukimi muzikor që përfshin elementë të folklorit dhe historisë së muzikës kombëtare krijon ndërgjegjësim për rrënjët kulturore dhe ndjenjën e krenarisë kombëtare. Kur brezat e rinj këndojnë apo mësojnë këngët e popullit, ata nuk mësojnë vetëm nota por mësojnë historinë, emocionin dhe përkatësinë. Kjo lidhje midis muzikës dhe identitetit përbën thelbin e qytetarisë kulturore shqiptare. Muzika, trashëgimia dhe identiteti, Okechukëu e përkufizon muzikën folklorike si mjet transmetimi të kujtesës dhe etikës kolektive, integrimi i saj në kurrikulë rrit krenarinë kulturore dhe harmoninë shoqërore⁸. Në Shqipëri, Tole propozon lidhjen e trashëgimisë me arsimin dhe turizmin kulturor për të siguruar ruajtje, zhvillim dhe vlerësim shoqëror.⁹ Në këtë bosht, Xhagolli dokumenton rolin e festivaleve folklorike kombëtare (FFK) sidomos Gjirokastrës si ‘hapësira mësimore’ ku trashëgimia bëhet përvojë e drejtpërdrejtë për të rinjtë dhe komunitetet.

Në këtë mënyrë, festivalet folklorike këtu nuk janë parë thjesht si një nga format dhe rrugët e reja që shërben për popullarizimin dhe për përhapjen më të gjerë të krijimtarisë folklorike dhe të pasurimit të saj, por edhe si ndikuese të drejtpërdrejta dhe për ruajtjen dhe forcimin e identitetit kombëtar të kulturës shqiptare, në përgjithësi, dhe të asaj muzikore, në veçanti.

Nisur konkretisht nga zhvillimi i FFK të Gjirokastrës, janë shtruar disa mundësi, se si mund të shqyrtohen për t’u shfrytëzuar nga kompozitorë të ndryshëm vetëm një numër krijimesh të sjella në të nga grupet folklorike. Kjo vlen edhe për grupet e tjera

⁷ HYSI, Fatmir. “Rrënjët kristiane të muzikës shqiptare”, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 2021

⁸ Okechukëu, C. V. (2025). The intersection of music and education: Promoting cultural identity in Nigeria. *ISA Journal of Engineering and Technology (ISAJET)*, 2(1), 66–71. <https://doi.org/10.5281/zenodo.16485969>

⁹ Tole. Vaso, *Gazeta Shqiptare*, 21 prill- 2011

folklorike, të sjella jo vetëm në këtë festival, në krijime të të cilëve mund të ketë vend frymëzimi dhe mbështetjeje.

Arti muzikor, si formë e shprehjes artistike, është ndër përbërësit më të rëndësishëm e më të përhapur të traditës së kulturës sonë kombëtare. Si pjesë e gjithësisë kulturore të popullit tonë, arti muzikor shqiptar ndër shekuj ka pasqyruar larminë e ndjesive dhe shprehjeve shpirtërore të popullit tonë. Shqiptarët përgjatë historisë shumëshekullore kanë provuar që, krahas trima e liridashës, të manifestojnë dhe virtyte të larta morale dhe vlera shpirtërore artistike të spikatura.

Talenti për të reflektuar artistikisht e pasqyruar emocionalisht realitete nga pjesë kulmore të historisë së gjatë e të lavdishme dhe përpjekjeve për liri e mbijetesë, si dhe nga jeta sociale e popullit tonë, bën që të arsyetojmë se ne shqiptarët jemi një popull vital, i talentuar e artdashës. Historikisht mes shqiptarëve, në periudha të ndryshme të zhvillimi të tyre historik, janë shfaqur individualitete, që kanë thurur vargje e këngë, kanë interpretuar në instrumente muzikorë e, krahas, edhe kanë kënduar. Kënga e ka shoqëruar gjithmonë shqiptarin, në luftë, në punë e në gëzime familjare. Përmes këngës shqiptarët përcollën aspekte të rëndësishme nga historia e tyre shekullore. E kjo ka ndodhur në vazhdimësi, ndaj mund të thuhet se muzika shqiptare është nga përbërësit më të rëndësishëm të traditës sonë kulturore. Ajo është e lashtë sa dhe vetë shqiptarët, të parët e të cilëve, arbërit dhe para tyre ilirët, të vendosur në gadishullin Ballkanik, jetuan, punuan, luftuan përgjatë mijëvjeçarëve, si dhe krijuan artin e tyre, të cilin ua trashëguan pasardhësve të tyre.

Në rrafshin artistik muzika popullore, si shprehje e rëndësishme emocionale, është tradita më e herëshme e më e konsoliduar artistike, e cila shtrihet e zhvilluar përgjatë shekujve, duke ardhur deri në ditët e sotme, origjinale, e shëndetshme dhe e prekëshme emocionalisht. Në përgjithësi, për shqiptarët muzika popullore ka qenë pjesë e ritualeve të shumëllojta dhe, me praktikimin e shtrirjen e gjerë në jetën shoqërore, ka luajtur rol shumë të rëndësishëm, në aspektin e edukimit të përgjithshëm kulturor, artistik e patriotik. Me format e

shumëllojshme muzikore popullore, populli ynë u ka kënduar bukurive të natyrës shqiptare, dashurisë, trimërisë, plagës shoqërore të kurbetit, ka shprehur sentimentin e dhimbjes dhe shumë aspekte emocionale të ndjesive të tij shpirtërore.

Muzika e kënduar popullore u ka bërë jehonë ngjarjeve më të rëndësishme të historisë së popullit tonë që, parë në këtë këndvështrim, mund të konsiderohet si historia e popullit tonë përmes tingullit. Në trashëgiminë tonë muzikore shekullore bëjnë pjesë këngë, valle e instrumente muzikore që sot, për nga hershmëria, origjinaliteti, vlerat artistike e estetike dhe vitaliteti shprehës, janë unike në tërësinë trashëgimore kulturore botërore. Mund të veçojmë prej tyre këndimin popullor isopolifonik, që është shpallur dhe pjesë e pasurisë botërore nga UNESCO, që vjen nga thellësia e shekujve deri në ditët tona.

Kështu mund të arsyetohet se muzika e kultivuar artistike shqiptare nuk u zhvillua në një terren djerë. Ajo erdhi si një mbishtresë e vazhdim i traditës muzikore popullore dhe si stad i ri zhvillimor, që u kushtëzua nga rrethana të caktuara historike, të cilat i hapën rrugë përparimit të mendimit shoqëror mbarënjëzësor.

Në shumë studime e tekste shqiptare në qarkullim, kur flitet për provat e para kultivuese të kulturës sonë muzikore, nënvizohet se mosha e saj është relativisht e re, krahasuar me kulturat e popujve të tjerë, dhe se ajo ka një moshë rreth njëshekullore. Ka ardhur koha që ky këndvështrim mbi kulturën tonë muzikore të korrigjohet. Kërkimet e zbulimet e ndryshme studimore dhe arkeologjike për kulturën ilire, hedhin dritë mbi zhvillin kulturor e artistik të popullit tonë. Përmes këtyre zbulimeve rezulton se të parët tanë, Ilirët dhe pas tyre arbërorët, patën një shkallë të lartë qytetërimi dhe, në këtë kuadër, edhe zhvillim artistik e edukim muzikor, zhvillim që për nga dimensionin e vlerave është i krahasueshëm me atë të fqinjëve tanë ballkanikë e më gjerë. Në studimet e kohëve të fundit të disa autorëve, vendas e të huaj, mësohet se lëvrimi i edukimit muzikor e artistik nga autorë shqiptarë është i hershëm e shtrihet përgjatë gjithë shekujve.

Edukimi muzikor në epokën globale, emigracioni dhe roli i institucioneve artistike

Në kohën e globalizimit, ku kultura masive shpesh zbeh dallimet identitare, edukimi muzikor luan një rol mbrojtës e afirmues. Integrimi i traditave muzikore shqiptare me qasje bashkëkohore në arsim ndihmon që nxënësit të ndërtojnë identitet të qëndrueshëm dhe të hapur ndaj botës. Në këtë kuptim, institucionet artistike si shkollat e muzikës, universitetet dhe qendrat kulturore mbartin përgjegjësinë për të ndërtuar ura midis traditës dhe inovacionit. Do të duhej të vinte periudha postdiktaturë që, krahas hapjes së vendit drejt demokracive perëndimore e nisjes së proceseve integruese, do bënte realitet ëndrrën e tejzgjatur të artistëve shqiptarë, për shprehje të lirë e krijimtari multipluraliste e të larmishme. Në hapësirën dhe mundësitë që krijoi periudha e zhvillimeve demokratike, kompozitorëve shqiptarë u dilte detyrë, fitimi i kohës së humbur dhe ruajtja e identitetit kombëtar, në kushtet e integritetit në oazin multikulturor mbarëevropian. E themi këtë për vendin e popullin tonë të vogël, me një traditë muzikore relativisht të re që, me origjinalitetin e identitetit kombëtar të saj, do të pasurojë dhe më shumë larminë shprehëse të muzikës evropiane, duke bashkëjetuar me të në dallueshmëri.

Mbi këtë drejtim, esteti Fatmir Hysi, krahas të tjerash shkruan: *“Identiteti është një shkallë e caktuar e zhvillimit intelektual e shpirtëror të një shoqërie dhe në shprehjet e tij konkrete, nënkupton origjinalitetin e qënies, kulturën e rrënjët etnike, të gjitha kubimet e papërsëritshme të ndërgjegjes që dallojnë një shoqëri nga një tjetër, një komb nga një tjetër dhe që realizojnë njohjen e tyre historike”*¹⁰.

Vetëm nëpërmjet ruajtjes së marrëdhënieve të ndërsjellta me foklorin, muzika e re shqiptare, në kushtet e hapjes së vendit, do të mund t’i rezistojë asimilimit e polarizimit tingëllimor dhe do të shfaqet origjinale, si përfaqësim kombëtar. Për artin muzikor, tingulli përbën bazën e komunikimit dhe të shprehjes. Koordinimi midis tyre

¹⁰ F. Hysi, “Estetikë në tri pamje”, Sh. B. “UEGEN”, Tiranë, 2005, f. 219 – 246.

formon aliazhe tingullore të shumëllojëshme e të pafundme që, përmes perceptimit dëgjimor, sjellin magjinë e ndjesisë dhe të përjetimit të impresioneve e emocioneve të shumëllojëshme. Alternimi mes tyre formon gjuhën shprehëse të muzikës, e cila, në ndryshim nga gjuhët e folura orale, është një dhe vetëm një. Ajo (*nënkupto gjuha muzikore, A. K.*) ka karakter universal e të përbotshëm, dhe, si e tillë, njihet e kuptohet nga të gjithë banorët e planetit. Gjuha muzikore është klasifikuar si gjuha më e plotë e pasurisë së njerëzimit.

Kështu, romantikët e shek. XIX (*dhe jo vetëm ata të muzikës*) e konsideronin muzikën si artin që krijonte e jepte më tepër aftësi transfiguruese. Nisur nga kjo, piktori i njohur romantik, Delakrua, shprehej: *“Mundësitë më të mëdha shprehëse të muzikës, në krahasim me artet, qëndrojnë te gjuha e saj specifike, me bazë konvecionet, që është, njëkohësisht, gjuha më e plotë.”*¹¹. Në vazhdim të këtij mendimi, po sjellim dhe një përcaktim të poetit të madh gjerman, Hajne, i cili ka thënë se *“Muzika fillon, atje ku mbaron fjala”*¹².

Kështu, muzika, do të shkruante prof. Fatmir Hysi, *“do të shfaqej si arti i modelimit emocional të tingullit dhe si hapësirë e pakufishme e marrëdhënieve të panumërta të tij me tinguj të tjerë, por edhe me gjëndje të tjera reale të materies. Në këtë kuptim muzika mund të jetë rrjedhojë e një kombinacioni të intonuar të tingujve, por mund të jetë edhe intonim i një shtate tingullore pa lidhje”*¹³. Edukimi muzikor kombëtar i secilit prej popujve të ndryshëm, në një kuptim më të gjerë, nuk është gjë tjetër veçse dialekte të atij të përbotshme. Në periudha të ndryshme të historisë së njerëzimit edukimi muzikor është pasuruar e zhvilluar me forma e mënyra të reja shprehëse, të cilat janë faktorizuar nga shkalla e qytetërimit, aspektet historike dhe aspirata e popujve për zhvillim e përparim të mëtejshëm.

Kulturat kombëtare, siç dhe dihet, janë pjesë e tërësisë kulturore botërore, kështu që, rrjedhimisht, dhe edukimi artistik shqiptar, si

¹¹ H. Stringa, “Historia e muzikës botërore” (Gjysma e parë e shek. XIX), SHBLU, Tiranë, 2002, f. 7.

¹² Po aty.

¹³ F. Hysi, “Estetikë në tri pamje”, SH. B. “UEGEN”, Tiranë, 2005, f. 169.

pjesë e kulturës kombëtare, objektivisht është dhe pjesë e pasurisë muzikore botërore

Pavarësisht drejtimit të ri, edukimi muzikor shqiptar pas viteve 90-të, nuk e mënjanoi, në asnjë rast, shfrytëzimin e mbështetjen në muzikën popullore, përkundrazi, gjatë kësaj periudhe ajo arrin të krjojë marrëdhënie më të rafinuara e më inteligjente, sidomos, përmes “vokacionit” prej saj.

Vokacioni i muzikës popullore në muzikën bashkëkohore nuk është një gjetje shqiptare. Si një nga format e marrëdhënieve të folklorit me muzikën e kultivuar artistike, vokacioni popullor ka gjetur shprehje që në fillimshekullin e kaluar në krijimtarinë e shume kompozitorëve të njohur.

Kështu, dhe muzika e re shqiptare e shek. XXI, në epiqendër të procesit krijues pati mbështetjen dhe orientimin e saj nga ajo popullore dhe, veçanërisht, përmes vokacionit, si forma më e përparuar e marrëdhënieve të ndërsjellta.

Edukimi muzikor i shek. XXI i mbështetur në folklor përfaqëson një koncentrat shprehjesh e ngjyrash origjinale popullore, nga më të frymëzuarat e më përfaqësueset, të cilat i japin kuptimin kombëtar muzikës sonë të re.

Shfrytëzimi i muzikës popullore dhe trajtimi i saj në mënyrë krijuese në muzikën e re shqiptare, shihet si faktori bazë për formimin e individualitetit krijues të mbarë muzikës sonë bashkëkohore.

“Kërkimet e plazmuara strukturore, me ristrukturim interesant të lëndës folklorike, të qarta në krijimtarinë më të mirë shqiptare të kohëve të fundit, janë një premisë e individualitetit të rëndësishëm të muzikës bashkëkohore shqiptare. Krijuesit e kuptojnë tashmë se, duke iu larguar imitimit, do të gjejnë individualitetin e tyre në forcën eksploruese të folklorit tonë, përmes eksperimenteve profesionale dhe njohjes së mirë të bazamenteve estetike. Sidomos në çështje të tilla, që lidhen me artin kombëtar, ata do të evidentojnë kërkesën për identitet. Kështu, muzika jonë mund dhe duhet të jetë e suksesshme vetëm në shinat e kërkimit të identitetit”¹⁴.

¹⁴ N. Kraja, “Muzika instrumentale shqiptare”, Tiranë, 2005, f. 142

Në këtë kuadër, edhe muzika kombëtare shqiptare është dhe duhet të jetë pjesë integrale e asaj botërore. Kulturat muzikore kombëtare në shekuj kanë dhënë e kanë marrë me njëra me tjetrën, duke përjashtuar të panevojëshmet dhe duke impostuar vlerat e qëndrueshme. Kështu që, me raport të marrëdhënieve të kombëtares me ndërkombëtares në art nënkuptohet lidhja organike midis këtyre dy prirjeve, të cilat, edhe pse të ndryshme, në dukje si të ndara, lidhen organikisht mes tyre. Shumë prej mjeteve shprehëse muzikore brenda një vepre mund të jenë “kombëtare” ose “ndërkombëtare”. *“Ndërkombëtarja në art, në muzikë, nuk mund të kuptohet në asnjë mënyrë jo kombëtare-kozmopolite”*¹⁵. Këto problematika trajtohen gjerësisht në manualin e kompozicionit, *“Vetparja e procesit”*, i prof. Zadesë. Në këtë vepër autori, krahas trajtesave të spektrit krijues, shkruan gjerësisht dhe për marrëdhëniet e lidhjet e kulturave muzikore kombëtare me atë ndërkombëtare të përbotëshme. Në optikën e Zadesë mbi këto lidhje zotëron mendimi se *“... ndërkombëtare në muzikë është bashkimi i prirjeve, dukurive më tipike të kombeve të ndryshme brënda një sinteze të re”*¹⁶. Në këtë kontekst shihet që të zhvillohet dita - ditës edhe muzika e re artistike bashkëkohore shqiptare.

Sfidat dhe mundësitë

Sfidat e përbashkëta përfshijnë: mungesë fondesh dhe mjatesh, boshllëqe në trajnimin e mësuesve dhe ndikimin e kulturës globale. Megjithatë, ekosistemet lokale të festivaleve, qendrave/shtëpive kulture, OJQ-të ofrojnë mundësi për të ndërtuar ura mes arsimit formal dhe mësimin informal. Zgjidhja kërkon kurrikula të rrënjosura në kulturën vendase, me standarde profesionale dhe financime të qëndrueshëm. Edukimi muzikor në arsimin parauniversitar në Shqipëri përballlet me vështirësi të shumta: mungesë mjatesh, mungesë kualifikimi të vazhdueshëm për mësuesit, mungesë të

¹⁵ Ç. Zadeja, *“Vetparja e procesit”*, UFO University press, Tiranë, 1997., f. 54

¹⁶ po aty f. 56

qasjeve të integruara ndërkurrikulare. Sipas një analizë të kryer nga Instituti i Zhvillimit të Arsimit, edukimi artistik në shkolla është në rënie si për përmbajtjen ashtu edhe për cilësinë e zbatimit, dhe shpesh reduktohet në aktivitete jashtëkurrikulare jo të detyrueshme. Gjithashtu, mungesa e theksuar e repertorit kombëtar në kurrikulën bazë është një shqetësim që rrezikon të shkëpusë brezat e rinj nga identiteti i tyre kulturor.

Emigracioni masiv i shqiptarëve, i cili është një nga fenomenet më të rëndësishme sociale të dekadave të fundit, ka sjellë pasoja të shumta jo vetëm në planin ekonomik dhe demografik, por edhe në atë kulturor dhe identitar. Shumë familje shqiptare që vendosen jashtë vendit përballen me sfidën e ruajtjes së gjuhës, kulturës dhe traditave kombëtare. Në këtë kuadër, muzika shfaqet si një ndër mjetet më të fuqishme për të mbajtur gjallë identitetin dhe ndjenjën e kombëtare, veçanërisht tek fëmijët e brezit të dytë dhe të tretë të emigrantëve. Në shekullin XXI, identiteti kombëtar shqiptar gjendet përballë sfidave të globalizimit dhe emigracionit masiv. Muzika, përmes festivaleve, veprimtarive kulturore dhe edukimit formal, luan rolin e një lidhjeje shpirtërore mes shqiptarëve brenda dhe jashtë kufijve. Muzika qytetare shqiptare përfaqëson një pasuri të jashtëzakonshme të kulturës urbane, e cila është po aq e rëndësishme për identitetin sa edhe folklori rural.

Në Shqipëri, Universiteti i Arteve dhe shkollat e mesme artistike kanë një mision të rëndësishëm në ruajtjen e autenticitetit kulturor, duke përfshirë në kurrikula studime mbi muzikën popullore dhe etnomuzikologjinë. Këto institucione nuk janë vetëm qendra formimi profesional, por edhe mbrojtëse të identitetit tonë muzikor, që lidh të shkuarën me të ardhmen.

Në kurrikulën shqiptare, edukimi muzikor shpesh shihet si lëndë periferike, megjithëse ndikimi i tij në formimin qytetar dhe kulturor është i padiskutueshëm. Integrimi i muzikës tradicionale në programet mësimore është i domosdoshëm për të ruajtur identitetin kulturor përballë rrymave të globalizimit.

Rekomandime

- Politika publike favorizuese: Strategji Kombëtare për trashëgiminë që lidh arsimin, kulturën dhe turizmin, si dhe skema financimi dhe lehtësira fiskale për individë dhe sipërmarje në fushën e muzikës, zejeve/instrumentet tradicionale, etj.
- Të përafrohen standardet e edukimit muzikor me ato të Bashkimit Evropian, duke ruajtur njëkohësisht vlerat dhe identitetin kulturor kombëtar.
- Të zgjerohet dhe të konsolidohet funksioni i edukimit muzikor në sistemin arsimor parauniversitar dhe atë universitar.
- Të realizohen investime në infrastrukturën muzikore, përfshirë ndërtimin dhe përmirësimin e sallave koncertale, shkollave dhe studio/kabinete në praktikën mësimore.
- Integrimi i repertorit kombëtar në programet e edukimit muzikor, dhe kurrikular (p.sh., polifonia, këngët qytetare).
- Trajnime praktike dhe i vazhdueshëm i mësuesve në etnomuzikologji dhe metodika pjesëmarrëse;
- Të sigurohet mbështetje e qëndrueshme profesionale dhe financiare për mësuesit e muzikës dhe edukatorët e artit si në nivel lokal dhe qendror.
- Të mbrohet dhe të promovohet trashëgimia muzikore shqiptare përmes proceseve të digjitalizimit dhe integritetit të saj në programet mësimore.
- Të mbështeten dhe të nxiten iniciativa individuale, private, OJF, dhe komunitare që përdorin muzikën si mjet për përfshirje sociale dhe edukim qytetar.
- Të mbështeten dhe të nxiten iniciativa partneriteti midis institucioneve artistike, pushtetit lokal, OJF dhe sektorit privat në organizimin e festivaleve apo ngjarjeve folklorike në nivel lokal dhe kombëtar (p.sh., Gjirokastra) si platforma të edukimit qytetar dhe kulturor.

- Të hartohet një plan masash ose strategji e diplomacisë kulturore në organizimin e ngjarjeve artistike me karakter kombëtar në arenën ndërkombëtare.
- Krijimi i shkollave të fundjavës me fokus muzikën shqiptare në bashkëpunim me ambasadat, qendrat kulturore dhe shoqatat e diasporës.
- Zhvillimi i platformave digjitale muzikore me repertor tradicional, këngë, video mësimore dhe materiale didaktike për fëmijët e diasporës.
- Organizimi i festivaleve kulturore jashtë Shqipërisë ku diaspora të ketë rol aktiv në pjesëmarrje dhe prezantimin e muzikës shqiptare.
- Përfshirja e diasporës në politikën kulturore kombëtare, duke i konsideruar emigrantët si bartës dhe promovues të identitetit kulturor.
- Mbështetje për projektet artistike ndërkombëtare që përfshijnë muzikantë shqiptarë brenda dhe jashtë vendit, për të ndërtuar ura bashkëpunimi kulturore.

Përfundime dhe reflektime

Ruajtja e traditës muzikore nuk është vetëm detyrë artistësh apo institucioneve, por është pjesë e detyrës qytetare të secilit prej nesh. Përmes edukimit muzikor, ne ruajmë shpirtin kombëtar dhe e përcjellim atë me dinjitet të brezave që vijnë.

Edukimi muzikor në Shqipëri ka një rol të shumëfishtë: ai formon qytetarë të përgjegjshëm dhe të ndjeshëm ndaj kulturës, forcon solidaritetin shoqëror dhe kontribuon në ruajtjen e identitetit kombëtar. Përballë globalizimit, edukimi muzikor duhet të shihet si një politikë strategjike, që garanton jo vetëm zhvillim artistik, por edhe mbijetesën e vlerave kombëtare. Investimi në edukimin muzikor është investim në qytetarinë dhe identitetin e së ardhmes.

Në një kohë kur sfidat ndaj vlerave kombëtare janë reale dhe të shumëfishta, kthimi i vëmendjes ndaj artit, sidomos ndaj muzikës,

është domosdoshmëri arsimore dhe kulturore. Përmes një qasjeje të vetëdijshme dhe të integruar, edukimi muzikor mund të bëhet bazë për një shoqëri më të lidhur me rrënjët e veta dhe më të aftë për të përballuar sfidat globale.

Në kushtet e emigracionit masiv, edukimi muzikor nuk është thjesht një dimension arsimor, por një strategji kombëtare për ruajtjen e identitetit dhe kulturës shqiptare. Përmes muzikës, shqiptarët në diasporë mund të ruajnë gjuhën, traditat dhe lidhjen shpirtërore me atdheun, duke u bërë kështu jo vetëm qytetarë të integruar në vendet ku jetojnë, por edhe ambasadorë të kulturës shqiptare në botë.

Referenca

- BARTOK, Bela. Tri leksione mbi muzikën hungareze, revista "Uj zenei scenei" nr. 7, 8, Budapest, 1954.
- BRAHIMI, Razi. "Kënga Popullore e Rilindjes Kombëtare", SH.B, "Naim Frashëri", Tiranë, 1979.
- CAMPBELL, Carol Frierson & Froehlich Hildegard C. (2022). *Inquiry in Music Education: Concepts and Methods for the Beginning Reasearchers*
- HYSI, Fatmir. "Rrenjet kristiane të muzikës shqiptare", Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 2021
- HYSI, Fatmir. "Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare", SH.B.L.U, Tiranë, 1991. HYSI, Fatmir. "Estetikë në tri pamje", "UEGEN, Tiranë, 2005.
- HYSI, Fatmir. "Dy kohë...dhe identiteti evropian i shqiptarëve", "UEGEN, Tiranë, 2008. ISMAJLI, Zejadin. "Muzika nëpër shekuj", SH.B, "VATRA", Shkup, 2000.
- ISMAJLI, Zejadin. "Reflekse muzikologjike dhe publicistikë", GRAFOTEKS, Kumanovë, 2006.
- KALEMI, LL, Spiro. "Muzika në faqet e shtypit" (1970-1990), Enti botues "Gjergj Fishta", Tiranë, 2012.
- KOCI, M. Akil. "Vibracione të shpirtit shqiptar" (vëll.1), Librarium Haemus, Bucuresti, 2008.
- KRAJA, Nestor. "Muzika instrumentale shqiptare", Tiranë, 2005.

- KRUTA, Beniamin. "Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë Jugore", Akademia e Shkencave e RPSSH, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1989.
- QSA-IAKSA -Departamenti i Folklorit, "Çështje të folklorit shqiptar", nr.10, Tiranë, 2010. QSA-IAKSA -Departamenti i Arteve, "Studime për artin", SH.B. "Shkenca", Tiranë, 2011. RUKA, Esat. "Festivali Folklorik Kombëtar 2009", Tiranë, 2015.
- SATA, Loro. "Jan Kukuzeli", (jeta-vepra), Tiranë, 2000.
- SOKOLI, Ramadan. "Figura të ndritura", Tiranë, 1963.
- SOKOLI, Ramadan. "Foklori Muzikor Shqiptar – Morfologjia", Instituti i Folklorit, Shtypshkronja "M. Duri", Tiranë, 1965.
- SOKOLI, Ramadan. "16 shekuj muzikë", SHB, "Eurorilindja", Tiranë, 1995. STRAVINSKI, Igor. "Poetika muzikore", ASMUS, 2009.
- SHITUNI, Spiro. "Polifonia Labe", Tiranë, 1989.
- SHUPO, Sokol. "Foklori muzikor shqiptar"(Vëll.1), Botimet Enciklopedike, Tiranë, 1997. SHUPO, Sokol. "Foklori muzikor shqiptar" (Vëll.II), SHBLU,Tiranë, 1998.
- SHUPO, Sokol. "Enciklopedita e muzikës Shqiptare" (Vëll.1), ASMUS, Tiranë, 2002. TOLE, S. Vaso. "Muzika dhe letërsia", Tiranë, 1997.
- TOLE, S. Vaso. "Sazet: muzika me saze e Shqipërisë së Jugut", "Teknotrade", Tiranë, 1998. TOLE, S, Vaso. "Foklori muzikor - Polifonia shqiptare", vëll. 1, SH.B.L.U, Tiranë, 1999. TOLE, S. Vaso. "Foklori muzikor. Strukturë dhe analizë", SH.B.L.U, Tiranë, 2000.
- TOLE, S. Vaso. "Foklori muzikor. Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare", Tiranë, 2001.
- UÇI, Alfred. "Probleme të estetikës", Tiranë, 1976. UÇI, Alfred. "Estetika", vëll. 1, Tiranë, 1989.
- UÇI, Alfred."Estetika e folklorit", Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2007. XHAGOLLI, Agron. "Etnologjia dhe foklori shqiptar", (botimi i parë), Universiteti "Ismail Qemali", Vlorë, "Triptik", Vlorë, 2007.
- XHAGOLLI, Agron."Foklori shqiptar në bashkëkohësi", Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Antropologjisë Kulturore

dhe i Studimit të Artit, Tiranë, 2013. ZADEJA, Çesk. “ Vetparja e procesit”, UFO University press, Tiranë, 1997.

SHTYPI PERIODIK:

BELLO, Pandi. *Bashkëkohorja si vijim i traditës*, (me Rafet Rudin), gazeta “Drita”, Tiranë, 1990, 27 maj..qershor, 2007, f. 20.

HYSI, Fatmir. *Karakteri popullor në muzikën tonë të re*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1984, 12 maj.

PAPARISTO, Albert. *Mbështetja në krijimtarinë popullore bazë e suksesit në gjinitë e mëdha muzikore*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1975, 26 janar.

PAPARISTO, Albert. *Veçori të veprave, këndvështrime të kombëtares*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1988.

PAPARISTO, Albert. *Diskutim në Lidhjen e Shkrimtarëve dhe Artistëve*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1988, mars.

ZADEJA, Çesk. *Foklori ynë -burim i pashtershëm frymëzim*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1965, 5 shtator.

ZADEJA. Çesk. *Muzika popullore-frymëzim për muzikën profesioniste*, gazeta “Zëri i Popullit”, Tiranë, 1974, 4 maj.

ZADEJA, Çesk. *Mbi një krijim të drejtë të marrdhënieve të krijimit me foklorin*, revista “Nëntor”, nr. 1, Tiranë, 1982.

ZADEJA, Çesk. *Zhvillimi dhe tiparet novatore të muzikës sonë*, revista “Nëntori”, nr.10. Tiranë, 1984.

ZADEJA, Çesk. MADHI, Ibrahim, BELLO, Pandi. *Vetëm brenda origjinalitetit kombëtar mund të krijohet*, revista “Skena dhe ekrani”, nr.4, Tiranë, 1988.

ZADEJA, Çesk. *Kombëtarja dhe universalja – një debat i hapur*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1994, 6 mars.

ZADEJA, Çesk. *Të kaluarën dhe tradicionalen monument që mbrohet nga shteti*, gazeta “Drita”, Tiranë, 1996, 31 mars.

HYSI, Fatmir. (2002). *Edukimi muzikor- pjesë integrale e studimeve interdisiplinore humanitare*. Institutit të Studimeve Pedagogjike Nr. 1 (f.51 – 61).

TOLE, V. S.). *Edukimi përmes muzikës*. Panorama 2009, 21 qershor

- TOLE, V. S. *Trashëgimia dhe diversiteti kulturor si prioritet afatgjatë*. Gazeta Shqiptare.2011, 21 prill.
- Acquilino, A., & Scavone, G. (2022). Current State and Future Directions of Technologies for Music Instrument Pedagogy. *Frontiers in Psychology*, 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.835609>
- Allsup, R., Lewis, G., & Maas, A. (2024). *Music Education on the Verge: Stories of Pandemic Teaching and Transformative Change*. Roëman & Littlefield Publishers, Incorporated
- Asztalos, B. (2021). Digital Transformation Trends in Music Teaching and Training Systems. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66(2), 39-47. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2021.2.03>
- Barton, G., & Riddle, S. (2021). Culturally responsive and meaningful music education: Multimodality, meaning-making, and communication in diverse learning contexts. *Research Studies in Music Education*, 1321103X2110093. <https://doi.org/10.1177/1321103x211009323>
- Bhandari, M. P. (2023). Past and Present of Social Inequality: Analysing Structure and Future Trends. *Futurity of Social Sciences*, 1(3), 47-60. <https://doi.org/10.57125/FS.2023.09.20.04>
- Boddie, S. (2023). Cultural awareness through music study: Fostering diversity, equity, and inclusion in higher education vocal music curriculum. *International Journal on Engineering, Science and Technology*, 5(2), 161-175. <https://doi.org/10.46328/ijonest.166> <http://jct.sciedupress.com>
- Journal of Curriculum and Teaching Vol. 14, No. 1; 2025 Published by Sciedu Press 359 ISSN 1927-2677 E-ISSN 1927-2685 Bower, B. (2023). "Applied" Before Musicology In *The Routledge Companion to Applied Musicology* (pp. 46-54). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003042983-6>
- Bulavko, G. V., Davidenko, N. A., Davidenko, I. I., Ishchenko, A. A., Mokrinskaya, E. V., Pavlov, V. A., Studzinsky, S. L., Tonkopieva, L. S., & Chuprina, N. G. (2013). Photovoltaic Characteristics of Film Composites Based on Glycidylcarbazole Cooligomer with

- Symmetrical Cationic Polymethine Dyes. Theoretical and Experimental Chemistry, 49(4), 219-223.
<https://doi.org/10.1007/s11237-013-9318-6>
- Cao, H. (2022). Entrepreneurship education-infiltrated computer-aided instruction system for college Music Majors using convolutional neural network. *Frontiers in Psychology*, 13.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.900195>
- Cayari, C. (2021). Popular practices for online musicking and performance: Developing creative dispositions for music education and the internet. *Journal of Popular Music Education*, 5(3), 295-312. https://doi.org/10.1386/jpme_00018_1
- Creech, A., Varvarigou, M., & Hallam, S. (2020). Developing Musical Possible Selves Through Learning with Technology and Social Media. In *Contexts for Music Learning and Participation* (pp. 223-238). Springer International Publishing.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-48262-6_12
- Deliyannis, I., Özarslan, Y., Toulis, I., Longo, R., Emmanouil, M., & Mylonas, N. (2024). Navigating Digital Frontiers in Music Education: The MUSENSE Project's Contribution to E-Learning. *European Journal of Contemporary Education and E-Learning*, 2(2), 57-64. [https://doi.org/10.59324/ejceel.2024.2\(2\).05](https://doi.org/10.59324/ejceel.2024.2(2).05)
- Deng, M. (2024). Innovative reform strategy of college music education art practice based on information fusion technology. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1).
<https://doi.org/10.2478/amns.2023.1.00233>
- Devadze, A., & Gechbaia, B. (2024). Using Virtual Reality in the Educational Process to Increase Students' Motivation and Interest. *E-Learning Innovations Journal*, 2(2), 21-35.
<https://doi.org/10.57125/ELIJ.2024.09.25.02>
- Djohan, D., & Sittiprapaporn, P. (2023). Music Education in Post Truth and Global Trend 2040. *SSRN Electronic Journal*.
<https://doi.org/10.2139/ssrn.4448317>
- Okechukwu, C. V. (2025). The intersection of music and education: Promoting cultural identity in Nigeria. *ISA Journal of*

- Engineering and Technology (ISAJET), 2(1), 66–71.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.16485969>
- Dushniy, A., Shafeta, V., Sali, V., Storonska, N., & Molchko, U. (2024). The impact of globalisation on performance musicology: Challenges and opportunities for music education in the 21st Century. *Revista Amazonia Investiga*, 13(76), 323-332.
<https://doi.org/10.34069/ai/2024.76.04.26>
- Fingerhut, J., Gomez-Lavin, J., Winklmayr, C., & Prinz, J. J. (2020). The aesthetic self. The importance of aesthetic taste in music and art for our perceived identity. *Frontiers in Psychology*, 11, 577703.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.577703>
- García Gil, D., Cuervo, L., & Bonastre, C. (2022). A Critical Reflection on Virtual Music Education in a Changing World. *The International Journal of Humanities Education*, 20(2), 43-61.
<https://doi.org/10.18848/2327-0063/cgp/v20i02/43-61>
- Gaunt, H., Duffy, C., Coric, A., González Delgado, I. R., Messas, L., Pryimenko, O., & Sveidahl, H. (2021). Musicians as “makers in society”: A conceptual foundation for contemporary professional higher music education. *Frontiers in Psychology*, 12, 713648. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713648>
- Sumanta Murmu. (2025). Exploring the Role of Music in Shaping Cultural Identity. *The Academic*, 3(4).
<https://doi.org/10.5281/zenodo.15393779>



DR. ELIONA LICI
FAKULTETI I MUZIKËS,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË

ZHVILLIMI I PEDAGOGJISË VOKALE NË SHQIPËRI NË VITET (1933-1990) DHE SFIDAT E PEDAGOGJISË MUZIKORE SOT

Abstrakt

Studimi synon të paraqesë në mënyrë panoramike rëndësinë e pedagogjisë vokale në krijimin e Shkollës shqiptare të interpretimit vokal. Traditë e formuar mbi bazën e dy përvojave të njohura botërore, asaj evropiano-perëndimore dhe asaj lindore, kryesisht ruse. Kombinimi i këtyre dy përvojave të mëdha përcaktoi vendosjen e marrëdhënieve të drejta midis edukimit dhe talentit, duke sjellë rezultate të frytshme në kultivimin dhe shpërthimin e individualitetit artistik të shumë artistëve të rinj. Duke u nisur nga fakti që shkolla e muzikës në Shqipëri në përgjithësi ka dhënë rezultate të shënuara nëpërmjet artistëve të skenës, disa prej tyre me njohje ndërkombëtare, vlerësoj që mbas Luftës së II Botërore e deri më sot është formuar një traditë e edukimit profesional muzikor dhe për këtë u pa me vlerë që të paraqiten tendencat e hershme paraprofesioniste për krijimin e pedagogjisë vokale në Shqipëri prej viteve 1933 me veprimtarinë e Institutit “Nana Mbretneshë” ku disiplinat muzikore si solfezhi, kori dhe koncertet shkollore krijuan bazën e edukimit muzikor dhe

zhvillimin e pedagogjisë muzikore shqiptare. Një nga personalitetet kryesore ishte këngëtarja lirike Jorgjia Filçe Truja, që hartoi programet mësimore falë literaturës ndihmëse italiane duke integruar metodologjitë profesionale mbi teknikat vokale, korale, mbi interpretimin. Punimi ndjek rrugëtimin e pedagogjisë vokale në mënyrë kronologjike prej Insitutit “Nana Mbreteshë”, “Radio–Tiranës” dhe me pas përvijohet duke paraqitur krijimin e traditës profesioniste me *Liceun Artistik* dhe *Konservatorin Shtetëror* të Tiranës. Në punim ngrihen disa pyetje: Si u zhvillua Pedagogjia vokale në Shqipëri dhe cilat janë sot sfidat që përballen pedagogjia vokale dhe ajo muzikore në sistemin arsimor shqiptar? A shërben pedagogjia vokale si një qasje e integruar për zhvillim të qëndrueshëm të Pedagogjisë muzikore për edukimin muzikor, edukimin kulturor, demokratik në shkollë? Ky studim sjell disa rekomandime mbi përballimin me sukses të sfidave që përballen sot pedagogjia muzikore për një edukim më të mirë muzikor të rinjve duke lidhur muzikën me nevojat sociale dhe emocionale të tyre. Edukimi muzikor nuk është luks, por një e drejtë dhe një nevojë për brezat e rinj, është një investim për të ardhmen, një dimension thelbësor i zhvillimit njerëzor dhe kulturor.

Fjalë kyçe: *Pedagogjia vokale, Pedagogjia muzikore, Edukimi profesional muzikor.*

DEVELOPMENT OF VOCAL PEDAGOGY IN ALBANIA FROM 1933-1990 AND THE CHALLENGES OF MUSIC PEDAGOGY TODAY

Abstract

The study aims to present in a panoramic way the importance of vocal pedagogy in the establishment of Albanian vocal interpretation school: a tradition formed based on two well-known world experiences, the European-Western and the Eastern, mainly Russian. Considering that the music school in Albania has generally yielded remarkable results through stage artists, some with international

recognition, it is appreciated that since World War II and up to now, a tradition of professional music education has been formed. It is considered valuable to present the early proto-professional tendencies for the creation of vocal pedagogy in Albania starting from 1933 with the activities of the institute "Nana Mbretneshë", where musical disciplines (solfeggio, choir, and school concerts) laid the foundation of musical education and the development of Albanian music pedagogy. The study follows the path of vocal pedagogy chronologically, from the institute "Nana Mbretneshë", "Radio-Tirana" and then continues by presenting the establishment of the professional tradition with the Artistic High School and the State Conservatory of Tirana. Furthermore, some questions are raised: How did vocal pedagogy develop in Albania and what are the challenges faced today by vocal pedagogy and music pedagogy within the Albanian educational system? Does vocal pedagogy serve as an integrated approach for sustainable development in music education, cultural education, and democratic education in schools? Music education is not a luxury, but a right and a need for future generations, an investment for the future, an essential dimension of human and cultural development.

Keywords: *vocal pedagogy, music pedagogy, professional music education.*

Prezantimi:

Hyrje

Ky punim synon të paraqesë hap pas hapi ecurinë e pedagogjisë vokale shqiptare, lidhur ngushtë me Institucionet arsimore dhe ndikimet e faktorëve të pedagogjisë ndërkombëtare dhe personaliteteve në fomësimin saj. Në themel të këtij kërkimi qëndron ideja se pedagogjia vokale nuk është vetëm trajnim teknik i zërit, por një proces që lidhet ngushtë me formimin kulturor, emocional dhe estetik të individit. Nëpërmjet një qasjeje historike e analitike në këtë punim bëhet një përpjekje të lidhet e kaluara me të tashmen prej institutit "Nana Mbretneshë" në vitet '30, deri te sfidat aktuale që

kërkojnë integrim të metodave tradicionale me teknologjitë bashkëkohore. Në këtë mënyrë hulumtimi kontribuon në strukturimin teorik- historik të zhvillimit të pedagogjisë vokale shqiptare si mjet për krijimin e artit vokal interpretativ, por edhe si instrument kryesor për zhvillimin e pedagogjisë muzikore.

Zhvillimi i pedagogjisë vokale në Shqipëri është i ndarë në tri periudha të qarta historike. Periudha e parë ishte e begatë, pasi u kthyen nga studimet plejada e pare e artistëve lirikë dhe instrumentistë të shkolluar në konservatorët europiane, Itali, Francë, Austri, Greqi etj¹. Artistët e rinj kontribuan në ngritjen e arsimit muzikor në shkollat shqiptare. Pikërisht në këto vite Instituti “Nana Mbretneshë” hodhi themelet e edukimit artistik të vajzave shqiptare, duke e lidhur arsimin në shërbim të edukimit kulturor –estetik të përgjithshëm me koncertet e tyre. Pas Luftës së Dytë Botërore, Radio Tirana u bë qendra ku arti, performanca dhe edukimi u bashkuan në një model unik që përfshiu trajnim praktik dhe përgatitje profesionale.

Në vitin 1946, në Liceun Artistik u hodhën bazat profesionale të këtij edukimi dhe në gysmën e dytë të shekullit XX pas viteve 1950 u kthyen nga studimet brezi i parë i artistëve lirikë të formuar nga shkollat e Lindjes sidomos në Republikën e ish Bashkimit Sovjetik të cilët u përfshinë si pedagog të brendshëm dhe të jashtëm pranë këtij Institucioni. Pjesa më e madhe e tyre ndikoi ndjeshëm në rritjen e kërkesave profesionale, por njëkohshëm ata kontribuan në përshtatjen e shkollës shqiptare me atë të lindjes, gjë që u reflektua edhe në planet dhe programet mësimore². Në vitet '60, Konservatori i Tiranës përfaqësoi pjekurinë institucionale të këtij procesi, duke e ngritur pedagogjinë vokale në nivel akademik. Në këtë periudhë u formuan pedagogë dhe artistë që ndikuan në skenën kombëtare e ndërkombëtare, duke e bërë Shqipërinë pjesë të dialogut muzikor evropian, pavarësisht izolimit politik të kohës.

¹ Zana Shuteriqi, *Muzika Shqiptare, pjesa e parë 1878–1940* (Tiranë: Akademia e Shkencave, 2019), f. 94

² Meri Kumbe, *Liceu Artistik: Historik dhe Traditë Pedagogjike* (Tiranë: UArt Press, 2019), 45.

Metodologjia

Për këtë hulumtim është përdorur metoda cilësore (përshkruese). Përveç rishikimit të literaturës, në studim është përdorur metoda e analizës së dokumenteve arkivore duke u konsultuar me hulumtime ekzistuese edhe nga disa studiues të tjerë. Metoda e hulumtimit historik "përpiqet të rilidhë në mënyrë sistematike nuancat komplekse, njerëzit, kuptimet, ngjarjet, madje edhe idetë e së kaluarës që kanë ndikuar në formësimin e të tashmes"³.

Punimi i bazuar në analizën e të dhënave, nxjerr në pah ndikimin dhe vlerën e muzikanteve kryesisht gra, pedagoge të artit vokal në edukim dhe në trashëgiminë kulturore të Shqipërisë, duke pasuruar historinë muzikore, si dhe duke ofruar një panoramë historike më gjithëpërfshirëse të shkollës shqiptare të Interpretimit.

Në mënyrë specifike nga kërkimet historike përshkruhet kontributi i artisteve shqiptare, pedagoge të artit vokal për ngritjen e shkollës vokale shqiptare, përparimin e edukimit muzikor dhe gjallërimin e jetës artistike muzikore në Shqipëri.

Pedagogjia vokale në Institutin "Nana Mbretneshe" (1933–1944)-Radio Tirana

Vitet '30 ishin vitet kur u kthyen nga studimet brezi i parë i interpretuesve dhe kryesisht mbizotëronin artistët lirik paraqitja e të cilëve në jetën artistike dhe në atë pedagogjike përbënte një ngjarje në Shqipërinë e atyre viteve. Jorgjia FilçeTruja (1907-1994) konsiderohet themeluese e traditës së mësimdhënies muzikore shqiptare. Në vitin 1933, me kërkesë të Ministrit Mirash Ivanaj kontributi i saj konsiston në hartimin e programeve të para të muzikës për shkollat e përgjithshme shqiptare, duke u mbështetur në metodat italiane perëndimore. Mësimdhënia a Znj. Filçe u mbështet në tekstet metodike të Carlo Certo-s⁴ për aparatin vokal dhe aplikoi parimet e *bel*

³ Lena Berg, *Feminist Ethnographies: Methodological Reflections in Gender Research* (Umeå: Umeå Centre for Gender Studies, Umeå University, 2023), f. 305.

⁴ Tole,V&Truja,T. *Muza e parë*. Tiranë: Albas,2014.

canto-s italiane e të këndimit koral profesional. Përmes saj, kënga u bë pjesë e edukimit kulturor dhe interpretativ, ndërsa repertori shkollor u pasurua me këngë të përshtatura në shqip si “*Dove Vai*”, “*Le Rondini*”, “*Il Circolo*” etj. Padyshim, që kënga mbetet forma më e thjeshtë dhe më frytdhënëse për mësimin e muzikës pothuajse në të gjithë sistemin arsimor shqiptar që prej Mësonjëtores shqipe e deri te Instituti “Nana Mbretreshë”. Zakonisht këngët, krahas mëimit në klasë këndoheshin edhe në grupe korale, duke synuar interpretimin në publik. Këtij repertori, tashmë, në dekadën e tretë të shekullit, në Institutin “Nana Mbretreshë” do t’i shtoheshin pjesë vokale relativisht të vështira të nxjerra nga gjini të tilla skenike si opereta dhe opera. Përmes interpretimit të tyre Instituti synonte zhvillimin e mëtejshëm njëkohësisht të praktikës së këndimit solo dhe atij koral. Me sa kuptohet, mësuesja e parë e muzikës në Institut, znj. Jorgjia Filçe, krahas edukimit muzikor synoi me këmbëngulje edhe formimin e një tradite të këndimit të kultivuar shkollor, duke hedhur një hap të ri dhe të guximshëm në zhvillimin e pedagogjisë vokale të shkollave shqiptare të kohës. Duhet pohuar njëkohësisht se ky ishte një hop cilësor i rëndësishëm në Institut, pasi J. Filçe demonstroi me këmbëngulje një pikësynim të qartë për t’iu referuar në mësimdhënie edhe traditës së këndimit të *Bel canto-s* italiane, duke u bërë kështu mësuesja e parë e pedagogjisë vokale në shkollat shqiptare. Këtë mision, gjatë viteve që punoi në Institutin “Nana Mbretreshë”, ajo e kreu duke u mbështetur në dy shtylla të rëndësishme: 1) përdorimin e metodave pedagogjike profesionale, dhe 2) konkretizimi i shprehive muzikore për aftësimin interpretativ në veprimtari artistike, disa herë së bashku me artistë profesionistë⁵. Kështu, Znj. Filçe hodhi bazat e pedagogjisë vokale shqiptare, duke krijuar një sistem të mësimdhënies që në vitet e mëvonëshme ndikoi drejtpërdrejt në rritjen e kërkesave profesionale për Liceun Artistik dhe më pas në Konservatorin

Certo, Carlo, *Musica e Canto Corale*. Ordinario di Musica e Canto nel R. Istituto Magistrale, “Vittoria Colonna” Roma.

⁵ Eliona Lici, *Pedagogjia Muzikore Shqiptare (1878–1945)* (Tiranë: Triptik, 2021), 216.

shtetëror të Tiranës për formimin e brezave të parë të pedagogëve të artit vocal dhe të mësuesëve të ardhshëm.

Në vijim, gjatë viteve 1940–1944, Mihal Ciko (1901-1986) themeloi në Radio Tirana “Shkollën e këngës dhe të muzikës”, e cila shërbeu si lloji i parë institucional i edukimit vokal në Shqipëri. Kjo nismë bashkonte teorinë, praktikën dhe interpretimin, duke përgatitur brezin e parë të këngëtarëve profesionistë. Tefta Tashko Koço (1910-1947) pedagoge e klasës së këngës, solli parimet e shkollës franceze të *bel canto-s*, të bazuara në frymëmarrje natyrale, artikulum të pastër dhe ndjeshmëri ndaj fjalës shqipe. Nën drejtimin e tyre, u vendosën themelet e pedagogjisë vokale shqiptare, duke i dhënë identitet dhe standard profesional këndimit artistik kombëtar. Interesi i shtuar i të rinjëve për të marrë njohuri muzikore pranë kësaj shkolle bëri që ky institucion të merrte emrin “*Instituti i muzikës*” në vitin 1944.

Vitet (1946-1990)

Në vitin 1946 hapi dyert Liceu Artistik “Jordan Misja” në Tiranë ku u krijua bërthama e parë pedagogjike me muzikantë shqiptarë dhe të huaj. Ndër pedagogët e parë të kantos që përpiluan dhe programet e para në ngritjen e Pedagogjisë vokale ishin Jorgjia Truja, Maria Kraja, Kristaq Antoniu, por edhe të huaj, ndër ta Njizhnjikova, që qendroi për një periudhë të shkurtër kohore,⁶ duke ndikuar drejtpërsëdrejti në përmirësimin e programeve mësimore dhe mësimdhënien cilësore. Artistët e parë që dolën nga Liceu Artistik këngëtarët lirik u bashkuan me pedagogët solistë dhe vunë në skenë për herë të parë operën “*Rusalka*” në vitin 1953.

Një nga figurat më përfaqësuese të edukimit vokal vinte nga shkolla vokale austriake (gjermane) ishte Maria Kraja (1911-1999), e cila mbajti dhe pozicionin e *shëfës së katedrës* së kantos kur u themelua Konservatori Shtetëror i Tiranës. Formimi i pedagoges i përkiste një shkollë, që solli një ndryshim thelbësor pedagogjik nga mënyra

⁶ Meri Kumbe, *Liceu Artistik: Historik dhe Traditë Pedagogjike* (Tiranë: UArt Press, 2019), 14.

tradicionale italiane e *bel canto-s* drejt një kuptimi më funksional dhe natyral për të kënduarin. Në fillim të shekullit XX, pedagogjia vokale gjermane u distancua nga qasja italiane e *bel canto-s*, e cila theksonte imitimin dhe kontrollin teknik të zërit. Në vend të kësaj, pedagogët gjermanë si Müller-Brunow dhe Husler e panë zërin si sistem funksional – ku frymëmarrja, rezonanca dhe *fonacioni* bashkëveprojnë natyrshëm. Themeluesit e konceptit Tonbildung (“kultivimi i tingullit”) konsistojnë në qasjen fiziologjike dhe mekanike ndaj trajnimit të zërit si një Balancë midis presionit subglotik dhe rezonancës. Vite më parë në një bisedë me profesorin tim të Kantos, ish student i Maria Krajës me tregonte se – Znj Mari në pedagogjinë vokale e konsideronte frymëmarrjen si “shatërvan që mban në ajër një glob qelqi” duke mos e ndarë atë nga tingëllimi⁷. Për të, frymëmarrja është një proces refleks, jo teknik që funksionon lirshëm në diafragmë. Qasja e saj ishte e ndërlidhur si një e tërë: trupi, dëgjimi dhe ndjeshmëria. Në mësimdhënien e saj artistja pedagoge synonte që studentët të mësonin jo vetëm mjeshtërinë teknike të këndimit, por edhe ruajtjen e elementeve autentike të këngës popullore shqiptare, duke i përfshirë këto në procesin e interpretimit të muzikës së kultivuar. Znj. Kraja e shihte muzikën popullore si burim të frymëzimit estetik dhe si mjet për të krijuar një harmoni midis traditës dhe profesionalizmit akademik, për të nxjerrë në pah atmosferën krahinore dhe ndjeshmërinë lokale të çdo kënge⁸.

Një karakteristikë tjetër me vlerë thelbësore në metodologjinë e saj të këndimit ishte ideja e krijimit të stilit kombëtar kryesisht për këngën popullore shqiptare, pasi ajo nuk është thjesht një linjë melodike muzikore, por shprehje e shpirtit të popullit tonë e kujtesës historike e emocionale. Për këtë arsye, mbi modelin e saj edhe pedagogët që përvijuan rrugën e mësimdhënies së kantos u kërkonin studentëve të këndonin ashtu si e ndjente populli ynë siç thoshte Maria Kraja, me sinqeritet, me emocione të vërteta dhe me respekt

⁷ Bisedë e lire në studion e Kantos me Pirro Cakranin, ish student i Maria Krajës

⁸ Spiro Kalem, *Maria Kraja* (Tiranë: Botimet OMSCA, 2006), 192

ndaj origjinës kulturore të secilës këngë. Pedagogjia vokale shqiptare ndërtoi një identitet të veçantë profesional dhe estetik, ku interpretimi artistik dhe vetëdija kulturore bashkëjetojnë si dy shtylla thelbësore të edukimit muzikor kombëtar.

Shkolla Shqiptare e Artit Vokal

Shkolla shqiptare e interpretimit vokal u ngrit mbi një bazë shumëplanëshe, që bashkoi traditat më të rëndësishme europiane të trajnimit vokal me realitetin kulturor shqiptar.

Në fillesat e saj, tradita italiane e *Bel Canto-s* solli artin e frymëmarrjes së lirë, rezonancës natyrale dhe diksionit të pastër, duke vendosur themelet e teknikës vokale përmes figurave si Jorgjia Filçe Truja, Mihal Ciko, Maria Kraja, Gjyzepeina Kosturi dhe Tefta Tashko Koço. Kjo kërkesë për “*këndimin të bukur*” u përthith në mënyrë organike në kulturën shqiptare dhe krijoi një raport të veçantë midis teknikës dhe emocioneve. Për periudhën e vetmja që vinte nga shkolla austriake-gjermane ishte Maria Kraja ku përmes ideve të figurave kryesore si Benno Müller-Brunow⁹ dhe Frederick Husler, e pasuroi këtë traditë. Koncepti i *Tonbildung* – “kultivimi i tingullit” – solli një kuptim më të thellë për vokalin si sistem organik dhe tingëllues. Kjo qasje ndihmoi në zhvillimin e pedagogjisë moderne vokale në Konservator, në Institutin e Lartë të Arteve dhe më vonë në Akademinë e Arteve, sot Universiteti i Arteve. Këto dy tradita bashkëvepruan edhe me përvojën e ndikimit rus, bullgar dhe rumun, pas viteve 1960. Në këtë mënyrë struktura metodike u pasurua duke u bërë më e qëndrueshme në: disiplinë, kontroll teknik dhe qasje shkencore ndaj aparatit vokal. Pedagogët e formuar në këto vende Gaqo Cako (1935-2018) Lluke Kacaj (1926-2001), Avni Mula (1928-2020) Nina Mula (1931-2011), Ramiz Kovaçi (1929-1994) etj, ngritën një model të ri edukativ, ku zëri trajtohej si organizëm i gjallë që kërkon kujdes, ndjeshmëri dhe përgjegjësi artistike. Kjo ndërthurje e tre traditave ndërkombëtare në bashkëveprim me kujdesin ndaj

⁹ Müller-Brunow, *Tonbildung oder Gesangunterricht?* 4.

interpretimit të këngës popullore dhe karakteristikave krahinore të saj ishin faktor përcaktues të shkollës shqiptare, që ndërthurte profesionalizmin evropian me ndjenjën dhe identitetin kombëtar.

Artistët pedagog të ardhur nga shkolla vokale ruse e shekullit XX u shquan për përdorimin e metodës sistematike në trajtimin e zërit, pasi shkolla ruse ishte bërë një model referues për shumë vende të Evropës Lindore, përfshirë edhe Shqipërinë. Themeluar mbi traditën e Mikhail Glinka (Glinka, M. I. (2016).a dhe Alexander Varlamov, kjo shkollë ndërthurte analizën teorike me praktikën e detajuar teknike, duke e trajtuar zërin si një instrument të gjallë që kërkon zhvillim të kujdesshëm, gradual dhe të personalizuar¹⁰.

Metoda ruse bazohej në tri shtylla kryesore: njohjen përvetësimin e njohurive të aparatit vokal përmes frymëmarrjes me diafragmë dhe kontrollit të rezonancës së tingullit, ndërtimin e kulturës muzikore përmes ushtrimeve të vazhdueshme mbi intonacionin, artikulimin dhe ngjyrën e zërit, si dhe formimin interpretativ përmes repertorit klasik dhe popullor. Shkolla ruse theksonte disiplinën, qëndrueshmërinë fizike dhe higjienën vokale si kushte të domosdoshme për një performancë të mirë artistike. Kjo metodë ndikoi ndjeshëm në formimin e pedagogëve shqiptarë që studiuan në Rusi dhe Bullgari gjatë viteve '50-'60, të cilët sollën në Shqipëri një model të pedagogjisë vokale të integruar, ku rregullsia shkencore dhe ndjeshmëria estetike u bashkuan në një qasje që i dha arsimit muzikor shqiptar stabilitet profesional dhe identitet kombëtar.

Karakteristikat kryesore të pedagogjisë vokale në Shqipëri

Pedagogjia vokale shqiptare është ndërtuar mbi bashkimin e dy traditave të mëdha perëndimore dhe lindore duke krijuar një model unik të ekuilibruar mes teknikës dhe shprehjes artistike. Veprimtaria pedagogjike vokale në Shqipëri ka qenë e lidhur ngushtë me praktikën artistike dhe përvojën skenike të vetë pedagogëve, të cilët, përveç

¹⁰ Varlamov, A. Y. *A Full School of Singing: Textbook*. 4th ed. Saint Petersburg: Lan Publishing House, 2012.

mësimdhënies, ushtronin veprimtari të gjerë interpretative në skenën shqiptare dhe ndërkombëtare.

Përvoja e artistëve në skenë u bë burim i drejtpërdrejtë formimi profesional për brezat e rinj, duke ndikuar jo vetëm në zhvillimin teknik të këngëtarëve, por edhe në formimin etik, estetik dhe moral të tyre si artistë me vetëdije shoqërore e kulturore. Një ndër tiparet dalluese të kësaj pedagogjie ishte përpjekja për të përpunuar shijen muzikore të artistit të ri dhe për të zhvilluar ndjenjën e përgjegjësisë ndaj veprës që interpretonte. Pedagogët kërkonin që studentët të përvetësonin jo vetëm saktësinë teknike, por edhe dimensionet emocionale e shprehëse të interpretimit, duke forcuar intuitën muzikore, aftësinë komunikative dhe ndjeshmërinë estetike. Një përgatitje si kjo shkon përtej zhvillimit të aparatit vokal, që ndikon në formatimin e ndjeshmërisë artistike, zhvillimin e personalitetit krijues dhe aftësinë për të komunikuar me publikun në një mënyrë origjinale. Në pedagogjinë vokale tradicionale Shqiptare vërehet fokusi kryesisht në teknikën vokale dhe riprodhimin e saktë muzikor, por rëndësi i jepet edhe përgatitjes interpretative për të përballuar kërkesat e skenës. Një tjetër tipar i rëndësishëm ishte praktika e demonstrimit nga pedagogët gjatë orëve të mësimi. Pedagogët nuk ishin vetëm transmetues të njohurive teorike, por edhe modele të gjalla artistike, që udhëhiqnin studentët përmes shembullit personal të interpretimit.

Kjo metodë ndihmonte studentët të zhvillonin aftësinë për të ndjerë dhe për të përjetuar muzikën në mënyrë origjinale. Themeluesit e shkollës shqiptare të interpretimit vokal i kushtonin vëmendje të veçantë perfeksionimit të teknikës së zërit, duke theksuar disa elementë bazë si;

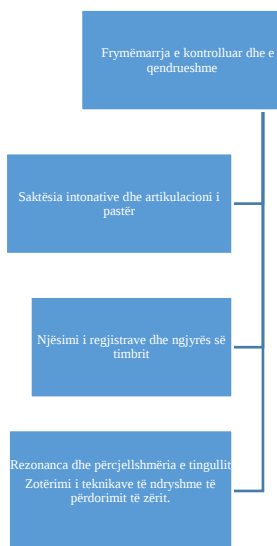


Figura 1. Elemente bazë të teknikës vokale

Megjithatë, një element me shumë rëndësi siç është diksioni, qartësia e fjalës në shkollën shqiptare të interpretimit vokal ka qenë një aspekt që kërkon vlerësim më të thellë, diksioni jo vetëm si element teknik, por si pjesë e interpretimit ideo-emocional të veprës muzikore.

Roli i pedagogjisë vokale në mësimdhënien e edukimit muzikor në arsimin shqiptar dhe ndikimi i Edukimit muzikor në interpretimin vokal

Në kontekstin e arsimit shqiptar, pedagogjia vokale nuk është vetëm një disiplinë artistike, por një instrument zhvillimi tërësor në edukimin muzikor. Prej fillesave në Institutin “Nana Mbretneshë” këndimi i drejtë për nxënëset ishte mjet jo vetëm për shfaqjet muzikore shkollore, por edhe formues për pasqisjen e nxënësve me njohuri muzikore. *Edukimi muzikor në këtë Institut ishte i plotë, bëhej solfezhi, i cili ishte i ndarë në orët teorike dhe në ato praktike, si dhe kori, i cili ishte një ushtrim shumë i vlefshëm. Pikërisht me krijimin e këtij kori lidhet dhe fillimi i traditës së bukur të koncerteve të fundit të vitit, ku organizoheshin festat shkollore*¹¹.

¹¹ Bihiku, Zana, Revista Nëntori, nr 12, Tiranë, 1989.

Përmes të kënduarit, fëmijët dhe të rinjtë mësojnë të dëgjojnë, të bashkëpunojnë dhe të shprehin veten. Ky proces ndihmon në formimin e vetëbesimit, duke ndërtuar bazat e një arsimimi gjithëpërfshirës dhe kulturor. (Ngo & Spreadborough, 2022).

- Muzika vokale është një ndër mjetet më efektive për kultivimin e aftësive muzikore.
- Edukimi vokal nxit zhvillimin artistik, emocional dhe akademik të studentëve në të gjitha nivelet.
- Çdo student ka potencial muzikor – prandaj këndimi duhet të jetë themel i edukimit muzikor në shkollat fillore e të mesme.
- Studimet e fundit (Lim et al., 2024; Wang et al., 2022) theksojnë rëndësinë e një qasjeje të integruar që lidh trajnimin vokal me zhvillimin personal dhe kulturor

Edukimi muzikor luan një rol thelbësor në zhvillimin personal të interpretuesit, duke kontribuar në formimin e vetëbesimit, disiplinës, përgjegjshmërisë emocionale dhe aftësisë për të krijuar marrëdhënie emocionale me të tjerët. Po aq e rëndësishme është dhe ndjeshmëria estetike, e cila përfshin aftësinë për të kuptuar dhe interpretuar veprën muzikore. Kjo ndjeshmëri është thelbësore për krijimin e një lidhjeje të vërtetë emocionale me audiencën dhe për përcjelljen e artit muzikor me origjinalitet. Në këtë kontekst, edukimi muzikor nuk mund të konceptohet si një proces teknik, por shihet si një rrugëtim kompleks, që në mënyrë të vazhdueshme zhvillon dhe promovon artin si një përvojë njerëzore, kulturore dhe shoqërore me vlera të shumëfishta.

Por sot cilat janë sfidat që përballen pedagogjia Muzikore në Shqipëri?

Përgatitja e një kuadri të gjerë mësuesish artistë të mirëformuar profesionalisht në gjitha specialitetet artistike (interpretim-muzikologji-Pedagogji –Dirigjim-Kompozicion dhe në nivel të lartë akademik sot mbulojnë edukimin muzikor në shkollat anë e mbanë

vendit. Breza që sot përballen me problematika të punësimit në sistemin arsimor shqiptar. Pavarësisht studimeve shkencore që dëshmojnë rëndësinë e muzikës në zhvillimin njohës, emocional dhe social të fëmijëve, muzika vazhdon të trajtohet si “luks” dhe jo si e drejtë themelore arsimore. Numri i ulët i emërimeve me afat të pacaktuar ndërsa vendet e punës janë vakante të mësuesve të muzikës tregon mungesën e një politike arsimore afatgjatë dhe të integruar.

Përveç kësaj, fragmentimi i brendshëm i komunitetit muzikor, mungesa e bashkëpunimit ndërmjet specialistëve ka dobësuar aftësinë e sektorit për të artikulluar një qëndrim të unifikuar dhe për të ushtruar ndikim në vendimmarrje.

Për të kapërcyer këtë situatë, nevojitet një strategji e re kombëtare për edukimin muzikor, që ta vendosë muzikën në qendër të formimit kulturor dhe emocional të nxënësit. Rekomandohet që;

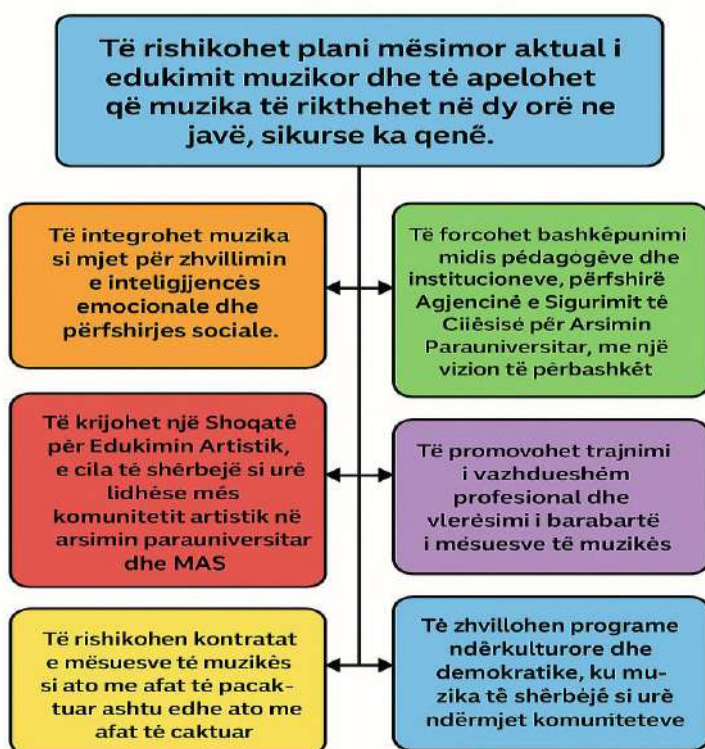


Fig. 2 Rekomandime për edukimin muzikor.

Bibliografia

- Bihiku, Zana. *Revista Nëntori*, nr 12, Tiranë, 1989.
- Berg, Lena. *Feminist Ethnographies: Methodological Reflections in Gender Research*. Umeå: Umeå Centre for Gender Studies, Umeå University, 2023.
- Certo, Carlo. *Musica e Canto Corale*. Milano: Antonio Vallardi, 1931.
- Glinka, Mikhail Ivanovich. *Selected Works and Writings on Music*. Moscow: Muzgiz, 2016.
- Husler, Frederick, and Yvonne Rodd-Marling. *Singing: The Physical Nature of the Vocal Organ*. London: Faber & Faber, 1965.
- Lici, Eliona. *Pedagogjia Muzikore Shqiptare (1878–1945)*. Tiranë: Triptik, 2021.
- Martienssen-Lohmann, Franz. *Der Weg zur Stimme*. Mainz: Schott, 1956.
- Kumbe, Meri. *Liceu Artistik: Historik dhe Traditë Pedagogjike*. Tiranë: UArt Press, 2019.
- Müller-Brunow, Bruno. *Tonbildung und Stimmpflege*. Berlin: Simrock Verlag, 1890.
- Shuteriqi, Zana. *Muzika Shqiptare, pjesa e parë 1878–1940*. Tiranë: Akademia e Shkencave, 2019.
- Müller-Brunow, Bruno. *Tonbildung oder Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung über das Geheimnis der schöner Stimme*. Leipzig: C. Merseburger, 1904.
- Tole, Vasil, and Takuina Truja. *Muza e Parë*. Tiranë: Albas, 2014.
- Varlamov, A. Y. *A Full School of Singing: Textbook*. 4th ed. Saint Petersburg: Lan Publishing House, 2012.
- Vennard, William. *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Carl Fischer, 1967.



DR. DENIS BIZHGA

KOMISIONI I PËRHERSHËM I ARTEVE,
AKADEMIA E SHKENCAVE E SHQIPËRISË

DIASPORA ARTISTIKE NË AMERIKË DHE ROLI I SAJ NË RRJEDHAT E MUZIKËS SHQIPTARE TË GJYSMËS SË PARË TË SHEKULLIT TË XX

Abstrakt

Diaspora shqiptare në SHBA, gjatë gjysmës së parë të shekullit XX, ka dhënë një kontribut të jashtëzakonshëm në fushën e kulturës dhe veçanërisht të muzikës, duke u bërë një faktor i rëndësishëm në ruajtjen dhe zhvillimin e identitetit kombëtar. Ky punim trajton veprën dhe ndikimin e tre figurave kyçe si Fan S. Noli, Thoma Nasi, Murat Shehu dhe rolin e bandës “VATRA”. Analizon krijimtarinë e tyre, rolin në komunitetin shqiptar në mërgim si dhe rrjedhat që këto përpjekje kulturore ushtruan mbi zhvillimet e muzikës shqiptare në atdhe. Përmes aktiviteteve koncertale, kompozimeve, botimeve dhe udhëheqjes së ansambleve muzikore, këta aktorë arritën të ndërthurin elementet e muzikës perëndimore me traditën shqiptare, duke krijuar ura të qëndrueshme mes diasporës dhe vendlindjes. Studimi shqyrton ndikimin e këtij aktiviteti në disa drejtime kryesore: në ruajtjen dhe përpunimin e trashëgimisë muzikore shqiptare, në përthithjen dhe përshtatjen e prurjeve të reja muzikore nga mjedisi amerikan, si dhe në ndikimin e drejtëpërdrejtë mbi krijimtarinë dhe institucionet

muzikore shqiptare të kohës. Analiza bazohet në burime arkivore, shkrime të kohës dhe studime muzikologjike bashkëkohore, duke vënë në dukje se diaspora artistike nuk ishte thjeshtë bartëse e nostalgjisë, por një agjent aktiv i modernizimit dhe integritit të muzikës shqiptare në rrjedhat ndërkombëtare të kulturës muzikore.

Fjalë kyçe: *Diaspora shqiptare, Fan S. Noli, Thoma Nasi, Murat Shehu, Banda "Vatra", muzika shqiptare, gjysma e parë e shekullit XX.*

ARTISTIC DIASPORA IN AMERICA AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENTS OF ALBANIAN MUSIC IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Abstract

The Albanian diaspora in the USA, during the first half of the 20th century, made an extraordinary contribution in the field of culture and particularly music, becoming an important factor in preserving and developing national identity. This work examines the work and influence of three key figures, such as Fan S. Noli, Thoma Nasi, Murat Shehu, and the role of the band "Vatra"; it analyzes their creativity, their role in the Albanian community abroad, as well as the impacts that these cultural efforts had on the developments of Albanian music in the homeland. Through concerts, compositions, publications, and leadership of musical ensembles, these actors managed to blend elements of Western music with Albanian tradition, creating enduring bridges between the diaspora and the homeland. The study examines the influence of this activity in several main directions: in preserving and processing the Albanian musical heritage, in absorbing and adapting new musical influences from the American environment, as well as direct influence on the creativity and institutions of Albanian music at that time. The analysis is based on archival sources, contemporary writings, and musicological studies, highlighting that the artistic diaspora was not just a carrier of

nostalgia but an active agent in modernizing and integrating Albanian music into international flows of musical culture.

Keywords: *Albanian diaspora, Fan S. Noli, Thoma Nasi, Murat Shehu, "Vatra" band, Albanian music, first half of the 20th century.*

Prezantimi:

Hyrje

Në fillim të shekullit të XX, Shqipëria po kalonte nëpër një kohë të trazuar historike dhe politike. Pas periudhave të gjatë të sundimeve osmane dhe konflikteve ballkanike, shqiptarët nisën të kërkonin mënyra për të ruajtur identitetin e tyre kombëtar dhe për të ndërtuar një shtet të pavarur. Në këto kushte, një pjesë e madhe e shqiptarëve emigroi drejt vendeve të ndryshme, ndër të cilat Shtetet e Bashkuara të Amerikës u bënë destinacioni kryesor për shumë prej tyre.

Diaspora shqiptare në SHBA nuk ishte thjesht një komunitet emigrantësh ekonomikë; ajo u organizua në mënyrë aktive për të ruajtur kulturën, traditat dhe identitetin kombëtar. Një ndër mjetet kryesore që shërbyen për këtë qëllim ishte muzika, e cila nëpërmjet artit, këngës dhe kompozimit u kthye në një instrument të fuqishëm identitar, politik dhe edukativ. Kjo punë mori trajtën e një lëvizjeje artistike dhe kulturore që ndikoi në mënyrë të ndjeshme jo vetëm në jetën e diasporës, por edhe në zhvillimin e muzikës shqiptare në atdhe.

Muzika shqiptare e fillimit të shekullit XX nuk mund të kuptohet jashtë kontributit të diasporës shqiptare, sidomos në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Shqipëria, që sapo kishte fituar pavarësinë më 1912 dhe përjetonte periudha të trazura politike e shoqërore, nuk kishte ende institucionet e duhura për zhvillimin e një muzike të kultivuar. Në këtë vakum institucional, emigrantët shqiptarë në Amerikë, të organizuar rreth shoqërive patriotike si "Vatra", morën përsipër detyrën historike për të mbajtur gjallë identitetin kombëtar nëpërmjet artit dhe kulturës. Muzika u bë kështu një mjet i fuqishëm

për të ruajtur gjuhën, për të përçuar idealet kombëtare dhe për të ndërtuar ura të reja midis diasporës dhe atdheut.

Një rol të veçantë në këtë proces luajtën katër figura të spikatura: **Fan S. Noli**, i cili me liturgjinë e parë shqipe në Amerikë dhe me krijimtarinë e tij muzikore hodhi themelet e një kulture kombëtare kishtarë e muzikore; **Thoma Nasi**, dirigjenti dhe kompozitori i parë shqiptar i diplomuar në SHBA, themelues i Bandës Kombëtare “Vatra” dhe organizator i jetës muzikore në Shqipëri në vitet ’20; **Murat Shehu**, kompozitori i njohur i mallit për atdheun, që krijoi një repertor liriko-patriotik për diasporën; dhe vetë **Banda Kombëtare “Vatra”**, një fenomen unik që bashkoi frymën patriotike me artin muzikor dhe që mori pjesë aktive edhe në Luftën e Vlorës më 1920¹.

Kumtesa e mëposhtme synon të analizojë rolin e këtyre figurave dhe formacioneve muzikore, duke e parë muzikën si pjesë të pandashme të projektit kombëtar shqiptar në gjysmën e parë të shekullit XX. Për këtë qëllim, do të trajtohen aspektet biografike, krijuese dhe institucionale të secilit, në raport me kontekstin historik dhe me ndikimin që patën në Shqipëri dhe në diasporë.

I. Fan S. Noli: mes liturgjisë, politikës dhe muzikës së kultivuar

Figura e Fan S. Nolit (1882–1965) është një nga më komplekset dhe më përfaqësueset e diasporës shqiptare në Amerikë. Ai ishte njëkohësisht klerik, politikan, shkrimtar, përkthyes, muzikolog dhe kompozitor. Kontributi i tij për muzikën shqiptare është i lidhur ngushtë me misionin e tij kishtar, politik dhe kulturor, duke u bërë kështu një shembull i gjallë i ndërthurjes së artit me projektin kombëtar.

¹ Tole. Vasil S., *Banda Kombëtare “Vatra”: një histori unike shqiptaro-amerikane*, Tiranë: Akademia e Shkencave, 2020, f.102.

1.1 Liturgjia shqipe dhe muzika kishtare

Hapi i parë i madh i Nolit ishte futja e gjuhës shqipe në shërbesat kishtare. Në 22 mars 1908, në Boston, ai mbajti liturgjinë e parë në shqip në Kishën Ortodokse Shqiptare të Shën Gjergjit. Ky akt, i konsideruar si një ngjarje epokale, nuk ishte thjesht fetar, por edhe politike e kulturore. Siç shënon Faik Konica, “ajo ditë do të mbetet mend si një nga momentet më të ndritura të Rilindjes Shqiptare”². Për herë të parë, shqiptarët dëgjonin meshën në gjuhën e tyre amtare, duke ndjerë se identiteti kombëtar dhe ai shpirtëror mund të ishin një. Në këtë kuadër, muzika mori një rol qendror. Noli përktheu dhe përshtati tekste liturgjike në shqip, duke ruajtur meloditë tradicionale bizantine, por dhe duke u përpjekur për një stil të thjeshtë, që të kuptohej e këndohej nga komuniteti i ri emigrant. Kështu, muzika nuk ishte vetëm një element i liturgjisë, por edhe një mjet edukimi dhe ndërgjegjësimi kombëtar.

1.2 Përkthyes dhe muzikolog

Fan Noli njihet si një ndër përkthyesit më të mëdhenj shqiptarë. Ai solli në shqip veprat e Shekspirit, Servantesit, Ibsenit, Gëtes e të tjerë. Por ndërkohë, ai ishte edhe një njohës i thellë i muzikës. Në vitet e mëvonshme, botoi veprën muzikologjike **“Beethoveni dhe Revolucioni Frëng”**, ku shpalos idetë e tij për lidhjen midis muzikës dhe proceseve historike.

² Konica Faik, *Albania*, 1908.

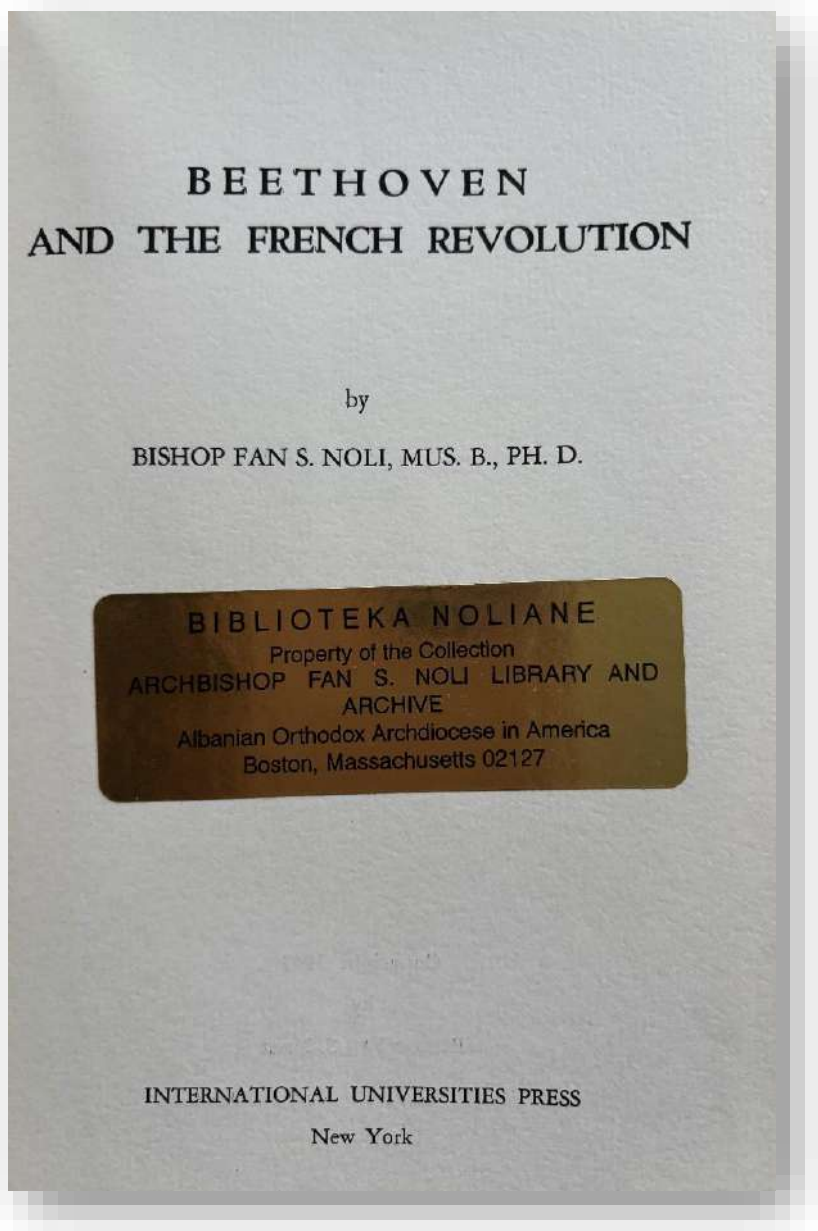


Fig.1. Libri mbi historinë muzikore boterore

Për të, Beethoven nuk ishte thjesht një gjeni muzikor, por një figurë revolucionare që mishëronte aspiratat e lirisë dhe të demokracisë – ideale që përputheshin me vizionin e tij për Shqipërinë.

1.3 Kompozitori i rapsodive shqiptare

Pas viteve '30, Noli iu përkushtua edhe vetë kompozimit. Ai krijoi disa vepra simfonike dhe korale, ku ndërthurte elementë të muzikës shqiptare me format klasike perëndimore. Veprat më të njohura të tij janë:

- **"Rapsodia shqiptare nr. 1 dhe nr. 2"**, ku motivet folklorike shqiptare harmonizohen me orkestrimin simfonik,
- **"Poema simfonike Skënderbeu"**, një homazh muzikor për heroin kombëtar,
- **"Gaspari i varfër"**, një oratorium me frymë fetare dhe njerëzore,
- **"Uvertura Bizantine"**, që mbështetet mbi traditën kishtare lindore.

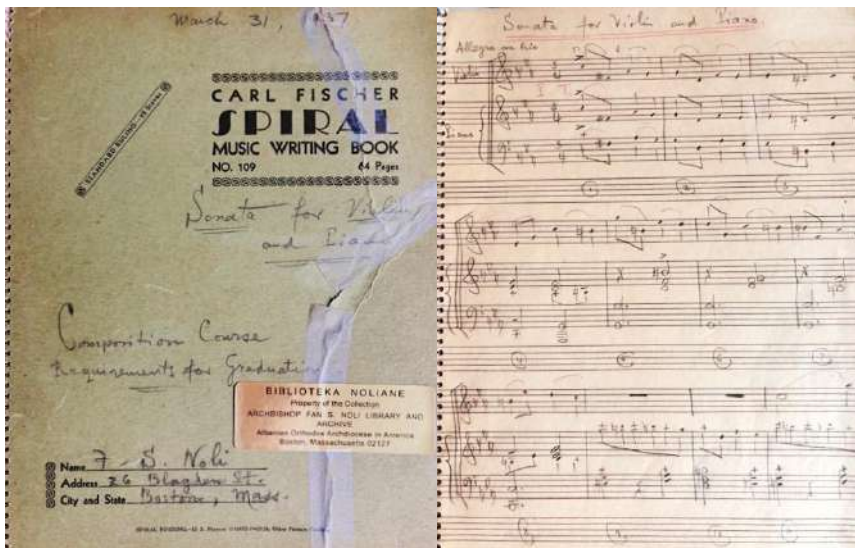


Fig.2 Fletorja manuscript e Sonatës për piano e violin "Pranvera" në 1937 më të cilën Noli mbrojtí diplomën³.

³ Marrë nga arkiva e bibliotekës Fan Noli, Boston.

Në këto vepra vërehet përpjekja e Nolit për të krijuar një gjuhë muzikore kombëtare, të krahasueshme me ato të kompozitorëve të tjerë europianë që kishin ndërtuar identitete muzikore kombëtare për vendet e tyre (si Bartók për hungarezët, Smetana për çekët apo Glinka për rusët).

1.4 Politika dhe muzika

Nuk duhet harruar se Fan Noli ishte edhe një figurë politike. Si kryeministër i Shqipërisë në vitin 1924, ai synonte reformimin e shtetit dhe afrimin e tij me Perëndimin. Në programin e tij qeverisë përfshihej edhe krijimi i një **konservatori kombëtar** dhe i një **orkestre simfonike shtetërore me ndihmën e Profesorit dhe dirigjentit të shquar, Thoma Nassi**, por rrëzimi i qeverisë së tij e ndërpreu këtë projekt. Megjithatë, vizioni i tij do të mbetej frymëzues për brezat e mëvonshëm të muzikantëve shqiptarë.

1.5 Trashëgimia

Trashëgimia e Fan Nolit qëndron në disa plane: si pionier i liturgjisë shqipe, si përkthyes e muzikolog, si kompozitor i veprave me frymë kombëtare dhe si vizionar i institucioneve muzikore shqiptare. Ai është shembulli më i qartë se si arti dhe muzika mund të lidhen ngushtë me politikën dhe kulturën kombëtare. Për Nolin muzika nuk ishte vetëm dukuri estetike por një mjet në zhvillimin kulturor dhe shoqëror të kombit⁴.

II. Thoma Nasi: dirigjenti i kombit dhe organizatori i jetës muzikore shqiptare

2.1 Rrënjët dhe emigrimi

Thoma Nasi lindi në Dardhë të Korçës në vitin 1883. Ashtu si shumë të rinj të krahinës së tij, që në moshë të hershme përjetoi

⁴ Vasil S. Tole, *Muzika shqiptare dhe diaspora*, Tiranë: Akademia e Shkencave, 2016.

realitetin e emigracionit. Vetëm 6 vjeç, së bashku me familjen, ai emigroi fillimisht në Greqi dhe më pas, më 1914, në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Vendosja në Amerikë do të ishte vendimtare për formimin e tij si muzikant dhe për rrugën që do ndiqte më tej si organizator i jetës muzikore shqiptare. Në fillim punoi në një ndërmarrje letre në shtetin e Maine-it, si shumë emigrantë të tjerë shqiptarë që kërkonin të siguronin jetesën në botën e re.

2.2 Formimi muzikor

Pas shumë sakrificash, Nasi arriti të kryente studimet e larta muzikore në **Konservatorin e New England-it në Boston**, ku u diplomua për kompozim dhe drejtim orkestrash. Ky ishte një moment historik për kulturën shqiptare: për herë të parë, një shqiptar diplomohet në një institucion muzikor perëndimor të nivelit të lartë. Gjatë kësaj periudhe, ai pati mundësi të punonte edhe si flautist në Orkestrën Simfonike të Bostonit, një përvojë e cila do të ndikonte në nivelin profesional të tij si dirigjent dhe kompozitor.

2.4 Themelimi i shoqërive muzikore shqiptaro-amerikane

Në vitet 1915–1916, me iniciativën e tij, u krijuan dy formacione muzikore shqiptare në SHBA:

- **Mandolinata “Dodona”**, një grup i vogël muzikantësh shqiptarë që luanin pjesë të muzikës klasike dhe patriotike⁵;
- **Banda Kombëtare e Shoqërisë “Vatra”**, që do të bëhej një nga institucionet më të rëndësishme kulturore të diasporës shqiptare.

Banda “Vatra” ishte diçka më shumë se një formacion muzikor: ajo ishte shprehje e qartë e identitetit kombëtar dhe e miqësisë shqiptaro-amerikane. Vetë Fan Noli, që drejtonte Federatën “Vatra”, theksonte shpesh se Amerika ishte “nëna jonë kombëtare”, sepse u kishte dhënë shqiptarëve emigrantë lirinë e fjalës, të besimit dhe të

⁵ Tole. Vasil S., *Banda Kombëtare “Vatra”: një histori unike shqiptaro-amerikane*, Tiranë: Akademia e Shkencave, 2020, f.28

jetesës demokratike – vlera që mungonin në atdhe. Muzika e bandës “Vatra” mishëronte këto ideale dhe i kthente ato në art.

2.4 Banda “Vatra” dhe Lufta e Vlorës

Në prill të vitit 1920, Banda Kombëtare “Vatra” mbërriti në Shqipëri, së bashku me një grup vullnetarësh shqiptarë nga Amerika, për të marrë pjesë në Luftën e Vlorës kundër pushtuesve italianë. Nasi ishte në krye të saj si dirigjent. Banda, me marshimet dhe himnet patriotike, shërbeu jo vetëm për të rritur moralin e luftëtarëve, por edhe për të treguar se diaspora shqiptare ishte e lidhur pazgjidhshmërisht me atdheun.

Në këtë periudhë u kompozua dhe u bë e famshme kënga “**Vlora, Vlora**”, me tekst të Ali Asllanit dhe muzikë të Thoma Nasit. Kjo këngë, e interpretuar për herë të parë nga banda në frontin e Luftës së Vlorës, u kthye në një himn të rezistencës kombëtare dhe vazhdon edhe sot të jetë simbol i patriotizmit shqiptar. Siç kujtonte vetë Nasi, luftëtarët e thërrisnin bandën disa herë në ditë për t’u luajtur marshe, në mënyrë që të mbante lart moralin e tyre në front⁶.

2.5 Veprimtaria në Shqipëri (1920–1925)

Pas përfundimit të Luftës së Vlorës, Banda “Vatra” vijoi turnetë koncertore në qytete të ndryshme të Shqipërisë: Korçë, Elbasan, Shkodër, Gjirokastrë, Përmet, Berat, Tiranë e të tjerë. Në këto qytete, koncertet e bandës sillnin optimizëm dhe frymë të re kulturore. Për shqiptarët e asaj kohe, të dëgjoje një bandë të tillë moderne që luante himne kombëtare, por edhe pjesë të repertorit klasik botëror, ishte një përvojë e rrallë.

Në vitin 1925, mbreti Zog e ngarkoi Thoma Nasin me organizimin e jetës muzikore dhe të edukimit artistik në Shqipëri⁷. Nasi punoi për krijimin e një sistemi arsimor muzikor, duke hedhur bazat e para të asaj që më pas do të bëhej tradita e shkollës së muzikës

⁶ Kujtimet e Thoma Nasit, botuar në gazetën *Dielli*, Boston, 1921.

⁷ Tole. Vasil S., *Banda Kombëtare “Vatra”: një histori unike shqiptaro-amerikane*, Tiranë: Akademia e Shkencave, 2020, f.205

shqiptare. Ai kompozoi gjithashtu disa këngë lirike dhe pjesë instrumentale, ndër të cilat spikasin: **“Fyelli i bariut”, “Bilbili”, “Eqarë”, “Katër valle”**. Këto vepra dëshmojnë aftësinë e tij për të ndërthurur elementë të muzikës popullore shqiptare me teknikat e muzikës së kultivuar europiane.

2.6 Rikthimi në SHBA dhe trashëgimia

Në vitin 1926, për arsye politike dhe ekonomike, Thoma Nasi u largua sërish nga Shqipëria dhe u vendos në SHBA. Aty vazhdoi aktivitetin si dirigjent i orkestrave frymore dhe i koraleve të kishave ortodokse shqiptare në Massachusetts. Ndonëse larg atdheut, ai vijoi të ushqente brezat e rinj të emigrantëve shqiptarë me muzikë patriotike dhe të kultivuar. Për komunitetin shqiptaro-amerikan, Nasi mbeti gjithnjë **“dirigjenti i kombit”**.

Trashëgimia e Thoma Nasit është e shumëfishtë: ai ishte kompozitori i parë shqiptar i formuar në një konservator perëndimor; ishte themeluesi i bandës më të famshme shqiptare të shek. XX; ishte organizatori i parë i jetës muzikore në Shqipëri; dhe mbi të gjitha, ishte një simbol i ndërthurjes së diasporës me atdheun.

Siç ka shkruar muzikologu Vasil S. Tole, **“Nasi nuk ishte thjesht një dirigjent, por një misionar i çështjes kombëtare, që e përdori muzikën si një armë po aq të fuqishme sa pushka”⁸**.

III. Murat Shehu: kompozitori i mallit për atdheun

3.1 Jetëshkrimi dhe formimi

Murat Shehu lindi në Berat në vitin 1897, në një familje qytetare që i kushtonte rëndësi arsimimit dhe kulturës. Në një kohë kur Shqipëria ishte ende në trazira pas shpalljes së Pavarësisë, shumë të rinj shqiptarë ndoqën rrugën e emigracionit. Në këtë kuadër, edhe Shehu, në moshë të re, u nis drejt Shteteve të Bashkuara të Amerikës. Atje do të formohej si muzikant dhe kompozitor, duke përfutur nga shkollat dhe mundësitë që ofronte Amerika për emigrantët.

⁸ Tole. Vasil S., *Banda Kombëtare “Vatra”: një histori unike shqiptaro-amerikane*, Tiranë: Akademia e Shkencave, 2020, f.129

Në SHBA, ai ndoqi studimet muzikore nën kujdesin e dirigjentit dhe pedagogut të njohur **Valter Krigiatus**, i cili i dha bazat e teorisë muzikore dhe të kompozicionit. Ky formim akademik e pajisi Shehun me aftësi të ngjashme me ato të kolegëve të tij europianë, por ai e përdori këtë për të shprehur ndjenjat dhe temat që i përkisnin shpirtit shqiptar.

3.2 Veprat dhe tematika

Murat Shehu është cilësuar si “kompozitori i mallit për atdheun”. Pothuajse e gjithë krijimtaria e tij muzikore është e mbushur me motive patriotike dhe lirike, që pasqyrojnë mallin e mërgimtarit për vendlindjen. Ndër këngët e tij më të njohura janë:

- **“Një natë në Shqipëri”** – një këngë lirike ku peizazhi shqiptar shndërrohet në metaforë të dashurisë për atdheun;
- **“Nëna jonë Shqipëri”** – një këngë ku Shqipëria përfytyrohet si nënë e madhe që kujdeset për bijtë e saj;
- **“Trëndafili i Shqipërisë”** – një krijim simbolik ku dashuria për vendin barazohet me dashurinë njerëzore.

Veç këtyre, Shehu kompozoi edhe **Tre Poema Simfonike (Rapsodi Shqiptare)**, ku përdori motive folklorike shqiptare të përpunuara në formën e një rapsodie të orkestruar. Këto poema janë shembull i përpjekjes për të sjellë muzikën shqiptare në gjuhën simfonike perëndimore, duke i dhënë asaj një dimension më universal.

3.3 Roli në diasporë

Ndryshe nga Noli dhe Nasi, të cilët patën mundësi të ushtronin ndikim edhe në Shqipëri, Shehu e zhvilloi veprimtarinë e tij kryesisht në diasporën shqiptare në SHBA. Muzika e tij interpretohej në aktivitetet e shoqërive shqiptaro-amerikane, në festimet kombëtare dhe në koncertet që organizoheshin për të mbajtur gjallë identitetin kulturor. Ai u bë kështu një nga zërat më përfaqësues të shpirtit të mërgimtarit shqiptar, që i këndonte vendlindjes nga larg.

Në vitet '30, Shehu dhuroi disa nga veprat e tij për përfaqësuesit diplomatikë të Shqipërisë në SHBA, duke dëshmuar dëshirën e tij që krijimtaria të vlerësohej edhe në atdhe. Ai u përpoq të ndërtonte ura mes diasporës dhe shtetit shqiptar përmes muzikës, një mision i ngjashëm me atë të bashkëkohësve të tij.

3.4 Estetika dhe mesazhi

Në planin estetik, muzika e Murat Shehut përfaqëson një sinkretizëm midis lirizmit romantik dhe motiveve folklorike shqiptare. Në këngët e tij, përdorimi i melodive të thjeshta dhe të ndjera e bënte muzikën të afërt për publikun emigrant, ndërsa në poemat simfonike ai tregoi zotësinë për të trajtuar temat kombëtare me mjete të muzikës së kultivuar.

Mesazhi i veprave të tij është i qartë: ruajtja e identitetit kombëtar dhe shprehja e dashurisë për Shqipërinë. Për këtë arsye, ai u bë simbol i mallit për atdheun, i një muzike që lindi nga ndarja fizike me vendlindjen, por që ruante lidhje të fuqishme shpirtërore me të.

3.5 Trashëgimia

Edhe pse nuk pati mundësi të ndikonte drejtpërdrejt në institucionet muzikore shqiptare si Noli apo Nasi, Murat Shehu mbetet një figurë e rëndësishme për historinë e muzikës shqiptare. Ai është përfaqësues i asaj pjese të diasporës që nuk luftoi me pushkë, por me art. Veprat e tij mbeten një dëshmi e ndjenjave të mërgimtarëve shqiptarë dhe një pasuri e vyer për historinë kulturore kombëtare. Studiuesit e konsiderojnë Shehun si një hallkë të domosdoshme për të kuptuar zhvillimin e muzikës shqiptare në kontekstin transatlantik⁹.

IV. Banda Kombëtare “Vatra” – muzika si instrument i lirisë dhe identitetit kombëtar

4.1 Rrethanat e krijimit

Historia e bandës frymore “Vatra” është e pandashme nga historia e emigracionit shqiptar në Amerikë. Në fillim të shekullit XX,

⁹ Shih: Luan Rama, *Emigrantët shqiptarë në SHBA dhe muzika patriotike*, Tiranë, 2018.

komuniteti shqiptar në SHBA po përjetonte një proces të rëndësishëm organizimi politik dhe kulturor. Themelimi i Pan-Federatës Shqiptare “Vatra” në prill 1912 shënoi një kthesë të madhe: për herë të parë shqiptarët e Amerikës kishin një institucion të përbashkët për të artikuluar idealet kombëtare dhe për të mbështetur Pavarësinë e Shqipërisë. Brenda kësaj fryme, u krijua edhe banda kombëtare “Vatra” më 17 dhjetor 1916, në qytetin Ustër të Massachusetts-it, nën drejtimin e **Thoma Nasit**¹⁰.

Krijimi i saj nuk ishte thjesht një nismë artistike, por një akt me domethënie të thellë politike e shoqërore. Muzika u konceptua si një gjuhë e fuqishme e atdhedashurisë, e cila do të shërbente për të mbajtur gjallë ndërgjegjen kombëtare të mërgimtarëve dhe për të ndikuar mbi opinionin amerikan mbi çështjen shqiptare.

Në aktin e themelimit të saj, të firmosur nga anëtarët e parë, theksohej: *’...Qëllimi i Bandës është për t’i shërbyer çështjes kombëtare, ashtu si në vatrën familjare në trupën e Bandës duhet të mbretërojë një dashuri vëllazërore...’*¹¹. Ky tekst na dëshmon se banda shihej si simbol i unitetit, jo vetëm muzikor, por edhe kombëtar.

4.2 Struktura dhe repertori

Banda “Vatra” u përbë nga emigrantë shqiptarë të rinj, shumica të ardhur nga Korça, Kolonja, Përmeti e Berati, të cilët kishin përvojë në muzikën popullore ose në banda frymore ushtarake në Ballkan. Për të siguruar cilësinë e ekzekutimit, u blenë vegla muzikore moderne nga tregu amerikan, duke e vendosur bandën në të njëjtin nivel me formacionet e tjera muzikore të kohës.

Repertori i saj përfshinte:

- **Këngë dhe marshe patriotike shqiptare**, si “Marshi i Vatrës”, “Vlora, Vlora” (muzikë Th. Nasi, tekst Ali Asllani), “Himni i

¹⁰ Gazeta e Korçës 23 qershor 1920

¹¹ Tole. Vasil S., *Banda Kombëtare “Vatra”: një histori unike shqiptaro-amerikane*, Tiranë: Akademia e Shkencave, 2020, f.55

Flamurit" (me versionin e parë të botuar për zë dhe piano nga Nasi më 1918);

- **Përpunime të këngëve popullore shqiptare**, si "Shqipëri, atdhe i dashur" dhe "Kënga e Flamurit";
- **Pjesë të repertorit klasik europian**, si vepra të Mozartit, Beethovenit, Brahmsit, Straussit;
- **Himne amerikane**, duke përfshirë "My Country 'Tis of Thee", si një gjest miqësie shqiptaro-amerikane.

Ky kombinim tregonte identitetin e dyfishtë të bandës: shqiptare në frymë, por e formuar dhe e edukuar me kulturën muzikore amerikane.

4.3 Koncertet dhe jehona në SHBA

Që në vitet e para, banda "Vatra" organizoi koncerte të rregullta në qytete me koloni të mëdha shqiptare si Boston, New York, Detroit e Chicago. Në prill 1917, gjatë festimeve të Pashkëve, ajo interpretoi për herë të parë **Himnin e Shqipërisë dhe të Amerikës** në një ceremoni publike, duke u pritur me entuziazëm nga komuniteti shqiptar dhe nga të ftuarit amerikanë¹².

Në vitin 1918, banda regjistroi në SHBA versionin e parë diskografik të "Himnit Kombëtar", nën titullin "*Marshi i Flamurit, Valo-Valo*", të kënduar nga Spiridon Ilo. Ky mbetet dokumenti i parë muzikor i regjistruar i himnit shqiptar dhe një dëshmi e rolit të madh që luajti diaspora në ruajtjen e trashëgimisë kombëtare¹³.

4.4 Banda "Vatra" në Shqipëri dhe Lufta e Vlorës

Më 2 prill 1920, banda "Vatra" mbërriti në Shqipëri së bashku me 120 vullnetarë shqiptarë të Amerikës, të mobilizuar nga Federata

¹² Balli, Kristaq. "Historia e Bandës 'Vatra'", *Studime Muzikore*, nr. 3, 2015.

¹³ *Gazeta Dielli*, Boston, 1918.

“Vatra”. Në një kohë kur vendi ishte i kërcënuar nga pushtimi italian, prania e tyre u bë simbol i unitetit kombëtar.

Në Luftën e Vlorës, banda mori pjesë jo vetëm si formacion muzikor, por edhe si instrument i fuqizimit moral të luftëtarëve. Thoma Nasi kujtonte: *"...dy, tri herë në ditë ne shkonim në front për të luajtur për luftëtarët shqiptarë..."¹⁴. Muzika e bandës shndërrohej kështu në "armën morale" të shqiptarëve, duke ngjallur kurajë dhe frymë solidariteti.

Në ditën e çlirimit të Vlorës, 3 shtator 1920, banda "Vatra" u gjend në mes të luftëtarëve, duke ekzekutuar "Himnin e Flamurit" dhe këngën e sapokrijuar "Vlora, Vlora". Ky moment shënoi kulmin e veprimtarisë së saj patriotike dhe artistike.

4.5 Veprimtaria pas Luftës së Vlorës

Pas fitores, qeveria shqiptare e Sulejman Delvinës e shpalli "Bandë Kombëtare" dhe e vendosi nën juridiksionin e shtetit. Me qendër në Korçë, ajo u bë promotor i jetës muzikore shqiptare në vitet 1920. Nga kjo periudhë lindi edhe **orkestra e parë simfonike shqiptare** (1924), një vizion i guximshëm i Thoma Nasit për ngritjen e artit muzikor në Shqipëri¹⁵.

Në vitin 1925, banda u transferua në Tiranë dhe mori statusin e "Bandës Presidenciale", ndërsa në vitin 1928, me shpalljen e Mbretërisë, ajo u shndërrua në "Bandën Mbretërore të Shqipërisë". Për gati dy dekada, ajo shoqëroi ceremonitë shtetërore, aktivitetet publike dhe mbeti në qendër të jetës kulturore të vendit.

4.6 Rëndësia kulturore dhe historike

Banda "Vatra" nuk ishte thjesht një trupë muzikore. Ajo ishte:

- **Shenjë atdhedashurie**, duke lidhur shqiptarët e Amerikës me atdheun;

¹⁴ Kujtimet e Thoma Nasit, botuar në *Dielli*, 1925.

¹⁵ Nasi, Thoma. "Përmi organizimin e një orkestre simfonike", *Shqiptari i Amerikës*, 1923.

- **Mekanizëm emancipimi kulturor**, duke sjellë modelin amerikan të organizimit muzikor;
- **Promotore e artit të kultivuar**, duke paraprirë orkestrat simfonike dhe shkollat e muzikës në Shqipëri;
- **Simbol i miqësisë shqiptaro-amerikane**, duke afirmuar lidhjen shpirtërore dhe politike me SHBA-të.

At Gjergj Fishta shkruante me të drejtë: *"...muzika asht njeni ndër faktorët ma të parë të qytetënimit të popujve. E kështu 'Vatra', tue u interesue për zhdrivillimin e muzikës në Shqipni, ia shtron kombi rrugën ma të shkurtë për me u kapë te qytetnia..."*¹⁶.

4.7 Trashëgimia

Edhe pse Banda "Vatra" u shpërnda gjatë pushtimit nazist, trashëgimia e saj mbetet e gjallë. Ajo hodhi themelet e jetës muzikore shqiptare moderne dhe i dha kombit shqiptar një shembull të fuqisë që muzika ka si instrument emancipimin, edukimin dhe bashkimin.

Figura e Thoma Nasit dhe historia e bandës janë sot pjesë e kujtesës kolektive shqiptare dhe përfaqësojnë një kapitull të veçantë në marrëdhëniet kulturore mes Shqipërisë dhe Amerikës.

Përfundime

Studimi i figurave të diasporës artistike shqiptare në SHBA në gjysmën e parë të shekullit XX na lejon të kuptojmë më thellë jo vetëm zhvillimet e muzikës shqiptare, por edhe rolin e diasporës në formësimin e identitetit kulturor kombëtar.

Fan S. Noli, me kontributin e tij si prift, politikan, kompozitor dhe muzikolog, shënoi një moment themelor: shkëputjen e muzikës shqiptare nga muzika kishtarë dhe futjen e saj në një dimension kombëtar e evropian. Veprimtaria e tij krijuese dhe teorike mbetet gur

¹⁶ At Gjergj Fishta, *Shkrime të zgjedhura për kulturën dhe kombin*, Shkodër, 1935.

themeli i emancipimit muzikor shqiptar, duke përfaqësuar ndërthurjen e religjiozes, të kombëtares dhe të universalizmit.

Thoma Nasi ishte ndoshta figura më praktike dhe organizative e këtij brezi. Duke u formuar në SHBA dhe duke sjellë përvojën amerikane në Shqipëri, ai hodhi themelet e edukimit muzikor, standardizimit të notacionit në gjuhën shqipe dhe krijimit të orkestrave e koraleve. Pjesëmarrja e tij në Luftën e Vlorës, bashkë me bandën “Vatra”, dëshmon se arti dhe muzika nuk ishin të shkëputura nga historia politike dhe shoqërore e kohës.

Murat Shehu, i quajtur me të drejtë “kompozitori i mallit për atdheun”, shfaq një tjetër dimension të diasporës: atë të artistit të larguar përfundimisht nga atdheu, por që me veprat e tij u përpoq të ruante gjuhën emocionale të kombit. Në këngët lirike dhe poemat simfonike të tij, gjejmë jo vetëm tingujt e mallit, por edhe përpjekjen për të bashkuar traditën shqiptare me format simfonike moderne.

Banda Kombëtare “Vatra” ishte ndoshta institucioni më i rëndësishëm muzikor i kohës, që mishëroi lidhjen e ngushtë mes kulturës dhe politikës. Nga themelimi në SHBA si simbol i unitetit të diasporës, deri te pjesëmarrja në Luftën e Vlorës dhe transformimi në Bandën Mbretërore të Shqipërisë, ajo tregoi fuqinë e muzikës për të edukuar, mobilizuar dhe emancipuar një popull.

Në tërësi, diaspora muzikore shqiptare në SHBA në gjysmën e parë të shekullit XX e ktheu artin muzikor në një **instrument të ndërgjegjës kombëtare**, një **mjet diplomatik për afirmimin e Shqipërisë** dhe një **formë të rezistencës kulturore** ndaj asimilimit. Ky fenomen dëshmon se arti nuk është vetëm estetikë, por edhe histori, politikë dhe identitet.

Nëse sot flasim për një traditë të muzikës së kultivuar shqiptare, ajo nuk mund të kuptohet pa veprën e këtyre figurave dhe institucioneve të diasporës, të cilët i dhanë muzikës shqiptare dimensionin e parë modern, profesional dhe kombëtar.

Bibliografi e përzgjedhur

- Balli, Kristaq. *Historia e Bandës "Vatra"*. Studime Muzikore, nr. 3, 2015.
- Fishta, Gjergj. *Shkrime të zgjedhura për kulturën dhe kombin*. Shkodër, 1935.
- Koliqi, Ernest. "Kultura dhe Rilindja shqiptare nën Fan Nolin", *Shejzat*, Romë, 1962.
- Nasi, Thoma. "Përmi organizimin e një orkestre simfonike". *Shqiptari i Amerikës*, 1923.
- Rama, Luan. *Emigrantët shqiptarë në SHBA dhe muzika patriotike*. Tiranë, 2018.
- Tole, Vasil S. *Fan S. Noli dhe rëndësia e Tij si kompozitor*. www.vasiltole.com.
- Tole, Vasil S. *Banda Kombëtare "Vatra": një histori shqiptaro-amerikane*. Tiranë: Akademia e Shkencave, 2020.
- "Gazeta e Korçës", 1920
- "Gazeta Dielli", Boston, 1918–1925.
- Kujtimet e Thoma Nasit, botuar në *Dielli*, 1925.
- Fotot janë marrë nga Fan Noli Library Digital Archive, Boston. Me ndihmën e Znj. Neka Doko



DR. KRESHNIK DUQI

QENDRA E STUDIMIT TË ARTEVE,
AKADEMIA E SHKENCAVE E SHQIPËRISË

NDIKIMI I MUZIKËS FOLKLORIKE NË MUZIKËN BASHKËKOHORE SHQIPTARE

Abstrakt

Ky studim trajton ndikimin e folklorit në muzikën bashkëkohore shqiptare pas viteve '90 dhe ka në qendër kompozitorët dhe disa nga krijimet e mbështetura në folklorin e vendit tonë. Folklori shqiptar, si trashëgimi e pasur shpirtërore dhe materiale, ka qenë gjithmonë bazamenti ku është mbështetur muzika profesionale dhe arti muzikor në Shqipëri. Që nga krijimtaria e kompozitorëve të brezave të hershëm deri te autorët bashkëkohorë, folklori ka shërbyer si burim frymëzimi, si model estetik dhe si identitet kombëtar. Në punim theksohet rëndësia që ka pasur folklori në krijimtarinë muzikore, por që vazhdon ta ketë edhe sot, sepse disa nga kompozitorët më me emër vazhdojnë të mbështeten në folklorin tonë muzikor. Gjithashtu, përmenden disa nga kompozitorët më përfaqësues që kanë qenë aktivë në krijimtarinë pas viteve '90, që kanë krijuar veprat e tyre duke u mbështetur në folklorin e vendit tonë si p.sh. Vasil S. Tole, Endri Sina, Fatos Qerimaj, Aleksandër Peçi, Thoma Simaku, etj. Kompozitorët tradicional, përdornin shpesh citime të drejtpërdrejta të motiveve folklorike, ndërsa brezat pasues aplikuan qasje më

sinkretike duke shfrytëzuar karakterin modal, intonacionet, ritmikën dhe elementët timbrorë të folklorit pa u mbështetur domosdoshmërisht në citime. Në këtë punim është marrë si shembull simfonia e kohëve të fundit “Albanoi” e kompozitorit Vasil S. Tole. Përmes katër kohëve të kësaj simfonie, Tole integron motive, ritme, intervale dhe modalitete tipike të folklorit shqiptar, duke krijuar një gjuhë muzikore bashkëkohore që ruan identitetin kulturor.

Fjalë kyçe: *folklor muzikor, muzikë bashkëkohore, ndikim folklorik, muzika pas viteve '90*

THE INFLUENCE OF FOLK MUSIC ON CONTEMPORARY ALBANIAN MUSIC

Abstract

This study focuses on contemporary music in Albania after the 1990s, with a central focus on composers and creations inspired by our country's folklore. The paper emphasizes the importance of folklore in musical creativity, a significance that has persisted to this day as some of the most renowned composers continue to draw inspiration from our musical folklore. Additionally, it discusses some of the most representative composers who have been active in creativity post-1990, categorized into different generations. For instance, the traditional generation: Tish Daija, Çesk Zadeja, Kozma Lara; composers from the first generations emerging from the Tirana Conservatory: Feim Ibrahim, Shpëtim Kushta, Kujtim Laro, and continuing on: Thoma Gaqi, Aleksandër Peçi, Haig Zacharian, Sokol Shupo, Fatos Qerimaj, Nestor Kraja, Ermir Dergjini, Vasil Tole, Endri Sina, etc. The study also highlights which composers have created their work drawing from folk music and those who have not. Simultaneously, it addresses the ways in which folklore material is used, where some composers directly quote, and others, having absorbed the folklore material well, use it with finesse.

Keywords: *musical folklore, contemporary music, folk influence, music after the 1990s.*

Prezantimi:

I. Hyrje

Folklori ka shërbyer si mbështetje për të gjitha llojet e artit të kultivuar shqiptar sidomos për atë muzikor. Në të gjithë botën njihet si praktikë ku muzika folklorike ka shërbyer si mbështetje në muzikën e kultivuar. *“Përvoja botërore dhe modelet e Zoltan Kodait dhe Bela Bartokut ishin raste “sui generis”, se si kompozitorët bashkëkohorë u qasën, njohën, studiuan dhe përdorën trashëgiminë muzikore folklorike me shumë sukses në veprat e tyre”*.¹ Gjithashtu dhe në vendin tonë muzika folklorike ka shërbyer si mbështetje për muzikën e kultivuar por dhe për muzikën bashkëkohore shqiptare (muzikën e pas viteve '90).

Në këtë punim do të mundohemi të trajtojmë disa nga kompozitorët kryesorë që kanë qenë aktiv në muzikën e pas viteve '90 dhe që janë mbështetur në folklor. Kompozitorët e brezit tradicional më së shumti kanë qenë të prirur (edhe për kërkesat e politikës së kohës) të përdorin citime të drejtpërdrejta të motivit, ndërsa më pas në brezat e mëvonshëm vërehet një ndryshim konceptual i përdorimit të folklorit në mënyrë më sinkretike pra, specifikën, karakterin, intonacionet apo mjete shprehjeje të veçanta karakteristike të tij. Në këtë mënyrë Folklori shfaqet si burim frymëzimi për muzikën bashkëkohore

Nga intervistat e herë pas hershme me kompozitorë të ndryshëm dal në përfundimin që disa prej tyre do të vazhdojnë të gjejnë individualitetin e tyre në përdorimin e stileve më karakteristike të muzikës folklorike. Në fakt për të gjithë është e qartë se folklori muzikor është bazamenti nga ku ngrihet e gjithë ngrehina e muzikës profesionale apo muzikës artistike. Pothuajse të gjithë krijuesit kanë

¹ Tole, Vasil. S. *“Çesk Zadeja në muzikën shqiptare” (Jeta dhe vepra)*, Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, Prishtinë, 2022, f.76-77.

raporte të patjetërsueshme me të. Ndryshimet konsistojnë në thellësinë e kuptimit dhe asimilimit të tij dhe aftësitë për të shfrytëzuar elementë pikantë që gjithmonë çojnë në kënd qëndrime individuale dhe të veçanta të portretit krijues. Në këtë mënyrë krijuesi në raport me folklorin nuk është vetëm një zgjedhje individuale por dhe një detyrim kulturor. Profesori dhe kompozitori Çesk Zadeja shprehet: *“...mund të shprehemi me bindje se folklori ka qenë dhe mbetet “mësuesi” i artistëve profesionistë”*.²

Historia jonë e Muzikës ka nisur përmes kontributeve për pasurimin e folklorit deri në krijimin e veprave me peshë të cilat paraqesin njohjen dhe përdorimin e vlefshëm të muzikës tradicionale popullore. Nga një vështrim i përgjithshëm mund të kujtojmë këtu Simfoninë në dy kohë të Martin Gjokës, kompozimet e Thoma Nasit për flaut e piano, Rapsoditë e Konos, operën e Prenk Jakovës e më vonë Simfoninë e Zadesë, Baletin e Daisë, Rapsoditë e Pjetër Gacit, Ibrahimit, Zoraqit etj.

Përgjithësisht krijimet muzikore në fillim të viteve '90 mund të klasifikohen në dy grupe ku njëri grup anon në koncepte tradicionale krijuese ku më së shumti vërehet tendenca për të kaluar nga tonaliteti drejt modalitetit me përdorime të elementëve folklorikë dhe grupi tjetër duke u mbështetur në koncepte më novatore duke shprehur lirinë e tyre ndaj rregullave tradicionale. Shumë kompozitorë filluan që të shkëputen nga sistemet tonale duke iu drejtuar globalizmit përmes atonalitetit dhe serializmit, ndërsa disa të tjerë filluan të eksploronin në tingujt e muzikës elektronike.

II. Folklori dhe muzika folklorike

Në disa studime apo fjalorë të ndryshëm e gjejmë termin folklor të shpjeguar si tërësia e krijimeve, traditave, zakoneve etj. që janë transmetuar nga brezi në brez në mënyrë gojore. P.sh. tek *“Fjalor i shqipes së sotme”* fjalën folklor e gjejmë *“FOLKLOR, ~I m. 1. Tërësia e*

² ZADEJA, Çesk. *“Vetparja e procesit”*, Ufo University press, Tiranë, 1997, f. 22.

krijimeve artistike (gojore, muzikore etj.) të një populli”³. Ky është nocioni më i shpeshtë që hasim kur duam të informohemi se çfarë është folklori. Ndërkohë në mendje më lind pyetja “Po vallet?” si mund të transmetohen në mënyrë gojore ku nuk është tingulli, por lëvizja si element? Apo kur bëhet fjalë për folklorin material si p.sh. veshjet popullore etj.? Dhe, çdo gjë që përcillet në mënyrë gojore a është folklor? Alan Dundes në *“Studimi i Folklorit”* tek kreu i parë *“Çfarë është folklori”* shprehet: *“...kriteri i transmetimit gojor në vetvete nuk mjafton për të dalluar folklorin nga jofolklori”*⁴ gjithashtu pohon se ka lloje të ndryshme të folklorit si: vallet, lojërat dhe gjetet popullore që nuk transmetohen gojarisht por me akt. Atëherë dalim në përfundimin se folklori transmetohet me fjalë ose me akt dhe jo çdo transmetim nga brezi në brez është folklor, por vetëm pjesa artistike e transmetuar ndër breza. Gjithsesi debatet janë të shumta përse i përket përkufizimit të folklorit. Fjala folklor u shpik për herë të parë në vitin 1846 nga William Thoms⁵ dhe që atëherë nga studiues të ndryshëm në periudha të ndryshme historike ka koncepte të ndryshme përse i përket përkufizimit të folklorit. Disa përkufizime kanë të bëjnë me popullin dhe disa të tjerë kanë të bëjnë me dijen, por nga vetë fjala “folk” që do të thotë popull dhe “lore” dituri, pra folklori është ditura, vlerat, traditat, zakonet, me pak fjalë thesari shpirtëror dhe material i një populli dhe që rrjedh e buron prej tij. Gjithmonë ka qarkulluar mendimi se folklori i përket fshatarësisë, zonave rurale por Dundes argumenton se dhe zonat urbane dhe njerëzit bashkëkohorë kanë folklor dhe nuk duhet që nocioni folklor të identifikojë vetëm grupet fshatare ose rurale.

Folklori shqiptar është shumë i larmishëm, i pasur dhe i hershëm, si ai gojor ashtu dhe ai material. Disa studiues e cilësojnë atë të vjetër sa vetë njeriu. Folklorin e kemi në forma dhe lloje të

³ Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Fjalor i shqipes së sotme”, botimet Toena, Tiranë, 2002, f. 348.

⁴ Dundes Alan, “The Study of Folklore”, Prentice-Hall, USA, 1965, f. 1.

⁵ Miller Stephen, “The Notes and Queries Folklore Column, 1849-1947” Cambridge Scholars Publishing, UK, 2021, f. vi.

ndryshme, si p.sh. folklori muzikor i cili do të jetë dhe pjesë e këtij studimi, ndahet në folklor muzikor gojor dhe atë instrumental. Disa studiues dhe folklorin koreografik për shkak të shoqërimit muzikor e konsiderojnë shumë afër folklorit muzikor. Në folklorin gojor muzikor bëjnë pjesë këngët lirike dhe epike. Këngët lirike i kategorizojmë në lirike familjare që janë këngët e djepit, këngët e dasmës dhe vajtimet, dhe në lirike shoqërore që janë këngët rituale, këngët e punës, këngët humoristiko-satirike, këngët e dashurisë, këngë të kurbetit dhe nizamit. Ndërsa këngët epike i kategorizojmë në epikë historike dhe epikë legjendare ku bëjnë pjesë baladat dhe këngë të Kreshnikëve si p.sh. të Mujit dhe Halilit. Një rol shumë të rëndësishëm në folklorin tonë muzikor zë dhe muzika instrumentale ku dhe ajo daton shumë e hershme duke u nisur nga gërmimet arkeologjike që datojnë mijëra vjet më parë dhe nëpër objekte të ndryshme janë të gdhendura instrumente të ndryshme muzikore, këtë gjë e pohon dhe Edmond Buharaja tek “Historiografia e artit të tingullit në botën shqiptare, nga Prehistoria deri në Antikitet”. *“Do të mjaftonte të përmendim faktin që vegla muzikore (fyelli) më e hershme e gjetur në këto anë të Illyricum-it Perëndimor hamendësohet të jetë rreth 43000 vjeçare, ndërkohë që zbulimi në Europë i një instrumenti të ngjashëm është datuar rreth 60000 vjeçar”*.⁶ Disa nga llojet e tjera të folklorit që mund të përmendim janë veshjet popullore, legjendat, mitet, përrallat, fjalët e urta, lojërat, gjëegjëzat etj., gjithashtu në folklor bën pjesë arti popullor, mjekësia popullore, recetat ushqimore, qëndisjet me dizenjo e shumë e shumë lloje të tjera.

Në komunizëm folklori ishte një nga pikat më të rëndësishme të politikës kulturore të cilit iu dha një prioritet shumë i veçantë. Përveç mbështetjes në folklor synohej dhe të kishte krijimtari folklorike në mënyrë që të ngelnin të ngulitura përgjithmonë veprat e partisë. Këtë gjë e pohon dhe folkloristi Agron Xhagolli:

“Edhe sistemi politik që u vendos në Shqipëri pas Luftës së Dytë Botërore, që në fillimet e veta i dha një vlerësim dhe rëndësi të madhe

⁶ BUHARAJA, Edmond. “Historiografia e artit të tingullit në botën shqiptare, Nga Prehistoria deri në Antikitet”, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2024, f.xii.

krijimtarisë folklorike. Kjo u bë me qëllim të caktuar, pasi përmes krijimeve folklorike që përbënin të quajturin folklor i ri, mendohej se do të mbetej e skalitur ndër shekuj “vepra” e partisë dhe e udhëheqësit të saj.”⁷

Por të ashtuquajturat këngë të folklorit të ri ku Agron Xhagolli e quan një term të sajuar për të përfaqësuar atë krijimtari ku i këndohej kryesisht udhëheqësit Enver Hoxha dhe veprave të tij, nuk u përfshinë në qarkullim pas prishjes së sistemit. Termi *“këngë të folklorit të ri”* nuk duhet ngatërruar me *“folklorin e ri”* ky i fundit ka të bëjë me trajtimin artistik të periudhës bashkëkohore ndërsa termi *“këngë të folklorit të ri”* u krijua posaçërisht për këngët që u krijuan në periudhën e komunizmit. Zakonisht merrej një melodi e një kënge origjinale të folklorit ku më pas i vishej një tekst i ri i krijuar për të lartësuar figurën e udhëheqësit të kohës. Situata politike e atyre viteve solli dhe gjëra të mira siç ishin: krijimi i arkivave të folklorit, botime të folklorit, hapja e një sektori për folklorin etj., gjithashtu u botuan dhe studime nga punonjësit shkencorë.

Muzika folklorike ndryshe nga ajo e kultivuara nuk ka një autor, dhe transmetimi nga brezi në brez bëhet në mënyrë gojore në rastin e këngëve, ose imitative kur bëhet fjalë për muzikën instrumentale dhe jo duke e shkruar siç ndodh me muzikën e kultivuar. Megjithëse disa studiues shprehen se fillimisht krijimet folklorike kanë një fillesë individuale ku më pas përfshihen në qarkullimin folklorik⁸. Masa është vendimtare nëse do të përfshihet në qarkullimin folklorik ose jo. Kjo gjë është e vërtetë sepse nuk mund të pretendojmë që për një krijim folklorik të një zone të caktuar të jenë mbledhur të gjithë banorët e asaj zone. Këtu duhet patur parasysh fakti që nuk është krijuar nga një profesionist por nga një individ i thjeshtë që përfaqëson popullin por që është më e rëndësishmja më pas është përfshirë në qarkullim.

⁷ XHAGOLLI, Agron. “Folklori shqiptar në bashkëkohësi”, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe i Studimit të Artit, Botimet Albanologjike, Tiranë, 2013, f.63.

⁸ Shih më gjerësisht J. Panajoti, Raporti ndërmjet kolektives dhe individuale gjatë qarkullimit folklorik, “Çështje të folklorit shqiptar” 1, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1982, f. 72 – 100.

Folklori ynë muzikor është shumë i pasur në ritmik e melodik. Meloditë janë shumë të veçanta dhe të larmishme dhe që ndryshojnë nga ato qytetaret. Një karakteristikë e veçantë për folklorin është përsëritja. Ritmika ndonjëherë është shumë e larmishme dhe e pasur ndonjëherë e thjeshtë dhe e bukur p.sh. ndryshe nga muzika instrumentale në muzikën vokale vlerat e notave dhe figurat ritmike janë në varësi të tekstit poetik duke ndjekur një logjikë ritmike të rrokjeve. Në disa raste melodia është silabike ku çdo rrokje i korrespondon një note të vetme, dhe ndonjëherë melizmatike kur një rrokje vendoset mbi disa nota. Metrikat e përdorura në folklorin muzikor shqiptar janë të shumta. Në folklorin tonë muzikor nga pikëpamja fakturore, në të kënduar dallohen këto lloje: Tipi monodik, tipi homofonik, tipi heterofonik, tipi kontrapunktik.⁹ Përsa i përket formës më të zakonshmet janë forma e periudhës dhe forma dy pjesore strofë-refren, por nuk përjashtohen forma të tjera me përmasa më të vogla apo më të mëdha.

Etno-muzikologu Vasil S. Tole duke i'u referuar studiuesit Ramadan Sokoli, folklorit muzikor shqiptar i bën një ndarje në iso-polifoni dhe monodi ku si kufi ndarës përcaktohet lumi Shkumbin¹⁰. Pra lumi Shkumbin përveç se shërben si kufi ndarës midis dialekteve gegë dhe toskë shërben dhe si kufi ndarës midis iso-polifonisë dhe monodisë ku në iso-polifoni mbizotërojnë shkallët pentatonike ndërsa në monodi mbizotërojnë shkallët modale, diatonike dhe ato kromatike. Nga lumi Shkumbin deri në jug të Shqipërisë në dialektin tosk përdoret iso-polifonia ndërsa nga lumi Shkumbin deri në veri të Shqipërisë në dialektin geg përdoret monodia. Sigurisht që ky rregull bën dhe përjashtime, nuk mund ta marrim absolute ndarjen me lumin e Shkumbinit pasi ka kapërcime lart dhe poshtë lumit në të kënduar por ka dhe raste ku në zonën monodike kemi shenja të isos “... edhe në muzikën instrumentale të Gegënisë i kemi trajtat e një diafonie fillestare, si

⁹ Shih më gjerësisht SHUPO, Sokol. “Folklori muzikor shqiptar”, Vëll. I, ASMUS, Tiranë, 2002, f.349.

¹⁰ Shih më gjerësisht TOLE, Vasil S. “Folklori muzikor shqiptar, isopolifonia dhe monodia”, Uegen, Tiranë, 2007, f.5.

p.sh. te vegla kordofone tamrra e cila merr jonet me telin e parë, ndërsa teli i dytë tingëllon bosh gjatë gjithë pjesës, porsi iso”¹¹.

Folklori në vendin tonë është një nga llojet më të rëndësishme të artit shqiptar, por kohët e fundit është drejt harresës për të mos thënë drejt zhdukjes. Vështirë të thuhet se si mund të ndërhyhet për ta mbajtur akoma gjallë midis nesh. Mbase po të ndërmerren politika të ndryshme për të ruajtur vazhdimësinë e folklorit tonë si p.sh. të futet si lëndë në një nga ciklet e arsimit para universitar si ai fillor, 9-vjeçar apo i mesëm i lartë, mund të ketë një ndërgjegjësim për sa i përket praktikimit të folklorit. Në studimin *“Këngët folklorike në fshatrat e Tiranës”* të përfunduar në vitin 2016 një pjesë e madhe e bartësve që morën pjesë në studim fatkeqësisht nuk jetojnë më dhe pjesa tjetër janë shumë të moshuar, dhe ato nuk do jenë më midis nesh. Pastaj vështirë të thuhet nëse ndonjë rast i përveçëm i brezit aktual të këtë bagazh të folklorit tonë muzikor. Siç e kam thënë dhe tek studimi i mëparshëm ka shumë faktorë për mospraktikimin e folklorit por armiku kryesor i ditëve të fundit është teknologjia dhe rrjetet sociale të cilat marrin pjesën më të madhe të kohës së individëve pa llogaritur që *“Inteligjenca Artificiale”* është zhvilluar dhe përhapur në përmasa të frikshme. Përmes folklorit një popull arrin të ruajë identitetin e tij kombëtar dhe nuk duhet ti kushtojmë rëndësi vetëm ruajtës së tij por dhe promovimit, duke promovuar folklorin promovojmë dhe rrënjët tona, në folklor kemi të ruajtur kujtesën kolektive të kombit tonë.

III. Bashkëkohorja dhe muzika bashkëkohore

Koncepti i bashkëkohores nuk duhet ngatërruar me bashkëkohësinë, bashkëkohorja është koncept estetik jo kronologjik. Bashkëkohorja trajton shqetësimet e kohës në të cilën po shkruhet vepra. Giorgio Agamben e interpreton bashkëkohoren si një përvojë e disonancës së thellë, ai gjithashtu shprehet: *“Bashkëkohës është personi*

¹¹ SOKOLI, Ramadan. *“Folklori muzikor shqiptar”* (Morfologjia), Instituti i Folklorit, Tiranë, 1965, f. 127.

që e percepton errësirën e kohës së tij si diçka që e shqetëson atë, si diçka që e mban gjithmonë të angazhuar¹². Bashkëkohorja nuk duhet konsideruar si periudhë historike pasi ajo në vetvete nuk përcaktohet nga një fillim dhe mbarim. Theodore Martin e konsideron bashkëkohoren me një vend të pasigurte në histori¹³. Bashkëkohorja nuk mund të quhet periudhë por kjo e fundit ngatërrohet me termin modern (kur shprehemi për artin bashkëkohor ose muzikën bashkëkohore në mendje kemi artin modern dhe muzikën moderne). Në të gjitha periudhat në të cilën muzika ka kaluar krijimet dhe kompozitorët kanë qenë bashkëkohorë në periudhat përkatëse, por ajo që ka qenë bashkëkohore për kompozitorët e nje brezi nuk është më bashkëkohore për kompozitorët e disa brezave më pas. Theodore Martin hedh katër teza për të kuptuar termin bashkëkohor. 1. Bashkëkohorja nuk është një periudhë, 2. Bashkëkohorja nuk është bashkëkohësi, 3. Bashkëkohorja nuk është historike, 4. Bashkëkohorja nuk është thjesht e tashme.¹⁴

Në këtë studim me termin muzikë bashkëkohore i referohemi muzikës shqiptare të pas viteve '90 deri në ditët e sotme. Në vendin tonë ka qenë tendenca që të quhej "muzika e re" dhe shumica e konkurseve dhe festivaleve të pas viteve '90 quheshin me këtë term dhe ç'do kompozitor përpiquej të sillte diçka të re në krijimin e tij, në teknikë, në tingëllim apo në ndonjë element tjetër muzikor. Në periudhën e pas viteve '90 ekzistonin mendime që në muzikë rruga drejt bashkëkohores ishte largimi nga tonaliteti duke krijuar muzikë atonale, paçka se, gjurmët e para të atonalitetit tek ne i gjejmë që në vitin 1916.¹⁵

¹² AGAMBEN, Giorgio. "What Is an Apparatus?", Stanford University Press, California, 2009, f.45.

¹³ Shih më gjerësisht MARTIN, Theodore. "Contemporary Drift, Genere, historicism, and the problem of the present", Culumbia University Press, New York, 2017, f. 2.

¹⁴ Po aty, f. 2-5.

¹⁵ Shih më gjerësisht Tole, Vasil. S. "Çesk Zadeja në muzikën shqiptare" (Jeta dhe vepra), Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, Prishtinë, 2022, f.61.

"Pikërisht te "Pastorale" nr.4, në Lab mazhor, në masën e 8-të të kompozimit, at Martin Gjoka mbivendos në një akord të vetëm, subdominantën Reb mazhor, në dorën e majtë në bas në formë pedali, në formën Reb-Lab, në kuintë; dhe akordin e dominantës Mib minor, në melodinë e dorës së majtë, përmes akordit pa tercë në formën Mib-Sib, po në kuintë".¹⁶



Përgjithësisht krijimet muzikore në fillim viteve '90 mund të klasifikohen në dy grupe ku njëri grup anon në koncepte tradicionale krijuese ku më së shumti shikohet tendenca për të kaluar nga tonaliteti drejt modalitetit me tendenca folklorike, dhe grupi tjetër duke u mbështetur në koncepte më novatore duke u larguar nga rregullat standarde. Shumë kompozitorë filluan që të shkëputen nga sistemet tonale duke iu drejtuar atonalitetit dhe serializmit, ndërsa disa të tjerë filluan të eksploronin në tingujt e muzikës elektronike. Në krahasim me zhvillimet kontinentale muzikore në vendin tonë muzika profesionale ka ardhur disi më e vonuar dhe për pasojë edhe muzika bashkëkohore reflekton vonesën e saj, megjithëse në këtë vështrim ka rolin e saj dhe politika specifike e vendit në periudhën komuniste. Sfidë kryesore e muzikës bashkëkohore është vështirësia për të pranuar këtë lloj muzike.

Muzika shqiptare pas viteve '90 pati autorë e vepra të rëndësishme duke përdorur teknika të reja bashkëkohore muzikore. Jo çdo kompozitor merrte guximin për të eksperimentuar por ato më të informuarit dhe më të guximshmit duke parë muzikën e zhvilluar

¹⁶ Po aty, f.62.

¹⁷ Po aty, f.68.

evropiane e ndjenin nevojën për ndryshim. Kjo ishte një kthesë e rëndësishme mbi zhvillimin e muzikës sonë bashkëkohore. Gradualisht hap pas hapi filloi procesi i afrimit të muzikës shqiptare me atë perëndimore. Ishin të shumtë ato që aplikuan teknikat e reja bashkëkohore. Krijimtaria jonë muzikore filloi të shfaqte një rritje gjatë viteve të fundit. Në krahasim me krijimtarinë muzikore të para viteve '90 pati një tendencë për të shkruar gjini të muzikës së dhomës dhe shumë pak gjini të mëdha skenike.

Me kalimin e fazës eksperimentale pak vepra mbetën referenca për muzikën profesioniste shqiptare. Objektivat e sistemit të ri ishin mjaft larg nga pasioni dhe puna e krijuesve të kohës, muzikantët do të dëshironin të përgatishnin auditorin e të nesërmes ashtu si në vendet e Evropës. Në fund të viteve '90 ndërrojnë jetë një pjesë e kompozitorëve të brezit të vjetër tradicional si Çesk Zadeja, Feim Ibrahim, Tish Daija etj, dhe në dekadën e parë të viteve 2000 ndërrojnë jetë shumë kompozitorë të tjerë. Vërejmë se dhe krijuesit e rinj si Ajet Çekiçi, Dorian Çene, Eriona Rushiti, etj. janë aktivizuar me shumë sukses në zhvillimin e muzikës bashkëkohore shqiptare.

Kompozitorët kanë krijuar duke përqafuar koncepte novatore në përpjekje për të qenë sa më bashkëkohor duke kuptuar se kthimi mbrapsht i një motivi nuk do ta tjetërsonte atë. Në qendër të vëmendjes qëndron rëndësia për standardet individuale nëpërmjet një sintakse gjithnjë e më të pasur dhe gjithnjë e më të re.

Pas viteve '90 u krijuan disa shoqata dhe festivale si: *"The Albanian Musicians Trust"*, shtator 1992 nga Feim Ibrahim, dhe në prill 1993 organizon *"Mbrëmjen e muzikës së Re Shqiptare"*; shoqata *"Muzika e Re Shqiptare"*, 17.03.1994, shoqata *"Tonin Harapi"*, nga Kozma Lara më 1994 dhe organizon një aktivitet të përvitshëm të quajtur *"Festivali i romancës shqiptare"*, të mbajtur në muajt Mars – Prill, e më vonë Tetor – Nëntor të çdo viti, festivali *"Ditët e Muzikës së Re Shqiptare"* maj 1994. Shoqata *"Bashkimi Ndërkombëtar i Profesionistëve të Muzikës"* 1994 nga Sokol Shupo ku nis dhe festivali i përvitshëm ndërkombëtar *"Ditët Ndërkombëtare të Muzikës së re të Dhomës"*, në vitin 1995 konkursi

“Festivali Nikolla Zoragi”, në vitin 1997 konkursi i kompozitorëve të rinj *“Ton de Leeuw”* etj.

IV. Përqasja e kompozitorëve bashkëkohorë ndaj folklorit

Për të paraqitur përqasjen dhe raportet e kompozimeve të fundit të muzikës sonë të kultivuar me folklorin muzikor kam marrë një shembull domethënës, i cili përmbush pothuajse të gjithë elementët e domosdoshëm për argumentimin e studimit. Ajo është simfonia e kohëve të fundit e kompozitorit Vaso Tole. Simfonia *“Albanoi”* premiera e të cilës ishte më 9 maj të këtij viti tregon më së miri që folklori vazhdon të përdoret me shumë sukses në veprat bashkëkohore, ku elementët folklorik zënë një vend shumë të rëndësishëm në të. Kjo simfoni është një shembull i fuqishëm i asaj çka mund të bëjë muzika serioze kur shkon drejt rrënjëve folklorike dhe i përpunon në gjuhë bashkëkohore. Le të vështrojmë disa aspekte të përqasjes me muzikën folklorike në këtë vepër:

Koha I – EPOS, të cilën kompozitori ia dedikon shkrimtarit të madh Ismail Kadare, është ndërtuar me motive të veriut, që në faqet e para të saj, vërehen formula ritmike karakteristike të folklorit tonë: qelizat ritmike 3 + 3 + 2 (masat 85 e më pas). Në dallim nga ritmi klasik 4/4 autori vendos theksa në fillim të çdo qelize duke qenë kështu i vetëdijshëm për krijimin e një ritmike karakteristike. Po në këtë kohë dallojmë fraza rapsodike karakteristike për lahutën tek instrumentini (Masa 193 e më tej) Përdorimi i sekondave mazhore e kryesisht ato minore janë karakteristikë e ornamenteve rapsodike të veriut të Shqipërisë e sidomos me përdorime të açakaturave, të cilat lidhen dhe me ndërtimin tërësor të materialit tematik II.

Koha II – ISO, të cilën kompozitori ia dedikon profesorit të tij Wolfgang Hufschmidt, fillimi i të cilës ndërtohet në formë polifonike sipas modelit të këngës labe: Iso dhe melodia me bulëza të shkurtra tek instrumente të veçantë. Por i gjithë modi është pentatonik që larmohet duke kaluar nga një qendër tek tjetra. Madje në vende të veçanta ai shpërfaqet i plotë si p.sh në masën 42 tek violinat.

Gjithashtu përdorimi i glisandove të kujton melizmatikën karakteristike tek këngët polifonike të trevave të Jugut të vendit. (p.sh. masa 115 violina II). Intervali i septimës në zbritje aq karakteristik në këngët e vajit, përdoret tek violinat e para (në masën 132) po me të njëjtin efekt si në krijimtarinë folklorike. Madje ky element është ngritur në sistem të sfondit shoqërues orkestral tek violinat (duke filluar nga masa 143). Në një intervistë kompozitori shprehet: Në kohën e dytë, kam synuar të realizoj teksturën e iso-polifonisë, ku iso-ja interpretohet nga orkestra e harqeve, ndërsa zërat solo të marrësit, kthyesit dhe hedhësit interpretohen përkatësisht nga fagoti solo, korno në Fa solo dhe tromba në Si bemol solo.

Koha III – KTHESA, i dedikohet dirigjentit Eno Koços i cili ishte njëkohësisht dhe dirigjenti i kësaj simfonie, ka karakteristikat e valles që përçon një atmosferë më festive. Ritmika e fillimit të kohës III është plotësisht ritmike e valleve popullore paraqitur në timbrin e klarinetës dhe fagotit. (masa 27)



Edhe kthesa melodike apo kadencimi i melodisë është po karakteristikë e valleve (masa 87-88) e cila përsëritet edhe më pas.



Koha IV – HENG, i dedikohet profesorit dhe kompozitorit Çesk Zadeja. Kjo kohë ndërtohet mbi shkallët modale aq shumë të njohura të folklorit të qyteteve të veriut, ku bëhet një përmbledhje e rrugëtimit historik-kulturor.



Ky sistem melodik apo makam ka në përbërjen e tij: gjysmëtoni, një ton e gjysmë, gjysmëtoni, ton, gjysmëtoni dhe ton. Karakteristika kryesore e tij është ekzistenca e sekondës së zmadhuar e cila është adoptuar natyrisht në muzikën e Veriut të Shqipërisë.

Kështu në përgjithësi vërejmë se në Simfoninë e Toles kanë zënë vend të rëndësishëm të gjitha mjetet shprehëse muzikore: Bulëzat melodike të folklorit në konstruktimin e materialeve kryesore, ritmika karakteristike e muzikës sonë, harmonia karakteristike folklorike e konstruksioneve tingëllore jo vetëm të kohës së dytë por në tërësi, si dhe melizmatika, përzgjedhja e timbrikës, etj.

Kompozime të tjera të kompozitorit Vaso Tole që janë mbështetur në folklor janë: “Agoj 3”, Temë me 12 variacione”, për piano solo është ndërtuar mbi folklorin e jugut; “Elegji”, për kuartet kornosh in F, mbi folklorin e jugut; “Korba unë, qyqja unë” për kuartet fagotësh, jug; “PolifonISO” për piano solo, jug; “Gjergj Kastrioti Skënderbeu, kryezot i Arbërit” është mbështetur njëkohësisht në folklorin e veriut dhe të jugut; “EP”, për orkestër simfonike, jug; Opera “Eumenides” me motiv nga maje krahut; “A bono”, për orkestër harqesh jug; “Iso-Gjëma”, për 16 zëra vajzash bazuar në gjëmën e jugut; “Epitaf dhe Britmë”, për kuartet harqesh, flaut, klarinetë, fagot dhe piano, jug; “Bach-Pentatonic”, për piano, jug; “Tetë variacione mbi një temë popullore beratase”, për piano; etj.

Kompozitorë të tjerë që kanë kompozuar duke u mbështetur në folklor:

Endri Sina me kompozimet: “Gramton” për piano është ndërtuar me motiv nga fyejt e Gramshit; “Përjetimet” për kuintet fryme është ndërtuar me motive nga Elbasani dhe Tropoja; “Moj shtat selvi” për kor është ndërtuar me motiv nga Elbasani; “Space” për orkestër simfonike është ndërtuar mbi tetraton nga Laberia; “Morava” romancë për violinë dhe harqe është ndërtuar me tema nga Korça; “Osman Taka” muzikë teatri është ndërtuar mbi vallen e Osman Takes; “Koha për tu

kthyer në shtëpi” Muzikë për film dokumentar është ndërtuar mbi Tumankuqe; etj.

Fatos Qerimaj me kompozimet: “*Take Vango*” është ndërtuar mbi ritmikën e një valleje nga jugu; “*Pa Iso*” është ndërtuar mbi strukturë dhe intonacione të kabas; uvertura “*Epirus*” është me temë të cituar nga jugu; baleti “*Heo Skënderbejane*” me intonacione nga veriu; simfonia “*The land of the living past*” me intonacione nga veriu; “*Mytophoni*” për lahutë, orkestër harqesh, kuartet vokal konsiderohet si vepra e parë ku lahuta pasqyrohet me notacion në muzikën serioze; simfonia “*Egzil*” me intonacione nga veriu; koncerti “*Melogami*” për violonçel dhe orkestër është ndërtuar mbi konceptin e lahutës; etj.

Aleksandër Peçi me kompozimet: “*Dance Triste*”, është krijuar me motiv të marrë nga “*Qan lulja për lulen*”; “*Valle mbi xham*”, me motiv të marrë nga “*Vallja Nr.1 e Tiranës*”; “*Valle Rapsodi*”, me motiv të marrë nga “*Napoloni*”; “*Barokjare*” me motive të Shkodrës; “*Valsi i trëndafilave Shkodër*”; “*Valle e Rugovës*” Kosovë; “*Vajzë e valëve*” këngë Himarjote e mërgimit; “*Fër fër fër ja bën fustani*” Korçë; “*Fryn veriu*” Korçë; “*Valle Gorarçe*” Korçë; “*Valle brilante e Kolonjës*” Kolonjë; “*Beautiful flowers*” Tiranë; “*Arbëreshe*” Kalabri; “*Sharki e ngujuar*” Malësi e Madhe; “*Sonata Nr. 1 për piano*” “*The drama of birds*” abstragim mbi struktura celulare e motivike përmetare; “*Sonata Nr. 2 per piano*” “*Argjiro*” mbi struktura celulare e motivike të polifonisë Gjirokastrë; “*Sonata Nr. 3*” “*Skënderbeu*”; “*Sonata Nr. 4 për piano*” “*Kabacells*” mbi struktura celulare e motivike të kabave; “*Sonata Nr. 7*” “*Spektralia*” koha e dytë vale pentatonie nga jugu; “*Sonata Nr. 8 për piano*” “*Megaondul*” mbi struktura celulare e motivike të malësisë së madhe përmetare Shkodër kabave Përmet; “*Sonata për cello*” “*Sonat e valëve pentatonike*” labe me një vale pentatonike toske; “*MegaIson MegShtresor*” (piano) Byzantine; etj.

Thoma Simaku me kompozimet: “*Moj e Bukura More*” ka origjinën në Italinë e Jugut, në Kalabri, ku arbëreshët kanë jetuar për më shumë se 500 vjet – dhe po ashtu edhe kënga! Butësia e vijave

melodike shpreh dashurinë për atdheun e largët, i cili, sipas legjendës, mund të shihet nga majat e maleve kalabreze. Si në shumicën e këngëve popullore, kjo melodi është jashtëzakonisht e shkurtër. Vetë melodina nuk është ndryshuar, por është zgjatur, pasuruar në teksturë dhe paraqitur në mënyra të ndryshme. Vijat melodike shërbejnë si pikënisje për zhvillimin e një fjalori të veçantë harmonik. “Tre Këngë Folklorike Shqiptare”, E Bukura Morenë; Qenke veshur me të bardha; Trëndelinë; *The flight of the Eagle*, bazuar mbi një proverb të lashtë shqiptare: “Shqiponja fluturon në qiell, po follenë e bën në tokë”; Capriccioso, frymëzuar mbi tingujt të çiftelisë; etj.

Ka mendime të shumta ku thuhet se mbështetja në folklor e pengon kompozitorin në formimin e tij për të krijuar një stil individual. Këtu nuk është fjala për të diskutuar nëse mbështetja tek folklori e nxit apo e frenon cilësinë e krijimit të muzikës bashkëkohore shqiptare, çështja është të nxjerrim në pah kompozitorët që iu qasën kësaj muzike duke u mbështetur tek folklori dikush duke bërë citime dhe dikush tjetër duke e përthithur mirë lëndën folklorike dhe duke nxjerrë esencën e saj, por ka dhe kompozitorë të tjerë që reflektojnë në veprat e tyre një lloj sinkretizmi, pra një bashkim dhe fuzion të mikroelementeve folklorikë të cilët gjithashtu dëshmojnë përkatësinë kombëtare. Në rastin e kompozitorëve që citojnë një motiv folklorik duhet patur kujdes raporti i citimit për të mos krijuar një artificialitet në veprën e kompozuar, gjithashtu duhet patur kujdes përshtatja e motivit të cituar në llojin e gjinisë muzikore. Dhe motivet e cituara gjatë procesit kompozicional pësojnë shumë ndryshime por gjithmonë është preferuar varianti i përthithjes së lëndës folklorike për të krijuar një motiv origjinal dhe jo të cituar. Gjithashtu dhe kompozitori Çesk Zadeja pohon dhe njëherë faktin që dhe në vendin tonë folklori ka shërbyer si mbështetje dhe për kompozitorët bashkëkohorë “...vërtetësia ndjesore e muzikës popullore, prej shumë kohësh, është bërë si rregull, normë për krijimtarinë e çdo krijuesi të shquar, duke përfshirë edhe ato bashkëkohorët”¹⁸.

¹⁸ ZADEJA, Çesk. “Vetparja e procesit”, Ufo University press, Tiranë, 1997, f. 12.

Ka mendime ku thuhet që kompozitorët më pak të talentuar mundohen të krijojnë duke u mbështetur tek folklori por mendoj se ai që është i talentuar është i tillë si në rastin e krijimit original, ashtu dhe në rastin e mbështetjes tek folklori, dhe të patalentuarin nuk mund ta bëjë të talentuar fakti që po citon një temë folklorike. Bela Bartok shprehet se është më vështirë të krijosh duke u mbështetur në këngët popullore. *“Për të krijuar duke u mbështetur mbi këngët popullore, kjo është ndër detyrat më të vështira, ose ndryshe jo më e lehta se për të krijuar vepra me tematikë origjinale”*.¹⁹

Një mendim tjetër që sërish për mua nuk është i saktë është mbi krijimet bashkëkohore ku thuhet se kompozitorët e patalentuar iu drejtuan muzikës bashkëkohore pasi kjo e fundit nuk ka rregulla si p.sh. muzika klasike ku do të duhen shumë njohuri mbi formën, strukturën, harmoninë etj. Në muzikën bashkëkohore ke lirshmëri të plotë për të mos iu përmbajtur disa rregullave specifike si në rastin e kompozimeve tradicionale.

Përfundime

Në përfundim të këtij studimi lidhur me ndikimin e folklorit në muzikën bashkëkohore shqiptare pas viteve '90, vërehet qartë se folklori ka mbetur një element kyç dhe i pazëvendësueshëm në formimin e muzikës së kultivuar dhe bashkëkohore. Folklori është një burim i gjallë frymëzimi për kompozitorët, duke ofruar material melodik, ritmik dhe harmonik që mund të interpretohet dhe përpunohet në gjuhë bashkëkohore. Kjo mbështetje nuk pengon zhvillimin e një stili individual, por, përkundrazi, e pasuron atë, duke krijuar një ekuilibër midis folklorit dhe muzikës bashkëkohore.

Nga analiza e simfonisë “Albanoi” e kompozitorit Vaso Tole, konstatohet se elementë të folklorit si ritmika karakteristike, ornamentet e secilës zonë, iso-polifonia dhe melizmatika integrohen në një strukturë orkestrale bashkëkohore, duke ruajtur identitetin

¹⁹ Bartok Bela: “Tri leksione mbi muzikën hungareze”. Revista “Uj zenei szenie”. Nr. 7-8, 1954.

muzikor shqiptar ndërkohë që shprehin shqetësime dhe estetikë të kohës së sotme. Kjo dëshmon se folklori nuk është vetëm një burim pasurimi, por edhe një udhërrëfyes për kompozitorët në zhvillimin e gjuhës së tyre muzikore. Analiza e kohëve të ndryshme të simfonisë, nga “Eposi” deri te “Heng”, evidenton mënyrën si Vaso Tole përthith materialin folklorik, duke e transformuar atë në një gjuhë artistike origjinale dhe të integruar në një kontekst bashkëkohor.

Përveç dimensionit estetik, folklori ka një rëndësi kulturore të jashtëzakonshme. Ai ruan kujtesën kolektive të kombit, pasuron identitetin kulturor dhe ofron një lidhje midis brezave. Në përfundim, mund të konstatohet se lidhja midis folklorit dhe muzikës bashkëkohore shqiptare është një fenomen dinamik dhe produktiv. Folklori mbetet burim frymëzimi dhe një mjet shprehës për kompozitorët. Ai nuk kufizon, por zgjeron mundësitë krijuese, duke lejuar zhvillimin e një muzike që respekton të kaluarën, por njëkohësisht dialogun me kohën dhe estetikën bashkëkohore.

Ky studim konfirmon gjithashtu se përqasja ndaj folklorit nuk është një pengesë për krijimin e një stili të veçantë, por shërben si një burim frymëzimi për kompozitorët bashkëkohor. Rasti i përdorimit të folklorit në veprat e Toles dhe në veprat e kompozitorëve të tjerë, si Endri Sina, Fatos Qerimaj, Aleksandër Peçi dhe Thoma Simaku, ilustron diversitetin e metodave të përthithjes dhe adaptimit të folklorit, nga citimi i drejtpërdrejtë deri te transformimi kreativ në material të ri muzikor. Në këtë mënyrë, folklori shfaqet si një urë mes traditës dhe bashkëkohores duke kontribuar në pasurimin e gjuhës muzikore dhe identitetit kulturor kombëtar.

Bibliografia

BUHARAJA, Edmond. “Historiografia e artit të tingullit në botën shqiptare, Nga Prehistoria deri në Antikitet”, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2024.

DUNDES, Alan. “The Study of Folklore” Prentice-Hall USA 1965

- GRIFFITHS, Paul. "Modern Music and After" Oxford University Press, USA, 2011.
- HYSI, Fatmir. "Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare", Instituti i Lartë i Arteve, SHBLU, Tiranë, 1991.
- MILLER, Stephen. "The Notes and Queries Folklore Column, 1849-1947" Cambridge Scholars Publishing, UK, 2021
- SCHWARTZ, Elliott. "Contemporary composers on contemporary music", Elliott Schwartz, 1967.
- SOKOLI, Ramadan. "Folklori muzikor shqiptar" (Morfologjia), Instituti i Folklorit, Tiranë, 1965.
- SOKOLI, Ramadan. MISO, Pirro. "Veglat muzikore të popullit shqiptar" Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 1991.
- SHETUNI, Spiro J. "Muzika tradicionale shqiptare: hyrje", Outskirtspress, Denver, Colorado, 2012.
- SHUPO, Sokol. "Folklori muzikor shqiptar", Vëll. I, ASMUS, Tiranë, 2002.
- TOLE, Vasil S. "Çesk Zadeja në muzikën shqiptare" (Jeta dhe vepra), Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, Prishtinë, 2022.
- TOLE, Vasil S. "Folklori muzikor shqiptar, isopolifonia dhe monodia", Uegen, Tiranë, 2007.
- XHAGOLLI, Agron. "Folklori shqiptar në bashkëkohësi", Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe i Studimit të Artit, Botimet Albanologjike, Tiranë, 2013.
- ZADEJA, Çesk. "Vetparja e proçesit", Ufo University press, Tiranë, 1997.
- MARTIN, Theodore. "Contemporary Drift, Genere, historicism, and the problem of the present", Culumbia University Press, New York, 2017.
- PANAJOTI, Jorgo. Raporti ndërmjet kolektives dhe individuale gjatë qarkullimit folklorik, "Çështje të folklorit shqiptar" 1, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, instituti i Kulturës Popullore, Tiranë,

Artikuj

- Instituti AAB, SHEHOLLI, Bahtir. "Tradicionalja dhe bashkëkohorja në folklorin muzikor shqiptar" f. 143-158, Thesis Kosova, nr. 1, 2008.
- Studime mbi Artin, KRAJA, Nestor. "Muzika shqiptare në rrjedhat e teknikave bashkëkohore evropiane" f.134-144, Nr1, 1995.
- Shekulli, STRINGA, Hamide. "Muzika shqiptare, në rrjedhat e zhvillimeve bashkëkohore", f. 18, Nr. 96, 9 prill 2002.

Broshurat

- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1993
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1994
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1995
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1996
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1997
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1998
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 1999
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2000
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2001
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2002
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2003
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2004
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2005
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2006
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2007
- Festivali Ditët e Muzikës së Re Shqiptare, 2008
- Ditët Ndërkombëtare Të Muzikës Së Re Të Dhomës, Tiranë 02-06/XI/1994
- Ditët Ndërkombëtare Të Muzikës Së Re Të Dhomës, 30 Tetor – 06 Nëntor '95
- Ditët Ndërkombëtare Të Muzikës Së Re Të Dhomës '96, 30.10.1996 – 12.11.1996

Ditët Ndërkombëtare Të Muzikës Së Re Të Dhomës, Tiranë 29.10 – 09.11.1997

Vjeshta e Tiranës 98, 31 tetor – 12 nëntor

Vjeshta e Tiranës '99, Tiranë, 01 -05.11.1999

Vjeshta e Tiranës 2000, 14.10 – 23.12.2000

Vjeshta e Tiranës 2001, 20 Tetor – 19 Dhjetor

Vjeshta e Tiranës '02, Tiranë, 12.10 – 18.12.2002

Vjeshta e Tiranës '03, Tiranë, 02 – 10.11.2003

Vjeshta e Tiranës '04, Tiranë 01 10.11.2004

Vjeshta e Tiranës '05, Tiranë, 02 – 08.11.2005

Stina Koncertore e Dimrit, 20 Dhjetor 2008 – 2 Shkurt 2009

Stina Koncertore e Pranverës, 10 mars – 15 qershor 2009

Stina Koncertore e Dimrit Nëntor, 2009 – Janar 2010

Stina Koncertore e Pranverës, Mars – Qershor 2010



PROF. ASOC. DR. MAJLINDA HALA
FAKULTETI I ARTEVE TË BUKURA,
UNIVERSITETI I ARTEVE, TIRANË



MIRELA KAMSI-GURAKUQI
AGJENCIA E SIGURIMIT TË CILËSISË
SË ARSIMIT PARAUNIVERSITAR (ASCAP)

RISHIKIMI I KURRIKULËS SË MUZIKËS, KLASA 12, SFIDA DHE RISI

Abstrakt

Ky punim synon të analizojë procesin e rishikimit të kurrikulës së muzikës në Shqipëri gjatë periudhës 2014–2025, duke vlerësuar përmbajtjen, qëllimet dhe sfidat e implementimit të saj në kontekstin e zhvillimeve bashkëkohore të arsimit dhe kulturës muzikore. Qëllimi kryesor i kërkimit është të identifikojë ndryshimet thelbësore që janë realizuar në kurrikul, ndikimin e tyre në formimin estetik, kulturor dhe praktik të nxënësve, si dhe përafrimin e saj me standardet evropiane të edukimit muzikor.

Ky punim mbështetet në nismën mbi rishikimin e kurrikulës jo vetëm të muzikës, i cili shihet si domosdoshmëri për t’iu përgjigjur transformimeve metodologjike, teknologjike dhe kulturore, duke ofruar një përqsasje më gjithëpërfshirëse, të orientuar drejt kompetencave dhe aftësive praktike të nxënësve. Në këtë kuptim, kurrikula e muzikës parashikohet të jetë më fleksibile, më e lidhur me realitetin muzikor bashkëkohor dhe më mbështetëse për zhvillimin

krijues të nxënësve. Metodologjia e përdorur në këtë studim përfshin analizën dokumentare të kurrikulës zyrtare të muzikës në periudhën 2014–2025, krahasimin e saj me praktikat më të mira ndërkombëtare, si dhe konsultime me literaturën akademike dhe raportet institucionale mbi edukimin muzikor. Gjithashtu, është marrë në konsideratë qasja krahasimore për të evidentuar boshllëqet, progresin dhe perspektivat e mëtejshme të reformës.

Përfundimet tregojnë se kurrikula e muzikës ka kaluar nga një model më shumë tradicional dhe teorik drejt një strukture më të balancuar, që ndërthur njohuritë teorike me praktikën muzikore dhe aktivitetet krijuese. Megjithatë, zbatimi i saj has ende sfida të lidhura me mungesën e burimeve didaktike, përgatitjen e mësuesve dhe integrimin e teknologjisë muzikore. Studimi sugjeron se për një përmirësim të mëtejshëm është e nevojshme rritja e bashkëpunimit ndër institucional, investimi në zhvillimin profesional të mësuesve dhe përafrimi i vazhdueshëm me tendencat ndërkombëtare të edukimit muzikor.

Fjalë kyçe: *kurrikula e muzikës, metodologji, teknologji, kompetenca muzikore, reforma arsimore*

EVALUATION OF THE MUSIC CURRICULUM IN AP, CHALLENGES AND INNOVATIONS

Abstract

This paper aims to analyze the process of revising the music curriculum in Albania during the period 2014-2025, assessing its content, objectives, and implementation challenges in the context of contemporary developments in education and music culture. The main goal of the research is to identify the significant changes made in the curriculum, their impact on the aesthetic, cultural, and practical formation of students, as well as to align it with European standards of music education. This work supports the idea that revising the music curriculum is essential to respond to methodological, technological, and cultural transformations, providing a more

inclusive approach focused on students' competencies and practical skills. The methodology used in this study includes documentary analysis of the official music curriculum from 2014 to 2025, comparing it with best international practices, as well as consulting academic literature and institutional reports on music education. Additionally, a comparative approach has been considered to highlight the gaps, progress, and future prospects of the reform. The findings show that the music curriculum has transitioned from a more traditional and theoretical model towards a more balanced structure that integrates theoretical knowledge with musical practice and creative activities. However, its implementation still faces challenges related to the lack of didactic resources, teacher training, and integration of music technology. The study suggests the need for increased inter-institutional collaboration, investment in teachers' professional development, and continuous alignment with international trends in music education.

Keywords: *music curriculum, methodology, technology, music competency, educational reform.*

Prezantimi:

1. Hyrje

Kurrikula e muzikës zë një vend të rëndësishëm në formimin dhe edukimin estetik, kulturor dhe krijues të nxënësve. Në dekadat e fundit, edukimi muzikor ka pësuar ndryshime të thella për të reflektuar zhvillimet teknologjike, transformimet kulturore, prirjet pedagogjike bashkëkohore dhe qasjet kompetencë–bazuar në arsim. Shqipëria, si pjesë e proceseve të reformimit të sistemit arsimor, ka ndërmarrë një sërë reformash kurrikulare pas viteve 90' punimi i cili do të paraqesë të fundit, reformën e vitit 2014, e cila vendosi kompetencat në qendër të mësimdhënies por edhe analizon historikun e kurrikulës së muzikës me bazë kompetenca në Shqipëri. Në vitin 2024-2025, Ministria e Arsimit dhe Sportit (MAS) sot (MA) i rikthehet dokumenteve kurrikulare për një rishikim me qëllim përshtatjen e tyre

me nevojat e reja të shoqërisë, trendet globale dhe zhvillimet e tregut të punës.

Nga kurrikula tradicionale drejt qasjes kurrikul me kompetenca

Para dhe pas viteve 90' e deri në vitin 2014, edukimi muzikor në Shqipëri mbështetej kryesisht në një qasje tradicionale, me fokus tek transmetimi i njohurive teorike, interpretimi i teksteve muzikore dhe mësimi mekanik i elementeve të teorisë së muzikës. Kjo qasje i kushtonte më pak vëmendje kompetencave krijuese, interpretimit, përdorimit të teknologjisë apo lidhjes së muzikës me kontekste të tjera kulturore e sociale. Në përputhje me zhvillimet ndërkombëtare, Shqipëria nisi përshtatjen e sistemit arsimor me rekomandimet e Komisionit Evropian, OECD dhe UNESCO mbi arsimin e bazuar në kompetenca. Dokumente si *OECD Future of Education and Skills 2030*¹ dhe *UNESCO Arts Education Roadmap*² theksojnë rolin transformues të edukimit artistik në zhvillimin e të menduarit kritik, kreativitetit, bashkëpunimit dhe kompetencave socio-emocionale. Këto parime u përfshinë në Kornizën Kurrikulare të Arsimit Parauniversitar në Shqipëri (MAS, 2014), e cila orientoi një rikonceptim të plotë të rolit të muzikës në shkollë.

Reforma në arisimore parauniversitar e cila nisi në vitin 2014 e cila bazohej në qasjen socio -konstruktiviste. Kurrikula me bazë kompetenca edhe për lëndën e muzikës, solli ndryshime të rëndësishme, si:

- rritja e fokusit tek krijimtaria (krijime të vogla muzikore, improvizim),
- integrimi i teknologjisë (burime audio-vizuale),
- lidhja e muzikës me artet e tjera dhe rëndësia e identitetit kulturor shqiptar,
- kërkesa për vlerësim të bazuar në kompetenca.

¹ OECD, 2019

² UNESCO, 2010

Kjo qasje e të nxënit ishte në përputhje me praktikat evropiane, ku edukimi muzikor shihet jo vetëm si mësim i teknikave muzikore, por si proces holistik që përfshin aftësi socio-kulturore dhe digjitale³.

Kurrikula e muzikës bazuar në kompetenca, hartuar dhe zbatuar gjatë periudhës 2014–2024 përfshiu ndryshime të rëndësishme, ku theksi vendosej në zhvillimin e kompetencave, shprehjes krijuese dhe përdorimit të teknologjisë muzikore. Kjo kurrikul solli disa ndryshime thelbësore, ndryshe nga modelet e mëparshme që synonin transmetimin e njohurive, kurrikula *me bazë kompetencash* (kyçe dhe lëndore) synoi zhvillimin e aftësive praktike, krijuese dhe shprehëse përmes muzikës. Kurrikula e muzikës synonte lidhjen e njohurive muzikore me lëndët e tjera pra *synonte lidhjen ndërlëndore* apo zhvillimi i temave ndërrkurrikulare. Njohja me dokumentacionin dhe risitë kurrikulës me kompetenca u shoqërua me trajnime në të gjitha qytetet e Shqipërisë me mësuesit e muzikës apo edhe me dokumente të tjera plotësuese si p.sh.: udhëzuesi lëndor mbi kuptimin, zbatimin dhe vlerësimin e të nxënit dhe përmbajtjeve kurrikulare. Më pas monitorimi i zbatimit të kurrikulës dhe trajnimi i stafit pedagogjik kryhej nga agjenci të akreditura nga KAPT, të cilët trajnonin dhe pajisnin me certifikata me kredite mbi tematika të ndryshme por jo specifikisht për kurrikulën e muzikës. Sfidat e zbatimit të kurrikulës gjatë këtyre viteve kanë qenë të shumta, edhe pse reforma solli qasje moderne, zbatimin në praktikë u përball me disa sfida:

- mungesë e trajnimeve të mjaftueshme për mësuesit mbi metodologjitë muzikore dhe bazuar në kompetenca,
- infrastrukturë e kufizuar në shkolla, veçanërisht në zonat rurale,
- mungesë e materialeve didaktike bashkëkohore,
- vështirësi në vlerësimin e kompetencave artistike,
- mungesë koherence midis niveleve të ndryshme arsimore.

Këto sfida treguan se kurrikula kishte nevojë për rishikim të thelluar, duke çuar drejt procesit të vitit 2025.

³ Eurydice, 2020

2. Përmirësimet dhe ndryshimet e kurrikulës së muzikës në vitin 2025

Kurrikula e muzikës ashtu si edhe fushat e tjera të kurrikulës reflektoi ndryshime a) në rishikimin e RN tashmë të 8 kompetencave kyçe (nga 7); b) në përmirësimin e RN të (3) tematikave dhe (3) kompetencave lëndore; c) në rritjen e fleksibilitetit të kurrikulës dhe larmirshmërinë e metodave të mësimdhënies sipas nevojave; d) në rritjen e fokusit mbi veprimtaritë praktike muzikore (rreth 30% - 40%), duke pasuruar programin me shembuj në situata praktike kontekstuale; dh) në sigurimin e lidhjes së teorisë me praktikën (rreth 60 % veprimtari praktike); e) në përdorimin e metodologjive interaktive dhe inovative (rreth 40%); f) në integrimin e temave ndërkurrikulare me njohuritë muzikore që lidhen drejtpërdrejt me identitetin kombëtar, trashëgiminë, sipërmarrjen, teknologjinë, median, shëndetin dhe zhvillimin e qëndrueshëm; g) në mbështetjen e mësuesit me materiale ndihmëse, udhëzuesve të përditësuar pedagogjikë dhe trajnimeve që orientojnë zbatimin praktik të veprimtarive muzikore në klasë por jo vetëm.

Kurrikula e muzikës vazhdon të vendosë theksin në ndërtimin e kompetencave kyçe dhe lëndore, duke iu referuar grupmoshës dhe përmbajtjeve lëndore. Përmes 3 kompetencave lëndore aftësitë zhvillohen natyrshëm për çdo grupmoshë psh: kompetenca *krijimi muzikor* në klasën e parë kërkon që nxënësit zhvillojnë aftësitë për të krijuar përmes fenomeneve muzikore që vëzhgojnë, dëgjojnë, këndojnë nga objekte dhe dukuri natyrore (p.sh. tingulli, zhurmat etj); kompetenca *performimi/interpretimi muzikor* në klasën e gjashtë kërkon që nxënësit të zbatojnë por edhe fillojnë të interpretojnë solo dhe në grup në procesin e këndimit dhe lojës me instrument ndërsa kompetenca *vlerësimi* në klasën e dhjetë kërkon që nxënësit të ndërtojnë aftësitë për të analizuar dhe gjykuar mbi vepra të ndryshme muzikore, gjë e cila kërkon një bazë të gjerë njohurish nga veprat muzikore nga kompozitorë të periudhave të ndryshme, duke iu referuar konteksteve të ndryshme kulturore.

Një sfidë tjetër ishte nevoja për përditësim të qasjeve pedagogjike, ku ndryshimet globale në edukimin artistik kërkonin që Shqipëria të përshtaste kurrikulën me:

a) mësimdhënien e bazuar në projekte, b) metodologjitë e të nxëniet aktiv, c) integrimin e disiplinave (cross-curricular integration), d) qasjen STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts, Mathematics)⁴.

Kjo përshtatje kërkonte që edukimi muzikor të mos fokusohet vetëm tek mësimi i koncepteve muzikore, por tek krijimi, hulumtimi si dhe përdorimi i teknologjive të reja.

Ndikimi i teknologjisë dhe kulturës digjitale u theksua më shumë në këtë kurrikul ku zhvillimi i muzikës digjitale dhe platformat online (p.sh., aplikacione të kompozimit, studio virtuale, materiale audio-vizuale) kanë transformuar mënyrat e të krijuarit dhe konsumimit të muzikës. Studimet ndërkombëtare tregojnë se integrimi i teknologjisë ndikonte në rritjen e motivimit dhe rezultatet e nxënësve⁵. Edhe pse kurrikula e mëparshme e muzikës nuk e pasqyrore plotësisht këtë realitet harmonizimi me standardet evropiane të arsimit artistik bazuar edhe në raporte si *Arts and Cultural Education at School in Europe* ⁶ theksojnë:

a) qasje më të balancuar midis krijimtarisë dhe interpretimit, b) theksin tek identiteti kulturor dhe diversiteti, c) përdorimin e burimeve multimediale.

Një tjetër sfidë ishte përshtatja me diversitetin kulturor dhe kërkesat për ruajtjen e trashëgimisë kulturore, kjo për faktin se Shqipëria ka një trashëgimi muzikore të pasur, e njohur edhe në UNESCO (p.sh., polifonia). Rishikimi i kurrikulës synoi:

⁴ UNESCO, 2022

⁵ OECD, 2021

⁶ Eurydice, 2020

- forcimin e komponentit të muzikës tradicionale shqiptare,
- nxitjen e dialogut kulturor,
- rritjen e ndërgjegjësimit për identitetin kulturor.

3. Sfidat e zbatimit të kurrikulës së re të muzikës

a) Trajnimi i mësuesve dhe kompetencat profesionale

Sfidat kryesore lidhen me:

- nevojën për trajnime të thelluara mbi metodologjitë krijuese,
- aftësinë e mësuesve për të përdorur teknologjinë muzikore,
- mungesën e specialistëve të muzikës në disa shkolla. Shumë studime (p.sh., OECD, 2021) tregojnë se suksesi i reformave varet nga kualifikimi i mësuesve.

b) Mungesa e infrastrukturës dhe burimeve didaktike

Në shkolla mungojnë:

- instrumentet bazë muzikore,
- pajisjet teknologjike,
- mjediset akustike të përshtatshme. Kjo krijon pabarazi të theksuara midis zonave urbane dhe rurale.

c) Vlerësimi i kompetencave artistike

Vlerësimi i krijimtarisë muzikore kërkon:

- rubrika të qarta,
- kriteret të standardizuara,
- trajnim të mësuesve në vlerësim objektiv. Ky proces shpesh është kompleks dhe subjektiv.

d) Ngarkesa kurrikulare dhe koha e pamjaftueshme

Në shumë raste, numri i orëve të muzikës është i kufizuar për të realizuar:

- projekte krijuese,
- punë laboratorike,
- prezantime multimediale.

e) Përfshirja e komunitetit dhe bashkëpunimi me institucionet kulturore

Shkollat kanë pak ose aspak bashkëpunime me:

- shkollat e muzikës,
- qendrat kulturore,
- artistë profesionistë. Ky bashkëpunim do ta bënte kurrikulën më të gjallë dhe praktik.

4. Rekomandime

Rishikimi i kurrikulës së muzikës në arsimin parauniversitar në Shqipëri është një hap i rëndësishëm drejt modernizimit të kurrikulës së muzikës në AP. Megjithëse janë bërë përpjekje domethënëse për të ndryshuar mënyrën e zbatimit të kurrikulës së muzikës, suksesi i reformës varet nga mënyra se si ajo ndërhyr në:

- Zhvillimin profesional dhe të vazhdueshëm të mësuesve të muzikës, me trajnime të fokusuara në metodologji interaktive dhe menaxhimin e klasave krijuese.
- Investimin e infrastrukturë muzikore në shkolla – përfshirë piano dixhitale, tabela interaktive dhe softuer muzikor.
- Zhvillimin e partneriteteve me shkollat e muzikës, universitetet dhe komunitetin artistik lokal për të integruar praktikat më të mira në edukimin muzikor.
- Përfshirja e nxënësve në projekte reale/konkrete artistike dhe bashkëpunime me artistë të njohur, duke nxitur motivimin dhe kreativitetin.
- Vlerësim gjithëpërfshirës, që reflekton përpjekjen, procesin dhe krijimtarinë, jo vetëm rezultatet përfundimtare.

Referenca

- Eurydice. (2020). *Arts and Cultural Education at School in Europe*. European Commission.
- Hala, M. (2021). *Edukimi muzikor në arsimin parauniversitar: Qasje dhe sfida bashkëkohore*. Revista “Ars”, Universiteti i Arteve, Tiranë.
- Instituti i Zhvillimit të Arsimit (IZHA). (2014–2025). *Kurrikula bërthamë për arsimin parauniversitar*. Tiranë: MASR.
- MAS (Ministria e Arsimit dhe Sportit). (2014). *Korniza Kurrikulare e Arsimit Parauniversitar në Republikën e Shqipërisë*.
- MASR (Ministria e Arsimit, Sportit dhe Rinisë). (2022). *Raporti i vlerësimit të kompetencave kyçe në arsimin bazë*.
- Ministria e Arsimit, Sportit dhe Rinisë (MASR). (2019). *Udhëzues për zbatimin e kurrikulës së re në lëndën e muzikës*. Tiranë.
- OECD. (2019). *Future of Education and Skills 2030*. OECD Publishing.
- OECD. (2021). *Digital Education Outlook*. OECD Publishing.
- UNESCO. (2010). *Seoul Agenda: Goals for the Development of Arts Education*.
- UNESCO. (2018). *Framework for Cultural Diversity Education*.
- UNESCO. (2022). *Reimagining Arts Education in the 21st Century*.



REPUBLIKA E SHQIPËRISË
AKADEMIA E SHKENCAVE
Komisioni i Përhershëm i Arteve

Konferenca shkencore mbarëkombëtare

“Muzika shqiptare si krijimtari, interpretim, muzikologji dhe edukim artistik”,

Tiranë, 30 tetor 2025

Në përfundim të konferencës shkencore mbarëkombëtare *“Muzika shqiptare si krijimtari, interpretim, muzikologji dhe edukim artistik”,* e mbajtur në Tiranë më 30 tetor 2025, pasi pjesëmarrësit, përfaqësues të institucioneve artistike e muzikore organizuese të konferencës nga Shqipëria, Kosova dhe Maqedonia e Veriut, me qëllim rritjen e rolit dhe peshës së muzikës shqiptare si krijimtari, interpretim, edukim dhe muzikologji, pasi sollën ekspertizën më të mirë në fushat përkatëse dhe diskutuan problematika, si: mbështetja e mëtejshme e krijimeve dhe interpretimeve muzikore kombëtare, nxitja e kërkimit ndërdisiplinor në fusha specifike, si: muzikologjia dhe etnomuzikologjia, rishikimi i modeleve pedagogjike të mësimdhënies dhe modernizimi i kurrikulave muzikore përmes integritetit të teknologjisë digjitale dhe zhvillimit të kompetencave bashkëkohore për interpretuesit dhe mësuesit, ruajtja dhe digjitalizimi i trashëgimisë muzikore kombëtare, e drejta e autorit, zhvillimi i bashkëpunimit rajonal dhe ndërkombëtar etj., duke çmuar se kjo përvojë, e mbledhur në këta 35 vjet e dalë gjatë punimeve të konferencës paraqet nevojën të njihet dhe të zbatohet në terren, në emër të institucioneve dhe individëve pjesëmarrës në konferencë, po ju bëjmë të ditur në formë rekomandimesh ndaj institucioneve publike të ngarkuara me ligj, sa më poshtë:

REKOMANDIME

- I. Rekomandime në fushën e krijimtarisë muzikore
- II. Rekomandime në fushën e interpretimit muzikor
- III. Rekomandime në fushën e edukimit artistik muzikor
- IV. Rekomandime në fushën e muzikologjisë dhe studimeve muzikore

I. Rekomandime në fushën e krijimtarisë muzikore dhe të interpretimit

1. Të hartohet dhe të aprovohet një Strategji Kombëtare me fokus të veçantë të muzika dhe edukimi përmes saj.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit dhe Ministria e Arsimit)

2. Të krijohet fondi vjetor i mbështetjes së krijimtarisë së re muzikore pranë Ministrisë së Kulturës, në Teatrin e Operës dhe të Baletit dhe në Radio Televizionin Shqiptar dhe të ketë konkurse për krijimtarinë e re muzikore.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, TKOB, RTSH)
3. Të plotësohet detyrimi i ligjit nr. 10352 “Për artin dhe kulturën”, kreu VIII “Tarifat e shpërblimit të cilësisë artistike”, neni 34 “Masa dhe kriteret e shpërblimit”, ku përmes VKM-së përkatëse duhet të aprovohet masa e shpërblimit të gjinive artistike sipas fushave të artit apo për kontributin e angazhimit të përkohshëm në projektet artistike.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Këshilli i Ministrave)
4. Të plotësohet detyrimi i ligjit nr. 10352 “Për artin dhe kulturën”, kreu VIII “Tarifat e shpërblimit të cilësisë artistike”, neni 34 “Masa dhe kriteret e shpërblimit”, ku përmes VKM-së përkatëse duhet të aprovohet masa e shpërblimit për rezultate të larta, të arritura në konkurrenca ndërkombëtare për artin e kulturën.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Këshilli i Ministrave)
5. Të plotësohet detyrimi i ligjit nr. 10352 “Për artin dhe kulturën”, kreu VIII “Tarifat e shpërblimit të cilësisë artistike”, neni 34, ku përmes urdhrit përkatës të ministrit të përcaktohet organizimi i konkurseve kombëtare dhe skema të tjera vlerësimi në gjini të ndryshme të artit.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit)
6. Të zbatohen realisht të drejtat morale dhe financiare të krijuesve në fushën e muzikës (përmes monitorimit konkret të përdorimit të veprave nga subjektet publike dhe private).
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Ministria e Financave, RTSH, ALBAUTOR)
7. Të rritet numri i studentëve që studiojnë për kompozicion pranë Fakultetit të Muzikës në UART, duke përdorur praktika të njohura e lehtësi të natyrës administrative për nxitjen e studentëve në kryerjen e studimeve për kompozicion.
(Ministria e Arsimit, UART)
8. Të aprovohet një listë veprash muzikore të krijimtarisë muzikore shqiptare të detyrueshme për t’u njohur dhe interpretuar në shkollat muzikore artistike në vend dhe në Universitetin e Arteve.
(Ministria e Arsimit, UART, Shkollat e Mesme Artistike në Tiranë, Shkodër, Vlorë, Korçë, Durrës, Fier, Gjirokastrë)

II. Rekomandime në fushën e interpretimit dhe transmetimeve muzikore dhe mbështetjes e interpretuesve

1. Statusi i Artistit dhe mbështetja financiare mujore e muzikantëve në profesion të lirë sipas modelit të ligjit francez.
(Kuvendi i Shqipërisë, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, UART)
2. Ndryshimi i ligjit mbi sponsorizimet nga 2-3% në të paktën 10%, zbritja nga tatimfitimi për bizneset.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Ministria e Financave, Kuvendi i Shqipërisë)
3. Krijimi i Fondit Kombëtar për Muzikantët e Rinj – bursë dhe mbulim i blerjeve të instrumenteve muzikore.
(Ministria e Arsimit, UART, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit)

4. Formimi i Orkestrës Rinore Kombëtare, orkestrave rajonale dhe koreve rinore në shkolla dhe universitete, dhe praktikë profesionale të detyrueshme në orkestrat kombëtare për studentët e Akademisë.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Ministri i Shtetit për pushtetin vendor, TKOB, Orkestra simfonike e RTSH)
5. Ndërtimi i Rrjetit Kombëtar Muzikor që lidh shkollat me drejtim artistik, Universitetin e Arteve dhe orkestrat muzikore.
(Ministria e Arsimit, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, UART, Shoqata e Bashkive)
6. Partneritete publike-private për financimin e muzikës dhe integrimi i muzikës në industrinë digjitale dhe kreative.
(Ministria e Ekonomisë dhe Inovacionit, Ministri i Shtetit për pushtetin vendor, Shoqatat e Biznesit)
7. Krijimi dhe mbështetja në vijimësi e festivaleve kombëtare dhe ndërkombëtare që ofrojnë hapësira pune për artistët.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Ministri i Shtetit për pushtetin vendor, shoqata e Bashkive)
8. Financim i drejtpërdrejtë i instrumentistëve dhe këngëtarëve të rinj klasikë: subvencione për blerjen e instrumenteve dhe bursë për *masterclass* jashtë vendit, me detyrimin për të dhënë kontribut në Shqipëri brenda një periudhe 10-vjeçare nga koha e financimit.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, Ministria e Arsimit, AKKSHI)
9. Program kombëtar “Muzika për të gjithë” – hapja e shkollave 9-vjeçare të muzikës në çdo qytet të Shqipërisë (në çdo 100 000 mijë banorë) sipas parametrave europianë në lidhje me raportin me popullsinë. Shkollat të kenë kabinetin e muzikës, instrument piano, bateri dhe aparate transmetimi videomuzikore me cilësi stereofonike, si lexues CD-je, videoje apo medie të tjera.
(Ministria e Arsimit)
10. Digjitalizim dhe promovim ndërkombëtar – platformë online ku promovohen talentet shqiptare në nivel global.
(Ministria e Ekonomisë dhe Inovacionit, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit)

III. Rekomandime në fushën e edukimit artistik muzikor

1. Të ndërmerren nisma konkrete për zbatimin e 5 të drejtave muzikore bazë dhe të standardeve të “*Road map for arts education*”, dokument i UNESCO-s i aprovuar në konferencën kushtuar edukimit përmes artit, mbajtur në Lisbonë në mars të vitit 2006.
(Ministria e Arsimit, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit)
2. Të zbatohen detyrimet që rrjedhin nga “Konventa kuadër e të drejtave të fëmijëve”, neni 29 dhe 31, ku theksohet fakti se shtetet duhet të promovojnë të drejtën e fëmijëve për të marrë pjesë në jetën kulturore dhe artistike, si dhe të drejtën për të pasur mundësi të barabarta rikrijuese në të gjitha llojet e formave kulturore dhe artistike, pasi përmes edukimit fëmijët dhe të rinjtë do të ndërgjegjësohen për larminë e formave kulturore dhe përmes tyre do të mund të njohin tjetrin dhe kulturën e tij, për t’i shërbyer një të ardhmeje në paqe dhe zhvillim.
(Ministria e Arsimit, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit)

3. Të krijohet Komiteti i Edukimit Artistik, që do të diskutojë dhe sugjerojë politikat e arsimit, muzikës, artit, kulturës dhe përfshirjen e tyre edhe në arsimin parauniversitar e universitar, por edhe në politikat e kulturës, duke krijuar harmoni midis tyre.
(Ministria e Arsimit, Akademia e Shkencave, Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit)
4. Të rishikohet Plan i Mësimor i Arsimit Parauniversitar 2025, duke rikthyer lëndën e Muzikës në arsimin 9-vjeçar me 2 orë në javë, sikurse ka qenë në Planin Mësimor të vitit 2000-2007.
(Ministria e Arsimit, Akademia e Shkencave)
5. Të rishikohet statusi i normës së mësuesit të arteve në shkollë, duke i mundësuar që këto lëndë të zhvillohen vetëm nga mësuesi specialist nga klasa 1-12.
(Ministria e Arsimit, Akademia e Shkencave)
6. Të rikthehet tradita e konkurrimeve vjetore të ansambleve artistike dhe koreve të shkollave 9-vjeçare dhe gjimnazeve. Për shkollat artistike, një herë në dy-tre vjet të organizohen konkurrime kombëtare në qytete të ndryshme.
(Ministria e Arsimit)
7. Rikonceptimi i programeve muzikore në RTSH publik dhe përmes koncerteve të Orkestrës Simfonike të RTSH-së. Transmetimi i muzikës kombëtare në radiot kombëtare dhe vendore. Shtimi i programeve të edukimit muzikor nga TKOBAP përmes organizimit të “Koncerte për familje”.
(Këshilli Drejtues i RTSH, AMA-Autoriteti i Mediave Audiovizive, TKOAB)
8. Krijimi i një muzeu autonom të muzikës pranë institucionit të TKOBAP, ku përmes objekteve muzeore dhe dokumenteve origjinale të paraqitet zhvillimi i muzikës në hapësirën mbarëshqiptare si një institucion i edukimit artistik.
(Ministria e Turizmit, Kulturës dhe Sportit, TKOB)

IV. Rekomandime në fushën e studimeve muzikore e muzikologjisë

1. Themelimi pranë ASHSH-së i një reviste muzikore online.
(Akademia e Shkencave, Komisioni i Përhershëm i Arteve)
2. Krijimi i një portali kombëtar për muzikën shqiptare, një faqe e dedikuar për informacion, analiza, lajme dhe arkiv digjital, që shërben si pikë referimi për studentë, studiues dhe profesionistë të muzikës.
(UART, Qendra e Studimit të Arteve pranë ASHSH)
3. Hapja e programeve të reja të studimit në fushën e etnomuzikologjisë, muziko-terapisë dhe teknologjive digjitale të regjistrimeve audio. Mbështetja e studiuesve të rinj, duke u ofruar mjetet, burimet dhe rrjetet e nevojshme për kërkim shkencor dhe krijimtari muzikore, duke nxitur, mbështetur dhe orientuar studiuesit e rinj.
(Ministria e Arsimit, Akademia e Shkencave, Fakulteti i Muzikës-UART, Akademia e të Rinjve pranë ASHSH)

4. Krijimi i një baze të dhënash për kompozitorët dhe veprat shqiptare, që përfshin biografi, analiza, partitura, regjistrime dhe dokumente historike, me qëllim ruajtjen dhe promovimin e trashëgimisë muzikore kombëtare.
(Qendra e Studimit të Arteve pranë ASHSH, UART)
5. Krijimi i një platforme bashkëpunimi ndërmjet institucioneve arsimore dhe artistike, që lehtëson shkëmbimin e materialeve didaktike, metodologjive të reja dhe projekteve kërkimore.
(Ministria e Arsimit)
6. Krijimi i një biblioteke dhe arkivi shkencor muzikor, që përmbledhin literaturë, partitura, disertacione dhe publikime kërkimore, duke u bërë burim i domosdoshëm për studentët dhe studiuesit e fushës. Bibliotekat publike të kenë fonde të veçanta për blerjen e produkteve muzikore si CD, DVD, partitura dhe parte muzikore.
(Biblioteka Kombëtare, UART Biblioteka, Shoqatat e Bashkive, Qendra e Studimit të Arteve pranë ASHSH)
7. Nxitja e partneriteteve me konservatorë dhe universitete europiane për shkëmbim studentësh, konferenca dhe publikime të përbashkëta.
(Ministria e Arsimit, ASHSH, UART dhe Qendra e Studimit të Arteve pranë ASHSH)

Institucionet pjesëmarrëse

- Akademia e Shkencave e Shqipërisë
- Akademia e Shkencave dhe e Arteve të Kosovës
- Komisioni i Përhershëm i Arteve, Akademia e Shkencave e Shqipërisë
- Fakulteti i Muzikës në Universitetin e Arteve
- Qendra e Studimit të Arteve, ASHSH
- Instituti i Antropologjisë Kulturore, ASHSH
- Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, ASHSH
- Instituti Albanologjik i Prishtinës, Kosovë
- Fakulteti i Arteve, Universiteti Shtetëror i Tetovës, Maqedoni e Veriut
- Teatri Kombëtar i Operas dhe Baletit
- Fakulteti i Muzikës në UP, Kosovë
- Liceu Artistik “Jordan Misja”
- Orkestra simfonike e RTSH
- ASCAP
- Qendra e Kulturës dhe Botimeve të Mbrojtjes, Ministria e Mbrojtjes

Komiteti i Nderit

- Akademik Zeqirja Ballata, Kosovë
- Akademik Rauf Dhomi, Kosovë
- Prof. Thoma Gaqi, kompozitor, Shqipëri
- Saimir Pirgu, këngëtar operistik, tenor
- Rame Lahaj, këngëtar operistik, tenor, Kosovë
- Ervis Gega, Drejtore Artistike e Fondacionit Villa Musica Rheinland Pfalz, Gjermani
- Tedi Papavrami, violinist, profesor në shkollën e lartë të muzikës në Gjenevë, përkthyes, shkrimtar
- Prof. Nora Çashku, pianiste, Shqipëri
- Prof. Rafet Rudi, dirigjent-kompozitor, Kosovë
- Prof. Dr. Thomas Simaku, kompozitor, University of York, Angli
- Prof. Alqi Lepuri, dirigjent, Shqipëri
- Prof. Suzana Frashëri, soprano, Shqipëri
- Prof. Robert Prendushi, muzikolog, Itali
- Prof. Dr. Pirro Miso, etnomuzikolog, Shqipëri
- Florian Vlasi, Violinist dhe drejtues i “Grupo Instrumental Siglo XX”, Spanjë
- Dr. Rexhep Munishi, etnomuzikolog, Kosovë
- Dr. Ardian Ahmedaja, Mag. art. Dr. phil. Ardian Ahmedaja (Senior Researcher) Institute for Folk Music Research and Ethnomusicology of the University of Music and Performing Arts Vienna, Austri

Komiteti Organizativ

- Akad. Prof. Dr. Vasil S. Tole
- Prof. Arben Llozi
- Prof. Asoc. Dr. Roven Vata Mikeli
- Prof. Asoc. Dr. Armira Kapxhiu
- Dr. Denis Bizhga

Pjesëmarrësit

- **Prof. Dr. Zana Shuteriqi-Prela**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Prof. Dr. Fatmir Hysi**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Prof. Asoc. Dr. Rreze Kryeziu Breznica**, Fakulteti i Arteve, Departamenti i artit muzikor, Universiteti i Prishtinës, Kosovë

- **Dr. Eno Koço**, dirigjent/muzikolog (Senior Teaching Fellow) School of Music, University of Leeds, Angli
- **Akad. Prof. Dr. Vasil S. Tole**, Zv/Kryetar i Akademisë së Shkencave të Shqipërisë
- **Prof. Valton Beqiri**, Fakulteti i Arteve, Universiteti i Prishtinës, Kosovë
- **Prof. Arben Llozi**, Dekan i Fakultetit të Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Prof. Endri Sina**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Dr. Blerina Shalari**, Instituti i Antropologjisë, Akademia e Shkencave e Shqipërisë
- **Msc. Visar Munishi**, Dega e Folklorit, sektori i Etnomuzikologjisë, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Kosovë
- **Mr. Doc Lejla Alimi Lumani**, Fakulteti i Arteve, Universiteti Shtetëror i Tetovës, Maqedoni e Veriut
- **Prof. Asoc. Dr. Saimir Shatku**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve
- **Prof. Asoc. Dr. Holta Sina**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Prof. Petrika Afezolli**, Fakulteti i Muzikës, Departamenti Kompozicion-Muzikologji-Dirigjim-Pedagogji, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Prof. Blerim Grubi**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Prishtinës, Kosovë
- **Prof. Asoc. Dr. Roven Vata Mikeli**, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Akademia e Shkencave e Shqipërisë
- **Dr. Elizabeta Qarri**, Fakulteti i Arteve-Universiteti AAB, Prishtinë, Kosovë
- **Prof. Pjetër Guralumi**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Prof. Asoc. Dr. Armira Kapxhiu**, Fakulteti i Muzikës, Departamenti Kanto, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Dr. Eliona Lici**, Fakulteti i Muzikës, Universiteti i Arteve, Tiranë
- **Dr. Denis Bizhga**, Komisioni i Përhershëm i Arteve, Akademia e Shkencave e Shqipërisë
- **Dr. Kreshnik Duqi**, Qendra e Studimit të Arteve, Akademia e Shkencave e Shqipërisë
- **Prof. Asoc. Dr. Majlinda Hala & Mirela Kamsi-Gurakuqi**, Fakulteti i Arteve të Bukura, Universiteti i Arteve, Tiranë & Agjencia e Sigurimit të Cilësisë së Arsimit Parauniversitar (ASCAP)

Tiranë, më 30 tetor 2025















CIP Katalogimi në botim BK Tiranë

Muzika shqiptare si krijimtari, interpretim, muzikologji dhe edukim artistik : aktet e konferencës shkencore mbarëkombëtare / përgatiti për botim Vasil S. Tole, Roven Vata Mikeli ; red. Bruna Prifti. - Tiranë : Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 2026.

358 f. : me fotogr. ; 17 cm x 24 cm.

Bibliogr..

ISBN 9789928855794

1.Muzika 2.Konferenca

78(=18) (062)