



**FATOS LUMANI,
KOMPOZITORI I
PARË
SHQIPTAR NË
MAQEDONI**

*Veprat e të cilit
paraqesin shprehje
të refleksioneve
bashkëkohore*

„Për një Atelie Kompozicionale“

Nga Akademikj Vasil TOLE

Forca dhe efekti i muzikës

Dr. Sul GRAGJEVI, kritik muzike

ODEONI MUZIKOR I STUDENTEVE TE MUZIKOLOGJIS
Një monografi e munguar për themeluesin
e pianistikës shqiptare, Tonin Guraziun

Nga Egla ADEMI

Premiera e „Totentanz“ - „Vallja e vdekjes“ e Franc Liszt në Tiranë

Nga Kristiana ÇABELI

Dorëshkrimet muzikore bizantine të
Arkivit Qëndror të Shtetit

Doc. Holta KILICA (SINA)



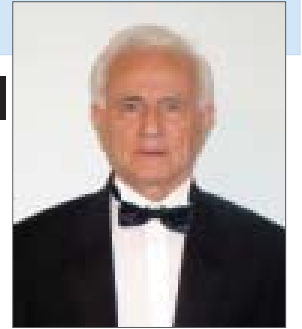
KRIST MALOKI: „MBI VORR T'AVNI RRUSTEMIT“

Dr. Akil KOCI

Edhe pse ne muziktarët nuk
i kemi hulumtuar sa duhet kri-
juesit muzikorë, ka intelektu-

Letër redaktorit

Z. KOCI, DIRIGJONI PO ASHTU DHE „KLITHMA“!



Shkruan: Senad GURAZIU

...le të tremben ata që duhet të tremben nga e vërteta, secili për vete. Por dhe ata që duhet të „grykojnë“ e të solidarizohen me të drejtën, secili ka një zemër dhe gjykon, secili i dëgjon ariet e muzikat e asaj zemre me kuffjet e veta!!...

Përgëzimet e mia z. Koci, për numrin e radhës, faleminderit për përcjelljen e Kontrapunkt dhe në adresën time. Gëzohem pa masë që nuk ndaleni me punën dhe që e keni përkrahjen nga dashamirët e mirëfilltë të kulturës e të arteve tona.

Kolumni „Uzraptorët e hapësirës...“ më la një shije të hidhur dhe, natyrisht, më indinjoi dhe mua si lexues i thjeshtë, aq sa mund të indinjohet një lexues diku nëpër botë, pa i njohur aq sa Ju ato rrethana e situata. Më indinjoi sepse e njoh pakashumë klithmën tuaj për objektivitet e për qasje serioze, më indinjoi sepse dua të besoj me çdo kusht në frymën tonë pozitive. Dua të besoj në „lirim“ e vërtetë nga aso gjërat dekadente, nga ato „kolegializmat“ e së kaluarës dhe të tashmes, nga „pashallëqet kulturore-artistike“.

Së këndejmi dhe thirrja juaj ashtu publikisht, që në hyrje të Kontrapunkt, me përgjegjësinë kulturore dhe kryeredaktoriale... do duhej të ishte si shprehje e „zero-tolerancës“ ndaj të këqijave. Tekefundit, për mua si lexues ashtu është. Klithma juaj është klithmë ndërgjegjje intelektuale dhe akademike, është mllafi dhe ai momenti i ballafaqimit të persiatjes suaj me realitetin e pakëndshëm të problematikës, është indinjata juaj dhe vetëdija për pamundësinë e bërjes diç përveç të shtypjes së butonit të alarmit, është dhimbja dhe kumti juaj që do duhej ta guduliste pakashumë ndërgjegjien tonë...

Për shumë nga lexuesit ndoshta diç është e njohur, padyshim duhet të jetë (d.t.th. për ata që kanë „frekuentuar“ me të tilla qarqe e probleme të ngjashme, qoftë dhe rastësisht). Mbase i njoh dhe unë disa gjëra për ato që shkruani, por as për afërsisht jo siç i njihni Ju.

Sigurisht, nuk është lojë të abuzohet me gjërat rreth kulturës dhe me organizmat e aktivitetet kulturore. Apo të manipulohet me faktet që i takojnë të tashmes si trashëgimi... ose, si duhet të thuhet... dhe historisë së thesarit tonë kulturor-artistik. Prandaj thuajini gjërat, mos toleroni as mos falni. Shkruani në secilin numër për çfarëdolloj „uzurpimesh“ të jetë fjala, për çdo lloj shtrembërimesh e vesesh (pseudo-intelektuale), përvetësimesh autorësie e statistikash, kontributesh e meritash.

E për çfarë na qenkan penat Zoti Koci, për çfarë duhej një Kontrapunkt... dhe për çfarë duhen të gjitha gazetatat e revistat e botës?! Si drejtues i Kontrapunkt ndoshta nganjëherë duhet të „dirigjoni“ dhe klithma e zëra të thjeshtë për të vërtetën!

Duhet ta bëni, Ju dhe jeni aty me ecejaket... e me përvojën qysh nga fillimi. Nëse dhe Ju nuk e keni autoritetin për t'i vënë në pah gjërat e pahijshme dhe të dëmshme atëherë kush do ta ketë, dhe kush do ta bëjë? Pastaj në fund të fundit, kur është fjala për fakte as dhe nuk duhet „autoritet“ fare, Ju e dini se thjesht duhet e vërteta. Në bazë të atyre etikave profesionale, në bazë të integritetit moral dhe bagazhit tuaj të njohurive mos hezitoni kurrë t'i shpalosni të vërtetat.

Të vërtetat, jo gjithkush i „do“, është fakt, s'ka konfort në to. Madje dhe në botën perëndimore nëse ekziston mundësia, më me dëshirë „anashkalohehen... me një lloj diplomacie-metaforistike“ të thënies së tyre. Nuk kapërdihen lehtë, të vërtetat na therin në grykë. Është si t'i shkapuritësh plagët e trupit tënd, sjellin dhimbje... për ata që kanë plagë morale.

Por kur është fjala për kulturën është e pafalshme të anashkalohehen për hir të konformizmeve, klanokratizmeve kulturor-artistik, interesave, botëkuptimeve dhe qasjeve subjektive. Të vërtetat e tilla janë melhem kolektiv (siç dhe vetë kultura është), janë garancion për natyrën e shëndoshë të atij ushqimi të përbashkët shpirtëror, janë ilaç për kulturën dhe shpirtin e një kombi.

Le të tremben ata që duhet të tremben nga e vërteta, secili për vete. Por dhe ata që duhet të „grykojnë“ e të solidarizohen me të drejtën, secili ka një zemër dhe gjykon, secili i dëgjon ariet e muzikat e asaj zemre me kuffjet e veta!

I lexova dhe disa nga artikujt e tjerë... prapë ashtu si lexues i shprehë dhe falënderimet për kontributin e autorëve F. Hysi, M. Dibra... Albulena Nuredini etj. Meqë nuk ju kam shkruar më parë, ju lus t'i pranoni urimet e mia më të përzemërta për Disertacionin, si dhe për tjerat formalitete si kurorëzim të asaj, që ju (sipas ekspertëve të fushës) veç e keni dëshmuar dhe merituar me kohë.

Ju uroj shumë mbarësi në përkujdesjen tutje të Kontrapunkt, inspiracion dhe suksese, i bindur jam se dhe mirënjohja nga ana e lexuesve dhe dashamirëve të muzikës, të kultures dhe arritjeve e risive muzikore... nuk mungon dhe s'do të mungojë. Këso aktivitetesh shkojnë gjithmonë kah përmirësimi, frutet vijnë e piqen më ngadalë, duhet vullnet dhe respekt i ndërsjell, mos e humbni besimin, mos u lëkundni nga smirat, ultësitë e fenomenet si „xhelozitë profesionale“ apo ngjashëm, ruajeni frymën vullnetmirë.

Në emër të avancimit... uroj të afrohen me konstruktivizmin dhe ekspertizat dhe shumë njerëz të tjerë, punëtorë kulturor e krijues të shquar nga lëmi i muzikës, si nga Shqipëria, nga Kosova dhe trojet tjera etnike. Uroj që ata me përgatitje profesionale të ofrojnë secili nga pak kontribut, me synimin për sa më mirë, pandalshëm... të ngritjes së kualitetit përmbajtësor.

Urimit dhe falënderimet më të sinqerta dhe për botuesin e „Gazeta 55“, për përkrahjen që jua ofruan qysh nga fillimi e gjatë të rrugës... së Kontrapunkt. Vazhdimësi të mbarë dhe mbetshi gjithmonë faqebardhë në misionin tuaj, bashkëpunim të suksesshëm!

Krist Maloki: "Mbi vorr t' Avni Rustemit"

(Kompozimi për violinë dhe piano -Mbas disa kangësh popullore /gege e toskel/, përbamë prej K. LEPETANI, 1924)



Dr. Akil Koci

Krijimtaria muzikore ndër shqiptarët të themi se deri tash ka arritur rezultate të mira në zbulimin e veprave të gjeneratave më të hershme duke filluar që nga krijuesit tanë të parë në fillim të shekullit të 20-të të cilët na kanë lënë një opus mjaft të madh, edhe pse nuk janë bërë analizat e duhura dhe gjykimi estetik i tyre, nuk është bërë mbi baza të analizës shkencore. Me këtë rast dua të përpiqem të zgjedh këtë dilemë, ngase nuk i kemi shtruar këto probleme seriozisht dhe nuk kemi interesuar ta ndriçojmë këtë fenomen (as institucionalisht) sa duhet duke filluar që nga Instituti Albanologjik, ku deri vonë kanë punuar dy etnomuzikologë, Fakulteti i Arteve, Shoqata e kompozitorëve dhe të tjerëve.

Edhe pse në muzikarët nuk i kemi hulumtuar sa duhet krijuesit muzikorë, ka intelektualë të cilët, edhe pse nuk kanë lidhje të drejtpërdrejta me këtë profesion, kanë zbuluar kompozime të reja. Në kohën e sotme mundësitë janë më të mëdha falë internetit dhe masmedive, sepse përmes programeve të tyre, na observojnë krijimtarinë për të cilën e kemi ditur pak ose aspak. Para disa vjetëve Albert Ramaj, drejtori i Albanian institutshen në St. Galen të Zvicrës, ma dhuroi librin me titull **Krist Maloki REFLEKSIONE**, me kritika letrare (analiza) dhe mendime, botim i Shtëpisë botuese Faik Konica, Prishtinë 2005. Libri hapet me fjalën e hyrjes së Albert Ramës, dhe botohet pastaj kapitulli *Kritikë letrare*, ku trajton këto tema: *Misioni i kritikës letrare, Literatura shqiptare, Naim Frashri, A asht poet Lasgush Poradeci* (pjesa I dhe II), *Gjergj Fishta-kujtime e kundërime rreth 20-vjetorit të vdekjes së tij, Johann Wolfgang Goethe-me rastin e 100-vjetorit të vdekjes së tij.*

Në kaptinën e dytë të librit botohet rubrika e quajtur **Shoqologji** (Shoqërore), ku trajtohen probleme nga historiografia, Ekonomia, Poetika, Letërkëmbimi, nga Muzikologjia - Shtojca dhe Fotoalbumi.

Interesim të veçantë më zgjoi rubrika e muzikologjisë e cila me vetë përmbajtjen lëndore dhe tematikën zgjonte kërshërinë se edhe problemet muzikologjike, me përmasën dhe me seriozitetin e tyre, ishin imponuar dhe ishin trajtuar me tematikën, me dinamikën dhe më larmërinë e tyre.

Dhe ja se ç'kishte në **Muzikologji**. Në këtë erubrikë2 hasëm në një në një kompozim deri tash të

panjohur sa duhet, edhe pse ndoshta disa para nesh e kanë pasur këtë partiturë në dorë, por nuk i kanë dhënë rëndësi të duhur. Ajo tash vonë ka ra në duart e e mia dhe do të mundohem ta analizoj nga aspekti estetik dhe më pak ai muzikologjik. Prandaj, e tëra kjo në shikim nuk do të thotë shumë, mirëpo po ta analizojmë këtë kompozim për violinë dhe piano, që mban titullin „Mbi Vor t' Avni Rustemit“ do të shohim se kemi të bëjmë me një njeri, i cili është marrë me shumë lëmenj. Kështu po t'i lexojmë shkrimet e Hasan Hasanit, Albert Ramajt, Ramadan Sokolit, Ibrahim Rugovës do të shohim se pas vete ka lënë punime dinjitoze. Kështu Ibrahim Rugova e quan në librin e tij **Kahe dhe premisa** „studiuës të mirëfilltë dhe si themelues të kritikës letrare shqiptare. Pra, ky doajen i kulturës sonë kombëtare në shkrimet e tija që i ka përmbledhur dhe botuar nga ohtëpia botuese „Faik Konica“ në Prishtinë, ka lënë punime shkencore të shkruara me një gjuhë puro gege. Në kaptinën e parë ai flet për Misionin e kritikës letrare, për Naim Frasherin, Lasgush Pogradecin, Gjergj Fishtë, Johann Wolfgang Goethe me rastin e 100-vjetorit të vdekjes. Në kaptinën e dytë, që e quan Shoqologji, flet për Shtetin apo kombin, për idenë shqiptare dhe shumë probleme të tjera.

Ne në vështrimin tonë do të përqendrohemi në kompozimin për violinë dhe piano, mirëpo para se ta analizojmë, do ta shqyrtojmë një CV që na e ka dërguar Alberti. Në këtë CV thuhet:

Krist Maloki u lind në Prizren më 08. 04. 1900. Shkollën fillore e përfundoi në vendlindje, kurse si nxënës i dalluar që ishte, përfaqësuesit e Austro-Hungarisë në Prizren e dërguan në Austri për t'i vijuar mësimet në shkollën e mesme. Pra, Maloki në Austri erdhi si djalosh qysh në vitin 1912. Studimet i ndoqi në Salcburg, në Vjenë dhe në Grac. Në Grac i përfundoi studimet për filozofi, histori të arteve dhe pedagogji.

Më 1929 doktoroi për filozofi-pedagogjike me temën „Die Grundprobleme der Kunsterziehungsbeëugung“. Kurse menjëherë pastaj filloi studimet në jurisprudencë dhe më 1934 doktoroi edhe në këtë fakultet.

Është i njohur si kritik letrar. Kritikën e tija më të njohura do të

ishin ato mbi Naim Frashërin, Lasgush Poradecin, Gjergj Fishtë etj. Qysh para Luftës së Dytë Botërore Krist Maloki në Universitetin e Gracit të Austrisë hapi edhe lektoratin për gjuhë shqipe, ku ai ishte lektori parë dhe i fundit i këtij lektorati. Po në këtë universitet ishte edhe bashkëpunëtor shkencor dhe shumë kohë punoi në Institutin e Historisë për Europën Juglindore.

Këtu Maloki i kryente detyrën e redaktorit përgjegjes për historinë e popullit shqiptar, ku edhe ligjëronte, sidomos për çështjen e socio-ekonomisë dhe të politikës. Një kohë të gjatë veprroi në Akademinë tregtare në Grac, ku po ashtu, ligjëroi ekonominë politike.

Ishte i nderuar edhe me urdhrin më të madh lartë të Qeverisë së Austrisë (Steiermark) në Grac nga departamenti i arsimit, për kontributin e tij për këtë akademi. Që bashkëpunëtor i shumë revistave shqiptare si „Minerva“ në Grac, „Djalëria“ në Vjenë, „Hylli i Dritës“, „Përpjekja Shqiptare“, e më vonë edhe i revistës „Shqiptari i Lirë“, „Dielli“ etj. Ka bashkëpunuar edhe me revista të gjuhës gjermane, me artikuj të ndryshëm. Ishte edhe bashkëpunëtor i Enciklopedisë së gruas (Zvicër) në gjuhën gjermane, ku ai shtjellon problemin e gruas shqiptare. Ka bërë edhe disa komponime dhe një prej tyre, që vlen të përmendet, është „Mbi vorr t' Avni Rustemit“. Ka botuar edhe disa shkrime me pseudonim: K. Lepetani, Male Krishna, Krraba Malsore etj...

Ka njohur shumë personalitete shqiptare dhe ishte mik i mirë me Avni Rustemin, Bajram Currin, Lasgush Poradecin, Eqrem Çabejn, Hamdi Oruçin, Ramadan Sokolin, e shumë të tjerë. Ka lënë një pasuri të madhe dorëshkrimesh dhe letërkëmbimet me shumë personalitete shqiptare dhe gjermanofone. Ka lënë edhe një bibliotekë të pasur.

Krist Maloki vdiq më 24 nëntor 1972 në spitalin e Gracit, pas lëngimit nga një sëmundjeje shumë



e rëndë, madje një pjesë të jetës e kaloi si i verbër. Një pjesë e dorëshkrimeve është përgatitur për botim nga Albert Ramaj.

Kompozimi për të cilin flasim paraqet një pjesë për violinë dhe piano e cila është krijuar, si thotë autori, prej ca melodive gege dhe toske. Ai tingëllimën e këtyre këngëve na e paraqet në një pjesë të shkurtër, dhe sa i përket formës nuk ka stabilitet dhe koherencë, sepse është e përbërë prej ca melodive popullore në çdo pikëpamje dhe na mbetet të themi se ky kompozim është rezultat i një përkushtimi mjaft të mirë, me ç'rast pos melodive të shkurtra, por të bukur që na paraqiten në violinë me përcjellje të pianos, kemi edhe një harmoni të thjeshtë por që tingëllon mirë: emancipimi estetik mbështetet në tabanin kombëtar me ndërlihdje të madhe me melodinë popullore. Me frymën e kësaj melodie këto realizime dalin si sinteza në zgjerimin e vizionit jo vetëm nga aspekti i ritmit, i melodisë, i harmonisë, por edhe i formës, edhe pse aspekti i formës nuk është aq i qartë. Një ecuri e tillë na implikon përpjekjet e autorit për

një përqendrim të dukshëm mbi subjektin muzikor.

Kjo pjesë muzikore nuk ka ndonjë formë të caktuar si thamë më parë nga se melodia dhe ritmi në formën e saj origjinale paraqesin një dimension të veçantë në paraqitjen e formave të këngës autentike... Nuk hasim në variacione ku në njëfarë mënyre vihet re relacioni ndërmjet kreacionit autentik dhe atij krijues individual.

Duket se ai me vetëdije vepron në atë mënyrë dhe shihet qartazi se ka njohuri nga muzika, sepse iu kushton kujdes rrjedhave të melodisë dhe ritmit duke i dhënë, aty-këtu, edhe një strukturë të qartë posaçërisht kreacionit e bukurisë së rapsodit popullore.

Nuk vërejmë ndonjë akcent të intuitës por vërejmë mjeshtërinë dhe aftësinë e tij në përcaktimin e foneve të qarta muzikore. Në këtë kompozim trajton me shumë sukses elementin universal

të kësaj muzike popullore duke ngritur në një nivel më të lartë artistik, mirëpo nga ana tjetër sikur mungon aftësia e tij për ta ngritur më lart këtë traditë të thesarit autentik muzikor, sepse lidhjet e motiveve popullore sikur nuk lidhen mes vete si duhet. Megjithatë ai përmes tyre shpreh ndjesitë më subtile të emocioneve në mënyrë të paimponueshme. Nuk kemi informata se a ka kompozuar edhe ndonjë vepër tjetër muzikore që të analizojmë dhe të shohim se sa dhe kur është marrë edhe me këtë krijimtari, mirëpo pavarësisht nga kjo, ky kompozim na flet qartazi se M. Lepetani, siç shkruan, trajton ndjenjën dhe angazhimin e tij që të qesë në pah vlerat e këngëve tona muzikore përmes këngëve të dialekteve gjuhësore gjë që paraqet një sintezë të parimit universal pa u bazuar fort në ligjësitë e harmonisë, mirëpo pulset e harmonisë bashkë paraqesin një muzikalitet plot sonoritet jo vetëm në pikëpamje kuptimore, por më gjerë. Duhet thënë së fundi se i tërë intensiteti i këtij kompozimi është koncentruar në pjesën e saj të fundit duke e përmblyllë këtë kompozim bukur dhe duke zgjuar kërshërinë përmes strukturave dhe superstrukturave që na paraqiten gjatë tërë kompozimit. Për ne është me interes të themi edhe këtë se edhe ky kompozim i K. Lepetani -**Krist Maloki**, hyn në kontekstin e krijimeve të pjesës së parë të shekullit XX, kur edhe fillon më intensivisht të kompozohen edhe veprat e para të muzikës së kultivuar shqiptare edhe jashtë trojeve etnike, gjë që paraqet edhe një zbulim të krijimeve më të hershme, të cilat, pa dyshim, përmbajnë vlera të pamohueshme. Mirë është që të shikohet se mos ka edhe ndonjë kompozim në materialin që gjendet në Bibliotekën Universitare të Kosovës në Prishtinë.

"Niketë Dardani", për Rexho Mulliqin

Me propozim të Akademisë së Shkencave dhe Arteve të Kosovës, Ministria për Kulturë, Rini dhe Sporte, Rexho Mulliqit i ka ndarë Çmimin Kombëtar për Vepër Jetësore në Muzikë „Niketë Dardani“, post mortum.

Pos këtij çmimi, juria profesionale për ndarjen e Çmimeve Vjetore për Muzikë „Niketë Dardani“ 2011, në përbrje të Valton Beqirit, Baki Jasharit dhe Sami Pirajt kanë ndarë edhe çmimet në kategoritë tjera që parasheh rregullorja për Çmimet Vjetore për Muzikë. Çmimi në kategorinë e veprave simfonike - koncertale është ndarë në dysh për dy kompozitorë, ko-

mpozitorin Drinor Zymbëri për veprën „Koncert për orkestër“, si dhe Kreshnik Aličkajn, për veprën „Simfonia nr. 2“. Çmimi për kategorinë e veprave kamerale i është ndarë kompozitores Dafina Zeqiri për veprën „Përreth“. Kompozitorit Rafet Rudi i është ndarë çmimi për veprën më të mirë në kategorinë e veprave korale, për veprën „Fantasia Concertante“.

Ndërkohë, në kategorinë e veprave vokale-instrumentale e skenike juria nuk ka ndarë çmim, pasi edhe nuk ka pasur vepra konkurruese në këtë kategori. Sipas zyrtarëve të MKRS-së, ceremonia për ndarjen e këtyre çmimeve do të organizohet së shpejti.



„Për një Atelie Kompozicionale“



Akademik Vasil TOLE

Në numrin e kaluar kemi folur për një pjesë të krijimtarisë së kompozitori të shquar shqiptar Akademik Vasil Tole dhe me të drejtë kemi thënë së aktiviteti i tij i madh muzikor është present në çdo sekuençë të aktivitetit të tij krijues e ndër tjera kemi thënë pos tjerash „

Me krijimtarinë e tij të madhe paraqet një emër shumë të çmuar në artin muzikor; ai sot është studiues aktiv, i kalibrat të madh, në sferat e ndryshme muzikore dhe etnomuzikologjike. Subjektin muzikor ai e trajton nga shumë aspekte duke e objektivizuar maksimalisht të vërejturit e mprehtë të idiomës muzikore duke pleksur lidhjet fabulare dhe duke i gërshetuar ngjarjet muzikore me rrjedhat më të reja të muzikës.

Gjatë, më shumë se tri deceniesh e, krahas krijimtarisë muzikore ky krijues ka zhvilluar edhe konceptin për teoritë muzikore në aspektin estetik, artistik dhe filozofik, si mënyra të transformimit, të cilat ndryshojnë nga konceptet që mbretëronin në periudhat më të hershme, të cilat paraqisnin substrate të tejkaluara. Punën e këtij krijuesi e karakterizonin refleksive të fuqishme. Ato shqueshin me madhësinë dhe me mbresat relevante në të cilin nuk mund të bëhet „forma më e lartë dhe më sublimë e transformimit estetik“. Në vazhdim do të japim në tërësi studimin e tij. Ja se si në studimin e vet Akademik Vasil shkruan:

„Për një Atelie Kompozicionale“

Koncepti im për Atelienë^[1] e një kompozitori në shek. XXI është praktik dhe i zakonshëm. Për të vazhduar më tej mbi formën e ateliesë të një krijuesi të muzikës, do të thojë se strukturimi më i imët i saj padyshim që është i lidhur ngushtë me vetë konceptin që ka secili kompozitor mbi muzikën që do të kompozohet. Përsa më përket mua personalisht, qëndrimi që mbaj mbi kompozimin e veprës sime muzikore përfshin dy përmasa:

1. Veprën muzikore si produksion teknik
2. Veprën muzikore si produkt estetik

Vepra muzikore si produksion.

Si kompozitor shqiptar, këtë përmasë të parë mbi veprën muzikore e konsideroj shumë të rëndësishme për këto arsye.

Arsyeja e parë lidhet me detyrimin që një krijues duhet të ketë mbi identifikimin e teknikave personale kompozicionale si dhe gjuhën e përveçme muzikore të shprehjes. Ashtu siç historia e muzikës e ka provuar, por dhe që ne të gjithë e dimë, realizimi në kompleks për sa folëm më sipër duket se është një detyrim gati i pamundur për vetë vështirësitë shumë të mëdha që të dalin përpara. Një tjetër pengesë lidhet me „ndarjen“ e muzikës në dy botë: bota e tonalitetit dhe atonalitetit. Megjithatë KOMPOZICIONI shfaqet si një proces historik i pandërprerë,

dhe se vepra artistike të kënaq njësoj, pavarësisht se e çfarë epike apo drejtimi është, tashmë është fakt se problemet teknike të kompozicionit që u është dashur të përballojnë kompozitorët e botës muzikore „atonale“, në krahasim me „tonalët“, janë më komplekse. Zhvillimi i arteve dhe i shoqërisë njerëzore si dhe zgjerimi i problematikave që trajton muzika, sot kërkojnë një krijues shumëdimensional. Për këtë arsye, rrethi i atyre krijuesve të të gjitha kohërave që arrijnë zotërimin e teknikave kompozicionale dhe gjuhën e përveçme muzikore të shprehjes është i pakët.

Më lejoni t’u kujtoj në këtë moment disa nga risitë teknike të muzikës në të gjitha kohërat, që fillojnë me: konturimin e orkestrës simfonike prej Monteverdit, gjatjen e strukturës së koncertit grosso prej Korelit dhe Vivaldit, perfeksionimin e stilit polifonik prej Bahut, strukturimin e ciklit simfonik prej Hajdenit, polifunksionalizmin e Stravinskut, poliritmikën e Mesianit, shkallën muzikore të Kleinit, serializmin e Shënbergut, muzikën konkrete të Sheferit, aleatorizmin e Cage, muzikën stokastike të Xenaqisit, klangfarben e Ligetit, citat kompozicionin e Shnitkes, eklektizmin e Henzes etj. Duke e konsideruar një shkencë në vetvete konstrukcionin tingullor të veprës së tyre, ata ja kanë arritur (qysh në procesin e veprës muzikore si produksion), të sjellin dhe shpesh herë të tejkalojnë me risitë e tyre teknike dhe konceptuale, mendësitë dhe praktikën muzikore të ndjekur nga shumica e krijuesve të atyre epokave.

Në këtë klimë zhvillimesh teknike të muzikës, një kompozitori, patjetër që do t’i duhet të lokalizojë vendodhjen e ateliesë së tij. Atelieja ime krijuese, gjykoj se nuk ndodhet as në sferën „tonale“ të muzikës as në atë „atonale“ të saj. Në rast se do ta përcaktoja vend-ndodhjen e saj figurativisht, do të thoja se është e vendosur në një sferë tjetër, sferë e cila në krahasim me dy të parat mund të quhej edhe si „botë e tretë“. Për mua kjo „botë e tretë“ përfshin tiparet, tingullin dhe genotipin krijues muzikor që gjendet i shpërndarë në kulturat e ndryshme arkaike muzikore të popujve të botës, e në veçanti atë që është koncentruar në muzikën popullore shqiptare. Në një vështrim më të përgjithshëm ajo përfshin gjuhën muzikore e cila nuk shprehet as në tonalitet dhe as në atonalitet.

Për këtë arsye, kjo atelje ka specifikat e saj, dhe nuk mund të jetë deri në fund e ngjashme me të tjerat. Makro struktura e saj është poli-atelieja. Në fillim puna krijuese në të fillon e shfaqet si një atelie hulumtuese dhe kërkimore mbi kulturat muzikore popullore dhe mbi teknikat e kësaj muzike; pastaj si një atelie e rezultatit shkencor mbi konceptin e tingullit, formës dhe gjuhës muzikore popullore, etnostrukturës dhe etnosemantikës së kësaj muzike; dhe së fundi, padyshim edhe si një atelie artistike, atelie me ndonjë punë të përfunduar në të.



Thellimi në këtë pozicionim ka ardhur edhe pasi prej gati 15 vjetësh kam ndjekur me vëmendje zhvillimet e muzikës shqiptare qysh prej hapave të parë të saj. Në këtë rrugë gati 100 vjeçare, më është dukur me interes orientimi i përgjithshëm i kompozitorëve tanë për nga folklori, po me një interes të jashtëzakonshëm, kam përjetuar veçanërisht kërkimet artistike të Çesk Zadejës mbi gjuhën muzikore të veprës së tij. Po i referohem kryesisht Zadejës, pasi tek ky kompozitor kam parë një orientim dhe përqëndrim të thellë dhe të ndërgjegjshëm krijues mbi „botën e tretë muzikore“, të cilën e përmenda më sipër. Mund ta them me plot gojën, se vepra muzikore e Zadejës, për shkak të pozicionimit drejt një gjuhe muzikore le të themi „ekstra-tonale“, pra një gjuhe të formuar mbi kulturën muzikore etnike të shqiptarëve, ka qënë për mua një ndihmesë dhe shembull konkret për t’u pozicionuar kështu. Kjo gjuhë nuk duhet të kuptohet kurrësesi si „citim mbi temat popullore“, por si një qëndrim racional mbi të gjitha ç’të ofron muzika popullore në procesin e saj të krijimit. Jo më kot, lidhur pikërisht me këtë proces, vëllezërit e shquar Grimm qysh në shek. XVIII janë shprehur se „Një këngë popullore kompozon vetveten“. Është një fat medoj, që Zadeja mundi të lërë në dorëshkrim një pjesë të përvojës së tij krijuese në librin „Vetparja e procesit“.

Këtu do të theksoja edhe përvojën që vjen nga muzika botërore. Veçanërisht pas gjysmës së dytë të shek. XX, tek krijuesit kompozitorë u ngrit mjaft interesi për kulturat etnike muzikore, kjo dhe për faktin se krijues-kompozitorë si amerikani-Cage, greku Xenakis, hungarezi Ligeti, braziliani Kagel, holandezi Ton de Leew, koreani-Isak Young etj sollën freskinë e munguar të mendimit të ri në hartën botërore të muzikës, pikërisht duke ju referuar kulturave etnike muzikore përgjatë procesit të tyre kompozicional. Rezultatet më frytdhënëse në këtë krijimtarë kanë qënë ato të cilat u përpoqën që pikërisht të evidentonin këtë gjuhë të re muzikore e cila nuk ishte në thelb „as tonale“ dhe „as atonale“. Në fund të fundit, tingulli që lind prej këtyre terreneve artistike të virgjëra është në thelb një tingull i ri, në krahasim me tingullin e temperuar i cili ka pësuar veçanërisht këto VI shekujt e fundit një konsumim të jashtëzakonshëm. Sot, pohohet me zë të lartë se evolucioni i shek. XXI në muzikën botërore do të vijë nga Azia. Nga Azia sepse në të janë shfaqur simptomat gjeniale të lindjes së një muzike të re prej folkut të atjeshëm.

Si rezultat i kërkimit dhe studimit shkencor kryesisht mbi folklorin muzikor shqiptar, kërkime të pasqyruara në librat: „Muzika dhe letërsia“-1997, „Sazet, muzika me saze e Shqipërisë së Jugut“-1998, „Polifonia shqiptare“-1999, „Strukturë dhe analizë“-2000, „Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare“-2001 dhe në një sërë artikujsh, kam mundur të identifikoj në të teknika dhe koncepte që të nxi-

sin të mendosh ekzistencën e një metode unike krijuese popullore që vepron mbi të gjitha pjesët e repertorit muzikor popullor, metodë të cilën e konsideroj si një AND të ardhshme për krijimtarinë time.

Në mënyrë të veçantë dëshiroj të paraqes tek ju konceptet e : „Cluster isos“, „polifonisë së fshetur“, „serializmin popullor“, „polipentatonitë e ngrira“, „fraktuesin dhe kabanë“, „forma popullore dhe celulat melodike parafabrikate“ etj. Rreth tyre, jam përpjekur që të thith në procesin tim krijues ato çka i kam konsideruar me vlerë për t’i zhvendosur në një terren me rregulla të tjera, siç janë kërkesat që shtron muzika profesioniste. Në një seri veprash duke filluar qysh me „88“-1993; „Epitaf dhe britmë“-1993, „Avaz 1“-1993 dhe „Avaz-2“-1994, „DdA“-1994, „Genotip“-1996, „Iso-gjëma“-1996, „Trias“-1996, „Shatra-Patra“-1997, „Event“-1997, „A psalmodie bono“-1999, „HOAX“-2000, „Eumenides“-2000 etj, kam synuar realizimin e konceptit të tingullit që buron prej këtyre praktikave vendase. Kuptohet se formulat e kësaj metode janë të shtrira në një hapësirë të pamasë, gjë që kërkon thellime të mëtejshme në këtë punë të sapo nisur.

-Vepra muzikore si produkt

Në këtë përmasë ngërthehen vlerat artistike dhe emocionet që duhet të zërthejë një vepër e caktuar për publikun. Padyshim që lidhja e kësaj përmasë të veprës me veprën si produkt është e pandashme, por gjithsesi nuk duhet të harrojmë se në realizimin e veprës si produkt estetik dhe emocional, një rol shumë të madh luan talenti dhe formimi i krijuesit, i cili nuk është aq kollaj të zërthehet. Për këtë arsye, në rast se për veprën si produksion përgjegjësia për ç’dokompozitor është e detyrueshme në realizimin maksimal të kërkesave „të ftohta“ teknike, në të dytën, në veprën si produkt, gjithkush duhet të bëjë më të mirën, në përputhje me karatë të tij emocionale, të cilët, siç dihet, në më të shumtën e rasteve janë të dhënë nga tjetërkush një herë e mirë.

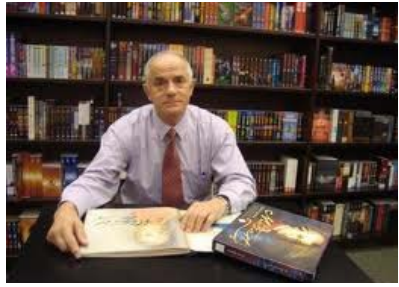
Në fokusin tim të veçantë janë synimet: për realizimin e një gjuhe muzikore kompozicionale që përfshin dhe ndërtohet mbi të menduarin muzikor vendas, mbi etnostrukturën dhe semantikën e saj, mbi organizimin formal të muzikës të prejardhur prej praktikave origjinale krijuese popullore si dhe që mbështetet mbi modet muzikore; që ruan një marrëdhënie komunikuese me tonalitetin ose atonalitetin, por që kurrësesi nuk aplikon dhunshëm rezultatet e tyre në këtë terren të ri;

që beson se kjo muzikë ashtu si letërsia e madhe e lindur në vende të vogla me tradita të mëdha, të mund të rigjenerohet prej tyre, të ushqehet dhe të njihet si e tillë;

Së fundi, vetëkuptohet që punët e përfunduara deri më tani nuk mund të përfaqësojnë plotësisht tendencën time krijuese, por sigurisht që janë një shprehje e ekzistencës së saj për ju;

[1] Nën këtë titull dhe emblemë do të jenë shënime të ndryshme mbi Muzikën, Kompozicionin, teknikat e tij, etj... Ato kurrësesi nuk përbëjnë një libër, por vetëm një si Ditar që mua më është dashur të mbaj, për të fiksuar të gjitha ato probleme që në një të ardhme janë të mundshme të zgjerohen dhe të analizohen. Mbi të gjitha këto janë shënime personale, sepse sido që të jetë, përvoja ka treguar se librat që shkruhen mbi Kompozicionin janë tepër specifikë dhe që në një masë të madhe rrezikohen të dështojnë. Ndërsa studioja një libër të këtij lloji, („Introduction in Composition“ by Buhuslav Schaefer 1976), e ndieja se Kompozicioni nuk mund të mësohet ashtu sepse, (për analogji) një libër mbi Kompozicionin nuk është njësoj, fjala vjen, me një libër kuzhine si p.sh. „333 receta gatimi“

Forca dhe efekti i muzikës



Dr. Sul GRAGJEVI, kritik muzike

Forca e muzikës është aqë e madhe sa që me efektin e saj ajo ndikon fort në emocionet e njeriut . Pse muzika të cilën e ndëgjojmë ngulitet në memorien tonë? Duke ndëgjuar muzikën a mundet që disa aftësi neurologjike të pacientëve të përtëriten ? Muzika e Mozartit a është e mundur të ketë efekte shërimi në pacientin? Çfarë ndodh me efektin Mozart*? Sa e si rritet hapsira e intelektit ? Çfarë lloj a tip muzike mund të përdoret ? Këto janë vetëm disa probleme me të cilat merret sot neuroshkenca e muzikës . „ Efekti Mozart „ është një fenomen që është diskutuar gjërësisht nga ana shkencore . Rezultatet e studimeve të herëshme nxitën interesin në marrëdhëniet midis muzikës, intelektit dhe njohurive . Në Institutin Irvine të Kalifornisë janë bërë shumë eksperimente prej grupit të përbërë nga muzikantë, psikiatristë dhe matematikanë për të zbuluar se si truri proceson muzikën dhe se çfarë efekti ka në aftësinë e të menduarit dhe të arsyetuarit . Në një studim me studentët e kolegjit u arrit në përfundimin se duke ndëgjuar për dhjetë minutat e para Sonaten për dy pianoforte në Re maxhor, k.448, të Mozartit, pati një rritje afatshkurtë të nivelit të arsyetimit . Simbas shkencës muzika ndihmon jo vetëm të kuptojmë çfarë dhe si mendojmë e arsyetojmë por na mundëson të ngrejme çdo potencial të fëmijës në nivelin më të lartë bile fëmijët kur ndëgjojnë muzikë bëhen më të zgjuar . Ndoshta duhet menduar se si Mozartit u bë një pianist dhe kompozitor i aftë që mbas moshës katër vjeç , me 1761 kompozoi „ Andante“, K1a, „Allegro“, K1b, ndersa me 1764 kompozoi „Simfoninë No.1, K16. Muzika e Mozartit shquhet për finesë, pasion, muzika e tij është një melodi që nuk ka fund, shumë prej punimeve të tij të herëshme janë elegante ashtu siç janë, kanë personalitet, koncentrim, shkëlqim dhe plot pasuri që hyri në muzikën e tij mbas 1781 . Disa herë është provuar se duke ndëgjuar Sonaten e Mozartit për dy pianoforte, në Re maxhor, paksohet aktiviteti epileptik tek të sëmurët me epilepsi . Don Campbell, autori i librit „ Efekti Mozart „ (1997) shkruan për forcën e muzikës në shërimin e disa sëmundjeve . Ai argumenton ndikimin e muzikës së Mozartit në rritjen e intelektit verbal, emocional, të memories si dhe fuqizimin e aftësive mendore intuitive . Teoria bazë e autorit Campbell është që ndëgjimi i muzikës së Mozartit rritë përkohësisht aftësinë e trurit për të

gjeneruar dhe konceptualizuar zgjidhjet në problemet e shumëllojshme . Neurobiologët Amerikanë, Gordon Shaw dhe Mark Bodner në Universitetin e Kalifornisë, Irvine, punuan s’bashku dhe në studimin e tyre përdoren rezonancën magnetike (MRI) për të gjetur hapsirën specifike e cila i përgjigjet ndëgjimit të disa llojeve të ndryshme të muzikës . Ata përdoren Sonaten në Re maxhor, k.488 të Mozartit si dhe For Elise* të Beethovenit dhe arritën në përfundimin që, të gjitha llojet e muzikës aktivizojnë koren (qëndrat) e ndëgjimit ku bëhet procesimi i zërit e që lidhet me emocionet . Muzika e Mozartit në këtë rast aktivizoi më tepër zonen e trurit duke përmirësuar hapsirën e të arsyetuarit . Në spitalet moderne, muzika përdoret shpesh për të lehtësuar dhëmbjet si dhe për të pakësuar sasinë e qetësuesve . Kjo gjë është provuar në Kanada, pacienti është lënë të ndëgjojë një lloj muzike për 15 min . ndersa ka patur nevojë vetëm gjysmën e qetësuesve në krahasim me të tjerët pacientë . Në Poloni pacientët me dhëmbje koke kronike janë lënë 6 muaj për të ndëgjuar një koncert dhe kanë përdorur më pak ilaçe . Veçanrisht studimet e bëra kanë patur si

objekt muzikën e Mozartit ku rezultatet kanë qënë më të dukshme .Sot kjo dukuri thihet pra, „efekti Mozart“ . Edhe në pacientët mbas një operacioni të kryer, ndëgjimi i muzikës të regjistruar u ka lehtësuar dhëmbjet . Siç e përmenda më sipër sonatat e Mozartit kanë patur një ndikim të theksuar pozitiv në pacientët me stres . Ndëgjimi i kësaj muzike ka ndikuar deri në rregullimin e nivelit të hormoneve të stresit , interleukin-6 dhe epinephrine . Shumica e mjekëve që merren me shkencën e muzikoterapisë janë të mendimit se muzika e përdorur në shërimin e sëmundjeve duhet të jetë muzika klasike . Por në këto raste gjithëmonë duhet patur parasysh faktori selektiv si në rastin e Sonatës në Re maxhor të Mozartit sepse në të kundërt do të kemi efekt negativ . Pra , që të merret ai efekt i ndëgjimit të Sonatës në Re maxhor në pjesë të tjera muzikore duhet që pjesa e zgjedhur të ketë ngjashmëri në tempo, strukturë, dhe konsonancë melodike e harmonike me sonaten e sipërpërmendur . Është provuar që njerëzit që ndëgjojnë muzikë gjatë studimeve janë më të aftë për të mbajtur në memorien e tyre leksionet e provimeve se sa ata që nuk stud-

jojnë me muzikë, por e njejtja gjë vërehet edhe në rritjen e rendimentit të punës në ndërmarrjet prodhuese . Në fushën e muzikoterapisë janë bërë dhe vazhdojnë të bëhen studime dhe rezultatet tregojnë se muzika është „ushqim i shpirtit“ me një forcë dhe efekt pozitiv . Muzikoterapistët kohë më parë kanë patur si objekt lehtësimin e stresit tek njeriu dhe kjo është bazuar jo vetëm në evidentimet e rregulta por edhe në studimet kërkimore . Sot më tepër i kushtohet rëndësi zgjedhjes së muzikës simbas diagnozës të përcaktuar që në pjesën më të madhe muzika është e programuar për depresion, shqetësime, hipertensionin, lehtësimin e dhëmbjeve si dhe për disa tipe të arithmisë kardiake . Nga studimet ka rezultuar se pjesa më e madhe e subjekteve kanë patur një pakësim në simptomat e depresionit në rreth 60% . Megjithatë muzika nuk është një tablet që merret me recetë mjeku për të shfuqizuar një sëmundje edhe pse një „farmaci“ muzike programon përdorimin e muzikës për disa diagnoza të caktuara . Por të mos harrojmë edhe këtë që shumë ilaçe (medikamente) kanë në vetvete efekte anësore të forta si në anën fiziologjike

ashtu edhe në atë psikologjike ndersa muzika nuk ka asnjë efekt anësor . Muzikoterapia në vitet 1950 s’ nuk ka qënë e bazuar mbi një njohje si duhet të trurit . Sot muzikoterapia bazohet në një njohje të thellë të trurit për parë procesimin e muzikës që konsiderohet trajtimi themelor dhe patjetër bazuar edhe në nevojat e pacientit në mënyrë që të arrihet një rezultat sa më pozitiv . Studimi i muzikës si një mjet terapeutik duhet të ketë parasysh lidhjet midis neuroshkencëtarit i cili studjon tipe të reja të muzikoterapisë, dhe muzikoterapistit i cili është licencuar për përdorimin e muzikës në pacientët për të sjellë ndryshimet e domosdoshme psikologjike, fizike dhe neurologjike . Vërtetë studimet kanë treguar forcën dhe efektin e muzikës të Mozartit si një muzikë me karakter unik dhe qetësues për ndëgjuetin, me një hapsirë të gjërë përceptimi por në asnjë mënyrë nuk duhet lënë pas dore muzika e Haydnit , Beethovenit , Shubertit, Çajkovskit, Verdit , Bellinit, Donizettit sepse muzika e tyre ka shumë aftësi të stimulojë aktivitetin e trurit të njeriut me anën e melodive të bukura, me ritmet dhe koloritetin e tyre . Piano sonata në Do – diesis minor, op.27, No.2 , Moonlight* e Beethovenit mund të ndëgjohej me kënaqësi për karakterin delikat të melodisë sidomos në pjesën e parë, Adagio sostenuto në piano ose piano-orkester po ashtu edhe Sonata KV.521 për 4 duar e Mozartit (Martha Argerich dhe Evgenij Kissin) ose „Andante“ e piano koncertit No.21, k.467 të Mozartit .Njeriu , dihet që lodhet në punën e përditëshme, çfarëdo qoftë ajo, fizike apo mendore, prej shqetsimeve eventuale në familje apo në shoqëri duke kaluar edhe në ndonjë stresim, traum apo ndonjë sëmundje të natyrave të ndryshme . Në këtë rast lodhja fizike apo mendore mund të shmanget me anë të ndëgjimit të muzikës ose edhe me anë të interpretimit të saj po të jesh muzikant . Një trajtim i till konsiderohet si një domosdoshmëri e përditëshme riabilitimi ngaqë muzika e ndëgjuar sjell një atmosferë të këndëshme e të gëzueshme . Muzikoterapia në tërësi konsiderohet sot prej shkencëtarëve si një mjet ndihmës i psikoterapisë . Ajo sot është jo vetëm një shfrytëzim sistematik i muzikës në shërimin e sëmundjeve të aspektit fiziologjik dhe psikosocial por edhe një mjet riabilitimi , profilaksie për rritjen e mundësive rezervë të organizmit si një nga psikoteknikat më të reja në sigurimin e funksionimit psikik efektiv dhe harmonik të njeriut në shoqëri . Në shumë vënde të përparura muzikoterapia ka avancuar tepër duke çuar përpara edhe njohjen publike të benefiteve të muzikoterapisë krahas rritjes cilësore të shërbimeve në të gjitha variantet që paraqesin rëndësi të veçantë në riabilitimin dhe shërimin e sëmundjeve .

Bibliografi : 1. The Mozart Effect* Don Campbell 1997
2. The Power of Music* Elena Mannes 2011.

Qëllimi themelor i REMUSICA-s në këto dhjetë vitet e jetës së saj ishte popullarizimi i muzikës bashkëkohore e në kuadër të saj, popullarizimi i krijimtarisë së kompozitorëve kosovarë.

Prof. mr. Rafet RUDI, kompozitor

Në qendër të vëmendjes sonë, në mënyrë të vazhdueshme, ka qënë pra vepra bashkëkohore . Kemi konsideruar me arsye se hapi i parë drejt ndryshimit të pozitës së veprës së kompozitorit modern është aktualizimi i veprës së tij dhe, në këtë drejtim, gjetja e formave sa më të mira për këtë aktualizim . Pikërisht nga kjo bindje unë me miqtë e mi - Bakijasharin, Mendi Mengjiqin, Ilir Bajrin, Zana Shuteriqin dhe Valton Beqirin, në vjeshtën e vitit 2001, pas diskutimeve të shumta vendosëm që të fillojmë përgatitjet për organizimin e një festivali të muzikës moderne të emërtuar fillimisht Skena Muzikore e Re e Prishtinës (si aludim në Festivalin e ngjashëm që ekzistonte në Kosovë për dy dekada me radhë) e më pastaj e emërtuam me emër sinjifikativ ReMuzica (Muzika e Re) . Kështu, Festivali Ndërkombëtar i Prishtinës - REMUSICA nisi jetën e saj në pranverën e vitit 2002.

ARTISTË DHE FORMACIONE ME RENOME

Ishim të sigurt se rrugë më e mirë drejt popullarizimit të muzikës së re është realizimi sa më cilësor i veprave të reja . Kjo ka nënkuptuar bashkëpunimin me artistë dhe ansamble të reputacionit të lartë, të cilët me kompetencë profesionale për këtë muzikë, do të jetësojnë veprat e

10 vjet të REMUSICA-s



zgjedhura . Siç mund të vërehet edhe nga programi i këtij edicioni, kjo rrugë nuk braktiset . Këtë vit në REMUSICA vjen Ansambli me renome nga Kroacia (I Solisti Di Zagreb), që gëzon reputacionin e një prej ansambleve më cilësor në rajon në katër dekadat e fundit; vjen pianistja me renome nga Japonia, Aki Takahashi artiste me autoritet, për të cilën kanë shkruar vepra kompozitorët më të mëdhenj të shekullit XX; vjen virtuozit i ri në trompë nga Franca, Romain Leleu, që në vitin 2009, është shpallur artisti i vitit në këtë vend; klarinetistja atraktive nga SHBA-ja Krista Martyneze, me performancën e saj multimediale; Kalei Duo (fizarmonikë-flaut) nga Italia /T. Ciccarese e G. Fassetta/; Trioja e talentëve kulminant gjerman (Belli-Fischer-Rimmer); vjen pas dy vitesh Petrit Çeku, artisti kosovar që ka bërë hapin më të madh në vitet e fundit në skenën internacionale; mexosopranoja Flaka Goranci, sopranoja Besa Lluginiq dhe Admir Doçi, të cilët do të na prezantojnë literaturën atraktive vokale hispanike e shumë të tjerë . Kujdes i veçantë i është kushtuar artistëve të rinj kosovarë dhe gjen-

eratës më të re të kompozitorëve kosovarë . Kështu me mbrëmje të veçantë artistët dhe kompozitorët tanë të rinj do të paraqiten më datën 2 qershor në Koncertin përmbyllës të festivalit .

Festivali REMUSICA, në kohën kur filloi punën, zëvendësoi në masë të madhe jetën /e munguar/ koncertale në Prishtinë . Edhe sot e kësaj dite, ky festival si dhe festivalët tjera Kamerfest, Shopenfestival, DAM festival etj., pos që organizohen me program specifik të tyre, ato kanë një mision të dytë të tyre – ato përbëjnë sezonin koncertal vjetor . Sidomos kur është fjala për ngritjen e cilësisë së jetës së përgjithshme muzikore, duke sjellë artistë me renome .

KUJDESI PËR KRIJIMTARINË KOSOVARE

Kapitulli i veçantë i REMUSICA-s është pa mëdyshje kujdesi që ajo i kushton nxitjes dhe realizimit të krijimtarisë kosovare . Dihet mirëfilli se artistët që vijnë nga jashtë, në programet e tyre përfshijnë domosdo vepra të kompozitorëve kosovarë . Dhe në këto dhjetë vite janë realizuar një numër impresiv i veprave kosovare . Shumica prej tyre kanë qënë vepra premiale . Janë realizuar veprat e kompozitorëve . Është bërë (audio) incizimi i të gjitha veprave të dhjetë edicioneve të mëparshme .

Nuk është e tepërt të thuhet se sot, Festivali REMUSICA, posedon arkivin më të madh të (audio) incizimeve të muzikës kosovare të bëra në 20 vjetëshin e fundit . Në këtë kohë kur nuk ekziston thuarë asnjë kujdes sistematik për realizimin /audio/ dhe ruajtjen e veprave të reja të kompozitorëve kosovarë, kjo ka peshë të madhe .



Muzika dhe shoqëria parë përmes operës



Mannu HALILI

Studente e vitit të katërtë e Muzikologjisë Tetovë

Lindja e operës dhe rrjedhojat që ajo solli në rindërtimin e marrëdhënieve midis muzikës dhe publikut.

Në fund të shekullit XVI, në qytetin e Firences, një grup i vogël këngëtarësh, teoricienësh dhe muzikantësh formuan të ashtuquajturën Kamerata Bardi-Korsi (dy mecenë që mbështetën operën). Ata filluan të bëjnë rezyme të rezultateve të deriatëhershme, të formulojnë teorikisht dhe të trajtojnë në praktikë stilin e ri muzikor (nuove musiche). Të gjitha këto, së bashku me marrjen si model të teatrit antik dhe paraqitjet e tij, i hapën rrugë krijimit të monodisë dramatike.

Nga kjo frymë e kthesës nga antika karakterizohen veprat e para që sollën elementet e sintezës muzikë-dramë, si Orfeu (1474) dhe Dafne, mbi tekstin e një shkrimtari të panjohur dhe me muzikë të kompozitorit Zhan Pjetro dela Viola (1476). Në to ringjallet tematika mitologjike greke, arkitektonika e tragjedisë greke, por të ngritura mbi një sistem muzikor plotësisht në përputhshmëri me kohën. Opera ishte në prag të lindjes.

I pari, i cili gjeti zgjidhjen e krijimit të gjinisë së re ishte Jakopo Peri. Poeti Rinuçini plotësoi për të „libretin“, që e kishte shkruar për intermedian e Luka Marencit në Firencë. Më 1594, përpara një publiku të ngushtë aristokratik të mbledhur në pallatin e Bardit, u shfaq vepra e Perit Dafne (me të njëjtin libret shkroi edhe Kaçini operën e tij Dafne), e para dramë për muzikë – *dramma per musica*. (Muzika e saj është humbur)

E dyta muzikë për dramë, gjithashtu me tekst të Rinuçinit dhe me muzikë të Perit, Euridice, u shfaq në dasmën e mbretit francez Henrik IV me Katarina Medicin. Prej aty, nëpër tërë Evropën u përhap lajmi se ka lindur drama për muzikë. Ndikimi i asaj vepre patjetër do të ketë qenë shumë i madh, ndërsa për ne paraqet veprën e parë të ruajtur të llojit të vet. Nga fragmentet e mbetura të Euridices kuptojmë disa nga elementet përbërëse të saj, si teksti, muzika dhe instrumentet. Suksesi i kësaj forme skenike-muzikore zgjoi interesin dhe dëshirën për krijimin e veprave të ndryshme nga kompozitorë të tjerë italianë dhe të vendeve evropiane, si Monteverdi, Kavalli dhe Skarlatti në Itali, Lyli në

Francë, Telemani dhe më pas Hendeli në Gjermani dhe Persëlli në Angli. Kjo përhapje e shpejtë u shoqërua me zhvillime të reja të operës si gjini, por edhe në drejtim të daljes së saj në publik. Lidhur me këtë çështje të fundit ja vlen të ndalemi përsëri te Euridica.

Subjekti i operës mbështetet në mitin e mrekullueshëm të Orfeut, thelbi kuptimor i së cilit qëndron në fuqinë mbitokësore që i jepet muzikës. Sipas mitologjisë, Orfeu do të marthohet me Euridicën, e cila, në prag të dasmës vdes nga pickimi i gjarprit. Orfeu zbret në botën e nëndheshme të vdekjes dhe duke kënduar e duke i rënë lirës arrin të fitojë besimin e shpirtave që t'i rikthejnë Euridicën, por me kushtin që gjatë rrugës për në botën tokësore të mos e shikojë atë. Orfeu nuk i përmbahet betimit dhe kështu e humbet përfundimisht Euridicën. Meqenëse opera do të shfaqej për një rast martesë, Renuçini dhe Peri (gjithashtu edhe Kaçini) nuk i qëndruan fundit tragjik të mitit, por e mbyllën operën me një „happy end“ (fund të lumtur). Pavarësisht rrethanave, duket se opera e parë e nisi rrugën nëpërmjet një kompromisi, i cili tregon se ajo ra menjëherë në ndikimin e „publikut“. Ky ndikim do të jetë karakteristik për të gjithë shekullin XVII dhe fillimin e shekullit XVIII. Kjo ndodhi për një arsye kryesore: që prej viteve '30 të shekullit XVII opera u zhvendos nga oborret e fisnikërisë në skenë. Pas hapjes së teatrit të parë operistik në Venecia në vitin 1637, deri në fund të shekullit në çdo qytet të rëndësishëm italian, në Firence, Napoli, Mantova, Roma etj, u ngritën teatro të tilla. Ky është një ndër hapat më revolucionarizues që opera solli në drejtim të marrëdhënieve të muzikës me shoqërinë. Muzika më në fund doli prej mureve të kishës dhe të oborreve aristokrate; ajo nisi të bëhet pronë e publikut dhe t'i shërbejë atij. Siç do të shohim më poshtë, gjatë shek. XVII dhe gjysmë së parë të shek. XVIII ky ndikim do të sillte rrjedhoja pozitive apo negative për zhvillimin e gjinisë.

Opera e parë e Klaudio Monteverdit, një prej figurave më të rëndësishme të artit muzikor në përgjithësi dhe të operës në veçanti, titullohet Orfeu dhe i përmbahet me besnikëri mitologjisë. Kjo lidhet jo vetëm me faktin se Monteverdi e tra-

Meqenëse në opera janë të gërshetuara muzika, fjala, aktrimi, vallëzimi dhe elemente të tjera vizuale, reflektimi mbi shoqërinë është i shumanshëm dhe, në të njëjtën kohë, ndikimi i shoqërisë mbi të është po aq i shumanshëm.

jtoi operën sipas konceptit të dramës muzikore (jo dramë për muzikë), por edhe sepse ai ishte përfaqësuesi i fundit i madh i Renesansës italiane dhe si i tillë ishte i brumosur me idealin e dramës antike greke. Por, disa kompozitorë të tjerë të rëndësishëm që erdhën pas tij e trajtuan operën në vartësi me shijet, kërkesat dhe maierat e shoqërisë së kohës. Dy shembuj të tillë janë ai i Skarlatit në Napoli dhe i Zh. B. Lyilit në oborrin e Luigjit XIV të Francës.

Alesandro Skarlatti, një ndër operistët më të talentuar të shek. gjysmës së dytë të shek. XVII, i kompozoi operat e tij në kohën kur aristokracia e madhe feudale po shfaqte shenja të theksuara të krizës morale dhe politike. Njëkohësisht me këtë, përhapja e shpejtë e operës në Itali kishte sjellë në modë këngëtarët virtuozë, të cilët kërkonin me patjetër që të demonstrosnin në publik aftësitë e tyre të këndimit, pavarësisht nëse muzika e shkruar nga kompozitori ua jepte këtë mundësi. Nën ndikimin e këtyre faktorëve Skarlatti shkroi përmbi 100 opera, të cilat përmbajnë shumë arie të bukura, por janë të mbështetura mbi libretto pa bazamente të vërteta dramatike.

Rasti i Lyilit tregon se si opera, megjithëse një gjini fare e re, u vu në shërbim të sovranit, pra të pushtetit politik. Të gjitha operat e tij me subjekte mitologjike (Tezeu, Perseu etj) ju kushtuan figurës së „mbretit diell“, për çka më vonë Lyli u vu nën shënjestrën e enciklopedistëve francezë (Didëro, Dalamber), të cilët e portretizuan si një lake të mbretit.

Treguam më sipër se opera e shekullit XVII u ndikua nga publiku. Duke vazhduar me gjysmën e parë të shekullit XVIII, do të ndalemi në dy ngjarje historike të tjera, me lindjen e operës komike dhe me reformën e Glukut.

Opera komike lindi në Itali dhe

aty u quajt „opera buffa“ (përkundrajt operës „seria“ me përmbajtje serioze). Libretot janë plot me intriga komike, ndërsa muzika është e gjallë, melodike dhe shumë e kapshme për dëgjuesin. Kjo lehtësi bëri që opera buffa të shndërrohet në një formë më popullore për publikun. Tipike për subjektet e saj janë temat që përqeshin aristokratë pleq tuafë, të cilët vihen në lojë prej shërbëtorëve të tyre të djallëzuara dhe gaztore. (Shembulli i parë e këtij tipi opere është Shërbëtorja zonjë e Pergolezit). Mesa shihet, opera fillon të pranojë temën e ditës dhe kështu të bëhet pasqyruese e realiteteve shoqërore të kohës. Kjo dukuri u bë edhe më e theksuar në Francë në periudhën që i parapriu Revolucionit Borgjez të vitit 1786. Opera komike franceze, megjithëse nuk arriti nivelin e operës buffa italiane, në këndvështrimin sociologjik paraqet një fakt shumë domethënës. Ajo lindi dhe u shfaq në sheshe të hapura, në teatrot e panairëve të Parisit; publiku i saj nuk ishte aristokracia e madhe, por njerëzit e shtresës së mesme të shoqërisë, bartësit e idealeve të reja demokratike. Ndër autorët e operës komike të panairit qe dhe Zhan Zhak Rusoja, njëri prej ideologëve të revolucionit dhe përfaqësues i madh Iluminizmit evropian.

Në gjysmën e parë të shek. XVII-II, ndikimi i idealeve të reja emancipuese që parapërgatitën Revolucionin Francez rrezatoi në mënyrë shumë më të gjerë në reformën operistike të kompozitorit austriak K. W. Gluk. Eshtë me shumë domethënie që Gluku, pasi nuk e arriti suksesin në Vjenë, iu drejtua Parisit. Opera e tij e parë reformatore, Orfeu, lindi si një kundërvënie ndaj „teprimeve“ të operës seria italiane, e cila, pas Skarlatit, hyri nën një fazë dekadente të shkaktuar nga presionet e publikut dhe të këngëtarëve. Gluku vendosi rregulla në opera, veçanërisht duke disiplinuar fenomenin e virtuozeve si qëllim në vetvete të bel-canto-s së atëhershme. Në drejtim të përmbajtjes, ai u mbështet në libretto me tema mitologjike, trajtimi i të cilave i bënte jehonë idealeve të shoqërisë së kohës dhe përçonte në publik mesazhe qytetare.

Në vend të përfundimit

Në fund të kësaj eseje, për të theksuar rëndësinë dhe rolin e muzikës në shoqërinë njerëzore, që në këto faqe u trajtua vetëm përmes një faze të zhvillimit të gjinisë së operës, dëshiroj t'i rikthehem trashëgimisë greke. Koncepti i fuqisë etike të muzikës është linja karakteristike që përshkon mendimin teorik grek në përgjithësi. Shumë më herët se të bëhen eksplicit në filozofi, grekët janë shprehur fillimisht me mitet për magjinë e artit muzikor dhe për fuhat e ndryshme të praktikës muzikore (miti mbi Apolonin, Orfeun, Amfionin etj). Në të vërehet fuqia e mbinatyrishtme që i jepet muzikës, duke dashur të tregohet ndikimi i saj në gjendjen shpirtërore dhe emocionale të njeriut.

Ajo që është diskutuar në filozofinë antike, ka të bëjë përmbi të gjitha me çështjen se çfarë paraqet arti. Pse e krijoji atë njeriu, përse e kishte të nevojshme dhe nga vinte kjo lloj shprehjeje? Është nevoja e njeriut për të shprehur atë që ndjen, atë që e shqetëson apo thjeshtë një ide transcendente?

Këto çështje dhe shumë të tjera janë diskutuar nga filozofë dhe estetë të ndryshëm, të cilët nuk mbeten të të njëjtit mendim. Aristoteli është ai që solli shumë teori- zime përse i përket arteve në përgjithësi. Midis të tjerash, ajo që është e rëndësishme për ne dhe për temën e zgjedhur mbi operën, është teoria e katarzës, të cilën ai e trajton duke analizuar tragjedinë e greke. Sipas Aristotelit, te katarza njeriu gjen ato elementet që mund ta çojnë deri në spastrimin shpirtëror. Ndjentat e shprehura nga autori në ve-për mund të transmetohen te shikuesi, i cili gjen aty atë qetësinë dhe çlodhjen që nuk mund ta arrijë në realitet, pra thjesht çlirohet nën veprimin e një fenomeni të tillë (katarza). Shoqëria e preferoi tragjedinë më shumë nga të tjerat, pasi aty qenë të ndërthurura pjesa auditive me atë vizuale. Kjo gjini është shumë e përafërt me gjininë e operës, çka shpjegon edhe përhapjen dhe zhllimin e vazhdueshëm të operës.

Që nga ajo periudhë dhe deri në ditët e sodit, filozofë dhe më vonë estetë dhe sociologë të ndryshëm janë marrë me atë se si arti ndikon në shoqëri dhe e kundërta. Teorizimet e para mbi këtë temë i kemi përsëri nga grekët e lashtë, ndër të cilat një interes të veçantë zgjon teoria mimetike e Platonit. Ajo u jep përgjigje pyetjeve të tilla si: Përse një vepër quhet artistike? Çfarë duhet të paraqesë ajo që të jetë e tillë? Përse një artist e paraqet veprën në një mënyrë dhe tjetri në një mënyrë tjetër? Duke mos u ndalur në të gjitha teorizimet e Platonit në lidhje me çështjet e shtruara, teoria e tij mimetike bazohet në thelb në mendimin se arti është thjesht emitim i natyrës, vendosje në veprën artistike të asaj që ndodh në natyrë.

Me teorinë mimetike janë marrë shumë sociologë, të cilët mundohen ta përshkruajnë historinë njerëzore përmes veprave artistike. Teoria e reflektimit, si më karakteristike për këtë drejtim, shtjellon çështjen e pasqyrimit të artit mbi shoqërinë dhe e anasjellta. Përkundrajt kritikave të disa sociologëve, të cilët thonë se artisti shpreh në vepër thjesht fantazinë e tij dhe historianët sociologjikë nuk duhen mbështetur në të, teoria mimetike mbështetet nga shumë mendimtarë të tjerë.

Nëse e pranojmë tezën se arti është në thelb përshkrues i natyrës, atëherë kush më mirë se opera mund ta shfaqë këtë të vërtetë mbi shoqërinë përmes artit të saj? Meqenëse në opera janë të gërshetuara muzika, fjala, aktrimi, vallëzimi dhe elemente të tjera vizuale, reflektimi mbi shoqërinë është i shumanshëm dhe, në të njëjtën kohë, ndikimi i shoqërisë mbi të është po aq i shumanshëm.



Portret i kompozitorit

Kompozitori i parë shqiptar në Maqedoni

Doc.Mr.Magjistër Fatos Lumani- veprat e të cilit paraqesin shprehje të refleksioneve bashkëkohore



Ass.Mr.Teuta HALIMI - SELMANI
muzicent - teoricient:

Ruga e krijimtarisë muzikore shqiptare në Maqedoni është në fillimin e saj e cila kalon nëpër shumë vështirësi, e injoruar dhe e anashkaluar deri në fund, që filloi të zhvillohet si një nuancë dinamike e kreshendos dhe për të arritur deri në kulminacionin e saj ka nevojë edhe për një rrugë shumë të gjatë që ngjason me dikotominë e Platonit.

Heshtja ndaj së vërtetës është shumë e dhimbshme kur bëhet fjalë për edukimin dhe investimin e shëndoshë dhe të mirëfilltë të gjeneratave të reja të cilat ndodhen në një ngulfat-je nga mosinformimi në nivel të duhur në sferën e tyre profesionale.

Kjo është edhe arsyeja që jetën tonë muzikore e karakterizon një hendikep dhe një fazë e çrregulluar ku profesionistët e denjë të muzikës janë nxjerr jashtë kornizave funksionale dhe ku „gjysmë profesionistët“ krijojnë rregullat dhe parimet mbi muzikën profesionale.

Momentalisht ndodhemi në fazën e fundit të fillimit që e shënon dhe me të cilën starton historia e muzikës së shqiptarëve të Maqedonisë. Për të pasur muzika një fillim të saj, pas së gjithash ka nevojë për krijuesin profesionist - kompozitorin. Prandaj ai fillim veç më është i shënuar në histori me kompozitorin e parë të diplomuar - Fatos Lumanin. (Këtu do ta shpaloj edhe fillimin e historisë së muzikës profesionale të Shqipërisë që fillon me Česk Zadenë dhe të muzikës së shqiptarëve në Kosovë që fillon më (Lorenç Antonin e më vonë edhe me Rexho Mulliqin. Kurzivi i redaksisë)

Fatos Lumani lindi në Strugë në 07.10.1983. Kontaktet e para me muzikën i kishte në moshë të re ku mori orë private në piano dhe kitarë. Në v.1998 - 1999 u regjistrua në shkollën e mesme të muzikës dhe baletit „Ilija Nikollovski Luj“ - Shkup, paralelja e Tetovës ku kreu me notat maksimale.

Në vitin 2002 - 2003 konkurroi në konkursin (ku mori vendin e parë me 100 pikë nga 100 pikë të mundshme me studentët e Kosovës Maqedonisë dhe të Shqipërisë) për regjistrim në „Akademinë e Arteve“, - Tiranë, fakulteti i muzikës, specialiteti kompozicion (të cilin profesor?).

Diplomoi me vepër simfonike „Simfonie-ta“ me notë maksimale 10. Mbi bazë të suksesit që ka treguar në katër vite studimi, Fatos Lumani emërohet si pedagog dhe është ligjërues i lëndës „Njohje mbi muzikën aleatorike“ në Akademinë e Arteve në Tiranë. Në po këtë institucion në vitin 2007 merr titullin Magjistër në lëminë e Formave Muzikore. Për momentin është në studime post diplomike edhe në fakultetin e artit muzikor pranë Universitetit shën „Kirili dhe Metodij“ në Shkup, në klasën e kompozitorit Toma Mançev I cili e bart traditën e shkollës Ceke.

Gjithashtu vlen të përmendet se Fatos



Lumani është I vetmi anëtar i rregullt në „Lidhjen e kompozitorëve të Maqedonisë“.

Biografia e Fatosit spikatet edhe me shumë çmime si vijon:

- çmimi i dytë në konkursin „Česk Zadeja“ (2004 Tiranë) me kompozimin „Temë variacionale“;

- çmimi i parë në „Festivali I krijuesve të rinj“ (2005 Tiranë) me pjesën „Koncert Rapsodi“;

- arriti në shtatëshen finale në konkursin e muzikës serioze mesdhetare në Lamia - Greqi me pjesën për orkestër „In Memoriam D.E.S.C.H.“ (2006).

Festivalet tjera ku ka marre pjesë janë: „Re-muzika“ në Prishtinë në v.2003 dhe 2007, „Ditët e Muzikës Maqedonas“ - Shkup 2005 - 2007 ku më vitin 2007 nga ana e kompozitorëve dhe kritikëve u vlerësua si vepra më domethënëse e mbrëmjes ku edhe u vendos që të interpretohet në fund të programit, „Česk Zadeja“ - Tiranë 2004, „Festivali I krijuesve të rinj“ - Tiranë, Durrës, Shkodër, Elbasan 2005, „Festivali I muzikës mesdhetare“, 2006.

Krijimtaria tij muzikore është e pasur me vepra të gjinive dhe formave të ndryshme të zhanrit të muzikës instrumentale: Cikël preludesh, Cikël vallesh, Temë variacion-ale, Suita numër 1, Suita numër 2, Koncert për violinë, Simfonia, Metamorfoza, In Memoriam D.E.S.C.H., Lost innocence, Simfonie ta, Piano Sonata, Trio, Koncert për orkestër.

Veprat e Fatos Lumanit vendosi bazat e një krijimtarie të muzikës së kultivuar profesionale artistike. Dallohen me një nivel të lartë artistik që I'a jep këndvështrimi kompozicional i vetë kompozitorit dhe që rrjedhin si rezultat I përkushtimit të tij në profesion, talentit që e posedon, qasjes kompozicionale të ndërtimit të gjinive të ndryshme muzikore, shkollimit dhe kontakteve me emrat më cilësorë të muzikës siç janë kompozitorët: Thoma Gaqi, Mehdi Mengjiqi i cili u shkollua ne Krakovë (Poloni) në klasën e Bujarskit dhe Pendereckit, I ndjeri Goce Kolarovski që e reflektonte shkollën e kompozitorëve rus dhe Toma Mançev të cilët kishin një vlerësim të lartë për kompozitorin Fatos Lumanin..

Ai vazhdimisht është në kontakt me tendencat më të reja të muzikës që rezultojnë me vepra të rrymimeve të ndryshme stilistike.

Qeliza bazë e cila I lidh këto gjini dhe forma të krijimtarisë së Fatosit është tingulli

bashkëkohorë, nacionalitetit dhe profesionalizmi I theksuar, ku nuk mungon as intonacioni dhe baza modelo - ton-ale e muzikës popullore shqiptare, mirëpo e modifikuar në një frymë moderne dhe e ngritur në një pedestal të asaj që quhet vlerë artistike.

Kompozitori, me një mjeshtëri të rrallë din ta vendos në funksion tërë arsenalin e mjeteve shprehëse muzikore siç janë: tematizmi, melodia, artikulacioni, intonacioni, struktura, harmonia, polifonia, faktura, dinamika, agogika, metro - ritmi, timbri, dhe me një logjikë të qartë e zhvillon faktorin lëvizës të veprave të tija.

Karakteristikat kryesore të dramaturgisë muzikore të veprave janë ndërtimi i temave psikologjike dhe në momente të caktuara lirike - dramatike me elemente emocionale të intonacioneve temperamente.

Tematizmi, që në vete i bashkë dyzon elementet tjera shprehëse muzikore, ka një atmosferë të pasur që karakterizohet me lëvizjet rrethore melodike, me valë të shkurtra melodike që gradualisht, nëpërmjet kulminacioneve lokale, arrijnë tek sub kulminacionet dhe kulminacionin gjeneral të veprave. Por karakteristikë e pjesës më të madhe të ndërtimit tematik dhe kahes së lëvizjeve melodike, janë kulminacionet lokale. Krahas lëvizjes melodike si sistem logjik me një diapazon të gjerë, në veprat e lartpërmendura e vërejmë edhe statikën që jep një lëvizje në qetësi ose që shfaqet si kontrapunkt i lëvizjes. Statikën e vërejmë në ndërtimin tematik të Simfonietës - Prolog, ku lëvizjet melodike bëhen brenda kornizave të vogla intervalore me të cilën kompozitori përdor një dozë të caktuar të sensit të masës.

Statikën e hasim edhe në Alegro - Furioso

si dhe në veprat e tjera (p.sh. te Variacioni Moto poerpetuo taktet e para I karakterizon statika).

Kjo karakteristikë e krijimtarisë së Fatos Lumanit - e cila qëndron përballë faktorit lëvizës së veprës - është një pjesë konstituive dhe konstruktive e veprave të lartpërmendura. Në aspektin global, në muzikë nuk është e mundur të ketë lëvizje pa statikë që do të thotë se shkallën e lëvizjes e kushtëzon statika d.m.th. lëvizja dhe statika janë në raport të varur ose bashkim I të kundërtave (ditë - natë, bardhë - zi).

Pushimet muzikore gjithashtu luajnë një rol energjik që mundëson muzika edhe më tutje të veprave në mënyrë aktive në kuadër të konstruksionit të dhënë metro - ritmik. Pushimet muzikore do të shërbejnë si mjet I koncentrimin të energjisë e cila varet nga konfiguracioni I pushimit në raport me fakturën muzikore dhe shkallës së tensionit psiko - fizik, dhe mënyrës në të cilën pushimi muzikor është prezent në sistemin e ndërtimit të veprës. Këto karakteristika di ti hasim në „In Memoriam D.E.S.C.H.“ si dhe tek „Variacionet Motoperpetuo“ (Kjo nuk do të thotë që karakteristikat e kësaj natyre mungojnë edhe në veprat tjera).

Artikulacioni I melodizmit bëhet në variante të ndryshme: Me stakato, aksentë në pjesë jot e theksuara të taktit, legato, glissando etj., kurse pulsonin metro - ritmik, si një nga faktorët e rëndësishëm të konceptimit të një veprë muzikore, na e bën me dije se Fatosi është një kompozitor akcentual, që përdor akcente të papritura, dhe figura të punktuara ku parimi teza, arza nuk funksionon.

Harmonia e bart karakterin e vet të veçantë. Paraqitet e funksioneve të harmonisë ngjasojnë në emocione të veçanta. Harmonia si faktor i ekspresionit ndodhet nën ndikimin e harmonisë si faktor i logjikës.

Dinamika është e shprehur me të gjitha nuancat e veta.

Faktura i ndihmon karakterit, raporteve dhe funksioneve të komponentëve të cilët vepron në të njëjtën kohë. Ajo paraqet organizimin e veprës në vertikalen e saj, por jo në në ndonjë kuptim të veçantë sikurse harmonia ose kontrapunkti, por në një kuptim më të gjerë.

Në rastin konkret, faktura herë e përmban zërin kryesor melodik (me ndarje në oktava), zërit të basit, zëre që i kanë tonet e harmonisë, etj. Ajo paraqitet e ngjeshur që shpreh ngarkesë, një zanore që reflekton impuls, akord-ikë, në formë dialogu etj.

Timbri gjithashtu është një faktor i rëndësishëm që i jep një element psikologjik ndërtimit të veprës muzikore. Hasim në timbër të çiltër, diskret, të ngrohtë, të thatë, të ngjeshur, që ndryshimi I tij ndihmon në zbulimin e anëve të ndryshme të temave.

Prandaj me të drejtë mund të konstatojmë se Magjistër Fatos Lumani-Kompozitor i parë shqiptar në Maqedoni vepra e të cilit paraqesin shprehje të refleksioneve bashkëkohore.

Opinione për revistën Kontrapunkt:

I nderuar Prof. Akili,
Ju falenderoj shume per botimin e artikullit tim.
Doja njekohesisht te vecoja konstatimin qe Prof. F. Hysi ben per veprat tuaja, ne lidhje me frymen e theksuar kombetare brenda nje stili modern te kompozimit, dhe ajo qe do theksoja me teper eshte orientimi i qarte dhe krijimi i identitetit ne krijimtarine tuaj, gje qe e kam konstatuar dhe e vleresoj shume. Gjykoj se sot ka humbur nocioni i identitetit ne muziken profesioniste jo vetem shqiptare por edhe me gjere,

pasi krijuesit jane kthyer thjesht ne tekniciene apo „zbatues formulash“, ku mungon pothuajse fare „muza“ e vertete e frymezimit - thelbi i vete muzikes si art!! Ndersa tek ju teknika eshte ne funksion te konceptit dhe nuk e demton ate, por perkundrazi e ben te „pangaterueshem“ stilin tuaj dhe teper te spikatur e te vecante.

Ju uroj edhe njehere dhe ju falenderoj per gatishmerine tuaj ne bashkepunimin tone profesional, por mbi te gjitha human (ndonese nuk njihemi personalisht) gje qe e çmoj shume tek ju.

**Me respekt,
Holta SINA**



Muzika e ngjyrave ose (ngjyrimi i tingullit), pjesë e krijimtarisë së Mendi Mengjiqit



Mr.ass Lejla HALIMI (LUMANI)

Muzikologe, Tetovë

cila i dedikohet kompozitorit Valton Beqiri. Kurse, „Portreti me ngjyra“ dhe „Teodora“, janë dy korale për kor femrash, të shkruara në bazë të aleatorisë së pakontrolluar.

Si ç'e shohim, teknika muzikore, e cila i mundësonte më shumë hapësirë për t'i krijuar këto vepra, ishte ajo aleatorike. Mes të tjerash, nëpërmjet kësaj teknike, kompozitorit, por edhe interpretuesit, i mundësohet një liri më e madhe në krijimin e këtyre veprave: fiksimi i veprës në shkrimin me notacion nuk është më një veprim i komplikuar, i ngadaltë dhe i vështirë dhe në të njëjtën kohë thjeshtëzohet edhe studimi dhe interpretimi i partiturës.[1]

Kur flasim për partiturën dhe interpretimin e saj, është mirë të themi diçka për vet instrumentistin i cili i interpreton këto vepra piktorale dhe i cili nuk është thjesht dhe vetëm instrumentist.

Shumë kompozitorë të muzikës bashkëkohore, e veçanërisht të asaj eksperimentale, sollën ndryshime të mëdha për sa i përket raportit në mes të kompozitorit dhe instrumentistëve. Kështu, në mënyrë figurative mund të thuhet se kompozitori i humb disa kompetenca mbi veprën e tij, duke ia lënë një pjesë të kompetencave instrumentistit. Duke ia kushtuar idetë krijuese në përgjithësi vetëm parashikimit dhe krijimit të procesit dhe duke mos ia përcaktuar qartë identitetin tingëllimor veprave të veta, krijuesi eksperimentalisht i orientuar, me vetëdije dhe me qëllim, detyrën se si do të tingëllojë vepra ia lë instrumentistit. Mirë, po ky instrumentist nuk duhet të jetë një instrumentist i çfarëdo lloji dhe i rëndomtë.

Kështu, në veprat e kompo-



zuara në bazë të teknikës aleatorike, edhe kompozitori Mendi Mengjiqi rëndësi të veçantë i jep instrumentistit. Instrumentisti, i cili do t'i ekzekutojë veprat e lartpërmendura, duhet të ketë mbi të gjitha aftësi improvizuese, vesh mjaft të zhvilluar muzikor dhe duhet të ketë një pjesëmarrje individuale dhe të përgjegjshme gjatë „detyrës“ të dhëna. Kompozitori Mengjiqi e vlerëson si mjaft të rëndësishëm momentin e interpretimit të këtyre veprave, duke e kuptuar atë si veprimin e fundit, me të cilin mbaron akti i të krijuarit.

Për arsyen se në këto vepra eksperimentale qëndron principi i aleatorisë, është e qartë se edhe vet partitura e këtyre kompozimeve sjell një shkallë të tillë të lirisë, sa që çdo interpretim i veprës, në fakt mund të sjell pamje të reja dhe të paparashikueshme të saj.

Këto efekte të paparashikueshme arrihen nga detyrimi i instrumen-

tistëve për t'i nxitur rezervat e fshehura improvizative dhe kështu, të krijojnë një rezultat të mirëfilltë për „detyrën“ e përbashkët që e kanë me kompozitorin, pra realizimin e plotë të këtyre veprave.

Kështu, në veprat piktorale të kompozitorit Mendi Mengjiqi, instrumentisti është ai i cili e përcakton tingëllimin e një note të caktuar. Përderisa notat në këto vepra janë të paraqitura me ngjyra, atëherë instrumentisti do ta luajë veprën sipas mënyrës së tij të të kuptuarit të ngjyrave. Kjo gjë lidhet me anën psikologjike të njeriut, në këtë rast të instrumentistit, pasi perceptimi i ngjyrave është diçka subjektive dhe kjo gjë ndryshon nga njeriu në njeri.

Kështu për shembull, nëse nota është e shkruar me ngjyrë të bardhë, atëherë ajo mund të jetë më anemike dhe e thatë në tingëllim; nëse kemi të bëjmë me ngjyrën e kuqe, atëherë ajo mund

të tingëllojë e mprehtë dhe e shëndritshme; notat me ngjyrë të zezë mund të paraqesin dëgjim të fortë dhe të ashpër; ngjyrën e verdhë disa mund ta konceptojnë si ngjyrë e cila krijon ndjenja të gëzimit dhe të ngrohtësisë, kurse të tjerë mund ta kuptojnë si ngjyrë e cila shkakton zhgënjim dhe zemërim. Pra, se si do të tingëllojnë veprat piktorale të kompozitorit Mengjiqi, varet nga instrumentistët, të cilët e kanë kuptimin e tyre individual mbi ngjyrat e caktuara në veprë, gjë e cila mundëson krijimin e ngjyrave dhe efekteve të veçanta tingullore.

Diçka të ngjashme ka tentuar të realizojë edhe kompozitori rus Aleksandër Skriabin. Mirë, po ai e konceptoi ndryshe, duke u munduar që t'i bashkërendojë funksionet e ndryshme të organeve shqisore dhe në këtë mënyrë edhe artet e ndryshme. Ai pa shumë lidhje të përbashkëta midis të të dëgjuarit dhe të shikuarit, duke krijuar kështu një veprë të plotë arti, e cila i përfshin bashkë syrin dhe veshin. Interpretimi i simfonisë „Prometeu, poema e zjarrit“, kërkon projektimin e dritave me ngjyra, ku më parë ai e ka përcaktuar në një tabelë se cila notë me çfarë ngjyre do të shfaqet.

Gjithësesi, ideja e kompozitorit Mendi Mengjiqi mbetet novatore, jo vetëm në historinë e muzikës shqiptare, por edhe të asaj evropiane dhe botërore. Jo vetëm me veprat piktorale të tij, por edhe me tërë krijimtarinë e tij, ai shfaqet si një muzikant mbi të gjitha i talentuar, i cili e ka cuar përpara mendimin kompozicional shqiptar dhe me këtë ai lirisht mund të konsiderohet si njëri nga kompozitorët udhëheqës të muzikës shqiptare.



Portret Artistësh

Lola Gjoka ,pianiste

Lola Gjoka lindi në Sevastopol të Rusisë, më 22 maj të vitit 1910 në një familje emigrantësh shqiptarë, me origjinë nga Bulgareci i Korçës dhe vdiq në Tiranë më 6 tetor të vitit 1985. Shkollën e përgjithshme e kreu në qytetin e lindjes, ku studioi për piano dhe danc në klasën e Karalova-s. U kthye në atdhe, në Korçë, në vitin 1932, ku së bashku me Jorgjia Trujan, Thoma Bezhanin, e Llambi Turullin debutoi në koncertin e parë profesionist, në kinema „Mazhestik“ të Korçës. Në vitet 1933-1934 kreu një varg koncertesh si soliste e koncertmaestre e këngëtarëve Tefta Tashko Koço, Kristaq Antoniu, Marie Kraja, Kristo Koço e Mihal Ciko. Vlerësohet me fletë nderi në konkursin pianistik në Vjenë të Austrisë, në vitin 1933, ku shquhet për debutimin e saj dhe po atë vit emërohet nga Hilë Mosi mësuese e pianos dhe e valles në Institutin

Femëror „Nëna Mbretëreshë“ në Tiranë. Përfundon me pikët më të larta studimet e larta si pianiste koncertiste në Athinë. Së bashku me Tefta Tashko Koçon, Jorgjie Trujën e Marie Krajen merr pjesë në Panairin e Firences si përfaqësuese të artit shqiptar në vitin 1938. Lola Gjoka është një ndër të parat mësuese të pianos të shkollës së parë muzikore shqiptare, Liceut Artistik. Në vitin 1953 emërohet koncertmaestre e grupit lirik në Filarmoninë Shqiptare të sapokrijuar, ku kontribuon për vënie në skenë të mjaft veprave të kulturës botërore dhe si as/regjisore. Pas hapjes se Teatrit të Operës luan një rol të rëndësishëm artistik në repertorin e gjerë operistik të asaj kohe. Me hapjen e Konservatorit të Tiranës, në vitin 1962 emërohet pedagoge e pianos dhe koncertmaestre e klasave të specialitetit të kantos, duke mos iu ndarë aktivitetit koncertor edhe jashtë ven-

dit, si në Rusi, Kinë, Hungari, Kubë etj. Merr titullin „Artiste e Merituar“ për merita si artiste e veprimtare artistike më 1966 dhe titullin „Artiste e Popullit“ në vitin 1978, për veprimtari të shquara si pedagoge pianiste dhe përpunuese e këngës popullore. Pianistja Lola Gjoka është një nga figurat shumëdimensionale në historinë e artit tonë muzikor, sepse ka luajtur një rol të rëndësishëm në konsolidimin e institucioneve të para artistike, duke punuar me përkushtim paralelisht edhe në formimin e artistëve të rinj. Ka dhënë ndihmesë të vyer edhe në përkthimin e dy operave të para, „Rusalka“ dhe „Ivani Susanjin“. Pasuria dhe dashuria për muzikën vokale e në veçanti për këngën popullore, ka ushqyer gjithmonë shpirtin e saj krijues. Me elegancën dhe temperamentin që e karakterizonte, ajo krijoi dhe interpretoi Suitën për piano e orkestër harqesh për Concertet e Majit 1978. Por sigurisht që thesari më i çmuar që na ka lënë është libri „50 këngë të përpunuar“, botuar pas vdekjes.

Post Hamide Strings

NJË JETË MBI TASTIERË

Lola Gjoka (libri)



OKTOMBRI 2012

TRINA 2012

Një monografi e munguar për themeluesin e pianistikës shqiptare, Tonin Guraziun



Nga Egle ADEMI

Studente e muzikologjisë në Universitetin e Arteve, Tiranë

Radhës së botimeve monografike të autorëve shqiptarë, kushtuar figurave dhe personaliteteve më në zë të artit tone muzikor, i është shtuar vitet e fundit edhe monografia për themeluesin e shkollës pianistike shqiptare, Tonin Guraziun, i titulluar Tonin Guraziun „Një jetë në piano“. Ky libër në duart e lexuesit, vjen si një botim monografik, në të cilin evidentohen vlerat artistike dhe kontributi i pianistit T. Guraziun në fillimet, krijimin e traditës dhe zhvillimin e artit pianistik në Shqipëri. Autori, Filip Guraziun (nipi i pianistit të ndjerë) sjell pranë lexuesit këtë botim, i cili për të ishte jo vetëm një detyrim moral për të nderuar dhe kujtuar xhaxhain e ti - pianistin Guraziun, por edhe një kontribut i domosdoshëm njohës dhe vlerësues për këtë personalitet të lënë në harresë për dekada me rradhë. Pikërisht ky botim, hedh dritë mbi këtë figurë pak të njohur për lexuesin, të lindur para një shekulli, i cili ka një meritë të padiskutueshme në hedhjen e themeleve të shkollës pianistike shqiptare.

Për më tepër, duke qënë edhe vete një pianiste prej 12 vjetësh dhe, tashmë, me syrin kritik të një muzikologeje në fillimet e saj, ky libër më intrigoi për ta parë lëndën e tij me sy vlerësues, pasi një informacioni i tillë, për këtë personalitet - pionier të pianistikës shqiptare, ishte i panjohur për mua dhe mendoj se ishte i munguar edhe në bibliotekat e artistëve dhe studiuve të fushës së muzikës profesioniste shqiptare.

Qe në hyrje të këtij botimi monografik, theksohet fakti se ndoshta mund të quhet i vonuar botimi i tij, për shkak të rrethanave të kohës para viteve '90, gjë që nënvizohet edhe përmes shprehjes aq të njohur të popullit - „më mirë vonë se kurrë“. Dalja e këtij botimi përkoi edhe me 100 - vjetorin e lindjes së pianistit, ku vetë autori, si nipi i T. Guraziun, plotësoi në këtë mënyrë një detyrim sa moral e familjar por edhe njohës për lexuesin e, mbi të gjitha, vlerësues për figurën e këtij korifeu të artit pianistik në Shqipëri. Në këtë prolog të veprës në fjalë, F. Guraziun s'le pa përmendur edhe ata që ndihmuan ndjeshëm në realizimin e këtij

botimi monografik, pa të cilët puna e tij do të ishte e paplotë dhe e cunuar, si në logjikën narrative që lidhet ngushtësisht me faktet, por edhe në finalizimin përfundimtar të botimit, për të arritur tek duart e lexuesit.

Kjo vepër monografike është konceptuar në dy pjesë plotësuese të njëra - tjetrës, ku në pjesën e parë zë vend jetshkrimi sa njerëzor por dhe ai profesional e artistik i pianistin Guraziun, ndërsa në pjesën e dytë, është edhe „surpriza“ më e madhe e librit - profili krijues i Guraziun, i përcjellë përmes një antologjie me vepra pianistike të panjohura më parë, të kompozuar prej tij në vite.

Konkretisht, në pjesën e parë të kësaj monografie, dalin në pah një sërë faktesh të pazbuluara dhe ndoshta të panjohura për lexuesin, në lidhje me këtë personalitet „të harruar“, duke nisur fillimisht me vendlindjen e tij - Shkodrën, familjen dhe veçanërisht me lindjen e pasionit të tij për muzikën, gjë që u dallua që në fëmijërinë e hershme tek ai. Këtë e pohojnë në libër edhe të afërmit e tij, duke treguar ngjarje interesante rreth Toninit, i cili edhe pse një fëmijë dy - vjecar kishte një ndjesi të dukshme ndaj muzikës. Kontakti i tij i parë me pianon përbën një nga momentet më të rëndësishme të jetës së tij, ku siç ka pohuar edhe vetë pianisti „çdo tingull më krijonte një ndjesi të paprovueme më parë, prej asaj dite mu ngul dëshira për me mësuë pianoforten“. Në këtë këndvështrim renditen një sërë faktesh në lidhje me dëshirën e madhe të tij për të luajtur në këtë instrument, mësimet e para dhe evidentimin ku Tonini u bë gradualisht më i dalluari i grupit. Një tjetër pasion i pianistit, që e plotëson më shumë figurën e tij, ishin gjuhët e huaja, ku me mësimë private arriti të zotëroj dy prej tyre: anglishten dhe gjermanishten dhe më pas italishten, gjë që dëshmon për një kulturë të gjerë në shumë fusha të artit, cultures dhe dijesh njerëzore. Në vijim të kësaj pjesë të parë të monografisë, zbulohet një nga momentet më të rëndësishëm në lidhje me rrugën e përsosjes profesionale të Guraziun, me atë të shkollimit dhe diplomimit të tij në Itali (Bolonja) - në një nga vendet ku arti dhe kultura dëshmojnë majën e „lavdisë“. Dalin në pah të dhëna të rëndësishme dhe tepër domethënëse për pianistin, si fakti se në provimin e fundit „shkëlqeu“ dhe mori vlerësimin maksimal nga komisioni vlerësues i pedagogëve si dhe detaji tjetër i spikatur se: ishte i pari pianist shqiptar që diplomoi në Akademinë e Bolonjës. Por, siç pohon edhe autori i botimit, rrugëtimi i tij profesional jashtë vendit do të ndalej këtu, sepse pas diplomimit, ai kthehet në Shqipëri, ku emërohet pedagog muzike në gjimnazin „Shtetnuer“ të Tiranës. Përmes dokumenteve dhe faksimileve të siguruar nga arkivi familjar, autori „zbulon“ se ai së bashku me këngëtarën Marie Paluca (Kraja) japin koncertin e parë klasik në Shqipëri në vitin 1936, duke e bërë këtë



një fakt të rëndësishëm për historikun e interpretimit koncertal në vendin tonë dhe, për më tepër, bën të ditur për lexuesin edhe programin e luajtur prej tij. Ky koncert ishte nisma e tij e parë, e cila „ngriti siparin“ e të tjerë bashkëpunimeve me këngëtarë e pianistë të ndryshëm. Një moment i rëndësishëm që evidentohet është emërimi i tij si profesor i pianos që në hapjen e Liceut Artistik të Tiranës me vitin 1946 si dhe Koncertmaester i Filarmonisë së Parë Shqiptare në vitin 1950. Duke rradhitur të tjerë fakte që ngjallin interes, të cilat e ndriçojnë rresht pas rreshti këtë personalitet të skenës artistike të kohës, evidentohen një sërë suksesesh të tij në skenën koncertale shqiptare, si p.sh. viti 1954 shënon suksesin e madh personal të Toninit; ai arriti të luajë në skenën e Teatrit Popullor në Tiranë, koncertin e Grigut për piano dhe orkestër nën drejtimin e dirigjentit të mirënjohur Mustafa Krantja. Radhiten me tej të tjerë aktivitete koncertale dhe suksese të tij, ku me profesionalizëm dhe falë talentit, përkushtimit dhe kulturës së gjerë muzikore që zotëronte, ai mundi të realizoi një sërë koncertesh, duke interpretuar vepra të mëdha, së pari si koncertmaester në operan „Rusalka“ të Glinka-s (opera e parë që u vu në skenën shqiptare) si dhe si koncertues i veprave të kompozitorëve Bach, List, Chopin, Bethoven, Musorgski etj. Një tjetër e dhënë e pavidentuar sa duhet është se me hapjen e Konservatorit Shtetëror të Tiranës, T. Guraziun ishte profesori i cili drejtoi katedrën e pianos si, dhe në të njëjtën kohë, vazhdoi të jepte koncerte në Radio - Tirana. Në këtë periudhë fillon edhe krijimtaria „e heshtur“ në fushën pianistike, por jo vetëm, sepse gjatë këtij rrugëtimi të procesit krijues në vite, ai shkroi edhe dy romanca vokale, tepër të ndjera e plot emocione, ku vuajtja shpirtërore është e evidente dhe ku vajtimi muzikor s'është gjë tjetër veçse një tablo e vërtetë e jetës së tij plot vuajtje dhe dëshpërim nën diktaturë.

Në këtë kontekst, autori e përshkruan jetën humane dhe profesionale të T. Guraziun si rrugëtim të një njeriu dhe artisti të përndjekur, duke sjelle fakte dhe detaje konkrete, të cilat tregojnë të vërtetën e persekutimit dhe të lënies në hije e deri në harresë nga sistemi i kohës. Me shume keqardhje dhe me indinjatë autori (duke qene vete pjese e familjes) konkludon se këto vite për pianistin shënuan humbjet më të mëdha të jetës së tij nga persekutimi i sistemit (si në planin human por edhe artistik) që e çoi atë deri në burgosje për arsye të origjinës së pasur borgjeze, kulturës perëndimore të përthithur dhe vetë „farsës“ politike të krijuar kundër familjes Guraziun. Por në këtë situatë, përmes fakteve të librit, del në pah një anë e veçante e karakterit të tij: edhe pse i lënduar thellë në shpirt ai përsëri gjeti forca për të vazhduar rrugën e artit muzikor ku një nga periudhat që ai do përjetonte me entuziazëm ishte ardhja e demokracisë, edhe pse për të fillimisht nuk ndryshoi asgjë...

Ishte media ajo që „u kujtua“ e para në vitin '93 - pohon autori, qe e intervistoi dhe njëkohësisht rivlerësoi në njëfarë mënyre figurën e pianistit të parë profesionist shqiptar, koncertistit të talentuar dhe pedagogut T. Guraziun, të mënjnauar nga sistemi komunist, tashmë i tejkaluar. Autori pohon më tej se mosha e tij e madhe nuk përbente asnjë pengesë, përkundrazi ai vashdonte të ishte aktiv si pianist, luante vazhdimisht (në ambientet e shtëpisë ku herë pas here mbledheshin dhe miqtë e familjarët) pasi tastiera e pianos ishte mikja e tij më e ngushtë dhe e pandashme në të përditshmen e tij edhe pse vetmitare. Veçanërisht me interes dhe gati i pabesueshëm është fakti se më 1998, u organizua një koncert recital me protagonist pianistin 90 - vjeçar, Guraziun Prej vetë autorit, por edhe nga burimet mediatike të kohës që ai ka shfrytëzuar, jepen të dhëna me interes për pritsmërinë dhe suksesin e Toninit në këtë koncert,

ku ai interpretoi në piano pjesë nga kompozitorë të huaj si dhe kompozime të tij. Suksesi i koncertit ishte i plotë; interpretimit të pianistit iu bashkangjitën edhe duartrokjetet e merituar nga publiku dhe të fuarit dhe „ajo që çuditi dhe surprizoi të fuarit ishte shkathtësia e interpretimit“ - përshkruan autori, të cilit i ndihet në stilin e të shkruarit ndjeshmëria dhe dashamirësia ndaj kësaj figure sa të afërt por edhe plot dinjitet profesional të dëshmuar. Ashtu siç u pohua më sipër, pati shumë artikuj dhe diskutime mbi këtë koncert, të cilët vijnë përmes medias së shkruar. Dhe për ta konkluduar këtë pjesë të parë të këtij botimi monografik autori e përmbyll me vetë shuarjen e jetës së T. Guraziun, e cila „uli siparin“ me këtë koncert „lamtumirë“ të tij. „Mësues i merituar“ që dha kontributin më të madh në nismën e artit muzikor shqiptar, u nda nga jeta në vitin 1999 - „ky ishte fundi i pashmangshëm i „babait“ të shkollës pianistike shqiptare, i artistit që gjithë jetën e tij i'a kushtoi artit pianistik dhe zhvillimit të kulturës shqiptare. Sot pianisti Guraziun nuk është më, por vepra e tij jeton“ - janë fjalët e autorit, të cilat tingëllojnë sa shpirtërore por edhe plot vërtetësi për këtë personalitet, këtë intelektual plot kulturë të mbetur në hije dhe të anatemuar nga rregjimi i kaluar, duke i'a muhar vlerat dhe sidomos atë me të rëndësishmën, vlerën historike që ai mbart, atë të themeluesit të shkollës pianistike shqiptare. Në këtë pjesë të parë të këtij libri, pasqyrohen gjithashtu vlerësime, kujtime dhe opinione për Prof. Guraziun nga nxënës, koleg dhe dashamirës të tij. Ndajnë kujtimet e tyre nxënësit e tij, e të tjerë muzikantë e artistë të skenës shqiptare, të cilët e kujtojnë atë si njeriun me vlera, si një artist të lindur e të përkushtuar ndaj zhvillimit të artit pianistik shqiptar e më gjerë. E spikatur është vendosja e një profili në mbylljen e pjesës së parë, ku autori i këtij profili, gazetari Gjovalin Kola, ka bërë një përmbledhje të jetës së pianistit përmes tre rrefimeve interesante të 90 - vjeçarit para ndarjes nga jeta.

Pjesën e dytë të librit, autori e ka konceptuar si antologji muzikore, me vepra të krijuara nga T. Guraziun dhe, konkretisht, ka pasqyruar krijimtarinë e tij pianistike që publikohet për herë të parë (duke ekspozuar partiturat konkrete) - një aspekt i panjohur i dimensionit artistik të këtij personaliteti edhe si krijues. Këtu mund të veçohen kompozime si: Baleti me 1 akt „Rozafa“, miniaturat me tituj: „Vallja e zanave“, „Vallja e burrave“, „Gjirokastra“, „Shkodra“, „Kruja“, „Trombetjeri i vogël“ e shumë të tjera. E veçanta që vihet re në titujt e disa prej këtyre pjesëve pianistike është lidhje me emrat e qyteteve shqiptare, të cilat krijojnë edhe përmes tyre një „tingëllim“ kombëtar të cilësuar.

Mendoj se ky libër monografik,



Premiera e „Totentanz” - „Vallja e vdekjes” e Franc Liszt në Tiranë

(Koncert vokalo - simfonik i Orkestrës Simfonike ë Radiotelevizionit Shqiptar me solistet V. Kamenica dhe M. Rexha Tershana, në kuadër të 200 – vjetorit të lindjes së kompozitorit F. Liszt)

Nga Kristiana ÇABELI

Studente e muzikologjisë në Universitetin e Arteve, Tiranë

Ndër koncertet më të spikatur dhe të mirëpritur këto kohët e fundit, që besoj se do të mbetet gjatë në kujtesën e publikut shqiptar, ishte koncerti vokalo-simfonik, që u zhvillua në sallën e madhe të Universitetit të Arteve, në kuadër të stinës koncertore të orkestrës simfonike të RTSH-së (2011 – 2012), ku ishin të ftuara dhe dy personalitete artistike tashmë të konsoliduara të skenës sonë: pianistia Merita Rexha Tershana dhe mexosopranoja Vikena Kamenica.

Programin e hapi Orkestra Simfonike nën drejtimin e dirigjentës Deniola Kuraja me tingujt e „Mephisto-Walzer” të F.Liszt-it (1811-1886), i cili ishte edhe „protagonisti” i mbrëmjes, në 200 – vjetorin e ditëlindjes së tij.

Mephisto-Walzer është një vepër që mban në vetvete katër valse, të cilat kompozitori i ka krijuar në vitet 1859-’62 për orkestër, por që më pas i adaptoi edhe për piano-forte gjatë viteve ’80-’85. Kjo vepër, si një „ouverture” për mbrëmjen jubilarë, u interpretua me seriozitet e profesionalizëm nga orkestra dhe u përcoll ngrohtësisht nga publiku. Sigurisht, një meritë të veçantë për këtë paraqitje dinjtoze që në hyrje të programit koncertor, i takon dirigjentës së re e të talentuar, D. Kuraja. Ndonëse jemi mësuar ta shohim në skenë si pianiste, Kuraja tashmë ka nisur edhe karrierën si dirigjente. Kuraja nismat e saj si pianiste i ka në qytetin e saj të lindjes, Durrës. Më pas diplomohet në AA, në klasën e Prof. Anita Tartarit, ku përpos aktivitetit të saj të gjerë si pianiste merr pjesë aktivisht në konkurse të ndryshme, ku është fituese e disa çmimeve dhe vlerësimeve si: çmimi i parë në festivalin kombëtar „Pianisti i Ri”, tre herë fituese e çmimeve të treta në konkursin „Česk Zadeja” etj. Në vitin 2006, „Instituti Italian i Kulturës” i ofron një bursë specializimi në *Conservatorio di Musica „N. Puccini”* në Bari, Itali. Duke pasur gjithnjë objektiva, pikësynime dhe ambicie për të zgjeruar më tej dijet mbi muzikën, ajo konkurron dhe fiton të drejtën e Masterit për Dirizhim (2009-2010) në Hanover, Gjermani. Edhe në këtë natë koncertore dirigjentja në fjalë, dëshmoi shkallë të lartë profesionalizmi dhe arriti ta demonstrojë atë pjekurisht, si përmes skemës së saj dirizhoriale ashtu edhe komunikimit artistik e frytdhënës me familjet e ndryshme orkestrorë.

Programin në vazhdim, kishte në qendër mexosopranon Vikena Kamenica, tashmë e mirënjohur për publikun shqiptar, e cila interpretoi 5 romanca të kompozitorit gjerman Wagner (1813 – 1883). Interpretimet e këtyre romancave gjer-



mane, erdhën përmes një vokali potent por edhe të ngrohtë të mexosopranos, i cili u përshtat më së miri me stilin wagnerian të të knduarit, me „filozofinë” e tij për trajtimin e vokalit edhe tek romanca (si gjini e derivuar nga kenga) dhe, njëkohësisht, këto momente lirike i’ a shtuan më tepër ngjyrat mbrëmjes dhe u pritën me ngrohtësi nga publiku. Kamenica është një ndër këngëtare të lirike më në zë shqiptare të gjeneratës së saj, por dhe më gjerë. Ajo ka mbaruar studimet e larta në vitin 2001 për kanto pranë Akademisë së Arteve. Në memorien e publikut shqiptar, ka mbetur ende e freskët mbrojtja e diplomës së saj në sallën e AA –së, në një koncert të plotë me ariet më të bukura të literaturës vokale dhe operistike, me orkestër simfonike nën drejtimin e dirigjentit Bujar Llapaj (e parealizuar më parë, por dhe më pas nga studentët e kantos) e cila u vlerësua maksimalisht. Që prej asaj kohe e deri tani, në karrierën e saj renditen një mori koncertesh të organizuara jo vetëm në Shqipëri, por dhe jashtë saj, duke qenë kështu pjesëmarrëse në skenë prestigjioze ndërkombëtare. Por gjithësesi, interesi primar i saj ka qenë veprimtaria pranë institucionit të Teatrit të Operas dhe Baletit, institucion, ku dhe aktualisht punon dhe zhvillon veprimtarinë e saj koncertale dhe operistike. Ndër rolet e saj kujtojmë: Alisia nga „Lucia di Lammermor” - Donizzetti; Maddalena - „Rigoletto” - Verdi; Giovanna Seymour - „Anna Bolena” - Donizzetti, etj, etj. Gjithashtu ajo ka realizuar dhe realizon vazhdimisht koncerte si soliste, duke bashkëpunuar me dirigjentë të rëndësishëm të jetës artistike në vend dhe me emra të rëndësishëm ndërkombëtar si: Krantja, Parisi, Pirona, Ramos, Bernard, Fratta dhe Devaut. Ka-

menica veç të tjerash ka marrë pjesë në konkurse të ndryshme, ku veçojmë në vitin 2009 konkursin internacional „Humor, Joke and Ironi in Music” në Salzburg, Vienë, ku është vlerësuar me çmimin e parë.

Edhe kjo natë koncertore ishte për të një vazhdimësi logjike dhe artistike e punës së saj shumë profesionale dhe gjithmonë në kërkim të gjetjeve të reja dhe interesante për publikun, gjë që e ka dëshmuar gjithmonë me performimet e saj të spikatura koncertale e skenike.

Pjesa e dytë e mbrëmjes, pati në vëmendje të saj pianisten Merita Rexha, e cila solli diçka të re për publikun shqiptar, pasi interpretoi për herë të parë në skenën shqiptare veprën premierë të Franz Liszt, „Totentanz”, e përzgjedhur si e tillë edhe me rastin e 200 – vjetorit të lindjes së kompozitorit F. Liszt. Pianistja M. Rexha erdhi në këtë mbrëmje me një CV të pasur të jetës koncertale si në skenat shqiptare por edhe të huaja, aktivitete këto që kanë dëshmuar gjithmonë talentin dhe përkushtimin e saj profesional. Pas mbarimit të studimeve pranë AA, në klasën e Prof. M. Kristidhit, M. Rexha ka ndjekur disa kurse perkusionimi në Gjermani. Së pari, duke qenë një nga pianistet më aktive në vend, në vitin 2009 ajo është dhe fituese e çmimit *Kult*. Ka koncertuar si soliste në Gjermani, Austri, Itali, Greqi etj. Repertori i saj përfshin vepra të literaturës nga Baroku deri në muzikën bashkëkohore. Ka luajtur disa premiera të kompozitorëve shqiptarë - bashkohorë si dhe ka regjistruar disa CD me vepra të kompozitorëve shqiptarë e të huaj, veçojmë këtu disa me vepra të Schumann-it, të publikuar më 2009. Përveç karrierës solistike, që prej vitit 1994, M. Rexha jep kontributin e saj në sferën pedagogjike si Prof. As. pranë U.A.

Vepra premierë e mbrëmjes, „Totentanz”, e kompozuar në vitin 1849 nga kompozitori romantik hungarez Liszt, bën pjesë në veprat e fazës së pjekurisë së tij. „Totentanz” (Dance macabre), që do të përkthehej si *Vallja e Vdekjes*, e ka marrë temën nga Korali Gregorian, korali mesjatar kishtar dhe pikërisht nga tema „Dies Irae” (Dita e gjykimit). Kjo temë e zymtë dhe e rëndë, siç i takon të jetë me këtë emër, përpunohet nga gjash-të variacione dhe në të gjitha ngjyrimet e mundshme timbrike (piano dhe orkestër). Për subjektin e saj, kompozitori është inspiruar nga ide jashtë muzikore, duke u nisur nga refleksime personale të tij mbi jetën dhe vdekjen, binom nga i cili Liszt intrigohej gjithnjë e më shumë. Kjo vepër për vështirësitë e larta teknike luhet rrallë edhe në skenat botërore - vështirësi, të cilat pianistja i përballoi dhe i realizoi me sukses. Sinkronizimi me orkestrën, këndueshmëria e frazave, përdorimi i pedalit në masën e duhur, sidomos thyerjet dinamike të forta që Liszt-i i nënvizon në këtë vepër, u realizuan me një teknikë të lartë interpretative, emocion të thellë dhe tepër *fin*, cilësi këto që dëshmuar edhe njëherë pjekurinë artistike të pianistes në fjalë.

Mbrëmja u mbyll me simfoninë nr. 1 op.68 në c minor të Brahms-it, e ashtuquajtura „simfoni e dhjetë e Beethoven-it”, ndonëse vetë kompozitori nuk i priti mirë këto cilësime që e çonin deri në akuzë për plagjiaturë. Përpos stilit që ajo ka, e shumë elementeve të tjerë bethovenian, ajo është realizuar me moton e simfonisë së fatit (simf. V). Gjithsesi, duke i lënë mënjanë interpretimet e kritikën e kohës, përvoja e përket datimit, ajo është shfaqur për herë të parë në Karlsruhe, Gjermani nën drejtimin e Felix Otto Dessoff,

(kompozitor e mik i Brahms-it), në vitin 1876. Për realizimin e saj, kompozitori i janë dashur 14 vite punë, të cilat dhanë si rezultat final një kryevepër të tillë. Simfonia përbëhet nga katër kohë, ku *koha e pare* nis me një introduksion të gjerë, me tre elemente që dëgjohen njëkohësisht: tamburat e ulët, figura rritëse të harqet dhe figura zbritëse tek fryma. Seksioni Allegro i kohës së parë është një sonatë e gjerë në principet orkestrale, ku idetë muzikore vendosen, zhvillohen dhe rinisin apo rikthehen në marrëdhënie të alteruar mes tyre. Këto karakteristika të spikatura të kësaj kohe, erdhën të shfaqura me profesionalizëm nga orkestra, përkatësisht nga perkusioni dhe harqet të integruara me frymën. Koha e dytë edhe e tretë janë më të ndriçuara në tonalitet dhe më me pak tension se koha e parë edhe e fundit. *Koha e ngadalë* Andante sostenuto ekspozon një lirizëm të hollë përmes tre seksioneve, ku trajtohen temat e së parës por në mënyrë të re. Pjesa e gjatë e violinës solo është një reminishencë nga veprat e vona të Beethovenit: kuartetet e vona dhe Meshja Solemne. Orkestra nën baketën e dirigjentës, arriti të përçojë emocion të futet në stilin simfonik të Brahms-it. Ashtu si dhe finalin e simfonive, ku janë tipike përgjithësisht mbylljet e mëdha dhe të shndritshme të natyrës bethoveniane, edhe finalja e kësaj simfonie u realizua nga orkestra me „pompozitet”, energji e emocion mbreslënës.

Kjo mbrëmje vokalo-simfonike solli kryevepra të kompozitorëve më të mëdhenj të artit botëror, të interpretuara mjeshtërisht nga artistët shqiptarë, të cilët dëshmuar përmes lojës së tyre nivel dhe kualitet të lartë interpretativ. Ashtu si loja e orkestres së RTSH-së, edhe performimi vokali i romancave lirike nga V. Kamenica, i sollën diversitet e ngjyra kësaj nate koncertale, por me një të veçantë më shumë, e cila kulmoi me veprën premierë „Totentanz” të Liszt-it, të koncertuar mjeshtërisht nga pianistja M. Rexha. Gjykoj se ky ishte edhe momenti më i rëndësishëm i kësaj nate koncertale: interpretimi për herë të parë i veprës në fjalë, vepër që përçoi një atmosferë e emocion të veçantë tek publiku, aq sa rëngjethës e dramatik, plot kontraste befasuese, të cilat u realizuan teknikisht por edhe emocionalisht me shumë kualitet nga kjo pianiste tashmë e konsoliduar në skenat tona, shoqëruar me profesionalizëm nga orkestra nën drejtimin e dirigjentës së re dhe premtuese, D. Kuraja. Kjo premierë erdhi në një datë historike, atë të 200-vjetorit të lindjes së këtij kompozitori të madh të periudhës romantike.

Koncerte të tilla, të këtij niveli artistik janë të mirëpritura në skenat tona dhe urojmë të ketë sa më shumë të tilla në vazhdimësi!

Shqiptar - një vlerë e shtuar në „Kujtesën e botës”



Doc. Msc. Holta SINA (Kilica)

Muzikologe, pedagoge në U. A.

Në historinë e muzikës bizantine, njihen pesë etapa (periudha) në të cilat ka kaluar muzika kishtarë e ritit orthodhoks, etapa të cilat tashmë janë të njohura dhe të aprovuara në parim nga studiuesit evropianë e më gjerë por, me dasi të shumta për kohëzgjatjen dhe për karakteristikë të vecanta të secilës prej tyre. Këto ndarje apo mendime „ndryshe“ të studiuesve, sidomos për kohëzgjatjen e këtyre periudhave, justifikohen me faktin se nuk ka një kufi ndarës të menjëhershëm, mes njerës apo tjetres etapë kohore, pasi sistemi pararendës i shenjzimit muzikor vijon të „bashkëjetojë“ për njëfarë kohe edhe në periudhën pasardhëse pra, njëkohshëm me sistemin tjetër më të avancuar.

Periudha e parë është periudha e të kënduarit ekfonetik, si dhe e shkrimit që u ngrit mbi këtë bazë ekfonetike, që perfshin shekujt ~ IV-XV. Pas kësaj etape të parë dhe tepër të rëndësishme për ngritjen e një sistemi shenjash, ose siç njihen me termin *neuma*, vijnë katër periudhat e tjera në të cilat zhvillohet muzika dhe shkrimi bizantin e, konkretisht, periudha e dytë – paleobizantine (~ IX-XIII) periudha e tretë – mediobizantine (~ XII-XV) periudha e katërt – kukuzeliane (~ XIV-XIX) dhe periudha e pestë – krisantine (çeruku i parë i shek. XIX).

Në këtë kontekst, periudha ekfonetike është dhe periudha me një vlerë të shtuar historike e dokumentare, pasi është pikënisja nga mori udhën dhe „rrugëtoi“ shkrimi e këndimi bizantin në shekuj.

Me termin ekfonetik nënkuptohet ai sistem i shenjave - neumave, me të cilin shkruhet melodia dhe këndohen perikopetë e ungjijve. Në kuptimin etimologjik, termi ekfonetik do të thotë „Lexim me zë të lartë“, term i përdorur nga dietari grek Tzetzes, ndërsa bizantologu i njohur Tardo bën një shpjegim pak më të ndryshëm, kur pohon se „ekfonesis quhet lutja apo mbyllja e lutjes“ të cilën prifti e thotë me zë të lartë dhe të moduluar lehtë d.m.th. ekfonos“. Në këtë kontekst, njëserë studiuesish e pohojnë se ndryshe ky shkrim është quajtur edhe shkrimi i të kënduarit recitativ, pasi në këtë periudhë, meloditë bizantine ekfonetike, ndërtohenin mbi një karakter të theksuar recitativ, gjë që rridhte nga mënyra e leximit dhe njëkohsisht e këndimit të teksteve liturgjike, ku meloditë ishin *quasi parlando*. Interpretimi në këtë mënyrë i tekstit letrar, qëndron në

kufirin midis tekstit të folur dhe melodisë së kënduar.

Muzikalisht ky stil ka dy forma: e para është një formë recitative e pastër (recto tono), në të cilën teksti liturgjik këndohet mbi një tingull të vetëm, ku ritmi rrjedh nga ritmi i fjalës dhe ai i prozodisë; e dyta: recitative i pastër (recto tono) shoqërohet me lëvizje të vogla melodike dhe zhvillohet *quasi cantato*. Karakteri i këtij recitativi është solemn dhe deklamues si dhe me nuanca të theksuara retorizmi. Për karakterin e tij gati parlando, por dhe për mënyrën e lirë të interpretimit (ndalesat gjatë leximit dhe këndimit liturgjik) ritmi i kësaj melodie deklamuese është *parlando rubato*.

Për ta qartësuar më tepër këtë aspekt, trajta ritmike e stilit recitativ nuk është e përcaktuar mirë, pasi nuk ka strukturë ritmike të përcaktuar (dhe aq më tepër, përcaktim të lëvizjes, tempit ose metrit, të cilat saktësohen vetëm në periudhën e pestë krisantine). Por, këndimi realizohet, siç e pohuam më sipër, duke kombinuar ritmin e fjalës me atë prozodik.

Shkrimi muzikor ekfonetik është mbështetur tek thekset gramatikore të gjuhës greke, konkretisht, tek theksi akut - **okseja** (/) dhe theksi grav - **vareja** (\), ndërsa apostrofi (>) është i përbashkët për të dy sistemet, si atë muzikor dhe atë prozodik.

Këto janë dhe 3 nga 9 shenjat e thjeshta të shkrimit ekfonetik, ku së bashku me 6 shenjat e përbëra, e çojnë në 15 numrin e neumave të kësaj periudhe. Pavarësisht grupimeve të studiuesve dhe qëndrimeve të ndryshme që ata mbajnë në lidhje me kuptimin muzikor të shenjave, S. Shupo në librin e tij *Muzika bizantine, Shkrimi muzikor dhe sistemi modal*, arrin në konkluzionin se „që të gjithë studiuesit bien dakord për një gjë: këto shenja nuk kanë karakter *diastematik*, pra nuk tregojnë lëvizje intervalore. Ato tregojnë tinguj me lartësi pak a shumë të fiksuara në raport me një tingull referencë (tingullin bazë, tonikën)“. Vecohet vetëm njëra prej shenjave që ka karakter *diastematik* (vjen nga fjala greke *dhiastos* që do të thotë interval) dhe është **apostrofi**, që tregon një sekundë zbritëse nga tingulli bazë, pra është i përcaktuar kuptimi i tij intervalor. Vlerat intonative të tingujve të tjerë përcaktohen duke marrë si referencë tingullin bazë nisëtor - *kathistin*, i përcaktuar me tingullin *do*; dhe **telenë** - si shenjë finale – **tonikë**. Por, siç pohon S. Shupo tek libri i tij i cituar më sipër, „ky përfundim është arritur duke studiuar pozicionin e shenjave në raport me rrokjet e fjalës dhe pjesët e fjalës...“.

Ky shkrim, në këtë periudhë, është në hapat e parë të tij, prandaj dhe haset shumë më i thjeshtë nga pikëpamja e kombinacioneve të shenjave-neumave në perikopetë e ungjijve, (shenjat ekfonetike përdoren gjithmonë të çiftëzuara përmes mënyrave të ndryshme të kombinacioneve shenjë me shenjë) sesa në periudhat e mëvonëshme kur numri i tyre rritet deri në absurditet (u shtuan edhe shenjat kironomike - art i të drejtuarit të korit me gjeste) prandaj ishte tepër e nevojshme re-

forma që mban emrin e Jan Kukuzeletit (në periudhën e katërt).

Neumat ekfonetike zakonisht shkruhen me ngjyrë të kuqe, por hasen edhe neuma me ngjyrë vishnje si dhe me ngjyrë blu apo të zezë (si tek kodikët e periudhës ekfonetike në AQSH). Neumat vendosen sipër (okseja, vareja, kremasti, parakliticia, sirmanticia, okseja e dyfishtë, vareja e dyfishtë) duke treguar ngritje të intonacionit; *poshtë* (apostrofi, kathisti) tregojnë ulje të intonacionit por edhe *anash* (në mes) të fjalëve (hipokrisis) ose në *mbarim* (këmbimata) apo në *fund* (mbyllje finale) të frazave e fjalive të tekstit liturgjik (teleja). Ato shkruhen përgjatë tekstit me qëllim që ti kujtojnë psalltëve melodinë që do të shoqërojë tekstin (pra ka karakter *mnoteknik - kujtesor*) dhe, siç përkufizon studiuesi rumun Pantiru „të theksojë vendet e ndryshme të pjesëve të shkruara dhe të tregojë mënyrën e modulimit sipas rëndësisë dhe vendit të tyre“.

Për transkriptimin e shenjzimit ekfonetik në pentagram, përdoren vlerat e notave 1/8 për një neumë të thjeshtë, 1/4 për neumën fundore - tonikën (telenë) si dhe grupet me vlerat përbërëse 1/16 dhe 1/32 (për sirmantiqinë - shenjë ornamentale); ndërsa tek neumat e dyfishta, dyfishohet vlera sipas kuptimit të tyre.

Paraqitja grafike e neumave muzikore është e veçantë dhe specifike për secilën shenjë, pavarësisht mënyrës kaligrafike të shkrimit e cila varjon. Operohet përmes vijave të pjerrëta me kulm të anuar me thep apo të lakuar, lart apo poshtë, të thjeshta apo të dyfishta; zig-zageve dyshe apo treshe vertikale dhe tri pikave horizontale të shenjave të përbëra; pikës ose kryqit (për tonikën) që shkruhet dhe me ngjyrë ari si shenjë finale. Kaligrafia ndryshon jo vetëm nga një dorëshkrim në tjetrin por, edhe brenda të njëjtit dorëshkrim, p.sh. kur kanë marrë pjesë dy ose tre shkruer, stili kaligrafik i tyre është i ndryshëm. Ky kalim nga njëri shkruer në tjetrin konsiston në dy vecori shumë të rëndësishme për studimin e neumave të periudhave të ndryshme si dhe në përcaktimin sa më të afërt ose sa më të saktë të ndryshimeve brenda një periudhe por, edhe nga periudha në periudhë: e para kur mbi shkrimin ekzistues ka mbivendosje (palimpsest) dhe e dyta kur ka shtim neumash në vazhdim (në të njëjtën faqe ose në faqe të tjera), të cilat përcaktohen nga ndryshimi



kaligrafik dhe (në disa raste) i ngjyrës. Këto karakteristika tregojnë për një evolim të këtyre shenjave dhe përsosjen e tyre nga njëri shekull në tjetrin).

Fondi i dorëshkrimeve bizantine me shenja muzikore ekfonetike në AQSH dhe një resume e veçorive karakterizuese të tyre.

Të gjitha këto që u parashtuan më sipër, janë karakteristikë që gjenden të pasqyruara edhe në dorëshkrimet e muzikes bizantine, konkretisht në dorëshkrimet e periudhës ekfonetike që gjenden në AQSH. Këto dorëshkrime, janë pjesë e fondit të dorëshkrimeve ose kodikëve (tekste liturgjike me neuma bizantine) që disponon Arkivi Qëndror i Shtetit Shqiptar në fondin me numër 488 (më parë njihet si fondi 888), ku dy prej të cilëve, kodikët më të hershëm të Shqipërisë - Kodiku i Purpurt dhe Kodiku i Artë i Anthimit (përkatesisht *Beratinus 1* dhe 2) kanë hyrë si një vlerë e shtuar në programin e ruajtjes dhe mbrojtjes së *Trashëgimisë Kulturore* të popujve - „*Memory of World*“ („*Kujtesa e Botës*“) më 2005 nga UNESCO.

Gjithsej janë 18 kodikët të periudhave të ndryshme të shkrimit muzikor bizantin (duke përfshirë edhe Kodikun e Purpurt të Beratit, „*Beratinus-1*“ shek. VI, në të cilin, së fundmi, janë gjetur neuma bizantine në fletët 145, 111, 156 (ku tek kjo e fundit, neumat janë tepër arkaike të periudhës ekfonetike) sipas S. Shupo tek botimi „Gjurmët më të lashta të shkrimit muzikor në Shqipëri“ *Neumat ekfonetike në Kodikun e Purpurt, Shek. VI* si dhe 2 fragmente kodikësh me neuma ekfonetike, përkatesisht kodiku i Beratit nr. 2 dhe kodiku i Voskopojës nr. 5, nga 17 fragmentet e kodikëve të AQSH-së) për të cilët janë dhënë të dhëna me interes në studimin monografik të Sh. Sinanit: Kodikët e Shqipërisë në „*Kujtesën e botës*“.

Kodikët bizantinë që kanë neuma ekfonetike sipas numrit rendor të AQSH-së janë:

1. Kodiku i Purpurt i Beratit nr. 1 shek. VI dy ungjijsh
2. Kodiku i Beratit nr. 3 shek. IX perikope ungjijsh
3. Kodiku i Vlorës nr. 7 shek. XI perikope ungjijsh
4. Kodiku i Beratit nr. 8 shek. XI perikope ungjijsh
5. Kodiku i Beratit nr. 15 shek. XII-XIII katërungjill
6. Kodiku i Beratit nr. 16 shek. XIII perikope ungjijsh
7. Kodiku i Beratit nr. 21 shek. XII (1181) perikope ungjijsh
8. Kodiku i Beratit nr. 26 shek. XIV katërungjill
9. Kodiku i Beratit nr. 89 shek. XIV perikope ungjijsh

Po paraqesim përmbledhtas disa nga karakteristikat e shkrimit muzikor bizantin të 8 kodikëve ekfonetike që janë pjesë e fondit të AQSH-së (duke filluar nga kodiku i Beratit nr. 3 pa u ndalur tek *Beratinus-1*, për të cilin tashmë ekziston botimi i S. Shupos, dhe as tek 2 fragmentet e sipërpërmendura) për një njohje më të konkretizuar të kësaj vlere kulturore të „rrugëtoar“ në shekuj.

Këta kodikë ekfonetike, i përkasin periudhës së shekujve IX-XIV dhe

janë dorëshkrime biblike (ungjillore). Te dhëna të plota përshkrimore (pasaportat e tyre) janë tashmë të botuara në „Kodikët e Shqipërisë“ si dhe tek botimi i studiuesit Sh. Sinani, i përmendur më sipër (Kreu II, f. 79 e vijim).

Ndërsa nga pikëpamja muzikologjike, informacioni shkencor i këtij shkrimi synon të hedh dritë dhe „të fshijë pluhurin e shekujve“ (ashtu si gërmimet arkeologjike) mbi kodikët ekfonetike të fondit arkival që disponon AQSH si dhe, përmes tyre, të japë të dhëna konkrete mbi sistemin e parë të shenjzimit (sistemin e shkrimit të neumave) dhe mënyrën e të kënduarit të muzikës së kishës bizantine të kësaj periudhe në Shqipëri.

Në këta kodikë me shenja ekfonetike që disponon AQSH, përdoren përgjithësisht të gjitha neumat e tabelës së shenjave ekfonetike, të cilat janë të shenjzuara sipër, poshtë, anash dhe në fund të tekstit liturgjik, i cili shkruhet në përgjithësi me bojë kafe. Për neumat ekfonetike është përdorur më tepër ngjyra e kuqe, por vihet re dhe përdorimi i ngjyrës kafe (të tekstit) vishnje e blu dhe më pak asaj të zezë. Shkrimi ekfonetik është ai që varion (ndryshon) më shpesh (në varësi ose jo të tekstit liturgjik) në këta kodikë bizantinë, gjë që dëshmon për pjesëmarrjen e më shumë se një shkruer në të njëjtin dorëshkrim - dy deri në tre shkruer (kodikograf) si për tekstin liturgjik dhe, nga ana tjetër, vihen re duar të ndryshme shkruerish, kaligrafësh (shenjzuesish) për shenjzimin ekfonetik - neumat (si p.sh. tek kodiku i Beratit nr. 8, i Beratit nr. 16 dhe i Beratit nr. 21). Kjo vihet re edhe përmes ndryshimit të bojës (ngjyrës) me të cilën shkruerit (shenjzuesit) e tjerë kanë vijuar të shenjzojnë neumat, në rastet kur duket qartë dhe ndryshimi kaligrafik i tyre. Por, shkrimi ndryshon edhe kur ai shkruhet me të njëjtën ngjyrë (p.sh. tek kodiku i Beratit nr. 8, ku shkrimi muzikor ekfonetik vijon të shkruhet me ngjyrë të kuqe por ndryshon kaligrafikisht në fletët të tjera). Pra, duke hasur ndryshime kaligrafike në fletët në vijim, dëshmohet se këto dorëshkrime janë pasuruar me neuma nga shkruer të ndryshëm (mendohet edhe në kohë të ndryshme, duke ditur që kjo është dhe periudha më e gjatë e shkrimit muzikor bizantin që rrok gati 9 shekuj, duke pasur parasysh kodikët e AQSH-së). Në këtë kontekst, ka raste që shkrimi ekfonetik është shkruar mbi atë ekzistuesin (palimpsest) ku mbi shtresën kafe ka shkrim ekfonetik sipër me të kuqe (p.sh. tek kodiku i Beratit nr. 21, ku mbi pikën e telesë me ngjyrë kafe është shkruar sipër me ngjyrë të kuqe) si dhe vihet re shtim neumash (me ngjyrë dhe kaligrafit tjetër) brenda një kodiku (p.sh. në kodikun e Beratit nr. 16 ka fletë, ku neumat janë shkruar me ngjyrë të kuqe, po kështu ka fletë ku neumat janë me ngjyrë blu si dhe kombinime neumash të shkruara me të kuqe dhe blu në fletët të tjera).

Të dhënat dhe veçoritë e shkrimit muzikor ekfonetik të kodikëve të Beratit nr. 3, Vlorës nr. 7, Beratit nr. 8, 15, 16, 21, 26 dhe 89 japin një panoramë të qartë e të plotë

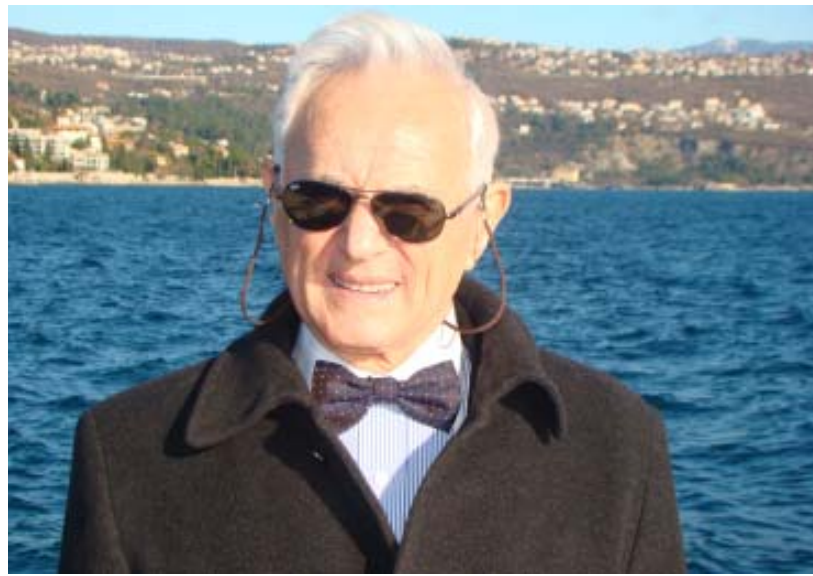
Prof.dr.sc.Akil Mark Koci, prekursori muzikës bashkëkohore shqiptare

„Krijimtaria ime muzikore është ndërgjegjja e punës sime shumëvjeçare“ - Akil Koci

Albulena NUREDINI

Muzikologe nga Ferizaji

Vazhdon nga numri i kaluar



toriani. Ato janë si kuçedrat me shtatë kokë. Kur i pritët një kokë, u dalin menjëherë dy të tjera⁴.

Realizimi i kësaj monografie ka për qëllim të nxjerrë në pah rëndësinë e kompozitorit Koci dhe të krijimtarisë së tij që zë vend të veçantë në tempullin e kulturës gjithëshqiptare. Me një fond të pasur e cilësor krijimesh e një veprimtarie të begatë, (të fituar nga një vullnet i paepur për kultin e së bukurës dhe të artit, dy materie homogjene, si shprehje e pikëvështrimit të dëshirave më të larta të shpirtit njerëzor), Akil Koci edhe sot, në moshën 75 vjeçare, vazhdon t'i japë kulturës sonë produktet e një erudicioni të gjerë.

Për të vlerësuar drejt një figurë, një personalitet apo një dukuri të caktuar artistike është primare ta vendosësh atë në hapësirën dhe kontekstin e duhur social e kulturor të kohës së cilës i përket. Në këtë pikë mendoj se, duke bërë një vështrimin retrospektiv të ecures së artit muzikor në hapësirat shqiptare (Kosovë e Shqipëri), që do të parashtrihen më pas në parantezë, lexuesi do të jetë i qartësuar në pikëpamjen historike të momentit kur nisi dhe zhvillojë krijimtarinë e vet kompozitori Akil Koci.

Vështrim i shkurtër historik mbi muzikën profesionale gjithëshqiptare

Muzika profesionale shqiptare në Kosovë nisi rrugën e saj në mesin e shekullit XX. Para këtij momenti

reja që krijohen dhe, mbi të gjitha për përsosjen e alfabetit muzikor bizantin nga njëri shekull në tjetrin.

E veçanta e këtij shkrimi muzikor kaq të lashtë, si fundament i shkrimit muzikor bizantin të të katër periudhave vijuese, është bashkëzistenca në të njëjtën kohë edhe me shkrimet e periudhave të tjera që lindën në shekujt më pas, si shkrimet paleobizantine, mediobizantine dhe në fillimet e tyre kukeziane (shek. ~ XIV).

Pra, ky sistem antik i shenjzimit muzikor (shkrimi ekfonetik) vijon të përdoret edhe në shekujt vijues, madje gjurmët e tij hasen edhe sot në kishat tona, duke dëshmuar një të vërtetë të padiskutueshme, atë të themelit të alfabetit të çdo gjuhe që jeton në shekuj.

vështirë të ndeshësh gjurmë të krijimeve mbi baza të mirëfillta profesionale. Aktivitete më të hershme muzikore (krejtësisht amatore) në fund të shek. XIX dhe në fillim të shek. XX, janë ato të orkestrës frymore të Gjakovës (udhëhequr nga Palok Kurti), fanfarës „Kosova“ me veprimtari në Kukës, shërbimet fetare në Kishën Katolike (shqiptare) të Prizrenit etj⁵. Gjithashtu, gjetja e Okarinës autentike (vegël e lashtë aerofone) është një dëshmi e rëndësishme për ekzistencën e aktiviteve muzikore në trevën e Kosovës⁶ dhe lidhjen me Dardanët që na bën të ndjehemi aq shumë krenarë.

Gjatë periudhës së Luftës së Dytë Botërore të vetmet krijime ishin këngët amatore me karakter revolucionar, të cilat në pikëpamjen e ndërthurjes së elementëve muzikorë, nuk shfaqin të reja artistike. Ato gjenerojnë përmes teksteve të shqipëruara dhe melodive të përshtatura nga krijimtaria e vendeve të ish-Jugosllavisë, kompozimit të këngëve të reja partizane etj⁷. Këto krijime më shumë se vlerat artistike mbarin rëndësinë historike, duke qenë të parat përpjekje për krijimin e një tradite muzikore.

Një sërë aktivitete muzikore e skenike datojnë që nga fillimi i viteve '40 të shekullit që lamë pas, të cilat, në vazhden e orvatjeve për krijimin e shtigjeve të reja drejt një arti profesional, kanë lënë gjurmë të rëndësishme. Me guximin dhe këmbën-

tueshme, atë të themelit të alfabetit të çdo gjuhe që jeton në shekuj.

Si përmbyllje e këtij procesi të shkurtër informues por edhe analizues mund të konkludojmë se dorëshkrimet bizantine të periudhës ekfonetike ose kodikët me neuma ekfonetike, së bashku me dorëshkrimet e tjera me neuma bizantine (dhe jo vetëm) që disponon fondi i AQSH-së, janë dëshmi e traditës së herëshme që krijoi arti psaltik në Shqipëri. Ato, erdhën deri në ditët tona si një vlerë e padiskutueshme dhe e rëndësishme dokumentare e historike e artit dhe kulturës bizantine në vendin tonë por, dhe si pjesë integrale e art-kulturës ballkanike, evropiane e me gjerë.

gulen e kompozitorit Lorenc Antoni (më vonë edhe kompozitorit Rexho Mulliqi), fillimisht u krijuan strukturat artistike që gjallëruan sektorët e ndryshëm (koro, orkestër, solistë etj), duke zhvilluar paralelisht shfaqjet muzikore dhe ato skenike⁸.

Burimet e zhvillimit të muzikës profesionale shqiptare në Kosovë, i gjejmë fillimisht në qytetin e Prizrenit, aty ku u hapën institucione arsimore e artistike kulturore. Hapja e Radiostacionit të parë më 1945 (më pas zhvendoset në Prishtinë), bëri të mundur lëvizjen e aktiviteteve të shumta kulturore, të cilat çuan edhe fillimin e jetës shkencore e akademike (në vitet '70)⁹. Me krijimin e kushteve më të përshtatme (1945 e më tutje), në Kosovë nisi një jetë e re me hapësira të gjera zhvillimi jo vetëm në fushat arsimore e artistike, por edhe në ato shkencore e ekonomike¹⁰.

Fatkeqësia e ndarjes së trojeve shqiptare, u pasqyrua edhe në zhvillimin e artit dhe të kulturës, të cilat morën (në disa pikëpamje) drejtime të ndryshme në kërkesat profesionale e artistike, por edhe në shkallën e lirisë së shprehjes. Për këtë arsye trajtimi historik, artistik e profesional, nuk mund të merret në mënyrë gjithëpërfshirëse, pra mbarëkombëtare. Në vështrimin e përgjithshëm të muzikës në Shqipëri, muzika profesionale konsiderohet të ketë filluar para Luftës së Dytë Botërore (fillimi i viteve '20-'30), fillimisht në sferën vokale me përpunimin e këngëve popullore, ku hasim këngëtarët e parë profesionistë¹¹. Në dhjetëvjeçarin e dytë dhe të tretë kompozitori At Martin Gjoka, në Shkodër, shkroi dhe sinfoni dhe opera e shumë pjesë korale e orkestrale. (Shih librin: „24 pjesë nga At Martin Gjoka“, - Shkodër 2010 -, të studiuesit Roberft Prenushi). Më pas, gjatë LNC, aktivitetet ishin më sporadike.

Pas Çlirimit rrethanat në të cilat ka gjallëruar kultura shqiptare kanë qenë më të disfavourshme se në vendet e tjera ballkanike. Zhvillimi muzikor ishte një proces që realizohej brenda konceptit të „tabanit kombëtar“ ose „frymës së realizmit socialist“, larg zotërimit të veçorive ideoartistike të stileve të epokave të ndryshme (të ezazuara tashmë në praktikën evropiane), si dhe përjasjes së tyre në veprat muzikore nga kompozitorët shqiptarë. Gjatë kësaj periudhe, u krijuan vepra të formave dhe gjinive të ndryshme, që nga këngët e deri tek ato muzikore-skenike. Kërkesat e imponuara muzikore, nuk i lanë hapësirë krijuesve shqiptarë të absorbonin teknika dhe rrymatë të reja muzikore. Krijimtaria muzikore na rezulton me baza të forta folklorike e kombëtare, e ndërthur brenda karakteristikave klasikoromantike. Megjithatë në momente të caktuara (si janë ato të fundviteve '60 dhe fillimviteve '70) pati përpjekje serioze për t'iu shmangur një farë mënyre kësaj gjendjeje.

Shembuj tipikë për të ilustruar këtë janë „zgjatimet e dinamikave modale e ritmike të Feim Ibraimit; të koncepteve politonale dhe praktikave bitonale të Çesk Zadesë; të dimensionit epik që kishte lirika e Nikolla Zoraqit e të të tjerave, pavarësisht se shumë a pak, edhe këto mbështeteshin në estetikën e tipit „pasqyruar“ e „realist“ të vendeve të tjerë të Lindjes: një estetikë me pamje të kufizuar dhe shumë kanone të padeshifrueshme“¹².

Në hapësirat shqiptare në Kosovë dhe Shqipëri, tashmë muzikantët kishin piketuar themelet e muzikës profesionale e të kultivuar. Në vazhden e kësaj tradite të nisur shfaqet personaliteti i kompozitorit Akil Koci, kompozicioni shqiptar hyn në një botë të re artistike e estetike. Krijimtaria e tij gjeneron përmes gërshetimit të elementëve aleatorikë e dodekafonikë, folklorikë, atonalë e shpesh të atyre klasikë. Me ndërthurjen e këtyre elementëve, kompozitori mjeshtërisht shpalos gjuhën e një koncepti të ri muzikor në realitetin shqiptar, e cila lidhet ngushtë me traditën bashkëkohore evropiane. Në spektrin e tij kompozicional lëvrimi i teknikave të reja muzikore nuk erdhi si pasojë e ndikimit të rrethanave të imponuara nga faktorët të jashtëm siç ndodh shpesh, por si rrjedhojë e një kërkese më të lartë profesionale, duke qenë i vetëdijshëm për nevojën e një dimensionit të ri muzikor shqiptar. Sipas Akad. Vasil Tole¹³ „kjo tendencë e atëhershme (e kompozitorit Koci-Shënimi im, A. N.), pas viteve 1990 është bërë realitet sot në muzikën shqiptare në Shqipëri dhe Kosovë. Emrat dhe krijimtaria e sotme e Aleksandër Peçit, Zeqirja Ballatës, Rafet Rudit, Thoma Gaqit, Thoma Simakut, Mendi Mengjiqit, Ermir Dergjinit, Endri Sinës etj., janë një dëshmi më shumë se pluralizimi muzikor i muzikës shqiptare, i filluar nga Akil Koci me veprat e tij, është tashmë një vlerë e shtuar e mbarë e muzikës sonë. Përmes këtij realiteti mozaikal, respektohet më mirë edhe tradita jonë muzikore folklorike e cila e ka në thelbin e saj larminë dhe diversitetin e të shprehurit, aq i lakmuar ky sot nga muzika bashkëkohore evropiane dhe më gjerë. Prandaj emri i Akil Kocit dhe vepra e tij bëjnë pjesë në kompozitorët më të rëndësishëm të muzikës shqiptare në të gjitha kohët, sepse fara që ai mbolli dje, sot është bërë një pemë, simbol i jetëgjatësisë së artit tonë muzikor“¹⁴.

(FOOTNOTES)

¹ Foniqi, Shaqir: „Akili i muzikës“, 2011, gaz. „Telegraf“.

² Koci, Akil: „Muzikologët e huej në krahinën tonë“, Prishtinë, dt. 11. 08. 1958, gaz. „Rilindja“.

³ Fillimisht është kënduar nga këngëtarë e mirëfilltë i muzikës popullore qytetare Ismet Peja një në festival me renome në Beograd më 1957, pastaj Xhejlane Broqi (bashkëshortja e ndjerë e prof. Akilit), në turnen tremujorë në Belgjikë, Zvicër dhe Francë të Ansambllit të këngëve dhe valleve „Shota“ më pas nga Liljana Çavolli në shumë festival dhe koncerte, dhe nga Nexhmije Pagarusha në Festivalin e Radio Televizionit Shqiptar.

⁴ Noli, Fan S. Bethoveni dhe revolucioni francez - Vepra V. Tiranë, fq. 89; Rudi, Rafet. Sprova estetike-Muzika e shekullit XX. Dukagjini-Pejë, 2002, fq. 150.

⁵ Sokoli, Ramadan e Miso, Piro. Veglat muzikore të popullit shqiptar. Tiranë, 1991, fq. 26.

⁶ Ballata, Zeqirja. Gjurmëve të muzës. Prishtinë-Rilindja, 1987, fq. 125.

⁷ Materialet arkivore të Teatrit të Ferizajt.

⁸ Rudi, Rafet. Sprova estetike-Muzika e shekullit XX. Dukagjini-Pejë, 2002, fq. 151.

⁹ U themeluan institucione të ndryshme kulturore;

¹⁰ T. Tashko (Kocqo), M. Kraja, J. Truja, M. Ciko, K. Kono etj. Shih Historia e muzikës shqiptare I. Tiranë, fq. 98-99.

¹¹ Hysi, Fatmir. Estetikë në Tri pamje. Tiranë, 2005, fq. 197.

¹² Kompozitor, etnomuzikolog e folklorist.

¹³ Tole, Vasil: „Akil Koci dhe kompozicioni shqiptar“.