

MIKAELA MINGA

MUZIKA SHQIPTARE
NË RRUGËT E NDËRTIMIT SOCIALIST: INSTITUCIONE
DHE INSTITUCIONALIZIM

Abstrakt

Në këtë punim marrim në shqyrtim një periudhë historike të zhvillimeve muzikore në Shqipëri që fillon me mesin e viteve '40 dhe shkon deri në vitet '60 të shekullit XX. Fokusi kryesor është procesi i institucionalizimit muzikor në kushtet e diktaturës së proletariatit. Nuk bëhet fjalë thjesht për histori të institucioneve muzikore, por për një proces tërësor e kompleks institucionalizimi. Për ta bërë një gjë të tillë është zgjedhur një metodë kërkimore, e cila shqyrton kujtesën institucionale nëpërmjet të dhënave arkivore si dhe diskursin mbi muzikën; kjo për të ofruar edhe një lloj qasjeje etnomuzikologjike në historinë e muzikës shqiptare.

Fjalë kyçe: institucionalizim, diskurs mbi muzikën, socializmi shtetëror, moderniteti, historia e muzikës

Abstract

This article takes into consideration a specific period in the history of music in Albania: the one that runs from the mid 1940s until the 1960s. The focus is on the process of musical institutionalization during the dictatorial regime. I am not referring just to a history of musical institutions but to that complex and thorough process of institutionalization that took place during that period. The research method combines the institutional memory traced from archival data sources and the discourse about music. It is an ethnomusicological approach in the study of the history of albanian music.

Keywords: institutionalization, musical discourse, state socialism, modernity, history of music

Prolog¹

Jeta muzikore në Shqipëri përjetoi një fazë ndryshimi dhe transformimi thelbësor pas Luftës së Dytë Botërore, me vendosjen e diktaturës së proletarietit. Realiteti muzikor i kësaj periudhe, që shkon afërsisht deri në vitet '60, u karakterizua nga dinamika shumëplanëshe, të cilat meritojnë një shqyrtim sistematik dhe të përveçuar, pasi do të ishin thelbësore për gjithë periudhën totalitare (1945-1991).

Në këtë artikull do të merret në shqyrtim kjo periudhë, duke u ndalur në një aspekt që mendojmë se është shumë i spikatur: ngritja e një infrastrukture institucionale muzikore moderne. Ky studim shpresojmë se do t'i shërbejë hapjes së linjave të kërkimit dhe hulumtimit mbi muzikën dhe kulturën diktatoriale, për të krijuar hapësirë debati e diskutimi, e cila mungon brenda disiplinave që janë të lidhura drejtpërdrejt me çështjen: etnomuzikologjia dhe muzikologjia. Nga ana tjetër, kjo linjë analize integrohet brenda një projekti studimor më të gjerë timin, i cili mbështetet mbi dy premisa: së pari, atë të një analize kritike të mendimit muzikor shqiptar gjatë shekullit XX (shih gjithashtu Minga 2017) dhe, së dyti, të një qasjeje më përafruese të etnomuzikologjisë me muzikologjinë, që deri tani kanë qenë të mbyllura në suazat përkatëse. Kjo bëhet për ta inkuadruar studimin e muzikës në Shqipëri në kuadër të një “historie moderne të muzikës”, si e përkufizon Stephen Blum (1991, 1-22); pra, të një hapësire në të cilën disiplinat në fjalë nuk mund t'i kenë më punët të ndara me thikë, apo të kufizojnë qëllimet e tyre kërkimore brenda kategorive të caktuara si, “muzika folklorike”, “muzika e lehtë”, “muzika e madhe (ose “profesioniste”). Realitetet e praktikave muzikore janë dhe kanë qenë të lëvizshme, gjë që nxit kërkimin e perspektivave të studimit që të shohin përtej domeneve të mësipërme.²

Pra, përpjekja për të depërtuar në jetën muzikore në periudhën diktatoriale, duke u bazuar vetëm në narrativa deskriptivo-analitike të muzikës si *muzikë*, një nga paradigmat kryesore të muzikologjisë, si edhe

¹ Falënderoj Sokol Çungën për ndihmën dhe orientimin në materialet arkivore dhe Edmir Ballgjinin për komentet dhe sugjerimet.

² Një situatë e tillë favorizon edhe një hapje ndërdisiplinore, sidomos kundrejt etnografisë dhe antropologjisë kulturore, të cilat janë orientuar prej disa vitesh në shqyrtimin kritik të periudhës diktatoriale në Shqipëri. Shih konkretisht: Lelaj 2015; Bardhoshi 2013, 175-190; Hysa Kodra 2014, 21-44; Hysa 2010, 103-125.

etnomuzikologjisë shqiptare, do të ishte e pjesshme. Kjo, sepse ajo ofron shumë pak informacion në lidhje me kontekstin social-kulturor, produkt dhe rrjedhojë e të cilit ishte edhe produkti, edhe narrativa. Në këtë mënyrë, nevoja për ta studiuar këtë kontekst bëhet po aq thelbësore sa edhe ajo e muzikës dhe modelimit të tingujve në vetvete.

E tashmja e një të shkuare muzikore

Një nxitje fillestare për të kërkuar në këtë drejtim erdhi ndërsa shqyrtoja mënyrat si vjen e shkuara diktatoriale në periudhën post-diktatoriale të këtyre 25 viteve të fundit. Dy problematika dalin në pah. Më e mprehta në këtë të tashme të së shkuarës muzikore është zbehja graduale dhe, në disa raste, zhdukja e *kujtës institucionale* të periudhës diktatoriale. Kjo ka ardhur si rrjedhojë e shpërbërjes, degradimit apo tjetërsimit të shumicës së institucioneve e formateve që përgjigjeshin për jetën muzikore të vendit gjatë periudhës së komunizmit. Kryesore ndër to është Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve, prej së cilës nuk kanë mbetur të dhëna arkivore të trashëguara.³ Por, në një listë të tillë mund të përfshijmë edhe institucione të tjetërsuara si: shtëpitë, pallatet, apo vatrat e kulturës që tanimë janë kthyer në qendra kulturore; Estrada e Shtetit (kthyer në Teatrin e Metropolit), Shtëpia Qendrore e Krijimitarisë Popullore (tanimë Qendra Kombëtare e Veprimtarive Folklorike).

Problematika tjetër lidhet me mendimin për muzikën.

Etnomuzikologjia dhe muzikologjia morën formë si disiplina shkencore gjatë periudhës diktatoriale. E para, u integrua nën ombrellën e folklorit, duke

³ Në vitin 2007, godina e Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve kaloi një fazë rindërtimi e rikonstruktimi, si rrjedhojë e vendimit të qeverisë së atëhershme (VKM, Nr. 165, datë 28.03.2007), për t'ia kaluar godinën Ministrisë së turizmit, kulturës, rinisë dhe sporteve. Shih: “Kryeministri Berisha merr pjesë në përrurimin e Godinës së re të Ministrisë së Turizmit, Kulturës, Rinisë dhe Sporteve,” 21 dhjetor 2007, konsultuar për herë të fundit më 3 tetor 2018,

<http://arkiva.km.gov.al/?fq=brenda&m=news&lid=6826> .

Çështja e arkivave nuk mori ndonjë vëmendje specifike, me përjashtim të ndonjë artikulli polemizues mbi Arkivin e Lidhjes së Shkrimtarëve zhvilluar në nivelin publicistik, tregues ky që vetë çështja e ruajtjes nuk ka qenë në vëmendje të ndonjë institucioni të caktuar. Shih: Hysen Sinani, Admirina Peçi (intervistoi). “Arkivi i Lidhjes nuk është djegur: thasët me libra e dokumente në Kinostudio? kryetari i fundit i LSHA, tregon prapaskenat.” *Shqiptarja.com*, 4 nëntor 2011, 14-15.

u fokusuar me aspekte të kulturës muzikore tradicionale, ndërsa e dyta në kuadër të asaj që mund ta quajmë muzika “e madhe” ose “profesioniste”.

Në rrethanat diktatoriale, këto disiplina u diktuan nga qëllimet dhe politikat kulturore të shtetit totalitar dhe nga mungesa (gjithnjë më e ndjeshme pas viteve '70) e një përditësimi të mundshëm me zhvillimet e këtyre disiplinave jashtë Shqipërisë. Politika të tilla ishin gjithsesi mjaft “prodhimtare”, si në nivelin e krijimtarisë muzikore së asaj periudhe, ashtu edhe në nivelin e diskursit mbi muzikën që paraqitej në shtypin dhe periodikun e kohës. (Kjo në një krahasim edhe me periudhën postdiktatoriale). Kemi gjatë kësaj kohe krijimin e një tradite të konsoliduar botimesh shkencore, didaktike dhe publicistike, pa harruar këtu edhe formate të tilla si diskutimet që bëheshin në lidhje mbi aktivitetet muzikore, apo veprat e prodhuara. Diskutime të tilla bëheshin brenda institucioneve si Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë dhe, në vijim, botoheshin në periodikët përkatës. Në periudhën postdiktatoriale “e tashmja i ka kthyer krahet të shkuarës”, sipas Spiro Kalemmit (2012, 11).

Matanë metaforës, mund të vërejmë se vendin e shkrimeve e diskutimeve që zhvilloheshin dikur mbi muzikën në nivelin institucional, tanimë, duket se e ka zënë një letargji ligjërimi, e cila zgjohet përkohësisht në kuadër të lindjes apo të vdekjes së figurave të caktuara të muzikës, në një frymë përkujtimore dhe promovuese.⁴ Ajo çka është lëvruar kryesisht gjatë kësaj

⁴ Këtë mund ta ilustrojmë me disa aktivitete që përkojnë me vitet 2015-2017, në rendin e mëposhtëm:

Konferenca “Tish Daija, në 90 vjetorin e lindjes”, 7 nëntor 2016, organizuar nga Akademia e Shkencave, konsultuar për herë të fundit më 3 tetor 2018, <http://www.akad.gov.al/ash/konferenca?id=241>

Konferenca “Prenkë Jakova në 100 vjetorin e lindjes”, organizuar nga Akademia e Shkencave, 9 qershor 2017, konsultuar për herë të fundit më 4 tetor 2018, <http://www.akad.gov.al/ash/konferenca?id=243>.

Sa u takon përvjetorëve institucionale në këtë periudhë kemi:

Koncert gala për 60 vjetorin e Ansambllit të Këngëve dhe Valleve më 11 nëntor 2017. Shih: Klotilda Saracini. “60 vjetori i Ansambllit Popullor rikthen në skenë artistët e njohur ndër vite.” *Agjencia Telegrafike Shqiptare*, 11 nëntor 2017, konsultuar për herë të fundit më 3 tetor 2018,

<http://arkiva.ata.gov.al:8080/60-vjetori-i-ansambllit-popullor-rikthen-ne-skene-artistet-e-njohur-nder-vite/>

periudhe 25 vjeçare është shkrimi i natyrës memuaristike.⁵ Me këtë nënkuptojmë një qasje autobiografike të autorit në lidhje me ngjarje, institucione apo protagonistë të asaj periudhe.

Brenda këtij formati, autorët kanë përfshirë edhe shkrime që datojnë gjatë periudhës diktatoriale dhe që ata i kanë parë me vend t'i ribotojnë, duke hequr referencat politike (Kalemi 2012; Hysi 2008). Kalemi e përlligj këtë “heqje” gjymtyre ligjërimore duke shpjeguar se “në atë kohë, [këto referenca] shërbenin si një lloj password-i për pranimin e botimin e çdo shkrimi” (2012, 10). Ky princip i heqjes, “pastrimit”, duket se shkon në të njëjtën linjë me atë të Zana Shuteriqit (2000, 5-19), e cila, në një periodizim që i bën muzikës shqiptare para dhe pas LIIB, shprehet për “ndikim të ideologjisë”, në periudhën e dytë. Muzika, sipas saj, i është nënshtruar historikisht

“realiteteve shoqërore, përkushtimit ndaj perëndive, ndaj idhujve fetare, më pas ndaj monarkëve e deri diktatorëve në shekullin tonë. Pra, e rëndësishme është të vlerësohet se ç'mbeti prej saj [kupto: muzikës socialiste] si art i vërtetë.” (f. 13)

Në kontribute të tjera memuaristike, autorët fokusohen te institucione të tilla si: ansambli i këngëve dhe valleve (Dajja 1999); liceu artistik (Lazri 2009); ansambli i ushtrisë (Avrazi 2013) apo rreth muzikëbërjes dhe protagonistëve (Kalemi 2010; 2012). Ndër këta mund të veçojmë Kalemin, Hysin dhe Avrazin si më konsekuentët në zhvillimin e memuaristikës mbi muzikën. Nëpërmjet narrativave të tyre, mund të gjurmojmë një kënd të personalizuar ligjërimit, që me ndërthurjen mes reflektimit subjektiv dhe të dhënave autobiografike në shqyrtimin e së shkuarës muzikore diktatoriale, paraqet interes sa i takon njohjes së kontekstit të muzikëbërjes dhe mënyrave si përftohej ky në këndvështrimin individual.

Përkundër kësaj situatë “vendase” realitetet socialiste kanë zgjuar një interes të posaçëm në nivelin ndërkombëtar.⁶ Konteksti shqiptar është

Aktiviteti “Traditë, Kulturë, Histori – 55 vjet jetë institucionale”, organizuar nga Qendra Kombëtare e Veprimtarive Folklorike, 28 shtator 2015, në kuadër të 55 vjetorit të Qendrës Kombëtare të Veprimtarive Folklorike, konsultuar për herë të fundit më 4 tetor 2018, <http://www.folklor.gov.al/?p=415>

⁵ Shih më konkretisht: Hysi 2008; Dajja 1999; Grimci 1999; Lazri 2009; Këlliçi 2007; Kalemi 2010; 2012; Avrazi 2013.

përfshirë rishtas në këtë kuadër kontributesh me shqyrtimin e këngës së lehtë shqiptare të festivalit në RTSH (Tochka 2016), i shqyrtuar brenda konceptit të “dëgjuesisë” (audiation), neologjizëm ky për marrëdhënien mbikëqyrëse të shtetit totalitar me muzikantët dhe dëgjuesit.⁷ Ajo çka i dallon shumicën e studimeve dhe sidomos atë të Tochka-s, është qasja tipike e një studiuesi, i cili ia adreson punën e vet një lexuesi të botës perëndimore, kryesisht amerikane, prej së cilës ka ardhur edhe ai vetë. Rrjedhimisht, përballja kapitalizëm-socializëm dhe raporti me një situatë të së shkuarës që tregohet nga e tashmja mbartin problematika sidomos sa i takon raportit jo gjithmonë koherent mes metodologjisë së kërkimit etnografik, studimit të arkivave dhe interpretimeve të autorit.

Duhet me qenë të ndërgjegjshëm për faktin që depërtojmë në një periudhë të shkuar nga e tashmja e saj dhe, pavarësisht një lloj distance kohore, ngelemi prapëseprapë të tërhequr gravitacionalisht, sepse ngjarjet janë, gjithsesi, afër. Shqyrtimi i asaj çka është shkruar për muzikën në atë periudhë mbetet një e dhënë e rëndësishme në nivel bibliografik (ende edhe sot, në mungesë të një përditësimi, ose ribotimi), si dhe në kuadër të një shqyrtimi kritik sa i takon qasjeve teorike të studiuesve, për të shkruar historinë e muzikës shqiptare gjatë periudhës diktatoriale. Një pikë fillestare referimi për këtë do të ishte *Historia e muzikës shqiptare*. Bëhet fjalë për manuale mësimore me dy vëllime, për shkollat e mesme të muzikës (Kalemi dhe Çefa 1979) dhe dy të tjera për Institutin e Lartë të Arteve (*Historia e muzikës shqiptare 1*, në vijim *HMSH1*, 1983). Manualët janë shkruar në “këndvështrimin e partishëm” (1983, 1). Të dyja ndërtohen duke marrë për bazë gjinitë muzikore dhe jo autorët, me një qasje deskriptivo-analitike. Arsyeja për këtë është që “portretet e autorëve janë në zhvillim dhe historia arrin deri në ditët tona.” (*HMSH1*, 1983, 1).

Në këto manuale është shkruar një “histori” në bërje e sipër, protagonistë të së cilës ishin, deri diku, edhe vetë ata që e shkruanin dhe ku pjesa më e madhe e veprave apo ngjarjeve të marra në shqyrtim i përkisnin gjysmës së dytë të shekullit XX, pra, periudhës totalitare, deri në vitet '70.

⁶ Pjesa anglo-amerikane, sidomos, ka hulumtuar mbi aspekte të tilla si: pluraliteti i dukurive muzikore në nivel lokal e rajonal (Slobin 1996; Donahoe, Habeck 2011); raportet kontradiktore mes aspiratave ideologjike të shtetit, nacionalizmit muzikor, stileve dhe gjinive muzikore (Manuel 1990; Frolova Walker 1998); vendi i muzikantit në kulturën komuniste (Rice 1994; Buchanan 1995; Jüzl 1996).

⁷ Falënderoj Ardian Vehbiun për përshtatjen shqip të këtij termi.

Periodha kur është shkruar kjo *Histori e muzikës shqiptare* pasqyron situatën e izoluar dhe, pavarësisht referencave të qarta ndaj mendimit teorik muzikor sovjetik dhe shkollës ruse që e dalluan gjerësisht muzikologjinë shqiptare (Hysi 2008, 90), i vetmi autor i cituar është Enver Hoxha. Prej këtyre manualeve, mund ta zgjerojmë këndin e shqyrtimit me periodikun mbi muzikën, si një shteg prodhimtar i diskursit muzikor të periudhës totalitare, kemi mundësi të identifikojmë më në detaje kontekstet e muzikëbërjes në periodha të caktuara.

Realiteti muzikor i kësaj periudhe u karakterizua nga dinamika shumëplanëshe, një dëshmi e qartë për faktin që në

“Evropën qendrore dhe lindore, burokracitë kulturore e konsideruan muzikën si një mjet të fuqishëm për skemat e menaxhimit të shoqërisë. Zhvillimi i saj u ndoq me një kujdes thuajse maniakal, me disiplinë dhe ndjeshmëri të tejskajshme” (Slobin 1996, 6; *Përkthimi im*).

Nga kjo pikëpamje, “ndikimi i ideologjisë”, nëse kemi të bëjmë thjesht me “ndikim”, më shumë se të pranohet apo të “pastrohet”, ka nevojë të shqyrtohet. Duke hulumtuar pikërisht aspekte të këtij “kujdesi maniakal, discipline dhe gjithashtu ndjeshmërie”, në vijim, do të përqendrohemi në një proces që dalloi fazën më të hershme të kulturës muzikore diktatoriale: atë të institucionalizimit.

Një trajektore drejt modernitetit muzikor shqiptar

Deri në përfundim të LIIB, formatet e muzikëbërjes në Shqipëri lidheshin kryesisht me ciklet e ritualet e jetës tradicionale (Manuel 1988, 3), si dhe me praktikat fetare të komuniteteve përkatëse. Gjithsesi, nga fillimi i shekullit XX në qytete si: Shkodër, Korçë, Elbasan dhe, prej viteve '30, Tiranë u vunë re formate të përveçme të një kulture muzikore shqiptare, e cila dha shenjat e para të shkëputjes prej konteksteve tradicionale. Përpyekje të tilla lidhen me aktivitetin e elitave artistike urbane. Formatet kryesore dhe më të suksesshme të organizimit ishin ato të klubeve apo shoqërive artistike, që sidomos në vitet '20-30 luajtën peshën më të madhe në zhvillimet muzikore.

Pavarësisht përpyekjeve, aktiviteti muzikor në Shqipëri, deri në mbarim të LIIB nuk arriti të inkuadrohej brenda një politike kulturore shtetërore të

njësuar dhe të një rrjeti institucional të organizuar në nivel kombëtar.⁸

Me vendosjen e diktaturës së proletariatit, dinamikat e zhvillimit do të ndryshonin e do të transformoheshin si rrjedhojë e “aspiratës ideologjike të shtetit, për ta modernizuar dhe ndryshuar shoqërinë” (Lelaj 2015, 33). Në *HMSH1* lexojmë se strukturat shtetërore u mobilizuan fort “për zhvillimin dhe përhapjen e kulturës dhe arteve [pasi] ndërtimi i socializmit kishte nevojë për kulturë, për njerëz dhe kuadro të përgatitur” (1983, 121); kishte nevojë për “ngritjen e përgjithshme kulturele” të masave për shkak të prapambetjes së madhe (Shuteriqi 1957, 11).

Nicholas Tochka i bën një lloj diseksioni situatës së ndërtimit të bazës ekonomike të socializmit në kuadrin muzikor, bazuar mbi grumbullimin e centralizuar dhe shpërndarjen e planifikuar (2016, 21-44). Në administrimin e muzikës, ai shqyrton logjikën e planit me arritjet dhe problematikat e tij dhe, duke u mbështetur në një analizë marksiste, ai identifikon “instrumentet e punës” tek infrastruktura institucionale, me shembuj si: Radio Shqipëria (duke nënkuptuar Radio Tiranën), liceun artistik dhe institutet kërkimore; pastaj dallon “mjetet e punës” që janë sa fizike (shirita magnetikë, instrumente muzikore, partitura), aq edhe abstrakte (proceset transkriptimi, “talenti”) dhe, së fundi, “mjetet e shpërndarjes”, ku sërish fut institucione edukimi si: shkollat dhe shtëpitë e kulturës, bibliotekat, si rrjete të grumbullimit dhe shpërndarjes së racionalizuar (42-43).

Analiza e tij ofron një kënd socio-antropologjik vështrimi sa i takon kontekstit të zhvillimeve muzikore. Gjithsesi, duke pasur si synim bërjen e një panorame sa më gjithëpërfshirëse për administrimin e muzikës dhe vijueshmërinë kronologjike të saj, analiza e Tochka-s ngec në disa pika. Kështu, ai shprehet për krijimin e një fushe të muzikës ndërtuar në Tiranë në vitet 1950-1970, falë tre “regjimeve të praktikës” (regimes of practice): muzikëbërja, vlerësimi dhe administrimi i muzikës. Kjo fushë ka një hierarki praktikash kreative që kanë të bëjnë me identifikimin, administrimin dhe ngritjen

⁸ Organizime të tilla si: Enti kombëtar *Djelmënia shqiptare*, krijuar në 1929, nisma për ngritjen e një shkolle muzike në vitin 1932 (që funksionoi deri më 1935), apo federata *Vllaznia shqiptare*, krijuar më 1935, ishin afatshkurtra dhe pavarësisht synimit për të krijuar një rrjet unik shtetëror të shoqërive artistike të qyteteve të ndryshme, ndikimi i këtyre të fundit vazhdoi të qëndronte në rrafshin urban (shih për këtë periudhë: Mato 2004).

(zhvillimin) e burimeve muzikore lokale. Këto regjime të praktikës lidhin institucionet (Radio-Televizioni, Konservatori Shtetëror) me individët (kompozitorë dhe këngëtarë) në domenin e “ekonomisë muzikore”, duke mbetur njëkohësisht fluidë. Ndërsa, është i paqartë në atë çka nënkupton me praktika kreative dhe dallimin me regjimet e praktikës, nuk merr vëmendjen e duhur brenda analizës së tij (që mëton të jetë gjithëpërfshirëse) një nga aspektet, në mendimin tim, më të rëndësishëm: ai që lidhet pikërisht me institucionalizimin e muzikës. Një nga pikat thelbësore që dallon periudhën e krijimit të kësaj fushe muzikore me qendër në Tiranë dhe që për vetë dinamikat e brendshme të saj zgjat deri në vitet '60 dhe jo deri në ato '70, si e paraqet Tochka, është ajo ngritjes së një infrastrukture institucionale muzikore moderne, funksionale, efikase, ku nuk bënte pjesë vetëm Radio Tirana, Liceu Artistik apo Konservatori Shtetëror i Tiranës, institucione të cilave Tochka u referohet. Për diktaturën e proletariatit, ky aparat institucional do të ishte pjesë e një sipërmarrjeje muzikore moderne me frymë mobilizuese dhe, ndërkaq, rregullatore e kontrolluese.

Institucionet e muzikës

Procesin e institucionalizimit mund ta gjurmojmë, si fillim, në trajtat konkrete: *ngritja e institucioneve muzikore* dhe *krijimi i një burokracie kulturore*. Këtu renditen, fillimisht, institucionet edukative të muzikës. Një nga më të hershmet ishte krijimi i Liceut Artistik, në Tiranë, në vitin 1946. Liceu u pasua me hapjen e shkollave të mesme muzikore në qytete si: Elbasani, Shkodra, Korça. Momenti final ishte inaugurimi i Konservatorit Shtetëror të Tiranës (më vonë, Instituti i Lartë i Arteve), më 15 janar 1962. Ky do të ishte institucioni më i lartë për mësimdhënien e muzikës në Shqipëri (Shuteriqi 2002, 6-7).⁹ Ndërkaq,

⁹ Pjesë e proceseve edukative janë edhe ato të edukimit muzikor në shkollat e arsimit të përgjithshëm, por trajtimi i tyre do t'i tejkalojë synimet e parashtruara në këtë artikull, synime që nuk kanë qenë të përqendruara tek arsimit muzikor në vetvete, sesa tek institucionet edukative me profil muzikor dhe artistik.

Sa i takon konservatorit, vlen të vihet në dukje fakti që u krijua në rrethanat e prishjes me Bashkimin Sovjetik dhe vendet e tjera të Lindjes. Deri në atë moment nuk ishte ndërjerë nevoja e krijimit të një institucioni të lartë. Shumë të rinj studionin në republikat socialiste të lindjes dhe kryesisht në Bashkimin Sovjetik. Disa prej tyre mundën ta kryenin të plotë ciklin. Rrethanat e prishjes i detyruan pjesën tjetër të ndërprisnin studimet dhe të ktheheshin për t'i mbyllur në Tiranë.

prej dy vjetësh kishte filluar aktivitetin e tij edhe Instituti i Folklorit Muzikor dhe Gojor, i cili do të merrej me studimin shkencor të muzikës tradicionale brenda fushës së folklorit.

Në një plan të dytë kemi “institucionet e para të artit interpretues” (HMSH1 1983, 122). Në periudhën e viteve 1945-1965 morën formë institucionale formacionet dhe organizmat që do të mbulonin jetën muzikore gjatë periudhës diktatoriale (1945-1991). “Pionierë të artit interpretativ” u konsideruan Teatri Popullor, Ansambli i Ushtrisë dhe Kori i Përgjithshëm i Shtetit (HMSH1 1983, 122). Vërehet se këto formacione muzikore apo artistike u organizuan dhe riorganizuan në mënyrë të vazhdueshme gjatë periudhës 1945-1957. Kjo ndodhi, fjala vjen, në rastin e formacioneve që gradualisht u organizuan brenda Filarmonisë Shqiptare, ku u integruan formacione muzikore, si dhe interpretues: kori i shtetit, orkestra simfonike, këngëtarët lirikë, një trupë baleti, dirigjentët, baletmaestrot dhe një bërthamë administrativo-teknike (Trako 1960, 190-209)¹⁰. Në zhargonin muzikor, këto formacione emërtoeshin gjerësisht si “trupa artistike”, “kolektiva artistikë”, term të cilit do t’i rikthehem në vijim. Përmendim po në këtë periudhë krijimin e Estradës së Tiranës (1952), e orientuar brenda botës muzikore të argëtimit, por që përfshinte gjerësisht shfaqje muzikore, si opereta, vodvile (Vlashi 2008, 617-618). Trupa të këtyre formateve do të ishin shumë shpejt funksionale edhe në teatrot e qyteteve të Shqipërisë.

Në 28 nëntor 1953, u vu në skenë opera *Rusalka* e kompozitorit rus Alexander Dargomyrzhsky (1813-1869). Kjo ngjarje u konsiderua si paraprijëse për krijimin e Teatrit të Operas dhe Baletit (HMSH1 1983, 149). Vendimi i Këshillit të Ministrave, nr. 376, më 7 shtator 1956, krijon drejtori më vete Teatrin Lirik të Operas dhe Baletit me “një kontigjent prej 246 vetash” dhe atë të Estradës dhe Filarmonisë së shtetit, “me një kontigjent prej 150 vetash”; të dyja në varësi të ministrisë së Arsimit dhe Kulturës. Më 1957, u krijua Ansambli i Këngës dhe Valleve Popullore (Këlliçi 2007, 11), një formacion i cili do të vinte në jetë një tjetër projekt të kulturës socialiste, atë të ngjijtes në skenë të folklorit, ose muzikave tradicionale. Ansambli përbëhej nga muzikantë të përzgjedhur nga gjithë Shqipëria. Tre vjet më vonë, më 1960, do të krijohet

¹⁰ Spiro Kalemí rendit gjithashtu edhe formacionin e sazeve popullore si pjesë e Filarmonisë. (Bisedë personale, 12 tetor 2018).

Shtëpia Qendrore e Krijimtarisë Popullore (VKM nr. 409, dt. 20 shtator 1960). Ky institucion, nëse i referohemi skemës së ekonomisë muzikore, përgjigjet qoftë për “instrumentet e punës” (nëpërmjet kurseve të specializimit dhe mësimdhënies), ashtu edhe për “mjetet e punës” nëpërmjet përgatitjes për botim të materialeve muzikore të natyrës metodologjike, si dhe krijimtari nga kompozitorët shqiptarë). Me një tjetër VKM (nr. 51, më 21 shkurt 1962), u krijua orkestra simfonike pranë drejtorisë së radiodifuzionit (më vonë orkestra simfonike e RTSH-së).

Kësaj fushate institucionalizimi i përgjigjet gjithashtu edhe një rrjet tjetër, i cili nuk kishte profil të ngushtë muzikor, por ishte i lidhur në shumë mënyra me muzikëbërjen. Është fjala për vatrat, shtëpitë apo pallatet e kulturës, institucione multifunkionale që përgjigjeshin për menaxhimin e jetës kulturore në nivel lokal e rajonal, në qytete e fshatra. Shtëpitë e kulturës dhe simotrat e saj u ngritën duke marrë shkas nga parimi marksist leninist “se kultura dhe arti u takojnë masave” (*HMSH1* 1983, 121). Ato çonin një model të caktuar kulture te masat, e cila reflektonte nga një anë përpjekjet e shtetit për “emancipimin”, “përparimin” dhe “edukimin shpirtëror” (edification) dhe nga ana tjetër implementimin e rendit të tij ideologjik (Habeck 2011, 5). Shtëpia e kulturës ofronte dhe mbarështonte koncepte të caktuara mbi argëtimin, kohën e lirë, edukimin, performancën qoftë në raport me individin, qoftë me komunitetin. Brenda kësaj, muzika kishte pjesën e vet. Në shtëpinë e kulturës organizoheshin formacione të ndryshme muzikore, si dhe kurse edukimi. Me interes të veçantë ishte paraqitja e praktikave tradicionale lokale të vendit që identifikoheshin gjerësisht me folklorin. Praktikohej mësimi i valleve tradicionale, i instrumenteve muzikore tradicionalë. Gjithashtu, ato ofronin hapësira të nevojshme për spektakolarizimin e tyre si formacione artistike të strukturuar, duke performuar në kuadër të aktiviteteve muzikore të kohës. Veç kësaj, nuk munguan brenda këtyre strukturave edhe formacione të tipit më ‘standard’, si: banda frymore, grupe harqesh ose orkestra të vogla simfonike.

Së fundi, kemi institucionalizimin e *praktikave muzikore*, realizuar gjerësisht mbi parimin e festivalizimit. Dy ngjarjet më përfaqësuese të këtij procesi ishin Festivali i Këngës në Radio, (më vonë në RTV), që çeli siparin në dhjetor të vitit 1962 dhe që organizohej çdo vit, si dhe Festivali Folklorik Kombëtar i Gjirokastrës, i cili filloi të organizohej një herë në pesë vjet, nga viti 1968, si

spektakolarizim kombëtar i praktikave tradicionale lokale.¹¹ Secili prej eventeve në fjalë dublohej nga modele që organizoheshin në nivel lokal. Kemi edhe një tjetër format institucional: *Koncertet ose Dekadat e Majit*, që nisën në vitin 1967 (Kalemi dhe Çefa 1979, 10) dhe që, në thelb, ishin një formë festivali muzikor masiv që mbahej në Tiranë. Merrnin pjesë të gjitha institucionet muzikore të kohës: grupe, ansamble muzikore dhe interpretoheshin vepra muzikore të gjinive të ndryshme, si muzikë simfonike, instrumentale, muzikë skenike, muzikë filmi, muzikë e lehtë, folklorike.¹²

Në të gjitha rastet, modelet sovjetike ishin pika kryesore e referimit dhe, me të drejtë, Tochka vëren se, për elitat shqiptare kjo reference nuk konsiderohej si një imponim i huaj, i ardhur nga jashtë, por një zgjidhje më se normale dhe e domosdoshme për problemin e popullsisë së prapambetur, në nevojë për ngritje kulturore. (2016, 23). Në mbarështimin e këtyre institucioneve muzikore përvijohet gjithashtu edhe një lloj hierarkie që shkonte nga format “e vogla”, si kënga drejt atyre gjinive më të mëdha muzikore, si: opera dhe gjinitë simfonike-orkestrale, si shenjuese pikërisht të kësaj ngritjeje kulturore. Kultura muzikore shqiptare “përveç folklorit shumë të pasur, kishte trashëguar tradita të pakta dhe shpejt duhej të radhitej krahas arteve të tjera më të avancuara” (*HMSH1* 1983, 123). Për Dhimitër Shuteriqin, kjo shënonte edhe “fillimet e pjekurisë së këtij arti” në Shqipëri që, nga “kompozimet shumë të rralla shqiptare të djeshme [që] po thuaj se nuk largoheshin prej këngës,” tani kompozitorët po përpiqeshin të krijonin “oratoriumin e simfoninë, operetën e operanë” (1957, 14).

Institucionalizimi si rregullator i jetës muzikore shqiptare

Duke ndjekur ritmin e këtyre dinamikave, vërejmë se institucionalizimi shkonte përtej themelimit të institucioneve konkrete, apo formalizimit të grupeve të caktuara e praktikave konkrete. Kemi të bëjmë me një *proces modern rregullator* për jetën muzikore shqiptare. Rregullator në sensin baumian; pra, të vendosjes së një regjimi (order), në një situatë ku çdo gjë duhet të jetë në

¹¹ Vlen të qartësohet se festivali folklorik ishte hallka përfundimtare që i dha trajtë të rregullt e sistematike një sërë festivalesh të tjera folklorike, të filluara që në vitin 1949, me vendim të Këshillit të Ministrave dhe që u organizuan edhe në 1950, 1952, 1956 (*HMSH1* 1983, 133).

¹² Ngjarja në fjalë u mor si model nga festivali “Pranvera e Pragës”, organizuar nga viti 1946.

vendin e vet dhe askund tjetër (Bauman 1997, 6). Kjo frymë rregullatore mund të gjurmohet para së gjithash te Komiteti i Artit dhe Kulturës, krijuar në vitin 1946. Roli thelbësor i tij vihet re sidomos në periudhën e viteve 1946-1956. Gjatë kësaj kohe, Komiteti mund të konsiderohet si institucioni më i lartë artistik në vend. Kështu, në 24 shkurt të vitit 1947, pranë tij u krijua komisioni i muzikës, nën drejtimin e Kolë Jakovës. Komisioni do merrej me:

“studimin e muzikës popullore, me studimin e përkëthimeve të copave të ndryshme muzikale nga autor të huaj, sidomos nga muzikantë të B. Sovjetik dhe të Jugosllavisë, si dhe me përkëthimin ose adaptimin e muzikës popullore të vëndit. Rrethi ndihmon edhe për pasurimin e repertorit të Korit, të orkestrës. Interesohet për krijimin e orkestrës dhe bandave në vendin t’onë dhe kujdeset për mbarëvajtjen muzikore në Shqipëri.¹³

Janë këto nevojat muzikore të kohës. Pak ditë më vonë, në gazetën *Bashkimi*, një artikull na informon rreth krijimit të komisionit për shqyrtimin e muzikës në vend, i ngritur nga Komiteti në fjalë. Artikulli paraqet një lloj platforme pune në drejtim të skemave për menaxhimin, kontrollin dhe racionalizimin e tyre. Diskutohet për muzikën në nivel të *burimeve kulturore vendase*. Burimet, në vëmendje të komisionit janë të paprekshme dhe këtu përfshihen folklori, kënga, të dhënat muzikore të popullit, kompozimi, krijimtaria.¹⁴ Shqyrtimi i dokumentacionit arkivor e zgjeron më tej këto pozicion të paraqitur në artikullin në fjalë në drejtim të burimeve të prekshme, të lidhura me çështje të tilla si pajisja me instrumente muzikore, apo libra muzike, që në tërësinë e vet rregullohej nëpërmjet sistemit të planit.¹⁵

¹³ Pjesë e rrethit janë Mihal Ciko, Kristo Kono, Tonin Guraziu, Mustafa Krant e, Marija Kraja, Ndoc Ndoja dhe Kostandin Trako. Krahas komisionit të muzikës, kemi gjithashtu atë letrar, të teatrit, pikturës, turizmit dhe arkeologjisë. AQSh i RSh, Fondi: 513, Dosja: 33, Viti: 1947, Fl: 1. Disa vite më vonë, vendin e Kolë Jakovës do ta zërë Baki Kongoli.

¹⁴ Pa autor. “Formohet komisioni për shqyrtimin e muzikës në vëndin t’onë.” *Bashkimi*, 1 mars 1947, 3.

¹⁵ Shih, për shembull: AQSh i RSh, Fondi: 513, Dosja: 14, Viti: 1946, mbi pajisjen e Liceut me pjesë muzikore; Fondi: 513, Dosja: 48, Viti: 1947, mbi blerje instrumentesh muzikore dhe kostumesh për teatrin kombëtar. Fondi: 513, Dosja: 53, Viti: 1947, Fl: 3

Institucionalizimi i konceptoi praktikat kreative si produkte dhe në vitet '50 shohim që *nxitja e prodhimit muzikor vendas* merr një vëmendje të posaçme për parametrat kulturore të regjimit.

“Në pushtetin popullor u krijuan kondita të favorëshme për zhvillimin e muzikës [...] Është e nevojëshme dhe e domosdoshme të bëhet mbledhja e gjithë folklorit muzikor të vëndit. Të bëhet ndarja e tij sipas krahinave, katundeve dhe shtretënve muzikorë. [...] Terreni muzikor tek ne është virgjir. Vetëm mbledhja, seleksionimi dhe armonizimi i përshtatëshëm i folklorit mund ta bëjë të math një kompozitor [...] Vetë gjendja e krijuar sot tek ne i detyron kompozitorët tanë t’ia hyjnë një pune më serioze në ngritjen e muzikës nacionale. Arti jonë muzikor do forma të ngritura. Sot kemi baletin, duhet muzika e baletit; kemi orkestrën, duhet simfonia etj. Mua më duket se kompozitorët qëndrojnë me një far distance nga këto nevoja që i dalin vëndit tonë [...] Po të krahasojmë gjithashtu ngritjen e institucioneve muzikore me kompozimet dhe kompozitorët tanë ka diferencë të madhe. Tani u mbetet kompozitorëve dhe Komitetit të Arteve dhe Kulturës për të ngritur muzikën tonë popullore në sfera të larta artistike, për të ngritur kuadro të reja kompozicioni, *për të shtuar prodhimin muzikor* me një kualitet të mirë.”¹⁶

Prej vitit 1956, me VKM nr. 324, dt. 10.8. 1956, një direktivë e tillë plotësohet me rregulloren e të drejtave të autorit, ku përkthehen në terma financiare prodhimi i veprave muzikore, harmonizimet, përpunimet, deri te mbledhja e këngëve folklorike (Më konkretisht nenet 18 - 23).

Rregullorja në fjalë përcakton, ose më saktë, dikton repertorin muzikor mbi të cilin kompozitorët do të duhej të krijonin. Në një kohë kur “prodhimi muzikor vendas” ofronte para së gjithash këngë, kjo lloj rregulloreje na paraqitet njëkohësisht si katalog orientues për kompozitorët në përcaktimin e gjinive krijuese. Kështu, nga mesi i viteve '50 fillon edhe prodhimi i veprave “të para”. Punët e kompozitorëve të rinj, disa prej të cilëve të shkolluar në vendet sovjetike, i përshtaten një logjike të tillë: Kristo Kono me operetën e parë

rreth një mbledhjeje për përkthim pjesësh muzikore klasike ruse, evropiane dhe harmonizim të këngëve popullore partizane.

¹⁶ Kol Jakova. “Çështje të artit muzikor.” *Zëri i Popullit*, 19 shtator 1950, 2

(1954), Çesk Zadeja me simfoninë e parë (1956 dhe që, në fakt, rezultoi të ishte e para dhe e fundit e kompozitorit); Prenkë Jakova me operën e parë (1958); Tish Daija me baletin e parë (1963) e kështu me radhë. Sa “të para” janë këto vepra në repertorin e muzikës shqiptare, kjo është çështje që nuk mund të gjejë hapësirë diskutimi këtu, por ajo që ka rëndësi në këtë rast është artikulumimi në këto terma, si pjesë e një direktive prodhimi muzikor të nxitur nga lart, nga Partia.

“Partia i mësoi njerëzit e arteve dhe të kulturës se si të drejtojnë dhe të organizojnë punët. Ajo i orientojë këta të mbështeten në kulturën sovjetike, që është kultura më e përparuar në botë, kulturë e mbështetur në teorinë e Marksit, Engelsit, Leninit dhe Stalinit. Partia i ka mësuar dhe mëson njerëzit e artit dhe të kulturës që ta shikojnë kulturën e artin në tërë kompleksin e saj në formë dhe në brendi dhe të mbështeten fuqimisht në artin t’onë nacional”. (“Kultura dhe artet gjate 5 vjetve.” *Zëri i Popullit*, 29 nëntor 1949, 3)

Në këtë *proces modern rregullator* është me interes të vërejmë se “prodhimi muzikor” nënkuptonte ato modele kanonike të standardizuara të traditës euro-perëndimore të shekujve XVIII-XIX dhe të orientuara drejt gjinive dhe formacioneve standarde me pikë kryesore referimi sistemin tonal maxhorminor.

Ndërkaq, problematikat e prodhimit muzikor vendas duket se rrotullohen rreth dy aspekteve kryesore. Së pari, folklori. Mbledhja, seleksionimi dhe harmonizimi i këtij materiali ishte një detyrë strategjike dhe ideologjike, e lidhur drejtpërdrejt me përvijimin e idesë së një arti muzikor ‘shqiptar’, të muzikës *sonë*. Së dyti, kemi kompozitorin, i cili përfaqëson një figurë qendrore në realizimin e këtyre proceseve, si “prodhues” i muzikës dhe gjithashtu figura që do duhej të përvetësonte linjën e diktuar nga politikat muzikore.

Ndonëse interesi primar përqendrohet te kompozitori, jo më pak rol në këtë regjim rregullator kishin performuesit. Rasti i Korit të Ushtrisë mund të jetë një shembull kuptimplotë për këtë. I konsideruar ndër “pionierët e artit interpretues”, bërthama e këtij formacioni muzikor ishte, në fakt, “më shumë se një kor, një grup prej nëntëmbëdhjetë vetësh, të tërë të rinj e të apasionuar pas këngës, me të cilët [Gaqo Avrazi] debutoi më korrik të vitit 1944 në Lavdar

të Oparit, para njësave partizane” (Kalemi 2010, 39; Shih edhe: Avrazi 2013, 32-51). Themeluesi dhe drejtuesi historik i formacionit ishte Gaqo Avrazi (1915-1985), një muzikant me një formim jo të lartë muzikor, por i pajisur me intuitë muzikore dhe energji organizative të admirueshme. Këto i shërbyen për të drejtuar këtë formacion për rreth 25 vjet, duke u bërë figura referuese e tij.

Pas luftës dhe deri në fillim të viteve '60, për ata që aspironin për thellim të njohurive muzikore, ansambli

“u bë vendi ku të rinj nga tërë anët, gjenin hapësirën për të përpunuar prirjet dhe aftësitë artistike. Në një kohë kur në Tiranë, me përjashtim të Liceut Artistik nuk kishte institucione artistike formuese, ai shërbeu edhe si një lloj shkolle për ata, që me përgatitje, vazhdonin të aktivizoheshin në lëvizjen amatore të qyteteve të tyre.” (Kalemi 2010, 45).

Gjatë kësaj kohe ama, grupi në fjalë filloi të merrte një status gjithnjë e më të formalizuar institucional, duke u prezantuar, fillimisht, si Grupi Artistik i Ushtrisë, apo Kori i Ushtrisë Popullore dhe nga vitet '50 e në vijim si Ansambli i Ushtrisë. Zgjerimi i ansamblit, ku tanimë bënin pjesë veç korit, edhe një orkestër dhe një grup vallesh, u bë sipas modeleve të ansambleve sovjetike (Kalemi 2010: 40). Duke filluar nga viti 1945 e në vazhdim grupi zhvilloi turne në vende të ndryshme të Shqipërisë dhe jashtë saj, në vendet socialiste (Avrazi 2013, 64-96).

Ansambli ishte ndër formacionet e para që popullarizoi atë takëm repertori muzikor, që do ishte i gjithëpranishëm në shumë kultura zyrtare socialiste (Slobin 1996, 3) dhe ku bënin pjesë këngët partizane (qofshin këto të kompozuar gjatë luftës, ashtu edhe të krijuara më pas), këngë për masat, korale nga opera, pjesë klasike romantike, muzikë ruse, këngë folklorike të përpunuara, pjesë korale e instrumentale shqiptare të kompozuar, ku mbizotëronin suita, kantata, rapsodia, vallet e stilizuara koreografike.

Ekzistenca e këtyre formacioneve nuk mund të mendohet si e lidhur detyrimisht me luftën, në një kohë kur shumë prej protagonistëve erdhën pikërisht nga një përvojë urbane muzikore e ngjizur në mes dy luftërave.¹⁷

¹⁷ Kostandin Trako, Abdulla Grimci, Baki Kongoli, Gaqo Avrazi, për të përmendur vetëm disa.

Megjithatë, rëndësia që merr ansambli lidhet, së pari, me instrumentalizimin që iu bë luftës dhe forcave partizane në veçanti. Ndër të tjera, kjo tregohet nëpërmjet hapësirës që zë kënga partizane në faqet e *HMSH1*-së (1983, 109-119). Ishte legjitimimi i një kulture muzikore që “duhej” të kthehej në “traditë” dhe të kishte vazhdimësinë e vet te muzika shqiptare e realizmit socialist.

“Ansamblet korale profesioniste, më të mëdhenjtë dhe më të mirët në vëndin tonë, të cilët prejardhjen e kanë qysh në ilegalitet e gjatë luftës nacional çlirimtare, Kori i Përgjithshëm i Shtetit ose Kori i Filarmonisë (sot Kori i Teatrit të Operas) dhe Kori i Ushtrisë Popullore (sot Ansambli i Këngëve dhe Valleve të Ushtrisë Popullore) kanë patur detyrë kryesore, përhapjen dhe popullarizimin sa më të gjerë të veprave të kompozitorëve tanë”. (Trako 1957, 124-125).

Së dyti, rasti i ansamblit të ushtrisë shkon në linjën e legjitimitit të artit amator, si art i masave të gjera të popullit, si “forcë e madhe për jetën muzikore të vendit dhe për zhvillimin në vitet e mëvonshme edhe të artit profesionist” (*HMSH1* 1983, 122). Legjitimimi i tij shenjohej nga një diskurs specifik rreth konceptit për *lëvizjen* amatore, për *trupat* muzikore, *kolektivat* artistike, grupe njerëzish që i bashkon një detyrë dhe një qëllim teleologjik i përbashkët. Raporti mes *forcave* (*trupave, lëvizjes*) *amatore* përkundrejt asaj (atyre) *profesioniste* do të jetë një pjesë e rëndësishme në diskursin muzikor.¹⁸ Amatori dhe lëvizja amatore zënë pozita kyçe, si një “art me tipare të reja, që lidhet ngushtë me jetën dhe shpreh idealet e Partisë dhe aspiratat më përparimtare të masave punonjëse” (*HMSH1* 1983, 132). Nëse lëvizja amatore na shfaqet gjithsesi e inkuadruar brenda logjikës ligjërimore, profesionisti, pra se çfarë kuptohet me muzikant “profesionist” në këndvështrimin e historianit të muzikës, kjo na jepet qartë vetëm kur “profesionisti” përvijohet si kategori në marrëdhënie me amatorin, duke lënë si kriter të nënkuptuar edukimin sistematik në institucionet e larta muzikore socialiste.

Diskursi i institucionalizuar

Efektiviteti i këtyre institucioneve është realizuar gjithashtu nëpërmjet performativitetit (Austin 2000 [1962], 239-252) të diskurseve specifike mbi muzikën. Informacionet, kronikat dhe artikujt e botuar në gazeta apo periodikë

¹⁸ Më vonë kjo lloj ndarjeje do t'i nënshtrohej një ideologjizimi akoma më të skajshëm brenda aktiviteteve të tilla si Festivali Folklorik apo Dekadat e Majit.

ishin një investim specifik që shteti bënte në drejtim të muzikëbërjes. Në periudhën që kemi marrë në shqyrtim ka një përditësim të vazhdueshëm sa i takon pasqyrimin dhe konsolidimin të një informacioni sa më të pasur mbi arritjet dhe problemet e artit muzikor socialist. Diskursi publik paraqitet kështu pjesë e këtij procesi dhe kjo do të jetë hallka e fundit që do të shqyrtojmë. Në të vërtetë, një çështje e tillë do të kërkonte një analizë të pavarur, e cila do të shkonte përtej qëllimit të këtij artikulli. Këtu do të mjaftohemi me nxjerrjen në pah të disa aspekteve që lidhen me problematikën e trajtuar.

Nëse i referohemi kontributeve të botuara, mund të vërejmë se diskursi publik mbi muzikën mori trajtën e plotë institucionale me krijimin e Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, në vitin 1957.¹⁹ Gjithsesi, edhe më parë, kjo gjë ishte paraprirë nga puna e Komitetit të Artit dhe Kulturës përmes shkrimeve që pjesëtarë të saj, si: Kolë Jakova, Mustafa Krantja, Kostandin Trako, Frano Jakova, Baki Kongoli, Abdulla Grimci, Fatmir Gjata botonin në shtyp e në periodik. Nisma më e rëndësishme e kësaj periudhe, e cila hedh edhe idenë e krijimit të një lidhjeje të kompozitorëve dhe muzikantëve shqiptarë, rezulton të jetë “Konferenca e parë nacionale e muzikës”, mbajtur në janar të vitit 1952, me pjesëmarrjen e muzikantëve nga gjithë vendi. Është e rëndësishme pasi në këtë konferencë parashtrihen disa modele ligjërimore rreth muzikës, të cilat do të rimerren në mënyrë konstante gjatë viteve '50, madje gjatë gjithë periudhës diktatoriale.

Autorët e referateve - Kostandin Trako, Jorgjie Truja, Enver Mara, Fatmir Gjata, Gaqo Avrazi dhe Mustafa Krantja - nuk mund të thuash se mbanin statusin e studiuesit apo kritikut të muzikës (madje disa nuk ishin muzikantë), por ishin thellësisht të angazhuar brenda burokracisë kulturore. Vend të veçantë në pasqyrimin e punimeve të konferencës zë fjala e Nexhmije Hoxhës, e cila vë theksin te mungesa e autokritikës mes muzikantëve si dhe te një diktum stalinian, që krahas Shqipërisë, qarkulloi gjerësisht në republikat vasale sovjetike, mbi ndërtimin e arteve dhe muzikës në formë nacionale dhe me përmbajtje socialiste.²⁰

¹⁹ Kjo ndodhi në kuadër të bashkimit të Lidhjes së Artistëve (krijuar më 1952) me Lidhjen e Shkrimtarëve (krijuar më 1945). Shih për këtë Shuteriqi 1966, 35-36.

²⁰ “Shoqja Nexhmije Hoxha përshëndet në emër të komitetit qendror.” *Zëri i Popullit*, 15 janar 1952, 1, 3.

Megjithatë, fjala më e rëndësishme dhe e detajuar rezulton të jetë ajo e Mustafa Krantes. Diskutimi i tij rimerr çështje të ditës, të cilat i kemi shqyrtuar më sipër: muzika popullore, folklori, roli i kompozitorit dhe prodhimi muzikor dhe në themel të kësaj është arsyetimi i të gjitha aspekteve muzikore mbi modelet ligjërimore të materializmit dialektik, madje edhe të atyre që mund të kenë të bëjnë me çështje specifike të gjuhës muzikore dhe ligjërsive të brendshme të organizimit të saj.

Krantja nënvizon rolin thelbësor të kompozitorit që si

“anëtar i shoqërisë [...], mjeshtër dhe edukonjës i saj, duhet të ketë parasysh që vepra e tij të mos jetë vetëm një lodër teknike notash pa program, pa përmbajtje, pa qëllim, por e atillë që të bëhet një forcë e madhe shoqërore në shërbim të masave punonjëse të popullit tonë [...] Është e domosdoshme që kompozitorët dhe muzikantët [...] kur nisin të shkruajnë, të mendojnë se për kë e bëjnë këtë punë.”²¹

Dhe me një ton pamfleti, pyet:

“Sa janë ndihmuar kompozitorët nga ay komitet [kupto komitetin e artit dhe kulturës]. E themi me të drejtë që shumë pak. Qëndrimi në disa raste që kanë mbajtur shokët e komitetit ndaj punëve të kompozitorëve është karakterizuar nga disa anë formale dhe akademizma të vogla të veprës, nga ligje shkollore armonike ose nga gustoja personale e tyre. Kjo gjë është më e theksuar sidomos tek zëvendësi i seksionit të muzikës pranë komitetit, shoku Efthim Dheri, i cili, pa u kapur me qëllimin kryesor të veprës nga themelet e saj dhe nga anët e tjera të mira, merret me çështje akordesh të një grade apo të një tjetre, gjëra që munt të ndreqen brenda për brenda”.²²

Ndërsa, duke folur për këngën popullore, ai kërkon të njihen

“influenat e ndryshme të huaja që kënga jonë ka pasur gjatë shekujve. Duhet bërë një studim i thellë e shkencor në këtë dretjim nga ana e Komitetit të arteve për të njohur se ku qëndron influence e huaj mbi

Për analizë të aplikimit të këtij diktumi stalinian në muzikë shih: Frolova-Walker 1998.

²¹ Mustafa Krantja. “Muzika në vendin tonë dhe detyrat e kompozitorëve dhe muzikantëve.” *Zëri i Popullit*, 15 janar 1952, 3.

²² Po aty.

një këngë, për të ndarë kështu ngjyrën dhe karakterin e vërtetë popullor të motivit, së bashku me armën dhe frymën përparimtare të tij, pa shkuar në ekstrem, d.m.th për ta pastruar pa compromise këngën tone nga çdo influence që mund të ketë.”²³

Të njëjtin prirje “pastruese/spastruese” në studimin e këngës popullore diskuton edhe Fatmir Gjata, në fjalën përmbyllëse. Është ky një lloj qëndrimi që shumë shpejt do të kthehet në një qëndrim kanonik për projektin kombëtarist brenda kulturës muzikore socialiste.

Materialet e botuara janë përzgjedhur dhe ndonëse nuk mund të kemi të plotë “mendimin” e gjithë pjesëmarrësve, ndërhyrjet e secilit na japin mundësinë të arsyetojmë këtë hapësirë ligjërimi publik si një hapësirë negociimi. Ajo zhvillohej mes disa palëve: “zërit” zyrtar të shtetit, ligjëruesit mbi muzikën dhe atyre lexuesve anonimë që shfletonin gazetën dhe secila prej palëve raportohej në mënyrë të caktuar ndaj tjetrës. Tregues për këtë janë formatet e auto-kritikës së Kostandin Trakos apo Jorgjie Trujës, e cila në emër të këngëtarëve lirikë, pranon fajin e skepticizmit të tyre fillestar në lidhje me këngën popullore. “Kësaj rezistence inkoshiente dhe të gabuar iu vu një fre i fuqishëm dhe bindës me anën e kritikës së shëndoshë e të drejtë që Komiteti i arteve na bëri ne lirikëve.”²⁴ Pa dyshim, që kjo formë ligjërimi hap shtigje nxitëse rreth mënyrës si e formësuan hapësirën e tyre muzikantë, të cilët vinin në pjesën më të madhe të rasteve nga ai “brume” kulturor urban i para luftës (Abdulla Grimci, Baki Kongoli, Jorgjie Truja, Kostandin Trako), të shkolluar jo në vendet sovjetike dhe që po i ridimensiononin hapësirat e tyre vepruese brenda kulturës socialiste, shtigje që do të synohen të hulumtohen në vijim.

Përfundime

Institucionalizimi i muzikës deri në vitet '60 përfaqëson një proces kompleks rregullator dhe kontrollues, i cili shkon përtej themelimit të institucioneve specifike dhe hetimit të një logjike nga lart-poshtë, ose e kundërta. Ky proces i vendos dukuritë muzikore brenda një terreni në të cilin të dy trajektorët hyjnë në raporte të caktuara forcash, që konfigurohen e rikonfigurohen. Është një proces, i cili mbyll gradualisht rolin e rëndësishëm që

²³ Po aty.

²⁴Jorgjie Truja. “Nga diskutimi i sopranos Jorgjie Truja.” *Zëri i Popullit*, 16 janar 1952, 2.

pati kultura muzikore urbane e qyteteve të tilla, si Korça dhe Shkodra, deri në fund të LIIB për të përqendruar gjithë spektrin veprues muzikor në kryeqytet, Tiranë. Struktura bazohej plotësisht mbi modelet sovjetike. Gjithsesi nuk do të isha e prirur që ta etiketoja një gjë të tillë thjesht si sovjetizim, pasi realitetet lokale kishin specifikat e tyre. Kjo infrastrukturë, nga ana tjetër, u prit mirë nga ai brez intelektualësh të muzikës, edukuar në periudhën mes dy luftërave, të cilët gjetën mbështetjen institucionale të kërkuar dhe u bënë pjesë e saj.

Prodhimi artistik konceptohet si shenjues i emancipimit dhe ngritjes kulturore socialiste, ndërsa praktikat muzikore tradicionale i nënshtrohen një shikimi të kujdesshëm të asaj që duhej të ishte nacionale ose jo. Nga kjo pikëpamje, institucionalizimi përvijohet mbi një projektit kombëtarist, por të manipulueshëm dhe të përshtatshëm për kulturën socialiste dhe rendin e vet ideologjik. Nuk mund të arsyetojmë, si rrjedhojë, thjesht për ndikim të ideologjisë mbi realitetin muzikor.

E gjitha kjo na çon në përfundimin se historia e muzikës shqiptare gjatë periudhës diktatoriale nuk mund të tregohet vetëm në kuadër të produktit artistik në vetvete, apo edhe të figurave të veçanta krijuese. Praktikrat muzikore janë një domen jo-verbal, të cilit mund t'i vishen shumë kuptime dhe konteksti në të cilin ky produkt u prodhua është thelbësor në mënyrën e konceptimit të tij. Për këtë, mendojmë se është me rëndësi një kombinim i ekuilibruar mes asaj çka “thonë” arkivat dhe asaj çka “thonë” ose shkruajnë protagonistë të përveçëm, ashtu si është me shumë rëndësi edhe njohja e analiza e kësaj strukture institucionale, jo vetëm në kuadrin historik, por edhe në lidhjet me të sotmen institucionale të muzikës dhe artit shqiptar.

Bibliografi

- Austin, John. L. 2000 [1962]. “Performative Utterances.” Në *Perspectives in the philosophy of language: a concise anthology* përgatitur nga Robert Stainton, 239-252. Peterborough, Ont: Broadview.
- Avrazi, Gaqo. 2013. *Historiku i ansamblit artistik të UPSH*. Tiranë: Qendra Kulturore e Medias dhe Botimeve të Mbrojtjes.
- Bardhoshi, Nebi. 2013. “The Ethnography of law in a dictatorial situation.” Në *The Anthropological Field on the Margins of Europe, 1945/1991*, përgatitur nga Aleksandar Bošković dhe Chris Hann, 175-190. Wien: LIT Verlag

- Bauman, Zygmunt. 1997. *Postmodernity and its discontents*. Cambridge: Polity Press
- Blum, Stephen. 1991. "Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History." Në *Ethnomusicology and Modern Music History*, përgatitur nga Stephen Blum, Philip V. Bohlman dhe Daniel M. Neuman, 1-22. Urbana: University of Illinois Press.
- Buchanan Donna. 1995. "Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The politics of music professionalism in Bulgarian Folk Orchestras." *Ethnomusicology*, Vol. 39 (3): 381-416
- Daija, Tish. 1999. *Në skenat e tre kontinenteve: Kujtime*. [Tiranë]: Koha
- Donahoe, Brian, Joachim Otto Habeck, përg. 2011. *Reconstructing the House of Culture*. New York: Berghahn Books
- Frolova-Walker, Marina. 1998. "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics." *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51 (2): 331-371
- Grimci, Abdulla. 1999. *Muzikanti: Fragmente nga jeta dhe veprimtaria e tij*. Tiranë: "Mësonjëtorja"
- Habeck, Joachim Otto. 2011. "Introduction. Cultivation, Collective, and the Self. Në *Reconstructing the house of culture*, përgatitur nga Brian Donahoe dhe Joachim Otto Habeck, 1-28. New York: Berghahn Books
- Historia e muzikës shqiptare 1, për Institutin e Lartë të Arteve*. 1983. Tiranë: Shtëpia botuese e librit shkollor.
- Hysa Kodra, Armanda. 2014. "Between Status Quo and Change. The State of post-communist Albanian Ethnology." *Ethnologia Balkanica* 17: 21-44
- Hysa, Armanda. 2010. "Ethnography in communist Albania: Nationalist discourse and relations with history." *Historični Seminar* 8: 103-125
- Hysi, Fatmir. 2008. *Dy Kobë dhe Identiteti Evropian i Shqiptarëve*. Tiranë: Uegen
- Jůzl, Miloš. 1996. "Music and the totalitarian regime in Czechoslovakia." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 27 (1): 31-51
- Kalemi, Spiro dhe Sandër Çefa. 1979. *Historia e muzikës shqiptare. Analiza e veprave 1*. Tiranë: Shtëpia botuese e librit shkollor.
- Kalemi, Spiro Ll. 2006. *Prenkë Jakova*. Lezhë: Enti botues "Gjergj Fishta"
- Kalemi, Spiro Ll. 2010. *Gjysëm shekulli muzikë*. Lezhë: Enti botues "Gjergj Fishta"
- Kalemi, Spiro Ll. 2012. *Muzika në faqet e shtypit. 1970-1990*. Lezhë: Enti botues "Gjergj Fishta"
- Këlliçi, Zamir. 2007. *Ansambël gjysmëshekullor*. Tiranë: Globus R

- Lazri, Gjovalin. 2009. *Licen artistik "J. Misja" në Vitet 1946-1991*. Tiranë: Flesh
- Lelaj, Olsi. 2015. *Nën shenjë e modernitetit*. Tiranë: Pika pa sipërfaqe
- Manuel, Peter. 1988. *Popular musics of the NonWestern World. An introductory survey*. New York: Oxford University Press
- Manuel, Peter. 1990. "Music and Ideology in Contemporary Cuba." *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 3 (3), The sociology of culture: 297-313.
- Mato, Jakup. 2004. *Rrjedhëve të artit paraprofesionit – Shoqëritë artistike të periudhës së pavarësisë*. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Minga, Mikaela. 2017. "Praktika shumëzërëshe në Shqipëri dhe itineraret e një asemi kulturor." *Shëzjat* 3-4 (Korrik-Dhjetor): 5-17.
- Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul; Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press
- Shuteriqi, Dhimitër. 1957. "Mbi zhvillimin e letërsisë e të arteve dhe detyrat për të ardhmen. Raport i komitetit Drejtonjës Provizor të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve." *Nëndori* (Numër i posaçëm): 10-32.
- Shuteriqi, Dhimitër. 1966. "Për një hov të ri në letërsinë dhe artet tona të realizmit socialist." *Nëndori* 1: 11 – 39
- Shuteriqi, Zana. 2000. "Muzika shqiptare përpara dhe pas Luftës II Botërore." *Studime për artin* 6: 5-19
- Shuteriqi, Zana. 2002. *Shkolla muzikore shqiptare në 40 vjet*. Tiranë: Shtypshkronja Mali Pleshiti
- Slobin, Mark. 1996. "Introduction." Në *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* përgatitur nga Mark Slobin, 1-13. Durham and London: Duke University Press
- Tochka, Nicholas. 2016. *Audible State. Socialist politics and popular music in Albania*. New York: Oxford University Press
- Trako, Kostandin. 1957. "Mbi propagandimin e muzikës së kompozitorëve shqiptar." *Nëndori* (Numër i posaçëm): 124-127.
- Vlasi, Gjergj. 2008. "Estrada". Në *Fjalor enciklopedik shqiptar* përgatitur nga Emil Lafa, Vol. 1, *A-Gj*, 617-618. Tiranë: Akademia e Shkencave.