

MBI KRIJIMTARINË E MOLLA HYSEN DOBRAÇIT

Abstrakt

Molla Hysen Dobraçi është një figurë relativisht pak e njohur, i përmendur kryesisht si një ndër përfaqësuesit e letërsisë së ashtuquajtur të bejtexhinjve. Krijimtaria e tij ende sot mbetet përgjithësisht e panjohur dhe e pastudiuar, pavarësisht vlerësimit të lartë me të cilin e pati përmendur Zef Jubani në përmbledhjen e vet të vitit 1871. Angazhimi i Dobraçit me muzikë dhe veçanërisht autorësia e disa këngëve që i është njohur, i jep figurës së tij edhe një dimension shtesë, duke e shënuar atë si autorin më të hershëm të dokumentuar në ahengun shkodran e madje edhe të këngës qytetare shqiptare në tërësi. Krahas përpjekjes për t'i dhënë përgjigje disa pikëpyetjeve të ngritura nga studimet tona filologjike në lidhje me aspektin biografik të këtij autori, në këtë artikull gjurmohet ajo pjesë e krijimtarisë së Dobraçit e cila ka kaluar dhe është trashëguar si pjesë e traditës së këngës qytetare shkodrane. Përmes krahasimit të burimeve dokumentare në dispozicion, identifikohen tetë këngë të autorit, të cilat analizohen pastaj në planin tekstori, muzikor dhe social-kulturor. Në planin tekstori vërehet se krijimtaria e Dobraçit shpalos dukshëm karakteristikat e kodit poetik oriental që dalloi letërsinë e bejtexhinjve përgjithësisht. Në planin muzikor konstatohet prirja për një konceptim më kompleks melodik dhe modal, si dhe disa veçori tipike që flasin për një “stil” individual. Në planin kulturor vihet në dukje roli i letërsisë së bejtexhinjve si kanal përçues i kulturës së lartë islame, duke i arsyetuar disa prej veçorive të krijimtarisë së Dobraçit në këtë kontekst të gjerë. Për vetë faktin se veçoritë tipike të ahengut shkodran gjenden plotësisht të kristalizuara në këngët e këtij autori, konkludohet se fillesat e repertorit duhet të shtyhen para shekullit XVIII.

Fjalë kyçe: Molla Hysen Dobraçi, letërsia e bejtexhinjve, ahengu shkodran, etnomuzikologji historike

Abstract

Molla Hysen Dobraçi is relatively unknown and mentioned mainly as a representative of the so called *bejtexhinj* literature in Albania. His output is

still by and large unknown and unstudied, despite the high regard with which he was mentioned in Zef Jubani's anthology, in 1871. Dobraçi's established authorship of some traditional songs adds another important dimension to his persona, marking him as the first documented author in Shkodra's aheng tradition and even in Albania's urban traditional song generally. Besides addressing some moot points in his biography, this paper tracks that part of Dobraçi's output which passed and was preserved in Shkodra's traditional urban song. Cross-searching the available sources, eight such songs are identified and then analyzed as to their lyrics, music and cultural import. Dobraçi's lyrics display clearly the fundamental traits of the oriental poetic code that characterized Albania's *bejtexhi* literature generally. On a musical level, his songs display a more complex melodic and modal conception, as well as some peculiar features that bespeak an individual style. Keeping in mind the role of *bejtexhi* literature as a conduit of islamic high culture, some of the broader meanings of Dobraçi's output have been considered within a broader context. As the typical traits of Shkodra's aheng song are fully fledged in his songs, we come into the conclusion that the origins of this tradition must be traced back before the eighteenth century.

Key words: Molla Hysen Dobraçi, *bejtexhi* literature, aheng, historical ethnomusicology

Hyrje

Për arsye që kanë të bëjnë sa me burimet në dispozicion, aq edhe me vetë natyrën e kërkimit etnomuzikologjik, hulumtimet me natyrë historike në lidhje me ahengun shkodran kanë qenë relativisht të kufizuara. Të dhëna relativisht të qenësishme fillojmë të kemi vetëm nga mesi i shekullit XIX e më tej. E gjithë periudha përpara këtij caku është trajtuar kryesisht në kuadrin e një "historie spekulative," në kuptimin që të gjitha interpretimet e parashtruara për lindjen dhe zhvillimin e tij, kanë qenë hamendësime të mbështetura më tepër në proceset (paradigmat) e përvijuara nga historiografia e përgjithshme, sesa në burime konkrete të dhënash me referencë specifike ndaj repertorit. Mirëpo, një përpjekje për t'u thelluar në këtë drejtim nuk përbën thjesht një interes të përgjithshëm historiografik apo një dëshirë për t'u përgjigjur "kthesës historike" që ka përfshirë

disiplinat humane, por është kusht i nevojshëm për çdo shqyrtim të themeltë e të mbështetur të evolucionit stilistik të këtij repertori.¹ Nga ana tjetër, një punë e tillë duket e nevojshme edhe për studimin e fenomenit në një kuptim më të gjerë antropologjik, kontekst në të cilin shtrohet sa nevoja për të mbarsur konceptin e historisë nëpërmjet përvijës antropologjike të kulturës, aq edhe mbarsja e konceptit të antropologjisë nëpërmjet përvijës historike të kulturës (Burckhardt Qureshi 1995, 311).

Në rastin e muzikës tradicionale, një linjë e tillë kërkimi parashton disa vështirësi metodologjike, që kanë të bëjnë para së gjithash me pamundësinë e datimit të pjesës më të madhe të këngëve. Një rrugëdalje nga kjo është të nisurit nga autorët (për aq sa njihen). Pikërisht në këtë kontekst, në qendër të këtij punimi do të jetë krijimtaria e Molla Hysen Dobraçit, meqenëse kemi të bëjmë me autorin më të hershëm të dokumentuar të ahengut shkodran, por edhe të këngës qytetare shqiptare përgjithësisht.

Të dhëna biografike

Molla Hysen Dobraçi është një figurë relativisht pak e njohur. Ai përmendet vazhdimisht si përfaqësues i letërsisë shqipe me alfabet arab në fazën e parë të saj, shekulli XVIII (Shuteriqi et al 1959; Salihu 1987; Elsie 2001; etj.). Qenia e tij në rrethin e oborrit të Bushatllinjve gjatë qeverisjes së Karamahmudit (1775-1796), është shpesh e vetmja referencë e sigurt që jepet rreth tij. Kjo është mbështetur në këngën e krijuar prej Dobraçit në lidhje me luftën e vitit 1785 që Karamahmudi zhvilloi me Kurt Pashën e Beratit (shih: Jubani 1871,72-5; Taipit 1933, 26-7). Por, nisur nga kënga e Brahim Gjocit, ose siç njihet më gjerësisht *Krisi topi, gjimoi deti*, kuptohet se Molla Hysen Dobraçi ishte aktiv që në periudhën e Mehmet Pashë Plakut (1757-1775). Këtë e konfirmon referenca ndaj “Molla Begut”, që ishte në fakt mënyra sesi thërritej në popull Mustafa Pasha (vd. 1779), djali i madh i

¹ Për sa i takon specifikisht mënyrën si i është përgjigjur etnomuzikologjia kësaj kthese, shih: McCollum dhe Herbert 2014. Sa i takon repertorit, në pjesën më të madhe kanë mbizotëruar më tepër përgjithësimet intuitive, sesa analiza konkrete dhe të thelluara. Në ndonjë rast, interpretime të tilla janë “plotësuar” edhe me ndonjë pikënisje tek tekstet, por jo në shqyrtimin sistematik të të gjithë komponentëve (Shih, p.sh: Zadeja 2000).

Mehmet Bushatliut. Po kështu, edhe kthimi nga Banderi që përmendet në këngë, ka të bëjë me luftën ruso-osmane të viteve 1768-1774.²

Disa të dhëna të vlefshme në këtë drejtim jepen nga autori osman Ali Emiri (1857-1924). Në vitin 1896, ky autor ishte emëruar si nëpunës finance i vilajeteve të Janinës dhe Shkodrës, pozicion në sajë të të cilit ai vizitoi disa herë këtë të fundit. Rastësisht ai ra në kontakt me disa dorëshkrime me poezi osmanisht nga autorë vendas dhe, meqenëse ishte edhe një bibliofil dhe njohës mjaft i mirë i asaj tradite poetike, vendosi të bëjë një antologji të krijimtarisë që gjeti.³Këtë e hartoi në kuadrin e traditës osmane të antologjive të quajtura *tezkiye*, në të cilat përfshihej një biografi e shkurtër, disa vlerësime për krijimtarinë dhe pak shembuj nga secili autor. Njëri prej autorëve të trajtuar aty është Molla Hyseni. Pasi e prezanton si Hyseni nga Shkodra (İşkodralı Hüseyinî), Emiri shkruan:

“Emri i tij është Molla Hysejin. Në fillimet e veta, pasi fitoi njohuri duke marrë mësim nga të njohurit [e vendit], u mor me mësimdhënie. Për njëfarë kohe, me një veshje prej dervishi u largua me dëshirë nga vendlindja dhe vizitoi disa vende. Më pas, duke u kthyer në vendlindje, u mor sërish me detyrën e mësuesit. Meqenëse ishte i dhënë⁴ pas muzikës dhe kishte një zë të bukur, fillimisht punoi si myezin pranë xhamisë së Sulltan Bajazit Veliut dhe pastaj u bë hatib [predikues] në xhaminë Kara Hysen të skelës së pazarit (*İskelebaşı*). Ka vdekur në Shkodër rreth vitit 1150/1737-38”(Karateke 1995, 121).

Nisur nga data e vdekjes që jep Emiri, në studimet tona filologjike është pranuar gjerësisht se ky Hysen Shkodrani është një autor tjetër që nuk duhet ngatërruar me Molla Hysen Dobraçin (shih: Shuteriqi 2005, 32; Krasniqi 2002, 113; Krasniqi 2017, 369; Abazi-Egro 2016, 88). Megjithatë,

² Sipas Hamdi Bushatit, ngjarjet e referuara në këngë u zhvilluan në prill të vitit 1769. (Për më gjerësisht: Bushati 2003, 62-5).

³Nga viti 1916 deri kur vdiq më 1924, ai do të ishte drejtor i Bibliotekës Popullore në Stamboll (Karateke 1995, 15).

⁴ Termi i përdorur është *aşina* dhe formulimi mund të kuptohet edhe si: “meqenëse ishte i formuar në muzikë.”

disa të dhëna që jep autori osman për Hysen Shkodranin përkohë me burime të tjera që i referohen specifikisht Molla Hysen Dobraçit. Kështu, për shembull, përsa i takon largimit nga vendlindja dhe udhëtimit në disa vende, konfirmimi vjen nga vetë kënga *Fjalë e foli vetë Ramushi* e Dobraçit, në strofën e tretë të së cilës thuhet: *Dyzet vjet kam ba gërbet/ Se ç'kam agratisë në Vlonë/ etj.*⁵ Edhe përsa i takon mësimdhënies ka përputhje të plotë. Në këtë drejtim flet, para së gjithash, vetë titulli “molla” që Dobraçi mbante, i cili sipas Tahir Dizdarit i jepej “atyne që frekuentojshin dhe jepshin mësim nëpër medrese dhe mejtepe; hoxhë i këndueshëm” (2005, 665). Dëshmi edhe më specifike jepen nga frati françeskan Erasmo Balmeo, i cili shërbeu për disa vite në këtë krahinë gjatë asaj periudhe (saktësisht, 1756-1788) dhe u bë mjaft i afërt me oborin Bushatli. Ai shërbeu fillimisht si mjek, pastaj si mësues i Karamahmutit, por ndërkohë duke luajtur edhe funksione ndërmjetësie diplomatike. Në rrëfimet e tij Balmeo tregon sesi Molla Salih [Pata] dhe Molla Hyseni [Dobraçi] ishin mësuesit e djalit të madh të Mehmet Pashës ndër gjuhët turke, arabe e persiane. Disa vjet më vonë, vazhdon ai, këta do të ishin edhe mësuesit e [Kara] Mahmudit (Pllumi 2004, 62). Nga i njëjti burim mësohet madje se Dobraçi kishte një zyrë të vetën në kështjellë, me çka kuptohet se angazhimi i tij pranë oborrit të Bushatllinjve nuk ishte as i një lloji thjesht “honorifik” si poet e artist, as vetëm si mësues (i fëmijëve), por edhe si funksionar zyrtar (Pllumi 2004, 59).

Duket e vështirë që të gjitha përkimet e mësipërme ndërmjet dy Molla Hysenëve, si: krijimtaria poetike, angazhimi me muzikë, angazhimi me mësimdhënie apo udhëtimi disavjeçar larg qytetit të lindjes të jenë thjesht rastësi. Prandaj këtu shtrojmë hipotezën se në të vërtetë bëhet fjalë për të njëjtin person, duke e parë si gabim dhe të pasaktë datën që Ali Emiri jep për vdekjen e Molla Hysenit, vitin hixhri 1150 (d.m.th, 1737/8).⁶

Duhet nënvizuar se Dobraç është toponimi i një fshati në rrethinat e Shkodrës, që me siguri i referohet prejardhjes së autorit. Nëse në kontekstin

⁵IAKSA, Arkivi i Folklorit, Fondi: Kolë Gurashi, Dosja nr. 12, Viti: 1955. *Abengu shkodran*. Fl. 82.

⁶Mbetet e pavendosur përfundimisht nëse Molla Hyseni është i njëjtë edhe me një Hysen efendi Shkodra, i cili qe aktiv afërsisht në të njëjtën kohë. Shih: Elsie 2001, 83; Abazi-Egro 2016, 89.

lokal ishte i volitshëm një identifikim i tillë specifik, në udhëtimet në Vlorë e Berat gjasat janë që identifikimi me qytetin të ishte shumë më praktik, çka do të shpjegonte dhe luhatjen Dobraçi/Shkodrani. Në fakt, edhe vetë Jubani e përmend disa herë Molla Hysenin pa cilësimin Dobraçi, si në rastin kur komenton këngën e tij për luftën e Karamahmudit me Kurt Pashën e Beratit,⁷ duke nënkuptuar megjithatë se bëhet fjalë për të njëjtin person (Abazi-Egro 2016, 88).

Gjithsesi mbeten akoma mjaft pikëpyetje që kërkojnë sqarim. Kështu, nuk mund të thuhet me siguri nëse Dobraçi që pa ndërprerje në shërbim të Bushatllinjve në periudhën 16-vjeçare që shtrihet nga 1769 (vit i betejës së “Molla Begut”) deri më 1785 (beteja e Kara Mahmudit me Kurt Pashën). Gjithashtu mbetet për t’u saktësuar nëse ai që në shërbim të Bushatllinjve para apo pas endjeve të tij për “dyzet vjet.”

Krijimtaria

I pari ndër autorët shqiptarë që e përmend Molla Hysen Dobraçin është Zef Jubani në punimin e tij *Përmbledhje këngësh popullore dhe rapsodish shqiptare*, botuar në Trieste më 1871.⁸Së bashku me Nezimin e Beratit, Jubani i cilëson si “dy poetë shqiptarë, ndjekës të vërtetë të Anakreontit, që u dalluan për frymëzimet e bukura mbi dashurinë. Këngët e tyre u përthithën me pasion nga populli dhe ndër festa përbëjnë temën kryesore të këngëtarëve.”⁹

Në përmbledhjen e tij, Jubani botoi tre tekste të Molla Hysenit dhe një të Nezimit.¹⁰ Nisur nga njohja e mirë e osmanishtes që kishte Jubani,¹¹

⁷ “Molla Hyseni është poet i njohur shqiptar nga Shkodra” (Jubani 1871, 114).

⁸Edhe Hecquardt, i cili pak më herët (1856) e përmend bashkë me Nezimin si “poetë me emër të Shqipërisë,” në fakt mbështetej tek Jubani.

⁹*Neçim bei, Molà Ussein Dobraci, due poeti Albanesi, veri seguaci di Anacreonte, si distinsero per le belle ispirazioni sull'amore. I loro canti furono con passioni assorbite dal popolo, e nei festini, formano il tema principale dei cantori* (Jubani 1871, 22).

¹⁰ Ato janë ribotuar edhe në Kastrati 1966, 113, 127-30; ndërsa Sako *et al* 1961, 241 jep vetëm këngën kushtuar betejës së Karamahmudit me Ahmet Kurt Pashën.

¹¹ Ndër të tjera, ai përktheu dhe botoi në italisht *Kodin dhe shtojcën e procedurës tregtare osmane* (Trieste 1873), shërbim për të cilin u dekorua nga Porta e Lartë (Kastrati 1966, 13-4).

Kastrati presupozon se ai i qëmtoi këto vjersha nga burime të shkruara (Kastrati 1966, 36). Mund të jetë edhe kështu, por nisur nga praktika e mbledhjes në terren që Jubani ndoqi, nuk mund të përjashtohet që ai t'i ketë mbledhur ato nga praktika gojore popullore. Kësaj mundësie duket se i jep besueshmëri edhe referimi ndaj tyre si “këngë që u përthithën me pasion nga populli.”¹²

Fakti është se deri më sot nuk ka mbërritur asnjë tekst i shkruar nga vetë Dobraçi apo qoftë edhe ndonjë kopje, së cilës të mund t'i gjurmohet origjina nga ndonjë dorëshkrim i tij. Nëse hipoteza mbi identitetin e tij me Molla Hysenin e përmendur nga Ali Emiri është e saktë, nga ana tjetër, mund të shtrohen disa argumente të qëndrueshme. Kur Emiri hartoi antologjinë e tij, ai u mbështet pikërisht në dorëshkrime, të cilat ia paraqisnin familjarë dhe pasardhës të poetëve.¹³ Gjatë tre muajve të vizitës së tij të fundit në Shkodër, kur hartoi punimin e vet, Emiri pati në dispozicion një kohë relativisht të kufizuar për shqyrtimin e tyre (Karateke 1995, 71-2). Në zërin për Molla Hysenin ai shënon se ka parë disa gazele dhe ilahi të tij dhe pa ndonjë koment të mëtejshëm jep një prej gazeleve.¹⁴

Nuk mund të dihet nëse tekstet e tjera të dorëshkrimit të konsultuar nga Ali Emiri ishin të gjitha vetëm osmanisht. Natyrisht, duke ditur interesin e tij për poezi në gjuhën osmane¹⁵ ka të ngjarë që edhe “informantët” që i paraqitën dorëshkrimet t'i kenë dorëzuar krijime të kësaj tradite. Nga njëra anë, kjo e dhënë dëshmon se Molla Hyseni, ashtu si edhe përfaqësues të tjerë të letërsisë së ashtuquajtur të bejtexhinjve, si për shembull, Nezimi i Beratit, krahas poezisë shqip lëvruan edhe format klasike të letërsisë osmane

¹² Është e vërtetë se variantet e Jubanit paraqiten më të gjata sesa ato që kanë qarkulluar deri vonë në praktikën muzikore tradicionale. Por më tepër sesa me një burim të mundshëm letrar të tyre, kjo ka të bëjë me prijen e përgjithshme për të kufizuar numrin e strofave në praktikën interpretuese të këngëve përgjatë shek. XX. Shih, p.sh, Topçia 2010, 4.

¹³ Këta familjarë dhe të njohur qenë dhe burimi kryesor i biografive të autorëve që ai parashtrioi.

¹⁴ Poezia është në formën klasike të gazelit dhe përbëhet nga pesë *beyit*-e (distikë) në varg 14-rrokësh, me rimë *aa/ba/ca*, etj. Shih Karateke 1995, 121-2.

¹⁵ Ai ka shënuar edhe ndonjë poezi në persisht apo arabisht, të cilat gjithsesi konsideroheshin si pjesë komplementare të traditës osmane.

dhe perse. Së fundmi, studiuesi Nehat Krasniqi ka botuar të transkriptuar tekstin e një poezie me melodi (Mekamije) të Molla Hysenit të gjetur në Bibliotekën Kombëtare (dorëshkrimi An III/36F, fl. 75), çka vërteton përfundimisht shkrimin e shqipes me alfabet arab nga ky autor. Poezia në fjalë fillon me vargun *Ti m'je nûr ale' n-nûr* (Krasniqi 2017, 369) dhe është me interes të theksohet se në fondet e ahengut shkodran është e ruajtur një këngë me këtë titull. Në drejtim të verifikimit përfundimtar të hipotezës së shtruar këtu lidhur me identitetin e këtij autori me Molla Hysen Dobraçin, mbetet që të gjurmohet më tej poezia tjetër në dorëshkrimin e lartpërmendur (shih Krasniqi 2017, 369).

Duhet nënvizuar, megjithatë, se ushtrimi i shkrimit me alfabet arab vërtetohet edhe nga burimet që i referohen specifikisht Dobraçit. Kështu, të dhënat që jep frati Balmeo për rolin e tij si mësues, por edhe si funksionar në kështjellën e Bushatllinjve (Pllumi 2004, 59), dëshmojnë pa asnjë hije dyshimi se ai e ka ushtruar shkrimin e gjuhëve orientale. Nga ana tjetër, nisur edhe nga kontakti i tij me autorët e jugut të vendit përgjatë “dyzet viteve gurbet” (në Berat dhe Vlorë), mund të konkludohet me bindje se Dobraçi e ka përdorur atë alfabet edhe përshkrimin e krijimtarisë së tij në gjuhën shqipe.

Nisur nga kjo gjendje e të dhënave, burimi kryesor i qenësishëm për qëmtimin e krijimtarisë së Dobraçit mbetet kënga tradicionale e ahengut shkodran. Një ndihmesë shumë e rëndësishme në këtë drejtim janë të dhënat e ahengxhiut të vjetër dhe folkloristit Kolë Gurashi (1880-1971), të cilat, sado që duhet të shqyrtohen me një sens kritik, përbëjnë një pikënisje mjaft të vlefshme.¹⁶ Edhe Hamdi Bushati, i cili duket se deri më sot është i vetmi që i ka kushtuar një vëmendje specifike krijimtarisë në tërësi të

¹⁶ Në punimet e ndryshme që Gurashi ka lënë (1955; 1961; 2002) ka edhe raste mospërputhjesh. Një ilustrim domethënës në këtë drejtim është rasti i Markut të Kranjanes, nga i cili vetë Kola pohon se kishte mësuar shumë. Në artikullin e vitit 1961 ai e përmend Markun e Kranjanes si autor të këngës së njohur *Sillet moti për së mbari*, madje thotë se e krijoi atë pak përpara se të vdiste (Gurashi 1961, 213). Ndërkaq, në botimin e vitit 2002, kënga jepet si krijim anonim, ndërsa tek të dhënat e Markut të Kranjanes pohohet se ai vetëm “e këndoi” atë këngë për herë të fundit kur ishte në shtratit e vdekjes, pak para se të mbyllte sytë (Gurashi 2002, 111, 241). Pa folur këtu pastaj për mospërputhjet lidhur me vitin e vdekjes.

Dobraçit, është mbështetur pikërisht në të dhëna të komunikuara nga Gurashi (Bushati 1999: 402-3).

Nga tetë këngët që Bushati përcjell si krijime të Dobraçit, katër nuk konfirmohen nga asnjë prej shkrimeve të Gurashit,¹⁷ ndaj autorësia e tyre duhet të shihet me dyshim. Por duke i bërë një shqyrtim të kujdesshëm krahasues gjithë burimeve në dispozicion¹⁸, mund të renditen me njëfarë besueshmërie si të Dobraçit këto këngë:

1. *Kënga e Karamahmudit* (për betejën me Kurt Pashën)
2. *Syn' e zj si hyll me bisht*
3. *Ti mbretnesha e bukurisë*
4. *Elif allah çun ç'u marue*
5. *Krisi topi, gjimoi deti*
6. *Buzën kuq si marangjyli*
7. *Fjalë e foli vetë Ramushi*
8. *Elifet dylberi jonë*

Siç e vërteton përmbledhja e Jubanit, teksti i këngës së tretë, në fakt është i Nezimit të Beratit dhe jo i Molla Hysenit (shih: Jubani 1871, 100). Ka të ngjarë që ky i fundit të ketë bërë thjesht muzikimin. Nga ana tjetër, nëse hipoteza e shtruar më lart mbi identitetin e Molla Hysen Shkodranit me Dobraçin është e saktë, kësaj liste duhet t'i shtohet edhe kënga *Elif nur ala nur*.

Nga kjo krijimtari, kënga e parë nuk ka qenë pjesë e repertorit të ahengut dhe elementi muzikor i saj ka humbur. Nga pjesa tjetër, me përjashtim të këngës *Krisi topi, gjimoi deti* që është gjerësisht e njohur, asnjëra nuk gjendet në qarkullim aktiv dhe nuk figuron në asnjë prej përmbledhjeve relativisht voluminoze që janë botuar deri më tani me këngë shkodrane.¹⁹

¹⁷*Mora abdes me falë xhumanë; Shpirt gajtani kermes; N'abiret gjynabet tona; Elif hiqmet që baj unë* (shih: Bushati 1999, 403).

¹⁸ Kryesisht, Jubani 1871; Taipri 1933; 1961, 2002; etj. Shih edhe: IAKSA, Arkivi i Folklorit, Fondi: Kolë Gurashi, Dosja nr. 12, Viti: 1955. *Abengu shkodran*.

¹⁹ Në një masë të caktuar, ky është një tregues mjaft domethënës për shkallën e transformimeve që ka pësuar repertori i ahengut shkodran në harkun kohor nga mesi i viteve 1950-të, kur shkruante Gurashi, deri në fillim të viteve 2000, kur datojnë disa prej përmbledhjeve më gjithëpërfshirëse, si Zadeja e Daija 2000; Velaj 2006, etj.

Megjithatë, ato gjenden të regjistruara në Arkivin Zanor të IAKSA-së, pjesa dërrmuese të kënduara nga Kolë Gurashi më 1955, ndërsa kënga *Elif Allah*, ka dy variante të kënduar, përkatësisht nga Shtjefën Jakova dhe nga Hafiz Gogoli. Këto regjistrime dhe materialet tekstore të burimeve të përmendura më lart janë baza mbi të cilën mbështetet shqyrtimi në vijim.²⁰

Karakteristika të përgjithshme të teksteve

Krijimtaria e Molla Hysen Dobraçit shfaqet e plazmuar nën ndikimin e dukshëm të kodit poetik oriental që karakterizoi gjithë letërsinë shqipe me alfabet arab. Pjesa dërrmuese e saj është e atij profili anakreontik që karakterizoi krejt fazën e parë të kësaj letërsie (shih: Shuteriqi et al. 1959, 252). Këtu bëjnë përjashtim vetëm dy këngë (numrat 1 dhe 5), të cilat mund të kategorizohen si historike, pasi kanë marrë shkas nga ngjarje historike specifike.²¹ Në tërësi, pra, ato lëvrojnë tematika laike, çka është edhe një nga prurjet kryesore të kësaj rryme në letërsinë shqiptare për kohën.

Duhet mbajtur parasysh, megjithatë, se kjo “laike” nuk duhet marrë në kuptimin e ngushtë të sotëm të termit. Kjo, në radhë të parë, pasi modernët e hershëm nuk shihnin një ndarje të qartë mes fetares dhe laikes (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 295). Vetë kodi poetik i traditës osmane ishte i tillë që, në një mënyrë apo një tjetër, referencat fetare janë të kudogjendura në krijimin poetik sado “i kësaj bote” qoftë ai në pamje të parë. Siç shprehet Andrews,

“çfarëdolloj aspektesh sensuale, erotike ose libertine që mund të ekzistojnë në një gazel, ka një gjedhe që, të paktën në dukje, e sublimon soditjen e gjërave të tilla në planin e fesë. Mund të vihet në dyshim parësia e interpretimit mistiko-fetar në ndonjë poezi, por

²⁰Në Arkivin e Folklorit të IAKSA-së, këngët në fjalë gjenden përkatësisht me këto të dhëna: nr.2: 03173-0230-01; nr. 3: 03205-0231-12; nr. 4: 04266-0279-02 dhe 04299-0281-09; nr. 5: 03265-0234-09; nr. 6: 03283-0235-04; nr. 7: 03273-0234-17; nr. 8: 03346-0237-17; ndërsa kënga *Elif nur ala nur*: 03195-0231-02.

²¹ Edhe nga këto, madje e para është “e porositur” më tepër sesa nxitje personale e autorit, siç del edhe nga vetë teksti: *Molla Hysejnit i thanë/Tabakë dhe Terzi po thonë/Toskë dhe Gegë u panë/Elbetë një këngë e donë* (Taipi 1933, 26).

potenciali për një interpretim të tillë rrallë mund të vihet në dyshim, nëse vihet ndonjëherë” (Andrews 1985, 86).

Në fakt, vetë dashuria njerëzore shihet si një metaforë ose një “rrugë” drejt asaj hyjnore, në përputhje me misticizmin islam (sufizmin) që përshkoi tejpertej atë traditë.²² Në këtë drejtim është për t’u kuptuar edhe pohimi që Zef Jubani bën për Molla Hysen Dobraçin, kur thotë: “Dashuria, për këtë poet ishte gjithmonë tema e deklamimeve të tij. Ai i shante ata që nuk ndjenin dashuri për muzikën dhe i padiste si njerëz të pandjenja.” (Jubani 1871, 116)²³

Krahas dashurisë si temë qendrore dhe e kudogjendur, mjaft karakteristika të tjera të krijimtarisë së Dobraçit lidhen po ashtu me konvencionet tipike të poezisë orientale përgjithësisht. Një nga këto është karakteri fuqimisht emocional me ashikun (me të cilin poeti përgjithësisht identifikohet), që përherë vuan trazimet e dashurisë së njëanshme, gjithmonë duke psherëtirë e duke derdhur lot nga mospërfillja mizore e së dashurës (Isen 2006, 320-327). Kjo mizori, në fakt, është një dhuratë për atë që është në gjendje të kuptojë se lidhja me rastësitë e kësaj bote shqisore veçse e robëron njeriun, duke e shkëputur atë nga synimi i vërtetë që është bashkimi i përsosur me hyjnoren (Andrews 1985, 99). Në një poezi të Dobraçit kjo ide shprehet në këtë mënyrë: *Ah! i lumi ai ashik/Qi prej njerëzve hjek’ ezjete/Se kish t’isbe mir’ sadik/Me melek piqena n’xhenete* (Jubani 1871, 96). I lidhur ngushtë me këto veçori është edhe një tjetër tipar qendror i traditës: lëshimi i pakufizuar ndaj vënies në sprovë të skajeve më të largëta të hiperbolës (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 342). Në një prej strofave të këngës *Elif allah* të Dobraçit, për shembull, lexohet: *Hanë e hyj edhe diell/Ndër ta e di*

²² Në kuadrin e këtij sufizmi të përgjithshëm, që nganjëherë është quajtur edhe si “islami i poetëve” (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 302), qasja e vërtetë (*batın*, e brendshme, e fshehtë) ndaj hyjnores është vetëm ajo nëpërmjet dashurisë, në të kundërt nga ajo e jashtme (*zahid*) që ndiqet nga shumica thjesht duke zbatuar kërkesat formale të fesë. Siç shprehet Nezimi i Beratit: *Ashkut kush i bëri hyzmet/xhebenemit s’i ka kasavet* (Abazi-Egro 2009, 376).

²³ Në një variant shumë më therës këtë e shpreh edhe Nezimi i Beratit: *Një që bën ashkunë inqar [mohim]/s’është insan, është gomar/leh e kuus posi zagar/as e vrini gjidi derrë* (Abazi-Egro 2009, 242).

se ti je mbret/Prej dynjajet ndër shtatë fill qiell/Gjithë melekt' t'bajnë ibadet (Jubani 1871, 96).

Një tjetër tipar tipik është edhe sfera semantike shumë e kufizuar me figura, fjalor, personazhe, skena dhe objekte që shfaqen e rishfaqen pothuajse në çdo poezi. Mjeshtërinë dhe veçantinë e një poeti, më shumë sesa tema që ka marrë në dorë, e përcaktonte mënyra e trajtimit, përpunimit dhe shprehjes së saj (Andrews 1985, 36; Isen 2006, 177). Në këtë drejtim Molla Hyseni shfaqet mjaft i zoti, herë pas here me gjetje figurative interesante. Megjithatë duhet thënë se, në përgjithësi, hovi i fantazisë së tij nuk është gjithmonë aq konstant dhe i begatë sa në rastin e Nezimit të Beratit. Gjithsesi, duhet mbajtur parasysh se korpusi i krijimeve të trashëguara të Molla Hysenit është shumë më i pakët krahasuar me Divanin e poetit beratas dhe, ç'është më e rëndësishme, ato janë kryesisht *tekste* këngësh më shumë sesa poezi në kuptimin e mirëfilltë. Dihet se “këngët janë një formë komunikimi gojor dhe, si të tilla, i nënshtrohen detyrimeve dhe kufizimeve të komunikimit gojor. Tekstet e këngëve priren të jenë tepër me tepri, të parashikueshëm, shpesh formulaikë ... përcjellin një dendësi të ulët informacioni dhe mbështeten mbi thjeshtëzime të njohura” (Bicknell 2011, 439-40). Në këtë kontekst, është e kuptueshme se, sado e ngarkuar, gjuha e teksteve të Molla Hysenit shfaq, megjithatë, më pak orientalizma krahasuar me Nezimin dhe, në vija të përgjithshme, mund të shihet si një pasqyrim relativisht i besueshëm i gjuhës së folur në arealin e Shkodrës në atë kohë.

2. Tipare të “stilit” muzikor

Arsyeja e vënies në thonjëza të “stilit” në nëntitull nuk ka të bëjë me mungesën e veçorive specifike të dallueshme nga ato të repertorit të ahengut shkodran në përgjithësi, por me pamundësinë për të përcaktuar me siguri, nëse ato janë të planit thjesht individual të autorit apo duhet të interpretohen diakronikisht, si pasqyrë e shijes mbizotëruese në shek. XVIII (apo mbase edhe si produkt i një dialektike ndërmjet dy faktorëve).

Një nga të parat që bie në sy nga këto veçori ka të bëjë me prozodinë dhe, konkretisht, me mbizotërimin e një stili të theksuar melizmatik (jo vetëm në këngët me ritëm të lirë ku kjo gjë është e pritshme, por edhe në ato me një ritëm metrik të tipit giusto). Ky element është veçuar prej kohësh

si një nga veçoritë më tipike të trashëgimisë orientale përgjithësisht (Koço 2002, 129), por në rastin e këngëve të Dobraçit, ai shfaqet qartësisht më i spikatur krahasuar me këngët e ahengut shkodran në tërësi. Në këto të fundit, edhe kur është relativisht i zgjeruar, elementi melizmatik zë vend në një mënyrë që përgjithësisht nuk e cenon kuptueshmërinë e tekstit. Veçanërisht në disa prej këngëve të Dobraçit, nga ana tjetër, trajtimi melizmatik është aq intensiv, sa që teksti bëhet pothuajse i pakuptueshëm me dëgjim të parë,²⁴ me një shkallë aq të gjerë “lirish poetike” sa mund të flitet për një “lacerazione della poesia.”²⁵ Krahas shtesave nga më të ndryshmet, shpesh edhe në seri, vërehen herë pas here edhe këputje të fjalëve që rimerren pastaj sërish nga fillimi, apo edhe rimarrje të cinguarra të fundit të fjalëve (veçanërisht në mbyllje të frazave muzikore, shih: sh. 1).²⁶

Ad libit.

Moj ti mbret-ne - je - ja - sha

A tempo

bu - ji - ji - ji bu - ku - i - ju - ris, i - ji - se.

Shembulli nr. 1. Melovargu i parë i këngës *Ti mbretnesha e bukurisë*

Çështja ndërlikohet edhe më tej kur konstatohet se edhe në nivel fraze, artikulimi dhe cezurat që shfaq melodia nuk janë gjithmonë në përputhje me ato që nënkupton vargu poetik. Në këngën *Elifet* (të kënduar nga K. Gurashi si *Po filloj hyrija jonë*), për shembull, fraza e parë e vokalit ka përfshirë brenda vetes edhe një pjesë të vargut të dytë të tekstit poetik dhe

²⁴ Në ndonjë rast, në fakt, edhe pas disa dëgjimesh. Transkriptimi i disa prej këngëve ka qenë i mundur vetëm përmes konsultimit të tekstit të shkruar të përcjellë nga K. Gurashi.

²⁵ Nga italishtja, me kuptimin “shqyerje, copëtim i poezisë.” Shprehje e përdorur nga Vincenzo Gallilei si një kritikë kundër praktikës polifonike, në kuadrin e diskutimeve që kishte nxitur stili i ri monodik, i cili në kapërcyell të shekullit XVI do të kulmonte në lindjen e operës.

²⁶ Të gjithë shembujt e notizuar janë transkriptuar nga autori i punimit.

pushimi që artikulon edhe më fort cezurën muzikore, praktikisht e ka çarë më dysh vargun e dytë të tekstit.

Në pamje të parë kjo mund të duket si një anomali që bie ndesh me një nga parimet kryesore të konstatuar për këngën qytetare, zhvillimin e harmonishëm të dy elementëve, lindjen e saj (idealisht) nga një frymëzim i vetëm tekst-melodi (shih: Koço 2002, 39-138). Nga ana tjetër, megjithatë, duket qartë se Dobraçi, gjithsesi, nuk ka qenë i pavëmendshëm ndaj një raporti të tillë, pasi nuk ka pothuajse asnjë rast ku struktura theksore e fjalës të jetë muzikuar “gabim.”²⁷ Në këtë këndvështrim, “transformimet” e tekstit të vënë në muzikë mund të shpjegohen si rrjedhojë e atij “ndryshimi deti” që pëson çdo tekst sapo muzikohet. Siç parashtron Boykan, ngadalësimi i dukshëm që muzika i bën ritmit të tekstit të folur e kthen përqendrimin në njësitë më të vogla të kohës. Në këtë mënyrë, rrjeti i ndërlikuar i mundësive semantike, aq thelbësor për të folurin e zakonshëm, fillon të zbehet, duke mprehur nga ana tjetër aftësinë tonë ndjesore. Meqenëse koha “muzikore” ngadalësohet në mënyrë dramatike, ajo gjithmonë duket sikur na ngushëllon, madje edhe ndërsa na zgjon një gamë të gjerë ndjenjash (Boykan 2000, 133). Efekti transformues i këtij procesi është i tillë që në vend që të krahasohet kënga me tekstin e saj para-ekzistues, është më e arsyeshme që ajo të konsiderohet si një vepër e re artistike, e cila qëllon që të ketë të njëjtat fjalë të poezisë (*ibid.*, 124). Një arsytim i tillë vlen *a fortiori* në rastin e një stili melizmatik si ai i këngëve të Dobraçit, ku balanca ndërmjet dy elementëve anon dukshëm drejt emocionalitetit të muzikës.

Kjo nuk shpjegon, megjithatë, mospërputhjen strukturore ndërmjet frazave melodike dhe tekstore, e cila, të paktën në një numër rastesh, ka si funksion krijimin e një rrjedhshmërie më të madhe. Kur cezurat melodike dhe tekstore nuk përforcohen ndërsjelltazi, por, përkundrazi, e “fshehin” njëra-tjetrën, shtjellimi i melovargut dhe këngës në tërësi i ikën segmentimit të brendshëm të prerë, duke i shkrirë konturet. Një rast domethënës shfaqet në përsëritjen e distikut të dytë të këngës *Syn’ e zj*, ku rrokja e fundit (-*man*)

²⁷ I vetmi përjashtim që kemi mundur të gjejmë, buron në të vërtetë nga struktura strofike e këngës dhe ndryshimi i strukturës theksore të distikut të dytë ka shkaktuar edhe mospërputhjen me formatin e përsëritur melodik (tek kënga *Buzën këq si marangjll*).

mund të ishte përshtatur fare lehtë në mënyrë të tillë që të binte në tingullin e fundit të melodisë, duke përsëritur pastaj njëlloj vijimin. Në të kundërt, ajo shtyhet në nisjen e përsëritjes së melovargut. Muzikalisht, duke pamundësuar frymëmarrjen në fund të frazës paraprirëse, pikërisht sfumohet cezura (sh. 2).

Oh je nji vash' - ji - ja - she - ja - man - e Da - mun me - gi - je - gisht o - me
 gisht Mo - ri si hy - ri - ja - da ne - za - ja - man, je nji

Shembulli nr. 2. *Syn' e zj si hyll me bisht.* Distiku i dytë dhe fillimi i përsëritjes.

Një rast edhe më domethënës shfaqet në këngën *Nji ashik që s'e xen gjumi*, e cila ndonëse nuk rezulton të jetë e Molla Hysenit, është stilistikisht e afërt me krijimet e tij dhe bën pjesë ndër këngët e vjetra të repertorit. Melodia vokale ka ndarë më dysh, jo thjesht vargun e dytë të tekstit, por, madje, edhe vetë fjalën ku bie cezura, duke bërë kështu një lloj epanastrofe, ku pas interludit instrumental rimerret “mbetja” tekstore, pikërisht aty ku e kishte lënë fjalja e parë.

Lo - ot' i shkojn' o - ji - jojn' -
 o - ji - jojn' por - si - ji -

Shembulli nr. 3. *Nji ashik që s'e xen gjumi*

Këto dhe disa shembuj të tjerë të ngjashëm, veçanërisht në nivel cezurash të brendshme të melovargut, tregojnë se orientimi i përgjithshëm nuk është drejt një përputhjeje strikte të elementëve të jashtëm të dy përbërësve, por shkrimja në një linjë që synon drejt një rrjedhshmërie dhe plasticiteti maksimal.

Edhe në një kuptim më të gjerë se ai thjesht prozodik, duket se mbizotëron një qasje e tillë tërësore, më tepër sesa ndjekja hap pas hapi e tekstit. Megjithatë, edhe përjashtimet nuk mungojnë. Në këngët më

melizmatike ka një prirje për t'i vendosur grupet melizmatike mbi emra,²⁸ duke i vënë kështu në relief si fjalë më të rëndësishme të “tekstit.” Në këngët e një tipi më silabik, nga ana tjetër, ka disa raste (këngët 5, 6, 7) ku vërehet një vënie e ngjashme në relief e një fjale kyçe (përkatësisht, *qameti*; *elmaz*; *nishan*) nëpërmjet alterimit (uljes) të një gradi (kryesisht V) të modit pak para kadencimit.

Në këngët e ahengut, një alterim i tillë para-kadencor i gradit V, ndodh kryesisht në makamin Hixhaz. Në këngët e Molla Hysen Dobraçit kjo lëvizje ndodh në këngët në makamin Bejati, që i përgjigjet atij që njihet si modi eolian, dhe ka specifikën tjetër se ky grad rikthehet pastaj natyral në kadencim. Një kthesë e tillë shfaqet pothuajse në të gjitha këngët që zhvillohen në këtë mod e, veçanërisht, kur linja melodike vokale largohet relativisht pak nga shtrati modal kryesor. Për vetë shpeshhtësinë e shfaqjes, ajo mund të shihet në fakt si një stilemë specifike e Molla Hysen Dobraçit, aq më tepër kur në tërësinë e ahengut shkodran gjejmë fare pak raste të tjera të një përdorimi të ngjashëm.²⁹ Gjithsesi ajo duhet interpretuar në kuadrin më të gjerë të një konceptimi të përgjithshëm melodiko-modal, relativisht kompleks që karakterizon krijimet e autorit.

Në pjesën dërrmuese të rasteve, qoftë edhe vetëm në linjën e vokalit, këngët e Dobraçit parashtrojnë ndërthurje të shpeshta e të larmishme modale, duke iu shmangur pothuajse përherë ndërtimit mono-modal.³⁰ Nëse i shtohen kësaj edhe ndërhyrjet instrumentale (hyrje, interlude etj), tabloja që përftohet është vërtet shumë e pasur në ngjyrimë. Ajo që tërheq vëmendjen më tepër është fakti se ato nuk shfaqen vetëm si modulacione me funksion strukturor, si ndryshime modi që artikulojnë një njësi të caktuar strukturore të këngës (Shupo 1997, 141), por edhe si lëvizje

²⁸ Si kategori gramatikore dhe jo në kuptimin e emrave të përveçëm. Për konstatimin e një elaborimi të tillë ornamental të fjalëve të rëndësishme të tekstit, shih edhe: (Koço 2002, 122).

²⁹ Përballë tre rasteve në tetë këngët e Dobraçit, atë kemi mundur ta gjejmë vetëm në tre raste të tjera në të tërë repertorin e ahengut shkodran dhe, konkretisht, në këngët *Çaf, çaf këndon bylbyli*, *Lum e lum se vijnë krensimet* dhe *Ti moj vashë qafën zambak*.

³⁰ I vetmi përjashtim mund të konsiderohet kënga *Fjalë e foli vetë Ramushi* (nr. 7), e cila edhe për nga shtrirja dhe shtjellimi melodik është ndër më të thjeshtat e autorit.

brendapërbrenda njësisë, çka në fakt rezulton në ato që quhen “makame të përbëra” (shih: Özkan 2007, 291; Signell 1977, 109; Shupo 1997, 156). Disa janë relativisht të thjeshta (siç janë, për shembull, kalimet *Hixhaz-Nikeriz* apo *Rast-Bejati*, ku baza modale mbetet e njëjtë, por thjesht ndryshon gradi tonik) dhe shfaqen, relativisht shpesh, në të gjithë repertorin e ahengut. Disa të tjerë, megjithatë, janë më kompleksë dhe më pak të parashikueshëm në rrjedhën e tyre, veçanërisht në këngët që fillojnë në regjistër akut. Duhet thënë se në traditën muzikore osmane, zhvillimi i kombinimeve të reja modulative në formën e makameve të reja të përbëra ishte një nga kriteret e mjeshtërisë dhe diçka që shpërblehej nga njohësit mecenatë (Tanrikorur 2005, 168; Özkan 2007, 292). Në këtë kuptim, kjo prirje e Dobraçit, sikurse edhe konceptimi melodik disi më kompleks që buron natyrshëm prej saj, mund të shihen si aspekte të një trajtimi më “të ngritur” muzikor nga ana e autorit.

Një tjetër veçori modale tipike është kthesa “doriane” që marrin këngët, herë në mënyrë të qëndrueshme, herë në formën e luhatjeve të përkohshme, veçanërisht në fillimet e frazave. Për vetë shpeshtësinë e shfaqjes, edhe ky tipar mund të veçohet si karakteristik për stilin e autorit.

Me gjithë këto veçori, këngët e Dobraçit shtjellohen gjithsesi brenda kontureve të traditës. Kështu, pavarësisht modulacioneve, ato zhvillohen pothuajse të gjitha në hullitë e Eolianit dhe Hixhazit, të cilët janë dy modet më të përdorur jo vetëm në ahengun shkodran, por edhe në këngën tradicionale shqiptare në tërësi. Mjaft tipe dhe formula melodike karakteristike janë po ashtu të pranishme, jo vetëm në kadencime ku janë përgjithësisht më të dukshme, por edhe në fillime apo zhvillim të frazave melodike gjithashtu. Një rast domethënës është për shembull kënga *Fjalë e foli vetë Ramushi* (nr. 7), fraza e parë vokale e së cilës fillon me një tip melodik mjaft karakteristik, i cili shfaqet ndër të tjera edhe në repertorin e valleve të kënduara të qytetit.³¹Përqendrimi fillestar mbi gr. VII nëntonik dhe gr. III (të Eolianit) bën që vazhdimi i frazës të ravijëzojë pikërisht atë dyzim ndërmjet “maxhorit dhe minorit”, të cilin Gjon Kujxhija e konstatonte si një

³¹ Një profil mjaft të ngjashëm me këtë tip melodik paraqet, për shembull, vallja *Zojë nuse kunata e jonë*.

nga tiparet më themelore të valleve të kënduara.³² Natyrisht, siç ndodh edhe në tërësinë e repertorit të ahengut, kjo përmasë konvencioni është më e dukshme në partin instrumental, për vetë rolin dytësor që ai luan në tërësinë e këngës. Pothuajse në të gjitha këngët, hyrjet dhe interludet instrumentale lëvrojnë atë gamë tipesh e formulash melodike karakteristike të ahengut, të cilat janë një prej shenjuesve më kryesorë të repertorit.

Është pohuar se në pikëpamje të ndërtimit muzikor, forma me refren është struktura që haset më dendur në këngët qytetare shqiptare (Koço 2002, 131). Në të kundërt, asnjë nga këngët e Molla Hysen Dobraçit nuk paraqet me një organizim të këtij tipi. Mbase nuk do të ishte e përligjur të përgjithësohej vetëm nga ky rast, por nisur edhe nga disa këngë të tjera të vjetra të repertorit (për shembull, *Çka kanë sytë e mi që kujajnë, Zoti ynë të jeretisi, Jam një rob* etj.), mund të pohohet se të paktën deri në fundin e shekullit XIX, ndërtimi i parapëlqyer duket të ketë qenë ai strofik. Brenda këtij orientimi, megjithatë, mënyrat e organizimit strukturor shfaqen mjaft të larmishme dhe, në disa raste, relativisht komplekse. Ndonëse përdoret herë pas here, kontrasti ndërmjet segmenteve me ritëm të lirë dhe atyre me ritëm të matur, përgjithësisht, nuk është “i dramatizuar”, siç do të ndodhë më vonë sidomos me jaret e Palokë Kurtit. Tek Dobraçi ai nuk shërben si mënyrë e artikulimit të kontrastit seksional, formëndërtues. Në këngë si, *Elif allah* apo *Ti mbretnesha e bukurisë*, gjysma e vargut muzikohet në ritëm të lirë, ndërsa gjysma e dytë në ritëm metrik. Në rastin e parë, madje, kalimi i linjës vokale nga ritmi i matur në atë të lirë dhe anasjelltas ndodh në mënyrë pothuajse të paperceptueshme, krejt në të kundërt me veçimin e prerë që kanë tek jaret.

Shënime përmbyllëse

Në një kuptim të përgjithshëm është konstatuar se sufizmi (misticizmi islam) ka luajtur për islamin një rol të ngjashëm me atë që Reforma luajti për krishterimin, duke u shkëputur nga arabishtja dhe tradita e saj skolastike, dhe duke i rikrijuar gjuhët vendase (persisht, turqisht) si gjuhë feje (Andrews

³² Në fakt, po të përjashtohet ulja e gr. V në kadencim (që u përmend si një tipar karakteristik i disa këngëve të Dobraçit), e gjithë linja vokale e kësaj kënge shtjellohet pothuajse plotësisht në frymën e valleve të kënduara.

dhe Kalpaklı 2005, 334-5). Në një shkallë të caktuar ky pohim vlen edhe në kontekstin shqiptar, veçanërisht në lidhje me letërsinë e bejtexhinjve, e cila ka qenë një nga kanalet e rëndësishme të qarkullimit të këtij fenomeni. Jo më kot kjo letërsi është veçuar si një nga mekanizmat kryesore të depërtimit të kulturës së lartë islame në shtresat e gjera të popullsisë (Salihu 1987). Edhe krijimtaria e Molla Hysen Dobraçit është për t'u interpretuar në një kontekst të tillë të gjerë, aq më tepër kur ajo është përthithur kaq gjerësisht në kulturën tradicionale, në ahengun qytetar shkodran.

Krahas elementëve të shtjelluar më lart në diskutimin e teksteve, një aspekt domethënës është, për shembull, fakti se ashtu si në poezinë klasike osmane, struktura e marrëdhënies së të dashurve nuk është një variant i marrëdhënieve faktike mes burrave e grave, por i marrëdhënies së oborrtarit me princin/mbretin e tij. Madje, edhe ankesat shfaqen brenda një konteksti të sunduar nga vlerat themelore të dominimit dhe nënshtimit (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 229-31), natyrisht me një përmbysje të pozicioneve krahasuar me realitetin social.³³

Një tjetër tipar karakteristik është mungesa përgjithësisht e adresimit me emër të së dashurës. Kjo është rrjedhojë e atij konvencioni që synonte ngritjen e përvojës individuale në nivelin e arketipeve, kërkimin e aspekteve të saj përgjithësuese më shumë sesa të atyre unike (Andrews 1985, 187), gjë që në instancë të fundit, megjithatë, kishte edhe një bazë sociale. Në shoqërinë osmane ku pozicioni në komunitet dhe para ligjit i një personi ishte drejtpërdrejt i lidhur me reputacionin e një sjelljeje moralisht të rregullt, thashethemet dhe fyerja ishin çështje shumë serioze (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 79) dhe nuk ishte aspak kompliment për një grua që të veçohej si objekt i interesit erotik. Kjo është një nga arsyet përse në këngët e Dobraçit, ashtu si edhe në traditën osmane përgjithësisht, identiteti i të dashurës shfaqet shpesh i gjinisë mashkullore. Ky konvencion është interpretuar mprehtësisht si një “vello e dytë” (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 195) krahas asaj faktike me të cilën gruaja i mbulohej vështrimit social në

³³ Për një shtjellim më të zgjeruar të këtij paralelizmi, shih: (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 229-36). Në kontekstin e këtushëm, mjafton të kujtohen cilësime të tilla, si: mbretëreshë, sultane, etj që i bëhen të dashurës, apo edhe lutjet që ajo të mos jetë mizore dhe e pandjeshme ndaj ashikut.

përditshmëri. Siç shpjegojnë autorët, nderi i një gruaje ishte i barazvlefshëm me nderin e familjes së saj dhe ishte detyra e kësaj të fundit që t'ia mbronte atë. Për një burrë, nga ana tjetër, të qenit i pashëm ishte një cilësi pozitive e burrërisë së tij dhe nderin e tij ai mund ta mbronte me dorën e vet (*Ibid.*, 43). Vlen të përmendet në këtë kontekst se, në këngën *Syn' e zi si hyll me bisht* të Dobraçit, “e dashura” krahasohet me Hz. Jusufin/Jozefin, i cili konsiderohej si modeli i bukurisë dhe qashtërsisë mashkullore (*Ibid.*, 203).

Edhe në pikëpamje të stilit muzikor mund të parashtrahet një interpretim i tillë i dyfishtë. Kështu, stili më i ngarkuar dhe disi më pretencioz që shfaqet veçanërisht në disa prej këngëve të Dobraçit, mund të interpretohej nga njëra anë si një prirje drejt stilit “të lartë” muzikor të kohës.³⁴ Nga ana tjetër, nisur edhe nga emocionaliteti i theksuar mbizotërues i përmendur në lidhje me universin poetik, ky element mund të shihej edhe si gjurmë sociale e ngulitur në vetë materialet muzikore, në kuptimin e konceptit teorik të fushës kulturore të parashtruar nga Bourdieu. Fusha (në këtë rast, e muzikës), sado që autonome dhe me ligjësitë e veta, i refrakton përcaktuesit e jashtëm në terma të logjikës së vet, pikërisht si një prizëm dhe vetëm nëpërmjet një refraktimi të tillë faktorët e jashtëm mund të kenë një efekt mbi fushën (Bourdieu 1993, 14). Ajo tejngopje “muzikore” e teksteve që vërehet në këngët e Dobraçit është padyshim rrjedhojë e atij orientimi “sublimues” që karakterizon muzikën lindore në tërësi, për çka është cilësuar nganjëherë edhe si “gjuha e të pagjuhëve” (Tanrikorur 2005, 15), domethënë diçka që jep mundësi të ndjehet ajo që është e pamundur të thuhet nëpërmjet fjalës, një kanal i afrimit me transhendentalen.³⁵

Një nga hipotezat mbi gjenezën e ahengut shkodran i lidh fillesat e tij me periudhën e pashallëqeve (shih: Bala 2014, 28). Ndonëse joshëse për t'u interpretuar në një këndvështrim gjenealogjik, një tezë e tillë nuk është e

³⁴ Duhet përsëritur se ky konstatim do të ishte edhe më i mbështetur nëse do të ishte e mundur të njihesh me njëfarë besueshmërie repertori që qarkullonte në kohën e autorit.

³⁵ Ky mund të shihet si një shembull sipëror i idesë së këngës si mishëruese të së kundërtës së fjalës së shkruar brenda spektrit të përdorimit të gjuhës (Herbert dhe McCollum 2014, 44).

qëndrueshme.³⁶ Përsa i takon Shkodrës, është e vërtetë se Bushatllinjë u interesuan dhe mbështetën gjerësisht zhvillimin kulturor (shih: Bushati 2003, 136-8). Kjo mbështetje buronte sa nga vetë tradita politike osmane, ku cilësohej si një nga detyrat e qeverisjes së mirë (Andrews dhe Kalpaklı 2005, 311), ashtu edhe nga synimet autonomiste që Bushatllinjët ushqyen vazhdimisht. Në një bisedë me fratin Erasmo Balmeo, për shembull, Mehmet Pashë Plaku pohonte: “Për mos me i çue në Stambollë djelmte e mi, kam marrë në punë Molla Hysenin, Molla Salihin e tanë dijetarët e Shkodrës” (Pllumi 2004, 80).

Megjithatë, fakti se ata afruan Molla Hysen Dobraçin apo më vonë Mehmet Shllakun apo Kralo Beratin dhe se këta janë figurat më të hershme që njohim nga ahengu shkodran, nuk do të thotë se repertori lindi në atë periudhë. Siç është përmendur edhe më lart, përtej disa veçorive specifike, në këngët e Dobraçit tiparet karakteristike bazë të repertorit shfaqen të kristalizuara plotësisht, gjë që flet për një traditë tashmë të konsoliduar. Edhe pohimi i Jubanit për përthithjen me pasion të këngëve të Dobraçit në festat e gëzimet e popullsisë e vërteton më së miri këtë. Në sajë të këtyre argumenteve mund të parashtrijmë idenë se fillesat e ahengut në Shkodër shkojnë patjetër para shek. XVIII.

Në diskutimet mbi vështirësinë teknike vokale të këngëve të ahengut shkodran është parashtruar një lloj hierarkie, me *Elifet* në krye si më të ndërlikuarat, pastaj *Amanmedetet* dhe në fund *Jaret* (shih: Bala 2014, 145). Ndryshe nga jaret, të cilat shfaqen rreth një shekull më vonë se periudha kur krijoi Dobraçi (kryesisht me Palokë Kurtin në fundin e shekullit XIX) dhe paraqesin veçori të qëndrueshme si tipologji, tek elifet nuk konstatohet një qëndrueshmëri e tillë, prandaj as nuk mund të konsiderohen si një “tip” specifik kënge në kuptimin e mirëfilltë të fjalës. Ajo që i bashkon është thjesht fakti se vargjet e tyre i kanë fillimet të renditura sipas alfabetit arab (i cili fillon me elif). Por, siç e dëshmojnë edhe këngët e Dobraçit, nga pikëpamja muzikore ato nuk kanë fizionomi të ngjashme. Kështu, ndërsa kënga *Elif allah* është vërtet e një shkalle sipërore kompleksiteti tekniko-vokal, kënga tjetër *Elifet dylberi jonë* është ndër këngët më silabike të autorit.

³⁶ Për një numër argumentesh bindës kundër një teze të ngjashme shih: (Koço 2002, 40-2).

Mund të përmyllet pra se, të paktën në shekullin XVIII nuk ekzistonte akoma një vetëdije e qartë “zhanri” që të përlligjë tipologji të tilla.

Molla Hysen Dobraqi është autori më i hershëm nga i cili kemi trashëguar një korpus të caktuar këngësh në ahengun shkodran. Mbi bazën e dokumenteve që kemi në dispozicion, ky pohim vlen, madje, edhe në planin e këngës qytetare shqiptare në përgjithësi. Duhet pasur parasysh se jo çdo karakteristikë që vërehet në këngët e tij mund të merret si tipike për gjendjen e repertorit të Shkodrës në shekullin XVIII përgjithësisht.³⁷ Gjithsesi, ato mbeten një pikë mjaft e vlefshme referimi për hulumtime të mëtejshme të një plani diakronik, duke thelluar më tej ato që janë prekur në kuadrin e këtij punimi.

Bibliografi

- Abazi-Egro, Genciana, përg. 2009. *Nezîm Berati. Divani shqip*. Tiranë: Toena.
- Abazi-Egro, Genciana. 2016. “Një përpjekje për vlerësimin e trashëgimisë së hershme letrare: Zef Jubani dhe Letërsia e Bejtexhinjve”. *Studime filologjike* 1-2: 83-94.
- Andrews, Walter G. 1985. *Poetry’s Voice, Society’s Song. Ottoman Lyric Poetry*. Seattle: University of Washington Press.
- Andrews, Walter G. dhe Kalpaklı, Mehmet. 2005. *The Age of the Beloveds. Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*. Durham: Duke University Press.
- Bala, Ferid N. 2014. *Kënga dhe këngëtarët shkodranë*. Shkodër: Botimet Fishta.
- Barz, Gregory F. dhe Cooley, Timothy J., përg. 1997. *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Bicknell, Jeanette. 2011. “Song.” Në *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, përgatitur nga Theodore Gracyk dhe Andrew Kania, 437-445. New York: Routledge.
- Botstein, Leon. 2004. “Music of a century: museum culture and the politics of subsidy.” Në *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*,

³⁷ Një ilustrim mjaft domethënës në këtë drejtim është fakti se të gjitha këngët e tij në ritëm metrik janë në metrin 7/8. Sado që ky është një ndër metrat më të përdorur në ahengun shkodran, as që mund të mendohet që ai të mund të ketë qenë i vetmi i përdorur në periudhën në fjalë.

- përgatitur nga Nicholas Cook dhe Anthony Pople, 40-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The field of cultural production*. Columbia University Press.
- Boykan, Martin. 2000. "Reflections on Words and Music." *Musical Quarterly* 84: 123–36.
- Burckhardt Qureshi, Regula. 1995. "Music anthropologies and music histories: A preface and an agenda". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, no. 3: 331-42.
- Burke, Peter. 1996. *Kultura popullore në Evropë në fillimet e kohës së re*. Tiranë: Arbri.
- Bushati, Hamdi. 2005. *Shkodra dhe motet, vëllimi. I*. Shkodër: Idromeno.
- Bushati, Hamdi. 1999. *Shkodra dhe motet, vëllimi. II*. Shkodër: Idromeno.
- Bushati, Hamdi. 2003. *Bushatllinjë*. Shkodër: Idromeno.
- Çelebi, Evliya. 2000. *Shqipëria para tre shekujsh*. Tiranë: Besa.
- Dizdari, Tahir. 2005. *Fjalor i orientalizmave në gjuhën shqipe*. Tiranë: Instituti Shqiptar i Mendimit dhe i Qytetërimit Islam (AIITC).
- Elsie, Robert. 2001. *Histori e letërsisë shqiptare*. Pejë: Dukagjini.
- Gurashi, Kolë dhe Sheldija, Gjush. 1961. "Ahengu shkodran. Të dhana biografike mbi disa kangtarë popullorë". *Almanaku "Shkodra"*: 209-213.
- Gurashi, Kolë. 2002. *Shkodra e baballarëve*. Shkodër: Botimet Françeskane.
- Hecquard, Hyacinthe. 2008. *Historia dhe përshkrimi i Shqipërisë së Epërme ose i Gegërisë*. Tiranë: Plejad.
- Isen, Mustafa, përg. 2006. *Eski türk edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Jubani, Zef. 1871. *Raccoltadi canti popolari e rapsodie albanesi*. Trieste: Tipografia de Lloyd Austriaco.
- Karateke, Hakan T., përg. 1995. *Ishkodra'nın şairleri ve Ali Emiri'nin diğer eserleri*. Istanbul: Enderun Yayınları.
- Kastrati, Jup, përg. 1966. *Zef Jubani. Vepra të zgjedhura*. Tiranë: Naim Frashëri.
- Koço, Eno. 2002. *Kënga lirike qytetare shqiptare në vitet 1930*. Tiranë: Toena.
- Krasniqi, Nehat. 2002. "Kontributi i pashallarëve Bushatlinj të Shkodrës në fushën e kulturës". *Shkodra në shekuj I*: 111-114.

- Krasniqi, Nehat. 2017. *Zhvillimi i kulturës me ndikime orientale prej shek. XVIII deri në fillimet e Rilindjes Kombëtare*. Prishtinë: Instituti Albanologjik.
- McCollum, Jonathan dhe Herbert, David G., përg. 2014. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. London: Lexington Books.
- Özkan, İsmail Hakkı. 2007. *Türk Musikâsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken.
- Pllumi, At Zef. 2004. *Frati i pasballarëve të Shkodrës. At Erasmo Balmeo (1756-1788). Kronikë e gojëdhanë*. Shkodër: Botimet Françeskane.
- Sako, Zihni, Agron Fico, Ketil Harito dhe Qemal Haxhihasani, përg. 1961. *Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar, I (1635-1912)*. Tiranë: Instituti i Folklorit.
- Salihu, Hajdar. 1987. *Poezia e bejtexhinjve*. Prishtinë: Rilindja.
- Signell, Karl. 1977. *Makam, modal practice in Turkish art music*. Seattle: Asian Music Publications.
- Shuteriqi, Dhimitër. 2005. *Tekstet shqipe dhe shkrimi i shqipes në vitet 879-1800*. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Shuteriqi, Dhimitër, Koço Bihiku dhe Mahir Domi. 1959. *Historia e letërsisë shqipe, vëllimi I. Folklori shqiptar. Letërsia e vjetër shqipe*. Tiranë: Universiteti Shtetëror, Instituti i Historisë dhe i Gjuhësisë.
- Shupo, Sokol. 1997. *Folklori muzikor shqiptar*. Tiranë: Botimet enciklopedike.
- Taipi, Kasem, përg. 1933. *Zana popullore*. Tiranë.
- Tanrikorur, Cinüçen. 2005. *Osmanlı Dönemi Türk Musikâsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Topçia, Nuh, përg. 2010. *Ebengu shkodran*. Shkodër: Rozafa.
- Velaj, Agim, përg. 2006. *Këngë popullore shkodrane*. Shkodër: Gjergj Fishta.
- Zaçeliçi, Armand. 2009. “Të dhëna historike rreth muzikës në qytetin e Elbasanit gjatë periudhës së pushtimit otoman. *Kultura popullore*: 181-93.
- Zadeja, Tonin. 2000. “Krijimtaria e këngëtarëve dhe vjershëtarëve popullorë shkodranë gjatë periudhës së Rilindjes dhe Pavarësisë sonë kombëtare.” *Shkodra në shekuj I*: 433-36.
- Zadeja, Tonin dhe Daija, Tonin, përg. 2000. *250 këngë qytetare shkodrane*. Shkodër: Idromeno.
- Zheji, Gjergj. 1990. *Bazat e vargëzimit shqiptar*. Prishtinë: Rilindja.