არდიან აჰმედაია

ალბანელთა მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვნება: ხმათა ურთიერთკავშირი *ტოსკერისა* და *მიზექეს* სიმღერებში

ალბანელთა მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვნება რამდენიმე ფაქტორზეა დამოკიდებული, მათ შორის ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის არსებულ მკვეთრ განსხვავებაზე. მრავალხმიანი მუსიკით განსაკუთრებით ცნობილია სამხრეთი, რომელიც ჩრდილოეთისაგან მდინარე შკუმბინით არის გამოყოფილი (იხ რუკა). მრავალხმიანი სიმღერა ჩრდილოეთის მხოლოდ რამდენიმე რეგიონში არსებობს და მისი შედარება სამხრეთულ სიმღერასთან საკმაოდ რთულია.

მეორე ფაქტორია განსხვავება ქალთა და მამაკაცთა სიმღერას შორის როგორც ჩრდილოეთში, ისე სამხრეთში. ასევე მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს მომღერალთა რაოდენობა. ძალიან ხშირად დუეტებისა და ტრიოების სიმღერები განსხვავდება გუნდური სიმღერებისაგან. გარდა ამისა, მუსიკის მრავალფეროვნებაზე გავლენას ახდენს ხმათა რაოდენობა (ორი, სამი და ოთხი). მაგალითად, აღნიშვნის ღირსია განსხვავება მრავალხმიან *ა კაპელა* სიმღერებსა და ინსტრუმენტული ანსამბლის თანხლებით შესრულებულ სიმღერებს შორის სამხრეთში. ჩვეულებრივ, ინსტრუმენტული ანსამბლი შედგება ერთი ან ორი ვიოლინოს, კლარნეტის, საზის ოჯახის სიმებიანი საკრავის *ლაჰუტესა* (*llahutë*) და პატარა დოლისაგან სახელად *დაირე* (*dajre*) ან *დეფ* (*def*). ზოგჯერ მათ ემატება აკორდეონი. სხვა ინსტრუმენტები იშვიათად გვხვდება.

გარდა ამისა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ხმათა შორის ურთიერთკავშირის მრავალგვარობას. მათზე ყურადღების გამახვილება საშუალებას გვაძლევს განვასხვავოთ მათთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშნები. ჩვენი გამოკვლევის საგანს წარმოადგენს ასეთი ურთიერთკავშირი სამხრეთის ორი რეგიონის *მიზექისა* და *ტოსკერის* სიმღერებს შორის.

მიზექე (*Myzeqe*) და *ტოსკერი* (*Toskëri*)

ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით სამხრეთი გაყოფილია 4 მთავარ რეგიონად, ესენია *მიზექე (Myzeqe)*, *ტოსკერი (Toskëri)*, *ჯამერი (Camëri)* და *ლაბერი (Labëri)* (იხ. რუკა). *მიზექესა* და *ტოსკერის* მრავალხმიანობა ძალიან გავს ერთმანეთს, და აშკარად განსხვავდება *ჯამერისა* და, განსაკუთრებით, *ლაბერის* მუსიკისაგან. მაგალითად, *მიზექე* და *ტოსკერი* ორი და სამხმიანი სიმღერებით არის ცნობილი. მამაკაცები და ქალები ცალ-ცალკე ჯგუფებად მღერიან. *ლაბერიში* ფართოდაა გავრცელებული ოთხხმიანი სიმღერები. აქ ქალთა და მამაკაცთა სიმღერა ერთმანეთისაგან დიდად არ განსხვავდება. ზოგჯერ ქალი ასრულებს სოლო პარტიას მამაკაცთა გუნდში და პირიქით. გარდა ამისა, *მიზექესა* და *ტოსკერიში* ძალიან პოპულარულია მრავალხმიანი სიმღერა ანსამბლის თანხლებით, რაც საკმაოდ იშვიათია *ლაბერიში*.

მიზექესა და *ტოსკერის* მრავალხმიან სიმღერას ბევრი სხვა თავისებურებაც განასხვავებს *ლაბერის* მუსიკისაგან; მაგალითად, მათი ზოგადი თავისებურებები, განსაკუთრებით კი ხმებს შორის ურთიერთკავშირი. ასეთ ურთიერთკავშირს ვნახავთ ორხმიანი სიმღერების მუსიკალურ მაგალითებში, რაც ძირითადად მდგომარეობს იმაში, რომ მეორე ხმას სურს დაიკავოს საკუთარი ადგილი. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ხმა ყოველთვის ძლიერია, მეორე ხმა, უმეტეს შემთხვევებში, საკმაოდ გამოხატულია და არის თანაბარუფლებიანი პარტნიორი.

სამხმიან სიმღერებში, რომლებიც შეადგენენ რეპერტუარის უდიდეს ნაწილს, თითოეული ხმის პოზიცია გაცილებით მყარია. მესამე ხმა – ბანი, საშუალებას აძლევს დანარჩენ ორ ხმას, რომლებიც სრულდება სოლისტების მიერ, თავისუფლად გამოავლინონ თავისი უნარი. ამგვარად, მეორე ხმა ცდილობს შევიდეს დიალოგში პირველ ხმასთან და დროდადრო წაიყვანოს კიდეც სიმღერა. ამ თვალსაზრისით ორხმიან და სამხმიან სიმღერებს შორის გაცილებით მეტია განსხვავება, ვიდრე მსგავსება. მეორე მხრივ, ინსტრუმენტული თანხლებით შესრულებულ ორი და სამხმიანი სიმღერების ხმათა შორის მსგავსი ურთიერთკავშირი არსებობს (იხ. მაგ. 9).

სიმღერების თემატიკა განსხვავებულია: ისტორიული, საქორწილო, სატრფიალო, ლეგენდა, ყოველდღიური ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენები და ა.შ. რეპერტუარის ნაწილს შეადგენს აგრეთვე საცეკვაო სიმღერები.

I. *მიზექესა* და *ტოსკერის* ორხმიანი *ა კაპელა* სიმღერები

მიზექესა და *ტოსკერის* ორხმიანი *ა კაპელა* სიმღერები ძირითადად ქალთა სიმღერებია. ისინი განსაკუთრებით პოპულარულია სოფლებში და სრულდება ორი ქალის, ან უფრო ხშირად, ქალთა გუნდის მიერ. გუნდური შესრულების დროს პირველ ხმას უმეტესად ასრულებს მხოლოდ ერთი სოლისტი ქალი, ხოლო მეორე ხმა სრულდება გუნდის მიერ, რომელსაც ჰყავს წამყვანი მომღერალი. იშვიათად, პირველ ხმას ასრულებს გუნდი და მეორე ხმას მხოლოდ ერთი სოლისტი ქალი. სხვა სიმღერებში თითოეული ხმა სრულდება რამდენიმე მომღერლის მიერ.

სიმღერის დროს პირველ ხმას აკისრია ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუნქცია – მას მიჰყავს სიმღერა. მეორე ხმის სუბორდინაციული როლი საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ ორხმიანი სიმღერების სხვადასხვა კატეგორიები.

საზოგადოდ, არსებობს სიმღერების ორი კატეგორია: სიმღერები, რომლებშიც მეორე ხმა დროდადრო მღერის პირველი ხმისაგან განსხვავებულ პარტიას და სიმღერები, რომლებშიც მეორე ხმა მკვეთრად განსხვავდება პირველი ხმისაგან. მეორე კატეგორიის სიმღერებში შეიმჩნევა პირველ და მეორე ხმებს შორის ურთიერთობის რამდენიმე ვარიანტი, რაც ნაჩვენები იქნება ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებში.

მამაკაცთა ორხმიანი სიმღერები, სამხრეთის რეგიონების შუა ჩრდილოეთ ნაწილიდან *შპატი ი სიპერმიდან (Shpati i Siperm),* მდინარე *შკუმბინის* ახლოს, ცნობილია კრუტას ჩანაწერებით *(Kruta 1989:8).* ისინი აგრეთვე გვხვდება *მიზექესა* და *ტოსკერის* სხვა ადგილებშიც, თუმცა საკმაოდ იშვიათად, და მათში აშკარად შეინიშნება სამხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელი სოლისტთა ურთიერთობის გავლენა (იხ. მაგ. 6).

მამაკაცთა სიმღერებში ხმებს შორის ურთიერთობის მანერა ჰგავს ქალთა სიმღერებში ხმათა შორის ურთიერთობის მანერას. თუმცა, მათ შორის არის განსხვავებაც. მამაკაცთა სიმღერებში მელოდიას აქვს უფრო ფართო დიაპაზონი და გაცილებით მეტი ორნამენტი. აქ იმპროვიზაცია გაცილებით დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ქალთა სიმღერებში.

ყველა სიმღერაში, გარდა ხმათა შორის ურთიერთკავშირისა, მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს სიმღერის დასაწყისს, რომელიც განსაზღვრავს შესრულების რეგისტრსა და ტემპს. გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ პირველ ხმას ეწოდება *marrës* ან *e merr* (დამწყები). მეორე ხმას სხვადასხვა სახელები აქვს. უმეტეს შემთხვევაში, მათში გვხვდება ტერმინი *e mban* (საყრდენი). ზოგ შემთხვევაში მეორე ხმა არ არის საგანგებოდ გამოხატული. ამ მოვლენას ადგილი არ

აქვს სამხმიან სიმღერებში, სადაც თითოეული ხმის როლი სპეციფიკურად არის განსაზღვრული.

I.1. პირველი კატეგორია: მეორე ხმა, როგორც პირველი ხმის "ჩრდილი"

ამ კატეგორიის თვალსაჩინო მაგალითია ქალთა საქორწინო სიმღერა რეგიონიდან *Ballsh (Mallakaster)* (იხ. მაგ. 1). პირველი ხმა სრულდება სოლისტის მიერ, ხოლო მეორე ხმა გუნდის მიერ, რომელსაც ჰყავს წამყვანი მომღერალი.

მაგალითიდან ჩანს თუ რამდენად არის დამოკიდებული მეორე ხმა პირველზე, განსაკუთრებით მესამე ტაქტის *a'*-დან მოყოლებული. აქ მეორე ხმა ჯერ კიდევ არ არის დარწმუნებული იმაში, თუ რა მელოდიას შეასრულებს. ასეთი რამ საკმაოდ ხშირია სიმღერის დასაწყისში.

ასეთი კატეგორიის სიმღერებში მეორე ხმა წარმოადგენს პირველი ხმის „აჩრდილს". ამ თვალსაზრისით, ეს მიუთითებს ზღვარზე ერთ და ორხმიან სიმღერებს შორის. ასეა თუ ისე, ეს სიმღერები ძალიან განსხვავდება ჩრდილოეთში გავრცელებული გუნდური ჰომოფონიური სიმღერებისაგან, რომლებშიც მომღერლები წამდაუწუმ უნებლიედ „ცვლიან" მთავარ მელოდიას. *მიზექესა* და *ტოსკერის* ორხმიანი სიმღერის პირველი კატეგორიაში მომღერლები განასხვავებენ ხმებს, არქმევენ რა მათ ისეთ სახელებს, რომლებშიც ასახულია მათი როლი სიმღერაში. ჩვენს შემთხვევაში პირველ ხმას ეწოდება *e merr* (დამწყები) და მეორე ხმას – *e mban* (საყრდენი).

I.2. მეორე კატეგორია: მეორე ხმა ადასტურებს თავის დამოუკიდებლობას

მეორე კატეგორიის მთავარი ნიშანი არის მეორე ხმის ავტონომიურობა. მისი განსხვავებული ფორმები მჭიდროდ არის დაკავშირებული როგორც მეორე ხმის ბგერით სივრცესთან, ისე მის განსხვავებულ გამოხატვასთან პირველი ხმასთან მიმართებაში.

I.2.1. მეორე ხმის „საკუთარი" ბგერითი სივრცე

ეს თავისებურება, სხვა დანარჩენთან ერთად, აშკარად არის გამოხატული მამაკაცთა სიმღერებში ელბასანის ახლოს მდებარე ადგილიდან სახელად *Shpati i Siperm* (იხ. მაგ. 2). სიმღერის ტექსტში გადმოცემულია ისტორიული მოვლენა, რომელსაც ადგილი უნდა ჰქონოდა ოტომანების იმპერიისაგან დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დროს XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე. ალბანელებმა დამოუკიდებლობის მოპოვება მხოლოდ 1912 წელს შესძლეს. ამგვარი ტექსტები დღესაც საკმაოდ გავრცელებულია.

ოქტავა *g' – g''* -ს დიაპაზონი მკაცრად არის გამიჯნული ხმებს შორის. პირველი ხმის დაიპაზონი ძირითადად არის *c''- g''*, ხოლო მეორე ხმისა კი - *g' - c''*. ორივე ხმა ერთდება ყოველი ფრაზის *a'* ბგერაზე. პირველ ხმას მიჰყავს სიმღერის ძირითადი მელოდია; მეორე ხმისათვის კი ყველაზე დამახასიათებელი მელოდიური თავისებურება არის კვარტის ნახტომი *c''- g'*, რომელიც მიდის *a'*-სკენ.

ეს თავისებურება შეიმჩნევა ქალთა სიმღერებშიც, თუმცა შეზღუდულ ბგერით სივრცეში.

I.2.2. მეორე ხმა, როგორც ბანი

სხვა ორხმიან სიმღერებში მეორე ხმა ასრულებს ბანის პარტიას. ამის ერთ-ერთი მაგალითია სამხრეთ-აღმოსავლეთ ალბანეთში, *კოლონიეს (Kolonje)* სოფელ *სტარიეში (Starje)* 1959 წელს ჩაწერილი სიმღერა (იხ. მაგ. 3). როგორც ტექ-

სტიდან ჩანს, ეს სიმღერა იყო საზაფხულო რიტუალების ნაწილი, რომლებიც პრაქტიკულად დაიკარგა 1967-1990 წლებში, როდესაც ალბანეთში კანონით აკრძალული იყო ყველანაირი რელიგიური აქტივობა და მათ შორის რიტუალებიც. 1990 წელს კანონი შეიცვალა და მას შემდეგ ალბანეთში მცხოვრები მუსლიმები, მართლმადიდებელი ქრისტიანები და კათოლიკები თავისუფლად აღნიშნავენ რელიგიურ დღესასწაულებსა და რიტუალებს.

რაც შეეხება მუსიკას, 1967-1990 წლებმა მასზე ვერავითარი გავლენა ვერ მოახდინეს, ვინაიდან ამ პერიოდში არანაირი სხვა მუსიკა არ შექმნილა. პირიქით, ის შენარჩუნდა სხვა შინაარსის მქონე, როგორც საქორწინო და ყოფით, ისე პოლიტიკური მოვლენების ამსახველ სიმღერებში. ეს მუსიკალური ტრადიცია ყველა სტილის მუსიკაში შეიმჩნევა.

ამ სიმღერის ყველა პარტიას ასრულებს ქალთა გუნდი. მეორე ხმის „ქცევა" განსაკუთრებით უცნაურია. ბანი ხან რიტმული მანერით იმღერება, ხან კი შეკავებულად. ერთი მანერიდან მეორეზე გადასვლა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნამღერ ტექსტთან. პირველ 8 ტაქტში ტექსტის პირველი კუპლეტი სრულდება ორჯერ 4+4 სქემით. პირველ 4 ტაქტში ბანი რიტმულია, ხოლო მომდევნო 4 ტაქტში კი – შეკავებული. ამის შემდგომ ტექსტის კუპლეტები იმღერება 1-2, 2-3 და ა.შ სქემით და თითოეული მათგანის ხანგრძლივობა 4 ტაქტს შეადგენს. რაც შეეხება ბანს, მისი სქემა არის 2 (შეკავებული) + 2 (რიტმული) ტაქტი, და გამოკვეთილია ყოველი ნამღერი კუპლეტის მეორე ნაწილი.. ამის გათვალისწინებით, ბანი არის არა მხოლოდ ფუნდამენტი, არამედ ის ემსახურება შესრულების გახალისებას.

სამხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ბანის ტონალობის მისაღწევად საკმაოდ გავრცელებული ხერხია სიმღერის დაწყება *d'-e'* კომბინაციით (ამ შემთხვევაში *e'*). ერთი მხრივ, ეს არის სწორი სიმაღლის მიღწევის მცდელობა, რომელზედაც უნდა აიგოს სიმღერის მთელი მუსიკა, და მეორე მხრივ, კადანსების საკმაოდ ლამაზი საფეხური, და არა მარტო მრავალხმიან სიმღერებში.

I.2.3. პირველი ხმაზე მაღალი მეორე ხმა

მეორე ხმისათვის პირველი ხმისაგან ავტონომიის მოპოვების კიდევ ერთი საშუალებაა მისი პირველ ხმაზე უფრო მაღლა მღერა, რასაც ნათლად გვიჩვენებს მომდევნო ნიმუში (იხ. მაგ. 4). ეს სიმღერა არის პოგრადეცის *(Pogradec)* სოფელ *რადოკალიდან (Radokal),* რომელიც მდებარეობს *ოჰრიდის (Ohrid)* ტბის ახლოს. ამ ტბას ალბანეთში *პოგრადეცის* ტბასაც უწოდებენ. სიმღერაში მეორე ხმას სოლისტი ასრულებს.

ამ სიმღერის თითოეული ხმის ბგერით სივრცეზე საუბრისას უნდა გამოვყოთ ორი თავისებურება: 1 – პირველი ხმის ბგერითი სივრცე *(d'-g')* უფრო დაბალია, ვიდრე მეორე ხმისა *(e'-b').* 2 – მაშინ, როდესაც მეორე ხმა მღერის *g'*-ს, რომელიც ეკუთვნის ორივე ხმის ბგერით სივრცეს, პირველი ხმა მღერის *e'*-ს. ამგვარად, პირველი ხმა რჩება უკან. უფრო მეტიც, მეორე ხმა ადის *e'*-ზე მაშინ, როდესაც პირველი ხმა უკვე იქაა. ყოველივე ეს ხაზს უსვამს მეორე ხმის განსაკუთრებულ როლს ამ სიმღერაში.

ასევე მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ, თუ როდის უნდა აჰყვეს გუნდი სოლისტს. ამ კითხვის პასუხი დამოკიდებულია შესრულების სიტუაციაზე. მაგრამ, საზოგადოდ, გუნდი ჰყვება სოლისტს "რაც შეიძლება მალე". ჩანაწერიდან ჩანს, რომ გუნდი "შედის" მაშინ როდესაც სოლისტი გადადის მესამე ბგერაზე *(e'),* ან ზოგჯერ ცოტა უფრო ადრე. ამ მომენტის უპირატესობა არის ის, რომ სოლისტის მეორე და მესამე ბგერა ერთი და იგივეა. გარდა ამისა, ეს ბგერა არის

სიმღერის მთავარი საყრდენი. ამიტომაც, გუნდისათვის ეს ძალიან მოხერხებული მომენტია რომ შეუერთდეს სიმღერას.

1.2.4 ხმები როლებს ცვლიან

მიზექესა და *ტოსკერის* რამდენიმე ორხმიან სიმღერაში ხმები როლებსაც კი ცვლიან. ამის ნიმუშია რამადან სოკოლის (*Ramadan Sokoli)* მიერ ჩაწერილი სიმღერა (იხ. მაგ. 5). ქალთა ეს სიმღერა *ბერატის (Berati) სულოვედან (Sulovë)* არის საზაფხულო რიტუალის ნაწილი.

ამ სიმღერაში ორი ხმის მონაცვლეობა გვაგონებს ორი სოლისტის მონაცვლეობას *ტოსკერისა* და *მიზექეს* სამხმიან სიმღერებში, სადაც სოლისტებს ერთმანეთის მიყოლებით მიჰყავთ სიმღერა გუნდის ბანის ფონზე. მოცემულ შემთხვევაში ბანის პარტიას არ ასრულებს გუნდი და ამიტომ თითოეული ხმა ცდილობს იმღეროს ბანი მაშინ, როდესაც მეორეს მიჰყავს მელოდია. ამ თვალსაზრისით, მეორე ხმა პირველი ხმის თანასწორი პარტნიორია. ასეთ შემთხვევებში დიდ დახმარებას გვიწევს სამხმიანი სიმღერების გავლენა.

ამ გავლენას გაცილებით უფრო აშკარად გვიჩვენებს მომდევნო ნიმუში (იხ. მაგ. 6) *პოგრადეცის ტრებინიედან (Trebinje).* ეს სიმღერა ჩაწერილი იქნა კომუნისტი ლიდერის ენვერ ხოჯას გარდაცვალების შემდეგ (11 აპრილი, 1985წ.) და მასვე ეძღვნება. სიმღერას ასრულებს ორი მამაკაცი.

სამხმიანი სიმღერის გავლენა აქ აშკარად შეიმჩნევა, განსაკუთრებით მეორე ხმის ქცევაში. უფრო მაღალ ბგერაზე ასვლისა და უფრო მეტი ორნამენტის შექმნის მცდელობა გაცილებით აგრძელებს მუსიკალურ ფრაზას. იგივენაირად იქცევა მეორე სოლისტი *ტოსკერისა* და *მიზექეს* ბევრ სამხმიან სიმღერაში.

საინტერესოა ისიც, რომ მეორე ხმა შედის მაშინ, როდესაც პირველი ხმა იწყებს ბანის პარტიის შესრულებას და გაბმულად მღერის, რითიც მყარ ფონს უქმნის მეორე ხმის პარტიას.

II. *მიზექესა* და *ტოსკერის* სამხმიანი *ა კაპელა* სიმღერები

მიზექესა და *ტოსკერის* დიდ უმრავლესობას, როგორც მამაკაცთა ისე ქალთა რეპერტუარში, სწორედ ასეთი სიმღერები შეადგენენ. ჩვეულებრივ ისინი სრულდება ორი სოლისტისა (პირველი და მეორე ხმა) და სულ მცირე სამკაციანი ჯგუფის მიერ, რომელიც ასრულებს ბანის პარტიას (მესამე ხმა). ბანი გაბმულია მთელი ტექსტის განმავლობაში, როგორც წესი [e] ბგერაზე. სოლისტები ხშირად "მართავენ" დიალოგს მიჰყავთ რა სიმღერა მონაცვლეობით, რაც მათ შორის "შეჯიბრის" შთაბეჭდილებას ქმნის. არსებობს დიალოგის რამდენიმე ვარიანტი იმის გათვალისწინებით, თუ რა როლი ეკისრება მეორე ხმას. მეორე ხმა თავისი საკუთარი „იდეებით" ავსებს, ხან კი ავითარებს პირველი ხმის დაწყებულ სიმღერას. ზოგ სიმღერაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს იმიტაცია, ზოგ სიმღერაში კი – არა. ასეა თუ ისე, ჩვენი ანალიზისათვის საინტერესოა სიმღერის დროს ორი სოლისტის როლების მონაცვლეობა. სწორედ ამას აქვს ადგილი როგორც „თავისუფალ რიტმიან", ისე განსაზღვრულ რიტმიან სიმღერებში.

მიზექესა და *ტოსკერის* სამხმიან *ა კაპელა* სიმღერებში აგრეთვე გვხვდება ხმათა ურთიერთობის კიდევ ერთი მანერა, კერძოდ ორი სოლისტის თითქმის პარალელური მოძრაობა. ეს თავისებურება ახასიათებს ქალთა სიმღერების მცირე ნაწილსა და მამაკაცთა მხოლოდ რამდენიმე სიმღერას.

გარდა სიმღერების სხვადასხვა მუსიკალური თავისებურებებისა, თითოეულ ხმას აქვს საკუთარი სახელი, რაც ხაზს უსვამს მის როლს სიმღერაში. პირველი

ხმა *marrësi* ანუ დამწყები; მეორე ხმა *pritësi* ანუ ის, რომელიც აწყვეტინებს სიმღერას.; *kthyesi* ანუ ის, რომელიც უკან აბრუნებს ან *e mban* ანუ სიმღერის საყრდენი. ამ ტერმინით ძირითადად ბანს აღნიშნავენ. მას ასევე მოიხსენებენ როგორც *mban iso* ანუ მას ეყრდნობა *iso*. *Iso* არის ბერძნულ-ბიზანტიური საეკლესიო მუსიკის ტერმინი. აღსანიშნავია, რომ მაკედონიის ალბანელებმა *ოჰრიდის* ტბისა და *პრესპას* ზოგიერთ სოფლებში იციან ტერმინი *iso* მხოლოდ ალბანეთის ალბანელებისგან. ალბანელებისგან განსხვავებით, მაკედონიელი ალბანელები თავის მრავალხმიან სიმღერებს უწოდებენ არა *këngë me iso*-ს, როგორც ალბანეთის სხვადასხვა რაიონებში, არამედ *këngë me të mbajtur*-ს ანუ სიმღერებს საყრდენით.

ბანის აღმნიშვნელი სხვა ტერმინია *mbajnë kaba* ანუ შეაკავო ან გააბა *kaba*. ალბანელები თურქული სიტყვით *kaba* (ანუ მძიმე) ბანის გარდა აღნიშნავენ ინსტრუმენტულ იმპროვიზაციებს (იხ. Ahmedaja/Reinhard 2003:180-181), რომელსაც ასრულებს ზემოხსენებული ანსამბლი კლარნეტის, ვიოლინოს, სიმებიანი *(llautë)* და დასარტყამი *(dajre* ან *def)* ინსტრუმენტების შემადგენლობით.

II.1. სოლისტების დიალოგი

სატრფიალო სიმღერა *ბერატის (Berat)* ახლოს მდებარე სოფელ *რეჰოვედან (Rehovë)* არის ორ სოლისტს შორის გაბმული დიალოგის ნიმუში *მიზექესა* და *ტოსკერის* სამხმიან სიმღერაში (იხ. მაგ. 7). აქ გაშიფრული ვარიანტი შესრულდა 1978 წლის ფოლკლორულ ფესტივალზე.

ორ სოლისტს შორის დიალოგი იწყება მას შემდეგ, რაც პირველი სოლისტი ჩაამთავრებს მთელს კუპლეტს. როდესაც პირველი ხმა მივა ბურდონამდე, დიალოგს იწყებს და ავრცობს მეორე ხმა. სოლისტების ასეთი მონაცვლეობა გრძელდება სიმღერის დასკვნით ნაწილამდე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური და ტექსტუალური გავრცობა მიმდინარეობს ერთდროულად, რაც მიზექესა და ტოსკერის მრავალხმიანი სიმღერების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა. ამ მოვლენის ნათელი სურათის შესაქმნელად, ქვემოთ იხილეთ პირველი კუპლეტის ნამღერი ტექსტი. მუქი შრიფტით ნაჩვენებია სიმღერის ტექსტი.

1 პარტია *E po* **ne-rë-** **-nxë** *j"o* *moj* **të** *e* *o* **të pa-ta** **th**ë - ... *o ho*
2 პარტია *o* **të pa-ta** **thë-ne** *e*

1 პარტია *moj-i* **ne** – *je* ... *uo po* **ne-rë** – *i* - **-nx**ë *jo* *moj* **të** *uo*
2 პარტია *E* **-rë-nxë**

1 პარტია **të pa**-... *ë* *e* *ho o* *ho ho ho ho* *ho ho ho* **ne -** **nxë** *e*
2 პარტია *o* **të pa-ta** **thë-ne** *je* **e-rë-nxë** *e*

ამ ტექსტში მოცემული სიტყვიერი ფრაგმენტები, მნიშვნელობის არმქონე შეძახილები და გამეორებები საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა. გარდა ამისა, ზოგ შემთხვევაში პირველი სოლისტი მღერის სიტყვის ერთ მარცვალს, ხოლო მეორე სოლისტი იმავე სიტყვის მომდევნო მარცვალს ან მარცვლებს. ამ სიმღერაში სწორედ ასეთ შემთხვევას აქვს ადგილი ზემოთ მოყვანილი ტექსტის მეორე ხაზზე: პირველი ხმა ***ne -*** მეორე ხმა ცოტა მოგვიანებით – ***rëë – nxëë*** (მწარე ფორთოხალო).

II.2 სოლისტების თითქმის პარალელური მოძრაობა

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასეთი სიმღერები ძალიან ცოტაა და ძირითადად გვხვდება ქალთა რეპერტუარში. *მიზექეს ფიერის (Fier)* სოფელ *გრეკალში (Grecalli)* ჩაწერილი სიმღერა (იხ. მაგ. 8) მოგვითხრობს 1913-1915 წლებში მომხდარ ნამდვილ ამბავს (Shituni, Daje, Pano 1986:347, სქოლიო 2).

ეს არის მონოლოგი დედისა, რომელიც დასტირის თავის გარდაცვლილ ვაჟს. ამიტომ სიმღერის ტექსტი ძალიან გავს ზარის ტექსტს, ხოლო მისი შესრულების მანერა კი – გლოვის წეს-ჩვეულებას. სიმღერა სრულდება მხოლოდ ერთი პირველი ხმის მიერ ისევე, როგორც ტირილი სრულდება ერთი ქალის მიერ, რაც ტიპური შემთხვევაა ალბანელებისათვის. მეორე და მესამე (ბურდონი) ხმები მღერიან მხოლოდ მისამღერს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სიმღერაში ხმეორე ხმას ორი მომღერალი ასრულებს, რაც იშვიათი გამონაკლისია. მეორე ხმა *hedhës* ითარგმნება როგორც „ის ვინც ისვრის“, რაც ასევე არ არის დამახასიათებელი ამ რეგიონისათვის, თუმცა გავრცელებულია *ლაბერიში*.

ორ სოლისტს შორის ურთიერთობაზე საუბრისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა როგორიცაა პარალელური ტერციები *f – a'* და ა' – ც''. ეს ტერციები, ბურდონის *g'*-სთან ერთად, სიმღერის ზოგად ჟღერადობას განსაკუთრებულ ელფერს სძენს.

III. მრავალხმიანი სიმღერები ინსტრუმენტული ანსამბლის თანხლებით

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, *მიზექესა* და *ტოსკერის* სიმღერების ნაწილი სრულდება კლარნეტის, ვიოლინოს, ლაჰუტესა *(llahutë)* და დაირეს *(dajre)* ან დეფის *(def)* თანხლებით. ამ ინსტრუმენტებს ზოგჯერ აკორდეონიც ემატება.

ამ სიმღერებში შეიძლება ბურდონის მღერაც, თუმცა არ არის საჭირო, ვინაიდან მის ადგილს ინსტრუმენტები იკავებენ. ამ თვალსაზრისით, ზღვარი ორ და სამხმიან სიმღერებს შორის იშლება. ორ სოლისტს შორის ურთიერთობაც განსხვავებულია *ა კაპელა* სიმღერებისაგან აქ სოლისტები არ „ეჯიბრებიან“ ერთმანეთს, თუ ვინ იქნება წამყვანი. პირიქით, როცა ერთს ხმას მიჰყავს სიმღერა, სხვები „ეშველებიან“.

სიმღერა იწყება ინსტრუმენტული შესავლით. ვოკალურ პარტიებს შორის შუალედში სრულდება ინტერლუდია. როგორც შესავალი, ისე ინტერლუდია ვოკალური მელოდიის აბსოლუტურად იდენტურია. ინსტრუმენტალისტები მამაკაცები არიან. ისინი საჭიროების შემთხვევაში ბანს აძლევენ სოლისტს. სოლო პარტიები შესაძლოა შეასრულოს ორმა ქალმა, ორმა მამაკაცმა ან ერთმა ქალმა და ერთმა მამაკაცმა. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირ შემთხვევაში ხმების სახელები დაკარგულია.

შემდეგი მაგალითი ერთ-ერთი ასეთი სიმღერაა, რომელსაც ორი ქალი ასრულებს (იხ. მაგ. 9). ამ სიმღერას ახლავს ინსტრუმენტული თანხლება ორი (ზოგ შემთხვევაში სამი) კლარნეტის, ფლეიტის (ალბანურად *fyell*), ლაუტესა და აკორდეონის შემადგენლობით. ინსტრუმენტებს შორის არ არის დოლი. როგორც ანსამბლის ფუნქცია, ისე მომღერლებს შორის დამოკიდებულება უცვლელია მიუხედავად იმისა, რომ ეს შესრულება განსხვავდება ჩვეულებრივი შესრულებისაგან. ორივე სოლისტი თავისუფალია თავისი პარტიის შესრულებაში, განსხვავებით იმ სიმღერებისაგან, სადაც პირველი ხმა ლიდერია, ხოლო მეორე ეხმარება მას. უნდა ავღნიშნოთ, რომ ამ სიმღერაშიც პირველი ხმა ყველაზე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მაგრამ ეს ერთგვარად დამალულია, განსაკუთრებით კი მაშინ, როდესაც მეორე ხმა იწყებს თავის პარტიას. მეორე

სოლისტი ყოველთვის იმავე მელოდიას ასრულებს, რასაც პირველი, და ამით მუსიკალური რეფრენის ხასიათს ანიჭებს თავის პარტიას. პირველი ხმა „უფლებას აძლევს“ მეორეს თავის თავზე აიღოს ლიდერის ფუნქცია პირველ ფრაზაში (ტაქტი 3 – 8) მისი საკუთარი სოლოს დაწყების შემდეგ (ტაქტი 1 - 2). მეორე ფრაზაში (ტაქტი 11) პირველი სოლისტს ისევ მიყავს სიმღერა, როდესაც მეორე ხმა „შედის“, მხოლოდ ამის შემდეგ (ტაქტი 12) პირველი ხმა „უფლებას აძლევს“ მეორეს გახდეს ლიდერი. პირველი სოლისტის ასეთი „ქცევა“ ხაზს უსვამს ამ სიმღერაში მის „ძალაუფლებას“.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ ანსამბლს, პირველ ნაწილს ასრულებს კლარნეტი, ხოლო მეორეს (ამ შემთხვევაში ეს უნდა ყოფილიყი ვიოლინო) – ფლეიტა, რაც იმის მაგალითია, თუ როგორ „ემორჩილებიან უცხო საკრავები“ სიმღერის მუსიკალურ კონსტრუქციას.

სხვათა შორის, ასეთი სიმღერების მუსიკალური სურათი ყოველთვის ასეთი არ იყო. XIX საუკუნის ბოლოდან, როდესაც ამ მუსიკაში შემოვიდა ინსტრუმენტები, შეიმჩნევა ინფილტრაციის სხვადასხვა საფეხური. ინსტრუმენტებს მოუხდათ სიმღერის მელოდიასა და მის კონსტრუქციაზე მორგება, ხოლო მომღერლებს დასჭირდათ ანსამბლის აკომპანემენტის ქვეშ მღერის სწავლა. XX საუკუნის პირველი ნახევრის ჩანაწერებში ინსტრუმენტული აკომპანემენტი გაცილებით შეზღუდულია. ეს მოვლენა დღესაც სახეზეა სამხრეთ ალბანეთში, განსაკუთრებით, იმ შემთხვევებში, როდესაც მუსიკოსები იმავდროულად მომღერლებიც არიან. ერთი მათგანი ყოველთვის კლარნეტზე უკრავს.

თავის მხრივ, ვოკალისტი სოლისტებიც მიეჩვივნენ არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ სხვებთან ურთიერთობასაც, რაც მათი სიმღერის მანერასაც დაეტყო. *ა კაპელა* სიმღერებში ხმები, ჩვეულებრივ, უხეშია, ანსამბლის აკომპანემეტით შესასრულებელ სიმღერებში კი არა. ასეთ დროს მამაკაცთა ხმებიც კი თითქმის ნაზ, დახვეწილ ჟღერადობას იძენს.

დღევანდელი ცვლილებები გაცილებით შორსაც კი მიდის. ერთ-ერთი ასეთი ტენდენციაა კლარნეტის დომინირება და ინსტრუმენტულ ანსამბლში მის მიერ მეორე პარტიის სრული ჩანაცვლება (იხ. Ahmedaja, 2002). მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც კი, ყოველთვის რჩება ორი ვოკალისტი (პირველი და მეორე ხმა), რაც ადასტურებს ალბანეთში მრავალხმიანი სიმღერის ფენომენის არსებობას.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

ARDIAN AHMEDAJA

ON THE DIVERSITY OF MULTIPART SINGING AMONG THE ALBANIANS: THE RELATIONSHIP BETWEEN THE PARTS IN THE SONGS OF *TOSKËRI* AND *MYZEQE*

The diversity of multipart singing among the Albanians depends on several factors. One of them is the division between North and South and their subdivisions. The most well known area of polyphonic music is the South. The river *Shkumbin* serves as a "boundary" to the North (see the map). Multipart singing exists only in a few areas in the North and is very different compared with that of the South.

The other factor of the diversity is the division between the singing of women and men, both in the North and in the South. The number of singers is also an important aspect. Very often songs by two or three performers are different from those by groups. Additionally the number of parts (two, three, and four) also influences the diversity of this music. The difference between multipart "a cappella" songs and those accompanied by an instrumental ensemble is to be underlined, especially for the South Albanian traditions. The ensemble is usually composed of a violin, a clarinet, a string instrument of the saz-family named *llahutë* and a small drum named *dajre* or *def*. Each instrument can be doubled up or an accordion can join the ensemble. Other instruments are rarely encountered.

Of great importance as well are the various forms of relationship between the parts. Focusing on them among other considerations helps very much to distinguish characteristic styles. This kind of relationship among the songs in *Myzeqe* and *Toskëri*, two Southern regions, will be the object of the following examinations.

Myzeqe and *Toskëri*

The South is divided into four main regions from an ethnographic point of view: *Myzeqe*, *Toskëri*, *Çamëri* and *Labëri* (see the map). *Myzeqe* and *Toskëri* are very similar regarding multipart singing. Compared to *Çamëri* and especially to *Labëri* the differences are quite evident. So for example *Myzeqe* and *Toskëri* are well known for their two- and three-part singing. Women and men sing in separate groups. In *Labëri* four-part songs are widespread. The women"s and men"s singing are not very different from each other, and sometimes a woman may sing a solo part in a men"s group and vice versa. In addition, multipart songs with an ensemble accompaniment are very well known, especially in *Myzeqe* and *Toskëri*. In *Labëri* they are very rare.

The multipart singing in *Myzeqe* and *Toskëri* shows other differences from that in *Labëri* as well. But as in the following analysis only multipart songs of *Myzeqe* and *Toskëri* are considered, some other general characteristics are to be pointed out at this point, especially those connected with the particularities of the relationship between the parts. As a matter of fact this is a field where the diversity of the multipart singing in these regions can be easily seen. As it will be shown through several examples, the two-part songs demonstrate this in numerous ways. The main reason seems to be the willingness of the second part to occupy its own position. For that it has developed various strategies. Although the first part always has the leading role, the second is in most cases very profiled and an equal partner.

Among the three part songs, which make the greater part of the repertoire, the position of every part is much more fixed. The third part, the drone, gives the two others (each

played by a soloist) the necessary liberty to unfold their "capability". So, for example, the second part tries to make a dialogue with the first and even to lead the song every now and then. From this point of view two- and three-part songs have many more differences than similarities. On the other hand, the relationships between the parts among two- and three-part songs with ensemble accompaniment are quite similar (see ex. 9).

As far as the song subjects are concerned they are very different. History and legend, love and weddings, various events of everyday life and many more have their place in these songs. Dance songs are a part of the repertoire as well.

I. Two-part "a cappella" songs in *Myzeqe* and *Toskëri*

The two part "a cappella" songs in *Myzeqe* and *Toskëri* are primarily women's songs. They are known especially in the rural areas and are performed by two women or - much more frequently - by a group. In the latter case the first part is sung mostly by a woman alone and the second by the group, which has a leader. Rarely is the first part sung by the group and the second by a woman alone. In other songs each part is performed by several singers.

Aside from the casting, the first part has the most important role in the song, leading it. On the other hand, the variety of the subordinate role of the second one makes it possible to distinguish different categories among the two-part songs.

Generally speaking there are two categories to be classified: songs in which the second part now and then sings something different from the first one and those in which the second part is very different from the first one. Among the songs of the second category several kinds of relationship between two parts can be observed, as it will be shown through some examples.

Two-part men's songs are known after Kruta only in *Shpati i Sipërm* (Kruta 1989: 8), which is placed in the Middle North of the Southern Regions near the river *Shkumbin*. In fact they can be found also in other places of *Myzeqe* and *Toskëri*, although very rarely and mostly affected by the relationship of the soloists in the three-part songs (see ex. 6).

The types of relationship between the parts in the men's songs are similar to those of the women's songs. On the other hand differences can be noticed, which signify in general men's or women's singing. The melodies in the men's songs as a rule have a larger range and are performed with many more ornaments. Also the improvisation usually plays a much greater role than in the women's songs.

Apart of the relationship between the parts, the beginning in all songs plays an important role. It defines the pitch and the tempo of the performance. It is not surprising that the first part is called "*marrës*" or "*e merr*" (*takes it up*). The second one has different names. Most of them contain the term "*e mban*" (*supports it*). In some cases there is no special expression for the second part. That cannot happen among the three-part songs. The role of every part in them is particularly determined.

I.1. First category: The second part as a "shadow" of the first one

One of the examples of this category is the following women's wedding song from *Ballsh* in *Mallakastër* (ex. 1). The first part is sung by a soloist and the second by a group with a leader.

The musical transcription helps to observe how much the second part depends on the first, especially from the *a'* of the third bar onwards, since there the second part is still uncertain about the melody that has to be sung, as happens in many other cases at the beginning of the performance.

The second part in the songs of this category remains a "shadow" of the first one. From this point of view they seem to imply the limit between one- and two-part singing. Anyway, there is a big difference between these songs and performances of homophonic group songs known in the North, during which unintentional "changes" of the main melody from single singers can be heard every now and then. In the case of the first category of two-part songs in *Myzeqe* and *Toskëri* the singers differentiate the parts, giving them proper names in respect of their role in the song, showing they have no doubt about the multipartite nature of these songs. In our case the first part is called "*e merr*" (*takes it up*) and the second one "*e mban*" (*supports it*). For the second part "*B. Aliaj me shoqe*" is noticed, which is the name of the group leader B. Aliaj *with friends*.

I.2. Second category: the second part claims its independence

The main feature of the second category is the autonomy of the second part. Its different shapes are closely connected with the sound space the second part preserves for itself as well as its differentiated profile in relation to the first one.

I.2.1. The second part claims its "own" sound space

This feature is very evident among others in the following men's song from *Shpati i Sipërm* near *Elbasan* (ex. 2). The text is about an historical event that would have taken place during the efforts to gain independence from the Ottoman Empire at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The Albanians could proclaim their independence only in 1912. Texts of this kind are still very common today.

The range of the octave *g' – g''* is very strict divided between the parts. That of the first part is primarily *c''-g''* and that of the second one is *g'-c''*. Both of them meet together at the end of every phrase on *a'*. The first part leads the song singing the main melody. For the second one the fourth jump *c''-g'* that leads to *a'* is the most characteristic melodic feature.

These characteristics can be observed in women songs as well, although in more limited sound space.

I.2.2. The second part as the drone

In other two-part songs the second part sings the drone. One example is the following song (ex. 3) from the village *Starje* in *Kolonjë* in South Eastern Albania recorded in 1959. The text shows that it was part of summer rituals. They disappeared between 1967 and 1990 in Albania when every religious practice was forbidden by law together with the rituals. In 1990 the law was changed and since then Albanian Moslems, the Christian Orthodox and Catholics have practised their religions as well as other rituals again.

As far as the music is concerned the period between 1967 and 1990 has had no influence, because no other music was invented. Instead, it was present in songs with contents ranging from weddings to everyday life, including political events. This continuity in the musical tradition can be observed in all styles.

In this song every part was sung by a group of women. The "behaviour" of the second part is particularly striking. The drone was sung sometimes in a rhythmic manner, sometimes it is pedal one. The change from one to the other style is very closely connected with the sung text. In the first 8 bars the first verse was sung twice after the schemata 4 + 4. The drone is a rhythmic one in the first 4 bars and a pedal one in the next 4 bars. After that the verses were sung after the schemata 1-2, 2-3, and so on, each of them taking 4 bars. The schemata of the drone is instead 2 (pedal) + 2 (rhythmic) bars, underlining the second piece of every sung verse. From that point of view the drone does not serve only as the fundament but also helps to enliven the performance.

The *d'-e'* at the beginning is a very common way for reaching the drone pitch (*e'* in this case) similar to that of the three-part songs. It is on one hand an effort to get to the right pitch on which the whole music of the song will be based, and on the other hand a very lovely step for the cadences, not only in the multipart songs.

I.2.3. The second part is placed above the first one

Another way for the second part to gain autonomy from the first one is by positioning itself above the first part, as can be observed in the following example (ex. 4). The song comes from the village *Radokal* of *Pogradec* near Lake *Ohrid*, which in Albania is known as Lake *Pogradec*. The second part was sung by a solo-singer.

Two features are to be stressed concerning the sound space of each part in this song. Firstly the sound space of the first one (*d'-g'*) is lower than that of the second (*e'-b'*). Secondly when the second part sings *g'*, a pitch that belongs to the sound space of both parts, the first one sings *e'*. So even then the first part lies below. Furthermore the second part always reaches the *e'* when the first is already there. All that emphasizes the special role of the second part in this song.

It is also important in this case to know when the group joins its leader. The answer to this question is very much concerned with the performance situation, but generally speaking the group joins its leader "as soon as possible". From the recording it is noticeable that the group "enters" with the third tone (*e'*) of its leader or sometimes a little bit before. The advantage of this moment is that the second and the third tone of the leader are the same. In addition this pitch is the basic one of the song. So it is a very convenient moment for the group to "enter".

I.2.4. The parts exchange their roles

In a few two-part songs in *Toskëri* and *Myzeqe* the parts can even exchange their roles. The following song (ex. 5) documented by Ramadan Sokoli can serve as an example. It is a women's song part of the summer ritual in *Sulovë* in *Berat*.

The way the two parts exchange their roles in this song is similar to that of the two soloists of the three-part songs in *Toskëri* and *Myzeqe*, who often lead the song one after another as the group sings the drone. In our case there is no drone group and so every part tries to sing the drone when the other sings the melody. From this point of view the second part is an equal partner of the first. The influence of the three-part songs seems to be of a great help in these cases.

This influence is much more evident in the following song (ex. 6) from *Trebinjë* in *Pogradec*. It was recorded after the death of the communist leader Enver Hoxha (April 11, 1985) and is dedicated to him. The song was sung by two men.

The influence of the three part songs is evident especially from the behaviour of the second part. It makes the end of the musical phrase longer by trying to reach higher pitches and ornamenting. The second soloists play the same role in many three-part songs in *Toskëri* and *Myzeqe*.

It is interesting to observe that the second part enters when the first one reaches the drone and holds on it, giving a firm basis for the second part's performance.

II. Three part "a cappella" songs in *Toskëri* and *Myzeqe*

These songs make up the major part of the repertoire in *Toskëri* and *Myzeqe* both among the women's and the men's songs. They are performed usually by two soloists (first and second part) and a drone group (third part) of at least three singers. The drone

is held out throughout the verse, as a rule on the vocal "*e*". The soloists are often in a dialogue leading the song one after another, which often gives the feeling of a competition between them. There are several dialogue variants, depending especially on the role of the second part. Sometimes it fulfils and sometimes it develops what the first one has begun, bringing its own "ideas". In some songs the imitation plays an important role, in others not. In any case essential for our analysis is the two soloists' role exchange in leading the song. This is the case among both "free rhythm" (non-metric) songs and among metric songs with steady rhythms.

The other manner of the parts' relationship among the three-part "a cappella" songs in *Toskëri* and *Myzeqe* is the almost parallel movement of the two soloists. It is characteristic of a small number of the women's songs and a very, very few men's songs.

Apart from the different musical features of the songs every part has its own name, which shows the role it plays. The first one is named "*marrësi*" - the one who *takes it up* (the song). The second one"s names are "*pritësi*" - the one who *cuts it off (interrupt)*, "*kthyesi*" the one who *gives it back* or "*e mban*" – *supports it* as well. The last term is actually used mostly for the drone, which is called also "*mban iso*" - *it supports (holds) iso. Iso* is a term from the music of the Greek Byzantine Church. Interestingly, Albanians in some villages at the Lakes *Ohrid* and *Prespa* in Macedonia know the term *iso* only from the Albanians in Albania. They call their multipart songs not "*këngë me iso*" - *songs with iso*, as it is the case in different places in Albania, but "*këngë me të mbajtur*" - *songs with support*.

Another term for the drone is "*mbajnë kaba*" - *they hold kaba*. The Turkish word *kaba* (heavy) is used among the Albanians for the drone, also for an instrumental improvisation (see Ahmedaja/Reinhard 2003:180-181) played by the above-mentioned ensemble of clarinet, violin, *llautë* and *dajre* or *def*.

II.1. The soloists in dialogue

The following love song (ex. 7) is an example of an extended dialogue between two soloists in a three-part song of Toskëri and Myzeqe. It comes from the village *Rehovë* near *Berat*. The variant transcribed here was performed in a Folklore Festival of the Year 1978.

It is interesting to observe that the dialogue between the two soloists begins after the first one has performed the whole verse alone. When he arrives at the drone the second one enters, beginning the dialogue and extending to the conclusion, which comes only after several interventions of every soloist.

At this point it should be emphasized that the musical extension goes together with the extension of the sung text, the other very significant feature of the multipart songs in *Toskëri* and *Myzeqe*. To offer a picture of this interplay, the sung text of the first verse is given below. Only the words in bold belong to the song text.

1. part	*E po*	**ne-r**ë-	**-nxë** *j"o*	*moj* **të** *e*	*o* **të pa-ta**	**th**ë - ...	*o ho*	
2. part						*o* **të pa-ta**	**thë-ne** *e*	
1. part	*moj-i*	**ne** – *je* ...		*uo po*	**ne-rë** – *i* -	**-nx**ë *jo*	*moj* **të** *uo*	
2. part		*E*	**-rë-nxë**					
1. part	**të pa**-...	*ë*	*e*	*ho o*	*ho ho ho ho*	*ho ho ho*	**ne -**	**nxë** *e*
2. part	*o*	**të pa-ta**	**thë-ne**	*je*			**e-rë-nxë** *e*	

Word fragments, meaningless expletives and repetitions that can be observed in this text are very common. In addition there are cases where the first soloists sing a syllable of a word and the second one the other(s). In this song it occurs among others at the second line of the above text: first voice **ne-** the second one a little bit later - **rë – nxë** (bitter orange).

II.2. The soloists in almost parallel movement

It was mentioned that these songs are rare and are to be found mostly among the women's songs. An example is the following song (ex. 8) from *Grecalli* in *Fier*, part of *Myzeqe*. The text is about a true story that would have taken place between the years 1913 - 1915 (Shituni; Daja; Pano 1986: 347, endnote 2).

The song is a monologue of the mother crying for the death of her son. From this point of view the text is very similar to laments' texts. The way it has been performed also shows similarities to the praxis of the laments. The text is sung only by the first soloist, as if it were a lament performed by a woman alone, which is typical among the Albanians. The second and the third parts (drone) sing only the refrain.

It is interesting to observe that the second part was sung by two singers in this song, which is a rare exception. The name of the second part *hedhës* - the one who *throws it* - is also not common in this region. It is instead usual in *Labëri*.

As far as the relationship between the two soloists is concerned, the "parallel" thirds *f'-a'* to *a'-c''* are the most important. Mixed with the *g'* of the drone, they give the general sound of the song a special colour.

III. Multipart songs with ensemble accompaniment

As has been mentioned a part of the multipart songs in *Myzeqe* and *Toskëri* is accompanied by the ensemble clarinet, violin, *llautë* and *dajre* or *def*, which may sometimes have an accordion as well.

In these songs the drone can be sung, but it should not, because the instruments play it. From this point of view the boundary between two- and three-part songs disappears. The relationship between the two soloists is also different compared with the "a cappella" songs. Between them there is no "competition" about the leading role. Instead, when one leads the other "assists".

The instrumentalists play the same music as the vocal parts in the introduction and the interludes, taking as well the same roles. They are all men and sing the drone during the vocal part of the songs, when necessary. The soloists can be two women, two men or even a woman and a man.

It is important to stress is that in many of these cases the parts have lost their names. One of these songs is the following example sung by two women.

In this recording there are two (sometimes even three) clarinets, a flute, named *fyell* in Albanian, a *llautë* and an accordion. On the other hand there is no drum. Although this casting is different from the usual one, the role of the ensemble is the same, especially in relationship to the singers. The two soloists feel quite free to be *first* and *second* without any difficulty. In many songs it is only the first soloist who leads and the second one who assists. As a matter of fact in this song the first one plays the most important role, but somehow hidden, especially when the second one enters. The second soloist always sings the same melody, which for that reason takes the character of a musical refrain, comparing to every begin [NOT SURE OF MEANING] of the first soloists. The first soloist "allows" the second one to take the leading role in the first phrase (bars 3 - 8) right

after her solo begins (bars 1 – 2). But in the second phrase the first soloist still leads in bar 11 when the second one "enters". Only afterwards (bar 12) does the first "allow" the second to lead. This "behaviour" of the first soloist shows clearly her "power" in this song.

As far as the instrumental ensemble is concerned the first part is played by the clarinet and the second (it should have been played by the violin in this case) by the flute. This example shows how "foreign" instruments "obey" the musical construction of the songs.

As the matter of fact, these songs have not always offered this musical picture. Since the end of the 19th century, when the instruments used to enter to this music, diverse steps of the infiltration can be observed. Several of them are still to be heard today. The instruments have had to fit to the songs' music and its construction and the singers have had to learn to sing while accompanied by the ensemble. In recordings from the first half of the 20th century the instrumental playing is much more restrained. That is still the case today in some ensembles in Southern Albania, especially when the musicians are at the same time singers. One of them is often the clarinet player.

On the other hand the vocal soloists have adapted not only the relationship between each other, but among others, even their way of singing. In "a cappella" songs the voices are usually rough, in the songs with ensemble accompaniment they are not. Even the men"s voices together with the instrumental ensembles sound almost delicate.

Today's changes sometimes go further. As an example one of the today's tendencies concerning the ensemble can be mentioned. It has to do with the predominance of the clarinet, thus avoiding the appearance of a second part in the instrumental ensemble (see Ahmedaja 2002). But even then there are always two vocal soloists, showing the persistence of the phenomenon of multipart singing tradition among the Albanians.

References

Ahmedaja, Ardian (2002) *Zur Aufführungspraxis südalbanischer mehrstimmiger Volkslieder mit Ensemblebegleitung in historischen Tonaufnahmen*. Presented at the 14th meeting of the ICTM Study Group on Historical Sources, Münster (Germany), September 18 - 22, 2002. (in Press)

Ahmedaja, Ardian and Ursula Reinhard (2003) *Dein Herz soll immer singen! Einblicke in die Volksmusiktraditionen Albaniens* [Book & CD]. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie of the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Vienna.

Dheri, Eftim and Mexhit Daiu & Qemal Haxhihasani (1964) *Këngë popullore* (Folk Songs). Tiranë.

Haxhihasani, Qemal and Kozma Vasili (1988) *Këngë rituale dhe të punës. Folklor Shqiptar, Seria IV. Lirika popullore 1* (Ritual and work songs. Albanian Folklore, IV. Series, Folks lyric 1). Tiranë.

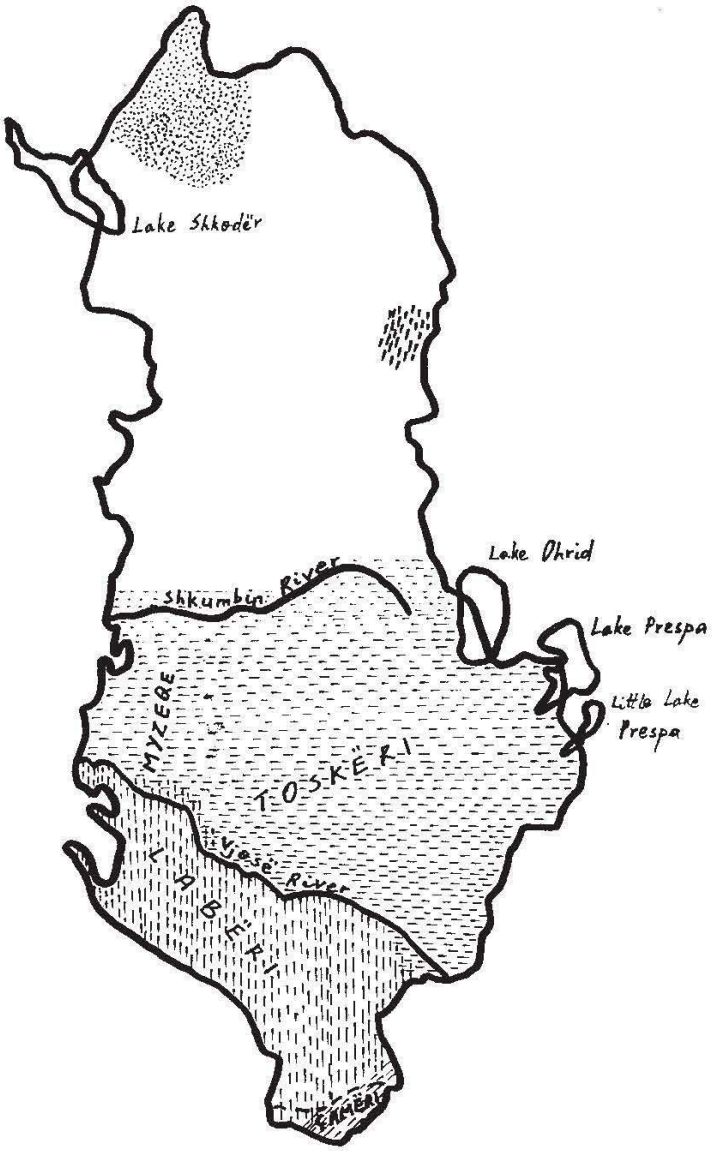
Kruta, Beniamin (1989) *Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë jugore* (The two part polyphony of Southern Albania), Tiranë.

Kruta, Beniamin and Spiro Shituni (1986) *Enver Hoxha tungjatjeta* (Hello Enver Hoxha). Tiranë.

Shituni, Spiro and Ferial Daja & Natasha Pano (1986) *Këngë e Melodi nga Festivalet Folklorike* (Songs and Melodies form the Folklore Festivals). Tiranë.

Sokoli, Ramadan (1965) *Folklori muzikor shqiptar. Morfologjia* (Albanian Musical Folklore. Morphology). Tiranë.

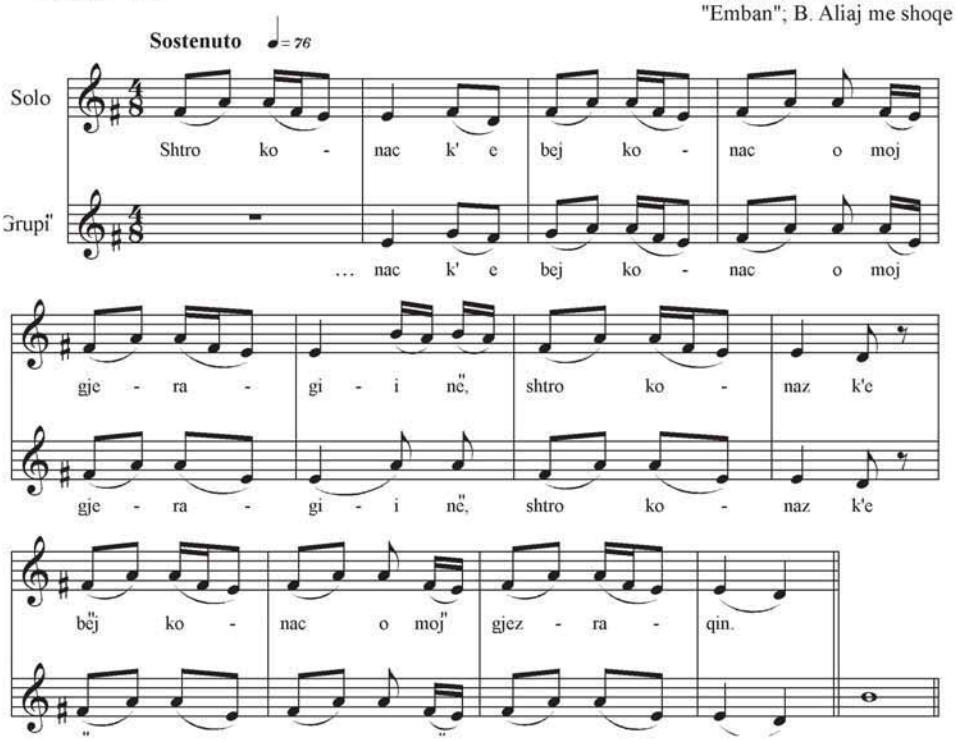
რუკა: აჰმედაია. მრავალხმიანი სიმღერის რაიონები ალბანეთში.
MAP: Ahmedaja. Areas of Multipart Singing in Albania



მაგალითი 1. კრუტა 1989:185
EXAMPLE 1. Kruta 1989:185

AIKP Bob. 481/11
Mbledhur dhe Transkrip:
B. kruta, 1973

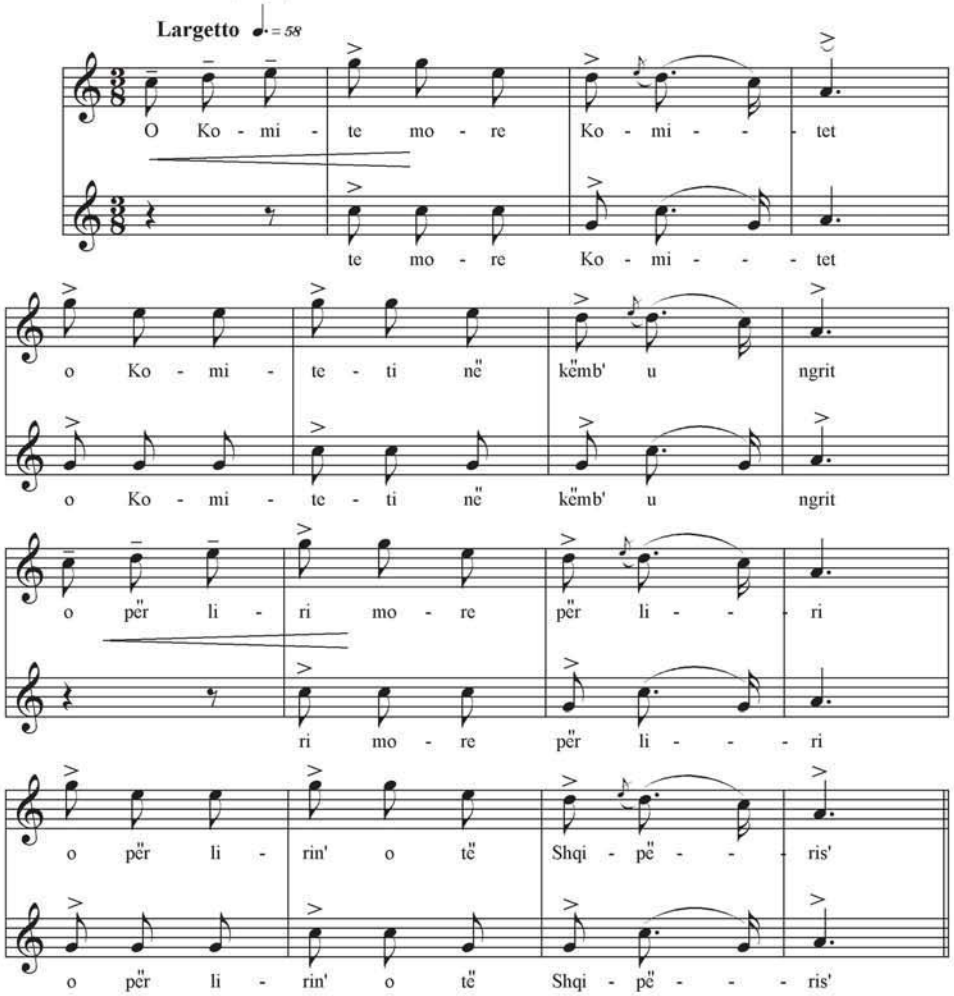
Ballsh-Fier, 1966
Kënduar nga një grup grash
"E merr": A. Osmëni
"Emban"; B. Aliaj me shoqe



1. *Shtro konak e bëj konak,* — Tidy up and set the table,[1]
2. *moj gjeraqinë,* — you female falcon[2] ,
3. *Të jan' nisur, po të vijnë.* — they are on the way, they are coming.
4. *- Le të vijnë, mirse të vijnë,* — - They may come, they are welcome,
5. *Se unë shtruar e kam shtëpinë.* — I have already put the house in order.
6. *- Hape derën që të hyjnë,* — - Open the door, so they can come in.
7. *shtrou hallinë që të rrinë,* — carpet the room so they can be comfortable,
8. *jepu kafe që të pinë.* — serve them coffee to drink.

დაასუფთავე სახლი და გაშალე მაგიდა,[1]
შენ, დედალო შევარდენო,[2]
ისინი გზაში არიან, აქეთ მოდიან.
– კეთილი იყოს მათი მობრძანება,
სახლი უკვე დალაგებული მაქვს.
– გააღე კარები, რომ სახლში შემოვიდნენ.
ხალიჩები დააგე რომ თავი კარგად
იგრძნონ,
მიართვი ყავა.

მაგალითი 2. შიტუნი; დაია; პანო 1986:319
EXAMPLE 2. Shituni; Daja; Pano 1986: 319



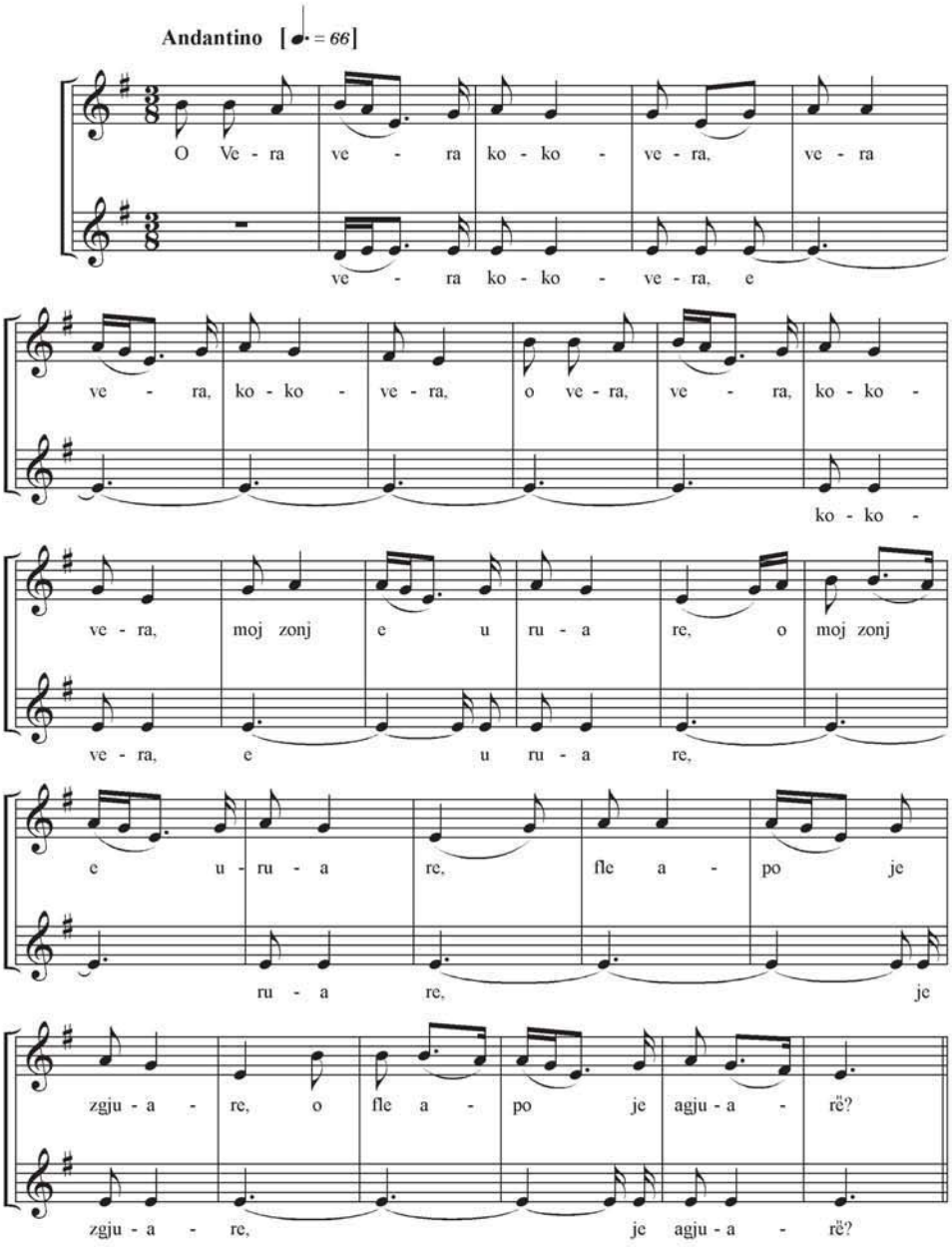
1. *Komiteti n'kambë u ngrit,*
2. *për lirinë e Shqipërisë,*
3. *mblidhet Shpati në kuvend:*
4. *- S'ka Turqia këtu vend!*
5. *Kodhel Dedja thotë një fjalë:*
6. *- Suvarinjt' t'i zemë të gjallë!*
7. *Luftojn' burrat mal më mal,*
8. *postën turke ç'e kanë zanë.*
9. *Kajmekani qan me lot:*
10. *- Këta njerëz s'i shtroj dot!*

The committee rises up,
for the liberation of Albania,
People of *Shpati* get together in a convention:
- There is no place for Turkey here!
Kodhel Dedja[3] says a word:
- The *suvarinj*,[4] we have to capture them alive!
The men fight on the mountains,
they captured the Turkish post.
The *kajmekan*[5] cries in tears:
- I cannot force these people quiet!

კომიტეტი იკრიბება
ალბანეთის განთავისუფლებისათვის.
შპატელები იკრიბებიან ყრილობაზე
- აქ თურქების ადგილი არ არის!
კოდელ დედია[3] ამბობს სიტყვას

- სუვარინები[4] ცოცხლად უნდა შევიპყროთ.
ბრძოლები მთებში მიმდინარეობს,
მათ დააკავეს თურქების ფოსტა.
კაიმეკანი[5] ცრემლიანი გაჰყვირის:
- მე არ შემიძლია ამ ხალხის დაწყნარება.

მაგალითი 3. დჰერი; დაიუ; ჰაჯიჰასანი 1964:13–14 და ჰაჯიჰასანი და ვასილი 1988:688–689
EXAMPLE 3. Dheri; Daiu; Haxhihasani 1964:13–14 and Haxhihasani and Vasili 1988:688–689



1. *Vera, vera, kokovera,*
2. *moj zonj' e uruar-e,*
3. *fle apo je zgjuar?*
4. *Hiqi, moj, llozë derësë,*
5. *erdhi, moj, dit' e verësë;*
6. *se na vijn' beqarëtë,*
7. *se na vijnë dyke qarë,*
8. *me nonjë thes të grisurë,*
9. *duke, moj, rukullisurë.*

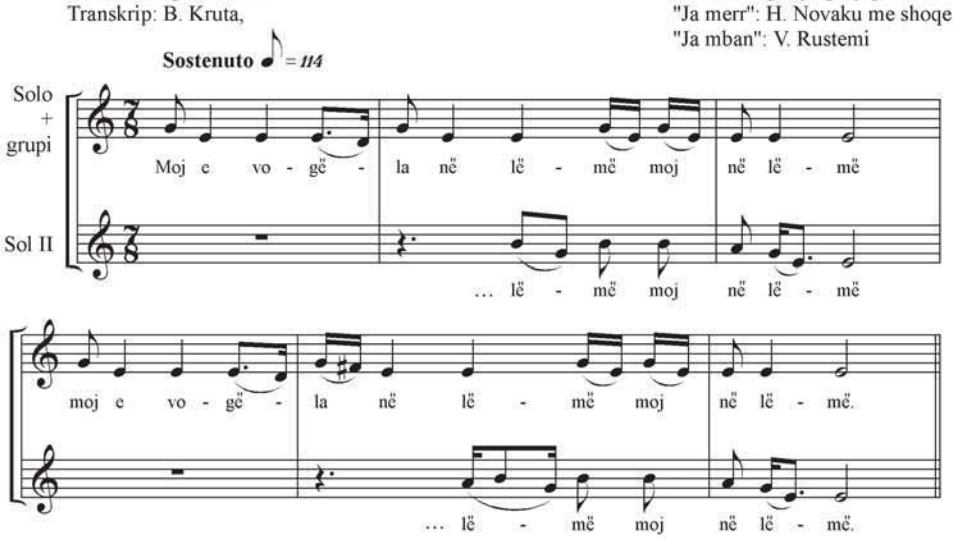
Summer, Summer,
you merciful Madam,
are you slipping or are you awake?
Pull the bolt of the door,
the summer day has arrived;
the unmarried men will come,
they will come crying,
with any destroyed sack,
rolling it, rolling it.

ზაფხულო, ზაფხულო
შენ მოწყალეო ქალბატონო
გღვიძავს თუ გძინავს?
გასწიე კარის ურდული
ზაფხულის დღე დადგა
უცოლო ბიჭები მოვლენ
ისინი ტირილით მოვლენ
გახეული აბგებით
მოიტანენ გახეულ აბგებს.

მაგალითი 4. კრუტა 1989:221
EXAMPLE 4. Kruta 1989:221

AIKP Bob. 309/19
Mbledhur nga M. Daiu
Transkrip: B. Kruta,

Rodokal-Pogradec, 1964
Kënduar nga një grup grash
"Ja merr": H. Novaku me shoqe
"Ja mban": V. Rustemi

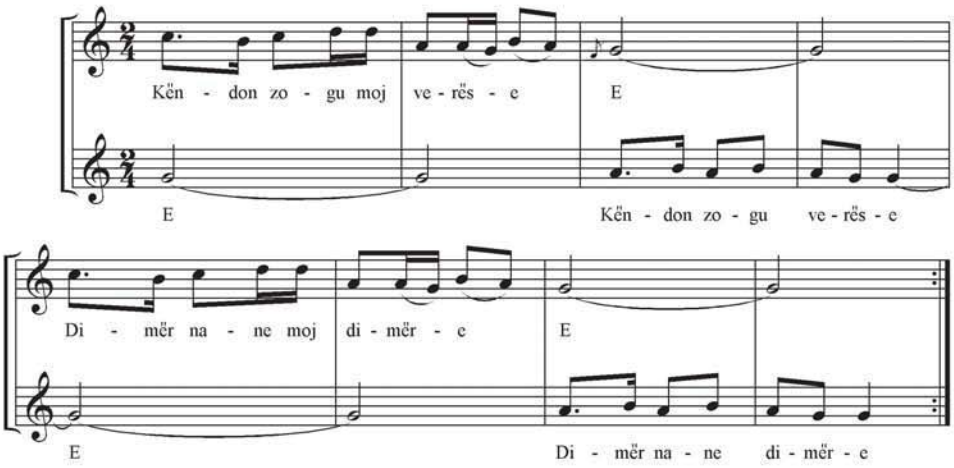


1. *Moj e vogëla në lëmë,*
2. *moj në lëmë!*
3. *Ç'më të ndritin ato llërë?!*
4. *As mi nep t'i bëj gjilpërë.*
5. *Të të qep pajën me sërë,*
6. *Të ta qep, të ta qendis,*
7. *Të ta nxjerr në mexhilis.*

Young girl at the thrashing place,
at the thrashing place!
Why do your upper limbs shine to me?!
Give them to me, to make nails.
To sew your dowry,
to sew it, to knit it,
and to bring it to ...

ახალგაზრდა გოგონა ზღურბლზე,
სახლის ზღურბლზე.
რატომ მინათებენ შენი თითები?
მომეცი ისინი, რომ მათგან ლურსმნები გავაკეთო
რომ შეგიკერო მზითევი
რომ შეგიკერო და მოგიქსოვო,
და რომ მივუტანო . . .

მაგალითი 5. სოკოლი 1965:267, მაგ. 320
EXAMPLE 5. Sokoli 1965: 267, ex. 320



1. *Këndon zogu moj verës-e,*
2. *këndon zogu moj verës-e,*
3. *Dimër nane, moj, dimër-e,*
4. *dimër nane, moj, dimër-e.*

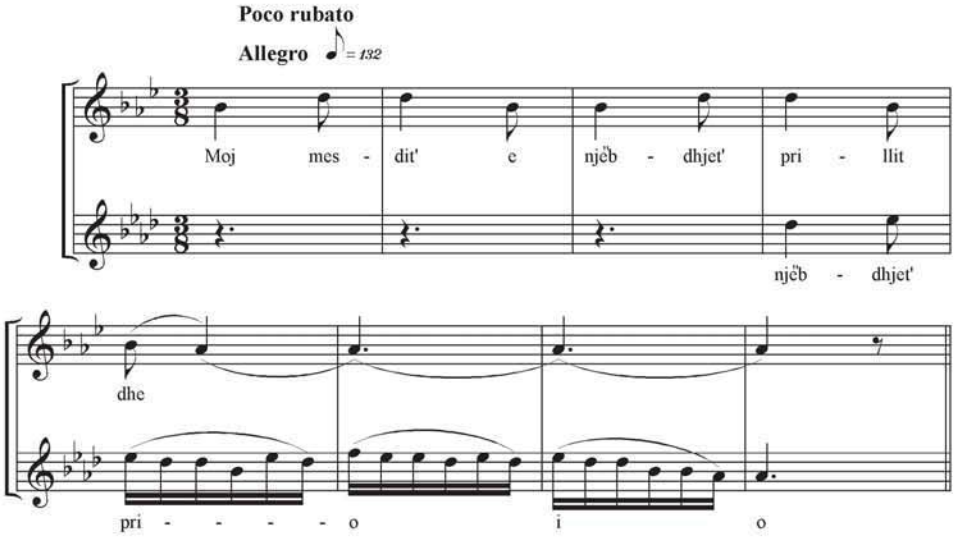
The summer bird sings,
the summer bird sings.
It is winter mother, winter,
winter mother, winter.

ზაფხულის ჩიტი ჭიკჭიკებს
ზაფხულის ჩიტი ჭიკჭიკებს
ზამთარია დედა, ზამთარი
ზამთარი, დედა, ზამთარი.

მაგალითი 6. კრუტა და შიტუნი 1986:351–352
EXAMPLE 6. Kruta and Shituni 1986:351–352

Bob. 1577/24

Trebinjë-Pogradec, 1985
Kënduar:dy solistë



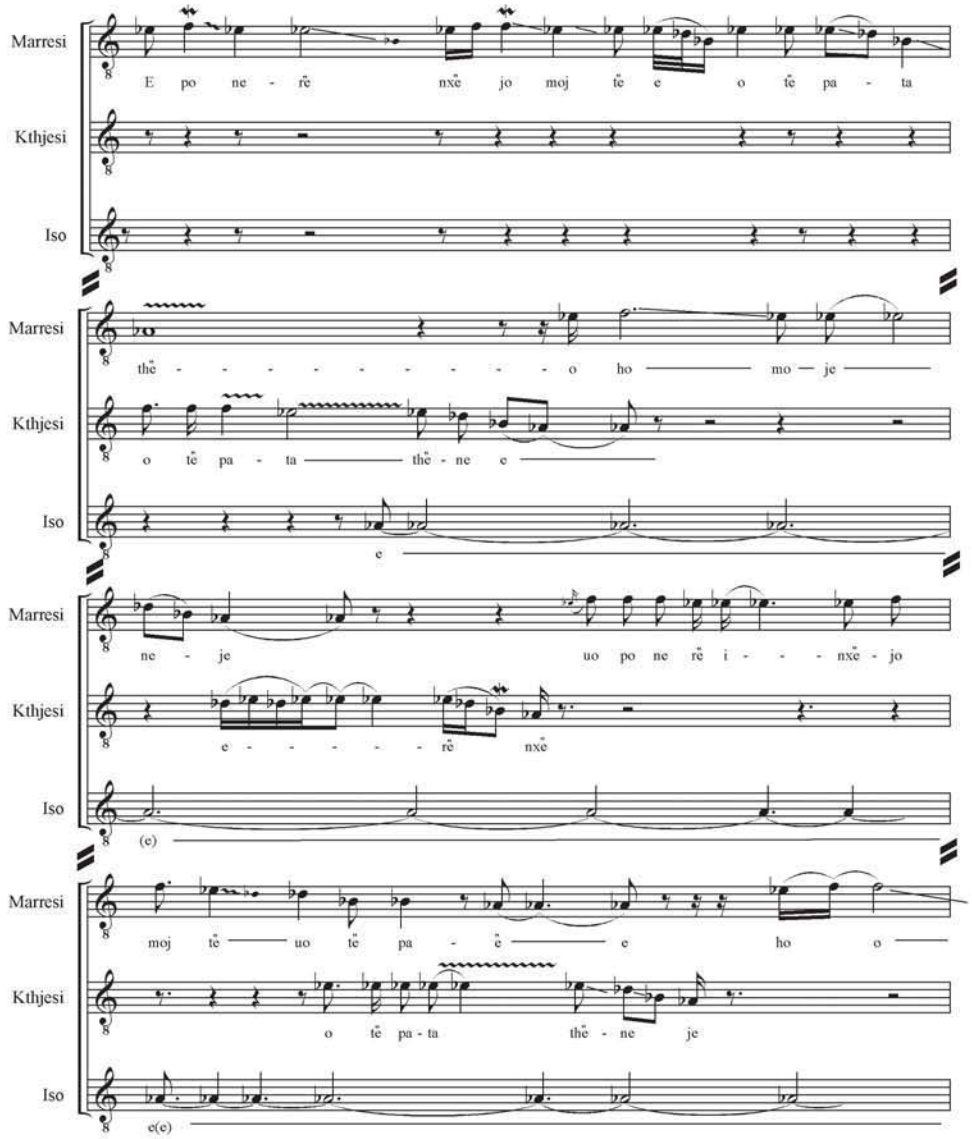
1. *Moj mesdit' e njëmbëdhjet' prillit,*
2. *pse u ktheve në mesnatë?!*
3. *Shpërndave lajmin e hidhur,*
4. *zemrat na i bëre copë.*
5. *Të hoqëm nga kalendari,*
6. *ty, moj datë e mallkuar,*
7. *vendin tënd do ta zerë*
8. *gjashtmbdhjet' tetor' i gëzuar.*
9. *Ç'pate, zemër, që pushove,*
10. *pse s'punove dhe më gjatë?!*
11. *Populli t'u lut një mijë,*
12. *Ti u bëre shtatdhjet' e shtatë.*
13. *Sa shum' dhimbje ndjen populli,*
14. *zemra ime po më dridhet,*
15. *Ç'mi bashkoi këng' dhe lotë.*
16. *O Enver, ti fli i qetë,*
17. *betimin që bëmë ne*
18. *do ta mbajmë gjallë për jetë.*

You, midday of April 11th,
why were you transformed to midnight?
You spread out the bitter news,
you broke our hearts.
We took you off the calendar,
you damned date,
you will be placed
by the cheerful October 16th.[6]
Why did you stop, you heart,
why did you not tick further?!
The people had prayed you to be a thousand,
you became only 77.
What a pain the people feel
my heart trembles,
it connects my singing and my tears.
Oh Enver, you sleep quiet,
the oath we have sworn,
we will keep it for ever alive.

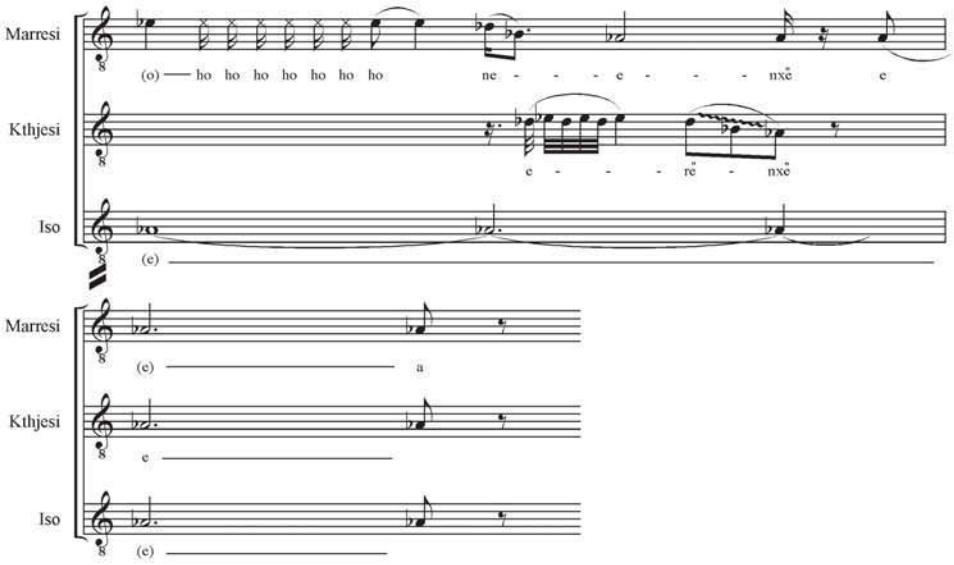
შენ, 11 აპრილის შუადღეო
რატომ იქეცი შუაღამედ?
შენ მოგვიტანე მწარე ახალი ამბები
შენ გაგვიტეხე გულები.
ჩვენ ჩამოვხიეთ კალენდარზე
ეს დაწყევლილი თარიღი
შენ შეგცვლით
ბედნიერი 16 ოქტომბრით[6]
რატომ გაჩერდი გულო,
რატომ შეწყვიტე ცემა?

ხალხი ლოცულობდა რომ შენ
ათას წლამდე გეცოცხლა
შენ კი მხოლოდ 77 წლის იყავი
რა დამწუხრებულია ხალხი
ჩემი გულიც წუხს
ჩემი სიმღერა და ტკივილი ერთიანია
ო, ენვერ! იძინე მშვიდად!
ჩვენს მიერ დადებული ფიცი
მუდამ ცოცხალი იქნება.

მაგალითი 7a. გაშიფრულია აჰმედაიას მიერ (ტექსტი: შიტუნი; დაია; პანო 1986:348–349)
EXAMPLE 7a. transcription Ahmedaja (text: Shituni; Daja; Pano 1986:348–349)



მაგალითი 7b.
EXAMPLE 7b.



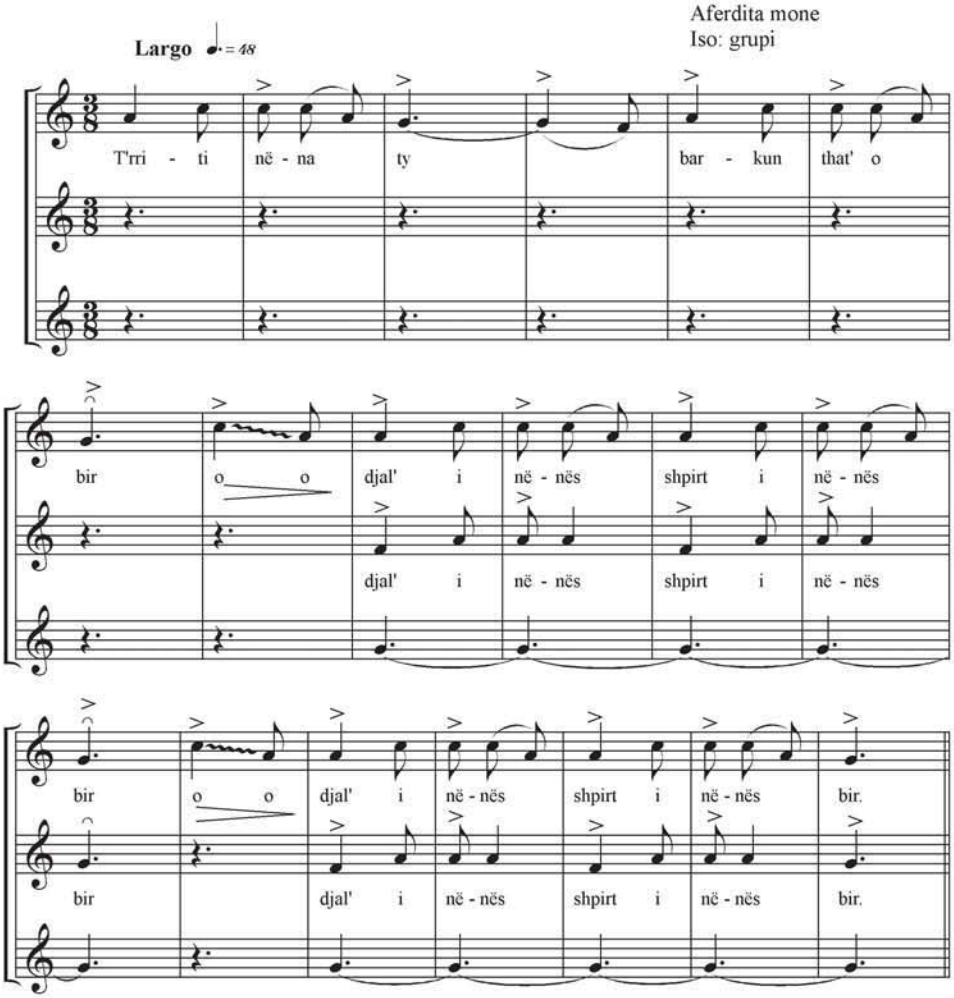
1. *Nerënxë të pata thënë,*	I told you bitter orange ,
2. *moj nerënxë,*	bitter orange,
3. *mos merr ujë në çezmën tënë,*	you should not take water from our water tap,
4. *moj nerënxë.*	bitter orange.
5. *Janë dy djem dy çapkënë,*	There are two exuberant young men,
6. *moj nerënxë,*	bitter orange,
7. *pa të marrë nuk të lënë,*	that want to marry you,
8. *moj nerënxë.*	bitter orange.
9. *- Un" do vij si të kam thënë,*	- I will come, as I have told you,
10. *more djalë,*	young man,
11. *dashurinë tek ty kam shtënë*	I am in love with you,
12. *more djalë.*	young man.

მე გითხარი, მწარე ფორთოხალო,
მწარე ფორთოხალო
შენ არ უნდა აიღო წყალი ჩვენი ონკანიდან
მწარე ფორთოხალო
აი, ორი ლამაზი ყმაწვილი
მწარე ფორთოხალო
მათ უნდათ შენზე დაქორწინება
მწარე ფორთოხალო
- მე მოვალ, როგორც დაგპირდი
ყმაწვილო,
მე შენ მიყვარხარ
ყმაწვილო.

მაგალითი 8. შიტუნი; დაია; პანო 1986:347
EXAMPLE 8. Shituni; Daja; Pano 1986:347

Bob. 1344/7 (19689)

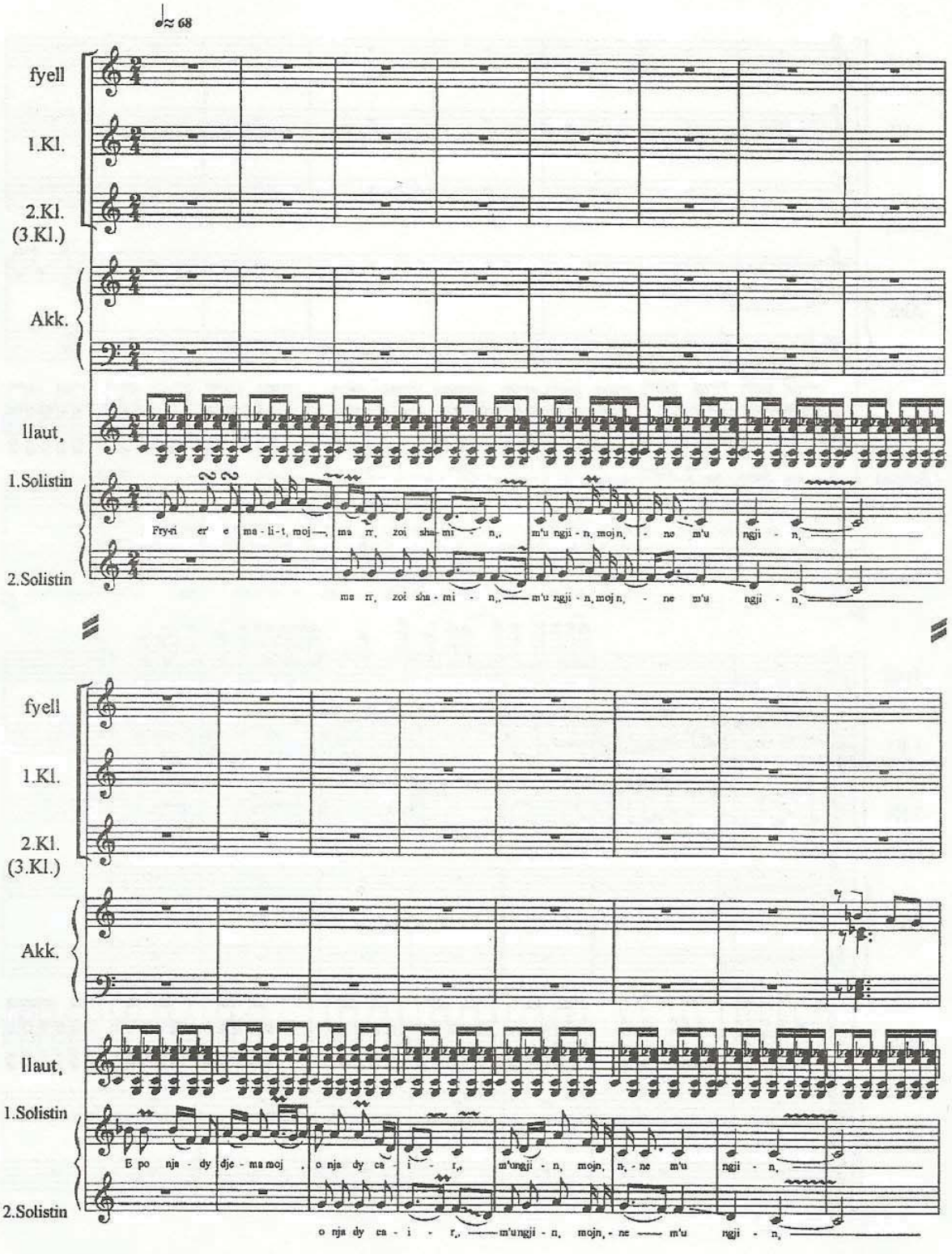
GRECALLI-FIER, 1978
La merr: Nexhmije Tafa
La hedhin: Miranda Cuko e Aferdita mone
Iso: grupi



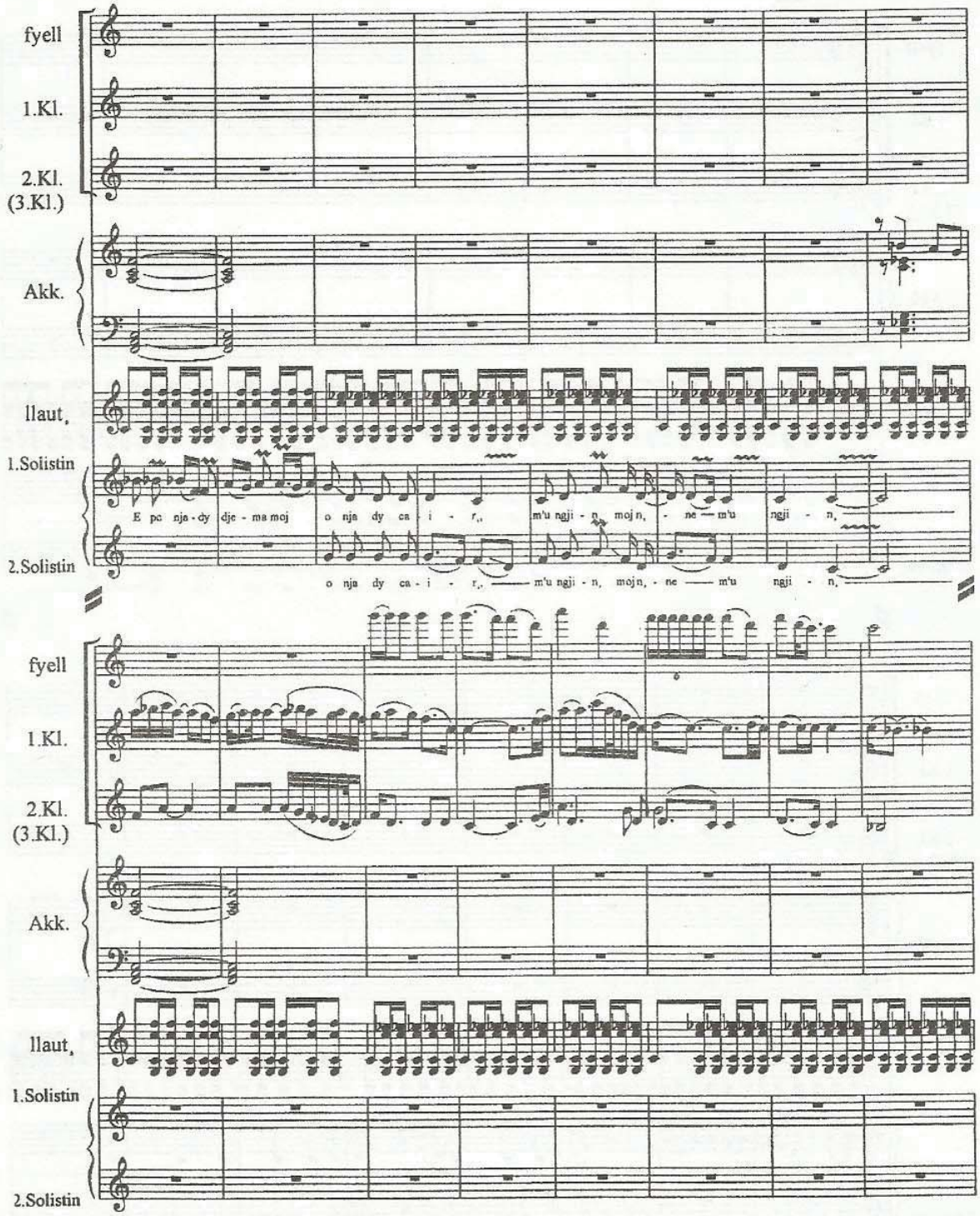
1. *T'rriti nëna ty,*	The mother brought you up,
2. *barkun that' o bir-o,*	nothing in the stomach my son,
3. *djal' i nënës, shpirt i nënës, bir!*	mother's son, mother's soul, my son![7]
4. *Të dha nuse si flori,*	I gave you a bride like gold,
5. *të varfër si ti.*	poor like you.
6. *Atë ditë dasme,*	At the wedding day,
7. *oh, seç ram' në zi,*	we had to sorrow,
8. *njerzit e ktij beut,*	the people of *bej* [8],
9. *seç të vranë ty,*	killed you,
10. *se një ditë vjeshte,*	because in an autumn day,
11. *i zure pusi,*	you were lying in wait,
12. *beun le të vrarë,*	and you killed the *bej*,
13. *mbi kalin dori.*	who was riding on his attractive horse.
14. *Nusja mor' haberin,*	The bride became the news,
15. *erdh' të t'qajë ty,*	and came to cry [?? at]you
16. *u mblodh i gjith" fshati,*	all the village came together,
17. *të merr hakën ty.*	to take revenge.

შენ დედამ გაგზარდა
ცარიელი კუჭით, ჩემო ბიჭო
დედას ბიჭო, დედას სულო, ჩემო ბიჭო![7]
მე მოგიყვანე ოქროსავით საცოლე
შენსავით ღარიბი.
ქორწილის დღეს
ჩვენ უბედურება დაგვატყდა თავს.
მდიდარმა ხალხმა[8]
მოგკლა შენ.
რადგან შემოდგომის ერთ დღეს
შენ იდექი და იცდიდი
შენ მოკალი მდიდარი კაცი
რომელიც მოდიოდა ლამაზი ცხენით
საცოლემ გაიგო ეს ამბავი
და მოვიდა შენს სატირლად
მთელი სოფელი შეგროვდა
შურის საძიებლად.

მაგალითი 9a. აჰმედაია/რეინჰარდი 2003:124–125
EXAMPLE 9a. Ahmedaja/Reinhard 2003:124–125



მაგალითი 9ბ.
EXAMPLE 9b.



1. *Fryri er' e malit moj,*	The mountain's wind blows,
2. *ma rrëzoi shamin.*	it put down my headscarf.
3. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.
4. *E po nja dy djema moj,*	They were two boys,
5. *o nja dy çairë.*	two crazy boys.
6. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.
7. *E po nja dy djema moj,*	They were two boys,
8. *o nja dy çairë,*	two crazy boys.
9. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.
10. *Penxheret me hekura*	The windows with bars,
11. *ata mi shkolinë.*	they put them away.
12. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.
13. *Penxheret me hekura,*	The windows with bars,
14. *ata mi shkolinë,*	they put them away.
15. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.
16. *E po në krevat me lule moj,*	At a bed with flowers,
17. *ata po më rrinë.*	they are sitting.
18. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.
19. *E po në krevat me lule moj,*	At a bed with flowers,
20. *ata po më rrinë,*	they are sitting.
21. *M"u ngjinë, moj nëne, m"u ngjinë.*	They followed me mother, they followed me.

მთიდან ქარი უბერავს	ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ
თავზე ქუდი გადამხადა	გისოსებიანი ფანჯრები
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ	მათ მოხსნეს გისოსები
ორი ბიჭი მომდევდა	ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ
ორი გადარეული ბიჭი	ყვავილებიან საწოლთან
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ	სხედან ისინი
ორი ბიჭი მომდევდა	ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ
ორი გადარეული ბიჭი	ყვავილებიან საწოლთან
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ	სხედან ისინი
გისოსებიანი ფანჯრები	ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ
მათ მოხსნეს გისოსები	

[1] ტექსტების ინგლისური თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

[2] „მეორდება ყოველი სტროფის შემდეგ" (კრუტა 1986:185, endnote 1).

[3] „პატრიოტი შპატის სოფელ სელტედან" (Shituni; Daja Pano 1986: 319, endnote 1)

[4] ოტომანების იმპერიის მხარეზე მებრძოლი ალბანელი ცხენოსნების ერთ-ერთი სახელი

[5] სულთნის წარმომადგენელი

[6] ენვერ ხოჯა დაიბადა 1908 წლის 16 ოქტომბერს.

[7] „ეს სტროფი იმღერება ორჯერ, ყოველი მეორე სტროფის შემდეგ, როგორც მისამღერი" (Shituni; Daja; Pano 1986:247, endnote 1)

[8] ეს იყო შეძლებული ფენის წარმომადგენლის ერთ-ერთი წოდება მეოცე საუკუნის პირველ ნახევრამდე. ტერმინი წარმოიშვა ალბანეთში ოტომანთა ბატონობის პერიოდში.

[1] The translations of the song texts are done by the author of this article.

[2] *„It is repeted after every verse"* (Kruta 1989:185, endnote 1).

[3] *„A patriote from the village Seltë of Shpat."* (Shituni; Daja Pano 1986: 319, endnote 1)

[4] One of the names of the ottoman Empire"s horsemen among the Albanians.

[5] The representative of the sultan.

[6] Enver Hoxha was born October 16 October 1908.

[7] "This vers is sung twice after every second verse as refrain." (Shituni; Daja; Pano 1986: 247, endnote 1)

[8] This was among others a title since the first half of the 20th century for someone who was reach. The term came from the Ottoman time in Albania.