

Regina VAIŠNORAITĖ-MAROZIENĖ

Solinis koncertinių kanklių repertuaras (XX a. II p.–XXI a. pr.): faktūra ir jos atlikimo aspektai

Solo Repertoire for Lithuanian Concert Kanklės

(the second half of the 20th century—the beginning of the 21st century):

Facture and Aspects of Performing

Anotacija

Straipsnio tikslas – istoriškai apžvelgti pavyzdinius ir probleminius koncertinių kanklių muzikos notavimo bei muzikinio teksto atlikimo atvejus. Tyrimo objektą sudaro 1948–2008 m. sukurtų originalių kūrinių koncertinėms kanklėms faktūros, jos notavimo principų bei atlikimo ypatumų analizė. Šį darbą inicijavo autorei kilusios problemos, su kuriomis ji susidūrė atlikdama kūrinių kanklėms muzikinį tekstą. Ji priėjo prie išvados, jog nemaža dalis kompozitorių yra paviršutiniškai susipažinę su techninėmis akademinio kankliavimo galimybėmis. Autorė tikisi, kad straipsnis sulauks reikiamo kompozitorių, muzikologų ir atlikėjų dėmesio, prisidės prie tolesnio originalaus koncertinių kanklių repertuaro formavimo.

Reikšminiai žodžiai: koncertinės kanklės, akademinis kankliavimas, akordinė faktūra, ornamentinė faktūra, homofonija, polifonija, heterofonija, braukiamasis kankliavimas, mišrusis kankliavimas, „laisvasis“ kankliavimas, kankliavimas pirštais.

Abstract

The aim of the article is to make a historical review of standard and problematic cases of musical notation for concert *kanklės* (zither) and the performance of a musical text. The object of the article comprises the facture of the original pieces for unaccompanied kanklės, created during the period of 1948–2008, as well as the analysis of notation principles and performance peculiarities. The present article was initiated by the performing problems of musical text in compositions for kanklės, confronted by the author in her performing practice and presupposing the inference that quite a few composers are smatter of the technical possibilities of academic performing on the instrument. The author expects this article to receive an adequate attention of composers, musicologists and performers and to contribute to further creation of an original repertoire for concert kanklės.

Keywords: concert kanklės, academic playing the kanklės, accordic facture, ornamental facture, homophony, polyphony, heterophony, stroke-playing the kanklės, mixed playing the kanklės, playing the kanklės with fingers.

Įvadas

Lietuvių koncertinės kanklės¹ – jau pusšimtį metų gyvuojantis muzikos instrumentas. Per šį laikotarpį nusistovėjo jo forma, techninės ypatybės, atlikimo tradicijos, originalus repertuaras. Kaip žinoma, kintantis repertuaras, veikiamas šiuolaikinės muzikos tendencijų, yra viena pagrindinių instrumento ir skambinimo juo tobulėjimo prielaidų, todėl repertuaro formavimas visada buvo labai svarbus kanklių muzikos atlikėjų ir pedagogų uždavinys.

Nuo 1948 m. (tais metais kompozitorius Jonas Švedas parašė pirmuosius melodinius etiudus kanklėms solo) iki šių dienų koncertinėms kanklėms yra sukurta per 60 originalių kūrinių (čia neįtrauktas repertuaras vaikams): iš jų per 50 – kanklėms solo, 12 – kanklėms su liaudies instrumentų, styginių bei simfoninio orkestro pritarimu (stambios formos cikliniai kūriniai). Kanklėms kuriančių kompozitorių nėra daug: iš 20 kompozitorių, rašiusių ar

teberašančių šiam muzikos instrumentui, mažiau nei pusė yra sukūrę daugiau nei po 2 kūrinius. Greta labiausiai koncertinių kanklių repertuarą papildžiusių kompozitorių, paminėtini: Valentinas Bagdonas (g. 1929) – 14 kūrinių (siuita ar pjesių ciklas yra traktuojamas kaip vienas kūrinys), Algirdas Bružas (g. 1960) – 11 kūrinių, Vaclovas Paketūras (g. 1928) – 9 kūriniai, Jonas Švedas (1908–1971) – 8 kūriniai.

Tokį kuklų kompozitorių, rašančių koncertinėms kanklėms, skaičių, matyt, lemia keletas priežasčių, viena jų yra ta, jog koncertinės kanklės – palyginti „jaunas“ muzikos instrumentas, dar tik besitvirtinantis akademinės muzikos baruose. Dėl originalaus repertuaro stygiaus kanklininkai kol kas yra priversti savo repertuarą pildyti įvairiomis transkripcijomis, kitų instrumentų kūrinių aranžuotėmis. Tačiau kitiems instrumentams parašytų kūrinių pritaikymas skambinti kanklėmis turi ir teigiamą pusę: sparčiai tobulėja kankliavimo technika, plečiasi instrumento techninės galimybės.

Tai, jog koncertinės kanklės šiandien nenusileidžia klasikiniams muzikos instrumentams, rodo gerokai pakitęs originalus šio instrumento repertuaras. Koncertinių kanklių formavimosi pradžioje atlikėjai tenkinosi liaudies dainų, šokių motyvais sukurtomis pjesėmis, variacijomis (Justinas Strimaitis (1895–1960), Jonas Švedas, Pranas Stepulis (1913–2007)), bet ilgainiui repertuaras ėmė modernėti: sudėtingesnė darėsi kūrinių muzikinė kalba, atsirado naujų išraiškos priemonių ir atlikimo būdų. Paanalizavus originalų koncertinių kanklių repertuarą, galima išžvelgti dvi pagrindines kūrybos kanklėms raidos kryptis: viena jų pagrįsta folkloro ir šiuolaikinės muzikos sinteze, kita remiasi moderniosiomis pasaulio muzikos tendencijomis. Pirmajai kryptčiai atstovauja kompozitoriai Jonas Švedas, Vytautas Kairiūkštis (g. 1930), Anatolijus Lapinskas (g. 1946), Zita Bružaitė (g. 1966), Algimantas Kubiliūnas (g. 1939), Rimvydas Žigaitis (g. 1933), Jurgis Gaižauskas (g. 1922) ir kt. Moderniosios kanklių muzikos komponavimo kryptis ryškiai atsispindi kompozitorių Václavo Paketūro, Vlado Švedo (g. 1934), Algirdo Bružo, Valentino Bagdono, Leono Povilaičio (g. 1934), Jurgio Juozapaičio (g. 1942) kūryboje.

Gana vaizdžiai kūrybos kanklėms tendencijas atspindintis kriterijus yra originalių kūrinių faktūra ir jos notavimo principai. Pagal muzikos notavimo principus bei užrašyto teksto atlikimo galimybes originalaus koncertinių kanklių repertuaro raidą galima skirstyti į du nevienodos apimties etapus: 1948–1955 m. (pirmieji bandymai rašyti muziką $g-g^3$ diapazono kanklėms) ir 1956–2008 m. ($c-c^4$ diapazono koncertinių kanklių repertuaro formavimas).

Atsižvelgiant į tai, jog koncertinių kanklių repertuaras – plačiau beveik nenagrinėta tema, vienas pagrindinių straipsnio autorės, profesionalios kanklininkės, tikslų buvo istoriškai apžvelgti koncertinių kanklių muzikos notavimo raidą, muzikinio teksto atlikimo ypatumus, aptarti pavyzdinius ir probleminius originalių kūrinių kanklėms atlikimo atvejus. Autorė tikisi, jog šis straipsnis sulauks reikiamo kompozitorių, muzikologų ir atlikėjų dėmesio, prisidės prie tolesnio originalaus koncertinių kanklių repertuaro formavimo.

1948–1955 m. parašytų kūrinių muzikinis tekstas: notavimo ir atlikimo ypatumai

Šiuo laikotarpiu sukurtą kanklių repertuarą sudaro palyginti nedidelė, tačiau reikšminga kompozitorių mėgėjų J. Švedo ir J. Strimaičio pedagoginiais tikslais sukomponuotų miniatiūrų kanklėms solo ir kanklių duetui (J. Strimaitis) dalis. Šiais kūrinių autoriai siekė ne atskleisti meninius vaizdus, bet veikiau ištirti kankliavimo galimybes. Tai rodo faktas, jog šių kūrinių parašymo laikotarpiu buvo galutinai suformuoti ir susisteminti pagrindiniai akademinio kankliavimo būdai:

braukiamasis (1948), pirštinis (1952) ir mišrusis (1953). Tiesa, iš paminėtų kūrinių galima išskirti 1950–1958 m. J. Strimaičio kompozicijas, kurios buvo skirtos skambinti paties autoriaus 1933–1934 m. suformuotu „laisvuju“ kankliavimo būdu.

Beveik visos šiuo laikotarpiu kanklėms parašytos pjesės buvo homofoninės faktūros, paprastosios dviejų, trijų dalių ar variacijų formos, kurioms būdingos primityvios priemonės, gausu liaudies dainų, šokių citatų. Kūrinių muzikinis tekstas buvo užrašomas **vienoje penklinėje**, nes tuo metu gamintų kanklių diapazonas ($g-g^3$) leido kanklių muziką notuoti apsieinant be boso rakto². Beje, J. Strimaičio kūrinių muzikinis tekstas buvo rašomas ne tik vienoje, bet ir dviejose penklinėse, gana dažnai naudojant boso raktą. Tačiau turint omenyje, kad dauguma šio autoriaus kompozicijų buvo skirtos kanklių duetui, negalima teigti, jog tai pirmasis kanklių istorijoje notavimo dviejose penklinėse atvejis (žr. J. Strimaičio dviejose penklinėse užrašytų kūrinių muzikinį tekstą). Žinant, jog „laisvuju“ būdu buvo kankliuojama tik trimis kiekvienos rankos pirštais (1–3), sunku įsivaizduoti, kaip šiuo būdu vienomis kanklėmis būtų galima paskambinti tokį muzikinį tekstą:



1 pvz. J. Strimaičio pjesės „Berneliai“ (1954) fragmentas (20–21 taktai)

Kad J. Strimaičio dviejose penklinėse užrašyti kūriniai buvo skirti dvejoms kanklėms, rodo ir abiejose eilutėse pasikartojančios natos:



2 pvz. J. Strimaičio pjesės „Baltijos vėjelis“ (1955) fragmentas (29–32 taktai)

Kaip jau minėta, J. Strimaitis yra sukūręs pjesių, kurių muzikinis tekstas telpa į vieną penklinę. Atsižvelgiant į supaprastintą akompanuojančių balsų struktūrą, galima spėti, jog kūriniai „Kaimo šventė“, „Tūkstantis žingsnelių“ ir „Vilniaus legenda“ skirti kanklėms solo:



3 pvz. J. Strimaičio pjesės „Vilniaus legenda“ (1955) pradžios fragmentas

Dėl „laisvojo“ kankliavimo specifikos ypatumų kanklėmis solo atliekamų kūrinių **temos balsai ir pritariamieji balsai** galėjo būti **skambinami ta pačia ranka** (žr. 3 pvz.). Vis dėlto kankliavimui solo skirtuose J. Strimaičio kūriniuose taip pat pastebimos ir **skirtingų rankų funkcijų autonomiškumo užuomazgos**³: viena ranka skambina melodiją, kita – akompanimentą (paralėlė su liaudišku ir akademinio kankliavimu pirštais):



4 pvz. J. Strimaičio pjesės „Kaimo šventė“ (1955) pradžios fragmentas

Homofoninėmis ypatybėmis pasižymi ir didžiosios dalies J. Švedo etiudų iš ciklo „27 melodiniai etiudai“⁴ faktūra. Pabrėžtina, jog šis ciklas pagrįstas visais pagrindiniais akademinio kankliavimo būdais: melodijos bei pritariamųjų balsų autonomiją kompozitorius išreiškia ne tik pirštiniu kankliavimo būdu (etiudai Nr. 20, 24, 25 ir 27), bet ir braukiamuoju (etiudai Nr. 3, 4, 7, 8, 9, 11, 21, 23) ar mišriuoju (etiudai Nr. 5, 12, 14, 16). Skirtingų rankų pirštais atliekamą melodiją ir akompanimentą kompozitorius traktuoja labai panašiai kaip J. Strimaitis: melodija skambinama viena ranka, pritariamieji balsai – kita. Vis dėlto etiudų cikle neretai pasitaiko, kad vien melodija ar akompanimentas (ypač jei yra keliagarsės struktūros) gali būti skambinami ir abiem rankomis. Taigi rankų autonomiškumas, būdingas skambinant klasikiniams muzikos instrumentais (fortepijonu, arfa), akademiniam kankliavime pradėjo formuotis tik XX a. 6-ame dešimtmetyje.

Gerokai nuo liaudiškojo kankliavimo nutolęs yra J. Švedo melodiniuose etiuduose homofoninei faktūrai atlikti naudojamas braukiamasis (taip pat mišrusis) kankliavimo būdas. Savo etiudų cikle J. Švedas pirmą kartą kankliavimo istorijoje braukiamuoju (mišriuoju) būdu

atlikti skirto kūrinio **melodiją ir pritariamuosius balsus žymi atskirais natų koteliais**. Toks muzikinio teksto notavimas atlikėjui padeda geriau išryškinti melodijos ir akompanimento santykį (5 pvz.).

Reikia pabrėžti, jog sėkmingas kūrinių balsų diferencijavimas kompozitoriui leido į braukiamuoju (mišriuoju) skambinimo būdu atliekamus kūrinius įtraukti net **imitacinės polifonijos elementų** (6 pvz.).

Mišrusis kankliavimo būdas, kuriuo atliekami keturi ciklo etiudai⁵, akordinę faktūrą „išgelbsti“ nuo statiškumo ir monotonijos (šiomis ypatybėmis pasižymi ir braukiamuoju būdu atliekamų kūrinių skambesys). Taigi J. Švedo 27 melodinių etiudų ciklas buvo reikšminga kankliavimo galimybių tyrinėjimo studija, kurios vienas pagrindinių tikslų – galutinai suformuoti pagrindinius akademinio kankliavimo būdus, numatyti solinio koncertinių kanklių repertuaro formavimo kryptį. Nors 1948–1954 m. kanklėmis parašyti kūriniai to meto atlikėjams kėlė nemenkų techninių sunkumų, šiandien daugelį minėtų J. Strimaičio ir J. Švedo kūrinių nesunkiai atlieka muzikos mokyklų aukštesniųjų bei konservatorijų pradinė specialybės klasių mokiniai.

1956–2008 m. parašyti kūriniai

Muzikinio teksto notavimo ypatumai

Kompozitoriaus J. Švedo 27 melodinių etiudų cikle išvelgiami originalaus kanklių repertuaro formavimo principai ryškiausiai atsispindi pirmajame šio kompozitoriaus cikliniame kūrinyje – Koncerte kanklėmis ir liaudies instrumentų orkestrui (1956). Galima teigti, jog šiame kūrinyje buvo apibrėžti ne tik visi pagrindiniai akademinio kankliavimo būdai, bet ir suformuota kankliavimo galimybės atitinkanti kanklių muzikos notavimo sistema, kuria, šiek tiek papildyta, sėkmingai remiamasi iki šių dienų.

Homofoninė faktūra, skirtingose vietose įgaunanti tai **akordinę**, tai **harmoninį figūracinį pavidalą**, šiame koncerte yra tarsi paskata savaiminei ir nuosekliai koncertinių kanklių muzikos notavimo galimybių studijai



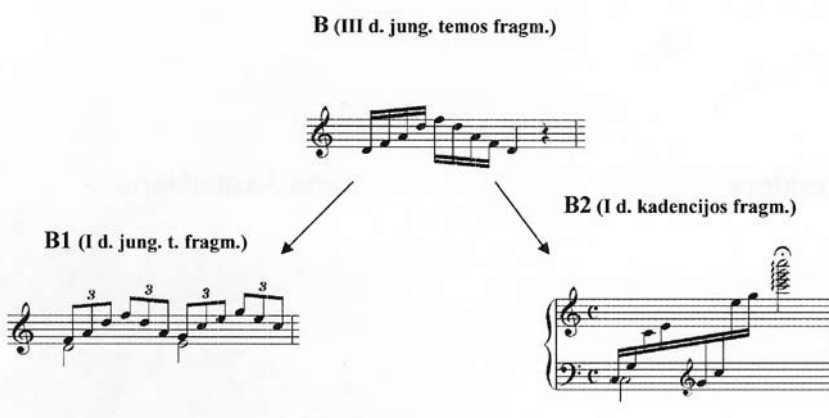
5 pvz. J. Švedo etiudo Nr. 14 iš ciklo „27 melodiniai etiudai“ kanklėmis (1948–1952) fragmentas



6 pvz. J. Švedo etiudo Nr. 18 iš ciklo „27 melodiniai etiudai“ kanklėmis (1948–1952) fragmentas



1 schema. Akordinės faktūros notavimo principai (1956)



2 schema. Figūracinės (ornamentinės) faktūros notavimo principai (1956)

susiformuoti. Kūrinių sudarančią muzikinę medžiagą pagal jos užrašymo pobūdį galima suskirstyti į dvi grupes:

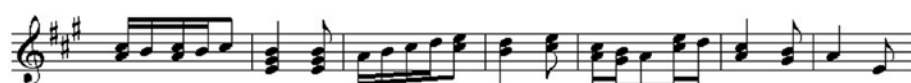
- a) melodija ir akordais jai pritariančių balsų variantai (žr. 1 schemą);
- b) bendro pobūdžio ornamentinės figūracijos (žr. 2 schemą).

Schemose pavaizduotus faktūros notavimo būdus, atsižvelgiant į homofoninės muzikos balsų diferencijavimo galimybes, galima suskirstyti į šias kategorijas:

1. *Vienasluoksnis* muzikinio teksto notavimo principas (A ir B pavyzdžiai).
2. *Daugiasluoksnis* muzikinio teksto notavimo principas (A1 ir B1 pavyzdžiai).

Įsidėmėtina, jog **vienasluoksnis** koncertinių kanklių muzikos užrašymo būdas beveik nesiskiria nuo homofoninių liaudies melodijų notavimo, – tai lemia tam tikri originaliųjų liaudies ir kompozitorių naudojamų melodijų faktūrų bendrumai (plg. A ir B pavyzdžius) (žr. 7 pvz.).

Beje, akademinis braukiamasis kankliavimas buvo suformuotas remiantis suvalkietiškuoju kankliavimu. Pažymėtina, jog susiduriame su lietuvių kalbotyroje bendrinės (literatūrinės) kalbos kildinimo iš suvalkietiškos tarmės fenomenu (dėl šios priežasties būtų logiška „bendrinės kankliavimo kalbos“ terminą sąlygiškai taikyti akademiniam braukiamajam kankliavimui apibūdinti)⁶.



7 pvz. Dainos „Išleidai, močiute“ fragmentas (įkankliavo P. Puskunigis, LTR rink. 3053 (6), 4453 (44). Šfr. J. Čiurlionytė)

Daugiasluoksnis muzikos užrašymo būdas struktūriškai yra artimas šiaurės rytų aukštaičių instrumentinių sutartinių ir šiame regione pasitaikančių sutartinių tipo homofoninių kūrinių notavimui (plg. A1 ir B1 pavyzdžius) (žr. 8 pvz.).

Remiantis akademinės ir tradicinės (folklorinės) muzikos notavimo paralelėmis, galima daryti prielaidą dėl pirmųjų koncertinėms kanklėms parašytų kūrinių, pagrindusių vėlesni (šiuolaikinių) koncertinių kanklių repertuarą, sąsajų su liaudiškojo kankliavimo repertuaru. O struktūriškai sudėtingesni koncertinių kanklių muzikos notavimo pavyzdžiai (A2, B2, A3) labiau sietini su klasikinių muzikos instrumentų (pvz., fortepijono, arfos ir kt.) muzikos užrašymo ypatumais.

J. Švedo suformuotų muzikos kanklėms notavimo principų laikėsi visi kompozitoriai, rašę muziką koncertinėms kanklėms, ir tai rodo nuoseklų minėtų **notavimo būdų perimamumą**. Po pirmųjų J. Švedo kūrinių kanklėms solo akademinio kankliavimo praktikoje nusistovėjo pagrindinės kanklių muzikos notavimo nuostatos: vienoje penklinėje buvo užrašoma muzika, skirta atlikti pirštais, braukiamuoju bei mišriuoju kankliavimo būdais, dviejuose penklinėse buvo užrašomas muzikinis tekstas, skirtas skambinti pirštais. Ši nuostata beveik nesikeitė iki šiol.

Akademinis braukiamasis (taip pat ir mišrusis⁷) **kankliavimas** nuo pat jo susiformavimo pradžios (1948) buvo labiausiai siejamas su liaudiškojo kankliavimo tradicijomis. Nors šis kankliavimo būdas techniškai buvo gana ribotas, kompozitoriai dažniausiai jį naudojo kūriniuose kaip liaudiškojo kankliavimo elementą, sąsajų su lietuviškuoju folkloru apraišką.

Beje, J. Švedo suformuota braukiamuoju (mišriuoju) kankliavimo būdu atliekamos muzikos notavimo sistema beveik nepakito iki šių dienų. Tokiu būdu atliekama muzika dažniausiai yra *homofoninės* faktūros (A, A1, B1,

žr. 1 ir 2 schemas), natos užrašomos vienoje penklinėje, kartais skirtingų krypčių natų koteliais yra išskiriamos dviejų balsų partijos. Tokiais principais brauktuku atliekamą muziką notavo kompozitoriai: V. Paketūras (Preljudas Nr. 4 iš ciklo „5 preliudai solo kanklėms“, 1963, Koncertas kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui, II–III d., 1964, Baladė kanklėms solo, 1974, diptikas „Lietuvos vaizdai“, 1979), A. Lapinskas (Sonatina kanklėms solo, 1973), J. Gaižauskas (Koncertas kanklėms, styginių orkestrui, timpanams, birbynei ir fleitai, 1974), V. Bagdonas („Ornamentai“, 1983, Koncertas kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 1, 1986, Sonata-fantazija kanklėms solo, 1990), A. Bružas (Koncertai kanklėms Nr. 1–5, 1990, 1991, 1997, 2006, 2008, Siuitos kanklėms „Medžių ošimas“, 1995, „Vandens malūnas“, 2000).

Nors braukiamuoju būdu atliekamos kanklių muzikos notavimo tradicija iki šių laikų tebėra beveik nepakitusi, galima išvelgti jos notavimo pokyčių. Vienas pirmųjų kompozitorių, naujomis idėjomis praturtinusių braukiamąjo kankliavimo raidą, buvo Jurgis Juozapaitis. Šio kompozitoriaus Sonatos kanklėms (1972) faktūra gerokai nutolo nuo iki šiol vyravusios *homofoninės* kūrinių kanklėms sanklodos: sonatoje galima išvelgti sumaniai kompozitoriaus naudojamus polifonijos elementus: slaptąją balsavą, nonos intervalu skambančią melodiją, kurios inversijoje galima išvelgti šiaurės rytų aukštaičių sutartinių sekundų (9 pvz.) ir netgi – senosios *heterofonijos* refleksijų (10 pvz.).

J. Juozapaičio sonatoje esama įvairių harmoninių (diatoninis garsaeilis, senosios septyniaalapsnės dermės), ritminių (sinkopuotas ritmas, atvira metroritmika – be takto brūkšnių), melodinių (improvizacinė unisonu skambanti melodija), atlikimo (kone visas kūrinyse skambinamas braukiamuoju būdu) ir kitų priemonių, atspindinčių glaudžius šio kūrinio ryšius su lietuviškuoju folkloru.



8 pvz. Pjesės „Liap liap“ fragmentas (įkankliavo P. Lapienė.
A. Sabaliauskas. *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos*, p. 153)



9 pvz. J. Juozapaičio Sonatos kanklėms solo (1972) I dalies fragmentas



10 pvz. J. Juozapaičio Sonatos kanklėms solo I dalies fragmentas

J. Juozapaičio kūrybines idėjas perėmė ir išplėtojo kompozitoriai I. Paukštytė (Dvi pjesės kanklėms solo, 1977), J. Paulikas (Variacijos kanklėms solo, 1975).

Mišrusis akademinis kankliavimas ir juo atliekamos muzikos notavimas beveik nesiskiria nuo liaudiško mišriojo kankliavimo ir jam būdingo muzikos fiksavimo tradicijų: šiuo būdu atliekamas muzikinis tekstas dažniausiai užrašomas vienoje penklinėje. Tiesa, yra keletas išimčių. Turint omenyje, jog mišriuojų kankliavimu gali būti vadinamas ir toks skambinimas, kai pakaitomis arba tuo pačiu metu grojama ir brauktuku (plektru), ir pirštais, natos gali būti užrašomos dviejose penklinėse⁸ (11 pvz.).

Minėtas kankliavimo būdas dėl savo struktūros gali būti vadinamas **sąlygiškai mišriuojų**. Panašiai gali būti notuojama ir tokiu būdu (viršutinė akordo nata skambinama brauktuku, likusios – pirštais) atliekama akordinė faktūra (12 pvz.).

Nors **akademinis kankliavimas pirštais** labiausiai nutolęs nuo liaudiškojo kankliavimo tradicijų, jis nuo pat suformavimo (1952) buvo laikomas vienu perspektyviausių būdų. Dėl šios priežasties net 38% viso solinio koncertinių kanklių repertuaro yra atliekama vien pirštais, o 50% viso repertuaro bent viena kūrinio dalis skambinama pirštais. Kad kankliavimas pirštais jau kanklių repertuaro formavimo pradžioje buvo laikomas perspektyviausiu, rodo tai,

jog iš 23-jų 1956–1976 m. kanklėms parašytų kūrinių net 12 yra atliekami pirštiniu būdu. Paminėti skaičiai paaikškina, kodėl kankliavimas pirštais ir šio skambinimo būdo žymėjimas natose labiausiai evoliucionavo, lyginant su kitais būdais. Skirtingose penklinėse užrašomos techniškai sudėtingos ir savarankiškos partijos lėmė skambinimo pirštais technikos tobulėjimą ir vis didesnę kompozitorių dėmesį šiam kankliavimo būdui. Sisteminga kankliuoti pirštais skirtos muzikos notavimo raida atspindi nuosekliai tobulėjančią šitokio kankliavimo techniką. Antai, minėtam kankliavimo būdui plačiai prigijus akademiniam skambinime, kai kurių kūrinių natose pradėti žymėti net **keturi savarankiški balsai** (13 pvz.).

Toks balsų individualizavimas *homofoninės* sanklodos kūriniuose gali būti laikytinas **prielaida formuotis polifoninės faktūros užuomazgomis**: kankliavimo pirštais technikos lygis jau ėmė atspindėti atlikėjų galimybę skambinti polifoninės sanklodos kūrinius. Tiesa, dar 1957 m. variacijų lietuvių liaudies dainos „O kai aš“ tema pirmoje variacijoje kompozitorius J. Švedas panaudojo elementariausią imitacinės polifonijos formą – kanoną. V. Paketūras Preliude Nr. 2 iš ciklo „5 preliudai kanklėms solo“ (1963) *fugato* principu išplėtojo pagrindinę preliudo temą. Beje, šiame kūrinyje – pirmą kartą kankliavimo istorijoje – natos užrašomos net **trijose penklinėse** (14 pvz.).



11 pvz. J. Švedo Preliudo iš ciklo „Preliudas ir fuga C-dur“ (1966) fragmentas



12 pvz. V. Paketūro Variacijos Nr. 4 iš ciklo „Tema su variacijomis“ (1964) pabaiga



13 pvz. J. Švedo Variacijų lietuvių liaudies dainos „Kas nori valioj augti“ tema (1959) fragmentas



14 pvz. V. Paketūro Preliudo Nr. 2 iš ciklo „5 preliudai kanklėms solo“ (1963) fragmentas

Vėliau tokį notavimo būdą pamėgo kompozitoriai J. Švedas (pjesė „Pageltę lapai“, 1965, fuga iš ciklo „Preljudas ir fuga C-dur“, 1966) ir A. Lapinskas („Raliuotinė“, 1987). Polifoninio kanklėms parašyto kūrinio etalonu iki šių dienų yra laikoma J. Švedo Fuga iš ciklo „Preljudas ir fuga C-dur“ kanklėms solo (1966) (15 pvz.).

Originaliame koncertinių kanklių repertuare polifoninės faktūros kūrinių nėra gausu. Tarp kompozitorių, rašiusių minėto stiliaus kūrinius, galima paminėti V. Bagdoną (Pjesė Nr. 8 iš ciklo „20 pjesių kanklėms solo“, 1986–1987, Polifoninė siuita kanklėms solo, 1996) ir V. Paketūrą (10 preliudų ir fugų kanklėms solo, 2001).

Muzikinio teksto atlikimo aspektai

Vienokio ar kitokio skambinimo būdo pasirinkimą lemia ne tik kūrinio faktūros tipas ir techniniai jo žymėjimo aspektai. Didelės įtakos turi ir įvairūs papildomi veiksniai: norimo išgauti garso charakteris, skirtingos sanklodos muzikinių audinių tarpusavio jungimo bei akompanimento (cikliniuose kūriniuose: koncertuose kanklėms solo ir orkestrui) struktūros ypatumai ir kt.

Muzikinio teksto užrašymo ir jo atlikimo santykio aspektu panagrinėkime jau minėtą J. Švedo koncertą kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui. Šiame kūrinyje išvelgiamas istoriškai nusistovėjęs faktūros ir nuo jos priklausančių skambinimo būdų sąveikos santykis. Veržlios pirmosios dalies pagrindinė (a) bei koncerto finalo refreno (b) temos yra atliekamos braukiamuoju būdu (16 ir 17 pvz.). Antrosios dalies pirmoji tema taip pat atliekama braukiamuoju būdu, tačiau akordų užgavimas *arpeggiando* šiai temai teikia lyrinio svajingumo (18 pvz.).

Techniškai sudėtingiausią medžiagą (pirmos ir trečiosios dalies kadencijas bei antrosios dalies antrąją temą) kompozitorius nurodė atlikti pirštiniu skambinimo būdu. Atkreiptinas dėmesys į tai, jog aukščiau pateiktus J. Švedo Koncerto kanklėms fragmentus teoriškai galima paskambinti net dviem kankliavimo būdais: brauktuku arba pirštais. Vis dėlto kūrinio redaktorius Pranas Stepulis nurodo šią medžiagą skambinti tik braukiamuoju būdu (I ir III dalies temas braukiant per stygas nuo savęs, II dalies temą – braukiant į save). Nesunkiai galima numanyti, jog tokį skambinimo būdo pasirinkimą lėmė autoriaus

Moderato ♩ = 84

15 pvz. J. Švedo Fugos kanklėms solo iš ciklo „Preljudas ir fuga C-dur“ (1966) ekspozicija

Allegro ma non troppo

16 pvz. J. Švedo koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956) I d. pagrindinės temos fragmentas

Allegro moderato

17 pvz. J. Švedo koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956) III d. refreno temos fragmentas

Andante

18 pvz. J. Švedo koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956) II d. pirmosios temos fragmentas

dramaturginis bei dinaminis sumanymas: I ir III dalių temos skambinamos veržliai, *forte* (kaip žinoma, kankliuojant pirštais, ypač su liaudies instrumentų orkestro pritarimu, tai pasiekti būtų sunkoka), o II dalies pirmoji tema dinamiškai ryškiausiai gali būti atliekama tik *arpeggio* braukiamuoju būdu.

Turint omenyje, jog tokiu kankliavimo būdu dažniausiai yra atliekama akordinė faktūra, vertėtų trumpai paanalizuoti šios faktūros užrašymo ir atlikimo galimybių tapatumo problemą. Kaip jau buvo sakyta, brauktuku galima atlikti dviem pagrindiniais būdais notuojamą muzikinį tekstą: akordą sudarančius balsus suskirstant į vieną (A, žr. 1 schemą) arba į keletą (dažniausiai dvi) melodinių linijų (A1, žr. ten pat). Šio notavimo būdo pradininku laikytinas J. Švedas, o labiausiai jį išplėtojo V. Paketūras (Preljudas Nr. 4 iš ciklo „5 preljudai kanklėms solo“, 1963, Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui II dalis, 1964, „Gimtajame sodžiuje“ iš diptiko „Lietuvos vaizdai“, 1979, ir kt.).

Palyginus braukiamuoju ir pirštiniu būdais atliekamų faktūrų notavimą, galima daryti prielaidą, jog remiantis braukiamuoju būdu atliekama faktūra buvo suformuota kankliuoti pirštais skirta faktūra⁹ (pirmieji bandymai šitaip diferencijuoti akordo balsus pastebimi J. Švedo melodiniuose etiuduose Nr. 3–9, 11–19, 21–23, 26, parašytuose 1948–1952 m.; beje, šiuo laikotarpiu kankliavimas pirštais dar tik pradėjo formuotis).

Vis dėlto taip notuojamas muzikinis tekstas ne visada gali būti tiksliai atliekamas: melodinių bei pritariamųjų balsų dinaminiam išskirimui trukdo gana vienodo intensyvumo atlikėjo dešinės rankos mostas, kuris naudojamas ir melodiniams, ir pritariamiesiems garsams užgauti. Kiek patogiau braukiamuoju būdu gali būti atliekama polifoninio pobūdžio faktūra (19 pvz.) arba struktūriškai

pakaitomis išskiriami melodinių ir pritariamųjų balsų sluoksniai (20 pvz.).

Aptarus būdingus skirtingų balsų notavimo ir atlikimo braukiamuoju būdu neatitikimus, nesunku pastebėti, jog kompozitoriaus L. Povilaičio sumanymas siuitos „Ką šnara Vilnelė“ III dalyje „Pavasario kvaituly“ individualizuoti skirtingas balsų funkcijas, braukiamajam kankliavimui skirtą muzikinę medžiagą išdėstant net dviejose penklinėse¹⁰, buvo ne kas kita, kaip nevisiškai apgalvotas fortepijoninės¹¹ faktūros pritaikymas kankliuoti (21 pvz.).

Galbūt dėl nepakankamo balsavados kankliuojant brauktuku individualumo kompozitoriai V. Bagdonas, J. Gaižauskas, A. Bružas, I. Paukštytė, A. Lapinskas ir kiti savo kūrinuose, skirtuose kankliuoti braukiamuoju būdu, iš esmės atsisakė juo atliekamo akordo balsų diferencijavimo.

Patebėtina, jog skambinimo būdų parinkimui turi įtakos ne tik kūrinio dramaturgija, bet ir **techniniai** jos veikiamo **muzikinio teksto užrašymo aspektai**. Braukiamuoju būdu yra atliekami pavieniai garsai, ne didesni kaip septima intervalai ir siauro išdėstymo akordai (kai tarp gretimų akordo garsų yra ne didesnis kaip kvarta intervalas¹²), įvairūs *glissando*. Šiuo kankliavimo būdu atlikti skirtas muzikinis tekstas dažniausiai užrašomas vienoje penklinėje (retais atvejais dviejose). Mišriuojų būdu atliekami smulkių ritminių verčių natų pasažai, įvairūs pereinamieji ir panašios paskirties garsai. Pirštais yra skambinami pavieniai garsai, įvairūs pasažai, plačios apimties akordai. Pirštiniam kankliavimui skirtos natos dažniausiai užrašomos dviejose penklinėse, rečiau – vienoje. Toks kankliavimo būdas leidžia atlikti techniškai sudėtingiausią faktūrą. Šiam skambinimo būdai skirtas muzikinis tekstas vizualiai nesiskiria nuo arfai ar fortepijonui parašytų originalių kūrinių teksto.



19 pvz. A. Bružo pjesės „Eglė“ iš ciklo „Medžių ošimas“ kanklėms solo (1995) fragmentas



20 pvz. V. Paketūro pjesės „Gimtajame sodžiuje“ iš diptiko „Lietuvos vaizdai“ (1979) fragmentas



21 pvz. L. Povilaičio pjesės „Pavasario kvaituly“ iš ciklo „Ką šnara Vilnelė“ (1995) fragmentas

Kuris skambinimo būdas pasirenkamas atliekant tam tikrą kūrinio epizodą, nemažai priklauso ir nuo to, kokio tipo **muzikinis audinys** yra prieš arba po analizuojamo kūrinio epizodo. Antai bendro pobūdžio ornamentiniai pasažai J. Švedo Koncerto kanklėms pirmoje dalyje prieš kadenciją ir po kadencijos teoriškai galėtų būti atliekami ir mišriuoju kankliavimo būdu, ir pirštais. Pažymėtina, jog prieš I dalies kadenciją skambantys šešioliktnių natų pasažai užbaigia brauktuku atliekamų akordų apvertimus, todėl šiuos pasažus patogiausia atlikti mišriuoju kankliavimo būdu (22 pvz.):



22 pvz. J. Švedo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui I d. jungiamosios temos (prieš kadenciją) fragmentas

Po kadencijos, kuri skambinama pirštais, analogiškai šešioliktnių pasažai atliekami pirštais (23 pvz.):



23 pvz. J. Švedo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui I d. jungiamosios temos (po kadencijos) fragmentas

Retesniu atveju kankliavimo būdo pasirinkimą lemia ir **pritariamoji** – orkestro ar fortepijono – **partija** (ciklinio kūrinio akompanimentas). Pavyzdžiui, tiršta akompanimento faktūra neretai atlikėjui teikia galimybę rinktis dinamiškai ryškesnį (braukiamąjį) atlikimo būdą. Vis dėlto tą pačią muzikinę medžiagą galima atlikti ir kitu kankliavimo būdu (pirštais) (24 pvz.).

Galimas ir priešingas variantas: skaidri akompanuojančio instrumento (orkestro) faktūra atlikėjui leidžia rinktis akompanimento struktūrai tinkamą skambinimo būdą. Antai styginiais instrumentais išgaunamas *pizzicato* akompanimentas kanklininkui solistui leidžia pasirinkti pirštinių, *pizzicato* štrichui artimą kankliavimo būdą (stygos virpinamos, jas patempiant į viršų)¹³ (25 pvz.).

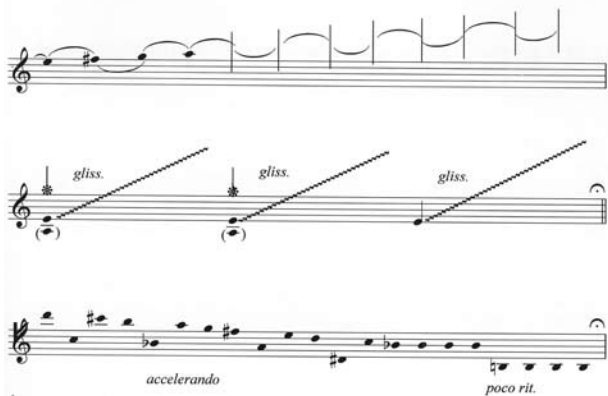
Nemažos įtakos skambinimo būdų parinkimui turi kūrinio dramaturgijos formuojama norimo išgauti **garso charakteristika**. Pavyzdžiui, brauktuku yra skambinama siekiant išreikšti aštrų, dažnai akcentuotą, dinamiškai stiprų garsą, retais atvejais šį kankliavimo būdą renkama norint sukurti lyrišką, dainingą nuotaiką (pvz., J. Švedo koncerto II dalies pirmoji tema, atliekama *arpeggio*). Pirštais atliekami ir tokios sanklodos kūriniai (arba jų dalys), kuriuose norimas išgauti „minkštas“, sodrus garsas¹⁴.

24 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir simfoniniam orkestrui „Graviūros“ (2008) I d. „Linijos“ fragmentas (155–157 taktai)

25 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir styginių orkestrui „Verpstės“ (2006) III d. „Klaidos“ fragmentas (6–9 taktai)

Nors kankliavimo būdus pagal įvairius jau išvardytus aspektus dažniausiai renkasi pats atlikėjas arba juos nubėžia kūrinio redaktorius, kartais kūrinio meninių vaizdų raišką formuojančias kankliavimo priemones nurodo pats kompozitorius. Tai būdinga kelių paskutinių dešimtmečių moderniosios kanklių muzikos srovėms, kurios pagrįstos atsitiktinumų teorija ir garso studijomis (aleatorikos bei sonorikos elementais); čia kaip papildoma raiškos priemonė yra naudojami netradiciniai (sintetiniai) grojimo būdai: skambinimas atsitiktinai suderintomis stygomis (už rezonansinės atramos), stygas virpinant metaliniu strypu, teniso kamuoliukui šokinėjant per instrumento stygas

(E. Medekšaitės „G. r.“, 2002), *glissando* išilgai stygos metaline atrama (V. Paketūro „Eskizas“, 1978) ir pan.



26 pvz. V. Paketūro „Eskizo“ kanklėms solo (1978) fragmentas

Muzikinio teksto ir jį atitinkančių skambinimo būdų tarpusavio derinimo aspektai yra labai svarbūs redaguojant naujai koncertinėms kanklėms parašytus kūrinius. Beje, maždaug iki praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio kūriniai kanklėms buvo atliekami remiantis jau nusistovėjusiomis atlikimo tradicijomis. Skambinant šiuo laikotarpiu parašytus kūrinius, buvo laikomasi vienos, redaktoriaus (daugiausia šioje srityje yra nuveikę kanklininkai P. Stepulis, Z. Stepulienė, R. Tamošaitienė, L. Naikelienė) pasiūlytos atlikimo tvarkos. Tačiau šandien atlikėjui ar kūrinio redaktoriui (jis dažniausiai būna pirmasis kūrinio atlikėjas) ne visada pavyksta sėkmingai parinkti tinkamiausią kankliavimo būdą arba tiksliai atlikti kompozitoriaus užrašytą muzikinį tekstą. Šiuo aspektu analizuojant originalų koncertinių kanklių repertuarą, pastebėta, kad 1980–2008 m. parašytuose kūriniuose kanklėms išryškėja kompozitoriaus sumanytos kūrinio dramaturgijos¹⁵ ir faktūros, suformuotos atlikti tam tikru kankliavimo būdu, neatitikimas.

Derėtų trumpai aptarti paskutinį dvidešimtmetį parašytuose kūriniuose kanklėms solo išskylančią kankliavimo būdų kaitos (jungimo) problemą, kuri atsirado kompozitoriams neprofesionaliai gretinant skirtingos prigimties faktūras. Pavyzdžiui, jungiant akordinę ir figūracinę faktūras, reikia žinoti, jog akordus patogiausia atlikti brauktuku, o smulkius figūrinius ornamentus – pirštais. Iš 27 pvz. matyti, kad 74 ir 75 taktuose atlikėjui techniškai nepatogu nuo skambinimo brauktuku pereiti prie kankliavimo pirštais. Greitu tempu (kūrinio tempas – $\text{♩} = 100$) ritmiškai atlikti tokį keitimą yra beveik neįmanoma. Norėdamas to išvengti, atlikėjas 74 takte esantį paskutinį ketvirtinės natos vertės akordą skambina kairės rankos pirštais, o dešine ranka padeda brauktuką ir pasirošia skambinti pirštais. Akivaizdu, kad šis veiksmas kompozitoriaus nėra akustiškai apgalvotas (akordų, paskambintų brauktuku ir pirštais, skambesys nėra tolygus), ir muzikinė medžiaga



27 pvz. V. Bagdono koncerto Nr. 2 kanklėms solo (1987) I d. fragmentas (74–75 taktai)

atlikėją verčia „suktis iš techniškai nepatogios padėties“. Reikia pažymėti, kad minėtame pavyzdyje pateiktą muzikinį tekstą skambinant fortepijonu tokių atlikimo problemų nekiltų (galimas daiktas, jog kompozitorius šį kūrinių rašė skambindamas minėtu instrumentu).

Vis dėlto analogiški faktūrų jungimo pavyzdžiai, kurių esama ir kitose to paties kūrinio vietose, leidžia suabejoti, ar kompozitorius iš tiesų nėra gerai susipažinęs su akademinio kankliavimo būdų kaitos galimybėmis. Antai skambinimą pirštais ir brauktuku V. Bagdonas savo kūriniuose kanklėms solo atskiria šiomis priemonėmis:

- *glissando* kaire ranka (tuo metu dešinė ranka pasirengia skambinti brauktuku) (28 pvz.);
- fermata (29 pvz.);
- muzikinio teksto perkėlimu į kairę ranką (su cezūra) (30 pvz.);
- muzikinio teksto perkėlimu į kairę ranką (be cezūros) (31 pvz.).



28 pvz. V. Bagdono koncerto Nr. 2 kanklėms solo I d. fragmentas (80–81 taktai)



29 pvz. V. Bagdono koncerto Nr. 2 kanklėms solo I d. fragmentas (86–87 taktai)



30 pvz. V. Bagdono koncerto Nr. 2 kanklėms solo III d. fragmentas (105–106 taktai)



31 pvz. V. Bagdono Polifoninės siuitos (1996) III d. (*Toccata*) fragmentas (114–115 taktai)

Kartais skambinimo būdų jungimo problemų gali sukelti ir iš pažiūros vienalytė faktūra (žr. 32 pvz.):



32 pvz. J. Gaižausko Koncerto kanklėms, birbynei, fleitai, timpanams ir styginių orkestrui (1974) kanklių kadencijos fragmentas

Pirmas 32 pvz. taktas skambinamas pirštais, antras – mišriuoju būdu (dešinė ranka plektru groja *tremolo*¹⁶, o kairė – akompanuoja pirštais). Taigi J. Gaižauskas koncerto kadencijoje jungia dvi kankliavimo technikas – skambinimą pirštais ir mišrųjį kankliavimą.

Matome, kad 32 pvz. pateiktų taktų neskiria nė viena jau minėtų kankliavimo būdų jungimo priemonių. Atlikėjas pats turi surasti galimybę į dešinę ranką paimti brauktuką dar pirmo takto viduryje, nes, baigus skambinti pirmą taktą, ritmiškai to padaryti beveik neįmanoma. Tad pirmame takte tęsiama nata (*f*²) atlikėjui tampa tarsi dešinės rankos fermata, kurios metu jis gali patogiai paimti brauktuką ir pasirengti tolesniam aštuntinių natų skambinimui juo¹⁷. Galbūt kompozitorius tokio skambinimo būdų jungimo ir nenumatė, tačiau apgalvota kūrinio redakcija atlikėjui leidžia nevaržomai ir tiksliai atlikti kompozitoriaus sumanytą muzikinį tekstą.

Skambinimo būdų jungimo problema aktuali ir kai kuriuose kompozitoriaus A. Bružo kūrinuose kanklėms:



33 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (9–10 taktai)

Pateiktas 33 pvz. rodo, jog kompozitorius nėra gerai susipažinęs su pirštinio ir braukiamojo kankliavimo jungimo būdais. Kankliavimo praktikoje toks skambinimo būdų jungimas nėra įmanomas dėl paprastos priežasties: dešinė ranka skambinant pirštais, tuo pačiu metu neįmanoma paimti brauktuko (pastarasis reikalingas šio pavyzdžio antrajam taktui atlikti). Negalėdamas tiksliai atlikti kompozitoriaus sumanyto muzikinio teksto, atlikėjas yra priverstas dalį jo kupiūruoti. Taigi tas pats muzikinis tekstas kanklėmis yra atliekamas taip – pirmo takto šešioliktinės natos yra skambinamos mišriuoju būdu (viena nata brauktuku, likusios trys – pirštu arba pakaitomis kas antra nata brauktuku ir pirštu):



34 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (9–10 taktai)

Kaip matyti, šiuo atveju atlikėjas pakeičia ne tik skambinimo būdą, bet ir dalį muzikinio teksto.

Ir tame pačiame, ir kituose A. Bružo kūrinuose kanklėms pasitaiko ir daugiau panašių negalimo kankliavimo būdų jungimo pavyzdžių¹⁸ (35–37 pvz.):



35 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (75–76 taktai)



36 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (238 taktas)



37 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir styginių orkestrui „Verpstės“ (2006) I d. „Verpsčių raštai“ fragmentas (18–19 taktai)

35–37 pavyzdžiuose užrašytas muzikinis tekstas yra atliekamas mišriuoju arba braukiamuoju būdais.

Muzikinės faktūros ir jai atlikti skirtų kankliavimo būdų jungimo (kaitos) neatitikimą iš dalies galima paaiškinti šiandien nepakankamu kompozitorių ir atlikėjų tarpusavio kūrybiniu bendradarbiavimu: kompozitoriai nėra deramai išstudijavę techninių kankliavimo galimybių, o atlikėjai neskiria užtekčiai laiko naujų, su autoriais suderintų kūrinų redakcijų publikavimui. Tai, jog daugelis per pastaruosius 20 metų kanklėms parašytų kūrinų tarp atlikėjų vis dar tebeplatunami rankraštiniu

pavidalu, netiesiogiai atsako į klausimą, kodėl šiuolaikiniai kūriniai kanklėms kiekvieną kartą atliekant tarsi iš naujo redaguojami.

Šiame straipsnyje autorė aptarė tik dalį originalaus repertuaro koncertinėms kanklėms solo atlikimo problemų, susijusių su faktūros ir jos notavimo principais. Prie panašių problemų būtų galima priskirti ir originaliuose kūriniuose pasitaikančius tonacijų kaitos, chromatizmą bei artikuliacijos atlikimo sunkumus. Autorės nuomone, kiekvieną tokią problemą būtų galima gvildinti atskiroje studijoje, kuri tikriausiai sudomintų ne tik atlikėjus kanklininkus, bet ir kompozitorius, kuriančius ar besirengiančius kurti muziką koncertinėms kanklėms.

Išvados

1. Pagal faktūros notavimo bei muzikinio teksto atlikimo ypatumus originalų koncertinių kanklių repertuarą galima skirstyti į du laikotarpius: a) 1948–1955 m. parašytus kūrinius ir b) 1956–2008 m. sukurtus kūrinius.

2. 1948–1955 m. sukurtų kūrinių kanklėms solo faktūroje įžvelgiami braukiamuoju (mišriuoju), pirštiniu ir „laisvuoju“ kankliavimo būdais atliekamos homofonijos (melodijos ir akompanimento) bei polifonijos (temų imitacijų, kanonų) elementai padarė lemiamą įtaką tolesnei koncertinių kanklių repertuaro raidai.

3. 1956–2008 m. sukurtų homofoninės faktūros originalių kūrinių kanklėms solo muzikinio teksto notavimą galima skirstyti į akordinį ir figūracinį (ornamentinį) muzikos užrašymo tipus.

4. *Vienasluoksnius* koncertinių kanklių muzikos užrašymo būdas struktūrinėmis ypatybėmis yra artimas homofoninėms aukštaičių, žemaičių bei suvalkiečių melodijoms, o *daugiasluoksnius* muzikos užrašymo būdas beveik nesiskiria nuo šiaurės rytų aukštaičių instrumentinių sutartinių bei šiame regione aptikto sutartinių tipo homofoninių kūrinių notavimo. Akademinės ir tradicinės (folklorinės) muzikos notavimo paralelės leidžia daryti prielaidą, kad pirmieji koncertinėms kanklėms parašyti kūriniai, vėliau tapę suformuoto (šiuolaikinio) koncertinių kanklių repertuaro pagrindu, yra susiję su liaudiškojo kankliavimo repertuaru.

5. Atsižvelgiant į braukiamuoju ir pirštiniu būdais atliekamų faktūrų notavimo paraleles, galima daryti prielaidą, jog remiantis braukiamuoju būdu atliekama faktūra buvo suformuota kankliuoti pirštais skirta faktūra.

6. Balsų individualizavimą *homofoninės* sanklodos kūriniuose galima laikyti prielaida formuotis *polifoninės* faktūros užuomazgomis.

7. Skambinimo būdų parinkimui turi įtakos ne tik kūrinio dramaturgija, bet ir:

a) techniniai jos veikiamo muzikinio teksto užrašymo aspektai;

b) partijos muzikinio audinio struktūra;

c) akompanimento faktūra (būdinga cikliniam kūriniui);

d) norimo išgauti garso charakteristika.

8. Iki praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio kanklėms parašyti kūriniai buvo atliekami remiantis jau nusistovėjusiomis atlikimo tradicijomis. Analizuojant originalų koncertinių kanklių repertuarą, pastebima, jog 1980–2008 m. parašytuose kūriniuose kanklėms išryškėja kompozitoriaus sumanytos kūrinio dramaturgijos ir faktūros, suformuotos atlikti tam tikru kankliavimo būdu, neatitikimas. O to priežastis gali būti nepakankamas šiuolaikinių kompozitorių ir atlikėjų kūrybinis bendradarbiavimas.

Nuorodos

¹ Taip yra vadinamos 1954 m. meistro Prano Servos sukonstruotos $c-c^{\sharp}$ diapazono (29 stygų) kanklės su tonaciniais kaitikliais.

² Toks muzikinio teksto užrašymas labai primena Prano Puskunigio ir kitų liaudies kanklininkų kūrinių notavimą.

³ Kanklių duetui skirtuose kūriniuose tema arba akompanimentas dažniausiai atliekami abiem rankomis.

⁴ Etiudus pagal atlikimo sudėtingumo laipsnį sunumeravo jų redaktorius Pranas Stepulis.

⁵ Be minėtų etiudų, dar septyniuose mišriuoju būdu yra atliekama viena etiudo dalis.

⁶ Dr. Daivos Vyčiniienės pastebėjimas.

⁷ Mišriuoju kankliavimu vadinamas skambinimas stygas užgaunant pakaitomis brauktuku (mediatoriumi) ir kairės rankos pirštais.

⁸ Pavyzdyje pateikto muzikinio teksto skambinimas gali būti vadinamas sąlygiškai mišriuoju, nes kaire ranka atliekamas skambina pirštais, o dešine groja *tremolo* brauktuku.

⁹ Dviejose (ar trijose) penklinėse notuotame muzikiniame tekste, skirtame kankliuoti pirštais, balsų diferencijavimas gali būti siejamas su abiejų rankų funkcijų autonomiškumu.

¹⁰ Beje, yra ir daugiau pavyzdžių, kai braukiamuoju būdu atlikti skirtas muzikinis tekstas rašomas dviejose penklinėse, tačiau toks natų užrašymo būdas buvo naudojamas ne melodijos ir pritariamųjų balsų individualizavimui, bet patogiau žemo registro natas užrašyti (V. Paketūro Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui II dalies 30–53 taktai).

¹¹ Kūrinio muzikinio teksto išdėstymas leidžia spėti, jog kompozitorius šį kūrinių komponavo skambindamas fortepijonu.

¹² Norint braukiamuoju būdu paskambinti didesnį intervalą nei kvarta, reikia trimis (arba daugiau – priklausoma nuo intervalo dydžio iki septimos) kairės rankos pirštais uždengti skambesiu nereikalingus garsus. Dėl to keliagarsio akordo tik braukiamuoju būdu (be papildomų priemonių) paskambinti neįmanoma. Šį muzikinį tekstą galima atlikti ir braukiamuoju būdu (brauktuku, epizodiškai plačios apimties intervalų apatinius garsus atliekant kairės rankos pirštais), tačiau kankliavimas pirštais techniškai labiausiai atitinka styginių instrumentų stygų virpinimo pobūdį, todėl jis ir buvo pasirinktas (straipsnio autorė yra pirmoji šio kūrinio atlikėja ir redaktorė).

¹⁴ Užgavus stygą brauktuku, susidaro gausesnė harmonikų serija nei virpinant pirštais: pvz., brauktuku užgavus koncertinių kanklių stygą g^1 , garso spektre užfiksuota 15 harmonikų, o tą pačią stygą suvirpinus pirštu – 10 harmonikų (Apanavičius, Baltrėnienė, 1991, p. 53).

- ¹⁵ Ši sąvoka, autorės manymu, apima ne tik kūrinių meninių vaizdinių, bet ir juos atskleidžiančių techninių atlikimo priemonių visumą.
- ¹⁶ Akademiniam kankliavime *tremolo* štrichas atliekamas tik plektu (brauktuku).
- ¹⁷ Kanklėmis skambinant sulgyuotas natas, ranka nelieka ant stygos, kaip, pavyzdžiui, tai daroma skambinant fortepijonu, nes suvirpinta styga vibruoja pati savaime be papildomo išorinio stimuliuojimo.
- ¹⁸ Skliausteliuose pažymėtos natos yra negrojamos.

Literatūra

- Bagdonas, V. *Vaiorykštė: Kūriniai kanklėms*. Parengė ir redagavo L. Naikelienė, Vilnius, 1998. ISBN 9986-803-02-0.
- Baltrėnienė, M., Apanavičius, R. *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai*. Vilnius: Mintis, 1991, p. 53–55. ISBN 5-417-00122-8.
- Bružas, A. *Vandens malūnas*. Parengė ir redagavo R. Vaišnorienė, Šiauliai, 2000.
- Bružas, A. *Graviūros*. Koncertas kanklėms ir simfoniniam orkestrui. Muzikos redaktorė K. Kuprytė, partitūra, Šiauliai, 2008.
- Etiudai kanklėms*. Sudarė A. Skruibytė, Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, 1998. ISMN M-59997-009-9.
- Koncertinės kanklės ir jų muzika*. Parengė ir redagavo L. Naikelienė, Vilnius, 1996. ISBN 9986-803-00-4.
- Mane motulė barė: Kūriniai kanklėms solo*. Sudarė ir redagavo L. Naikelienė, Vilnius: Muzika, 1991.
- Pageltę lapai: Kūriniai kanklėms*. Sudarė E. Raudonienė ir A. Skruibytė, Vilnius: Biznio mašinų kompanija, 2006. ISBN 9955-701-17-X.
- Paketūras V. *Koncertas kanklėms*. Spec. redaktorius P. Stepulis, Vilnius: Vaga, 1983.
- Paketūras V. *Skamba kanklės: Kūriniai kanklėms solo*. Redagavo P. Stepulis, Vilnius: Vaga, 1978.
- Pavasaris: Kūriniai lietuvių liaudies instrumentams*. Redagavo P. Stepulis, Vilnius: Vaga, 1978.
- Stepulis P. *Kanklės*. Vilnius: Valstybinės grožinės literatūros leidykla, 1955.
- Stepulis P. *Kanklės*. Sudarė ir papildė L. Naikelienė, Vilnius: Petro ofsetas, 2003. ISBN 9955-534-50-8.
- Strimaitis J. *Kanklių muzika I*. Sudarė ir redagavo D. Šimakauskaitė, Kaunas, 2001. ISMN M-706246-01-7.
- Švedas J. *Koncertas kanklėms*. Parengė ir redagavo P. Stepulis, Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, 1998. ISMN M-59997-032-7.

Summary

This musical instrument, the Lithuanian concert kanklės, has already been in existence for half a century. During the given period of time, its form and technical properties, traditions of performance and a specific original repertoire have settled. The changing repertoire under the influence of contemporary musical tendencies is known to be one of the main prerequisites for the improvement of the given instrument and playing it. Consequently, the creation of the repertoire has always presented one of the major goals for players and educators.

Since 1948 (in the given year the composer Jonas Švedas wrote the first melodic etudes for solo kanklės), over 60 original pieces of music have been composed for concert kanklės (this number excludes repertoire for children), 50 of them intended for solo kanklės and 12 for kanklės accompanied by folk instruments, a string band and symphony orchestra (cyclical compositions).

A significantly varied original repertoire for the present instrument is a hallmark of the contemporary performance level of concert kanklės holding the ground of classical musical instruments. At the beginning of the formation of concert kanklės, performers were content with pieces and variations tuned to folk dances and songs. However, with passing time, the repertoire has undergone modernization. The musical language of the compositions has become more complex, subsequently affecting emergence of new means of expression and manners of performance.

The creative tendencies in respect of the instrument are effectively reflected by the facture of original compositions and its notation principles. According to the principles and the musical notation and performance possibilities of the written text, the development of the original repertoire for concert kanklės can be divided into the following two stages of uneven scope: the first stage covers the period of 1948–1955 (first attempts were made to compose music for kanklės of $g-g^3$ range) and the second one comprises the years 1956–2008 (creation of concert kanklės repertoire of $c-c^4$ range).

Homophonic facture and notation of musical text in a single staff are characteristic of the music created during the first stage. The facture of the compositions ascribed to the second stage is inherent with accordic and figural (ornamental) springs, which are divided into a single-layer and multi-layer notation principles of composing musical text on the grounds of differentiation aspects of homophonic music.

Notably, a single-layer method of recording the music of concert kanklės does not essentially differ from the notation of homophonic folk melodies, i.e. the mentioned parallel is determined by certain affinities of novel melodic factures used by the folk and the composers. A multi-layer method of music recording is structurally allied to notation of the northeast Aukštaičiai instrumental *sutartinės* (glees) and *sutartinė*-type homophonic pieces of music detected in the given region.

The above mentioned notation parallels of academic and traditional (folk) music allow the assumption about correlations of the initial compositions created for concert kanklės, underlying the formation of subsequent (modern) repertoire for concert kanklės, with the repertoire for popular playing the instrument. Meanwhile structurally more complex musical notation patterns of concert kanklės can be associated with musical recording

peculiarities of classical musical instruments (such as the grand piano, the harp, etc.).

Historically set notation patterns of compositions for kanklės are toughly related with the performative instrumentality of recorded musical text: music intended for playing with the fingers, stroke-playing and mixed playing the instrument was recorded in a single staff whereas a musical text intended for playing with the fingers was recorded in two staves. In fact, this approach has hardly changed in the course of time.

The investigation of all the familiar techniques of academic playing the kanklės (stroke-playing, mixed playing and playing with the fingers) revealed that playing with the fingers and the notation of the given playing technique have undergone uttermost development in comparison with other means of playing the kanklės.

Technically complex and independent parts recorded in different staves determined the improvement in the technique of playing with the fingers and the composers' increasing focus on the said manner of playing the kanklės. It is possible that quadrivocal homophonic facture performed in the mentioned manner has even prompted

the formation of rudiments of polyphonic facture of the kanklės.

A tough interface between the recording and the performance of a musical text is also manifested by the fact that a selection of the playing techniques is not influenced by the dramaturgy of the composition alone, but also by technical aspects of recording a musical text affected by it, the structure of the musical texture of the part, the facture of an accompaniment (specific to a cyclical composition) as well as the characteristics of a desirable sound.

The accomplished study of the original repertoire for the concert kanklės in terms of the facture and its performance revealed that, by the nineties of the last century, compositions intended for the instrument had been performed on the basis of already established performing traditions. However, the author of the article notices the discrepancies between the dramaturgy of the composition constructed by the composer and the facture intended for a particular manner of playing the kanklės in the compositions for the kanklės created during 1980–2008. This may be caused by insufficient mutual creative cooperation between contemporary composers and performers.