



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KONCERTMEISTERIO KATEDRA

Agnė Railaitė-Jurkūnienė

**AKOMPANUOJANČIO PIANISTO PARTNERIŠKUMAS:
HALINOS ZNAIDZILAUSKAITĖS
INTERPRETACINIS DĖMUO**

Meno doktorantūros projektas

Muzika (C 001)

Vilnius, 2022

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovė: prof. IRENA ARMONIENĖ

Projekto tiriamojo darbo vadovė: doc. dr. LAIMA BUDZINAUSKIENĖ

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkė:

prof. dr. INDRĖ BAIKŠTYTĖ (LMTA, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Nariai:

prof. NIJOLĖ RALYTĖ (LMTA, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

prof. dr. JULLIAN HELLABY (Coventry University, muzika, fortepijonas)

prof. dr. LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI (LMTA, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

prof. habil. dr. LEONIDAS MELNIKAS (LMTA, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2021–2022 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Meno projekto kūrybinė dalis ginama 2022 m. gruodžio 12 dieną, meno projekto teorinė dalis ginama 2022 m. gruodžio 14 dieną Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF ACCOMPANIMENT

Agnė Railaitė-Jurkūnienė

**THE PARTNERSHIP OF COLLABORATIVE PIANIST:
HALINA ZNAIDZILAUSKAITĖ INTERPRETIVE
CONTRIBUTION**

Artistic Research Project
Music (C 001)

Vilnius, 2022

Supervisors of Artistic Research Project:

Artistic supervisor: Prof. IRENA ARMONIENĖ

Research supervisor: Assoc. Prof. Dr. LAIMA BUDZINAUSKIENĖ

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Dr. INDRĖ BAIKŠTYTĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Members:

Prof. NIJOLĖ RALYTĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. Dr. JULIAN HELLABY (Coventry University, Piano, Music)

Prof. Dr. LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. Habil. LEONIDAS MELNIKAS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research project was prepared over the period of 2021 to 2022 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the artistic research project is defended on 12 December 2022, the theoretical part of the artistic research project is defended on 14 December 2022 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS	6
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS	7
ĮVADAS	7
1. INTEGRALIEJI FORTEPIJONINIO AKOMPANAVIMO MATMENYS	14
1.1. Atlikimo meno ir amato poliarizacija ir kontekstualumas	16
1.2. Ansamblinė bendradarbiavimo koherencija	24
1.3. Akompanuotojo <i>amatomeniškumo</i> meistrystė: nuo antonimiškumo iki sintezės....	38
2. PRAKTINĖS AKOMPANAVIMO STRATEGIJOS	54
2.1. Akompanimento partijos pozicijos	57
2.2. Anketinių duomenų apžvalga	63
2.3. Halinos Znaidzilauskaitės akompanavimo dėmuo	78
3. INTERPRETACINIAI AKOMPANAVIMO MODELIAI	98
3.1. Kūrybinis akompanuojančio pianisto darbas su autoriniu tekstu	99
3.2. Vytauto Montvilos pastoralės „Pušys“ interpretacinė analizė	103
3.3. Modesto Musorgskio „Lopšinės“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ interpretacinė analizė	112
IŠVADOS	121
LITERATŪRA	127
ŠALTINIAI	134
SUMMARY/SANTRAUKA	135
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	153
PRIEDAS Nr. 1. Halinos Znaidzilauskaitės biografija	154
PRIEDAS Nr. 2. Straipsniai apie Haliną Znaidzilauskaitę	162
PRIEDAS Nr. 3. Akompanuojančio pianisto anketa 2021 m.	163
PRIEDAS Nr. 4. Akompanuojančio pianisto anketa 2007–2009 m.	166
PRIEDAS Nr. 5. Solisto anketa 2021 m.	172
PRIEDAS Nr. 6. Solisto anketa 2007–2009 m.	175
PRIEDAS Nr. 7. Meno projekto tiriamojo darbo lentelių sąrašas	186
PRIEDAS Nr. 8. Meno projekto tiriamojo darbo pavyzdžių sąrašas	187
PRIEDAS Nr. 9. Meno projekto tiriamojo darbo iliustracijų sąrašas	187
PRIEDAS Nr. 10. Meno projekto tiriamojo darbo schemų sąrašas	187
PRIEDAS Nr. 11. Meno projekto tiriamojo darbo diagramų sąrašas	188
PRIEDAS Nr. 12. Marco Simoso straipsnis „Accompaniment“	189

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

PROGRAMA

1. Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Schlummert ein iš kantatos *Ich habe genug* BWV 82, 7 min.

2. Robert Schumann (1810–1856)

Widmung iš ciklo balsui ir fortepijonui *Myrthen* op. 25, 2 min. 30 s.

Atlieka STEIN SKJERVOLD (baritonas)

AGNĖ JURKŪNIENĖ (fortepijonas)

3. Benjamin Godard (1849–1895)

Legenda pastoralė iš *Scotch scenes ecossaises* („Škotiški šokiai“) birbynei ir fortepijonui, 5 min. 30 s.

4. Eugène Bozza (1905–1991)

Fantaisie pastorale (Fantazija-pastoralė), 6 min.

5. Vytautas Montvila (1935–2003)

Trys pastoralės birbynei ir fortepijonui: „Pušys“, „Kopos“, „Jūra“, 9 min.

Atlieka EGIDIJUS ALIŠAUSKAS (birbynė)

AGNĖ JURKŪNIENĖ (fortepijonas)

6. Jonas Jurkūnas (g. 1978)

Vokalinis ciklas *Vem ska trösta Knytet* („Kas paguos Mažulę“) pagal T. Jansson žodžius, 13 min.

Atlieka STEIN SKJERVOLD (baritonas)

EGIDIJUS ALIŠAUSKAS (birbynė)

AGNĖ JURKŪNIENĖ (fortepijonas)

7. Amilcare Ponchielli (1834–1886)

Fra Christoforo arija *Al tuo trono* iš operos *I Promessi Sposi*, 6 min.

8. Giuseppe Verdi (1813–1901)

Filypo arija *Ella giammai m'amò!* iš operos *Don Carlos*, 10 min. 30 s.

9. Charles Gounod (1818–1893)

Mefistofelio kupletai *Le veau d'or* iš operos *Faustas*, 3 min.

Atlieka TADAS GIRININKAS (bosas)

AGNĖ JURKŪNIENĖ (fortepijonas)

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

IVADAS

XXI a. akompanavimo menas – organiška muzikos atlikimo ir kultūros istorijos dalis, reprezentuojanti žmogiškosios sąmonės ir kūrybinės patirties formas. Gausa tyrėjų ir jų darbų, nukreiptų ne tik į muzikos atlikimo rezultatą, bet ir apskritai į kuriamo atlikimo procesą, reprezentuoja progresyvią atlikėjų tarpusavio partnerystės peržvalgą. XIX a. Vakarų Europos kompozitorių kūrybos ieškojimai, maištingojo romantizmo deklaruotos idėjos, susiformavę vokiškosios *Lied*, prancūziškosios *mélodie*, rusiškojo *romanso* žanrai, vėliau – XX a. pianistų¹, populiarinančių būtent akompanavimo meną, dėka, šiandien analizuojame ir diskutuojame apie bendradarbiaujančio pianisto – lygiaverčio kamerinio ansamblio partnerio – atlikimo meno problemiką.

Kiekvienoje profesinėje veikloje, analizuojamu atveju – muzikiniame ansamblyje, objektyvios – *pamatuojamas* – technologines išraiškos priemonės lydi subjektyvios – *abstrakčios* – individualios atlikėjų ar atlikėjų grupės savybių potekstės, pati muzika suvokiama kaip fizikinių ir biologinių charakteristikų, fundamentalioji žmonijos patirtis bei individualus pasaulio pažinimo matmuo. Analizuojant garsinės raiškos struktūrą, formų analizės giluminį tarpusavio sąryšį, konstatuojama, kad muzika funkcionaliai perteikia ne tik refleksyviuos impulsus, bet ir geba atskleisti svarbius socialinius, kultūrinius pranešimus, ženklus, empiriškai neatsiejamus nuo estetiškos, psichologinės, filosofinės patirties. Muzika ir žmogus atlikimo metu tampa „įtarpinti“ – abstrakčiai, tačiau neatskiriamai, susiję.

Akompanavimo meno sklaidą ir atlikimo problemas nagrinėjantis meno aspirantūros mokslo darbas (*Pianistė Halina Znaidzilauskaitė: akompanavimo menas ir amatas*, darbo vadovė doc. dr. Jūratė Gustaitė) buvo apgintas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2009 metais. Darbe buvo analizuojami specifiniai akompanavimo meno ir amato aspektai, jų sinchronizacija, reikalinga atlikimo įgūdžių ir muzikinio turinio raiškos sintezei. Tirta akompanavimo meno sklaida Lietuvoje nustatant ypač fragmentišką reiškinių fiksavimą ir refleksiją rašytiniuose šaltiniuose. Tyrinėtas pianistės Halinos Znaidzilauskaitės (1932–2022), daugiau nei penkiasdešimt darbo metų paskyrusios būtent akompanavimui, profesinis įdirbis. Tęstinių meno doktorantūros studijų tiriamajame darbe naujais rakursais nagrinėjama

¹ Pianistai: Algernonas Henry Lindo (1862–1927), Kurtas Adleris (1907–1977), Geraldas Moore'as (1899–1987), Samuelis Sandersas (1939–1999), Rogeris Vignolesas (g. 1945), Martinas Katzas (g. 1944), Margo Garrett (g. 1949), Grahamas Johnsonas (g. 1950) ir kiti.

akompanuojančio (kolaboruojančio²) pianisto veikla, besiremianti lygiaverčio bendradarbiavimo ansamblyje principu, ankstesnį tyrimą rekonstruojant ir praplečiant kiekybiniais ir kokybiniais analizės būdais. Tęstiniame tyrime yra reikšmingai išplėstas partnerių bendradarbiavimo ansamblyje žvalgos laukas, gilinantis į kartu generuojamą atlikimą kaip pakopinį darbo proceso konstruktą.

Tyrimo informacijai rinkti naudojamas ir anketinės apklausos metodas. Lyginant su meno aspirantūros laikotarpiu atliktais skaičiavimais – kompleksiskai išplėstas tikslinės respondentų grupės dydis, klausimų imtis: tyrime dalyvavo ne tik lokaliai Lietuvoje, bet ir užsienyje dirbantys profesionalūs atlikėjai. Apibendrintos solistų ir akompanuojančių pianistų nuomonės atsispindi skritulinėse diagramose, jose nurodamas gautų atsakymų procentiniai duomenys. Pateikiami specifiniai respondentų atsakymai, pačių atlikėjų suponuotos nuomonės tendencijos. Gauti apklausos rezultatai objektyviai atitinka tiriamajame darbe analizuojamus probleminius reiškinius.

Tęstinių meno doktorantūros studijų metu intensyviai analizuota po apginto meno aspirantūros darbo pasirodžiusi nauja mokslinė ir metodinė literatūra, kurioje nagrinėjamos muzikos atlikimo paradigmos, atlikėjų bendradarbiavimo ir ansambliško klausimai. Pakito tiriamojo darbo struktūra: meno aspirantūros tiriamojo darbo skyriai papildyti detalesniais kamerinio ansamblio atlikėjų tarpusavio problematiką analizuojančiais poskyriais, metodine interpretacine muzikos kūrinių analize. Biografiniai Halinos Znaidzilauskaitės faktai, (simboliška, pianistė šiemet būtų šventusi savo devyniasdešimtmetį), perkelti į tiriamojo darbo priedus.

Tiriamojo darbo **objektas** – akompanuojančio pianisto bendradarbiavimo, pagrįsto lygiavertiškumo principu, koreliacijos kameriniame ansamblyje. Darbo objektas ryškinamas pasitelkus pianistės H. Znaidzilauskaitės meninį portretą ir ženklų atlikėjos indėlį į lietuvišką akompanavimo meno sklaidos tradiciją.

Kompleksinis akompanuojančio pianisto darbas nagrinėjamas atsisakant spekuliatyvios nuostatos, jog akompanuotojas – tik pagalbinis ansamblio narys. Ir nors tokia inertinė nuostata juntama, akompanuojančio pianisto profesijos daugiabriauniškumas tiriamas kūrybinės bendrystės aspektu.

² Tiesioginis vertimas iš JAV kilusio *collaborative piano* (išvertus iš angl. k. – bendradarbiaujančio pianisto) profesinio modelio. Etimologija: lotynų k. *collaborare* reiškia „bendradarbiauti“. XIX a. pabaigoje kalbiniu terminu *collaborateur* apibūdinti prancūzų kontrabandininkai. XX a. socialiniame žargone vartotas niekinimo prasme. Antrojo pasaulinio karo metais kolaborantais vadinti bendradarbiavimu su nacistine Vokietija siejami asmenys. Stebima terminologinė ir prasminė vertinio nekoreliacija lietuvių kalbinėje vartosenoje. Tiriamajame darbe laikomasi pirminės bendradarbiavimo reikšmės prasminio taikymo principo.

Tiriamąo **darbo tikslas** – išanalizuoti ir pateikti akompanavimo specialybei aktualius bendradarbiavimo dėmenis: nuo sąlygų ir prielaidų iki naujų kamerinio ansamblio bendradarbiavimo koncepcinių modelių analizės.

Tiriamąo darbo **uždaviniai**:

1. Išnagrinėti mokslinę ir metodinę literatūrą, analizuojančią muzikos atlikimo problemiką, bendradarbiaujančio (kolaboruojančio) pianisto veiklos ir partneriškumo bruožus kameriniame ansamblyje.

2. Ištirti besireiškiančias meno, kaip asmeninės savasties, ir amato, kaip funkcinio įgūdžių rinkinio, dialektines apibrėžtis ir specifinį reiškimąsi akompanavimo profesijoje.

3. Išanalizuoti bendradarbiaujančių partnerių ansamblyje koherencinius ryšius: nuo sąlygų ir prielaidų iki naujų kamerinio ansamblio bendradarbiavimo koncepcinių modelių analizės.

4. Suformuluoti ir pagrįsti *amatomeniška*ji meistrystės konceptą, kompleksinę atlikimo įgūdžių ir kūrybiškumo jungtį.

5. Atlikti anketinę apklausą, siekiant ištirti tiek solistų požiūrio į akompanuojančio pianisto bendros veiklos ypatumus, tiek akompanuojančių pianistų formuluojamas profesines problemas. Palyginti hipotetinį nuomonių pokytį su ankstesnio tyrimo metu atlikta kiekybine apklausa.

6. Remiantis H. Znaidzilauskaitės atlikimu ir asmenine patirtimi, pateikti Vytauto Montvilos pastorinės „Pušys“ ir Modesto Musorgskio „Lopšinės“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ interpretacinę analizę.

7. Apibendrinti paradigminius bendradarbiavimo žymens pokyčius: nuo naujai formuluojamos tarpusavio santykių reprezentacijos iki jai įtaką darančios atlikimo praktikos transformacijos.

Tiriamąo darbo **aktualumas** grindžiamas teiginiu, jog viena populiariausių fortepijoninio atlikimo specializacijų – akompanavimas – nėra tyrinėta atlikėjams bendradarbiaujant kameriniame ansamblyje analitine kryptimi. Visai netyrinėtas reikšmingas pianistės Halinos Znaidzilauskaitės, penkias dešimtis darbo metų paskyrusios būtent akompanavimui, interpretacinis dėmuo lemia tyrimo **naujumą**. Pagal meno, kaip perteikiamo prasminio turinio, ir amato, kaip profesinių įgūdžių bazės, sąvokų poliarizacijos ir sintezės aspektus formuluojamas *amatomeniškas* meistrystės veikimo konceptas. Tiriamajame darbe remiamasi **prielaida**, jog akompanuojant, ne savarankiškai, o esant sudėtinio atlikimo specializacijai, ryškus funkcinis asistavimo dėmuo. Asistavimas dėl atlikėjo individualaus ekspresyvumo ir gebėjimo komunikuoti ansamblyje, bendradarbiaujant kūrybiniais

partneriams, sintezuojamas į profesinį atlikimo meną. Tiriamajame darbe derinami aprašomasis, analitinis, lyginamasis, kritinės mokslinės literatūros, anketinės apklausos, kompleksinės muzikos kūrinių ir empirinės muzikos įrašų analizės **metodai**.

Tiriamajame darbe kamerinio ansamblio narių savitarpio procesai analizuojami kaip daugiakrypčiai ir daugiapakopiai veiksmai. Bendradarbiavimo strategijos tiriamos tarpdisciplininiais ir tarpasmeniniais atlikėjų komunikaciniais būdais. Teoriniai metodai siejami su konkrečiai atliekamos muzikinės programos interpretacine analize.

Literatūra ir kiti šaltiniai. Siekis išsamiai ištirti darbo objektą ir nuosekliai atsakyti į tyrimo uždavinius nulėmė mokslinės ir metodinės literatūros ieškojimų įvairovę. Tai fundamentalūs muzikos meno ontologijos ir epistemologijos, apibrėžčių ir peržvalgų kismą nagrinėjantys Kevino Korsyno *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* (Korsyn, 2003), Philipo Auslanderio *Liveness: Performance in the Mediatized Culture* (Auslander, 2008) ir *Theory for Performance Studies: A Student's Guide* (Auslander, 2008) darbai. Christopherio Smallo *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Small, 1998), Raymondo MacDonaldo, Davido J. Hargreaveso ir Dorothy Miell sudaryta *Handbook of Musical Identities* (Hargreaves, MacDonald, Miell, 2017) rinktinė. Modernios šiandienos perspektyvą pristatantis Paulo de Assiso, Michaelio Schwabo *Futures of the Contemporary Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research* (Assis, Schwab, 2019). Naujai išleistos ansamblinio atlikimo ypatumus analizuojančios Renee Timmers, Freya Bailes, Helena Daffern *Together in Music: Coordination, Expression, Participation* (Timmers, Bailes, Daffern, 2022) ir elektroninė Mine'o Dogantan-Dacko *The Chamber Musician in the Twenty-First Century* (Dogantan-Dack, 2022) rinktinės.

Analizuotos atlikimo ir interpretacijos sampratą nagrinėjančios muzikologų Nicholo Cooko (Cook, 2014a, 2018), Peterio Kivy (Kivy, 1995), Dorottyos Fabian (Fabian, 2015), Jevgenijaus Libermano (Либерман, 1988) monografijos.

Aktualūs praktiniai atlikimo aspektai tirti atlikimo proceso (Cook, 2001, 2014b), pianistinio atlikimo analizės (Rink, 2015), kūrybinės kolaboracijos (Steiner-John, 2000), emocijų ekspresyvumo (Juslin, 2003), kūrybinio bendradarbiavimo (Sawyer, 2017, Bishop, 2018), kūrybinio procesiškumo (Sawyer, DeZutter, 2009), kūrybiškumo pasiskirstymo (Glăveanu, 2014), kūrybinio komunikavimo (Fisher, Williams, 2005), integracinio bendradarbiavimo (Kokotsaki, 2007), ansamblio narių komunikavimo (Seddon, Biasutti, 2009, Cross, 2009), partnerių koordinacijos (Davidson, Good, 2014), tarpasmeninės koordinacijos (Gaggioli, Chirico, Mazzoni, Milani, Riva, 2016), sinchronizacijos (Keller, 2014), perspektyvinio klausytojų suvokimo (Geringer, Sasanfar, 2013), muzikinio garso ir erdvės

santykio analizės (Born, 2013), meno produkavimo (Osborne, 2019), koprodukcinio bendradarbiavimo (Wilshire, Johnson, 2022), modernaus kamerinės muzikos atlikėjo (Dohantan-Dack, 2022) aspektais. Minėtų autorių darbai, įvairiais rakursais nagrinėjantys būtent praktinius muzikos atlikimo aspektus, yra pagrindiniai šaltiniai, tiesiogiai sietini su tiriamojo darbo objektu.

Sociologiniai, kolaboraciniai atlikėjų sąveikų aspektai tirti (Friend, Cook, 2010) ansamblio narių kūrybos psichologiją (Sawyer, 2021), muzikos ir stiliaus ryšį (Meyer, 1997) analizuojančiuose metodiniuose darbuose.

Analizuojant teorines meno ir amato sampratas remtasi meno istoriko Jameso M. Thompsono ontologija *Twentieth Century Theories of Art* (Thomson, 1990), filosofo Robino George'o Colingwoodo *The Principles of Art* (Collingwood, 1938, 1990) įžvalgomis. Theodore'o Gracyko ir Andrewo Kanio, Beryso Gauto ir Dominico McIverso Lopeso, sudarytų rinktinių *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (Gracyk, Kania, 2011), *The Routledge Companion to Aesthetics* (Gaut, Lopes, 2013) analitinėmis apžvalgomis.

Plėtojant meno projekto tiriamąją dalį buvo svarbios ir tyrimo autorės, kaip akompanuotojos, empirinės įžvalgos, siejamos su ilgamete darbo praktika įvairios sudėties ansambliuose, anketinės solistų ir akompanuojančių pianistų apklausos.

Tyrimė naudotasi specializuota literatūra apie akompanavimo meną (Lindo, 2009 (1916), Moore, 1979, 1985; Emmons, Sonntag, 1979; Adler, 1965; Furrer, 1992; Pečiūrienė, 2002; Katz, 2009; Rhee, 2012). Analizuoti metodiniai leidiniai, aptariantys akompanuotojų ugdymo ir veiklos ypatumus (Kudinova, 2001; Armonienė (sud.), 2014), straipsniai, skelbti periodinėje spaudoje ir internete (Simos, 1995, Barrett, 2014, Padworski, 2015, Чачава, 2003). Reikšmingi tyrimui ir straipsniai apie pianistės Halinos Znaidzilauskaitės atlikėjišką veiklą (Baliūnas, 1971, Aleknaitė-Bieliauskienė, 1982, Celencevičius, 1996).

Svarbus tyrimo šaltinis – doktorantų darbai, nagrinėjantys akompanuojančių pianistų kompetencinius (Rose, 1981), auralinio ir vizualinio ekspresyvumo įtakos (Sasanfar, 2012), sveikų judesių puoselėjimo (Bindel, 2013), analitinių įgūdžių inkorporavimo (Pow, 2016), asmeninio bendradarbiavimo (Cota, 2019), akompanavimo duetuose sisteminimo (Roussou, 2017), bendradarbiaujančių pianistų universalumo (Braaksma, 2020), akompanavimo (*collaborative piano*) studijų absolventams pritaikymo (Fincher, 2020), fiziologinius ir psichologinius ansamblio partnerių bendravimo (Baikštytė, 2015), žodžio ir garso sąryšio kamerinėje vokaliniėje muzikoje (Gudinaitė, 2017), atlikimo darnos kameriniame ansamblyje (Antanavičiūtė-Kubickienė, 2019) aspektus.

Tiriamąjį darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas, šaltiniai, santrauka ir priedai.

Įvade grindžiama tiriamojo darbo tema, nusakomas jos aktualumas ir naujumas, įvardijamas objektas, tikslas, uždaviniai, apžvelgiama aktuali literatūra ir šaltiniai, nurodomi tyrimo metodai, išdėstoma darbo struktūra. Nurodoma ankstesnio meno aspirantūros tiriamojo darbo tema ir problematika, apibrėžiami nauji analizės taškai ir konotacijos.

Pirmajame skyriuje **„Integralieji fortepijoninio akompanavimo matmenys“** aptariama akompanuojančio pianisto profesijos emancipacija ir kompleksiskumas. Pirmajame poskyryje nagrinėjamos meno ir amato apibrėžtys ir dichotomija, jų teorinė poliarizacija ir kontekstualumas, muzikinio atlikimo sąranga. Aptariamas šių apibrėžčių akompanuojančio pianisto profesijoje sintezavimas. Antrajame poskyryje analizuojamas partnerių ryšys kameriniame ansamblyje, tirama komandinio bendradarbiavimo aprėptis, apimanti tiek patį atlikimą, tiek procesinę partnerių veiklą. Analizuojami skirtingi galimi bendradarbiavimo ansamblyje modeliai. Trečiajame poskyryje formuluojamas akompanuojančio pianisto meistrystės konceptas: organinis junginys, kai pianistas atlikimo įgūdžius interpretuodamas jungia su individualiomis ir inspiruotomis meninėmis idėjomis ir taip sukuria naują atlikimo kokybę.

Antrajame skyriuje **„Praktinės akompanavimo strategijos“** nuo tarpasmeninio partnerių bendradarbiavimo aspekto pasukama į akompanuotojo atliekamos programos ir akompanimento partijos atlikimo turinio užduočių analizę. Pirmajame poskyryje formuluojamos *inicijuojamoji*, *pritariamoji*, *lygiavertė* ir *reziumuojamoji* akompanavimo partijos pozicijos kūrinyje, pateikiami iliustraciniai pavyzdžiai. Antrajame – pateikiami naujos išplėtos imties anketinės analizės duomenys ir apibrėžiamas respondentų atsakymų pokytis, lyginant su ankstesniųjų (2009) metų apklausa. Trečiajame poskyryje chronologine tvarka pristatoma pianistės H. Znaidzilauskaitės darbo veikla, bendradarbiavimo su atlikėjais specifika, faktologiniai žymenys.

Trečiajame skyriuje **„Interpretaciniai akompanavimo modeliai“** analizuojama muzikologo Jevgenijaus Libermano kūrybinio pianisto darbo su autoriniu tekstu metodinė sistema. Remiantis minėtu metodiniu modeliu, asmenine akompanavimo patirtimi ir su H. Znaidzilauskaitės atlikimu siejama repertuaru pristatomos kompozitoriaus Vytauto Montvilos pastoralės „Pušys“ ir Modesto Musorgskio „Lopšinė“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ interpretacinės analizės.

Tiriamąo darbo **priedus** sudaro pianistės H. Znaidzilauskaitės biografija, straipsnių apie šią atlikėją sąrašas, anketinės apklausos pavyzdžiai (2021 ir 2007–2009 metų), 25 informacinės lentelės, 19 pavyzdžių, 3 iliustracijos, 1 schema, 16 diagramų, Marko Simoso straipsnis „Accompaniment“.

1. INTEGRALIEJI FORTEPIJONINIO AKOMPANAVIMO MATMENYS

*Rašyti pradėjau klausdamas, kas yra bendradarbiavimas;
dabar klausiu, „kas nėra bendradarbiavimas?“*

Martin Katz (Katz, 2009: 280)

Šiuolaikinėje socialinėje ir kultūrinėje muzikos erdvėje stebimos daugelio srovių samplaikos: informacinės technologijos, tarpdiscipliniškumas ir vyraujantys kanonai tiesiogiai veikia XXI amžiaus atlikėją. Paradoksalu, kad plačiame saviraiškos galimybių pa(si)rinkimo vandenyne menininkui nėra paprasta atrasti autentiškąjį „aš“ veidą. Postmodernistinės ideologijos klišių suformuotos vadinamojo greitojo vartojimo meno formos tolsta nuo idealistinės klasikinės sampratos, o visuotinės materializacijos akivaizdoje tampa sudėtinga apibrėžti, kas apkritai laikytina menu, o kas – pseudomeniniu produktu. Eklektinė požiūrių įvairovė, bendrojo pragmatiškumo augimo inercija suponuoja permąstyti ankstesnes idėjas³.

Tiriamajame darbe laikomasi nuostatos, kad muzikos menas, jame ir aplink jį vykstantys savitarpio procesai – reflektyvūs atlikėją supančios aplinkos turinio ir formų atgarsiai, turintys ypatybę kisti ar būti skirtingai interpretuojami. Kompleksinio turinio analizė išsiskiria savita teiginių peržvalgos dinamika: akcentais ir kulminacijomis, motyvinėmis diminucijomis ir teminėmis augmentacijomis, bet, privaloma, žmogiškojo veiksnio subordinacinėmis dominantėmis. Argi tai nelaikytina hipotetine veikiančios sistemos ir šalia egzistuojančio neapibrėžtumo koreliacija?

Akompanavimas, viena iš fortepijono meno disciplinų, rezonuoja muzikinės sanklodos patirtis. XIX a. Vakarų Europos kompozitorių kūrybiniai ieškojimai bei vyravusi bendra romantinė ideologija leido skleisti naujam solisto ir akompanuotojo kokybiniam tarpusavio santykiui, suponuoti kamerinio ansamblio partnerių lygiavertiškumo polemikos pradžią, skatino naujas teorines diskusijas – bendrą atlikimo ir akompanavimo meno diferenciaciją ir abstrakčią konceptualaus autonomiškumo⁴ sampratą. Pakitusi kūrybinės minties generacija

³ Johnas Sheperdas teigia: „Mano vartosenoje, laisvai sekant Jeanu-François Lyotard'u, šis terminas (postmodernizmas – aut. past.) žymi konceptualią tvarką, kurioje didžiosios, visa aprėpiančios aiškinimo schemos prarado savo vietą ir kurioje tradiciniai racionalaus supratimo pagrindai – vienovė, darna, visuotinumas, bendrybė, visybė, struktūra – neteko savo autoriteto, jei ne tinkamumo. Muzikinis atlikimas – kaip vienas iš fundamentalių muzikos meno raiškos ir komunikavimo postulatų, kuriam neišvengiamai įtaką daro besikeičiančios sociokultūrinės nuotaikos.“ (Sheperd, 2007: 161)

⁴ Akompanimento reikšmė vokaliniam ansamblyje, žvelgiant į Franzo Schuberto, Roberto Schumanno, Hugo Wolfo, Gabrielio Fauré, vėliau – Sergėjaus Rachmaninovo, Piotro Čaikovskio, Modesto Musorgskio, Benjamino Britteno kompozicinių idėjų įvairovę, tampa interkontekstualia muzikinės bendradarbiavimo dalimi: struktūrinės

lėmė išplėtotą, sudėtingai perteiktą *lydimosios* funkcijos muzikiniame ansamblyje emancipaciją. Pirmąpradė *pritarimo*⁵ akompanimento reikšmė atskirais atvejais tiek išplėtotą, kad riba tarp *pritarimo* ir *teigimo* akivaizdžiai susiaurėjo. Tokie besikeičiantys akompanuojančio pianisto vaidmens ir paties muzikos atlikimo, kaip reikšmingos kūrybinio proceso dalies, suvokimo poslinkiai suponavo naujus atlikėjų tarpusavio ryšio įvardinimus. Šiandien mes pagrįstai analizuojame *bendradarbiaujančio*, arba *kolaboruojančio*, pianisto atlikimą, minėdami virtualią kompleksinių uždavinių ir reikalingų kompetencijų. Aptarus keblią termino „kolaboruoti“ vartosenos specifiką lietuvių kalboje, sugrįžtama prie pirminės bendradarbiavimo funkcinės reikšmės taikymo ir teigimo. Pats terminas gali būti laikomas silpnu vertiniu ar svetimžodžiu, tačiau tyrimui aktuali ne reikšminės vartosenos, o bendradarbiavimo – mene, atliekant muziką ir akompanuojant, ryškinama funkcinė apibrėžtis. Tokios formuluotės bendradarbiavimo ypatumų analizė veda prie naujus partnerystės standartus apibrėžiančių teiginių. Kintantis kūrybinio tapatumo supratimas kildinamas iš modernistinių ir postmodernistinių ideologijų apie visuomenės socialumą veikiantį (meninį) darbą⁶, suvokiama kaip paradigminio kūrybinio proceso vertinimo alteracija.

Akompanuojant fortepijonu muzikinio dispuo ar tyrimo būdu dažnai sugretinamos *meno* ir *amato* sąvokos atsispiriant nuo esminės sąlygos, kad tai nesavarankiško (scenoje akompanuotojas niekada nebūna vienintelis menininkas) atlikimo specializacija. Šie matmenys, kalbant apie profesijos meistrystę, neretai susilieja į sinoniminę ar kontekstinę vartoseną, susiniveliuoja ir praplečia prasminius apibrėžimų laukus. Kitais atvejais – priešingai, *meno* ir *amato* kategorijos yra supriešinamos, atskiriant jų reikšmines kryptis bei išryškinant sąvokų funkcinius skirtumus. Posakis „tikras menininkas visuomet yra ir amatininkas, tačiau amatininkas ne visada bus menininkas“ dažnai kelia susierzinimą ir nepritimą. Meninės profesijos asmenį pavadinus amatininku inspiruojami klausimai, kokie yra šių sąvokų galimi bendrumai ir skirtumai, kokiais aspektais jie pasireiškia akompanavimo profesijoje ir kokiomis priemonėmis akompanuotojas atskleidžia savąją, bendradarbiaujančio partnerio ansamblyje, interpretaciją. Jei hipotetiškai turėtume galimybę pamatuoti *meno* ir *amato* dėmenų koncentraciją, ar nebūtų taip, jog tvirti profesinio amato pamatai lemtų didesnę produkcinę vertę ir paklausą šiuolaikinėje vartotojiškoje visuomenėje, nes paprastai tariant,

ansamblio proporcijos, individualizuotos ne tik solisto, bet ir pianisto muzikinio indėlio, unikalaus tarpusavio sąryšingumo išdava.

⁵ Tiriamajame darbe atsisakoma klišinio antraplano akompanuojančio pianisto veiklos konstatavimo bei vertinimo ir, nors tokia požiūrio inercija juntama, koncentruojamasi į tarpusavyje bendradarbiaujančių lygiaverčių partnerių atlikimo specifiką.

⁶ Turimos mintyje XX a. suklestėjusios politinę ir ekonominę santvarką kritikuojančios (marksistinės, socialistinės, materialistinės, kapitalistinės) filosofinės pasaulėžiūros ir teorijos.

visuomet solistams reikės akompanuotojų, o meno reikšmių paieškos būtų skirtos siauresniam, labiau akademiškam klausytojų ratui ir tektų sugrįžti prie retorinio atlikimo *kiekybės* prieš *kokybę* diskurso. Meno, kaip giluminio turinio, ir amato, kaip technikos, turimų ar reikalingų įgūdžių, matmenų priešpriešos ar sinonimiškumo požymiai, nelygu, koks pasirenkamas išėtinis analizės atskaitos taškas, akompanuotojo darbe tradiciškai apibrėžiami pagalbinės funkcijos vaidmeniu ansamblyje, solisto palaikomąja veikla. Analizuojant muzikinę literatūrą iki XIX a., toks požiūris yra istoriškai argumentuotas. Tačiau maištingojo romantizmo ideologija ir XIX a. išpopuliarėjusios vokiečių *Lied*, prancūzų *mélodie* (*chanson*), rusų *romansas* – leido skleisti naujam kokybiniam kamerinio ansamblio partnerių tarpusavio aspektui, generuojančiam akompanavimą kaip reikšmingą, specifinę fortepijoninio atlikimo meno sritį ir reprezentuojančiam akompanuojantį pianistą kaip lygiavertį bendradarbiaujantį atlikėją kameriniame ansamblyje.

1.1. Atlikimo meno ir amato poliarizacija ir kontekstualumas

Muzikinis atlikimas – tai tarsi užkoduota dichotominė konceptualaus turinio ir iš jo kylančių prasmų perteikimo – kompozicinių sumanymų, interpretacinio autentiškumo, kūrybinio ekspresyvumo, atlikėjo individualumo, kitaip – subjektyviai reprezentuojamų meno kategorijų ir technikos, kaip privalomo įgūdžių rinkinio, objektyvaus amato, valdymo dialektika. Kategorijų analizė, jų reikšimosi bendrumų ir takoskyros klausimai yra tradiciškai gvildenami atliekant filosofinius, meno estetikos, eseistinius, antropologinius tyrimus. Universalijų teoriniai apibrėžimai, aiškinimai, formuluočių išvestinės, vėliau – kritika ir naujos formuluotės randamos daugelyje skirtingų rašytinių šaltinių⁷. Receptijos ir paradigminiai pokyčiai ypač aktualūs muzikologams, kuriuos įvardintume kultūrinės muzikologijos

⁷ Meno ir amato sąvokos formuojasi ankstyvajuoju tekstų apie muziką etapu – antikos mąstytojų Aristotelio, Platono, stoikų filosofiniame judėjime. Graikiškieji *poiesis*, *mimesis* ir *techne* apibrėžimai glaudžiai siejami su konceptualiomis autorių pasaulėžiūros paradigmomis, retoriniu, estetiniu mąstymu ir reprezentuoja pirminius bandymus semantiškai apibrėžti reikšmines žodžių struktūras. Terminas *mimēsis* apima pirminius teorinius meno kūrimo principus. Graikų kalboje *μίμησις* – imitacija, t. y. daugiau gamtos vaizdavimas nei semiotiškai artimas kopijavimas. Filosofų Aristotelio ir Platono teigimu, visas menas, apimantis poeziją, dailę, muziką, yra laikytinas tikrovės imitacija. Apibrėžčiai būdingas iracionalus būties veiksnys, prasmės, proto, logikos neapibrėžtumas. *Techne* etimologiškai kilęs iš graikų kalbos žodžio *τέχνη* – amatas, įgūdžiai, kontekstinė vartoseną – meno reikšmė. *Poiesis* (*ποίησις*) apibrėžiamas kaip produkavimas, procesas, darymas, formavimas, jam priskirtina ir gebėjimo kurti reikšmė. Terminų ontologija, semiotinė ženklų struktūros vartoseną aktuali meno istorijos, kalbotyros (semiotikos), literatūros, filosofijos, meno estetikos, religiotyros diskursams. (Griswold, Kemp, Pappas, Parry, red. Zalta, prieiga internete: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/plato-rhetoric/>>, <<https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/>>, <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/collingwood-aesthetics/>> [žiūrėta 2021 09 22]). Svarbu pabrėžti, kad pirminės sąvokos išlieka kintančios ir priklausomos nuo kontekstinių interpretacijų. Kadangi jos nėra priskiriamos pirminiam tyrimo objektui, toliau tyrime vengiama selektyvių spekuliacijų šia tema.

tyrėjais⁸. Gausa mokslininkų, nagrinėjančių šias definicijas, patvirtina, kokia sudėtinga ir selektyvi analizė reikalinga vien bandant kategorizuoti šias reikšmes. Kalbama apie nuolatinį informacijos apžvalgos ir peržvalgos kismą, taip stengiantis apibrėžti akompanuojančio pianisto identitetą⁹. Tiriamajame darbe nesiekama išskirti konkrečių autorių idėjų, tokių kaip visuotinai normatyvių ar absoliučiai nekvestionuojamų. Atvirkščiai – stengiamasi paryškinti kategorijų ir jų vertinimo daugiabriauniškumą atlikimo metu. Akcentuojama pati teorinių priešių ir koncepcijų laisvė ir įvairovė. Keliama akompanimento meno darnos ir ansamblinės pusiausvyros idėja, jos tęstinumas per kompleksinę interpretavimo eigą, per individualų bendradarbiavimo procesą, teorinius ir praktinius reikimosi principus, vadovaujantis ne priešinimo, o papildymo principu.

„Dabartinės lietuvių kalbos žodyne“ išskiriamos šios *meno* sąvokos reikšmės¹⁰:

⁸ Šiuolaikinė muzikologija siūlo be galo daug reiškinių ir vadinamųjų reiškinių vertinimo raktų. Be to, vertinimo imtis natūraliai praplečiama vos pradėjus diskutuoti apie atlikimo sociokultūrinę aplinką, sklaidą, etiką ir t. t., nes muzikos menas kaip vienis neegzistuoja vakuume. Mintyje turimi autorių Paulo de Assiso, Peterio Osborne'o, Georginos Born darbai. Atskiros paminėjimo vertas Georginos Born ir Andrew Barry darbas, antropologine prieitimi, jungiančia socialinius ir humanitarinius mokslus, analizuojantis interdiscipliniškumo rekonfiguracijas. Rinktinėje *Interdisciplinary: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences* analizuojamos muzikos disciplinos–interdisciplinos–transdisciplinos peržvalgos. Joms apibrėžti pasitelkiamas *agonistinis–antagonistinis* režimas, kai interdiscipliniškumo apibrėžimas neįgyja konkrečių sintezės ar atidalinimo bruožų; analizuojami dabartinių ir ankstesnių žinių (teorijų) bei praktikos formų ryšiai (Barry, Born, 2013: 7–56). Taip pat tyrimui reikšminga Christopherio Smallo muzikinio objekto ir atlikimo veiksmo perfokusavimo praktika (Small, 1998: 1–18).

⁹ Identiteto klausimo kėlimas ir nagrinėjimas išlieka keblus analitinių tyrimų dėmuo. Visgi, ypač akompanavimui, kaip nesavarankiškai fortepijoninio atlikimo meno daliai, jis yra vienas kertinių elementų. Tiriamajame darbe remiamasi Davido Beardo ir Kennetho Gloago ontologijoje *Musicology. The Key Concepts* pateikiamomis sąvokomis (Beard, Gloag 2016). Reikšminga identiteto muzikoje (*Identity in Music*) ir muzikos identitete (*Music in Identities*) santykio sklaidos apžvalga pristatoma fundamentalioje rinktinėje *Handbook of Musical Identities*, sudarytoje Raymondo MacDonaldo, Davido Hargraveso ir Dorothy Miell. Pirmajame poskyryje *Changing Identity of Musical Identities* autoriai pateikia psichologine analize grindžiamą muzikinio tapatumo peržvalgą. Patys autoriai konstatuoja, jog atliekant tokį tyrimą susiduriama su daugybe teorinių metodų, kurie peržengia psichologijos mokslo ribas, įskaitant reiškiamus sociologinius, sociokultūrinius, etnomuzikologinius, muzikologinius, filosofinius ir edukacinius požiūrius. Atliekamam tyrimui svarbus autorių argumentas, jog muzikos menas yra sumanytas, vykdomas, mokomas ir išmokstamas būtent kaip muzikinė praktika. Tuomet muzikavimas ir atlikimo klausymas gali suteikti išskirtinai turtingas priemonės ir kontekstus ugdant, formuojant ir informuojant apie teigiamą ir etišką žmogiškosios ir muzikinės tapatybės augimą. Aktualus pateikiamas *poliferacijos* principas, kuomet nediferencijuoti taškai (medicinoje – ląstelės) dauginami ir auginami dalijimosi būdu (MacDonald, Hargraves, Miell, 2017: 3–11). Sociologė Tia DeNora pastebi, jog tapatybes galima laikyti ištekliais, kurie turi statusą: asmens tapatybė gali būti pakelta – „paaukštinta“ arba nuleista – „pažeminta“, palyginti su kitomis apibrėžtinomis. Tokiu būdu suteikiamos sąlygos ir galimybės keisti, parduoti ir netgi pavogti tapatybes. Socialinė sąveika apima derinimąsi, o tai reiškia, kad vienas partneris gali įgyti tam tikrų kito partnerio savybių – laikinai arba nuolat (DeNora, red. MacDonald, Hargraves, Miell, 2017: 12). Tapatumo muzikoje klausimą tiria ir Christopheris Smallas, pabrėždamas, jog muzikos kūrinio identifikacija slypi ne garsuose, iš kurių jis sudarytas. Atskirai garsams ir jų charakteringoms savybėms: tembrui, aukščiui, intensyvumui, trukmei priskiriamos tam tikros ypatybinės reikšmės, bet visai kitokios nei sudėtinės reikšmės, kylančios iš paprasto garsų derinių jungimo, melodijos. Kol nesukuriamas tarpusavio santykis, nesusidaro jokia melodija. Juo labiau muzikinio kūrinio tapatybė slypi būtent tarp garsų egzistuojančiuose ryšiuose (Small, 1998: 112).

¹⁰ Atkreiptinas dėmesys, kad *meno* ir *amato* sąvokos, priklausomai nuo leidimo, šaltiniuose kinta. Sinonimiškai menui vartojami žodžiai: įgūdis, meistriškumas, sugebėjimas, patyrimas, patirtis, nagingumas, mokėjimas, sumanumas, įgudimas, suktinė, meno sritis, praktinė patirtis, profesionalumas. Amato sinonimai: profesija, užsiėmimas, meistriškumas, menas, praktinė patirtis, profesionalumas, sugebėjimas, darbas, gebėjimas.

1. Kūrybinis tikrovės atspindėjimas vaizdais.
2. Meistriškas mokėjimas¹¹.

Raktiniai žodžiai, lydintys meno sampratą, yra kūrybiškumas, meistriškumas, sinonimai – sugebėjimas, sumanumas, nagingumas, amatas, profesionalumas, įgudimas. „Lietuvių kalbos žodyne“ amatas apibrėžiamas kaip mokėjimas gaminti dirbinius rankomis. Raktiniai žodžiai, paaiškinantys amatą, yra profesija, darbas, mokėjimas (Keinys, 2021).

Sudarius terminų reikšmių lentelę, matoma, jog *menas* ir *amatas* akivaizdžiai gali būti vartojami ir sinonimiškai, ir antonimiškai (žr. 1 lentelę).

Menas:	Amatas:
Kūrybiškumas	Mokėjimas
<u>Meistriškumas</u>	<u>Meistriškumas</u>
Meistrystė	Profesija
Mokėjimas	Gebėjimas
<u>AMATAS</u>	<u>MENAS</u>
Sugebėjimas	Technika / įgūdžiai
Patyrimas	Darbas
Profesionalumas	Užsiėmimas
<u>Praktinė patirtis</u>	<u>Praktinė patirtis</u>

1 lentelė. Meno ir amato įvardinimai lietuvių kalboje, sud. autorės

Jameso M. Thompsono sudarytoje knygoje *Twentieth-Century Theories of Art* pateikti ryškiausių praėjusio šimtmečio mąstytojų¹² meno estetikos straipsniai ir formuluojami teiginiai, galintys tiksliau apibrėžti analizuojamų sąvokų reiškimosi kryptis (Thompson, 1990).

Rašytojas Levas Tolstojus savo esė „Menas kaip ekspresija“ išskiria tris esminius meno bruožus, atskiriančius jį nuo amato:

1. Menininko individualybė.
2. Jausminės transmisijos raiškumas.
3. Atlikėjo nuoširdumas – jausminio potyrio intensyvumas (Tolstoy, red. Thomson, 1990: 9).

Skiriamąsias meno savybes ir reikšmes¹³ analizavęs Robinas George’as Collingwoodas¹⁴ knygoje *The principles of Art* teigia: „joks meno kūrinys negali būti sukurtas be tam tikro lygio techninių įgūdžių, <...> kuo geresnė technika, tuo vertingesnis meno

¹¹ *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vyr. red. Keinys, S. Prieiga internete: <<https://ekalba.lt/dabartines-lietuviu-kalbos-zodynas/menas?paieska=Menas&i=f415a2d5-37d2-44ba-aebf-176efc5917bb>> [žiūrėta 2021 09 15].

¹² Jacques’o Derridos, Martino Heideggerio, Zigmundo Freud, Clemento Greenbergo, Rolando Barheso, Arthuro Danto, Levo Tolstojaus, Raymondo Fray, T. J. Clarko.

¹³ Anglų kalboje junginys *work of art* reiškia meno kūrinį, pažodžiui verčiant gaunamas lietuviškas *meno darbo* atitikmuo. Semantinė diferenciacija rodo vertimo reikšmių modalumą ir leksinių ryšių modalumą.

¹⁴ Robinas George’as Collingwoodas (1889–1943) – britų filosofas, istorikas bei archeologas, estetikos, istorijos bei meno filosofijos knygų autorius, Oksfordo universiteto profesorius.

kūrinys“ (Collingwood, 1938: 26). Šiame kontekste reiškia meno sąvoka sintezuoja amato aspektus ir įtraukia amatą kaip būtinybę menui atsirasti. Skiriamuoju meno bruožu R. Collingwoodas vadina vaizduotės ekspresiją, o amato – gebėjimą „gaminti“ iš anksto numatytą rezultatą, sąmoningai kontroliuojamą ir kryptingai sumanytą veiksmą (Collingwood, 1938: 16). Ypač aktualu, jog kūryba taip pat vadinama gamybine rūšimi to, kas nėra laikoma amatu (Collingwood, 1938: 127). Juk kūrybos procesas laikytinas skirtingų veiksmų ar idėjų generavimu arba tuo, ką galima įvardinti kaip meno gamybą. Prancūzų meno filosofo André Malraux¹⁵ analizuoti meno psichologijos principai leidžia pasinaudoti kūrybine meno apibrėžtimi pagrindžiant kryptinį – kokybinį (o ne prasminį) meno ir amato sąvokų skirtumą (Malraux, 1949). R. Collingwoodas mąstė panašiai ir teigė, jog amatu laikytina „neapdirbtos“ medžiagos transformacija į baigtinį produktą“ (Collingwood, 1938: 28). Johnas Dewey¹⁶ knygoje *Art as Experience* mini meno signifikaciją ir teigia: „Kuomet meniniai objektai atskiriami nuo atsiradimo ir veikimo patyrimo sąlygų, aplink juos statoma siena, kur bendra reikšmė, kurią nagrinėja estetinė teorija, tampa beveik neaiški. Menas perkeliamas į atskirą sritį, kur yra atskirtas nuo susiejimo su žmogaus pastangomis, vykdymo ir pasiekimų formomis, medžiagomis ir tikslais.“ (Dewey, 1934: 13)

Remiantis šiais teiginiais, esmines meno ir amato raiškos kryptis galima apibendrinti ir suskirstyti veikimo sritimis (žr. 2 lentelę).

Meno (turinio) veikimo sritis:	Amato (technikos) veikimo sritis:
Autentiška kūryba (<i>creation</i>), išsiveržianti iš gyvenimo stichijos ir tiesiogiai išreiškianti menininko kūrybinius polėkius	Gaminimas (<i>production</i>), išsirutuliojantis iš gyvenimo ir liekantis besąlygiškai nuo jo priklausomas
Vaizduotės ekspresija	Sąmoningai kontroliuojamas ir kryptingas gamybos veiksmas

2 lentelė. Meno ir amato veikimo sritys pagal R. G. Collingwoodą (1938, 1990)

Šių teiginių pavyzdžiu galėtų būti aptariama ir meno kūrinio atlikimo specifika. Pats pirminis pavyzdys, pagal kurį yra atkuriamas dirbinys, išlaikęs laiko ir bendrų estetinių skonų

¹⁵ André Georges Malraux (1901–1976) – prancūzų rašytojas, meno istorikas, diplomatas, Gonkūrų premijos laureatas.

¹⁶ Johnas Dewey'is (1859–1952) – amerikiečių filosofas, psichologas ir edukologas, Kolumbijos (JAV) universiteto profesorius, Amerikos psichologų asociacijos prezidentas, filosofų draugijos pirmininkas.

egzamina, neabejotinai laikytinas autentiniu meno kūrinium, tačiau jo perdirbinys, nepriklausomai nuo individualių gamintojo sugebėjimų, bus laikomas tik meno kūrinio kopija, o gamintojas bus įvardintas kaip savo srities amatininkas. Vis dėlto esama tokių meno išraiškų ir formų¹⁷, kai pati idėja, kad ir kokia ji įtaigi ir originali būtų, paskęsta ir dingsta išpildymo procese, kitaip – transformacinėje materializacijoje.

Kūrybiškumo problematika. Kiek kitokiu kampu tirdamas kūrybiškumą muzikinėje praktikoje Nicholas Cookas knygoje *Music as Creative Practice* (2018) analizuoja kūrybiškumo sąvokos kismą. Nuo santykinio kūrybiškumo, kaip naujumo ir improvizacijos, kur regimas kokybinis skirtumas tarp muzikologų studijose atrasto *didžiojo C* (*big C*), ir kūrybiškumo kaip pagrindinės sociokultūrinio požiūrio temos¹⁸ iki skiriamo didžiausio dėmesio, gaunamo produkto išskirtinumui ir *mažojo c* (*little c*) – kūrybiškumo, orientuoto į kasdieninę patyriminę veiklą apibrėžimų (Cook, 2018: 197). Ryškėja ir kita ideologinė problema: kūrybiškumo kriterijus, vienas esminių kokybinio *proceso* ir *produkto* vertinimo matų, turėtų žymėti aiškią sistemą, techniką, tačiau klasifikacinį skirtingų apibrėžimų pagrindą sudaro būtent subjektyvios vertinimo metodikos. Teresa Amabile šį vyksmą vadina prieitu konsensu. Kitaip tariant, ne geriausias ar tiksliausias žymuo, o koncepcinio apibrėžimo priimtumas tampa lemiamu veiksnium. Universalus taikymas tampa prioritetiniu, o kompromisinės prietys išreiškia neretai dalinius sprendimus. Autorė išskiria du esminius kūrybinio koncepto elementus: „produktas ar refleksija bus vertinami kaip kūrybingi tiek, kiek a) abu bus nauji, tinkami, naudingi ir vertingi užduoties atlikimui; b) užduotis bus euristinė (kūrybinė), o ne algoritminė (Amabile, 1983: 33).

Analizuojant atlikėjo meninių gabumų potencialą suponuojamas kitas klausimas, kiek asmens kūrybiškumas gali būti išugdomas? Ar lemiamas meno požymis nėra *prigimtinės, neįgyjamos* asmeninės savybės, nepriklausomos nuo amato sferai pavaldžių *įgytų* arba *išugdytų* profesinių gebėjimų? Kiek socialinė aplinka daro įtaką individo psichinio reiškimosi formas ir mechanizmus? Atsakymas nevienareikšmis ir sudėtingas. Tiriamajame darbe laikomasi pozicijos, kad menininkas atlikimo procese naudojami ir asmeniniais resursais (talentais), ir turimus gabumus (įgūdžius) tobulina.

¹⁷ Filosofinės meno estetikos kategorijos išskiriamos ir analizuojamos istoriniais, teoriniais ir praktiniais aspektais. Susidomėjimas estetinėmis formomis kyla pripažįstant, jog daugelis bendros filosofinės svarbos temų – reiškinių reprezentavimas, vaizduotė, emocijos, ekspresyvumas (nedidelė įvardinama dalis), negali būti tinkamai suprantami ir aiškinami, jei kompleksiskai nesiejami su meno reiškimosi lauku. Susidomėjimą estetika skatina ir padidėjęs pliuralizmas pačioje analitinėje filosofijoje, siekiant užkariauti naujas sritis, tokias kaip etika, politinė filosofija, kognityvinė psichologija (Gaut, Lopes, 2013: xxi).

¹⁸ Cituojamas Keithas Sawyeris – JAV psichologas, edukologas, Šiaurės Karolinos universiteto profesorius. (Sawyer 2006: 9–27).

Paradoksalu, jog tai yra natūralus būdas atlikėjui išreikšti savo idėjas: tai savotiška meno per amatą transcendencija¹⁹ – individo vidiniais resursais pagrįstas gebėjimas vadinamas *menininko individualybe*. R. Collingwoodas vartojo terminą „vaizduotės ekspresija“ – gaminamam produktui kūrybinio polėkiu *įkvėpti sielą*, pakylėjant jį į aukštesnį (meno) lygmenį²⁰.

Tiriant dilemines prielaidas, analizuojamu atveju – meno per kūrybą ir amato, kaip darbinės prieigos, segmentus, sisteminę analizę privalo likti maksimaliai neutrali ir nešališka. Kad būtų pasiektas tikslas, informaciniame sraute privaloma identifikuoti maksimaliai skirtingus požiūrius, neretai sutvirtėjusius iki ideologinių deklaracijų, ir, sudėtingiausia, skirti jų istorinės ir epistemologinės prigimties reikšimosi principus. Taip pat svarbu gebėti apibrėžti esminius teiginių taškus ir aiškiai parodyti, kaip jie veikia ir yra veikiami vienokių ar kitokių kontekstų. Tai skirtingai susipinančių linijų metadetektyvo ar *sudoku* žaidimo²¹ principas. Šioje vietoje sugrįžtama prie tarpdiscipliniškumo ir refleksyvaus meno (muzikos ir atlikimo), kūrybos ir amato vidinių dėsnių dialektikos. Jasonas Toynbee mini besikeičiančią muzikinės analizės požiūrio taškų fokusą ir tyrimus, kuriuose kūrybiškumas tiriamas ne tik iš pagrindinės *individo*, kaip veikiančiojo subjekto, pozicijos. Minėdamas esamas kultūrinės bendradarbiavimo, kūrybinių kontekstų ir sąsajų konvencijas, autorius pabrėžia, kad priklausomai nuo kūrėjų sąveikos, kūrybiniai veiksmai gali būti *kolektyviniai*²² (Toynbee, red.

¹⁹ Transcendencija (lotynų k. *transcendens* – peržengiantis), filosofijos ir teologijos terminas, reiškiantis realybę, kuri yra savarankiška, nepriklausoma ir anapusinė kitų realybių atžvilgiu. Taip pat transcendencija gali reikšti ir perėjimo procesą. Būtent perėjimas kaip procesas yra aktualus tiriamajame darbe. Apie siūlomą jungiamąjį apibrėžčių konceptą daugiau – 1.3 poskyryje *Akompanavimo amatomeniškumo meistrystė: nuo antonimizacijos iki sintezės*.

²⁰ Robertas Fisheris ir Marry Williams meninio objekto kūrybiškumo vertinimui apibrėžti siūlo sudedamųjų sandų sistemą:

1. Kokybinis originalumas arba tai, kas vadintina autentiškumu.
2. Išraiškos ekspresija.
3. Socialinis pridėtinės vertės kūrimas.
4. Socialinis pripažinimas (Fisher, Williams 2005: 6–20).

²¹ *Sudoku* – logika grindžiamas, kombinacinis skaičių išdėstymo galvosūkis.

²² J. Toynbee siūlo santykį tarp muzikos atlikimo autonomijos ir darbo pasidalijimo laikyti esmine socialinio kūrybiškumo suvokimo sąlyga, konkrečiai – kūrybinį vaidmenų pasiskirstymą įvairiuose žanruose. Pristatoma nauja kūrybiškumo pasitelkus darbinius (*labor*) santykius perspektyva: makrolygmeniu – muzikos ir darbo proceso modelio pasiskirstymo skirtinguose žanruose, mesolygmeniu – kūrybinio darbo ir muzikinių elementų reikšimosi, kūrybinių vaidmenų pasiskirstymo analizės. Taip pat siūloma muzikiniu darbu laikyti „koduotų balsų“ (*coding voices*) atpažinimą, derinimą ir transformavimą, o kūrybinis naujumas traktuotinas kaip laipsniškas ir kaupiamas procesas. Užsimenama ir apie *genijaus* termino kategorinio pritaikymo kaip kūrybiškumo ideologijos šerdies galimybę. Tačiau šios kategorijos taikymas kelių asmenų grupėje nėra tikslingas, nes kūrybiškumas būtų pristatomas tik kaip individualus ir kylantis iš vieno subjekto vidaus. Kūrybiškumo raiškoje ir darbiniam pasiskirstyme užkoduoti gilūs prieštaravimai, nes hierarchinis skirstymas atveria kelią diferenciacijai. (Toynbee, red. Clarke, Doffman, 2017: 40–47).

Clarke, Doffman, 2017: 37–51). Toks bendras tyrėjų²³ akiračio poslinkis yra svarus argumentas ir šio tyrimo atspirtis.

Negalima paneigti meno ir amato sąvokų netapatumo, tačiau perkelta į meno sferą amato samprata gali būti integruojama, o meno – integrali. Muzikinio atlikimo amatas bus visuminio meno dalis, o išraiškos priemonių visuma koncentruosis į meno sferą, nes per amatą, kaip pamatinę, būtiną įgūdžių ir išteklių sąlygą, profesinė meistrystė (amatas + menas) formuoja kokybinius darbo rezultatus, atlikimo meną. Kitaip tariant – *amatininkiškoji* raiška tampa keliu meno link, priemone, siekiant meninio tikslo. Menas pranašesnis už amatą laikomas ne tik dėl lemiamo skirtumo – prigimtinių kūrėjo savybių ir mažiau nuo ugdymo priklausančių ypatybių, bet ir dėl atlikimo arba produkcijos kaip galutinio rezultato autentiškumo, tai yra gaunamos kūrybinės kategorijos unikalumo, pasiekiamo naudojant specifiskai modifikuotus amato įrankius. Ir vis dėlto kur įvyksta lemiamas posūkis? Galbūt kolektyvinėje kultūrinėje vertinimo sąmonėje, kuri iš dalies yra inertiška ir gana statiška.

Klišių problematika. Tyrėjas Vladas Glăveanu, nagrinėjantis kūrybiškumo pasiskirstymą tarp individo ir jo sociokultūrinės aplinkos, meta iššūkį nusistovėjusiems kultūriniais Vakarų Europos kūrybiškumo modeliams ir iškelia šias klišių ir klaidingo mąstymo įžvalgas:

1. Klišė. *Žmonės labiau kūrybiški, kai veikia vienuose.* Realybėje idėjos dažnai kyla per dialogą (pokalbį). Grupės atlieka centrinį kūrybos vaidmenį. Kūrybingi žmonės stipriai susieti socialiniais ekspertų ir profesionalų tinklais.

2. Klišė. *Kūrybiškumo esmė – intuityvi įžvalgos akimirka* (tai, ką įprastai vadiname įkvėpimu). Realybėje kūrybiškumas retai pasireiškia intuiciniu pliūpsniu. Labiau tikėtina, jog jis pasiekiamas nuolatinio ir sunkiu darbu, o įkvėpimo pagava laikytina nedidelė pažanga vykstančiame kūrybiniame procese. Esminiam kūrybiškumui beveik visada reikia nedidelių pagavų, įterptų į kasdienį darbą ir bendradarbiavimą.

3. Klišė. *Kūrybinės idėjos dažniausiai pralenkia laiką.* Realybėje kūrybinė pažanga yra įsiterpusi ir pasiskirsčiusi kolektyviniame veiksmo. Socialiniai ir istoriniai tyrimo metodai geriausiai tinkami kūrybiškumo kilmės analizei.

4. Klišė. *Kūrybiškumas yra vidinis psichinis procesas.* Realybėje kūrybinės praktikos yra išoriškai matomos, apsuptos socialinio ir fizinio pasaulio. Tam turi įtakos bendros

²³ Turima mintyje Erico F. Clarke'o ir Marko Doffmano straipsnių rinktinė *Distributed creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music* (Clarke, Doffman, 2017), antrasis penkių tomų serijos leidinys, skirtas muzikos atlikimo per kūrybinę praktiką (*Studies in Musical Performance as Creative Practice*).

virtotojiškumo sąmonė, kai iš kūrėjų tikimasi kuo greičiau idėjas paversti apčiuopiamais rezultatais, prototipų ir atkartojimo ženklais (Glăveanu, 2014 b: 9–14). Autorius paneigia gają klišę, jog kūrybiškumas yra absoliuti kategorija, ir bendrą konstatavimą, kad arba jis yra, arba jo nėra. Priešingai – iškeliamas aplinkos sociumo ir galimybės lavinti kūrybiškumą dėmuo.

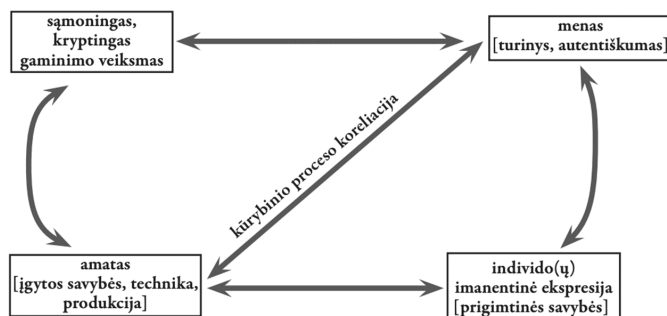
Psichologinis lygmuo. Keithas Sawyeris nurodo tris psichologijos tyrimuose vyraujančias istoriškai susiformavusias kūrybiškumo paradigmas:

1. *Jis* paradigma – orientuota į vienišą genijų (tradiciškai interpretuojami *dieviško įkvėpimo, genetinio paveldėjimo, išskirtinumo, elitiškumo, nepakartojamumo* aspektai).

2. Po 1950 metų susiformavusi – *aš* (taip pat individualistinės prigimties, tačiau labiau demokratizuota) paradigma, jungianti sąvokas *apdovanotas* ir *kūrybiškas*, pritaikomas individo asmeninėms savybėms.

3. Naujoji *mes* paradigma kritikuoja individo veikimą vakuume ir inkorporuoja socialinės psichologijos ir jos dinaminis elementus, praplėsdama kūrybiškumo sąvoką kontekstualumu ir bendrų idėjų generavimu (Sawyer, 2021: 3).

Akivaizdu, jog kūrybiškumas ir autentiškumas neretai kontekstualizuojami, suvokiami kaip procesinė meninio reiškinių jungtis, sąveika, būtina kokybinio turinio formavimuisi su egzistuojančiu tarpusavio grįžtamu ryšiu. Tiriamajame darbe laikomasi nuostatos, jog meno ir amato kategorijos atlikimo metu yra organiškai susiję ir egzistuoja kaip kompleksinė sistema. Subordinacinis meno ir amato pasiskirstymas bei tarpusavio ryšys iliustruojamas lentelėje (žr. 3 lentelę).



3 lentelė. Meno ir amato koreliacija socialinėje aplinkoje, sud. autorės

Kaip atlikimo meno išdava, kūrybinis veiklos rezultatas yra neatsiejamas nuo amato (išugdytų techninių priemonių), tačiau amatą menu paverčia vien tik nuo įgūdžių nepriklausantys, vidiniai, įgimti ir ilgai suformuoti asmenybės bruožai: kūrybiškumas ir autentifikacija, pasireiškiantys pirmaprade savybe – gebėjimu kurti. Tai hibridinė reiškimosi koncepcija, nes griežta riba tarp meno ir amato gali egzistuoti tik menamu, teoriniu lygmeniu,

o praktikoje vyksta nuolatinė, ne visada iki galo sąmoninga, techninių atlikimo elementų ir vidinio jausmo, slypinčio už žinių, sietino su asmens ekspresija ir jausminiu individualumu, ribų niveliacija. Ir tik kategorijų tarpusavio sintezės būdu pasiekama profesinės realizacijos viršūnė – gautas produktas (muzikinis atlikimas) paverčiamas meno kūrinium, tai, ką vadiname nepakartojama *harmonijos kokybe*.

1.2. Ansamblinė bendradarbiavimo koherencija²⁴

Dviejų ir daugiau partnerių bendradarbiavimo specifika²⁵, funkcinį veiklos domenų įvardinimas komandoje, savita bendros veiklos kolaboracinė eiga, skirta konstruktyviam kolektyvinio produkto kūrimui kameriniame ansamblyje – subalansuotam ir darniam atlikimui, vis didesnio tyrėjų dėmesio sulaukiantis analizės objektas. Kuriant ansamblio partnerių atlikimą svarbi ne vien tik galutinė meninių sprendimų išdava, strateginė darbo realizacija, bet vertinamas gamybos rezultatas arba, paprastai tariant, produktas – koncertinis atlikimas. Vykstant komandiniam darbui, dalinantis informacija, koncentruojamasi į bendradarbiaujančių kolegų linijinį procesiškumą, arba produkcinę grandį. Juk bendru atlikimu laikytinas ir prerezultatinis partnerių darbas, prasidedantis nuo pat pirmųjų repertuaro pasirinkimo, techninių, meninių elementų įveiklinimo akimirkų, to, kas suvokiama kaip motyvacija, įžvalgos, suvokimas, mokymasis, mąstymas ir esminė sąlyga – partnerių komunikacija. Kitaip tariant, komandoje (ansamblyje), bendradarbiaujant skirtingiems individams, nuolat susipindami veikia skirtingi intenciniai elementai – konstrukcinės idėjos arba kūrybiško darbo konstanta ir tikslingų atlikimo įrankių pasirinkimas. Taip pat ir skirtingi įsitraukimo režimai, lygiai, kuriais komandos nariai atskleidžia savo kūrybinį potencialą. Tyrimui aktuali procesinė bendradarbiavimo eiga: kiekvieną kartą kitokia ir unikali, įvardinama kaip procesinė produkavimo atlikimo forma²⁶.

²⁴ Koherencija (lotynų k. *cohaerentia* – ryšys) – prasmingų sistemos dalių (elementų), dažniausiai teorijų, teiginių ar sąvokų, tarpusavio darnos ir rišumo santykis.

²⁵ Fortepijoninis akompanavimas gali būti funkciškai diferencijuojamas pagal pritarimo skirtingoms instrumentų ar atlikėjų grupėms pobūdį. Tradiciškai susiformavęs ir plačiausiai paplitęs – vokalinis ir instrumentinis akompanavimas. Tačiau paties muzikos atlikimo įvairovė ir kintančios raiškos formos atitinkamai sufleruoja ir akompanavimo funkcinę plėtrą (turima mintyje Kurto Alderio knygos pradžioje pateikiama pianisto veiklos diagrama, Adler, 1965: 4). Savita specifika išskiriami korepetitoriaus (*coacher*), baletų (šokio) akompanuotojo, choro akompanuotojo, improvizacinio akompanimento darbo metodai. Toks *asamblinis* darbo specifikos skirstymo principas rodo profesijos funkcinio pritaikomumo įvairovę ir žymi kintančios prasmės aprėpties lauką. Klasifikavimas yra svarbi mokslinio sisteminimo priemonė, tačiau funkcinį pastovumą (muzikiniame atlikime jis gana santykinis) lemia nuolatinis praktinių tyrimų plėtojimas ir tikslinimas.

²⁶ Dorotya Fabian, analizuodama muzikos atlikimo ypatumus, apibrėžia atlikimą kaip „saviorganizacinį procesą, kurio prasmės kuriasi per dinaminę kaitą“. Kitais žodžiais tariant, atlikimas nelaikomas pasyvių autonominių veiksmų refleksijos rezultatu. Procesiniu vedliu laikomas atlikėjo ar kelių atlikėjų bendradarbiavimas, jo

Bendradarbiavimo kategorijos. Analitinėje literatūroje tarpusavio bendradarbiavimo, koprodukciniams santykiams įvardinti naudojami atskirųjų per bendrybes ir *vice versa* tyrimo modeliai. Bendradarbiavimo atvejo analizės ir tipologiniai tyrimai konstatuoja bendrą tendenciją – kolaboracinės praktikos plėtrą²⁷. Kita vertus, bendradarbiavimo praktikos apibrėžimui priskiriamas itin platus funkcinis laukas rodo bendruosius reiškimosi principus, skirtingus kontekstus ir išlieka selektyvus. Tad ir sisteminimas, vykstantis tarpdisciplininių jungčių kompleksiniu pagrindu, dažnai arba universalus, arba santykinai adaptyvus.

Tiriamajame darbe bendradarbiavimas analizuojamas kaip bendro darbo – muzikos atlikimo struktūra, būdas, ir kaip organizacinis procesas. Svarbiausias jungties taškas – funkcinių atlikimo užduočių ir atlikėjų tarpusavio santykio darna.

Vera John-Steiner pagal skirtingus veikimo tikslus grupėje skiria *bendradarbiaujančio* (*colaborative*) ir *kooperacinio* (*cooperative*) partnerių elgesio elementus, teigdama, jog „kooperacinio elgesio dalyviai į bendrą užduotį įneša specifinį indėlį; jų išitraukimo lygmuo, kaip ir intelektualinės nuosavybės jausmas dėl galutinio produkto rezultato, yra skirtingas, o bendradarbiaujantys partneriai dalyvauja panašiu lygmeniu atliekant bendras užduotis ir bendrai dalindamiesi vaidmenimis galutiniame atlikimo variante.“ Autorė įvardina skirtingus komandinio bendradarbiavimo lygmenis (John-Steiner, 2000: 13–35):

1. *Padalintas bendradarbiavimas* (*distrubuted collaboration*) – laisvas bendradarbiavimas, išreikštas bendrais interesais, bendrais pokalbiais, diskusijomis.
2. *Papildomas bendradarbiavimas* (*complementary collaboration*) – darbo pasidalijimas, remiantis papildomomis žiniomis, disciplinos išmanymu, erudicija, funkcija ir dalyvių temperamentu.
3. *Šeiminis bendradarbiavimas* (*familial collaboration*) – bendradarbiavimas, išsiskiriantis kognityviniais ir emociniais ryšiais, savitarpio priežiūra.

interpretacinis atsakymas į muzikinius stimulus, kylantis iš kultūrinio, estetinio suvokimo, dar kitaip vadinamo ekspresyvumu (Fabian, 2015: 49–50). Jullianas Hellaby nurodo, jog invariantišką interpretacinės įvairovės ir kūrybiškumo atlikime bazę sudaro istoriškai ir kultūriškai apibrėžti estetiški lūkesčiai, muzikinis kūrinio kontekstas ir bendras atlikėjų indėlis (Hellaby, 2009: 15).

²⁷ Dar 1984 metais pasirodęs Roberto Hobbso straipsnis *Rewriting History: Artistic Collaboration Since 1960*, atskleidžia besikeičiančių kūrybinių sąlygų, technologinių inovacijų, komercizacijos, darančių įtaką ir transformuojančių šiuolaikinę visuomenę, foną, kuriame bendradarbiavimas yra „iš esmės ne daugiau ar mažiau, bet teigiamai suvokiama kultūrinio dialogo įtaka (Hobbs, 1984: 79). Johnas C. Morrisas ir Katrina Miller-Stevens teigia, jog kolaboraciniai procesai nuolat vystosi ir nėra laikomi monolitine sąveika. Atvirkščiai, bendradarbiavimas geriausiu atveju gali būti suprantamas kaip labai lanksti, pritaikoma ir sklindanti sąveikos forma (Morris, Miller-Stevens, 2016: 8).

4. *Integruotas bendradarbiavimas (integrative collaboration)* „kyla iš bendro dialogo, idėjinio rizikavimo ir bendros vizijos bei partnerių motyvacijos. Per integraciją partnerių turimos žinios, atlikimo stilistika, skirtingi meniniai požiūriai paverčiami naujomis vizijomis, nauju mąstymo būdu ar naujos meno formos kūrimu“ (John-Steiner, 2000: 191–203). Autorė pabrėžia, kad kūrybiškumas atsiranda dėl svyruojančio kontinuumo tarp asmeninių gebėjimų ir įgytų savybių, iš principo nedaug susietų su socialiniu kontekstu, išryškėjančiu per praktinį veiksmą ir veikimą praktikoje. Individualus kognityvinio pažinimo jungimas (asmeninis indėlis) siejamas ir paskirstomas atgaliniu bendradarbiavimo ryšiu, atsirandančiu jau iš socialinio konteksto (tarpasmeninis bendravimas). Bendradarbiavimas, kolaboracija²⁸, charakterizuojamas virtine elementų: tarpusavio dialogo, bendro darbo eigos, planavimo, abipusio pasitikėjimo, bendro teisiškumo (*shared ownership*), bendro produkavimo. Naujai formuluojamos koprodukcinio bendradarbiavimo muzikoje tipologijos pristatomos kaip tarpusavio darbo praktikos, veikiančios individo ir likusios grupės santykio reprezentacijoje (Wilsmore, Johnson, 2022: 5).

Bendrasis tyrėjų požiūris išplečia bendradarbiavimo, kaip viena laikio sinchronizmo ar konkretaus fizinio veiksmo suvokimą, argumentuoja socialinio aplinkos lauko poveikį²⁹. Per praktinę atliekamų veiksmų devalvaciją ryškėja kompleksiniai ne tik atlikėjų, individų tarpusavio, bet neišvengiamai ir santykio su aplinka, visuomene ryšiai. Bendradarbiavimas ir visos jo hibridinės formos keičia meninę praktiką ir tampa bendruomeninio gyvenimo būdu. Pats tarpdiscipliniškumas ir kompleksiškas taip pat atitinka kombinuoto bendradarbiavimo kriterijų.

Kūrybiškumo bendradarbiaujant aspektas. Keithas Sawyeris teoriniuose darbuose analizuoja bendradarbiavimo kūrybinių ugdymu modelius ir išreiškia nuomonę, jog

²⁸ Muzikinės kolaboracijos dokumentuotų šaltinių istorinė apžvalga Arnoldo Whittallo straipsnyje *Composer-performer collaborations in the long twentieth century*, Erico F. Clarke'o ir Marko Doffmano straipsnių rinktinėje *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music* (Whittall, A. red. Clark, F., C., Doffman, M., 2013: 21–36). Autorius reprezentuoja muzikinę kolaboraciją kaip būtent XX a. pradžioje prasidėjusį kompozitorių idėjinio bendradarbiavimo (*co-composing*) modelį.

²⁹ Margaret Barrett teigia, jog: „bendradarbiavimas gali kilti daugelyje atskirų lygių, įskaitant vietą, laiką ir erudicijos lygį“ (Barrett, 2014: 9). Mine'as Dogantan-Dackas mini kamerinės muzikos prigimtyje slypinčias kolektyvinės atlikimo praktikas ir nuo XX a. vidurio kylantį filosofinės (Jean-François Lyotard (1929–1998), Michel Foucault (1926–1984), Jacques Derrida (1930–2004) ir psichologinės (Levo Vygotskio (1896–1934) krypties tyrėjus itin dominančias individo autonomijos ir socialinių santykių prieštaringumo analizės, vedančias į intersubjektyvizmą, suvokiamą kaip bendrą būtį. Dar daugiau, teigiama, jog solinis pasirodymas, kuris XX a. buvo reklamuojamas kaip aukščiausia muzikavimo forma ir profesinės karjeros tikslas, Vakarų muzikos meno tradicijoje, įvairėjančią atlikėjų muzikinei veiklai ir kultūriniais vaidmenimis, transformuojasi į subkategoriją (Dogantan-Dack, 2022: 2–3). Donelonas R. Forsyths straipsnyje *Group dynamics* pristato išsamią žmonių grupių klasifikaciją: naudojamus apibrėžimus, charakteristikas, narių tarpusavio sąveikas, tikslus ir užduotis, struktūrą ir formas, lygius ir formavimosi fazes, istorinius kontekstus ir interdiscipliniškumą. Išskiriamas svarbus ryšys tarp grupės užduočių ir santykių sąveikos: formuojamos įtakos, atlikimo, konflikto ir kontekstinės (Forsyth, 2014: 1–34).

kūrybiškumas mokymosi procese gali būti kryptingai ugdomas, neeliminuojant asmens individualių savybių kaip vieno iš rodiklių ilgalaikiame ugdymo procese³⁰ (Sawyer, 2017, 2021). Autorius teigia, kad kūrybiškumas yra sudėtingas gebėjimas be nuspėjamos struktūros, bet apibrėžtas dominuojančiais veiksniais, turinčiais įtakos bet kokiam rezultatui, jo sudėčiai, sprendiniams³¹. Atsakydamas į klausimą, kas yra kūrybiškumas, autorius teigia, jog: „tai daiktavardžiu įvardintas fenomenas, kuriame asmuo perduoda (komunikuoja) naują konceptą (produktą). Šiuo apibrėžimu yra numanyta ir protinė veikla (arba mentalinis procesas), nes, žinoma, niekas negali išivaizduoti asmens, gyvenančio ir veikiančio socialiniame vakuume, todėl autoriaus formuluojamas terminas *spauda (press)* – savybė, kylanti per žmogaus ir jo aplinkos ryšį, taip pat yra numanoma“ (Sawyer, 2017: 17). Būtent šis teiginys teikia atspirties būsimam akompanavimo *amatomeniškumo* konceptui – bendros kūrybos procesui, kuriame asmeniniai, kolegialūs įgūdžiai, atlikimo technikos, *kokiomis* pasirinktomis raiškos priemonėmis siekti kokybinio rezultato bei estetinio suvokimo, *kaip* galima praktiškai realizuoti sumanymus, jungiasi. K. Sawyeris išskiria šios kūrybinio mąstymo bendradarbiaujant funkcinis etapus:

1. Iteracija³² – kūrybinis mąstymas nėra linijinis procesas nuo įžvalgos momento iki jo vykdymo; jame daug improvizacijos, nenuspėjamų krypties poslinkių ir viso proceso metu kylančių idėjų.

2. Techninių atlikimo parametrų – užduočių identifikavimas.

3. Atskirų probleminių segmentų įvardinimas, sprendinių ieškojimas.

4. Problemų radimas. Kūrybinis mąstymas apima klausimų kėlimą, kurių uždavimas padeda nustatyti, suformuluoti ir spręsti problemą. Kūrybinio proceso metu nustatomos ir kyla naujos problemos, dėl to procesas yra nuolat evoliucionuojantis (Sawyer, 2021: 3–6).

Autorius laikosi progresyvaus požiūrio, kad muzikinio atlikimo kompoziciniai elementai užkoduoti ne vien autoriaus (kompozitoriaus) pateiktoje kūrinio formos struktūroje,

³⁰ Edukologas Jamesas Melvinas Rhodes pirmasis suformulavo keturių P kūryboje konceptą: kūrybinio proceso (*creative process*), kūrybiškos asmenybės (*creative person*), sukurto produkto (*created product*) ir žmogaus bei jo aplinkos santykį (*creative press*). Ketvirtasis segmentas sietinas su atlikimo, kaip meninio produkto, atlikto veiksmo tolimesne sklaida, socialiniu kontekstu (Rhodes, 1961: 305–310).

³¹ „Laikui bėgant aš surinkau apie keturiasdešimt kūrybiškumo ir šešiolika vaizduotės apibrėžimų. Tačiau analizuodamas savo kolekciją pastebėjau, kad turimi apibrėžimai nėra nesuderinami. Jie nuolatos susipina. Žvelgiant per šią prizmę, apibrėžimų turinys sudaro keturias kryptis. Kiekviena turi savo akademinį tapatumą, tačiau tik funkciškai veikdamos kartu sukuria bendrą visumą.“ (Sawyer, 2017: 17)

³² „Lietuvių kalbos žodyne“ *iteracija* (lotynų k. *iteratio* – kartojimas) reiškia:

1. Matematinės operacijos pakartotinį panaudojimą, laipsniškai artėjant prie ieškomo rezultato; to panaudojimo rezultatas.

2. a) procedūros kartojimas, remiantis ankstesniu procedūros rezultatu,

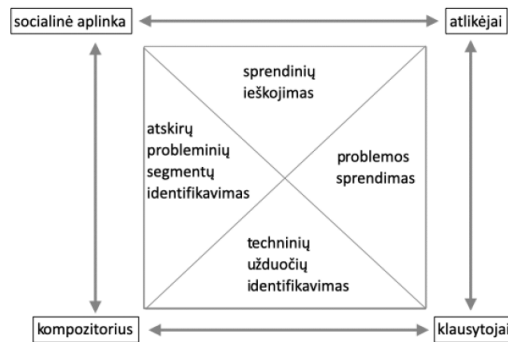
b) kartojimą apibrėžiantis programos operatorius (komanda),

c) kartojimo taikymo rezultatas.

o bendraautoriais laikomi ir atlikėjai dėl jų procesinės kūrybos ir bendradarbiavimo. Svarbu pabrėžti, jog kompozitoriaus idėjinis ir kontekstinis turinys – autoriniai kodai tekste, išlieka prioritetiniai. Ankstesnėje publikacijoje K. Sawyeris kategorizuoja bendradarbiavimo sąlygas, minėdamas grupės tikslo, artimo klausymosi, pilnos koncentracijos, bendros kontrolės, asmeninio ego sumaišymo, lygiaverčio dalyvavimo, familiarumo, komunikavimo, judėjimo į priekį, potencialios galimybės suklysti, faktorius. Paskutinė sąlyga, kaip ir ankstesnės, veikia kaip pirminė stimuliacija tolesniems sprendimams. Autorius teigia, kad konstruktyviam bendravimui reikalinga pusiausvyra: tarp susitarimo ir naujumo, tarp struktūros ir improvizacijos, tarp analitinio, kritiško mąstymo ir laisvės, tarp narių susiklausymo ir kalbėjimo savuoju asmeniu (Sawyer, 2017: 29–51). Drauge su Stacy DeZutter K. Sawyeris formuluoja teorinį neindividualaus arba *paskirstyto* kūrybiškumo (*distributed creativity*) modelį, kylantį iš atlikėjų grupės tarpusavio bendradarbiavimo (Sawyer, DeZutter, 2009: 81–92). K. Sawyeris kūrybiškumą pateikia kaip skirtingų komponentinių sąveikų mišinį ir įvardina originalumo, naujovės, nepakartojamumo išpūdzio, ekspresijos – išraiškos, kuriai būdingi ypatingi vidiniai psichiniai bei protiniai gebėjimai, emocinio transliavimo aplinkai, sociumui bei socialinio pripažinimo – eksternalaus pastangų vertinimo lygio sąlygas (Sawyer, 2017: 140).

Komandinis bendravimas, net jei jis nėra tiesiogiai linearus, gali būti skirstomas etapais, kai veikia skirtingi tiksliniai elementai. Kolaboraciniai veiksmai gali būti pervardinti į „proceso kontinuumą“ arba „proceso vertikale“, nuolatinį bendradarbiavimo *perpetuum mobile*. Akivaizdus bendradarbystės kokybinio pokyčio įrodymas – pirmosios repeticijos ir sceninio pasirodymo kontrastas. Interpretaciniame procese individuali veiklos bendra eiga nuolat evoliucionuoja ir selektyviai perfrazuojant Leonardo B. Meyerio žodžius apie stilių, kaip kūrybinės grupės, kurio nors kūrėjo meno ar kūrinio (produkto) būdingų bruožų visumą, darbo būdą ar metodą, kaitos faktas patvirtinamas teiginiu, jog „stilius yra sudėtinga tikimybių „sistema“, kurios ribose menininkas renkasi iš keleto lygiaverčių galimybių, tai yra į kurią atsižvelgdamas jis išranda įvairias struktūras, sukuria ir atpalaiduoja įtampą, komponuoja ir gludina formos dalių proporcijas“. Be tikimybės paradigmos nebūtų jokios kūrybinės atrankos, nes nustačius griežtas veiksmų taisykles visi pasirinkimai būtų numatyti iš anksto, o originalumas neįmanomas (Meyer, 1997: 70). Tiriamajame darbe šis vyksmas vadinamas atlikimo proceso originalumu arba unikaliu „proceso stiliumi“. Taigi, jei išskirsime keturis pagrindinius darbiniam partnerių procese veikiančius elementus: pačius atlikėjus, kompozitoriaus arba kompozicines nuorodas (su atlikimo stiliškos ir ideologijos segmentu),

klausytojus ir juos bendrai supančią socialinę aplinką, matysime cirkuliaciją. Šie procesiniai segmentai sistemiškai sąveikauja ir veikia vienas kitą bendroje atlikimo eigoje (žr. 4 lentelę).



4 lentelė. Interakcinė kūrybinio proceso grandinė (vidinis ir išorinis rakursai), sud. autorės

Nors ir gana artimų ryšių, kūryba darbiniam procese kaip vienas iš žmogaus gebėjimo pažinti (kognityvinių) elementų generuoja naują išvestį per produkavimą: atlikimo idėją ir patį atlikimą. Perfrazuojant – atlikimo kokybė ansamblyje yra ir tikslas, ir priemonė. Originalumas, kaip naujumo savybė, įgyja kiekybinį, pamatuojamą laipsnį ir yra labiau įvertinamas išoriškai – klausytojų auditorijos opinijos. Toks analizės posūkis leidžia atlikimo eigą, proceso vystymosi etapinį linearumą, įvardinti kaip vieną iš kūrybiškumo komponentų.

Frederickas Seddonas ir Michele Biasutti eksperimento būdu stebėdami styginių kvarteto ir džiazo seksteto narių tarpusavio bendravimą išskyrė tris bendradarbiavimo komunikuojant ansamblinėje grupėje lygius, vadinamuosius režimus, kurių kiekvienas atitinkamai gali būti tiek verbalinis, tiek neverbalinis:

1. Instrukcinis, kai grupės nariai komunikuoja ieškodami atlikimo sprendimų.
2. Kooperacinis, kai grupės nariai bendrauja siekdami bendro atlikimo vientisumo.

3. Kolaboracinis (bendradarbiavimo), kai ansamblio nariai kūrybiškai bendrauja pasiekdami naują bendro darbo rezultatą (Seddon, Biasutti, 2009: 405–406)³³. Autoriai analizuoja skirtumus ir tarpusavio dinamines sąveikas tarp antrojo ir trečiojo lygmens, aptardami empatinio kūrybiškumo ansamblyje sąvoką. Autorių metodinės atlikimo analizės

³³ Robertas Fisheris ir Mary Williams panašiais kaip K. Sawyerio (Sawyer, 2017) kūrybinio mąstymo etapais sekos modeliais skiria partnerių bendradarbiavimą lygmenimis:

1. Nuoseklus, kai partneriai individualiai kuria (atlieka) tam tikrus elementus, juos pristato grupėje ir ta informacija remiasi bendrame darbe.

2. Lygiagretus – grupės nariai kuria (atlieka) tam tikrus elementus atskirai (pavyzdys – tam tikro kūrinių atskirų partijų studijavimas), tuomet juos sujungia ir perkvalifikuoja į naują kokybinę išdavą.

3. Vienalaikis – grupės nariai kuria (atlieka) vienu metu būdami kartu.

Kūrybiškumui įtaką daro ir asmeniniai įgūdžiai, talentas, tačiau svarbi ir kūrybinė aplinka, partnerystė, palaikymas ir mokymasis (Fisher, Williams 2005: 14).

metu prieinama prie išvados, kad hierarchiškai kooperacinis bendradarbiavimas žymi mažesnę tarpusavio darnos lygį nei kolaboracinio bendradarbiavimo, pastebint, jog spontaniškos atlikimo variacijos empatiniame kūrybiškume skiriasi nuo stilistinei konvencijai būdingo atlikimo darnos. Tyrimo išvadose pažymima, kad tokie struktūriniai lygmenys stebimi analizės metu, tačiau praktikoje vartojami sinonimiškai (Seddon, Biasutti, 2009: 395–415), (žr. 5 lentelę).

1. Individualus ir (arba) kolektyvinis darbas: nuoseklus, lygiagretus, vienalaiškis
2. Kooperacija: laipsniška pozicijų ir nuomonių kristalizacija
3. Bendros vizijos koordinavimas tarp partnerių ir naujai kylantis bendras rezultatas

5 lentelė. Bendradarbiavimo procesas pagal F. Seddoną ir M. Biasutti (2009)

Markas Hutchinsonas ir Elizabeth Haddon, analizuodami partneriškumo principus fortepijoniniame duete, išskiria diadinį³⁴ (*dyadic*) atlikėjų santykį. Eksperimento būdu, fiksuodami ir raštiškai pateikiamas refleksijas po kiekvienos iš aštuonių repeticijų atlikėjai pabrėžia, kaip empatija grindžiama emocinė darbo santykių dimensija, būdas, kai skirtingų atlikėjų bendri muzikiniai išgyvenimai sukelia *susiliejusio subjektyvumo* jausmą (Hutchinson, Haddon, 2022: 181). Išskiriami repeticijų metu kylantys bendravimo komunikuojant režimai, vadinami *modais* (Hutchinson, Haddon, 2022: 192), (žr. 6 lentelę).

Komunikaciniai režimai	Savybės ir vaidmenys ³⁵
Atlikimo režimas	Atlikimo modeliavimas. Fokusavimasis į ilgus atlikimo epizodus. (Pirmosios partijos atlikėjas gestais prisiima lyderio vaidmenį)
Mokytojo režimas	Techninių problemų sprendimas sutelkiant dėmesį į smulkius segmentus. (Antrosios partijos atlikėjas dažnai vadovauja)
Interpretavimo režimas	Diskusija apie išraiškingą muzikinį atlikimą. Kinta atsižvelgiant į lokalų ar ilgą apimtį atlikimą. (Dalijamasi lyderyste, tačiau skirtingais akcentais)

³⁴ Diadinis – poros santykis.

³⁵ Pabrėžiama, jog lentelė skirta įvardinti fortepijoninio dueto tarpusavio komunikacinius būdus, tačiau skliaustuose iliustruojama, kaip keičiasi partnerių vaidmenys kiekvieno režimo metu.

Eksperimentinis režimas	Atlikimo technikos ir interpretavimo pritaikymo hipotezės (pedalo, <i>rubato</i> , natų keitimas) išvedant įvairias versijas
Ryšio režimas	Bendras veiksmų aptarimas, išeinantis už muzikos kūrinio ribų; svarbus kuriant tarpusavio pasitikėjimą ir progreso aptarimą, bendrų pastangų pripažinimas
Refleksinis režimas	Refleksija į repeticinį procesą ir vieno kitam išsakomas pastabas
Strateginis režimas	Būsimų repeticijų ir tikslai (būsimi pasirodymai, prezentacijos, sklaida)
Profesionalusis režimas	Atlikimo pristatymas, viso bendravimo sumavimas

6 lentelė Komunikaciniai dueto partnerystės režimai pagal Hutchinson, Huddon (2022)

Bendravimo režimai priklauso nuo kiekvieno atlikėjo noro ištirti sąveikos strategijas ir nors pristatomas fortepijoninio dueto darbinis santykis, jis veikia ir instrumentinio ar vokalinio dueto bendradarbiavimo vystymosi fazėse, apibrėžiant abipusius ir tarpusavyje priklausomus santykius.

Kitas svarbus aspektas – ansamblinio narių komunikacija yra vienas iš kokybinių atlikimo vertinimo kriterijų³⁶. Kitaip tariant, komunikacinė darna, kurioje informacinis dalijimasis sudaro pagrindinę bendradarbiavimo cirkuliaciją, tampa ansamblinės koherencijos matu. Pianistas Martinas Katzas teigia, jog „kaip ir kiti atlikimo aspektai, bendradarbiavimas negali egzistuoti be lankstumo – tai būtina tarpusavio balanso sąlyga“ (Katz, 2009: 151). Panašios nuomonės laikosi ir Danielius Leechas-Wilkinsonas: „atlikimo „muzikalumas“ reiškia, kad aspektai ryškinami ne tiesiogine prasme, o su tam tikrais variantiškumais, kurie grožio ir jausmo pojūtį išreiškia kūrinio komunikavimo prasmingumu“ (Leech-Wilkinson, 2009: 255). Nicholas Cookas tęsia muzikos atlikimo analizę, nagrinėdamas sudėtingus, organiškai susietus tarpusavio ryšius, jungiančius atlikėjus su kompozicinėmis formos duotybėmis, taip pat ir su auditorija, apibendrinamas atlikimo suvokimo kismą, priklausanti nuo socialinių požiūrių kaitos (Cook, 2014: 18). Savo ruožtu Johnas Rinkas taip pat patvirtina, jog nėra „vienintelis advokataujantis apie dabarties esminių muzikinių struktūrų

³⁶ Aaronas Williamsonas išskiria atlikimo vertinimų elementų, technikos: fiziologinės, psichologinės ir instrumentinės, interpretacijos, ekspresyvumo ir komunikavimo režimus, pabrėždamas jų subjektyvumą ir neišvengiamą sutapimą (Williamson, 2004: 92–93).

rekonceptualizaciją, kuri atsižvelgia į atlikėjo kūrybinį vaidmenį suteikiant muzikai formą, ar, kitaip tariant, neatskiriant struktūrinių galimybių muzikinėje medžiagoje, o per savąjį atlikimo interpretaciją gebėti kurti platesnį muzikos naratyvą. Pakeitus išeitinį kitokios požiūrio sampratos tašką, muzikinė struktūra susidarytų iš plataus diapazono potencialių, sąryšingų, aktyvių elementų ir parametrų muzikiniame darbe“ (Rink, 2015: 129). J. Rinko pasiūlytos strateginės idėjos taikytinos ir procesiniams veiksniams kartu atliekamoje muzikinėje medžiagoje:

1. Muzikinio audinio elementai patys nekonstatuoja struktūros (-ų) – jie leidžia struktūrinių ryšių tarpusavio sąveikas.

2. Šių sąveikų rezultatas bus individualus ir unikaliai atlikėjų pristatytas net ir pasitelkiant skirtingų kriterijų struktūrines reprezentacijas. Autorius tvirtina, kad tiek skirtingi atlikėjai, tiek klausytojai savaip ir skirtingai suvokia ir girdi sudėtinės muzikos padalas.

3. Muzikinė atlikimo struktūra turi būti nagrinėjama kaip forma, ne imanentika: pliuralistinė, ne singuliari. Toks autoriaus minimas pliuralizmo muzikoje vertinimas, kai esamybė sudaroma iš atskirų lygiareikšmių izoliuotų skirtingos kilmės pradų, – aliuzija į ankstesniame skyriuje minėtą amato ir meno meistrystės ryšį, kuris iš esmės remiasi papildomumu konceptu ir kartu nukreipia į galutinį idėjinį meninės kokybės tikslą.

4. Dėl muzikos priklausomumo nuo laiko, kūrinio struktūra suvokiama kaip procesas, o ne „architektūra“, ypač santykyje su atlikimu. Dėl tokio požiūrio galima diskutuoti analizuojant muzikinio kūrinio vertikalės ir horizontalės skirtumų ir darnos perspektyvas. Autorius laikosi nuostatos, kad muzikoje esantis dichotomiškumas gali būti suvokiamas kaip unikalus dualumo junginys (Rink, 2015: 129).

Psichologiniai bendradarbiavimo aspektai ir kokybinio balanso ieškojimas. Ansamblio partnerių bendravimas gali būti tiriamas ir pasitelkus psichologinę *intrapersonalinių* bei *interpersonalinių* bendradarbiaujančių atlikėjų gebėjimų analizę. Apskritai šie apibūdinimai taikomi apibrėžiant asmens intelektualinį gebėjimą suvokti savo ir aplinkos bendrą ryšį. Howardas E. Gardneris teigia, kad „primityviausia forma, *intrapersonaliniai* intelekto gebėjimai apima daugiau nei elementarų individo malonumo ar skausmo suvokimo lygmenį. Labiausiai pažengusi forma, *interpersonalinis* išmanymas, leidžia aptikti ir simbolizuoja itin diferencijuotus jausminius kompleksus, išoriškai susietus su aplinka. Tai biopsichologinis informacijos apdorojimo potencialas, kuris aktyvuojasi kultūrinėje aplinkoje, geba spręsti problemas ir kurti kultūrinę vertę“ (Gardner, 1983: 239). Intrapersonalumas suvokiamas kaip gebėjimas suprasti save, įskaitant savo norus, jausmus, galimybes. Interpersonalumas, arba tarpasmenis intelektas, – gebėjimas suprasti kitų žmonių ketinimus, motyvus, norus ir dėl to

išsiskiriantis aukštu efektyvumu bendradarbiaujant su komandos nariais. Perfrazuojant, tai gebėjimas koreliuoti ansamblyje ir suvokti ne tik savo, bet ir partnerio motyvų ir veiksmų logiką, empatiškumas.

Tyrėja Dimitra Kokotsaki kamerinio ansamblio funkcionalumą analizuoja pasitelkusi vieno iš partnerių – pianisto, perspektyvinę poziciją. Fortepijono universalumas, jo unikali harmoninė ir melodinė raiškos prigimtis, tembrinės savybės sąlygoja itin platų ir individualių solinių resursų, ir ansamblinio muzikavimo sferų eksploatavimą. Remdamasi koduotos informacijos klausimuose metodu, autorė sistemos principu išskiria penkias svarbiausias *integracinio bendradarbiavimo* sritis (Kokotsaki, 2007: 641–668):

1. Balanso ieškojimas ir visų su muzikine pusiausvyra susijusių aspektų visuma. Tai pamatinis ansamblinės koordinacijos, išeinančios iš asmeninių atlikėjo ir vėliau bendro atlikėjų kokybinio santykio, tikslas.

2. Dėmesio padalijimas: vizuali ir auralinė partnerių komunikacija, techninių ir socialinių įgūdžių naudojimas.

3. Reguliacija – balansinis pianisto (akompanuotojo) vaidmens koreliavimas, reagavimas į nenumatytus pokyčius, ypač sceninio atlikimo metu, greita adaptacija ir prisitaikymas.

4. Laiko paskirstymas – muzikavimo kartu planavimas. Didesnis bendrų repeticijų skaičius leidžia kokybiškiau perprasti atlikėjų mąstymo taktikas, sąlygiškai priklauso nuo aplinkybių, tokių kaip naujo repertuaro ruošimas ar seno kartojimas, laikas iki pasirodymo ir panašiai. Taip pat svarbus ir individualus partnerių ruošimosi laikas – savarankiškas teksto mokymasis, techninių atlikimo parametrų gerinimas. Pasirengimas „atsinešamas“ į bendras repeticijas.

5. Integracijos siekimas – partnerystės aspektas. „Ansamblio kokybiniai pasiekimai yra geresni, kai integracija tarp atlikėjų ir publikos pasiekama kaip vieninga visuma, o ne per separatyvius elementus.“ (Kokotsaki 2007: 652)

Bendras balanso ir integracijos ieškojimas vyksta keliais skirtingai lygiais. Pirmuoju galėtumėme vadinti ansamblinio repertuaro turinio *duotybę*. Joje svarbūs *objektyvūs* veiksniai, normatizuoti kūrinio kompozicinės struktūros: unikalios kompozitoriaus nuorodos, stilistika, atliekamos formos ir žanro kodai. Antrasis – atlikėjo *asmeninis turinys*, arba *indėlis*. Kitaip tariant, kiekvienas atlikėjas visą kompozicinę duotybę permąsto ir konstruoja pagal savąjį ideologinį, estetinį jutimą. Trečiasis – *asimiliacinis lygmuo*, kai pradeda jungtis skirtingų partnerių pozicijos ir jos yra ne tik koduotos tekstinėmis nuorodomis, bet kyla pačiame bendradarbiavimo procese, jungiamos asmeninių kompetencijų, psichologinių savybių, tokių

kaip pagarba, gebėjimas pripažinti kito partnerio siūlomas idėjas, geranoriškumas, nekonfliktiškumas. Kita vertus, konfliktas, jei jis konstruktyviai motyvuotas, taip pat gali stimuliuoti bendrą atlikimą. Po asimiliacijos yra *ansamblinis sprendinys*, kiekybinė ir kokybinė partnerių meninių ieškojimų išdava – atlikimas (žr. 7 lentelę).

1. Ansamblinis sprendinys – meninis atlikimas, suponuotas bendradarbiaujančių profesionalų.
2. Asimiliacinis lygmuo – viena laikis davimas ir dalijimasis. Partneriai bendradarbiaudami perdirba idėjas.
3. Asmeninis ir (arba) individualus turinys – atlikėjo estetinio suvokimo turinys, ekspresyvumas, kompetencijos.
4. Turinio duotybė – kompozitoriaus kodas, kūrinio žanras, forma, stilistika. Techniniai atlikimo parametrai.

7 lentelė. Atlikimo proceso modelis, sud. autorės

Komunikacinis bendradarbiavimo dėmuo. Svarbu pabrėžti, kad vykstant bet kokiam bendradarbiavimui išskirtinis vaidmuo tenka partnerių komunikacijai. Kokybiškas informacijos, ne tik muzikinės, perdavimas ir gavimas yra itin svarbus ansamblio dalyviams. Komunikacija muzikoje keliakryptė: tradicinė – verbalinė, tačiau ne mažiau svarbi ir neverbalinė, judesių, gestų koordinacija³⁷. Akivaizdu, jog repeticijų skaičius, tai yra laikas, skirtas ne tik individualiam pasiruošimui, bet ir komunikavimui, leidžia nuosekliau suvokti partnerio interpretacinę poziciją ir atlikimo niuansus. Akivaizdu ir tai, jog šiuolaikiniame pasaulyje repeticijų laikas trumpėja, o skaičius optimizuojamas. Pati komunikacija – labai kompleksiškas darinys. Aktuali tyrimui sistema pateikiama Marilyn Friend ir Lynne Cook knygoje *Interactions: Collaborative skills for School Professionals*. Formuluojami vienašalės, direktyvinės ir transakcinės komunikacijos tipai gali būti taikomi ir ansamblio partneriams dalijantis informacija. Vienašalė (be neigiamo prasminio atspalvio) komunikacija – per atstumą perduodama informacija: garso ar vaizdo įrašai, bendrų repeticijų tvarkaraštis, natų redakcijos ir panašiai. Tačiau tokios komunikacijos kritinis bruožas – atgalinė komunikacija bus vėluojanti, nes jos analizei objektyviai reikalingas anksčiau gautos informacijos apdorojimo laikas. Direktyvinė komunikacija vyksta *tête-à-tête* principu, tačiau būtent ji turi imperatyvumo požymių, nes komunikuojantys dalyviai veikia informacijos siuntėjo ir gavėjo principu. Transakcinė, arba tiesioginė, komunikacija – abipusio bendravimo forma, kai vyksta

³⁷ Šie ansamblio narių informacijos dalijimosi aspektai aptarti Ugnės Antanavičiūtės-Kubickienės tiriamajame darbe, analizuojant psichofiziologinius ir psichosocialinius atlikėjų sinchronizacijos veiksmus (Antanavičiūtė-Kubickienė, 2019).

vienalaikis informacijos dalijimasis ir gavimas. (Friend, Cook, pagal Smuck, Runkel (1994), 2010: 216–218). Tai principinis *komunikatoriaus* ir *komunikatoriaus*, o ne *siuntėjo* ir *gavėjo* santykis, proporcingiausias ir tikslingiausias atlikėjams bendraujant repeticijose. Perfrazuojant bendradarbiavimas suvokiamas kaip komunikacinio dialogo santykis.

Muzikinio ansamblio narių gebėjimas koordinuotai komunikuoti atlikimo metu nagrinėjamas Jane W. Davidson ir Jameso M. Goodo tyrime, kuriame autoriai vertina kokybinį partnerių prisitaikymo kismą mutuojančiose atlikimo situacijose, skirdami bendruosius komunikacinius įrankius, išsiskiriančius variantiškumu ir daugiapakopiškumu:

1. Buvimas kartu (*co-presence*) – dalijimasis fizine aplinka.
2. Matomumas – ar partneriai mato vienas kitą (aktualus didesnėse atlikėjų grupėse).
3. Girdimumas – kaip gerai jie girdi vienas kitą ir gali būti išgirsti.
4. Bendralaikisumas (*co-temporality*) – vienu laiku vykstantis komunikavimas, kai partneriai atlieka savo partijas.
5. Tiesioginis dalijimasis – vienalaikis informacijos siuntimas ir gavimas atlikimo procese (Davidson, Good, 2002: 186–201).

Bendradarbiaujančių atlikėjų ekspresyvumo dėmuo. Patrickas N. Juslinas, koncentruodamasis į ekspresyvumo ir emocijų analizę, identifikuoja šiuos atlikimui įtaką darančius veiksnius: muzikos kūrinio, instrumento, klausytojo ir bendro konteksto. Autorius ekspresyvumą emociniu komunikavimu aiškina daugiamačio fenomeno GERMS modeliu, kuriame:

1. *Generatyvinės taisyklės* (G) grindžiamos muzika perteikiamais struktūriniais (laiko, dinamikos, artikuliacijos) elementais.
2. *Emocinė išraiška* (E), arba ekspresyvumas, aiškinamas atlikėjų gebėjimu perteikti jausmus, komunikuoti su klausytojais.
3. *Atsitiktiniai svyravimai* (R – *random fluctuations*), išreiškiantys skirtingus atlikėjų motorinius gebėjimus ir kiekvieno atlikimo unikalumą.
4. *Judesio aspektas* (M – *motion principles*), besiremiant biologiniais refleksais – tiek intenciniais (sąmoningai atliekamais), tiek pasąmoniniais, anatomiciniais žmogaus gebėjimais perteikti emocijas.
5. *Svyruojančiais nukrypimais nuo stilistinių lūkesčių* (S), įprastų atliekant formaliai, kai atlikėjas sąmoningai nukrypsta nuo tam tikrų atlikimo taisyklių (Juslin, 2003: 281–287)³⁸.

³⁸ Penktasis elementas buvo įvestas vėliausiai ir kurį laiką modelis veikė GERM pagrindu.

Ekspresyvumo veiksnys tampa funkciškai apibrėžtas ir, svarbiausia, pripažįstamas neverbalinės informacijos perdavimo kanalu.

M. Katzas bendradarbiaujantį (kolaboruojantį) pianistą vadina misijos saugoti ir prižiūrėti kamerinį ansamblį vykdytoju, kuriam svarbu atskleisti kompozitoriais reikalavimus, poetines potekstes, paisyti solisto (-ų) emocinius ir fizinius poreikius, nepamirštant ir savų idėjų (Katz, 2009: 3). Autorius su jam būdingu žaismingumu apipina komplikuotas tarpusavio komunikacijos situacijas panašiai kaip ir Geraldas Moore'as, iš esmės parodantis, kad idėjinis diskursas ar potencialus ginčas tarp atlikėjų gali kilti bet kada ir įvairiose situacijose. Bendravimo etika ir tarpusavio pagarba neleidžia besiskiriantiems požiūriams peržengti profesinės ribos, skirtingai argumentuojamoms nuomonėms pereiti į nederamus asmeniškumus (Moore, 1979, 1985). Šiuo atveju grįžtama prie išeitinio bendradarbiaujančių atlikėjų partnerystės ir nuomonių lygiateisiškumo taško.

Sociokultūrinio modelio aspektas. Standartizuota akompanavimo modelio schema pateikiama Louise Lafortune vadovautame *Professional accompaniment model for Change: For Innovative Leadership*³⁹ tęstiniame tyrime. Pagrindinis tyrimo tikslas – švietimo įstaigų vadovų bei darbuotojų kompetencijų kėlimas ir reformos papildymas, vykdant ne tik tikslinius mokymus, bet ir ugdant profesinį sektoriaus tarnautojų savarankiškumą, kuriant informacinio dalijimosi tinklus vietos, provincijos ir regiono mastu⁴⁰. Ataskaitoje pateikiami konkrečių praktikų ir sąlygų aprašymai, padedantys siekti ir įgyvendinti pokyčius, išeinančius už edukacinės sistemos ribų. Pateikiamo akompanavimo modelio tikslas – skatinti pedagogus įsitraukti į pokyčių procesą ir siekti (*exercise accompaniment leadership*) lyderystės (Lafortune: 2009: ix). Pati formuluotė, verčiant pažodžiui, *akompanavimo lyderystė*, skamba gana radikalai. Akompanavimas pristatomas kaip socialinis procesas, skatinantis įvairiapuses diskusijas ir pokyčių vertinimą siekiant užsibrėžtos švietimo reformos vizijos. Pristatomas modelis tarnauja kaip orientacinis įrankis, siekiant įvertinti ir įgyvendinti švietimo sistemoje identifikuojamas procedūras, susijusias su profesiniu kompetencijų ugdymu. Pristatant funkcinį modelį analizuojama vykstanti globalizacijos ir technologijų įtaka šiandienos situacijose ir praktinių pokyčių svarba. Tokio *akompanimentinio* proceso tikslas – ilgalaikės kompetencinės paramos švietimo įstaigų darbuotojams teikimas. Pagrindinis sėkmingo

³⁹ Tęstinė 1998–2010 metais Kanadoje vykdytos švietimo programos (bendradarbiaujant Kvebeko švietimo, poilsio ir sporto ministerijos skyriui (MELS), valstybinėms ir privačioms švietimo organizacijoms bei Kvebeko Trua Rivjero universitetui (UQTR)) projekto (2002–2008) dalis (Lafortune, 2009).

⁴⁰ Programoje dalyvavo arti 60 anglakalbių ir prancūzakalbių mokyklų, apie 1 tūkst. dalyvių ir 20 savo srities programos vykdytojų profesionalų. Vienas programos tikslų – profesinės autonomijos kėlimas (Lafortune, 2009: viii).

modelio adaptyvumo principas – sisteminis pritaikymas ištaisai organizacijai ar didelei asmenų grupei, t. y. dideliame mechanizmo valdymui. Atliekamame tyrime analizuojamas individualizuotas dviejų ir nedidelio skaičiaus atlikėjų (darbuotojų) profesinis kompleksiskumas. Iš atlikimo kaip darbinio koncepto analizės taško tam tikri universalūs ir komandos sąveikai įtaką darantys elementai išlieka adaptyviai pritaikomi, tačiau individuali naujo darbinio junginio – kamerinio ansamblio, unifikacija, vadinkime ją meniniu atlikimu, išlieka. Priešingai nei muzikos atlikimas, apžvalgoje pabrėžiama, jog akompanavimas negali būti improvizuotas, o nuoseklus išsidėstymas laiko kontinuume leidžia aprėpti viso darbo ciklo fazes, tokiu būdu transformuojant į sociokonstrukcinį darinį (Lafortune, 2009: 10–13). Selektyviai perfrazuojant, įprastai akompanuojant kūriniai, vyksta darbas su turiniu – tekstu, jis taip pat turi savo chronologiją, tačiau makrolygmeniu meniniu metaturiniu laikomas ir darbas su tekstu, ir pats bendradarbiavimo procesas, pagrįstas partnerystės, lygiavertės atsakomybės dalijimosi principu. Šioje ir tik šioje tiriamojo darbo vietoje pateikiama poetizuota kontraversija. Jei būtų galima atsisakyti aukšto skambėjimo *koncertmeisterio* įvardinimo, jau dabar susitapatinusio su neutralios temperatūros *akompanimento* apibūdinimu, konvertuojant jį į *bendradarbiaujančios* arba *kolaboracinės* aprėpties ansamblinės darnos apibrėžimą, kokį išvystume žymiai didesnės lygiavertiškumą ir santykinės emancipacijos sanklodą reprezentuojantį hibridą? Problema juk ne leksikoje, o naujai suponuojamoje prasminėje konotacijoje.

Ar su teminio disonanso etikete formuluojamas ir istoriškai susiklosčius skaidytos terminologijos naujadaras nereprezentuotų natūralaus prasminio būvio perėjimo: normatyvinamos (koherencinės) reikšmės ir logiškai identifikuojamų principų semantinės sintezės? Terminologinę grandinę papildant XX a. ideologinio *produkcinio pritaikomumo* principu grindžiamo atlikimo meno kaip darbo, o tai reiškia ir *amato* konceptu. Taip, tai būtų praeities, dabarties ir net galbūt ateities recepcija ir generacija vienoje vietoje, maišalynė, *sviestas sviestuotas*, koliažas. Bet ar ne būtent tokią koreliacinę tendenciją stebime aptardami ir ideologiniu *lygybės* keliu plintančio *collaborative piano* ar lietuviškai verčiamo *bendradarbiaujančio fortepijono* manifestacinius taškus? Probleminiais pjūviais skleidžiama besikeičianti ideologija suponuoja konkrečią sisteminę terminologijos, vertybių, pasaulėžiūros, mąstymo turinio peržvalgą, palaipsniui transformuojamą į normomis grindžiamą formą. Koks gi tai sudėtingas, negreitas ir neįmanomas vieno atsakymo daugiafunkcis reiškinys. Ar ne tokio magiško realizmo būdu vyksta dauguma meninių tyrimų? Sugrįžkime prie taikaus koherencijos teigimo: priešpriešinių ar supriešinamų *meno* ir *amato* kategorijų, kurios iš principo reflektuoja viena kitą, inkorporuoja ir inkorporuojasi. Ar tai nebūtų dar viena universalus dualizmo

proporcijų (de)mistifikacija? Klausimas, kai numanomas ir pats atsakymas. Racionali empirika, tarp tyrimų disciplinų, skirtingų mokslų krypčių slypinti dialektinė linija: nuolatinių diskusijų ir naujai kylančių krizių varomoji jėga. Bet gana tokių išvedžiojimų. Tiriamajame arba sugrįžtama prie mokslinė logika (loginis mąstymas ir atlikimo mene akivaizdus) grindžiamo faktų dėstymo. L. Lafortune pristatytą *akompanimento* modelio taikymo metodą sudarantys elementai: akompanavimas, sociokonstruktyvizmas, kompetencijų kėlimas, reflektvyti praktika, metapažinimas ir akompanavimo lyderystė. Visi įvardinti elementai generuoja socialinio bendradarbiavimo tęstinumą. Tyrimui aktualus procesinis perėjimas iš konstrukcinio į rekonstrukcinį domenų ir siūlomos sistemos reformulavimo aspektas. Toks socialiai edukacinis modelis leidžia peržvelgti funkcinis akompanavimo metodikos elementus, apibrėžiamus kaip *reflektyvioji praktika*, veikiančius ir akompanuojant fortepijonui. Grįžtamasis ryšys pristatomas kaip intervencinis *a porteriori* metodas, siekiantis glaudesnės *akompanuotojo ir akompanuojamojo* bei *akompanuojančiojo ir grupės* sąveikos (Lafortune, 2009: 92–94).

Apibendrinant poskyrį iškeliami prielaida, jog šiuolaikinio bendradarbiavimo principai remiasi hierarchiškumo principą niveliuojančiu kolaboracijos konceptu, kuriame, be funkcinės partnerystės aspekto, ne mažiau aktualūs ir tarpusavio atlikėjų socioemociniai ryšiai. Bendradarbiavimas suvokiamas kaip komunikacinis dialogas. Nuo šios vietos bendras partneriškumo kelias individualios refleksijos per ekspresiją aplinkybių ir kūrybiškumo sąlygų atlikimo meno (ir tyrimui aktualaus akompanavimo fortepijonu) aprėptyje vyksta kitomis – reflektvyios kultūrinės patirties – meninės raiškos analizės sąlygomis.

1.3. Akompanuotojo *amatomeniškumo* meistrystė: nuo antonimiškumo iki sintezės

Ilgus metus akompanavimas laikėsi antraeilėje, tarsi podukros pozicijoje lyginant su soliniu ar kamerinės muzikos atlikimu. Šią inercinę nuostatą lėmė tiesioginis *amatininkiskasis* reikšmės aspektas, profesijos, skirtos solisto ar solistų grupės palydėjimui, palaikymui, apibrėžtas prancūziškojo termino „*accompagne*“, vokiškojo „*begleiten*“, angliško „*accompany*“, nulėmusių požiūrį į akompanavimą kaip pagalbinę, nesavarankišką muzikinę veiklą⁴¹.

⁴¹ Pianistas, akompanuotojas, koncertmeisteris, bendradarbiaujantis partneris, koučeris (*coucher*), kolaboruojantis pianistas – terminologiniai svyravimai juntami įvardinant profesiją. Tyrime atsitraukiama nuo spekuliacijų šiais bendravardiškumais, tačiau inertiškai perimtos tradicinės vartosenos *koncertmeisteris* ir progresyvios tendencijos

Apie akompanavimą kaip apie pianistinio grojimo specializaciją, atlikimo problemas, o svarbiausia – apie akompanavimo meną, plačiau kalbėti pradėta XIX amžiaus viduryje⁴². Iškilų XX a. asmenybių – Hamiltono Harty, Geraldo Moore'o, Ivoro Newtono, žvelgiančių į akompanavimą kaip į individualų pianistinės kūrybos reiškinį dėka, atsirado poreikis lydimąjo funkcijai suteikti galias muzikines prasmes. Geraldas Moore'as pabrėžė taip: „Žiūrovų akys turi būti vienodai atviros ir balsui, ir fortepijonui. Jie turėtų klausytis dviejų instrumentų taip pat vienodai ir nešališkai, kaip ir styginių kvarteto. Esu tikras, kad nemaža dalis auditorijos to nedaro. Balsas ir fortepijonas jiems yra atskiri subjektai ir jie klausosi tik vieno instrumento – balso. Jie neteikia reikšmės akompanimentui, jie jo nesuvokia, negirdi. Jie fiziškai kurti akompanimentui. Jie praleidžia pusę dainos reikšmės.“ (Moore, 1979: 53).

1947 metais Jungtinėse Amerikos Valstijose įkuriamą pianistės Gwendolyn Koldofsky vadovaujama pirmoji akompanavimo bakalauro studijų programa, 1963 metais vadovaujant Samueliui Sandersui Juilliardo aukštojoje muzikos mokykloje inicijuojamas *bendradarbiaujančio* fortepijono (*collaborative piano*) studijų modulis ir magistro studijų programa, 1972 metais – doktorantūros studijų programa. Studijų modelis daugiakryptis – apima kamerinės muzikos repertuaro analizę, skaitymą iš lapo, grojimą ne tik fortepijonu, bet ir klavesinu, *basso continuo* šifravimą, operinių partitūrų analizę, repetitoriaus įgūdžių lavinimą, dirigavimo pradmenis, darbo su vokalistais specifika, sceninio judesio akompanavimo specifikos išmanymą. Lietuvoje Koncertmeisterio katedra įkurta 1987 metais tuometėje Lietuvos valstybinėje konservatorijoje vadovaujant Ramunei Vaitkevičiūtei. Iki tol nuo 1957 metų akompanimento disciplina dėstyta prie Forteopijono katedros veikusiame Koncertmeisterio klasės skyriuje, jį įsteigę koncertuojanti tuometės Valstybinės konservatorijos koncertmeisterė pianistė Erika Dineikaitė.

Tokia chronologinė seka ir lygiagrečių sulyginimas rodo akompanavimo specialybės socialinę emancipaciją švietimo sektoriuje. Akivaizdu, kad užčiuopiame savosios vietos, pozicinės perspektyvos bei statuso paieškos, kitaip – profesinio identiteto⁴³ paieškos.

bendradarbiaujančio pianisto (collaborative pianist) takoskyra sietina su ideologine tradicijų ir vartosenų kaita. Analizuojant metodinę akompanavimo atlikimą literatūrą akivaizdus pavyzdys kaip chronologiškai vartojami terminai žymi evoliucinį vartosenos kismą: Kurto Adlerio *The Art of Accompanying and Coaching* – 1965, Roberto Spillmano *Art of Accompanying: Master Lessons from the Repertoire* – 1985 ir Martino Katzo *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner* – 2009 metai.

⁴² Romantizmo laikotarpio kompozitorių dėka, išpopuliarėjus vokalinėms *Lied, mélodie, (chanson)*, romansui.

⁴³ Tyrimo autorė remiasi Davido Beardo ir Kennetho Gloago ontologijoje *Musicology. The Key Concepts* pateiktomis formuluotėmis, analizės (p. 13–18), autentiškumo (p. 18–22), kūrybiškumo (p. 51–54), hibridiškumo (p. 129–133), identiteto (p. 133–135), interpretacijos (p. 139–141) sąvokų aiškinimais ir nuorodomis (Beard, Gloag, 2016).

Fundamentalioje monografijoje Kevinas Korsynas *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* drąsiai narplioja koncepcines subjekto, teksto, konteksto, žiniasklaidos, visuomenės, etikos ir politikos trajektorijų sankirtas muzikoje, išskirdamas analitinės nuomonės kaitos ir iš chaotiškų akistatų prieštarių kylančius krizinius aspektus. Ryškindamas aklavietes, konstatuodamas kritinius taškus, K. Korsynas cituoja ir apžvelgia platų spektrą skirtingų tyrėjų (tokių kaip Rolandas Barthes, Jacquesas Lacanas, Theodoras Adorno, Julia Kristeva, Terry Eagletonas ir kt.) įžvalgų. Tiriamajam darbui aktuali autoriaus keliama hipotezė, jog pats muzikos konceptų ir subjektų veikimo permąstymas turi radikalių pasekmių tiek muzikiniams tyrimams, tiek bet kuriai disciplinai (turimos minty akompanavimo meno ir amato konvergencijos), siekiant fundamentalių istorinių meno estetikos ir subjektyvizmo sąsajų, kai šios išeina iš filosofinio tyrimo lauko. Autorius surogatinio diskurso būdu kelia prielaidą, jog estetinės vienybės sąvoka nėra istoriškai vienintelė ar nekintanti, o tariama vienybė visuomet tarnauja naujiems ideologiniams tikslams, tapdama simboliu ar atrama dažnai nesaugiai individo tapatybei (Korsyn, 2003: 32–56). Adaptuodami šią mintį kaip suponuojamą požiūrio tašką tikriausiai galėtumėme teigti, jog koncentruojantis į dekonstrukcinius muzikinius segmentus akompanavimui, kaip nesavarankiško atlikimo specialybei (partnerystė be pasirinkimo teisės), kaip ne iki galo apibrėžtos terminologinės vartosenos (akompanuotojas – koncertmeisteris – pianistas – kolaborantas-koučeris), šie principai akivaizdžiai taikytini ir tikslingi.

Amatomeniškas meistrystės konceptas⁴⁴ – tai autorinis konstrukcinis modelis, kuriuo bandoma apibrėžti, kaip akompanuojantis pianistas per amatininkiskąją, tai yra techninių įgūdžių valdymo, bazę geba suponuoti ir konstruoti (jungdamas individualius gebėjimus, partnerinį bendradarbiavimą, kūrinio realizacijai reikalingas kompetencijas) atlikimo dėmenis, idėjiškai pereinančius į meninę atlikimo zoną. Tai diversifikuotos sąrangos formuluotė, dialektine struktūra grindžiama sąvoka.

⁴⁴ Autorė remiasi Peterio Osborne'o straipsnyje aprašytu metodologiniu *konceptijos* kūrimo modeliu. Osbornas sujungė originalius teorinius italų mokslininko Manfredo Tafuri (1935–1994) teiginius apie architektūrą, kaip istorinės architektūros kritikos filosofijos pagrindą, įterpė prancūzų filosofo, fiziko Georgesio Cangliuemo (1904–1995) darbo konceptą ir išgrynino naują *modernumo* sampratą, kaip istorijos konceptijos procesą, – pateikdamas *istorijos – krizės projekto* koncepcinį apibrėžimą. Koncepto kūrimo metodologija remiasi G. Cangliuemo citatomis, kuriose dėstoma, jog išvystyti konceptiją reiškia:

1. Keisti apibrėžimo plėtrą ir supratimą.
2. Apibendrinti inkorporuojant išskirtinius bruožus.
3. Gebėti jį eksportuoti už kilmės regiono ribų.
4. Imti jį kaip pavyzdį arba, priešingai, – supriešpriešinti su kitais modeliais.

Tai reiškia, kad per reguliuojamas transformacijas palaipsniui teiginiui suteikiama formos funkcija (Canguihem, 1963: 452, vertimas: Miller, 2012: 70, Osborne, 2013: 138). Ryškėja paradoksas, jog istorinė analizė ir iš jos apžvalgos kylanti kritika pati patenka į krizę, mat bandymas suvokti yra kartu ir bandymas produkuoti naują požiūrį, kurį ir vėl galima kritikuoti (Osborne, red. Assis, Schwab, 2013: 135–146).

Akompanuotojo *amatomeniškumas* – atlikėjo kompetencijų rinkinys, kai keičiantis muzikinėms atlikimo aplinkybėms ir sąlygoms kūrinio atlikimo eigoje ryškėja skirtingų akompanuotojo profesinių įrankių taikymas, kitaip – moduluojamosios raiškos pozicijos. Jame veikia ir *automeniškumo* – individualaus atlikėjo braižo funkcija.

Apibrėžimo supratimas ir plėtros laukas. Logine seka argumentuojamas konjunkcinis⁴⁵ junginys, naujadarinė samprata, kai egzistuoja reikšminė dvinarystė ir tarpdisciplininiai saitai. Autorė suvokia, kad operuojama gana spekuliatyviais ir selektyviais įrankiais kuriant naują apibrėžtį. Tačiau nuosekli selekcija ir hibridinės prigimties kontekstualiai vartojamos sąvokos gali būti kryptingai eksploatuojamos siekiant konkretaus tikslo – akompanavimo meno, pagrįsto lygiaverčio bendradarbiavimo principais, funkcinio vertinimo ir respektabilumo įtvirtinimą.

Akompanuojančio pianisto veikla šiandien plačiai paklausi fortepijoninio atlikimo sritis. Pianisto profesija galioja ir koncertuojančiam solo atlikėjui, ir atliekančiam išimtinai kamerinę muziką, ir atlikėjui, akompanuojančiam solistams ar solistų grupei. Panašiai ir profesijos menas, kaip kūrybinės veiklos išdava, negali būti atsietas nuo amato (išugdytų techninių raiškos priemonių), nors amatą menu „paverčia“ vidiniai individo bruožai, pasireiškiantys pirmaprade savybe kurti, o šių kategorijų sinteze pasiekiamą profesinės realizacijos viršūnę. Paradoksalu, kad netgi diferenciniai, reikšmių apibrėžimo ir pas(is)kirstymo procesai tarnauja asimiliacinei visiems suvokiamai *meniškai* sampratai.

Semantinės kilmės regionų eksportacija ir importacija. Pagal reikšimosi kryptis schemose pateikiamos autorės surinktos amato ir meno sritimis būdingos ypatybės (žr. 8 lentelę).

Amato sričiai būdingos savybės:	Meno sričiai būdingos savybės:
Natūraliai struktūruotas – formatuotas, pamatuotas, apibrėžiamas	Struktūros nebuvimas, atvirumas
Konkrečios praktinės veiklos išdava, veiklos produkcija	Neformatuojamas į konkrečius struktūrinius darinius
Galima kiekybiškai įvertinti	Būdingas idėjinis universalumas, originalumas
Gali būti fabrikuojamas	Autentiškumo segmentas
Lengvai kopijuojamas, vyrauja vartotojiškumo sfera, atkartojamumas	Negalima įvertinti kiekybiškai, negali būti dubliuojamas
Egzistuoja fiziniu lygmeniu: kaip produktas yra apčiuopiamas, išmatuojamas	Vyraujanti idėjų, prasminių kodų sritis

⁴⁵ Konjunkcija (lotynų. k. *conjunctio*) – sujungimas, ryšys.

Kilęs iš proto: įgūdžiai įgyjami, išugdomi, išmokstami	Išlieka originalus, nėra masinis
Įgytų įgūdžių ir patirties rezultatas – technikos, veiklos praktinis įvaldymas,	Perkeliantis žmones į aukštesnį emocinį lygį
Vyraujanti praktinė mintis – kasdieniniam naudojimui skirta veikla	Atsietas nuo buities, pakylėtas virš kasdienybės
Gamybiškumo funkcinės savybės, produkavimas	Kildinamas iš autoriaus (kūrėjo) širdies ir sielos – ekspresyvumo segmentas
Aposteriorinis lygmuo	Žmogaus įgimtų talentų rezultatas
	Individualumo priešprieša masiškumui, intelektualumo segmentas
	Vyraujanti emocinė bazė
	Individo genijaus pavyzdys
	Būdingas aprioriškumas, transcendentinis lygmuo

8 lentelė. Amato ir meno srities bendrosios reikšimosi kryptys, sud. autorės

Akompanavimo meno *amatiškoji* specifika skleidžiasi aptariant techninius profesijos ypatumus. Aplinkybė, kad akompanavimas – neindividualus pianistinis atlikimas, atveria kelią amatininkiškojo aspekto interpretacijoms ir gana aštrioms diskusijoms.

Akompanavimo specializacijoje individualumo, kaip vienos svarbiausių meno prielaidų, aspektas įgauna naujų bruožų: kaip kiekybė ansamblinio grojimo kontekste jis susipina bendros interpretacijos fone (juk tai nebėra vieno asmens veikimo laukas, nors paradoksalu, kalbėdami apie akompanuotojo funkciją, minime lydimosios partijos atlikėjo individualią grojimo manierą, kitaip – *padalinto individualumo* veiksnį), tačiau išlieka kokybinis ansamblinio aspektas – dviejų ar daugiau individualių atlikėjų bendra muzikinė veikla. Be to, dažniausiai būtent akompanuojančiam pianistui tenka *organizuoti* bendro atlikimo ekspozicijos ir užbaigos padalas, neminint vidinių solinių epizodų ir nuo jo kompetencijų priklauso pasirodymo konstrukcinė režisūrinė muzikos architektūra, apimanti tempo parinkimo sprendimus, balansinę garso skalę, tembrų koreliavimą, faktūros balsų eksponavimą.

Kitas aspektas – akompanuotojo pozicija yra iš *anksto* nulemta akompanimento partijos funkcijos kūrinyje, ji nepriklauso nuo akompanuotojo vidinių asmeninės išraiškos resursų. Pavyzdžiui, jeigu funkciškai kūrinys ir natūraliai akompanimento partija bus pritariamojoje pozicijoje, akompanuotojas objektyviai neturės galimybių iš „vykdytojo“ tapti ansamblio „kūrėju“, nes tiesiog pažeis ansamblio pusiausvyros struktūrinę darną. Akompanuotojo saviraiškos galimybės tokiu atveju bus gana ribotos, mat jis privalės visokeriopai derintis prie solisto, tuo metu esančio iniciatoriaus ir vadovo pozicijoje.

Amato sričiai priskiriamas visas techninis atlikimo priemonių arsenalas. Didžioji dalis metodinės literatūros apie akompanavimą įvairiais aspektais nagrinėja profesijai reikalingus įgūdžius bei jų atlikimo problematiką. Faktiškai aukštas meninis lygmuo pasiekiamas meistriškai įvaldžius visus amatininkiškuosius elementus, kurie yra specifiniai kokybiško akompanavimo rodikliai: tempo, agoginiai, frazavimo, kvėpavimo, klausymosi, girdėjimo ir dinaminiai muzikinio organizavimo elementai. Rose L. Erma disertacijoje *Competencies in Piano Accompanying*⁴⁶ pateikia klasifikuotus akompanavimui būtinus įgūdžius ir skiria juos į šias grafas:

1. Pianistinius įgūdžius – pedalo naudojimas, garsinė kontrolė, garso išgavimo įvairovė, dinaminė skalė, artikuliacinė įvairovė.

2. Akompanavimo įgūdžius – skaitymas iš lapo, mokėjimas transponuoti, muzikos interpretavimas, orkestrinių perdirbimų atlikimas, repeticijos.

3. Vokalinės muzikos specifikos išmanymą – repertuaro ir atlikimo problematikos valdymas.

4. Lingvistinius įgūdžius – vokiečių, prancūzų, italų, rusų kalbų pagrindai, taisyklinga tartis.

5. Repertuaro išmanymą – muzikinės literatūros (operinės, instrumentinės, vokalinės) suvokimas.

6. Mokėjimą bendradarbiauti – lankstumas, diplomatiškumas, konfidencialumas, diskretiškumas.

7. Kitas kompetencijas – estetinės akompanuotojo pažiūros, gebėjimas analizuoti poeziją, gebėjimas sudaryti koncertinę programą (Rose, 1981: 18–44).

Praplečiant pateiktą sąvadą reiktų pridėti ir instrumentinės muzikos repertuaro ir atlikimo specifikos išmanymą (autorė koncentruojasi į akompanavimą atlikėjams vokalistams), praplėsti psichologinių gebėjimų ir socialinės komunikacijos, ypač atlikimo sklaidos, išmanymą. Svarbu paminėti, kas aktualu akompanavimui: gebėjimas „numatyti ir prisiderinti“ bei „koordinuoti“ pagal partnerio tolesnius ar neplanuotus veiksmus ir organizaciniai, socialinės sklaidos įgūdžiai. „Galite greitai skaityti muzikinę medžiagą, kaip laikraštį, tačiau artistu tokiu būdu netampama, aš manau, jog taip daugiausia yra pasiekiamas geras

⁴⁶ Toliau pateikiamos Rose L. Ermos disertacijoje *Competencies in Piano Accompanying* (anketinio tyrimo būdu apklausta 20 profesionalių akompanuotojų ir 20 akompanimento dėstytojų) apibrėžtos pagrindinės akompanuojančiam pianistui taikomos veiklos kategorijos (atitinkamai padalintos į temines subkategorijas), kuriose, autorės manymu, tiksliausiai atsiskleidžia pianisto, akompanuojančio vokalistams, darbo kompetencija. Skiriami svarbiausi veiksniai ir įgūdžiai, reikalingi ugdat profesionalų akompanuotoją. Šiuo modeliu, kaip taikytinu reikalingų kompetencijų pavyzdžiu, siekiama parodyti įvairialypį akompanuojančio pianisto veiklos spektrą, specifinius profesijos reikalavimus (Rose, 1981).

stenografavimo lygmuo“, – teigia G. Moore’as (Moore, 1979: 18). Jeigu akompanuotojas tiek pats, tiek solisto bus laikomas pagalbininku, nemenkinant jo individualių sugebėjimų, tačiau pagrindiniu tikslu laikant solisto prioritetinį „pirmumo“ demonstravimą, tuomet sudėtinga bus kalbėti apie lygiaverčių ansamblio partnerių santykį. Kita vertus, akompanuotojo profesijoje gebėjimas „prisitaikyti“ prie solisto transkribuojamas į solisto „palaikymo, parėmimo“ poziciją. Svarbus kokybinis skirtumas – solisto muzikinis palaikymas ne nuvertina akompanuotojo indelio, o, atvirkščiai, sustiprina jo kaip partnerio pozicijas.

Pagal analizuojamą meno (kaip kūrybos) ir amato (kaip produkcijos) modelį matome, jog akompanuotojo profesijos esmė – pusiausvyros siekimas, lygiavertis dalyvavimas ir funkcinis fortepijono partijos reprezentavimas kūrinio produkcijos procese. Kitaip tariant, akompanuotojas yra profesionalas, atliekantis savo darbą, jis yra „vykdytojas“ tiek savo partijos uždavinių, tiek solisto inspiracijų. Atsieti šio proceso nuo meno neįmanoma ir netikslinga. Atsakymas yra vienas: akompanuotojo tikslas – įtaigios meninės interpretacijos kameriniame ansamblyje kūrimas.

Akompanavimo meniškąją specifiką yra unikalių atlikimo savybių rinkinys. Pagal ankstesnius tirtų autorių teiginius galima tvirtinti, jog esminės skiriamosios savybės turėtų apimti ekspresyvumą, kūrybiškumą, autentiškumą, arba naujumo, interpretacijos individualumo ir komunikacinius aspektus.

Individualumo aspektas, kaip viena kertinių meninio lauko ekstrakcijų, akompanuotojo profesijoje atsideria gana keblioje padėtyje. Niekada nesuklysimė kalbėdami apie akompanuotojo individualumą kaip būtiną unikaliam atlikimo menui prielaidą. Tačiau akompanuotojo profesijoje slypi akivaizdi šios savybės transformacija – menininko individualumo ir savarankiškumo percepcija ansamblinio grojimo kontekste. Gebant suderinti aplinkybę, kurią G. Moore’as vadina, kad „akompanuotojo menas didžiąja dalimi yra nesavarankiškas“ ir individualumo atlikime siekimas yra iššauktas profesijos specifikos ir išeina toli už amato ribų (Moore, 1979: 218), slypi akompanavimo profesijos unikalumas – kokybinis bendro ansamblinio rezultato (siekiamo meninio tikslo) kūrimas arba sudėtinis individų raiškos darinys. Rezultatas progresyviai, tikėtina, bus geresnis, kuo atskiras partijas atliekantys menininkai įdės arba kitaip – sukurs didesnę indėlį, kūrybinę raišką, partijos charakterių ryškumą, ne konkuruojantys reikšmingumu tarpusavyje, o sutariantys, palaikantys vienas kitą (žr. 9 lentelę).

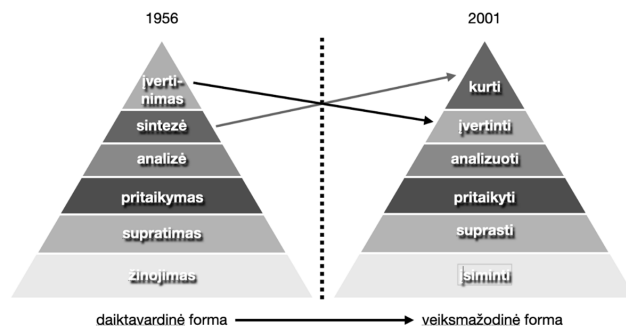
Solistas = individas; akompanuotojas = individas
Solistas + Akompanuotojas = naujas individualus ansamblinis sprendimas
„Aš“ + „Aš“ = ne „Meno“ pagal solistą = „Mūsų“ bendradarbiaujant
Solistas + Pritarėjas = individualus ansamblinis sprendimas
Partneris + Partneris = individualus ansamblinis sprendimas

9 lentelė. Partnerių koreliacijos ansambliniame atlikime, sud. autorės

Akompanuotojas – kamerinio ansamblio partneris. Svarbu suvokti kokybinį vertinimo skirtumą tarp akompanuotojo – solisto „pagalbininko“ ir muzikinio partnerio. Partneris – ansamblio dalininkas, dalyvauja ne tik kūrinio rengimo etape, bet ir kuriant meninę interpretaciją. Tokiu būdu jis tampa ne tik „funkciniu įrankiu“, bet ir bendro meninio rezultato kūrėju. Meniniai ieškojimai – eksperimentai, susiję su ansamblio dinamika, agogika, garso išgavimo technika (tembrine ir artikuliacine), netgi sėdėsena scenoje, įgauna kūrybinius užmojus, inicijuotus tiek solisto, tiek profesionalaus akompanuotojo. Labai tiksliai šis principas veikia, kai akompanuojama būnant „kartu“, o ne „už“ ar „šalia“ partnerio.

Amatomeniško meistrystės konceptas – mėginimas įrodyti specifinį ansamblio partnerių bendradarbiavimo procesą akompanuojant, kai akompanuojančio pianisto atlikimas specifiškai perdalintas, o individualumo, kaip vienos svarbiausių meno prielaidų, aspektas įgauna naujų bruožų, tokių kaip kiekybė, ansamblinio grojimo kontekste, jis santykinai niveliuojamas bendros interpretacijos fone (juk tai nebėra solinis vieno asmens veikimo laukas, nors kalbėdami apie akompanuotojo funkciją, minime lydimą partijos atlikėjo individualią grojimo manierą), tačiau išlieka kokybinė – ansambliniu požiūriu – dviejų ar daugiau individualių atlikėjų bendra muzikinio bendradarbiavimo veikla. Kurtas Adleris šį procesą apibūdina kaip „kūrybinę liepsną, kuri akompanuotoją paverčia nuolankiu kompozitoriaus tarnu ir ištikimu kūrinio sergėtoju, bet taip pat laisvos asmenybės sąveikaujančiu meistrų; muzikos atkūrėju ir kūrėju“ (Adler, 1965: 240). Akivaizdu, kad koreliacija vyksta ne tik praktinėmis, bet ir teorinėmis universalijomis, veikiančiomis ne tik akompanavimo ir atlikimo meno ribose, kitaip, muzikos meno analizės teritorijoje. Konkrečiais interpersonaliais aspektais sietinos paties meno, kaip kultūrinės gyvenimo refleksijos ir būties, santykio dėsningumas nagrinėjančių patirčių arealais. Inkorporacijos per subordinaciją principas, generatyviniai ir kintantys elementai lemia nuolatinę meno kaitą arba tai, ką galime vadinti nuolatinio meno krizės stabilumu.

Palyginimas su kitais modeliais. Amerikiečių psichologo Benjamino Samuelio Bloomo suformuluota edukologinė sistema, taksonomijos⁴⁷, idėjiškai rezonuoja hierarchiškai išdėstomo turinio įsisavinimą, žinių įvaldymą (techninė bazė) per asmens veiklos įgūdžių ir tikslų įvardijimą, vedantį link kūrybinio segmento (meninė bazė) integraliame mokymosi procese. Kognityvinis (intelektinis), emocinis (afekto) ir psichomotorinis (fizinio valdymo) moduliai yra struktūriškai apibrėžti pagal jiems būdingus bruožus. Hierarchinis įsiminimo, suvokimo, pritaikymo, analizavimo, įvertinimo ir kūrybos sintezės, kaip vertingiausios pateiktoje edukacinėje piramidėje grandies, gradavimas taip pat iliustruoja amato, vedančio link meno, kontekstualumą. Pateikiamos pirminio (1956 metų) ir revizuoto (2001 metų) informacijos įsisavinimo modelio grandys (pagal Anderson, Kratwohl, 2001: 27), (žr. 10 lentelę).



10 lentelė. Hierarchinis B. Bloomo modelis, originalus ir revizuotas pagal Anderson, Kratwohl (1956–2001)

Minėta mokymosi grandžių klasifikacija iliustruoja mokymosi procesus kaip pakopinę, ilgalaikę veiklą, ne statiškus, bet dinامينius veiklos meistrystės pokyčius. Būtent per procesinę veiklą ir įmanoma amatomeninė jungtis. Esminis akompanuotojo *meno* ir *nemeno* skirtumas – savęs kaip kūrybinio partnerio suvokimas, nepaisant, kokia sudėtinga partija atliekama.

Dažnai ansamblinio balanso kūrimo etape susiduriama su tam tikru psichologiniu barjeru, kada išnyksta partijų „mano“ ir „tavo“ suvokimas, nes reikalinga „aš = mes“ psichologinė nuostata. Ansambliško pojūtis yra vienas svarbiausių akompanuojančio pianisto specialybėje: kuo jis ryškiau, profesionaliau bendru kvėpavimu, tarimu, frazavimu, režisūrinio atlikimo konstrukcijos sinchronizacija išreikštas, tuo solistui patogiau muzikuoti ir kurti drauge su partneriu. Abu partneriai privalo vienas kitą girdėti, tuo pat metu užtikrindami

⁴⁷ „Taksonomija – biologijos mokslų šaka, sistematikos dalis, nagrinėjanti šiuolaikinių ir iškastinių organizmų klasifikavimo, taksonų skyrimo ir jų tarpusavio priklausomybės nustatymo metodus, principus ir taisykles.“ Prieiga internete: <<https://www.vle.lt/straipsnis/taksonomija/>> [žiūrėta 2022 01 05].

laisvę konstruktyviai interpretuoti muzikinę medžiagą. Kameriniame ansamblyje pianistas susiduria su specifiniais atlikimo niuansais kurie būtų kitais būdais sprendžiami grojant solo. Tai techninė ansambliskumo pusė, konkrečios priemonės, kuriomis randamas kelias teisingai garsinei pusiausvyrai pasiekti. Neabejotinai pianistas ansamblyje turi atkreipti dėmesį į kūrinio dinaminį balansą. Dinaminis lankstumas ir amplitudė darbe su skirtingomis atlikėjų grupėmis (pučiamieji: mediniai, variniai, styginiai) privalo skirtis. Lygiai taip pat, kai atliekama orkestrinės partijos dalis klavyru, pianistas neturėtų jungti *legato* ar naudoti pedalą, nes styginių grupė orkestre tuo metu griežia *pizzicato*. Svarbu, jog garsinei sričiai galima priskirti ne tik tembrines tapatybės funkcijas, bet ir režisūrinio frazių konstravimo: kilimo, įtamos, kulminacijų dinaminę raišką. Kitas aspektas iškyla diferencijuojant kūrinius ir jų atlikimą į solisto *su* fortepijonu bei solisto *ir* fortepijono. Toks skirtumas ne visada išoriškai apčiuopiamas, tačiau visada privalo būti suvoktas, kaip solisto *ir* (ne *su*) akompanuojančio pianisto bendros veiklos modelis. Balso ir fortepijono partijos neturi būti traktuojamos atskiromis dalimis, tiksliau, kiekviena jų yra neabejotinai vertinama kaip sudėtinė visumos dalis.

Dviem ir daugiau menininkų kūrybiškai bendraujant, be techninio atlikimo, kurią sprendžia partneriai, iškyla ir psichologinio bendradarbiavimo aspektai. Neabejotina, darnus partnerių santykis ir gera emocinė ansamblio atmosfera daro įtaką kokybiškesniam darbo procesui, konstruktyvesniam dialogui. Psichologiniai procesai vyksta keliais aspektais. Išsami atlikėjų bendradarbiavimo ir fiziologinių bei psichologinių veiksmų analizė pateikiama Indrės Baikštytės meniniame tyrime (Baikštytė, 2015)⁴⁸. Vienas svarbiausių muzikiniame bendravime pianistui keliamų reikalavimų yra gebėti palaikyti solistą psichologiškai ir suteikti jam pasitikėjimo savimi koncerto metu. Svarbios ansamblyje yra ir akompanuotojo diplomatinės savybės: „akompanuotojas privalo žinoti, kada gali patarti, kada pats gali priimti patarimą, kada „užpulti“, kada „prisitaikyti“ (Moore, 1979: 200). Pasak Melitos Diamandidi, muzikantas turi išsiugdyti „supratimą, kokia yra meninė akompanimento funkcija perteikiant muzikos kūrinio idėją, nuostatą, jog svarbiausia sėkmės prielaida yra domėjimasis šia veiklos sritimi <...>, kūrybingą fantazijos lavinimą, muzikinę intuiciją bei klausą, meninės individualybės turtinimą. Be šių savybių neįmanomas profesionalus kūrybinis koncertmeisterio darbas“ (Diamandidi, 2004: 7). Muzikologas Adolfas Gotlibas teigia: „pianistą solistą norisi palyginti su skaitovu,

⁴⁸ I. Baikštytės tiriamajame darbe *Pianisto vaidmuo solisto meninėje veikloje: fiziologiniai ir psichologiniai aspektai* nagrinėjami solistų ir akompanuotojų psichologiniai tarpusavio santykių ypatumai, fiziologiniai aspektai, susiję su atlikėjų emocijomis bei patiriamu stresu koncertų metu, pateikiama išsami anketinės apklausos analizė (Baikštytė, 2015).

pianistą ansamblyje – su aktoriumi, dalyvaujančiu spektaklyje. Skaitovas adresuoja savo tekstą tiesiogiai auditorijai, aktorius – partneriui. Skaitovas atlieka savo kūrinį ištisai, aktorius – savo vaidmenį, tai yra – dalį visumos“ (Gotlib, 1973: 8). Amerikiečių psichologas Joy P. Guilfordas, asmens kūrybiškumą suskirstė į keturias kategorijas: gausumą, originalumą, lankstumą ir detalumą, ir aptarė konkrečius veiksnius ir žmogaus intelekto operacines veiklas (Guilford, 1950: 55). Perfrazuojant galima teigti, jos atlikėjo gebėjimas groti „lanksčiai“, „prisiderinant“ yra vienas iš kūrybiškumo ir profesionalumo principų. Vadinasi, net kai įtaką daro meninės inspiracijos ir iniciatyvos „iš šalies“, akompanuotojas privalo teikti individualius estetinius teiginius kartu kuriamoje interpretacijoje.

Amatas ir menas *amatomeniškajame* akompanavimo meistrystės koncepte yra neatskiriami. Tam tikri aspektai, specifiniai veiksniai, teoriniu lygmeniu gali būti artinami prie amato, tačiau svarbiausia akompanuojant – meno ir amato kūrybinė vienovė, egzistavimas drauge. Atskirtis aiškiau įžvelgiama tik pasitelkus teorinę analizę, o praktikoje – atliekant muziką. Atlikimą stipriai veikia intuityvūs, sąmoniniai žmogaus intelekto dariniai, tai organiškai susieta ir pasitelkus *meno* kategoriją apibendrintai kontekstualizuojama – atlikimo *menas*, fortepijono *menas*, akompanavimo *menas*.

Straipsnyje *Muzika kaip mediumas* Ianas Crossas teigia: „Semantinis muzikos neapibrėžtumas su vienu metu besireiškiančiomis trimis dimensijomis ir asociatyviomis galiomis (įtraukimo procesais ir struktūrinių bei motyvacinių principų naudojimu) daro ją veiksminga komunikacine priemone, tinkančia tvarkyti socialinio netikrumo situacijas.“ Muzikinėse norminėse struktūrose: formoje ir tarpusavio sintaksiniuose ryšiuose, užkoduotas aiškus intencinis paslankumas (*floating intentionality*). Kitaip tariant, reiškinių įvairovė ir daro muziką (muzikinį atlikimą) tokią psichologiškai paveikią. Minėtus patyrimo ir prasmės išmatavimus autorius įvardina taip:

- a) motyvacinė ir struktūrinė dimensija, susijus su pasaulio patyrimo aspektais, kuriai įtaką daro biologinis paveldas;
- b) kultūrinis aktyvumas, kylantis iš aplinkos konteksto, kuriame vystomės ir veikiamės;
- c) socialinės intencijos – gestų ir akustinių ženklų dimensija, sietina su tarpusavio komunikaciniu bendravimu (Cross, 2009: 119).

Dorotya Fabian knygoje *A Musicology of Performance*, analizuodama muzikinį atlikimą kaip daugiakompleksį darinį, iškelia prielaidą, jog sudėtiniai realizaciniai elementai nebūtinai gali būti linearūs, kitaip tariant, girdėdami garso aukštį, mes girdime ir tembrą, arba tas pats garso aukštis ar nata gali turėti skirtingą charakterį, arba transliuotojų (atlikėjų) perteikiamą charakterį klausytojas gali suvokti skirtingai. Autorė cituoja Paulo Cilleerso

suformuotas (*Complexity and Postmodernism*, 1998: 3–4, 7) kompleksinės sistemos charakteristikas:

1. Reikalingas didelis skaičius sudedamųjų elementų, kurie yra dinamiški. Kompleksinė sistema nuolat kinta. Tarpusavio sąveika neturi būti tik fizinė, tai ir informacijos dalinimasis, perkėlimas.

2. Tarpusavio interakcija daugiakryptė – kiekvienas elementas sistemoje daro įtaką ir yra veikiamas naujai kylančių bendrumų.

3. Bendravimas turi charakteristikas ir jam keičiantis maži pakitimai gali turėti didelius rezultatus ir *vice versa*. Tai yra komplekso susidarymo prieda.

4. Tarpusavio sąveika gali būti cikliška, kartotinė.

5. Tai atvira sistema, kuri sąveikauja ne tik pati, bet ir supančioje aplinkoje.

6. Sistemos kompleksiskumas nėra stabilus. Privalo būti energijos impulsą garantuojanti konstanta (motyvacinis, organizacinis impulsas).

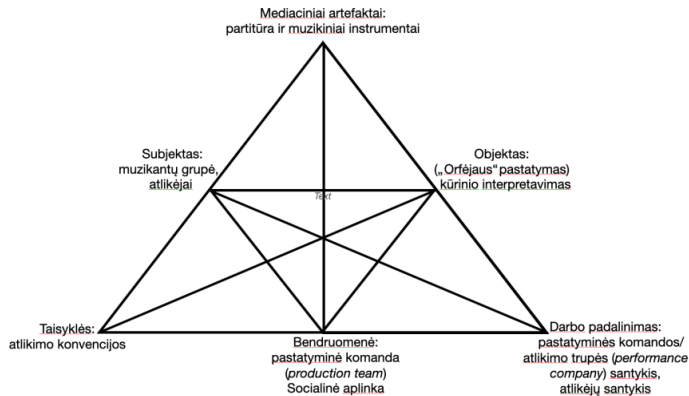
7. Kompleksų sistemos turi savo istoriją. Jos ne tik veikia laike, jų veikimas praityje turi įtakos dabartiniam veikimui.

8. Sąveika turi klasterio formą: elementai kooperuojasi ir sudaro naujus klasterius. Sudedamosios dalys priklauso skirtingiems poliams, jos nėra pastovios, fiksuotos, hermetiškai antspauduotos, nuolat moduliuoja.

Autorė šią sistemą taiko muzikiniam atlikimui, lygiai taip pat kompleksiskumo sistemos principas veikia ir akompanavimo sferoje. Kitas aspektas – bendradarbiavimo procesas nevyksta nekoordinuotai, nes galutinis tikslas visuomet kokybiškas atlikimas (Fabian, 2015: 60–61). Be atlikimo konteksto, panašiai kaip teigė Ianas Crossas, egzistuoja ir fundamentalus kūrinio–kompozitoriaus–atlikėjo(-ų)–klausytojų (auditorijos) tarpusavio ryšys, kuriam įtaką daro interpretacinio proceso polius:

- a) kūrinio autoriaus šifruotas kodas;
- b) kūrinio charakterio kodas;
- c) tikslaus stilistinio atlikimo kodas (įtaką daro ir bendrai susiformavusios „teisingo atlikimo“ normos, atstovaujančios reprezentuojamos epochos idealams);
- d) kūrinio formos kodas;
- e) atlikėjų ekspresyvumo kodas (Cross, 2009: 113–140).

Yrjö Engeströmo informacinio dalijimosi modelis leidžia pritaikyti ir iliustruoti interakcinę atlikimo proceso ansamblyje sąlygų ir užduočių pasiskirstymo savięgą (Engeström, 2001: 135), (žr. 11 lentelę).



11 lentelė. Y. Engeströmo informacinio dalinimosi modelio adaptacija (2001)

Autoriaus pateiktas aktyvumo sistemos struktūrinį modelis, kuriuo pasinaudojant matome, kaip subjektai – atlikėjai, per objektą – atlikimo procesą, bendradarbiauja įvairiais rakursais, pasinaudodami bendromis taisyklėmis – atlikimo partneriškumo nuostata, tarpininkaujant būtiniesiems artefaktams: konkrečiam kūriniiui, atliekamai programai, skirtingiems instrumentams, darbo pasidalijimu, komandinėmis užduotimis, ansamblio partnerių bendradarbiavimu.

Netipišką bandymą matematine formule apibrėžti kūrybinį bendradarbiavimą fortepijoniniame ansamblyje pateikiamas Liamo Viney ir Annos Grinberg straipsnyje, kuriame autoriai didžiąja dalimi remiasi Veros John-Steiner (2000) pateiktu bendradarbiavimo modelio⁴⁹ pritaikomumu sudarant atliekamą programą (žr. 12 lentelę).

Bendradarbiavimo modeliai:	Vaidmuo ansamblyje:	Vertybės:	Darbo metodai:
<i>Paskirstytas</i>	Neformalus ir savanoriškas	Panašūs interesai	Spontaniški ir reaguojantys
<i>Papildytas</i>	Aiškus darbo pasidalijimas	Sutampantys tikslai	Disciplina grįsti metodai
<i>Familiarus</i>	Vaidmenų sklandumas	Bendra vizija ir pasitikėjimas	Dinaminis kompetencijų integravimas
<i>Integracinis</i>	Susipynę vaidmenys	Vizionieriškas įsipareigojimas	Transformacinė konstrukcija

12 lentelė. Iliustracinė kūrybinio bendradarbiavimo lentelė pagal V. John-Steiner (Viney, Grindberg, 2014: 171).

⁴⁹ Veros John-Steiner bendradarbiavimo modelis aprašytas 1.2 poskyryje *Ansamblinė bendradarbiavimo koherencija*. Autorė išskiria labiau teorinės analizės būdu apibrėžiamus bendradarbiavimo ansamblyje tipus, turinčius savo charakteristikas, praktinėje veikloje veikiančius drauge.

Originali formulė pateikiama anglų kalba:

$$F + C \times A(t) = I. E.,$$

verčiama lietuviškai, mat remiasi akronimais:

$$F + P \times A (I) = I. K.$$

šifruojant: Familiarumas + Papildomumas x Asignavimas, kaip skirto laiko funkcija = Integracijos Kilimas.

Bendradarbiavimo artimumo indeksą (familiarumą kaip tarpusavio santykį) sudėjus su skirtingais atlikėjų temperamentais bei padauginus iš pasiruošimui skirto laiko, gaunamas rezultatas – naujai susidarantis integracinis atlikimas (Viney, Grindberg, 2014: 171).

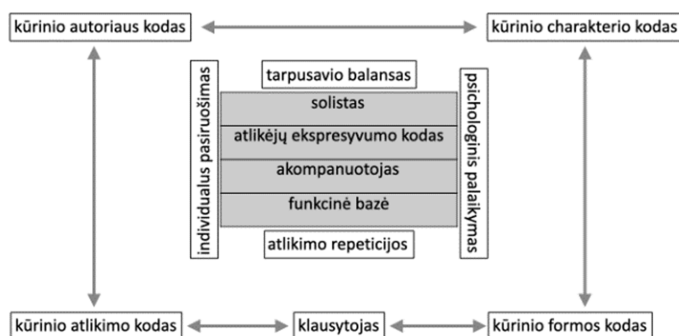
Pagrindinė akompanuojančio pianisto funkcija ansamblyje yra atlikimo balansas, nulemtas efektyvaus bendradarbiavimo. Šis gebėjimas tiriamas dviem pagrindinėmis kryptimis: per tarpasmeninį atlikėjų ir aplinkos komunikacinį ryšį (interpersonalumą) ir interpretacijos (struktūrinės kūrinio formos) analizę. Akompanuotojo darbe vykstantis procesinis veiklos pasiskirstymas iliustruojamas trimis skirtingai apibrėžiamais lygmenimis, kurie yra tiek organiškai susiję, kad kasdienėje praktikoje veikia kaip vienas bendras *amatomeninis* konceptualus junginys (žr. 13 lentelę):

Meno sfera
III – naujas kokybinis rezultatas: partnerinis sprendinys, atlikimas (trečiasis, socialinis lygmuo)
Interpretavimo procesas: individualaus ir kolektyvinio idėjinio dėmens taikymas
II – bendradarbiavimas ir (arba) ansambliskumas: idėjinio turinio generavimas ir komunikacija (antrasis, interpersonalinis lygmuo)
Funkciniai akompanavimo įgūdžiai
I – techninė bazė: privalomi pianistiniai ir akompanavimo įgūdžiai (pirmasis, intrapersonalinis lygmuo)
Amato sfera

13 lentelė. Amatomeniškasis akompanuotojo veiklos procesas ansamblyje, sud. autorės

Akompanuotojui reikalinga pianistinė technika buvo priskirta amato specifikai. Tačiau, be „gimnastinių“ sugebėjimų, reikalingų, tarkime, Franzo Schuberto „Girių karaliaus“ oktaviniams pasažams atlikti, funkciniai įgūdžiai laikytini tik viena iš technikos pusių. Tai spekuliatyvus teiginys, tačiau G. Moore’as teigia: „Technika aprėpia ir garso meninį išgavimą <...>, ir ne tik gražaus garso išgavimą, bet ir visos garsinės skalės paletę. <...> Frazuotės

formulavimas – tikras muzikinių pianisto manierų gramatikos testas – besiremiantis didžiąja dalimi technika.“ (Moore, 1985: 87). Analogiškai įvertinamos menininko individualumo bei kūrybos atsiradimo sąlygos, kurioms būtinas „pagrindas“ – kokybinis techninis menininko pasiruošimas. Taigi *amatomeniškumo* procesui taikytinas konceptas papildomas vidinės veiklos konstrukcijos – individualiai besivystančiu ansamblio narių atlikimo elementų derinimu ir išorinių veikimo veiksnių (kūrinio formos, kūrinio autoriaus, kūrinio charakterio) koreliacija, inkorporacijos per subordinaciją principu (žr. 14 lentelę):



14 lentelė. Akompanavimo dėmenys amatomeninėje konstrukcijoje, sud. autorės

Akompanuojančio pianisto poziciją kameriniame ansamblyje sąlygoja du pagrindiniai faktoriai: *objektyvusis* – konkretus muzikinis tekstas, akompanuotojo partijos daviny, ir *subjektyvusis* – asmeninis akompanuotojo gebėjimas „perskaityti“ šį tekstą, pateikti interpretacinę partijos poziciją. Koherencija vyksta dviem aspektais: asmeniniu, priklausančiu nuo teksto duotybės bei asmeninių sprendinių derinimų, ir bendros veiklos – tarpasmeniniu partnerių koreliavimu su funkcinė vaidmenų pasidalinimo sąlyga. Šiuo atveju ansamblinė hierarchija būtų laikoma slankia. Paradoksas, jog galime įvardinti hierarchinius atlikėjo solisto ir atlikėjo akompanuotojo bendradarbiystės bruožus, tačiau priklausomai nuo asmeninės atlikėjų (kiekvieno atskirai ir bendradarbiavimo kartu) pozicinio lankstumo. Raiškos kokybę lemia būtent ne hierarchinių pakopų laikymasis, o pusiausvyros balanso išlaikymo veiksnys.

Sintezuojant meno ir amato apibrėžtis ir apibendrinant akompanuojančio pianisto darbo specifiką gaunama išvada, kad profesijos amatas yra kelias meno link, priemonė siekiant kokybinio tikslo. Svarbiausias akompanuojančio pianisto tikslas – kūrinio teksto (siaurąja prasme) ir ansamblio partnerystės (bendraja prasme) dramaturginė pusiausvyra. Išskirtina, kad svarbus ansamblinio atlikimo sėkmės veiksnys yra ne tik konstruktyvus akompanuotojo požiūris į solistą, bet ir tam tikras solisto ar solistų požiūris į akompanuojantį pianistą.

Akompanuojančio pianisto veiklos analizė atskleidžia, kad be amato (specifinių klausymo, girdėjimo (savęs ir solisto), sinchronizacijos, proporcinio balanso siekimo) nėra ir akompanavimo meno, bet neturėtų būti ir vien amato, nesiekiančio tapti menu. Tokia yra natūrali atlikimo meno evoliucijos prigimtis. Todėl tikėtina, kad diskutuodami apie akompanavimo specializacijos aktualumą, daugiakryptingumą, pritaikomumą, funkcinių pasiskirstymą bendradarbiaujant judėsime atlikimo meno evoliucijos keliu – bendradarbiaujančio pianisto lygiaverčio vaidmens įprasminimo link.

2. PRAKTINĖS AKOMPANAVIMO STRATEGIJOS

*Skirtumas tarp meno ir amato yra ne įrankiai, kuriais naudojamas,
o suvokimas, kuriuo vadovaujamas.*

David Bayles (Bayles, Orland, 2001: 99).

Muzikos kūrinys ir akompanimento partija turi kelis prasminius reiškimosi lygmenis: išorinį, kuriame reprezentuojama turinio informacija (tekstas, notacija), ir vidinį, kai prasmė skleidžiasi atlikimo metu (interpretacija). Tyrimo autorės siūlomas *amatomeniškas* meistrystės konceptas apima abu segmentus: tekste koduotos kompozitoriaus atlikimo užduoties, vedančios link autentiškos autoriaus minties eksponavimo, ir kūrinio interpretavimu atsiskleidžiančios asmeninės atlikėjo (-ų) ekspresyvumo jungties.

Pianisto akompanuotojo profesijos definicija taip pat egzistuoja dvilypėje pozicijoje: iš vienos pusės – privalomas pianistinės technikos universalumas bei atlikimo kokybė, artinanti jį prie solinio grojimo specializacijos, iš kitos – funkcinis, prasminis balansas ir meninis asistavimas⁵⁰ partneriui (-iams) kartu kuriamame kameriniame ansamblyje. Akompanuojančiam pianistui būtinas hibridinis variantiškumas: nuolatinė savos muzikinės medžiagos ir bendro partnerių balansinių dėmenų derinimo perspektyva atliekant ansamblinio turinį.

Pagrindinis akompanuotojo funkcinis tikslas – bendros *muzikinės dramaturgijos* kūrimas. Tokia yra *bendravarðiklė* meninio rezultato siekiamybė. Kitas aspektas, taip pat liudijantis profesijos meistrybę, pasitelkus natų tekste užkoduotas bei individualiai suvokiamas ir implikuojamas muzikines prasmes, asmeninę ekspresiją, muzikinės raiškos priemonėmis tarsi įrankiais konstruoti garsinius vaizdinius, inspiruoti solistą ir galiausiai – klausytoją. Akivaizdu, jog muzikos atlikimas apima labai platų spektrą dedamųjų, kurios ir lemia unikalios realizacijos galimybes. Patrikas Juslinas siūlo skirti tris kompleksinius muzikinį atlikimą sudarančius domenų:

1. Interpretacija įprastai atliepia individualų, asmeninį atlikėjo kūrinio formavimą, muzikinių idėjų refleksijas, teigiant, jog išraiškingumas dažniausiai pasiekiamas formos struktūros artikuliavimo būdais.

Akompanuotojo profesijoje šis aspektas specifinis, mat komponuojama sudėtinė kelių atlikėjų interpretacija.

⁵⁰ Viena iš žodžio „asistuoti“ reikšmių (lotynų k. *assistere* – padėti) yra bendradarbiauti, dalyvauti.

2. Ekspresyvumas – intelekto ir žmogiškojo suvokimo savybių rinkinys, atspindintis psichofizinį ryšį tarp *objektyvių* muzikos savybių ir *subjektyvių* (tiksliau *objektyvių*, tik iš dalies nuo asmens priklausomų) klausytojų impresijų. Ekspresyvumas nėra tik akustinių muzikos savybių išdava (skirtingi klausytojai suvokia skirtingus išraiškos kompleksus) ar egzistavimas klausytojo suvokime. Tai šių dviejų veiksnių junginys, kuris, nors ir sudėtingas, gali būti sistemiškai modeliuojamas.

3. Komunikacija, papildant informacijos pardavimą atlikėjo intencija išreikšti konkrečią koncepciją ir jos pripažinimas klausytojų auditorijoje.

Atkreiptinas dėmesys, jog fortepijoninio akompanavimo komunikacija vyksta dar ir *tarpasmeniniu* atlikėjų lygmeniu, kai svarbus faktorius yra ne tik informacijos *pateikimas*, bet ir atgalinis *priėmimas*. P. Juslinas, remdamasis kūrinio, instrumento, atlikėjo, klausytojo ir konteksto sąsajomis, pateikia išsamų atlikimui įtaką darančių faktorių modelį (Juslin, 2003: 276–279), (žr.: 15 lentelę):

Sąsajų tipas:	Veiksniai:
Sąsaja su kūriniu	Muzikinė kompozicija pati savaime Notaciniai kūrinio variantai Konsultacijos su kompozitoriumi arba kompozitoriaus rašytinės pastabos Muzikinis stilius ir (arba) žanras
Sąsaja su instrumentu	Galimi akustiniai parametrai Konkrečiam instrumentui būdingi tembro ir kiti aspektai Techniniai instrumento valdymo sunkumai
Sąsaja su atlikėju	Atlikėjo struktūrinė interpretacija Išraiškinga atlikėjo intencija kūrinio nuotaikos atžvilgiu Emociškai išraiškingas atlikėjo stilius Atlikėjo techniniai įgūdžiai Atlikėjo motorinis tikslumas Atlikėjo nuotaika grojant <u>Atlikėjo bendravimas su atlikėjais⁵¹</u>

⁵¹ Šis faktorius akompanavimo specialybėje yra prioritetinis.

	Atlikėjo suvokimas ir (arba) sąveika su publika
Sąsaja su klausytoju	Klausytojo muzikinė preferacija Klausytojo muzikinis išmanymas, kompetencija Klausytojo asmenybė Dabartinė klausytojo nuotaika Klausytojo dėmesio būseną
Konteksto sąsaja	Salės akustika Garso technologijos Klausymosi kontekstas (įrašas, koncertas, paskaita, egzaminas) Kiti dalyvaujantys asmenys Vizualinės veiklos sąlygos Platesnė kultūrinė ir istorinė aplinka Pasirodymo vertinimas

15 lentelė. P. Juslino veiksmų, galinčių turėti įtakos muzikos atlikimo išraiškai, modelis (2003)

Akompanuojančio pianisto veiklą reiktų praplėsti nurodytu *atlikėjo bendravimo su kitais atlikėjais* veiksmu perkeliant jį į pirmąją atlikimo padalį, nes akompanavimas traktuojamas kaip specifinis bendras atlikimo būdas. Tuomet išanalizavę atlikėjų tarpusavio bendradarbiavimą gauname išplėstinę padalį, kurioje nurodomos būtent akompanuojančiam pianistui taikytinos funkcijos:

Atlikėjų tarpusavio sąsaja – akompanuojančio pianisto ir solisto (-ų) koreliacija Naujai kylančių (atlikėjų bendrai inspiruotų) idėjų generavimas ir įgyvendinimas
Abikryptis komunikavimas
Produkcinis ansamblio balansas
Psichologinis tarpusavio palaikymas, konstruktyvus pozityvumas
Funkcinis pozicinių vaidmenų pasiskirstymas bendradarbiaujant
Sinchronizacija

16 lentelė. Praplėstas akompanuojančio pianisto veiksmų, darančių įtaką muzikos atlikimo raiškai, modelis, sud. autorės

Naujų idėjų generavimas, suponuotas ir kylantis bendro atlikėjų darbo proceso metu, siejamas su gebėjimu inicijuoti ir priimti viso atlikimo proceso metu atsirandančias inspiracijas, spręsti kylančias atlikimo problemas. Komunikavimas – tai turimos informacijos

perdavimas ir priėmimas bendradarbiaujant. Svarbus momentas – viena laikis dalijimasis ir produkcinis balansas: siekiant kokybiško meninio rezultato ansamblyje, itin svarbi atlikėjų funkcinė pusiausvyra ir iš anksto suderintas santykis.

Psichologinis palaikymas – gebėjimas pozityviai mąstyti ir paremti partnerį stresiniais momentais (sietinas su pasirodymu sceniniam atlikimui). Funkcinis pasiskirstymas ansamblyje nėra atsitiktinis – bendradarbiavimo proceso metu suderinamos interpretacinės prieitys, apgalvojamos pozicijos. Sinchronizacija – bendrų veiksmų suderinimas ir viena laikis koordinavimas. Svarbu paminėti, jog visi anksčiau išvardinti aspektai neprieštarauja lygiavertiškumo ansamblyje principams.

2.1. Akompanimento partijos pozicijos

Akompanuojančio pianisto vaidmuo nėra vienaplanis – dramaturginėje kūrinio linijoje atsiduria skirtingose pozicijose ir funkciškai kinta. Greita adaptacija ir pagava yra viena svarbiausių akompanuotojo profesionalumą sąlygojančių savybių (žr. 1 schemą):

Funkcijos: Pianistas-solistas ← akompanuotojas → bendradarbiaujantis partneris
Iniciatorius (dirigentas) ← asistentas → partneris
Iniciacijos: Pradėjimo → nukreipimo → palydėjimo → pabaigos

1 schema. Akompanuojančio pianisto hibridiškumas, sud. autorės

Pianistas veikia ir muzikinėje bendro atlikimo horizontalėje kaip muzikinio teksto konstrukcijos narys ir vertikalėje – kaip garsinės proporcijos raiškos modeliotojas. „Akompanuotojas ekspertas turi turėti žinių apie atlikimo visumą, panašią į tą, kurią turi dirigentas, tik yra du esminiai skirtumai: jis turi taip vadovauti, kad neatrodytų, jog vadovauja, be to, turi atlikti dvejopą vaidmenį – groti ir, tas taip pat svarbu, likti nepastebėtam.“ (Bos, 1949: 21). Tai specifinis funkcinio laviravimo būdas: gebėjimas adaptuotis prie esamų aplinkybių (priėmimas) ir adaptuoti savo muzikines idėjas bendradarbiaujant (teikimas). Susiduriama su akivaizdžiai hibridinio santykio⁵² tipu.

⁵² Hibridinės išvesties būdas pasitelkus logiką leidžia kurti naujai taikomas apibrėžtis, besiremiančias pritaikomais artefaktais ir sąlygomis.

Marcas Simosas⁵³ akompanimentą pagal prasmines funkcijas kūrinyje suskirsto į *stūmimo*, *traukimo*, *užrakino* (palaikymo) ir *bendro grojimo* (Simos, 1995: pateikiama priede). Visos jos sietinos su tempiniais atlikimo laviravimais. Važa Čačava⁵⁴ skiria tris fortepijoninės akompanimento partijos komponentus, kurie kartu veikia muzikiniame kontekste:

a) soliniai akompanimento epizodai;

b) „tikrasis“ akompanimentas, kurio pagrindinė funkcija – ritminio ir harmoninio balanso kūrimas;

c) fragmentai, kuriuose fortepijoninė partija sudaro lygiadalį ansamblį su vokalistu. „Tokių būdu, pianistas koncertmeisteris – tai ir solistas, ir lygiavertis partneris, ir akompanuotojas, palydintis vokalistą“ (Čačava, 2002: 24).

M. Katzas mini akompanimento partijos introdukcijas, teigdamas, kad tik dešimt procentų viso kamerinės muzikos repertuaro pradeda solisto ar bendrai – solisto ir akompanuotojo. Taip pat jis skiria interliudus ir postliudus, kūrybinių tematinės vietas, kuriose akompanuotojas eksponuoja solinę partiją (Katz, 2009: 61–92). R. Vaitkevičiūtė taip pat išskiria interliudą ir jo reikšmę dramaturginėje kūrinio plėtotėje ir teigia, jog muzikiniame tekste „tai pokalbio – pritarimo, prieštaravimo, minties papildymo, praplėtimo ar pakeitimo momentai“, apskritai profesorė mini preliudo, interliudo ir postliudo dramaturginius aspektus ir priskiria juos akompanuojančio pianisto kompetencijai. „Koncertmeisteris turi sugebėti kūrinio interpretaciją kurti su savo partneriu. Reikia <...> valdyti pagrindinius muzikinius komponentus: harmoniją, faktūrą, ritmą, dramaturginę kūrinio formą, o ypač – kulminacinę liniją, sąmoningai organizuoti ansamblio interpretacinę ir meninę valią. Svarbiausia – įtikinama meninės dramaturgijos išraiška ir individuali interpretacija.“ (Vaitkevičiūtė, 2004: 3).

Akompanuojantis pianistas tekstinės medžiagos sufleruojamoje natų horizontalėje interpretuoja kompozicinį tekstą, tačiau ne mažiau reikšminga vertikalioji garsinė sinchronizacija su solisto atliekama partija. Stilistiškai tiksli, techniškai progresyvi horizontaliosios vertikalės transmisija – nemenkas iššūkis bendros interpretacijos konstrukcinėje daroje. Bet koks disproporcinis elementas, nesvarbu, pianisto ar solisto dinamikos, tempo, ritminės agogikos disbalansas, ir atidus klausytojas užfiksuos nedarną.

⁵³ Marcas Simosas – Berklio (Niujorkas, JAV) universiteto docentas, tinklaraščio www.devachanmusic.com autorius. Minėtasis straipsnis dėl senaties nėra prieinamas internete, tačiau susisiekius su autoriumi gautas citavimo šaltinis pridedamas tiriamojo darbo 9 priede.

⁵⁴ Važa Čačava (1933–2011) – pianistas, pedagogas, ilgametis Maskvos valstybinės Piotro Čaikovskio konservatorijos koncertmeisterio katedros vedėjas.

Akompanuotojo poziciją kameriniame ansamblyje sąlygoja du pagrindiniai veiksniai: objektyvusis (horizontalus), konkretus atliekamas muzikinis tekstas, vadinkime jį struktūrine kūrinio duotybe, ir subjektyvusis (papildytas vertikale) – individualus gebėjimas „perskaityti“ tekstą transkribuojant jį į interpretacinę poziciją. Pagal objektyvųjį kriterijų, padiktuotą partijos teksto, tyrimo autorė prasmines funkcijas sudėlioja į keturias pagrindines pozicijas, kurios kūrinio atlikimo metu keičiasi:

1. inicijuojančioji (solisto) funkcija,
2. pritiriamoji (akompanavimo) funkcija,
3. lygiavertė (pusiausvyros) funkcija,
4. reziumuojamoji funkcija.

Atkreipiamas dėmesys, jog toks funkcinis poziciškumas gali būti taikomas ir solisto atlikimo partijos dėstymui.

Inicijuojamoji, arba *solisto* pozicija. Tai muzikiniai epizodai kūrinio tekste, kai akompanuotojas pirmasis atlieka ir iniciacijos būdu inspiruoja solistą ar solistus, sukurdamas muzikinį pagrindą būsimam jų įstojimui. Pianistas organizuoja kūrinio tempo, tembro ir harmonijos atlikimo bazę, tapdamas ansamblio vadovu, dirigentu, teikiančiu muzikinius impulsus tolesniam teminės medžiagos plėtojimui.

Inicijuojančios akompanimento lokacijos kūrinyje:

1. Kūrinio pradžioje. Akompanimento partija supažindina klausytoją su muzikine medžiaga, jai priklauso ir kūrinio tempo nustatymo pirmenybė, struktūrinis, režisūrinis muzikinių darinių organizavimas – tembrinė, dinaminė raiška, techninės atlikimo bazės demonstracija. Tokiuose epizoduose eksponuojama harmoninė atliekamo kūrinio linija, koncentruotai perteikiamas muzikos charakteris, sutelkiama emocinė bazė (žr. 1 pavyzdį).

59. *Schnell. (♩ = 152.)*

Wer rei - tet so spät durch Nacht und

1 pavyzdys. F. Schuberto „Der Erlkönig“, op. 1, D 328, 1–18 taktai

2. Muzikinės medžiagos pateikimas naujose struktūrinėse muzikinės dalyse, vidurinėse padalose. Pasikeitus vienam muzikiniam epizodui, neretai fortepijono akompanimento partijos muzikinė medžiaga atlieka pereinamąją, jungiamąją (intermedinę) funkciją, natūraliai įvesdama solistą ir klausytojus į naują muzikinę padalą. Vokalinėje muzikoje tokie epizodai sietini su naujomis besikeičiantį poetinį tekstą (posmuose) palydinčiomis muzikinėmis ekspozicijomis. Naujos padalos išsiskiria arba ryškiu tempo, dinamikos, faktūros kontrastu, arba nuosekliu ankstesnės muzikinės medžiagos plėtojimu (žr. 2 pavyzdį).

Allegro.

Theil.

Allegro.

pp

cresc.

m. d.

Denn wer will ihn

2 pavyzdys. J. Brahms „Vier ernste Gesänge“ op. 121, Nr. 1, 27–34 taktai

Pritariamoji (akompanavimo) pozicija yra skirta gyvybiniam solisto partijos palaikymui, tam tikro kontekstinio harmoninio ir melodinio muzikos fono kūrimui. Netikslinga manyti, kad tokioje pozicijoje akompanuotojas tarytum slepiasi už solisto. Pianistas privalo išlaikyti deramą harmoninį balansą, reikalingus techninius atlikimo elementus, gebėti jautriai reaguoti į solisto atlikimo niuansus, jausti muzikinės harmonijos sintaksę, prasmines atramas (ypač, jei tai vokalinis akompanimentas), frazuotės struktūras, išlikti agogiškai korektišku (nestabdančių ir neforsuojančių bendros ansamblio pulsacijos), ritmiškai tikslu partneriu (žr. 3 pavyzdį).

Andante, quasi Allegretto $\text{♩} = 66$

Voix

p

Ta ro - se de pour - pre à ton

Andante, quasi Allegretto $\text{♩} = 66$

Piano

pp

sempre legato

clair so - leil, Ô Juin, é - tin - cel - le en - i -

3 pavyzdys. G. Fauré „Nell“ op. 18, Nr. 1, 1–4 taktai

Lygiavertė (pusiausvyros) pozicija partijoje ryškėja, kai ansamblio dramaturginėje atkarpoje nėra vieno aiškaus lyderio, muzikinis dialogas vyksta tarp abiejų kamerinio ansamblio atlikėjų. Melodinė linija lygiagrečiai ar paeiliui skamba ir solisto, ir akompanuojančio pianisto faktūrinėje medžiagoje. Dažnas muzikinio pokalbio imitavimo, replikavimo, klausimo ir atsakymo konstrukciniai motyvai. Pirminiai teminiai segmentai ar naujos jų variacijos susipina, dubliuojasi ansamblio partnerių atliekamose muzikinėse partijose. Tokie kompoziciniai muzikinės darybos elementai būdingi temų plėtojimo padaloms. (žr. 4 pavyzdį).

Erstes Tempo. *pp*
 Ach, wenn's nur der Kö-nig auch wüsst, wie wa-cker mein Schätzelein
 acceler. *Erstes Tempo.*
 ist! Für den Kö-nig, da liess' er sein Blut, für mich a-ber e-ben so

4 pavyzdys. R. Schumanno „Die Soldatenbraut“ op. 64, Nr. 1, 36–43 taktai

Dažniausiai pasitaikančios siužetinės pozicijos akompanimento tekste:

1. Muzikinio replikavimo principas, įprastas teminio vystymo padaloje ar kylant į kulminaciją. Tai partnerių pokalbis, vykstantis klausimo ir atsakymo forma, susijęs su dinamikos augimu ar, priešingai – atslūgimu.

2. *Supriešinimo, sugretinimo* principas, kai vienu metu generuojami atskiri pagrindinės tematinės medžiagos motyvai. Tokiu atveju ir solinėje, ir akompanimento partijose ryškios dvi tematinės melodinės linijos, kurių abi vienodai reikšmingos.

Reziumuojanti pozicija, tai epilogo archetipinė padala, kai tematinė medžiaga apibendrina ir užbaigia muzikinės linijos plėtotę, tampa bendra išdava, turinti fortepijoninės kodos bruožų. Tokiame epizode gali skambėti anksčiau plėtotų temų muzikinė medžiaga, ja kompoziciškai išsprendžiama fortepijoninės partijos, o drauge – viso kūrinio užbaiga (žr. 5 pavyzdį).



5 pavyzdys. S. Rachmaninovo „Pavasario vandenys“ op. 14, Nr. 11, 34–37 taktai

Svarbu pabrėžti, jog aptartos akompanimento partijų dispozicijos kūrinio mikrostruktūroje keičiasi. Be akompanimento partijos pozicijų, pasufleruotų teksto, akompanuotojas gali pasirinkti asmeninę interpretacijos poziciją. Kitaip tariant, akompanavimo metu pianistas, net jei jo partija atitinka *iniciacijos* poziciją, gali laikytis pritiriamosios funkcijos ir, priešingai – pritardamas bandyti inicijuoti muzikinius impulsus. Tačiau pernelyg forsiruotas ar nuasmenintas grojimas suardys ansamblio pusiausvyrą. Pagal atlikimo režisūrinės dramaturgijos konstrukciją akompanuotojas ansamblyje epizodiškai palaiko ir solisto – iniciatoriaus (eksponavimo bei reziūmavimo), ir pritarėjo (asistento), ir partnerio (pusiausvyros), funkcijas.

2.2. Anketinių duomenų apžvalga

Anketinė apklausa sudaryta metodiškai remiantis Ingos Gaižauskaitės ir Svajonės Mikėnės knyga *Socialinių tyrimų metodai: apklausa* (Gaižauskaitė, Mikėnė, 2014). Taip pat – gautų apklausos duomenų analize ir respondentų atsakymų lyginimu su meno aspirantūros studijų laikotarpiu (2007–2009 metais) atliktu kiekybiniu tyrimu⁵⁵.

⁵⁵ 2009 metais apsiginto meno aspirantūros tiriamojo darbo *Pianistė Halina Znaidzilauskaitė: akompanavimo menas ir amatas* metu buvo apklausti dešimt atlikėjų solistų ir dešimt akompanuojančių pianistų. Anketų kopijos pateikiamos priede nr. 3 (akompanuojančio pianisto) ir nr. 4 (solisto).

Naujojoje apklausoje⁵⁶, atliktoje 2021–2022 metais, buvo išplėsta respondentų imtis (atitinkamai analizuoti 23-ų akompanuojančių pianistų ir 26-ų solistų duomenys), papildytas pateiktų klausimų turinys ir skaičius. Internetinėje anketoje sąmoningai atsisakyta respondentų skirstymo lytimis ir privalomo asmenų identifikavimo, nedarančio įtakos tyrimo kokybei ir atsakymų faktoriui. Iš 26-ų solistų – penkiolika respondentų savanoriškai įrašė savo vardą ir pavardę, vienas – inicialus, likę dalyviai – pavardžių nenurodė. Pianistų anketos dalyvių sąrašą savo vardą ir pavardę nurodė keturiolika iš 23-ų respondentų.

Dvidešimties klausimų apklausoje buvo laikytasi tokios anketinės tvarkos struktūros⁵⁷:

1. Analoginių klausimų skirtingiems kamerinio ansamblio partneriams (solistams ir akompanuotojams) formulavimas, siekiant nustatyti galimai skirtingus kompetencinių vaidmenų įvardinimus bendradarbiavimo metu.

2. Dalis klausimų formuluota respondentams pasirenkant konkrečią tinkamo atsakymo nuorodą, kita dalis – siekiant kuo išsamesnio atsakymo į pateiktą klausimą, papildyta galimu komentaru.

3. Įtrauktas akompanuojančio pianisto terminologinės vartosenos taikymo klausimas.

4. Pozicinis specialybės pliusų ir minusų įvardinimas.

5. Įterpta atlikėjų audiovizualinės įrašų sklaidos tema, siejama su pianistės Halinos Znaidzilauskaitės įrašų gausa.

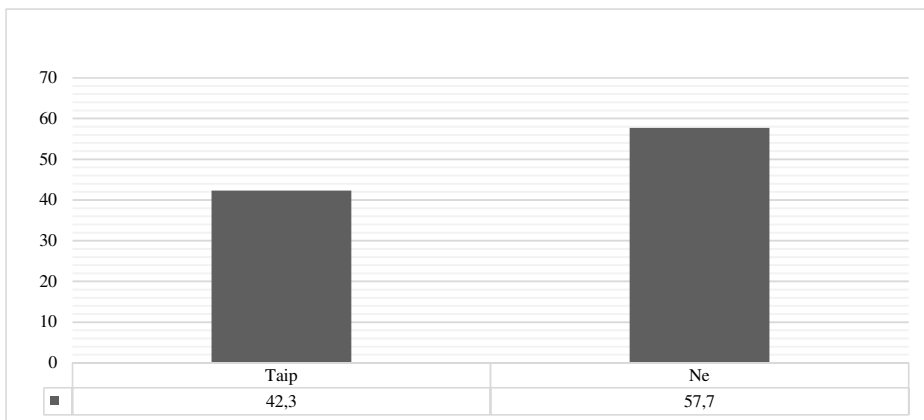
6. Pateikti akompanavimo meno ir amato sintezavimo, taip pat profesinio vertinimo problematiką atspindintys klausimai.

Anketiniais respondentų atsakymais remtasi siekiant išanalizuoti ir atskleisti vyraujančią solistų bei akompanuojančių pianistų pažiūrą į tarpusavio bendradarbiavimą, veiklos indėlio proporcingumą, suformuluoti procesinių segmentų pasiskirstymą ruošiantis bendram atlikimui. Plačiąja prasme – siekta patvirtinti arba paneigti akompanavimo specialybės *amatomeniškojo* koncepto taikymo pagrįstumą. Lyginant anketų atsakymus su ankstesniaisiais, atsirado papildoma galimybė apibrėžti ir įvardinti turimų atsakymų skirtumus, reziumuoti galimą respondentų nuomonių pasiskirstymo pokytį. Siekiant kuo didesnio nešališkumo ir objektyvumo pateikiamos skirtingų respondentų pasisakymų citatos.

Atlikėjų solistų atsakymai į klausimą, ar jie turi pastovius scenos partnerius (žr. 1 diagramą):

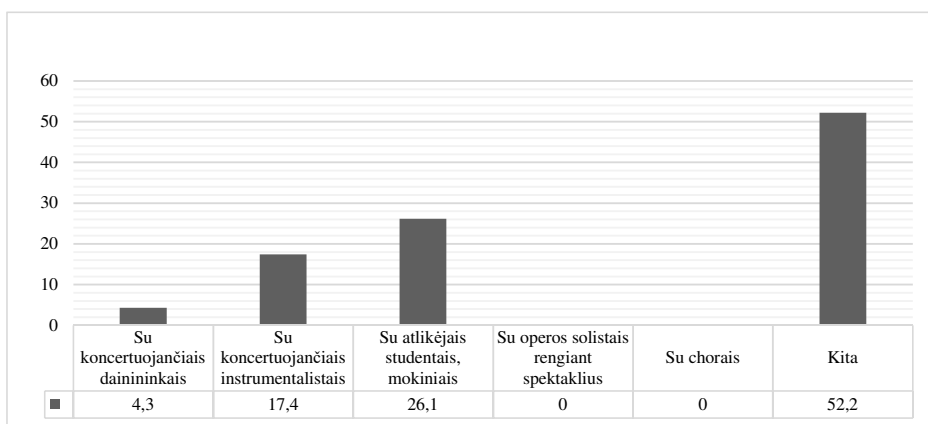
⁵⁶ Nuorodos į vykdytą internetinę apklausą: <https://apklausa.lt/f/akompanuojancio-pianisto-anketa-01-ctmfew8/answers/new.fullpage> (akompanuojančio pianisto anketa), <https://apklausa.lt/f/solisto-anketa-01-qh63r3c/answers/new.fullpage> (solisto anketa).

⁵⁷ Anketinės apklausos metodas sėkmingai taikytas Indrės Baikštytės meno projekto tiriamajame darbe *Pianisto akompanatoriaus vaidmuo solisto meninėje veikloje* (Baikštytė, 2015).



1 diagrama. Pastovių scenos partnerių pasiskirstymas, solistų atsakymas

Akompanuojančių pianistų atsakymai apie bendradarbiavimą su skirtingų specializacijų atlikėjais (žr. 2 diagramą):



2 diagrama. Akompanuojančių pianistų bendravimas su skirtingų specializacijų atlikėjais

Akivaizdu, jog tiek solistai, tiek akompanuojantys pianistai bendradarbiauja su skirtingais partneriais, tačiau apklausos rezultatai parodė, kad apskritai atlikėjai yra linkę turėti pastovius scenos partnerius.

Atlikėjai solistai įvardino šias svarbiausias pianistų profesines ir asmenines charakterio savybes ansambliniame atlikime (žr. 17 lentelę):

Profesinės savybės:	Asmeninės charakterio savybės:
Profesionalumas	Kūrybingumas
Sugebėjimas groti kartu	Komunikabilumas, lankstumas
Įsiklausymas, girdėjimas	Nuoširdumas
Reakcijos greitis, greita orientacija	Bendravimas, malonus bendravimas
Prisitaikymas	Kantrybė
Kokybiškas grojimas	Jausmingumas

Muzikalumas	Atsidavimas
Nepriekaištingas partijos paruošimas	Lankstumas, tolerancija
Bendradarbiavimas	Gebėjimas prisitaikyti
Stiliaus išmanymas	Punktualumas, patikimumas
Pozityvi psichologinė atmosfera	Disciplinuotumas
Ansambliškumas	Rimtas požiūris į profesiją
Greitas repertuaro ruošimas	Temperamentas
Geras skaitymas iš lapo	Nuojauta
Emocinis stabilumas	Humoro jausmas

17 lentelė. Pianistų profesinės ir asmeninės charakterio savybės, reikalingos ansambliniame atlikime

Respondentas Nr. 4 komentaruose atsakė: „Visų pirma – žmogiškumas. Vėliau eina visos įmanomos gerosios savybės: profesionalumas, klausia, klausymas, empatija, supratimas, reakcijos greitis ir panašiai.“

Akompanuojantys pianistai išvardino šiuos atlikėjams reikalingus bruožus siekiant bendro meninio rezultato (žr. 18 lentelę):

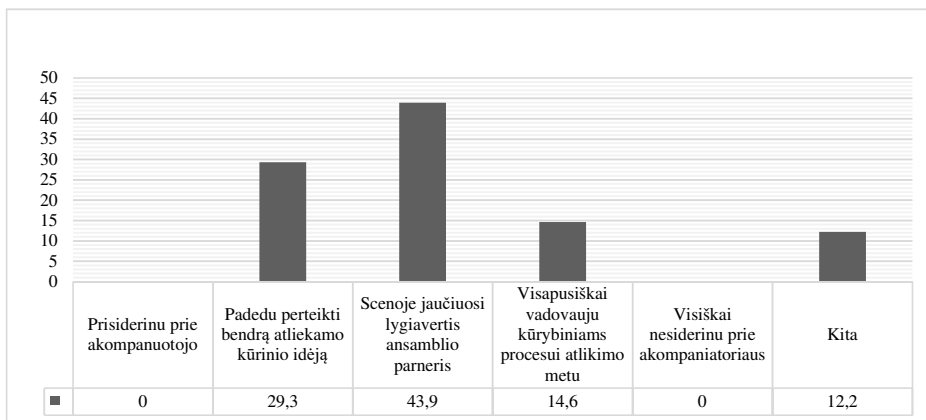
Tolerancija
Abipusė pagarba
Noras dirbti kartu
Kompromisų ieškojimas
Vienas kito idėjų palaikymas
Pareigingumas
Lankstumas
Užtikrintumas
Atvirumas
Atkaklumas, užsispyrimas
Sugebėjimas pažaboti savo ego arba racionalus ego lygis
Nekompleksuotumas
Kūrybiškas diskutavimas
Gebėjimas uždegti
Atkaklumas, užsispyrimas, kantrumas
Draugiškumas, empatija, jautrumas
Profesinės formos turėjimas
Meninė branda
Pozityvumas
Laiko planavimas
Diplomatiškumas
Sugebėjimas girdėti kito nuomonę
Solistinis ryškumas, charizma, intelektas
Atkaklumas, užsispyrimas

18 lentelė. Ansamblyje muzikuojantiems atlikėjams reikalingi bruožai

Svarbu atkreipti dėmesį, kad gauti atsakymai patvirtina prielaidą, jog bendras atlikėjų darbas vyksta sinchroniškai, t. y. realiu laiku, tačiau egzistuoja ir diachroninis – per tam tikrą

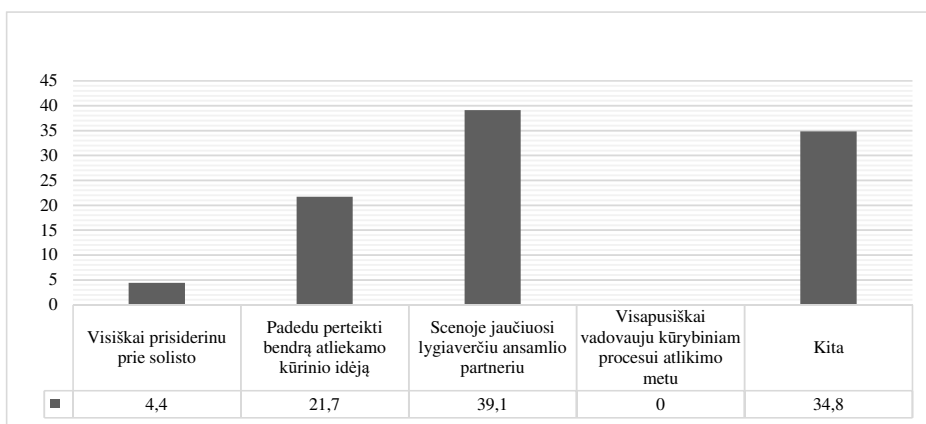
laiką vykstančios tarpusavio santykių sistemos kitimo analizės matmuo. Jis ilgalaikėje atlikėjų bendradarbiavimo perspektyvoje įgauna nemažą vaidmenį.

Solistų atsakymai į klausimą, kokią poziciją scenoje atlikimo metu užima. (žr. 3 diagramą):



3 diagrama. Solistų užimamos pozicijos atlikimo metu

Akompanuojančių pianistų atsakymai apie užimamą poziciją atlikimo metu (žr. 4 diagramą):

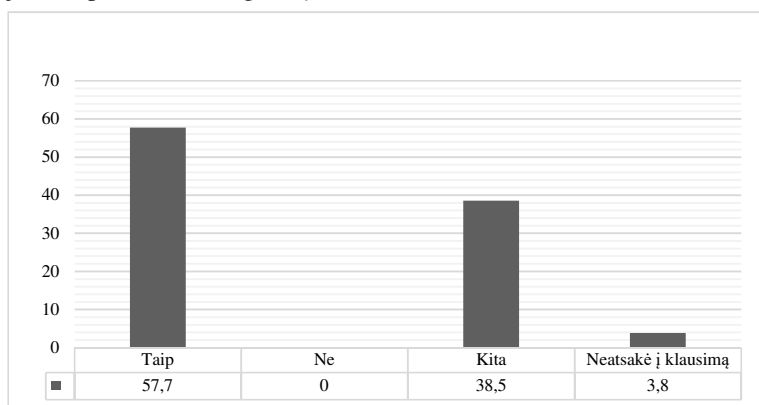


4 diagrama. Akompanuojančių pianistų užimamos pozicijos atlikimo metu

Lyginant solistų ir akompanuojančių atlikėjų atsakymus, pastebėta, jog solistai daugiau linkę vadovauti muzikinei eigai, tačiau laikosi partnerių lygiavertiškumo ir bendros atliekamo kūrinio idėjos perteikimo pozicijos. Savo ruožtu, didelė dalis akompanuotojų atsako „kita“ ir paaiškina, kad užimama pozicija atlikimo metu priklauso nuo konkretaus partnerio ar partnerių, atliekamo kūrinio repertuaro, be to, atliekant kūrinį vienokiu ar kitokiu būdu pozicijos funkciškai kinta. Respondentas Nr. 4 komentaruose papildė: „kokio pobūdžio bebūtų ansamblis, tai turėtų būti lygiavertis bendradarbiavimas menine prasme. Ko gero, tas

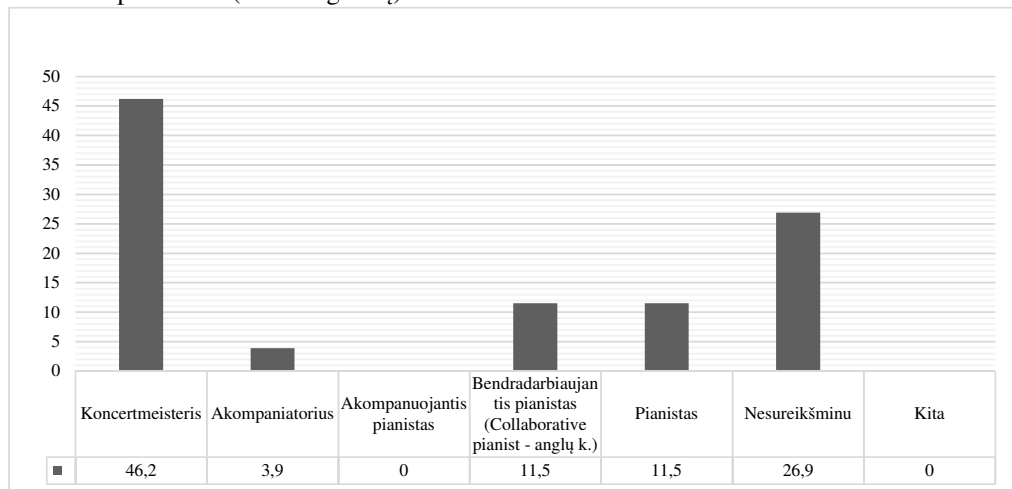
dainininko povo įvaizdis ir pianisto pilkos pelės įvaizdis yra labiausiai atgrasus iš visų muzikavimo įvaizdžių“. Respondentas Nr. 11 teigia: „tai turėtų būti aukso vidurys: ir lygiaverčiai partneriai, bet tuo pačiu metu neužgožti solisto“, respondentas Nr. 16 papildo: „akompanimentas nėra kažkokia kita ar kitokia muzika negu solo partija. Tai – ta pati muzika, kuri yra lygiavertė, kaip ir ją atliekantys muzikantai“. Respondentas Nr. 23 įsitikinęs: „koncerto metu kyla patys įvairiausi iššūkiai. Kartais reikia ir pavadovauti procesui, bet klausytojui turi atrodyti, kad esi pilnai prisiderinęs prie solisto“.

Atsakymai į klausimą, ar derinama asmeninė ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos samprata (žr. 5 diagramą):



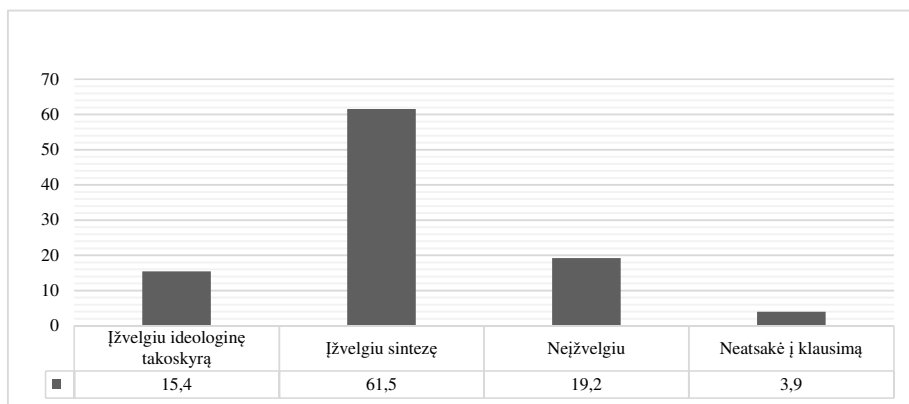
5 diagrama. Asmeninės ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos derinimas

Respondentų solistų atsakymai į klausimą, kuris akompanuojančio pianisto įvardinimas labiausiai priimtinas (žr. 6 diagramą):



6 diagrama. Akompanuojančio pianisto įvardinimas

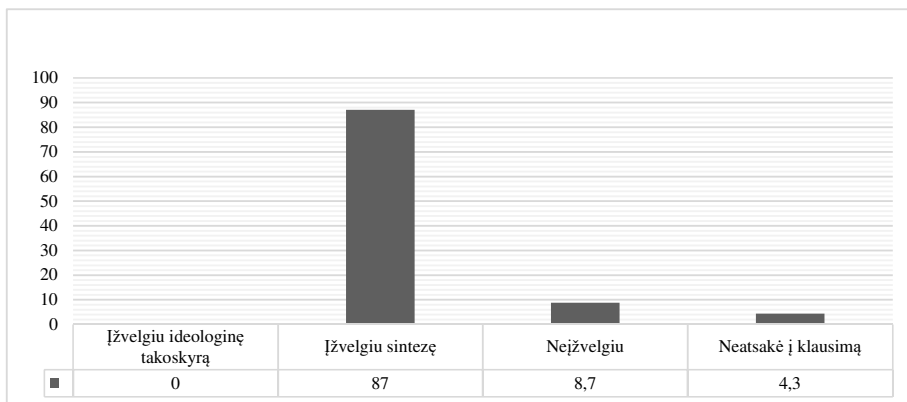
Atlikėjų solistų atsakymai į klausimą, ar įžvelgia akompanuojančio pianisto profesijoje meno ir amato aspektų (žr. 7 diagramą):



7 diagrama. Meno ir amato aspektai akompanavimo profesijoje, solistų nuomonė

Paprašius pakomentuoti savo atsakymus, respondentas Nr. 7 atsakė: „Visa, kas susiję su abstrakčia veikla, tokia kaip muzika, turi meniškumo bruožų, tai, kas yra konkrečiai ir objektyviai paaiškinama, galima paaiškinti metodologiškai, turi amato savybių. Meninė vertė be amato taip pat vargiai pasiekama.“ Respondentas Nr. 10 papildė: „Lietuvoje akompaniatorius dažnai yra žmogus, dirbantis daug daugiau, nei turėtų, dėl to nespėjantis įsigilinti į kiekvieną kūrinį ir nebejaučiantis malonumo. Mano nuomone, mūsų visuomenėje pianistas akompaniatorius vis dar labiau matomas kaip amatininkas, o ne menininkas.“ Respondentas Nr. 17 teigė: „mano galva, amatas – tai atlikėjo profesionalumas, techniniai sugebėjimai, laikas, skiriamas darbui. Menas – tai, į ką sugebama atliekamą muziką įvilkti. Tai neatsiejama.“

Akompanuojančių pianistų atsakymai į klausimą, ar įžvelgia akompanuojančio pianisto profesijoje meno ir amato aspektų (žr. 8 diagramą):

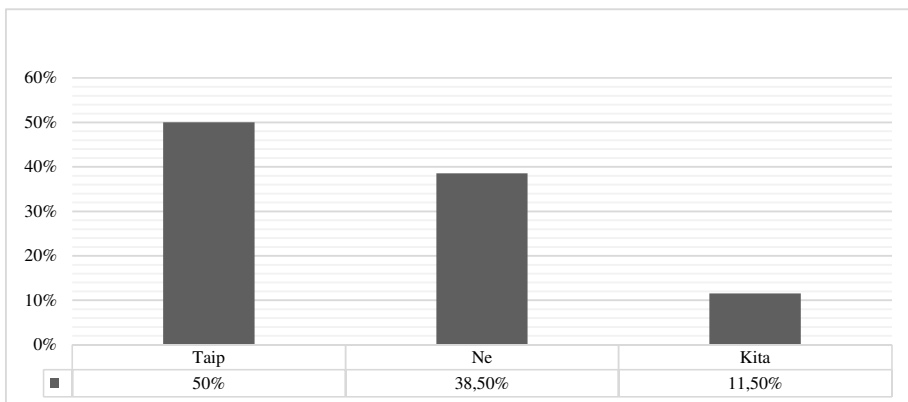


8 diagrama. Meno ir amato aspektai akompanavimo profesijoje, solistų nuomonė, pianistų nuomonė

Paprašytas pakomentuoti pastarąjį atsakymą respondentas Nr. 1 teigė: „būtina meno sąlyga visose srityse – profesinis kūrėjo ir atlikėjo pasirengimas, t. y. amato įvaldymas“, o respondentas Nr. 4 paaiškino: „Kaip ir bet kurioje muzikos atlikimo profesijoje šie dalykai turi būti derinami tarpusavyje ir yra abu reikalingi. Akompanuojančio pianisto darbe ištis daug amato, be jo neįsivaizduojama šio darbo specifiška. Tačiau mums vis dar reikia tai darančio žmogaus, kitaip tariant, jo požiūrio ir supratimo apie muziką per save. Kitaip tikrai užtektų kompiuterio.“ Respondento Nr. 9 motyvai: „ne vien menas, bet ir amatas, nes svarbu įdirbis, greitas reagavimas, geras skaitymas iš lapo, geras partitūrų supratimas, geras kūrinio stilistikos supratimas“, respondentas Nr. 14 teigė: „Dirbdamas bet kokį darbą pirmiausia turi išmokti konkretaus amato. Taip yra ir šioje profesijoje. Vėliau kiekvieno individualaus atlikėjo gebėjimai parodo, ar jis pavers tą amatą menu.“

Analizuojant atsakymus matyti, jog akompanuojantys pianistai labiau linkę įvardinti savo darbą atlikimo meno ir amato sinteze – 87 procentai, atlikėjai solistai taip pat išskiria bendrystę, tačiau mažesne procentine dalimi – 61,5 procento.

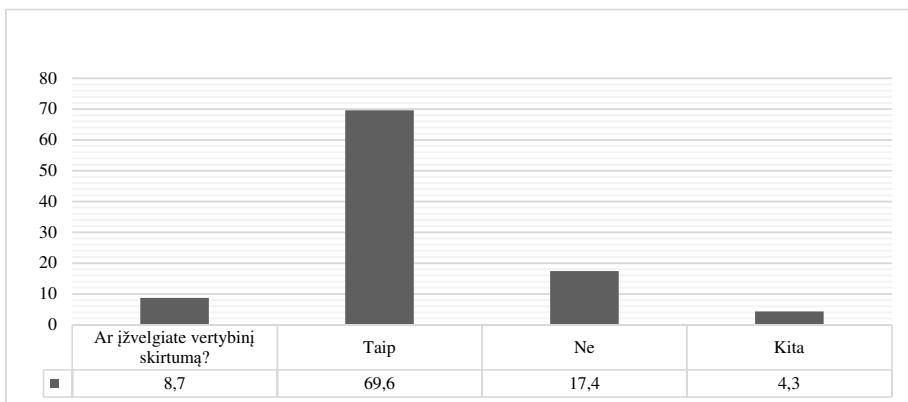
Respondentai solistai atsakė į klausimą, ar įžvelgiamas vertybinis apibrėžimo *akompanuojantis* ar *bendradarbiaujantis (collaborative pianist)* pianistas skirtumas (žr. 9 diagramą).



9 diagrama. Vertybinio skirtumo, akompanuojantis ir bendradarbiaujantis pianistas, įvardinimas, solistų nuomonė

Anketos dalyviai papildomai nurodė šiuos veiksnys: respondentas Nr. 2: „svarbiausia jaučiama pagarba iš vienas kito“, respondentas Nr. 4: „bendradarbiaujantis pianistas – aukštesnė kategorija“, respondentas Nr. 8: „manau, abu turėtų būti vienodai svarbūs, tačiau akompanimentas yra labiau papildantis negu kad lygus solistui“, respondentas Nr. 15: „bendradarbiaujantis (pianistas – aut. pastaba) – tai muzikuojantis kartu. O muzikavimas ir muzikos išjautimas – visa grojimo esmė. Akompanuojantis kartais būna tik amato teikėjas“, respondentas Nr. 22 teigė: „antrasis terminas labiau lygiavertis“.

Akompanuojančių pianistų nuomonė taip atsispindėjo anketiniuose atsakymuose (žr. 10 diagramą):

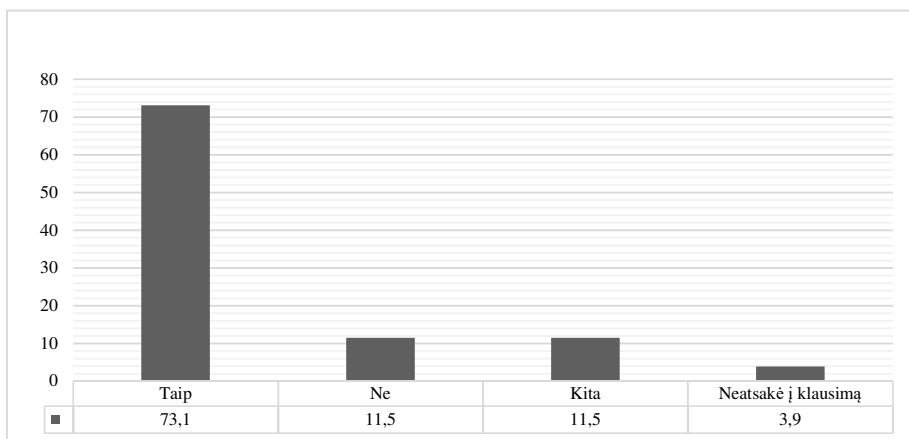


10 diagrama. Vertybinio skirtumo, akompanuojantis ir bendradarbiaujantis pianistas, įvardinimas, pianistų nuomonė

Dalis (8,7 procento) respondentų klaidingai nurodė atsakymo dalį prie klausimo formulotės, tačiau procentinė išraiška dėl terminologinio akompanuojančio ir bendradarbiaujančio pianisto skirtumo yra didesnė nei solistų atsakymuose (atitinkamai 69,6 ir 50 procentų). Apklausos dalyvis nr. 4 komentaruose parašė: „man nepatinka žodis

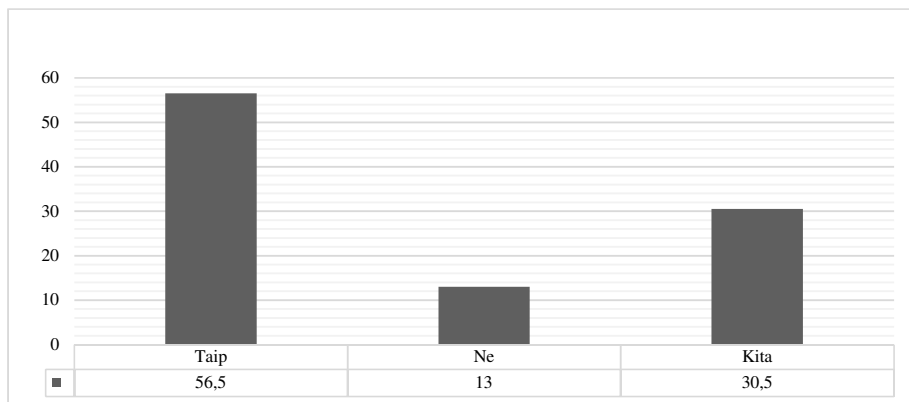
„akompanuojantis“, asmeniškai aš visada renkuosi koncertmeisteris. „Bendradarbiaujančio“ dar nebuvau girdėjusi, bet bijau, kad šis lietuviškas vertimas neprigis...“. Respondentas Nr. 8 atsakė: „bendradarbiaujantis reiškia pastovumą. Akompanuojantis gali būti vienkartinis“. Anketos dalyvis nr. 11 rašė: „Akompanuotojas – labai siaura prasmė. Manau, tai atitinka tik itin paprasto žanro, ne itin aukštos meninės vertės kūrinių fortepijoninį pritarimą. Arba akompanavimą labai jauniems atlikėjams, stengiantis tik jiems netrukdyti. Šio termino nevartočiau. Manau, tai ydinga liekana iš senesnių laikų. Vadinčiau tiesiog pianistu arba ieškočiau vertimo terminui *coacher*.“ Kitas apklausos dalyvis nurodė: „bendradarbiaujantis – lygiavertis. Akompanuojantis – prisitaikantis. Tai esminis skirtumas“. Analizuojant gautus atsakymus, akivaizdus respondentų nuomonių terminologinėje ir praktinėje vartosenoje išsiskyrimas. Tikslesnės akompanuojančio pianisto apibrėžties klausimas yra probleminis ir reikalauja platesnės diskusijos.

Respondentų solistų nuomonė, ar pritartų akompanuojančio pianisto atlikimui taikytiną *amatomeniško* meistrystės koncepciją, argumentuojant, jog specialybėje ryški kompleksinė profesinio amato ir meno jungtis, be to, koncertinėje scenoje akompanuotojas niekada nebūna vienintelis menininkas, pasiskirstė taip (žr. 11 diagramą):



11 diagrama. Amatomeniško koncepcijos taikymas, solistų nuomonė

Akompanuojančių pianistų atsakymai į nurodytą klausimą pasiskirstė taip (žr. 12 diagramą):



12 diagrama. Amatomeniškumo koncepcijos taikymas, pianistų nuomonė

Anketos duomenys rodo, jog tiek atlikėjai solistai, tiek akompanuojantys pianistai sutinka su *amatomeniškumo* termino taikymu, tačiau pianistai – mažesne procentine išraiška. Paprašius patikslinti savo nuomonę, respondentas Nr. 3 atsakė: „terminas *amatomeniškumas* skamba labai keistai, su konkrečiai šiuo žodžiu nesutikčiau, bet su pačia idėja, paaiškinančia šį žodį, sutinku“, respondentas Nr. 7 papildė: „taip, bet nematau tame nieko blogo. Manau, kad *amatomeniškumas* puikiausiai apibrėžia kiekvieno muzikanto darbą, nesvarbu, ar jis groja solo, ar dainuoja chore, groja orkestre ar mažesniame ansamblyje“.

Respondentai solistai įvardino šiuos akompanuojančio pianisto profesijos plusus ir minusus (žr. 19 lentelę):

Profesijos plusai:	Profesijos minusai:
Gerai akompanuotojai nestokoja darbo	Nepakankamai vietos saviraiškai
Kiekybiškai didesnis koncertų skaičius	Ne visuomet adekvatūs scenos partneriai
Plati atliekamos muzikos paletė	Maži atlyginimai (šeši respondentai)
Daugiau saugumo scenoje	Didelis krūvis, programų aprėptis
Bendravimas su skirtingais solistais	Reikia išmokti greitai įsisavinti programas, pritrūksta laiko įsigilinti į meninius sprendimus
Kiek mažesnis stresas už solisto	Nėra plusų
Dinamiškas darbas, mažai rutinos	Nuolatinis laiko derinimas
Nėra minusų	Buvimas šešėlyje
Palaikymas atlikimo metu	Ne visuomet pasitaikanti galimybė rinktis atliekamą repertuarą

19 lentelė. Akompanavimo profesijos plusai ir minusai, solistų nuomonė

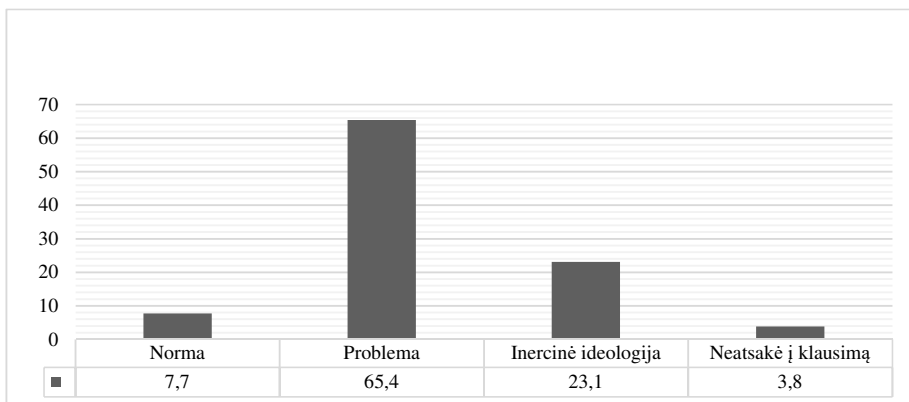
Akompanuojantys pianistai nurodė šiuos savo profesijos privalumus ir trūkumus (žr. 20 lentelę):

Profesijos privalumai:	Profesijos trūkumai:
Adrenalinas	Institucinis neįvertinimas materialine (septyni atsakymai) ir moraline prasme
Nuolatinis kūrybinis bendradarbiavimas	Partnerių nelygiavertiškumas
Neišsemiama repertuaro klodai	Akompanuotojo darbo nevertinantis solistas
Dažnas buvimas scenoje	Sunku planuoti laiką
Meninio rezultato kartu kūrimas	Komplikuotas kvalifikacinis vertinimas
Idomu bendradarbiauti ansamblyje	Neįvertinta profesija
Pagalba atsiskleidžiant solistams	Publikos nedėmesys akompanuotojui
Buvimu procese keliems asmenims	Specialybė – vaiduoklis
Spontaniškumas	Minusų nėra, jei pianistas gerbiamas
Funkcijų įvairovė	Didelės laiko pasiruošti sąnaudos
Nuolat mokomasi ko nors naujo	

20 lentelė. Akompanavimo profesijos privalumai ir trūkumai, pianistų nuomonė

Reziumuojant atsakymus ryškėja tendencija, jog profesijos plusai ir minusai panašiai atspindi skirtingų kamerinio ansamblių partnerių, solistų ir akompanuotojų nuomones. Pagrindiniais akompanavimo profesijos privalumais įvardinamas *bendradarbiavimas su skirtingais partneriais, plati repertuaro aprėptis ir galimybė būti ne vienam scenoje*. Dažniausiai minimi profesiniai minusai – *per mažas darbo apmokėjimas, laiko planavimas ir sąnaudos, pastangų neįvertinimas*.

Atsakymai į klausimą dėl akompanuojančių pianistų tarififikacijos, (ne)figūravimo afišose, normos, problemos arba inercinės ideologijos įvardinimas (žr. 13 diagramą):

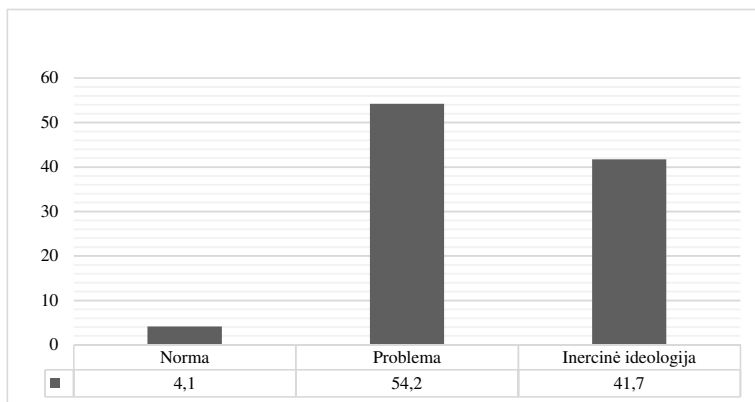


13 diagrama. Akompanuojančių pianistų tarififikacijos, (ne)figūravimo afišose vertinimas, solistų nuomonė

Respondentas Nr. 1 komentaruose pažymėjo: „Komentaras neliečia finansinės klausimo dalies. Pianisto koncertmeisterio „nepastebėjimo problema“ koncertinėje erdvėje nebeegzistuoja. Aukštojo mokslo grandyje taip pat neegzistuoja. Gal žemesnėse ugdymo grandyse ji dar yra, – apie tai neturiu informacijos.“ Respondentas Nr. 6 teigė: „kai kurių organizatorių ar vadybininkų nekompetencija – pasenęs požiūris į koncertmeisterį“,

respondentas Nr. 7 papildė: „manau, tai sociokultūrinė problema – analogijų galima būtų turbūt rasti įvairiose srityse“, respondentas Nr. 12 rašė: „tai užsilikusi inercinė ideologija, nes dažnu atveju pianisto partija reikalauja ne mažiau darbo nei solisto“, respondentas Nr. 24 pridūrė: „dažnai koncertmeisterio darbas nuvertinamas iki valytojo, apgailėtina situacija ir nesuprantama vadovų politika.“

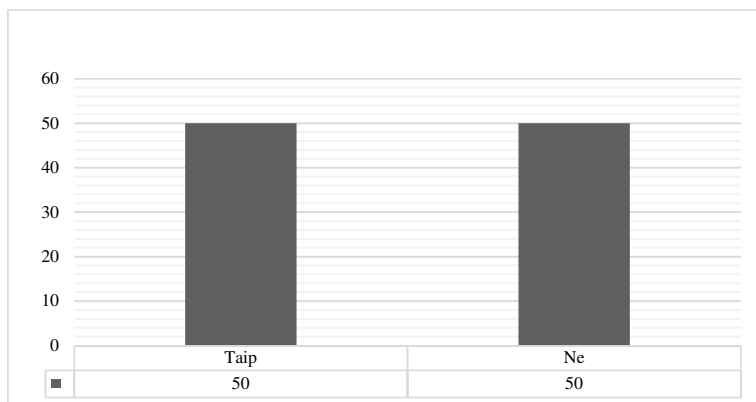
Akompanuojančių pianistų nuomonės pasiskirstė taip (žr. 14 diagramą):



14 diagrama. Akompanuojančių pianistų tarififikacijos, (ne)figūravimo afišose vertinimas, pianistų nuomonė

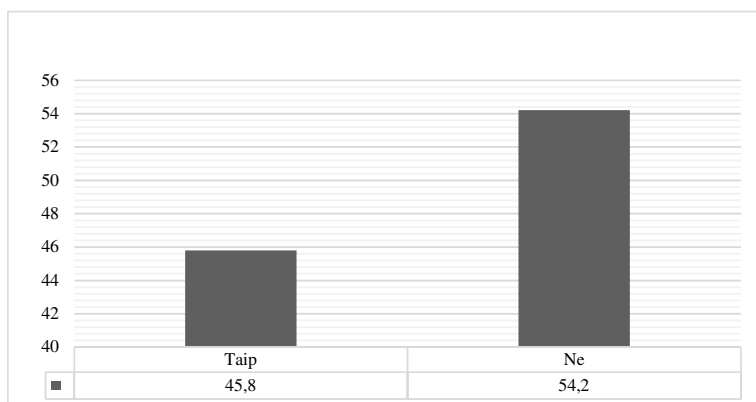
Lyginant atsakymus ištirta, jog akompanuojantys pianistai mato daugiau inercinės ideologijos, tačiau kaip ir atlikėjai solistai sutinka, jog tai probleminė profesinio vertinimo sritis. Apklauskos dalyvis nr. 14 papildė: „Labai ydinga statuso problema, pradedant tuo, jog pianistas akompaniatorius nepriskiriamas pedagogui tolygiai, o tai turėtų būti nedelsiant pakeista. Akompanuojančio pianisto reikšmė klasėje niekuo ne menkesnė nei mokytojo ar dėstytojo. Iš šio netinkamo statuso išplaukia ir nepakankamas ir neadekvačiai mažas darbo užmokestis.“ Respondentas Nr. 16 teigė: „Taip nuo seno klostėsi akompaniatoriaus, kaip „aptarnaujančio personalo“, tradicija. Smagu, kad šis aspektas vis po truputį keičiasi į gera, tačiau pokyčiai tikrai nėra staigūs, greičiau inertiški.“

Į klausimą, ar pastebimi akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčiai respondentų solistų nuomonės pasiskirstė taip (žr. 15 diagramą):



15 diagrama. Akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčiai, solistų nuomonė

Akompanuojančių pianistų atsakymai į minėtą klausimą pasiskirstė taip (žr. 16 diagramą):



16 diagrama. Akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčiai, pianistų nuomonė

Sisteminant atsakymus matoma, jog pianistai esamą pokytį vertina pesimistiškiau ir mažesne procentine dalimi nei atlikėjai solistai. Atsakymų komentaruose akompanuojantys pianistai nurodo besikeičiančios atlikėjų kartos pasiryžimą ir pastangas kvestionuoti esamą situaciją. Respondentas Nr. 1 dėsto: „Akompanimento meno tradicija bei požiūris į lydimąją pianisto koncertmeisterio funkciją ansamblyje, paplitęs Rusijos atlikimo mene ilgus metus, dominavo ir Lietuvoje.“ Respondentas Nr. 14 teigia: „Keičiantis kartoms, vis daugiau instrumentalistų ar vokalistų gaunant profesinių žinių užsienyje, keičiasi požiūris ir į akompanuojantį pianistą. Vis dažniau jis vertinamas kaip lygiavertis kolega.“ Tokie atsakymai pagrindžia ir vyraujančios ideologinės aplinkos įtaką, tradicijų svarbą.

Svarbu pažymėti, jog išanalizavus anketinius atsakymus, atlikėjai solistai nurodė, kad jiems labiau aktuali audiovizualinių įrašų sklaida (atitinkamai: esminė – 7,4 procento, labai svarbi – 40,7 procento, svarbi – 37 procentai), lyginant su akompanuojančiais pianistais (atitinkamai: esminė – 0, labai svarbi – 29,2, svarbi – 37,5 procento). Respondentas akompanuotojas Nr. 3 teigia: „manau, kad tai yra naujoji, vis labiau besiplėtojanti scenos rūšis, ypač globalių negandų akivaizdoje“, o respondentas Nr. 8 mano: „koncertinio atlikimo kokybės niekada neatstoja gyvo garso įrašas. O studijinio įrašo galimybės labai ribotos dėl tam tinkamų vietų ir finansinių kaštų“.

Paprašius respondentų nurodyti žymiausius Lietuvos akompanavusius pianistus, Halinos Znaidzilauskaitės pavardė nebuvo paminėta nė viename atsakyme. Dėl šios priežasties konstatuojama, jog net ir itin ryškaus braižo akompanuotojui sunku atlaikyti lygiavertiškumo partnerystėje praėjus tam tikram laikui vertinimo inerciją.

Gauti anketinės apklausos duomenys patvirtino ankstesniuose tiriamojo darbo skyriuose analizuotą atlikėjų tarpusavio bendradarbiavimo proceso svarbą, *amatomeniškumo* koncepto taikymo galimybę akompanavimo specialybėje, terminologinės vartosenos keblumus. Lyginant atsakymus su meno aspirantūros laikotarpiu atlikta apklausa, išsiaiškinta, kad tiek solistams, tiek akompanuojantiems pianistams svarbus bendradarbiavimas su nuolatiniais scenos partneriais, tačiau, naujosios anketos duomenimis, solistų bendradarbiavimas su tais pačiais pianistais yra ženkliai sumažėjęs (nuo 60 procentų iki 42,3 procento). Taip pat stebimas nedidelis užimamos pozicijos atlikimo metu pokytis – 83,2 procentų atlikėjų solistų jaučiasi lygiaverčiais partneriais, padedančiais perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją, o ankstesnės anketos duomenimis – 80 procentų. Nustatytas ir solisto visapusiško vadovavimo atlikimo metu mažėjimas nuo ankstesnių 20 procentų iki dabartinių – 14,6 procento.

Atlikta anketinė duomenų analizė parodė, jog būsimums apklausoms būtų tikslingi ir aktualūs šie papildymai:

1. Solistų suskirstymas profesinėmis grupėmis, kad potencialiai atsiskleistų konkrečios specialybės atlikėjų specifiniai poreikiai ir bendradarbiavimo skirtumai.
2. Klausimų formulavimas balų nuo 1 iki 10 sistema ar panašia metodologija. Toks būdas leidžia matematiškai „reitinguoti“ atsakymus, grafiškai atvaizduoti respondentų nuomonių pasiskirstymą. Be to, galimų atsakymų variantų pateikimas klausimuose siaurina individualios respondentų nuomonės galimybę. Tuomet tikslinga būtų pridėti atsakymo papildymo nuorodą.
3. Rekomenduojama tolimesnė aktualaus *bendradarbiaujančio* pianisto termino ir vartosenos diskusija.

2.3. Halinos Znaidzilauskaitės akompanavimo dėmuo

Prieš trejetą ketvertą dešimtmečių apie turiningą pianistės Halinos Znaidzilauskaitės muzikinę veiklą⁵⁸ klausytojai sužinodavo apsilankę kamerinės muzikos koncertuose ar įsijungę muzikines radijo programas. Šiandien pianistės pavardę primena 2 tūkst. 746 atliktų kūrinių įrašai, saugomi įvairiuose muzikos archyvų fonduose, artimiausių draugų ir bendradarbių atsiminimai.

Halinos Znaidzilauskaitės akompanavimo patirtis – penkios dešimtys metų. 1952 metais pradėjusi akompanuoti pianistė dirbo svarbiausiose to meto Vilniaus muzikos institucijose: Vilniaus dešimtmetėje muzikos mokykloje (dabartinėje nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje), 1955–1958 ir 1988–1995 metais – Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabartinėje Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje), 1956–1988 metais – Lietuvos radijo ir televizijos komitete (dabartiniame Lietuvos nacionaliniame radijuje ir televizijoje), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos operos studijoje, bendradarbiavo su profesionaliais ir mėgėjų choralais, nuo 1995 m. – Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre, jame 2002 m. baigė akompanuotojos karjerą.

Ne vieno gabaus pianisto, ypač ką tik baigusio fortepijono studijas, profesinis kelias prasidėdavo nuo akompanavimo, ilgainiui pereinant į pedagoginę sritį. H. Znaidzilauskaitė unikali tuo, jog visus darbo metus skyrė būtent akompanavimui, bendradarbiavo su iškiliais savo laikmečio atlikėjais: solistais vokalistais, instrumentalistais, kompozitoriais, choralais, baletmeisteriais, šalia pagrindinės akompanavimo veiklos išbandė muzikos mokymo ir fortepijono pedagogo pareigas.

Itin gausiame pianistės įrašų kataloge – įvairios apimties muzikiniai atlikimai, aptinkama per šimto dainininkų, per dvidešimties profesionalių bei mėgėjų chorų, daugiau nei pustrėčios dešimties instrumentalistų pavardžių. Su daugeliu solistų darbas LRT įrašų studijoje nesibaigėdavo, prasidėdavo tolesnis sceninis bendradarbiavimas, naujos repeticijos, bendros koncertinės gastrolės.

Suskaičiavus visus pianistės H. Znaidzilauskaitės darbo tuomečiame Radijo komitete metus, kurių iš viso buvo 32-eji, ir padalinus juos iš esamo įrašų skaičiaus, vidutiniškai gautume, jog kas ketvirtą penktą dieną turėjo būti daromas vis naujas įrašas. Tiesa, laikmenose

⁵⁸ Halinos Znaidzilauskaitės veiklos analizė atspindi praktinę akompanavimo profesijos sklaidą, per asmenybės žvalgos lauką reprezentuoja lietuviškojo akompanavimo meno tradicijas, atliepia ankstesniuose skyriuose keltas problemas. Poskyryje atsisakoma biografinio aprašymo, chronologiškai ir sistemiškai pateikiant faktus ir jų tiriamąją analizę.

skamba skirtingo sudėtingumo ir apimties kūriniai – nuo paprastų folkloro melodijų iki stambios formos kamerinių kūrinių⁵⁹.

Muzikos įrašai – viena iš atlikimo sričių, turinčių specifinę išliekamąją vertę. Laike sustabdyta muzika – atsietą nuo tam tikrų išorinių neprognozuojamų atlikimo kontekstų. Garso įrašų variantiškumo galimybė tarp muzikos kritikų sulaukia ir panegirikos, ir kritikos dėl mechaniškojo veiksnio iškėlimo ir vienašakios atlikimo emocijos eliminavimo. Vis dėlto esamų garso ir vaizdo įrašų analizavimas nuolat talkina pedagoginiame darbe, lyginant interpretacijas. Sudėtinga ir kiek neįprasta yra nagrinėti akompanuotojo meninę interpretaciją įrašuose, mat tenka atsižvelgti ne tik į kompozicijos ir atlikėjo santykį, bet ir į *solisto* ir *akompanuotojo* pusiausvyros dialogą. Kaip minėta ankstesniuose skyriuose, akompanuotojo funkcija kūrinyje nėra vienaplanė – ji, priklausomai nuo atliekamo kūrinio, solisto ir paties akompanuotojo pozicijos, adekvačiai kinta.

Koncertmeisterio darbas radijuje – unikali profesinė pianisto veiklos kryptis. Tokio darbo specifikai itin aktualūs techniniai, organizaciniai veiklos parametrai: punktualumas, preciziškumas, tikslumas, kontrolė, kooperavimasis, bendravimas, planavimas, komunikavimas. Analizuojant H. Znaidzilauskaitės įrašų sąrašą nustatytos šios repertuarinio atlikimo kryptys:

1. Vokalinės kamerinės ir operinės muzikos atlikimas.
2. Instrumentinės miniatiūros ir ciklai.
3. Sovietinis vadinamasis lozunginis repertuaras.
4. Solinis atlikimas.
5. Kiti projektai (radijo spektaklių, deklamavimo, pasakų muzikinis iliustravimas).

Kūrinių įrašymą neretai lydi specifinės problemos, kurios kasdieninėje ir koncertinėje atlikėjų veikloje (jei tai ne tiesioginis koncerto įrašas) nėra aktualios. Įrašo metu atlikėjas turi greitai ir sklandžiai adaptuotis prie aplinkinės situacijos: dažnos atlikėjų solistų kaitos, įrašų studijos darbuotojų, garso režisierių profesinės kompetencijos, kurie savo ruožtu gali turėti įtakos bendrai įrašų kokybei. Be to, tiek akustiniam, tiek psichologiniam prisitaikymui skirtas laiko limitas paprastai būna gana ribotas. Neretai tenka išgirsti, jog darbas įrašų studijoje atlikėjus vargina daugiau nei klasikinis sceninis atlikimas. Akompanuotojui, nuolat dirbančiam tokį darbą, ši specifika tampa kasdienybe, išugdančia specifinę atlikimo patirtį. Taigi atlikimo preciziškumas (tekstinių nuorodų išpildymo tikslumas), nuolatinė dėmesio koncentracija,

⁵⁹ Palyginimui: Lietuvių liaudies daina „Oi, tai dyvai“, atliekama dainininkės Elenos Saulevičiūtės ir Halinos Znaidzilauskaitės, įrašo numeris – 001.37 A 000161 ir Johaneso Brahms'o sonata altui ir fortepijonui op. 120, Nr. 2, Es-dur, atliekama Jurgio Fledžinsko ir Halinos Znaidzilauskaitės, įrašo numeris – 019.45 A 014051.

griežta savikontrolė bei greita orientacija tampa etatinio įrašus darančio pianisto prioritetais. Halina Znaidzilauskaitė prisimena, jog nuolatinis skubėjimas, įtempta psichologinė atmosfera darbe buvo nuolatinis darbo studijoje palydovas (Znaidzilauskaitė, 2007).

Garso įrašymo technologijos, pliusai ir minusai, suponuoja tyrėjų skirtingų nuomonių lauką⁶⁰: vieni autoriai kvestionuoja įrašų meniškąjį ir kūrybinį aspektą, vadindami juos gyvo atlikimo fiksuotomis kopijomis arba nevienalaikiu procesu (*kupiūravimo* savybė), kiti mini klaidingą asociatyvumą, mat to paties muzikanto atlikimo kokybė įrašė ir scenoje gali kardinaliai skirtis, treči vertina įrašų savybę dokumentuoti unikalias atlikėjų interpretacijas. Akivaizdu jog, santykis su muzikiniu atlikimu modifikuojasi: klausytojams nebebūtina fiziškai lankytis koncertų salėse: mėgstamo atlikėjo klausytis tampa prieinama bet kuriuo metu, bet kurioje vietoje. Dėl skirtingų įrašų ir daugybės transliacijos (ne tik transliuojančių garsą – audio-, bet taip pat ir vaizdą – video-) platformų greičiau prieinama skirtingų atlikėjų interpretacinio braižo analizė. Išgirsti muzikiniai niuansai tampa idėjinėmis inspiracijomis individualiam atlikimui, praverčia skirtingų atlikimų lyginimui, taikytini ir aktualūs pedagoginiame mokymosi procese ir t. t. Visos šios aplinkybės sudaro dirvą besikeičiančiai atlikimo ir pačios muzikos recepcijai. Akivaizdu, kad XIX a. antroje pusėje sukonstravus pirmąjį fonografą atsiradusi muzikinio garso fiksavimo galimybė ir apskritai technologinių inovacijų skvarba veikia ne tik muzikos atlikimo terpę, bet ir tai, kas vyksta aplink muzikinį sociumą⁶¹. Bandant apibrėžti besikeičiantį atlikimo procesą, galima išskirti atlikimo priemonių

⁶⁰ Turima mintyje Nicholo Cooko, Erico Clarke'o, Danieliaus Leech-Wilkinsono, Johno Rinko sudaryta, Menų ir humanitarinių mokslų tyrimų konsulato (AHRC) jurisdikcijoje veikiančio Muzikos įrašų istorijos ir analizės centro (CHARM) padalinio veiklą reprezentuojanti straipsnių rinktinė *The Cambridge Companion to Recorded Music*, analizuojanti garso įrašymo technologijų įtaką XX a. ir XXI a. muzikos atlikimo praktikai (Cook, Clarke, Leech-Wilkinson, Rink, 2009). Taip pat – Simono Fritho ir Simon Zagorski-Thomas sudaryta esė rinktinė *The Art of Recorded Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, pristatanti muzikinio garso fiksavimo istoriją, skirtingai taikomus analizės metodus, padedančius gvildinti aktualius kultūrinius, technologinius ir estetinius muzikos atlikimo klausimus. Svarbus tyrimui autorių prielaidos ginčijimas, jog muzikos ir įrašų, daromų pagal jau atliktus kūrinius, veiklos laukas skiriasi. Akcentuojama pozicija, kad įrašų gamyba (produkcija) laikomas muzikinės kūrybos procesas ne tik paskiras produktas kaip atributas. Apskritai apžvelgiama besikeičianti kūrybinio atlikimo amplitudė, kurioje kultūra generuoja simbolines taisykles, o veikiantys asmenys iš naujo keičia domenų, taip pat konstatuojami visuomenės, pripažįstančios ir patvirtinančios naujoves, santykių svyravimai ir kaita. (Frith, Zagorski-Thomas, 2012: 151–152). Garso fiksavimo svarba aptariama Jonathano Sterno knygoje *Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, kurioje nagrinėjamas garso „išoriškumas“ ir konstatuojamas mechaninio fakto per muzikinę praktiką virtimas technologine forma, aptiriamos juslinės ir socialinės transformacijos konjunktyūros ir recepcijos (Stern, 2003: 27).

⁶¹ Aktualus tyrimui Georginos Born *Afterword Recording: From Reproduction to Representation to Remediation* straipsnis, jame autorė sugretina Adorno ir Benjaminio (Frankfurto mokyklos teoretikų grupei priskiriamų tyrėjų) muzikos kritikos ir estetikos per kultūrinių industrijų sisteminimo skirtumus. Per technologijų sklaidą vykstantį muzikos suvokimo pokytį ryškėja ir esminis (pagal Adorno) kūrinio autentiškumo paradigminis kitimas. Kita vertus, norint suvokti pokyčių sudėtingumą, technologinių medijų komunikaciniai procesai nebūtinai turi būti simetriški produkavimo – suvokimo santykiui su muzikiniu objektu. (Born, red. Cook, Clarke, Leech-Wilkinson, Rink, 2009: 768–820). Tyrimui aktualus Theodoro W. Adorno teiginys, jog egzistuoja tikras tekstinis daugialypumas (objektyviai imanentinėje interpretacijoje ir subjektyvus objektyvumo komponentas ir yra pati interpretacija (Adorno, red. Loniz, 2006: 65). Kitas svarbus aspektas – autoriaus bandymas sudaryti teorines

panaudojimo (įrankiai – įrašai), aplinkos terpės (atlikimo praktika – akustinis ar studijinis koncertas) ir receptinio priėmimo (klausymosi poveikio aplinkai) signifikacijas (autorės apibrėžimai). Taip vėlgi koncentruojamasi į atlikimo praktikos procesą, kuriame dedamosios dalys dėl skirtingų kontekstų išreiškia kintančius muzikinėmis priemonėmis perteikiamo suvokimo ir įsisąmoninimo parametrus. Kaip funkcinis išradimas atsiradęs technologinis precedentas suponuoja temporalumo muzikoje diskusijas. Atveria galimybę naujoms komunikacijos, muzikinis atlikimas taip pat laikomas informacijos perdavimo, bendravimo ryšio ir patirties keitimosi būdu, formoms, permąstomam individualumo ir kolektyvinės grupės, masės ir nišiam klausytojų ratui skirto meno santykinę segmentaciją. Techninis precedentas keičia pačią muzikinę patirtį. Būtent besikeičiančią socialinę ir kultūrinę patirtį, procesus, apimančius tiek įsisenėjusius, tiek atsirandančius skirtumus, ribas tarp estetinių ir simbolinių modalijų, kylančius antagonizmus ir sinergiją, neišvengiamai veikiančius muzikinį gyvenimą analizuoja Georgina Born knygoje *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience* (Born, 2013). Autorė ryškina subjektyvumo ir socialumo santykinį pobūdį, individualumo ir bendruomenės sąsajas, per estetinių proporcijų konceptualizaciją ir rekonceptualizaciją muzikos ir medijų akistatoje. Reikšmingas jos teiginys, jog analizuojami erdviniai garso ir muzikos režimai neatsiranda *ex nihilo* ar veikia izoliuotai, tačiau kyla iš konkrečių socialinių ir istorinių sąlygų. Kitaip tariant, dvikrypčio

muzikinės reprodukcijos schemas ir muzikinio teksto skyrimas į menzūrinius (simbolinės reikšmės), neuminius (mimetinė, arba gestų, struktūra, įterpta simboliais) ir idiomatinius (savitos leksikos) elementus, pabrėžiant, jog „dar trūksta notacijos teorijos perėjimo prie reprodukcinės teorijos plėtojimo pagrindimo ir doktrinos tobulinimas turi būti vykdomas naudojant šiuolaikinius tyrimus. Muzikinės interpretacijos užduotis yra transformuoti idiomatinius elementus per menzūrinius į neuminius. „Kilmė yra tikslas, tokia mano knygos tezė.“ (Adorno, 1946, red. Loniz, 2006: 67). Tyrime nesimama kritikuoti griežtu pasaulėvaizdiniu požiūriu besivadovaujančio teoretiko, tačiau parodoma, jog išsakyto požiūrio kvestionavimas tarnauja kaip informacinės sistemos išplėtimas ir tikslinimas. Kaip opozicija pateikiamas Walterio Benjaminio dėstomas požiūris, jog menas, besiremiantis ne ritualine praktika, o vartojimo politika, keičia visą meno praktikos funkciją bei kūrinio identitetą: „meno kūrinio technologinio atkuriamumo amžiuje nyksta ir jo aura. Tai simptominis procesas: jo reikšmė toli peržengia meno sritį. Apskritai formuluojant galima teigti, kad atgaminimo technologija atskiria reprodukuojamą objektą nuo tradicijos sferos. Keičiant kūrinį daug kartų, unikalią egzistenciją pakeičia masinė egzistencija. Leidžiant reprodukcijai pasiekti vartotoją, kūrinys reprezentuoja tai, kas yra atgaminta (Benjamin, 1935, red. Jennings, Doherty, Levin, 2008: 22). Paradoksaliai, anot Georginos Born, jog skaitmeniniame garso įrašymo persikirstyme labiau nei analoginiame įrašė išnyksta konceptualus autentiškumo ir dirbtinumo dualizmas, nes nėra originalo ar kopijos, tik sparčiai daugėjantys variantų atvaizdavimai ar versijos. Muzikai pasiekus ekstremalaus srauto būseną (suskaitmeninta muzika, paskirstyta erdvėje, laike ir tarp asmenų (aktualus tyrimui aspektas), vengia bet kokios baigtinės būsenos ir tampa paskirstyto kūrybiškumo objektu, atrodo, grįžta prie gyvo atlikimo materialumo, socialumo ir kūniškumo, tačiau pakeistomis sąlygomis. Retoriškai teigiant, jog sprendžiant įrašymo, taigi ir daugybės muzikos tarpininkavimo ir ištaisyto formų, problemą, atsiveria sistemingos ir integruotos lyginamosios analizės, galinčios perkonfigūruoti pačias muzikos studijų disciplinų: muzikologijos, etnomuzikologijos, muzikos sociologijos ir psichologijos, populiariosios muzikos studijų, perspektyvas (Born, 2009: 820). Nauji iššūkiai, su kuriais susiduria XXI a. bendradarbiaujantys menininkai, apžvelgiami Sondros Bacharach, Jeremy Neilo Bootho, Sivo B. Fjearstado rinktinėje *Collaborative art in the Twenty-First Century*) rinktinėje (Bacharach, Booth, Fjearstad, 2016).

santykio mediacija vyksta tarp garso ontologijos ir muzikos fenomenologijos, muzikinių–garsinių–socialinių–technologinių asambliažų (Born, 2013: 47).

Aptariant studijinio ir koncertinio atlikimo skirtumus, galima išvelgti konkrečias atlikėjo psichologinio nusiteikimo ir intencijų takoskyras, pasikeitusį muzikoje netikėtumo⁶² efektą. Atremiant tokią kritiką galima teigti, jog būtent garso įrašai kaip ženklai byloja apie atlikėjo estetinį skonį, interpretaciniai sprendimai – instrumento valdymo meistrystę, kurios analizė patogiu metu patogioje erdvėje tampa prieinama kiekvienam norinčiajam. O tokiems menininkams kaip etaloniniu pavyzdžiu tapusiam pianistui Glennui Gouldui⁶³ įrašai tapo tikra perfekcionizmo ir individualaus *intravertizuoto* atlikimo meno išraiškos priemone.

Daugeliu atveju atlikimo preciziškumas tampa vienu svarbiausių įrašų atrankos kriterijų. Tai amatininkiškasis atlikimo aspektas: mikrofonas fiksuoja bet kokius pašalinius garsus: netikslią natą, techninį broką, garsesnę atlikėjo kvėpavimą ar kojos treptelėjimą, puslapių vertimą, tai, kas grojant scenoje būtų visai natūralu ir žmogiška. Ši aplinkybė neretai išmuša iš vėžių mažiau patyrusį atlikėją, kuriam netikėtai tenka koncentruoti dėmesį (pasitaiko – interpretacijos gilumo sąskaita) į „švaraus“ atlikimo niuansus. Antra vertus, įrašo specifika leidžia tai, ko negali būti koncerte – atlikėjo klaidų rehabilitaciją, muzikinį dubliavimą, „pakartojimo“ galimybę. „Deja, čia nusiūgsta emocijų įtampa, neretai išblanksta ir muzikos gimimo žavesys“, – pasakojo H. Znaidzilauskaitė (Aleknaitė-Bieliauskienė, 1982: 5).

Galimybė atlikti muziką dubliais – ir pagalba, ir įpareigojimas atlikėjams muzikinę medžiagą pateikti ankstesniojo epizodo tęsimo aspektu. Tai yra pakankamai sudėtinga dėl kaskart kintančių atlikimo niuansų, be to, dubliavimas suteikia galimybę techniškai „sukonstruoti“ tokį galutinį atlikimo variantą, savotiškai „tobulą“ – be jokių pašalinių trukdžių, netikslių natų, techninio broko, tačiau vargu ar realiai atkartojamą koncertinėje praktikoje. Dėl šios priežasties šiuolaikiniams atlikėjams, dalyvaujantiems įvairiose atrankose, perklausose,

⁶² Įrašai eliminuoja tam tikrus koncertiniam atlikimui būdingus netikėtumus, smulkias klaidėles – pavienes užkabintas pašalines natas ar nedidelį techninį broką, neišgrojimus, ritminius netikslumus.

⁶³ Praėjus dvejiems metams po netikėtai paskelbto pasitraukimo iš viešumos, 1966 metais pasirodžiusioje esė *Prospects of Recording* pianistas išdėstė vizionierišką požiūrį į didžiulius, jo manymu, muzikos ontologijos, fenomenologijos, gamybos ir klausymo pokyčius, kuriuos sukelia garso įrašymas. „Garso ir vaizdo išsaugojimo galimybė leidžia susidaryti archyvinį vaizdą, be aistros apmąstyti visuomenės būklę, priimti įvairiapusę chronologinę koncepciją. Tiesą sakant, radijo ir televizijos transmisijos fiksuoja dabartį ir neribotą praeities kartojimą, kurį leidžia įrašymas, yra priešnuodžiai. Įrašymo procesas, skatinantis simpatišką „po fakto“ istorinį požiūrį, yra būtinas tos prastėjančios tolerancijos, kurią sukelia gyvas atlikimas, papildymas. <...> Vystantis šiai terpei ir susidariusi situacijai, kurioje bus skatinamas gana savanaudiškas klausytojo dalyvavimas, tie garbingi skirtumai apie klasių struktūrą muzikinėje hierarchijoje – skirtumai, skyrę kompozitorių, atlikėją ir klausytoją – taps pasenę. <...> Manau, kad elektroniniame amžiuje muzikos menas taps daug gyvybingesne mūsų gyvenimo dalimi, ne tik puošmena ir pokytis bus gilesnis. Jei šie pokyčiai bus pakankamai gilūs, galiausiai būsime priversti iš naujo apibrėžti terminiją, kuria reiškiamo savo mintis apie meną.“ (Gould, 1966, red. Cox, Warner, 2017: 420–428).

konkursuose, privalomai taikomi ne tik garso (ankstesnė praktika), bet ir vaizdo įrašų reikalavimai, kurie eliminuoja visas dubliavimo galimybes ir fiksuoja tikrąjį menininko pajėgumą.

Kai įrašant muzikos kūrinius siekiama tampa techninės švaros atlikime pusė, neretai meninė kūrinio koncepcija nustumama į antrąjį planą, o tikslus natų atlikimas tampa svarbiausia atlikėjo užduotimi. Dirbant įrašų studijoje, atsiranda didesnė atlikimo mechaniškumo tikimybė, amatininkiškojo aspekto dominancė.

Paradoksalu, bet garso įrašų daug variantų turinčiame realizavimo kelyje didžiausiu trūkumu įvardinamas kūrybinės išraiškos galimybių išgyvendinimas, kitaip tariant, įrašo interpretacija perdėtai schemiška ir klausantysis ją gali suvokti kaip tam tikrą gautą pozicinį produktą. Kita vertus, laikmenoje įrašytas atlikimas emociškai veiks klausytoją, tik kiek kitais parametrais; ne per klausą ir regėjimą, kaip įprasta koncerte, o tik klausantis. Svarbus kontrargumentas įrašų sklaidos naudai – klausytojas pats gali išsirinkti palankiausią laiką muzikinės medžiagos klausymui ir atitinkamai auditorijos aprėptis bei sklaida kinta. Taigi muzikinio įrašo atlikimo specifinis momentas – laikmenoje skambančio kūrinio vientisumo klausimas. Ypač akompanuojant solistams, kai fiksuojama mažiausiai dviejų atlikėjų interpretacija, atlikus nepriekaištingai savo partiją, tačiau suklydus solistui ir atvirkščiai, bus daromas naujas dublis, kuris jau nebus visai toks pat kaip ankstesnis. Dėl to akompanuotojui tenka užduotis formuoti stabilų tempo, dinamikos, artikuliacijos planą, dažnai vadinamą „patogiu solistui“ akompanavimą, kad maksimaliai užtikrintų atskirų muzikinių segmentų vientisumą. Čia slypi nematomas įrašų niuansas – galutinis rezultatas, vientisas ir nedalomas, iš tiesų esti sulipdyta“ iš didesnio ar mažesnio kiekio paskirų, „geriau pavykusių“ muzikinių epizodų.

Akompanuojančių pianistų darbo praktikoje, baigus darbus įrašų studijoje, šiems dar reikėdavo sulaukti specialios įrašų priėmimo komisijos pritarimo, leidimo priimti į muzikinius fondus, kad vėliau juos galima būtų transliuoti. Nekokybiški įrašai būdavo tiesiog atmetami ir trinami. Šeštajame–aštuntajame dešimtmečiuose radijo komitete įrašų priėmimo komisiją sudarė keletas vertintojų muzikos redaktorių: Stasys Baliūnas, Gražina Daukšaitė, dainininkė Beatričė Grincevičiūtė (turėjusi absoliučią klausą, etatinė radijo solistė), į komisiją buvo kviečiami vizituojantys profesionalūs atlikėjai: Kostas Šilgalis, Egidijus Paulauskas, Nijolė Ambrazaitytė, Balys Dvarionas bei kiti. Ekspertų komisija vertindavo įrašų atlikimo kokybę, intonaciją, kūrinio minties vientisumą ir aktualumą būsimai auditorijai. Stasys Baliūnas teigia, jog ne visuomet atlikimo kokybė būdavo svarbiausias argumentas tvirtinant įrašus: „būdavo visokių kuriozų, politinių nurodymų – geriausius atlikėjų įrašus išmagnetinti, o prastesnius

palikti. Esą jie labiau tinkami plačiajai auditorijai. Tai būdavo muzikinė cenzūra. Įrašų studijoje stovėjo vokiškas fortepijonas „August Förster“. Mano nuomone, nekoks instrumentas. Jis ne tik greitai išsiderindavo, ypač po instrumentinės muzikos ar solinių pianistų įrašų, bet dar ir kaip skardinė skambėdavo. Pasitaikydavo, kad kai kurie fortepijono garsai skambėdavo pustonių žemiau ir aukščiausios kokybės įrašus reikėdavo išmagnetinti.“ Atlikėjai, įrašę kūrinius radijo studijoje, svarstymo procese net nedalyvaudavo – toks buvo „gamybinis“ principas, be to, ir kūrinio „turinys“ privalėjo atitikti tam tikrus populiarumo kriterijus – būti įdomus klausytojams, nebūti pernelyg išstęstas, atitikti to meto estetinius reikalavimus (Baliūnas, 2007).

Šalia specifinės darbo rutinos, darbą studijoje pajūvairindavo tarpusavio kolegų bendravimas. H. Znaidzilauskaitė pasakoja: „Respublikos liaudies artistas Kazys Gutauskas ir TSRS liaudies artistas Jonas Stasiūnas įrašinėjo Petro Olekos harmonizuotas liaudies dainas. Abiejų balsai skambūs, abu linksmi. Prasidėjo įrašai. Naktigonės dainoje po tenoro žodžių „ram ta drilia ailia“ įstoja baritonas. Čia aš nebeišlaikiau ir prunkštelėjau. Sustojome ir pradėjome iš naujo. Kai vėl atėjo ta vieta, jau nebeištverėme visi trys. Bandėme dar kelis sykius, bet niekaip negalėjome susilaikyti nesijuokę. Teko daryti pertrauką ir tik po to įrašėme.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Įprasta teigti, jog atlikėjo repertuaras atspindi jo individualų estetinį skonį, meninį pasirinkimą, prijaučiamos stilstikos kūrinių atlikimą. Akompanuojančio pianisto repertuarą didžiąja dalimi lemia atlikėjo solisto ar kartu pasirinkta programa, tačiau Halinos Znaidzilauskaitės darbo praktika rodo, jog ne tik solistai ieškodavo profesionalių koncertmeisterių, akompanuotojai taip pat privalėjo ieškoti atlikėjų darbo normoms vykdyti.

Darbo sąlygos, kurias sudarė repetitijos ir įrašai, nebuvo itin palankios. Tuomečiame Radijo komitete buvo viena didelė studija, kurioje arba repetuodavo kuris nors choras ar orkestras, arba vykdavo įrašai, taip pat – mažesnioji, kurioje dirbdavo diktoriai. Halinai Znaidzilauskaitei pačiai neretai tekdavo ieškoti vietos repetuoti: dėl šios priežasties ji lankydavo dainininkus jų pačių namuose. „Žinoma, mano tarnyba užtikrino pragyvenimo minimumą (atlyginimai radijuje tuomet buvo ne per didžiausi), antra vertus, reikėdavo būtinai įvykdyti tais laikais kūrybiniam darbuotojui privalomas normas – 15 koncertų per mėnesį. Fiziškai, tuo labiau kūrybiškai įtaigiai interpretuojant, to nebuvo įmanoma padaryti. Koncertmeisterio, tai yra mano, rūpestis buvo susirasti muzikinę medžiagą įrašams“, – pasakoja H. Znaidzilauskaitė (Znaidzilauskaitė, 2007). Tokiomis darbo sąlygomis repetuojanti pianistė susipažino su daugeliu koncertuojančių atlikėjų. „Tuometis simfoninio radijo orkestro vadovas Jonas Vadauskas sumanė įrašyti Reinholdo Gliero koncertą balsui ir orkestrui su dainininke Elena Čiudakova. Jis paprašė pagelbėti atlikėjai mokantis partiją. „Atėjau. Klausau.

Tikras stebuklas. Balselis kaip varpelis. Švarus. Klausiu: „Lena, kodėl jūs neįrašinėjate?“ Ji sako: „Kad niekas nekviečia.“ Šūkteliu: „Aš kviečiu!“ Taip ir pradėjome“ (Znaidzilauskaitė, 2007).

Archyvinuose įrašuose skambantys kūriniai atspindi platų pianistės Halinos Znaidzilauskaitės repertuarą. Visi Lietuvos radijo fonduose saugomi pianistės įrašai sisteminti pagal skaitmeninius šifrus, kuriais nustatoma įrašo data, galima sužinoti, ar įrašas buvo darytas radijo studijoje, ar koncertų salėje, kokiam fondui jis priskirtas. Archyvinėje apskaitoje pasitaiko netikslumų, kai to paties kūrinio atskiros dalys turi skirtingus numerius arba vienu numeriu žymimi skirtingi kūriniai. Įrašų archyvinė metrika nėra pilna, joje trūksta ypač mažiau žinomų kompozitorių vardų, neaišku tik, ar dėl to, jog patys atlikėjai jų neįvardino ar nežinojo, ar dėl darbo apskaitos specifikos. Įrašuose skambančius muzikos kūrinius sisteminti galima įvairiai: pagal įrašymo datą, įrašų fondų pavadinimus⁶⁴, pagal atliekamos muzikos žanrus ar akompanavimą skirtingoms atlikėjų grupėms. Apžvelgiant įrašus, tikslinga jungti kelis kriterijus, geriausiai iliustruojančius esmines akompanimento repertuaro tendencijas. Tokiu būdu išskiriama:

- a) lietuvių kompozitorių originalūs kūriniai, liaudies muzika,
- b) aranžuota kitų šalių liaudies muzika;
- c) sovietų kompozitorių muzika;
- d) Vakarų Europos ir kitų šalių kompozitorių muzika;

Halina Znaidzilauskaitė yra atlikusi daugiau kaip devyniasdešimties skirtingų lietuvių autorių kūrinių. „Retas kuris atlikėjas gali pasigirti tokiu gausiu lietuvių kompozitorių kūrinių repertuaru. Nemanau, jog tuomet buvo likę bent keli kompozitoriai, kurių kūrinių nebūtų skambinusi pianistė Halina Znaidzilauskaitė.“ (Bagdonas, 2009). Lietuvių kompozitorių (nemaža dalis – ir kūrinių premjeros) opusai – reikšminga pianistės kūrybinio palikimo dalis. Kompozitorių pavardės įrašuose labai įvairios: nuo lietuvių klasikų – Juozo Gruodžio, Juozo Naujaliao, Česlovo Sasnausko, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio iki savo amžininkų – Antano Raudonikio, Antano Rekašiaus, Vytauto Montvilos, Mindaugo Urbaičio. Įrašuose sutinkamos ir choro dirigentų (Liongino Abariaus), atlikėjų (Gintauto Pūgžlio – LRT choro nario) individuali kūryba. Laikmenose įamžinta kompozitorių Vitolio Baumilo, Juozo Karoso,

⁶⁴ Visi radijo įrašai turi raidinius šifrus, nurodančius, kokiems fondams šie priklauso: „OP“ – operatyviniai (1953–1961 metų) įrašai; „A“ – studijiniai profesionalių atlikėjų įrašai; „N“ – studijinių profesionalių atlikėjų įrašų originalai; „C“ – įrašai iš koncertų salių, renginių; „G“ – vaikų ir jų kolektyvų studijiniai įrašai; „K“ – liaudies muzikos atlikėjų ir saviveiklininkų įrašai; „B“ – atsiųsti arba perrašyti įrašai; „F“ – įrašai, pirkti iš Maskvos garso įrašų namų; „SF“ – specialus fondas (himnai, signalai, skirtukai ir pan.); „VN“ – riboto naudojimo įrašai; „T“ – televizijos garso režisierių įrašai.

Vytauto Paltanavičiaus, Antano Bražinsko, Valentino Bagdono, Mikalojaus Noviko muzika, Jurgio Karnavičiaus, Juliaus Juzeliūno, Igno Prielgausko, Algirdo Martinaičio kūriniai. Vyraujanti skaičiumi – vokalinė ir chordinė muzika bei *dainos* žanras. Nemažai atlikta muzikos, skirtos vaikams, daugiausia – bendradarbiaujant su dainininke Beatriče Grincevičiūte. „Labai dažnas atvejis būdavo, jog kompozitoriai tiesiog atnešdavo savo kūrinius į LRT komitetą, norėdami juos įrašyti. Taip ir susipažindavome su radijo darbuotojais, o tarp jų – H. Znaidzilauskaite, tačiau pasitaikydavo, jog sulaukdavau skambučio ir iš atlikėjų, gerbiamos Halinos, ji gana dažnai klausdavo, ar neturiu ko naujo pasiūlyti.“ (Bagdonas, 2009)

Įrašuose atlikta nemažai lietuvių, kaimyninių šalių (latvių, estų, ukrainiečių, baltarusių, rusų) bei kitų Europos valstybių (škotų, anglų, albanų, prancūzų, ispanų ir kitų šalių) folkloro. Taip pat amerikiečių, kanadiečių, kubiečių, brazilų liaudies muzikos. Pastebėta, jog įrašų statistikoje ne visuomet nurodoma teisinga šaltinio geografinė lokacija.

Sovietų kompozitorių muzikos atlikime vyrauja vokalinė muzikos linija: Aleksandro Dargomyžskio, Aleksandro Varlamovo, Piotro Čaikovskio, Reinholdo Gliero, Modesto Musorgskio, Michailo Glinkos, Sergėjaus Rachmaninovo bei kitų rečiau atliekamų kompozitorių romansai ir dainos. Taip pat – P. Čaikovskio, A. Rubinšteino operų numeriai. Instrumentinės muzikos kiek mažiau: daugiausia tai sonatos ar pjesės, atliktos su smuikininke Kornelija Kalinauskaite, altininku Jurgiu Fledžinsku, itin retai skambančios šiandienos koncertinėse erdvėse. Randami Vasilijaus Lipatovo, Michailo Krasevo, Isaako Dunajevskio, Emiros Nazirovos, Vissariono Šebalino bei kitų kompozitorių kūriniai, muzika iš nenurodytų autorių kino filmų.

Vakarų Europos kompozitorių opusai sudaro didžiąją dalį pianistės įrašų repertuaro. Tai skirtingų muzikos epochų, stilistikos geografinės lokacijos ir apimties muzika: nuo Henry Purcello, Jeano-Philippe'o Rameau senovinių dainų, François Couperino pjesių iki Benjamino Britteno vokaliųjų opusų. Svarbią vietą užima klasikinių operų ir oratorijų numeriai – arijos, serenados, kavatinos bei ansambliai, mažiau – chordinės muzikos pavyzdžiai. Kompozitorių Luigi Boccherini, Giuseppe Tartini, Antonio Vivaldi sonatos, įvairios transkripcijos. „Didžiausias mano darbo privalumas – bendravimas su daugybe atlikėjų, su kuriais gyvenime galbūt nebūčiau turėjus progos susieiti“, – teigė pianistė Halina Znaidzilauskaitė (Znaidzilauskaitė, 2006). Darbo radijuje metu, kai reikėjo vykdyti konkrečius darbo normatyvus įrašant nustatytą kūrinių skaičių per mėnesį, vienas iš pagrindinių uždavinių buvo susirasti solistus įrašams. Halinai Znaidzilauskaitei teko nemažai pavargti ieškant atlikėjų: „Gaudavau vieno ar kito solisto telefono numerius ir tiesiog skambindavau. Dažniausiai jie neatsisakydavo įrašinėti.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Tarp bendro įrašų skaičiaus keletas

atlikimų dubliuojasi, nes yra atlikti su skirtingais atlikėjais arba skirtingu laiku: pavyzdžiui, Modesto Musorgskio „Lopšinė“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ ar Piotro Čaikovskio romansai op. 74. Su vienais atlikėjais akompanuotoja įrašė vos po vieną ar keletą kūrinių ir tuo muzikinis bendradarbiavimas pasibaigdavo, o kiti tapo nuolatiniais pianistės įrašų ir scenos partneriais. Daugiausia kūrinių yra įrašyta su vokalistais: dainininke ir gera bičiule Beatričė Grincevičiūtė – per 262, Irena Žukaite – 146, Marija Aleškevičiūtė – 102, Jonu Stasiūnu – 94 įrašai, Virgilijumi Noreika – 77, Jonu Urveliu – 76, Eduardu Kaniava – 55, Elena Saulevičiūtė – 50, Rimantu Sipariu – 46 įrašai. Daugiausia chorinės muzikos įrašyta su Lietuvos ir radijo televizijos įvairios sudėties (mišriu, vyrų, moterų, vaikų) choris, taip pat su choru „Varpas“. Instrumentinės muzikos daugiausia įrašyta su smuikininke Kornelija Kalinauskaite – 166, birbynininku Antanu Jonušu – per 40, altininku Jurgiu Fledžinsku – 30 įrašų. Drauge su scenos partneriais Halina Znaidzilauskaitė aplankė daug Lietuvos miestų, kaimynines Europos valstybes, Jungtines Amerikos Valstijas. Pianistė koncertavo įvairiai publikai: prestižinių koncertų salių auditorijai, fabrių, gamyklų, kolūkių darbuotojams, darželinukams, ministrams, įvairių partijų ir komitetų atstovams. „Nežinau, ar yra koks vaikų lopšelis-darželis ar vaikų namai, kuriuose nebūta. Tais laikais niekas už tai nemokėjo, bet niekas ir nereikalavo. Visas mano gyvenimas buvo ant ratų“, – prisimena pianistė (Celencevičius 1996: 15). Halina Znaidzilauskaitė tokius pasirodymus vadino išvažiuojamaisiais koncertais, ji, be akompanavimo, atlikdavo ir kūrinius solo. Nusistovėjo tam tikra tokių koncertinių pasirodymų tvarka: pirmos koncerto dalies pradžioje H. Znaidzilauskaitė skambindavo solo: tai būdavo 5–10 minučių kūriniai – pavyzdžiui, Frederico Chopino „Revoliucinis“ etiudas, op. 10, Nr. 12 ar Ferenzo Liszto „Meilės svajos“, vėliau pianistė akompanuodavo atlikėjams. Antrąją dalį pradėdavo, jei koncerte dalyvaudavo, aktoriai Edvardas Januševičius, Vladas Bagdonas, skaitydami poeziją, po to pianistė vėl akompanuodavo atlikėjams. Koncertuose pasitaikydavo ir įvairių kuriozinių nutikimų. Halina Znaidzilauskaitė prisimena: „vieno koncerto metu, atliekant Isaako Dunajevskio dainą, man susipainiojo pirštai ir įžanga praskambėjo gana keistai. Po koncerto atsiprašiau Beatričės (Grincevičiūtės – autorės pastaba), o ji nuoširdžiai ir sako: „Žinai, Halka, atrodė, lyg eitum per kambarį, užkliūdama už kiekvieno baldo.“ Nuo to laiko visas nepavykusias interpretacijas (mūsų ir ne mūsų) vadindavome baldais. (Žukas 2005: 154).

Kita pianistės Halinos Znaidzilauskaitės koncertinės veiklos sritis – akompanavimas solistams konkursuose bei užsienio gastrolėse. Pianistė talkino „Liepaičių“, „Varpo“, „Aido“ chorams per jubiliejinius pasirodymus, tarptautiniuose konkursuose. Pianistei teko atsakingas

darbas, o pasitikėjimas ja svarbiuose renginiuose rodė, kaip aukštai buvo vertinamas jos pianistinis meistriškumas.

Didžioji pianistės įrašų, kartu ir koncertinės veiklos dalis, skirta kamerinei vokalinei muzikai. „Ne vienas šimtas kilometrų nukeliauta, ne viena dešimtis koncertų padainuota su LTSR nusipelnusia artiste pianiste Halina Znaidzilauskaite, todėl galiu drąsiai teigti, kad su Halina, kaip sakoma, ir į žvalgybą eiti drąsu“, – prisimena šviesaus atminimo dainininkė Beatričė Grincevičiūtė (Grincevičiūtė, 1982: 77). „Puiki, jautri, subtili pianistė, nuostabaus būdo moteris“, – prisiminimuose rašė Birutė Almonaitytė (Bruveris 1999: 101). Daugiausia koncertuota ir muzikos įrašyta kartu su dainininke, pirmąją koncertų partnere Beatričė Grincevičiūte. „Keista, tačiau Beatričės negalia neturėjo jokios neigiamos įtakos jos muzikiniams gabumams. Priešingai, ji sugebėdavo išreikšti pačius giliausius muzikinius išgyvenimus, kartu įtraukdama į emocijų verpetą ir klausytojus. Be to, turėdama absoliučią klausą, ji buvo pakankamai reikli akompanuojančiam pianistui.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Atlikti kameriniai vokaliniai kūriniai, liaudies dainos bei kūriniai vaikams, premjeros (Valentino Bagdono vokalinis ciklas „Abėcėlė“, „Trys pasakos be galo“) – toks bendro kūrybinio darbo rezultatas. „Labai vertinu solisto sugebėjimą įsiklausyti į ansamblį, jausti dėmesį ne gaidoms, balso pozicijai, bet muzikai.<...> Akompanuotojas, susijęs su solistu vien fortepijono partija, visuomet bus pasmerktas profesiniam žlugimui“, teigė pianistė (Aleknaitė-Bieliauskienė, 1982).

Halina Znaidzilauskaitė Lietuvos muzikos akademijos operos studijoje, vėliau talkindama Operos ir baleto teatro dainininkams išbandė akompanuotojo korepetitorės vaidmenį. Tai specifinis darbo braižas, pedagoginių akompanuojančio pianisto įgūdžių ir žinių reikalaujanti specifika. „Su studentais iš tiesų reikėdavo didelės kantrybės, jauni žmonės neretai iki galo neįvertindavo mokymosi proceso reikšmingumo ir mūsų pastangų, jiems tai buvo savotiška katanga, darbas su profesionalais – kitas reikalas, tad ir aš, ir jie mokėmės drauge.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Šviesios atminties Lietuvos operos dainininkė Birutė Almonaitytė, su kuria H. Znaidzilauskaitė įrašė nemažą skaičių kūrinių, sako: „spektaklio programėlę nusipirkęs žiūrovas tikriausiai pasižiūri, kas jo dirigentas, režisierius, dailininkas, kas šį vakarą dainuoja, bet, matyt, retas pasidomi, kas yra spektaklio pianistai korepetitoriai. O pianisto įnašas į spektaklio parengimą yra labai didelis ir svarbus. Dainininkui pianistas yra pirmas žmogus teatre, jo didžiausias pagalbininkas. Nuo natų ir pianisto prasideda viskas – gauni partiją, ir su pianistu ją pradedi mokytis. Pianistas yra tavo patarėjas, mokytojas, klaidų taisytojas. Ir – pirmasis klausytojas.“ (Bruveris, 1999: 73). Halina Znaidzilauskaitė akcentuoja, jog bendro vokalistų ir akompanuotojų darbo procese svarbus psichologinis atlikėjų

charakterių suderinamumas: „Ne paslaptis, jog vokalistai – itin jautrios personas, užsitraukti jų nepalankumą galėjai vos vienu netinkamu, netaikliu žodžiu. Tačiau aš sutardavau beveik su visais ir tam tikri kilę nesutarimai būdavo išsprendžiami taikiai.“ Palankiai apie Halinos Znaidzilauskaitės charakterį atsiliepia ir jos scenos partnerė dainininkė Beatričė Grincevičiūtė: „Tai draugiškas, jautrus, ryžtingas ir humoro jausmą turintis žmogus.“ (Sakalauskas, 1992: 72). „Halinai niekuomet nekilo sunkumų perskaityti naują kūrinį iš lapo, be to, ji buvo iš tų akompaniatorių, kuriems niekuomet neprireikdavo puslapių vertėjų, viską ji atlikdavo pati.“ (Pūgžlys, 2009).

Garso įrašų analizei pasitelkiamas chronologinio sisteminimo būdas per muzikos atlikimo segmentą atspindi meninius, kultūrinius ir istorinius laiko sklaidos procesus: tuometės visuomenės vaizdinius, socialinius bei ekonominius santykius, estetinė transliacija – politinių doktrinų programiškumą.

Aktualūs stebėjimai, sietini su tiriamojo darbo analize ir konkrečiai technologijų (įrašų) skvarba, pateikiami Kevino Korsyno monografijos *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* trečiosios dalies, analizuojančios žiniasklaidos, visuomenės ir moralinių nuomonių sąsajas muzikoje šeštajame poskyryje. Jame apžvelgiama šiuolaikinių medijų skvarba ir pakitusios muzikos (autorius ima kaip pavyzdį operą ir jos klausymą) suvokimo sąlygos, aptariamas technologijų veržlumas ir iš to kylančios pasekmės, tokios kaip naujos socialinės realybės transliacija ir nevaržoma įtaka (technologijų suasmeninimas). Korsynas išskiria šiuos „gyvos“ ir „negyvos“ muzikos transliacijos aspektus ir kintantį objekto atmintyje santykį:

1. Gyvo reginio nebuvimas sukuria tuščią erdvę fantazijai, tad galima projektuoti asmeninius vaizdinius.
2. Pakartojimo galimybė sukuria dirvą vienalaikiai savirefleksijai. Toks klausymosi būdas tampa savistabos ir autobiografinių faktų pergalvojimo zona, iš to kylanti klausytojo pajauta visuomet bus individuali ir skirtinga.
3. Gyvo atlikėjo nebuvimas paradoksaliai išryškina gyvumo per judesį fiziškumą. Klausytojai reaguoja į akustinio garso fenomeną, galėjimo būti be fizinės vietos fenomeną. Užuo koncentravusis į garso kūniškumą, apie garsą galima mąstyti kaip apie bekūnį, dvasingą įvykį, peržengiantį fizines jusles.
4. Galiausiai vizualinių vaizdų nebuvimas sutelkia dėmesį į balsą (garsą) kaip į objektą – transponuotą troškimo ir džiaugsmo priežastį (Korsyn: 2003, 145–149).

Analizuoti akompanuojamus kūrinius galima keliais būdais: lyginant skirtingų akompanuotojų to paties kūrinio interpretacijas arba lyginant to paties pianisto akompanavimą

skirtingiems atlikėjams. Esminis skirtumas – skirtingas akompanimento partijos funkcinis domenai kūrinuose. *Pritariamoji* akompanimento pozicija, pavyzdžiui, ryški aranžuotoje liaudies dainoje, tegali atskleisti akompanatoriaus meistriškumą prisiderinant prie atlikėjo, sukuriant palankų muzikinį foną, tačiau meniniams ieškojimams išreikšti nėra palanki medžiaga. Kita dalis kūrinių – programinės pjesės ar ciklai, kuriuose fortepijono partija – lygiavertė ansamblio dalyvė, gali padėti suvokti akompanuotojo atlikimo subtilumus amatomeniškojo aspektu⁶⁵.

Dalį Halinos Znaidzilauskaitės atlikto repertuaro (apie ketvirtadalį) sudaro kūriniai, įrašyti su įvairiais instrumentalistais: smuikininkais, altininkais, violončelininkais, klarnetininkais, birbynininkais, fleitininkais, fagotininkais, trombonininkais, arfininkėmis. Vokaliniame pianistės repertuare itin ryškus dainos arba muzikinės miniatiūros žanras, o instrumentinės muzikos įrašuose, šalia smulkiosios formos kūrinių – pjesių, yra ir stambiųjų formos – sonatų, fantazijų, variacijų ar rondo. Ilgametė Halinos Znaidzilauskaitės įrašų partnerė smuikininkė, LMTA profesorė Kornelija Kalinauskaitė pasakoja, jog vienas iš atlikėjų bendradarbiavimo tikslų buvo įrašyti rečiau koncertų salėse atliekamus kūrinius. „Tiek daug puikios muzikos yra nepelnytai pamiršta, jog laikiau savo pareiga atlikti nenugrotus kūrinius. Drauge su Halina. Esu iš tų menininkų, kurių interpretacija pasižymi didele laisve. Man kūrinio tekstas – tai atraminė medžiaga, kompozitoriaus muzikinis kodas, tačiau interpretaciją kuriu aš. Čia Halina būdavo mano pagalbininkė. Ji visiškai pajusdavo mano impulsą, nuotaiką ir kaip mat pasigaudavo. Ši savybė labai svarbi, nes kitiems akompaniatoriams tai nelabai sekdavosi, o su Halina jokių problemų nekildavo.“ (Kalinauskaitė, 2008). H. Znaidzilauskaitė teigia, jog jai, kaip atlikėjai, svarbiausia būdavo: „prasismelkti į muzikos esmę, o ne formaliai atlikti muzikinį tekstą. Lyderiauti ansamblyje aš niekuomet netroškau, dėl to ir esu akompaniatorė. Buvo periodų mano gyvenime, kai natūraliai troškau priblokšti klausytojus virtuozių ir išties techniškai sudėtingų kūrinių akompanavimu, tačiau ilgainiui suvokiau, jog tai labai išoriška“ (Znaidzilauskaitė: 2008). Kalbėdama apie akompanavimą skirtingoms instrumentalistų grupėms, turinčioms savą garso išgavimo techniką ir tembrinę raišką, Halina pabrėžia, jog visada akompanuoja atsižvelgdama į instrumento garso specifikos savybes: „juk neakompanuosi pūtikui taip pat kaip violončelininkui, o po violončelininko – taip pat dar ir smuikininkui“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Galima teigti, jog akompanavimo skirtumą didžiąja dalimi lemia įvairi atliekamų kūrinių stilistika. Klausant įrašų atrodo, tarsi skirtingi žmonės skambintų fortepijoninį akompanimentą – kiekvieną kartą fortepijono tembras puikiai dera su

⁶⁵ Lyginamoji interpretacinė analizė pateikiama 3.1 ir 3.2 tiriamojo darbo poskyriuose.

solisto garsiniais niuansais, akivaizdžiai ryškėja skirtinga, meistriška kūrinių atlikimo, „prisilietimo prie fortepijono“ stilistika.

Akompanavimas chorams užima apie penktadalį Halinos Znaidzilauskaitės visų įrašytų kūrinių, daugiausia jų daryta su Lietuvos radijo chonais. Pianistė buvo nuolat kviečiama akompanuoti merginų chorui „Liepaitės“, vyrų chorui „Varpas“, aklųjų ir silpnaregių chorui „Vilnius“. „Jeigu klaustum manęs, ar buvo skirtumas akompanuojant profesionalams ir mėgėjams, pasakyčiau, kad ne. Man patiko tiesiog akompanuoti. Be to, kartais neprofesionalūs dainininkai papirkdavo savo nuoširdžiomis pastangomis suvokti atliekamą muziką.“ (Znaidzilauskaitė, 2009). Ilgametis LRT choro vadovas Lionginas Abarius teigia: „Man teko didelė laimė per visą savo profesinę veiklą patirti kūrybinę draugystę su pianistais akompaniatoriais. Mano nuomone, solistui pianistui yra daug lengviau nei pianistui koncertmeisteriui. Kodėl? Jis turi didelę laisvę interpretacijai, saviraiškai, galbūt kiek mažiau koncertuose su orkestru, kuris įstato pianistą į tam tikrus rėmus, tačiau nuotaiką jį gali nunešti visur, agoginiu požiūriu niekas jo nevaržo. O koncertmeisteris – ne. Jis visiškai priklausomas nuo atlikėjo pozicijos.“ Akompanuojant chorui pianistas privalo sekti ne tik daugianarę atlikėjų visumą, bet ir dirigento rankos mostą, niuansus, gebėti išgirsti harmonines potekstes. „Pasitaikydavo, jog ne visi dirigentai aiškiai gestikuliuodavo. Tačiau akompanuotojas privalėdavo aiškiai jausti dinaminę skalę, neužgožti kitų, sekti balansą. Mano manymu, akompanavimas solistams galbūt mažiau sudėtingas. Tai talento klausimas. O Halina turėjo unikalią savybę pagauti choro nuotakas ir žaibiškai prisitaikyti.“ (Abarius, 2008). Esant didelei atlikėjų sudėčiai, pakinta garsinė choro ir fortepijono partijų pusiausvyra, o funkciškai fortepijono partija dažniausiai laikosi pritariamojo vaidmens, konstruoja funkcinę – ritminę ir harmoninę atremtį.

Po studijų baigimo 1955 metais, pakviesta profesoriaus Balio Dvariono, liepos 8 dieną Halina Znaidzilauskaitė Palangos vasaros estradoje atliko Frederico Chopino koncertą fortepijonui ir orkestrui Nr.1, op.11, e-moll. Po šio koncerto tuometis filharmonijos direktorius Balys Fedaravičius pasiūlė jaunai pianistei koncertus su dainininke Aleksandra Staškevičiūte ir pakvietė atlikti dar vieną solinį koncertą su orkestru, taip pat surengti rečitalį filharmonijoje Vilniuje. Tai rodo, jog H. Znaidzilauskaitė buvo vertinama ir kaip solistė. Tačiau tolesnius pianistės koncertinius planus pakoregavo sūnaus Ričardo gimimas. 1968 m. kovo 23 d. Vilniaus filharmonijoje H. Znaidzilauskaitė pirmoji atliko kompozitoriaus Rimvydo Racevičiaus koncertą fortepijonui ir simfoniniam orkestrui diriguojant Juozui Domarkui.

Iš bendro Halinos Znaidzilauskaitės įrašų sąrašo per 150 sudaro soliniai kūriniai. Tai didelis skaičius, tačiau, lyginant su bendra pianistės įrašytos muzikos apimtimi, soliniai

kūriniai sudaro tik apie penkis procentus viso repertuaro. Vis dėlto solinė veikla iš H. Znaidzilauskaitės reikalavo daug jėgų, atsakomybės ir pasirengimo. „Akompanavimas solistams natūraliai teikė daugiau džiaugsmo, bet nereikalavo tokios didžiulės įtampos. Ne viena scenoje jausdavausi daug tvirčiau, o prieš solo atlikimą jau kelias dienas iš anksto drebėdavau“, – pasakojo pianistė (Znaidzilauskaitė, 2007). Įrašyti soliniai kūriniai įvairuoja nuo vos kelių minučių trukmės pjesių (Valentino Bagdono fortepijoninė pjesė „Gilią žiemą“) iki kūrinių fortepijonui su orkestru (minėtasis Rimvydo Racevičiaus koncertas fortepijonui ir orkestrui). Didžioji įrašų dalis – miniatiūros ar nedideli pjesių ciklai, skambėję ir bendrų koncertų su kitais atlikėjais metu. „Solo kūrinius, kuriuos dažniausiai skambindavau, buvau išmokęs dar studijuodama konservatorijoje, vėliau prireikus juos atkartodavau.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Solinių kūrinių dalį sudaro lietuvių kompozitorių kūrinių premjeros. Dar studijų metais H. Znaidzilauskaitė mielai atlikdavo jaunųjų kompozitorių opusus, vėliau juos ir įrašydavo. Halina, asmeniškai pažinojusi daugelį kompozitorių, išvelgė šviečiamąją nacionalinio meno propagavimo galimybę: „klausytojas, įsijungęs radiją ar žiūrėdamas televiziją, turi galimybę išgirsti lietuvių muzikos naujoves bei jas įvertinti, tad ir mano repertuare buvo labai daug lietuviškos muzikos ir aš ją mėgau“ (Znaidzilauskaitė, 2007).

Apibendrinant Halinos Znaidzilauskaitės darbo patirtį tuometčiame Lietuvos radijo ir televizijos komitete galima teigti, daugiau nei tris dešimtmečius trukusios veiklos specifika sudaro sąlygas esamiems ir būsimiems tyrėjams analizuoti ne tik konkrečius koncertmeisterės ir jos partnerių interpretacinius kūrinių atlikimo kelius ir sprendimo būdus, bet fiksuoja ir liudija to meto konkrečių dešimtmečių fortepijoninio meno sklaidos, estetinės jausenos, skleidžiamos politinės ideologijos principus.

1988–1995 metais H. Znaidzilauskaitė dirbo tuometinės konservatorijos operos studijoje. Pagrindinis darbo studijoje tikslas – operų, pedagoginiu atžvilgiu naudingų studijuojantiems vokalistams, rengimas koncertui, kuriame vaidmenis atlikdavo ir akademijos studentai, ir kviestiniai profesionalūs operos solistai. Operos ruošimas trukdavo nuo rudens iki pavasario sesijos, o sėkmingi operų pastatymai buvo atliekami koncertuose. Akompanuojančio pianisto funkcija šiame mokomajame procese vėlgi daugiaplanė. Pirmiausia pianistas, kaip repetitorius, dalyvauja individualiame darbe su studentais. Darbo specifika artima mokytojo prototipui: koreguojančio, patariančio, padedančio analizuoti muzikinį tekstą, techniškai sudėtingas atlikimo vietas. Tai pirmasis darbo etapas. Pramokus vokalinę partiją, į bendrą darbą įtraukiamas režisierius bei dirigentas. Akompanuotojas tuomet privalo reaguoti jau ne tik į vokalinius atlikėjo niuansus, sklandžiai atlikti neretai mažiau patogią orkestro partiją grodamas operinius klavyrus, tačiau kartu reaguoti į dirigento ir režisieriaus metodines pastabas.

Veiklos specifika, nagrinėjanti studijinio akompanavimo iššūkius, pateikiama Ulricho Furrerio knygoje *Der Korrepetitor*, skirtoje pianistui, dirbančiam su vokalistais, studentais ir profesionalais, nurodo pagrindinius mokymo aspektus, kuriuos akompanuojantis pianistas turi koordinuoti pradiniu programos ruošimo etapu:

1. Teisingos partijos natos bei tekstas.
2. Teisingas ritmas.
3. Teisingas tempas bei agogika.
4. Teisinga dinamika.
5. Teisinga artikuliacija, teksto tarimas, diktija.
6. Teisingas kvėpavimas ir frazuotė.
7. Teisingas muzikinio turinio suvokimas bei muzikinė išraiška (Furrer, 1992: 26).

Tai dar vienas skirtingos akompanavimo, studijinio ir sceninio, darbo specifikos akcentas. Visi minėti išraiškos elementai šlifuojami pagal studento individualų mokymosi tempą prižiūrint akompanuotojui. Pianisto funkcija parengiamuoju metu išsiskiria ir organizacinėmis savybėmis. „Darbui operos studijoje kviečiami patyrę koncertmeisteriai. Dažniausiai tai būna visko matę teatro pianistai. Juk pirmiausia – pianistas turi valdyti operinį repertuarą, sugebėti pergroti visos operos klavyrą, kartais su kupiūromis, kartais be jų. Pradedančiajam akompanuotojui tai yra labai nelengva. Be to, sklandus skaitymas iš lapo, orientavimasis partitūroje – labai svarbūs momentai, lemiantys darbo spartą ir kokybę. Halina Znaidzilauskaitė turėjo visas šias savybes. Be to, ji buvo puiki psichologė. Operos dainininkai – jautrūs žmonės, netinkamu tonu ištarta pastaba ar tiesiog žvilgsnis galėdavo įžeisti. Tačiau ne Halinos. Ji su visais sutardavo, visur spėdavo, svarbiausia, turėdama didelę darbo operos teatre patirtį ir žinodama skirtingus operos pastatymus, skirtingų solistų atlikimus, ji sugebėdavo studentams patarti net techniniais vokalinio atlikimo aspektais, perspėti dainininką apie orkestro instrumentų tembrą ir dinamiką jo atliekamo numerio metu, atskleisti tam tikrą režisūrinį meninį akcentą, kuris ne visada atsispindėdavo jos atliekamo klavyro natose, pergroti ir pakomentuoti tuo pat metu dainuojančių kitų veikėjų partijas“, – pasakojo LMTA operos studijos vadovas Nerijus Petrokas (Petrokas, 2007).

1993 m. rugpjūčio 27 d. Halina Znaidzilauskaitė pagal terminuotąją darbo sutartį priimama į Lietuvos nacionalinį operos ir baleto teatrą, jame 2002 m. gegužės 30 d. dėl pablogėjusios sveikatos ir baigė savo per penkiasdešimt metų trukusią koncertmeisterės karjerą. Išbandyti naują baleto koncertmeisterės sritį H Znaidzilauskaitė pakvietė teatro baleto meno vadovė Tatjana Sedunova. „Apie Haliną galiu pasakyti tik geriausius žodžius. Ji turėjo tas vidines savybes, kurių daugelis šiandieninių teatro darbuotojų nebeturi. Profesionalus savo

amato išmanymas, disciplinuotumas, reiklumas sau, galiausiai besąlygiškas atsidavimas darbui, neskaičiuojant viršvalandžių ir darbui atiduodamų jėgų Haliną darė neįkainuojamą.“ (Sedunova, 2007).

Baleto koncertmeisterio darbo specifika – ne tik tikslus muzikinio teksto atlikimas, ritmo pagavimas (kai repeticijose dalyvauja keliolika šokėjų, dažnai klysti, nepagauti atlikimo tempo reiškia – stabdyti šokį, repeticiją), bet ir judesio pajauta, dažnas struktūrinis šokių periodiškumas. Jei muziką laikome garso skambėjimu laike, šokio esmę sudaro judesys. Kurtas Adleris akcentuoja: „Esminis skirtumas tarp akompanavimo šokiui ir kitų akompanavimo formų – šokančiojo vizualinės ir akompanuojančiojo garso ekspresijos darnumas. Ekspresiją sąlygojantys elementai išlieka tie patys kaip ir akompanuojant kitomis atlikėjų sudėtimis. Melodija, ritmas, dinamika, frazuotė, kontrapunktas, forma – viskas gali būti išreikšta žmogaus kūno, judančio erdvėje.“ Autorius teigia, jog baleto akompanuotojas kontroliuoja visą akustinę muzikos dalį. Dėl šios priežasties, jis yra reikšmingesnis nei vokalinės, chorinės ar instrumentinės muzikos akompanuotojas.“ (Adler, 1965: 234). Adamas Cole'as akcentuoja esminį šokėjo ir pianisto funkcinės išraiškos skirtumą: „šokėjas konvertuoja muzikos elementus į judesį, o akompanuotojo užduotis – konvertuoti tą patį judesį į muziką“ (Cole, 1999: 53). Halina Znaidzilauskaitė teigia, jog akompanavimas baleto šokėjams – labiausiai mechaniška iš visų jos anksčiau bandytų akompanavimo sričių. Kalbama ne tik apie ištisai atliekamą muziką, tačiau apie nuolatinius muzikinių numerių kartojimus, šokėjų judesių atidirbimą, nuolat juos lydinčius atmintinai atliekamus pratimus, kurie yra be galo tikslūs, ritmiški ir, pianistės žodžiais, pakankamai „nežavintys monotoniškumu“ (Znaidzilauskaitė, 2009).

Šokio įtūpstai, reveransai, žingsneliai reikalauja tikslios pianisto muzikinės reakcijos, „kvėpavimo“ drauge su šokėjais, pageidautina – techninių šokio elementų išmanymo. Jokiam baleto natų tekste koncertmeisteris tokios informacijos nuorodų neras. Šokėjų judesio niuansų, emocijos pagavimas, realizuojamas garsais ilgainiui formuoja taip reikalingą akompanuotojo muzikinę intuiciją. „Halina buvo itin atsakinga darbuotoja. Dar prieš pusmetį paprašydavo būsimo baleto klavyro. Kadangi teatre dirbdavo keli baleto koncertmeisteriai, retai, bet Halina paprašydavo neduoti jai kokio nors naujo baleto, sakydama, jog turi gerai susipažinti ir perprasti muzikinę medžiagą.“ (Sedunova, 2007).

Heasook Rhee knygoje *The Art of Instrumental Accompanying* svarsto apie pasikeitusių naujos atlikėjų ir akompanuotojų kartos santykį: įprastai nuolatinis akompanuotojas lydėdavo solistą į įvairiausius pasirodymus, o dabartiniai atlikėjai išsiskiria didesniu pragmatizmu. Muzikė išskiria tokius šiuolaikiniam akompanuotojui reikalingus veiksnius:

1. Pasiruošimą (trumpėjant bendrų repeticijų skaičiui pianistas turi gerai išmanyti ir būti paruošęs savąją partiją).

2. Skirtingų redakcijų išmanymą (šiuolaikiniai solistai nemėgsta itin ilgai aptarinėti skirtingus natų atlikimo, artikuliacijos, dinamikos ar frazavimo būdus, kai jie suponuoti skirtingų redakcijų).

3. Mandagumas (kaip ir socialiniai gebėjimai bendradarbiauti iliustruojami Yehudi Menuhino žodžiais: „Mano akompanuotojas gali būti kompanionu, mielu niekšeliu, tikru muzikantu, puikiu palaikytoju ir simpatiško charakterio arba jis gali paversti turą labiausiai varginančiu verslu!“⁶⁶

4. Muzikinis lankstumas, greitas prisitaikymas prie solisto atlikimo. Greitos orientacijos poreikis (taikytinas ne tik akompanuojančiam pianistui, bet ir visiems atlikėjams), pritaikomas ne tik muzikinėje, bet ir socialinėje aplinkoje, nes šiuolaikinis muzikantas užsiima ne tik atlikimu, bet ir jo sklaida (Rhee, 2012: 176–177).

Tyrinėjant ilgametę Halinos Znaidzilauskaitės darbo patirtį, ryškų pozityvaus adaptyvumo bruožą, dirbant skirtingose pozicijose bei lyginant su šiuolaikinio akompanuojančio pianisto darbo specifika, apibendrinama turėjo visas minėtas aukščiausios kategorijos profesionalo savybes. O pianistės laikmečio ir dabarties akompanuotojų bendradarbiavimo pokytį galima pastebėti per pakitusias tendencijas pačioje profesijos komunikacijos sklaidoje. Jei analizuojamu laikotarpiu pagrindinis bendravimas vykdavo labiau lokalizuotai, šiuolaikinio akompanuojančio pianisto veikla išsiskiria daug didesne dinamika, o kartu ir pakitusia darbo sklaida. Grįžtamojo ryšio dinamika – kai organizuoti koncertus, bendrauti su atlikėjais galima jų gyvai nemačius, o skirtingos atlikėjų interpretacijos, visuotinai prieinamos per įvairias muzikines platformas, didelį pasaulį padaro labiau prieinamu. Nebeliko problemos surasti retesnių partitūrų, prieinamos tapo ir skirtingos redakcijos. Naujosios technologijos, suteikiančios atlikėjams galimybę repetuoti būnant skirtingose lokacijose, taip pat atsiradusios kūrinį bazės leidžia atlikėjams parsisiųsti reikalingą akompanimentą ir savarankiškai dirbti su įrašais. Tačiau toks informacinis prieinamumas turi ir kitą pusę, mat žmogiškas ryšys tampa daugiau homogenizuotas. Socialinės atlinkos aspektas ir veiklos komercizacija įgauna nemažą įtakos. Atlikimo unikalumui įtaką daro greita informacinė sklaida. Sudėtingiau lokalizuotis vienam ar kitam atlikimo stiliui (ką galima vadinti lokalių

⁶⁶ Menuhin, Yehudi. *The Complete Violinist: Thoughts, Exercises, Reflections of an Itinerant Violinist*. New York: Summit Books, 1986: 36–37.

atlikimo mokyklų įtaka), išlaikyti savitą interpretacijos unikalumą. Tokia istorizmo tematika muzikos atlikime – derlinga dirva apmąstymams ir būsimiems tyrimams.

Philipas Auslanderis knygoje *Liveness: Performance in the Mediatized Culture*⁶⁷ konstatuoja neišvengiamą *atlikimo* paradigmos kaitą akistatoje su šiuolaikinių technologijų skvarba (Auslander, 2008). Praėjusio šimtmečio šeštajame–devintajame dešimtmėčiuose (kontekstualiai sietina su H. Znaidzilauskaitės darbo laikotarpiu, makrolygmeniu – sulig XX a. pradžioje atsiradusia technologine perėjimo iš analoginės garso grandies galimybe) skaitmenizacija reiškė galimybę gyvai atliekamą muziką fiksuoti laikmenose, XXI a. antrojoje dekadaje technologijos suponuoja jau ne tiek išmaniuosius komunikacinius įrankius, kiek pačią komunikuojančios visuomenės struktūrą. Medijų kultūrų dominavimas atveria kelią naujiems komunikaciniais būdams. Ir jei neprieštaraujama, kad vienu iš komunikavimo būdų laikomas ir pats muzikinis atlikimas, akivaizdu, kad būdamas paveikus ir jis pats yra tendenciškai veikiamas. Kitas svarbus aspektas, šiuolaikinėje visuomenėje struktūroje dauguma veiklų yra materializuojamos, arba *įdarbinamos*. Šis (re)produkavimo principas neaplenkia ir šiuolaikinio atlikimo ir jo estetinės transliacijos. Tai nėra nei skandalinga, nei stebintina aplinkybė (Auslander, 2007: xii). Tokia yra muzikinio sklaidos proceso dalis. Kylančios naujos probleminės diskusijos zonos: masiškumo ir autentiškumo įtaka, istorinio nuoseklumo (praeities), šiuolaikinio radikalėjimo (dabartis) ir miglotos pasekmės (ateitis), prieštara tarp prasių produkavimo ir tekstualaus reprodukavimo, atlikimo paradigmos ir paties meno (de)mistifikacijos lai cirkuliuoja objektyviai pateikiant skirtingų nuomonių stovyklas, tačiau ne karybine jėgos taktika generuojamas, ne regresyvos polemikos, o atveriančias naujas tarpdisciplininio bendradarbiavimo galimybes.

Apibendrinant poskyrį reziumuojama profesinė pianistės Halinos Znaidzilauskaitės ištikimybė būtent akompanavimo meno puoselėjimui ir vystymuisi. Kartu reprezentuojama praėjusio šimtmečio pabaigos lietuviško atlikimo meno kultūra ir palikimas, laikytinas autentine kūrybine refleksija⁶⁸. Turininga H. Znaidzilauskaitės (1932–2022) veikla patvirtina pamatinius akompanuojančio pianisto profesinius principus ir privalo būti neužmiršta nuskambėjus pasuktiniems gyvenimo akordams.

⁶⁷ P. Auslanderio monografijoje konstatuojama ir analizuojama *atlikimo meno* konceptualizacija ir evoliucinė kaita. Aktualus ir minėtinas autoriaus istorine perspektyva pateikiamas *gyvumo (liveness)* konceptas, sudarytas iš tipų, reikšminių charakteristikų ir kultūrinių formų. Skiriamos klasikinės sampratos, gyvos transliacijos, gyvo atlikimo įrašo, internetinės gyvybės, socialinės gyvybės, svetainės (*website „goes alive“*) aprėptys (Auslander, 2008: 61).

⁶⁸ Poskyryje analizuotas konkrečios asmenybės veiklos ir bendrasis profesinės sklaidos laukas. Anlizės kontekstas ir sąsajos su kitais to meto akompanuotojais: dirigentu, pianistu Chaimu Potašinsku, Erika Dineikaite, Gyčiu Trinkūnu, neplėtojamas. Vis dėlto skirtingų (praeities) akompanuotojų atlikimo būdų (pavyzdžiui, konkrečių kūrinių interpretacijos) tyrimas tarnautų tautinio akompanavimo dėmens išskėlimui.



1 iliustracija. Halina Znaidziulskaitė akompanuoja Antanui Kučingiui⁶⁹.

⁶⁹ Nuotrauka iš asmeninio Halinos Znaidziulskaitės archyvo.

3. INTERPRETACINIAI AKOMPA NAVIMO MODELIAI

*Vadinti muziką atlikimo menu reiškia ne tik sakyti, kad mes ją atliekame,
tai reiškia, kad muziką perteikia prasmę.*

Nicholas Cook (Cook, 2001: 31)

Muzikinis atlikimas ir interpretacinių sprendimų paieškos – sudėtingas analitinis procesas, aktualus tiek muzikos tyrėjams, tiek patiems atlikėjams. Neretai manoma, jog interpretuodami muzikinę medžiagą atlikėjai naudojami daugiau subjektyvomis, imanentinėmis pažiūromis, kurias suponuoja susiformavusios estetinės pažiūros. Tyrime laikomasi nuomonės, kad kiekvienas atlikimas išsiskiria unikalumu ir variantiškumu, tačiau meninė interpretacinė raiška (kaip ir akompanavimas fortepijonu) tiriama kaip kryptinga, sąmoninga ir organizuota veikla. Interpretavimas negali būti atsiejamas nuo perteikiamo turinio ir jo konteksto. O kontekstine ir inspiracine išdava gali tapti dauguma atlikėjų supančių veiksmų, ne tik tradiciškai apibrėžiamų kompozitoriaus, kūrinio, klausytojo, epochos segmentų. Šiuo atveju atskirtinos kūrinio atlikimo ir interpretavimo sąvokos; kai analizuojame loginių atlikėjo naudojamų įrankių kūrinio perteikimui visumą, minime interpretaciją arba sprendimų grandinę, o atlikimas vertinamas kaip unifikuotas interpretacinio sprendinio išpildymas. Atvejo analizės metodologija – tai praktinis teorinių žinių taikymas pasitelkiant asmeninę atlikėjo patirtį (turintis individualias kontekstines aplinkybes), apimantis ne tik konkretaus tiriamo reiškinio aprašymą, bet ir aiškinimą bei vertinimą.

Fortepijoninis akompanavimas turi daugiafunkčių ir modalių bruožų: rekompoziciniai autoriniai nurodymai, tekstinės nuorodos, tačiau interpretacijoje mikrostruktūriniai atlikimo elementai – tempas, dinamika, agoginiai sprendiniai, prasminis akcentų dėliojimas priklauso nuo atlikėjo, analizuojamu atveju, akompanuotojo (ir solisto) atlikimo. Šie parametrai veikia ir akompanuojančio pianisto kaip esamos duotybės (kūrinio teksto) ir asmeninio pasirinkimo (atlikimo interpretacijos) sisteminiai aspektai. Reikšminga nuostata, žyminti principinę atlikimo svarbos suvokimo kryptį ir subordinaciją (kartu ir atlikėjo funkcijos aktualumą), suvokimas, kad muzikos kūrinio atlikimas yra eksponuojamas dviem pagrindiniais segmentais: kūrinio partitūrą ir kūrinio atlikimo procesą (Hellaby, 2009: 10). Tai demokratizuoto požiūrio į atlikimą išdava, kai pati interpretacija nėra sietina vien tik su autorinio teksto autentišku atlikimu, jame atsispindi ir reikšmingas atlikėjo asmenybės indėlis. Iš principo tokio požiūrio laikosi ir N. Cookas, teigdamas, kad „būtent atlikėjai yra pagrindiniai muzikinės kultūros varikliai. Kompozitoriai, šiaip ar taip, juk tik užrašo natas“ (Cook, 2014b: 25).

Pirmajame šio skyriaus poskyryje pristatomas Jevgenijaus Libermano kūrinio teksto analizės modelis (Liberman, 1988). Antrajame ir trečiajame poskyriuose pasirinktos skirtingų kompozitorių instrumentinio ir vokalinio akompanimento interpretacinės kūrinų analizės, siejamos su H. Znaidzilauskaitės įrašų repertuaro palikimu, asmenine tyrimo autorės patirtimi, atskleidžiančia akompanuotojui tenkančius uždavinius ir kamerinio ansamblio partnerių bendrai atliekamus interpretacinius sprendinius⁷⁰.

3.1. Kūrybinis akompanuojančio pianisto darbas su autoriniu tekstu

Kameriniame ansamblyje atlikimo variantų koreliacijos vyksta ne tik asmeniniu partnerių komunikacijos lygmeniu. Egzistuoja fundamentalus *autoriaus (kompozitoriaus)–kūrinio–atlikėjo* ryšys, tiesiogiai per analizuojamą muzikinį tekstą (natų ženklų schemą) ir kontekstą (stilistika, žanras, laikotarpis), generuojantis konkrečių išraiškos priemonių parinktį. E. Libermanas knygoje *Meninis pianisto darbas su autoriniu tekstu*⁷¹ analizuoja atlikimo meno problematiką, atlikėjo vaidmens kismą, atlikimo ir klausytojo receptijos santykį, iškilų praėjusio šimtmečio pianistų darbo su autoriniu tekstu modelius. Trečiajame knygos skyriuje (pagal atliktą skirtingų pianistų interpretacijų analizę⁷²) Libermanas išskiria autorinės partitūros ir atlikimo praktikos dėsningumus ir prieina prie išvados, jog interpretuodami muzikos kūrinius didieji atlikėjai (pianistai) remiasi ne garsiniu etalonu (įrašais), o autoriniu tekstu. Egzistuojančios prieštaros tarp dominuojančių atlikimo stereotipų ir teksto autentiškumo nugalėjimas – pagrindas, darantis įtaką atlikimo meno raidai ir kūrybiniam atlikėjų meistrų darbui. Libermanas skiria šias muzikinio interpretavimo savybes:

1. Visi profesionalai, atlikdami muzikinį kūrinį, individualiai jį keičia. Jei būtų galimybė užrašyti visus dinامينius, agoginius, tempinius ir kitus realaus, gyvo atlikimo pakeitimus, gautumėme naują to kūrinio redakciją su matomais grafinais pakeitimais. Autorinio teksto atlikimo procese kyla konkretus *atlikėjo* tekstas.

⁷⁰ Skirtingos tyrėjų metodologinės prielaidos (pianisto Julliano Hellaby suformuluotas teorinis modelis, hierarchinis devynių informančių interpretacijos bokštas (Hellaby, 2009: 30–47), muzikologės Linos Navickaitės-Martinelli muzikinių signifikacijų tipologijos (Martinelli, 2013: 66) iliustruoja bendrą norą sintezuoti, tai yra sujungti muzikos atlikimo komponentų visumą, pritaikant adaptyvios sisteminės analizės įrankius.

⁷¹ Nuoroda į autoriaus knygą gauta paskaitoje *Tradicinė muzikologija ir interpretacinės studijos*, prof. dr. Linos Navickaitės-Martinelli vedamame kurse *Interpretacijos tyrimai ir kritika*, 2021 10 21.

⁷² Knygoje E. Libermanas analizuoja pianistų Glenno Gouldo, Emilio Gilelso, Sviatoslavo Richterio, Vladimiro Sofronickio, Marijos Judinos, Henricho Neihauzo, Arturo Schnabelio, Alfredo Cortoto, Sergejaus Rachmaninovo, Josefo Hofimanno, Leopoldo Godovskio interpretacinę stilistiką.

2. Interpretacijos vertingumas nėra tiesiogiai proporcingas detaliam autorinio teksto atlikimui. Atlikimas gali būti artimas autoriaus nuorodų visumai, tačiau gali ir nuo jų skirtis. Kiekvieno atlikėjo santykis su autoriaus teksto ženklais skirtingas. Faktas, kad ne visuomet laikomasi kompozicinių nuorodų, leidžia daryti išvadą, kad autorinis tekstas susideda iš dviejų sudėtinių dalių:

- a) objektyvios – kompozicinės;
- b) subjektyvios – interpretacinės.

Pirmoje dalyje tekstinių ženklų autorius reiškiasi kaip kūrėjas, ženklų neatlikimas ar pakeitimas suardytų, iškraipytų kūrinio formą. Antroje tekstinių ženklų dalyje autorius fiksuoja savo atlikėjišką interpretaciją. Nors interpretaciniai ženklai yra turiningi ir svarbūs, jie visgi nepriklauso pačiam kūrinui ir kinta jau atliekant autoriui (Lieberman, 1988: 198–205).

E. Libermanas skiria tris kūrinio teksto lygius ir tris juos atitinkančias interpretacines zonas:

1. Atlikėjiškas teksto lygmuo arba emocinė interpretacinė zona⁷³.
2. Mišrus kompozitoriaus ir atlikėjo teksto lygmuo arba mišri emocinė ir intelektinė interpretacinė zona⁷⁴.

⁷³ *Atlikėjiškas teksto lygmuo arba emocinė interpretacinė zona.* Autoriaus sumanymai natose fiksuojami skirtingu tikslumu: nuo tikslų (arba beveik tikslų) metro aukščio nuorodų iki beveik nežymimų arba apytiksliai žymimų kitų kūrinio teksto komponentų.

a) Labiausiai nuo epicentro nutolęs ir mažiausiai tiksliai žymimas muzikos sluoksnis yra skambesys, jo tembras ir emocinės savybės.

b) Glaudžiai su garsu ir beveik taip pat menkai ženklinama pedalizacija. Siejama su spalvine garso interpretacijos sfera ir priklausanči atlikimo lygmeniui. Jos raiška sietina su pianisto intuityva ir klausia.

c) Tam tikro stiliaus muzikos atlikimui aktualu melizmatika. Neišrašyti pagražinimai (nepaisant egzistuojančių išsivymų) – pasitikėjimo atlikėju ženklas.

d) Visiems žymiesiems meistrams būdinga savita ritmo organizacija – agogika, ritminis gyvybingumas ir lankstumas. Nors laisva agogika gali būti numatyta ir autoriaus (tempo rubato), konkretus jos įgyvendinimas visiškai priklauso nuo atlikėjo.

e) Pirmasis sluoksnis, kuriame iškyla prieštaravimai su autoriaus tekstu, yra užrašyti dinamikos ir ritmo niuansavimo ženklai (crescendo, ritenuto).

Minėti atvejai susiję su emociniu muzikos suvokimu, jos pajautimu ir intonavimu. Kartu su garsu, agogika, melizmatika ir pedalizacija, dinamikos bei ritmo niuansai sudaro emocinį autoriaus teksto realizacijos lygmenį. Emocinės atlikėjo raiškos priemonės yra glaudžiai susijusios, dažnai papildo arba keičia viena kitą.

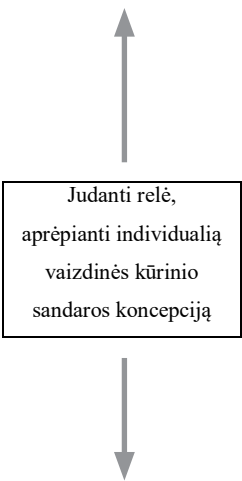
⁷⁴ *Mišrus kompozitoriaus ir atlikėjo teksto lygmuo arba mišri emocinė ir intelektinė interpretacinė zona.* Šiai padalai priskiriamos teksto koordinatės, išpildomos dalyvaujant ir emociniam, ir intelektiniam atlikėjo psichinės veiklos tipams. Tai – išdėstymo faktūra, tempų žymėjimas ir žodinės pastabos. Suvokti teksto ženklai (*adagio*, *allegro*, *dolce*, *sostenuto*) yra emociškai konkretizuojami ir paverčiami meniniu sumanymu – būtent taip, kaip atlikėjas supranta, jaučia, traktuoja, interpretuoja tam tikrą kūrinį ar jo dalį, epizodą. Gali būti ir atvirkštinė tvarka: iš pradžių vyksta intuityvus muzikos suvokimo procesas (jei atlikėjas neatkreipė dėmesio į tempo ar charakterio nuorodas). Tačiau vėliau vis tiek reikalingi teksto nurodymai.

a) Fortepijoninėje, ansamblinėje ir orkestrinėje muzikoje iškyla skirtingų faktūros sluoksnių ir balsų sąveikos problema. Atlikėjas kuria judančios vertikalės konstrukciją ir tik nuo jo priklauso, kurie balsai dominuos ar sudarys foną ir kokie bus jų proporcingi santykiai. Tačiau tokiam darbe negalima pasikliauti vien intuityva. Atlikėjas privalo apgalvoti tematikos, kontrastiškumo klausimus, nustatyti epizodo formas vietą.

b) Tempo pasirinkimas – viena svarbiausių problemų. Nors tempo yra bene pagrindinė muzikos kūrinio būties forma ir gimsta autoriaus mintyse dar iki kūrinio pasirodymo, jo nustatymas atlikėjams kelia daug abejonių.

3. Kompozitoriaus teksto lygmuo arba intelektualiai interpretacinė zona⁷⁵.

Visos teksto koordinatės atlikimo metu gali būti keičiamos, tačiau E. Libermanas skiria sąlygas, ribojančias atlikimo variantus. Tai: 1) kūrinio žanras; 2) autoriaus stilius; 3) kūrinio vaizdinę sandarą nustatantys kontūrai. Kūrinio žanras yra mažiausiai veikiamas pokyčių, nes tvirtai susijęs su kūrinio melodikos, ritmo ir formos savitumais (Liberman, 1988: 191–217). Toliau pateikiamoje lentelėje nurodomos kūrinio teksto dalys (priskiriamos skirtingiems koordinačių tipams) ir teksto koordinačių tipai (žr. 21 lentelę):

	Teksto dalys	Teksto koordinačių charakteris ir tipas
	Garsas	Nepažymėtos arba netiksliai pažymėtos koordinatės (atlikėjiškas teksto lygmuo arba emocinė interpretacijos zona)
	Pedalas	
	Melizmos	
	Agogika	
	Dinaminių ir ritminių niuansų ženklai	
	Faktūros parodymas	Netiksliai pažymėtos koordinatės (mišrus kompozitoriaus – atlikėjo teksto lygmuo arba mišri emocinė ir intelektualinė interpretacijos zona)
	Tempas	
	Žodinės pastabos	
	Artikuliacija, akcentai, štrichai	Sąlyginai tiksliai ir tiksliai pažymėtos

Šią problemą sprendžia keletas emocinių bei protinių veiksnių: asmenišką muzikos pajautimas, suvokimas ir noras tiksliai atlikti autoriaus nuorodas. Vieni atlikėjai laikosi savo individualios koncepcijos, kiti pirmenybę teikia kompozitoriaus pažymėtam tempui.

c) Žodinės autoriaus pastabos kai kuriais atvejais sudaro nemažą teksto dalį. Visos jos pirmiausia yra nukreiptos į intelektą. Dalis tempo nuorodų, susijungdamos su muzikinių vaizdų sandara, įgavo objektyviai terminologinę prasmę (*con fuoco, agitato, dolente* ir kt.) ir, kaip turinį nusakantys terminai, sukelia kūrybines asociacijas.

Kompozitoriaus teksto lygmuo arba intelektualinė zona. Nagrinėjamos teksto koordinatės: artikuliacija, štrichai, formą sukurianti dinamika, metroritminis piešinys ir garso aukštis sudaro muzikos kūrinio branduolį, yra jo esmė. Kompozitoriaus teksto dalies pakeitimai sutinkami gana retai.

a) Artikuliacija ir štrichai, kaip natų įgarsinimo būdas, dažnai susijungia su muzikos turiniu muzikos prasme. Artikuliacijos koordinačių netikslumas neišvengiamai lemia tai, kad kiekvienas atlikėjas individualiai jas perkuria; taip atsispindi kūrybiniai artisto polinkiai.

b) Formą kurianti dinamika – viena svarbiausių autoriaus teksto koordinačių. Muzikinės medžiagos eksponavimą lydi garso stiprumo nurodymai. Dažniausiai žymimi visi objektyviai reikalingi garso pakitimai, kuriuos sąlygoja formos plėtotė.

c) Metroritminis muzikos piešinys – vienas tiksliausiai žymimų jos komponentų. Kai kuriuose stiliuose ir kūrinuose metro dalinimas įgauna aritmetiškai absoliučią reikšmę.

d) Garso aukštis, t. y. tam tikrą aukštumą žyminčios natos, turinčios skambėti kūrinyje, paprastai atliekamos tiksliai. Tačiau kai kurie pakitimai sutinkami ir čia ne visada atliekama viskas, kas parašyta (pvz.: užrašyti pakartojimai ir kupiūros). Vokalistai, kartais stygininkai, keičia melodines linijas, neretai įvairūs autoriaus teksto pakeitimai pasitaiko kūrinių redakcijose.

⁷⁵ Autorius patikslina, kad sąvokos *emocinis* ir *intelektinis* neatitinka meninio muzikos pasaulio charakteristikų, bet priklauso psichiniam atlikėjo kūrinio proceso analizavimo aktyvumui (Liberman, 1988: 194).

	Formą kurianti dinamika	koordinatės (kompozitoriaus teksto lygmuo arba intelektualinė interpretacijos zona)
	Metroritminis piešinys	
	Garso aukštumas	

21 lentelė. E. Libermano muzikos kūrinio atlikimo modelis (1988)

E. Libermanas, naudodamasis filosofo S. Rapporto atlikimo daugiavariantiškumo idėja, tvirtina tezę, jog „atlikimas turi būti ne kopijavimas, mechaniškas atkūrimas, paprastas reprodukcijos aktas, bet savitas kūrybos tipas, interpretacija, sudėtingas produktyviai produktyvus aktas“ (S. Rapport, red. Liberman, 1988: 34). Kitaip tariant, atlikėjo vaidmuo interpretacijoje yra ne paprastas atkartojimas, o loginis veiksmas, nes idėjos, susiformavusios kūrinio autoriaus sąmonėje, jų objektyvizacija natose ir muzikos kūrinio atlikėjo iš natų gautos suponacijos nėra tapačios.

Kiek kitoku aspektu⁷⁶ kamerinio ansamblio atlikėjų ekspresyvumo ir sinchronizacijos klausimus analizavęs Peteris E. Kelleris teigia, jog „atlikimo parametrų svyravimai yra tiek optimalūs, kiek jie skatina veiksmingą muzikinės struktūros ir ekspresyvumo intencinę komunikaciją“. Struktūrinė informacija apima:

1. Formalių vienetų, tokių kaip muzikiniai motyvai, frazės interpretavimą.
2. Pagrindinių metrinčių struktūrų laiko vienetų interpretavimą.
3. Melodijos intensyvumo ir akcentų interpretavimą (Keller, 2014: 260).

Būtent šie elementai labiausiai keičiami interpretacijoje siekiant kuo didesnės muzikinės išraiškos perteikimo. Martinas Katzas atkreipia dėmesį, jog atliekant net ir griežtai reglamentuotos stiliškos kūrinis vis dar yra vietos subtiliems greičio svyravimams, kurie gali reikšti skubumą, nusiramimą, užsidegimą ar nuobodulį (Katz, 2009: 55).

Kurtas Adleris teigia, jog akompanuotojas turi nuolat ieškoti balanso tarp asmeninio, originalaus kūrinio ir šiuolaikinio atlikimo stiliaus. Autorius išskiria kūrinio tempo, ritmo, dinamikos, muzikinio frazavimo, artikuliacijos bei ornamentacijos (melizmų) atlikimo reikšmingumą. „Aukščiausias solisto ir akompanuotojo komandinio darbo pasiekimas – abiejų asmenybių tikslų ir atlikimo vienybė. <...> Moksliniai, techniniai, stilistiniai, psichologiniai ir

⁷⁶ Atliekamo kūrinio ir atlikėjų ryšį Samas Haydenas ir Luce'as Windsoras analizuoja pagal kompozitoriaus tekste veikiančius bendradarbiavimo tipus. Juos autoriai įvardina trimis kategorijomis: direktyvine, interaktyvia ir kolaboracine. *Direktyvinė* kategorija apibūdinama tradicine notacijos funkcija, kuri veikia kaip sužymėta kompozitoriaus instrukcija atlikėjui. Šioje kategorijoje išlaikoma hierarchija: kompozitoriaus kaip autoriaus, kūrėjo ir teksto pirminybė prieš atlikėją, tad galimas bendradarbiavimas yra labai ribotas. *Interaktyvi* kategorija leidžia platesnį kompozitoriaus ir atlikėjų dialogą. Toks procesas yra labiau diskusinis ir reflektyvus, nors ir kompozitorius laikomas pagrindiniu autoriumi, tačiau atlikimas yra labiau atviras ir mažiau priklausantis nuo natų turinio. *Kolaboracinis* tipas apibrėžiamas kolektyviniu muzikos vystymu per grupės narių sprendimų priėmimo procesą. Jame nėra vienvaldės autoriaus hierarchijos (Hayden, Windsor, 2007: 28–39). Visgi autorių metodinis kategorijų taikymas yra labiau teorinio pobūdžio.

artistiniai elementai turi būti įdarbinti, sintezuoti į kūrybišką atlikimą. Tokia sintezė pasiekama paprastu procesu: abiejų artistų jausmų dalijimusi ir priėmimu, pagrįstu poetinio, muzikinio ir dvasinio muzikinio kūrinio turinio bendru sutarimu“ (Adler, 1965: 238).

Interpretacinėse kūrinių analizėse iškeliami hipotezė, kad atlikėjai, net ir preciziškai laikydamiesi kompozitoriaus nurodytų koordinačių tekste, savaip pateikia, transformuoja muzikos tekste nurodytus elementus juos interpretuodami. Tokie interpretaciniai pokyčiai neišvengiamai daro įtaką atliekamo kūrinio meninei vertei.

3.2. Vytauto Montvilos pastoralės „Pušys“ interpretacinė analizė

Kompozitoriaus Vytauto Montvilos pastoralės „Pušys“ interpretacinė analizė reprezentuoja aktualų lietuviškosios kamerinės muzikos segmentą. Nacionalinės muzikos atlikimas – svarbi tyrimo autorės repertuaro dalis, taip pat siejamas ir su H. Znaidzilauskaitės kūrybiniu palikimu, atspindinčiu pianistės profesinį bendradarbiavimą su įvairiais Lietuvos kompozitoriais, kūrinių premjeromis.

Pastoralių „Pušys“, „Kopos“, „Jūra“ triptiko obojui (birbynei) ir fortepijonui sukūrimo data – 1974 metai (ši data nurodyta ant kūrinio rankraščio). Lietuvos muzikos informacijos centro puslapyje ir kituose šaltiniuose pateikiama klaidinga 1979 metų sukūrimo nuoroda. Birbynininko A. Jonušo ir pianistės H. Znaidzilauskaitės Lietuvos radijo archyve saugomo garso įrašo data – 1975 metai. Svarbu paminėti, jog 1974–1979 metais ir A. Montvila, ir H. Znaidzilauskaitė dirbo tuomečiame Lietuvos radijo ir televizijos komitete, pianistė yra atlikusi ir kitų kompozitoriaus veikalų, todėl tikėtina, jog įrašė skamba rankraštinis kūrinio variantas. Neturima duomenų apie ankstesnius minėtos pjesės atlikimus, dėl šios priežasties 1975 metų interpretacija laikytina vienu pirmųjų (jei ne premjeriniu) šio kūrinio muzikiniu reprezentavimu.

V. Montvilos pastoralės „Pušys“ interpretacinė analizė atliekama taikant muzikologo E. Libermano teksto koordinačių charakterio ir tipų schemą (žiūrėti 21 lentelę) bei laikantis nuostatos, jog meninis atlikimas gali būti tiek itin artimas autoriaus nuorodoms, tiek dėl kiekvieno atlikėjo skirtingo santykio su teksto ženklais kontekstinės išvesties.

Analizuojamo kūrinio atlikimų yra itin mažai. Tyrimo autorė naudoja keturiomis prieinamomis interpretacijomis: A. Jonušo (birbynė) ir H. Znaidzilauskaitės (fortepijonas)⁷⁷, 1975 metai (pirmoji interpretacija), A. Jonušo su kanklių (atlikėjas nenurodytas) ansambliu,

⁷⁷ A. Jonušo ir H. Znaidzilauskaitės įrašas (A-11604) saugomas LRT mediatekos ir archyvų skyriuje.

1976 metai⁷⁸ (antroji interpretacija), S. Birgiolo (saksofonas) ir Q. Chen (fortepijonas)⁷⁹, 2021 metai (trečioji interpretacija), E. Ališausko (birbynė) ir A. Railaitės-Jurkūnienės (fortepijonas)⁸⁰, 2022 metai (ketvirtoji interpretacija).

Šioje vietoje galima kelti diskusiją: ar ribotas skaičius skirtingų atlikimų, o drauge – interpretacinių variantų, inspiruoja, ar visgi mažų mažiausiai įpareigoja atlikėjus? Ir ar galima teigti, jog kūrinio atlikimo populiarumą lemia jo vidinių struktūrinių elementų tarpusavio koreliacija, ar labiau išoriškai suformuotas kontekstų, aplinkybių įtakos? Iš principo bet kokio formato tiesioginis kontaktas su kūrinio autoriumi (intelektinio lygmens zona pagal E. Libermaną, 1988) – faktas, jog jis gali ne tik įprastu notaciniu būdu perteikti savo idėjas ir vizijas, dar kitu kampu pasuka muzikinio Rubiko kubo *kompozitoriaus–kūrinio–atlikėjo* interpretacinį galvosūkį.

Kompozitorius A. Montvila dar 1972–1974 metais sukūrė pirmąsias pastorales skirtingoms instrumentų sudėtims⁸¹. Pastoralės *žanras* kaip kodas atlikėjams sufleruoja tam tikrą sentimentalumą ar galimą lyrizmą būsimoje temose, o programinis pjesės pavadinimas tiesiogiai inspiruoja gamtos vaizdinio muzikinį perteikimą. Iš keturių interpretacijų pastoralėje dėl tiesioginio folklorinio asociatyvumo ir archetipinės kilmės itin dera birbynės ir kanklių instrumentinis duetas. Tačiau tai daugiau subjektyvi liaudies instrumentų darnos suponacija, ryški dėl tautinio meloso intonacinių ryšių.

Kūrinio struktūra. Trijų dalių reprizinės formos pjesė pradedama keturių taktų fortepijonine įžanga. Joje eksponuojamas ir visoje tolimesnėje akompanimento partijoje vyraujantis faktūrinis išdėstymas – kairės rankos platus bosinis ostinatinis *arpeggio* akordas ir aukštame registre skambanti pasikartojanti kvartų-tercijų kintančio metro 3–3–3–2 ketvirtinių natų verčių figūracija. Fortepijoninė įžanga išsiskiria plačiai išdėstyta faktūra, derinant mikso lydinių *F–Es* (I–VII laipsnių) harmonijų supriešpriešinimą. Fortepijono partija pirmojoje dalyje pagrįsta 16 takto periodo (4 ir 3 po 4 sakinius) identišku izoritminiu kartojimu, kuris sukuria sustojusio, neskubaus, monotoniško judėjimo ir varijavimo įspūdį. Tokios kompozicinės priemonės atliepia bendrai autoriaus naudojamą liaudies muzikos ir modernių

⁷⁸ A. Jonušo ir kanklių ansamblio įrašo prieiga internete: <https://www.youtube.com/watch?v=Vi_KwzFrDWs> [žiūrėta 2022 02 02].

⁷⁹ S. Birgiolo ir Q. Chen įrašo prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLjxX8YWE9c>> [žiūrėta 2022 02 02].

⁸⁰ S. Birgiolo ir Q. Chen įrašo prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLjxX8YWE9c>> [žiūrėta 2022 02 02].

⁸¹ 1972 metais sukurta pastoralė anglų ragui, arfai ir styginiams instrumentams, 1973 metais – du pastoraliniai preliudai gitarai, 1974 metais – pastoralės obojui ir styginių orkestrui.

atlikimo technikų (metro kaitos, netikėtų derminių tonacijų gretinimų) stilistinę panaudojimą (žr. 6 pavyzdį).



pavyzdys 6. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 1–6 taktai

Raliavimo išpūdį imituoja birbynės triskart varijuojama tema, jos melodinė amplitudė – tipiškos liaudies dainai, kvartos, apimties. Nuo 5-ojo takto fortepijono partijoje kairėje rankoje įvedamas naujas balsas, trečiasis melodinis planas (tercijos ir kvintos intervalų apimties). Tekste jis nurodomas kaip *solo*, kuris sudaro besikartojantį atlikėjų „pokalbį“, tarsi jungiant dainos instrumentinius posminius kupletus su solisto melodine linija (dar viena aliuzija į liaudies dainos struktūrą).

Kompozitoriaus teksto lygmuo, arba intelektualinė interpretacijos zona. Originalaus garso aukštumo žymėjimo (pagal E. Libermaną) – kaip vienos tiksliausiai pažymėtų ir kūrinio branduolį sudarančių teksto koordinatų skirtingose interpretacijose laikomasi gana tiksliai. Tačiau galbūt dėl interpretacinių redakcijų skirtumo ar techninių instrumento galimybių birbynės ir kanklių duete (antroji interpretacija) stebimi natų teksto neatitikimai atliekamoje kanklių partijoje. 51-ame takte birbynininkas antros oktavos *re* besikartojančias natas atlieka be tekste nurodytų oktavinių šuolių, o kartoja juos unisonu (žr. 7 pavyzdį).



pavyzdys 7. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 47–51 taktai

Natų *artikuliacijos*, *štrichų* ir *metroritminio piešinio* atlikimai beveik tikslūs, tačiau pirmosios interpretacijos fortepijono partijos 54–62 taktuose (atl. A. Jonušas ir H. Znaidzilauskaitė) girdima artikuliacija (papildomai panaudojant tekste nepažymėtą pedalizaciją) kitokia, nei nurodoma natų tekste. Pianistė daro pauzes užuot užlaikydama tekste nurodytą aštuntinių akordinių sąskambį. Toks pakeitimas logiškai siejasi su sekančiu birbynės *tenuto* štrichu atliekamu motyvu, mat fortepijono partijoje eksponuojamas trijų aštuntinių ritminis epizodas (54-ame takte tik boso linijoje pažymėtas, nors atliekamas vienodai ir smuiko rakte), o birbynė jį atkartoja (žr. 8 pavyzdį).

The image shows a musical score for measures 52-56 of V. Montvilos 'Pušys'. It consists of a piano part (left hand) and a flute part (right hand). The piano part features complex chords and a trill in the bass line. The flute part has a trill in the first measure. A box labeled 'Štrichų pakeitimai' points to a change in the piano part's articulation.

8 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 52–56 taktai

Trečiojoje interpretacijoje 51–53 taktuose saksofonas neatlieka tekste nurodyto trilio, papildomai pakartodamas antros oktavos *re* natas (žr. 9 pavyzdį).

The image shows a musical score for measures 52-56 of V. Montvilos 'Pušys'. It consists of a piano part (left hand) and a saxophone part (right hand). The piano part features complex chords and a trill in the bass line. The saxophone part has a trill in the first measure. A box labeled 'Nurodyto pagražinimo pakeitimas' points to a change in the saxophone part's articulation.

9 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 52–56 taktai

Antroji interpretacija, kitaip nei likusios, išsiskiria didžiausiais dinaminiais pakitimais. Jei tai būtų pavieniai neatitikimai, juos galima būtų priskirti prie atlikėjiškojo lygmens arba

emocinės interpretacinės zonos, tačiau analizuojamu atveju dinamika keičiama tektoniniuose padalų išdėstymuose. Nelokalūs autoriaus dinaminio nuorodų pakeitimai pagal naudojamą metodiką priskirtini prie *formą kuriančios dinamikos* intelektualinės interpretacijos zonos. Tokius dinامينius neatitikimus E. Libermanas skirsto į *kiekybinius* ir *kokybinius*. Pirmieji susiję su santykinio dinaminio nuorodų netikslumu ir atlikėjų savaip akustiškai traktuojamomis garsinėmis sąvokomis (dažniausiai susiję su artimiausiomis dinamikos gradacijomis). Antrieji pakeitimai susiję ir su artimais, ir su tolesniais garso lygiais. Pjesės 17–26 taktuose matomos pakopinės (*pp-mf-f*) dinamikos nuorodos, kurių atlikėjai nesilaiko, atlikdami besikartojančius epizodus vienodame dinaminiam lygyje. Neatitikimai stebimi ir 89-ame takte, kurio tekste nurodomas dinaminis *forte* pasikeitimas, o atlikėjų atliekamas priešingai – *piano* dinaminis vingis (žr. 10 pavyzdį).



10 pavyzdys. V. Montvilos pastorals „Pušys“ 17–26 taktai

Mišrus kompozitoriaus ir atlikėjo teksto lygmuo arba mišri emocinė ir intelektualinė interpretacijos zona. Kūrinio išdėstymo faktūra⁸². Ryškiausi faktūriniai pakitimai girdimi antrojoje A. Jonušo ir nenurodyto kanklininko interpretacijoje, kur solinis pobalsis (kitose interpretacijose pasirodantis nuo penktojo takto) girdimas jau nuo pradžios. Atkreiptinas dėmesys, kad *solo* (5-asis taktas) balso linija instrumentinėje partijoje bendrai akustiškai geriau

⁸² Ansamblinėje muzikoje skirtingų balsų ir faktūrų sąveika yra itin svarbi. Atlikėjai privalo apgalvoti tematizmo, kontrastiškumo klausimus, nustatyti konkretaus epizodo vietą stambioje formoje. Čia sąveikauja emocijos bei intelektas, tad naujos faktūrinės perspektyvos atradimą galima laikyti ir emocinio atsako į muzikinės medžiagos detales įkūnijimu, ir garso konstrukcijos galimybių apmąstymo rezultatu, ir originalios koncepcijos įgyvendinimo priemone (E. Liberman, 1988: 208).

girdima fortepijoninėje (A. Jonušo ir H. Znaidzilauskaitės interpretacija) nei kanklių partijoje (žr. 11 pavyzdį).



11 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 1–6 taktai

Tempas. Optimalus tempo pasirinkimas – viena svarbiausių interpretacinių sprendimų kartu atliekant skirtingiems atlikėjams. Toliau esančioje lentelėje pateikiamas kiekvienos iš analizuojamų interpretacijos laikas (žr. 22 lentelę).

Atlikimas	A. Jonušas ir H. Znaidzilauskaitė (1975)	A. Jonušas ir kanklių akompanimentas (1976)	S. Birgiolas ir Q. Chen (2021)	E. Ališauskas ir A. R. Jurkūnienė (2022)
V. Montvilos pastoralės „Pušys“ trukmė	3'04	3'07	3'50	3'17

22 lentelė. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ interpretacijų trukmės suvestinė

Labiausiai pagal atlikimo tempą diferencijuojamos pirmoji ir trečioji interpretacijos. Tačiau tiek lėčiausias, tiek greičiausias atlikimas skamba gana įtaigiai, eliminavus tą aplinkybę, kad kūrinio pradžioje kompozitoriaus nurodytas *andante*, kuris antrojoje interpretacijoje tuomet laikytinas skubotu. Tokie tempo kitimai interpretacijose neišvengiamai veikia bendrą kūrinio charakterį, pirmu atveju jis gali būti klausančiojo apibūdinamas kaip „su judesiu“, „šviesiai, svajingai“, antruoju – „mąsliai“, „įsiklausant“. Ypač ryškus tempinis kontrastas minimose interpretacijose pereinant iš lėtosios padalos į *allegro* epizodą. Pamatavus atlikimų tempą, skirtumas – nuo 128 (*allegro*) iki 78 (*sostenuto / comodo*) ketvirtinių minutėje. Jis ir akustiškai girdimas, ir kiekybiškai matuojant akivaizdus (žr. 12 pavyzdį).



12 pavyzdys. V. Montvilos pastorālės „Pušys“ 30–36 taktai

Autoriaus žodinės pastabos. V. Montvilos „Pušyse“ autoriaus pastabų nėra itin daug. Visos jos pagal E. Libermano schemą orientuotos į atlikėjų intelektą. Dalis tempo nuorodų susijungia su muzikinių vaizdų sandara ir įgauna objektyviai žanrines atlikimo asociacijas (*andante* – 1 taktas, *allegro* – 30 taktas, *andante* – 63 taktas, *adagio* – 93 taktas). Visi kiti – konkretūs dinaminiai kitimų nurodymai, *crescendo*, *subito*, *diminuendo*. Naudojama garso amplitudė kūrinyje nuo *ppp* iki *ff* kompozitoriaus nuorodą. Ryškiausiai garso paletė atskleidžiama pirmojoje interpretacijoje, mažiausia – trečiojoje.

Atlikėjiškasis teksto lygmuo, arba emocinė interpretacijos zona. Šiai sferai priskiriamas interpretacijos garsas (skambesys, tembras, jo emocinės savybės), pedalas, melizmatika – tam tikro stiliaus kūrinuose, agogika, dinamikos ir ritmo niuansavimo ženklai.

*Skambesys*⁸³. Iš keturių analizuojamų interpretacijų, pirmoji (atl. V. Jonušas ir H. Znaidzilauskaitė) skamba labai skaidriai, įvairiai, joje plačiai skleidžiasi tiek artikuliaciniai, tiek tembriniai instrumentų niuansai, emocijų kaita, nemaišo ir girdimas skirtingas akustinis fonas (30–50 taktai). Antroji interpretacija (atl. V. Jonušas ir kanklės) kiek nuosaikesnė dėl greito tempo, garsiniai ir emociniai pokyčiai ryškėja greitinant ir lėtinant epizodus, tačiau tokių ryškių tembrinių niuansų ne tiek, kiek pirmojoje. Trečioji interpretacija (atl. S. Birgiolas ir Q. Chen) dar labiau neutrali emociniu kitimu, epizodų kaita daugiau nuosekli nei kontrastinga, vengiama aštresnių dinaminų sprendimų.

⁸³ Labiausiai nuo tekstinių nuorodų nutolęs ir mažiausiai tiksliai žymimas muzikos sluoksnis pagal E. Libermaną. Šią aplinkybę lemia ne tik asmeniniai atlikėjų garso perteikimo gebėjimai, bet ir konkretaus naudojamo instrumento (fortepijono) tembriniai niuansai, įrašų analizėje – bendra akustika ir techninė atlikimo fiksavimo kokybė.

Pedalizacija. Kompozitorius (autorius) pjesės tekste nėra palikęs nė vienos pedalizacinės nuorodos. Akivaizdu, jog plataus diapazono kairės rankos aprėptyje be pedalo neįmanoma išlaikyti harmoniją sudarančių ostinatinių akordų, tad pedalo naudojimas yra suponuojamas asmeninės pianisto pajautos ir bus neabejotinai skirtingas (žr. 13 pavyzdį).



13 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 45–54 taktai

Pirmojoje ir kitose interpretacijoje pedalas naudojamas harmoniniam ir tematiniam linijinės balsų sekos jungimui, jo nėra per daug, fortepijono skambesys išlieka skaidrus, neapsunkintas. Trečiojoje interpretacijoje pedalo funkcija taip pat nėra piktnaudžiaujama, gal tik balsų diferenciacija galėtų būti daugiau išreikšta.

Agogika. Ryškiausi kitimai girdimi pirmojoje ir antrojoje interpretacijose. Jie naudojami daugiausia kaip ritminiai sulėtinimai jungiamuosiuose taktuose prieš dinamiškai besikeičiančius epizodus. Prieš 54-ąją *ff* taktą jokių žymų nėra, tačiau antrojoje interpretacijoje atlikėjai natūraliai sulėtina tempą (žr. 14 pavyzdį).

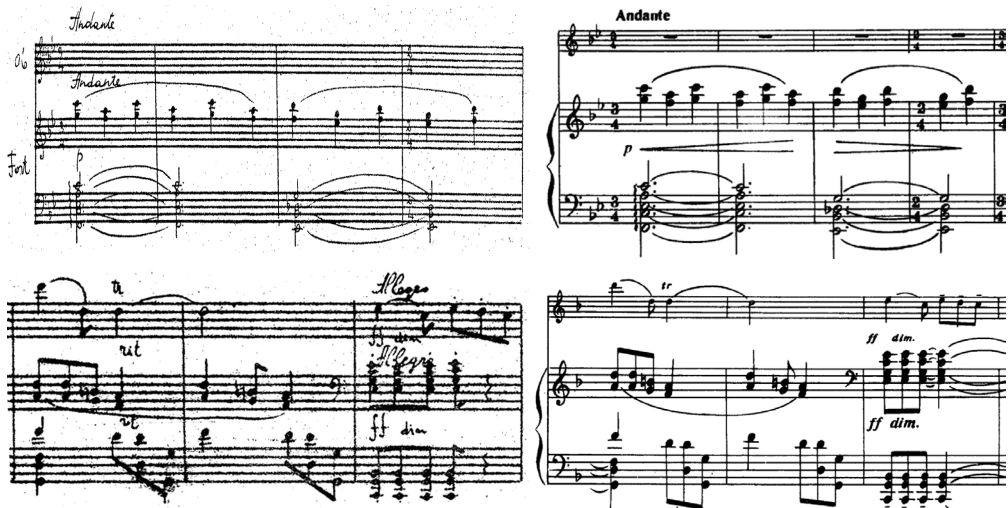


14 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 52–56 taktai

Dinamikos ir ritmo niuansavimo ženklai. E. Libermanas skiria skirtingus pianistų požiūrius į niuansavimą išskirdamas *natūralaus ir visiško atlikimo* bei *dalinio atlikimo* tipus. Natūraliai atliekant ritminiai ir dinaminiai intonaciniai muzikos ryšiai objektyviai riboja atlikėjo variacinį invariantiškumą, o dalinis atlikimo tipas susijęs su muzikos prasminėmis savybėmis. Jis gali būti *papildomos niuansuotės* (konkretizuojantys dinamines ir ritmines autoriaus nuorodas), *pakeistos padėties niuansuotės* (autoriaus nuoroda atliekama, bet jo pradžia arba pabaiga nesutampa su užrašymo tekste vieta), *papildanti paralelinė niuansuotė* (autoriaus niuansas papildomas atlikėjo niuansu, pavyzdžiui, autoriaus *diminuendo* susijęs su atlikimo tempo lėtinimu) bei *pakeičiantis niuansavimas* (prieštaraujantys kompozicinėms nuorodoms pokyčiai, nauji muzikinių frazių perteikimo būdai, tačiau nesuponuojantys naujų koncepcinių idėjų (Lieberman, 1988: 205). Daugiausia minėtų dalinio atlikimo tipų girdima pirmojoje ir antrojoje interpretacijose. Antrojoje – daugiausia dinaminį ir ritmo interpretacinių niuansų, nesutampančių su teksto žymėjimais, tačiau paradoksalu, jie yra įtaigūs ir prasmingi (be to, ne visi klausytojai tiksliai žino kompozicines nuorodas), skambantys organiškai, *natūralizuoti* atlikėjų.

Plėsdami E. Libermano autoriaus teksto koordinačių tipus, galime išskirti papildomus – kūrinio *kulminacinių taškų* ryškinimo segmentus, kurie skirtingose interpretacijose ne visada sutampa. Be to, autoriaus tekstas neretai adaptuojamas skirtingiems nei originaliam sumanyme instrumentams (minėtoje interpretacijoje birbynę keičia saksofonas, fortepijoną – kanklės), kur bendrai atlikėjų kuriamas tembrinis balansas naujai veikia visą kūrinio genetiką.

Dar vienas svarbus elementas teksto koordinačių analizavimo schemoje: skirtingų redakcijų lyginimas. Jose neretai esti skirtumų ir ne visuomet tiksliai nurodoma, kurios nuorodos priskiriamos autoriui, kurios – redaktorių. Išanalizavus V. Montvilos pastoralių rankraštį jau pirmuose taktuose randama akivaizdžių skirtumų: spausdintiniame variante atsiranda papildomų žymėjimų ir atvirkščiai. Pirmuosiuose taktuose autoriaus rankraštyje nenurodyti *crescendo* ir *diminuendo* dinaminiai ženklai, 52-ame takte kompozitorius nurodo *rit.*, o spausdintiniame variante tokios nuorodos nėra. 54-ame rankraščio takte nurodytas *Allegro* tempo pokytis, o spausdintiniame variante šios nuorodos nelieka (žr. 15 pavyzdį).



15 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ rankraščio ir spausdintinės versijos 1–4 taktai ir 52–54 taktai

Detaliai išanalizavus pastoralės tekste nurodytas nuorodas, patvirtinama anksčiau teigta hipotezė, jog interpretuodami turimą muzikinę medžiagą (kūrinio tekstą) atlikėjai tiek sąmoningai tiek nesąmoningai keičia kūrinio atlikimo elementus. Šie pakeitimai atsiranda visuose teksto interpretavimo lygiuose. Tačiau tokie interpretaciniai pokyčiai ir garantuoja atlikimo meno gyvybingumą, užtikrindami atlikėjams galimybę parodyti savo kūrybinį potencialą.

3.3. Modesto Musorgskio „Lopšinė“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ interpretacinė analizė

Kompozitoriaus Modesto Musorgskio „Lopšinė“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ pagal Arsenijaus Goleniščevo-Kutuzovo literatūrinį tekstą⁸⁴, Halina Znaidzilauskaitė yra atlikusi kelis kartus – 1975 ir 1977 metais drauge su dainininku Rimantu Sipariu. Kitos interpretacijos: G. Višnevskaja ir M. Rostropovičius, 1963 m.⁸⁵ (balso išdėstymo pakeitimas), J. Nesterenka ir V. Krainėvas, 1984 m.⁸⁶, D. Chvorostovskis ir I. Ilja, 2013 m.⁸⁷, pasirinktos kaip tiksliausiai atspindinčios originalią atlikimo tradiciją ir itin stiprius atlikėjus.

⁸⁴ Literatūros kritikė Caryl Emerson atkreipia dėmesį, jog poetinė ir muzikinė „Lopšinė“ vizija skiriasi, atkreipdama dėmesį į kompozitoriaus literatūrinio teksto pakeitimus (Emerson, 1984: 204).

⁸⁵ G. Višnevskajos ir M. Rostropovičiaus įrašo prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=3TrIL08BhE&t=270s>> [žiūrėta 2021 12 10].

⁸⁶ J. Nesterenkos ir V. Krainėvo įrašo prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=cbSh5Hdwjhw>> [žiūrėta 2021 12 08].

⁸⁷ D. Chvorostovskio ir I. Iljos įrašo prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=H0Rf1UAetwk>> [žiūrėta 2021 12 08].

Ch. Gerhaherio ir G. Hubero (2019 m.⁸⁸) bei T. Girininko ir A. Railaitės-Jurkūnienės (2021 m.) interpretacijos pasirinktos dėl skirtingo atlikimo tempo įvairovės. Poskyryje detaliau analizuojamos abi Rimanto Sipario ir Halinos Znaidzilauskaitės, Dmitrijaus Chvorostovskio ir Ivarijaus Iljos, Tado Girininko ir A. Railaitės-Jurkūnienės interpretacijos.

Interpretacinė kūrinio analizė remiasi poskyryje 3. 1 *Kūrybinis akompanuojančio pianisto darbas su autoriniu tekstu* išdėstyto E. Libermano teksto koordinatų charakterio ir tipų schema (skaityti p. 77–81, žiūrėti 21 lentelę).

Vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“⁸⁹, sukurto 1875–1977 metais, pirmojoje dainoje „Lopšinė“, akompanimento partija įvairi tiek kompozitoriaus tekstinėmis nuorodomis, tiek skirtingomis tematinėmis linijomis. Bendra ciklo makrokonstrukcinė idėja – amžinas mirties ir gyvenimo konfliktas, besireiškiantis žmogui. Mirties ir gyvenimo akistata keturiose ciklo dainose ryškinama skirtingais žmogaus amžiaus tarpsniais: vaikyste, jaunystė, branda ir senatvė. Mirtis personifikuojama, skirtingi jos pavidalai, užšifuoti literatūriniame tekste, sustiprinami ryškių solisto ir fortepijono partijos charakterių, suteikiančių dainai ir visam ciklui ryškų dramtizmo ir tragizmo atspalvį.

Kūrinio struktūra. Lopšinės apimtis – 54 taktai. Jos pagrindiniai veikėjai: Pasakotojas, Mirtis ir Motina. Sudėliojus personažų muzikinius segmentus gaunama struktūrinė medžiagos dėstymo lentelė (žiūrėti 23 lentelę):

Introdukcinis naratyvas: 1–21 taktai (Pasakotojas)							
Mirties monologas: 22–32 taktai (Mirties oracija)							
Kūrinio kulminacinis kilimas ir pabaiga: 33–54 taktai (Mirties ir Motinos motyvinis dialogas)							
Motina – 33–36 t.	Mirtis – 36–37 t.	Motina – 38–41 t.	Mirtis – 41–42 t.	Motina – 43–45 t.	Mirtis – 45–47 t.	Motina – 48–51 t.	Mirtis – 51–54 t.

23 lentelė. M. Musorgskio „Lopšinės“ personažų išsidėstymo schema

Dainos konstrukcija paremta žodinio ir muzikinio teksto poliritminiu išdėstymu. Pavyzdys: kūrinyje Mirties keturiskart kartojamas leitmotyvas „Bajuški, baju, baju“. Metrinė šios struktūros išraiška: 3–2–2 aštuntinės. Motyvinė konstrukcija dainoje apsieina be tradicinio kvadratiškumo. Dainoje itin gausu autoriaus atlikimo *tempo* nuorodų (mišrus kompozitoriaus – atlikėjo teksto lygmuo (Liberman, 1988: 195), dėl to atlikėjams, tiek solistui, tiek pianistui, reikalingas itin lankstus gebėjimas žongliuoti besikeičiančioms tempinėms reikšmėms (žr. 24 lentelę).

⁸⁸ C. Gerhaherio ir G. Hubero įrašo prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=YgtYuYIC7-w&t=308s>> [žiūrėta 2021 12 08].

⁸⁹ Pirminis kompozitoriaus užmojis buvo sukurti dvylikos numerių ciklą, tačiau užbaigti pavyko keturias dalis: „Lopšinė“, „Serenadą“, „Trepaką“, „Karvedį“.

Takto numeris:	Autoriaus nuoroda:	Takto numeris:	Autoriaus nuoroda:
1	<i>Lento doloroso</i>	37	Fermata, <i>allarg.</i>
5	Fermata	38	<i>Agitato</i>
14	<i>poco ritar.</i>	41	<i>tranquillo</i>
16	<i>Moderato tranquillo</i>	42	Fermata, <i>allarg.</i>
19	<i>Agitato</i>	43	<i>Agitato</i>
22	<i>Lento funesto</i>	45	<i>Tranquillo</i>
32	<i>rall. e dim.</i>	47	Fermata, <i>allarg.</i>
33	<i>Agitato patetico</i>	48	<i>Agitato con dolore</i>
36	<i>Lento funesto</i>	50	<i>Lento, tranquillo</i>
		53	<i>rall.</i>

24 lentelė. M. Musorgskio „Lopšinės“ tempo nuorodų išsidėstymas

Įvairi palyginimui analizuotų dainos įrašų apimtis. Analizuojamos interpretacijos išdėstomos chronologine tvarka, jų atlikėjai kryptingai pasirinkti dėl savo profesionalumo ir galimų nestandartinių sprendimų. Skirtumas tarp trumpiausios ir ilgiausios interpretacijos – minutė ir keturiolika sekundžių. Šis *agoginės* teksto reikšmės lygmuo pagal E. Libermaną priskiriamas emocinei interpretacijos zonai (Liberman, 1988: 192). Tempinės nuorodos atlikėjų interpretuojamos skirtingai, besikartojantys lėtieji ir greitieji epizodai išsiskiria kaitumu net ir to paties atlikimo ribose. Fortepijoninis lopšinės akompanimentas yra adaptuotas ir orkestriniam atlikimui, pastebėta, jog D. Chvorostovskio atlikimas⁹⁰ nuo lyginamojo įrašo su pianistu I. Ilja skiriasi maždaug minute (žr. 25 lentelę).

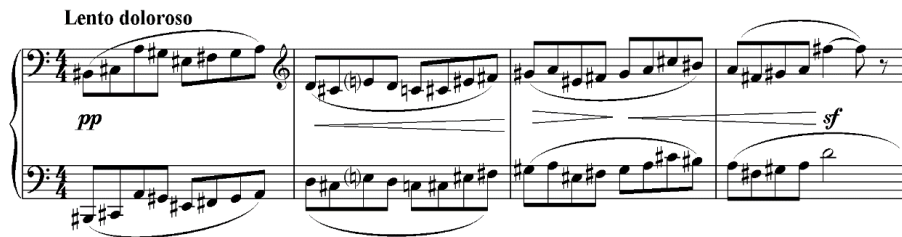
Atlikimas:	Trukmė:
G. Višnevskaja ir M. Rostropovičius (1963)	4'52'
R. Siparis ir H. Znaidzilauskaitė (1975)	4'57
R. Siparis ir H. Znaidzilauskaitė (1977)	4'59
J. Nesterenka ir V. Krainevas (1984)	5'52
D. Chvorostovskis ir I. Ilja (2013)	5'24
Ch. Gerhaheris ir G. Huberas (2019)	4'38
T. Girininkas ir A. R. Jurkūnienė (2021)	5'05

25 lentelė. M. Musorgskio „Lopšinės“ interpretacijų trukmės suvestinė

⁹⁰ M. Musorgskio „Lopšinė“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“, atlieka D. Chvorostovskis ir Kirovo simfoninis orkestras, 1993, prieiga internete: <<https://www.youtube.com/watch?v=FTFW4JsDjtE>> [žiūrėta 2021 12 08].

Ritminė dainos struktūra sudėtinga, jai būdingas periodų nekvadratiškumas ir asimetrija, kurioje tik pasikartojantys teksto ar muzikiniai elementai (Mirties leitmotyvas, Motinos prašymas) sudaro tariamos pusiausvyros išpūdį. Kontrastingumo kūriniai suteikia trečiojoje dainos padalėje sustiprintas *lento*, *tranquillo* ir *agitato* kaitumas. Be to, tekste tiek dainininkui, tiek pianistui nurodyta kontrastinga dinamika, artikuliaciniai štrichai, tembrinės spalvos ir minėti tempo kontrastai.

„Lopšinė“ pradeda *pp* chromatizuota unisonine (H#, C#, D, E, E#, F#, G#, A) slinktimi fortepijono partijoje, palaipsniui kylančia į viršų ir pasibaigiančia ryškiu *sf*. Įdomus kompozitoriaus sprendimas – tonacinio centro vengimas. Pirmasis solinis fortepijoninis epizodas priskiriamas inicijuojančiai akompanimento partijos pozicijai. Slinktis yra kartojama tris kartus, kaskart vis praplečiant motyvą, kuris užbaigiamas ostinatinio žemutinio registro pustonio motyvo kartojimu – lopšinės elementu (žr. 16 pavyzdį).



16 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ inicijuojanti akompanimento partijos dalis, 1–4 taktai

Pirmoji kūrinio padala yra reikšminga tiek dainos pradžios, tiek apskritai psichologinės atmosferos charakteristikai. Fortepijoninis motyvas simbolizuoja ramų neišvengiamos Mirties sėlinimą link sunkiai sergančio vaiko. Solistas pirmojoje padalėje rečitatyvinio naratyvo maniera perteikia nuotaikos niūrumą kaip skaitovas, pasakotojas; jam tenka užduotis aiškia fonetine tartimi įprasminti situaciją, kurioje fortepijono chromatinės linijos slinktytys sustiprina nerimąstingą, koncentruotą įtampos kupiną muzikinį paveikslą. Akompanuojančiam pianistui tenka užduotis teisingai iššifruoti *lento doloroso* tempo nuorodą: pernelyg lėtai atliktos aštuntinės sutrikdys sėlinimo įvaizdį, o skubėjimas ar paviršutiniškas natų atlikimas sugriaus niūrios atmosferos ir kuriamos įtampos nuotaiką.

1975 metų įrašė pianistė Halina Znaidzilauskaitė labai taikliai imituoja pradinę slinkti, Mirties sėlinimą, nuo pirmų aštuntinių „pagaudama“ besitęsiančią chromatinę aštuntinių natų verčių liniją. Antrajame įrašė (1977 metų) aštuntinės kiek greitesnės ir formalesnės, dėl to visa chromatinė linija tampa labiau statiška ir skubota, atitinkamai – mažiau vieninga. Palyginimui, I. Iljos atliekama fortepijono įžanga akivaizdžiai lėtesnė ir skamba labiau įtikinamai, minint žodį „motina“ (13-ame takte), fortepijono tembras sušvelnėja, vėliau sugrįžta į bendrą

skambėjimo amplitudę. Tyrimo autorė, klausiusi minėtų įrašų, laikosi neskubios, bet agogiškai įtaigios „aukso vidurio“ įžangos atlikimo. *Agoginiai ir tempiniai* skirtumai arba – besiskiriantys laiko parametrų perteikimai (pagal Libermaną, *atlikėjiškas ir mišrus kompozitoriaus-atlikėjo lygmuo*) nurodo atlikėjų (solisto ir akompanuotojo) interpretacinius atlikimų skirtumus ir pagrindžia teiginį apie kiekvieno atlikimo unikalumą, analizuojamu atveju remiantis muzikinio laiko parametro matavimais.

Dainos 16–19 taktuose pasirodo Mirtis. Po ypač išraiškingo *legato* fortepijono partijoje, akivaizdžiai pakinta kūrinio *faktūrinė* medžiaga. Kiekvieną aštuntinę lydi pauzė, tačiau negalima apsigauti – pianistas privalo išlaikyti aštuntinių su pauzėmis liniją, vedančią prie kulminacinio žodžio „stuk!“: D. Chvorostovskis šią *Moderato tranquillo* padalą atlieka pabrėžtinai lėtai, pianistas taip pat laikosi tokio judėjimo inspiracijos, o abejuose H. Znaidzilauskaitės įrašuose tempas yra greitesnis ir aštuntinės akompanimento natos ne taip trumpai akcentuotos kaip I. Iljos partijoje. Ryškėja skirtumas, tarsi I. Ilja labiau orientuotųsi į *tranquillo* charakterį, o H. Znaidzilauskaitė – *moderato*. Faktūriniai pokyčiai itin ryškinami būtent D. Chvorostovskio ir I. Iljos interpretacijoje, o 16–18 taktuose jie pabrėžiami dar ir besikeičiančio tempo pagalba. Konstatuojama, kad šie atlikėjai itin laisvai interpretuoja autoriaus teksto nuorodas (žr. 17 pavyzdį).

Moderato tranquillo. *a mezza voce*

Па-ным ра-не.хонько в дверь, о.сто.рож-но, Смерть сер-до.боль-на.я
 Früh in der Däm-erung leis an die Tü-re Tod, der Barmher-zig-

Moderato tranquillo. *pp*

agitato *sf* *cresc.*

стук! Вздо-ну.ла „Kom-mi du nach

17 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinė“ Mirties pasirodymas, fortepijono partijos faktūra, 16–19 taktai

Moderato tranquillo padalėje autoriaus pasakojimą keičia tiesioginis Mirties vaizdavimas pirmuoju asmeniu. Pakeitus minėtą faktūrinį muzikinio teksto išdėstymą, išlaikomas teminis pradžios motyvas, tačiau išskaidytas lygiomis aštuntinėmis su charakteringomis pauzėmis *a mezza voce* perteikia grėsmės ir nelaimės nuojautą, pataikūniškai ramų Mirties prisiartinimą. Fortepijono partijos atlikėjui svarbu išlaikyti pradinę muzikos įtampą ir sinchroniškai dubliuoti vokalistės kalbines intonacijas. 28 takte nurodytą *accentuato* epizodą I. Ilja atlieka jungdamas pedalu dešinės rankos akordus, tyrimo autorė priešingai – visai nenaudoja pedalo, ryškindama atskiras harmonines pozicijas. H. Znaidzilauskaitė 1977

metų įrašė akordus jungia *legato*, bet pedalo nenaudoja. Tokia skirtinga atlikėjų *pedalizacija* atitinka E. Libermano pastabą apie *atlikėjišką, arba emocinę interpretacinę zoną*, nes ji išties labai individualiai sprendžiama.

Artikuliaciniai sprendiniai ir *kompozitoriaus teksto lygmuo, arba intelektualinė interpretacijos zona*. *Agitato* epizodas simbolizuoja savo vaiką slaugančios motinos beviltiškas pastangas sulaikyti nekviestą „viešnią“. Įtampai paryškinti fortepijono partijoje naudojami greitai *tremolo*, sujaudintą atmosferą „paaštrina“ staigūs dinaminiai *crescendo* niuansai. Halina Znaidzilauskaitė (1975 metų įrašas) tiksliai pagauna solisto laisvas kalbines intonacijas, tačiau frazių pabaigas, kurios vokalisto partijoje baigiamos šauktukais, o fortepijono partijoje kompozitorius nurodo pauzes, H. Znaidzilauskaitė akivaizdžiai perlaiko. 1977 metų įrašė pianistė šias frazes baigia kiek tiksliau, tačiau, lyginant su I. Iljos atlikimu, pastarasis žymiai staigiau atkelia rankas, išgaudamas didesnę vokalo frazės ir fortepijono motyvo reikšmingumą, ekspresyvumą.

Formą kurianti dinamika. Svarbus kūrinio konstrukcijoje motyvinis variantiškumas, kai Mirties frazių pabaigos ir personažo dviveidiškumas iliustruojamas mažorine ir minorine derme. Pirmuoju kartu kompozitoriaus nurodytas *diminuendo*, antruoju – dinamika nežymima, pirmajame H. Znaidzilauskaitės atlikime (1975 metų įrašas) šie du taktai atliekami vienodai abu kartus tylinant, antrajame (1977 metų įrašas) jaučiamas vedimas iki pat paskutiniojo skiemens. Tyrimo autorė stengiasi šiuos du epizodus, besiskiriančius užbaigos dermės pakeitimu, atlikti skirtingai. Apskritai labai įdomus toks kompozitoriaus pasirinktas konstruktas, kaitaliodamas dermes jis tarsi palieka intrigą, viltį, kad gal dar pavyks išgelbėti vaiką. Pianistas muzikinės raiškos priemonėmis šioje vietoje galimybę išryškinti arba sumenkinti tokį kontrastą (žr. 18 pavyzdį).

The image displays two musical staves for a vocal and piano piece. The left staff is marked 'rallent. e dim. cantabile' and includes the lyrics 'Плаще тебя я спою.' and 'Sus. se. als du, sing' ich ein.'. The right staff is marked 'allargando' and includes the lyrics 'Ба. куш. - ки, ба. ю, ба. ю.' and 'Schla. fe, mein Kna. be, schlaf ein.'. Both staves show a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with sustained chords.

18 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ „Mirties derminio išrišimo“ variantai, 32 ir 37 taktai

Originalus natų aukštumas. Atkreipiamas dėmesys, jog šis *kompozicinis teksto lygmuo* interpretacijose atliekamas itin tiksliai. Nei solisto, nei pianisto partijose nėra jokių natų aukščio pakeitimų.

Skambesio arba *tembro* parametras itin išraiškingas ir ekspresyvus G. Višnevskajos ir M. Rostropovičiaus atlikime. Šią aplinkybę lemia ir bendrame interpretacijų sraute kontrastuojanti moteriška vokalinė linija. Jau pripratus prie žemo vokalinio balso registro, moteriškas balsas skamba kitaip: jis nėra nerūpestingas ar lengvabūdiškas, atvirkščiai, jam būdingas tragizmas ir emocinė koncentracija. Atlikimas ryškus vokalistės skirtingų intonacijų, neretai artimų deklamacijai, gausa. D. Chvorostovkio ir I. Iljos interpretacija pribloškia savo natūralumu ir gilumu. Ji įtaigi (nors ir gana lėto tempo) dar ir dėl ypatingo ansamblio darnumo: solisto ir pianisto, pianisto ir solisto veiksmų pusiausvyros.

Savotiškas skambesys girdimas Ch. Gerhaherio ir G. Hubero interpretacijoje. Tai lemia aiškiai girdimas vokalistės vokinis akcentas („stonjet ribeonok“) atliekant kūrinių rusų kalba. Ir R. Sipario atliekant girdime lietuvišką akcentą, tačiau jis nėra toks akivaizdus ar juntamas. Ch. Gerharerio ir R. Hubero atlikimas kiek skubotas, įdomu, kad skubėjimas jaučiamas ne tiek atskirose padalose, kiek cezūrose tarp jų. Gali būti, jog dainavimas svetima kalba daro įtaką prasminių taškų, atramų parinkčiai.

Lento funesto padalose Mirtis dainuoja lopšinę ir paslaugiai siūlo sergančiam vaikui ir jo motinai „pailsėti“ bei „nusnūsti“. Padalose išlaikomas jau girdėtas įžangos elementas – slinktis ir ryškus *sforzato*, kuris pertraukia saldžius mažorinius Mirties gražbyliavimus. H. Znaidzilauskaitė tiksliai paiso autoriaus teksto nuorodų, tačiau vietomis, ypač 1975 metų įrašė, pianistė pernelyg pasitraukia į antrąjį planą ir jos atliekami harmoniniai fortepijono partijos niuansai nėra ryškūs, o I. Ilja akompanuoja gana garsiai ir aktyviai. Toks akompanimento partijų skirtumas liudija savitą atlikėjų teksto interpretavimą.

Kūrinio kompozicinę struktūrą sudaro lėtųjų (Mirties) ir greitųjų (Motinos) epizodų kaita. Pianistui tenka užduotis logiškai įtvirtinti besikeičiančius personažų charakterius, suformuojant įtikinamą harmoninio ir tempinio muzikos kitimo pusiausvyrą. Atskiros paminėjimo kūrinyje reikalauja ir konstrukcinis pauzių išdėstymas. Jos neilgos, vos aštuntinės trukmės, tačiau įsiterpiančios į Motinos ir Mirties dialogus, per kurias Motina maldauja Mirties atsitraukti („Сгубишь ты радость мою“), tačiau Mirtis ją pertraukia replikuodama („Нет, мирный сон я младенцу навею“). Motyvinis personažų susipynimas ryškus dinaminėse ir tempo nuorodose: Mirtis, neskubėdama, liūliuodama artinasi, kiekvieną savo kreipimąsi baigdama *Allargando* žodžiais „mik, miegok“ (kartojasi keturis kartus), o Motinos epizodai dramatiškai kyla ir leidžiasi, išreikšdami žmogaus neviltį ir bejėgiškumą.

1975 metų įrašė H. Znaidzilauskaitė vidurinėse padalose naudoja daugokai pedalo, dėl to artikuliacija fortepijono partijoje nėra tiek aiški. Tyrimo autorė pedalą naudoja minimaliai, o I. Ilja įrašė visai nenaudoja pedalo ir akordų į vientisą liniją nejungia. H. Znaidzilauskaitės 1977 metų įrašė ne visur išskamba melodiniai intervalai, fortepijono registro „viršūs“, nors neaišku, galbūt tai nutinka ir dėl garso įrašo kokybės.

Motinos ir Mirties dialogas baigiasi pastarosios pergale, motina paskutinį kartą maldauja atsitraukti, fortepijoninis *tremolo* šįkart dešinėje rankoje, melodija – kairėje, išdėstyta plačiais triolinishiais padidintais intervalais, chromatiškai kylančiais aukštyn. 1977 metų Halinos Znaidzilauskaitės atlikime aiškiai girdimas labiau ne kairės rankos melodinės linijos vedimas, o dešinės rankos *tremolo* – todėl pianistė praranda harmoninio registro sunkiasvoriškumą.

Tyrimo autorė, priešingai, akompanuoja orientuodamasi į kairės rankos ketvirtinių natų kilimą ir linijos ryškinimą. Taip įmanoma palengvinti techninio epizodo atlikimą, nukreipiant dėmesį nuo dešinėje rankoje besikartojančių oktavinių tremolo natų (nepatogių pianistui su nedidele rankos apimtimi). Tiesa, šuoliai kairėje rankoje taip pat itin nepatogūs, dėl to saikinga pedalizacija objektyviai tarnauja plačių intervalų jungimo palengvinimui (žr. 19 pavyzdį).



19 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ antrasis Motinos prašymas, 48–49 taktai

Tragiška pabaiga neišvengiama: vaikas užmiega amžiams ir Mirtis *lento* ketvirtą kartą pakartoja savo šurpų leitmotyvą: „mik, miegok“. Skirtingai įrašuose sprendžiama paskutinio intervalo fortepijono partijoje dinaminė *ppp* nuoroda. Režiumuojant, visuose atlikimuose intervalas lieka *piano* lygmenyje, tik H. Znaidzilauskaitės 1975 metų įrašė kiek garsesnė užbaiga.

Lopšinėje solisto ir fortepijono partijos taip organiškai susijusios, jog tik pradžioje fortepijono solo atliekamas motyvas priskirtinas inicijuojančiai pozicijai. Vėliau melodinis ir struktūrinis temų vystymas vyksta sinchroniškai ir baigiamas vienu metu. Tokia akompanimento partijos pozicija kompleksiskai daugiau veikia kaip „lygiavertė“ nei „pritariamoji“, na, o fortepijono partijos užbaigos analizuojamoje dainoje nėra. Apibendrinant

galima teigti, jog M. Musorgskio kompozicinės idėjos, muzika perteikiamos tematikos – sudėtingos, netgi novatoriškos, nestandardizuotos formos, reikalaujančios iš abiejų atlikėjų subtilaus profesionalumo. Akompanimento partijos tekste gausu nuorodų, kurias pianistas gali individualiai interpretuoti, suteikdamas skirtingiems atlikimams nevienodai perteikiamas muzikines prasmes, tai, ką įvardiname skirtingomis interpretacijos zonomis. Nevienodas interpretacinis atlikimas girdimas net ir tų pačių atlikėjų skirtingu laiku atliktuose įrašuose. Pastebėta, kad kaip ir pirmojoje interpretacinėje analizėje, taip ir šioje, atlikėjai skirtingai interpretuoja ir individualiai keičia skirtingus tekstinius kūrinio parametrus.

IŠVADOS

Analizuodami atlikimo meno scenovaizdį, problemines, pilkas užkulisių zonas, žvalgome meno identifikavimo kismą, ne kardinalų, bet stabiliai reflektvų. Šis giluminis procesas sietinas su atlikimo meno paradigmos bei akompanavimo, kaip sudėtinės dalies, nuolatine peržvalga. Tokia prieiga nebegali remtis vien muzikiniais analizės įrankiais, nes tai jau nėra vien muzikinio repertuaro ar atlikimo meno problema. Noras suprasti ir suvokti neišvengiamai veda prie meno, istorijos ir kultūros raidos epistemologijos bei nuolatinių išvestinių ir kontekstų sąsaja. Tuomet susiduriame su augmented meno raidos ir kultūrinių, socialinių veiksmų skvarbos santykio analize. Šie procesai laikytini fundamentalia ir neišvengiama asmeninės individo savasties ir ansamblinės būties, t. y. „aš“ ir „mes“, koreliacija. Tai gyvenimo ir kultūros, kaip materialių ir dvasinių vertybių draugijos, kūrybos ir atlikimo, kaip gyvenimo aktualijų ir garsinių būvio atspindžių ir žmogaus, neišvengiamai atsiduriančio *perpetuum mobile* centre, tiesioginis ryšys.

Akompanuojančio pianisto specializacija – kompleksinė ir daigiafunkcė atlikimo meno sritis. Atlikėjų tarpusavio koordinaciniai veiksmų remiasi lygiavertės partnerystės principu ir apima platų spektrą dedamųjų. Bendradarbiavimas vyksta tiek asmeniniu atlikėjų komunikaciniu lygmeniu, tiek konkretaus kūrinio interpretacinės analizės būdu. Atsižvelgiant į tiriamojo darbo objektą – akompanuojančio pianisto partnerystę, bendradarbiavimo (kolaboravimo) paradigma tyrime analizuota kaip kryptinga procesinė veikla, organiškai jungianti muzikinę interpretaciją ir ansamblinį atlikimą. Tiriamajame darbe tirtos ne tik su akompanavimo meno lauku siejamų funkcijų notacinės, bet ir konotacinės reikšmės bei subordinacijos, orientuotos ne tik į bendradarbiavimo reiškinį kontekstinę *kaip*, tačiau ir *kodėl* diversifikacinę analizę.

1. Koherencinių tarpusavio ryšių ir komandinio darbo specifikos analizė domina ne tik muzikologus ir pačius atlikėjus; universalūs individų komandinės sintezės aspektai aktualūs ir plataus spektro nemuzikinių sričių specialistams. Išnagrinėjus prieinamą mokslinę ir metodinę literatūrą, daroma išvada, jog yra juntamas bendras idėjinis poslinkis analizuoti ne tik muzikos kūrinio, tačiau ir muzikos atlikimo akto svarbą akcentuojant atlikėjų individualų indėlį per tarpasmeninį bendradarbiavimą, per interpretacinę kūrinį analizę, vadinamą atlikimo procesu. Aktualus poreikis ne tik vakuuminės atlikimo elementų analizės, tačiau ir partnerių veikimo laukų supančios sociokultūrinės aplinkos segmento. Išryškėję probleminiai taškai: literatūros apie fortepijoninio meno tradicijas Lietuvoje nėra daug, nėra gausus ir skaičius leidinių, analizuojančių būtent akompanavimo meną, atlikimo specifiką ir reikšmingas personalijas,

išskyrus LMTA koncertmeisterio katedros inicijuotus metodinių straipsnių rinkinius ar pavienius straipsnius periodiniuose leidiniuose.

Akompanavimo ir atlikimo meną veikiančių reikšmių aplinkoje išskirta ir analizuota naujai kylanti norminio individo kūrybiškumo ir XX a. antroje pusėje sustiprėjusi *padalinto* kūrybiškumo sisteminė peržvalga. Objektivus atlikimo meno ribų labilumo konstatavimas ir sutarimas, kad konstatuojamas tyrimų analizės fokusacijos poslinkis, leidžia teigti, jog XXI a. pirmajame dvidešimtmetyje komandinio, be neigiamo atspalvio, kolaboracinio ir lygiaverčių partnerių įveiklinimo formos norminamos.

2. Akompanavimo profesijoje, kaip nesavarankiško, o sudėtinio atlikimo specialybėje, ryškus funkcinis, amatiškasis, dėmuo, jis, dėl atlikėjo individualaus ekspresyvumo kodo ir gebėjimo komunikuoti ansamblyje sintezuojamas į specifinį fortepijoninio atlikimo meną. Meno ir amato reikšmės tuokart yra ne priešinos, bet gretinamos pagal konkrečias reikšimosi kryptis, sudarant vientisą profesijos koncepciją. Minimų kategorijų dialektika įrodo akompanuojančio pianisto daugiaplaniškumą, o profesijos meistrystė tampa priemone, siekiant kokybinio meninio tikslo.

Dichotominė meno ir amato jungtis yra ne kas kita, kaip organiška ir universali reprezentuojamų meninių priemonių ir technikos valdymo dialektika. Pati meninių jautimų reprezentacija laikytina subjektyvia kategorija, tačiau jos stiprioji pusė – individualus atlikimo, formuojančio savimonę, braižas.

Bendradarbiavimo konceptualizacija ir hibridinės formos keičia meninio atlikimo praktiką ir tampa bendruomeninės kultūros pagrindu. Plačiai taikomas tarpdiscipliniškumo ir kompleksiskumo principas taip pat atitinka kombinuoto bendradarbiavimo kriterijus. Tokia tiriamojo proceso bendra eiga tvirtina universalaus atlikėjo – bendradarbiaujančio pianisto funkcinės pozicijos persitvarkymą ir stiprinimą.

3. Svarbiausias akompanuojančio pianisto tikslas – atliekamo kūrinio ir ansamblio dramaturginės pusiausvyros kūrimas. Fundamentali partneriškumo koncepcija remiasi asmeniniais atlikėjų ryšiais ir siejama su konkrečios atliekamos programos analize. Interpersonalūs atlikėjų santykiai grindžiami tarpusavio komunikacija, ekspresyvumo raiška ir viena kitą, abipusiu teorinių žinių bei praktinių veiksmų informacijos kūrybiniu dalijimusi. Minėti elementai neišvengiamai daro įtaką tarpusavio darnos paradigmai. Tokiu būdu tvirtinama akompanavimo specializacijos pagrindą sudarančios lygiavertės ansamblinės partnerystės ratifikacija.

Muzikinių interakcijų funkcinė analizė leidžia geriau suvokti, kaip kultūriniai artefaktai sąveikauja su nemuzikinėmis socialinės ir politinės aplinkos sąlygomis. Bendradarbiauti šiame kontekste priskiriamas dialogo, procesinio postūmio, bendros konstrukcinės veiklos principas.

4. Tyrime formuluojamas *amatomeniškas* akompanavimo meistrystės konceptas, kai pianistas, jungdamas profesionaliam atlikimui reikalingus įgūdžius – amatininkiškoji, techninių pianistinio ir specifinių akompanavimui atlikimo parametrų bazė, juos transkribuoja į individualią interpretaciją – meninės kūrybos bazė, suponuota asmeninių gebėjimų ir kompetencijų. Tai universalios prieigos metodinis įrankis, jungiantis skirtingų kontekstų, poliarizacinio santykio reiškimosi aplinkybes. Toks naujadaras įtvirtina kompleksinio bendradarbiavimo, kuris laikomas neatsiejama meninio kūrimo terpės dalimi, principą.

Pagal akompanimento partijos tekstą formuluojamos ir išskiriamos keturios pagrindinės pianisto pozicijos kūrinyje: *inicijuojamoji*, *pitariamoji*, *lygiavertė* ir *reziumuojamoji*. Praktiniai pavyzdžiai įrodo tokio skirstymo pagrįstumą. Šis pozicijų diferencijavimo įrankis leidžia struktūriškai analizuoti akompanuotojo partijos tekste koduotas užduotis. Daroma išvada, jog nepriklausomai nuo individualių akompanuojančių pianisto sugebėjimų egzistuoja *objektyvi* akompanimento partijos sąlyga, iš anksto apibrėžianti pianisto funkcijas atliekant kūrinį. Tačiau šalia objektyvios akompanimento partijos funkcijos yra ir *subjektyvi* – asmeninė akompanuotojo pozicija.

5. Naujai atlikta anketinės apklausos analizė (2021–2022 metai) ir jos palyginimas su meno aspirantūros metu surinktais duomenimis (2007–2009 metai) atskleidė, jog:

a) atlikėjų tendencija turėti nuolatinius scenos partnerius išlieka, tačiau, lyginant su ankstesniąja apklausa, solistų procentinė atsakymų dalis nežymiai sumažėjo (nuo 60 procentų iki 57,7 procento);

b) išsiaiškinta, jog scenoje lygiaverčiais partneriais jaučiasi labiau solistai nei akompanuojantys pianistai (atitinkamai 43,9 procento solistų ir 39,1 procento akompanuojančių pianistų);

c) pasitvirtino hipotezė, jog respondentams pritarus akompanavimo specialybei galima taikyti *amatomeniškąją* meistrystės koncepciją. Netikėta išvada, jog šiam konceptui pritarė daugiau solistai nei akompanuojantys pianistai (73,1 procento solistų ir 56,5 procento akompanuojančių pianistų);

d) pasitvirtino hipotezė, jog atlikėjai išvelgia vertybinį *akompanuojančio* ir *bendradarbiaujančio* pianisto apibrėžimų skirtumą. Didesnį skirtumą mato būtent šios profesijos atstovai (50 procentų solistų ir 69,6 procento akompanuojančių pianistų);

e) tiek solistai, tiek pianistai sutiko, jog akompanuojančių profesionalų darbo tarifikacija laikytina problema. Būtent pianistai įžvelgia didesnę profesijos vertinimo ideologijos inerciją, nei formuluoja ją kaip problemą (23,1 procento solistų ir 41,7 procento pianistų);

f) iš dalies nepasitvirtino hipotezė, jog apčiuopiamas bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokytis: 50 procentų solistų mano, jog toks poslinkis yra, tačiau 56,5 procento akompanuojančių pianistų nejaučia vertybinio pokyčio;

g) anketinės apklausos metu buvo surinktos ir apibendrintos svarbiausios profesinės ir asmeninės atlikėjams reikalingos kompetencijos, kurios yra iš principo labai panašios ir įrodo funkcinio lygiavertiškumo egzistavimą. Pastebėta, jog socialiniai ir psichologiniai bendradarbiavimo aspektai neretai yra vertinami kaip aktualesni nei kokybinis techninių atlikimo parametrų išpildymas, ypač tarp ilgiau bendradarbiaujančių atlikėjų.

Būsimoms apklausoms ir tyrimams rekomenduojama apsvastyti, ar bendrinis apibūdinimas *koncertmeisteris* nėra taikomas kaip asimiliuotas paveldas, kai jaučiama bendra specialybės funkcijų peržvalgos tendencija, mutacija nuo *akompanuojančio* prie *bendradarbiaujančio* (*kolaboruojančio*) pianisto apibrėžimo. Suponuojamas profesinės lyčių lygybės ir reprezentacijos scenoje problemos iškėlimas.

6. Tiriamajame darbe kaip praktinis teorinės bendradarbiaujančio pianisto ansamblyje analizės pavyzdys pasirinktas pianistės Halinos Znaidzilauskaitės profesinis portretas. Pianistė daugiau nei penkiasdešimt darbo metų paskyrė būtent akompanavimui, dirbo svarbiausiose šalies muzikinėse institucijose. Jos darbo specifika ir gebėjimas bendradarbiauti įrodo, kaip įvaldžius amato meistrystę, organiškai suderinamos koncertmeisterio, korepetitoriaus ir partnerio bendradarbiavimo funkcijos. Įspūdingas archyvinių įrašų sąrašas galėtų būti itin naudingas jaunųjų akompanuotojų edukaciniam ugdymui, ir pianistės pavardė turėtų būti dažniau vartojama šalia iškiliausių Lietuvos akompanavimo meno tradicijų puoselėtojų. Visgi konstatuojama, jog ryškus pianistės akompanavimas yra įsiminęs daliai ankstesnio laikmečio muzikantų, o dabartiniais profesionalams yra menkai težinomas. Lietuviško akompanavimo meno aspektas turėtų būti labiau akcentuojamas jaunųjų akompanuotojų rengimo programose. Taip pat suponuojamas kvietimas kasdienėje vartosenoje nevengti ne tik *bendradarbiaujančio*, bet ir progresyvesnio – *kolaboruojančio* pianisto apibrėžimo.

H. Znaidzilauskaitės darbo veiklos tyrimui ir atlikimo įrašų analizei pasitelktas chronologinio sisteminimo būdas per muzikos atlikimo segmentą atspindi aktualius istoriografinius atlikimo meno ir kultūrinės sklaidos procesus. Pasitelkus aplinkinius atlikėjos socialinius ryšius, akompanavimo (ir atlikimo) meno formų sklaidą skirtingose institucijose,

programinių muzikinių doktrinų transliavimą, rekonstruojama tuomečio laikmečio visuomeninė sankloda.

Gausus pianistės archyvinių įrašų skaičius suponavo *gyvo* ir *fiksuoto* atlikimo pozicinę peržvalgą konstatuojant, kad atlikimas, priskirtinas kultūrinės produkcijos kategorijai, yra tiesiogiai veikiamas technologinių naujovių ir dominuojančių socialinių medijų įtakos fenomeno. Garso fiksavimo technologijos, kurios yra pagrindinis *produkavimo (amatiškasis)* įrankis, taip pat yra ir muzikos kūrimo (*meniškasis*) būdas.

Konstatuojama, kad bendrojoje fortepijoninio atlikimo praktikoje nėra suformuotos analizės, tiriančios individualaus akompanuotojo interpretacinį braižą, tipas.

7. Interpretacinė kompozitoriaus Vytauto Montvilos instrumentinės pastoralės „Pušys“ ir Modesto Musorgskio „Lopšinė“ iš vokalinio ciklo „Mirties dainos ir šokiai“ kūrinių analizė susieta su muzikologo Jevgenijaus Libermano (1988) teksto koordinačių lygių ir juos atitinkančių interpretacinių zonų metodika. Taikytas analizė būdas įrodo, jog kūrinio atlikimas visuomet yra kompozitoriaus nuorodų ir asmeninių atlikėjų suponacijų sintezuotas interpretacinis sprendinys. Pasitvirtino ir teiginys, jog atlikėjai, net ir skrupulingai laikydamiesi autorinių nuorodų kūrinio tekste, interpretuodami jas modifikuoja. Būtent tokie pokyčiai ir garantuoja atlikimo meno gyvybingumą, užtikrindami atlikėjams galimybę atskleisti savo kūrybinį potencialą, vadinamąjį *amatomeniškąjį* profesinės meistrystės aspektą.

8. Bendradarbiaujančio pianisto apibrėžimas šiandienai matuojasi naują tapatybę. Tai lėtas, tačiau vis didesnio idėjinio palaikymo įgaunantis procesas. Per tarpusavio komunikaciją kuriama naujo, šiuolaikiško tarpusavio santykio, atliepiančio platesnį socialinį kontekstą, terpė. Tai dvidešimt pirmojo amžiaus atlikimo meno laukas ir jame vykstanti kintančios atlikimo praktikos kalibracija. Bandant apibrėžti besikeičiančią muzikos atlikimo praktiką, išskirtos atlikimo priemonių panaudojimo (įrankiai – įrašai), aplinkos terpės (atlikimas – akustinis koncertas ar studijinis) ir receptinio priėmimo (klausymosi poveikio aplinkai) signifikacijos. Šie procesai laikytini fundamentalia ir neišvengiama asmeninės – individo – savasties ir ansamblinės būties, kolektyvinės visuomenės perspektyvos, egzistencine gija, kitaip – paprasčiausia *aš* ir *mes* koreliacija. Tai gyvenimo ir kultūros, materialių ir dvasinių vertybių draugijos, kūrybinio ir muzikos atlikimo, gyvenimo aktualijų ir garsinių būvio atspindžių, žmogaus, neišvengiamai atsiduriančio begaliniame *perpetuum mobile* centre, glaudus ryšys.

Atliktas tyrimas patvirtina akompanuojančio pianisto profesijos funkcionalumo diversifikaciją ir kūrybinio bendradarbiavimo reiškinio sudėtingumą. Tolimesnė atlikėjų tarpusavio ryšių analizė, jungianti mokslinių žinių ir atlikimo praktikos patirtis, partnerystės koncepto plėtra ir taikymo perspektyvos, yra aktualios ir būsimiems atlikimo meno tyrimams.

Lietuviškojo akompanavimo meno tradicija ir išskirtinės asmenybės taip pat privalo būti tikslingai įtraukiamos į aukštojo mokslo studijų programas, reprezentuojant atlikimo meno tradicijų perimamumą ir istorinės atminties, formuojančios tautinę savimonę, išsaugojimą.

*Jis turi būti geras pianistas,
jis turi turėti „jautrias“ ausis,
jis turi gebėti suvokti muziką.
O ypač reikalinga – tik retai kam pakankama –
tikroji žmogiškų jausmų išraiška,
tokia kaip poezija ar romantika,
kitaip tariant – Žmogaus Širdis.
Gerald Moore (Moore, 1979: 112)*

LITERATŪRA

1. Adler K. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Springer, (1965), 2012.
2. Adorno, T., W. *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, a Draft and Two Schemata*, red. Loniz, H., vert. Hoban, W. Cambridge: Polity Press, 2006.
3. Amabile, T. *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer, 1983.
4. Anderson, L., W., Kratwohl, D., R. *A Taxonomy for Learning, Teaching and Assessing: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives*. New York: Pearson, 2001.
5. Antanavičiūtė-Kubickienė, U. *Atlikimo darna mišrios sudėties ansambluose*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, meno doktorantūros tiriamasis darbas, 2019.
6. Armonienė, I. (sud.) *Akompanimento meno aktualijos ir vizijos*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014.
7. Assis, P., Schwab, M. *Futures of the Contemporary Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2019.
8. Auslander, P. *Liveness: Performance in the Mediatized Culture*, 2-asis leidimas. London, New York: Routledge, 2008.
9. Auslander, P. *Theory of Performance Studies: A Student's Guide*. London, New York: Routledge, 2008.
10. Bacharach, S., Booth, J., N., Fjærestad, S., B. *Collaborative art in the Twenty-First Century*. New York: Routledge, 2016.
11. Baikštytė, I. *Pianisto akompaniatoriaus vaidmuo solisto meninėje veikloje: fiziologiniai ir psichologiniai aspektai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, meno doktorantūros tiriamasis darbas, 2015.
12. Bayles, D., Orland, T. *Art & Fear: Observations on the Perils (and Rewards) of Artmaking*. Santa Cruz: Image Continuum Press, 2001.
13. Barrett, M., S. Collaborative creativity and creative collaboration: troubling the creative imaginarity. *Collaborative creative thought and practice in music*, red. Barrett, M., S. Farnham, Surrey: Ashgate, 2014, p. 3–14.
14. Beard, D., Gloag, K. *Musicology. The Key Concepts*. Abingdon: Routledge, 2016.
15. Benjamin, W. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: the Belknap Press, 2008.
16. Bindel, J. *The Collaborative Pianist and Body Mapping: A Guide to Healthy Body Use for Pianists and Their Musical Partners*. Arizona: Arizona State University, 2013. Internetė:
<https://core.ac.uk/display/79566654?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1> [žiūrėta 2021 09 15].
17. Bishop, L. Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity, *Frontiers in Psychology*, 2018, Nr. 9 (1285). Internetė:
<<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01285/full>> [žiūrėta 2021 09 26].

18. Born, G. Afterword Recording: From Reproduction to Representation to Remediation. *Cambridge Companion of Recorded Music*, sud. Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, Rink, J. Cambridge: Cambridge University Press, 2009: 768–820.
19. Born, G. (sud.) *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
20. Bos, C. *The Well-Tempered Accompanist*. New York: Theodore Presser, Co, (1949), 1993.
21. Braaksma, J. *Versatility at the Piano: Developing the Undergraduate Collaborative Pianist*. Florida: Florida State University, ProQuest Dissertations Publishing, 2020. Internet:
<<https://www.proquest.com/openview/93bfl12f61cbefeb574d49ea14e73456/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>> [žiūrėta 2021 09 20].
22. Bruveris, J. *Birutė Almonaitytė*. Vilnius: Kriventa, 1999.
23. Clarke, E., F., Doffman, M. *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 37–51.
24. Cole, A. *Ballet music for the dance accompanist*. Atlanta: Nuncici Press., 1999.
25. Collingwood, R., G. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938.
26. Collingwood, R., G. Art as Expression. *Twentieth-Century Theories of Art*, sud. Thompson, J., M. Ottawa: Carleton University Press, 1990, p. 18–53.
27. Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, Rink, J. (sud.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
28. Cook, N. Analysing Performance and Performing Analysis. *Rethinking Music.*, sud. Cook N., Everist M. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 239–261.
29. Cook, N. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2014.
30. Cook, N. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, 2001, Nr. 7 (2). Internet:
<<https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [žiūrėta 2021 10 04].
31. Cook, N. *Between Art and Science: Music as Performance*. Journal of the British Academy, (2), 2014, p. 1–25. Internet:
<https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/1560/01_Cook_N_1803-2.pdf> [žiūrėta 2022 03 07].
32. Cook, N. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
33. Cota, M. *Interpersonal Aspects of Musical Collaboration for Collaborative Pianists*. Arizona: Arizona State University, 2019. Internet:
<<https://keep.lib.asu.edu/items/157973>> [žiūrėta 2021 09 04].
34. Cross I. Music as a Communicative Medium. *The Prehistory of Language*, red. Botha, R., Knight, C. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 113–144.
35. Davidson J., W., Good J., M. Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music*. 2002, Nr. 30 (2), p. 186–201.
36. Dewey, J. *Art as Experience*. New York: Penguin Group, 2005, (1934).

37. Diamandidi, M. Koncertmeisterio kūrybiškumas – meninės raiškos pagrindas. *Meno ir žmogaus sąveika: kūryba, interpretacija, pedagogika*. Vilnius: LMA, 2004.
38. Dogantan-Dack, M. *The Chamber Musician in Twenty-First Century*, Basel: MDIP, 2022. Internetė: <<https://www.mdpi.com/books/pdfdownload/edition/5783>> [žiūrėta 2022 06 30].
39. Emerson, C. Real Endings and Russian Death: Musorgsky's „Pesni i pliasi smerti“. *Russian Language Journal*, 1984, Nr. 38, (129/30), p. 199–219. Internetė: <https://www.academia.edu/39676842/Real_Endings_and_Russian_Death_Musorgskys_Pesni_i_pliaski_smerti> [žiūrėta 2021 12 18].
40. Emmons, Sh., Sonntag, S. *The Art Of The Song Recital*. New York: Schirmer books, 1979. Internetė: <<http://archive.org/details/TheArtOfTheSongRecital>> [žiūrėta 2021 11 15].
41. Engeström, Y. Expansive Learning at Work: Toward an activity theoretical reconceptualization, *Journal of Education and Work*, 2001, (14:1), p. 133–156.
42. Fabian, D. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.
43. Fincher, A., E. *Creating a Collaborative Piano Graduate Degree Program: An Administrative Study*. Arizona: Arizona State University, 2020. Internetė: <<https://keep.lib.asu.edu/items/158435>> [žiūrėta 2021 09 11].
44. Frith, S., Zagorski-Thomas, S. *The Art of Recorded Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.
45. Fisher R., Williams, M. *Unlocking Creativity: A Teacher's Guide to Creativity Across the Curriculum*. London: Routledge, 2005.
46. Forsyth, D., R. *Group dynamics* (6 red.). Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2014: 1–34.
47. Friend, M., P., Cook, L. *Interactions: Collaboration Skills for School Professionals*. Boston: Pearson, 2010.
48. Furrer, U. *Der Korrepetitor: Ein Handbuch Über Die Musikalische Arbeit Mit Sängern Für Oper Und Konzert*. Mainz: Schott Music GmbH & Co KG, Mainz, 1992.
49. Gardner, H., E. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983.
50. Gaut, B., Lopes, D., M. (sud.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. Abingdon: Routledge, 2013.
51. Geringer, J. M., Sasanfar, J. K. Listener Perception of Expressivity in Collaborative Performances Containing Expressive and Unexpressive Playing by the Pianist. *Journal of Research in Music Education*, 2013, Nr. 61 (2), p. 160–174. Internetė: <<http://www.jstor.org/stable/41999575>> [žiūrėta 2021 10 08].
52. Glăveanu, V. Paradigms in the Study of Creativity: Introducing the perspective of Cultural Psychology. *New ideas in psychology*, 2010, 28 (1), p. 79–93. Internetė: <<https://isiarticles.com/bundles/Article/pre/pdf/32079.pdf>> [žiūrėta 2021 09 26].
53. Glăveanu, V., P. *Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative Individual*. Cham: Springer, 2014.

54. Glăveanu, V., P., Gillespie, A., Valsiner, J. (sud.) *Rethinking Creativity: Contributions from Social and Cultural Psychology*. Cham: Routledge, 2014, p. 1–40.
55. Gould, G. The Prospects of Recordings. *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Cox, C., Warner, D. Bloomsbury: Bloomsbury Press, 399–429.
56. Gracyk, Th., Kania, A. (sud.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Abington: Routledge, 2011.
57. Gudinaitytė, P. *Soneto interpretacija XX a. kamerinėje vokalinėje muzikoje: žodis–garsas, partitūra–atlikimas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, meno doktorantūros tiriamasis darbas, 2017.
58. Guilford, J., P. Creativity, *American Psychologist*, 1950, Nr. 5 (9), p. 444–454. Internetė: <<https://doi.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2Fh0063487>> [žiūrėta 2021 09 23].
59. Griswold, C. Plato on Rhetoric and Poetry, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Zalta, E., N. Internetė: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/plato-rhetoric/>> [žiūrėta 2021 09 22].
60. Hayden, S., Windsor, L. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century, *Tempo*, Nr. 240 (61), 2007, p. 28–39.
61. Hellaby, J. *Reading Musical Interpretation: Case Studies in Solo Piano Performance*. Farnham: Ashgate Publishing, 2009.
62. Hutchinson, M., Haddon, E. Partnership in Piano Duet Playing. *The Chamber Musician in Twenty-First Century*, sud. Dohantan-Dack, M. Basel: MDIP, p. 181–204. Internetė: <<https://www.mdpi.com/books/pdfdownload/edition/5783>> [žiūrėta 2022 06 30].
63. Hobbs, R. Rewriting History: Artistic Collaboration Since 1960. *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, sud. McCabe, S., J. Washington: Smithsonian Institution Press, 1984, p. 64–87.
64. Holvoet, A. Ženklas šiuolaikinės lingvistikos problemų lauke. *Semiotika*, 2020, Nr. 15, p. 56–77.
65. John-Steiner, V. *Creative Collaboration*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
66. Juslin, N., P. Five Facets of Musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music*, 2003, Nr. 31 (3), p. 273–302.
67. Keinys, S. (vyr. red.) *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2021, 8-as leidimas, (2021 elektroninio varianto atnaujinta versija).
68. Katz, M. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
69. Keller, P. Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression. *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, red. Fabian, D., Timmers, R., Schubert, E. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 260–282.

70. Kemp, G. Collingwood's Aesthetics, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Zalta, E., N. Internetė:
<<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/collingwood-aesthetics/>> [žiūrėta 2021 09 22].
71. Kiauleikytė, L., Tumasonienė, V. Iš meno reikalų valdybos prie Lietuvos TSR ministrų tarybos viršininko įsakymo, 1949 m. gegužės 26 d., LTSR CVLMA, f. 289, ap. 1, b. 8, 1.119, 120. *Muzika 1940–1960*. Dokumentų rinkinys. Vilnius, 1992, p. 18–49.
72. Kokotsaki, D. Understanding the Ensemble Pianist: a theoretical Framework. *Psychology of Music*, 2007, Nr. 35 (4), p. 641–668. Internetė:
<https://www.researchgate.net/publication/30050688_Understanding_the_ensemble_pianist_A_theoretical_framework> [žiūrėta 2021 10 04].
73. Korsyn, K. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
74. Kudinova, I. *Į pagalbą akompaniatoriui*. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla, 2001.
75. Lafortune, L. *Professional Accompaniment Model for Change: For Innovative Leadership*. Quebec: Presses de l'Université du Québec, 2009.
76. Lindo, A., H. *The Art of Accompanying*. New York: Schirmer, 2009, (1916).
77. MacDonald, R., Hargreaves, J., D., Miell, D. *Handbook of Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
78. Malraux, A. *Psychologie de l'art*. 3 vol., 1947–1950, *The Psychology of Art*, ed. Gilbert, S. New York: Pantheon Books, 1949.
79. Meyer, L., B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
80. Menuhin, Y. *The Complete Violinist: Thoughts, Exercises, Reflections of an Itinerant Violinist*. New York: Summit Books, 1986: 36–37.
81. Morris, J., C., Miller-Stevens, K. *Advancing Collaboration Theory: Models, Theories, and Evidence*. New York: Routledge, 2016.
82. Moore, G. *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*. London: Hamish Hamilton, 1979.
83. Moore, G. *The Unashamed Accompanist*. Revizuotas leidimas. London, New York: Franklin Watts, 1985.
84. Navickaitė-Martinelli, L. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Helsingin Yliopisto, 2014.
85. Osborne, P., Working the Contemporary. History as a Project of Crisis, Today. *Futures of Contemporary. Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*, red. Assis, P., Schwab, M., Leuven: Leuven University Press, 2019, p. 135–147.
86. Padworski, K. *Accompanist...or Collaborative Pianist?* Internetė:
<<https://kevinpadworski.com/2015/07/23/accompanist-or-collaborative-pianist/>> [žiūrėta 2022 01 12].
87. Pappas, N. Plato's Aesthetics, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Zalta, E., N. Internetė: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/plato-aesthetics/>> [žiūrėta 2021 09 22].

88. Parry, R. *Episteme and Techne*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Zalta, E., N. Internet: <<https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/>> [žiūrėta 2021 09 22].
89. Pečiūrienė, I. *Pianistas-konzertmeisteris*. Klaipėda: Lucilijus, 2002.
90. Pow, L. *More Than The Mere Notes: Incorporating Analytical Skills into the Collaborative Pianist's Process in Learning, Rehearsing, and Performing Repertoire*. Florida: University of Miami, 2016. Internet: <<https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/More-Than-The-Mere-Notes-Incorporating/991031447337202976>> [žiūrėta 2021 09 04].
91. Rhee, H. *The Art of Instrumental Accompanying*. A practical Guide for the Collaborative Pianist. New York: Carl Fischer, LLC, 2012.
92. Rink, J. The (F)utility of Performance Analysis. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, red. Dogantan-Dack, M. Farnham, Surrey; Routledge, 2015, p. 126–148.
93. Rhodes, M. *An Analysis of Creativity*. *Phi Delta Kappan*, 42 (7), 1961, p. 305–310.
94. Rose L. E. *Competencies in piano Accompanying*. Texas: North Texas State University Doctoral Dissertation, 1981. Internet: <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331626/m1/11/>> [žiūrėta 2021 09 05].
95. Roussou, E., N. *Exploring the Piano Accompanist in Western Duo Music Ensembles: Towards a Conceptual Framework of Professional Piano Accompaniment Practice*. Hull: The University of Hull, 2017. Internet: <<https://hydra.hull.ac.uk/assets/hull:16564a/content>> [žiūrėta 2021 09 22].
96. Sakalauskas, T. *Beatričė*. Vilnius: Ramona, 1992.
97. Sasanfar, J., K. *Influence of Aural and Visual Expressivity of the Accompanist on Audience Perception of Expressivity in Collaborative Performances of a Soloist and Pianist*. Florida: Florida State University, 2012. Internet: <<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A183102>> [žiūrėta 2022 03 18].
98. Sawyer, K. *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. New York: Basic Books, 2017.
99. Sawyer R., K., DeZutter S. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity*, 2009, Nr. 3, p. 81–92. Internet: <<http://keithsawyer.com/PDFs/DC.pdf>> [žiūrėta 2021 11 10].
100. Sawyer, R., K. The Iterative and Improvisational Nature of the Creative Process. *Journal of Creativity*, 2021, Nr. 31, p. 1–6. Internet: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2713374521000029>> [žiūrėta 2021 10 12].
101. Seddon F, Biasutti M. A Comparison of Modes of Communication Between Members of a String Quartet and a Jazz Sextet. *Psychology of Music*, 2009, Nr. 37 (4), p. 395–415.
102. Sheperd J. Muzika kaip kultūros tekstas. *Muzika kaip kultūros tekstas*, sud. Goštautienė, R. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 161–187.

- 103.Small, Ch. *Musicking: The Meanings of Musical Performance and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- 104.Spillman, R. *The Art of Accompanying: Master Lessons from the Repertoire*. New York: Schirmer Books, 1985.
- 105.Sterne, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- 106.Thompson, J., M. *Twentieth Century Theories of Art*. Ottawa: Carleton University Press: 1990.
- 107.Timmers, R., Bailes, F., Daffern, H. *Together in Music: Coordination, Expression, Participation*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- 108.Toynebee, J. The Labour that dear not speak his Name. Musical Creativity, Labour Process and the Materials of Music. *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, red. Clarke, E. F., Doffman, M. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 37–51.
- 109.Tolstoy, L. Art as Expression. *Twentieth-Century Theories of Art*, red. Thompson, J., M. Ottawa: Carleton University Press, 1990, p. 3–18.
110. Vaitkevičiūtė, R. Profesionalaus pianisto išsilavinimas ir meninės veiklos galimybės. *Akompanavimo menas*. Vilnius: LMTA, 2004.
111. Viney, L., Grinberg, A. Collaboration in Duo Piano Performance: „Piano Spheres“. *Collaborative Creative thought and Practice in Music*, red. Baret, M., S. Farnham: Ashgate Publishing, 2014, p. 157–172.
- 112.Williamon, A. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
113. Wilsmore, R., Johnson, Ch. *Coproduction: Collaboration in Music Production*. New York: Routledge, 2022.
114. Zubrickas, B. *Tarybų Lietuvos chorai*. Vilnius: Vaga, 1979.
115. Готлиб, А. Заметки о фортепианном ансамбле. *Музыкальное успокоительство*. Москва: Музыка, 1973.
116. Чачава, В. Некоторые вопросы обучения концертмейстера. *Фортепиано*, 2003, Nr. 20, p. 25–33.
117. Либерман, Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка, 1988.

ŠALTINIAI⁹¹

1. Pokalbis su Barbara Znajdzilowska 2008 09 16.
2. Pokalbis su Gražina Daukšaite 2008 11 10.
3. Pokalbis su Gintautu Pūgžliu 2009 03 24.
4. Pokalbis su Halina Znaidzilauskaite 2006 12 15.
5. Pokalbis su Halina Znaidzilauskaite 2007 02 17.
6. Pokalbis su Halina Znaidzilauskaite 2007 04 24.
7. Pokalbis su Stasiu Baliūnu 2007 04 20.
8. Pokalbis su Halina Znaidzilauskaite 2008 09 16.
9. Pokalbis su Irena Geniušiene 2007 09 25.
10. Pokalbis su Kornelija Kalinauskaite 2008 09 15.
11. Pokalbis su Lionginu Abariumi 2008 09 16.
12. Pokalbis su Nerijumi Petroku 2008 09 19.
13. Pokalbis su Tatjana Sedunova 2009 09 11.
14. Pokalbis su Valentinu Bagdonu 2009 05 04.

⁹¹ Pokalbiai su respondentais saugomi tyrimo autorės asmeniniame archyve.

SUMMARY/SANTRAUKA

INTRODUCTION

The art of piano accompaniment in the 21st century is an organic part of the development of music performance and cultural history, representing the ways of human consciousness and creative experience. The abundance of researchers and their works, focusing not merely on the result of music performance but specifically on the process of co-created performance, represents a progressive revision of the partnership between performers. Against the background of the creative searches of the 19th century Western European composers, the ideas declared by rebellious Romanticism, the formed genres of the German *Lied*, the French *mélodie*, and the Russian *романс*, and, later, of the 20th century pianists⁹² who popularised specifically the art of accompaniment, we currently analyse and discuss the issues of the performance of a piano accompanist as an equal partner of a chamber ensemble.

In each professional activity and in the case in question, in the musical ensemble performance, the objective (*measurable*) technological means of expression are accompanied by the subjective (*abstract*) individual subtexts of the characteristics of performers or a group of performers, while music itself is perceived as the fundamental experience of humanity and an individual dimension of world cognition with its physical and biological characteristics. Upon analysing the in-depth coherence of the structures and forms of sonic expression, the conclusion has been made that, not only does music functionally convey reflexive impulses, but it is capable of carrying important social and cultural messages and signs, empirically inseparable from the aesthetic, psychological, and philosophical experience. In the process of music performance, music and a human being become abstractly yet inseparably related.

My research paper for the degree of Licentiate in Arts dealing with the dissemination of the art of accompaniment and the problems of performance (*Pianist Halina Znaidzilauskaitė: The Art and Craft of Accompaniment*, supervisor: Assoc. Prof. Dr. Jūratė Gustaitė) was defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 2009. It analysed specific aspects of the art and craft of accompaniment as well as their synchronisation, necessary for the synthesis of performance skills and the expression of the musical content. The paper concentrated on the dissemination of the art of accompaniment in Lithuania and pointed to the particularly fragmentary recording of and reflection on the said phenomenon in

⁹² The pianists Algernon Henry Lindo (1862–1927), Kurt Adler (1907–1977), Gerald Moore (1899–1987), Samuel Sanders (1939–1999), Roger Wignoles (b. 1945), Martin Katz (b. 1944), Margo Garrett (b. 1949), Graham Johnson (b. 1950), etc.

written sources. Its focus was the professional profile of pianist Halina Znaidzilauskaitė (1932–2022), who dedicated more than fifty years of work specifically to accompaniment. In the present artistic research paper, the activity of piano accompanist (collaborative pianist)⁹³, based on the principle of equivalent collaboration in an ensemble, has been examined from new perspectives through reconstructing and expanding the previous research by means of quantitative and qualitative methods of analysis. In the current follow-up study, the field of exploration of partner collaboration in ensemble has been significantly expanded, delving into jointly generated performance as a step-by-step construct of the work process.

To collect research information, a questionnaire survey method was used. Compared to the calculations made during the art licentiate studies, the sample size and the scope of questions have been comprehensively extended: professional performers working both in Lithuania and abroad participated in the research. The opinions of soloists and piano accompanists have been summarised, and the percentage data of the received responses have been indicated in pie charts. Specific answers of the respondents, that is, the opinion trends assumed by the performers have been presented. The results of the survey have been objectively reflected in the analysis of the problematic phenomena identified in the research paper.

During the artistic doctorate studies, the latest scientific and methodological literature on the issues of the musical performance paradigm, on the cooperation of performers, and on ensemble playing published after the defence of my research paper for the degree of Licentiate in Arts has been analysed. The structure of the research paper has changed: the chapters of the previous paper have been supplemented with more detailed sub-chapters on the issues of performer interrelationship in a chamber ensemble and with methodological interpretive analysis of musical compositions. The biographical facts of Halina Znaidzilauskaitė (symbolically, she would have celebrated her ninetieth birthday this year) have been transferred to the appendices of the present research paper.

The object of the artistic research paper is the correlations of the collaboration of piano accompanist in an ensemble, based on the principle of equivalence, and the aspects of partnership, both interpersonal and focusing on the interpretation of the performed music. The

⁹³ Lith. "*bendradarbiaujantis pianistas*" is a direct translation of the term of "collaborative piano", generated in the USA. Etymologically, it comes from Latin *collaborare* "work together, collaborate". In the late 19th century, French smugglers were called by a colloquial word *collaborateur*. In the 20th century social jargon, it was used pejoratively. In the years of WW2, people who worked for Nazi Germany were called collaborators. In the Lithuanian language, terminological and semantic non-correlation of the loan-translation has been observed. In the present research paper, we adhere to the use of the term in its primary meaning of "working together".

object of the work has been highlighted through the artistic portrait of pianist Halina Znaidzilauskaitė and her substantial contribution to the Lithuanian tradition of the art of accompaniment.

The complex work of piano accompanist has been examined by rejecting the speculative attitude that accompanist is only an auxiliary member of the ensemble. Even though such an inert attitude is occasionally felt, the multifaceted nature of the piano accompanist's profession has been explored from the perspective of creative community. **The aim** of the present artistic research paper is to analyse and present the components of collaboration relevant to the specialty of accompaniment as well as to explore the aspects of art and craft within the given profession: from conditions and premises to the analysis of new conceptual models of collaboration in a chamber ensemble, based on the professional example of Halina Znaidzilauskaitė. **The objectives** of the research paper:

1. To examine the scientific and methodological literature on the issues of music performance and the characteristics of the activity and partnership of collaborative pianist in a chamber ensemble;
2. To investigate the emerging dialectical definitions of art as a personal identity and craft as a functional set of skills and their manifestation in the piano accompanist profession;
3. To analyse the coherent relationships of collaborating partners in an ensemble;
4. To formulate and justify the craft/artistic concept of mastery, a complex combination of performance skills and creativity;
5. To conduct a questionnaire survey in order to find out both the soloist attitude towards the specificity of the interaction with piano accompanist and the professional problems as formulated by piano accompanists; to compare the hypothetical change in opinions with the data of the quantitative survey conducted during the previous research;
6. Based on Znaidzilauskaitė's performance and personal experience of the author, to present an interpretive analysis of Vytautas Montvila's pastoral "Pines" and Modest Mussorgsky's "Lullaby" from the vocal cycle *Songs and Dances of Death*;
7. To summarise the paradigmatic changes in the mark of collaboration: from the newly formulated representation of mutual relations to the transformation of performance practice under its influence.

The relevance of the research paper is based on the statement that accompaniment, one of the most popular specialisations in piano performance, has not been researched from the viewpoint of performers' processual collaboration in a chamber ensemble. The completely

unexplored significant interpretive component of pianist Halina Znaidzilauskaitė, who devoted fifty years of her professional career to the activity of accompaniment, predetermines **the novelty** of the research. According to the aspects of polarisation and synthesis of the concepts of art, as the conveyed meaningful content, and craft, as the base of professional skills, the craft/artistic concept of mastery operation has been formulated. The current artistic research paper is based on **the premise** that in accompaniment, in the specialisation of non-autonomous but collaborative performance, the functional component of assistance is distinct; through the performer's individual expressiveness and ability to communicate in an ensemble and through the partners' creative collaboration, it is synthesised into the professional art of performance. **The methods** applied in the research paper include the descriptive, analytical, comparative, critical scientific literature, and questionnaire survey methods as well as complex analysis of musical works and empirical analysis of music recordings.

In the present research, the processes of interaction between the members of a chamber ensemble have been analysed as multidirectional and multilevel actions. Collaboration strategies have been studied from performers' interdisciplinary and interpersonal communicative perspectives. Theoretical methods have been related to the interpretive analysis of a specific performed musical programme.

Literature and other sources. The aspiration to thoroughly investigate the object of the research paper and to consistently deal with the research objectives led to the search for a wide range of scientific and methodological literature. These were Kevin Korsyn's *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* (Korsyn, 2003); Philip Auslander's *Liveness: Performance in the Mediatized Culture* (Auslander, 2008), and *Theory for Performance Studies: Proceedings of A Student's Guide* (Auslander, 2008); Christopher Small's *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Small, 1998); *Handbook of Musical Identities*, edited by Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (Hargreaves, MacDonald, Miell, 2017); *Futures of the Contemporary Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research* by Paul de Assis and Michael Schwab (Assis, Schwab, 2019), presenting the perspective of contemporary music; and the new editions of collections focusing on the specificity of ensemble music playing, such as *Together in Music: Coordination, Expression, Participation* by Renee Timmers, Freya Bailes, and Helena Daffern (Timmers, Bailes, Daffern, 2022) as well as *The Chamber Musician in the Twenty-First Century* by Mine Dogantan-Dack (Dogantan-Dack, 2022).

The analysis of the theoretical concepts of art and craft was based on the anthology *Twentieth Century Theories of Art* by art historian James M. Thompson (Thomson, 1990) and

the insights of philosopher Robin George Collingwood in *The Principles of Art* (Collingwood, 1938, 1990) as well as on analytical reviews of the collections *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (Gracyk, Kania, 2011) and *The Routledge Companion to Aesthetics* (Gaut, Lopes, 2013).

Moreover, the monographs by musicologists Nicholas Cook (Cook, 2014a, 2018), Peter Kivy (Kivy, 1995), Dorottya Fabian (Fabian, 2015), and Jevgenij Liberman (Либерман, 1988) focusing on the concepts of performance and interpretation were explored.

The practical aspects of music performance were studied in terms of the performance process (Cook, 2001, 2014b), pianistic performance analysis (Rink, 2015), creative collaboration (Steiner-John, 2000), expressiveness of emotions (Juslin, 2003), creative cooperation (Sawyer, 2017, Bishop, 2018), creative process (Sawyer, DeZutter, 2009), distribution of creativity (Glăveanu, 2014), creative communication (Fisher, Williams, 2005), integrative cooperation (Kokotsaki, 2007), communication of ensemble members (Seddon, Biasutti, 2009, Cross, 2009), partner coordination (Davidson, Good, 2014), interpersonal coordination (Gaggioli, Chirico, Mazzoni, Milani, Riva, 2016), synchronisation (Keller, 2014), listener perception (Geringer, Sasanfar, 2013), analysis of the relationship of musical sound and space (Born, 2013), art production (Osborne, 2019), co-production collaboration (Wilsmore, Johnson, 2022), and contemporary chamber music performer (Dogantan-Dack, 2022).

Methodological works on sociological, collaborative aspects of performer interactions (Friend, Cook, 2010), on creative psychology of ensemble members (Sawyer, 2021), and on musical style (Meyer, 1997) were examined.

In the development of the investigation part of the artistic research project, the empirical insights of the author as an accompanist, related to long-term work practice in ensembles of various compositions, and questionnaire surveys of soloists and piano accompanists were also important.

For the research, specialised literature on the art of accompaniment (Lindo, 2009 (1916), Moore, 1979, 1985; Emmons, Sonntag, 1979; Adler, 1965; Furrer, 1992; Pečiūrienė, 2002; Katz, 2009; Rhee, 2012) was used. Methodological publications focusing on the specifics of the education and activities of accompanists were analysed (Kudinova, 2001; Armonienė (ed.), 2014, as well as articles published in periodicals and online (Simos, 1995, Barrett, 2014, Padworski, 2015, Чачава, 2003). Articles on pianist Halina Znaidzilauskaitė's performance (Baliūnas, 1971, Aleknaitė-Bieliauskienė, 1982, Celencevičius, 1996) were important for the research.

Another relevant source were the works of doctoral researchers examining the aspects of competences of piano accompanists (Rose, 1981), the influence of aural and visual expressiveness (Sasanfar, 2012), the cultivation of healthy movements (Bindel, 2013), the incorporation of analytical skills (Pow, 2016), interpersonal collaboration (Cota, 2019), systematisation of accompaniment in duets (Roussou, 2017), versatility of collaborative pianists (Braaksma, 2020), adaptation of the studies of accompaniment (collaborative piano) for graduates (Fincher, 2020), physiological and psychological aspects of ensemble partner communication (Baikštytė, 2015), speech and sound coherence in chamber vocal music (Gudinaitė, 2017), and performance coherence in a chamber ensemble (Antanavičiūtė-Kubickienė, 2019).

The structure of the present artistic research paper consists of an introduction, three chapters, conclusions, bibliography, and appendices.

The introduction provides justification for the topic of the research paper, describes its relevance and novelty, defines the object, aim, and objectives of the research, overviews the literature and sources, indicates the research methods, and outlines the structure of the paper. The topic and problems of the previous research paper for the degree of Licentiate in Arts are indicated, and new points of analysis and connotations are presented.

Chapter 1: ***Integral Dimensions of Piano Accompaniment*** deals with the emancipation and complexity of the profession of piano accompanist. Subchapter 1 examines the definitions and dichotomy of art and craft, theoretical polarisation and contextuality, and the structure in music performance. The synthesis of these definitions in the profession of piano accompanist is discussed. Subchapter 2 analyses the coherence of the partners in a chamber ensemble and investigates the scope of team collaboration, which includes both the performance itself and the processual activities of the partners. Different possible models of collaboration in ensemble playing are analysed. Subchapter 3 formulates the concept of mastery of piano accompanist: an organic structure when, during the interpretation process, the pianist combines performance skills with individual and inspired artistic ideas and transforms them into a new quality of performance.

Chapter 2: ***Practical Accompaniment Strategies*** shifts from the perspective of interpersonal collaboration between partners to the analysis of the tasks performed by accompanist and the content of the performance of the accompaniment part. Subchapter 1 formulates the *initiating, supporting, equivalent, and summarising* positions of the accompanying part in the performance of a musical work and provides illustrative examples. In Subchapter 2, the data of the questionnaire analysis of a new, expanded sample are presented,

and the change in the respondents' answers is defined, compared to the previous survey (2009). In Subchapter 3, the career of pianist Halina Znaidzilauskaitė, the specifics of her collaboration with performers, and factological information are presented in chronological order.

Chapter 3: *Interpretive Models of Accompaniment* explores the methodological system of pianist's creative work with the composer's text, developed by musicologist Jevgenij Liberman. Based on the model in question, interpretive analyses of the pastoral "Pines" by composer Vytautas Montvila and Modest Mussorgsky's "Lullaby" from the vocal cycle *Songs and Dances of Death* are provided, which are related to the author's personal experience of accompanying and to the repertoire of Halina Znaidzilauskaitė.

Appendices include a biography of pianist Halina Znaidzilauskaitė and a list of articles on her, examples of questionnaires (2021 and 2007–2009), 25 information tables, 19 examples, 3 illustrations, 1 chart, 16 diagrams, and the article *Accompaniment* by Mark Simos.

1. INTEGRAL DIMENSIONS OF PIANO ACCOMPANIMENT

1.1. Polarisation and contextuality of the art and craft of performance

Music performance encodes the dichotomous dialectic of the conceptual content and the conveyance of the resulting meanings: compositional ideas, interpretive authenticity, creative expressiveness, the individuality of the performer, in other words, the management of subjectively represented art categories and the technique as a mandatory set of skills, an objective craft. The analysis of categories, the commonalities and divides of their manifestations are traditionally studied in philosophical, art aesthetics, essayistic, and anthropological studies. Theoretical definitions of universals, interpretations, derivations of formulations, later followed by criticism and new formulations, are found in many different written sources. The abundance of scholars examining these definitions attests to the complex and selective analysis required in mere attempts to categorise these meanings. To define the identity of piano accompanist, constant overview of information and revision is needed. The current research paper does not seek to present the ideas of specific authors as universally normative or absolutely unquestionable. On the contrary, efforts are made to highlight the multifaceted nature of categories and their evaluation in the process of music performance. The very freedom and diversity of theoretical approaches and conceptions is emphasised. The idea of harmony and ensemble balance in the art of accompaniment is raised as well as its continuity

through the complex process of interpretation and through the individual process of collaboration, theoretical and practical principles of expression, guided by the law of complementation rather than opposition. The synthesising of definitions in the profession of piano accompanist is studied through different polarising and contextual trajectories.

1.2. Coherence of ensemble collaboration

In the performance co-created by ensemble partners, not only the final outcome of artistic solutions, the strategic realisation of the musical work, and the evaluated production result, or, to put it simply, the concert performance as a product, are important. In teamwork and simultaneous information sharing, the focus is on the linear processuality, or production chain, of the collaborating colleagues. After all, the pre-result work of the partners should also be considered as joint performance, starting from the very first moments of choosing the repertoire and mastering the technical and artistic elements, what is perceived as motivation, insights, perception, learning, reflection, and the essential condition: partner communication. In other words, in a team (ensemble), due to the collaboration of different individuals, different intentional elements are operating through regular intertwining – the constant of constructive ideas or of creative work and the choice of purposeful performance tools as well as different modes of involvement through which team members reveal their creative potential. The processual course of collaboration is relevant to the research: each time it is different and unique. Different possible models of ensemble collaboration are analysed. To summarise the subsection, the conclusion has been drawn that the principles of contemporary joint work are based on the concept of collaboration leveling the principle of hierarchy. Therein, in addition to the aspect of functional partnership, the socio-emotional resonance of the mutual relationships of the performers and the environmental context are no less relevant.

1.3. Piano accompanist's craft/artistic mastery: from autonomisation to synthesis

The subchapter formulates the concept of piano accompanist's mastery: an organic structure, when, during the interpretation process, pianist combines performance skills with individual and inspired artistic ideas and transforms them into a new quality of performance. The systemic interaction of processual segments and the way they affect each other in the course of collaborative performance is looked into. The conjunctive structure, a newly formed concept which contains notional binominality and interdisciplinary links, is justified through

logical sequence. The concept of the craft/artistic mastery is an attempt to prove a specific process of ensemble partners' collaboration in the process of accompaniment, in which the performance of piano accompanist is specifically divided. The homogenisation of the process takes place through the coordination of individual heterogeneous segments. The aspect of individuality, as one of the most important prerequisites of art, acquires new features: as a quantity, in the context of ensemble playing, it is relatively leveled against the background of the common interpretation (after all, it is no longer a solo field of action of one person, although, when talking about the function of an accompanist, we refer to an individual playing manner of the performer of the accompanying part), however, it remains as a quality in the ensemble perspective, in the joint musical collaboration of two or more individual performers.

2. PRACTICAL ACCOMPANIMENT STRATEGIES

2.1. Positions of the accompaniment part in ensemble performance

A musical work and the accompaniment part have several meaningful levels of expression: the external one, where the content information is represented (text, notation) and the internal one, when meanings unfold during performance (interpretation). The craft/artistic concept of mastery proposed by the research author includes both segments: the composer-prescribed task of performance, encoded in the text and leading towards the exposition of the composer's authentic thought, and the personal link of expressiveness of the performer(s), revealed through the interpretation of the composition.

The definition of the piano accompanist's profession also exists in a dual position: on the one hand, the mandatory technical mastery of pianistic qualities, the universality of technique, and the quality of performance, bringing it closer to the specialisation of solo playing, and on the other hand, the functional, notional balance and artistic assistance to the partner(s) in the jointly created chamber ensemble. In this way, the hybrid variability necessary for piano accompanist is created: a constant prospect of combining one's own musical material and the common balance points with the partners through the construction of the content of ensemble performance.

The role of piano accompanist in musical performance is not one-sided: it constantly finds itself in different positions of performance and functionally changes. The subchapter focuses on the functional hybridity of the pianist. Four main positions are presented and practically illustrated that change during the performance of the composition:

1. Initiating (soloist) function,
2. Supporting (accompanying) function,
3. Equivalent (balance) function,
4. Summarising function.

2.2. Analysis of the questionnaire data

The methodological basis of the new questionnaire survey was the book *Socialinių tyrimų metodai: apklausa* [Social Research Methods: Survey] by Inga Gaižauskaitė and Svajonė Mikėnė (Gaižauskaitė, Mikėnė, 2014) as well as an analysis of the received survey data and the comparison of the respondent answers with the data of the quantitative research conducted during the art licentiate studies (2007–2009). In the survey conducted in 2021–2022, the sample of respondents was expanded (the data of 23 piano accompanists and 26 soloists from different institutions were analysed), and the content and number of relevant questions were supplemented. The twenty-item survey followed the following structure:

1. Formulation of analogous questions for different partners of the chamber ensemble (soloists and accompanists), in order to determine possibly different identification of competence roles during collaboration;
2. Part of the questions were formulated for the respondents to choose a specific version of the suitable answer, and the other part, seeking to receive the most comprehensive answer to the question, supplemented with a possible comment;
3. The issue of the application of piano accompanist's terminological usage was included;
4. Positional identification of the *pros* and *cons* of the specialty;
5. The theme of the dissemination of performers' audiovisual recordings was inserted, related to the abundance of recordings by pianist Halina Znaidzilauskaitė;
6. Questions reflecting the issues of synthesising the art and craft of accompaniment as well as professional evaluation were presented.

The questionnaire answers of the respondents were used to analyse and reveal the prevailing attitudes of soloists and piano accompanists towards mutual collaboration and the proportionality of activities and to formulate the distribution of processual segments in preparation for a joint performance. In a broad sense, the aim was to confirm or refute the validity of the craft/artistic concept application to the specialty of accompaniment. Through the comparison of the answers to the questionnaire with the previous ones, an additional

opportunity emerged to identify and define the differences in the available answers and to summarise the change in the distribution of the respondent opinions.

2.3. The component of Halina Znaidzilauskaitė's accompaniment

Three to four decades ago, audiences used to learn about the rich musical activities of pianist Halina Znaidzilauskaitė (1932–2022) by visiting chamber music concerts or turning on musical radio programmes. Today, her name is reminded by the recordings of 2,746 compositions performed by her and kept in various music archive funds as well as reminiscences of her closest friends and colleagues. The creative portrait of Halina Znaidzilauskaitė reflects a real, practical model of the professional activity of piano accompanist in that era. Through a systemic analysis of the long-term professional experience of Znaidzilauskaitė and the specifics of her work for different institutions, the portrait of piano accompanist in the period in question is reconstructed. At the same time, the culture of the Lithuanian music performance art and the dissemination of legacy of the late 20th century are represented. The meaningful activity of Halina Znaidzilauskaitė confirms the foundational professional principles of piano accompanist and therefore should not be forgotten.

3. INTERPRETIVE MODELS OF ACCOMPANIMENT

3.1. Creative work of piano accompanist with an original text

In a chamber ensemble, the correlations of performance variants take place not only at the interpersonal level of the partners' communication. The existing fundamental relationship of *the author (composer)–the composition–the performer*, directly, through the analysis of a specific musical text (the notation scheme), and the context (the stylistics of performance, the genre, and the period), generates the selection of specific means of expression. Of great significance here is an attitude marking the principal direction of the perception of the importance of music performance and subordination (at the same time, the relevance of the performer's function), and the understanding that the performance of a musical work is exposed through two main segments: the given score of the composition and the process of its performance.

The subchapter presents a model of the composition analysis, introduced in the study *Pianist's Artistic Work on the Author's Text* (1988) by pianist and musicologist Jevgenij

Lieberman (1925–2004); according to him, the coordinates specified in the performed text can be changed during the interpretation through using different levels of the text: that of the composer, mixed one, and that of the performer.

3.2. Interpretive analysis of Vytautas Montvila's pastoral "Pines"

The subchapter presents an interpretive analysis of the composition for *birbynė* and piano by composer Vytautas Montvila (1935–2003), related to the repertoire of Halina Znaidzilauskaitė and the personal experience of the research author. Liberman's model of the character of coordinates and the scheme of types of the text, introduced in subchapter 1, was applied in the analysis. The selected composition represents a relevant segment of the Lithuanian chamber music: its first performances and different interpretative approaches of the performers confirm the obvious transformations of the performed musical text.

3.3. Interpretive analysis of Modest Mussorgsky's "Lullaby" from the vocal cycle *Songs and Dances of Death*

The analysis of the composition is based on Liberman's theoretical model, set out in subchapter 3.1, and continues the investigation carried out in my research paper for the degree of Licentiate in Arts (2009). The interpretive analysis of the musical work is unique due to the fact that pianist Halina Znaidzilauskaitė has recorded it several times. In the course of the research, the practical functioning of the analysed theoretical model has been confirmed; sonic expression and nuances, pedalisation, agogics, texture, tempo, and articulation constituting the emotional, emotional-intellectual, and intellectual zones of interpretation.

CONCLUSIONS

In the analysis of the on-stage view of music performance art and the problematic, gray areas behind the scenes, we explore the change in the identification of art, not really cardinal, but stably reflective. This in-depth process is to be related to the constant revision of the paradigm of performance art and accompaniment as its component. Such an approach can no longer be based solely on music analysis tools, since it is no longer a mere issue of musical repertoire or the art of performance. The desire to understand and comprehend inevitably leads to the epistemology of the development of art, history, and culture and the interplay of constant

derivations and contexts. Then we are faced with an augmented analysis of the relationship between the development of art and the penetration of cultural and social factors. These processes should be considered as a fundamental and inevitable correlation between an individual's personal identity and ensemble existence, that is, between *I* and *we*. It is a direct relationship between life and culture as a unity of material and spiritual values as well as between creation and performance as the realities of life and the sonic reflections of being and an individual, who inevitably finds herself at the centre of the *perpetuum mobile*.

The specialisation of piano accompanist is a complex and multifunctional field of music performance art. Action coordination between performers is based on the principle of equal partnership and include a wide range of components. Collaboration takes place both at the interpersonal level of the performers' communication and through the interpretive analysis of a specific work. Given the object of the present artistic research, that is, the partnership of piano accompanist, the paradigm of cooperation (collaboration) has been analysed in the current research as a purposeful processual activity that organically combines musical interpretation and ensemble performance. Not only the notational, but also the connotative meanings and subordinations of the functions associated with the field of the accompaniment art were explored in the research paper, focusing not only on the contextual *how* of the collaborative phenomena, but also on the diversification analysis of *why*.

1. Analysis of coherent interrelationships and the specifics of teamwork is of interest not only to musicologists and performers themselves; universal aspects of team synthesis of individuals are also relevant for specialists in a wide range of non-musical fields. Upon analysing the available scientific and methodological literature, the conclusion has been drawn that a general ideological shift can be observed that suggests analysing not only the musical work, but also the importance of the act of music performance, with emphasis placed on the individual contribution of the performers through interpersonal collaboration and through the interpretive analysis of the works, collectively called the performance process. There is an urgent need not only for a vacuum analysis of performance elements, but also for a segment of the sociocultural environment surrounding the partners' field of action. The following problematic points have emerged: there is not much literature on the traditions of piano art in Lithuania, nor is there a large number of publications that analyse the art of accompaniment, the specifics of performance, and significant figures, with the exception of collections of methodological articles initiated by the Concertmaster Department of the Lithuanian Academy of Music and Theatre or individual articles in periodicals.

In the environment of the meanings affecting the art of accompaniment and performance, the newly emerging systemic revision of individual's normative creativity and of the *shared* creativity, which intensified in the second half of the 20th century, was identified and analysed. Objectively determining the lability of the boundaries of performance art and the consensus that a shift in the focus of research analysis has been established makes it possible to argue that, in the first half of the 21st century, the forms of team-based, non-negative, collaborative, and equal partnership implementation are becoming standardised.

2. In the profession of piano accompanist, as a specialty of non-autonomous, but joint performance, there is a distinct functional, artisanal, component, which, thanks to the performer's individual expressive code and ability to communicate in an ensemble, is synthesised into a specific art of piano performance. In such a case, the meanings of art and craft are not opposed, but juxtaposed according to specific directions of expression, and form a coherent conception of the profession. The dialectic of the aforementioned categories proves the multifacetedness of piano accompanist, and the mastery of the profession becomes a means to achieve a qualitative artistic goal.

The dichotomous link between art and craft is nothing else than an organic and universal dialectic of the management of represented artistic means and techniques. The representation of artistic senses itself is to be considered as a subjective category, but its point of strength is the individual character of the performance, which forms self-awareness.

The conceptualisation of collaboration and hybrid forms change the practice of artistic performance and become the basis of communal culture. The widely applied principle of interdisciplinarity and complexity also meets the criteria of combined collaboration. Such development of the research in question testifies to the reorganisation and consolidation of the functional position of universal performer – collaborative pianist.

3. The most important goal of piano accompanist is to create a dramaturgical balance between the performed composition and the ensemble. The fundamental conception of partnership is based on the interpersonal relations of performers and is associated with the analysis of a specific program being performed. Interpersonal relationships of performers rely on mutual communication, ways of expressiveness, and simultaneous, mutual creative sharing of theoretical knowledge and information on practical actions. The aforementioned elements inevitably influence the paradigm of mutual harmony. In this way, the ratification of the equal ensemble partnership forming the basis of the accompaniment specialisation is confirmed.

A functional analysis of musical interactions provides a better understanding of how cultural artifacts interact with non-musical conditions of the social and political environment.

In this context, cooperation is ascribed the principle of a dialogue, a processual impetus in the construction of collaboration.

4. The research formulates the craft/artistic concept of the mastery of accompaniment, when the pianist, combining the skills required for professional performance (the artisanal base of technical pianistic and accompaniment-specific performance parameters), transcribes them into an individual interpretation (the base of artistic creation, relying on personal abilities and competences). It is a methodological tool of the universal approach, which combines the circumstances of different contexts and of the manifestation of polarised relationships. Such a new structure consolidates the principle of complex collaboration, considered to be an inseparable part of the field of artistic creation.

Based on the text of the accompaniment part, four main positions of pianist in the composition are formulated and identified: *initiating*, *supporting*, *equivalent*, and *summarising*. Practical examples prove the validity of such a division. This tool of positional differentiation allows for a structural analysis of the tasks encoded in the text of the accompanist's part. Accordingly, regardless of the individual abilities of piano accompanist, there is an *objective* condition of the accompaniment part that predetermines the functions of pianist in performing the composition. However, next to the objective function of the accompaniment part, there is also a *subjective*, personal position of the accompanist.

5. The analysis of the newly conducted questionnaire survey (2021–2022) and its comparison with the data collected during the art licentiate studies (2007–2009) revealed that:

a) the trend for performers to have constant stage partners remains, however, compared to the previous survey, the percentage of the soloists' responses decreased slightly (from 60% to 57.7%);

b) it was found out that soloists more often than piano accompanists feel equal partners on stage (43.9% of soloists and 39.1% of piano accompanists, respectively);

c) the hypothesis was confirmed that, with the consent of the respondents, the conception of craft/artistic mastery could be applied to the specialty of accompaniment. An unexpected finding was that a greater number of soloists than of piano accompanists agreed with this conception (73.1% of soloists and 56.5% of piano accompanists);

d) the hypothesis that the performers discerned a value-based difference in the definitions of *piano accompanist* and *collaborative pianist* was confirmed. The representatives of this particular profession saw a greater difference (50% of soloists and 69.6% of piano accompanists);

e) both the soloists and the piano accompanists agreed that the pricing of the work of accompanying professionals should be considered a problem. The pianists tended to see a greater inertia of the profession assessment ideology rather than formulate it as a problem (23.1% of soloists and 41.7% of pianists);

f) the hypothesis of a shift in the evaluation of the professional activity of collaborative pianist was partially not confirmed: 50% of the soloists believed that there was such a shift, yet 56.5% of the piano accompanists did not feel any change;

g) during the questionnaire survey, the most important professional and personal competences necessary for the performers were collected and summarised; they were in principle very similar and proved the existence of functional equivalence. It has been noticed that the social and psychological aspects of collaboration were often considered to be more relevant than the qualitative fulfillment of technical performance parameters, especially among performers who have been cooperating for a longer time.

For future surveys and researches, it is recommended to consider whether the general description *concertmaster* was actually applied as an assimilated heritage, especially in the context of a general trend to revise the functions of the specialty and to shift from the definition of *piano accompanist* to *collaborative pianist*. Moreover, raising a topical issue of professional gender equality and representation on the stage is presupposed.

6. In the research paper, the professional portrait of pianist Halina Znaidzilauskaitė was chosen as a practical example for the theoretical analysis of a collaborative pianist in an ensemble. Znaidzilauskaitė, who devoted more than fifty years of her career specifically to accompaniment, worked in the most important national musical institutions. The specifics of her work and her ability to collaborate prove how, thanks to her mastery of the craft, the collaborative functions of concertmaster, coach and partner can be organically harmonised. An impressive list of archival recordings could be most useful for the educational development of young accompanists, and the pianist's name should be mentioned more often next to the most prominent nurturers of the Lithuanian accompaniment art tradition. However, it should be stated that the distinct accompaniment of Znaidzilauskaitė is remembered by some of the musicians of the previous era, while it is little known to the contemporary professionals. The aspect of the Lithuanian art of accompaniment should be more strongly emphasised in training programmes for young piano accompanists. It also implies an invitation to shift from the definition of *piano accompanist* to *collaborative pianist* in everyday usage.

For the analysis of Znaidzilauskaitė's work and the recordings of her performances, the method of chronological systematisation was used, which, through the segment of music

performance, reflected the topical historiographical processes of the art of performance and cultural dissemination. Through the performer's social connections, through the dissemination of the art of accompaniment (and performance) in different institutions, through the broadcasting of programmatic musical doctrines, the social structure of that era has been reconstructed.

The abundant number of Znaidzilauskaitė's archival recordings presupposed a positional review of *live* and *fixed* performance, followed by the conclusion that performance, attributed to the category of cultural production, is directly affected by technological innovations and the influence of prevailing social media. Sound recording technologies, which are the main tool of *production (craft)*, represent also the *artistic* way of creating music.

As it was established, in the general practice of piano performance, so far no type of analysis has been developed to explore the interpretive character of an individual accompanist.

7. The interpretive analysis of composer Vytautas Montvila's instrumental pastoral "Pines" and Modest Mussorgsky's "Lullaby" from the vocal cycle *Songs and Dances of Death* has been related to the methodology of the text coordinate levels and the corresponding interpretive zones by musicologist Jevgenij Liberman (1988). The applied method of analysis proves that the performance of a composition is always an interpretive solution, synthesising composer's indications and personal assumptions of performers. The statement that the performers, even when scrupulously following the authorial remarks in the composition text, modify them in the process of interpretation has also been confirmed. It is precisely such changes that guarantee the vitality of music performance art and provide performers with the opportunity to reveal their creative potential, the so-called craft/artistic aspect of professional mastery.

8. The definition of a collaborative pianist is trying on a new identity nowadays. It is a slow process, yet it is gaining increasing ideological support. Through mutual communication, a new, modern milieu of mutual relations is developed that responds to a wider social context. It is the field of the twenty-first century performance art and the calibration of the changing performance practices taking place within it. In an attempt to define the changing practice of musical performance, the significations of the use of performance means (tools–recordings), an environmental milieu (performance–live or recorded concert), and reception (the effect of listening on the environment) have been identified. These processes are to be considered as the fundamental and inevitable existential thread of the personal – individual – identity and ensemble existence, the collective social perspective, in other words, the simplest correlation of *I* and *we*. It is an immediate connection between life and culture, the unity of material and

spiritual values, creation and music performance, realities of life and sonic reflections of existence, and an individual who inevitably finds herself at the centre of an infinite *perpetuum mobile*.

The conducted artistic research confirms the diversification of the functionality of the piano accompanist's profession and the complexity of the phenomenon of creative collaboration. Further analysis of interrelationships between performers, combining scientific knowledge and the experiences of the performance practice, the development of the partnership concept and the prospects of application are also relevant for future research into the art of music performance. The Lithuanian accompaniment art tradition and outstanding personalities belonging to it must also be purposefully included into the study programmes of higher educational institutions, representing the continuity of the tradition of performance art and the preservation of historical memory that shapes the national self-awareness.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

Railaitė-Jurkūnienė, A., Budzinauskienė, L. *Integralieji akompanavimo meno matmenys: stabilus tapatumo kismas* (Integral Dimensions of Piano Accompanying: A Stable Change in Identity). Menotyra, Lietuvos mokslų akademija, T 29, Nr. 3, 2022, p. 214–227, ISSN 1392-1002, (Spausdintas), ISSN 2424-4708 (Online).

Railaitė-Jurkūnienė, A. *Pianistas, koncertmeisteris ar kolaborantas?*, Literatūra ir menas. Vilnius: Literatūra ir menas, Nr. 8 (3724), 2021, p. 35–36, ISSN 0233-3260.

Railaitė-Jurkūnienė, A. *Akompanavimo menas ir amatas: istoriniai rakursai, dabartis ir perspektyvos*, Muzikos barai. Vilnius: Muzikos barai, Nr. 5–8, (519–522), 2021, p. 57–58.

Railaitė-Jurkūnienė, A. *Meno ir amato aspektai: specifika, diferenciacija, sintezė akompanuojančio pianisto veikloje* (The aspects of art and craft: specific features, differentiation and synthesis in the work of the accompanying pianist), Ars et Praxis. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, VII, 2019, p. 192–201, ISSN 2351-4744 (Online).

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

„Muzikinė kaimynystė pamokoje“, LMTA 45-oji mokslinė konferencija „Transnacionalizmas ir menas: kaimynystė, ribos ir paribiai“, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. rugsėjo 30 d. / “Musical neighborhood in the classroom: teacher, student and concertmaster”, 45 th annual LAMT conference “Transnationalism and art: neighborhood, limits and boundaries”, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, September 30, 2021.

„Mokytojas, mokins ir... koncertmeisteris“, tarptautinė metodinė konferencija „Grojimo pučiamaisiais instrumentais ugdymo ir atlikimo aktualijos“, Vilnius, Nacionalinė M. K. Čiurlionio menų mokykla, 2021 m. lapkričio 5 d. / “Teacher, pupil and...collaborative pianist”, International methodical conference “Current problems of education and performane of wind instruments”, Vilnius, National M. K. Čiurlionis school of art, 2021, November 5.

„Akompanavimo menas ir amatas: diferenciacija ir sintezė“, 16-oji tarptautinė mokslinė konferencija „Muzikos mokslas šiandien: pastovumas ir kaita“, Daugpilio universiteto muzikos ir menų fakultetas. Latvija, Daugpilis, 2022 m. gegužės 5 d. / “Art and Craft of Collaborative Pianist: Synthesis and Differentiation”, 16 th International Scientific Conference “Music Science Today: the permanent and the changeable”, Daugavpils University. Latvia, Daugavpils, 2022, May 5.

„Akompanuojančio pianisto partneriškumo koreliacija“, 5-oji tarptautinė metodinė koncertmeisterių konferencija, Vilniaus B. Jonušo muzikos mokykla. Vilnius, 2022 rugsėjo 19 d. / “Partnership and correlation of collaborative pianist”, 4th international methodical conference for collaborative pianists, Vilnius B. Jonušas music school. Vilnius, 2022, September 19.

PRIEDAS Nr. 1. Halinos Znaidzilauskaitės biografija

1932 m. rugpjūčio 13 d. Vilniuje, Žvėryno rajone, gimė vyriausioji Znaidzilauskų šeimos atžala – Halina Znajdzilowska (Znaidzilauskaitė)⁹⁴. „Buvome tipškos – vyresnė ir jaunesnė seserys: Halina buvo vyresnė ir gudresnė, aš – dar visai maža, tad be muštynių ir vaikiško šantažo neapsieidavome. Nuo pat vaikystės mes ir draugai ją šaukdavome tiesiog Halka“ (Znajdzilowska, B., 2008). Halinai paūgėjus, mama sumanė dukrą mokyti muzikos. Jos iniciatyva namuose atsirado pianinas „Ibach“, drauge su juo – natos, skirtos pradedantiesiems. Tėvai, pagerėjus finansinėms galimybėms, pajėgė samdyti Halinai fortepijono mokytoją, ateidavusią į namus. Mokytojos pavardės seserys Znaidzilauskaitės neprisimena, ją vadindavo tiesiog „pani w zielonym kapeluszu“ (lietuviškai – ponია su žalia skrybėlaite). Viena iš Halinos pirmųjų mokytojų buvo tuomet dar studentė pianistė Ona Baltaraitė, būsimą smuikininko Vlado Motiekaičio akompanuotoja. Apie pirmąsias pamokas prie instrumento Halina Znaidzilauskaitė pasakojo: „Groti visai nenorėdavau. Už lango kieme visuomet žaisdavo vaikai, dėl to susikaupti būdavo itin sunku.“ Vis dėlto muzikos pamokų tėvai nenutraukė, o Halina pramoko skambinti ir Habanerą iš Georgo Bizet operos „Carmen“, valsą iš Charles Gounod operos „Faustas“ bei kitus nesudėtingus fortepijoninius kūrinius. Po kiek laiko seserys pradėjo lankyti privačias fortepijono pamokas pas pianistę Zofiją Dąbrowską. Mokytojos namuose būdavo organizuojami klasės vakarai, kuriuose skambindavo visi be išimties mokiniai. Halinai Znaidzilauskaitei ne kartą teko dalyvauti klasės koncertuose: „Itin įsiminė vienas koncertas. Tėvai, drauge su kitais žiūrovais, laukė viename kambaryje, o mes, vaikai, – kitame, ruošėmės. Tąkart turėjau atlikti Edvardo Griego pjesę „Drugeliai“ – tryniau rankas ir baisiai bijojau, keista, šiaip neatsimenu, kad būčiau kada bijojusi, bet tąkart – labai.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). 1937 m. Halina pradėjo lankyti bendro lavinimo pamokas prie Nazareto moterų vienuolyno veikusioje mokykloje Z. Sierakausko gatvėje. 1945 m. Halina įstojo į 5-ąją vidurinę mokyklą (lenkų gimnaziją), tuomet veikusią viename iš Nacionalinės filharmonijos flygelių. Jau penktoje šeštoje klasėje H. Znaidzilauskaitė akompanuodavo draugėms per saviveiklos pamokas: šokių ar spektaklių muzikines melodijas. Vėliau ši mokykla iš lenkiškos buvo pertvarkyta į rusišką, ją 1950 metais Halina baigė sidabro medaliu. 1946 metais besimokydama bendrojo lavinimo mokykloje būsimoji pianistė pradėjo lankyti fortepijono pamokas Vilniaus muzikos mokykloje (dabartinė Juozo Tallat-Kelpšos konservatorija) garsios pedagogės Aleksandros Dirvianskaitės klasėje. „Gabus, teisingas ir

⁹⁴ Atkreiptinas dėmesys, jog skirtinguose šaltiniuose nurodoma kita Halinos Znaidzilauskaitės gimimo data, kaip ir darboviečių eiliškumas.

drąsus žmogus yra mūsų mokytoja“, – tokiais žodžiais mokinių vardu Halina sveikinimų skiltyje kreipėsi į dėstytoją garbaus devyniasdešimtmečio proga (Znaidzilauskaitė, 1976). H. Znaidzilauskaitė prisimena A. Dirvianskaitę kaip itin spalvingą bei aristokratišką asmenybę: „Mes ją vadinome Olyte. Ji visą laiką stengėsi teisingai „pastatyti“ mano rankas, buvo reikli, kategoriška, griežta, tačiau labai padėjo man tobulėti ir nepamesti muzikinio kelio. Dėstytojos portrete derėjo reiklumas ir didelis nuoširdumas mokinių atžvilgiu. Mokytoja skatino ne formaliai domėtis muzika, o pamilti ją.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Drauge su Halina Znaidzilauskaite konservatorijoje mokėsi dailininkė Irena Žemaitytė (būsimą dirigento Rimo Geniušo žmona, pianisto Petro Geniušo motina). „Ne paslaptis, jog tuo metu buvo šokia tokia trintis tarp lietuvių ir lenkų studentų. Tačiau jokio barjero bendraujant su Halina nebūdavo. Ji labai šilta ir draugiška žmogus.“ (Geniušienė, 2007). 1945 metais įsteigtoji Vilniaus konservatorija (pertvarkius Vilniaus muzikos mokyklą) pradėjo veiklą sudėtingu politinių permainų bei prieštarų laikotarpiu. Konservatorijos vadovo Jono Bendoriaus iniciatyva joje buvo suburtas nemažas talentingų lietuvių dėstytojų kolektyvas bei patyrę pedagogai, atvykę iš užsienio. Konservatorijoje tuo metu dėstė pedagogai: Elena Laumenskienė, Lidija Dauguvietytė, Jadvyga Čiurlionytė, Konstantinas Galkauskas, Stanislawas Szpinalskis, dėstyti atvyko Jakovas Ginzburgas, Jakovas Targonskis, Levas Seidelis. 1949 metais po ilgų diskusijų „sutvarkyti mokymo įstaigų tinklą ir pagerinti aukštai kvalifikuotus muzikos kadrus, mokslo personalo mokymo lygio pakėlimą“ (Kiauleikytė, Tumasonienė 1992: 25) nusprendžiama sujungti Vilniaus ir Kauno konservatorijas į vieną, šiai aukštojo mokslo įstaigai suteikiant Lietuvos TSR Valstybinės konservatorijos vardą bei statusą. Į Konservatorijos vadovo pareigas paskirtas pianistas Jurgis Karnavičius. Pertvarkant konservatorijos kadrus, buvo kuriami nauji fakultetai bei mokymo skyriai, nemažai iki tol studijavusių studentų buvo pašalinti iš konservatorijos dėl pernelyg jauno amžiaus, drauge su jais ir Halina Znaidzilauskaitė. Tačiau jau po metų, 1950-aisiais, padedant pedagogei A. Dirvianskaitei ir išlaikius stojamuosius egzaminus, H. Znaidzilauskaitė antrą kartą priimama studijuoti konservatorijoje, kur iš pedagogės Aleksandros Dirvianskaitės rankų pateko į pianisto, dirigento, kompozitoriaus Balio Dvariono fortepijono klasę. Konservatorijoje B. Dvarionas 1949–1951 metais užėmė Forte-pijono specialybės katedros vedėjo pareigas. Pedagogo fortepijono klasėje mokėsi ir ją baigė daugelis gabių auklėtinių: Teresė Klimavičiūtė, Liucija Drąsutienė, Aleksandras Jurgelionis, Rimas Geniušas bei kiti. Ryški šio muzikanto asmenybė turėjo įtakos ne vieno studento meninės individualybės formavimuisi. „Jo pedagoginius principus grindė didelė pianistinė ir dirigavimo patirtis. <...> Profesoriaus santykiai su studentais buvo paprasti ir draugiški. B. Dvariono veikla buvo labai plati, tačiau jis rasdavo laiko pasidomėti savo mokinių

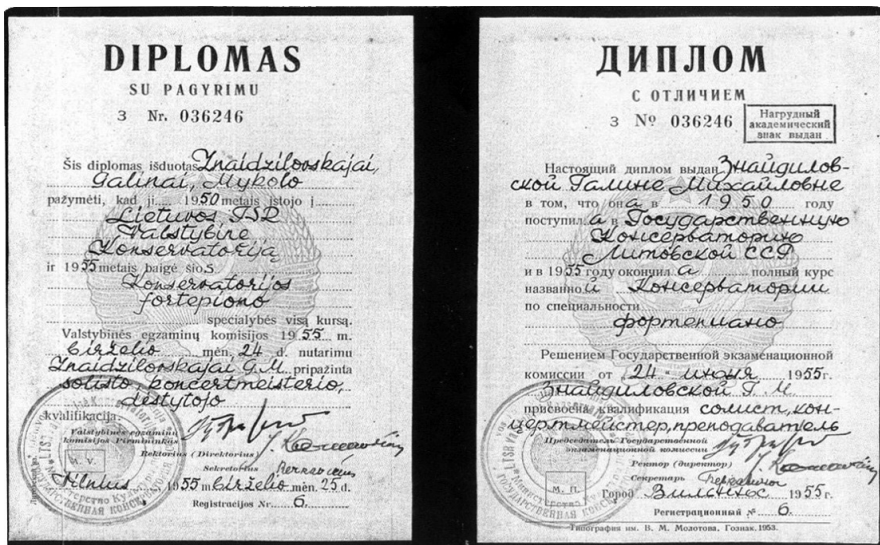
interesai, asmeniniais reikalais, jų darbo sąlygomis. <...> Ypatingą vietą savo muzikinėje pedagogikoje profesorius skyrė didžiųjų kompozitorių J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Bethoven, F. Chopino muzikai, ji, B. Dvariono nuomone, geriausiai ugdanti muzikinį skonį, pianistinius įgūdžius.“ (Znaidzilauskaitė, 2008). Profesorius sakydavo: „Muzikoje nieko nereikia išgalvoti, reikia tik į ją įsiklausyti, priartėti prie autoriaus minčių ir jausmų, o ne „susidoroti“ su ja. <...> Mokytojas sakydavo nesutinkąs, kad fortepijonas – mušamasis instrumentas. „Mūsų meno išeities taškas – dainavimas“, – kalbėdavo profesorius. <...> B. Dvarionas pratino girdėti fortepijoną tartum orkestrą ar ansamblį.“ (Znaidzilauskaitė, 2008). „Profesoriaus studentai privalėjo daug groti savarankiškai, nes dėstytojas reikalaujo iš individualias paskaitas atnešti ne paskirą natų tekstą, o jau paruoštą muzikinį audinį, su kuriuo jis ir dirbdavo. Pamenu, groju J. S. Bacho Itališkojo koncerto 2-ąją dalį. Dalis prasideda tercija, nieko ypatinga, tačiau Profesorius, nieko nesakydamas, prieina ir, atraitojęs rankovę, ant riešo parodo, kad pajusčiau, jog tercijos viršų penktu pirštu reikia spausti daug giliau, tam, jog viršus suskambėtų. Jo meniškai išradingos muzikinės iliustracijos, įvairiausios aliuzijos skatino mūsų vaizduotę, duodavo impulsą tolesniam darbui. Profesoriaus užduodamos programos nebūdavo lengvos, tai būdavo stambūs veikalai, reikalaujantys rimto pasiruošimo. B. Dvariono nuomone, tik didelės programos subrandina rimtą menininką. Savo aukštais siekiais profesorius tikrai mokėdavo sužavėti, žymiai sudėtingiau buvo preciziškai tiksliai užduotą programą išpildyti.“ (Znaidzilauskaitė, 2007).

1971 metais sukurtoje televizijos laidos „Tonika“ rubrikoje „Asmenybės“ įamžinti profesoriaus Balio Dvariono bei kompozitoriaus Valentino Bagdono pasisakymai apie buvusią studentę, kolegę Haliną Znaidzilauskaitę. „Atsimenu, kada atėjo pas mane į klasę Halina Znaidzilauskaitė. Kukli, graži mergaitė. Gero auklėjimo, labai *akuratna*, labai sąžininga. Dirbant su ja turėjau labai daug malonumo ir stačiau ją kaip pavyzdį, kad štai taip reikia dirbti, kaip jinai. Ką jai beužduodavau, visada su didžiausiu stropumu išmokdavo, klausydavo bei rodydavo savo iniciatyvą.<...> Ji buvo viena pirmųjų mano parašytų „Žiemos eskizų“ atlikėja.“ (Dvarionas, 1971). Konservatorijoje H. Znaidzilauskaitės kurse studijavo pianistai: V. Amforavičiūtė-Gabrėnienė, J. Butkevičiūtė-Kovčiugo, L. Farber-Dorfman, V. Gaidamavičius, V. Landsbergis, R. Vaitkevičiūtė, R. Vaitkūnaitė, D. Trinkūnas, B. Kirverytė-Karosienė, R. Štaraitė, L. Artiomova, bendrame kurse studijavo dainininkė E. Saulevičiūtė, kompozitoriai V. Kairiūkštis, A. Bražinskas. Halinai Znaidzilauskaitei studijuojant penktame kurse į Vilnių gastrolių atvyko tarptautinio F. Chopino pianistų konkurso laureatė Margarita Fiodorova. Balys Dvarionas ruošėsi diriguoti numatytoje koncerte ir repetavo tuometėje radijo salėje (dabartinės valstybinio Vilniaus mažojo teatro

patalpos) F. Chopino koncertą fortepijonui ir orkestrui nr. 1, e-moll, op. 11. Į orkestro repeticiją profesorius pakvietė ir Haliną, kaip tik besimokančią šį kūrinį, ir pasiūlė jai visą ištisai pagroti. Tai buvo pirmasis Halinos Znaidzilauskaitės pasirodymas drauge su orkestru.

Kalbėdama apie savo solinę veiklą, H. Znaidzilauskaitė pabrėžia: „Solo bijodavau groti, galbūt, jeigu būčiau dažniau grojus, viskas būtų kitaip, tačiau su pertraukom – labai sunku. Labai imponavo kitų kursų studentų, studijuojančių kompoziciją, kūryba. Atlikau nemažai šiuolaikinės lietuvių kompozitorių muzikos.“ (Znaidzilauskaitė, 2007).

Konservatorijoje koncertmeisterio discipliną Halina Znaidzilauskaitė lankė profesorės Olgos Šteinbergaitės (1920–2005) klasėje. Ši garsi pedagogė, be fortepijono specialybės, dėstė skaitymo iš lapo bei fortepijoninio ansamblio disciplinas. „Su Dainiumi Trinkūnu grojome S. Tanejevo simfoniją keturiomis rankomis. Kiekvienas kas sau. Profesorė mums sako: „Svarbiausia – ritmas! Skaičiuokit!“ – mes jos labai klausydavome. Pedagogė pasižymėjo dideliu reiklumu. Tai, ką pas ją grodavau, vėliau vidury nakties galėdavau atlikti. Grojau ir dainavau visą „Eugenijų Oneginą“ jau pirmuose kursuose.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Studijų metais Halina susipažino su savo būsimu vyru Česlovu Biveiniu, jis taip pat studijavo fortepijono specialybę Balio Dvariono klasėje. Pora susituokė 1955 metais. Tais pačiais metais per valstybinį egzaminą Halina Znaidzilauskaitė skambino J. S. Bacho preliudą ir fugą d-moll, L. van Bethoveno XVII sonatą d-moll, J. Brahmsio „Intermezzo“, D. Šostakovičiaus preliudą, B. Dvariono fortepijoninį ciklą „Žiemos eskizai“ bei F. Chopino koncertą fortepijonui su orkestru Nr. 1, e-moll, op. 11. Už pavyzdingumą ir puikius mokslo rezultatus Halinos Znaidzilauskaitės studijos įvertinamos diplomu su pagyrimu (žr. 2 iliustraciją).



2 iliustracija. Halinos Znaidzilauskaitės valstybinės konservatorijos baigimo diplomas

Dar studijuodama konservatorijoje, 1952 m. sausio 16 d., Halina Znaidzilauskaitė pradėjo dirbti akompanuotoja Vilniaus dešimtmetėje mokykloje (dabartinėje Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje) Viktoro Radovičiaus smuiko bei Levo Seidelio violončelės klasėse. Taip pat mokykloje Halina Znaidzilauskaitė vaikus mokė ritmikos disciplinos. Dešimtmetėje muzikos mokykloje ji dirbo iki 1954 m. rugsėjo 1 d. 1955 m. kovo 1 d. H. Znaidzilauskaitė priimama į pirmosios koncertmeisterės pareigas konservatorijos profesoriaus Kipro Petrausko vokalo klasėje. Ryški profesoriaus asmenybė ilgam įsiminė jaunajai akompanuotojai: „Darbas pas profesorių buvo nuolatiniai anekdotai: įeina Kipras Petrauskas į klasę, išsitraukia iš kišenės bilietus ir sako mums: „Va, eikit į futbolą, o po to parepetuosim.“ (Znaidzilauskaitė, 2008). Baigus konservatoriją 1955 m. rugsėjo 1 d. Halina paskiriama dirbti į Panevėžio muzikos mokyklą fortepijono mokytoja bei koncertmeisterė. Viena gambiausių pradedančios pedagogės mokinių tuomet buvo Laimutė Kančytė-Jakniūnienė (1943–1999). Pedagoginis darbas visgi netapo H. Znaidzilauskaitės pašaukimu. „Dirbti su mokiniais nemokėjau, o ir nelabai norėjau. Galbūt pristigo ir kantrybės, tačiau aiškiai jaučiau, kad turiu ne mokinti, o pati groti.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Darbas Panevėžyje tetruko keletą mėnesių, vėliau Halinos vietoje pradėjo dirbti pianistas Vytautas Gaidamavičius, o H. Znaidzilauskaitė sugrįžo atgal į Vilnių.

1955 m. gruodžio 16 d. konservatorijos dekanas Povilas Berkavičius priėmė pianistę pusei etato akompanuoti dėstytojo Antano Jasenos klarneto klasėje. Tarp klasės studentų buvo ir klarnetininkas Algirdas Budrys, su juo Halina Znaidzilauskaitė vėliau nemažai koncertavo.

1956 metais gimus sūnui Ričardui (Ričardas Biveinis – pianistas, kompozitorius, šiuo metu gyvenantis Ispanijoje) H. Znaidzilauskaitė tiek pristabdė pianistinę veiklą, tačiau jau 1957 m. kovo 8 d., Tarptautinės moters dienos proga, už gerą darbą bei visuomeninę veiklą jai buvo išreikšta konservatorijos vadovybės padėka. Lietuvos konservatorijoje akompanuotoja H. Znaidzilauskaitė dirbo iki 1958 m. vasario 1 d.

1956 metų rudenį kompozitorius Vytautas Laurušas, tuo metu dirbęs Lietuvos radijo muzikos laidų redaktoriumi, pasiūlė Halinai Znaidzilauskaitei išmėginti koncertmeisterės darbą. Ji pakeitė 1954–1956 metais radijuje dirbusią pianistę Eriką Dineikaite.

Šeštajame dešimtmetyje Radijo komiteto patalpos buvo Gedimino pr. 22-ojo namo antrajame aukšte, tiesiai virš veikusios maisto prekių parduotuvės: „Kai į gastronomą veždavo ir kraudavo prekes, mes nutraukdavom darbą ir laukdavom, kol triukšmas nutils.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). Tuo metu buvo įprasta, jog šalia kelių muzikos laidų redaktorių buvo tik vienas koncertmeisterio etatas. Pastarajam tekdavo didelis darbo krūvis, mat norinčių daryti įrašus radijuje netrūkdavo. Iš pradžių šis darbas Halinai Znaidzilauskaitei buvo labai sunkus:

„Prasideda įrašas. Grojam. Staiga šaukiu: „stop! – kleckas!“, o jie (tuometio Radijo komiteto darbuotojai) atsako: „nieko tokio, sakysim, Znaidzilauskaitė akompanuoja.“ Darbas Radijuje man buvo labai gera pamoka. Čia pat girdi, ką blogai pagroji. Niekomet negalima klysti, leisti sau „chaltūrinti“ (Znaidzilauskaitė, 2007).

Halina Znaidzilauskaitė radijo studijoje susipažino ir bendradarbiavo su daugeliu to meto atlikėjų profesionalų. Reguliariai į Vilnių atvykdavo Maskvos garso įrašų studijos („Dom Zvukozapisi“) darbuotojai, jie įrašinėdavo plokšteles ir platindavo jas tuometėje Sovietų Sąjungoje. Pats Radijo komitetas iš maskviečių pirkdavo lietuvių ir užsienio atlikėjų įrašytas plokšteles savo fondams. „Tai būdavo intensyvus, tačiau ir gerai apmokamas darbas. Per labai trumpą laiką daromi įrašai, kuriuos įkainojo taip: 100 rublių už vieną įrašo minutę. Už uždirbtus pinigus net mašiną būdavo galima įpirkti. Tie žmonės gerai išmanė savo darbą.“ (Znaidzilauskaitė, 2007). 1977 m. spalio 31 d. „už aktyvią kūrybinę ir gamybinę veiklą“ H. Znaidzilauskaitė apdovanota Lietuvos radijo ir televizijos komiteto garbės raštu, 1982 metais – padėka bei garbės raštu, 1984 metais – pianistei pakartotinai išreiškiama padėka už reišmingą darbo indėlį. 1973 m. lapkričio 23 d., tuometės LTSR Aukščiausios Tarybos prezidiumo įsaku, Halinai Znaidzilauskaitei suteikiamas LTSR nusipelnusios artistės garbės vardas (žr. 3 iliustraciją).



3 iliustracija. Nusipelnusios artistės pažymėjimas

Dirbant Lietuvos radijuje koncertmeisterė, Halinai Znaidzilauskaitei teko daryti įrašus ir konkursuose ar koncertuose akompanuoti įvairiems lietuvių ir užsienio chorams. Analizuojant pianistės įrašų katalogą matoma, jog tai buvo veikla, susijusi su įvairios atlikėjų sudėties, meninio pajėgumo bei plataus repertuaro chorine muzika. Kad H. Znaidzilauskaitės darbas su choralais: Lietuvos radijo ir televizijos chorų, aklųjų draugijos kameriniu chorų „Vilnius“, vyrų chorų „Varpas“, buvo pakankamai intensyvus, įrodo eilutės iš Broniaus Zubricko knygos *Tarybų Lietuvos chorai*: „Per 15 metų „Varpas“ paruošė apie 200 kūrinių ir surengė apie 400 koncertų. Choro meno vadovui ir dirigentui A. Krogertui jautriai talkino ir

nuolatinė koncertmeisterė H. Znaidzilauskaitė.“ (Zubrickas, 1979: 245). Choro „Varpas“ vadovą Adolfą Krogertą su pianiste Halina Znaidzilauskaite siejo ne tik bendra kūrybinė veikla, bet ir asmeniniai santykiai. Choro vadovams ir atlikėjams buvo keliami aukšti reikalavimai: „Populiarinti lietuvių klasikų ir sovietų kompozitorių naujus kūrinius, supažindinti klausytojus su TSRS tautų muzika, rusų ir Vakarų muzika, koncertuoti per televiziją ir radiją, daryti chorinės muzikos įrašus. <...> Kolektyvas turėjo ne tik papildyti televizijos ir radijo (LRT) programas, bet ir tęsti bei turtinti mūsų profesionaliojo meno tradicijas, koncertuoti respublikoje ir kitur.“ (Zubrickas, 1979: 65). To meto atliekama chorinė muzika iš dalies turėjo padėti ir sovietinių idealų skleidimui, be to, buvo laikoma veiksminga žmonių kolektyvizavimo priemone; daugelis didžiųjų įstaigų, net gamyklos ar fabrikai turėjo savo chorus. Proginis LRT choro kolektyvo pasirodymas iliustruoja, kokia muzika ir repertuaras buvo būdingas tokiems choriniams koncertams: „1973 m. gegužės 11 d. filharmonijoje RTV choras, vadovaujamas L. Abariaus <...> surengė ataskaitinį koncertą choro įkūrimo 10-mečiui. Koncerto programa buvo labai didelė, sudaryta iš įvairių epochų ir stilių kūrinių. Iš pradžių skambėjo dramatiškai ekspresyvi, nauja muzikine kalba V. Jurgučio parašyta kantata chorui, solistui (R. Vešiota) ir dviem fortepijonams (H. Znaidzilauskaitė ir G. Abarius) „Žemės jaunystė“. Paskui choro moterų grupė gražiai atliko T. Makačino harmonizuotą liaudies dainą „Kokiais žiedeliais rūtelė žydės“: <...>, J. Karoso išplėtotą liaudies dainą „Obelėlė“, <...> A. Bražinsko balados „Upelė šventoji“ ir „Kupolio kupolėlio“, skambėjo R. Žigaičio „Tyla“, S. Šimkaus „Šermukšnėlė“, E. Darzinio „Nulaužtos pušys“, S. Tanejevo „Erelis buveinė“, K. Žanekeno „Paukščių giedojimas“ ir kiti kūriniai“ (Zubrickas 1979: 70).

Po daugiau nei trijų dešimtmečių akompanavimo Lietuvos radijuje bei televizijoje Halina Znaidzilauskaitė 1988 m. rugsėjo 1 d. pradėjo dirbti tuometės Lietuvos valstybinės konservatorijoje koncertmeisterė. Konservatorijoje pianistė dirbo iki 1995 m. rugsėjo 15 d. H. Znaidzilauskaitė dirbo dėstytojų Irenos Milkevičiūtės, Gražinos Apanavičiūtės vokalo klasėse, taip pat – LMTA operos studijoje su režisieriais Rimantu Sipariu bei Nerijumi Petroku. 1991 m. birželio 16 d. Vaidilos teatro salėje buvo atlikta G. Puccini opera „Sesuo Anželika“. Spektaklio solistės buvo akademijos studentės Erika Navickaitė, Violeta Urmanavičiūtė, Jolanta Stanelytė, Nomeda Vilkanauskaitė. 1992 m. lapkričio 11 d. spektaklis, akompanuojant Halinai Znaidzilauskaitei, atliktas Anykščiuose. 1993 m. birželio 6 d. konservatorijos mokomojo teatro salėje atlikta G. Puccini opera „Jani Skicki“. Spektaklyje dainavo diplomantės Inesa Linaburgytė, Regina Šilinskaitė. 1994 m. birželio 13 d. muzikos konservatorijos didžiojoje salėje pastatyta P. Čaikovskio opera „Eugenijus Oneginas“, koncerte dainavo diplomantai Ignas Misiūra, Rasa Juzukonytė, Dalia Keimarskytė. 1995 m.

birželio 6 d. atlikta Ch. Gounod opera „Faustas“. Visuose koncertuose klavyrinę partiją atliko H. Znaidzilauskaitė.

2003 metais Halina Znaidzilauskaitė išvyko iš Lietuvos į Ispaniją, Vigo miestelį, kuriame reziduoja jos sūnus Ričardas Biveinis.

PRIEDAS Nr. 2. Straipsniai apie Haliną Znaidzilauskaitę

1. Aleknaitė-Bieliauskienė, R. Širdies šiluma. *Kalba Vilnius*, 1982, Nr. 31, p. 5.
2. Baliūnas, S. Penkiolika metų prie mikrofono. *Kalba Vilnius*, 1971, Nr. 24, p. 5.
3. Šilgalis, K. Prie fortepijono Halina Znaidzilauskaitė. *Kultūros barai*, 1974, Nr. 2, p. 22.
4. Znajdzilowska, H. Rozmowy niekonwencjonalne: Znajdzilowska contra Znajdzilowska. *Kurier Wilenski*, 1994, vasario 15 d., p. 12.
5. Žemaitytė, A. Pianistų šeima nebekovoja su muzikuoti norinčiomis savo atžalomis. *Respublika*, 1998, lapkričio 28 d., p. 33.
6. Celencevičius, R. Muzika – kaip opiumas. *Respublika*, 1996 vasario 5 d., p. 15.
7. Grincevičiūtė, B. Ne vienas šimtas kilometrų nukeliauta, ne viena dešimtis koncertų padainuota su LTSR nusipelnusia artiste, pianiste Halina Znaidzilauskaite... *Kultūros barai*, 1982, Nr. 8, p. 77.
8. Znaidzilauskaitė, H. Sveikiname. *Kultūros barai*, 1976, Nr. 2, p. 74.
9. Ištrauka iš TV laidos „Tonika“. Laidos inventorinis Nr. A006659. *Lietuvos nacionalinio radijo ir televizijos archyvas*.

PRIEDAS Nr. 3. Akompanuojančio pianisto anketa 2021 m.

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompanuojančio pianisto bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą. Gauti atsakymai bus panaudoti meno doktorantūros tiriamajame darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Su kurios specializacijos solistais Jums tenka bendradarbiauti?

Su koncertuojančiais dainininkais

Su koncertuojančiais instrumentalistais

Su atlikėjais studentais, mokiniais

Su operos solistais rengiant spektaklius

Su choralais

2.1. Kuri akompanavimo sritis (iš 1 klausimo) Jums atrodo paprastesnė?

2.2. Kuri akompanavimo sritis atrodo sudėtingesnė?

3. Ar ilgesnį laiką bendradarbiaujate su tais pačiais solistais?

Taip

Ne

4. Ar Jūs pats inicijuojate profesinį bendradarbiavimą?

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

5. Kokias profesines kompetencijas Jūs labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?

6. Kokie asmeniniai atlikėjo bruožai yra svarbūs siekiant bendro meninio rezultato?

7. Ar privalo akompanuojantis pianistas išmanyti solisto atlikimo techniką?

8. Ar gali akompanuotojas padėti spręsti solisto technines atlikimo problemas sceninio atlikimo metu?

9. Kokią poziciją koncerto atlikimo metu užimate akompanuodamas (-a) solistams?

Visiškai prisiderinu prie solisto

Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją
Scenoje jaučiuosi lygiaverčiu ansamblio partneriu
Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

10. Kokia, Jūsų nuomone, akompanuojančio pianisto funkcija (-os) ansamblyje? Kokiomis priemonėmis siekiate balanso ansamblyje?

11. Ar išvelgate akompanuojančio pianisto profesijoje meno ir amato aspektus? Kaip juos vertinate?

Išvelgiu ideologinę takoskyrą

Išvelgiu sintezę

Neįšvelgiu

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

12. Kuo Jums patraukli akompanuojančio pianisto veikla?

13. Kokius įvardintumėte akompanuojančio pianisto profesijos minusus?

14. Ar galėtumėte / norėtumėte įvardinti, Jūsų nuomone, profesionaliausius Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojančius pianistus. (Galima neatsakyti).

15. Kaip vertinate savo atlikimo audiovizualinių įrašų sklaidą. Ar ji Jums asmeniškai svarbi?

Esminė

Labai svarbi

Svarbi

Mažai svarbi

Nesvarbi

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

16. Ar atliekamas kūrinų repertuaras atliepia Jūsų asmeninį estetinį skonį, ar yra daugiau lemiamas aplinkos faktorių (koncertinių užsakymų, vadybininkų, bendrų partnerinių projektų)?

17. Akompanuojantis ir bendradarbiaujantis (*collaborative* – anglų k.) pianistas.

Ar išvelgate vertybinį skirtumą?

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

18. Ar pritartumėte teiginiui, kad akompanuojančio pianisto atlikimui gali būti taikomas profesinio amatomeniško terminas, argumentuojant, jog specialybėje ryški kompleksinė profesinio amato ir meno jungtis, be to, koncertinėje scenoje akompanuotojas niekada nebūna vienintelis menininkas.

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

19. Akompanuojančio pianisto profesijos aspektai: darbo tarifikacija, (ne)figūravimas afišose. Ar tai tik kiekybinė darbo įverčio norma, problema, ar galbūt – inercinė ideologija?

Norma

Problema

Inercinė ideologija

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

20. Ar pastebite akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčius?

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį ir sugaištą laiką, LMTA meno doktorantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė. Jei sutinkate, nurodykite savo vardą ir pavardę.

PRIEDAS Nr. 4. Akompanuojančio pianisto anketa 2007–2009 m.

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie akompanuojančio pianisto profesijos ypatumus, bendravimą su solistais bei specifines akompanavimo problemas.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Su kurios srities solistais Jums tenka (teko) bendradarbiauti?

1. Su koncertuojančiais dainininkais
2. Su operos solistais rengiant spektaklius
3. Su studijuojančiais dainavimo meną
4. Su koncertuojančiais instrumentalistais
5. Su chorais
<i>Kiti atsakymo variantai</i>

2. Kuri akompanavimo sritis (iš 1 klausimo), Jums atrodo paprastesnė **(a)** ir sudėtingesnė **(b)**?

a) _____

b) _____

3. Ar ilgesnį laiką bendradarbiaujate su tais pačiais solistais?

Taip.
Ne.
<i>Kiti atsakymo variantai</i>

4. Kokias profesines solisto savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame mene?

5. Kokie asmeniniai solisto bruožai yra svarbūs siekiant bendro meninio rezultato?

6. Ar privalo akompanuojantis pianistas išmanyti solisto atlikimo techniką ir kiek?

7. Ar gali akompaniatorius padėti spręsti solisto technines atlikimo problemas?

8. Kokia, Jūsų nuomone, akompaniatoriaus funkcija ansambliniame atlikime?

9. Kokius tikslus ar siekius akompanuodamas (-a) keliate sau?

10. Į kurias akompanavimo srities problemas pirmiausia atkreipiate dėmesį?

11. Kokią poziciją koncerto atlikimo metu užimate akompanuodamas (-a) solistams?

1. Prisiderinu prie solisto, paklūstu jam
2. Padėdu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją
3. Scenoje jaučiuosi lygiaverčiu ansamblio partneriu
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai</i>

12. Ar įžvelgiate akompanuojančio pianisto darbe meno ir amato aspektų? Kaip juos vertinate?
13. Kokie yra, Jūsų nuomone, profesionaliausi Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai.
14. Kuo Jums patraukli akompanuojančio pianisto veikla?

Anketą užpildė (jei sutinkate, nurodykite savo pavardę): _____

Data: _____

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė **Agnė Railaitė-Jurkūnienė**.

Anketos atsakymai⁹⁵:

AKOMPANUOJANČIO PIANISTO ANKETA

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie akompanuojančio pianisto profesijos ypatumus, bendravimą su solistais bei specifines akompanavimo problemas.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Su kurios srities solistais Jums tenka / -o bendradarbiauti?

1. Su koncertuojančiais dainininkais	✓
2. Su operos solistais rengiant spektaklius	
3. Su studijuojančiais dainavimo meną	
4. Su koncertuojančiais instrumentalistais	✓
5. Su choris (su choru teko tik pačiam būti solistu)	
<i>Kiti atsakymo variantai - Su koncertuojančiais instrumentalistais teko daugiau groti kamerinę muziką, o tai reiškia - būti vienerčiu instrumentalistu su jais.</i>	

2. Kuri akompanavimo sritis (iš 1 klausimo), Jums atrodo paprastesnė (a) ir sudėtingesnė (b)?

a) _____ skirtumo, kuri paprastesnė, kuri sudėtingesnė, neižvelgiu _____

b) _____

3. Ar ilgesnį laiką bendradarbiaujate su tais pačiais solistais?

Taip.
Ne.
<i>Kiti atsakymo variantai - Su vienais - taip su kitais - ne, su kitais periodiškai, laikas nuo laiko</i>

4. Kokias profesines solisto savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame mene?

___NEATSAKYTA_____

5. Kokie asmeniniai solisto bruožai yra svarbūs siekiant bendro meninio rezultato?

Turi būti bendras tikslas - muzika, kuria norisi pasidžiaugti, pasidalinti su klausytoju.

Ne savęs demonstravimas. Svarbus yra darbštumas, kūrybiškumas, neatmestinumas.

6. Ar privalo akompanuojantis pianistas išmanyti solisto atlikimo techniką ir kiek?

Išmanymas nemaišo, bet tai nėra būtina. Svarbiau yra surasti bendrą muzikinę kalbą, o priemonės yra kiekvieno instrumentalisto individualus reikalas. Bet, žinoma, išmanant, galima ir tame ką nors patarti - štrichus, pedalizaciją, ir kt.

⁹⁵ Gramatika respondentų atsakymuose netaisyta.

7. Ar gali akompaniatorius padėti spręsti solisto technines atlikimo problemas?

Jei turi tam patirties ir žinių tai gali, bet neprivalo.

8. Kokia, Jūsų nuomone, akompanatoriaus funkcija ansambliniame atlikime?

Koncertmeisteris yra orkestras, sukuriantis patogią atramą solistui ir net padedantis solistui išreikšti jo solinę medžiagą.

9. Kokius tikslus ar siekius akompanuodamas (-a) keliate sau?

Kad akompanuojant man solistas jaustųsi taip lengvai ir jaustų malonumą su manimi grojant, kad nenoretų daugiau su niekuo groti tik su manim ! :)

10. Į kurias akompanavimo srities problemas pirmiausia atkreipiate dėmesį?

Nelabai įžvelgiu kokių problemų.

11. Kokią poziciją koncerto atlikimo metu užimate akompanuodamas (-a) solistams?

1. Prisiderinu prie solisto, paklūstu jam	
2. Padėdu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją	✓
3. Scenoje jaučiuosi lygiaverčiu ansamblio partneriu	
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu	
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai - Koncertmeisteris ir kamerinė muzika yra visiškai skirtingi dalykai, deja, daugelis juos painioja. Kamerinėj muzikoje taip, jaučiuosi lygiaverčiu ansamblio partneriu. Koncertmeisterio atveju mano uždavinys - sukurti patogų akompanimentą solistui, padedant perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją.</i>	

12. Ar įžvelgiate akompanuojančio pianisto darbe meno ir amato aspektus? Kaip juos vertinate?

Kiek tai yra menas kiek amatas, priklauso nuo paties pianisto, kiek jis yra rutiniskas ar kūrybiškas, be to, nuo jo pasirinkimo vienam ar kitam atvejui akompanuoti, o kito atsakyti, jei tai nesukelia kūrybinio proceso. Tik amatas yra grojimas dėl pinigų. Menininkas visu pirma turi dirbti ne už pinigus. Vėliau tas įdirbis atsiperka ir pinigais.

13. Kokie yra, Jūsų nuomone, profesionaliausi Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai.

Į šitą klausimą neatsakysiu.

14. Kuo Jums patraukli akompanuojančio pianisto veikla?

NEATSAKYTA

Anketą užpildė (jei sutinkate nurodyti savo pavardę): **Daumantas Kirilauskas**

Data: **2009 02 17**

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė.

AKOMPANUOJANČIO PIANISTO ANKETA

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie akompanuojančio pianisto profesijos ypatumus, bendravimą su solistais bei specifines akompanavimo problemas.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Su kurios srities solistais Jums tenka / -o bendradarbiauti?

1. Su koncertuojančiais dainininkais
2. Su operos solistais rengiant spektaklius
3. Su studijuojančiais dainavimo meną
4. Su koncertuojančiais instrumentalistais
5. Su choriais
<i>Kiti atsakymo variantai</i>

2. Kuri akompanavimo sritis (iš 1 klausimo), Jums atrodo paprastesnė **(a)** ir sudėtingesnė **(b)**?

- a) **paprastesnė – su koncertuojančiais instrumentalistais**
- b) **sudėtingiausia – su studijuojančiais dainavimo meną**

3. Ar ilgesnį laiką bendradarbiaujate su tais pačiais solistais?

Taip
Ne
<i>Kiti atsakymo variantai</i>

4. Kokias profesines solisto savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame mene?

Stilistikos išmanymas, kokybė ruošiant savo partiją, partnerio partijos studijavimas, ansambliškasumas.

5. Kokie asmeniniai solisto bruožai yra svarbūs siekiant bendro meninio rezultato?

Kompromisų ieškojimas, pagarba partneriui, nekonfliktiškumas, greita reakcija, punctualumas, atsakomybės jausmas.

6. Ar privalo akompanuojantis pianistas išmanyti solisto atlikimo techniką ir kiek?

Privalo tiek, kad galėtų pats profesionaliai prisitaikyti prie solisto. Žinoma, koncertmeisteris kuris galės patarti solistui ieškant tiek muzikinių, tiek psichologinių, tiek techninių problemų sprendimo yra tikras profesionalas ir itin reikalingas solistams – tiek studijuojantiems, tiek jau koncertuojantiems atlikėjams.

7. Ar gali akompaniatorius padėti spręsti solisto technines atlikimo problemas?

Gali, jei specialiai domėsis ir gilinsis į solisto specialybės specifiką.

8. Kokia, Jūsų nuomone, akompaniatoriaus funkcija ansambliniame atlikime?

Muzikinis partneris, kartu kuriantis bendrą rezultatą.

9. Kokius tikslus ar siekius akompanuodamas (-a) keliate sau?

Atlikimo kokybė, bendro muzikinio audinio studijavimas, solisto partijos studijavimas, konkretaus solisto - jo charakterio bei techninio atlikimo lygio įvertinimas, stengiantis kuo tiksliau ir greičiau prie jo prisitaikyti.

10. Į kurias akompanavimo srities problemas pirmiausia atkreipiate dėmesį?

Akompanuojant būti „kartu“, o ne „už“ ar „šalia“.

11. Kokią poziciją koncerto atlikimo metu užimate akompanuodamas (-a) solistams?

1. Prisiderinu prie solisto, paklūstu jam
2. Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją
3. Scenoje jaučiuosi lygiaverčiu ansamblio partneriu
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai</i>

12. Ar išvelgiate akompanuojančio pianisto darbe meno ir amato aspektus? Kaip juos vertinate?

Išvelgiu abu. Amatas - kai akompanuoji studijuojantiems - kartojimas to paties repertuaro, grojimas su silpnais atlikėjais stabdo ar visiškai užkerta kelią vystymuisi. Naudoji įgytą amatą, kad pragyventum. Didesnis meno aspektas - kai sieki bendro tikslo su profesionaliais, savo lygio muzikantais. Kai muzikuoji, nes to nori, o ne dėl to, kad reikia.

15. Kokie yra, Jūsų nuomone, profesionaliausi Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai.

Chaimas Potašinskas, Dainius Trinkūnas, Halina Znaidzilauskaitė, Gražina Ručytė-Landsbergienė, Rasa Biveinienė, Aušra Banaitytė, Irena Uss-Armonienė, Nijolė Ralytė, Eglė Vosyliūtė.

16. Kuo Jums patraukli akompaniatoriaus veikla?

Paties muzikinio proceso malonumas, ansamblinis grojimas, galėjimas padėti solistams pasiekti geresnio rezultato.

Anketą užpildė (jei sutinkate nurodyti savo pavardę): _____ Indrė Baikštytė _____

Data: _____ 2009 04 26 _____

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė.

PRIEDAS Nr. 5. Solisto anketa 2021 m.

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompanuojančio pianisto bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą. Gauti atsakymai bus panaudoti meno doktorantūros tiriamajame darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Kuris akompanuojančio pianisto įvardinimas Jums labiausiai priimtinas?

Koncertmeisteris

Akompaniatorius

Akompanuojantis pianistas

Bendradarbiaujantis pianistas (*collaborative pianist* – anglų k.)

Pianistas

Nesureikšminu

Kita...

2. Ar pastoviai bendradarbiaujate su vienu pianistu?

Taip

Ne

3. Kokias akompanuojančio pianisto profesines ir asmenines charakterio savybes labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?

4. Kiek, Jūsų manymu, akompanuojantis pianistas turi išmanyti solisto atlikimo specifiką?

5. Ar gali padėti akompanuojantis pianistas spręsti Jūsų technines atlikimo problemas sceninio atlikimo metu?

6. Ar atsižvelgiate į akompanuotojo technines atlikimo galimybes rinkdamasis atliekamą repertuarą?

Taip

Ne

7. Ar esate susipažinęs su akompanuotojo atliekama fortepijono partija?

Taip

Ne

8. Kokią poziciją ansamblyje užimate scenoje koncerto atlikimo metu? Galimi keli atsakymo variantai.

Prisiderinu prie akompanuotojo

Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją

Scenoje jaučiuosi lygiavertis ansamblio partneris

Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu

Visiškai nesiderinu prie akompanatoriaus

9. Kaip derinate savąją ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos sampratą?

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

10. Kas, Jūsų nuomone, yra profesionaliausi Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai? (Galima neatsakyti).

11. Kokias savybes, Jūsų nuomone, turi turėti idealus akompanuojantis pianistas?

12. Ar įžvelgiate akompanuojančio pianisto profesijoje meno ir amato aspektų? Kaip juos vertinate?

Įžvelgiu ideologinę takoskyrą

Įžvelgiu sintezę

Neįžvelgiu

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

13. Kokius įvardintumėte akompanuojančio pianisto profesijos plusus?

14. Kokius įvardintumėte akompanuojančio pianisto profesijos minusus?

15. Kaip vertinate savo atlikimo audiovizualinių įrašų sklaidą. Ar ji Jums asmeniškai svarbi?

Esminė

Labai svarbi

Svarbi

Mažai svarbi

Nesvarbi

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

16. Ar atliekamų kūrinių repertuaras atliepia Jūsų asmeninį estetinį skonį, ar yra lemiamas aplinkos socialinių faktorių (koncertinių užsakymų, vadybininkų, bendrų partnerinių projektų)?

Taip

Ne

17. Akompanuojantis ir bendradarbiaujantis (*collaborative* – anglų k.) pianistas. Ar įžvelgiate vertybinį skirtumą?

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

18. Ar pritartumėte teiginiui, kad akompanuojančio pianisto atlikimui gali būti taikoma profesinė amatomeniško koncepcija, argumentuojant, jog specialybėje ryški kompleksinė profesinio amato ir meno jungtis, be to, koncertinėje scenoje akompanuotojas niekada nebūna vienintelis menininkas.

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

19. Akompanuojančio pianisto profesijos aspektai: darbo tarifikacija, (ne)figūravimas afišose. Ar tai tik kiekybinė darbo įverčio norma, problema, ar galbūt – inercinė ideologija?

Norma

Problema

Inercinė ideologija

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

20. Ar pastebite akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčius?

Taip

Ne

Pakomentuokite pastarąjį atsakymą

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį ir sugaištą laiką, LMTA meno doktorantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė. Jei sutinkate, nurodykite savo vardą ir pavardę.

PRIEDAS Nr. 6. Solisto anketa 2007–2009 m.

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompaniatoriaus bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Ar turite pastovų akompaniatorių (-ę)?
2. Kokias akompaniatoriaus profesines bei charakterio savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?
3. Kiek, Jūsų manymu, akompanuojantis pianistas turi išmanyti solisto atlikimo specifiką?
4. Ar gali padėti akompaniatorius spręsti Jūsų technines atlikimo problemas?
5. Su kokiais sunkumais, Jūsų nuomone, susiduria Jūsų akompaniatorius?
6. Ar atsižvelgiate į akompaniatoriaus technines atlikimo galimybes rinkdamasis atliekamą repertuarą?
7. Ar esate susipažinęs su koncertmeisterio atliekama fortepijono partija?
8. Kaip derinate savąją ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos sampratą?
9. Kokių epochų kūriniai dažniausiai vyrauja Jūsų repertuare?
10. Kokią poziciją scenoje koncerto atlikimo metu užimate?

1. Prisiderinu prie akompaniatoriaus.
2. Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją.
3. Scenoje jaučiuosi lygiavertis ansamblio partneris.
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu.
5. Visiškai nesiderinu prie akompaniatoriaus.
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai</i>

11. Kaip vertinate akompaniatoriaus darbą – kaip meną ar kaip amatą? Koks gali būti šių aspektų santykis?
12. Kokie yra profesionaliausi, Jūsų nuomone, Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai?
13. Koks, Jūsų nuomone, būtų idealus akompanuojantis pianistas?

Anketą užpildė (jei sutinkate, nurodykite savo pavardę): _____

Data: _____

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė **Agnė Railaitė-Jurkūnienė**.

Atsakymai⁹⁶:

SOLISTO ANKETA

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompanatoriaus bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Ar turite pastovų akompaniatorių (-ę)?

Turiu pastovius draugus, kolegas, muzikinius partnerius su kuriais muzikuojame.

2. Kokias akompanatoriaus profesines bei charakterio savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?

Akompaniatorius tai žmogus turintis greitą reakciją, gerus skaitymo iš lapo įgūdžius, taip pat pasižymintis ne ryškia ir argumentuota muzikine pozicija, o sugebėjimu prisitaikyti prie kitų atlikėjų. Kalbant apie charakterį, savaime aišku svarbu nekonfliktuoti, tačiau nekonfliktuoja dažniausiai tie, kurie neturi nuomonės.

3. Kiek, Jūsų manymu, akompanuojantis pianistas turi išmanyti solisto atlikimo specifiką?

Savaime aišku, kad kuo labiau akompaniatorius išmanys solisto atlikimo specifiką, tuo jis bus aukštesnio lygio savo srities specialistas .

4. Ar gali padėti akompaniatorius spręsti Jūsų technines atlikimo problemas?

Tam kad padėti spręsti technines problemas reikia išmanyti specifika. Jei akompaniatorius išmano tarkim styginių instrumentų specifiką, tai tuomet aišku jis galėtų padėti spręsti technines atlikimo problemas. Tačiau gal svarbiau būtų, jei jis padėtų spręsti muzikines atlikimo problemas, tačiau tokiu atveju, jis turėtų tapti būti ne akompaniatorius, o lygiavertis ansamblio partneris.

5. Su kokiais sunkumais, Jūsų nuomone, susiduria Jūsų akompaniatorius?

Kadangi neturiu akompanatoriaus, tai į šį klausimą atsakyti negaliu. Tačiau pianistai su kuriais muzikuojame kartu visada turi atkreipti dėmesį į violončelės garsines savybes ir rasti būdą jas atskleisti, o ne užgožti.

6. Ar atsižvelgiate į akompanatoriaus technines atlikimo galimybes rinkdamasis atliekamą repertuarą?

Ne.

7. Ar esate susipažinęs su koncertmeisterio atliekama fortepijono partija?

Ne visada pavyksta, tačiau faktas, kad privalome būti susipažinę.

8. Kaip derinate savąją ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos sampratą?

Su muzikiniu partneriu savaime aišku deriname savo nuomonės. O kad akompaniatorius turi savo interpretacijos sampratą – pirmą kartą girdžiu. :-)

⁹⁶ Gramatika respondentų atsakymuose netaisyta.

9. Kokių epochų kūriniai dažniausiai vyrauja Jūsų repertuare?

Visų.

10. Kokią poziciją scenoje koncerto atlikimo metu užimate?

1. Prisiderinu prie akompaniatoriaus. (mokykloje taip, būdavo)
2. Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją. X (stengiuosi)
3. Scenoje jaučiuosi lygiavertis ansamblio partneris. X (stengiuosi)
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu. (jei partneris be iniciatyvos tai kartais reikia vadovauti)
5. Visiškai nesiderinu prie akompaniatoriaus. (taip nėra buvę)
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai</i>
(tik juoda ar tik balta būna retai. Svarbiausia kad nenukentėtų muzika.)

11. Kaip vertinate akompaniatoriaus darbą – kaip meną ar kaip amatą? Koks gali būti šių aspektų santykis?

Dažniausiai koncertmeisterio darbas primena amatą, nes labiausiai iš jo reikalaujama gerai akompanuoti. Tačiau jei akompaniatorius yra ir aktyvus muzikinių procesų dalyvis, tai savaime aišku, kad jis tampa kūrybinio proceso dalimi, o tuo pačiu ir menininku.

12. Kokie yra profesionaliausi, Jūsų nuomone, Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai?

Aš nedaug pažįstu. Bet tie kuriuos pažinau būtų Povilas Jaraminas, Irena Uss, Sergejus Okruško, Daumantas Kirilauskas (bet jis mano partneris o ne akompaniatorius).

13. Koks, Jūsų nuomone, būtų idealus akompanuojantis pianistas?

Idealus muzikantas yra tas, kuriam iš tiesų rūpi tai ką jis daro.

Anketą užpildė (jei sutinkate nurodyti savo pavardę): **Mindaugas Bačkus**

Data: **2009 03 05**

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė

SOLISTO ANKETA

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompaniatoriaus bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą.
Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Ar turite pastovų akompaniatorių (-ę)?

Ne

2. Kokias akompaniatoriaus profesines bei charakterio savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?

Profesionalumą ir kultūrą, žmogaus ir garso.

3. Kiek, Jūsų manymu, akompanuojantis pianistas turi išmanyti solisto atlikimo specifiką?

Pilnai.

4. Ar gali padėti akompaniatorius spręsti Jūsų technines atlikimo problemas?

Taip.

5. Su kokiais sunkumais, Jūsų nuomone, susiduria Jūsų akompaniatorius?

Pianistai nelabai išmano vokalo specifiką.

6. Ar atsižvelgiate į akompaniatoriaus technines atlikimo galimybes rinkdamasis atliekamą repertuarą?

Taip

7. Ar esate susipažinęs su koncertmeisterio atliekama fortepijono partija?

Taip.

8. Kaip derinate savąją ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos sampratą?

Pagal kūrinių stilių, tekstą ir gerus įrašus.

9. Kokių epochų kūriniai dažniausiai vyrauja Jūsų repertuare?

Įvairių.

10. Kokią poziciją scenoje koncerto atlikimo metu užimate?

1. Prisiderinu prie akompaniatoriaus.
2. Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją.
3. Scenoje jaučiuosi lygiavertis ansamblio partneris.
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu.
5. Visiškai nesiderinu prie akompaniatoriaus.
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai – Lygiaverčio atlikėjo</i>

11. Kaip vertinate koncertmeisterio darbą – kaip meną ar kaip amatą? Koks gali būti šių aspektų santykis?

Tik kaip meną.

12. Kokie yra profesionaliausi, Jūsų nuomone, Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai?

G. Ručytė, N. Ralytė, G. Trinkūnas, R. Biveinis.

13. Koks, Jūsų nuomone, būtų idealus akompanuojantis pianistas?

Geras profesionalas ir kultūringas visom prasmėm.

Anketą užpildė (jei sutinkate, nurodyti savo pavardę): **Ignas Misiūra**

Data: **2009 03 09**

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė.

SOLISTO ANKETA

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompaniatoriaus bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Ar turite pastovų akompaniatorių (-ę)?

No. I have been working with many different pianists both in Norway and in Lithuania, but I have never had one „regular“ accompanist. On one hand I think it is very healthy to work with several pianists – you get different inputs, different ideas and different results. On the other hand – there are times when I miss having a regular pianist to work with on projects for several years.

2. Kokias akompaniatoriaus profesines bei charakterio savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?

I think I will answer this question with approximately the same answer as to question is

- „craft“ – the accompanist has to be as technically good as a soloist,
- „ears“ – accompanying is chamber music, you have to be able listen to others,
- „musical ideas and pride“ – the accompanist has to have his or her own musical ideas about the song / piece, and the willpower to play that – as a soloist – with complete conviction and security,
- A LOVE FOR SONGS ☺

3. Kiek, Jūsų manymu, akompanuojantis pianistas turi išmanyti solisto atlikimo specifiką?

I think the answer to that question is both „A LOT“, and „NOTHING“ ☺

I think there was a reason why for example Dietrich Fischer-Dieskau worked for so many years with Gerald Moore. They knew each other extremely well, and that no doubt influenced their musical collaboration and the musical result.

At the same time I think that one of the most important qualities of a good pianist AND a good singer (!) is the ability to listen, to catch new ideas very fast, to adjust very fast. I really do believe that fantastic music and interpretations can be created by two musicians that have just met each other ☺

4. Ar gali padėti akompaniatorius spręsti Jūsų technines atlikimo problemas?

In my opinion, musical and technical solutions are closely connected. I have experienced many times that technical problems in a song are solved when I find the correct interpretation and when all the musical pieces fall into place. In that sense, a musically good pianist is also an enormous technical help for the singer. So there are many ways a pianist can help: by helping to create good and natural phrases, by creating phrases that lead naturally into each other, by helping to create stable and predictable movements and rhythm. Absolutely.

And just as well as there are many things a singer can do wrong that will create technical problems for the singer, there are also many things a pianist can do wrong that will create technical problems for the singer. Singers should just sometimes be careful so that they don't blame the pianist for what sometimes is just their own, personal, technical shortcomings ;)

5. Ar atsižvelgiate į akompaniatoriaus techninės atlikimo galimybes rinkdamasis atliekamą repertuarą?

In general, I would not be happy to restrict my repertory because of the pianist. As I said earlier, I would demand the same technical abilities from an accompanist as from a solo pianist; with maybe some few exceptions, I would expect a professional accompanist to be able to play anything that I would suggest, given that there are time enough to rehearse it. Of, course, you can discuss the repertory with the pianist: just as there are some songs that are more comfortable for me than other songs, the same might be for the pianist. Sometimes it might be possible to change a song or two. But if I have decided upon a repartory that I would like to do, I would need to find a pianist that can play it.

6. Ar esate susipažinęs su koncertmeisterio atliekama fortepijono partija?

Unfortunately not as good as I should. I am a terrible piano player myself, so I am not able to play through the piano parts, but I do try to get to know the piano part as well as I can. I always learn songs so that I have the piano part „playing“ in my head – I usually know the sound of it by heart.

I think it is amazingly unfair to demand that the pianist should familiarize himself or herself with the singer's part, while not demanding the same from the singer!

7. Kaip derinate savąją ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos sampratą?

Ideally, of course!!! ☺ I often come with a very strong opinion about interpretation. That does not at all mean that I don't value the pianists spoken or unspoken (played) ideas – rather the opposite.

I think a discussion about interpretation should happen two places. There is:

- **the talk and discussion that goes on at rehearsals: „how do we understand this, how do we interpret and do these phrases“,**
- **the continuous discussion that runs during a concert performance. It is a dialog, really! „So, you want to do it like that? Ok, I follow your idea. But then I make this little twist. How would you like to continue then?“ This dialog and discussion is for me the most interesting and delightful one.**

8. Kokių epochų kūriniai dažniausiai vyrauja Jūsų repertuare?

At least up to now, the romantic *lied*-repertory: Schumann, Schubert, Brahms. I am trying to move a little bit away from that though, and into a little bit more contemporary and diverse repertory.

9. Kokią poziciją scenoje koncerto atlikimo metu užimate?

1. Prisiderinu prie akompaniatoriaus.
2. Padėdu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją.
3. Scenoje jaučiuosi lygiavertis ansamblio partneris.
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu
5. Visiškai nesiderinu prie akompaniatoriaus.
Kiti atsakymo variantai arba komentarai

There is some truth in all these points ☺ The main goal is to create something – a musical idea and unity – *together*. That also means that I pick up ideas from the pianist. It might happen at a concert that the pianist gets into a different mood and plays it differently

than at rehearsals: If I like the idea, I would try to pick it up from the pianist and continue the idea. I would hope that the pianist did the same.

I would say, though, that the ultimate responsibility is mine. If me and the pianist would have different ideas during a concert and I decide that I absolutely do not like the pianist's idea, then I would stick to my idea and expect the pianist to follow me. 97% of the time, though, it should be a sharing and mixing of ideas!

10. Kaip vertinate koncertmeisterio darbą – kaip meną ar kaip amatą? Koks gali būti šių aspektų santykis?

To be honest, I find it a bit absurd that this question often is asked about accompanists specifically, as it can just as well be asked about violinists, drummers, trombone players, opera singers. Sadly, I have a feeling that accompanists are often portrayed as „workmen“ while singers are „artists“. For me, there is no difference.

So, I would like to answer the question more generally: is the „performer of music“ a „workman“ or an artist. I think it is a combination! Any musician has to know the „tools“ of the trade: the technical tools, of course – how to use the instrument – but also the musical tools: what to do to portray an emotion, a feeling, an idea. I think this is 90 % workmanship: planning, thinking and structuring. On top of that come the 10% of art: applying inspiration, putting emotions into it, using yourself and your imagination. A musician that is only a „workman“ will never be a great musician. On the other hand, a musician that relies on „feelings“ and „inspiration“ and „art“ without knowing the tools and being a good workman, will never be a good musician.

I see absolutely no difference between accompanists and singers here. As I said, though, tradition has given the accompanists the role of „workman“ and the singer the role of „artist“. I think that is very, very wrong and musically counterproductive.

11. Kokie yra profesionaliausi, Jūsų nuomone, Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai?

I am not so familiar with Lithuanian pianists that I would be able to say anything about that. If I could point out *any* pianist, I would probably choose Gerald Moore and Benjamin Britten (who was an amazing accompanist). Both combined a fantastic ability to be together with and support the singer, with extremely strong musical ideas and a will and ability to shape the songs also according to their own ideas. Dietrich Fischer-Dieskau chose to play most of his professional life with Gerald Moore not because Moore was an „easy“ pianist, but because he was a strong, „difficult“ pianist.

When it comes to Lithuanian „accompanists tradition“ in general, I find it (based on my limited experience) very different from the Norwegian or the Western tradition. From Norway, I am used to accompanists that take more musical initiative, that have a stronger opinion about the music that they play and that play more soloistic, while my impression is that accompanists in Lithuania are more expected to be „supporters“ for the singers. It is an ideal – both for singers and the pianists – that I find very wrong: it creates singers that are unable to listen to their partners and pianists that are a bit too shy to express their own musical ideas.

Maybe it sounds paradoxical, but I always find it easier to relate to pianists that have strong minds and strong opinions when they play. It makes it easy to hear and understand their musical ideas when they play, and that makes it much easier for me to make musical choices. It becomes a strong musical fundament that I can stand on!

12. Koks, Jūsų nuomone, būtų idealus akompanuojantis pianistas?

The beautiful thing is that there are so many *different* accompanists and musicians ☺
I think it is easier to point out some ideal „characteristics“.

Anketą užpildė (jei sutinkate, nurodyti savo pavardę): **STEIN SKJERVOLD.**

Data: 03 06 09

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė.

SOLISTO ANKETA

Gerbiami apklausos dalyviai,

Anketoje pateikiami klausimai apie solisto ir akompanatoriaus bendradarbiavimo ypatumus, ansamblinio grojimo specifiką bei partnerystės svarbą.

Gauti atsakymai bus panaudoti meno aspiranto mokslo darbe.

Prašau pažymėti Jums tinkamus atsakymus.

1. Ar turite pastovų akompaniatorių (-ę)?

Neturiu.

2. Kokias akompanatoriaus profesines bei charakterio savybes Jūs labiausiai vertinate ansambliniame atlikime?

Labiausiai vertinu gebėjimą „jausti partnerį. Geranoriškumą ir norą tobulėti.

3. Kiek, Jūsų manymu, akompanuojantis pianistas turi išmanyti solisto atlikimo specifiką?

Nebūtinai, bet pageidautina.

4. Ar gali padėti akompaniatorius spręsti Jūsų technines atlikimo problemas?

Manau, jog tai taikoma tikėt man.

5. Su kokiais sunkumais, Jūsų nuomone, susiduria Jūsų akompaniatorius?

Su ne visuomet pagarbiai nusiteikusiais atlikėjais. Pasitaiko, jog dar nepradėjus groti kartu, kai kurie solistai į akompanuojantį pianistą žiūri „iš aukšto“, tiesiog perdaug nevertindami jo darbo.

6. Ar atsižvelgiate į akompanatoriaus technines atlikimo galimybes rinkdamasis atliekamą repertuarą?

Nelabai.

7. Ar esate susipažinęs su koncertmeisterio atliekama fortepijono partija?

Žinau ją labiau iš klausos.

8. Kaip derinate savąją ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos sampratą?

Manau, jog tiesa gimsta diskusijoje. Reikia aptarti bendras nuomones ir išsirinkti geriausią sprendimą.

9. Kokių epochų kūriniai dažniausiai vyrauja Jūsų repertuare?

Neteikiu konkretaus prioriteto.

10. Kokią poziciją scenoje koncerto atlikimo metu užimate?

1. Prisiderinu prie akompanatoriaus.
2. Padedu perteikti bendrą atliekamo kūrinio idėją.
3. Scenoje jaučiuosi lygiavertis ansamblio partneris.
4. Visapusiškai vadovauju kūrybiniam procesui atlikimo metu.
5. Visiškai nesiderinu prie akompanatoriaus.
<i>Kiti atsakymo variantai arba komentarai</i>

11. Kaip vertinate koncertmeisterio darbą – kaip meną ar kaip amatą? Koks gali būti šių aspektų santykis?

Sudėtingas klausimas. Nesiplečiant, manau, jog jame yra ir amato, ir meno.

Kiek pas ką daugiau, tai priklauso nuo akompaniatoriaus asmenybės. Man nepatinka akompanuojantys pianistai, kurie į savo darbą žiūri tik kaip į amatą.

12. Kokie yra profesionaliausi, Jūsų nuomone, Lietuvos praeities ir dabarties akompanuojantys pianistai?

Su praeities akompaniatorias nesu susipažinusi, todėl sunku vertinti.

13. Koks, Jūsų nuomone, būtų idealus akompanuojantis pianistas?

Akompanuojantis pianistas turi sudaryti ansamblyje tikrą „komandą“. Tuo viskas ir pasakytas.

Anketą užpildė (jei sutinkate, nurodykite savo pavardę): **Raminta Vaicekauskaitė.**

Data: 2009 06 14.

Nuoširdžiai dėkoju už Jūsų dėmesį bei sugaištą laiką,
LMTA meno aspirantė Agnė Railaitė-Jurkūnienė.

PRIEDAS Nr. 7. Meno projekto tiriamojo darbo lentelių sąrašas

1 lentelė. Meno ir amato įvardinimai lietuvių kalboje, sud. autorės.....	18
2 lentelė. Meno ir amato veikimo sritys pagal R. G. Collingwoodą (1938, 1990).....	19
3 lentelė. Meno ir amato koreliacija socialinėje aplinkoje, sud. autorės.....	23
4 lentelė. Interakcinė kūrybinio proceso grandinė (vidinis ir išorinis rakursai), sud. autorės.....	29
5 lentelė. Bendradarbiavimo procesas pagal F. Seddoną ir M. Biasutti (2009)	30
6 lentelė. Komunikaciniai dueto partnerystės režimai pagal Hutchinson, Huddon (2022).....	31
7 lentelė. Atlikimo proceso modelis, sud. autorės	34
8 lentelė. Amato ir meno srities bendrosios reiškimosi kryptys, sud. autorės.....	42
9 lentelė. Partnerių koreliacijos ansambliniame atlikime, sud. autorės	45
10 lentelė. Hierarchinis B. Bloomo modelis, originalus ir revizuotas pagal Anderson, Kratwohl (1956–2001).....	46
11 lentelė. Y. Engeströmo informacinio dalinimosi modelio adaptacija (2001)	50
12 lentelė. Iliustracinė kūrybinio bendradarbiavimo lentelė pagal V. John-Steiner (Viney, Grindberg, 2014: 171).....	50
13 lentelė. Amatomeniškasis akompanuotojo veiklos procesas ansamblyje, sud. autorės	51
14 lentelė. Akompanavimo dėmenys amatomeninėje konstrukcijoje, sud. autorės	52
15 lentelė. P. Juslino veiksmų, galinčių turėti įtakos muzikos atlikimo išraiškai, modelis (2003)	56
16 lentelė. Praplėstas akompanuojančio pianisto veiksmų, darančių įtaką muzikos atlikimo raiškai, modelis, sud. autorės.....	56
17 lentelė. Pianistų profesinės ir asmeninės charakterio savybės, reikalingos ansambliniame atlikime.....	66
18 lentelė. Ansamblyje muzikuojantiems atlikėjams reikalingi bruožai	66
19 lentelė. Akompanavimo profesijos plusai ir minusai, solistų nuomonė	73
20 lentelė. Akompanavimo profesijos privalumai ir trūkumai, pianistų nuomonė	74
21 lentelė. E. Libermano muzikos kūrinio atlikimo modelis (1988)	102
22 lentelė. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ interpretacijų trukmės suvestinė	108
23 lentelė. M. Musorgskio „Lopšinė“ personažų išsidėstymo schema	113
24 lentelė. M. Musorgskio „Lopšinė“ tempo nuorodų išsidėstymas	114
25 lentelė. M. Musorgskio „Lopšinė“ interpretacijų trukmės suvestinė	114

PRIEDAS Nr. 8. Meno projekto tiriamojo darbo pavyzdžių sąrašas

1 pavyzdys. F. Schuberto „Der Erlkönig“, op. 1, D 328, 1–18 taktai.....	60
2 pavyzdys. J. Brahms „Vier ernste Gesänge“ op. 121, Nr. 1, 27–34 taktai.....	61
3 pavyzdys. G. Fauré „Nell“ op. 18, Nr. 1, 1–4 taktai.....	61
4 pavyzdys. R. Schumann „Die Soldatenbraut“ op. 64, Nr. 1, 36–43 taktai.....	62
5 pavyzdys. S. Rachmaninovo „Pavasario vandenys“ op. 14, Nr. 11, 34–37 taktai.....	63
6 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 1–6 taktai.....	105
7 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 47–51 taktai.....	105
8 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 52–56 taktai.....	106
9 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 52–56 taktai.....	106
10 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 17–26 taktai.....	107
11 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 1–6 taktai.....	108
12 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 30–36 taktai.....	109
13 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 45–54 taktai.....	110
14 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ 52–56 taktai.....	110
15 pavyzdys. V. Montvilos pastoralės „Pušys“ rankraščio ir spausdintinės versijos 1–4 taktai ir 52–54 taktai.....	112
16 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ inicijuojanti akompanimento partijos dalis, 1–4 taktai.....	115
17 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ Mirties pasirodymas, fortepijono partijos faktūra, 16–19 taktai.....	116
18 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ Mirties derminio išrišimo variantai, 32 ir 37 taktai.....	117
19 pavyzdys. M. Musorgskio „Lopšinės“ antrasis Motinos prašymas, 48–49 taktai.....	119

PRIEDAS Nr. 9. Meno projekto tiriamojo darbo iliustracijų sąrašas

1 iliustracija. Halina Znaidzilauskaitė akompanuoja Antanui Kučingiui.	97
2 iliustracija. Halinos Znaidzilauskaitės valstybinės konservatorijos baigimo diplomai	157
3 iliustracija. Nusipelnusios artistės pažymėjimas	159

PRIEDAS Nr. 10. Meno projekto tiriamojo darbo schemų sąrašas

1 schema. Akompanuojančio pianisto hibridiškumas, sud. autorės.....	57
---	----

PRIEDAS Nr. 11. Meno projekto tiriamojo darbo diagramų sąrašas

1 diagrama. Pastovių scenos partnerių pasiskirstymas, solistų atsakymas	65
2 diagrama. Akompanuojančių pianistų bendravimas su skirtingų specializacijų atlikėjais ..	65
3 diagrama. Solistų užimamos pozicijos atlikimo metu.....	67
4 diagrama. Akompanuojančių pianistų užimamos pozicijos atlikimo metu.....	67
5 diagrama. Asmeninės ir akompanuojančio pianisto kūrinio interpretacijos derinimas	68
6 diagrama. Akompanuojančio pianisto įvardinimas.....	68
7 diagrama. Meno ir amato aspektai akompanavimo profesijoje, solistų nuomonė	69
8 diagrama. Meno ir amato aspektai akompanavimo profesijoje, solistų nuomonė, pianistų nuomonė	70
9 diagrama. Vertybinio skirtumo, akompanuojantis ir bendradarbiaujantis pianistas, įvardinimas, solistų nuomonė	71
10 diagrama. Vertybinio skirtumo, akompanuojantis ir bendradarbiaujantis pianistas, įvardinimas, pianistų nuomonė	71
11 diagrama. Amatomeniškumo koncepcijos taikymas, solistų nuomonė.....	72
12 diagrama. Amatomeniškumo koncepcijos taikymas, pianistų nuomonė	73
13 diagrama. Akompanuojančių pianistų tarifikacijos, (ne)figūravimo afišose vertinimas, solistų nuomonė	74
14 diagrama. Akompanuojančių pianistų tarifikacijos, (ne)figūravimo afišose vertinimas, pianistų nuomonė	75
15 diagrama. Akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčiai, solistų nuomonė	76
16 diagrama. Akompanuojančio / bendradarbiaujančio pianisto profesinės veiklos vertinimo pokyčiai, pianistų nuomonė.....	76

PRIEDAS Nr. 12. Marco Simoso straipsnis „Accompaniment“

Straipsnis tinklaraštyje <https://www.devachan.com/> yra nepasiekiamas. Tyrimo autorė susisiekė su M. Simosu prašydama leisti tiriamojo darbo priede pateikti straipsnio citavimo šaltinį.

Accompaniment

I have been playing, writing and thinking about accompaniment for about twenty five years now. It is a subject that is vast, deep, wide, endless, and probably completely invisible to most people that listen to music—because the best accompaniment often draws attention to itself the least! Anyway, I have been looking for a setting where accompanists and other players (those they accompany) could share reflections on the many mysteries of the discipline. What I've included below are just some starting thoughts on ...

The Subtle Energetics of Accompaniment

Rhythmic Signature
Matching Rhythmic Pulse
Finer Dynamics of Interaction
Creating the Floor
Mirroring
Echoing/Anticipating
Countering

Rhythmic Signature

Pulse. Each player has their own natural pulse, an expression of their temperament and musical signature. It expresses itself in a unique way with each kind of tune (jig, reel, etc.) but has a consistent feel.

Stability. Each player also has a range of stability around this rhythmic pulse character. Some are rock-steady with relation to their temperament, others waver and their pulse is weak. This stability can change over time, as the player matures (as a person and a player); for example, a child may be much less steady than the adult player. This is neither good nor bad; for example, the less steady a player is in their own pulse the more receptive they may be to learning from another player's signature. This is, at best, the way it is with children. Anxiety around one's lack of stability, however, is a sure way to damp down most of the benefits of this state.

Inward/Outward. Related to the above, each player has a natural tendency to be turned inward or outward (Jung might call this introvert vs. extravert) with their music. Instability in an introvert will generate different dynamics than with an extravert. Some players set their own pulse, others respond to the pulses of those they play with. Certain roles, like soloist or accompanist, celebrate one or the other of these capabilities, although everyone can learn to do either by intention.

Comfort and Challenge. Because each player has this natural signature (their pulse, their stability in that pulse, their orientation inward and outward, among other things) they have

what might be termed a comfort zone where they are playing in accord with their signature, and a borderline where they are being challenged in some way. Some players are capable of challenging themselves; these are the folks who learn best on their own and develop quickly; they have learned to enjoy the stretch. Others tend to stay put, reach and get stuck at plateaus more. These people can be energized by playing with other musicians who can challenge them, and in situations that challenge them. As a simple example, having to play faster, or slower, than one is accustomed to, or easily able to, is a challenge familiar to many musicians.

So everyone has their own tolerance or enthusiasm for challenge, from themselves and from others. The correlations aren't obvious; not everyone who can challenge themselves is comfortable being challenged by others; it implies a loss of control that may threaten them in ways that simple challenges to their competencies do not.

Weaving Signatures Together. Given all of these subtle energetic qualities to be considered, the dynamics of how we play with other people is a mysterious art indeed. First we need to consider our own signatures; and coming to know ourselves in this intimate yet objective way is a journey all unto itself—one that may take our lifetime, or several lifetimes.

But in addition, as an accompanist, or more generally as a musician following music as a path of inner development, one must decide in what kind of relation one will stand with other players. Will one be a challenger, an accommodater, one that comforts and makes cozy the musical setting, or one that soars on their own wings and expects others to lift them up? I think that it is best to ask this question, or live it rather, or, best of all, play this question every time you sit down to play music. For every situation, every combination of players, listeners (live, in a living room, a concert hall, or future, the listeners that will hear a recording you are making), dancers, etc. is a different web of energies and dynamics to be read and written to. When we approach such beautiful complexity with any kind of frozen position (even one we consider "goodness") we limit our possibilities for reading the wild new possibility opened up, for ourselves and others, in just that new situation.

Matching Rhythmic Pulse

Here are four qualities in the interaction between two players and their signatures. Think of it as a quality of "giving weight" in dancing, or wrestling for a more aggressive metaphor.

Push. Challenge; this would usually translate to speeding up the rhythm, but in certain circumstances "pushing" to go go slower may feel like what's happening. The main idea is that you are adding or strengthening the will or intentionality being brought to the music, the struggle against the "gravity" of the signature.

Pull. Here there is more of an image of drawing back on the reins, holding the horse from galloping. Again, usually this would correlate to preventing music from speeding up, but not always. This could be an attempt to hold back one aspect of a signature that has got out of balance, and, self-reinforcing, is spiralling towards an out of control state.

Lock in. Both of the above modes of engagement suggest a situation where the accompaniment is "stronger" than the lead player, more aware of dynamics and able to shape them. But when you are playing with a master musician, you may be hanging on for dear life facing your own challenge! In this case, the goal may be getting "in the pocket" or "in the groove" matching as best you can the energetic quality of the lead player. For beginning accompanists this should

be the goal you strive for before trying to consciously influence energetics in the ways described above.

Playing with it. Finally, real playing means playing with these elements just as one plays with musical tones and beats. When two master musicians play they can dance through these modes of engagement, having a conversation, sparring, making love. This means not being in love with any one of the modes, being open again to what is beckoned by the moment.

Finer Dynamics of Interaction

Let's work from a basic understanding of the forces described above to look at what happens in a single musical line between accompanist and melody player. Here are some possibilities, each of which corresponds to musical events which you have heard, if not played, many times.

These could apply equally to the rhythmic accents suggested by the tune itself, or to a player's improvisations and variations around that tune. The melody can be translated into a kind of rhythmic patois of sparse vs. filled-in notes, stressed notes vs. un-stressed notes, perceived rhythmic figures with connected vs. unconnected passages (outlined, for example, with sustained and clipped notes). Some players will stick closely to the repeated phrase structure, others will vary it widely. Cape Breton players, for example, would not improvise within the tune; but a typical performance pattern for these players is to play each tune 2 or 3 times and play medleys of many tunes. Each tune then serves, structurally, as a new kind of phrasing idea that builds tension or just variety from the last. Irish players, by contrast, might play one tune many more times and revel in the twists and turns they introduce in interpreting the tune.

Creating the Floor. This is the basic skill of good accompaniment. You create a rhythmic "floor" or foundation on which the melody player can dance as they will. The key here is partly that you are not moved by the variations, pushes and pulls that the melody player may throw in. You stand your ground and give them theirs.

McGlynn is a master of this kind of playing. It is particularly important the larger the ensemble becomes, where the accompanying instrument must serve as a single voice among many.

The other variations below are better suited for one-on-one playing between a solo instrumentalist and a chordal accompanist.

Mirroring. The most obvious way to accompany is to mimic as exactly as possible what is going on in the melody. When you mirror the basic melody this is the easiest thing to do (provided you know the melody!). When the player is improvising, and you manage to guess what they will do rhythmically in the next moment, and do it at the same time, this is one of those moments of "musical telepathy" (or just plain lucky guessing) that defines the art.

Echoing/Anticipating. If one hears the idea and immediately tosses it back, I call this echoing. There's a sense that the idea has travelled some distance and been reflected back. It may be that this is just your reaction time, or that you planned a similar phrase and got to it later. If you get to it earlier that could be called anticipating. There are fancier versions, like echoing back the idea but slowed down to half time or sped up to double time: what might be termed replicating at different rhythmic levels.

Countering. Here, the idea is to play different stuff than what is going on in the melody. It translates into rhythmic ideas what counterpoint is in melody: doing something else, going in a different direction. If the melody sits on a long held note, play short rhythmic repeated chords underneath it. If the melody has a flourish of fast notes, play a statement of sparse, held chords that keep a long phrase thread present in the music.

The main idea is that you are working with foreground and background levels of attention. In creating the floor you shape and then stay at the background level. Here, you move in and out from background to foreground through countering.

Countering in song accompaniment. This is very important in accompanying songs (e.g., melodic "fill" accompaniment like fiddle). The idea is you need to get out of the way while the words are being sung, then occasionally drift into the foreground during the pauses. There are at least three different structural levels of pauses or spaces in songs: breaths, just short gaps between words; rests, the spaces between lines; and breaks, the spaces between verses. Particularly important moments are places like the lead-in between the verse and the chorus. This transition builds energy throughout the song because the compelling expectation of the repeated chorus builds for the listener. So the way you treat these spaces will vary throughout the song.

Countering in dance music. Countering is also important in dance music accompaniment at the junctures where the parts repeat or progress (A to A, A to B, B to B, B to A). Each of these junctures has their own unique quality in the time landscape of a 32-bar tune.

The A to A is the first restatement; it is outlining the basic phrase architecture of the tune, and for the experienced ear of a listener it contains within it the seed of the entire extent of the tune. They know what's coming. The A to B is the journey out, having built the foundation of the tune. The B to B maintains the outward extent of the tune. The B to A is the strongest pull, back to the beginning and the familiar ground of the tune.

These transitions will change with each repetition of the tune, the energy signature changing as variations increase or the familiarity of the tune heightens the link with the dancers.

Other obvious transition moments are changes of tune, and the beginning and ending of the playing. Over the course of an evening of playing, the level of risk-taking and excitement will also build. The basic energetic structure of the two halves of a typical dance evening are something like love-making, building to a crisis and then you waltz.

"Accompaniment"

originally written morning of 12/31/95: ©1995 Mark A. Simos - Anchor East, Watertown, MA
©2000 Devachan Music · All rights reserved.