

Integralieji akompanavimo meno matmenys: stabilus tapatumo kismas

Agnė Railaitė-Jurkūnienė, Laima Budzinauskienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas: agne.jurkuniene@lmta.lt, laima.budzinauskiene@lmta.lt

Straipsnyje analizuojamas atlikimo meno kontekstualumas. Fortepijoninis akompanavimas, kaip viena iš muzikinių specializacijų, tiriamas per funkcines meno ir amato reikšmių sąsajas. Aptariama šių reikšmių specifinė dialektika ir problematika, iškeliant prielaidą, jog susiduriama su sistetine profesijos identiteto ir emancipacijos peržvalga.

RAKTAŽODŽIAI: muzika, atlikimo menas, akompanavimo menas, bendradarbiavimas, kolaboracija, amatas, kamerinis ansamblis, tapatumas

Skirtumas tarp meno ir amato slypi ne įrankiuose, kuriais naudojamasi, o suvokime, kuriuo vadovaujamesi.

David Bayles (Bayles, Orland 2001: 99)

Šiuolaikinėje socialinėje ir kultūrinėje muzikos erdvėje stebimos daugelio srovių samplaikos: informacinės technologijos, tarpdiscipliniškumas ir vyraujantys kانونai tiesiogiai veikia XXI a. atlikėją. Paradoksalu, tačiau plačiame saviraiškos galimybių pa(si)rinkimo vandenyne menininkui nėra paprasta atrasti autentišką „aš“ veidą. Postmodernistinės ideologijos ir klišių suformuotos „greito 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 pragmatizmo augimo inercija suponuoja ankstesnių idėjų permąstymą¹. Kiekvienoje profesinėje veikloje, analizuojamu atveju – muzikiniame ansambliniame atlikime, objektyvius – *pamatuojamas* – technologines išraiškos priemonės lydi subjektyvios – *abstrakčios* – solistų ar atlikėjų grupės savybių potekstės. Per garsinę raišką, struktūrą, formą analizuojamos giluminės muzikos struktūros, tarpusavio sąryšis, suvokiama, kad muzikos garsai perteikia ne tik refleksyvius impulsus, tačiau geba nešti svarbius socialinius, kultūrinius pranešimus, ženklus, empiriškai neatsiejamus nuo estetinės, psichologinės, filosofinės minties.

1 Johnas Sheperdas teigia: „Mano vartosenoje, laisvai sekant Jeanu-François Lyotardu, šis terminas [postmodernizmas – aut. past.] žymi konceptualią tvarką, kurioje didžiosios, visa aprėpiančios aiškinimo schemas 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, neišvengiamai veikiamas besikeičiančių sociokultūrinių nuotaikų“ (Sheperd 2007: 161).

Akompanavime, viename iš fortepijono meno sričių, rezonuoja muzikinės sanklodos patirtis. XIX a. Vakarų Europos kompozitorių kūrybiniai ieškojimai bei vyravusi bendra romantinė ideologija leido skleisti naujam solisto ir pritariančiojo kokybiniam tarpusavio santykiui, suponuoti kamerinio ansamblio partnerių lygiavertiškumo polemikos pradžią, skatino naujas teorines diskusijas – bendrą atlikimo ir akompanavimo meno diferenciaciją bei abstrakčią conceptualaus autonomiškumo² sampratą. Pakitusi kūrybinės minties generacija lėmė išplėtotą, sudėtingai perteiktą *palydinčiosios* funkcijos muzikiniame ansamblyje emancipaciją. Pirmą kartą *pritariančiojo*³ akompanavimo reikšmė atskirais atvejais tiek išsiplėtojo, jog riba tarp *pritariančio* ir *teigimo* akivaizdžiai susiaurėjo. Tokie besikeičiantys akompanuojančio pianisto vaidmens ir paties muzikinio atlikimo, kaip reikšmingos kūrybinio proceso dalies, suvokimo poslinkiai suponavo naują atlikėjų tarpusavio ryšių įvardijimą. Šiandien mes pagrįstai analizuojame *bendradarbiaujančio / kolaboruojančio*⁴ pianisto atlikimą, minėdami virtualią šiuolaikinio akompanuotojo kompleksinių uždavinių ir reikalingų kompetencijų.

Fortepijoniniame akompanimente muzikinio dispuoto ar tyrimo būdu dažnai sugretinamos *meno* ir *amato* sąvokos atsispiriant nuo sąlygos, jog tai nesavaranikiško (scenoje akompanuotojas niekada nebūna vienintelis menininkas) atlikimo specializacija. Šie matmenys, kalbant apie aptariamą profesijos meistrystę, neretai susilieja į sinoniminę ar kontekstinę vartoseną, susiniveliuoja. Kitais atvejais, priešingai, – meno ir amato kategorijos yra supriešinamos, atskiriant jų reikšmines kryptis bei išryškinant sąvokų prasminius skirtumus. Posakis „tikras menininkas visuomet yra ir amatininkas, tačiau amatininkas nebūtinai visada bus menininkas“ dažnai kelia susierzinimą ir pasipriešinimą. Meninės profesijos asmenį pavadinus amatininku inspiruojami klausimai, kokie yra šių sąvokų galimi bendrumai ir skirtumai, kokiais aspektais jie pasireiškia fortepijoninio akompanavimo profesijoje ir kokiomis priemonėmis akompanuotojas atskleidžia savąją bendradarbiaujančio partnerio ansamblyje interpretaciją. Jei hipotetiškai turėtumėme galimybę pamatuoti meno ir amato dėmenų koncentraciją, ar nebūtų taip, jog tvirti profesinio amato pamatai lemtų didesnę produkcinę vertę ir paklaustų šiuolaikinėje vartotojiškoje visuomenėje, nes, paprasčiau tariant, solistams visuomet reikės akompanuotojų, o

2 Akompanavimo reikšmė vokaliniam ansamblyje, žvelgiant į Franzo Schuberto, Roberto Schumanno, Hugo Wolfo, Gabrielio Faure ir kitų kompozitorių kūrybinių idėjų įvairovę, tampa intertekstualia muzikinės *bendros idėjos* dalimi. Struktūrinės ansamblio proporcijos yra individualizuotos ne tik solisto, bet ir pianisto muzikinio indėlio, unikalios tarpusavio ryšio rezultatas.

3 Straipsnyje atsisakoma klišinio antraplano akompanuojančio pianisto veiklos konstatavimo bei vertinimo ir, nors tokia požiūrio inercija juntama, koncentruojamasi į tarpusavyje bendradarbiaujančių lygiavertių partnerių atlikimo specifiką.

4 Iš JAV kilusio *collaborative piano* (angl. k. bendradarbiaujančio pianisto) profesinio modelio tiesioginis vertimas. Etimologija: lotynų k. *collaborare* reiškia „bendradarbiauti“. XIX a. pabaigoje kalbiniu terminu *collaborateur* apibūdinti prancūzų kontrabandininkai.

meno reikšmių paieškos būtų skirtos siauresniam, akademiškesniam, 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 išeitinis analizės atskaitos taškas, akompanuotojo darbe tradiciškai apibrėžiami pagalbinės funkcijos vaidmeniu ansamblyje. Analizuojant muzikinę literatūrą iki XIX a., toks požiūris yra istoriškai argumentuotas. Tačiau maištingojo romantizmo ideologija ir išpopuliarėję vokiečių *Lied*, prancūzų *mélodie (chanson)*, rusų *romansas* leido skleisti naujam kokybiniam kamerinio ansamblio partnerių tarpusavio rakursui, kuris generuoja akompanavimą kaip reikšmingą, specifinę fortepijoninio atlikimo meno sritį ir reprezentuoja akompanuojantį pianistą kaip lygiavertį bendradarbiaujantį atlikėją kameriniame ansamblyje.

Probleminis klausimas – kas vis dėlto yra dabarties akompanuojantis pianistas? Koks jo vaidmuo ansamblyje? Kokią vertybinę koncepciją pasirenkame: selektyvaus aptarnaujančio muzikinio personalo, paveldėtos germanų / slavų *koncertmeisterio* išvesties ar *bendradarbiaujančio* pianisto?

Atlikimo meno ir amato poliarizacija ir kontekstualumas

Muzikiniame atlikime užkoduoja dichotominė konceptualaus turinio ir iš jo kylančių prasmų perteikimo – kompozicinių sumanymų, interpretacijos autentiškumo, kūrybinio ekspresyvumo, atlikėjo individualumo, kitaip – subjektyviai reprezentuojamų meno kategorijų ir technikos valdymo, – dialektika. Kategorijų analizė, jų bendrumų ir takoskyros klausimai yra tradiciškai gvildinami filosofiniuose, meno estetikos, eseistiniuose, antropologiniuose tyrimuose. Universalijų teoriniai apibrėžimai ir formuluočių išvestinės, vėliau – kritika ir naujos apibrėžtys randamos daugelyje skirtingų rašytinių šaltinių⁵. Receptijos ir paradigminiai pokyčiai

5 Meno ir amato sąvokos formuojasi ankstyvajame tekstų apie muziką etape – Antikos mąstytojų Aristotelio, Platono, stoikų filosofiniame judėjime. Graikiški apibrėžimai *poiesis*, *mimesis* ir *technē* glaudžiai siejasi 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. *Technē* 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, religijotyros diskursams (Griswold, Kemp, Pappas, Parry, red. Zalta, prieiga per internetą: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/plato-rhetoric/>>, <<https://plato.stanford.edu/archives/episteme-technē/>>, <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/collingwood-aesthetics/>> [žiūrėta 2022 05 17])). Svarbu pabrėžti, kad pirminės sąvokos išlieka kintančios ir priklausomos nuo kontekstinių interpretacijų. Kadangi jos nėra priskiriamos pirminiam publikacijos objektui, tolesniame tyrime vengiama selektyvių spekuliacijų šia tema.

ypač aktualūs muzikologams, kuriuos įvardytume kultūrinės muzikologijos tyrėjais⁶. Gausa mokslininkų, nagrinėjančių šias definicijas, patvirtina, kokia sudėtinga ir selektyvi analizė yra reikalinga vien bandant kategorizuoti meno ir amato reikšmes. Mes kalbame apie nuolatinę informacijos apžvalgos ir peržvalgos kismą apibrėžiant akompanuojančio pianisto identitetą⁷. Straipsnyje nesiekiami išskirti konkrečių autorių idėjų kaip visuotinai normatyvių ar absoliučiai nekvestionuojamų. Atvirkščiai – stengiamasi paryškinti kategorijų ir jų vertinimo daugiabriauniškumą muzikinio atlikimo procese. Akcentuojama teorinių prieigų ir koncepcijų laisvė ir įvairovė. Keliami akompanimento meno darnos ir ansamblinės pusiausvyros idėja, jos tęstinumas per kompleksinę interpretavimo eigą, per individualų bendradarbiavimo procesą, teorinius ir praktinius reikšimosi principus, vadovaujantis ne priešinio, o papildymo principu.

Dabartinės lietuvių kalbos žodyne išskiriamos šios meno sąvokos reikšmės⁸:

- 1) kūrybinis tikrovės atspindėjimas vaizdais;
- 2) meistriškas mokėjimas⁹.

Raktiniai žodžiai, lydintys meno sampratą, yra kūrybiškumas, meistriškumas ir sinonimai – sugebėjimas, sumanumas, nagingumas, amatas, profesionalumas, įgudimas. *Lietuvių kalbos žodyne* amatas apibrėžiamas kaip mokėjimas gaminti dirbinius rankomis. Raktiniai žodžiai, paaiškinantys amatą, yra profesija, darbas, mokėjimas¹⁰. Sudarytoje terminų reikšmių lentelėje matome, jog menas ir amatas gali būti vartojami ir sinonimiškai, ir antonimiškai (žr. 1 lentelę).

Jameso M. Thompsono sudarytoje knygoje *Twentieth-Century Theories of Art*, kurioje pateikiami ryškiausi praėjusio šimtmečio mąstytojų¹¹ meno estetikos straipsniai, formuluojami teiginiai, galintys tiksliau apibrėžti analizuojamų sąvokų reikšimosi kryptis¹². Čia skelbiamoje rašytojo Levo Tolstojaus esė „Menas kaip ekspresija“ išskiriami trys esminiai meno bruožai, atskiriantys jį nuo amato:

- 1) menininko individualybė;

6 Šiuolaikinė muzikologija siūlo labai daug reiškinų ir reikšmių vertinimo „raktų“. Be to, vertinimo imtis natūraliai prasiplečia 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 ir kt. darbai.

7 Identiteto klausimo kėlimas ir nagrinėjimas išlieka keblus analitinis dėmuo. Visgi ypač akompanavimui, kaip nesavarankiškai fortepijoninio atlikimo meno daliai, jis yra vienas kertinių elementų. Straipsnyje remiamasi Davido Beardo ir Kennetho Gloago ontologijoje pateikiamomis sąvokomis (Beard, Gloag 2016).

8 Atkreiptinas dėmesys, kad, priklausomai nuo žodyno leidimo, meno ir amato sąvokos kinta. Sinonimiškai menai vartojami įgūdis, meistriškumas, sugebėjimas, patyrimas, patirtis, nagingumas, mokėjimas, sumanumas, įgudimas, suktybė, meno sritis, praktinė patirtis, profesionalumas. Amato sinonimai: profesija, užsiėmimas, meistriškumas, menas, praktinė patirtis, profesionalumas, sugebėjimas, darbas, gebėjimas.

9 *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vyr. red. S. Keinys. Prieiga per internetą: <<https://ckalba.lt/dabartines-lietuviu-kalbos-zodynas/menas?paieska=Menas&ci=f415a2d5-37d2-44ba-acebf-176efc5917bb>> [žiūrėta 2022 05 20].

10 Ten pat.

11 Jacques'o Derrida'o, Martino Heideggerio, Zigmundo Freudo, Clemento Greenbergo, Rolando Bartheso, Arthuro Danto, Levo Tolstojaus, Raymondo Fray ir kt. darbai.

12 Thompson 1990.

- 2) jausminės transmisijos raiška;
- 3) atlikėjo nuoširdumas – jausminio potyrio intensyvumas¹³.

1 lentelė. Meno ir amato įvardijimas lietuvių kalboje

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

Skiriamąsias meno savybes ir reikšmes 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 kūrinys“¹⁵. Šiame kontekste meno sąvoka sintezuoja amato aspektus, pajungdama amatą kaip būtinybę meno atsiradimui. Skiriamuoju meno bruožu R. Collingwoodas vadina vaizduotės ekspresiją, o amato – gebėjimą „gaminti“ iš anksto numatytą rezultatą, sąmoningai kontroliuojamą ir kryptingą veiksmą¹⁶.

Prancūzų meno filosofo Andre Malrauxo¹⁷ analizuoti meno psichologijos principai leidžia pasinaudoti kūrybine meno apibrėžtimi pagrindžiant kryptinį – kokybinį (ne prasminį) meno ir amato sąvokų skirtumą¹⁸. R. Collingwoodas teigė, jog amatu laikytina: „neapdirbtos“ medžiagos transformacija į baigtinį produktą“¹⁹. Remiantis šiais teiginiais, esmines meno ir amato raiškos kryptis galima suskirstyti į veikimo sritis (žr. 2 lentelę).

Šių teiginių pavyzdžiu galėtų būti ir aptariama ir meno kūrinio atlikimo specifika. Pats pirminis pavyzdys, pagal kurį yra atkuriamas dirbinys, išlaikęs laiko ir bendrų estetinių skonių egzaminą, neabejotinai laikytinas autentišku meno kūrinium, tačiau jo

13 Ten pat: 9.

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

15 Collingwood 1938: 26.

16 Ten pat: 16.

17 André Georges'as Malrauxas (1901–1976) – prancūzų novelistas, meno istorikas, diplomatas, Gonkūrų premijos laureatas.

18 Malraux 1949.

19 Collingwood 1938: 28.

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

| Meno kaip prasminio turinio veikimo sritys | Amato kaip techninio turinio veikimo sritys |
|---|--|
| Autentiška kūryba (<i>creation</i>), išsiveržianti iš gyvenimo stichijos ir tiesiogiai išreiškianti menininko kūrybinius polėkius | Gaminimas (<i>production</i>), išsirutuliojantis iš gyvenimo ir besąlygiškai nuo jo priklausomas |
| Vaizduotės ekspresija | Sąmoningai kontroliuojamas ir kryptingas gamybos veiksmas |

perdirbiny, nepriklausomai nuo individualių gamintojo sugebėjimų, bus laikomas tik meno kūrinio kopija, o gamintojas bus įvardytas kaip savo srities amatininkas. Vis dėlto esama tokių meno išraiškų ir formų, kai pati idėja, kad ir kokia ji įtaigi ir originali bebūtu, paskęsta ir pasimeta išpildymo procese, kitaip – transformacinėje materializacijoje.

Kūrybiškumo problematika

Kiek kitokiu rakursu analizuodamas muzikinę praktiką, Nicholas Cookas²⁰ knygoje *Music as Creative Practice* (2018) apibūdina 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 temos²¹ iki skiriamo didžiausio dėmesio gaunamo produkto išskirtinumui ir *mažojo c (little c)* – kūrybiškumo, orientuoto į kasdienę patyriminę veiklą²².

Ryškėja ir kita ideologinė problema: analizuojant atlikėjo meninių gabumų potencialą suponuojamas 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? Atsakymas nevienareikšmis ir sudėtingas. Straipsnio autorės laikosi pozicijos, kad menininkas atlikimo procese naudojasi ir asmeniniais resursais (talentais), ir stengiasi tobulinti esamus gabumus (įgūdžius). Paradoksalu, jog tai yra natūralus būdas atlikėjui išreikšti savo idėjas: tai savotiška meno per amatą transcendencija²³ – individo vidiniais resursais pagrįstas gebėjimas yra vadinamas *menininko individualybe*. R. Collingwoodas vartojo terminą *vaizduotės ekspresija* – kūrybiniu polėkiu *įkvėpti sielą*, pakylėjant kūrinį (produktą) į aukštesnį (meno) lygmenį²⁴.

20 Nicholas Cookas (g. 1950) – britų muzikologas, rašytojas, Kembridžo universiteto profesorius emeritas, Britų akademijos narys.

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

22 Cook 2018: 197.

23 Transcendencija (lot. *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.

24 Collingwood 1990.

Nors negalima paneigti meno ir amato sąvokų skirtumų, amato samprata, perkelta į meno sferą, gali būti integruojama, o meno – integrali. Muzikiniame atlikime 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 – *amatiniškiškoji* raiška tampa keliu meno link, priemone siekiant meninio tikslo. Menas laikomas pranašesnis už amatą ne tik dėl lemiamo skirtumo – prigimtinių kūrėjo savybių, mažiau priklausomų nuo išugdymo galimybių, nors ir naudojamosi amato įrankiais bei įgūdžiais galutiniam meninės kategorijos tikslui pasiekti, bet ir dėl atlikimo arba produkcijos, kaip galutinio sintezės rezultato, autentiškumo, tai yra gauto kūrybinio produkto unikalumo, pasiekiamo specifiskai modifikuotais kūrybiniais įrankiais. Ir vis dėlto – kur įvyksta lemiamas posūkis? Galbūt kolektyvinėje kultūrinėje vertinimo sąmonėje, kuri iš dalies yra inertiška ir gana statiška.

Klišių problematika

Tyrėjas Vladas Gláveanu²⁵, nagrinėjantis kūrybiškumo pasiskirstymą tarp individo ir jo sociokultūrinės aplinkos, meta iššūkį nusistovėjusiems kultūriniais Vakarų Europos kūrybiškumo modeliams, iškeldamas šias klišių ir klaidingo mąstymo peržvalgas²⁶:

1. *Žmonės labiau kūrybiški, kai jie veikia vieni* – realybėje idėjos dažnai kyla dialogo (pokalbio) metu. Grupės atlieka pagrindinį vaidmenį kūryboje. Kūrybingi žmonės stipriai susieti socialiniais ekspertų ir profesionalų tinklais.

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

3. *Kūrybinės idėjos dažniausiai pralenkia laiką* – realybėje kūrybinė pažanga yra pasiskirsčiusi kolektyviniame veiksmo. Socialiniai ir istoriniai tyrimo metodai geriausiai tinka kūrybiškumo kilmės analizei.

4. *Kūrybiškumas yra vidinis psichikos procesas* – realybėje kūrybinės praktikos yra išoriškai matomos, apsuptos socialinio ir fizinio pasaulio. Tam turi įtakos bendra vartotojiškumo sąmonė, kai iš kūrėjų tikimasi kuo greičiau idėjas paversti apčiuopiamais rezultatais, prototipų ir atkartojimo ženklais. V. Gláveanu paneigia

²⁵ Vladas Gláveanu – mokslų daktaras, Websterio universiteto (Ženeva, Šveicarija) docentas, psichologijos ir konsultacijų katedros vedėjas, WCCI kūrybiškumo centro vedėjas, Bergeno universiteto docentas, dešimties knygų apie kūrybiškumą autorius.

²⁶ Gláveanu 2014: 9–14.

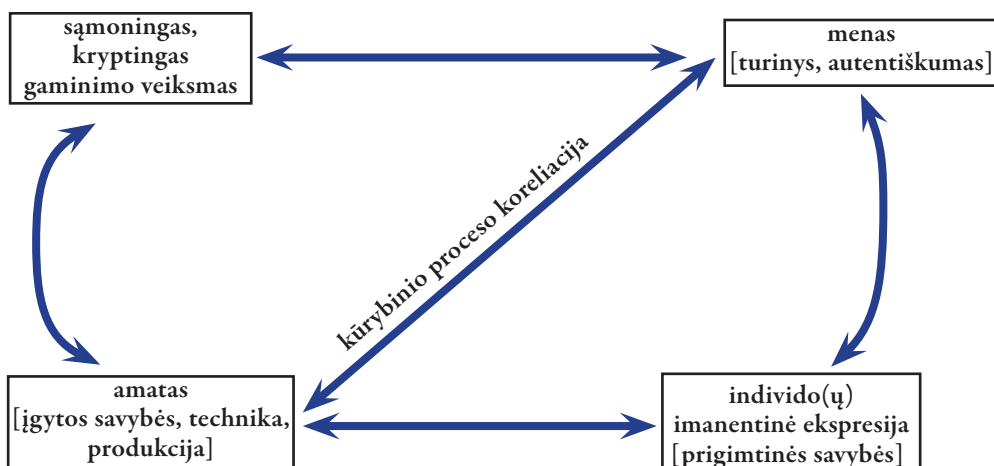
kategorinę klišę, jog kūrybiškumas yra absoliuti kategorija, ir bendrą konstatavimą, kad arba jis yra, arba jo nėra. Priešingai – iškeliamas aplinkos socio ir galimybės lavinti kūrybiškumą dėmuo.

Psichologinis lygmuo

Keithas Sawyeris nurodo tris psichologijos tyrimuose vyraujančias ir istoriškai susiformavusias kūrybiškumo paradigmas:

1. *Jis* paradigma – orientuota į vienišą genijų (tradiciskai interpretuojami *dieviško įkvėpimo, genetinio paveldėjimo, išskirtinumo, elitiškumo, nepakartojamumo* aspektai).
2. Po 1950 m. susiformavusi *aš* paradigma – individualistinės prigimties, tačiau labiau demokratizuota, jungianti sąvokas *apdovanotas, kūrybiškas*, pritaikomas individo asmeninėms savybėms.
3. Naujoji *mes* paradigma, kritikuojanti individo veikimą vakuume ir inkorporuojanti socialinės psichologijos dinaminis elementus, praplečiančius kūrybiškumo sąvoką kontekstualumu ir idėjų generavimu²⁷.

Akivaizdu, jog kūrybiškumas ir autentiškumas neretai suvokiami kaip procesinė meninio reiškinių jungtis, sąveika, būtina kokybiniam turiniui ir tarpusavio ryšiui. Straipsnyje laikomasi nuostatos, jog meno ir amato kategorijos yra organiškai susiję atlikimo procese ir egzistuoja kaip kompleksinė sistema. Subordinacinis meno ir amato pasiskirstymas bei tarpusavio ryšys iliustruojamas 1 paveikslėlyje.



1 pav. Meno ir amato koreliacija socialinėje aplinkoje

²⁷ Sawyer 2021: 3.

Kūrybinis veiklos produktas, kaip atlikimo meno rezultatas, yra neatsiejamas nuo amato (išugdytų techninių priemonių), tačiau amatą menu paverčia vien tik nuo įgūdžių nepriklausantys vidiniai, įgimti ir ilgainiui susiformavę asmenybės bruožai – kūrybiškumas ir autentifikacija, pasireiškiantys pirmaprade savybe – gebėjimu kurti. Tai hibridinė raiškos 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 pasiekiamą profesinės realizacijos viršūnė – gautas produktas (muzikinis atlikimas) paverčiamas meno kūrinium, tuo, ką vadiname nepakartojama *harmonijos kokybe*.

Muzikos kūrinys ir akompanimento partija turi kelis prasminius reiškimosi lygmenis: išorinį, kuriame reprezentuojama turinio informacija (tekstas, notacija), ir vidinį, kai prasmės skleidžiasi atlikimo metu (interpretacija). Straipsnio autorių siūlomas *amatomeniškas* meistrystės konceptas apima abu lygmenis: tekste koduota kompozitoriaus atlikimo užduotis, vedanti link autentiškos autoriaus minties eksponavimo, ir per kūrinio interpretavimą atsiskleidžianti asmeninė atlikėjo (-ų) ekspresyvumo jungtis.

Pianisto akompanuotojo profesijos definicija taip pat egzistuoja dvilypėje pozicijoje: iš vienos pusės – privalomas pianistinių savybių techninis įvaldymas, technikos universalumas bei atlikimo kokybė, artinanti jį prie solinio grojimo specializacijos, iš kitos – funkcinis, prasminis balansas ir meninis asistavimas²⁸ partneriui (-iams) bendrai kuriamame kameriniame ansamblyje. Taip kuriamas akompanuojančiam pianistui būtinas hibridinis variantiškumas: nuolatinė savos muzikinės medžiagos ir bendro partnerių balansinių dėmenų derinimo perspektyva per ansamblinio atlikimo turinio konstravimą.

Segmentacija

Pagrindinis akompanuotojo funkcinis tikslas – bendros *muzikinės dramaturgijos* kūrimas. Tokia yra *bendravardiklinė* meninio rezultato siekiamybė. Kitas aspektas, taip pat liudijantis profesijos meistrystę, pasitelkus natų tekste užkoduotas bei individualiai suvokiamas 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. Patricas Juslinas²⁹ siūlo išskirti tris kompleksinius, muzikinį atlikimą sudarančius domenus:

28 Viena iš žodžio „asistuoti“ reikšmių (lot. *assistere* – padėti) yra „bendradarbiauti“, „dalyvauti“.

29 Patricas Juslinas – mokslų daktaras, Upsalos (Švedija) universiteto profesorius, muzikos psichologijos tyrėjas, psichologinių tyrimų grupės vadovas.

1. Interpretacija – ji įprastai atliepia individualų, asmeninį atlikėjo kūrinio formavimą, muzikinių idėjų refleksijas, teigiant, jog išraiškingumas dažniausiai pasiekiamas per formos struktūros artikuliacijos būdus. Akompanuotojo profesijoje tai sudėtinė kelių atlikėjų interpretacija.

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 padarinys (įvairūs klausytojai suvokia skirtingus išraiškos kompleksus) ar egzistavimas klausytojo suvokimo metu. Šių dviejų veiksmų junginys, nors ir sudėtingas, gali būti sistemškai modeliuojamas.

3. Komunikacija – atlikėjo intencija išreikšti konkrečią koncepciją ir šios sąvokos pripažinimas klausytojų auditorijoje. Atkreiptinas dėmesys, jog fortepijoniniame akompanavime komunikacija vyksta dar ir *tarpsmeniniu* atlikėjų lygmeniu, kuriame yra svarbus ne tik informacijos *pateikimas*, bet ir atgalinis *priėmimas*³⁰.

P. Juslinas pateikia išsamų atlikimui įtakos turinčių veiksmų modelį per kūrinio, instrumento, atlikėjo, klausytojo ir kontekstinę sąsajas³¹ (žr. 3 lentelę).

3 lentelė. P. Juslino veiksmų, galinčių turėti įtakos muzikos atlikimo išraiškai, modelis (2003: 276–279)

| Sąsajų tipas | Veiksniai |
|-----------------------|--|
| Sąsaja su kūrinium | Muzikinė kompozicija pati savaime Notaciniai kūrinio variantai Konsultacijos su kompozitoriumi arba kompozitoriaus rašytinės pastabos Muzikinis stilius / 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 kitais atlikėjais</u> ³² Atlikėjo suvokimas / sąveika su publika |
| Sąsaja su klausytoju | Klausytojo muzikinė pirmenybė Klausytojo muzikinis išmanymas Klausytojo asmenybė Dabartinė klausytojo nuotaika Klausytojo dėmesio būseną |

³⁰ Juslin 2003.

³¹ Ten pat: 276–279.

³² Šis veiksnys akompanavimo specialybėje yra prioritetas.

3 lentelė. (tęsinys)

| | |
|--------------------|--|
| Kontekstinė sąsaja | Salės akustika Garso technologijos Klausyimosi kontekstas (įrašas, koncertas, paskaita, egzaminas) Kiti dalyvaujantys asmenys Vizualinės veiklos sąlygos Platesnė kultūrinė ir istorinė aplinka Pasirodymo vertinimas |
|--------------------|--|

Akompanuojančio pianisto veikloje reikėtų praplėsti nurodytą *atlikėjo bendravimo su kitais atlikėjais* veiksnį perkeltiant jį į pirmąją, atlikimo tipo, padalą, nes pats akompanavimas traktuojamas kaip specifinis bendro atlikimo būdas. Tuomet, išanalizavę atlikėjų tarpusavio bendradarbiavimą, gauname išplėstinę padalą, kurioje nurodomos būtent akompanuojančiam pianistui taikytinos funkcijos (žr. 4 lentelę).

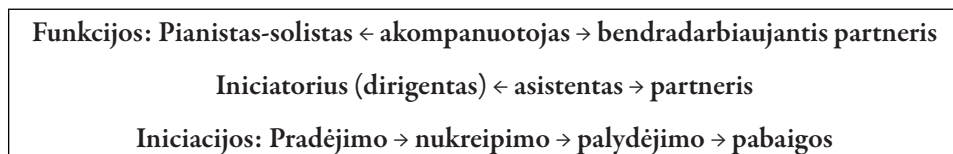
Naujų idėjų generavimas, suponuotas ir kylantis bendro atlikėjų darbo metu, siejamas su gebėjimu inicijuoti ir priimti viso atlikimo metu atsirandančias inspiracijas, spręsti kylančias atlikimo problemas. Komunikavimas – tai turimos informacijos perdavimas ir priėmimas bendradarbiaujant. Svarbus momentas – vienalaikis dalijimasis ir produkcinis balansas: siekiant kokybiško meninio rezultato ansambliniame atlikime, itin svarbi atlikėjų funkcinė pusiausvyra ir iš anksto suderintas santykis. Psichologinis palaikymas – gebėjimas pozityviai mąstyti ir paremti partnerį stresiniais momentais (sietinas su pasirengimu sceniniam atlikimui). Funkcinis pasiskirstymas ansamblyje nėra atsitiktinis – bendradarbiavimo metu suderinamos interpretacinės prieigos, apgalvojamos pozicijos. Sinchronizacija – bendrų veiksmų suderinimas ir koordinavimas. Svarbu paminėti, jog visi anksčiau išvardyti aspektai neprieštarauja lygiavertiškumo ansamblyje principams.

Akompanuojančio pianisto vaidmuo muzikiniame atlikime nėra vienaplanis – jis nuolat atsiduria skirtingose atlikimo pozicijose ir funkciškai kinta. Greita adaptacija

4 lentelė. Papildytas akompanuojančio pianisto bendra(darbia)vimo su atlikėjais funkcinis modelis

| | |
|---|--|
| Atlikėjų tarpusavio ryšys – akompanuojančio pianisto ir solisto (-ų) koreliacija | Naujai kylančių (atlikėjų bendrai inspiruotų) idėjų generavimas ir išpildymas |
| Abikryptis komunikavimas | |
| Produkcinis ansamblio balanso kūrimas | |
| Psichologinis tarpusavio palaikymas, konstruktyvus pozityvumas | |
| Funkcinis pozicinių vaidmenų pasiskirstymas per bendradarbiavimą | |
| Sinchronizacija: laikinė ir ideologinė | |

ir pagava yra viena svarbiausių akompanuotojo profesionalumą sąlygojančių savybių (žr. 2 pav.).



2 pav. Akompanuojančio pianisto hibridiškumas

Pianistas veikia ir muzikinėje bendro atlikimo horizontalėje, kaip muzikinio teksto konstrukcijos narys, ir vertikalėje – kaip garsinės proporcijos raiškos modeliuotojas. „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, kas taip pat svarbu, likti nepastebėtam.“³³ Tai specifinis funkcinio laviravimo būdas: gebėjimas adaptuotis prie esamų aplinkybių (priėmimas) ir adaptuoti savo muzikines idėjas bendradarbiaujant (teikimas).

Fundamentalioje monografijoje *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research* Kevinas Korsynas³⁴ drąsiai narplioja koncepcines subjekto, teksto, konteksto, žiniasklaidos, visuomenės, etikos ir politikos trajektorijų sankirtas muzikoje, išskirdamas analitinės nuomonės kaitos ir iš chaotiškų akistatų prieštarų 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. Straipsniui labai aktuali autoriaus keliamą hipotezę, 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 tapatybei³⁵. Adaptuojant šią mintį kaip suponuojamą požiūrio tašką, tikriausiai galėtume teigti, jog koncentruojantis į dekonstrukcinius muzikinius segmentus, akompanavimui, kaip nesavarankiško atlikimo specialybei (partnerystė be pasirinkimo teisės), neturinčiai iki galo apibrėžto termino (akompanuotojas – koncertmeisteris – pianistas – kolaborantas-koučeris), šie principai akivaizdžiai taikytini ir tikslingi.

33 Bos 1949: 21.

34 Kevinas Korsynas – mokslų daktaras, Mičigano (JAV) universiteto muzikos teorijos katedros profesorius.

35 Korsyn 2003: 32–56.

Išvados

Analizuodami atlikimo meno scenovaizdį, problemines, pilkas užkulisų 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 sąsajų. Tuomet susiduriame su augmenteduota meno raidos ir kultūrinių, socialinių veiksnių skvarbos santykio analize.

Dichotominė meno ir amato jungtis yra ne kas kita kaip organiškas ir universalus reprezentuojamų meninių priemonių ir technikos valdymas. Pati meninių jutimų reprezentacija laikytina subjektyvia kategorija, tačiau jos stiprioji pusė – individualus atlikimo, formuojančio savimonę, braižas.

Šie procesai laikytini fundamentalia ir neišvengiama asmeninės individo savasties ir ansamblinės būties, t. y. *aš* ir *mes*, koreliacija. Tai gyvenimo ir kultūros (materialių ir dvasinių vertybių draugijos), kūrybinio ir muzikos atlikimo (gyvenimo aktualijų ir garsinių būvio atspindžių) bei žmogaus (neišvengiamai atsiduriančio *perpetuum mobile* centre) tiesioginis ryšys.

Gauta 2022 05 31
Priimta 2022 06 06

Literatūra

1. Assis, P.; Schwab, M. *Futures of the Contemporary Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.
2. Bayles, D.; Orland, T. *Art & Fear: Observations on the Perils (and Rewards) of Artmaking*. Santa Cruz: Image Continuum Press, 2001: 99–120.
3. Beard, D.; Gloag, K. *Musicology. The Key Concepts*. Abingdon: Routledge, 2016.
4. Bos, C. *The Well-Tempered Accompanist*. New York: Theodore Presser, Co, 1949.
5. Collingwood, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938.
6. Collingwood, R. G. Art as Expression. *Twentieth-Century Theories of Art*. Ed. J. M. Thompson. Ottawa: Carleton University Press, 1990: 18–53.
7. Cook, N. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
8. Glăveanu, V. P.; Gillespie, A.; Valsiner, J. *Rethinking Creativity: Contributions from Social and Cultural Psychology*. Cham: Routledge, 2014: 1–40.
9. Juslin, N. P. Five Facets of musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music*. 2003. Nr. 31(3): 273–302.
10. Katz, M. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
11. Korsyn, K. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
12. Sawyer, R. K. The Iterative and Improvisational Nature of the Creative Process. *Journal of Creativity*. 2021. Nr. 31: 1–6. Prieiga per internetą: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2713374521000029>> [žiūrėta 2022 05 17].

13. Sawyer, R. K. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford: Oxford University Press, 2006: 6–27.
14. Sheperd, J. Muzika kaip kultūros tekstas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007: 161–187.
15. Thompson, J. M. *Twentieth Century Theories of Art*. Ottawa: Carleton University Press, 1990.

Agnė Railaitė-Jurkūnienė, Laima Budzinauskienė

Integral Dimensions of Piano Accompanying: A Stable Change in Identity

Summary

Ontological and epistemological polarisation between the concepts of art and craft, the aspects of their differentiation and synthesis are important in all artistic disciplines. Speaking specifically about the musical performance as a discipline, the objective, measurable, and technical means of expression are always accompanied by subjective abstract implications of individual features that characterise a certain performer or an ensemble.

Creative explorations by nineteenth-century Western European composers and the romantic ideology in general provided a fruitful ground for the development of a qualitatively new type of relationship between the soloist and the accompanist. In response to the new demands posed on the accompanist, the issues of equality and collaboration between partners in a chamber ensemble first appeared in public discussion and were considered by music scholars of the time. This also led to further differentiation of distinctive sub-disciplines in the art of accompaniment. Even though the distinction between art and craft is obvious and indisputable, the notion of *craftsmanship*, placed in the context of practice, becomes a starting point and a prerequisite in the pursuit of fine quality in every art and profession.

In the practice of the accompanying pianist, which forms a separate field of specialisation in piano performance, the “art-and-craft” dialectic is especially pronounced. This may be due to the multidimensional character of such practice. Our aim here is not to emphasise the opposition between these categories but to oppose them according to the specific areas of their manifestation and to draft a coherent structure of accompanying pianist’s profession. By synthesising various characteristics, the *craft* within a profession becomes a path towards transcendental *art*, a means to achieve symmetry between identity of creative work and fine quality.

KEYWORDS: music, piano accompanying, collaborative work, art, craft, performing art, chamber ensemble, identity