

Agnė RAILAITĖ-
JURKŪNIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Bendradarbiavimo fenomenas akompanuojančio pianisto veikloje

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

akompanuojantis
pianistas,
bendradarbiavimas,
kamerinis
ansamblis, muzikinis
bendradarbiavimas,
kūrybiškumas,
komunikaciniai režimai.

ANOTACIJA. Komandoje (ansamblyje) muzikuojant skirtingiems individams, susipindami veikia skirtingi intenciniai elementai – konstrukcinės idėjos, kūrybiško darbo konstanta ir tikslinių atlikimo įrankių parinktys. Straipsnyje tiriamas bendradarbiavimo akompanuojant fenomenas, kai iš anksto suponuojamas lyderio pozicijos perkėlimas solistui, o ne kameriniam ansamblui įprastas lygiavertiškumo aspekto deklaravimas. Analizei pasitelkiami skirtingi bendradarbiavimo režimai, lygiai, kuriais komandos nariai atskleidžia savo kūrybinį potencialą. Straipsnio tikslas – procesinės bendradarbiavimo eigos akompanuojant peržvalga: kiekviena kart kitokia ir unikali, įvardijama kaip procesinio produkavimo forma atlikime. Taip pat – *amatomeniškumo* meistrystės koncepto formulavimas ir taikymas.

Bendradarbiavimo kategorijos

Dviejų ir daugiau partnerių tarpusavio bendradarbiavimo specifika¹, funkcinių veiklos domenų įvardijimas komandoje, savita bendros veiklos eiga, nukreipta į konstruktyvų kolektyvinio produkto kūrimą kameriniame ansamblyje – subalansuotą ir darnų atlikimą, – vis didesnio tyrėjų dėmesio sulaukiantis analizės objektas. Bendrai kuriamame ansamblio partnerių atlikime svarbi ne vien tik galutinė meninių sprendimų išdava, strateginė darbo realizacija ar vertinamas gamybinis rezultatas, paprastai tariant, produktas, – koncertinis atlikimas. Komandiniame darbe, laike vykstančiame informacijos dalijimesi,

1 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 muzikinio atlikimo įvairovė ir kintančios raiškos formos atitinkamai suferuoja ir akompanavimo funkcinę plėtrą (turima mintyje Kurto Alderio knygos pradžioje pateikiama pianisto veiklos diagrama; Adler 1965: 4). Savita specifika pasižymi korepetitoriaus (*coacher*), baletu (šokio) akompanuotojo, choro akompanuotojo, improvizacinio akompanimento darbo metodai. Toks *asambliazinis* darbo specifikos skirstymo principas rodo profesijos funkcinio pritaikomumo įvairovę ir žymi kintančios prasminės aprėpties lauką. Klasifikavimas yra svarbi mokslinio sisteminimo priemonė, tačiau funkcinių pastovumą (muzikiniame atlikime jis gana santykinis) lemia nuolatinis praktinių tyrimų plėtojimas ir tikslinimas.

koncentruojamasi į bendradarbiaujančių kolegų linijinį procesiškumą arba strateginę produkcinę grandį. Bendru atlikimu laikytinas ir prerezultatinis partnerių darbas, prasidedantis nuo pat pirmųjų repertuaro pasirinkimo, techninių, meninių elementų įveiklinimo akimirky, to, kas suvokiama kaip motyvacija, išvalgos, suvokimas, mokymasis, mąstymas ir esminė sąlyga – partnerių tarpusavio komunikacija.

Analitinėje literatūroje tarpusavio bendradarbiavimo, koprodukciniams santykiams įvardyti naudojami atskirymių per bendrybes ir *vice versa* tyrimo modeliai.² Bendradarbiavimo atvejo analizės ir tipologiniai tyrimų metodai konstatuoja bendrą tendenciją – bendradarbiavimo praktikos plėtrą.³ 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 kompleksinės darybos pagrindu, dažnai arba universalus, arba santykinai adaptyvus.

Bendradarbiavimas analizuojamas kaip bendro darbo – muzikinio atlikimo struktūra, būdas – ir kaip organizacinis procesas. Svarbiausias jungties taškas yra funkcinų atlikimo užduočių ir atlikėjų tarpusavio santykio darna.⁴ Individualus kognityvinio pažini-

2 Dorotya Fabian, analizuodama muzikinio 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 interpretacinis atsakymas į muzikinius stimulus, kylantis iš kultūrinio, estetinio suvokimo, dar kitaip vadinamo ekspresyvumu (Fabian 2015: 49–50).

3 Dar 1984 m. pasirodęs Roberto Hobbso straipsnis „Rewriting History: Artistic Collaboration Since 1960“ atskleidžia besikeičiančių kūrybinių sąlygų, technologinių inovacijų, komercijacijos, veikiančių 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, kad bendradarbiavimo procesai nuolat vystosi ir nėra laikomi monolitine sąveika. Atvirkščiai, bendradarbiavimas geriausiu atveju gali būti suprantamas kaip labai lanksti, pritaikoma ir sklandi sąveikos forma (Morris, Miller-Stevens 2016: 8).

4 Vera John-Steiner pagal skirtingus veikimo tikslus grupėje skiria *bendradarbiaujančio (collaborative)* ir *kooperacinio (cooperative)* partnerių elgesio elementus, teigdama, jog „kooperacinio elgesio dalyviai įneša specifinį indėlį į bendrą užduotį <...>, jų įsitraukimo lygmuo yra skirtingas kaip ir intelektualinės nuosavybės jausmas galutinio produkto rezultate, o bendradarbiaujantys partneriai panašiu lygmeniu atlikdami bendras užduotis ir bendrai dalydamiesi vaidmenimis galutiniame atlikimo variante“. Autorė įvardija skirtingus komandinio bendradarbiavimo lygmenis (John-Steiner 2000: 13–35):

1. *Padalytas bendradarbiavimas (distributed collaboration)* – laisvas bendradarbiavimas, išreikštas per bendrus interesus, bendrus pokalbius, diskusijas.

2. *Papildomas bendradarbiavimas (complementary collaboration)* – darbo pasidalijimas remiantis papildomomis žiniomis, disciplinos išmanymu, erudicija, funkcija ir dalyvių temperamentu.

3. *Pažįstamumo bendradarbiavimas (familial collaboration)* – bendradarbiavimas, pasižymintis kognityviais ir emociniais ryšiais, savitarpio priežiūra.

4. *Integruotas bendradarbiavimas (integrative collaboration)* – „kylantis iš bendro dialogo, idėjinio rizikavimo ir bendros vizijos bei partnerių motyvacijos. Per integraciją partnerių turimos žinios,

mo jungimas (asmeninis indėlis) siejamas ir paskirstomas per atgalinį bendradarbiavimo ryšį, atsirandantį jau iš socialinio konteksto (tarpasmeninis bendravimas). Bendradarbiavimas⁵ charakterizuojamas virtine elementų: tarpusavio dialogo, bendro darbo eigos, planavimo, abipusio pasitikėjimo, bendrateisiškumo (*shared ownership*), bendro produkcavimo. Naujai formuluojamos koprodukcinio bendradarbiavimo muzikoje tipologijos pristatomos kaip tarpusavio darbo praktikos, pasireiškiančios per individo ir likusios grupės santykį (Wilsmore, Johnson 2022: 5). Bendrasis tyrėjų požiūris praplečia bendradarbiavimo kaip viena laiko sinchronizmo ar konkretaus fizinio veiksmo suvokimą, argumentuoja socialinio aplinkos lauko poveikį.⁶ Per praktinę atliekamų veiksmų devalvaciją ryškėja kompleksiniai ne tik atlikėjų, individų tarpusavio, bet ir neišvengiamai – santykio su aplinka, visuomene ryšiai. Bendradarbiavimas ir visos jo hibridinės formos keičia meninę praktiką ir tampa bendruomeninio gyvenimo būdu. Tarpdiscipliniškumo ir kompleksiško sąlygos taip pat atitinka mišraus bendradarbiavimo kriterijų.

Kūrybiškumo bendradarbiaujant aspektas

Psichologas Keithas Sawyeris teoriniuose darbuose analizuoja bendradarbiavimo per kūrybinį ugdymą modelius ir išreiškia nuomonę, jog kūrybiškumas mokymosi procese gali būti kryptingai ugdomas, neeliminuoiant asmens individualių savybių kaip vie-

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 per svyruojantį kontinuumą tarp asmeninių gebėjimų ir įgytų savybių, iš principo nedaug susietų su socialiniu kontekstu, išryškėjančių per praktinį veiksmą ir veikimą praktikoje.

- 5 Muzikinio bendradarbiavimo 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 2013: 21–36). Autorius reprezentuoja muzikinį bendradarbiavimą kaip XX a. pradžioje prasidėjusį kompozitorių idėjinio bendradarbiavimo (*co-composing*) modelį.
- 6 Margaret Barrett teigia, kad „bendradarbiavimas gali kilti daugelyje atskirų lygių, įskaitant vietą, laiką ir erudicijos lygį“ (Barrett 2014: 9). Mine'a Dogantan-Dack mini kamerinės muzikos prigimtyje slypinčias kolektyvines atlikimo praktikas ir nuo XX a. vidurio kylantį filosofinės (Jean-François Lyotard (1929–1998), Michel Foucault (1926–1984), Jacques Derrida (1930–2004)) ir psichologinės (Lev Vygotsky (1896–1934)) kryptių tyrėjus itin dominančias individo autonomijos ir socialinių santykių prieštaravimo analizes, vedančias į intersubjektyvizmą, suvokiamą kaip bendrabūvis. Dar daugiau, teigiama, kad 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). Donelsonas R. Forsythas straipsnyje „Group dynamics“ pristato išsamią žmonių grupių klasifikaciją: vartojamus 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: įtakos, atlikimo, konflikto ir kontekstinės (Forsyth 2014: 1–34).

no iš rodiklių ilgalaikiame ugdymo procese⁷ (Sawyer 2017, 2021). Autorius teigia, kad kūrybiškumas yra sudėtingas gebėjimas, neturintis nuspėjamos struktūros, bet apibrėžtas dominuojančiais veiksniais, darančiais įtaką bet kokiam rezultatui, jo sudėčiai, sprendiniams.⁸ Atsakydamas į klausimą, kas yra kūrybiškumas, autorius nurodo, kad „tai daiktavardžiu įvardytas fenomenas, kai asmuo perduoda naują konceptą (produktą). Šiame apibrėžime numanyta ir protinė veikla (arba mentalinis procesas), nes, žinoma, niekas negali įsivaizduoti asmens, gyvenančio ir veikiančio socialiniame vakuume, todėl autoriaus formuluojamas terminas *spauda* (*press*), savybė, kylanti per žmogaus ir jo aplinkos ryšiškumą, taip pat yra numanoma“ (Sawyer 2017: 17).

Kaip tik šis teiginys teikia atspirties būsimam akompanavimo *amatomeniško* koncepto formulavimui – bendrakūrybiniam procesui, kuriame asmeniniai, kolegialūs įgūdžiai, atlikimo technikos, *kokiomis* pasirinktomis raiškos priemonėmis siekti kokybinio rezultato ir estetinio suvokimo, *kaip* galima praktiškai realizuoti sumanymus, susisieja. K. Sawyeris išskiria šiuos kūrybinio mąstymo bendradarbiaujant funkcinis etapus:

1. Iteracija⁹ – kūrybinis mąstymas nėra linijinis procesas nuo įžvalgos momento iki jo atlikimo; jame daug improvizacijos, nuspėjamų krypties poslinkių ir viso proceso metu kylančių idėjų;
2. Techninių atlikimo parametrų – užduočių identifikavimas, kitaip – technologiniai variantiniai sprendiniai;
3. Atskirų probleminių segmentų įvardijimas, sprendinių ieškojimas;
4. Problemos radimas. Kūrybinis mąstymas apima klausimų, kurių uždavimas padeda nustatyti, suformuluoti ir spręsti problemą, kėlimą. Kūrybinio proceso metu nustatoma ir kyla naujų problemų, dėl to procesas nuolat evoliucionuoja (Sawyer 2021: 3–6).

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

8 „Laikui bėgant sukaupiau apie keturiasdešimt kūrybiškumo ir šešiolika vaizduotės apibrėžimų. Tačiau analizuodamas savo rinkinį 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 tos kryptys sukuria bendrą visumą“ (Sawyer 2017: 17).

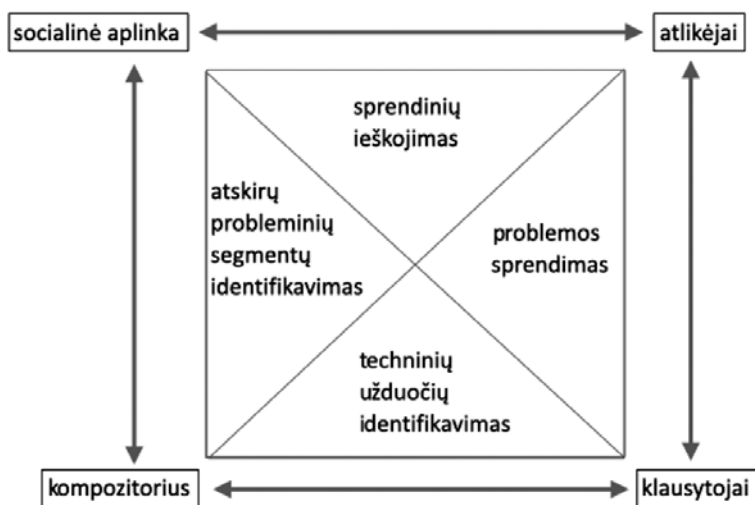
9 „Lietuvių kalbos žodyne“ *iteracija* (lot. *iteratio* – kartojimas) aiškinama taip: 1. Matematinės operacijos pakartotinį panaudojimą, laipsniškai artėjant prie ieškomo rezultato; to panaudojimo rezultatas; 2. a) procedūros kartojimas, remiantis ankstesniu procedūros rezultatu; b) kartojimą apibrėžiantis programos operatorius (komanda); c) kartojimo taikymo rezultatas.

Laikomasi progresyvaus požiūrio, kad muzikiniame atlikime kompoziciniai elementai užkoduoti ne vien autoriaus (kompozitoriaus) pateiktoje kūrinio formos struktūroje, tačiau bendraautoriais laikomi ir atlikėjai per savo procesinę kūrybą ir bendradarbiaujant. Svarbu pabrėžti, kad kompozitoriaus idėjinis ir kontekstinis turinys – autoriniai kodai tekste – išlieka prioritetiniai. Ankstesnėje publikacijoje K. Sawyeris kategorizuoja bendradarbiavimo sąlygas, minėdamas grupės tikslo, artimo klausymosi, visiškos 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 tolesnių sprendimų stimuliacija. Autorius teigia, kad konstruktyviam bendravimui reikalinga susitarimo ir naujumo, struktūros ir improvizacijos, analitinio, kritiško mąstymo ir laisvės, narių susiklausymo ir kalbėjimo savuoju asmeniu pusiausvyra (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 įvardija originalumo, naujovės, nepasikartojamumo įspūdžio, ekspresijos – išraiškos, kuriai būdingi ypatingi, vidiniai psichiniai bei protiniai gebėjimai, emocinio perteikimo aplinkai, sociumui ir socialinio pripažinimo – eksternalaus pastangų vertinimo lygio sąlygas (Sawyer 2017: 140).

Komandinis bendravimas, net jei jis nėra tiesiogiai linearus, gali būti skirstomas etapais, kuriuose veikia skirtingi tiksliniai elementai. Bendradarbiavimo veiksmai gali būti pervadinti į „proceso kontinuumą“ arba „proceso vertikalę“, nuolatinį bendradarbiavimo *perpetuum mobile*. Akivaizdus bendradarbystės kokybinio pokyčio įrodymas – pirmosios repetacijos ir sceninio pasirodymo kontrastas. Interpretaciniame procese individuali veiklos 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, kad „stilius yra sudėtinga tikimybių „sistema“, kurioje menininkas renkasi iš keleto lygiaverčių galimybių, t. y. į kurią atsivėlgdamas jis išranda įvairias struktūras, sukuria ir atpalaiduoja įtampas, 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). Straipsnyje 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 stilistikos ir ideologijos segmentu), klausytojus ir juos bendrai supančią socialinę

aplinką, matysime cirkuliaciją. Šie procesiniai segmentai sistemiskai sąveikauja ir veikia vienas kitą drauge atliekant kūrinį (žr. 1 lentelę).

1 lentelė. Interakcinė kūrybinio proceso grandinė (vidinis ir išorinis rakursai), sud. autorė



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. 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 etapinių linearumą, įvardyti kaip vieną iš kūrybiškumo komponentų.

Markas Hutchinsonas ir Elizabeth Haddon, analizuodami partneriškumo principus fortepijoniniame duete, išskiria diadinį¹⁰ (*dyadic*) atlikėjų santykį. Eksperimento būdu fiksuodami ir raštiškai pateikdami refleksijas po kiekvienos iš aštuonių repeticijų atlikėjai pabrėžia, kaip vystosi empatija grindžiama bendra emocinė darbo santykių aplinka, kai skirtingų atlikėjų bendri muzikiniai išgyvenimai sukelia *susiliejusio subjektyvumo* jausmą (Hutchinson, Haddon 2022: 181). Repeticijose kylantys bendravimo komunikuojant režimai vadinami *modais* (Hutchinson, Haddon 2022: 192) (žr. 2 lentelę).

10 Diadinis – poros santykis.

2 lentelė. Komunikaciniai dueto partnerystės režimai pagal Hutchinsoną, Huddon (2022)¹¹

Komunikaciniai režimai	Savybės ir vaidmenys
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)
Eksperimentinis režimas	Atlikimo technikos ir interpretavimo pritaikymo hipotezės (pedalo, <i>rubato</i> , natų keitimas) išbandant įvairias versijas
Ryšio režimas	Bendras veiksmų aptarimas, išeinantis už muzikos kūrinio ribų; svarbus kuriant tarpusavyje pasitikėjimą, aptariant progresą ir pripažįstant bendras pastangas
Refleksinis režimas	Refleksija į repeticinį procesą ir vieno kitam išsakomas pastabas
Strateginis režimas	Būsimų repeticijų tikslai (numatomi pasirodymai, prisistatymai, reklaminė sklaida)
Profesionalusis režimas	Atlikimo pristatymas, viso bendravimo sumavimas

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 – ansambliniame atlikime narių komunikacija yra vienas iš kokybinių atlikimo vertinimo kriterijų.¹² Kitaip tariant, komunikacinė darna, kurioje informacinis dalijimasis sudaro pagrindinę bendradarbiavimo cirkuliaciją, tampa ansamblinės koherencijos matu. Pianistas Martinas Katzas teigia, kad „kaip ir kiti atlikimo aspektai, bendradarbiavimas negali egzistuoti be lankstumo: tai būtina tarpusavyje pusiausvyros sąlyga“ (Katz 2009: 151). Komunikacija vyksta keliais lygiais, ji ir tarpasmeninė, ir sietina su atliekamo repertuaro analize, interpretacija. Savo ruožtu Johnas Rinkas taip pat patvirtina: „[N]esu vienintelis advokataujantis apie dabarties esminių muzikinių struktūrų rekonceptualizaciją, kuri atsižvelgia į atlikėjo kūrybinį vaidmenį suteikiant muzikai formą ar, kitaip tariant, neatskiriant struktūrinių muzikinės medžiagos duotybių, per savąją atlikimo interpretaciją gebėti kurti platesnį muzikos naratyvą. Pakeitus išieitinį kitokios požiūrio sampratos tašką, muzikinė struktūra susidarys iš plataus diapazono potencialių, sąryšingų, aktyvių elementų ir parametrų muzikiniame darbe“ (Rink 2015: 129).

11 Lentelėje suminimi fortepijoninio dueto tarpusavyje komunikaciniai būdai, o skliaustuose nurodoma, kaip keičiasi partnerių vaidmenys kiekvieno režimo metu.

12 Aaronas Williamonas išskiria atlikimo vertinimo elementų, fiziologinės, psichologinės ir instrumentinės technikos, interpretacijos, ekspresyvumo ir komunikavimo režimus, pabrėždamas jų subjektyvumą ir neišvengiamą sutapimą (Williamon 2004: 92–93).

J. Rinko pasiūlytos strateginės idėjos taikytinos ir procesiniams veiksniams bendrai atliekamoje muzikinėje medžiagoje:

1. Muzikinio audinio elementai patys iš savęs nekonstatuoja struktūros (-ų): jie leidžia struktūrinių ryšių tarpusavio sąveikas;
2. Šių sąveikų rezultatas bus individualus ir unikaliai atlikėjų pristatytas net ir pasitelkiant skirtingai kriterijų struktūrines reprezentacijas. Autorius tvirtina, kad tiek skirtingai atlikėjai, tiek klausytojai savaip ir skirtingai suvokia ir girdi sudėtinės muzikos padalas;
3. Muzikinė atlikimo struktūra turi būti nagrinėjama kaip forma, o 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 sąryšingumą, kuris iš esmės remiasi papildomumo 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 siejant 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).

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

- 1) instrukcinis, kai grupės nariai komunikuoja ieškodami atlikimo sprendimų;
- 2) kooperacinis, kai grupės nariai bendrauja siekdami bendro atlikimo vientisumo;
- 3) bendradarbiavimo, kai ansamblio nariai kūrybiškai bendrauja, pasiekdami naują bendro darbo rezultatą (Seddon, Biasutti 2009: 405–406).

Autoriai analizuoja antrojo ir trečiojo lygmens skirtumus ir tarpusavio dinamines sąveikas, aptardami „empatinio kūrybiškumo“ ansamblyje sąvoką. Autorių metodinės atlikimo analizės metu prieinama prie išvados, kad hierarchiniame išdėstyme kooperacinis bendradarbiavimas žymi mažesnę tarpusavio darnos lygį nei bendradarbiavimo, pastebint, kad spontaniškos atlikimo variacijos empatiniame kūrybiškume skiriasi nuo stilistinei konvencijai būdingo atlikimo darnos. Tyrimo išvadose pažymima, kad tokie struktūriniai lygmenys išryškėja analizės metu, tačiau praktikoje vartojami sinonimiškai (Seddon, Biasutti 2009: 395–415) (žr. 3 lentelę).

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

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

Psichologiniai bendradarbiavimo rakursai ir kokybinės pusiausvyros ieškojimas

Ansamblio partnerių bendravimas gali būti tiriamas ir per psichologinę *intrapersonalinių* bei *interpersonalinių* bendradarbiaujančių atlikėjų gebėjimų analizę. Bendrai šie apibūdinimai taikomi apibrėžiant asmens intelektualinį gebėjimą suvokti savo ir aplinkos bendrarišškumą. Howardas E. Gardneris teigia, kad „primityviausia forma *intrapersonaliai* 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 pasižymintis aukštu efektyvumu bendradarbiaujant su komandos nariais. Kitaip tariant, tai gebėjimas koreliuoti ansambliniame darbe ir suvokti ne tik savo, bet ir partnerio motyvų ir veiksmų logiką, empatiškumas.

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

1. Pusiausvyros 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. Daugiau bendrų repeticijų leidžia kokybiškiau perprasti bendraatlikėjų mąstymo taktikas, sąlygiškai priklauso nuo aplinkybių, tokių kaip kad naujo repertuaro ruošimas ar seno kartojimas, kiek laiko likę 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 bendraatlikėjų ir publikos pasiekama kaip bendra visuma, o ne per separatyvius elementus“ (Kokotsaki 2007: 652).

Bendras pusiausvyros ir integracijos ieškojimas vyksta keliais skirtingais lygiais. Pirmuoju galėtume vadinti ansamblinio repertuaro turinio *duotybę*. Joje svarbūs *objektyvūs* faktoriai, normalizuoti kūrinio kompozicinės struktūros: unikali kompozitoriaus nuorodos, stilistika, atliekamos formos ir žanro kodai. Antrasis – atlikėjo *asmeninis turinys* arba *indėlis*. Kitaip tariant, kiekvienas atlikėjas visą kompozicinę duotybę permąsto ir konstruoja per savąjį ideologinį, estetinį jutimą. Trečiasis – *asimiliacinis lygmuo*, kai pradeda jungtis skirtingų partnerių pozicijos ir jos ne tik yra koduotos tekstinėmis nuorodomis, bet ir 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 pasitarnauti bendrai atlikimo stimuliacijai. Po asimiliacijos eina *ansamblinis sprendinys*, kiekybinė ir kokybinė partnerių meninių ieškojimų išdava – atlikimas (žr. 4 lentelę).

4 lentelė. Atlikimo proceso modelis, sud. autorė

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

Komunikacija muzikoje keliakryptė: tradicinė – verbalinė, tačiau nemažiau svarbi ir neverbalinė, judesių, gestų koordinacija. Akivaizdu, jog repetitijų skaičius, t. y. laikas, skirtas ne tik individualiam pasiruošimui, bet ir bendravimui, leidžia nuosekliau suvokti partnerio interpretacinę poziciją ir atlikimo niuansus. Akivaizdu ir tai, jog šiuolaikiniame pasaulyje repetitijų laikas trumpėja, o skaičius – optimizuojasi. Pati komunikacija – labai kompleksiškas darinys.¹³ Taip formuojamas principinis *komunikuojančiojo* ir *komunikuojančiojo*, o ne *siuntėjo* ir *gavėjo* santykis, proporcingiausias ir tikslingiausias repetitiniame atlikėjų bendravime. Taigi bendradarbiavimas suvokiamas kaip komunikacinio dialogo santykis.

Muzikinio ansamblio narių gebėjimas koordinuotai komunikuoti atlikimo metu nagrinėjamas Jane'ės W. Davidson ir Jameso M. Goodo tyrime. Autoriai vertina kokybinį partnerių prisitaikymo kismą mutuojančiose atlikimo situacijose, skirdami bendruosius komunikacinius įrankius, pasižyminčius 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) bendralaikisškumas (*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 atlikimą veikiančius faktorius: muzikos kūrinio, instrumento, klausytojo ir bendro konteksto. Autorius ekspresyvumą per emocinį komunikavimą aiškina daugiamacio fenomeno GERMS modeliu, kuriame:

13 Aktuali straipsniui sistema pateikiama Marylinos Friend ir Lynne'ės Cook knygoje „Interactions: Collaboration Skills for School Professionals“. Formuluojami vienašalės, direktyvinės ir transakcinės komunikacijos tipai gali būti taikomi ir ansamblio partnerių informaciniame dalijimesi. Vienašalė (neturinti neigiamo prasmnio atspalvio) komunikacija – per atstumą perduodama informacija: garso ar vaizdo įrašai, bendrų repetitijų 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 kaip tik ji turi imperatyvumo požymių, nes komunikuojantys dalyviai veikia informacijos siuntėjo ir gavėjo principu. Transakcinė arba tiesioginė komunikacija – abipusio bendravimo forma, kai vyksta vienalaikis informacijos dalijimasis ir gavimas (Friend, Cook, pagal Smuck, Runkel (1994), 2010: 216–218).

- 1) *generatyvinės taisyklės* (G) grindžiamos muzika perteikiamais struktūriniais (laiko, dinamikos, artikuliacijos) elementais;
- 2) *emocinė išraiška* (E) arba ekspresyvumas aiškinamas atlikėjų gebėjimu perteikti jausmus, bendrauti su klausytojais;
- 3) *atsitiktiniai svyravimai* (R – *random fluctuations*), išreiškiantys skirtingus atlikėjų motorinius gebėjimus ir kiekvieno atlikimo unikalumą;
- 4) *judesio aspektas* (M – *motion principles*), remiantis biologiniais refleksais: tiek intenciniais (sąmoningai atliekamais), tiek pasąmoningais, anatomiciniais žmogaus gebėjimais perteikti emocijas;
- 5) *svyruojančiais nukrypimais nuo stilistinių lūkesčių* (S), įprastų formaliame atlikime, kai atlikėjas sąmoningai nukrypsta nuo tam tikrų atlikimo taisyklių (Juslin 2003: 281–287).¹⁴ Ekspresyvumas šiuo būdu tampa funkciškai apibrėžtas ir svarbiausia pripažįstamas neverbalinės informacijos perdavimo kanalu.

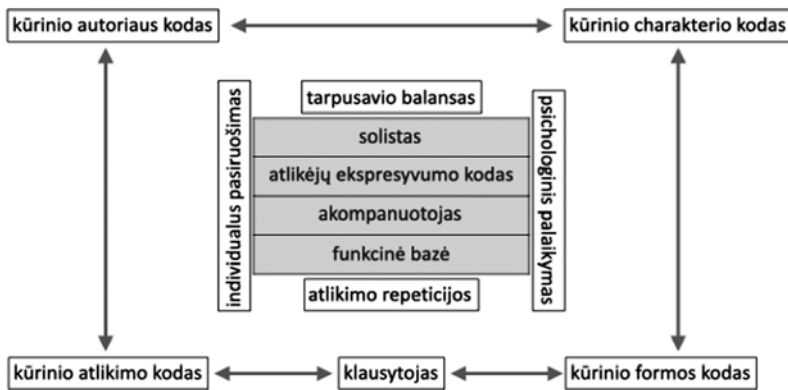
M. Katzas bendradarbiaujančių pianistą vadina misijos saugoti ir prižiūrėti kamerinę ansamblį vykdytoju, kuriam svarbu atskleisti kompozitoriaus reikalavimus, poetines potekstes, paisyti solisto (-ų) emocinių ir fizinių poreikių, nepamirštant ir savųjų idėjų (Katz 2009: 3). Autorius su jam būdingu žaismingumu apipina komplikuotas tarpusavio komunikacijos situacijas, panašiai kaip ir Geraldas Moore'as, iš esmės parodydamas, 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). Čia sugrįžtama prie išeitinio bendradarbiaujančių atlikėjų partnerystės ir nuomonių lygiateisiškumo taško.

Akompanuojančio pianisto *automeniškumas* – atlikėjo kompetencijų rinkinys, kai, keičiantis muzikinėms atlikimo aplinkybėms ir sąlygoms atliekant kūrinį, ryškėja skirtingų akompanuotojo profesinių įrankių taikymas, kitaip – moduluojamos raiškos pozicijos. Tokiu būdu *amatomeniškumo* procesui taikytinas konceptas papildomas vidinės veiklos konstrukcijos – individualiai besivystančiu ansamblio narių atlikimo elementų derinimu ir išorinių veikimo faktorių (kūrinio formos, kūrinio autoriaus, kūrinio charakterio) koreliacija, inkorporacijos per subordinaciją principu (žr. 5 lentelę).

Akompanuojančio pianisto poziciją kameriniame ansamblyje sąlygoja du pagrindiniai faktoriai: *objektyvusis* – konkretus muzikinis tekstas, akompanuotojo partijos davinytis ir *subjektyvusis* – asmeninis akompanuotojo gebėjimas „perskaityti“ šį tekstą, pateikti interpretacinę partijos poziciją. Koherencija vyksta dviem rakursais: asmeniniu,

14 Pentasis elementas buvo įvestas vėliausiai ir kurį laiką modelis veikė GERM pagrindu.

5 lentelė. Akompanavimo dėmenys bendradarbiavimo konstrukcijoje, sud. autorė



priklausančiu nuo teksto duotybės bei asmeninių sprendinių derinimų, ir bendraveikliu – tarpasmeniniu partnerių koreliavimu su funkcinė vaidmenų pasidalijimo sąlyga. Šiuo atveju ansamblinė hierarchija būtų laikoma slankia. Paradoksas, jog galime įvardyti hierarchinius atlikėjo solisto ir atlikėjo akompanuotojo bendradarbiavimo bruožus, priklausomus ir nuo asmeninio atlikėjų (kiekvieno atskirai ir bendradarbiaujant kartu) pozicinio lankstumo. Tačiau raiškos kokybę lemia ne hierarchinių pakopų laikymasis, o pusiausvyros išlaikymo faktorius.

Išvados

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 (bendrąja prasme) dramaturginė pusiausvyra. Pažymėtina, kad svarbus ansamblinio atlikimo sėkmės veiksnys yra ne tik konstruktyvus akompanuotojo požiūris į solistą, tačiau ir atitinkamas solisto ar solistų požiūris į akompanuojantį pianistą. Siūlomas *amatomeniško* meistrystės konceptas – mėginimas įrodyti specifinį ansamblio partnerių bendradarbiavimo procesą akompanuojant, kuriame bendradarbiaujančio pianisto atlikimas specifiskai perdalytas, o individualumo, kaip vienos svarbiausių meno prielaidų, aspektas įgauna naujų bruožų: 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 *palydinciosios* partijos atlikėjo individualią grojimo manierą), tačiau išlieka kokybiniame – ansambliniame rakurse – dviejų ar daugiau individualių atlikėjų bendroje muzikinio bendradarbiavimo veikloje. Akivaizdu, kad koreliacija vyksta ne tik praktinėmis, bet ir teorinėmis universalijomis, veikiančiomis ne tik akompanavimo ir atlikimo mene, kitaip – muzikos meno analizės teritorijoje, bet ir per konkrečius interpersonalius aspektus sietinos su paties meno kaip kultūrinės gyvenimo refleksijos ir būties santykio dėsningumus nagrinėjančių patirčių arealais. Inkorporacijos per subordinaciją principas, generatyviniai ir kintantys elementai lemia nuolatinę meno kaitą arba tai, ką galime vadinti nuolatiniu meno krizės stabilumu.

Akompanuojančio pianisto darbas atskleidžia, kad be amato (specifinių akompanavimo specialybėje – klausymo, girdėjimo (savęs ir solisto), sinchronizacijos, proporcinės pusiausvyros siekimo) nėra ir akompanavimo meno, kaip kad neturėtų būti ir vien amato, nesiekiančio tapti menu. Todėl tikėtina, kad, diskutuodami apie akompanavimo aktualumą, daugiakryptingumą, pritaikomumą, funkcinį pasiskirstymą bendradarbiaujant, judėsime atlikimo meno raidos keliu: bendradarbiaujančio pianisto partnerystės įtvirtinimo link.

Įteikta 2022 10 14
Priimta 2022 10 28

LITERATŪRA

- Adler, K. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Springer, (1965), 2012.
- Barett, M. S. Collaborative creativity and creative collaboration: troubling the creative imaginarity. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, red. Barett, M., Farnham, S. Surrey: Ashgate, 2014, p. 3–14.
- 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.
- Dohantan-Dack, M. (red.) *The Chamber Musician in Twenty-First Century*. Basel: MDIP, 2022.
- Fabian, D. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.
- Forsyth, D. R. *Group Dynamics* (6 red.). Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2014, p. 1–34.
- Friend, M., Cook, L. *Interactions: Collaboration Skills for School Professionals*. Boston: Pearson, 2010.
- Gardner, H. E. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983.
- 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.
- Hutchinson, M., Haddon, E. Partnership in Piano Duet Playing. *The Chamber Musician in Twenty-First Century*, sud. Doğan-Dack, M. Basel: MDIP, p. 181–204. Prieiga per internetą: <<https://www.mdpi.com/books/pdfdownload/edition/5783>> [žiūrėta 2022 12 12].

- John-Steiner, V. *Creative Collaboration*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
- 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.
- Katz, M. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Kokotsaki, D. Understanding the Ensemble Pianist: a theoretical Framework. *Psychology of music*, 2007, Nr. 35 (4), p. 641–668. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/30050688_Understanding_the_ensemble_pianist_A_theoretical_framework> [žiūrėta 2022 12 12].
- Meyer, L. B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Morris, J. C., Miller-Stevens, K. (red.). *Advancing Collaboration Theory: Models, Theories, and Evidence*. New York: Routledge, 2016.
- Rhodes, M. An Analysis of Creativity. *Phi Delta Kappan*, 1961, Nr. 42 (7), p. 305–310.
- Rink, J. The (F)utility of Performance Analysis. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, red. Doğanatan-Dack, M. Farnham, Surrey; Routledge, 2015, p. 126–148.
- Sawyer, K. *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. New York: Basic Books, 2017.
- Sawyer, R. K., DeZutter, S. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity*, 2009, Nr. 3, p. 81–92. Prieiga per internetą: <<http://keithsawyer.com/PDFs/DC.pdf>> [žiūrėta 2022 12 12].
- Sawyer, R. K. The Iterative and Improvisational Nature of the Creative Process. *Journal of Creativity*, 2021, Nr. 31, p. 1–6. Prieiga per internetą: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2713374521000029>> [žiūrėta 2022 01 25].
- 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.
- Whitthal, A. Composer-performer collaborations in the long twentieth century. *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, red. Clark, F. C., Doffman M. Oxford: Oxford University Press, 2013: 21–36.
- Williamon, A. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Wilsmore, R., Johnson, C. *Coproduction: Collaboration in Music Production*. New York: Routledge, 2022.

The collaboration phenomenon from an accompanying pianist's perspective

SUMMARY. The pianist is primarily to be considered as a partner in the chamber ensemble. It is important to draw a qualitative distinction between the accompanist as a soloist's "assistant" and the accompanist as a partner in music. A partner is a partaker in the ensemble, sharing an equal part of responsibility for the creation of musical interpretations. He/she also takes part in collaborative artistic explorations and experimentation related to the expressiveness of the ensemble, sound production techniques (timbre and articulation) and communication. The suggested artistic mastery concept is an attempt to provide evidence for the specific process of collaboration between ensemble partners in the act of accompaniment, in which the performance of the piano accompanist is specifically divided.

KEYWORDS:
collaborative pianist,
partnership, chamber
ensemble, creativity,
communication.