

Agnė RAILAITĖ-
JURKŪNIENĖ

Nacionalinė M. K. Čiurlionio
menų mokykla

Meno ir amato aspektai: specifika, diferenciacija, sintezė akompanuojančio pianisto veikloje

ANOTACIJA. Meno ir amato reikšmių poliarizacija, jų takoskyros bei sintezės aspektai aktualūs kiekvienai profesinei specializacijai. Muzikiniame atlikime objektyvias (pamatuojamas) technologines išraiškos priemonės lydi subjektyvios (abstrakčios), individualios atlikėjo ar atlikėjų ansamblio savybių potekstės. XIX a. Vakarų Europos kompozitorių kūrybiniai ieškojimai bei vyravusi bendra romantinė ideologija leido skleisti naujam atlikėjo ir akompanuotojo kokybiniam tarpusavio santykiui, kelti kamerinio ansamblio partnerių lygiavertiškumo problemas, inicijuoti naujas teorines diskusijas, skatino savarankišką akompanavimo meno diferenciaciją. Straipsnyje formuluojama ir analizuojama akompanuojančio pianisto teorinė ir praktinė atlikimo problematika. Metodškai struktūruojamos meno ir amato apibrėžtys, specifika, takoskyra, proporcingumas bei sintezė pasitelkiant meno istorijos, meno filosofijos, estetikos, edukologijos, kalbinės semantikos veiklos laukus. Vardijant tyrimo objektus – atskirus meno ir amato veikimo sričių elementus, remiamasi taksonominiais edukologinės hierarchijos modeliais, ieškoma kompleksinių bei specifinių formuluočių analogų už atlikimo meno ribų, kurie vėliau integruojami į akompanuojančio pianisto veiklos modulius, aptariamą atlikėjo partijos pozicijos kūryboje. Straipsnio tikslas – įvardyti ir struktūrizuoti meno ir amato aspektus, istoriškai apžvelgti akompanavimo meno tradicijas, esamą situaciją, atkreipti dėmesį į aktualias problemas, nubrėžti galimas šios profesinės specializacijos ateities gaires, įtraukti į diskusiją kuo daugiau tyrėjų, suteikti akompanavimui reikšmingesnį statusą ansambliniame atlikime.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

menas, amatas,
akompanuojantis
pianistas,
kamerinis ansamblis,
akompanavimas,
fortepijoninis atlikimas.

Meno ir amato priešpriešos ar sinonimiškumo požymiai, nelygu, kaip pažiūrėti, akompanuotojo darbe tradiciškai apibrėžiami pagalbinės funkcijos vaidmeniu ansamblyje, solisto palaikomąja veikla. Analizuojant muzikinę literatūrą iki XIX a., toks požiūris yra istoriškai argumentuotas. Tačiau XIX šimtetyje gyvenusių kompozitorių kūryba – išpopuliarėjusios vokiečių *Lied*, prancūzų *mélodie* – leido skleisti naujam kokybiniam kamerinio ansamblio partnerių tarpusavio rakursui, kuris generuoja akompanavimą kaip specifinę fortepijoninio atlikimo meno sritį.

Negalima paneigti „meno“ ir „amato“ sąvokų netapatumo, tačiau perkelta į veiklos sferą *amatininkiškumo* samprata bet kurioje profesijoje tampa atspirtimi, būtina sąlyga kokybinei meno raiškai. Akompanuojančio pianisto veikla yra specifinė fortepijoninio atlikimo sfera ir būtent akompanuotojo darbe itin ryškiai apčiuopiama „meno“ ir „amato“ kategorijų dialektika. Svarbu, kad šių dviejų apibrėžčių nesiekiama supriešinti, o tikslingai, pagal konkrečias reikšimosi sritis, bandoma aprėpti bendrą profesijos koncepciją. Tą faktą lemia akompanuojančio pianisto veiklos daugiaplaniškumas.

Meno ir amato sąvokos formuojasi ankstyvajame tekstų apie muziką etape – antikos mąstytojų Aristotelio, Platono, stoikų filosofiniame judėjime. Graikiški *mimesis*¹ ir *techne*² apibrėžimai glaudžiai siejasi su konceptualiomis autorių pasaulėžiūros paradigmomis ir reprezentuoja pirminius bandymus semantiškai apibrėžti reikšmines žodžių struktūras. Svarbu pabrėžti, kad pirminės sąvokos išlieka kintamos ir priklausomos nuo žodinio konteksto aplinkos. *Dabartinės lietuvių kalbos žodyne* menas apibrėžiamas kaip „kūrybinis tikrovės perteikimas vaizdais“ bei „meistriškas mokėjimas“; amatas apibūdinamas kaip „mokėjimas gaminti dirbinius rankomis“.

Jameso M. Thompsono antologijoje *Twentieth-Century Theories of Art* rusų rašytojo Levo Tolstojaus tekste „Menas kaip ekspresija“ meno sričiai priskiriamos trys būdingos savybės:

- 1) menininko individualybė;
- 2) jausminis raiškumas;
- 3) atlikėjo nuoširdumas – jausminio potyrio intensyvumas (Thompson 1990: 9).

Britų filosofas Robertas G. Collingwoodas 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“ (Collingwood 1938: 26). Šis teiginys atspindi autoriaus mąstymo refleksiją – meno sąvoka sintezuoja amato aspektus, pasitelkdama amatą kaip būtinybę meno atsiradimui, tačiau G. Collingwoodas pabrėžia esminį sąvokų skirtumą pagal numatomo veiksmo baigtinio rezultato *planavimo* ir *realizavimo* etapus. Amatininkas paprastai iš anksto tiksliai žino, kokio rezultato (produkto) siekia, ir šis aspektas jį skiria nuo meno, kurio galutinio rezultato neįmanoma iš anksto numatyti. Menas apibrėžiamas kaip emocijų kvintesencinė išraiška, neišmatuojama vaizduotės ekspresija.

1 Terminas *mimesis* apima pirminius teorinius meno kūrimo principus. Graikų kalbos μιμησις – 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 (<https://www.britannica.com/art/mimesis>).

2 Etimologiškai kilęs iš graikų kalbos žodžio τέχνη – amatas, įgūdžiai (<https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/>).

Prancūzų meno teoretikas André Malraux³ pabrėžia kryptinį – kokybinį, ne prasminį – meno ir amato (*art et artisanat*) sąvokų skirtumą. Autoriaus trilogijoje „Meno psichologija“⁴ meno sričiai priskiriama autentiška žmogaus / individo kūryba (*creation*), išsiveržianti iš gyvenimo stichijos ir tiesiogiai išreiškianti menininko kūrybinius polėkius bei vaizduotės ekspresiją. Amato sąvoka generuoja gaminimą (*production, recreation*) – besąlygiškai nuo gyvenimo priklausomą, bet sąmoningai kontroliuojamą ir kryptingą gamybos veiksmą. Menas, kaip kūrybinės veiklos išdava, neturi būti visiškai atsietas nuo amato (išugdytų techninių raiškos priemonių), tačiau amatą menu „paverčia“ vidiniai individo bruožai, pasireiškiantys pirmaprade savybe – kurti, o šių kategorijų sinteze pasiekama profesinės realizacijos viršūnė, nepakartojama kūrybos harmonijos kokybė.

Remiantis pateiktais autorių teiginiais ir apibendrinant meno bei amato funkcijas, leidžiančias apčiuopti trapią takoskyrą tarp apibrėžčių, galima teigti, kad **meno sričiai priskirtinos šios ypatybės:**

- ♦ struktūros nebuvimas ir atvirumas – menas neformatuojamas į konkrečius struktūrinius darinius, jam būdingas idėjinis universalumas, originalumas;
- ♦ negalima įvertinti kiekybiškai – nestruktūrizuota raiška, vyraujanti idėjų sfera;
- ♦ negali būti dubliuojamas, išlieka originalus, nėra masinis;
- ♦ perkeliantis žmones į aukštesnį emocinį lygį – atsietas nuo buities, pakylėtas virš kasdienybės;
- ♦ kildinamas iš autoriaus širdies ir sielos – ekspresyvumo segmentas;
- ♦ žmogaus įgimtų talentų rezultatas – individualumo priešprieša masiškumui, intelektualumas;
- ♦ vyraujanti emocinė bazė – vidinio pasaulio išaukštinimas;
- ♦ individo genijaus pavyzdys – neįgyjamų, o prigimtinių talento savybių rinkinys, aprioriškumas, transcendentinis lygmuo.

Amatui būdingos ypatybės:

- ♦ apčiuopiami rezultatai – konkrečios praktinės veiklos išdava, veiklos produkcija, gamybinis kontekstas;
- ♦ natūrali struktūra – aiškiai formatuotas, pamatuojamas, apibrėžiamas;
- ♦ galima įvertinti kiekybiškai, gali būti fabrikuojamas;
- ♦ lengvai kopijuojamas – vyrauja vartotojiškumo sfera, atkartojimas;
- ♦ egzistuoja fiziniu lygmeniu – realiai apčiuopiamas, išmatuojamas;

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

4 Malraux, André. *Psychologie de l'art*, 3 vol., 1947–1950; *The Psychology of Art*. Ed. Stuart Gilbert. I: *Museum Without Walls*, II: *The Creative Act*, III: *The Twilight of the Absolute* (The Bollingen Series, XXIV). New York, Pantheon Books, 1949.

- ◆ kilęs iš proto, tačiau įgūdžiai įgyjami, išugdomi, išmokstami;
- ◆ įgytų įgūdžių ir patirties rezultatas – technikos, veiklos praktinis įvaldymas, aposteriorinis lygmuo;
- ◆ vyraujanti praktinė mintis – kasdieniniam naudojimui skirta veikla, gamybiškumo funkcinės savybės, produkcija.

Amerikiečių psichologo Benjaminio Samuelio Bloomo⁵ suformuluota edukologinė sistema, taksonomija⁶ rezonuoja su amato ir meno sritimis per asmens veiklos įgūdžių ir tikslų įvardijimą integraliame mokymosi procese. Kognityvinis (intelektinis), emocinis (afekto) ir psichomotorinis (fizinio valdymo) moduliai yra struktūriškai apibrėžti pagal jiems būdingus bruožus. Hierarchiniai įsiminimo, suvokimo, pritaikymo, analizavimo, įvertinimo ir kūrybos, kaip vertingiausios pateiktoje edukacinėje piramidėje grandies, lygiai iliustruoja amato, vedančio link meno, sintezavimą (Anderson, Kratwohl 2000: 110–140). Minėta mokymosi grandžių klasifikacija iliustruoja švietimo sistemos vertinimo procesus kaip pakopinę, ilgalaikę veiklą, ne statiškus, bet dinamiškus meistrystės veiklos pokyčius.

Akompanavimo meno ir amato specifika

Ilgus dešimtmečius akompanavimas laikėsi antraeilėse („podukros“) pozicijose, palyginti su soliniu pianistiniu atlikimu. Maištingasis romantizmo laikotarpis ir muzikos kūrėjai (R. Schumannas, F. Schubertas, J. Brahmsas, H. Wolfas, G. Fauré), vedami epochos idealų ir vizijų, transformavo tradicinę akompanavimo kaip lydinčiosios muzikos sampratą, suteikė akompanimento partijai lygiavercio muzikinio partnerio kameriniame ansamblyje statusą. Apie akompanavimo meną kaip atskirą pianistinio atlikimo specializaciją, jo problemas plačiau kalbėti pradėta tik praėjusio šimtmečio viduryje iškilų muzikų, akompanuotojų Geraldo Moore'o, Hamiltono Harty'o, Ivoro Newtono, Bruno Walterio, Martino Katzo, Rogerio Wignoles dėka. Jų muzikinės interpretacijos akompanuotojo amatui suteikė individualumo bei kūrybiškumo, praplėtė akompanuojančio pianisto funkcijos ribas. Akompanavimo specializacijoje individualumo bei kūrybiškumo aspektas įgauna specifinių bruožų. Atsiranda įdomus akompanuotojo *status quo* – analizuojame ir vertiname „lydinčiosios“, nesavarankiškos partijos atlikėjo individualią grojimo manierą. Kiekybiškai akompanuotojas yra ribojamas muzikinio turinio medžiagiškumo, tačiau matuojant kokybiniu, ansambliniu, rakursu – jis yra organiška atlikimo sudedamoji dalis.

5 Benjaminas Samuelis Bloomas (1913–1999) – amerikiečių psichologas, edukologas, 6-ojo dešimtmečio viduryje sukūręs išsamią švietimo rezultatų aprašymo ir vertinimo sistemą.

6 Taksonomija – klasifikavimo mokslas ar praktika.

Atlikimo amato sričiai tikslingai priskiriamas visas „techninis“ atlikimo priemonių arsenalas ir visos reikalingos kompetencijos: 1) pianistiniai įgūdžiai – bendroji atlikimo technika, gebėjimas skaityti iš lapo, transponavimas, orkestrinių perdirbinių atlikimas, partitūrų skaitymas, vokalo subtilybių ar kitų instrumentų specifinių niuansų išmanymas, repertoriaus darbas su solistu (*piano coaching*); 2) lingvistiniai įgūdžiai – pageidautini vokiečių, prancūzų, italų kalbų pagrindai; 3) atliekamo repertuaro, muzikinės literatūros išmanymas; 4) organizaciniai, vadybiniai sugebėjimai, reikalingi dirbant kartu su kitais atlikėjais ir scenos partneriais; 5) specifiniai baleto akompanuotojui keliami reikalavimai. Pagal anksčiau aptartą meno kaip kūrybos ir amato kaip produkcijos dvipoliškumo modelį prieiname išvadą, kad akompanuotojo profesijos esmė – organiškasis dalyvavimas kūrinio rengimo procese. Akompanuotojas yra profesionalus savo muzikinės partijos iš anksto užkoduotų uždavinių „kūrėjas ir amatininkas“ bei solisto muzikinių inspiracijų „vykdytojas“. Atsieti šį procesą nuo meno neįmanoma, nes akompanuotojo amato tikslas – vienalytės meninės interpretacijos kūrimas. Akompanuojančio pianisto veikloje iš anksto užkoduota nuolatinė transformacija – menininko individualumo ir priklausomybės nuo atliekamos muzikinės medžiagos stabili priešprieša ansamblinio grojimo kontekste, proporcinė išlyga, kuri patvirtina Geraldo Moore'o teiginį, kad „akompanuotojo menas didžiąja dalimi yra nesavarankiškas“ (Moore 1970: 218).

Akompanavimo meno specifika apima visą puokštę unikalių psichologinių individo savybių: asmens charakterio unikalumą, taktiškumą, bendravimo lankstumą, psichologines žinias, intelektualumą, motyvaciją, vidinę vaizduotę bei socialumą. Šioje vietoje paminėtinos ir menininko genijaus savybės. Pianistas pirmiausia yra kamerinio ansamblio partneris. Svarbu suvokti kokybinį skirtumą tarp akompanuotojo kaip solisto „pagalbininko“ ir muzikinio partnerio. Partneris – ansamblio dalininkas, dalyvaujantis meninės interpretacijos kūrime. Jis negali būti laikomas „įrankiu“ ar „fonu“. Meniniai ieškojimai, arba eksperimentiniai rakursai, susiję su ansamblio dinamika, agogika, garsine technika (tembrine, artikuliacine), neabejotinai yra meninių ieškojimų visumos dalis.

Teorinė analizė atskiria meno ir amato definicijas, tačiau muzikiniame atlikime, kuriame stipriai veikia intuityvūs psichologiniai aspektai, pašąmoniniai žmogaus intelekto dariniai, jos nuolat sintezuoja viena kitą. Įvardijus akompanuojančio pianisto veiklos charakteristikas darosi akivaizdu, kad profesijos amatas tampa keliu link transcendentinio meno, kūrybos kokybinės išraiškos simetrijos siekimo priemone, arba – meno be amato nebūna, kaip ir netikslingas turėtų būti amatas, nesiekiantis tapti menu.

Reikia paminėti ir akademinėje visuomenėje plačiai vartojamą muzikinį terminą *koncertmeisteris*, glaudžiai sietiną su rusiška tradicija, bei atkreipti dėmesį į *akompanuotojo* ar vertinio *collaborating pianist* lietuviško termino alternatyvas.

Akompanuotojo partijos pozicijos kūrinyje

Akompanuojantis pianistas tekstinės medžiagos inicijuotoje natų horizontalėje muzikinėmis priemonėmis interpretuoja kompozitoriaus tekstus, tačiau nemažiau reikšminga ir vertikali garsinė-kokybinė sinchronizacija su solisto partija. Stilistiškai tiksliai, meniškai jautri, techniškai progresyvi horizontalios vertikalės transmisija – nemenkas iššūkis bendros interpretacijos konstrukcinėje piramidėje. Bet koks disproporcinis elementas, nesvarbu, pianisto ar solisto dinamikos, tempo, agogikos disbalansas, ir ausylesnis klausytojas užfiksuos nedarną. Akompanuotojo poziciją kameriniame ansamblyje sąlygoja du pagrindiniai veiksniai: objektyvusis (horizontalus), t. y. atliekamas konkretus muzikinis tekstas, vadinkime jį „duotybe“, ir subjektyvusis (papildytas vertikale) – individualus gebėjimas „perskaityti“ tekstą transkribuojant jį į interpretacinę poziciją. Pagal objektyvųjį kriterijų, padiktuotą partijos teksto, prasmines funkcijas sudėliojame į tris pagrindines pozicijas, kurios kūrinio atlikimo metu gali kisti, bet yra struktūriškai apibrėžtos.

Inicijuojanti (solisto) pozicija. Tai muzikiniai epizodai, charakteringai išreikšti daugiausia kūrinio pradžioje ir pabaigoje (prologo ir epilogo archetipai), taip pat kitose struktūrinėse muzikinės sintaksės dalyse, kuriose akompanuotojas inicijuoja muzikinę atmosferą ar apibendrina viso kūrinio filosofinę mintį. Tokioje situacijoje pianistas tampa ansamblio idėjinio vadovu, teikiančiu muzikinius impulsus tolesniam teminės medžiagos plėtojimui, o tai inspiruoja solistą. Jam priklauso ir kūrinio tempo nustatymo pirmenybė, struktūrinis, režisūrinis muzikinių darinių organizavimas – tembrinė, dinaminė raiška, techninės atlikimo bazės demonstracija (1 pav.).

Pritariančioji (palydovo) pozicija yra skirta „gyvybiniam“ solisto partijos palaikymui, atitinkamo kontekstinio harmoninio-melodinio muzikinio fono kūrimui. Netikslinga manyti, kad tokioje pozicijoje akompanuotojas „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, frazuotės struktūras, išlikti agogiškai korektišku, ritmiškai tiksliu partneriu (2 pav.).

Lygiaverčio partnerio (pusiausvyros) pozicija. Tokioje ansamblio dramaturginėje atkarpoje nėra vieno aiškaus lyderio, muzikinis dialogas vyksta tarp abiejų kamerinio ansamblio atlikėjų (3 pav.). Melodinė linija lygiagrečiai ar paeiliui skamba ir solisto, ir akompanuojančio pianisto faktūrinėje medžiagoje. Dažnas melodinio muzikinio pokalbio imitavimas, replikavimas, „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 vystymo, tematinių perdirbimų padaloms.

Agnė RAILAITĖ-
JURKŪNIENĖ

Meno ir amato aspektai:
specifika, diferenciacija, sintezė akompanuojančio pianisto veikloje

Schnell. (♩. 152.)

59.

Wer rei - tet so spät durch Nacht und

1 pav. Franzo Schuberto „Der Erlkönig“ op. 1, D328

Andante, quasi Allegretto ♩ = 66 *p*

Voix

Ta ro - se de pour - pre à ton

Andante, quasi Allegretto ♩ = 66 *pp* *sempre legato*

Piano

pp *sempre legato*

3

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

2 pav. Gabrielio Faurė „Nell“, op. 18 Nr. 1

The image displays two systems of musical notation for the song 'Die Soldatenbraut' by Robert Schumann. The first system shows the vocal line in a soprano clef and the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'Ach, wenn s' nur der Kö-nig auch wüß't, wie'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with lyrics: 'wa-d' er mein Schö-n-zö-ll-chen ist! Für den Kö-nig da ließ' er sein Blut... für'. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

3 pav. Roberto Schumanno „Die Soldatenbraut“, op. 64 Nr. 1

Išvados

Akompanuojančio pianisto profesijoje ryškiai apčiuopiama meno ir amato kategorijų dialektika, kurią inicijuoja šios specialybės daugiaplaniškumas. Sintezuodami šias apibrėžtis, apibendrinami akompanuotojo darbo specifika priename išvadą, kad profesijos amatas yra kelias link meno, priemonė siekiant kokybinio tikslo. Svarbiausias akompanuojančio pianisto tikslas – kūrinio (siaurąja prasme) ir ansamblio (bendrają prasme) dramaturginė pusiausvyra. Pažymėtina, kad svarbus ansamblinio atlikimo sėkmės veiksnys yra ne tik konstruktyvus akompanuotojo požiūris į solistą, tačiau ir atitinkamas solisto / solistų požiūris į akompanuojantį pianistą. Ugdant pianistus dar 1947 m. Pietų Karolinos (JAV) universitete pradėtas taikyti „kolaboruojančio fortepijono“ (*collaborative piano*) studijų modulis, 1963 m. Juilliardo aukštojoje muzikos mokykloje įsteigta magistro programa, apimanti kamerinės muzikos repertuaro studijas, skaitymą iš lapo, grojimą ne tik fortepijonu, bet ir klavesinu, *basso continuo*, repetitoriaus įgūdžius (*techniques for the repetiteur*), dirigavimo pradmenis, darbo su vokalistas specifika. Šioje institucijoje dirbęs pianistas Samuelis Sandersas⁷ inicijavo „bendradarbiaujančio“ pianisto sąvoką, siekdamas didinti savo specialybės prestižą. Šiandien per šimtas aukštojo mokslo įstaigų teikia tokio profilio studijas ne tik Jungtinėse Amerikos Valstijose, bet ir Europoje, Australijoje.

7 Samuelis Sandersas (1937–1999) – amerikiečių pianistas, akompanuotojas, dėstytojas.

Tokie iniciatyvūs žingsniai tėra pradžia. Reikalinga atkreipti dėmesį į esminį profesionalių atlikėjų gebėjimą girdėti ansamblio visumą ir tai, kad šiame etape susiduriama su tam tikru psichologiniu barjeru, kai išnyksta „mano“ ir „tavo“ partijų suvokimas, o vyraujančia tampa „aš = mes“ psichologinė nuostata. Muzikinėje visuomenėje dar gajus atsainus požiūris į akompanavimo meną. Akompanuojančio pianisto veiklos analizė atskleidžia, kad be amato nėra akompanavimo meno, taip pat neturėtų būti amato, nesiekiančio tapti menu. Tokia yra natūrali atlikimo meno evoliucijos prigimtis, todėl tikėtina, kad, diskutuodami apie nuolatinį fortepijoninio atlikimo specializacijos aktualumą bei reikšmingumą, reabilituodami menkai vertinamą akompanuotojo darbo specifiką, judėsime natūralios atlikimo meno evoliucijos keliu link kamerinio ansamblio ir jame akompanuojančio pianisto vaidmens reikšmės proporcingumo revoliucijos.

Akompanavimo meno ir amato dichotomiškumas išlieka pagrindiniu straipsnio ir būsimų disputų tyrimo objektu. Minėtos pozicijos iliustruoja esminį nuomonių pasiskirstymą su apdairiai pačių autorių minimomis kontekstinėmis išlygomis. Iš čia kylančios diskusijos apie trapią akompanavimo meno ir amato subordinaciją, kintančias proporcijas formuluoja pamatinį straipsnio tikslą – teorinių bei praktinių kontekstų ieškojimą įvairiuose moksliniuose arealuose, siekiant naujų formuluočių, skatinant permaštyti nusistovėjusių teorinių principų ir teiginių apie akompanavimo integralumą fortepijoniniame atlikime kontrapunktus.

*Įteikta 2019 11 21
Priimta 2019 12 09*

LITERATŪRA

- Anderson, L.W; Kratwohl, D. R. *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives*. Pearson, 2000.
- Collingwood, R. G. *Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1938.
- Katz, M. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford University Press, 2009.
- Moore, G. *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines begleiters*. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag, 1970.
- Rhee, H. *The Art of Instrumental Accompanying (A Practical Guide for Collaborative Pianist)*. Carl Fisher, 2012.
- Schoen-Nazzaro, Mary B. Plato and Aristotle on the Ends of Music. *Laval théologique et philosophique*, 1978, Vol. 34, Issue 3, p. 261–273.
- Thompson, J. M. *Twentieth-Century Theories of Art*. Carleton University Press, 1990.

The aspects of art and craft: specific features, differentiation and synthesis in the work of the accompanying pianist

SUMMARY. The dichotomy between art and craft or synonymous use thereof in the accompanist's practice, depending on one's standpoint, is traditionally determined by the pianist's auxiliary function within an ensemble, playing but a supporting role to the soloist. This view is historically grounded when we analyse music literature written before the 19th century. But the newly introduced and flourishing genres of 19th-century vocal music, such as German *Lied* and French *mélodie*, offer new possibilities for the art of piano accompaniment to assume an equal status within an ensemble, which led to the emancipation of accompaniment as a separate branch of study and practice in piano performance. Unfortunately, there is still a strong tendency within the music community to underestimate or overtly neglect the importance of the art of accompaniment, aggravated by the entrenched inertia of status hierarchies. The detailed analysis of various aspects related to the work of the accompanying pianist clearly demonstrates that there can be no art of the accompaniment without craft, like there should be no craft which does not aim to evolve into art. Such evolution, I might add, is the natural outcome of any performing art.

KEYWORDS:

art, craft,
accompanying pianist,
chamber ensemble,
accompaniment,
piano performance.