

Imantas ŠIMKUS  
Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

# Metroritmo interpretacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas

## REIKŠMINIAI

### ŽODŽIAI:

metroritmas,  
interpretacija,  
kolektyvinis  
muzikavimas,  
synchronizacija,  
dirigavimas.

ANOTACIJA. Straipsnio\* tikslas – pagrįsti metroritmo interpretacijos, užtikrinančios vertikalią synchronizaciją, prioritetą kolektyviniam muzikavimui individualios raiškos požiūriu. Remiantis mokslinė literatūra ir įvairių „dirigavimo mokyklų“ patirtimi, siekiama atskleisti, kad kolektyvinio atlikimo ekspresija pirmiausia turi būti bendrai suderinta ir atlikimo metu synchronizuota. Tyrimo objektu pasirinkus kolektyvinio muzikavimo synchronizacijos ir ekspresyvumo problemišką sambūvį, metroritmo interpretacijos prieštaros aspektu akcentuojama naujų, atlikėjams naudingų, interpretaciją turinančių metroritmo analizės metodų būtinybė. Metodai: literatūros analizė, istorinis analitinis, lyginimas ir apibendrinimas.

## Įvadas

Lina Navickaitė-Martinelli teigia, kad tradicinėje muzikologijoje analizės vertinimo klausimu regime atlikėjų ir muzikos analitikų atskirtį (Navickaitė-Martinelli 2020: 1). Į pastaruosius neretai skeptiškai žvelgiama dėl kuriamų naujų sistemų, analizės metodikų, kurios dažnai neturi praktinės, apčiuopiamos reikšmės atlikėjo interpretacijai. Pasak tyrėjos, atlikėjai neturėtų nuvertinti analizės naudos interpretacijai, o tyrėjai turėtų ieškoti, „kuo pats analizės procesas naudingas atlikėjui“, nes tai „gilesnės problemos dalis, gaubianti visą analizės mokymo klausimą“ (Navickaitė-Martinelli 2020: 5). Dirigentai savo judesių raiška teikia informaciją apie kūrinį pirmiausia per metroritminių struktūrų interpretaciją, todėl svarbu pasiūlyti metroritmo analizės metodus, kurie padėtų kokybiškai interpretuoti kūrinį pirmiausia užtikrinant kolektyvo synchronizavimą. Labai svarbu vienodinti skirtingą kolektyvo narių metroritmo interpretaciją ir tam atlikti paruošia-

\* Straipsnis grindžiamas didesnės apimties meno projekto tiriamąja dalimi (darbo vadovė prof. dr. Audronė Žiūraitytė).

mąją metroritminių įvykių eigos analizę. Kad suvoktume metroritmo analizės metodų kūrimo svarbą ir būtinybę, pirmiausia reikia pagrįsti metroritmo interpretaciją kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindą, tą šiuo straipsniu ir sieksime padaryti.

## Metroritmas kaip sudurtinė sąvoka

Christopheris Francis Hasty'is veikalė *Meter as Rhythm* (1997) kelia ritmo ir metro sąvokų probleminius klausimus. Pirmiausia jis pabrėžia, kad muzikiniame diskurse paplitusios kelios skirtingos ritmo sampratos. Vienos ritmą sieja su dėsningu garso trukmės verčių pasikartojimu, kitaip tariant, periodiškumu. Siejant periodiškumą su tam tikru dėsniu, galima teigti, kad šiam aiškinimui artima antikinė ritmo samprata. Graikiškas *rhythmos* reiškia tolygų tekėjimą, dėsningą seką (Ambrasas 2010: 42). Kitos ritmo sampratos šios sąvokos tiesiogiai nesieja su tam tikru pasikartojimu, reguliarumu, periodiškumu. Ritmo vienetas suvokiamas kaip fiksuotas garso trukmės intervalas laike, o ritmas – kaip garso trukmės intervalų santykių visuma.

Anot Algirdo Jono Ambrazo: „Plačiąja reikšme ritmas yra muzikos garsų santykių laike visuma, tų garsų sekos organizuotumas“ (Ambrasas 2010: 42). Toks sąvokos aiškinimas yra parankesnis platesniam teoriniam diskursui. Naudojant pastarąją ritmo sampratą kaip aksiomą, apskritai negalima kalbėti apie neritmišką muziką, kadangi visi garsai trunka tik laike. Jei muzika būtų neritmiška, ji paprasčiausiai negalėtų egzistuoti. Kaip teigia Peteris Petersenas, „niekas neegzistuoja be trukmės, todėl ir tonas / garsas negali pasirodyti be trukmės“ (2013: 19). Todėl manome, kad nevertėtų muzikos skirstyti į daugiau ar mažiau ritmišką, nes tiksliau kalbėti apie reguliarų ar ireguliarų ritmą. Grigališkasis choralas, aleatorinė muzika, palyginti su klasicizmo periodiškumu, yra labiau ireguliarai, tačiau turinti savus ritminius vienetus, jų santykius ir eigą.

C. F. Hasty'is kaip kertinę studijos *Meter as Rhythm* problemą įvardija ritmo ir metro sąvokų skirtį. Anot jo, dažniausiai metro ir ritmo opoziciją tapatiname su tvarkos ir laisvės opozicija: tvarka *versus* laisvė, mechaniškumas *versus* organiškumas, to paties pastovus kartojimas *versus* spontaniškas vis naujo kūrimas (Hasty 1997: 4). „Mes kalbame apie ritminę laisvę ir takto tironiją. Galime niekinti atlikimą kaip per daug metrišką, bet nebūtų jokios prasmės sakyti jį esant per ritmišką“, – teigia C. F. Hasty'is (ibid.: 5). Tačiau ir metro sąvoką galima aiškinti daug plačiau: „Kaip muzikos garsų aukščio santykius normuoja dermė, taip garsų trukmės santykius – metras“ (Ambrasas 2010: 43).

Įprastai metrinį motyvą sudaro viena ar kelios stipriosios takto dalys, įprasminančios kirtį, ir silpnosios takto dalys, paklūstančios kirčio traukai. Siūlome kurti naują paslėptojo, *latentinio*, takto sąvoką, kurios turinys aprėpia kirčiuotų ir nekirčiuotų garso

trukmės vienetų grupę, sudarytą iš motyvo ar bent submotyvo ir partitūroje nebūtinai išskirtą takto brūkšniais. Pasak P. Peterseno, ritmo kaip skirtingų muzikinių komponentų įsisąmoninimas leidžia su tam tikru objektyvumu apibrėžti metroritminių svorių lygį (Petersen 2013: 11)<sup>1</sup>. Kitaip tariant, sudaromos prielaidos išryškinti stipriųjų ir silpnųjų garso trukmės verčių santykius. Pasitelkę šį metodą galime atskleisti kompozicijoms būdingas latentinių taktų struktūras ar jį pritaikyti tokiems gerai žinomiems reiškiniams kaip hemiolė. Taigi takto rėmų nepaisantys ar apskritai betaktės sandaros muzikiniai opusai gali būti traktuojami kaip pasižymintys specifine metrine struktūra.

The image displays three musical staves, labeled 'a', 'b', and 'c', each with a treble clef and a common time signature. Staff 'a' contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. Staff 'b' contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. Staff 'c' contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter.

Pav. Aukščio ritminis komponentas (Petersen 2013: 9)

- 1 Vokiečių muzikologas P. Petersenas ritmo komponentų teorijoje ritmą taip pat suvokia ne tik trukmės, bet ir aukščio aspektu. Pasak P. Peterseno, negalime aukščio atskirti nuo ritmo sąvokos, ritmą turime suvokti kaip apimančią skirtingus muzikinius komponentus. Tik jų visų įvertinimas padės tikslingai suvokti ritmo fenomeną: „Komponentų analizė atveria kelią, leidžiantį iš esmės suvokti kiekvieną ir visus garso reiškinius, vykstančius kompozicijoje pagal ritmo konceptą“ (Petersen 2013: 12). Toliau pateikiamas P. Peterseno išskiriamas ritmo komponentas, kurį autorius įvardija kaip *aukščio ritmą* (pateikiamą akoladžių antrose eilutėse, žr. pav.). Tradiciškai apie šiuos tris vienodos tonalios struktūros variantus būtų galima pasakyti, kad *a*, *b* ir *c* pavyzdžiai turi tą patį ritmą, bet yra skirtingos melikos. Tai tiesa, tačiau ne visa. Šis pateikiamų pavyzdžių aprašymas tinkamas tol, kol tik garso (trukmės – I. Š.) vertės yra laikomos ritmais, tai yra atsižvelgiama tik į *garso* (nurodytą akoladžių pirmose eilutėse) komponentą (Petersen 2013: 9). P. Peterseno įvardijamas *garso* komponentas sutampa su įprastai suvokiama garso trukme. *b* ir *c* pavyzdžiuose autorius išryškina įvairesnį *aukščio ritmo* (*pitch*) komponentą, tuomet paaiškėja, kad muzikoje egzistuoja aukščio trukmė, taigi ir papildomi latentiniai ritmai, kurie pažymimi kiekvienos akoladės antroje penklinėje. Nors *aukščio ritmai* kompozitorių kūrinuose dažniausiai notacijoje specialiai neišskiriami, jie egzistuoja, ir todėl yra labai svarbūs metroritminėje struktūroje.

A. J. Ambrazo teikiama plačioji ritmo sąvoka apima ir metro savybes: „Plačioji ritmo sąvoka apima ritminį piešinį, metrą, tempą, pagaliau – atskirų muzikos kūrinio formos dalių santykius“ (Ambrazas 2010: 42). Tą patį *Poetikoje* teigia Aristotelis: „metrai tėra ritmo dalys, aiškus dalykas“ (cit. pagal Dilytė 2008: 590). Ir P. Petersenas rašo, kad „metras atpažįstamas kaip ritmo dalis, kaip kompozicijos kūrimo objektas, o ne tik kaip norma ar konvencija“ (Petersen 2013: 11). Taigi galima daryti išvadą, kad ritmas, turėdamas savą kirčiavimo, akcentų sistemą, natūraliai yra susijęs su metru, ir tuo pagrindžiamas sudurtinės metroritmo sąvokos vartojimas. Tačiau metroritmo sąvokos periodiškumas semantikos požiūriu nėra būtinoji jos savybė. Kitaip tariant, metroritmą sudaro įvairios ritminės struktūros. Metroritmas, kaip universalus muzikinės medžiagos parametras, taikytinas visai muzikai, nes ji kuriama pirmiausia garsus organizuojant laike. Kompozitoriai garso trukmę vienokiu ar kitokiu būdu struktūriškai organizuoja, kitaip tariant, „ritmą metrina“, suteikia jam metrinę struktūrą. Dirigavimo meno atžvilgiu tokios, mūsų nuomone, teisingos nuostatos įtvirtinimas yra labai svarbus, fundamentalus. Kadangi diriguojant muzikai pirmiausia teikiama informacija apie metroritminių įvykių eigą, aiškių ar latentinių metroritminių struktūrų perteikimo galimybė sudaro prielaidą teiginiui, kad visa pasaulyje egzistuojanti muzika gali būti diriguojama.

## Sinchronizacija kaip kolektyvinio muzikavimo principas

Metroritmo interpretacijos ir jos sąlygojamos pulsacijos reikšmė kolektyviniam muzikavimui yra fundamentali, tai – esminis muzikos organizavimo parametras. Muzikinio kolektyvo nariams kyla nelengva užduotis – per tam tikrą laiką ne tik kokybiškai realizuoti daugiau ar mažiau metroritmiškai organizuotus garsus, bet ir juos preciziškai atlikti kartu su kolegomis. Lyginant solo ir orkestro muzikavimą, pirmajame metroritminės konstrukcijos interpretacija nėra tokia svarbi, nes solistas gali laisviau traktuoti metroritmo kanonus. Taip elgdami orkestro dalyviai neįstengtų atlikti kūrinį, nes grotų ne kartu. Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė tyrime „Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose“ (2019) teigia, kad prancūzų kalbos žodžio *ensemble* (kartu) etimologinė reikšmė išryškina esminę ansamblio savybę – kelių žmonių grupės bendrumą ir darną kartu atliekant muzikos kūrinį (Antanavičiūtė 2019: 53). Kiekvienas kolektyvo atlikėjas tam tikrais atvejais turi aukoti savo ryškų individualumą dėl bendrai kuriamo kolektyvinio identiteto.

U. Antanavičiūtė-Kubickienė skiria ekspresijos ir sinchronizacijos kategorijas. Sinchronizacijos kategorija dažniausiai vartojama ansamblinio, kolektyvinio atlikimo kontekstuose analizuojant kelių atlikimo parametrų ar kelių atlikėjų veiksmų suderinimą (Antanavičiūtė 2019: 5). O „ekspresija (lot. *expressio* – išreiškimas, išraiška) apibūdinama

kaip ypatingas muzikos išraiškingumas, pasiekiamas melodikos, harmonijos, dinamikos bei agogikos kontrastais ir kitomis priemonėmis“ (ibid.). Manome, kad kolektyviniame muzikavime, palyginti su individualia atlikėjo raiška, sinchronizacijos kategorija vaidina pagrindinį vaidmenį. Kolektyvinio muzikavimo žanruose ekspresija privalo būti kolektyvo bendrai suderinta ir atlikimo metu sinchronizuota. Tik tuomet gali būti įprasminami partitūros nuorodų, atlikimo tradicijos, interpretacinio savitumo diktuojami ekspresyvūs kūrinio išpildymo reikalavimai. Tam tikra prasme ekspresija turi būti „talpinama“ sinchronizacijoje, arba kitaip – per ją pasireikšti.

Pasak amerikiečių pianisto ir muzikologo Martino Katzo, „kalbėti apie prasmę ir išraiškingumą negalima tol, kol nepasiekiamas vertikalumo lygmuo“ (Katz 2009: 22), todėl „kartais geriau kažko neatlikti, negu nesinchronizuoti“ (ibid.: 28). Choro muzikos atlikimo praktikoje gerai žinomas „grandininio kvėpavimo“ terminas, kuris taip pat taikytinas instrumentiniam kolektyviniam atlikimui. Čia kalbama apie kolektyvinio atlikimo būdą, kai atliekamos labai ilgos, monumentalios muzikinės frazės, o ne apie gerai žinomą pučiamųjų instrumentų grandininio kvėpavimo techniką. Grupė žmonių, grodama ar dainuodama unisonu, įstengia atlikti tam tikras specifines muzikines frazes, ką padaryti vienam solistui dėl fiziologinių priežasčių būtų neįmanoma. Elementarus pavyzdys – ilga muzikinė frazė, kurią reikia nepertraukiamai atlikti, be papildomo įkvėpimo. Kolektyvo nariai pasikeisdami tokią frazę gali atlikti, o solistui tai padaryti neįmanoma. Atsitinka ir taip, kad šiuo būdu slepiamos pasitaikančios atlikimo kokybės spragos, pvz., laiku neįstojusio muziko klaida ištaisoma kolegai spontaniškai jį pavaduojant. Tačiau tokiu atveju, turint galvoje laiko tėkmę ir pritariant M. Katzo minčiai, geriau neatlikti praleisto garso, nei kompensuoti spragą klaidingu metu, taip sutrikdant interpretacijos visumą ir griaunant esminį kolektyvinio muzikavimo principą – sinchroniškumą.

Svarbu pabrėžti, kad tinkamas metroritmo parametro suvokimas yra esminis kolektyvinio muzikos kūrinio sinchronizavimo kokybės veiksnys. Todėl informacijos teikimas apie metroritmą, tempą yra pirminė dirigento pareiga ir užduotis: „Ritminė kūrinio faktūros organizacija atlikimo metu – viena iš pagrindinių dirigento funkcijų. Sugebėjimas intuityviai arba gautų žinių dėka nustatyti kūrinio tempą ir jo pokyčius turi beveik lemiamą reikšmę kūrinio interpretacijai“ (Kaveckas 2016: 41). Žinoma, „atlikėjas objektyvuoja ne natas, o meninį turinį, kurį, beje, suvokia labai individualiai“ (Navickaitė-Martinelli 2020: 11). Turime nepamiršti, kad struktūrinius partitūros parametrus mato ne tik dirigentas, bet ir visas orkestras, todėl meninį turinį būtina interpretuoti remiantis partitūra, ypač interpretuojant metroritminę struktūrą. Antraip atlikėjai negalės kartu sinchronizuoti garsų. Visas muzikinis vyksmas yra priklausomas nuo laiko ir realizuojamas tam tikroje laiko atkarpoje tam tikru greičiu. Dėl to dirigentas, suprasdamas tikslingos metroritmo

interpretacijos reikšmę (kaip lemiančios kolektyvinio atlikimo sėkmę), pirmiausia savo judesių raiška turi garantuoti nepertraukiamą, sinchronizuotą metroritminių įvykių eigą.

## Dramaturginė metroritmikos funkcija

*Laikas nepraeina tuščiai ir nesirita beprasmiškai, nepalikdamas pėdsako mūsų jausmuose* (Augustinas 2019: 108).

Svarbu suvokti, kad visi laike egzistuojantys muzikos komponentai tiesiogiai determinuoja muzikinę dramaturgiją: „ritmas, kaip ir visos kitos kompozicinės priemonės, tarnauja pagrindinei kūrinio idėjai, tam tikram išraiškos poreikiui, muzikinei dramaturgijai“ (Petersen 2013: 12). Kadangi per metroritmą (plačiąja, anksčiau aptarta, prasme) laike reiškiasi visa muzika, jo veikimo principų suvokimas ir tėkmės valdymas analogiškas dramaturginės muzikinės raiškos valdymui. Kyla sudėtingiausias klausimas – kaip dirigentas turi tikslingai interpretuoti kūrinio metroritminę struktūrą, kad nepažeistų kompozitoriaus sukomponuotos dramaturginės struktūros ir ją įgyvendintų kartu su orkestro muzikais. Manome, kad kompozicijose egzistuoja tam tikri kūrėjų sukomponuoti dramaturginiai *prasminiai kodai*, kurių šifravimas, atskleidimas ir yra dirigento, kaip estetinio patyrimo galimybės garanto, pirminė pareiga<sup>2</sup>.

Kaip ir literatūrologijoje, muzikologijoje skiriama muzikos sintaksė ir semantika. Partitūroje semantines prasmes kompozitorius koduoja sintaksinėmis priemonėmis. Tradicinė analitinė muzikologija dažnai sureiškšmina sintaksės analizę, nuošalyje palikdama kūrinio prasmų aiškinimą. Naujoji muzikologija šiam požiūriui žeria kritiką ir ragina grįžti prie prasminių semantinių kodų aiškinimo. Lawrence'as Krameris, pasitelkdamas hermeneutinį muzikos analizės metodą Richardo Strausso Salomėjos personažo analizei, kritikuoja analitikus teigdamas, kad pastarieji kartais sau leidžia mistiškai atskirti muziką nuo kultūros, paneigti muzikos studijų, kurioms trūksta gilios formalios analizės, rimtumą (Kramer 1990: 270). Semantinių prasmų aiškinimas ir realizavimas yra svarbi šiuolaikinio muzikologinio diskurso ir atlikimo problema.

Metroritminių įvykių eigos – fabulos – tyrinėjimas analogiškas analitiniam muzikinės sintaksės tyrimui, tačiau dirigentas neturi kito būdo atlikimo metu atskleisti semantines kūrinio prasmes kaip tik per sintaksės, metroritmo interpretaciją. Per sintaksinį metroritmą yra perteikiama semantinė dramaturgija. Reikia nepamiršti, kad analitinis metroritmikos tyrimas svarbus ne dėl pačios metroritmikos, o dėl būtinybės atskleisti ir realizuoti kūrinio dramaturginį naratyvą. Dėl šios priežasties šalia sintaksinių partitūros

2 Šis sudėtingas klausimas tyrimo autoriaus plačiau aptariamas studijoje „Interpretacija kaip estetinio patyrimo determinantas“ (Šimkus 2020).

analizės metodų svarbus antropologinis požiūris į kūrinį, į jo sukūrimo aplinkybes, laiką, kultūrinį kontekstą. Tai turi nulemti konkrečių sintaksinės analizės metodų pasirinkimą ir jų taikymą. Dirigentui, siekiančiam atskleisti muzikos turinį, privalo kilti esminis klausimas – kaip traktuoti sintaksę, metroritminę įvykių eigą, tiksliau – metroritminę fabulą.

Metroritmo įvykių eiga, suvokiama plačiaja prasme, apima visus struktūrinius muzikinės sintaksės parametrus, todėl jos interpretacija sudaro prielaidas reikštingai originaliai atlikėjo ekspresijai. Tikslinga metroritmo interpretacija suponuoja turtingesnę garso aukščių lygmenį įtraukiančią semantiką. Metroritmo sandų skaičius prasiplečia, glaudžiai sąveikauja, nors pati sąvoka fiksuoja tik du jos parametrus. Šiuo požiūriu panašiai mąsto muzikologas Erwinas Steinas: „Struktūra suteikia charakterį. Pilnai ją realizuodamas, atlikėjas išreišk ir charakterį <...>. Atlikėjas privalo atsižvelgti į struktūrinius bruožus ir juos derindamas nuspręsti tam tikrų elementų viršenybę pagal savo proporcijų pajautą ir pusiausvyros teisingumą“ (cit. pagal Howell 1992: 695). Be to, „vienam atlikėjui vieno kūrybinio akto metu neįmanoma įgyvendinti visų teksto duomenų ir išreikšti absoliučiai visą kūrinio turinio potencialą“ (Navickaitė-Martinelli 2020: 15). Galima abejonė, kad per daug dėmesio skirdami metroritminės struktūros įgyvendinimui pamiršime kitus svarbius kompozicijos parametrus. Atsakytume L. Navickaitės-Martinelli citata: „Taigi dėl to, kad vienas kūrinio „lygmuo“ priklauso nuo kito, atskirų elementų reikšmių suvokimas padėtų atlikėjui darant interpretacinius sprendimus, susijusius su muzikos kūrinio formos ir tempo nustatymu“ (Navickaitė-Martinelli 2020: 5). Profesionali metroritmo interpretacija leidžia profesionaliai realizuoti kūrinio dramaturgiją. Tai esminis argumentas grindžiant metroritmo interpretaciją kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindą. Tačiau profesionali metroritmo interpretacija pirmiausia tiesiogiai priklauso nuo profesionaliai atliktos analizės. Todėl vėl grįžtame prie anksčiau išsakytos minties: labai svarbu ar net būtina pirmiausia siūlyti analizės metodus, nagrinėjančius kompozicijos metroritminę struktūrą, kitaip – metroritminių įvykių eigą, arba fabulą.

## Išvados

1. Metroritmas – tai struktūriškai organizuotas ritmas. Visa muzika sudaryta iš laisviau ar griežčiau organizuoto ritmo, t. y. metroritmo, todėl jis turi būti suvokiamas kaip universalus muzikinės medžiagos parametras, taikytinas visai egzistuojančiai muzikai.
2. Muzika diriguojama pirmiausia teikiant informaciją apie metroritminę įvykių eigą, todėl aiškių ar latentinių metroritminių struktūrų perteikimo galimybė sudaro prielaidą teiginiui, kad visa pasaulyje egzistuojanti muzika gali būti diriguojama.



3. Kiekvienas kolektyvo atlikėjas tam tikrais atvejais turi aukoti savo ryškų individualumą dėl bendrai kuriamo kolektyvinio identiteto. Kolektyvinio muzikavimo aspektu individuali atlikėjo raiška pirmiausia turi įsilieti į kartu sinchronizuotą muzikos tėkmę. Tik tokiu atveju gali būti įprasminami partitūros nuorodų, atlikimo tradicijos diktuojami ekspresyvūs kūrinio išpildymo reikalavimai.
4. Tinkama metroritmo parametro interpretacija garantuoja kolektyvinio muzikos kūrinio sinchronizavimo kokybę. Tad informacijos teikimas apie metroritmą yra pirminė dirigento užduotis, dirigentas savo judesių raiška atlikimo metu turi garantuoti nepertraukiamą, sinchronizuotą metroritminių įvykių eigą.
5. Metroritmas, suvokiama plačiąja prasme, apima visus struktūrinius muzikinės sintaksės parametrus, todėl tikslinga metroritmo interpretacija suponuoja turtingesnę garso aukščių lygmenį įtraukiančią semantiką. Kadangi per metroritmą laike reiškiasi visa muzika, tikslingas jo tėkmės valdymas yra analogiškas dramaturginės muzikinės raiškos perteikimui.

*Įteikta 2020 10 26*

*Priimta 2020 11 19*

#### LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Ambrazas, A. J. *Muzikos kūrinų analizės pagrindai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
- Antanavičiūtė-Kubickienė, U. Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose. [Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019.
- Augustinas, A. *Išpažinimai*. Vilnius: Hubris, 2019.
- Chashchina, S. Theory of Intonation Rhythm: The Ways of Development. Iš: Janeliauskas, R. (sud.). *Muzikos komponavimo principai: ritmo fenomenas*. T. XIII. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 28–33.
- Dictionnaire de la musique*. Sous la direction de M. Vignal. Paris: Larousse, 2005.
- Dilytė, D. *Graikų literatūros chrestomatija*. Vilnius: Mintis, 2008.
- Hasty, C. F. *Meter as Rhythm*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Howell, T. Analysis and Performance: The Search for a Middleground. *Companion to Contemporary Music Thought*. Vol. 2. London and New York: Routledge, 1992, p. 692–714.
- Katz, M. *The Complete Collaborator: the Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Kaveckas, E. Lietuvos chorinio dirigavimo mokyklos: identifikacijos, sąveikos ir modernėjimas. [Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.
- Kramer, L. Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex. *Cambridge Opera Journal*, 1990, Vol. 2, No. 3.
- Navickaitė-Martinelli, L. Interpretacijos tyrimai ir kritika. Prieiga per internetą: <https://linamartinelli.wordpress.com/for-students/lmta-interpretacijos-tyrimai-ir-kritika/kurso-medziaga-2020/>
- Petersen, P. *Music and Rhythm: Fundamentals - History - Analysis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013.



## Interpretation of metro-rhythm as the foundation of collective music performance

**SUMMARY.** For collective music-making the interpretation of the metro-rhythm is fundamental, it is an essential organisational parameter of the musical flow. A music ensemble consists of a smaller or larger group of people, therefore, the performer is faced with a task that is not so easy, as at first glance – to not only read the score text thoroughly, but to do so in coordination and harmony with their counterparts. Each performer of a collective must, in certain cases, sacrifice the distinct individuality in the name of a collective identity that is to be created jointly. In the aspect of collective music-making, the individual expression of the performer must first be placed in a co-synchronised flow of music. Only in this case, the meaning can be conveyed in the expressive realisation of the work, the requirements for which are dictated by score references and the performance tradition. In order to ensure the synchronisation of the ensemble, the conductor provides information primarily about the course of metro-rhythmic events, therefore a purposeful interpretation of the metro-rhythm is very important in the art of conducting.

Metro-rhythm, in the sense that we perceive it, includes all the structural parameters of musical syntax. Knowledge of metro-rhythm operation principles is analogous to the control of dramaturgical expression. This is the main argument in support of the interpretation of metro-rhythm as the basis of collective music-making. However, the interpretation of metro-rhythm is primarily directly dependent on a professional analysis of metro-rhythm. For this reason, it is very important or even necessary to propose analytical methods that investigate the metro-rhythmic structure of a composition, in other words – the course of metro-rhythmic events or a metro-rhythmic fable.

**KEYWORDS:**

metro-rhythm,  
interpretation,  
collective music-making,  
synchronisation,  
conducting.