

УДК 78.7.01/.09. 681.8 781.1  
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308413

**Цитування:**

Жадик І. С. Філософська концепція часу та простору Жерара Грізе в спектральній музиці ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 291–297.

Zhadik I. (2024). Philosophical Concept of Time and Space in Spectral Music of the Twentieth Century of Gérard Grisey. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 291–297 [in Ukrainian].

*Жадик Ірина Сергіївна,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв,  
викладачка музично-теоретичних дисциплін  
Миколаївського фахового коледжу  
культури і мистецтв  
orcid.org/0000-0003-2403-3985  
jadikpciops13@gmail.com*

## **ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ ЖЕРАРА ГРІЗЕ В СПЕКТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Мета статті** – розкрити основні концепції Ж. Грізе щодо спектральної композиції у ХХ столітті. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів аналізу і синтезу робіт Ж. Грізе про спектральний метод в музиці ХХ століття. Використано джерелознавчий і системний підходи для вивчення взаємопов'язаних елементів при характеристиці спектрального методу у роботах Ж. Грізе. **Наукова новизна** роботи полягає у узагальненні результатів вивчення спектрального методу в авторській музиці із впливами конкретних звукових спектрів: атаки і загасання звуку; биття як прообразів ритмічної складової; фільтрації і фазові спотворення як прообразів мелодійної складової; інтенсивності при організації гучності. Зазначено, що результатами синтезу стає звучання штучно виробленого музичного простору з різними умовами існування в ньому природної структури звуку. У такій музиці поняття часу і простору нероздільні. Час організує події в акустичному просторі. Просторово-часова парадигма багатовимірною. В її основі є принцип організаційної єдності від рівня мікро- до макропростору. **Висновки.** Проаналізовано концептуальні підходи часопростору у роботах композитора французької спектральної школи Ж. Грізе. Композитор зазначив, що звернення до лімінальної – порогової концепції часу і простору спектралізму спирається на природно-фізіологічні процеси. У трактаті Ж. Грізе «Tempus ex machina» і його однойменній композиції обґрунтовано філософське значення вісі координат системи. Для цього знадобилося проведення паралелі з теорією інформації Молля, природничо-науковим законом Вебера-Фехнера. Технології освоєння внутрішньо-звукового простору в спектралізмі призводять до нового звукового концепту – звуку як феномену життя. Перемикання планів з внутрішнього складу звуку на зовнішні чинники, перехід від мікрофонічного до макрофонічного простору дозволяють стверджувати, що звук здатний до життя і смерті, коли відправною точкою розуміння часу в музиці є його релятивізація як відмова від абсолютного значення. Це власне і є концептуальною основою в роботі Ж. Грізе, як одна із концепцій музичного часу в композиціях другої половини ХХ століття. Вони характеризуються високою долею суб'єктивізму тимчасових відчуттів.

**Ключові слова:** нова музика, спектральна школа, Жерар Грізе, феномен звуку, внутрішня переживаюча свідомість, Фур'є, простір та час, фрактальна геометрія, «Tempus ex machina», філософія часу.

*Zhadik Iryna, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, Teacher, Mykolaiv College of Culture and Arts*

### **Philosophical Concept of Time and Space in Spectral Music of the Twentieth Century of Gérard Grisey**

**The purpose of the article** is to reveal the main G. Grisey's concepts regarding spectral composition in the 20th century. **The research methodology** consists in the use of methods of analysis and synthesis of the works by G. Grisey on the spectral method in the music of the 20th century. Source science and system approaches were used to study interrelated elements in the characteristics of the spectral method in the works by G. Grisey. **The scientific novelty** of the work consists in the generalisation of the results of studying the spectral method in author's music with the effects of specific sound spectra: attack and decay of sound; beats as prototypes of the rhythmic component; filtering and phase distortion as prototypes of the melodic component; intensity when adjusting the volume. It is noted that the results of the synthesis become the sound of an artificially produced musical space with different conditions for the existence of a natural sound structure in it. In such music, the concepts of time and space are inseparable. Time organises events in acoustic space. The space-time paradigm is multidimensional. It is based on the principle of organisational unity from the level of micro to macro space. **Conclusions.** The conceptual approaches of space-time in the works of the composer of the French spectral school G. Grisey are analysed. The composer noted that the appeal to the liminal – threshold concept

of time and space of spectralism is based on natural and physiological processes. In the treatise of G. Grisey "Tempus ex machina" and his composition of the same name, the philosophical significance of the coordinate axis of the system is substantiated. For this, it was necessary to draw a parallel with Moll's theory of information, the natural-scientific law of Weber-Fechner. The technologies of mastering the intra-sound space in spectralism lead to a new sound concept – sound as a phenomenon of life. Switching plans from the internal composition of sound to external factors, the transition from microphonic to macrophonic space allows us to assert that sound is capable of life and death, when the starting point of understanding time in music is its relativisation as a rejection of absolute meaning. This is actually the conceptual basis in the work of G. Grisey, as one of the concepts of musical time in the compositions of the second half of the 20th century. They are characterised by a high degree of subjectivity of temporary sensations.

**Keywords:** new music, spectral school, Gérard Grisey, sound phenomenon, inner experiencing consciousness, Fourier, space and time, fractal geometry, "Tempus ex machina", philosophy of time.

Актуальність теми дослідження. Виникнення спектральної музики – «Musique spectrale» було пов'язане із Парижем (1970-ті роки) і французьким ансамблем «Ensemble l'itinéraire» (1973), який заснували Міхаел Левінас, Трістан Мюрай, Х'юго Дюфур, Жерар Грізі і Роже Тесьє. Музика, яку виконували учасники ансамблю, базувалася виключно на часткових тонах звуку.

У музичному мистецтві ХХ століття відбувалися постійні зміни. Такий стан продовжується і у ХХІ столітті, коли трансформуються старі та народжуються нові музичні концепції. Сприйняття та поєднання звуку, часу та простору стало ключовим для створення сучасної музичної композиції. У зв'язку з постійним розвитком технологій, що дозволяють відкрити нові властивості звуку, та появою розширених технік виникає потреба у постійному аналізованні трансформацій композиторських ідей і власне творів. Тому вивчення спектральної музики, композицій є актуальним у сучасному музикознавстві.

Аналіз досліджень і публікацій. Інтерес до спектральної музики, а також саме до постаті Жерара Грізе підтверджується багатьма працями, статтями та книгами, присвяченими цьому композитору. Деякі з них видані у 2023 році. Перша біографія композитора Жерара Грізе The Life and Music of Gérard Grisey by Jeffrey Arlo Brown. У ній розкрито поєднання чуттєвості і строгості художника для формування музичного жанру, відомого як спектралізм. Книга простежує його шлях від жорсткого католицизму до ширшого містицизму; його навчання в легендарному класі композиції Олів'є Мессіана; розробка перших «спектральних» робіт у 1970-х роках; Викладацька робота Грізе в Каліфорнійському університеті в Берклі, під час якої він страждав від важкої депресії; розвиток його пізнього, постспектрального стилю; і його передчасна смерть у віці 52 років, невдовзі після завершення його шедевр про смерть «Чотири пісні» для переходу через поріг. Спираючись на оригінальні архівні дослідження, інтерв'ю з

більш ніж п'ятдесятьма колегами, друзями Грізе, а також вивчення ескізів, на які раніше не звертали уваги. Ця біографія показує марення та форму в центрі життя та мистецтва Грізе – структуровану чуттєвість, яка дозволила йому зробити революцію в музиці ХХ століття. Багато статей у інтернет виданнях також присвячені досягненням цього композитора. А guide to Gérard Grisey's music «The late composer's mastery of a gigantic spectrum of sound, texture and feeling makes his work some of the most special of the late 20th century» описує майстерне володіння покійним композитором гігантським спектром звуків, текстур і почуттів робить його творчість однією з найбільш особливих наприкінці ХХ століття. Автори стверджують, що частиною парадоксу музики Грізе є те, що так само, як він може уповільнити час, щоб ви відчули, що перебуваєте всередині, скажімо, розтягнутого удару гонга протягом 20 хв, він також може пришвидшити його з нереальною швидкістю. (Сам Грізе говорив про різницю між надповільним часом, який відчувають кити, та шаленим часовим масштабом у комах.) Послухайте початок Vortex Temporum і те, як крутяться розквіти нот в ансамблі поза орбітою фортепіанної музики (на основі соло флейти з «Дафніса і Хлої» Равеля). Або, для іншого виду мобільності часу, почуйте, як Грізе змушує соло-контрабас-кларнет розмахувати, ковзати та крокувати з міфічною безтурботністю у своєму спогаді про Аноубіса-Нута, твір, написаний для канадського композитора Клода Вів'є, який був убитий у 1983 році. Ще одна сюрреалістична маніпуляція музичним часом - траурні бас-барабани Stèle, п'єса для перкусії, якій вдається бути майже антиритмічною з її ковзаннями, скрипами та толінгами.

В публікації також зазначається майстерне володіння Грізе гігантським спектром звуку, текстури та почуттів, що робить його музику однією з найбільш особливих у кінці ХХ століття. Le Temps et l'Écume, створений для камерного оркестру, перкусіоністів і синтезаторів, є виходом за межі архетипів,

прикладом блискучої гармонії та оркестрового колориту, і він дає вам те тривожне, але спокусливе відчуття проходження крізь дзеркало, що ніби поєднує невеликий масштаб своїх деталей і поверхонь – звучання дерев'яних духових інструментів, соло труби – з всеохоплюючим виміром космічних, струмуючих акордів і оркестрових текстур. Справа не лише в *Quatre Chants*: музика Grisey завжди долає пороги звуку та простору, повільності та швидкості, часу у його найграндіознішому та швидкоплинному вигляді. Почути музику Грізе означає пережити пригоди зі звуком, який назавжди змінить ваш слух [9].

Ліам Кегні також у своїй публікації *A guide to Gérard Grisey's music* віддає належне композитору-новатору-спектралісту. Він зазначає, що небагато композиторів можуть стверджувати, що вони започаткували цілий стиль. Дебюссі один; Веберн, інший; Жерар Грізе, якому цього місяця мало б виповнитися 70 років, є третім. Грізе був ініціатором спектральної музики (назву придумали інші), яка, з'явившись у Парижі в 1970-х роках, відновила гармонію в посттональній композиції на новій основі. Це сталося завдяки розробкам комп'ютерного синтезу звуку та психоакустики, використовуючи гармонічний спектр – внутрішню, «мікроскопічну» структуру звуку – як модель для «макроскопічних» ансамблевих гармоній. Грізе проголосив цей стиль у своїх двох роботах *Dérives* (1973-74) для оркестру та посиленого ансамблю – прем'єра якої відбулася в Об'єднаному Королівстві на *Proms* – та *Périodes* (1974) для ансамблю, де поєднується пишна гармонія та повільні процеси. Встановлюється шаблон, за яким слідували інші. Навіть якщо ви не чули музику Грізе, але якщо ви чули музику Джорджа Бенджаміна, Джуліана Андерсона чи Кайї Сааріаго, ви чули музику, засновану на ідеях Грізе. Автор вказує, як висновок, що хоча Жерара Грізе вважають останнім композитором у французькій колористичній традиції або спадкоємцем Булеза в радикальному переосмисленні музичної композиції з основ, можливо, найбільш помітним у Грізе є людяність його мистецтва та серйозність його покликання. «Для митця, – сказав він, – мистецтво – це не просто виготовлення продуктів – будь то авангард, – а скоріше спосіб існування й постановка під сумнів» [10].

У статті *Ircam-Centre Pompidou* (2019) надруковані примітки самого композитора до виконання твору *Le noir de l'étoile*. Це дає змогу насправді зрозуміти твір, отримавши

достовірні дані з першоджерела. В примітках зазначається: «Коли я зустрів астронома та космолога Джо Сілк у Берклі в 1985 році, він познайомив мене зі звуками пульсарів. Я був спокушений пульсаром Вела, і я відразу запитав себе, як Пікассо, який бере старе велосипедне сідло: "Що я можу з ним зробити?"». Відповідь приходила повільно: інтегруйте їх у музичний твір, не маніпулюючи ними, дозвольте їм існувати просто як точки відліку в музиці, яка певним чином буде її декорацією чи сценою, нарешті, використовуйте їхні частоти як темпи та розвивайте ідеї обертання, періодичність, уповільнення, прискорення та «глуки», які дослідження пульсарів пропонує астрономам. Перкусія була важливою, тому що, подібно до пульсарів, вона первісна й невблаганна, і, подібно до них, оточує та вимірює час, не без суворості. Нарешті я вирішив скоротити інструментарій до шкіри та металу, за винятком клавіатури.

Коли музиці вдається викликати час, вона виявляється наділеною справжньою шаманською силою, яка з'єднує із силами навколо нас. У минулих цивілізаціях місячні або сонячні обряди мали заклінальну функцію. Завдяки їм могли повертатися пори року і щодня сходити сонце. А як щодо наших пульсарів? Навіщо привозити їх сюди сьогодні в той час, коли їхній прохід через північне небо робить їх доступними?

Звичайно, ми знаємо або думаємо, що знаємо, що з нами чи без нас 0359-54 і пульсар Вела продовжуватимуть свої нескінченні оберти і, байдуже, пронизуватимуть міжзоряні простори своїми променями електромагнітних хвиль. Але чи не захоплюючи їх у радіотелескоп, а потім інтегруючи їх у складну культурну подію – концерт – вони повертають нам більше, ніж власні пісні.

Дійсно, момент проходження пульсара в небі прив'язує нас до точної дати, і, прикріплюючи концерт до цього віддаленого годинника, він стає подією *in situ*, точніше *in tempore*, тому пов'язаною з космічними ритмами. Отже, пульсари визначатимуть не тільки різні темпи або пульсації *Black of Star*, але й точну дату та час його виконання. Потрібна музика з пульсаром!» [11].

Існує стаття самого композитора *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time* (*Tempus ex Machina* («Роздуми композитора про музичний час»). Ця стаття поділена на три частини (скелет часу, плоть часу та шкіра часу) і чітко розрізняє концептуальний (або хронометричний) час від перцептивного (або психологічного) часу. Автор спочатку ліквідує кілька теоретичних

образів, таких як ритмічна симетрія, а потім пропонує шкалу складності для тривалості, яка йде від порядку до безладу. Потім розглядається найважливіший момент, а саме абсолютна відносність часового сприйняття, яке стало функцією якості звукових об'єктів і різниці між послідовними об'єктами. Ступінь попередньої чутності стає справжньою музичною сутністю композитора. В останньому розділі автор окреслює деякі проблеми запам'ятовування, а також складні відносини, які існують між кількома часами слухача, виконавця та композитора [6].

Виданий том «Час слухати: Жерар Грізе, або краса звукових тіней». Тексти до нього зібрала та представила Даніель Коен-Левінас. Цей колективний том, який вшановує його, запрошує нас до майже прустівського досвіду музики. Роботи Жерара Грізе, глибоко закріплені на сприйнятті та акустичних законах звукового феномену, розвивають те, що ми могли б назвати письмом часу та слухання, яке стало однією з найбільш незмінних естетик у 1940-х роках. Жерар Грізе сприймав звук «як нову шкіру. Як майже тактильну зону контакту між слухачем і твором» [12].

Через 25 років після смерті Жерара Грізе вплив композитора залишається значним, як продемонструвало 13 жовтня 2023 року виконання його циклу *Les Espaces Acoustiques* у Філармонії, а також безліч опублікованих книг. Восени того ж року вийшло: Три Editions Contrechamps, робота Лукаса Газельбека «Зробити нечутне чутним» у перекладі Мартіна Калтенекера; Англійською мовою Ліам Кегні незабаром опублікує монографію у Cambridge University Press Gérard – Grisey and Spectral Music; Біографічне видання – Boydell and Brewer, Jeffrey Arlo Brown.

Виклад основного матеріалу. Спираючись на праці Жерара Грізе, його висновки та практичну роботу зробити аналіз та висновки щодо сприйняття звуку та безпосередньо роботи зі звуком, як музичним «тілом». Використовується джерелознавчий та системний підхід для дослідження усіх елементів. Розглянути роботи, які розкривають концепції музичного часу другої половини ХХ століття. Знайти відображення фрактальних структур та принципів неевклідового простору та їх поєднання з індивідуальною композиторською системою. Заглибитись у розуміння понять: космічного та виміряного часу; відносності понять кінцевості та бескінечності; явищем внутрішнього переживання свідомості.

Грізе поділяє внутрішній простір звуку – мікрофонію – і зовнішній звуковий простір, штучно змодельований – макрофонію. Так виникає поняття мікро- і макросинтезу, де перший представляє простіший сплав початкових звукових елементів, а другий – синтез складнішої інструментальної звукоакустики, завдяки чому виникає і рух сонорних мас, і різні спектральні особливості того чи іншого тембразуку, і єдиний, загальний інструментальний звукоспектр, звукоцвіт, звукофарбування [3].

Вкрай актуально для Грізе, щоб і рух форми, або процесу (у нього це практично синоніми) сприймалося природно, органічно, подібно до дихання, коли форма-потік немов відтворює якийсь біологічний процес з його биттям, атаками і згасаннями тих чи інших спектрочастот. Грізе говорить про можливість «динамічної форми» (але просить не плутати динамізм з рухом, адже можна рухатися і надзвичайно повільно), в якій все спрямоване до певної точки і результату: «напруга – розділення – розслаблення – відновлення енергії». Причому «розслаблення» – це, перш за все, чиста, ясна спектральність, пов'язана з чистотою та ясністю обертонового ряду, тоді як «напруга» – це гучність звучання, розростання фактури, шумові ефекти та гули.

Тобто все – як у житті, де кожна подія має свій, хай і по-різному відчутний, по-різному протікаючий, хай і різновекторний, але час. І це саме час, бажання його досягнути – ще одна з основних феноменологій музики Грізе [5].

Слід звернути увагу на роботи французького композитора, теоретика та філософа Юга Дуфура. У його розумінні звук у спектралізмі – абсолютно живий організм із усіма його особливостями та специфіками, зі своїм часом, диханням (вдихом-видихом), народженням, згасанням. Як відомо, у європейській музиці та інструментах з темперованим строем використовується до 96 градацій висоти тонів, тоді як наші з вами слухові можливості набагато більші від цього числа, ніж, власне, спектральна музика і користується, розкриваючи раніше невідомі ресурси сприйняття. «Процеси музики мають бути відчутними» [8].

Важливе вивчення і розуміння всього того, що, власне, і становить внутрішній, таємний світ – спектр звуку, що не сприймається на слух при інших композиційних технологіях, але наочно демонструється в спектральній музиці, коли весь спектр довго розгортається, розкочується, з усіх боків смакується, переливається і споглядається у різних тембрах

та тембрових поєднаннях. Якщо раніше звук був нехай головною, а все ж таки частиною музичної композиції, то в спектралізмі він не тільки стає основою горизонтального (інтонаційного), гармонійного (вертикального), тембрового розвитку, але визначає весь характер формопроцесу та всіх його структурних та логічних закономірностей. «У мене та кількох інших композиторів виникла ідея використовувати будову звуку як такого як основу музичної форми, і цей метод якраз і можна назвати спектральною технікою» - Трістан Мюрай [7].

Концепції музичного часу другої половини ХХ століття засновані на суб'єктивному сприйнятті. Для розуміння часу у новій музиці відправною точкою стає поняття релятивізації – відмови від поняття абсолютного значення. Поняття часу та простору стають єдиним цілим. Час є способом організації подій у акустичному просторі. Просторово-часова парадигма визначається принципом багатомірності. Це можна порівняти з неевклідовим простором. Якщо Евклідів простір – це тривимірність (різномірність, яка дорівнює трьом), то його протилежність – це багата кількість масштабних рівней, кожен з яких організований самоподібним образом. Тобто поява фрактальних структур. Але наявність таких структур не виключає індивідуальний підхід до композиторських систем. Єдність є спільною рисою, але охоплює різні рівні. Від мікро до макро простору. Найголовнішою, відправною точкою, навколо якої базуються різні концепції, є оптичні перетворення. А саме: накладення часових шарів, розрив континуальної поверхні часу, розширення та статика, стиснення часу, зміна лінійності часу та просторове перегрупування.

Музика, як і будь-який інший вид мистецтва, є своєрідним генетичним кодом епохи, у якому організація звуку певним чином відображає час. Сьогоднішній звуковий простір багатомірний. Він фокусується навколо звукової матерії та його мікро- і макропросторі. Такий підхід також надає можливість переходу з одного рівня на інший. Час стає однією з основних координат на всіх рівнях існування нової музики, серед усього багатства явищ, у якості однієї з форм з об'ємом та протяжністю, нескінченністю розвитку матерії.

Ключовою ідеєю одного з засновників спектралізму Жерара Грізе стала ідея лімінального стану звуку, що в перекладі з латини *limen* означає поріг. Пороговий стан – від зародження у тиші до епіфанічної фази, унікальної за своєю природою миті, яка за

допомогою цілісної художньої форми сполучає в єдиному враженні подію і досвід, розкриває істину через символічний фрагмент. У середині 1970-х рр. відомою стала французька спектральна школа, представниками якої були Т. Мюрай, М. Левінас, Ю. Дюфура. Вони розкладали звук на компоненти, які ставали основою для цілісної композиції. У цьому і полягала ідея спектральної музичної побудови. Звук музичного інструменту, що являє собою спектр-модель, проєктується у багатократному збільшенні на художній простір.

Такі експерименти французького спектралізму, як і електронної музики, довели, що існує внутрішній простір звуку та звук не являє собою найменшу одиницю виміру. Це форма існування абсолютного часу: від виникнення до згасання. Звукова епіфанія (звукоявище) – це наслідок вібрації речовини (струни, стовпу повітря), які розповсюджуються у хвильових коливаннях повітря.

Така ідея сприяла виникненню «звукової матриці» на основі спектрального аналізу конкретного звуку. Прикладом цього може стати цикл з шести п'єс для різних складів (від альтя до 4-х валторн та оркестру) Ж. Грізе, *Espaces Acoustiques* (аналіз звуку «мі» великої октави у тембрі тромбону).

Феномен внутрішньої свідомості, яка переживає (*dasinnere Erlebnisbewusstsein*) Е. Гуссерля зводиться до єдиної форми всіх переживань, які відрізняються від космічного, вимірного часу [1]. Дані сучасної космології доводять нескінченність і безмежність часу і простору. При цьому необхідно відзначити, що поняття «кінцевості» та «нескінченності», швидше за все, відносні. Художній твір по своєму моделює простір відповідно до характеру світовідчуття автора, його онтологічних установок. Сучасна художня свідомість, з одного боку, плюралістична і множинна, з іншого - фрагментарна.

Час статичний у спектралізмі. Він нескінченно репрезентує один і той самий процес: спектр-моделі у мікро та макроформах. Межа акустичних масштабів та часу, яка долається звуком, відображає сутність спектралізму поруч з концепцією тиші, як звукового небуття.

Спектралізм сприймає акустичні властивості окремого звуку у якості гармонічного матеріалу для цілісної музичної композиції. Цей метод отримав розвиток завдяки сучасним комп'ютерним системам аналізування звуку та деяким математичним відкриттям, таким як теорема Жозефа Фур'є (швидке перетворення Фур'є). У зв'язку з

появою четвертиновості, мікрохроматики, електронної музики, розвитком тембрової складової звуку, спектральної композиції, відбулися кардинальні зміни у понятті музичного звуку. Музика перестала існувати лише як зіставлення звуковисот і ритму. У спекталізмі первинним є звук, його розвиток у часі, відтворюючий «внутрішній звуковий простір», у якому він стає відправною точкою, а не кінцевим результатом. На відміну від звукового спектру інструментарію рівномірно темперованої шкали у західноєвропейській музиці, можливості сприйняття градацій звуку слуховими рецепторами значно ширше. Звичні для європейської системи 96 висотних тонових градацій не відображають усі музично-звукові градації. Завдяки використанню комп'ютерних технологій у передкомпозиційному процесі, стає можливим розширення звукового простору у мікротоновій та спектральній музиці.

Ж. Грізе віддавав перевагу поняттю «лімінальна» або порогова музика, а не «спектральна». Основним напрямом його творчості стала «епіфанія», що характеризує лімінальний (пороговий) стан. Зустріч тиші та звуку. У центрі уваги спекталізму знаходиться людська опозиція «чую – не чую», яка спонукає слухача працювати над можливостями сприйняття. Музика стає посередником між безмовною енергією зародження звуку та його наступною появою, епіфанією. Осягнення внутрішнього простору звуку стає можливим завдяки розвитку сучасних технологій та відкриттям електронної музики, які за словами Ж. Грізе, дозволяють «чути мікросвіт звуку макروفонічно» [1, 311].

Саме осягнення часу Ж. Грізе розмістив у центрі своєї порогової концепції. Зі слів композитора, він дає нам можливість осягнути те, що М. Пруст називав «малим часом у чистому вигляді», що передбачає одночасне існування та знищення усіх можливих форм буття. Три форми часу – це стислий час мікросвіту (час звукової хвилі), час існування малих форм життя: птахів, комах. Друга форма – розтягнутий час макросвіту – час зірок. Третя форма – те, що знаходиться між ними. Це час людського світу, його сприйняття часу, фізичних процесів: дихання, мови [2, 253]. Відгук слухача на композиторські аналогії з фізичними процесами, які знаходились в основі відчуття форми, її часових складових, також резонував з фізичним впливом.

Одна з найбільш яскравих і послідовних тимчасових концепцій Жерара Грізе викладена у статті «Tempus ex machina: роздуми композитора про музичний час» [2]. Як основну

музично-тимчасову детермінанту Ж. Грізе розглядає поняття «скелету часу», під яким він має на увазі «розріз» в абсолютному часі, здійснюваний композитором для того, щоб крізь нього проектувати власні звукові траєкторії. Метрична пульсація в яскраво вираженому виді (наприклад, у Б. Бартока, І. Стравінського) дає можливість якісної оцінки ритму по відношенню до метра, і кількісною. У відсутності опорного імпульсу у нас немає можливості представляти ритм з цих двох позицій. У месіанівській системі, у відсутності метричної пульсації, елементом виміру стає рівень мікропульсації – тобто поняття найменшої метричної одиниці.

З погляду Жерара Грізе, існує також поняття «ритму, що коливається», у якому одиниця виміру змінна і схильна до коливального процесу. Цей ритмо- часовий концепт опиняється в центрі композиції для шести ударників, в однойменній назві статті п'єси – *Tempus ex machina*.

Французький спекталізм надав нові звукові форми для слухача, відкриваючи внутрішню багатогранність звуку. Вони надають можливість почути досі приховані елементи будови звуку та змінювати концентровану увагу сприйняття з мікروفонічного до макروفонічного. Створення нових форм звуку, які відтворюють шкалу акустичних явищ, сприяло розвитку нового типу письма. Він використовує нетемперовані частоти та деякі шуми. Саме звук музичного інструменту стає основою для пошуків похідних спектрів. Утворюється спектр-модель. Також не є доцільним ігнорування таких важливих процесів, як атака та згасання. Завдяки цьому стає зрозумілим, що у французькому спекталізмі звук сприймається подібно до живого створіння, яке має власний фізичний час. Він одночасно творчий та руйнівний. Усі зміни, рухи всередині звуку можна порівняти з процесами живого організму: вони доповнюють один одного та складаються в певну загальну картину «життєвого шляху», який зумовлений власним фізичним часом. Музична форма стає своєрідним аналогом біологічних процесів. Вона утворюється з атак та згасань різноманітних частот спектру, які можна порівняти з биттям серця та диханням. Ж. Грізе стверджував, що «зміна розташування часткових тонів у спектрі, зміни тембру кожної частки та зміни, які стосуються перехідних відбуваються незалежно, але процесів – усі ці рухи всередині звуку, як «тіла», складаються в єдине, доповнюючи один одного» [1, 318]. Також важливим є перехід від однієї якості звучання до іншої. Лімінальне письмо прагне до інтеграції усіх складових спектру та перемикає планів сприйняття : порогова зона знаходиться на межі окремого та цілого, мікро- та макросвіту. Лімінальний принцип трансформує

наше слухове сприйняття. Окрім цього він загострює не тільки рецептивне слухання але й аналітичне – як здібності інтегрувати складові спектру в єдиний синтетичний спектр, незалежно від точності відтворення. Ідея створення синтетичних інструментальних спектрів виникла завдяки неоднорідному сприйняттю, яке також знаходиться на порозі між аналітичним слуханням (що можна віднести до сприйняття звучання акорду) та синтетичним (уявлення спектру) [1, 319].

Висновки. Проаналізовано концептуальні підходи часопростору у роботах композитора французької спектральної школи Ж. Грізе. Композитор зазначив, що звернення до лімінальної – порогової концепції часу і простору спектралізму спирається на природно-фізіологічні процеси. У трактаті Ж. Грізе *Tempus ex machina* і його однойменній композиції обґрунтовано філософське значення вісі координат системи. Для цього знадобилося проведення паралелі з теорією інформації Молля, природничо-науковим законом Вебера-Фехнера. Технології освоєння внутрішньо-звукового простору в спектралізмі призводять до нового звукового концепту – звуку як феномену життя. Перемикання планів з внутрішнього складу звуку на зовнішні чинники, перехід від мікрофонічного до макрофонічного простору дозволяють стверджувати, що звук здатний до життя і смерті, коли відправною точкою розуміння часу в музиці є його релятивізація як відмова від абсолютного значення. Це власне і є концептуальною основою в роботі Ж. Грізе, як одна із концепцій музичного часу в композиціях другої половини ХХ століття. Вони характеризуються високою долею суб'єктивністю тимчасових відчуттів.

### *Література*

1. Грізе Ж. Структурування тембрів у інструментальній музиці / пер. Д. Шутко. *Композитори про сучасну композицію*, 2009. С. 311-345.
2. Grisey G. "Tempus ex Machina: A Composer's Reflection on Musical Time"// *Contemporary Music Review* 1987. vol. 2. nr 1. S. 237-275.
3. Grisey G. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*/ Ed. par Guy Lelong et Anne-Marie Réby. Paris: Éditions Musica Falsa, 2008. 375 p.
4. Gérard G. *ou la beauté des ombres sonores*/ Sous la dir. de Danièle Cohen-Levinas. Paris: L'Harmattan, 2004. 270 p.
5. Grisey G. Program notes to Vortex Temporum. URL: <http://www.mondayeveningconcerts.org/notes/grisey-vortex.html> (дата звернення: березень 2024).
6. Grisey G. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Tempus-ex-Machina%3A-A-composer%27s-reflections-on-time-Grisey/cf063d3e067429de666c692b4eb41a5827af4d2d> (дата звернення: березень 2024).
7. Murail T. *Modèles & artifices* / textes réunis par P. Michel. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2004. 223 p.

8. Nonken M. *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age* / with a contributory chapter by H. Dufourt. New York : Cambridge University Press, 2014. xvi, (Music since 1900). URL: [https://assets.cambridge.org/9781107018549/frontmatter/9781107018549\\_frontmatter.pdf](https://assets.cambridge.org/9781107018549/frontmatter/9781107018549_frontmatter.pdf) (дата звернення: березень 2024).

9. Jeffrey A. *The Life and Music of Gérard Grisey*. URL: <https://boydellandbrewer.com/9781648250682/the-life-and-music-of-gerard-grisey/> (дата звернення: березень 2024).

10. Liam K. A guide to Gérard Grisey's music. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/a-guide-to-gerard-grisey-s-music> (дата звернення: березень 2024).

11. Ircam-Centre Pompidou, 2019. *Le noir de l'étoile – Gérard Grisey*. URL: <https://www.percussionsdestrasbourg.com/spectacle/le-noir-de-etoile-gerard-grisey/> (дата звернення: березень 2024).

12. Danielle C. *Le temps de l'écoute/Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. URL: [https://www.editions-harmattan.fr/livre-le\\_temps\\_de\\_l\\_ecoute\\_gerard\\_grisey\\_ou\\_la\\_beaute\\_des\\_ombres\\_sonores-9782747560054-16422.html](https://www.editions-harmattan.fr/livre-le_temps_de_l_ecoute_gerard_grisey_ou_la_beaute_des_ombres_sonores-9782747560054-16422.html) (дата звернення: березень 2024).

### *References*

1. Grizey G. (2009). Structuring Timbres in Instrumental Music. *Composers about Modern Composition*, 311–345 [in Ukrainian].
2. Grisey, G. (1987). "Tempus ex Machina: Composer's Reflection on Musical Time". *Contemporary Music Review*, 2 (1), 237–275 [in English].
3. Grisey, G. (2008). *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: Éditions Musica Falsa [in French].
4. Cohen-Levinas, D. (2004). *Gérard G. ou la beauté des ombres sonores*. Paris: L'Harmattan [in French].
5. Grisey, G. (n.d.). Program notes to Vortex Temporum. Retrieved from: <http://www.mondayeveningconcerts.org/notes/grisey-vortex.html> [in English].
6. Grisey, G. (n.d.). Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. Retrieved from: <https://www.semanticscholar.org/paper/Tempus-ex-Machina%3A-A-composer%27s-reflections-on-time-Grisey/cf063d3e067429de666c692b4eb41a5827af4d2d> [in English].
7. Murail, T. (2004). *Modèles & artifices*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg [in French].
8. Nonken, M. (2014). *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. New York. Retrieved from: [https://assets.cambridge.org/9781107018549/frontmatter/9781107018549\\_frontmatter.pdf](https://assets.cambridge.org/9781107018549/frontmatter/9781107018549_frontmatter.pdf) [in English].
9. Jeffrey, A. (n.d.). *The Life and Music of Gérard Grisey*. Retrieved from: <https://boydellandbrewer.com/9781648250682/the-life-and-music-of-gerard-grisey/> [in English].
10. Liam, K. (n.d.). A guide to Gérard Grisey's music. Retrieved from: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/a-guide-to-gerard-grisey-s-music> [in English].
11. Ircam-Centre Pompidou, 2019. *Le noir de l'étoile – Gérard Grisey*. (n.d.). Retrieved from: <https://www.percussionsdestrasbourg.com/spectacle/le-noir-de-etoile-gerard-grisey/> [in French].
12. Danielle, C. (n.d.). *Le temps de l'écoute/Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. Retrieved from: [https://www.editions-harmattan.fr/livre-le\\_temps\\_de\\_l\\_ecoute\\_gerard\\_grisey\\_ou\\_la\\_beaute\\_des\\_ombres\\_sonores-9782747560054-16422.html](https://www.editions-harmattan.fr/livre-le_temps_de_l_ecoute_gerard_grisey_ou_la_beaute_des_ombres_sonores-9782747560054-16422.html) [in French].

*Стаття надійшла до редакції 05.04.2024  
Отримано після доопрацювання 07.05.2024  
Прийнято до друку 15.05.2024*