

Laiko ir erdvės įžvalgos spektrinės muzikos kūrinuose

Gabrielius Simas Sapiega

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

El. paštas gabrielius.sapiega@lmta.lt

Šio tyrimo objektas – mažai analizuota spektrinės muzikos kūryba laiko ir erdvės probleminiu klausimu, taikant Platono filosofijoje implikuotas organicizmo idėjas. Tokias sąsajas su filosofija įgalina Hugues Dufourto, filosofo, kompozitoriaus spektralistu, diskursai. Nors spektralizmas yra plačiai paplitęs visame pasaulyje, įgavęs naujas formas, nutolęs nuo savo pirminio provaizdžio, bet iki šiandien išlieka kaip viena aktualiausių kompozicinių technikų, stokojanti nuodugnių tyrimų, įžvalgų apie jo tarpdiscipliniškumą, o labiausiai – už viso to besislepiančias filosofines idėjas, jų aprėptis. Šiame straipsnyje stengiamasi atskleisti vieną skvarbesnių spektralizmo koncepcijų – laiko ir erdvės santykį, jų suvoktį.

RAKTAŽODŽIAI: spektrinė muzika, spektras, laikas, erdvė, Platonas

Įžanga

Spektralizmas (pranc. *musique spectral*) – viena ryškiausių XX a. II pusės – XXI a. I pusės muzikos kompozicinių srovių, kurios pagrindas – garso akustinių parametrų panauda. Šios muzikos kompoziciniai sprendimai glaudžiai siejami su garso sonogramos pateiktimis, jų analize. Toks kompozicinis metodas orientuojamas į spektro savybių manipuliaciją, jungimą, transformavimą, todėl paties garso analizė ir jo koduojamų garso signalų atvaizdavimas laikomas analogija garso tembro reprezentavimui. Ši 1970 m. susiformavusi muzikinė kryptis grindžiama tuometine IRCAMo ir „Ensemble l’Itinéraire“ (nariai Gérard’as Grisey and Tristanas Murailis) veikla. Pirmą kartą terminas *spektralizmas* buvo pavartotas 1979 m. kompozitoriaus spektralistu, filosofo Hugues Dufourto (1943) straipsnyje „Musique spectral“ (liet. Spektrinė muzika)¹. Ne vienas spektralistas šį reiškinį mėgino viešinti, perteikti įvairiomis publikacijomis, analizėmis. Dauguma tekstų – kontroversiški, neišvengiamai mėginama priartėti prie Tristano Murailio (1947) išsakomų minčių, jog ši muzika visų pirma turi būti apibūdinama ne kaip stilius, o estetika – ne tiek kompozicinių technikų rinkinys, kiek požiūris². 2003 m. vykusį Spektrinės muzikos konferencija

1 Čia turimas omenyje manifestas, kuris buvo parašytas internacionalinei šiuolaikinės muzikos spektralizmą pristatančiai laidai (Dufourt 1979: 30–32).

Iš pirmo žvilgsnio galėtų atrodyti, kad straipsnis aptaria kompozicines technikas, sprendimus, bet taip nėra. Tai labiau manifestas. Patys spektralistai, išskyrus G. Grisey, mažai aptarinėjo kompozicinius procesus, dažniau deklaravo filosofines muzikos idėjas. Kaip bebūtų, labai svarbus ir ryškus darbas apie spektrinės muzikos suvoktį *Mathesis et subjectivité* (2007) priklauso H. Dufourtui. Jame taip pat nekalbama apie spektralizmą, tad jį reikėtų vertinti raidos nuo Antikos iki spektralizmo estetiniu aspektu.

2 Žr. daugiau Fineberg 2000: 2.

pasiūlė iš naujo peržiūrėti šį terminą, jį apibrėžti kaip „visą muziką, kurioje tembras yra svarbus struktūros ar muzikos kalbos elementas“³. Vykstantys reiškiniai, susiję su šios muzikos definicija ar joje taikomų kompozicinių technikų integracija kūrybinio proceso metu, teikia prielaidas ją analizuoti ir iš naujo pažvelgti visai kitu, filosofijos muzikoje, aspektu.

Šioje muzikoje vienas svarbiausių prekompozicijos metu vyraujančių ir kompoziciniams sprendimams įtaką darančių elementų – spektras. Todėl suvokdami spektro reikšmę, predikciją galutiniame garsiniame kūrybos proceso rezultate, partitūroje, įžvelgdami jo svarbą, darome prielaidą, jog iš tiesų tai turėtų būti sietina su tam tikromis organicizmo idėjomis filosofijos plotmėje. Kadangi spektras traktuojamas kaip substancija, materijos ir formos vienovė, *gyvasis organizmas*, į jį galima žvelgti Platono filosofijos organiškumo įžvalgų muzikoje kryptimi.

Neabejotina, kad nagrinėdami spektralizmą iškelsime vieną iš svarbių klausimų: „Kaip spektras yra organizuojamas laike, erdvėje“. Todėl aptarsime galimas laiko ir erdvės suvoktis kaip įžvelgiamą mąstymo dizainą kūrybiniame pirmųjų spektralistų komponavimo procese ir esamas laiko, erdvės sąsajas idėjinio požiūriu.

Auksinės proporcijos idėja

Nagrinėjant spektralistų muzikinę kūrybą labai svarbu apžvelgti daugumai struktūralistinių kompozicijų būdingą aspektą – auksinę proporciją. Tyrinėdamas Platono veikalą „Valstybė“ (apie 380 pr. m. e.) Naglis Kardelis daro prielaidą, jog tokios proporcijos gali slypėti *linijos analoge*: „Aišku, mes negalime būti tikri, kad Platonas, pasitelkdamas Linijos analogiją, Liniją sudarančių atkarpų santykius laikė lygiais auksinei proporcijai Φ . Vis dėlto mes negalime atmesti ir tokios galimybės, nes tokiu atveju Linijos analogijoje įžvelgiama auksinė proporcija (lot. *sectio aurea*), kaip harmoninės dalybos (*harmonijos merismos*) rezultatas, *analogijos būdu* suponuotų *harmoningą* analoginių tikrovės lygmenų sąrangą bei tarpusavio dermę.“⁴ Nors auksinė proporcija ir aukso pjūvis pirmą kartą buvo aprašyti helenistinio laikotarpio graikų matematiko Euklido Aleksandriečio veikale „Geometrijos pradmenys“, neabejotina, kad ji buvo žinoma gerokai anksčiau: plačiai naudota architektūroje planuojant šventyklas ar mene.

Platoniškos idėjos, kaip universalios struktūrinės dermės, ir toliau gali būti puikiai taikomos analizuojant spektrinę muziką. Tokios sąsajos nėra vien tik galimos prielaidos: 2007 m. H. Dufourtas išleido vieną ryškiausių savo veikalų *Mathesis et subjectivité* (liet. Matematika ir subjektyvumas), kuriame aptarė Vakarų muzikos reiškinius Antikos filosofinių idėjų plotmėje. Nors nagrinėdamas galimus muzikos atitikmenis su graikų filosofija, jis viską grindė ne vien platoniškomis idėjomis,

3 Reigle 2008: 7.

4 Kardelis 2007: 265.

bet ir naujomis filosofinėmis XX–XXI a. įžvalgomis, vis dėlto visos šios sąsajos spektralistams buvo neišvengiamos. Vienas ryškiausių poskyrių – geometrijos ir platoniskų idėjų įžvalgos, integracijos muzikoje⁵. Taigi H. Dufourtui vienu iš atspirties taškų tapo Platonas ir jo filosofinės matematinės idėjos, koduojamos atitinkamuose šio mąstytojo (Platono) darbuose⁶.

Norėdami detaliau panagrinėti spektralistų kūryboje galimas aukso pjūvio apraiškas, turime nustatyti tam tikrus rakursus, kuriais bus ieškoma auksinės proporcijos. Apsiribosime vien tik Platono filosofijoje išvelgiamomis proporcijomis ir jų lygmenimis, kurie bus pritaikyti tyrinėjant pasirinktų muzikos autorių kūrybą. Tam pasitelksime lentelę, kuri padės apžvelgti analizuojamos linijos analogijos sudedamąsias dalis plokštumoje, kaip visą tikrovės lygmenų diapazoną.

1 lentelė. Linijos analogas ir jo sudedamosios dalys kaip visas tikrovės lygmenų diapazonas⁷

	a	b	c	d	
Gėrio idėja	Eidų (idėjų) sritis	Matematinė objektų ir geometrinių figūrų sritis	Tapsmo pasaulio daiktų sritis	Šešėlių, atspindžių ir atvaizdų sritis	Poetų kūryba
	a+b		c+d		
	Mąstomų esinių sritis		Regimų esinių sritis		
	P				
	Visas tikrovės lygmenų diapazonas				

Šios lentelės kairėje pusėje pažymėta *gėrio idėja*, nes, anot Platono, ji yra ontologinės hierarchijos viršūnėje. Atitinkamai *poetų kūryba* perkelta į dešinę pusę, kaip labiausiai stokojanti ontologinio tikrumo. Kiekvieną lentelės skiltį galima įsivaizduoti kaip tiesę, kurios ilgis priklauso nuo jos atitikmenų statuso tikrovės lygmenyje. Taigi atkarpos ilgis nėra vienodas. Atkarpos a ir b sudaro mąstomų esinių sritis, o atkarpos c ir d – regimų esinių sritis⁸. Į vieną sujungtos linijos sudaro visą tikrovės lygmenų diapazoną.

Naglis Kardelis savo monografijoje *Vienovės įžvalga Platono filosofijoje* (2007) pažymi: „Anot Platono, tarp eidų (idėjų) srities ir matematinė objektų bei geometrinių figūrų srities egzistuoja toks pat panašumas, tokia pat kokybinė pro-

5 Žr. Dufourt 2007: 126–254.

6 Žr. daugiau apie sąsajas su Platono filosofija: Dufourt 2007: 82n, 83–84, 87, 92, 109, 117, 123–124, 128, 138, 139n, 145, 156, 161, 172, 176–178, 181, 186, 189–192, 198–200, 202–204, 208–209, 211–212, 221–222, 224, 226, 231n, 233, 236, 238–239, 242 n., 243–245, 246n, 247, 249n, 321n, 340.

7 Kardelis 2007: 262–265.

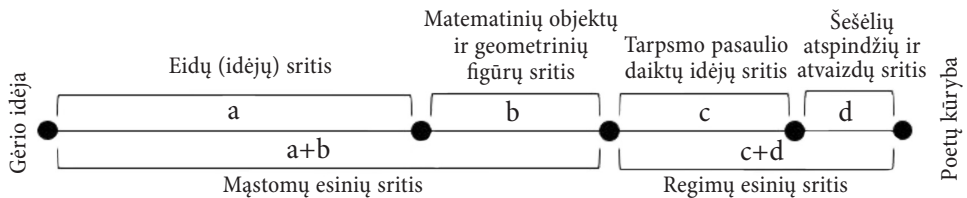
8 Regimų esinių sritis yra suvokiama jusliniu patyrimu, t. y. akimis regima sritis.

porcija (analogija), kaip tarp tapsmo pasaulio daiktų srities ir šešėlių, atspindžių bei atvaizdų srities.⁹ Kitaip tariant, Linijoje perteikiami atkarpų ilgio santykiai kaip tikrovėje egzistuojantys panašumai, kaip analogai; kokybinės proporcijos (analogijos), išreiškiančios panašumą tarp skirtingo statuso tikrovės lygmenų, yra vaizduojamos kaip *panašios* į kiekybines proporcijas tarp skirtingo ilgio Linijos atkarpų, t. y. *analogiškos* pastarosioms.

Šie analogai atrodo taip¹⁰:

- eidų (idėjų) – matematinių objektų ir geometrinių figūrų sritys egzistuoja kokybine proporcija (analogija) tapsmo pasaulio daiktų – šešėlių, atspindžių ir atvaizdų sritims;

- mąstomų ir regimų esinių sritys.



Nors ir negalima teigti, kad Platonas, pasitelkdamas Linijos analogą (1 pav.), iš

9 Kardelis 2017: 262.

10 Tokius santykius galime atvaizduoti atitinkama matematine formule, kurioje a–d – atkarpų ilgiai, o p – visos linijos ilgis: $(a : b = c : d = (a + b) : (c + d)) ; a + b + c + d = p$.

Taigi b–d ilgiai gali būti išreikšti kaip a funkcijos: $b = \sqrt{ap} - a ; c = b = \sqrt{ap} - a ; d = a + p - 2\sqrt{ap}$. Toks santykis gali būti išreiškiamas atitinkama formule: $k = \frac{a}{b} = \frac{\sqrt{ap} + a}{p - a}$.

Akivaizdu, kad atskiru atveju santykis k gali būti lygus auksinei proporcijai Φ , t. y. Linijos analoge pastebima nuoroda į *harmonikos merismos* (gr. *μερισμός* – kalbinis reiškinys, kai dviejų kontrastingų visumos dalių derinys reiškia visumą) ir su ja susijusią proporciją: $\Phi \left(\Phi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} \approx 1,618... \right)$.

Jei, $k = \frac{a}{b} = \frac{\sqrt{ap} + a}{p - a} = \Phi$, tai $a = \frac{p\Phi^2}{(1 + \Phi)^2}$.

Santykio Φ formulė: gauname, jog $a = p \cdot (\Phi - 1)^2$.

Todėl: $b = \frac{a}{\Phi} = p \cdot (\Phi - 1)^2 / \Phi ; c = b = p \cdot (\Phi - 1)^2 / \Phi ; d = \frac{c}{\Phi} = p \cdot (\Phi - 1)^2 / \Phi^2$.

Santykiui Φ galioja ir ši formulė: $\frac{\Phi - 1}{\Phi} = 2 - \Phi$, todėl $b = p \cdot (\Phi - 1) (2 - \Phi)$, $c = b = p \cdot (\Phi - 1) (2 - \Phi)$, $d = p \cdot (2 - \Phi)^2$.

Akivaizdu, kad santykį $\Phi = a : b$ užrašę $\Phi = \Phi : 1 = (\sqrt{5} + 1) / 2 : 1$ pamatysime atitinkamą sąryšį: $\frac{\sqrt{5} + 1}{2} : 1 = 1 : \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = \frac{\sqrt{5} + 3}{2} : \frac{\sqrt{5} + 1}{2}$, t. y. skaitmenine reikšme 1,61 ... : 1 = 1 : 0,618 ... = 2,618 ... : 1,618 ...

Vadinasi, visos p linijos ilgis yra lygus $\sqrt{5} + 2 \approx 4,236...$

Skaičiavimai atlikti remiantis Kardelis 2007: 264–265.

11 Schema sudaryta remiantis: Kardelis 2007: 263.

anksto apsvartė auksinę proporciją, netiktų ir nepastebėti, jog ji egzistuoja kaip *harmonikos merismos* rezultatas, kuris užtikrina harmoningą ontologinių tikrovės lygmenų sandarą, tarpusavio dermę. Taigi tirdami spektrinę muziką visų pirma galėtume pasitelkti Platono filosofiją dėl struktūrinio minties analogo principo ir išskirti etapus, kuriais būtų galima konceptualizuoti atitinkamuose kūrinuose auksinės proporcijos idėjas:

- 1) auksinė proporcija kompozicijos idėjiniu požiūriu;
- 2) auksinė proporcija muzikos kalbos elementų struktūriniu požiūriu;
- 3) auksinė proporcija kūrinio formos kaip muzikos kalbos elementų analogo sklaidos organizavimo principas įvykių laike atžvilgiu, estetinė tikrovė.

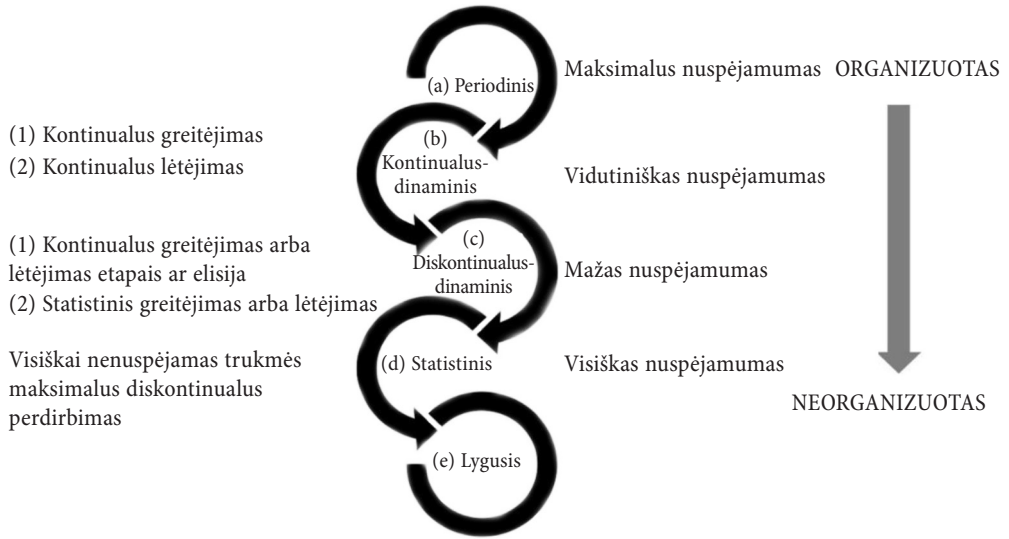
Laikas ir erdvė – estetinė formos samprata

Kaip jau buvo minėta, analizuojant Platono darbus, galima įžvelgti tam tikras auksinės proporcijos apraiškas Linijoje. Kadangi nustatant šią proporciją pasirenkamas bet koks skaičius ir išlieka tik proporcijos klausimas, idėjiniu požiūriu galima sudaryti spektralistų kompozicinės laiko organizavimo formos auksinės proporcijos analogą. Kadangi muzikos kūrinio forma reiškia erdvėje ir laike, o spektralistams laiko koncepcija yra susijusi su formos klausimu, tikslinga į šį reiškinį žvelgti atitinkamu rakursu.

1980 m. pasirodžiusiame G. Grisey straipsnyje „Tempus ex machina“ pirmą kartą šių kūrėjų darbuose buvo pradėtas reflektuoti laiko ir erdvės klausimas su visomis galimomis jo konotacijomis. Nors patys spektralistai nevengė įvardyti ir pažymėti, jog tokios laiko, erdvės koncepcijos ir formos organizavimo paieškos gali būti siejamos su muzikos kūrėjais, tokiais kaip K. Stockhausenas, I. Xenakis ar O. Messiaenas ir t. t.¹², vis dėlto fragmentiškas ir nekonkretus įvardijimas, kas konkrečiai perimta, lieka gana abstraktus ar net kontroversiškas. Taip pat galėtume matyti, jog sąmoningai lieka nepaminėtas P. Boulezas, kurio darbas *Penser la musique aujourd'hui* (1963) yra gana artimas postuluojamoms idėjoms. Nors G. Grisey pamėgino išdėstyti savo teorinę prieigą apie laiko, erdvės koncepciją, nežinant visų sąsajų su ankstesnėmis kompozitorių idėjomis, šios idėjos nekonkrečios ir neaiškios.

Atkreiptinas dėmesys į tai, jog, norint suprasti G. Grisey straipsnio „Tempus ex machina“ idėjas, būtina žinoti K. Stockhauseno laiko ir P. Boulezo erdvės teorijas, nes kaip tik spektralistų muzikinėje kūryboje šios dvi koncepcijos yra sulydomos į nedalomą vienį (atitinkmuo – Platono Linijos analogas). Idėjiniu platonišku analogo požiūriu, kuriuo žvelgėme prieš tai į spektrinę muziką, čia pastebėsime santykį tarp

12 Grisey 1980: 62.



2 pav. Trukmių kompleksiskumo skalė¹³

dviejų skirtingų polių: erdvės ir laiko. Tai, kas tarpsta tarp jų, – tembras: „Lentelė [žr. 1 pav. kaip šio darbo autoriaus atitikmenį] mums leidžia nuspėti kontinuumą, einant nuo paprastumo į kompleksiskumą, tą regime intervalų klasifikacijoje, žvelgiant intensyvumo ar tembrų inharmoniškumo požiūriu.“¹⁴ Kalbėdami apie erdvę ir laiką, kaip juose reiškiasi materija, neišvengiamai kalbame apie santykius, kurie formoje manifestuojami materijos realizacija¹⁵.

1957 m. K. Stockhausenas savo straipsnyje „Kaip dyla laikas“ apibrėžė du kraštinius laiko polių: „Norėdami palyginti vieną fazių grupę su kita, mes skiriame periodines ir aperiodines fazių grupes, ir tarp šių dviejų kraštutinių yra didesnis ar mažesnis etapų skaičius (kaip nukrypimas nuo periodiškumo arba nukrypimas nuo aperiodiškumo (pagal tai kuris vyrauja)).“¹⁶ Šiek tiek vėliau, 1963 m., P. Boulezas, pristatydamas savo erdvės koncepciją, periodiškumą įvardija punktyrinėmis erdvėmis (pranc. *Espaces striés*), o aperiodiškumą – kontinualiomis erdvėmis (pranc. *Espaces lisses*). Vienas didžiausių P. Boulezo indėlių – rekonstruoti K. Stockhauseno laiko teoriją, perkeltiant ją į erdvės dimensiją¹⁷. Taigi spektrinės muzikos kūrėjai pasiskolino

¹³ Schema sudaryta vadovaujantis literatūroje esančiomis nuorodomis (Grisey 1987: 244; Grisey 2018: 72). Schemos 16.1–16.4 yra perbraižytos šio darbo autoriaus ir patikslintos pataisant originaluose buvusius netikslumus.

¹⁴ Grisey 2008: 67.

¹⁵ Formos klausimas, kaip genetinio kodo problema, spektralistų darbuose tarsi sąmoningai eliminuojamas – paliekamas paslapyje.

¹⁶ Stockhausen 2017: 151.

¹⁷ Kita vertus, labai sunku nuneigti ir tai, jog K. Stockhausenas, kalbėdamas apie laiką, nebūtų turėjęs omenyje ir erdvės. Tad P. Boulezo darbas *Penser la musique aujourd'hui* galėtų būti laikomas ne tik K. Stockhauseno kritika, bet ir praktiškai išplėta teorija.

šias idėjas ir priešpriešino du kertinius polius, tarsi nutiesdami netiesioginį, plika akimi sunkiai pastebimą, prasminį kelią tarp laiko ir erdvės. Tai galime matyti išanalizavę P. Boulezo erdvės kategorizaciją¹⁸:

I. Homogeninės erdvės:¹⁹

A. Punktyrinės (pranc. *striés*) erdvės:

1. Nustatyta, fiksuota ar kintama ribinė vertė

a) nekintantis modulis: tiesės

b) kintantis modulis: kreivės

Sutelktos	Vienas židinys ²⁰
	Keletas židinių ²¹

Išskaidytos

2. Nekintantis ar kintantis modulis

a) nustatytas nekintantis pjūvis: taisyklingos erdvės

b) nustatytas kintantis pjūvis: netaisyklingos erdvės

Sutelktos	Vienas židinys
	Keletas židinių

Išskaidytos

B. Kontinualios erdvės (pranc. *lisse*):

Nenurodyta riba; be modulio

Statistinis dažnių pasiskirstymas:

Lygusis: nevaldomos erdvės

Nelygusis: valdomos erdvės – pseudožidinys (-iai)

II. Nehomogeninės erdvės²²:

Kontinualios / punktyrinės erdvės	Kintančios
	Perdanga

P. Boulezas išskyrė dvi kategorijas – homogenines ir nehomogenines erdves, kurios taip pat gali turėti atitikmenis laike, t. y. homogeninį ir nehomogeninį laiką, ir tą pačią klasifikaciją²³. Vadinasi – pateikiama erdvės klasifikacija lengvai pasiduo- da laiko determinizmui ir P. Boulezo įžvalgas priartina prie K. Stockhauseno laiko idėjos. Vieną esminių skirtumą galima aptikti palyginus šių trijų koncepcijų kraštinius polius (žr. 2 lentelę).

Kaip matome, šio tiriamojo darbo autorius kiekvieną kompozitoriui būdingą terminą (2 lentelė) pateikė su jam priskiriama funkcija (laiko arba erdvės), kad,

¹⁸ Boulez 1963: 98–99.

¹⁹ Čia turima omenyje vienaarūšės erdves.

²⁰ Pažodžiui – vieni namai – sutelktas dėmesys.

²¹ Pažodžiui – keletas namų – išskaidytas dėmesys.

²² Čia turima omenyje nevienarūšės erdves.

²³ Žr. daugiau: Boulez 1963: 105–106.

2 lentelė. K. Stockhauseno, P. Boulezo ir G. Grisey erdvės ir laiko kraštinių polių palyginimas

K. Stockhausenas (1956)	Periodinis	Aperiodinis	
	Laikas		
P. Boulezas (1963)	Punktyrinės (pranc. <i>striés</i>) erdvės	Kontinualios (pranc. <i>lisse</i>) erdvės	Kontinualios / punktyrinės erdvės
	Homogeninės erdvės		Nehomogeninės erdvės
	Erdvės ²⁴		
G. Grisey (1980)	Periodiškumas	Kontinualumas	
	Laikas	Erdvė	

peržvelgus G. Grisey materijos sklaidos formoje idėją, būtų galima suprasti, ką jis turėjo omenyje pavartodamas idėjines sąvokas nuo *tvarkos* iki *netvarkos*²⁴. Vadinasi, vienas didžiųjų siekių, apie kuriuos spektralistai nediršo prabilti, – laiko transformacija į erdvę ir visa tai, kas vyksta formoje pereinant į naują materijos kokybę. Tai mums galėtų paliudyti ir samprata, kuri buvo deklaruojama nuo spektrinės muzikos atsiradimo pradžios: spektras ir jį sudarančių sąskambių visuma, besitransformuojanti į tembrą, kada klausia nebesugeba apčiuopti konkretaus akordinio ar intervalinio elemento, perorientuoja dėmesio centrą. Kartu galime daryti prielaidą, jog transformacijos iš laiko į erdvę gali vykti ir atvirkščiai – iš erdvės į laiką²⁶.

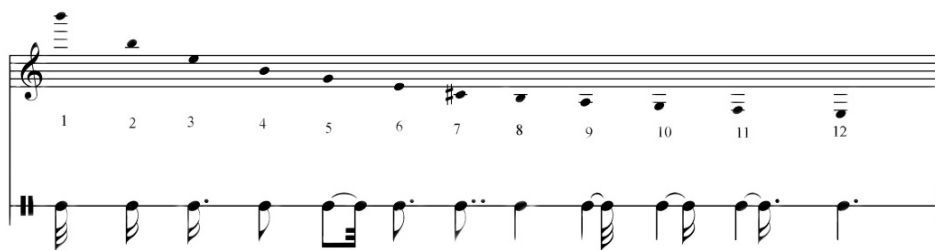
Kaip matome, šiuo aspektu tampa svarbi G. Grisey įvesta sąvoka – *nuspėjamumas*. Ji pateikiama lentelėje be jokių aiškių sąsajų, tarsi savaime suprantama. Atidžiau pažvelgę matysime, kad šis nuspėjamumas pasirodo kaip *tranzicija* nuo vieno objekto link kito; tai K. Stockhauseno įvesta *proporcijos subharmoninė serija*: „trukmės yra atskiriamos tarpusavio fazės santykiu, o ne skirtumu“²⁷. Tai puikiai iliustruoja G. Grisey rankraščio ištraukos ir K. Stockhauseno subharmoninės serijos proporcijos palyginimas (3 pav.).

²⁴ Žr. Grizey 2008: 67 (žr. lentelę).

²⁵ P. Boulezo atveju tai gali būti erdvė ir laikas.

²⁶ A. Molesas apie nuspėjamumą: „Laikotarpio tarp įvykių izochronizmas yra esminis periodiškumo suvokimo veiksnys. Kiekvienas izochronizmo plyšimas silpnina šį suvokimą <...> laikotarpio svyravimai, esant daugiau nei vienam veiksniumi, jį sunaikina“ (*Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press, 1966: 71).

²⁷ Stockhausen 2017: 151, 157.



3 pav. K. Stockhauseno mažesnės virštonių proporcijos²⁸

Durées (c. n. harmon.) vibrations	Densité des valeurs égales (amplitude)	Densité des valeurs inégales	Durées de valeurs inégales
pp 23	2	2	2
p 21	18	3	3
p 19	15	4	4
mp 17	12	5	5
mp 15	9	6	6
mf 13	6	7	7
mf 11	3	8	8
f 9	1	8	8
f 7	0	9	7
ff 5		9	5
ff 3		9	3 $\frac{72}{12}$
fff 2		9	2 $\frac{48}{12}$
fff 1		9	1 $\frac{40}{20}$
Total 146			$\frac{1}{20} \frac{1}{12} \frac{2}{20} \frac{2}{12} \frac{4}{20} \frac{5}{20} \frac{5}{20} \frac{8}{20} \frac{10}{20}$

XIII PERIODES RYTHMIQUES EVOLUTIVES. DUREE CROISSANTE POUR CHAQUE CYCLE = N° harmonique.
 PASSAGE DE L'INSTABLE AU STABLE DIFFERENCE DECREISSANTE DES EXTRÊMES (de l'apocryphe au pur)
 DE L'APERIODIQUE AU PERIODIQUE INSERTS PERIODIQUES A PARTIR DE VI
 ORDRE = NEUMES DENSITE CROISSANTE = N° harmonique.

4 pav., a – Gérard Grisey. „Modulations“ (1976–1977), pirmasis eskizo puslapis²⁹

28 Ten pat: 157.

29 Collection Gérard Grisey, Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung.

Etalonas
8:5
= d

Deuxième partie rythmique totale

Deuxième partie de dt. totale

21x0	9	XIII	23	2
18x0	10	XII	21	2
15x0	10	XI	19	2
12x0	10	X	17	2
9x0	10	IX	15	2
6x0	10	VIII	13	2
3x0	10	VII	11	2
1x0	10	VI	9	2
0	10	V	9	3
	10	IV	9	3
	10	III	9	4
	10	II	9	5
	10	I	9	
total			173	21

↑ possible changer les durées totales en dt. soit la même égale.

voir schéma rythmique

2. que)

4 pav., b – Gérard Grisey, „Modulations“ (1976–1977), antrasis eskizo puslapis³⁰

Iš 4 pav. akivaizdu, kad organizuodami ritmines vertes spektralistai tiesiogiai taikė K. Stockhauseno pasiūlytą subharmoninės serijos proporciją. Įdomu ir tai, kad tekstūrai tankėjant spektrai tampa vis labiau disonansiškesni, o vadinamasis *etalonas*, pažymėtas G. Grisey (rankraštyje) ir K. Stockhauseno teorijoje, susidaro ties aukso pjūviu; artėjant link jo, tonų vertės iš trumpėjančių pereina į ilgėjančias, o pasiekus *etalono* epicentrą maksimaliai sulėtėja. Perėjus iš aukso pjūvio zonos prie numatytojo *etalono*, kiekvieną kartą pakartojus ritminį motyvą, pridėdama *atskaitinė* pridėtinę vertę. Atitinkamas požiūris ne tik suformuoja muzikos kūrinio reljefinę

30 Ten pat.

faktūrą, bet ir, tiesiogiai pritaikius ritminę formulę instrumentinei grupei, spektrą išdėliojus vertikaliai, nustatčius dinامينius lygmenis, – muzikos kūrinio formą, kurios epicentre – auksinė proporcija³¹.

Žvelgdami ir reflektuodami formos klausimą, neišvengiamai susidursime su viena esminių problemų: jei galime daryti prielaidą, kad spektralistai mėgino įgyvendinti sklandų perėjimą nuo laiko iki erdvės sąvokos, kyla klausimas, kaip toks reiškinys gali būti įvardijamas, suvokiamas?

Pirmausia reikia atkreipti dėmesį į tai, kad sklandus perėjimas iš laiko į erdvės dimensiją ar atvirkščiai paveikia muzikinių trukmių organizavimą, kartu ir formos struktūravimą. Todėl šis požiūris gali būti sietinas ir įvardijamas kaip atitinkama muzikos estetinė kategorija. Pravartu žinoti: tai gana aiškiai koreliuoja su Platono filosofinėmis idėjomis, o svarbiausia – Antikos estetikos samprata³². Nors žvelgdami iš senovės graikų estetinių kriterijų žiūros kampo prieisime išvadą, kad menas, literatūra ar filosofija dažniausiai tenkina daugelį estetinių aspektų, jos esmę perteikti vienu žodžiu būtų sunku. Dėl šios priežasties pasitelksime terminą, aptinkamą kiekvienoje graikų meno estetikos sampratoje, t. y. – *harmoniją*.

Graikų kalbos žodžio *harmonija* (reikšmė – darna) etimologinė sąsaja randama interpretuojant veiksmažodį *arariskō* (reikšmė – prijungiu, prišlieju)³³. Šio žodžio *prijungiu* reikšmė suprantama kaip vienos dalies pridėjimas prie kitos. Dėl *arariskō* žodyje esančios redubliuotos šaknies, kaip kolizijos tarp dviejų skirtingų kalbų žodžių, susidaro konotacija su lotynišku daiktavardžiu *ars* (reikšmė – menas, gudrumas, klasta, meistrystė). Tokia žiūra mums rodo, kad antikinio grožio samprata yra veikiamą dalių sandaros idėjos, o tai reiškia – iš paskirų dalių sudarytas objektas (kūniškas) numatomas kaip harmoninga konstrukcija, kuri įkūnija atitinkamas matematinės proporcijas – aukso pjūvį.

Taigi nuoseklus perėjimas nuo laiko į erdvę ar atvirkščiai, kai produkuojamos tam tikros formos, kuriose reprezentuojama garso trukmių, dinaminų lygmenų, harmoniškumo, inharmoniškumo ir t. t. organizavimo sistema aukso pjūvio kontekste, atskleidžia spektralistų koduojamą Antikos estetikos sampratą: visos paskiros dalys,

31 „Muzikinių mikrodimensijų ideologija (ir sąvokos etimologija), kaip minėjome, pabrėžia įvairių laike realizuojamų kompozicinių medžiagos fenomenų – garsų aukščių (intervalų), trukmių, tempų bei dinamikos gradacijų ir pan. – radikalią santykių minimalizaciją“ (Daunoravičienė 2018: 320). Žinodami spektrinės muzikos komponavimo specifiką, galėtume daryti prielaidą, jog tokia apibrėžtis ne visada gali būti pritaikoma spektrinei kūrybai, nors joje aptinkama radikaliųjų santykių minimalizacijos savybių. Kita vertus, konceptualiuoju požiūriu visas spektralizmas yra muzikinių mikrodimensijų makronizacija.

32 Antikos estetika, kaip pabrėžia N. Kardelis, galima nagrinėti keliais rakursais: 1) „kaip senovės graikų bei romėnų estetinį skonį, esmingai besiskiriantį nuo kitose tautose, kultūrose ir epochose vyravusio estetinio skonio“; 2) „kaip abstrakčius bendrojo pobūdžio filosofinius samprotavimus apie grožį ir jo prigimtį, taip pat grožio santykį su gėriu, būtimi ir tiesa“; 3) „kaip architektūros, vaizduojamojo meno, muzikos, grožinės literatūros bei retorikos teorijai ir kritikai skirtus Antikos autorių svarstymus“ (Kardelis 2007: 235).

33 Senosios graikų kalbos žodis. Žr. daugiau reikšmių: <https://www.wordsense.eu/%E1%BC%80%CF%81%CE%B1%CF%81%CE%AF%CF%83%CE%BA%CF%89/> [žiūrėta 2021 06 07].

lipdomos į vieną kūnišką objektą (muzikos kūrinio kūną kaip formą), funkcionuoja ne kaip dekoro elementai. Kitaip tariant, estetinė samprata *grožis* atskleidžiama ne kaip paskirų dalių būdinga savybė, bet kaip visumos sandara, nenuspėjamai kylanti iš nebūtinai gražių ar negražių detalių. Vadovaudamiesi filosofiniu požiūriu galime teigti: spektralistų siekis įgyvendinti sklandų perėjimą nuo laiko iki erdvės ar atvirkščiai, pasitelkiant muzikos kūrinio formos organizavimo aspektą laike, kuria ne tik geometrinę, matematinę realybę, bet ir išpažįsta tam tikrą estetinę vienovės sampratą, kai dalys tarnauja vienam kūnui, galutiniam rezultatui – estetiniam vienetui. Todėl šias laiko ir erdvės dimensijas įmanoma sukompiliuoti į visumą, kai ji reiškia estetinė aukso pjūvio predikcija – komunikacine dalių samplaika (tranzicija). Panašiu analogu, kaip jau buvo minėta, pasinaudota Platono filosofijoje pristatant Demiurgo kūrybinį aktą: Demiurgas, kurdamas Kosmą, iš savo buvimo amžinybėje sukuria laiko provaizdį, užimdamas tranzicijos (perėjimo) funkciją, kitaip tariant – amžinybę su laiko provaizdžiu susiaistė tuo pačiu santykiu, kaip ir spektralistai laiką *stūmė* link erdvės.

Laiko perkėlimas į erdvę

P. Boulezas išskiria dvi pagrindines laiko kategorijas: *pulsuojantis laikas* (pasak kompozitoriaus, šio termino jis nenorėtų vartoti) ir *amorfinis laikas*³⁴. Čia galime pamatyti konkrečių analogijų su G. Grisey reflektuojamomis idėjomis: per daug nedetalizuodamas jis (Grisey) pateikia du kraštinius polius – periodines ir kontinualias erdves. Spektralistų atveju vienas didžiausių skirtumų tarp šių idėjų – užtikrinti laipsnišką perėjimą nuo vienos link kitos dimensijos (laikas–erdvė) šiam kūrybiniam procesui panaudojant būdingas komponavimo technikas³⁵.

Toks kryptinis (tarsi vektorius) laiko suvokimas ir mėginimas atitinkamomis koncepcijomis jį kontroliuoti skatina įdomias G. Grisey prielaidas: klausos aštrumas yra atvirkščiai proporcingas laiko suvokimo aštrumui³⁶. Pailgėjusio laiko dalis suvokiama lėtai. Norėdamas suvokti šį laiko išplėtimą, G. Grisey daugiausia dėmesio skiria kiekvienam vidiniam trumpam įvykiui, gilindamasis į mikrofonijų percepciją. T. Murailis taip pat pritarė tokiam laiko supratimui, teigdamas, jog kiekviena garse slypinti detalė turėtų būti analizuojama ir eksponuojama: „laikas, kai kruopščiai tobulinamos pačios mažiausios detalės (kaip japoniškame sode), netgi tos, kurios nėra

³⁴ Boulez 1963: 99.

³⁵ Reikia paminėti, kad pati erdvės teorija yra susijusi su intervalo disonansiškumo samprata. Todėl nenuostabu, jog šių bazinių teorijų pradininkai buvo linkę ne tik į sonorinės muzikos komponavimą, bet ir naujos atonaliosios muzikos skambesio kokybės paieškas. Galime daryti prielaidą, kad spektralistams šių idėjų kilmė buvo artima – jie siekė išskirti vieną pagrindinių komponavimo aspektų, tyrinėti ir ieškoti mikrostruktūrų, kurios suponuotų naują kūrybinį rakursą.

³⁶ Remiantis įžvalgomis: Grisey 1987: 259.

plika akimi pastebimos³⁷. Apžvelgdamas mikrofoniją, G. Grisey teigė, kad praplėtus laiką pasiekiami pati jo šerdis – hiperbolizuotas padidinimas atskleidžia medžiagą³⁸.

Apžvelgdami G. Grisey deklaruojamas laiko sampratas galime daryti konkrečias aliuizijas į G. Scelsi *sklandaus laiko* koncepciją. G. Grisey teigimu, dauguma garsų „juda“ ir retai užima statines pozicijas: „jie yra gyvi kaip ląstelės, kurios gimsta, gyvena ir miršta ir yra linkusios į nuolatinį savo energijos virsmą“³⁹. Tai viena aiškiausių hilomorfinių idėjų integracijų į muzikos kūrinio laiką,⁴⁰ jas iliustruoja toks kūrinys kaip „Jour, Contre-Jour“ elektriniams vargonams, 14 muzikantų ir juostai (1978–1979), besilaikantis atitinkamos laiko kontinuumo idėjos. Šis muzikinis pavyzdys yra *kontinualus transformacijomis*⁴¹. T. Murailis „Jour, Contre-Jour“ įvardija kaip vieną iš formaliai sklandžių kūrinių⁴².

Ir patys spektralistai to neslepia, o išanalizavę H. Dufourt *Mathesis et subjectivité* (2007) matome aiškias analogijas su platoniška filosofija, paremtas universalumu. G. Grisey trumpai, bet aiškiai brėžia dėmesio lauką savo straipsnyje „Tempus ex machina“ (1982): O. Messiaenas, B. Bartókas, K. Stockhausenas, J.-C. Rissetas ir I. Xenakis⁴³. Atidžiau peržvelgus šių autorių darbus laiko koncepcijų aspektu, kyla aiški prielaida, jog spektralistai kaip idėjinį, filosofinį kontekstą naudojo platoniškas idėjas, o kaip muzikos sklaidos priemonę – stockhauseniškas „struktūros ir patiriamojo laiko“ teorijas su P. Boulezo terminais, pavienėmis mintimis.

Kalbant apie patiriamojo laiko idėją, pirmiausia kyla klausimas: „Koks yra ryšys tarp struktūros ir patiriamojo laiko?“⁴⁴ Į šį klausimą K. Stockhausenas atsako remdamasis „Struktur und Erlebniszeit“ (1955) ir apibrėždamas sąvoką *patiriamasis laikas*: „Tuo metu, kai mes išgirstame muzikos kūrinių, modifikacijos procesų seka yra greita. Kartais turime daugiau ar mažiau laiko suprasti šiuos procesus. Tai – kas yra tiesiogiai kartojama, ką galime greitai prisiminti; atrodo, kad mes tai greičiau suvokiame, nei tai, kas kinta. Pačią laiko patirtį suprantame iš intervalo, skiriančio modifikaciją: jei niekas nemodifikuojama, prarandame laiko pojūtį. Taigi įvykio pasikartojimas yra modifikacija: kažkas įvyksta – tada nieko neįvyksta – ir kažkas vėl pasikartoja. Net jei būtų pristatomas tik vienas procesas, mes patirtume modifikaciją: pradžia – pabaiga. Trukmė mums leidžia išgirsti intervalą, skiriantį pradžią nuo pabaigos; intervalą tarp atakų [vok. *Einstzabstand*], tarpą tarp vieno proceso

37 Murail 2000: 271.

38 Remiantis įžvalgomis: ten pat.

39 Grisey 1987: 268.

40 „Pagal definiciją galima sakyti, kad garsas yra laikinas. Jis neapibrėžtas atskirais momentais, kurie subtiliai realizuojami ir dėliojami iš eilės. <...> objektas ir procesas – analogiški. Garso objektas – procesas kaip predikcija, ne tik išsiplėtęs objektas. <...> Laikas – tarsi oras, kuriuo šie du gyvi organizmai kvėpuoja skirtinguose aukščiuose“ (ten pat: 268–269).

41 Murail 2005: 184.

42 Ten pat.

43 Grisey 2018: 62.

44 Stockhausen 2017: 133.

pradžios iki kito. Izoliuoto garso suvokimas galiausiai priklauso tik nuo to, ar mes patiriame periodinius, ar kitokius oro slėgio svyravimus. Kad ir kaip mes suvoktume, vis vien susiduriame su skirtingomis tam tikros struktūros modifikacijomis ir šias skirtingas laiko struktūras išgyvename įvairiomis sąlygomis. Taigi pakartojimas pateikia mažiausią modifikacijos laipsnį, gana didelį stebinantį įvykį.⁴⁵ Čia galime įžvelgti atitinkamas sąsajas su G. Grisey „Partiels“ kūrinio laiko struktūrinėmis koncepcijomis, t. y. ataka – tranzicija – gesimas. Šiuo atveju tranzicija, kaip apibrėžė G. Grisey, yra stabiliausia įvykio vieta. Anot K. Stockhauseno, tai būtų ta akimirka, kai niekas nevyksta, tai laikas nuo vieno įvykio iki kito. Taigi galime teigti, kad patiriamasis laikas priklauso nuo modifikacijų tankumo: laikas prabėga greitai, jei jame atskleidžiama daug įvykių, ir jis patiriamas kaip ilgas, kai jame nėra gausu stebinių⁴⁶. Vadinasi, netikėtumas muzikoje, remiantis K. Stockhausenu, būna tik tada, „kai tai įvyksta netikėtai“: priklausomai nuo įvykių, tikimasi tam tikrų pokyčių serijos, ir staiga nutinka kažkas kitko – tai, ko nesitikėjome: „Šią akimirką esame nustebinti: mūsų jutimai yra smarkiai stimuliuojami įsiminti netikėtus pokyčius, prisitaikyti prie jų. Taigi nenutrūkstama kontrastų seka tampa tokia pat nuobodai kaip ir nuolatinis pasikartojimas – atsisakome išgirsti ką nors naujo, nebenustembame. Bendras kontrastų eiliškumo įspūdis sumažėja iki vieno vienintelio įvykio.“⁴⁷ Jis pamini, kad tam tikros „informacijos lygis yra didžiausias tada, kai kiekvienas muzikos atsiskleidimo, staigmenos [prasmė, kurią mėginame suteikti] momentas yra stipriausias: muzika visada „turi mums ką nors pasakyti“. Tai reiškia, kad patiriamasis laikas teka nenutrūkstamai, nuolat kinta ir yra netikėtas.“⁴⁸

Akivaizdu, kad susiduriame su K. Stockhauseno iškelto paradoksu: kuo didesnis netikėtų pokyčių laiko tankis – informacijos turinys, tuo daugiau reikia laiko įsisavinti procesus, mažiau lieka laiko mąstymui, didesnė laiko dalis praeina greitai. Taigi kuo mažesnis modifikacijų tankis (kurio nesumenkina atmintis ar modifikacijų sutapimas su tuo, ko tikėjomės), tuo mažiau reikia laiko sureaguoti julsėms ir daugiau atskirti patiriamiems procesams, o toks laikas bus įsivaizduojamas kaip lėtai slenkantis.

Panašių prielaidų galime įžvelgti ir Gražinos Daunoravičienės monografijos *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas* (2016) poskyryje „Čiurlionio kriptografija ir palindromai“, kur remdamasi G. Deleuze'u ir F. Guattari pastebi, jog „kartojantis elementams arba vadinamiesiems refrenams – „laiko formoms *a priori*“ – muzikoje, literatūroje imituojama laiko tėkmė sukuria erdvės

45 Ten pat.

46 Norėdamas tai apibrėžti, K. Stockhausenas tarytum žaidė su dviem žodžiais: *kurzweilin / langwilig*, kas reikštų „kas trunka truputį“ / „kas trunka ilgai“ iš subjektyviosios laiko percepcijos, kitaip tariant – „linksma“ / „nuobodu“.

47 Stockhausen 2017: 133–134.

48 Ten pat: 134.

iluziją – „erdvėlaikio kristalą“⁴⁹. Vadinasi, ir spektrinėje muzikoje panašiu principu, kurį pristatė K. Stockhausenas, P. Boulezas, o svarbiausia – konceptualizavo G. Grisey, mes galime laipsniškai judėti nuo laiko iki erdvės ar atvirkščiai.

Taigi patiriamasis laikas priklauso nuo tempo (jis apibrėžia trumpiausio atskaitos vieneto greitį procesų laiko intervale) ir vienas po kito einančių procesų greičio: patiriamasis laikas gali būti suvokiamas kaip labai lėtas, nors numatytieji procesai juda greitai arba beveik / visiškai nekinta (pvz., reguliarūs periodiniai procesai), ir atvirkščiai – lėtai judančiuose, besikeičiančiuose procesuose, kurie turi aukštą modifikacijų lygį, patiriamasis laikas suvokiamas kaip greitas. Ši samplaika spektrinėje muzikoje tampa manipuluojamu laiku–erdvė analogu.

Atitinkamas manipuliacijas galime matyti H. Dufourto kūrinyje „L’Asie d’après Tiepolo“ (2008).

5 pav. Hugues Dufourtas. „L’Asie d’après Tiepolo“ (2008), partitūra, 1–4 taktai

Čia aptinkame (5–7 pav.), kad jau nuo 5-ojo takto mėginama didinti modifikacijų laiko tankį jį trumpinant, pasitelkiant prieštaktį. Įvedus prieštaktį ir pakeitus į mažesnės vertės metrą, modifikacijų laiko tankis vis labiau auga ne motyvo, o metro atžvilgiu. Nuo 8-ojo takto pasitelkiama konkreti motyvo modifikacija išlygina įvykių modifikacijų laiką su motyvo modifikacijos laiku, t. y. palaipsniui auginamas modifikacijų lygis, intensyvinama ritmika (tai galime įžvelgti nuo 9 iki 12 takto).

Akivaizdu – modifikacijų laiko tankis didėja⁵⁰, jo lygis nuolat kinta, kad patiriamasis laikas judėtų vienodu greičiu. Ir atvirkščiai – pastovus modifikacijų tankis turėtų padidėti, kad patiriamasis laikas pasiektų tam tikrą lygį ir nesumažėtų. Iš šių pavyzdžių galime nustatyti, jog H. Dufourtas, turėdamas pastovų išmatuotą akordų trukmės laiką, nuolat keičia patiriamąjį laiką aukštesnės eilės modifikacijos procesais, o laiko intervalas tarp to paties lygio pokyčių (lyginant kiekvieną motyvą) mažėja ir vėl auga; tai reiškia, kad laiko tankis didėja, vėliau – mažėja, o modifikacijos lygis išlieka pastovus.

Reikia atkreipti dėmesį į tai, kad nuo 9-ojo takto ir toliau modifikacijos lygis vis didesnis: jei prieš tai daugiau dėmesio buvo kreipiama į šių elementų išsidėstymą

49 Deleuze, Guattari 1988: 348.

50 T. y. intensyvinama ritmika, įvedami nauji aukščiau išlaikant sąlyginai vienodą segmentų pasirodymo laiko amplitudę.

Si possible, trouver un dispositif capable de maintenir la pēdāte enfoncee.

T.R.: Tongue ram
J.W.: Jet whistle
O.B.: Over blow up

moteur: vibrato rapide
baguettes dures de vibra

6–7 pav. Hugues Dufourtas. „L'Asie d'apręs Tiepolo“ (2008), partitūra, 5–12 taktai

laikę ir metro santykius, tai nuo 10-ojo takto ateinama iki naujo įvykio, kurio formai suteikiama vis mažesnė metrinė niuansų reikšmė, t. y. iki tol visi įvykiai buvo sąlyginai periodiniai, o verčių kaita metre atstovavo modifikacijos elementui. 11–14 taktai reprezentuoja modifikacijų didėjimo tankį išlaikant augančios informacijos lygį (žr. 6–8 pav.).

Šiame pavyzdyje (8 pav.) modifikacijų lygis ir tankis didinamas dviem būdais: horizontaliai ir vertikalčiai. Horizontalčiai – įvykių, vertikalčiai – informacijos kiekiai. Čia pastebime ir kitą labai įtraukų kompozicinį sprendimą patiriamąo laiko atžvilgiu: nors modifikacijų lygis auginamas, patiriamasis laikas greitėja; bet kaip tik nuo 13-ojo takto smuikų ir altų partijose įvedama periodiškai pasikartojanti figūra, kuri išlaiko vienodą patiriamąo laiko pateikiamos informacijos pasikartojimą. Sukuriamos

The image shows a page of a musical score for measures 13, 14, and 15. The score is for a large ensemble including Flute, Woodwinds (Clarinete (en Sib), Cor Anglais, Trombones, Cloches de vache, Vibraphone), Piano, Violin, Viola, and Violoncelle. The tempo is marked as quarter note = 126. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (p, mp, ff), and performance instructions like 'sul pont.' and 'glissando sul II'. The measures are numbered 13, 14, and 15 at the top. The bottom part of the score shows the string parts with detailed rhythmic notation and dynamic markings.

8 pav. Hugues Dufourtas. „L'Asie d'après Tiepolo“ (2009), partitūra, 13–15 taktai

dvi laiko dimensijos vienu metu: 1-oji – patiriamasis laikas tolsta nuo kompozicinių modifikacijų laiko, 2-oji – patiriamasis laikas lygus kompozicinių modifikacijų laikui. Tikėtina, kad tokiu būdu kompozitorius siekė ne tik sulydyti dvi patiriamąjo laiko dimensijas, bet jas ir sugretinti, kad vėliau būtų pasiektas aukštesnis modifikacijų lygis. Tai galime įžvelgti 53–55 taktuose.

The image displays a page of a musical score for the piece "L'Asie d'après Tiepolo" by Hugues Dufourt, covering measures 53 to 55. The score is organized into two systems. The first system includes the following instruments: Flute (Flûte), Horns (Hautbois), Clarinet in B-flat (Clarinete en Sib), Crotals (Crotales), Bells (Japanese) (Eins japonais), and Cowbells (Cloches de vache). The second system includes Piano (Piano), Violin (Violon), Alto (Alto), and Violoncello (Violoncelle). The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *sfz*, *mf*, and *ff* are used throughout. The score also includes various performance instructions like *forzando* and *forz.* (forzando). Measure numbers 53, 54, and 55 are clearly marked at the top of each system.

9 pav. Hugues Dufourtas. „L'Asie d'après Tiepolo“ (2008), partitūra, 53–55 taktai

Žvelgiant nuo 53-ojo takto (9 pav.) informacijos kiekis pasiekia didžiausią lygį patiriamąjo laiko atžvilgiu (visi instrumentai). Ansamblis padalytas į dvi grupes, joms suteikiamos skirtingos funkcijos: 1-oji – pučiamieji instrumentai ir perkusija, 2-oji – fortepijonas ir styginiai instrumentai. Pirmosios grupės atveju patiriamasis laikas ir modifikacijų lygis lėtėja, antruoju – jie greitina. Instrumentų grupėms

suteikiamos naujos, prieš tai neturėtos, funkcijos laiko organizavimo aspektu. Tokią, galėtume sakyti, „asimetriją“ pagrindžia ir H. Dufourto žodžiai, kad „bendrajai prasme *proporcija* yra trijų terminų serija, kurioje antroji – kelias tarp dviejų asimetrinių kraštų“⁵¹. Ir tai nulemia ne asimetriškumo koncepcija, bet paties santykio sąlyga. Tokiomis laiko organizavimo proporcijomis H. Dufourtas nori pademonstruoti anksčiau pristatytą aukso pjūvį santykio aspektu, tik šiuo atveju pasitelkiami Nicomacho traktatai *Instruction à l'arithmétique*⁵² ir *Manuel d'harmonique*⁵³: $a \div \frac{a+b}{2} = \frac{2ab}{a+b} : b$ ⁵⁴.

Taigi mąstydami apie nuoseklų laiko perėjimą į erdvę ar atvirkščiai, implikuojant *Linijos analogą* su visais vykstančiais vidiniais procesais, regime galimas tiesiogines analogijas Platono „Valstybėje“:⁵⁵ Platono linijos analogas įgalina sklandų kiekybinės (dar kitaip – matematinės) plotmės perkėlimą į kokybinę⁵⁶. Aptinkame ir kitą analogą: „Kūrėjas surentė pasaulį kaip vientisą visumą, sudarytą iš savo ruožtu vientisų dalių, – tobulą, nesenstantį, nesergantį.“⁵⁷ Todėl Visybė (*to pan*) tekste bet kuriuo rakursu perteikiama kaip darni, organiškai sukomponuota būtybė. Vadinasi, kaip spektrinės muzikos kūrėjai reflektavo laiko perėjimą į erdvės dimensiją (manipuliacijos patiriamuoju laiku), taip platoniška *harmonijos*, kaip estetinio vieneto, idėja inspiruoja į spektrinio muzikos kūrinio formą žvelgti ne tik kaip į matematinį objektą, bet ir atitinkamą *Timajuje* minimą erdvinį tarpą – *khōra*. Panašių estetiinių analogijų galime rasti ir Rytų filosofijoje, pvz., japonų filosofų vartojama *ma* sąvoka – pauzė, intervalas, tarpas kaip laisvasis erdvinis ir / ar laikinasis tarpas. Visuose šiuose „harmonijos“ linijos analoguose, konstruktuose galime rasti ir kitų vertingų išvalgų, galbūt sietinų su Platono filosofija, kaip antai neišsakymas, kuris produkuojamas ir spektrinėje kūryboje – to paties elemento kartojimas, kad būtų sucentruojamas, „pagaunamas“ naujas matomas, girdimas objektas⁵⁸. Esama ir kitų sąsajų, kurios įgalintų tokį universalų požiūrį, susijusį su vieno objekto perėjimu į kitą (kaip laikas į erdvę): „Kvantinėje mechanikoje mikroobjektai *palinodiškai* (suskaldymas arba suskirstymas į dvi kategorijas) aprašomi *ir kaip dalelės, ir kaip bangos*“⁵⁹. Tai reiškia, kad priklausomai nuo aplinkybių kiekvienas mikroobjektas

51 Dufourt 2017: 236.

52 II, 29.

53 VI, 31, Ruelle, 22.

54 Rey 1939: 538, 296.

55 Resp. VI, 509 d–511 e.

56 Atitinkamai sukuriamas matematinis ontologinės-epistemologinės hierarchijos modelis: „[sivaizduok liniją, padalytą į dvi nelygias dalis. Kiekvieną iš tų dviejų dalių, vaizduojančių regimąją ir protu suvokiamą sritį, vėl padalyk į dvi dalis tokiu pačiu būdu, be to, regimųjų dalykų sritį padalyk pagal didesnę ar mažesnę jų aiškumą“ (Resp. VI, 509 d., vertė – Jonas Dumčius).

57 Tim. 33 a–b.

58 Platono supratimu, yra objektų, kurių negalima suvokti iš pirmo žvilgsnio, tad pakartojimas ilgainiui leidžia suformuoti visą adekvatų vaizdą.

59 Kardelis 2007: 249.

gali reikštis skirtingai, pvz., vieną kartą tas pats objektas suvokiamas kaip *dalelė*, o kitu atveju – *banga*. Kitaip tariant, perėjimas, tranzicija galėtų būti įvardijama kaip platoniškas *neišsakymas*, kaip *tarpas*, *erdvė* ar *intervalas*.

Išvados

Apžvelgus pirmųjų spektralistų laiko idėjas, galimas ištakas ir su tuo susijusius šaltinius, galima teigti, kad filosofinės idėjos ir jų implikacijos spektrinės muzikos kūryboje užima labai svarbią vietą. Toks tyrimas leidžia iš arčiau pažvelgti į garso mikroprocesą muzikos kūrinio makroformos plane, tinkamai suvokti laiko ir erdvės santykio spektro implikacijas. Neabejotina, kad spektrinių įvykių organizavimas laike siejamas ne tik su formaliaisiais procesais, bet ir šių procesų filosofine estetinė suvoktimi.

Apibendrinant šį tyrimą darytina išvada, jog laiko ir erdvės samprata spektrinėje muzikoje, kaip XX a. II pusės kompozicinėje technikoje, sietina su Platono filosofijoje vyraujančiomis organiškumo idėjomis, jas detaliau išskleidžia ir papildo. Filosofinis kontekstas padeda mums aptikti ir geriau pažinti laiką ir erdvę spektrinėje kūryboje, kurie suvokiami kaip kraštiniai poliai, tarp jų įvairiomis trajektorijomis ir kryptimis „migruoja“ garso tembras.

Kita ne mažiau svarbi atvertis – organizuojant spektro sklaidą muzikos kūrinyje, pasitelkiant organiškumo idėjas, susiduriame su Platono filosofijoje įžvelgiamu Linijos analogu aukso pjūvyje. Taip kiekvienas įvykis įgauna estetinę reikšmę: kiekvienas spektre slypintis elementas kaip materija, kaip forma perteikiamas struktūriniu spektrų organiškumu, pavienės dalys jungiamos į visumą, vienį, kur atskiri elementai netenka didesnės reikšmės bendrame plane, harmoningoje visumoje.

Gauta 2022 05 16
Priimta 2022 06 02

Literatūra

1. Boulez, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Édition Gonthier, 1963.
2. Daunoravičienė, G. Compositional System of Osvaldas Balakauskas: an Attempt to Restore the Theoretical Discourse. *Musicological Annual*. 2018. LIV/2: 45–95.
3. Deleuze, G.; Guattari, F. On the Refrain. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. London: Athlone Press, 1988: 348.
4. Dufourt, H. *Mathesis et subjectivité*. Paris: Éditions M. F., 2007.
5. Dufourt, H. Musique spectrale. In: H. Dufourt. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991: 289–294.
6. Dufourt, H. *Musique spectrale*. Société Nationale de Radiodiffusion, Radio France/Société internationale de musique contemporaine. SIMC, 1979: 30–32.
7. Fineberg, J. Spectral music. *Contemporary Music Review*. 2000. Vol. 19, Part 2: 2.
8. Grisey, G. *La musique: le devenir des sons*. Paris: Éditions MF, 1982: 52–56.
9. Grisey, G. *Modulations. Écrits*. Paris: Éditions MF, 2008: 146.
10. Grisey, G. *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*. Paris: Éditions MF, 1991: 95–126.

11. Grisey, G. À propos de la synthèse instrumentale. *Écrits*. Paris: Éditions MF, 2008: 35.
12. Grisey, G. Chronologie 1946–1998. *Écrits*. Paris: Éditions MF, 2008: 331.
13. Grisey, G. Did You Say Spectral? Trans. J. Fineberg. *Contemporary Music Review*. 2000. 19/3.
14. Grisey, G. La musique: le devenir des sons. *Écrits*. Paris: Éditions MF, 2008: 50.
15. Grisey, G. Structuration des timbres dans la musique instrumentale. *Écrits*. Paris: Éditions MF, 2008: 94.
16. Grisey, G. Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time. Trans. S. Welbourn. *Contemporary Music Review*. 1987. 2: 240.
17. Kardelis, N. *Vienovės įžvalga Platono filosofijoje*. Vilnius: Versus aureus, 2007.
18. Moles, A. *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press, 1966: 71.
19. Murail, T. After-thoughts. *Contemporary Music Review*. 2000. Vol. 19, Part 3.
20. Murail, T. Scelsi and L'Itinéraire: The Exploration of Sound. *Contemporary Music Review*. 2005. Vol. 24, No. 2/3, April/June.
21. Murail, T. Spectra and Pixies. Trans. T. Machover. *Contemporary Music Review*. 1984. 1/1: 159.
22. Murail, T. Taikinio problemos. *Kultūros barai*. 2002. Nr. 7: 60–64. Platonas. Resp. VI.
23. Platonas. *Timajas. Kritijas*. Aidai: Vilnius, 1995.
24. Rey, A. La Science dans l'Antiquité. Vol. II. *La Genèse de la science grecque*. Paris: Albin Michel, 1939: 538, 296.
25. Reigle, R. Spectral Musics Old and New. *Spectral World Musics: Proceedings of the Istanbul Spectral Music Conference*. Ed. R. Reigle ir P. Whitehead. Pan Yayincilik, 2008.
26. Stockhausen, K. *Comment passe le temps. Essais sur la musique 1952–1961*. Genève: Christian Contrechamps éditions, 2017.

Gabrielius Simas Sapiega

The Insights of Time and Space in Spectral Music

Summary

Based on the use of the acoustic parameters of sound, spectralism (French, *musique spectral*) has been one of the outstanding trends in music composition in the second half of the twentieth through the early twenty-first century. The compositional solutions of this music are closely related to the representations of the sound sonogram and their analysis. Such a compositional method focuses on the manipulation of spectral properties and on their interconnection and transformation, and therefore the analysis of the sound itself and the representation of its encoded audio signals is considered an analogy to the representation of the sound timbre. Formed in 1970, this musical trend is based on the then activity of IRCAM and the Ensemble l'Itinéraire. The term “spectralism” was first used in 1979, in the article “Musique spectral” by the spectralist composer and philosopher Hugues Dufourt (b. 1943). The Spectral Music Conference in 2003 proposed to revise the term and to define it as “all music in which timbre is an important element of the structure or musical language”. The ongoing processes related to the definition of this music or the integration of compositional techniques to it during the creative process provide preconditions for its analysis and revision from a completely different perspective, that of philosophy in music.

In spectral music, one of the most important elements predominating in the phase of precomposition and influencing compositional decisions is the spectrum. Since the author of the present artistic research project perceives the significance of the spectrum and its prediction in the score, which is the final sonic result of the creative process, and sees its significance, he assumes that it should be related to certain ideas of organicism in philosophy. Since the spectrum is treated as a substance, a unity of matter and form, and a “living organism”, an attempt is made to view it through the approach of organicism in music.

When researching spectralism, we will undoubtedly raise one of the important questions: “How is spectrum organised in time and/or space?” Therefore, the article discusses the possible perceptions of time and space as a discerned design of thinking in the creative process and the existing connection between time and space from an ideological point of view.

Looking at the composition of spectral music and the sources related to it, we can say that philosophical ideas and their implications occupy a very important place in its creation. Such a study allows a closer look at the microprocessivity of sound in the macro-form of a musical work, with a proper understanding of the implications of spectrum in relation to time and space. Undoubtedly, the organisation of spectral events in time is associated not only with formal processes, but also with the philosophical aesthetic perception of these processes.

Summarising this study, it can be concluded that the concept of time and space in spectral music as in a compositional technique of the second half of the twentieth century is related to the ideas of organicity prevailing in Plato’s philosophy, and at the same time it expands and complements them in greater detail. In the same way, the philosophical context allows us to know more, to discover such insights that in spectral creation time and space are perceived as extreme poles between which sound timbres “migrate” in various trajectories and directions.

Another no less important opening is that in organising the diffusion of the spectrum in a piece of music resorting to the ideas of organicity, we are confronted with the analogue of the line in Phi (the golden ratio) seen in Plato’s philosophy. Therefore, each spectral event acquires aesthetic significance: as matter expressed in relation to form, each constituent element in the spectrum is conveyed by the structural organic nature of the spectra, organising the individual parts into a single whole where the individual elements lose their significance as their default function in the overall plan, in a harmonious whole.

KEYWORDS: spectral music, spectrum, time, space, Plato