

УДК 780.653.1:78.071.1Стронько](477):[781.2:141]](045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294664

ПОСТОВОЙТОВА С. О.

Постовойтова Світлана Олександрівна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

© Постовойтова С. О., 2023

ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНА ТВОРЧІСТЬ БОРИСЛАВА СТРОНЬКА: ФІЛОСОФІЯ ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ТЕХНІКА

Розглянуто провідні чинники, що сформували музичну естетику Борислава Стронька, серед яких об'єднання принципів західного і східного музичного мислення, експериментування зі стилями та техніками. Унікальне світосприйняття композитора дозволило створити власну концепцію блукання/перебування у часовому просторі музики. Теоретичні ідеї дисертаційного дослідження композитора стали джерелом його творчих пошуків, зокрема, у сфері електроакустичної музики. Основні положення дисертації спираються на концепцію чотиривимірності простору Мартіна Гайдегера. Вводячи цю концепцію до методології музикознавства, Б. Стронько звертає особливу увагу на такі його первинні онтологічні характеристики, як властивість «вміщати в себе» тривалість певних явищ чи процесів, теперішність як безпосередня присутність сущого (буття), специфіка здійсненого (минулого) та наступаючого (майбутнього) як непряма «присутність через відсутність» у бутті (теперішньому). Вслід за німецьким філософом, який використав чотири характеристики властивостей часу, що походять від різних форм взаємозв'язку теперішнього, минулого та майбутнього, Стронько виявляє ці взаємозв'язки, надаючи їм статус буттєвих функцій часу.

До теорії третього виміру часу додаються філософські концепти Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, О. Шпенглера, філософія ведичної культури, ідеї синергетики, теорія ймовірності та випадкових процесів, теорія просторово-часового кристалу. Синтез теорій створює плідне підґрунтя для створення інноваційних ідей музичних творів. У сукупності з новітніми технологіями у сфері електроакустики і техніками композиції ХХ століття Б. Строньку вдалося відкрити безмежні можливості деталізації звука і часового аспекту у просторі електроакустичних творів.

Необхідність музикознавчого осмислення нових реалій творчої практики, популяризації творчості українських композиторів, серед яких Борислав Стронько вирізняється внутрішнім позовом писати музику як власну картину світобачення, зумовлює актуальність і новизну дослідження.

Ключові слова: творчість Борислава Стронька, електроакустична музика, філософія Мартіна Гайдегера, теорія просторово-часового кристалу.

Постановка проблеми. «Розкіш для мене — мати свою власну метафізику», — так сформулював Борислав Стронько творче кредо в інтерв'ю виданню «Moderato» [Постовойтова 2018]. Митець пояснив, що найголовнішим у житті для нього є «смісловий простір, у якому можливо все і який лише частково реалізований у нашому фізичному просторі» [там само]. Ці постулати реалізуються в музиці композитора через створення особливої світоглядної концепції, яка відкрила нові можливості музичного творення.

Борислав Стронько (1970 р.н.) — український композитор, мистецтвознавець, педагог, член Національної спілки композиторів України, учень видатного українського майстра Юрія Іщенка (1938–2021). Стронько є автором чотирьох симфоній, серії вокальних і камерних творів для різних інструментів, у тому числі органу. Значну частину його доробку останніх двох десятиліть складають електроакустичні твори.

Еволюція творчості Стронька від акустичної музики для сольних інструментів з традиційними тембрами до електроакустики мала своє підґрунтя. Композитор пояснює це і природньою цікавістю до пошуку нових звучань, і необхідністю досягнення ідеального виконання, адже живе виконання надто недосконале, не позбавлене технічних накладок. Електронна музика, на його переконання, гарантовано рятує від таких випадковостей. Вже у ранніх композиціях, у період пошуку Строньком власного стилю, є помітною тенденція до створення звучань, не обмежених природою акустичних інструментів. Так, композитор використовує чвертьтонову гармонію у творі «Небесна арфа», що виходить за рамки технічних можливостей виконавців.

Суттєвим етапом у творчому розвитку Стронька стає музика для органа, яка надала можливість реалізувати нові ідеї. Композитор фактично трактує цей інструмент як своєрідний синтезатор звука, тембр якого нагадує звучання, що в електроакустиці досягається особливим способом — шляхом адитивного синтезу, додавання призвуків до кожної ноти. До того ж, за думкою композитора, виконання органних творів практично не спотворює авторських задумів.

Новий простір для експериментів Строньку надає електроакустична музика (перший опус створено 2002 року), але вже до цього часу у композитора починає формуватися оригінальна світоглядна концепція «блукання/перебування у музичному просторі». Таким чином, для розуміння й осягнення творчості композитора необхідним є дослідження як оригінальних філософських поглядів Борислава Стронька, так і способів їхнього звукового втілення в електроакустичних композиціях, що обумовлює **актуальність** статті.

Аналіз досліджень та публікацій. Методологічну основу дослідження становлять праці музикознавців з теорії електроакустичної композиції. У першу чергу, це роботи зарубіжних авторів: дисертація К. Кокс «Слухаючи акустичну музику» [Cox 2006] та монографія Р. Когана «Новий образ музичного звука» [Cogan 1984], статті Д. Смолі «Спектрморфологія: пояснення звукових форм» [Smalley 1997] та Б. Фенеллі «Описова мова для аналізу електронної музики» [Fenelly 1967], де пропонуються різні методологічні підходи до аналізу електронної музики. Серед українських досліджень електроакустичної композиції важливими є монографія І. Ракунової [2010] та статті А. Загайкевич [2008, 2015], в яких аналізується досвід і практика створення українськими композиторами електроакустичних творів. Для формування методології та алгоритму аналізу електроакустичних творів Б. Стронька були використані розвідки Г. Когута [2003], А. Бондаренка [2015], І. Тукової [2015], де автори розробляли метод дослідження акустичних подій, музичної форми та композиції. Особливо варто відмітити магістерську роботу А. Шупик [2019], в якій сформовано алгоритм аналізу електроакустичних творів, що і було взято за основу презентованого дослідження. Для розуміння оригінальності композиторської трактовки концепту часу стало необхідним звернення до дисертаційного дослідження самого композитора «Статус буттєвого часу в музиці» [Стронько 2003], а також до напрацювань щодо формування нелінійного сприйняття часу С. Гоменюк [2003].

Творчість Б. Стронька майже не висвітлена у наукових дослідженнях (за винятком статті С. Постовойтової [2021], окремих інтерв'ю в українських виданнях «Moderato» [Постовойтова 2018] та «Музика» [Коломоєць 2022]), а питання специфіки

філософії та техніки композиції Б. Стронька ще не ставали предметом наукового розгляду. Ці позиції й обумовлюють **наукову новизну** статті.

Мета статті — проаналізувати специфіку філософської концепції Б. Стронька та визначити особливості її впливу на техніку створення електроакустичних композицій.

Для досягнення поставленої мети обрано такі методи дослідження:

- індуктивний (для формування філософського концепту Б. Стронька з окремих ідей, що оприлюднювалися в інтерв'ю, приватних бесідах, наукових статтях та дисертаційному дослідженні композитора);
- дедуктивний (для виявлення специфічних рис втілення концепції в окремих електроакустичних творах);
- компаративний (для виявлення специфіки трактування філософського концепту і формування техніки у кожному конкретному творі);
- системний (для формування цілісного уявлення про творчий метод Б. Стронька).

Результати дослідження.

Головні складові музичної естетики композитора, сформувались на перетині **філософських ідей та наукових теорій**. Філософську основу складають:

- концепція чотиривимірності простору Мартіна Гайдеггера, вона є центральною;
- філософія життя Фрідріха Ніцше, окремі ідеї Артура Шопенгауера;
- ідея Освальда Шпенглера, про стадії реалізації можливостей людини (три виміри часу: майбутнє, теперішнє, колишнє) та про «доленосність» і «просторовість» часу;
- філософія ведичної культури;
- ідеї синергетики.

Серед наукових теорій композитора привабили:

- теорія ймовірності та випадкових процесів;
- теорія просторово-часового кристалу.

У кандидатській дисертації «Статус буттєвого часу в музиці» [Стронько 2003] Борислав Стронько доводить плідність концепції Гайдеггера для музикознавства. У роботі осмислюються «... онтологічно первинні характеристики часу: його здатність “вміщати в себе” тривалість явищ і процесів (а не просто походити від них); значення теперішнього як фактору безпосередньої присутності (буття) суцього, особливості минулого (здійсненого) та майбутнього (наступаючого) як непрямой “присутності через відсутність” у теперішньому» [Стронько 2003 с. 3].

Услід за німецьким філософом, який використав чотири характеристики властивостей часу, що походять від різних форм взаємозв'язку теперішнього, минулого та майбутнього, Стронько також виявляє ці взаємозв'язки, надаючи їм статус *буттєвих функцій часу*, які мають такі *виміри*:

1. «Протяг з наступаючого у здійснене». Актуальність цього «зворотного вектору часу» виявляється у принципі незалежності, новизни наступних подій відносно попередніх, більшої чи меншої їх непередбачуваності [Стронько 2003, с. 4].

2. «Протяг з минулого у майбутнє». Тут події минулого трактуються як виток та прецедент для наступних подій. Теперішнє, майбутнє постають наслідком і продовженням минулого [там само, с. 5].

3. «Просвіток відкритого простору». Цей вираз позначає єдність, взаємне проникнення колишнього, теперішнього, майбутнього [там само, с. 5].

4. «Взаємно розведені і тим зведені у взаємній близькості». Протяг, що створює відмінності між трьома часами, що трактовано як необхідність розділення різночасових подій часовою дистанцією, завдяки чому події зближуються й утворюють послідовність [там само, с. 6].

Найбільше композитора вразила трактовка третього виміру часу. Цілісність структури часу (присутність минулого і майбутнього) може розкриватись тільки у теперішньому часі. Єдність, реальність трьох часів не створюється, а відтворюється свідомістю і є важливим чинником буття. За визначенням Б. Стронька «Музичні засоби виявлення цілісності «розширеного теперішнього» засновані на взаємодоповненні подій у певному об'ємі часу та створенні з них макроподій. Якісна подібність, постійність змісту минулого, теперішнього та потенційно-майбутнього послаблює їх розмежування, сприяє розширенню об'єму «тепер» [Стронько 2003, с. 6].

До концепції третього виміру часу Гайдеггера додалось захоплення індійською філософією та культурою, зокрема рагами, де відбувається модуляція з реального часу у вічність. Борислав Стронько зазначає, що потяг до близькосхідних музичних культур запрограмовано дитинством, яке він провів на Кавказі — у Вірменії (вісім років) та Азербайджані (майже чотири роки)¹.

Такий синтез дав можливість створити композитору власну концепцію перебування/блукання всередині музичного простору і спроектувати її на музичну творчість. «Одиницею мислення» стає задум кожного конкретного твору, який формулюється як завдання, виклик для свідомості, що провокує винахідливість. І саме електроакустична композиція надає можливості для моделювання різних форм музичного часу за допомогою композиторських технологій.

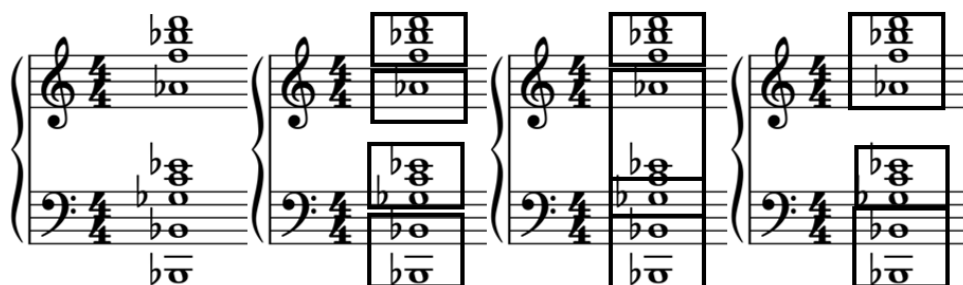
«**Chord of night**», «**Labyrinth Chord**», «**Dialogs with eventualities**», «**Time Crystal**». На перший погляд, ці твори мають спільні риси: мисляться як аудіо-візуальний комплекс, демонструють магістральну ідею перебування у вічному просторі звучання, але реалізуються через варіабельний набір технік. Синтез принципів додекафонії, серіалізму, алеаторики, мінімалізму в кожному окремому опусі набуває індивідуальності.

Аудіо-візуальність. Борислав Стронько за природою свого дарування — **сінестетик**. У своєму інтерв'ю він коментував: «...у мене кольорове сприйняття музики настільки деталізоване, що це ніби паралельний світ, з власними кольорами, формами, обсягами, навіть дотиком. Такі асоціації я намагався втілити у відеорядах до своїх творів — іноді за допомогою фото або картин, а іноді створюючи візерунки у відеоредакторах. В принципі, мені близька тотальність задуму, який повинен не стільки вписатися в цей світ, як дати лазівку в паралельний...» [Постовойтова 2018].

«**Chord of night**» (2002). Саме у 2002 році з'явився інтерес блукання у спектрі акорду і його тембрового простору, — це фактично перша спроба створити життя всередині акорду. В основі композиції один єдиний акорд (приклад 1).

Приклад 1.

«Chord of night». Розподіл акорду на структурні елементи



Акорд відносно простий: звуки повністю вкладаються в звукоряд мелодичного мажору. Поділ акорду на сегменти обумовлює драматургічний потенціал. Головний

¹ Тут і далі, за винятком окремо означених позицій, подаються міркування, висловлені Б. Строньком в особистій бесіді з авторкою статті.

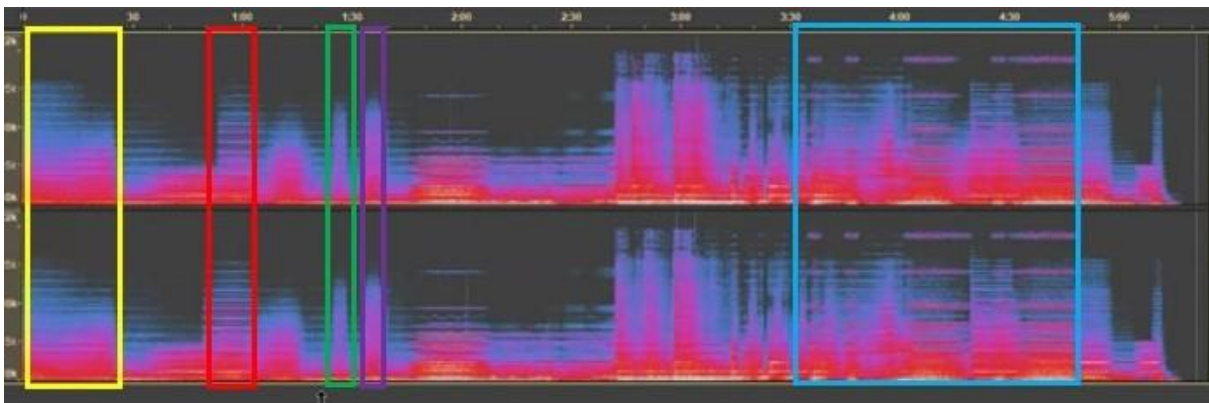
принцип побудови композиції — фактор тембрової різноманітності: аналоги тембрів струнних, тромбону, клавесину, органу. Очевидним стає вплив традиційного оркестрового акустичного мислення. Зміна тембрів заснована на вичерпуванні звучання певного тембру.

Так, на спектрограмі (приклад 2) завдяки розподілу частот очевидна наступна логіка: струнні (0:00 до 1:25), поступове приглушення високих частот (перепад 0:28–0:52), виявлення високих частот (0:52–1:08) — таким чином вичерпуються різні спектральні можливості струнних. Окрім акустичної логіки присутній і суто електронний підхід — мікс тембрів, наприклад: зрізання еквалайзером верхніх частот струнних, починаючи з 5 кГц, і заміна верхніх обертонів тембром клавесину (1:25). Орган синтезується з обертонами струнних у середньому регістрі (3:35–4:50).

Спектральна драматургія виявляється не дуже послідовною, вона наближається до такої, яка спостерігається у варіаційній формі, де слідує контрасти між сусідніми варіаціями, але масштаб контрастів різний: іноді дуже дрібний, іноді масивами. Вже у цій ранній п'єсі за рахунок використання принципу варіаційно-варіантної зміни всередині звучання одного акорду на всіх можливих рівнях створюється ефект тривалого перебування у звучанні при реальній короткотривалості твору.

Приклад 2.

Спектрограма «Chord of night»



«**Dialogs with eventualities**» (2014). При формуванні задуму композитором було створено понад десять п'єс, але наразі у цикл включено лише чотири з них — «Calibers», «Fast sound», «Poly line», «Random chords». Відмітимо, що циклічність, відкритість твору як цілісного задуму є однією із стабільних рис творчості композитора. Створення «Dialogs» викликано зацікавленням синергетикою і сформованою гіпотезою про самоорганізацію хаосу як основу нового явища.

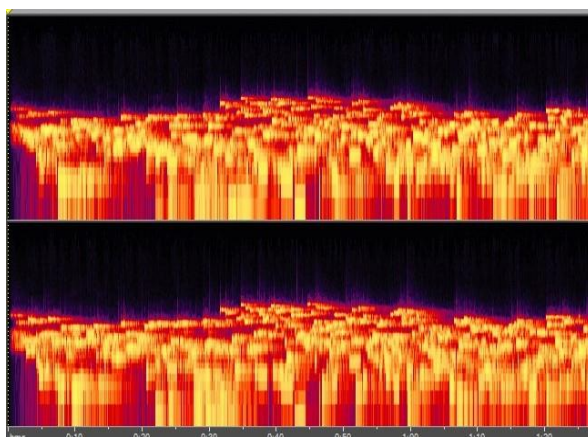
Зауважимо, що Строньку не було за потрібне використовувати звичну нотацію композиції: у нотному тексті немає необхідності, адже традиційними засобами просто неможливо його зафіксувати — композитор мислить категоріями згенерованого електронного звука. До цього твору додається опис процесу генерування звука і вказівки щодо формування цілісності.

Висотність і тривалість звуків були обрані за допомогою *random sample* і заздалегідь запрограмовані. Головним засобом розвитку стають прийоми *dispersion* та глісандування звуків за допомогою *pitch bend*.

Найбільш вдалою, на думку композитора, вийшла варіація «Calibres», де було використано прийом реверс — технологія часових дзеркал. Цей процес неможливий у реальності, але можливий у штучному часі. Аналіз спектрограм у логарифмічному масштабі виявляє візуальну подібність драматургії всіх чотирьох п'єс: перебування, перетворення всередині звукового простору, тонкої роботи зі звуком (прикладі 3, 4).

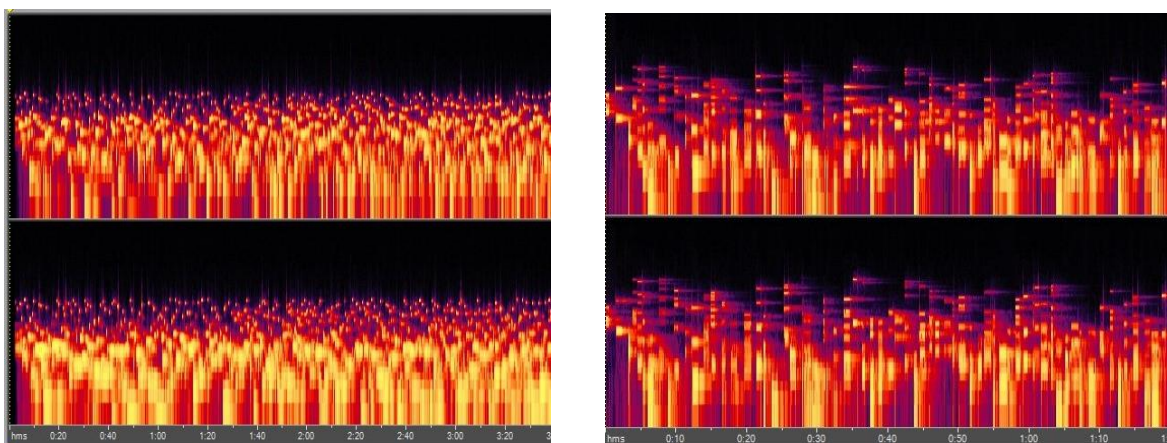
Приклад 3.

Спектрограма «Poly line»



Приклад 4

Спектрограма «Calibers» та «Random chords»



Цікаво, що кожна частина в описі проєкту названа варіацією, очевидно, що кожна п'єса — варіація на один об'єднуючий концепт: гра всередині звука, гра з масштабами.

«**Labyrinth Chord**» (2016) — симфонія для віртуального ансамблю. В інтерв'ю композитор пояснив, чому саме лабіринт: «Лабіринт проходиться нелінійно. Той, хто проходить лабіринт, змушений петляти, повертатися, шукати інший напрямок. Модель лінійного часу переконливо затвердилась у нашій свідомості і здається єдиною можливою, але це не так. Ви можете уявити собі паралельний світ, де час схожий не на лінію, а на лабіринт. Всередині одного акорду можна блукати досить довго, мій особистий рекорд 39 хвилин, це апофеоз третього виміру часу» [Постовойтова, 2018].

Симфонія містить чотири частини: «Entrance», «Inside», «Wandering the walls», «Disappearance of time».

За коментарем композитора твір можна назвати «пам'ятником ХХ століттю», де синтезовано:

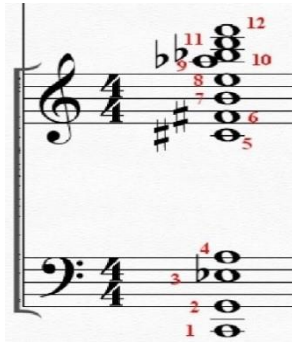
- додекафонію (акорд з 12 різних звуків);
- мінімалізм;
- алеаторику.

В основі твору лежить один акорд, що складається з дванадцяти звуків, що неповторюються. Кожен звук жорстко закріплений за своєю октавою. Структура

акорду досить символічна — данина Ігорю Стравінському, який вважав, що додекафону можна чути тонально (приклад 5).

Приклад 5.

Акорд-основа «Labyrinth Chord»



1. *C – G – es* — тризвук *c moll*;
2. *fis – a – cis* — тризвук *fis moll* у тритоновому співставленні;
3. *e – as\gis – h* — тризвук *E dur*;
4. *b – d – f* — тризвук *B dur* у тритоновому співставленні до *E dur*.

В основі всіх частин знаходиться єдиний алгоритм чітко прописаних стабільних та вільних елементів. За кожним елементом музичної тканини закріплюється порядковий номер. Звуки розподіляються по оркестрових партіях, використовуються VST тембри:

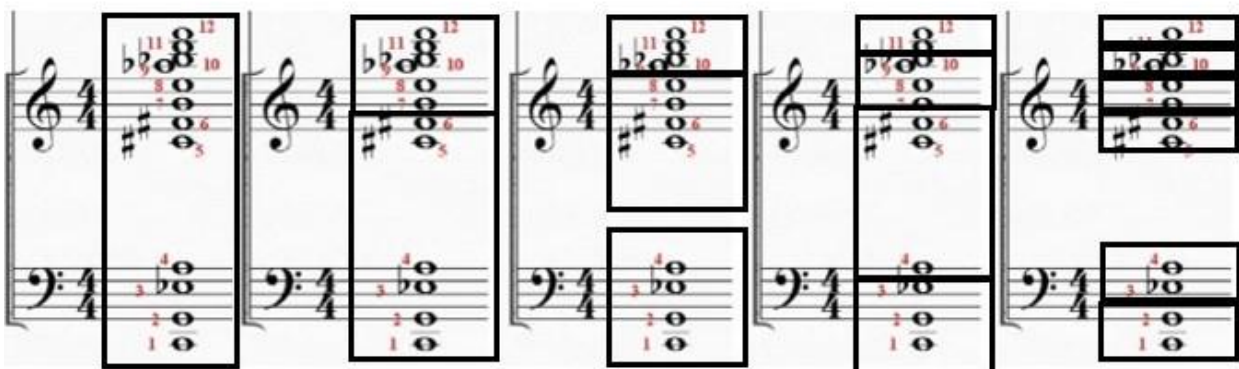
- 1) кларнети (*cl.*, *bass cl.*, *piccolo*), трактовані як один метатембр без диференціації;
- 2) арфа;
- 3) фортепіано;
- 4) клавесин;
- 5) орган;
- 6) струнні трактовані як один метатембр без диференціації.

Співавтором у симфонії стає *random sample* який генерує: черговість звуків, ритмів, вибір тембру і, навіть, синусоїдні коливання звуку. *Random sample* привносить хаос і випадковість у прописаний алгоритм. Внутрішня логіка композиції пов'язана з ідеями синергетики, філософії життя Артура Шопенгауера і Фрідріха Ніцше. При першому прослуховуванні складається враження неупорядкованого простору, а виявляється, що імпульси хоча і хаотичні, але ж різномірні, тому більші імпульси підкорюють собі менші.

Кожна частина розділяється на п'ять етапів. Кожен етап — новий варіант поділу єдиного акорду. Процес блукання унеможливорює синхронне звучання всіх звуків акорду (приклад 6).

Приклад 6.

Структурування акорду, «Labyrinth Chord»



У партитурі композитор реалізує ідею руху від хаосу до стратифікації і впорядкування. Так, на початку частини «Entrance» тембри рандомно співвідносяться до заданих звуків акорду, а наприкінці фактура стає більш прозорою, і тембри закріплюються за кожним регістром і окремими звуками (приклади 7, 8).

Приклад 7.

«Labyrinth Chord», початок партитури частини «Entrance»

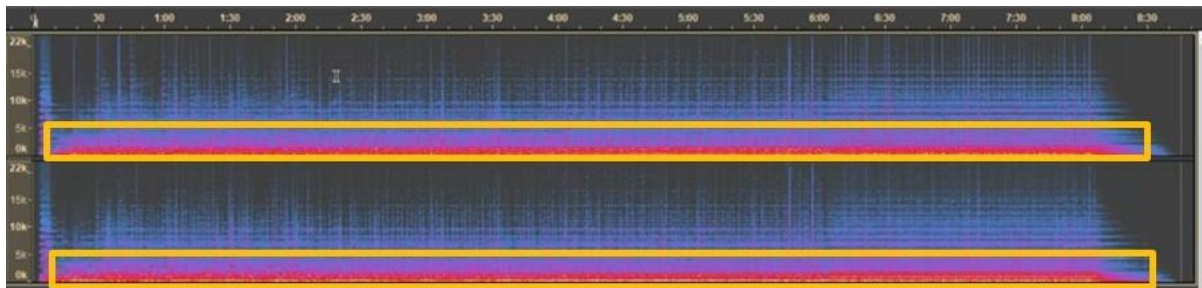
Приклад 8.

«Labyrinth Chord», частина перша «Entrance», тт. 115–121

Композитор коментує: «Попри те, що структура і логіка побудови однакова у всіх чотирьох частинах, їх звучання, як це не парадоксально, — різне, що обумовлено процесами обробки звука. Найбільш сухим є звучання першої п'єси — менше реверберації (менш розмитий звук), є фонове звучання тремоло литавр, яке реагує на динамічні перепади. Звучання литавр є у всіх чотирьох частинах, але в першій частині проходить на задньому плані тому, що лабіринт ми ще не засвоюємо, а тільки засвоюємо деталі, відповідно, більш деталізований звуковий простір, чуємо більше окремих імпульсів, відбувається поступове впорядкування простору» (приклад 9).

Приклад 9.

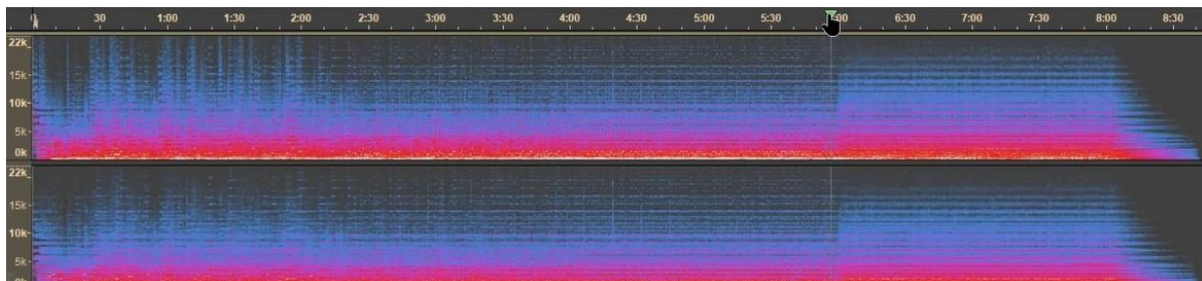
Спектрограма частини «Entrance»



Найбільш точною і правильною у реалізації задуму, за коментарем композитора, є друга п'єса «Inside». Акорд у підґрунті звучить суцільно, звуки перетікають один в інший за допомогою прийому реверберації (приклад 10).

Приклад 10.

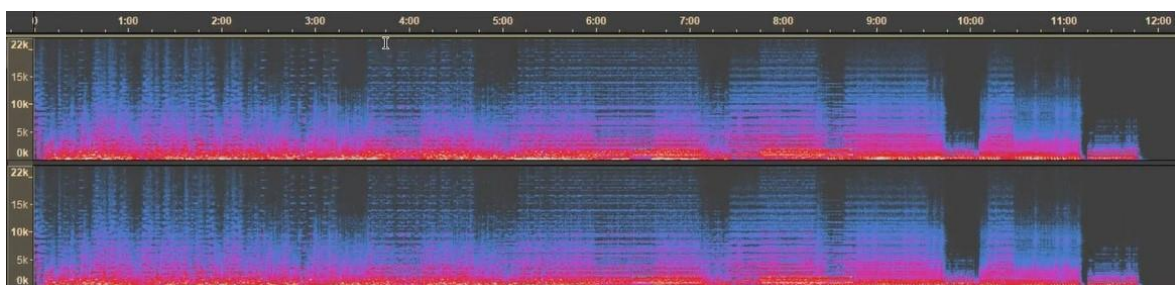
Спектрограма частини «Inside»



Найбільш вільною є третя п'єса «Wandering the walls». Генератор випадкових чисел долучений до створення розривів частот: залишаються окремі тембри на окремих проміжках часу. Відповідно, ця частина стає довшою, ніж інші (приклад 11).

Приклад 11.

Спектрограма частини «Wandering the walls»

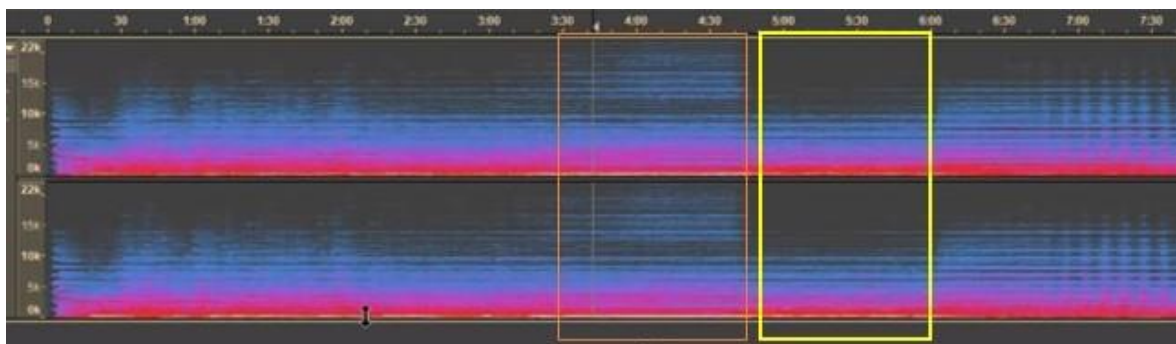


У четвертій частині «Disappearance of time», оскільки акорд-лабіринт було «пройдено» багато разів, подається його «прощальний портрет», тому тут фоновий

акорд є суцільним звучанням. Б. Стронько пояснює: «По-перше, віртуальні ревербератори створюють певний обсяг приміщення: він може бути більшим, може бути меншим, і чим більше приміщення, тим більше блукає відлуння, тим більш суцільним воно є, деталі тануть у цілому. Це знижує рівень подієвості, тому частоти додатково оброблялись еквалайзером для збільшення чи зменшення гучності аби розглядання акорду за секторами була більш відчутною» (приклад 12).

Приклад 12.

Спектрограма частини «Disappearance of time»



При першому прослуховуванні складається враження неупорядкованого простору, а виявляється, що імпульси хоча і хаотичні, але ж різнорівневі, тому більший імпульс підкоряє собі менші.

«**Time Crystal**» (2018). В інтерв'ю виданню «Moderato» композитор зазначив: «На мене дуже вплинуло буддійське розуміння слова *kṣetra* (*кшетра*) — санскритський термін, який означає щось на кшталт ментального поля, яке навколо себе створює людина в процесі медитації, персональний рай, захисна атмосфера, поле, в якому ти існуєш. Мені здається, його можна створювати і в межах музичних творів. Мабуть, «Кристали часу» з того ж роду явищ» [Постовойтова 2018].

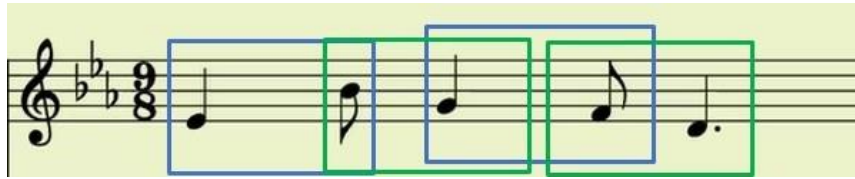
Цікаво, що 2012 року фізиком Френком Вільчеком (Frank Wilczek) була створена теорія часового кристалу. Часовий кристал *time crystal* або *space-time crystal* — новий стан матерії, нездатної самостійно прийти в стан нерухокої рівноваги [Richerme 2017]. Композитор не знав про це відкриття, але інтуїтивно відчував, що час може утворювати не лише лінійні структури, таким чином знов апелюючи до третього виміру часу.

Зі слів Стронька, на нього також вплинула стаття Ірини Кірчик [1985] про час у творах Йогана Себастьяна Баха. Авторка порівнювала творчий композиторський процес з обходом міста, коли одне те саме явище можна розглядати з різних боків (є часовий процес, але він стосується статичного об'єкту). Так виникла аналогія із спогляданням кристалу, який може обертатись у різних ракурсах і різних масштабах.

З точки зору композиторської техніки Строньку вдалось перенести до «Time Crystal» досвід попередніх моноакордових творів у монотембровий простір. Основною ідеєю було зробити тембровий простір фортепіано різнорідним за допомогою факторів часу і спектральної роботи зі звуком.

В основі шести п'єс лежить послідовність п'яти звуків у розмірі 9/8. Твір за сутністю є експериментальним, але за своєю технікою максимально близький до мінімалізму. Ротації, зміна їхніх послідовностей у різних голосах створюють простір комбінацій. Слухач ніби блукає в п'яти нотах (приклад 13).

Звукова формула «Time Crystal»



За допомогою програми *Wave Lab*, яка масштабує на рівні частотної вибірки, виникають регістрові зсуви, що обумовлюють зміну тембрового сприйняття фортепіано. Пришвидшення темпу наближає звучання до тембру клавесину, а сповільнення — до тембру органу. Виявляється, що фортепіано у групі клавішних у тембровому і артикуляційному відношенні десь посередині між щипковим клавесином і, фактично, духовим органом, попри ударну природу звуку.

У подальшому розвитку прогресує варіантність. Композитор використав технологію *time stretching*, *pitch scaling*¹. Можна уявити слухача, який вміє масштабувати власне відчуття часу і звуковисотності й ніби споглядає той кристал у декількох планах водночас².

Висновки та перспективи подальшого наукового дослідження. Як правило, композитори звертаються до електроакустичної музики з досвідом створення композицій для традиційних акустичних інструментів і на момент початку роботи у сфері електроакустики мають сформований творчий почерк. Такий шлях пройшов і Борислав Стронько.

Його ранні електронні твори деякою мірою ще несуть відбиток традиційного оркестрового мислення. Але саме завдяки можливостям, що відкрилися в експерименті з природою і властивостями звуку, композитору вдалося реалізувати унікальні уявлення про музичний простір. Композиторський метод Б. Стронька, що склався під впливом філософських ідей і сучасних наукових теорій, обумовив основні риси його творчості:

- синтезування принципів європейського та східного музичного мислення;
- формування оригінальної світоглядної концепції «блукання/перебування у музичному просторі», що виникла на перетині **філософських ідей та наукових теорій** і вплинула на творчість композитора загалом;
- медитативний тип драматургії;
- вектор розвитку, спрямований усередину музичного простору;
- формування музичних подій твору з мікроподій на всіх можливих рівнях, особлива робота всередині одного акорду, одного тембру і навіть одного звуку;
- улюблена форма реалізації задуму — циклічна, де кожна частина — новий ракурс бачення об'єкту;

¹ Time stretching (розтягнення часу) — це процес зміни швидкості або тривалості звукового сигналу без впливу на його висоту. Pitch scaling (масштабування висоти) — це навпаки: процес зміни висоти без впливу на швидкість. Pitch shift — це масштабування висоти, реалізоване в блоці ефектів і призначене для живого виконання.

² З особистих спогадів композитора: «Мені наснився сон у чотиривимірному просторі. Реально такого не бачив, але у сні це було декілька куп різнокольорових коралів, які пролітали один крізь інший, що і захотілось втілити у музиці. Яке ж постало питання: природний об'єкт ми можемо бачити дійсно прозорим? Кристал. Так і з'явився задум. Це не лабіринт, який треба охопити цілісно, а кристал — прозорість, що диференціюється». Треба зазначити, що у композитора є достатньо близький за концепцією споглядання твір — п'ять електронних п'єс «Мінерали» (2020), поштовхом/натхненням для його створення стало відвідання Строньком виставки у музеї м. Фрайбург.

- пануюча форма композицій — варіаційна або варіантна;
- переважання принципу мультिवаріантного повторення елементів;
- наявність програми (апеляція до абстрактних образів сну, вражень, філософських ідей, фізичних теорій);
- прагнення до відкриття нових, оригінальних звучань, синтезу тембрів.

Отже, пройшовши значний шлях пошуку бажаного звучання в акустичній музиці, Борислав Стронько не випадково прийшов до електроакустики. Саме завдяки її потенціалу композитору вдалося створити власний унікальний музичний простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. Виявлення і аналіз акустичних подій в електронній музиці (на прикладі «мотус» А. Загайкевич). *Питання культурології*. зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 31. С. 22–29.
2. Гоменюк С. «Движение без продвижения»: нелинейное время Д. Лигети. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2003. Вип. 9. С. 48–58.
3. Загайкевич А. Українська електронна музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 29 (4). С. 75–86.
4. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 79: *Музика в інформаційному суспільстві*. С. 39–62.
5. Кирчик И. О некоторых особенностях интонационной событийности в «Брандербургских концертах» И. С. Баха. *И. С. Бах и современность* : зб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев, 1985. С. 80–88.
6. Когут Г. Акустичні феномени як події. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2003. Вип. 1 (10). С. 60–67.
7. Коломоєць Д. Борислав Стронько: «Мислю себе лише тут, в Україні». *Музика: український інтернет-журнал*. 2022. URL: <https://mus.art.co.ua/boryslav-stronko-mysliu-sebe-lyshe-tut-v-ukraini/> (дата звернення: 28.08.2023).
8. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 38 : *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ, 2004. С. 67–79.
9. Постовойтова С. Модальні прелюдії та фуги «in C» Борислава Стронька: специфіка використання модальної техніки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 130 : *Історія музики – 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. Київ, 2021. С. 89–104. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204>
10. Постовойтова С. Борислав Стронько: «Розкіш для мене — мати свою власну метафізику». *Moderato*. 2018 URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/boryslav-stronko-rozkish-dlya-mene-mati-svoyu-vlasnu-metafiziku.html> (дата звернення: 29.06.2023).
11. Пяковський І. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 20 : *Музичний твір. Проблема розуміння*. Київ, 2001. С. 33–44.
12. Ракунова И. Новые композиторские технологии (на примере творчества Аллы Загайкевич) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 205 с.
13. Стронько Б. Статус буттєвого часу в музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 14 с.
14. Тукова І. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 3 (28). С. 115–124. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>.

15. Шупик А. Взаємодія прийомів акустичної та електроакустичної композиції в стилістиці творів Олексія Ретинського : дипл. робота на здоб. осв.-кваліф. рівня «магістр» / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 149 с.

16. Cogan R. *New Images of Musical Sound*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. 224 p.

17. Cox C. *Listening to Acousmatic Music*: PhD Dissertation, Columbia University, 2006. 160 p.

18. Richerme Ph. How to create a time crystal. *Physics*. 2017. Vol.10 id.5. DOI: 10.1103/Physics.10.5

19. Smalley D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. 1997. Vol. 2 (2). pp. 107–126.

20. Fenelly B. A Descriptive Language for the Analysis of Electronic Music. *Perspectives of New Music*. 1967. Vol. 6 (1). pp. 79–95.

REFERENCES

1. Bondarenko, A. (2015). Vyiavlennia i analiz akustychnykh podii v elektronii muzytsi (na prykladi «motus» A. Zahaikevych) [Detection and analysis of acoustic events in electronic music (on the example of "motus" by A. Zagaykevich)]. In: *Pytannia kulturolohii [Issues of cultural studies]: zb. nauk. prats.* Vol. 31, pp. 22–29 [in Ukrainian].

2. Homeniuk, S. (2003). Dvyzhenye bez prodvyzhenyia»: nelyneinoe vremia D. Lyhety [Motion without progress”: non-linear time D. Ligeti]. In: *Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo [Cultural studies and art history]: zb. nauk. prats.* Vol. 9, pp. 48–58 [in Russian].

3. Zagaykevych, A. (2015). Ukrainska elektronna muzyka: istoriia i suchasnist [Ukrainian electronic music: history and modernity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 29 (4), pp. 75–86 [in Ukrainian].

4. Zagaykevych, A. (2008). Ukrains'ka elektronna muzika: praktika doslidzhennya [Ukrainian electronic music: research practice]. In: *Muzika v informatsiynomu suspil'stvi [Music in the information society]: Naukovy visnik NMAU [Scientific Bulletin of NMAU by Tchaikovsky]*. Issue 79, pp. 39–62 [in Ukrainian].

5. Kirchik I. (1985). O nekotoryih osobennostyah intonatsionnoy sobyitiynosti v «Brandenburgskih kontsertah» I. S. Baha [On some features of intonational eventfulness in the Brandenburg Concertos by J. S. Bach. J. S.]. In: *Bah i sovremennost [Bach and contemporary]*. Kyiv, 1985. pp. 80–88. [in Russian].

6. Kohut, H. (2003). Akustychni fenomeny yak podii [Acoustic phenomena as events]. In: *Naukovi zapysky Ternopil'skoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka [Scientific notes of the Ternopil Pedagogical University named after V. Hnatiuk.]*. Vol. 1 (10), pp. 60–67 [in Ukrainian].

7. Kolomoiets, D. (2022). Boryslav Stronko: «Mysliu sebe lyshe tut, v Ukraini» [Boryslav Stronko: "I think of myself only here, in Ukraine."]. In: *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal [Music: Ukrainian online journal]*. Available at: URL: <https://mus.art.co.ua/boryslav-stronko-mysliu-sebe-lyshe-tut-v-ukraini/> ((accessed: 28.08.2023) [in Ukrainian].

8. Kokhanyk, I. (2004). K probleme smysla v stileobrazovanii [To the problem of meaning in style education]. In: *Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist [Musical style: theory, history, modernity]: Naukovy visnik NMAU [Scientific Bulletin of NMAU by Tchaikovsky]*. Issue 38, pp. 67–79 [in Russian].

9. Postovoitova, S. (2021). «Modalni preliudii ta fuhy in C» Boryslava Stronka: spetsyfika vykorystannia modalnoi tekhniky» [«Modal preludes and fugues in C" by Boryslav Stronko: specifics of the use of modal technique»]. In: *Pamiatni daty ukrainskoi muzyky [Memorable dates of Ukrainian music]: Naukovy visnik NMAU [Scientific Bulletin of NMAU by Tchaikovsky]*. Issue 130, pp. 89–104. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204> [in Ukrainian].

10. Postovoitova, S. (2018). Boryslav Stronko: «Rozkish dlia mene — maty svoiu vlasnu metafizyku» [Boryslav Stronko: "Luxury for me is to have my own metaphysics"]. In: *Moderato*

[Moderato]. Available at: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/borislav-stronko-rozkish-dlya-mene-mati-svoyu-vlasnu-metafiziku.html> (accessed: 29.06.2023) [in Ukrainian].

11. Piaskovskiy I. (2001). Do problemy kompiuternoho modeliuвання protsesu kompozytorskoï tvorçhosti [To the problem of computer modeling of the composer's creative process]. In: *Muzychnyi tvir. Problema rozuminnia [Music. The problem of understanding]*: Naukovy visnik NMAU [Scientific Bulletin of NMAU by Tchaikovsky]. Issue 20, pp. 33–44 [in Ukrainian].

12. Rakunova, I. (2010). *Noviye kompozitorskiye tekhnologii (na primere tvorçestva Allï Zagaykevych)*. (New compositional technologies on the example of Alla Zagaykevych's work). Kiev, 206 p. [in Russian].

13. Stronko, B. (2003). *Status buttievoho chasu v muzytsi [The status of essential time in music]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 14 p. [in Ukrainian].

14. Tukova, I. (2015). Vizualizatsiia formy muzychnoho tvorù (problemy analizu muzyky druhoï polovyny XX — pochatku XXI st.) [Visualization of the form of a musical work (problems of music analysis of the second half of the 20th - beginning of the 21st century)]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 28 (3), pp. 115–124. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>. [in Ukrainian].

15. Shupyk, A. (2019). *Vzaiemodiia pryiomiv akustychnoi ta elektroakustychnoi kompozytsii v stylistytsi tvoriv Oleksiï Retynskoho [The interaction of acoustic and electroacoustic composition techniques in the stylistics of Oleksiy Retynskiy's works]*. The manuscript for obtaining the educational and qualification level «master». Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 149 p. [in Ukrainian].

16. Cogan, R. (1984). *New Images of Musical Sound*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 224 p. [in English].

17. Cox, C. (2006). *Listening to Acousmatic Music*. PhD Dissertation, Columbia University. 160 p. [in English].

18. Richerme, Ph. (2017). How to create a time crystal. In: *Physics*, Vol. 10 id.5. DOI: [10.1103/Physics.10.5](https://doi.org/10.1103/Physics.10.5)

19. Smalley, D. (1997). *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Organised Sound. Vol. 2 (2), p. 107–126. [in English].

20. Fenelly B. (1967). *A Descriptive Language for the Analysis of Electronic Music*. Perspectives of New Music. Vol. 6 (1), pp. 79–95. [in English].

SVITLANA POSTOVOITOVA

Postovoitova, Svitlana — PhD Student at the Music Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

DOI: [10.31318/2522-4190.2023.137.294664](https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294664)

ELECTROACOUSTIC CREATIVITY OF BORYSLAV STRONKO:

PHILOSOPHY AND COMPOSING TECHNIQUE

Relevance of the article. Various style searches, openness to the latest trends, synthesizing the principles of European and Eastern musical thinking are the main components of the musical aesthetics of the composer Boryslav Stronko. His unique perception of the world allowed him to form his own concept of wandering/being in the time space of music. The theoretical ideas of the composer's dissertation research became the source of his creative searches, in particular, in the field of electroacoustic music. The main provisions of the dissertation are based on Martin Heidegger's

concept of four-dimensional space, and the author proves the prolificacy of the concept for musicology. The theory of the third dimension of time is complemented by philosophical concepts of F. Nietzsche, A. Schopenhauer, O. Spengler, philosophy of Vedic culture, ideas of synergetics, theory of probability and random processes, and the theory of the space-time crystal. The synthesis of theories creates a fertile ground for creating innovative ideas for musical works. Together with the latest technologies in the field of electroacoustics and twentieth-century composition techniques, Boryslav Stronko managed to open up limitless possibilities for detailing the sound and the temporal aspect in the space of electroacoustic works.

Scientific novelty. The need for musicological comprehension of the new realities of creative practice, popularization of the works of Ukrainian composers, among whom Boryslav Stronko stands out for his inner desire to compose music as his own picture of the worldview, determines the relevance and novelty of the study

The purpose of the article is to analyze the specifics of the philosophical concept of B. Stronko's philosophical concept and to determine the technique of creating electroacoustic compositions in which it is realized.

The research methodology. To achieve this goal, the following research methods were chosen:

- inductive (for the formation of B. Stronko's philosophical concept from individual ideas that sounded in interviews, private conversations, scientific articles, and the composer's dissertation research);
- deductive (for identifying specific features of the concept's embodiment in certain electroacoustic works);
- comparative (to identify the specifics of the interpretation of the philosophical concept and the formation of technique in each particular work);
- systemic (to form a holistic view of B. Stronko's creative method).

Main results and conclusions. Having passed a considerable way of searching for the desired sound in acoustic music, Boryslav Stronko came to electroacoustics not by chance. Stronko's compositional method, which developed under the influence of philosophical ideas and modern scientific theories, determined the main features of his work. It was thanks to the possibilities that opened up in the experiment with the nature and properties of sound that the composer managed to realize unique ideas about musical space.

Keywords: creativity of Boryslav Stronko, electroacoustic music, philosophy of Martin Heidegger, theory of the space-time crystal.