

УДК 78.036:781.68:78.071.1(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342811

ПРИХОДЬКО А. В.

Приходько Анна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

© Приходько А. В., 2025

«4'33" НА ПРОСПЕКТІ НАУКИ»

СВЯТОСЛАВА КРУТИКОВА: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто специфічні риси саундскейп-композиції у творі «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису Святослава Крутикова. Виокремлено та класифіковано наявні мистецькі практики зі звуком/звуковим середовищем як матеріалом. Окреслено ключові відмінності між композиціями звукового ландшафту, творами на основі польових записів (field recording) та саундскейпінгом. Зазначено, що для саундскейп-композицій вирішальним залишається характер акустичного середовища. Збережені звуки довкілля активують механізми пам'яті, композитори створюють звукові ландшафти як засіб акустичної рефлексії. Виявлено, що на рецепцію шумових творів впливає технологічне оснащення, за допомогою якого у слухача створюється реалістичне враження перебування всередині чутного простору. Як результат проведеного дослідження з'ясовано, в «4'33" на проспекті Науки» Святослав Крутиков оперує шумовим матеріалом нетемперованих звучностей як структуроутворюючим елементом композиції. Практична та ідейна реалізація задуму близька до концепту композицій саундскейпу, які завжди базуються на осмисленні звукового середовища з можливістю незначних технічних маніпуляцій для досягнення певного рівня музичної абстракції (проте ніколи не створюють виключно абстрактний звуковий простір, як це відбувається в конкретній музиці). Визначено головні смислові орієнтири композиторського задуму, зокрема певну тяглість ідей Другого авангарду. Філософсько-естетичні проєкції С. Крутикова, що базуються на категоріях дзен-буддизму, близькі до поглядів Дж. Кейджа. Композитор крізь власну оптику інтерпретує концепт музичного маніфесту «тиші», дозволяючи звукам навколишнього середовища залишатися самими собою, без авторської інтерпретації. Обґрунтована думка про те, що розуміння особливостей композиторського задуму та мислення має вплив на формування слухацьких рецептивних моделей щодо творів концептуального мистецтва.

Ключові слова: музика ХХІ століття, звуковий ландшафт, конкретна музика, творчість Святослава Крутикова, рецепція, техніки музичної композиції.

«Звуковий досвід, якому я віддаю перевагу над усіма іншими, — це досвід тиші.

Ця тиша, зараз майже скрізь у світі, — це дорожній рух.

Якщо ви слухаєте Бетховена чи Моцарта, ви бачите, що вони завжди однакові.

Але якщо ви слухаєте дорожній рух, ви бачите, що він завжди інший»

Джон Кейдж¹

¹ Джон Кейдж про тишу. Фрагмент документального фільму «Слухання»/«Écoute» (режисер Мірослав Шебестік, 1992). URL: https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y&ab_channel=jdavidm

Вступ. У другій половині ХХ — на початку ХХІ століття в музичному мистецтві відбувається зміна звукової парадигми. Загальну тенденцію музично-естетичного зламу визначили пертурбації майже усіх композиційних параметрів, а також привнесення до музики ззовні комплексу іманентно їй не властивих засобів, зокрема звуків навколишнього середовища. За такою зміною природи звучання, включення до звукового континууму шумів та незвукових компонентів, стоїть інший світоглядний устрій. Побутування та розвиток певних напрямів сучасної музики неможливо уявити без залучення технічних засобів та шумових елементів, які міцно увійшли до композиторського арсеналу. Надбання Другого авангарду, зокрема конкретної музики, композицій звукового ландшафту тощо давно не позиціонуються виключно експериментальними техніками композиторського висловлювання. Вони досягли певного художнього рівня і слугують для розкриття авторського задуму. Дихотомія «музика/шум» у західному музикознавстві актуалізована, нормована, розглядається дослідниками з різних ракурсів і стає незамінною частиною сучасного мистецтвознавчого дискурсу.

Актуальність дослідження визначається відсутністю системного аналізу композицій, побудованих виключно на шумовому матеріалі без подальшої обробки із залученням комп'ютерних технологій або інших засобів обробки звуку. Аналіз специфіки творчої практики композитора крізь призму його концептуального мислення — із залученням матеріалів особистого спілкування, а також інтерпретацією твору С. Крутикова в контексті саундскейп-композиції (з акцентом на фіксації та збереженні локального звукового ландшафту) — сприяє формуванню нових рецептивних моделей.

Аналіз публікацій. Теоретична концепція дослідження спирається на поняття звукового ландшафту. Дефініція саундскейп (англ. *Soundscape* — звуковий ландшафт) введена до наукового обігу в 1969 році канадським композитором, музикознавцем та захисником довкілля Реймондом Шафером (Raymond Murray Schafer) у праці «Новий звуковий ландшафт: посібник для сучасного вчителя музики» [Schafer, 1969]. Подальшого розвитку термін набув у фундаментальному дослідженні «Звуковий ландшафт: наше звукове середовище та налаштування світу» [Schafer, 1977]. Для Шафера звуковий ландшафт «це будь-яка акустична галузь дослідження. Можна говорити про музичну композицію як звуковий пейзаж, або радіопрограму як звуковий пейзаж чи акустику середовища як звуковий пейзаж» [Schafer, 1977, р. 7]. Саме Р. Шафер ініціював появу нових наукових напрямів дослідження звукового середовища — зокрема, проєкт «Світовий звуковий ландшафт» (WSP)¹ був заснований як освітня та дослідницька група. Пізніше на базі досліджень учасником проєкту, професором, композитором Баррі Труаксом (Barry Truax) була розроблена концепція саундскейп-композиції [Truax, 1984, 2002, 2008], основним структуруючим елементом якої постають впізнавані звуки навколишнього середовища, які мають викликати у слухача власні асоціації чи спогади, пов'язані з певним звуковим ландшафтом.

¹ «The World Soundscape Project» (WSP) — міжнародний дослідницький проєкт, заснований Р. М. Шафером наприкінці 1960-х років в Університеті Саймона Фрейзера (Simon Fraser University), Британська Колумбія, Канада. 1973 р. був випущений альбом «Звуковий ландшафт Ванкувера», який вважається одним із перших звукових досліджень саундскейпу, а теоретичні дослідження започаткували сучасне вивчення акустичної екології.

У західному музикознавстві дослідження композицій звукового ландшафту відбуваються переважно в площині побудови методології. Даніель Мансеро Бакерізо (Daniel Mancero Baquerizo), Ален Бонарді (Alain Bonardi) та Макіс Соломос (Makis Solomos) [Mancero Baquerizo, Bonardi, Solomos, 2017] пропонують розглядати звуковий об'єкт як структурну одиницю для дослідження гармонічної складової композицій, створених на основі звукового пейзажу. Аналіз творів відбувається за рахунок таблиць типоморфології «TARTYP¹» — системи організації звукових об'єктів на основі критеріїв сприйняття, розробленої П'єром Шеффером, на думку авторів досі актуальна для дослідження сучасних шумових творів. Мартін Брона (Martin Brona) [Brona, 2018] на базі міждисциплінарної методології розглядає можливості композиції звукового ландшафту та технічну складову творів в різноманітних підходах до цього жанру. Даніель Мансеро Бакерізо [Mancero Baquerizo, 2019] досліджує аналіз та формалізацію звукових подій, які структурують звуковий ландшафт. Науковець пропонує власну методологію для ідентифікації, опису та моделювання музичної функціональності таких творів.

Крізь призму концепції композиції звукових ландшафтів Яна Шлябанська аналізує музичні структури у творчості Хаї Черновін [Шлябанська, 2024, с. 175]. Вероніка Зінченко-Гоцуляк досліджує звуковий ландшафт з позиції аналізу звукових елементів партитури балету «Магіурол» Івана Гаркуші та Владислава Детюченка, побудованого «на синтезі різних елементів, таких як: звуки війни (сирена, крики, вибухи), хорова українська музика, ... , і документальні свідчення — інтерв'ю із очевидцями подій» [Зінченко-Гоцуляк, 2024, с. 98]. Культурологічна розвідка Ірини Боголюбової [Боголюбова, 2019-а, 2019-б] базується на «дослідженні методу саундскейпу й інтерпретації феномену образу міста в аудіо композиціях, створених на основі філд-рекордінгу» [Боголюбова, 2019-а, с. 83].

У географічному аспекті — як звукову панораму певної території, — досліджує звуковий ландшафт Тетяна Філатова [Філатова, 2024], розглядаючи гітарну музику Бразилії як складову бразильського акустичного середовища. Звуковий ландшафт як об'єкт урбаністичного музикознавства постає в статті Севіндж Ідрісової. Дослідниця аналізує міські звукові дискурси, що сформувалися в межах теоретичного осмислення звуку [Idrisova, 2019].

Аналіз корпусу вітчизняних музикознавчих розвідок дає підстави засвідчити брак методології аналітичного та емпіричного аналізу композицій звукового ландшафту, створеного на матеріалі польового запису (field recording)², без подальшої обробки за допомогою комп'ютерних технологій та будь-яких інших маніпуляцій, які зможуть надати йому структури музичного твору.

Серед розвідок, присвячених дослідженню творчості Святослава Крутикова, відмітимо їх недостатність як для постаті такого масштабу. На цю проблему звернула увагу Олена Зінкевич, розкриваючи ренесансний тип творця у статті «Про „людина-вище“ Святослава Крутикова» [Зінкевич, 2015]. Валентина Маруняк також наголошує, що «дослідження творчого спадку Святослава Крутикова в українському музикознавстві є малочисельним, а відтак є потреба його актуалізувати» [Маруняк,

¹ TARTYP: Tableau Récapitulatif de la TYPologie (фр.) — зведена таблиця типології. Деякі терміни та категорії, використані в таблиці, вважаються застарілими або неактуальними. Питання використання таблиці залишається дискусійним.

² Термін використовується для позначення аудіозаписів, зроблених будь-де поза студією звукозапису за допомогою переносних рекордерів.

2020, с. 142]. Увага науковиці зосереджена на дослідженні «синергії музичного і малярського первня одного автора» [там само] в контексті інтермедіальності.

Огляд творів С. Крутикова, виконаних в межах фестивалю «Струни душі нашої» (Дрогобицька організація НСКУ) з позиції виконавських інтерпретацій здійснила Уляна Молочко [Молочко, 2018]. Метою дослідження «"Київський авангард" у діалогах елітарної та масової культур. На прикладі творчих пошуків композиторів Володимира Губи і Святослава Крутикова» Олени Дмитрієвої, цитуючи дослідницю, «став пошук художньо-естетичних, філософсько-інтелектуальних та соціологічних компонентів взаємодії композитора і суспільства з означенням новаційної функції музики, відродження інтересу до фольклорних традицій, використання зображальних засобів та різноманітних композиторських технік» [Дмитрієва, 2021, с. 119]. Отже, творчість С. Крутикова розглядалася переважно в площині кіномузики, оглядовому описі живописних полотен та діяльності ансамблів старовинної музики.

Мета статті — виявити специфічні риси саундскейп-композиції у творі «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису Святослава Крутикова, визначити головні смислові орієнтири композиторського задуму.

Наукова новизна дослідження полягає у введенні в музикознавчий науковий обіг маловідомого твору С. Крутикова «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису, який розглядається крізь призму концепції композиції звукового ландшафту. Публікація частково заповнює наявні у музикознавчому дискурсі прогалини щодо вивчення шумової музики, а також розкриває певні аспекти творчості та особистості композитора.

Методологія дослідження спирається на такі методи: *історико-функціональний* — для розкриття концепційних засад твору та його художньої цінності; *аналітичний* — для виявлення особливостей реалізації філософських та ідейних концептів; *інтен-аналіз* — для з'ясування композиторських інтенцій; *компаративний* — для зіставлення споріднених мистецьких концепцій; *метод теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Результати дослідження. Святослав Крутиков — композитор-шістдесятник, представник неформального об'єднання «Київський авангард», найпослідовніший прибічник конкретної музики, ідейні та технічні можливості якої розвиває у власній техніці електроакустичної композиції — «неоконкретній музиці». Із застосуванням засобів нових комп'ютерних технологій С. Крутиковим створені «Медитація пам'яті Раєвського» (2010) для аудіофайла та скрипки, «Хроніки неіснуючих цивілізацій» (2011) для флейти, електроніки і відеоряду, «Зоряна людина Клім Чурюмов» (2012) для фіксованого запису, «Vox Humanus» (2012) для фіксованого запису тощо. Як зразок звернення композитора до технік конкретної музики формально можна було б додати й обраний для дослідження твір «4'33" на проспекті Науки» (2012) для фіксованого запису, проте видається доцільним розглянути його як композицію саундскейпу, художньо-естетичні засади якого виявляються ближчими до розкриття технічної та концептуальної складової твору.

Фіксовані записи зазвичай виконують підлеглу функцію в конкретній музиці. Основні принципи роботи зі звуковими об'єктами та їхній опис були висвітлені П'єром Шеффером (Pierre Schaeffer) у відомих працях «Дослідження конкретної музики» [Schaeffer, 1952] та «Трактат про музичні об'єкти»¹ [Schaeffer, 1977]. Досліджу-

¹ Роботу над дослідженням П. Шеффер розпочав у 1963-му році, Трактат складався з семи книг, перша публікація — 1966 р., перевидання — 1977 р.

ючи звук, Шеффер розробив власну бібліотеку «звукових об'єктів», які зрештою стали основними структурними елементами конкретної музики. Звуковим об'єктом для Шеффера слугувала будь-яка звукова подія, зафіксована у вигляді аудіозапису та включена в структуру композиції. Важливо відзначити, що записаний на магнітну плівку фіксований матеріал піддавався певним технічним маніпуляціям — наприклад, із найбільш розповсюджених в арсеналі Шеффера були методи зацикленої петлі, ракохідного відтворення плівки, прискорення та сповільнення, різні способи монтажу та міксажу тощо. Безпосередньо такі дії перетворювали «голий» звуковий об'єкт власне на «об'єкт музичний» (послугуючись термінологією П. Шеффера). Приміром, у хрестоматійному зразку його конкретної музики — «Залізничному етюді» («Etude aux chemins de fer», 1948) — записані звуки перестуку вагонних пар, гальмівного скреготу, паровозних гудків, роботи кочегарів вибудовувались у власне музичну структуру за рахунок монтажу. Для композицій конкретної музики не так важливе джерело звуку, як нові сенси, які створюються композитором при обробці звукового матеріалу. Також для свідомого зосередження на творі Шеффер пропонує налаштуватися на редуковане слухання, специфічність якого полягає у концентрації на чутному матеріалі й абстрагуванні від видимої або передбачуваної причини його виникнення [Schaeffer, 1977].

Дещо схожий термінологічний апарат розробляє і Р. М. Шафер (Raymond Murray Schafer) [Schafer, 1977]: «звукова подія» (*sound event*) стає базовою одиницею аналізу звукового ландшафту¹. Дефініція «саундскейп», за Шафером, «може позначати як реальні навколишні середовища, так і абстрактні конструкції — музичні композиції та монтажі звукозапису, котрі також осмислюються як своєрідні середовища» [Schafer, 1977, р. 174–175]. Особливістю саундскейп-композицій є зазвичай мінімальні композиторські вторгнення в матеріал; композиції залишаються наближеними до оригінального звучання середовища². Звісно, при вирішенні тієї чи іншої композиторської задачі обробка може бути присутня³, проте примітним залишається

¹ Звукова подія — найменший звуковий елемент, який може виокремити людське вухо.

² Приміром, для виконання «Harbour Symphony Vancouver» (1986) для 100 човнових гудків у порті Ванкувера канадської композиторки, авторки звукових інсталяцій, дослідниці звукової екології Гільдегард Вестеркамп (Hildegard Westerkamp) було задіяно близько 150 човнів різних технічних характеристик, зібраних у Ванкуверській гавані для виконання (і запису) твору. Симфонія була створена на замовлення Канадського павільйону для Експо-86. Пізніше (1989) Вестеркамп створила «Harbour Symphony St. John's» для шести човнових гудків у канадській гавані Сент-Джонс, де спів птахів, що випадково потрапив на запис, фактично створив власну партію. Відзначимо, що ці твори мали партитури, «живе виконання», відсутність технічних маніпуляцій зі звуком та подальше існування у запису. Для Вестеркамп актуальне насамперед вивчення взаємозв'язків між звуком, середовищем та суспільством: «основи Soundscape-Composition походять від акустичної екології, тож можна зробити висновок, що її суть — „звуково-художня“ передача інформації щодо значення місця, часу, середовища та слухового сприйняття» [Westerkamp, 2002, р. 52].

³ У «Pendlerdrøm» («Мрія пасажира», 1997) для двох цифрових звукових доріжок Б. Труакс відтворює дорогу втомленого пасажира додому з центрального залізничного вокзалу Копенгагена. Запис було створено за допомогою портативного DAT і стереомікрофона AKG C522. Для здійснення художнього задуму частина звукового матеріалу зазнала технічних маніпуляцій, покликаних відтворити викривлений акустичний простір у процесі засинання пасажира або «випадання» у мрійливість. «У двох точках, на станції і в поїзді, пасажир занурюється в сон, у якому звуки, лише наполовину чутні на станції, повертаються, щоб розкрити свої музичні якості. <...> Я вирішив чергувати необроблені, втім багат шарові версії оригінального запису з обробленими версіями, які представляють

прозорість редагування, використання прийомів затримки, розтягнення звуку в часі, згасання тощо. Усі залучені прийоми мають на меті викликати семантичні асоціації слухача, не знижуючи пізнаваності джерела звуку.

Твори звукового ландшафту так само відрізняються один від одного, як і в будь-якому іншому стилі електроакустичної музики. Під час їх дослідження важливо чітко розмежовувати композиції, які базуються на високоякісних записах звуків довкілля (з мінімальним втручанням або без нього) від творів інших жанрів, у яких елементи польових записів (*field recording*) лише інтегруються до музичної структури. Баррі Труакс (Barry Truax) підкреслює, що в основі таких композицій не може бути матеріал, який зазнав значної трансформації чи є концептуально переосмисленим: «... щоб відрізнити цей підхід від *musique concrète* та акустичної музики, я стверджую, що оригінальні звуки мають залишатися впізнаваними, а у слухача мають бути викликані контекстуальні та символічні асоціації, тоді твір може вважатися саундскейп-композицією. Музика, створена на основі звукового ландшафту, не може бути організована подібно до інструментальної музики; фактично, якщо ми маємо включити саундскейп у твір, необхідно застосувати ширше визначення музики, таке як організований звук (*organised sound*)» [Truax, 2008, p. 105].

Виокремимо наявні мистецькі практики зі звуком/звуковим середовищем як матеріалом.

▪ **Польові записи** (*field recordings*) — першочергово використовуються для **документування звуку**; у мистецьких практиках слугують матеріалом для подальшої роботи, в деяких випадках виступають як художнє висловлювання (фонографія). Залежно від наслідуваної мети можуть бути:

- фоновими (записи загального фону, без фокусування на конкретних звуках);
- цільовими (фіксація конкретного звуку під конкретний задум).

▪ **Саундскейпінг** (створення звукового ландшафту) — передбачає **взаємодію зі звуковим середовищем**; вирізняються наступні форми:

- взаємодія з акустичною картою реального простору (певні локальні місцевості, міста, парки тощо);
- звукові реконструкції або створення звукового середовища для певного естетичного досвіду (звукові інсталяції);
- інтеграція звукового середовища в архітектурні комплекси/урбаністичне проектування;
- створення інтерактивних звукових середовищ (VR/AR).

▪ **Саундскейп-композиції** — розкривають концептуальне **осмислення звукового середовища**:

- композиції звукового ландшафту з мінімальним редагуванням та акцентом на впізнаваність звуків;
- саундскейп-композиції з концептуальною драматургією — можуть поєднувати голоси, звуки, музику;

послідовності „мрій“ (тоді як у пізніших роботах, таких як „Island“, оброблені та необроблені звуки лунають одночасно)», — коментував своє рішення композитор [З анотації Б. Труакса до твору «Pendlerdrøm» URL: <https://www.sfu.ca/~truax/pendler.html>]. Пізніше Труакс за допомогою дифузійної системи з комп'ютерним керуванням DM-8 створив 8-канальну версію твору для концертного прослуховування з просторовим звучанням.

- іммерсивні/інсталяційні композиції (зазвичай багатоканальні звукові інсталяції у галереях, музеях, відкритому просторі тощо).

▪ **Композиції на основі польових записів**, створені з метою **естетичного та емоційного художнього впливу**:

- фіксовані записи, засновані на певній музичній організації (конкретна музика);
- твори, у яких польові записи слугують інструментом для подальшої обробки та створення на їхній основі принципово нової музичної тканини (електронна, експериментальна музика);
- композиторські висловлювання, у яких польові записи інтегруються в звуковий матеріал для створення певного художнього образу.

Композиція «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису була створена С. Крутиковим у 2012 році, коли він проживав у Києві за цією адресою. Зі слів композитора, виникненню ідеї твору передувало постійне прокидання в цей час і бажання «схопити» й зафіксувати стан, створити «життєвий шлях емоції, своєрідний життєопис». Технічним рішенням було обрано запис на стереомікрофон Sony ECM-MS957, встановлений на підвіконні; за допомогою дзвіночка фіксувався час відліку початку та завершення запису, що відповідав рівно 4 хвилинам 33 секундам. Запис створювався як автономний твір, а не вихідний матеріал для подальших композицій або технічних маніпуляцій.

Звуковий ландшафт «4'33" на проспекті Науки» можна розділити на дві складові (за Р. М. Шафером¹): звуки природного походження (спів птахів, шелестіння листя, кроки людини) і техногенного походження (звуки руху та сигнали автомобіля), які можна трактувати як звукові події переднього плану. За рахунок залучення потужного мікрофону стало можливим вслухатися в звуки дальнього плану — непомітні фонові шуми. Безпосередньо на їх тлі виокремлюються впізнавані звукові події переднього плану — спів птахів, сигнал автомобіля тощо.

Назва «4'33" на проспекті Науки» відсилає до одного з найвідоміших та найвпливовіших на музичне мислення та філософію музики ХХ століття твору — «4'33"» Джона Кейджа і тим задає певну рецептивну стратегію, спрямовану на вибудовування асоціативного ряду: Кейдж — звучання «тиші» (де під «тишею» мається на увазі слухання оточуючого середовища). Назва, зафіксована в авторському файлі — «4_33-onNaukyAve-toJohnCage» — фактично є музичною посвятою (hommage), а факт присутності посвяти у творі може задавати певну програмність, вказувати на інтертекстуальність повідомлення.

На інтертекстуальну функцію назви звертає увагу Катерина Фізер, досліджуючи функціонування заголовків творів у сучасній музиці: «Наприклад, явною цитатою назви знаменитої п'єси Дж. Кейджа виглядає заголовок твору С. Крутикова — „4'33" на проспекті Науки“» [Фізер, 2019, с. 46]. Звичайно, рекурсивний зв'язок у назві твору може спрямувати слухача на проведення певних паралелей з однойменним твором Кейджа лише за умови, що слухач знайомий з ідейним підґрунтям та творчістю композитора. Тоді цією алюзією розкривається і світоглядна позиція Крутикова — «Східна філософія, буддизм, дзен, народні вірування, мистецький концептуалізм і

¹ Р. М. Шафер виокремлює «звукові події» переднього та дальнього планів відповідно до значення, яке надається певним звуковим категоріям [Schafer, 1977, p. 43].

так далі — звідси світогляд»¹. Філософсько-естетичні проєкції Крутикова, що базуються на категоріях дзен-буддизму, знайшли втілення у мистецьких практиках, зокрема, твір «Jhāna» (1965) для трьох флейт своєю назвою апелює до категорії споглядання jhāna², сьомого щаблю раджа-йоги — медитативного стану, в якому медитатор вже не усвідомлює факт медитації. Слухання навколишньої дійсності в «4'33" на проспекті Науки» виступає певним актом фіксації на звуках, на які ми не звертаємо увагу в повсякденному житті. Ці 4 хвилини 33 секунди часового континууму — медитативна пауза, в якій нам відкривається сама сутність життя, стан «тут і зараз», де звук має певні ступені контролю над центром уваги слухача. Тож «4'33" на проспекті Науки» Крутикова, як і «4'33"» Кейджа — це своєрідна «дзенська практика» (Kyle Gann).

Релігійно-філософські принципи дзен-буддизму широко застосовувалися Дж. Кейджем у музичній творчості. Насамперед це категорії «Ніщо» і «Щось», які «зводяться композитором до категорій музичних, де Ніщо — першооснова усього суцього, вільна від часових і просторових обмежень» [Приходько, 2013, с. 206], та принцип недіяння, що передбачає відсутність мотивації у діях, споглядальну пасивність: формування концепції твору мистецтва відбувається безпосередньо в навколишніх шумах-звуках, тут і зараз, як єдиний життєтворчий процес. Кейдж розглядав усі види звуків як потенційно музичні, закликаючи аудиторію до рівноцінного прийняття звучання оточуючого середовища: «Мене не зрозуміли. Такого поняття, як тиша, немає. Те, що слухачі сприйняли за тишу, бо не вміли слухати, було повно випадкових звуків. Під час першої частини можна було почути вітер. У другій на дах почали падати краплі дощу, а в третій люди й самі почали видавати цікаві звуки, коли заговорили чи рушили до виходу» [Kostelanetz 2003, p. 70]. Кожне виконання кейджівського «4'33"» мало своє семантичне поле відповідно до «звучання» середовища. За ідеєю Кейджа, слухати треба «тут і зараз», тобто це твір виключно для виконання в ситуації концерту. Запис³ не тільки руйнував концепцію, а й створював своєрідну рекурсію, де звуки навколишнього середовища, зафіксовані на носії, змішувалися з реальними шумами, що виникали під час прослуховування.

У «4'33" на проспекті Науки» С. Крутикова — навпаки, маємо справу виключно із фонограмою. Метод «живого виконання» може бути лише у відтворенні фіксованого запису в концертних умовах. Твір мав концертні «виконання», зокрема в програмі «ЕМ-VISIA – 2012» у межах фестивалю «Київ Музик Фест» та «Концерті-лабораторії неоконкретної музики Святослава Крутикова», ініційованому Аллою Загайкевич за сприяння Української асоціації електроакустичної музики (UAEM) у 2025 році. В ситуації концертного залу відбувається концептуалізація матеріалу за рахунок привнесення звуків навколишньої дійсності у новий змістовний простір — образ середовища, абстрагованого від його природного оточення. Композитор вилучає непомітні звуки з нашої буденності, щоб зробити їх центром естетичного сприйняття, що в умовах просторового звучання із залученням багатоканальної аудіосистеми викликатиме ефект присутності (характерний безпосередньо для саундскейп-композицій).

Досліджуючи різнопланові аспекти сприйняття електронної музики, зокрема фіксованої на носіях, Андрій Бондаренко звертає увагу «на певну соціальну пробле-

¹ Інтерв'ю Лізи Сіренко із Святославом Крутиковим «Дефрагментація свідомості Святослава Крутикова: Verbatim (друга частина)» URL: <https://theclaquers.com/posts/3554>

² З мови найстаріших буддійських текстів (санскриту та палі) jhāna перекладають як споглядання/медитаційний стан.

³ Існує понад 50 записів «4'33"» Дж. Кейджа.

му існування таких творів — прослуховування аудіозапису не вимагає концертного майданчику, відтак, концерти музичних творів „для електронного запису“ втрачають свій сенс, адже слухач у цьому випадку позбавляється можливості бути співучасником творчого акту виконання музики, а відтак, різниця між психологією сприйняття твору на концерті і сприйняттям в домашніх умовах на аудіозапису мінімізується [Бондаренко, 2021, с. 96]. На ситуацію слухання «шумів» у залі наголошує й німецький композитор Міхаель Рюзенберг (Michael Rüsenberg): «Композитор саундскейпу дуже часто працює зі звуком явищ, які інші люди в тому самому контексті називають шумом <...> Подивимося правді в очі: композиція звукового ландшафту нерідко означає внесення шуму в концертний зал» [Westerkamp, 2002, р. 54]. Відзначимо, що приблизно за 70 років від перших публічних виконань-прослуховувань творів для записів конкретної музики або композицій саундскейпу рівень слухацької рецепції помітно еволюціонував. Якщо твори з використанням шумів та різнопланового немuzичного інструментарію в концертному просторі в середині ХХ століття викликали нерозуміння з боку аудиторії і провокативний характер з боку автора (який свідомо чи підсвідомо прагнув підірвати звичні уявлення слухачів про те, чим є музика), то зараз публіка уважно вслуховується, намагаючись віднайти нові семантичні рівні, які утворюються за рахунок привнесення звуків навколишньої дійсності в концертний простір. На рецепцію впливає й технологічне оснащення, за допомогою якого створюється реалістичне враження перебування всередині чутного простору. Спостерігаючи за слухацькими реакціями на саундскейп-композиції, Баррі Труакс дійшов висновку: «Формат відтворення октофонічного об'ємного звуку, що використовується в сучасних звукових презентаціях, досяг чудового відчуття занурення у відтворене або уявне звукове середовище. Не дивно, що реакція аудиторії на такі концерти була помітно більш захопленою, ніж на звичайні стереофонічні презентації» [Truax, 2002, р. 12]. Для прослуховування у навушниках найбільш реалістичне відображення звукового середовища демонструє бінауральний запис.

Зауважимо, що поціновувачі означених жанрів, відвідувачі подібних концертних програм — зазвичай підготовлена аудиторія із слухацьким досвідом та базовими теоретичними знаннями. Композиція звукового ландшафту створюється у власному контексті побутування (місці та умовах, де був зроблений запис); при оприлюдненні твору в будь-якому іншому середовищі (концертна зала, сайт-орієнтована архітектурна композиція, фонове клубне прослуховування, форум акустичної екології тощо) по-новому будуть розкриватися закладені у творі культурні, соціальні, екологічні інтенції, тим самим створюючи постійно нові рецепційні контексти, відповідні до ситуації.

Попри те, що художньо-естетичні засади саундскейпу виявляються дійсно ближчими до розкриття технічної та концептуальної складової «4'33" на проспекті Науки», постає питання: наскільки правомірно відносити твір до саундскейп-композиції лише на основі того, що в ньому як джерело композиційного матеріалу використовуються звуки навколишнього середовища? Концепція «знайденого звуку» та техніка польових записів впевнено закріпилася в арсеналі професійних композиторів, саундартистів, музикантів-любителів, дослідників звукової екології. Польовий запис, який вважається основою саундскейпу, зафіксований на місці без студійних маніпуляцій, стає інструментом історичного документування, звукової картографії та зрештою культурним явищем¹. Композицією «4'33" на проспекті Нау-

¹ Наразі існує безліч звукових бібліотек та проєктів, присвячених звуковій картографії (саундмеппінгу) — зокрема, «British Library Sound Archive» (BLSA), «BBC Sound Effects Archive»,

ки» С. Крутиков без певного наміру створив і фактично задокументував звукову картографію конкретної локальної місцевості. Документування звукового ландшафту залишається важливим аспектом для історичної перспективи, «оскільки як особиста, так і культурна пам'ять не здатні відстежувати такі звукові зміни в навколишньому середовищі» [Tguah, 2008, p. 104]. На ідейному рівні композитор прагнув розкрити звукову сутність, що міститься в записі таким чином, щоб в ситуації «живого виконання» відбулася певна інтеграція слухача у зафіксоване звучання навколишнього середовища, що також вказує на концептуальну приналежність до стилістики композиції звукового ландшафту.

Приймаючи весь спектр звуків навколишнього середовища — від музичного до шумового матеріалу, — композитор включає «4'33" на проспекті Науки» в автобіографічну композицію «14 хвилин у всесвіті С.К.» (2015?) для електронного запису. Методом багатотрекового монтажу була створена звукова тканина твору, де одна тема підхоплювалася іншою фонограмою¹. 2014 року японська піаністка та органістка Мінако Цукатані записала компакт-диск з Багателями Op. 1–5 В. Сильвестрова (Valentin Silvestrov: Piano Works / Minako Tsukatani piano). Версія, що не пішла в наклад, лишаючись подарунковою, має колаж з Багателі Сильвестрова та «4'33" на проспекті Науки» Крутикова. Згадані приклади також демонструють максимальну інтеграцію міських шумів та музичного інструментального матеріалу, що є прикметним для нової звукової парадигми в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, в «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису Святослав Крутиков оперує шумовим матеріалом нетемперованих звучностей як структуроутворюючим елементом композиції, відтворюючи природний звук вулиці без залучення комп'ютерних технологій обробки матеріалу. Практична та ідейна реалізація задуму близька до концепту композицій саундскейпу, які завжди базуються на темах звукового середовища з можливістю незначних технічних маніпуляцій для досягнення певного рівня музичної абстракції (проте

«Cities and Memory» — один із найбільших звукових проєктів у світі, що охоплює 130 країн, пропонує понад 7000 звуків та понад 2000 митців, які надали свої записи, проєкти звукових мап міст «Chatty maps» та «The Sound City project» тощо. 2023 року вийшла благодійна збірка Ukrainian Field Notes (записи звукового ландшафту України під час війни), що складається з 86 треків різнопланового матеріалу (електронна, класична та експериментальна музика), а також друкованої та електронної книги, до якої увійшли 170 інтерв'ю куратора й організатора проєкту Джанмарко Дел Ре (Gianmarco Del Re) з українськими авторами та виконавцями. Через рік за підтримки лейбла «Система» було відібрано ще 35 виконавців до другого видання. Музичну збірку також доповнювала книга в електронному форматі з інтерв'ю, проведеними за період 24 лютого 2023 — 24 лютого 2024 року.

¹ У зведеному електронному записі задіяні такі твори С. Крутикова (представлені в хронологічному порядку): «Jhana» для трьох флейт (1965); «Стереомузика №1» для флейти, арфи, фортепіано та дзвіночків (1982); «Стереомузика №2» для голосу (сопрано) та десяти виконавців (1983); «Зупинки на шляху в чотирьох молитвах» для саксофона, квартету флейт та електроніки (1996); «Три Арії для внутрішнього голосу» на слова Дж. Кітса (2000); «П'ять спогадів» для клавесина (2005); «Медитація пам'яті В. Раєвського» для аудіофайлу та скрипки (2010); «Політ Блятоптера Раєвського» для оркестру (2010); «Зоряна людина Клім Чурюмов» для електронного запису (2012); «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису (2012); «Vox Humanus» для фіксованого запису (2012); «Chronometry» для віолончелі та електроніки (2019); «Саманта Ансельмі» для струнного квартету (2012?); «Дурничка» для ренесансної арфи (?); «Rams» для клавесина та електроніки (?); «Три обіцянки» для саксофона, скрипки та фортепіано (2015?); «10 розбіжностей» для фортепіано (?); аплодисменти з концерту С. Крутикова.

ніколи не створюють виключно абстрактний звуковий простір, як це відбувається в конкретній музиці). Оскільки саундскейп-композиція базується на засадах акустичної екології, навіть при певній реконфігурації екологічної складової важливим залишається контекстуальний фактор, що характеризує акустичне середовище. Не будучи приналежним до цього дисциплінарного напрямку, С. Крутиков, тим не менш, створив звукову структуру, у якій за рахунок зафіксованої дійсності відбулося збереження звучання, притаманного конкретній локальній місцевості в певний історичний проміжок часу (зміни у звуковому ландшафті проспекту Науки в ситуації військового стану і комендантської години). Звуки навколишнього середовища утворюють потужний канал пам'яті, запускають ланцюг пов'язаних спогадів; саме таку звукову подорож намагаються створити композитори, які працюють із звуковими ландшафтами.

Аналіз концептуально-естетичних авторських інтенцій продемонстрував певну тяглість ідей Другого авангарду, зокрема деякі аспекти світоглядних орієнтирів автора, близькі до поглядів Дж. Кейджа. Композитор крізь власну оптику інтерпретує концепт музичного маніфесту «тиші», дозволяючи звукам навколишнього середовища залишатися самими собою, без авторської інтерпретації.

Мистецький твір — відкрита комунікативна система. У різних наукових інтерпретаціях можуть розкриватися нові аспекти, які здатні калейдоскопічно доповнювати загальний вимір дослідження композицій, створених на шумовому матеріалі. Разом з тим важливим залишається осмислення творчості Святослава Крутикова, що сприятиме усвідомленню різноплановості та масштабу особистості композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина 1). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2019-а. Вип. 35. С. 83–89.
2. Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина 2). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2019-б. Вип. 36. С. 39–45.
3. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 — Теорія та історія культури / Київський нац. університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 293 с.
4. Дмитрієва О. Д. «Київський авангард» у діалогах елітарної та масової культур. На прикладі творчих пошуків композиторів Володимира Губи і Святослава Крутикова. *International Journal of Slavic Studies*. Uniwersytet Zielonogórski. Wydział Humanistyczny, 2021. № 3. С. 118–132. DOI: <https://doi.org/10.34768/wyfk-sr30>
5. Зінченко-Гоцуляк В. М. Звуковий ландшафт балету «Mariupol» Івана Гаркуши та Владислава Детюченка. *Південноукраїнські мистецькі студії* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 96–99. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.14>
6. Зінкевич О. Про «людиноявище» Святослава Крутикова. *Наука і культура: Україна* : щорічник НАН України. Київ : Тов-во «Знання», Мала Акад. наук України. 2015. Вип. 36. С. 448–461.
7. Маруняк В. Синергія живописно-музичної творчості Святослава Крутикова. *Українська музика* : наук. часопис. Львів, 2020. Число 2. С. 133–142.
8. Молчко У. Творча співпраця Святослава Крутикова та Геннадія Саська в рамках ХІ музичного фестивалю «Струни душі нашої». *Молодь і ринок* : щоміс. наук.-пед. журн. Дрогобич, 2018. № 9 (164). С. 107–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.144295>

9. Приходько А. В. Ніщо у мистецтві авангарду ХХ століття. *Культура і сучасність* : зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. 1. С. 205–210.
10. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 209 с.
11. Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 112–133. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301127>
12. Шлябанська Я. Звукові ландшафти Хаї Черновін. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Вид. дім «Гельветика», 2024. Вип. 79. Том 2. С. 175–179. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-26>
13. Idrisova S. Urban sound: an analysis of discourses constructed by sound studies. *Logos : A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. Vilnius, 2019. № 101. P. 199–206.
14. Kostelanetz R. *Conversing with John Cage*. New York City: Routledge. 2003. 344 p.
15. Mancero Baquerizo D. *Composition musicale et modélisation de l'espace hétérophonique des Soundscape Compositions*. Vol. 8 (Paris, FR: Université Paris). PhD thesis. 2019. 568 p.
16. Mancero Baquerizo D., Bonardi A., Solomos M. Composer à partir de la modélisation harmonique des soundscape compositions ; quels enjeux pour l'analyse fonctionnelle des objets sonores? *JIM Journées d'Informatique Musicale*, 2017. URL: <https://hal.science/hal-01652361> (дата звернення: 07.05.2025).
17. Martin B. Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing soundscapes. *Organised Sound*. 2018. Vol. 23, Special Issue 1: Context-based Composition. P. 20–28. <https://doi.org/10.1017/S1355771817000243>
18. Schaeffer P. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 1952. 232 p.
19. Schaeffer P. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1977. 720 p.
20. Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York : Knopf, 1977. 322 p.
21. Schafer R. M. *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*. Berandol Music; sole selling agents: Associated Music Publishers, New York, 1969. 65 p.
22. Truax B. *Acoustic communication*. Norwood, NJ: Ablex, 1984. 244 p.
23. Truax B. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*. 2008. Vol. 13. Issue 2. P. 103–109. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
24. Truax B. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*. 2002. Vol. 7. Issue 1. P. 5–14. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001024>
25. Westerkamp H. Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*. 2002. Vol. 7, Issue 1. P. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085>.

REFERENCES

1. Boholiubova, I. V. (2019-a). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista [Urban cultural studies: to hear the image of the city]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*. Kyiv, Milenium. Issue 35, pp. 83–89 [in Ukrainian].

2. Boholiubova, I. V. (2019-b). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista [Urban cultural studies: to hear the image of the city]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*. Kyiv, Milenium. Issue 36, pp. 39–45 [in Ukrainian].
3. Bondarenko, A. I. (2021). Elektronna muzyka v Ukraini ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolittia [Electronic music in Ukraine of the last third of XX – early XXI centuries]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. 293 p. [in Ukrainian].
4. Dmytriyeva, O. (2021) «Kyivskiy avanhard» u dialogakh elitarnoi ta masovoi kultur. Na prykladi tvorchykh poshukiv kompozytoriv Volodymyra Huby i Sviatoslava Krutykova. [«Kyiv avant-garde» in dialogues of elite and mass cultures. On the example of creative searches of composers Volodymyr Huba and Svyatoslav Krutykov]. In: *International Journal of Slavic Studies*. University of Zielona Góra. Faculty of Humanities, № 3. pp. 118–132. DOI: <https://doi.org/10.34768/wyfk-sr30> [in Ukrainian].
5. Zinchenko-Hotsuliak, V. M. (2024) Zvukovyi landshaft baletu «Mariupol» Ivana Harkushi ta Vladyslava Detiuchenka. [The soundscape of the ballet «Mariupol» by Ivan Harkusha and Vladyslav Detiuchenko]. In: *Pivdennoukrainski mystetski studii [South Ukrainian Art Studios]*. № 3. pp. 96–99. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.14> [in Ukrainian].
6. Zinkevych, O. (2015) Pro «liudynoiavyshe» Sviatoslava Krutykova. Nauka i kultura: Ukraina [About the «human phenomenon» of Svyatoslav Krutykov]. National Academy of Art Ukraine. Kyiv, «Znannia», Junior Academy of Sciences of Ukraine. Issue. 36. pp. 448–461. [in Ukrainian].
7. Maruniak, V. (2020) Synerhiia zhyvopysno-muzychnoi tvorchosti Sviatoslava Krutykova [Synergy of the pictorial and musical creativity of Svyatoslav Krutykov]. In: *Ukrainska muzyka [Ukrainian music]*: Lviv, nr. 2. pp. 133–142. [in Ukrainian].
8. Molchko, U. (2018) Tvorchia spivpratsia Sviatoslava Krutykova ta Hennadiia Saska v ramkakh XI muzychnoho festyvaliu «Struny dushi nashoi» [Creative cooperation of Svyatoslav Krutykov and Hennadiy Sasko in the frames of the fourth music festival «The strings of our soul»]. In: *Molod i rynok [Youth & market]*. Drohobych, № 9 (164). pp. 107–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.144295> [in Ukrainian].
9. Prykhodko, A. (2013) Nishcho u mystetstvi avanhardu XX stolittia [Nothing in the avant-garde art of the 20th century]. In: *Kultura i suchasnist [Culture and contemporaneity]* Kyiv, 2013. Issue 1. pp. 205–210. [in Ukrainian].
10. Fizer, K. (2019) Zaholovok muzychnoho tvorbu ta yoho funktsionuvannia v novitnii muzytsi (na prykladi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv) [The title of the musical work and its functioning in the New Music (on the example of creativity of Ukrainian composers)]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 209 p. [in Ukrainian].
11. Filatova, T. (2024) Baiao yak skladova zvukovykh landshtaftiv Brazyl'ii: hitarni rekonstruktsii zhanru [Baiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 139. *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 112–133. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301127> [in Ukrainian].
12. Shliabanska, Ya. (2024) Zvukovi landshtafy Khai Chernovin [Soundscapes of Chaya Czernowin]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Humanities science current issues]*. Drohobych: Helvetica Publishing House. Issue 79. Vol. 2., pp. 175–179. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-26> [in Ukrainian].

13. Idrisova, S. (2019) Urban sound: an analysis of discourses constructed by sound studies. In: *Logos : A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. №101. Vilnius, pp. 199–206. [in English].
14. Kostelanetz, R. (2003) *Conversing with John Cage*. New York City: Routledge. 344 p. [in English].
15. Mancero Baquerizo, D. (2019) *Composition musicale et modélisation de l'espace hétérophonique des Soundscape Compositions*. Vol. 8 (Paris, FR: Université Paris). PhD thesis. 568 p. [in French].
16. Mancero Baquerizo, D., Bonardi, A., Solomos, M. (2017) Composer à partir de la modélisation harmonique des soundscape compositions; quels enjeux pour l'analyse fonctionnelle des objets sonores? In: *JIM Journées d'Informatique Musicale*. URL: <https://hal.science/hal-01652361> (accessed: 07.05.2025). [in French].
17. Martin, B. (2018) Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing soundscapes. *Organised Sound*. Vol. 23, Special Issue 1: Context-based Composition, pp. 20–28. <https://doi.org/10.1017/S1355771817000243> [in English].
18. Schaeffer, P. (1952) *A la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 232 p. [in French].
19. Schaeffer, P. (1977) *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 720 p. [in French].
20. Schafer, R. M. (1977) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York : Knopf, 322 p. [in English].
21. Schafer, R. M. (1969) *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*. Berandol Music; sole selling agents: Associated Music Publishers, New York, 65 p. [in English].
22. Truax, B. (1984) *Acoustic communication*. Norwood, NJ: Ablex, 244 p. [in English].
23. Truax, B. (2008) Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. In: *Organised Sound*. Vol. 13. Issue 2. pp. 103–109. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149> [in English].
24. Truax, B. (2002) Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. In: *Organised Sound*. Vol. 7. Issue 1. pp. 5–14. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001024> [in English].
25. Westerkamp, H. (2002) Linking soundscape composition and acoustic ecology. In: *Organised Sound*. Vol. 7, Issue 1, pp. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085> [in English].

ANNA PRYKHODKO

Prykhodko, Anna — PhD in Art Criticism, Senior Research Scientist, The Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342811

«4'33" ON NAUKA AVENUE» BY SVYATOSLAV KRUTYKOV:

CONCEPTUAL ASPECT

The relevance of the study is determined by the lack of a systematic analysis of compositions built exclusively on noise material without further processing using computer technologies or other sound processing tools. Analysis of the specifics of the composer's creative practice through the lens of his conceptual thinking — incorporating materials from personal communication, as well

as the interpretation of Svyatoslav Krutykov's work within the context of soundscape composition (with an emphasis on documenting and preserving the local sound environment) — contributes to the development of new receptive models.

The main objectives of the study are to identify the specific features of the soundscape composition in the work «4'33" on Nauka Avenue» for fixed media by Svyatoslav Krutykov; to determine the main semantic guidelines of the composer's intention.

The research methodology: *historical and functional method* to reveal the conceptual foundations of the work and its artistic value; *analytical method* to identify the features of the implementation of philosophical and ideological concepts; *intent analysis* for the find the author's intentions; *comparative method* for comparing related artistic concepts; *the method of theoretical generalization* for summarizing the results of the research.

Results and conclusions. Therefore, in «4'33" on Nauka Avenue» for fixed media Svyatoslav Krutykov operates with noise material of untempered sonorities as a structural element of the composition, reproducing the natural sound of the street without involving computer technologies for processing the material. The practical and ideological implementation of the idea is close to the concept of soundscape compositions, which are always based on themes of the sound environment with the possibility of minor technical manipulations to achieve a certain level of musical abstraction (however, they never create an exclusively abstract sound space, as is the case in *musique concrète*). Since the soundscape composition is based on the principles of acoustic ecology, even with some reconfiguration of the ecological component, the contextual factor that characterizes the acoustic environment remains important. Not belonging to this disciplinary field, Svyatoslav Krutykov, nevertheless, created a sound structure in which, due to recorded reality, the sound inherent to a specific local area during a certain historical period was preserved (such as the changes in the sound landscape of Nauka Avenue under martial law and curfew). Environmental sounds form a powerful channel of memory, triggering a chain of connected memories; this is exactly the kind of sonic journey that composers who work with soundscapes try to create.

The analysis of the author's conceptual and aesthetic intentions demonstrated a certain continuity of the ideas of the Second Avant-Garde, in particular some aspects of the author's worldview, close to the views of John Cage. The composer interprets the concept of the musical manifesto «silence» through his own optics, allowing the sounds of the environment to remain themselves, without the author's interpretation.

A work of art is an open communicative system. In various scientific interpretations, new aspects can be revealed that can kaleidoscopically complement the general dimension of the study of compositions created on noise material. At the same time, it remains important to understand the work of Svyatoslav Krutykov, which will contribute to the awareness of the diversity and scale of the composer's personality.

Keywords: 21st-century music, soundscape, *musique concrète*, Svyatoslav Krutykov's creativity, reception, composer technologies.

Стаття надійшла до редакції 01.09.2025
Отримано після доопрацювання 05.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025