

УДК 78.01; 78.02;
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-04>

ЗМІНА СТРУКТУРИ ЗВУКОВОГО МАТЕРІАЛУ ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ СОЦІОПОЛІТИЧНИХ ЗМІН

Остап Мануляк – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-0773-7417>

Досліджується взаємозв'язок між соціально-політичними змінами та змінами характеру звукової тканини електроакустичних творів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. На підставі розгляду широкого спектру творів Анни Аркушиної, Юрія Булки, Віталія Годзяцького, Євгена Дубовика, Алли Загайкевич, Аліси Кобзар, Максима Коломійця, Анни Корсун, Святослава Крутикова, Святослава Луньова, Олександра Нестерова, Катерини Оленіч, Георгія Потопальського aka Ujif_potfound, Олексія Ретинського, Богдана Сегіна, Назара Скрипника, Антона Стука, Олексії Сук, Яни Шлябанської, Олександра Щетинського та ін. проводиться визначення основних тенденцій у розвитку української електроакустичної музики від початку 1990-х років. Детальний аналіз засвідчив наявність суттєвих змін у характері формування звукової тканини в середині 1990-х, 2000-х та після 2014 р. Продовження інтенсивного використання естетики звучання ранніх цифрових синтезаторів у 2000-х, з одного боку, накладається на появу нових органічних форм звучання безвідносно до вихідного звукового матеріалу. Опіраючись на праці Теодора В. Адорно та Жака Атталі, проводиться визначення активного розвитку музичної інфраструктури від початку 2010-х років як своєрідної хвилі опозиції правлячому режиму. Ці тенденції з розвитком органічних моделей у музиці поступово еволюціонують в активну інкорпорацію елементів непередбаченості/ймовірності. Інтенсивне використання відкритої форми та елементів перформативності у творах після 2013 р. може свідчити про оприявлення тенденцій життєвої необхідності реагування на зовнішні виклики, що з'явилися в Україні після російської агресії, а згодом і повномасштабного воєнного вторгнення в Україну.

Ключові слова: сучасна українська музика, українська електроакустична музика, сучасні українські композитори.

Віддзеркалення настроїв та думок у музиці, і не лише окремого індивіда, а й цілого суспільства, не є новою чи оригінальною концепцією. Подібні ідеї знаходимо у давньогрецьких філософів та мислителів Древнього Китаю. Упродовж століть чи навіть тисячоліть саме аудіальна сфера була основним виразником суспільних процесів. Проте сьогодні, коли ми намагаємося зрозуміти тенденції розвитку країни в тому чи іншому регіоні світу, зазвичай звертаємо увагу, окрім ВВП чи ІПР, на архітектуру та образотворче мистецтво. Причин для такої тенденції є кілька. З одного боку, щонайменше вже кілька століть тому західна цивілізація стала виразно візуально-центричною. З іншого боку, матеріальна форма архітектури чи візуальних мистецтв полегшує загальну перцепцію, статистичне опрацювання великих обсягів візуальної інформації та їх аналітичне осмислення і визначення соціально-економічних взаємозалежностей. Це стосується як сьогодення, так й історичної перспективи. Однак через брак матеріального втілення в бетоні, камені чи іншій довговічній субстанції, процеси в музиці видаються неоднозначними і не такими виразними й зручними для аналізу чи навіть просто для їх виявлення. Однак

саме музика, з огляду на її плінність і особливу чутливість як нематеріальної субстанції до найменших світоглядних, політичних, економічних чи суспільних змін, робить музичну культуру джерелом безцінної інформації про майже невимірювані процеси сьогодення і навіть майбутнього. Жак Атталі вже близько півстоліття пропонує опрацювання тенденцій на музичному ринку для визначення майбутніх глобальних економічних та суспільно-політичних зрушень. Однак сьогодні через уніфікацію масмаркету популярної музики, що викликано як монополізацією у медійній сфері багатьох країн [5, с. 29], так і здебільшого катастрофічними наслідками функціонування алгоритмів більшості стрімінгових платформ [7], єдиними сферами, незалежними від рішень маркетологів бізнес-імперій чи специфіки дії алгоритмів соціальних мереж і стрімінгових платформ, залишається інді-сцена та сфера академічної музики. І нині, як нам видається, саме у сфері академічної музики взаємозалежність процесів, про які говорили Жак Атталі та низка інших дослідників, ми зараз бачимо надзвичайно виразно.

Повномасштабне вторгнення росії в Україну викликало хвилю інтересу в усьому світі до

української культури загалом і української музики зокрема (тут можна згадати хоча б повністю присвячені Україні номери таких знакових часописів, як *Ruch Muzyczny* в Польщі чи *FullMoon* у Чехії). Значна частина матеріалів пов'язана з ознайомленням з історичним контекстом та загальними тенденціями нинішнього розвитку. Твори українських композиторів по-новому звучать на численних концертах у багатьох країнах. Раніше вони спорадично виконувалися в рамках різноманітних європейських фестивалів переважно українськими музикантами, але для багатьох слухачів вони з'явилися як елементи нової, раніше невідомої музичної культури лише зараз. Це також викликає посилення інтересу та спроби зрозуміти, чому у творчості українських композиторів, з одного боку, так багато спільного із загальноєвропейською музичною традицією та різними стилістичними течіями, а з іншого – є ціла низка особливостей. Часто навіть у творчості одного композитора (переважно це стосується композиторів ХХ ст.) ми стикаємося з такими кардинальними стильовими змінами, яких не помічаємо у творчості композиторів з інших європейських країн. Попри те що процеси зміни ландшафту концертної та музичної критики щодо української музики в Європі вже зараз є дуже промовистими, повною мірою аналізувати те, як війна вплинула безпосередньо на творчість українських композиторів, можна буде лише за кілька років. Однак низку важливих тенденцій у розвитку української академічної музики протягом останніх тридцяти двох років можемо простежити досить детально вже зараз.

ХХ ст. є чи не найдраматичнішим прикладом впливу суспільно-політичних змін на музичний розвиток. Для творчості композиторів 1910-х, 1920-х та початку 1930-х років зі Сходу та Центру України (окупованих Російською імперією, а згодом – Радянським Союзом) характерним є інтенсивний перехід від пізнього романтизму через різні експерименти з альтернативними системами організації звуковисотного матеріалу до експресіонізму та урбанізму кінця 20-х – початку 30-х років (на зразок другої симфонії Бориса Лятошинського чи записаної *Columbia Records* симфонічної поеми «На Дніпрельстані» Юлія Мейтуса). Не лише композитори, а й художники, такі як Михайло Андрієнко-Нечитайло, Олександр Архипенко, Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Олександра Екстер, Казимир Малевич, докорінно змінили свої практики, ставши «коліскою мистецької революції» [8, с. 46]. Голодомор 1932–1933 рр. і апогей масового терору

1937–1939 рр. трагічно знищують усі ці процеси. Ймовірно, відлуння цих подій разом із тенденцією до популярності автократичних режимів у всій Європі також розхитує стилістичну ідіому композиторів, які творили в Галичині. Багато з них (наприклад, Василь Барвінський, Юзеф Коффлер, Стефанія Туркевич) відходять від своїх передових експериментів і значну частину своєї творчої активності присвячують, наприклад, обробкам народних пісень і класики. Червоний терор, Друга світова війна та Голокост радикально змінили ландшафт української музичної культури, і здавалося, що через встановлення «залізної завіси» будь-які надії на актуалізацію української музичної культури в європейському та світовому контексті втрачені. Однак композитори «соцреалістичної» музики, які до періоду сталінізму були в авангарді модерністського руху і вижили в період червоного терору (Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Володимир Флис), надали важливу професійну підтримку новому поколінню і своєю опікою (особливо це характерно щодо Бориса Лятошинського) забезпечили актуалізацію в Україні стильових і жанрових процесів, уможливаючи поступову повноцінну синхронізацію у майбутньому. У 1958 р. Анджей Нікодемівич, відвідавши фестиваль «Варшавська осінь», розпочав у Львові експерименти з додекафонією та серіалізмом. Того ж часу Леонід Грабовський разом із Ігорем Блажковим, Віталієм Годзяцьким, Володимиром Губою, Валентином Сильвестровим створюють у Києві свою неформальну групу, яка пізніше отримує назву «Київський авангард». Знадобилося лише чотири роки, аби від перших студентських спроб у дванадцятитоновій системі композитори київського авангарду дійшли до зрілого індивідуального авангардного стилю і створили одне з найвпливовіших явищ в історії української музики ХХ ст. Своєрідний розсинхрон київського авангарду з періодом політичної відлиги в СРСР був пов'язаний також із посиленням в УРСР тенденцій не лише культурного, а й економічного протистояння консервативному курсу політичного апарату кінця 60-х – початку 70-х років. Із цим періодом, окрім соноризму («Константи» Леоніда Грабовського, «Соноріти» Анджея Нікодемівича), музичного театру/перформансу («Драма» Валентина Сильвестрова, алгоритмічних моделей («Гомеоморфії» Леоніда Грабовського), пов'язане також народження української електроакустики. «Чотири етюди для магнітофону» Віталія Годзяцького стали першим кроком на шляху до створення одного із надзвичайно вагомих і чи не найбільш видимих у світо-

вому контексті сегментів спектру сучасної української академічної музики¹. Разом із тим знаємо, як агресивно радянський режим втручався, перешкоджаючи можливостям творчого розвитку композиторів київського авангарду, і в багатьох випадках зміни жанрової палітри чи окремих аспектів музичного матеріалу (як, наприклад, перешкодження в реалізації електроакустичних творів) пов'язані більше з фізичною неможливістю їх утілення, ніж із субтальною творчою рефлексією на соціополітичні процеси². Лише після відновлення незалежності України у 1991 р. починається нова хвиля активного розвитку української музики, і саме із цього часу можемо повною мірою аналізувати рефлексію композиторів сучасної академічної музики на соціополітичні процеси і проводити детальний аналіз шляху розвитку української електроакустики.

У 1991 р. під час візиту до Студії електроакустичної музики Краківської музики Олександр Щетинський створив електронну композицію для плівки «Біля входу». Цей твір став першою композицією в історії української електроакустичної музики з повністю синтезованим матеріалом і дуже чітко маркує початок нового етапу розвитку української музичної культури. До середини 1990-х років у галузі електронної музики працює вже ціла плеяда українських композиторів. Це, зокрема, Юлія Гомельська, Алла Загайкевич, Олександр Нестеров, Кармелла Цепколенко, Людмила Юріна та ін. Такий підвищений інтерес до електронної музики був викликаний не лише природною цікавістю до експериментів з інструментами (де-факто забороненими в радянські часи), а й унікальним відображенням стрімкої політичної та економічної ситуації навколо. Згадаймо, як писав Едгард Варез про майбутнє електронної музики ще до її появи як такої: «Більше не буде старої концепції мелодії чи взаємодії мелодій... Увесь твір буде тексти, як тече ріка» [9, с. 11]. Саме впродовж 1990-х і 2000-х попри драматичну втрату унікальних зразків електромозичних інструментів, конструйованих ентузіастами

(як, наприклад, синтезатор Олександра Дуса чи програмний чотириголосний синтезатор Дмитра Зарицького та Валерія Шастала [1]), електроакустична музика в Україні стає однією з ключових сфер у розвитку сучасної академічної музики, а зміни в її структурі чи не найповніше віддзеркалюють явні або приховані процеси соціополітичного розвитку. Поява електроакустичних творів, їх широка презентація на концертах численних фестивалів нової музики в Україні, та й загалом поява таких фестивалів, як «Київ Музик Фест» (Київ, 1990 р.), «Контрасти» (Львів, 1995 р.) та «Два дні і дві ночі» (Одеса, 1995 р.), ознаменували абсолютно нове культурне ставлення до авангардної музики, яка стала розглядатися не як опозиція правлячій системі, а радше як ознака процвітаючого економічного розвитку «західних» країн. І якщо характер зміни способів створення та розвитку цих фестивалів наприкінці 1990-х і на початку 2000-х років описує процес від деконструкції старих радянських моделей централізованого державного управління до складної, часто неконтрольованої, багатовекторної політичної ситуації в країні, то структура матеріалу електроакустичних творів українських композиторів є радше рефлексією на спроби імплементації неорганічних та штучних для української культури трендів і політичних моделей. Після появи у 1960-х роках синтезаторів із контролем напруги, що уможливило «живе», сценічне використання цих інструментів і хвилю піднесення в *progressive rock* 1970-х, пік популярності широкого застосування синтезаторів у західноєвропейській академічній музиці припадає радше на 1980-ті роки. Це, зокрема, пов'язано з насиченням ринку як старими моделями аналогових синтезаторів, так і широкою доступністю нових цифрових синтезаторів із можливістю контролю й обробки сигналу за протоколом MIDI. При цьому тенденції до захоплення характерними «штучними» синтезованими звуками в Україні простежуються значно довше, ніж у Західній Європі. Якщо там згасання відбувається вже в другій половині 1990-х, то в Україні ця тенденція зберігається аж до середині 2000-х (наприклад, «Коломийки» Катерини Оленич). Окрім лімітованих можливостей, викликаних обмеженою технологічною базою (з одного боку, відсутній доступ до потужних комп'ютерів та процесорів, що давали б змогу трансформації великих масивів звукової інформації в хорошій якості, з іншого – ринок насичується цифровими синтезаторами, які поступово стають щораз більш доступними), убачаємо тут також творчу реакцію на мавпування тодішньою фінансовою

¹ Повною мірою усі засоби, які використовуються у конкретній музиці, були застосовані Віталієм Годзяцьким під час створення музики до анімаційного фільму «Кар'єра». Як зазначає Алла Загайкевич, «використання кількох магнітофонів із різною швидкістю відтворення й запису, поступового вповільнення/пришвидшення руху плівки, прокручування її назад значно розширили інтонаційні можливості роботи з переважно шумовим матеріалом».

² Тут можна згадати хоча б Леоніда Грабовського і його спогади про те, як йому унеможлилювали доступ до синтезатора АНС.

і політичною «елітою» штучних для української культури російських маскультових трендів. Адже перехід від звукових об'єктів у традиції конкретної музики чи ретельно синтезованого матеріалу, характерного для рафінованої традиції IRCAM (твори Алли Загайкевич) і кельнської школи («Біля входу» Олександра Щетинського), до інтенсивного використання хаотичних синтезованих звуків із підкресленим акцентом стилістики звучання ранніх цифрових синтезаторів у композиторській практиці відбувається саме із середини 1990-х – початку періоду дрейфу в бік проросійського «кучмізму». Найяскравішим прикладом такого відходу від вільних авангардних експериментів до домінування синтезованих звучань і експериментів із MIDI є творчість Олександра Нестерова. Разом із тим на початку 2000-х в електроакустиці спорадично з'являється нова естетика органічних звучань, дещо нав'язуюча до new age (наприклад, Святослав Луньов *Kali-Yuga* 2001 р.), розпочинається теоретичне опрацювання електроакустики (монографія Віктора Камінського), а камерно-інструментальна творчість багатьох композиторів, які зазвичай зберігали свої роботи у стилістичній ідіомі тональних, неокласичних чи неоромантичних композицій, виходять далеко за межі типових рамок, як-от сповнені авангардної енергії *Urlicht-Irlicht?* для флейти соло Віктора Камінського або *Stücke* для фортепіано соло Богдани Фроляк. Ці твори не лише ознаменували важливі політичні зрушення (як протести «Україна без Кучми» та «Помаранчева революція»), а й передбачили процеси інкорпорації української культурної та економічної діяльності в загальноєвропейський контекст. Адже середина 2000-х років характеризується не лише початком важливих тектонічних зсувів у контексті українського політичного життя, це також період поступового виходу української електроакустики на міжнародну арену. У 2005 р. альбом *Zavoloka* «Plavyna» був відзначений на міжнародному фестивалі *Prix Ars Electronica* в Лінці (Австрія). У 2010 р. аудіовізуальна робота *Harmonic Ratio* Євгена Ващенко, видана лейблом *Kvitnu*, була номінована *Qwartz Electronic Music Awards* у Парижі в категорії *Discovery*. А в 2011 р. лейбл *Kvitnu* отримав три відзнаки на *Qwartz Electronic Music Awards*: *Qwartz Label*, *Qwartz Artist* та *Qwartz Discovery* [1].

Подібно до 1960-х років широка організаційна діяльність та авангардна (чи в даному разі поставангардна) ідіома стали способом політичної опозиції режиму під час авторитарного правління Януковича 2010–2014 рр.

У 2010 р. ансамбль *Nostri Temporis* відновлює свою активну концертну діяльність. У 2011 р. перші концерти електроакустичної музики відбуваються у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка. У 2012 р. Богдан Сегін з ансамблем *Nostri Temporis* організовує майстер-класи нової музики *COURSE*, а у Львові у співпраці Мистецького об'єднання «НУРТ» та кафедри композиції ЛНМА імені М.В. Лисенка засновано перший фестиваль електроакустичної музики *Ars Elettronica*, який із 2013 р. перейменовано на *VOX ELECTRONICA*. У 2013 р. організовано перший Фестиваль аудіовізуального мистецтва «ТЕТРАМАТИКА» у Львові, а в 2014 р. при Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка завдяки співпраці з Університетом Тромсе – Норвезьким арктичним університетом відкривають *ESEM* – Експериментальну освітню студію електроакустичної музики.

Звичайно, ці неймовірні результати стали можливими не лише завдяки діяльності композиторів і музикантів, а й завдяки широкій міжнародній фінансовій підтримці. Разом із тим масштаби такого активного розвитку видаються набагато більш заавансованими, ніж це б мало бути в контексті віддзеркалення суспільно-політичної ситуації, наприклад за Теодором В. Адорно [3]. Плинні органічні форми творів Алли Загайкевич (уже навіть у таких ранніх, як *MOTUS* 2003 р.), Олени Ільницької чи, наприклад, «Хронік неіснуючих цивілізацій» Святослава Крутикова демонструють значно швидший та інтенсивніший процес змін у підходах до структурування і роботи з музичним матеріалом порівняно з фоновими процесами розвитку української культури та суспільства епохи «між двома революціями» (від 2004 до 2014 р.). І тут на думку приходять твердження Жака Атталі про те, що «музика була і залишається надзвичайно привілейованим місцем для аналізу та оприявлення нових форм у нашому суспільстві...» [4, с. 133].

Беручи до уваги твердження Жака Атталі, можемо припустити, що згадані тенденції в активній зміні характеру побудови матеріалу електроакустичних творів, новаціях у камерно-інструментальній творчості композиторів та важливій інфраструктурній еволюції стали оприявленням і своєрідною репетицією процесів, які відбувалися під час та після Революції гідності. Перехід до «когнітивного капіталізму», стрімке зростання креативного сектору економіки та поява серед органів влади не лише окремих людей, а й цілих інституцій, які чітко усвідомлюють, що «це не культура потребує «бізнес-тренінгів», а ринок

потребує культурної революції!» [6], немовби передбачається цим вибухом активних органічних форм і переплетенням синтезованих та трансформованих натуральних звуків в українській електроакустиці від першої половини 2000-х до середини 2010-х років.

Разом із тим після 2014 р. представники нової генерації українських композиторів і виконавців, як-от: Анна Аркушина, Юрій Булка, Аліса Кобзар, Максим Коломієць, Анна Корсун, Георгій Потопальський aka Ujif_potfound, Олексій Ретинський, Богдан Сегін, Назар Скрипник, Яна Шлябанська та багато інших, постійно демонструють не лише вмиле використання нових технологічних та стилістичних інструментів, а й вільне поводження у грі з імовірністю. Використання відкритих форм, рандомізованих або генеративних процесів і широкого спектру електроакустичних засобів призводить до інтенсифікації перформативних елементів як життєвої необхідності негайної реакції на виклики часу. Тут можна згадати інсталяцію «Час» Юрія Булки, Voice way та «Місто» Алли Загайкевич, перформанс «Дерево» Назара Скрипника, інтерактивну звукову інсталяцію «Вербова» Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської, гепеннінг на закритті Фестивалю

електроакустичної музики VOX ELECTRONICA у 2016 р. чи інтерактивну інсталяцію артгрупи «НУРТ» на фестивалі «ТЕТРАМАТИКА» у 2017 р. у ЛНМА імені М.В. Лисенка. Ці твори, на нашу думку, характеризуються вмилем опрацюванням у музичній площині процесів реагування на непередбачувані зміни зовнішніх чинників, що може свідчити про передбачення драматичних подій у сучасній українській історії. Адаже звуки пострілів у Lithos (О. Мануляк) 2014 р. були виключно рефлексією на події Революції гідності, а вже пострілоподібні звуки в «Голосах довкола нас» Євгена Дубовика з 2021 р. радше стають передбаченням повномасштабного російського військового вторгнення в Україну в 2022 р.

Разом із тим після загострення відчуття непевності у творах 2018–2021 рр. та негайної рефлексії у творах весни-літа 2022 р. помічаємо початки нового етапу структуризації звукового матеріалу, які (використовуючи термін Гарі Леманна) містять виразні ознаки де-деконструкції. Беручи до уваги можливість передбачення музикою суспільно-політичних подій, ознаки відновлення матеріалу та де-деконструкції нової драматургії музичної тканини, сподіваємося, є передбаченням швидкої перемоги і відбудови України.

Література

1. Загайкевич А. Небесно-блакитні інструменти. *Український Тиждень*. 2017. № 18(494). URL: <https://tyzhden.ua/nebesno-blakytни-instrumenty> (дата звернення: 21.06. 2023).
2. Щетинський О. Лінії, перехрестя, акценти. Композитор Леонід Грабовський. Харків : Акта, 2017. С. 17–305.
3. Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
4. Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.
5. Ehlinger A. Stream of Conscience? Live Music Streaming: Utility, Capital and Control. *International Journal of Music Business Research*. 2022. № 11(1). P. 29–42.
6. Goehler A. Basic income grant – the cultural impulse needed now! *ONCURATING.org* Issue #16/13, 2012. P. 19–21.
7. Kieper J. Value of Music in Digital Cultures – Are Streaming Economies devaluating Music? URL: https://www.researchgate.net/profile/Johannes-Kieper/publication/353417973_Value_of_Music_in_Digital_Cultures_-_Are_Streaming_Economies_devaluating_Music/links/60fb2f8b169a1a0103b1e950/Value-of-Music-in-Digital-Cultures-Are-Streaming-Economies-devaluating-Music.pdf (дата звернення: 21.06. 2023).
8. Marcadé V. Vasilii Ermilov [Yermilov] and certain aspects of Ukrainian Art of the early Twentieth Century, in: *The Avant-Garde in Russia, 1910 – 1930: New Perspectives*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980. P. 46–50.
9. Varèse E. The Liberation of Sound, in: *Perspectives of New Music*. Vol. 5. № 1 (Autumn – Winter, 1966). P. 11–19.

References

1. Zahaikivych A. Nebesno-blakytни instrumenty. *Ukrainskyi tyzhden*, 4 of May 2017, № 18 (494) Retrieved from <https://tyzhden.ua/nebesno-blakytни-instrumenty> (Retrieved: 21.06. 2023)
2. Shchetynskyi O. (ed). *Linii, perekhrestia, aktsenty*. Kompozytor Leonid Hrabovsky, Kharkiv: Akta, pp. 17–305. [in Ukrainian]
3. Adorno, Theodor W., 2007, *Philosophy of New Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
4. Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009
5. Ehlinger A. Stream of Conscience? Live Music Streaming: Utility, Capital and Control, *International Journal of Music Business Research*, № 11 (1) April 2022, p. 29–42.
6. Kieper J. Value of Music in Digital Cultures – Are Streaming Economies devaluating Music? Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Johannes-Kieper/publication/353417973_Value_of_Music_in_Digital_Cultures_-_Are_Streaming_Economies_devaluating_Music/links/60fb2f8b169a1a0103b1e950/Value-of-Music-in-Digital-Cultures-Are-Streaming-Economies-devaluating-Music.pdf (дата звернення: 21.06. 2023)

7. Marcadé V. Vasili Ermilov [Yermilov] and certain aspects of Ukrainian Art of the early Twentieth Century, in: *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980, pp.46–50.
8. Varèse E. The Liberation of Sound, in: *Perspectives of New Music* Vol. 5, No.1 (Autumn – Winter, 1966), pp. 11–19.

Ostap Manulyak – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Composition Department of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Changes in the Structure of the Sound Material of Electroacoustic Works by Ukrainian Composers of the end of the 20th – beginning of the 21st century in the Context of Socio-Political Changes

The article examines the relationship between socio-political changes and changes in the character of the sound texture of the electroacoustic works by Ukrainian composers of the late 20th and early 21st century. Based on consideration of a wide range of works by Anna Arkushyna, Yuri Bulka, Vitalii Hodziatskyi, Yevhen Dubovyk, Alla Zahayikevych, Alisa Kobzar, Maksym Kolomiets, Anna Korsun, Sviatoslav Krutykova, Sviatoslava Lunyov, Oleksandr Nesterov, Kateryna Olenych, Georgii Potopalskyi aka Ujif_notfound, Oleksiy Retynskyi, Bohdan Sehin, Nazar Skrypnyk, Anton Stuk, Oleksia Suk, Yana Shliabanska, Oleksandr Shchetynsky, and others, main trends in the development of Ukrainian electroacoustic music from the beginning of the 1990s are determined. A detailed analysis proved the existence of significant changes in the nature of the formation of sound texture in the mid-1990s, 2000s and after 2014. The continuation of the intensive use of the sound aesthetics of early digital synthesizers in the 2000s, on the one hand, is superimposed on the emergence of new organic forms of sound, regardless of the original sound material. Based on the works by Theodor W. Adorno and Jacques Attali, the active development of the musical infrastructure since the beginning of the 2010s is defined as a kind of wave of opposition to the ruling regime. These trends, with the development of organic patterns in music, gradually evolve into an active incorporation of elements of contingency/probability. The intensive use of open form and elements of performativity in the works after 2013 may indicate the emergence of trends which reveal the vital need of quick respond to external challenges that appeared in Ukraine after the Russian aggression and later the full-scale military invasion of Ukraine.

Key words: contemporary ukrainian music, Ukrainian electroacoustic music, contemporary Ukrainian composers.