

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Берегова

Олена Миколаївна

доктор мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, Київ
beregova@ukr.net

Береговая

Елена Николаевна

доктор искусствоведения,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины, Киев
beregova@ukr.net

Olena Berehova

D. Habil. (art criticism), professor,
leading research worker,
Institute for cultural research
of National Academy of Arts
of Ukraine, Kyiv
beregova@ukr.net

***Анотація.** Розглянуті найяскравіші зразки інструментального театру в українській музиці 1990–2000-х років у творчості таких композиторів, як Людмила Юріна, Сергій Зажитко та Сергій Ярунський. На основі класифікації творів за кількістю учасників представлені інструментальний моноспектакль, камерний інструментальний спектакль, інструментальний ритуал та масовий спектакль. Доведено, що незалежно від жанрового різновиду в зразках українського інструментального театру спостерігається розширення повноважень композитора й виконавця, наділення першого функціями режисера, другого — співака, актора чи виконавця розмовного жанру. Зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування в багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація й театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення.*

***Ключові слова:** інструментальний театр, сучасна українська музика, українські композитори, візуалізація, театралізація.*

Існує думка, що на сучасному етапі розвитку цивілізації на зміну старій вербальній культурі йде культура нова — візуальна. Візуалізація повсякденного буття неминуче призводить до посилення візуального чинника в художньому, зокрема музичному мисленні сучасних митців.

У ХХ столітті на процес візуалізації музичного мистецтва значно вплинула тенденція синтезу жанрів. З'явилися численні зразки так званих гібридних жанрів: опера-балет, операторія, концерт-симфонія, симфонія-балет тощо. Тенденції видовищності, театралізації й синтезу мистецтв, проникаючи у сферу інструментальної музики, зумовили появу такого явища, як інструментальний театр. Під впливом синтезу мистецтв (зокрема, музики й театру) виникли абсолютно нові музичні жанри так званого музичного акціонізму: хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальне мультимедіа тощо. Метою створення опусів у цих жанрах композитори вбачали в декларації новаторських позицій, коли досить специфічний візуальний ряд міг пропагувати певні смисли, приваблювати увагу публіки.

Ще в першій половині ХХ століття під терміном інстру-

ментальний театр розуміли композиторські шукання у сфері нового відчуття тембру. Усвідомлення інструментального театру як специфічного явища музичної творчості прийшло в середині 1960-х років, тоді ж з'явилися й перші визначення поняття, різні типи класифікацій, музикознавчі інтерпретації зразків інструментального театру. Сьогодні також існують різні визначення цього поняття. Наприклад, Владислав Петров розуміє під інструментальним театром “жанр, твори якого призначені для сценічної реалізації, яка поєднує музичні й театральні прийоми, несуть слухову та візуальну/вербальну інформацію, мають конкретні елементи театралізації, спрямовані на виявлення композиторської ідеї” (Petrov, 2014). Анна Приходько у своєму визначенні інструментального театру теж акцентує увагу на синтезі музичного й театрального в цьому жанрі, розуміючи його як “створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, засноване на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору” (Tukova, 2013, p. 96).

Дослідженням інструментального театру в різні роки займалися такі дослідники, як Владімір Барський, Марина Висоцька, Марина Воїнова, Соломія Горохівська, Олександр Демченко, Валерій Єрохін, Даніель Житомирський, Річард Костелянець, Юлія Пантелєєва, Анастасія Папеніна, Владислав Петров, Анна Приходько, Світлана Савенко, Світлана Саркісян, Катерина Станіславська, Валентина Холопова, Анна Хром, Тетяна Чередниченко, Рауф Фархадов та інші. Дослідники відзначають такі риси інструментального театру, як відкритість до протесту і провокації; прихована полісюжетність; пошук нової музичної мови; розробка драматургії звуку; звернення до голосу та слова в якості фону або смислового підтексту; сценічна гра самих музикантів-виконавців.

Різні види інструментального театру розвивали у своїй творчості сучасні зарубіжні композитори Мауріціо Кагель (Німеччина — Аргентина), Лучано Беріо (Італія), Влодзімедж Котонський (Польща), Фарадж Караєв (Росія), Альфред Шнітке (Росія), Софія Губайдуліна (Росія), Авет Тертерян (Вірменія) та інші.

Піонером інструментального театру серед українських композиторів був Іван Карабиць (1945–2002). Риси інструментального театру були

притаманні його камерно-інструментальним творам уже з кінця 1960-х років (“Концертино” для валторни та фортепіано (1967), “Музика” для скрипки соло (1974), “Концертино” для дев'яти виконавців (1983)). Одним із найяскравіших з погляду театралізації інструментального жанру став “Концертний дивертисмент” для струнного квінтету і фортепіано (1975). Особливістю концепції цього твору стало театралізоване відтворення уроків музики через уособлення постаті Вчителя (партія фортепіано) та учнів (окремі сольні та ансамблеві епізоди). Ще один приклад — динамічний Концерт для оркестру № 2 (1986), у якому композитор застосував оригінальне переміщення оплесків із глядацької зали на сцену: в одному з епізодів III частини чути ритмічне плескання в долоні оркестрантами, а в кінці фрагменту — справжні аплодисменти. На жаль, композитор не залишив жодних ремарок, які б могли допомогли з'ясувати призначення оплесків самими інструменталістами в його творі. У будь-якому випадку цей засіб слугує залученню оркестрантів до гри зі слухачами і є одним із перших зразків інструментального театру в українській композиторській творчості (Hukova, 2014).

В українській музиці 1990–2000-х років інструментальний театр розвивають у своїй творчості такі композитори, як Сергій Зажитько, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко, Володимир Рунчак, Іван Небесний, Сергій Ярунський, Максим Шоренков та ін.

Методологічною основою аналізу зразків українського інструментального театру в цій статті стала класифікація творів за кількістю учасників.

1. Інструментальний моноспектакль

Відмінними рисами цього жанрового різновиду є відсутність складних сюжетів і конфліктів, а часто й узагалі змісту, помітним є намагання авторів створити характеристики вдуманих персонажів, розкрити один чи кілька протилежних емоційних станів або змалювати одну невелику за часом сценку з наскрізним розвитком.

Яскравим прикладом інструментального моноспектаклю може слугувати твір Людмили Юріної “As soon as possible” для гобоя соло, який був написаний спеціально для майстер-курсу в Райнсберзькій музичній академії (Німеччина) та виданий Terem-Music Verlag (м.Базель, Швейцарія). Прем'єра п'єси відбулася 15 листопада 1997 року

в межах Фестивалю сучасного українського мистецтва “Мета-Арт” (м. Київ). Ідеєю твору, яка відображена в його програмній назві, стало поступове прискорення темпу: від повільного, задумливо-філософського вступу до швидкої, феєричної кульмінації-каденції¹. Партитура містить чимало авторських коментарів щодо виконавських прийомів і тексту, котрий виголошує виконавець під час гри. Важливим компонентом драматургії твору є акторська гра. В. Петров називає це “психофізичним способом приваблення уваги публіки” (Petrov, 2014) й надає акторській пластиці великого значення в контексті дослідження інструментального театру. Використання засобів пантоміми та жестикуляції, зокрема тупотіння ногами у фіналі п’єси у поєднанні з вигуками виконавця “Fast! Faster! Faster! Faster! Stop!”, за задумом авторки, мають викликати сміх у глядачів. Ідея прискорення, динамізації як головних конструктивних і формотворчих чинників твору найбільш яскраво реалізується в алеаторичних епізодах (відрізки контрольованої алеаторики): від подовжених ферматами тривалостей (т.12) через чергування п’ятисекундних трелеподібних і двосекундних репетицієподібних відрізків (т.41) до кульмінаційної імпровізації-каденції, у якій початковий стакатний фрагмент ще має виписану автором звуковисотність, а чотири останні прискорення — суцільна імпровізація (т.49–54). Ці особливості твору свідчать про звернення композиторки до принципів кадрово-монтажної драматургії: чергування контрастних епізодів із прискоренням темпу нагадують швидку зміну кадрів на екрані з поступовим нагнітанням-прискоренням у кінці.

Ще один інструментальний моноспектакль — твір Л. Юріної “Trombon(o)per(a)Dirk” для тромбона соло (2008). Він був написаний на замовлення відомого німецького тромбоніста Дірка Амрайна. Цей твір яскраво ілюструє такі важливі тенденції розвитку інструментального театру, як вокалізація, вербалізація та візуалізація виконавського процесу. Вербальний ряд опусу створено на основі одного з віршів видатного американського поета Едварда Естліна Каммінгса (1894–1962). Як відомо, стиль цього поета сформувався під впливом європейських модерністських пошуків 1910–1920-х років, його радикальні експерименти містили навмисне викривлення граматики й пунктуації, зміну порядку слів в англійському реченні, візуалізацію вірша через розкидування слів, їхніх фрагментів, знаків

пунктуації тощо в просторі книжкової сторінки. У багатьох поезіях Е. Е. Каммінгса відчутне гостре соціальне спрямування, у них висміюються недоліки суспільного устрою, водночас мають місце й високі людські почуття кохання, дружби, співчуття, взаємодопомоги. Вірш, який ліг в основу тромбонної композиції, акцентує увагу слухача на поняттях життя і смерті, величі й нищості, штучного, рукотворного світу технічного прогресу й живого, вразливого світу природи. У творі Л. Юріної голос використовується як носій інформації, а текст виконує функцію доповнення, оскільки виражає спільний з музикою образ і читається одночасно з її звучанням. Текст диктує музичне втілення: в атональній композиції, написаній у наскрізній формі, використовуються різноманітні технічні прийоми, зокрема глісандо, фрулато, звуки без чітко визначеної висоти, репетитивна техніка тощо. Візуальний чинник посилюється завдяки чергуванню сольних тромбонних епізодів з елементами акторської гри: вигуками або беззвучним промовлянням окремих слів і фраз, клацанням пальцями, притупуванням, коловими рухами рук тощо. За серйозністю змісту твору й різноманітністю використаних у ньому засобів композицію можна назвати маленькою тромбонною оперою.

II. Камерний інструментальний спектакль

Цей жанровий різновид інструментального театру дозволяє глибше зіставити характеристики низки персонажів у взаємовідносинах. У зразках цього жанру присутній високий рівень подієвості, яка заснована на контрасті або конфлікті образів.

Численні камерні інструментальні спектаклі знаходимо у творчості композитора Сергія Зажитька, котрий одним із перших започаткував у сучасній українській музиці новий оригінальний напрям — музичний абсурдизм. Ця ідея виникла у нього в процесі ознайомлення з творчістю Ф. Кафки, Е. Йонеско, С. Беккета, С. Мрожежа та інших письменників-абсурдистів ХХ століття. У пошуках адекватної форми для вираження абсурдистських ідей у музиці та уявлень композитора про музичний твір як про певну акцію, він звернувся до жанрів музичного “мистецтва дії” — хепенінгу, перформансу, музично-сценічної інсталяції. Подібно до драматургів театру абсурду, С. Зажитько застосовує пародійно-сміхові форми для передачі сутнісного, глибинного, а часом і трагічного змісту. Однією з перших ілюстрацій естетики музичного абсурдиз-

му С. Зажитька став його твір-присвята “Семюелу Беккету” для контрабаса й актора (1996). Вслід за англійським письменником Семюелом Беккетом С. Зажитько ставить у центр концепції свого твору проблему міжлюдської комунікації, яку вирішує в пародійно-ігровій формі через уведення партії “німого” читця. Цей виконавець використовує акторські засоби, притаманні ораторам, політикам, акторам, поетам та іншим публічним особам під час масових виступів — пафос, полум’яну риторичку, ефектні, патетичні пози, відповідні міміку, жестикуляцію тощо, проте його “виступ” відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно. Незважаючи на всі зусилля “промовця”, його ніхто не чує й не розуміє. І коли наприкінці твору у німого персонажа “проривається” справжня мова (причому не з початку, а з середини речення), це абсолютно не сприяє взаєморозумінню в цих комунікативних обставинах: публіка так нічого й не зрозуміла, що лише загострює абсурдність ситуації.

III. Інструментальний ритуал

Специфічним жанром інструментального спектаклю є інструментальний ритуал. Це втілення музичними засобами певного порядку дій якоїсь церемонії — поховальної, трудової, релігійної, шаманської — у залежності від соціального аспекту. Помітною є тенденція до побудови драматургії творів цього жанру на зіставленні різних пластів — музичного, візуального, вербального, поведінкового тощо.

Прикладом інструментального ритуалу в сучасній українській музиці є твір С.Зажитька “Ще!..” для баритона, кларнета-піколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних (1996). Перебування в нескінченному русі, вигадування все нових і нових варіантів уже знайомого музичного матеріалу, орієнтація на імпровізаційні форми викладу ніби символізують нескінченність життя у філософському аспекті. “Другим компонентом концепції твору С. Зажитька є ідея древнього відчуття музики як певної магії, ритуалу, коли за допомогою звуків досягається стан магічного переживання, своєрідний транс. Викликаний психоделічним впливом музики екстаз і є втіленням ідеї нескінченності, з кожним разом вимагає більше і більше, ще і ще...” (Beregova, 1999, p. 73).

Композиція твору будується на чергуванні інструментальних епізодів із вокальними.

Імпровізаційна манера free-джазу — сучасного

джазового стилю — є основою інструментальних епізодів. Артисти на духових інструментах виконують свої партії на межі динамічних можливостей у надзвичайно інтенсивній, атональній, максимально віртуозній імпровізаційній манері, що імітує невпинний хаотичний рух.

У вокальних епізодах домінують стародавні форми тантричного співу, розповсюджені в тибетській культурній традиції. Відкриті гортанні звуки, особливе горлове vibrato, glissando в напруженому фальцетному регістрі, афектовані вигуки, імітація сміху — ці та інші оригінальні й надзвичайно складні прийоми розширеної вокальної техніки виконавця-баритона ніби занурюють слухачів у стан трансу після хаотичного руху інструментальних розділів, а в більш широкому значенні символізують реакцію людини на хаотичний стан навколишнього світу.

IV. Масовий спектакль — найбільш розповсюджений жанровий різновид інструментального театру, під час виконання якого на сцені перебуває велика кількість виконавців-акторів. Особливістю масового спектаклю є можливість втілення цілісного сюжету літературного твору через побудову “багатоструктурної” драматургії.

Прикладом цього жанрового різновиду може слугувати Містерія-буф № 2 “Вій” Сергія Ярунського для флейти, контрафагота, тромбона, дзвонів, флексатона, литавр, там-тама, фортепіано та струнних (2009).

В основі сюжету твору лежить повість видатного українського письменника XIX ст. Миколи Гоголя “Вій” (1835). Драматургія композиції С. Ярунського будується на протиставленні й боротьбі двох контрастних пластів — реального і фантастичного, а саме людини й нечистої сили. Оскільки основні події твору відбуваються вночі, образ головного героя Хоми Брута змальовано за допомогою відомої української народної колискової пісні “Ой, ходить сон коло вікон” (у підзаголовку партитури твору значиться: 13 ескізів на тему української народної пісні “Ой, ходить сон”). У початковому варіанті тему виконує флейта соло (ц.1), потім вона по черзі передається різним інструментам (ц.2,3 — фортепіано в різних регістрах, у т.ч. викривлену інтонаційно за рахунок хроматизації; ц.5 — литаври; ц.6 — окремі елементи теми у тромбона; ц.7 — тема знов повертається до флейти (тут її дублює альт соло) і востаннє проходить у теплому людському звучанні;

ц.8–10 — тема переходить до флексатона й поступово поглинається загальним хаосом демонічного звучання). Експозиція зловісних образів нечистої сили відбувається в ц.4. Інтонаційна сфера нечисті протилежна наспівній мелодії головного героя, для неї характерні кострубаті ходи на широкі інтервали, акцентуація окремих звуків. Домінує тембр контрафагота в поєднанні з фортепіанними кластерами, піцикато віолончелей і хвилеподібними пассажами контрабасів. Кульмінація нечистої сили — ц.11–13: оркестр тутті багатократно закликає Вія: “Вийди! Вийди!” — і далі гукає з прискоренням: “Вій! Вій!”, а у фіналі всі інструменталісти ходять по сцені й тупотять ногами.

Висновки. Розгляд зразків інструментального театру різних типів у сучасній українській музиці дозволяє зробити певні висновки.

Незалежно від жанрового різновиду спостерігається розширення повноважень композитора, наділення його функціями режисера. Практично для всіх розглянутих опусів характерною є фіксація в партитурах найдрібніших нюансів виконання, автори творів демонструють схильність до режисування й контролю над постановочним процесом.

Найбільших змін зазнають також акустичний та візуальний компоненти музичного твору. Театралізація інструментального жанру містить не тільки розширення інструментарію за рахунок введення немусичних (шумових) інструментів, а й специфічне, часто відмінне від усталеного розташування (диспозицію) інструментів, підвищену увагу авторів до світло-кольорового оформлення сцени, використання реквізиту, бутафорії, костюмів, мультимедійних засобів.

Виконавець як основна дійова особа в інструментальному театрі зазнає найбільших змін. Музикант-інструменталіст часто наділений невласливими йому функціями, наприклад, співака, актора чи виконавця розмовного жанру. До специфічних

рис належать також пошук нових способів гри на музичних інструментах, пересування виконавців у просторі сцени, зміна традиційного концертного одягу, перегляд традиційного розташування музикантів на сцені й слухачів у залі, зняття умовних кордонів між сценою та глядацькою залом тощо. Окремою сферою новаторства в сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Сучасні композитори змушують виконавців грати буквально всіма частинами тіла. “У виконавця нової музики вибудовується певний сценарій жестів на кожний конкретний твір. Виконавський жест опрацьовується так само, як і музичний текст твору, він став смислоутворювальним, почав відображати нові музичні контексти, ... набув рис театральності, опуклості, значущості” (Perelytsya, 2013, p. 31).

Наслідком активізації участі слухача в музичному дійстві стало часткове наділення його функціями виконавця.

Отже, зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування в багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація й театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення. Як пише видатна українська музикознавиця Ніна Герасимова-Персидська: “... ми увійшли в нову добу, і в мистецтві відбувається процес зближення типів музики, що протистояли один одному в ХХ столітті. Можливо, попереду на нас чекає новий тип, у якому об’єднуються риси попередніх” (Tukova, 2013).

Ці міркування яскраво ілюструє інструментальний театр — явище відносно нове як у світовій культурі, так і в українській музиці. Подальші дослідження цього феномена допоможуть не тільки виокремити його специфічні риси, а й усвідомити нові духовні константи сучасності.

Примітки:

¹ Композиційна драматургія твору вирішена у вільній формі контрастно-складового типу елементами репрізности, де кожен із розділів піддається ще мікроподрібненню на підрозділи за темповими позначками (їх усього 12).

Література / References:

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ ст. Київ: НПУ, 1999. 141 с.
2. Гуркова О. Концерт для оркестру № 2 І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій у музиці останньої третини ХХ ст. *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість у контексті культури*. Житомир: ФОП Евенюк О.О., 2014. С. 267–284.
3. Перепелиця Олександр. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Музика*. 2013. №2. С. 28–31.
4. Петров В. Инструментальный театр ХХ века. — автореф. дис. ... докт. иск. 17.00.02. Астрахань, 2014. URL: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (дата звернення: 25.01.2018).
5. Приходько А. Инструментальный театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*. Вип. 13. 2013. С. 95–102.
6. Тукова І. Ніна Герасимова-Персидська: «Музика, що завжди звучить навколо нас...». *Музика*. 2013. № 2. С. 11.
1. Beregova, Olena. (1999). Postmodernism v ukrainskiy kamerniy musyici 80-90-h rokiv XX st. [*Postmodernism in Ukrainian Chamber Music of 80–90s of the 20th Century*]. Kyiv: NPBU. (in Ukrainian)
2. Hurkova, Olga. (2014). Koncert dlya orkestru No 2 I. Karabytsya v konteksti zhanrovo-stylyovykh tendencii u musytsi ostann'oji tretyny XX st. [*Concerto for Orchestra No 2 of I. Karabyts in the context of genre and style tendencies in the music of the last third of the XX-th century*]. In: Reingold Gliere – Boris Lyatoshinsky. Life and Creativity in the Context of Culture. Zhytomyr: Edition FOP Evenok O.O., p. 267–284. (in Ukrainian)
3. Perepelytsya, Olexandr. (2013). Zhestykyulyaciya pianista yak zasib vykonavs'koyi vyrazovosti [Pianists' gestures as the means of the performing expressiveness]. *Muzyka*, No 2, p. 28–31. (in Ukrainian)
4. Petrov, Vladislav. (2014). Instrumentalniy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [*Instrumental theater of the XX century: history and theory of the genre*]. Saratov. Retrieved from <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (in Ukrainian)
5. Pryhod'ko, A. (2013). Instrumental'nyi teatr u sotsiokul'turnomu prostori XX–XXI cent. [Instrumental theater in the socio cultural space of the 20-21st centuries]. *Musychne mystetstvo*, Vol. 13, p. 95–102. (in Ukrainian)
5. Tukova, Iryna. (2013). Nina Herasymova-Persydska: «Muzyka, ščo zavždy zvučyt' navkolo nas...» [Nina Gerasymova-Persydska: «The music that always sounds around us...»]. *Muzyka*, No 2, p. 8–11. (in Ukrainian)

Береговая Елена Николаевна**Инструментальный театр в творчестве современных украинских композиторов**

Аннотация. Рассмотрены наиболее яркие образцы инструментального театра в украинской музыке 1990–2000-х годов, в творчестве таких композиторов, как Людмила Юрина, Сергей Зажитько и Сергей Ярунский. На основе классификации произведений по количеству участников представлены инструментальный моноспектакль, камерный инструментальный спектакль, инструментальный ритуал и массовый спектакль. Доказано, что независимо от жанровой разновидности в образцах украинского инструментального театра наблюдается расширение полномочий композитора и исполнителя, наделение первого функциями режиссера, второго — певца, актера или исполнителя разговорного жанра. Смена парадигм написания, исполнения и восприятия музыки, доминирование во многих произведениях зрелищного фактора над собственно музыкальным, все большая визуализация и театрализация музыкального процесса стали свидетельством трансформации современного музыкального мышления.

Ключевые слова: инструментальный театр, современная украинская музыка, украинские композиторы, визуализация, театрализация.

Olena Berehova**Instrumental Theater in the Modern Ukrainian Composers' Creativity**

Summary. Relevance of research. Instrumental theatre as a specific phenomenon of musical creativity was first recognized in the mid-1960s. Researchers note the following features of the instrumental theatre: the search for a new musical language; the presence of sound drama; appeal to the voice and the word as a background or semantic subtext; hidden polyphony; openness to protest and provocation; the stage game of the musicians-performers.

However, this original artistic phenomenon remains little investigated in Ukrainian musicology.

The purpose of the article is to actualize the samples of the instrumental theatre in Ukrainian musicology, presented in the works of L. Yurina, S. Zagitchka and S. Yarunsky, and based on the analysis of new works to conclude the directions of the development of contemporary musical thinking.

Methods of the research – analytical, the complex of musicological methods' research (based on the classification of works by the number of participants).

Conclusions. Regardless of the genre variety, practically for all considered opuses, characteristic fixation in the scores of the smallest nuances of execution is common.

Changing the paradigms of writing, performing and perceiving music, in many works the spectacular factor dominates over the actual musical, the increasing visualization and theatricalization of the musical process became evidence of the transformation of modern musical thinking.

Practical significance. The instrumental theatre is a relatively new phenomenon both in world culture and in Ukrainian music. Further research of this phenomenon will help not only to distinguish its specific features, but also to realize new spiritual constants of the present.

Keywords: *instrumental theatre, modern Ukrainian music, Ukrainian composers, visualization, theatricalization.*