

Розділ 1. МУЗИКА УКРАЇНИ: історичні реконструкції й сучасні здобутки

УДК: 78.071.1(477)(092):781.63

DOI 10.34064/khnum2-35.01

Богатирьов Володимир Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
викладач кафедри композиції та інструментування,
аспірант кафедри теорії музики
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького

Відсутність оригіналів партитур стає перешкодою до осмислення творчої спадщини українських композиторів. Вирішенням цієї проблеми є створення сучасних редакцій, які б урахували стильову специфіку епохи першоджерел. Ключем до коректного відтворення оркестрових та музично-драматичних композицій може стати стратегія історично орієнтованого оркестрування. Визначення алгоритму дій, які уможливають реалізацію цієї стратегії, на прикладі оркестрування співогри М. Вербицького «Підгіряни» автором цієї статті є метою цього дослідження. Його наукова новизна полягає у формулюванні поняття «історично орієнтоване оркестрування» і характеристиці його ключових положень, визначених у процесі роботи над «Підгірянами». Застосовані в дослідженні історичний, історико-теоретичний і технологічний підходи спрямовані на визначення контексту появи співогри «Підгіряни» і хронології її постановок, розгляд функціонування понять «автентичне виконавство», «історично інформоване виконавство», «історично орієнтоване виконавство», конкретних прийомів оркестрування. У висновках зазначено, що стратегію історично орієнтованого оркестрування у співогрі «Підгіряни» М. Вербицького втілено через використання відповідного до епохи і стилю композитора інструментального складу, функціональний розподіл оркестрових груп, чітку взаємодію вокальних голосів з оркестром, використання базових виконавських технік та характерних інструментальних прийомів.

Ключові слова: оркестрування; історично орієнтоване оркестрування; оперна спадщина М. Вербицького; співогра «Підгіряни»; стиль; жанр; тембр; фактура; композиторська творчість.

Постановка проблеми.

Історичні умови, у яких перебувала українська культура в ХІХ–ХХ століттях, спричинили сьогочасну проблему доступу до певних нотних матеріалів, зокрема оригіналів партитур або оркестрових голосів музично-театральних і оркестрових творів. Наявні в особистих або державних архівах копії фортепіанних перекладень, окремих інструментальних партій або частин готових партитур не дозволяють повною мірою оцінити творчий доробок українських композиторів минулого і презентувати його широкому загалові. Це спонукає сучасних композиторів відновлювати, реконструювати чи аранжувати твори українських класиків. У статті запропоновано аналіз редакції співогри М. Вербицького «Підгіряни», створеної автором дослідження, з точки зору стратегії оркестрування.

Останні дослідження і публікації. Співогра «Підгіряни» не входить до репертуару музично-драматичних театрів. Це становить проблему для аналізу, оскільки виокремлення музичної складової у цьому жанрі без знання лібрето, контексту появи, прем'єрної постановки і подальшої долі твору не дає повної «картини» його сприйняття. Дослідження, присвячені історії створення і хронології постановок «Підгірян», здійснені театрознавцем Б. Козаком. Він з'ясував, що поштовхом до написання М. Вербицьким співогри став конкурс, ініційований театром «Руська Бесіда». Конкурсна прем'єра відбулася 27 квітня 1865 року, і після завершення відбору «...завдяки музиці... [п'єса – В. Б.] посіла перше місце» (Козак, 2017а: 215). Представлена робота на лібрето І. Гушалевича змогла вийти за кордони Галичини, оскільки театрознавець наводить відомості про наміри перекладу тексту російською, чеською і польською. Проте ці ідеї не вдалося реалізувати через певні соціокультурні причини.

Широкої популярності співогра здобула завдяки театральній трупі М. Кропивницького та М. Старицького. Після перемоги на конкурсі п'єса увійшла до репертуару театру «Руська Бесіда».

Близько 1875 року, під час свого перебування на Галичині, М. Кропивницький відвідує вистави театру й особливо відзначає твір М. Вербицького. Існують відомості, що у 1876 році театральний діяч виконує сцену з «Підгірян» (Козак, 2017b: 26). Однак через заборону використання української мови у друкованих виданнях і театральних постановках (так званий «Емський указ») про співогру згадується у 1884 році. За відомостями Б. Козака, її під назвою «Підгоряне. Карпатські рускіє» поставили 1 лютого в Одесі трупю М. Старицького, у якій грав М. Кропивницький (там само: 27). У той же час її було відредаговано і перекладено, але сам театрознавець не має відомостей про авторство цієї версії. Востаннє трупа М. Кропивницького ставила п'єсу у 1900 році (там само: 31).

Долю «Підгірян» на сцені «Руської бесіди» описують музикознавиці В. Антошевська і Л. Кияновська. На час створення М. Вербицьким співогри в тогочасній Галичині діяли три політичні рухи – проукраїнський, пропольський, проросійський. Останній породив течію «москвофільства», що основана на ідеї національно-культурної єдності українського і російського народів. «Серед прибічників цієї течії був автор “Підгірян” Іван Гушалевич», – повідомляє В. Антошевська (Антошевська, 2023). Яскравим вираженням поглядів москвофілів було створення штучної мови, яка отримала назву «язичіє». Її основу складали суміш «...української, російської та церковнослов'янської...» (Антошевська, 2023). Саме нею було написано оригінальний текст до «Підгірян», і у цьому варіанті співогра успішно ставилася в театрі «Руська бесіда» від 1865 року аж до першої третини ХХ століття. Таке довге життя п'єси Л. Кияновська пояснює не стільки сюжетною складовою, що спиралася на життя і побут підгірських українців, скільки музикою М. Вербицького: «Мелодичне багатство, винахідливість у поєднанні ритмоінтонаційної основи народної пісні з індивідуальним романтичним стилем митця – одна з основних складових його таланту» (Коломоець, 2023b).

Незважаючи на успіх, після Першої світової війни співогра виконувалася рідше, що було пов'язано зі складними геополітичними та соціокультурними зрушеннями в Галичині. Після поразки

в україно-польській війні її територія 1919 року переходить до складу Республіки Польща, яка «не враховувала національних та соціальних інтересів української меншини» (Зашкільняк, 2003: 7). А із приходом радянської влади на терени Західної України 1939 року творчість М. Вербицького загалом була заборонена. Це ставлення тодішньої влади Л. Кияновська характеризує таким чином: «Його “неблагонадійність” пояснювалась, по-перше, тим, що він був композитором-священником, а другий “гріх” був ще набагато важчим: автор Гімну України, визнаного комуністичною владою націоналістичним. Через те його фактично викреслили з кола української музики, його твори не звучали ні з концертної естради, ні, тим більше, зі сцени» (цит. за: Коломоець, 2023b).

Розібравшись із контекстом створення і хронологією постановок, необхідно звернутися до джерел, що обґрунтовують стратегію оркестрування. Питання «історично орієнтованого оркестрування» не розглядалося в наявних наукових джерелах, тому вважаємо доцільним звернення до сфери виконавської музичної практики. У вітчизняному музикознавстві поняття «автентичного» або «історично орієнтованого» виконавства розглядають численні дослідники, але найбільш доречними для обґрунтування запропонованої стратегії є розвідки О. Величко, Є. Лазаревич і Ю. Ніколаєвської.

У праці О. Величко розвиток цього типу практики пояснюється глибоким інтересом сучасників до музики минулого і бажанням відновити забуті твори. Науковиця наводить перелік фестивалів, тематика яких присвячена докласичній музиці. Їхня поширеність приводить до появи колективів, які спеціалізуються у цій сфері, а це, своєю чергою, зумовлює відкриття у закладах вищої освіти відповідних профілізацій. Дослідниця зазначає, що «...актуальність автентично трактованої стародавньої музики поставила у центр уваги виконавців-інструменталістів, керівників колективів, науковців-дослідників та музичних педагогів необхідність переосмислення усталених традицій прочитання музики різних епох з урахуванням естетики, тембро-акустичного образу епохи, темпово-часової драматургії технічно-виконавських засобів, а також послідовної ретроспекції виконавських манер та освітніх систем, викладених

у трактатах, методах, інструментальних школах визначними виконавцями-віртуозами, педагогами, конструкторами-органологами минулих епох» (Величко, 2015: 90).

Проте подібний підхід викликає активні дискусії в музичній сфері, що їх описує Є. Лазаревич. Передусім критика стосується власно назви такого типу практики. Спираючись на Р. Тарускіна, Дж. Кермана та інших західних дослідників, науковиця описує поступовий відхід від концепції «автентичного виконання» до ідеї «історично орієнтованого» або «історично інформованого». Це пояснюється тим, що для передачі реального (автентичного) звучання творів минулих часів необхідне розуміння традиції їх виконання. Для цього важливою є поступова передача знань і навичок від попередніх поколінь наступним, як це відбувається у народній музиці. «У виконавців давньої музики ХХ ст. відсутня ланцюговість передавання і засвоєння традиції. Наслідком цього ... стало акцентування уваги на матеріальних аспектах виконання, а не на виконавських техніках, стилях, естетичних завданнях», – наголошує Є. Лазаревич (2017: 254). Незважаючи на критику, розвиток цього напрямку в музичному мистецтві не зупинився, і сучасні інтерпретатори давньої музики, на думку дослідниці, змогли адаптувати досвід попередників у цілком органічну концепцію.

Ю. Ніколаєвська називає подібну концепцію «аутентична виконавська стратегія». Науковиця пояснює, що це «така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності)» (Ніколаєвська, 2017: 194). Дослідниця звертає увагу, що сучасний підхід у виконанні давньої музики спирається на синтез академічної і аутентичної традицій: від першої береться система засобів виразності та інструментарій, а від другої – естетичні засади та досвід першовідкривачів цього руху.

Вибрана стратегія зумовлює розгляд джерел, присвячених оркестровому стилю М. Вербицького. Праця Л. Корній «Історія української музики. Частина третя (XIX ст.)» є однією з небагатьох, де

творчість композитора досліджено у цьому аспекті. Науковиця зазначає, що оркестровий доробок композитора передусім пов'язаний із театральними виставами. «Увертюри-симфонії», як їх визначено авторкою, виконувалися перед початком п'єси або в антрактах (Корній, 2001: 218). У них галицько-українські народні джерела та міські пісні-романси інтегрувалися в самобутній стиль, який спирався на зразки класицизму і раннього романтизму. «Увертюри-симфонії М. Вербицького своєю структурою близькі до ранньо-романтичних увертюр Дж. Россіні, Д. Обера, зокрема до утвердженого Россіні типу увертюри, написаної у формі сонатного алегро без розробки (такий тип увертюри використовував В. А. Моцарт в опері “Весілля Фігаро”)», – пише Л. Корній (там само).

Ураховуючи наведені твердження, доцільно звернутися до джерел, присвячених оркеструванню доби класицизму. С. Коробецька, у працях якої розглядається оркестровий стиль митців означеної епохи, визначає важливу роль інструментального складу, який є «атрибутом класичного оркестрового стилю» (Коробецька, 2011: 190). Саме в той час викристалізовується склад із вісьмома дерев'яними, чотирма мідними духовими, литаврами і струнно-смичковими. Кожна група наділена своїми конкретними функціями, що приводить до їх розмежування і встановлює періодичність використання. Серед характерних ознак «класичного» оркестрування дослідниця визначає розмежування елементів за вертикаллю, баланс вертикального комплексу за рахунок тембрового узгодження, акустичне розташування акордів, темброво-динамічне сполучання, оркестровий колорит на основі гармонії, значну кількість камерно-інструментальних епізодів (там само: 192–199).

Обґрунтування поняття «історично орієнтоване оркестрування» вимагає залучення допоміжних понять, які розкривають його сутність. Історично орієнтоване оркестрування – це процес, який має на меті створення певної темброво-фактурної структури (Г. Савченко) твору, детермінованої його жанром, епохальним та індивідуальним стилем композитора. Г. Савченко у роботі, присвяченій оркестровому мисленню, дає таке визначення: «Темброво-фактурна структура – це система горизонтально-вертикальних

функціональних відносин елементів оркестрової фактури, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно й унікального, й типового звучання... В темброво-фактурній структурі нами підкреслюється ієрархічність рівнів і підсистем» (Савченко, 2022: 87).

Мета дослідження – визначити алгоритм дій, які уможливають реалізацію історично орієнтованого оркестрування, на прикладі співогри М. Вербицького «Підгіряни», яку було оркестровано автором цієї статті.

Інноваційною складовою дослідження є формулювання поняття «історично орієнтоване оркестрування» і характеристика його ключових параметрів, які було виокремлено у процесі роботи над «Підгірянами».

Методологія дослідження. Для визначення контексту створення співогри «Підгіряни» і хронології її постановок застосовано історичний метод дослідження; для розгляду функціонування в науковому дискурсі понять «автентичне виконавство», «історично інформоване виконавство», «історично орієнтоване виконавство» – історико-теоретичний аналіз; для визначення конкретних прийомів оркестрування – технологічний підхід.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Незважаючи на те, що багато перекладень створюються композиторами-сучасниками або недалекокими «нащадками» авторів, явище аранжування здебільшого стосується давно написаних творів. Така практика не є новою: у свій час В. А. Моцарт інструментував для сучасного йому оркестрового складу оперу «Ацис і Галатя» і кантату «Олександрівське свято» Г. Ф. Генделя (The Mozart arrangement of Acis and Galatea, 2013).

Аналіз розділу «Аранжувальники» на сайті Проекту міжнародної нотної бібліотеки (англ. «International music score library project», скор. «IMSLP») засвідчує, що найбільший інтерес до створення нових редакцій давніх творів спостерігався у ХХ столітті (Arrangers, n.d.). Саме тоді виникають оркестрове перекладення «Чакони» зі Скрипкової партити № 2 Й. С. Баха, здійснене А. Казеллою, численні редакції та оркестрування творів А. Вівальді і

К. Монтеверді, виконані Д. Маліп'єро. Чималий внесок у цю справу зробили композитори другої Віденської школи: А. Шенберг був плідним оркеструвальником творів Й. С. Баха, Й. Брамса, Г. Малера, а його учень А. Веберн створив славнозвісне оркестрування «Ричеркару» з «Музичного приношення».

Названі твори в перекладеннях набувають іншої якості за рахунок уведення більшої кількості інструментів і нових технік інструментування. Тобто відбувається осучаснення першоджерела, викликане зміною контексту звучання твору. У свою чергу, випадків наближення редакції до оригіналу існує вкрай мало, що може пояснюватися відсутністю інтенції до стильового наслідування.

В Україні створення подібного типу аранжувань постає нагальною необхідністю, оскільки спадщина багатьох вітчизняних авторів була заборонена та/або втрачена. Це спонукає композиторів самостійно опрацювати наявні джерела і подекуди дописувати відсутні фрагменти з огляду на оригінальний стиль твору. Так, з міркувань відсутності оригінальної редакції історичної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка за наших часів її виконують у редакції Б. Лятошинського і Л. Ревуцького (Самойленко, 2018: 107). Подібна тенденція не втрачає своєї актуальності, адже після розпаду СРСР з'явилася можливість опрацювати закриті до того моменту архіви і заповнити «пробіли» у творчості українських авторів.

Протягом 2022–2023 років в рамках проєкту «*Ukrainian live*» у Львівському органному залі відбулася серія історичних концертів, програма яких складалася з віднайдених і відредагованих творів українських композиторів. У 2022 році було виконано низку творів С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, П. Бажанського (Коломоєць, 2023а). Наступним кроком стало редагування та оркестрування знайденої в архіві співогри М. Вербицького. Для реалізації цієї мети засновники проєкту І. Остапович і Т. Демко звернулися до автора статті, і 28 квітня 2023 року відбулася історична прем'єра співогри «Підгір'яни».

На початку роботи над аранжуванням І. Остапович і Т. Демко мали фотокопії репетиційного клавіру, який було знайдено на початку 1990 років Л. Кияновською (Коломоєць, 2023б). Жанрова

приналежність, указана на обкладинці, – «мельодрама» – дає приблизне розуміння структури твору: розмовні діалоги із сольними / ансамблевими вокальними номерами і завершальним хоровим епізодом. Наявні у клавірі 14 вокальних номерів викладалися без літературного сюжету, співаний текст був записаний «язичієм» у неповному обсязі. Це пов'язано з тим, що актор-виконавець партії мав перед собою сценарій і співав на основі вивченого вокального матеріалу, тому виписувати весь текст не було необхідності.

Оригінального тексту І. Гушалевича не залишилося в архівах, що відомо з розвідок Б. Козака (2017a, b). У дослідженні Л. Корній надається сюжетна фабула твору, в основі якої – протистояння щирого кохання соціальної нерівності і фінансовому розрахунку: «Соціально-побутовий конфлікт розкрито в дусі романтичної драматургії (у мелодрамі виведено образ сільської знахарки, наявні сюжетні мотиви помсти і божевілля» (Корній, 2001: 189). Однак подібної інформації недостатньо для повного розуміння перебігу подій, що зумовило пошуки літературного першоджерела, а саме, варіанта тексту авторства М. Кропивницького, який мав зберегтися завдяки його поширеності на теренах України. Останній знайшовся на сайті «Діаспоріана» у вигляді машинописного відтиску, виданого М. Дячишиним (Дячишин, 1918).

Відтак синопсис сюжету і відсутні куплети пісень могли бути внесені до партитури, але постала інша проблема: записаний українською текст М. Кропивницького лише частково відповідав прописаному у клавірі «язичію» І. Гушалевича. У результаті було обрано компромісний варіант: компіляцію з оригінального тексту 1864 року і його пізнішої редакції.

Разом із редагуванням літературного тексту правки було внесено й до тексту музичного. Згідно сценарію, у партитурі впорядковано вокальні номери, чітко визначено виконавські партії, виписано коректні музичні ключі. Пісні мали багато куплетів, побудованих на тотожному мелодичному матеріалі. Це зумовило відкидання сюжетно нейтральних частин тексту або створення інших варіантів вокальних партій та оркестрування в епізодах, що вимагали збереження першоджерела.

Перед початком роботи над партитурою було обрано стратегію оркестрування, яке можна охарактеризувати як «історично орієнтоване». Сформулюємо визначення цього поняття, спираючись на концепцію Ю. Ніколаєвської (2017): *історично орієнтоване оркестрування – метод реорганізації «тембро-фактурної структури»* (Савченко, 2022: 87) *твору, який дозволяє співвіднести фіксований кінцевий результат із традиціями епохи, до якої твір належить*. З огляду на введення нового поняття, вважаємо доцільним окреслення його ключових положень.

1. Обраний інструментальний склад відповідає поширеному в конкретну історичну добу, у яку був написаний твір.

2. Зберігаються головні риси оркестрового стилю епохи, національної школи й автора музичного першоджерела.

3. Оркестрування підкреслює характерні жанрові ознаки твору.

4. Музичний склад і фактура співвідносяться з такими у певному епохальному стилі.

5. Прийоми оркестрування і коло засобів музичної виразності (таких як темброва колористика, агогіка, артикуляція, інструментальні техніки) визначаються стилем епохи та певного композитора.

Проаналізуємо співогру М. Вербицького «Підгір'яни» з огляду на наведені положення.

Указаний у партитурі інструментальний склад є малим симфонічним оркестром, який налічує вісім партій дерев'яних духових (дві флейти, два гобої, два кларнети *in B/in A*, два фаготи), чотири партії мідних (дві валторни *in F*, дві труби *in B*), партію литавр і партії квінтету струнно-смічкових (перші, другі скрипки, альти, віолончелі і контрабаси). Такий вибір зумовлений двома факторами: використанням цього типу оркестру М. Вербицьким в його увертюрах-симфоніях (Корній, 2001: 218) і складом наявного колективу виконавців – Луганського філармонічного оркестру (який виступав з оркестровими концертами у Львівському органному залі).

Опрацювання наявних у вільному доступі партитур композитора підтвердило надану Л. Корній інформацію щодо його оркестрового стилю. Характерні риси оркестрування М. Вербицького свідчать про орієнтацію на техніку композиторів класичної і

ранньоромантичної епох. Це домінування гомофонно-гармонічного типу викладу, підпорядкування елементів фактури гармонічній вертикалі, обмежене використання прийомів поліфонії (переважно підголоскової та імітаційної), функціональне розмежування оркестрових груп з опорою на струнно-смичкові, лімітоване застосування тембрового колориту (переважно як засобу музичного розвитку). У зв'язку із цим доречним став проведений аналіз оркестрових і оперних партитур В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона задля виявлення репрезентативних для їхньої доби прийомів інструментування.

Більшість означених вище музичних параметрів можуть бути доречними в інструментальних творах. Проте специфіка співогри як музично-драматичного жанру вимагає дещо іншого підходу до організації музичної тканини. Залежно від смислового наповнення, вокальні номери розташовуються на початку та/або наприкінці драматичної дії, у кульмінаційних епізодах тощо. Тому важливою є кореляція оркестрування із загальною драматургією твору.

Так, перша сцена першої дії М. Вербицького розпочинається піснею «Чого лози похилились», яку співає Оля, одна з головних персонажів співогри. За відсутністю увертюри цей вокальний номер виконує експозиційну функцію, що віддзеркалено й в оркеструванні. Вступні чотири такти (*Приклад 1*) використовують майже весь оркестр, крім труб. Партії розмежовано за ієрархічним принципом: перші скрипки, флейти і кларнети виконують мелодичну функцію, віолончелі і фаготи – басову, альти і гобої – підголоскову, валторни і литаври – педально-підкреслювальну.

Вступ вокалістки у т. 5 зумовлює виключення більшості оркестрових груп: залишаються тільки партії струнно-смичкових без контрабасів, яким доручено супровідну роль. При цьому в партії перших скрипок зустрічаються мотиви вокальної мелодії, що забезпечує насичене звучання партії голосу і дає виконавиці опору.

Короткі підголоски фагота, кларнета з флейтами і педаль валторни у тт. 7–9 передують раптовому оркестровому *tutti* в кульмінації куплету (тт. 10–12). У тт. 13–20 (другий куплет) використовується часткове дублювання струнних дерев'яними духовими.

Такий виклад стає підготовкою до оркестрової інтермедії, яка звучить після завершення розділу. За принципом оркестрування вона нагадує вступні такти, але цього разу дійсно використано *tutti* за рахунок уведення партій труб (Приклад 2).

Приклад 1. *М. Вербицький «Підгір'яни», сцена №1, тт. 1–4.*

Andante

Fl.

Ob.

Cl.

p

Fg.

Cor.

V-ni I

V-ni II

V-le

mp

Timp.

Vc.

Cb.

mp

Приклад 2. *М. Вербицький «Підгір'яни», сцена №1, тт. 20–24.*

Ob. solo

mf

Cl.

Fl.

Ob.

Cl.

f

Fg.

Tr-be

Cor.

Fg.

V-ni I

V-ni II

V-le

mp *cresc.*

f

Timp.

Vc.

Cb.

mp *cresc.*

f

Третій і четвертий куплети першого номера відзначено більшою частотою використання дерев'яних духових і валторн. Регістрове положення підголосків і педалей слугує засобом підтримки партії співачки й, крім того, розмежовує духові та струнні, супровід яких надано у більш спрощеному варіанті (Приклад 3).

Приклад 3. *М. Вербицький «Підгіряни», сцена №1, тт. 40–44.*

The image displays a musical score for Example 3, featuring woodwind and string instruments. The score is organized into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet I (Cl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet II (Cl. II), and Cor Anglais (Cor.). The second system includes parts for Trumpet and Trombone (Tr-be), Cor Anglais (Cor.), and Eb Cornet (Eg.). The third system includes parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), and Timpani (Timp.). The bass line of the third system includes parts for Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.). Dynamics markings such as *mf* and *f* are present throughout the score.

Друга сцена першої дії – терцет Ольги, Анни і Стефана «На полі...» – так само вимагає розлогого оркестрового викладу, оскільки драматургічно вона є кульмінацією сюжетної дії. Терцет побудований за принципом динамічного наростання: «соло А – інтермедія – дует – інтермедія – соло Б – інтермедія – ансамбль». Організація музичної тканини вокальних розділів відповідає загальній драматургії сцени: у сольних епізодах Ольги й Анни фактура розріджена, частіше використовуються дерев'яні духові для посилення колориту; у дуеті Анни і Стефана зростає роль струнно-смічкових інструментів, що надає фактурі насиченості; фінальне

тріо вирішено засобами всього оркестру, де струнній групі надаються декілька функцій (фігуративне заповнення, гармонічні педалі, підголоски, бас), дерев'яні створюють гармонічне заповнення і підтримують вокальні партії, мідним та ударним доручено функцію ритмогармонічного підкреслення. Полярним є оркестрування інтермедій, у яких загальне *tutti* видозмінюється шляхом різного трактування ролі духових і протиставляється менш насиченим вокальним епізодам.

У подальших 12 частинах інструментовка реагує на драматургію співогри: комічні сцени № 3 (пісня Знахарки «На дорозі»), № 6 (дует Чопорія і Тетяни «Бог дай тобі лихо сталось»), № 12 (аріозо Стефана «Пливла рибка золотая») мають строкате оркестрування із використанням яскравої тембрової колористики; драматичні частини № 8 (квартет Ольги, Анни, Тетяни і Трохима «Не мож любити серце двох») і № 9 (арія Трохима «Поле моє») звучать більш масивно внаслідок щільності викладу інструментальних партій у середньому і низькому регістрах; м'яке звучання струнно-смичкових із педалізацією низьких дерев'яних і валторн підкреслює ліричний настрій сцен № 4 (аріозо Ольги «Ваша хата з огородом»), № 7 (пісня Стефана «Оля мила над всі діви»), № 11 (пісня Анни «Чи я тебе, Олю...») і № 13 (арія Ольги «Легше рибці...»); різноманітні прийоми оркестрування із функціональною диференціацією груп застосовано у хороших епізодах № 5 (хор косарів «В луг підемо»), № 10 (молитва «Кінчиться день...») і № 14 (фінал «Хто за нами, ми за тим»).

Деякі зі сцен вирішено засобами камерно-інструментального письма, що є характерним для класичного оркестрового стилю (Коробецька, 2011: 192). Так, струнно-смичковий оркестр у сцені № 3 (пісня Знахарки) має розгалужене інструментування з п'ятиголосним викладом, що наближує його до квінтетного звучання. У сцені № 7 (пісня Стефана) до стриманого викладу струнно-смичкових додається духовий квартет (кларнет, валторна і два фаготи), який ситуативно вводить сольні підголоски, протиставлені розміреній вокальній лінії. За схожим принципом організовано фактуру у сцені № 9 (арія Трохима), але духовий квінтет гобоя, двох фаготів і двох валторн синтезований з партією соліста-вокаліста і

тракується як драматичне ядро, яке розгортається на тлі групи струнно-смичкових.

На реалізацію стратегії історично орієнтованого оркестрування впливає і використання засобів виразності, особливо інструментальних технік. До прикладу, у партіях валторн і труб використано тільки стандартний спосіб звукоутворення, а їх виклад обмежується лише тонально визначеними звуками, оскільки мідні разом із литаврами тракуються як ритмогармонічна група. Своєю чергою, у партіях литавр протягом усієї сцени не використовується перестройка, під час гри застосовуються тільки жорсткі палички. У результаті литаври звучать більш автентично.

Прийоми в партії струнно-смичкових обмежуються використанням базових смичкових штрихів (деташе та легато) і піцкато. В емоційно піднесених епізодах застосовано техніки репетицій смичком (тремоло і дубль-штрих). Акорди надано тільки у широкому розташуванні *non-divisi* й переважно в партіях скрипок. Піцкато виступає як колористичний прийом, який замінює собою штрих стакато.

У партіях дерев'яних духових так само застосовані тільки головні прийоми звукоутворення (стакато, нон-легато, легато). Але темброве різноманіття цієї групи дозволяє трактувати її досить широко: стакато фаготів уподібнюється до піцкато віолончелей і контрабасів; трелі у флейт і кларнетів еквівалентні смичковим репетиціям; короткі форшлаги у всієї дерев'яної групи дають гостре протиставлення її мідним і струнним.

Висновки.

Стратегію історично орієнтованого оркестрування у співогрі «Підгір'яни» М. Вербицького здійснено такими засобами:

– по-перше, це відповідний до стилю композитора та епохи інструментальний склад (малий симфонічний оркестр без тромбонів і туби);

– по-друге, це диференційоване трактування оркестрових функцій інструментальних груп (опора на струнно-смичкові із широким спектром функцій, підголосковість і гармонічний супровід у дерев'яних, ритмогармонічна функція валторн, труб і литавр);

– по-третє – усталені методи взаємодії вокальних голосів із оркестром (інструментальні епізоди мають насичену оркестровку, у вокальних епізодах оркестр виконує функцію підтримки);

– по-четверте – використання базових виконавських технік і характерних інструментальних прийомів.

Як результат, темброво-фактурна структура твору відповідає його жанру, епохальному (класичному) та індивідуальному стилю композитора.

У перспективі продовженням цього дослідження є аналіз партитури опери «Наталка-Полтавка» О. Щетинського з точки зору історично орієнтованого оркестрування.

ЛІТЕРАТУРА

- Антошевська, В. (2023). Епоха «Підгірян» Вербицького: історія, контекст, мова. *Збруч*. https://zbruc.eu/node/115273?fbclid=IwAR0BZy_ek_xQGF5_do-vmHWajP3dry7ZWIXBAfSpBs6qrt9CSGRDmDhsPmc
- Величко, О. (2015). Виконавські вектори старовинної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 89–93.
- Дячишин, М. (уклад.) (1918). *Підгіряне. Мельодрама. В 3-х діях*. Нью Йорк: б.в. <https://diasporiana.org.ua/drama/9362-pidgiryane-melodrama-v-3-h-diyah/>
- Зашкільняк, Л. (2003). Україна і Польща в ХХ столітті: від конфліктів до порозуміння. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, 3, 72–84.
- Козак, Б. (2017а). До історії прапрем'єри п'єси «Підгіряни» І. Гушалевича (музика М. Вербицького) на сцені Руського народного театру 1865 року та її перекладу російською мовою. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 18, 212–225.
- Козак, Б. (2017б). Мелодрама Івана Гушалевича «Підгіряни» з музикою Михайла Вербицького в поставах театральних труп Михайла Старицького та Марка Кропивницького (1884–1900). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого*, 21, 25–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220946>.

- Коломоєць, Д. (2023a). «Підгіряни» в Органному. https://zaxid.net/pidgiryani_v_organnomu_n1561298
- Коломоєць, Д. (2023b). «Підгіряни» повертаються на сцену. <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/>
- Корній, Л. (2001). *Історія української музики. Частина третя (XIX ст.)*. Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НПУ ім. І. П. Драгоманова.
- Лазаревич, Є. (2017). Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 41, 248–261.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Савченко, Г. (2022). Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34), 80–92. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7>.
- Самойленко, Г. (2018). *Повість Миколи Гоголя «Тарас Бульба» в українському текстологічному, соціологічному та мистецькому вимірах*. Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя.
- Arrangers (n.d.). *IMSLP*. <https://imslp.org/wiki/Category:Arrangers>
- The Mozart Arrangement of Acis and Galatea. (2013). (© by Mark Morris Dance Group). <https://www.acisandgalatea.org/mozart-arrangement>

REFERENCES

- Antoshevska, V. (2023). Verbytskyi's "Pidhiriany" era: history, context, language. *Zbruč*. https://zbruc.eu/node/115273?fbclid=IwAR0BZy_ek_xQGF5_dovmHWajP3dry7ZWIXBAfSpBs6qrt9CsGRDmDhsPmc [in Ukrainian].
- Arrangers (n.d.). *IMSLP*. <https://imslp.org/wiki/Category:Arrangers> [in English].
- Diachyshyn, M. (Ed.-comp.) (1918). *Pidhiriane. Melodrama. In 3 acts*. New York: n.d. <https://diasporiana.org.ua/drama/9362-pidgiriyane-melodrama-v-3-h-diyah/> [in Ukrainian].
- Kolomoiets, D. (2023a). "Pidhiriany" at the Organ Hall. https://zaxid.net/pidgiryani_v_organnomu_n1561298 [in Ukrainian].
- Kolomoiets, D. (2023b). "Pidhiriany" return to the stage. <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/> [in Ukrainian].

- Kornii, L. (2001). *History of Ukrainian Music. Part Three (XIX century)*. Kyiv – New York: M. P. Kots Publishing [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral Style: Theory, History, and Modernity*. Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Kozak, B. (2017a). On the history of the premiere of the play “Pidhiriany” by I. Hushalevych (music by M. Verbytskyi) on the stage of the Rus’ Folk Theater in 1865 and its translation into the Russian language. *Visnyk [Journal] of the Lviv University. Art History Series*, 18, 212–225 [in Ukrainian].
- Kozak, B. (2017b). The melodrama “Pidhiriany” by Ivan Hushalevych with music by Mykhailo Verbytskyi in the performances of the theater troupes of Mykhailo Starytsky and Marko Kropyvnytsky (1884–1900). *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 21, 25–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220946> [in Ukrainian].
- Lazarevych, Ye. (2017). Concert Performance of Ancient Religious Music From the Point of View of the «Historically Oriented Performing». *Scientific research collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Musicology Universe*, 41, 248–261 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2017). The authentic performing strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Samoilenko, H. (2018). *Mykola Gogol’s story “Taras Bulba” in Ukrainian textological, sociological and artistic dimensions*. Nizhyn: Mykola Gogol State University [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2022). Defining specifics of orchestral thinking: theoretical aspect. *Musical art and the culture*, 2 (34), 80–92. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7> [in Ukrainian].
- The Mozart Arrangement of Acis and Galatea. (2013). (© by Mark Morris Dance Group). <https://www.acisandgalatea.org/mozart-arrangement> [in English].
- Velychko, O. (2015). Performing vectors of ancient music. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art History*, 33, 89–93 [in Ukrainian].
- Zashkilniak, L. (2003) Ukraine and Poland in the 20th century: from conflicts to understanding. *Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”*, 3, 72–84 [in Ukrainian].

Volodymyr Bohatyriov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Music Theory Department;
teacher, the Department of Composition and Instrumentation
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

**The strategy of historically oriented orchestration
of M. Verbytskyi's play "Pidhiriany"*****Statement of the problem.***

The historical circumstances that influenced Ukrainian culture throughout the XIX–XX centuries have given rise to the contemporary challenge of accessing musical scores, particularly original scores or orchestral voices of music theatrical works and orchestral compositions. Even the presence of copies of piano arrangements, individual instrumental parts, or segments of complete scores in private or state archives does not afford a comprehensive evaluation of the creative output of Ukrainian composers from the past nor enable its broad presentation to the public. This necessitates contemporary composers to engage in the restoration, reconstruction, or arrangement of compositions by Ukrainian classics. The article analyses the version of M. Verbytskyi's play "Pidhiriany" created by the author of the study, in terms of orchestration strategy.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Since the aspects of historically oriented orchestration have not been included in the scientific discourse, the purpose of this study is to establish an algorithm of actions that make possible this strategy. The actions are systematized as a result of the orchestration of M. Verbytskyi's "Pidhiriany" by the author of this article. For these purposes, the following methods are used: historical, which defines the context of the emergence of the "Pidhiriany" play and the chronology of its productions; historical and theoretical to analyze the concepts of "authentic performance", "historically informed performance", "historically oriented performance" and their role in scientific discourse; technological, which defines specific orchestration techniques. The novelty of the work is to formulate the concept of "historically oriented orchestration" and to identify its key provisions implemented in the process of working on "Pidhiriany".

Recent research and publications.

The work is based on sources devoted to the history of creation, context of appearance, and chronology of productions of “Pidhiriany” by M. Verbytskyi (Kozak, 2017a; 2017b), the linguistic aspect and stage fate of the play in Galicia (Antoshevska, 2023), the ban and restoration of the composer’s creative heritage (Kolomoiets, 2023b), the characteristics of his orchestral style (Kornii, 2001) and the style of the era (Korobetska, 2011), and some aspects of orchestral thinking (Savchenko, 2022). Some sources are devoted to the discourse of historically informed or authentic performance and the functioning of its concepts in Ukrainian musicology (Velychko, 2015; Lazarevych, 2017; Nikolaievsk, 2017).

Results and conclusion.

The proposed definition of “historically oriented orchestration” in the article is a method of reorganizing the timbre-textural structure of the work, which allows to correlate the fixed final result with the traditions of the era in which the work was created. Among its key provisions are the following:

- 1) the chosen instrumental ensemble (orchestra) is similar or appropriate to the particular era;
- 2) the main features of the orchestral style of the era, national school and author of the original source are preserved;
- 3) characteristic genre features are emphasized in the orchestration;
- 4) the musical texture corresponds to a certain epochal style;
- 5) orchestration techniques and the range of musical expression (such as timbre colouring, agogics, articulation, instrumental techniques) are determined by the style of the era and a particular composer.

In the analysis of M. Verbytskyi’s play “Pidhiriany”, the tools that enable the implementation of the strategy of historically oriented orchestration are revealed:

- firstly, the instrumental composition corresponding to the style of the composer and the his era (a small symphony orchestra without trombones and tuba);
- secondly, a differentiated interpretation of the orchestral groups functions (reliance on strings and bows with a wide range of functions, subsonance and harmonic accompaniment of woodwinds, rhythmic and harmonic function of horns, trumpets and timpani);
- thirdly, the established methods of interaction between vocal voices and the orchestra (instrumental episodes have rich orchestration, during vocal episodes the orchestra performs a supporting function);
- fourthly, the use of basic performance and instrumental techniques.

As a result, a created timbre-textural structure of the work corresponds to its genre, epochal and individual style of the composer.

Keywords: *orchestration; historically oriented orchestration; play “Pidhiriany”; M. Verbytskyi; style; genre; timbre; texture; composer’s creativity.*

Стаття надійшла до редакції 7 травня 2024 року