

УДК 78.1

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ЧИННИК МУЗИЧНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

Сергій ГАВРИЛЮК – доктор мистецтва, старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів, Україна.
<https://orcid.org/0009-0007-7447-7388>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1044>
sergejhavrylyuk@gmail.com

У центрі уваги перебуває історично інформоване виконавство (ІВ) як ключовий чинник формування музичного стилю в процесі інтерпретації музики барокової доби. Досліджується феномен співіснування свободи та несвободи у виконавстві, що проявляється через творчу свободу та естетичні обмеження, зумовлені історичними, культурними та теоретичними рамками. Розглянуто передумови складності інтерпретації барокової музики, зокрема вплив теоцентризму, теорії афектів, особливості орнаментики, нерівномірних темперацій та імпровізації. Аналітичною оптикою дослідження є взаємодія музичних і позамузичних чинників, що формують стиль ІВ, а також його роль у сучасному соціокультурному дискурсі.

Ключові слова: історично інформоване виконавство, музичне стилетворення, музика бароко, стиль, інтерпретація, виконавська свобода та несвобода.

Дослідження історично інформованого виконавства (ІВ) є *актуальним* у контексті сучасного музикознавства та виконавської практики, оскільки воно дозволяє переосмислити музику барокової доби через призму автентичності та сучасних соціокультурних запитів. У добу метамодерну, коли суспільство прагне повернення до історичних витоків мистецтва, ІВ стає не лише способом відтворення музики минулого, але й чинником продукування нових стильових смислів. Проблематика свободи та несвободи у виконавстві барокової музики відображає ширші філософські питання співіснування індивідуальної творчості та нормативних рамок, що резонує з сучасними дискусіями про ідентичність, традицію та інновацію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві тема історично інформованого виконавства та музичного стилетворення розглянута у працях О. Катрич, Н. Фоменко, Г. Іванюшенко, Н. Ключинської та ін. У праці О. Катрич розглянуто принципи музичного стилетворення як такі. Сильова парадигма виступає «тригером» для створення музичного стилю [5]. Праця Н. Фоменко присвячена фантазійному стилю клавірного мистецтва бароко; ми ж звертаємо більшу увагу на зразки струнного та струнно-смичкового мистецтва [8]. Г. Іванюшенко фокусується на популяризації історично інформованого виконавства як важливого аспекту збереження та відтворення музичної спадщини попередніх епох, зокрема на діяльності творчих колективів в Україні [2]. Звертаємося до ширшого контексту та розглядаємо діяльність колективів і окремих солістів-інструменталістів сучасності європейського та світового музичного простору. Н. Ключинська досліджує проблеми інтерпретації барокової партесної музики в руслі історично інформованого виконавства, таким чином фокусується на музиці вокальної традиції, в фокусі нашої уваги – інструментальна музика [6].

Актуальність теми також зумовлена викликами, що постають перед виконавцями: необхідність опанування історичних інструментів, нерівномірних темперацій, імпровізаційних практик та аналізу теоретичних трактатів. В Україні, де музична культура має глибокі традиції, але обмежений доступ до історичних інструментів, дослідження ІВ сприяє поглибленню розуміння барокової музики та творення фундаменту відповідної виконавської школи.

Метою наукової розвідки є обґрунтування історично інформованого виконавства як ключового чинника музичного стилетворення у процесі інтерпретації музики барокової доби. Дослідження спрямоване на аналіз конфлікту інтерпретаторської свободи та несвободи у виконавстві, як професійної проблеми, що значною мірою впливає на формування сучасного стилю виконання барокової музики. Завдання включають: 1) висвітлення теоретичних і практичних засад ІВ; 2) аналіз впливу історичних трактатів і виконавських традицій на інтерпретацію; 3) оцінку значення ІВ для сучасного музичного соціуму. *Теоретичну базу* дослідження склали праці зарубіжних та українських вчених – музикознавців та філософів: О. Катрич, В. Москаленка, Н. Фоменко, Н. Ключинської, Г. Іванюшенко, Д. Чижевського, З. Фрейда (Sigmund Freud), С. Зонтаг (Susan Sontag), Л. Моцарта (Leopold Mozart), Й. Йоахіма Кванца (Johann Joachim Quantz), Жана-Філіпа Рамо (Jean-Philippe Rameau) та ін. Теоретична база інтегрує історичні та сучасні підходи, що дозволяє комплексно осмислити феномен ІВ.

Комплексна методологія дослідження поєднує методи: історико-діалектичний, музикознавчий, компаративний, інтерпретаційний, а також метод дискурс-аналіз. Методологія передбачає міждисциплінарний підхід, поєднуючи музикознавство, філософію та культурологію.

Кожна з епох, відображаючи історичні події, творила власне музичне мистецтво. В центрі уваги музика барокової доби, адже її інтерпретація дотепер є надзвичайно дискусійною, містить чимало складних питань та невирішених протиріч. Щоб їх окреслити та підійти до вирішення, потрібно зрозуміти передумови та фактори, що роблять інтерпретацію барокової музики складною.

Музика барокової доби позначена виразним впливом концепції теоцентризму. Відомо, що велика кількість митців різної профілізації (живопис, архітектура, скульптура, декоративно-прикладне) працювали та розвивали своє мистецтво для обслуговування церкви та церковних організацій. Музика також слідувала цій моделі, рефлексуючи на її духовний і світський полюси. Духовна музика виражала високі духовні ідеали, а світська – етикет. Кожна з цих сфер передбачає естетичне поле для індивідуального самовираження та соціокультурні рамки, що обмежували, регламентували цей процес. Тож для інтерпретаторів музики барокової доби розуміння внутрішнього конфлікту між свободою і несвободою є важливим. Проблематика дослідження свободи та несвободи у музичному виконавстві безумовно стосується низки галузей, а саме: музичної інтерпретації, органології, історії музичної культури та ін.

У цьому конфлікті свободи і несвободи прослідковується кореляція з міркуваннями З. Фрейда про рушійні сили людського життя, антагоністичні образи Ероса і Танатоса [9; 8]. До питань свободи самореалізації творчої особистості звертався відомий філософ, психоаналітик Е. Фромм (Erich Seligmann Fromm) у праці «Втеча від свободи». Зокрема він окреслює такі два полюси свободи: «свобода від» (негативна свобода) – звільнення від зовнішніх обмежень, таких як соціальні умовності, нав'язані іншими людьми або інститутами; та «свобода для» (позитивна свобода) – можливість активно діяти, самовиражатися і реалізовувати свій потенціал у творчості та коханні [10].

З одного боку музика є засобом вираження внутрішнього світу, інтимних переживань людини (активна творча функція, свобода), з іншого – це вираження повинно підпорядковуватися численним правилам, щоб відповідати певним естетичним стандартам тієї чи іншої спільноти (обмеження, несвобода). Ця ідея стосується не лише правил створення музики композиторами, а й інтерпретування її виконавцями, адже навіть питання орнаментики є наріжним каменем суперечок між представниками різних стилів всередині барокового музичного простору. Відомим є скрупульозне ставлення до трактування мелізмів французькими клавесиністами, серед яких Жан Філіп Рамо – «De Pieces de Clavecin» (1706), Жан-Анрі д'Англебер - «Pièces de clavecin» (1689) та ін. Особлива увага до коректного артикулювання в межах виконавських традицій конкретних країн притаманна музичному простору Західної Європи кінця XVII – початку XVIII ст.

Музичні практики і теоретики доби бароко створювали численні трактати, підсумовуючи тогочасний стан розвитку музичного мистецтва, здійснювали естетичні та наукові пошуки: теорія афектів, створення і обґрунтування різноманітних темперацій. Також виконавці втілювали своє прагнення зафіксувати та передати накопичений досвід шляхом написання педагогічних праць, зокрема «Досвід настанов для гри на флейті траверсо» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen») Йогана Йоахіма Кванца (1697-1773 pp.), «Трактат про гармонію, зведену до її природних принципів» («Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels») Жана-Філіпа Рамо (1683-1764 pp.) та ін. Природним було не лише збагачення виконавської та теоретичної бази музичного виконавства, а й конструювання нових інструментів [13; 10-16]. Відомо, що дві з віолончельних сюїт Й. С. Баха написані для віолончелі, проте у незвичному для неї варіанті. Передбачається, що у Сюїті № 5 верхня струна інструменту налаштовується на секунду нижче звичного варіанту – використання прийому *скордатури*, а Сюїта № 6 передбачена для виконання на п'ятиструнному інструменті (стрій: до-соль-ре-ля-мі).

На ґрунті генерування нових думок формується науковий підхід до досягнення дійсності. «Наука – це двосічний меч: вона створює стільки ж проблем, скільки й розв'язує, але завжди на вищому рівні» [3; 35]. Вбачаємо цікаву паралель: свобода мислення є рушієм для розвитку людини, і водночас ставить перед нею нові виклики, передусім моральні і філософські, та формує нові детермінанти. «Усе мені можна, та не все на користь» [Біблія, 1 Кор. 6: 12].

Музика доби бароко є невід'ємною частиною репертуару сучасних виконавців-інструменталістів. Виконання творів барокового стилю вимагає від виконавців відповідного інтелектуального оснащення.

Зараз існують найрізноманітніші підходи до інтерпретації барокової музики. Одним із них є *historically informed performance*, що ставить перед сучасною музичною спільнотою низку важливих запитань. У такий спосіб відбувається творення сучасного стилю інтерпретування тієї музики.

Враховуючи запити сучасного суспільства та окреслену проблему, розглядаємо історично інформоване виконавство (ІІВ) як різновид стилю музичної творчості виконавців в процесі інтерпретування музики доби бароко. Звертаємося до визначення поняття стилю за В. Москаленком, а саме: «Під *стилем музичної творчості* розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення

особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [7; 116]. У цьому сенсі особливий інтерес викликає класифікація різновидів виконавських інтерпретацій, запропонована О. Катрич: стилізоване виконання (автентичне), стильна інтерпретація та індивідуальна виконавська інтерпретація композиторського стилю [4]. На нашу думку, ПВ вдало поєднує два різновиди – стилізоване та виконавську інтерпретацію композиторського стилю.

Історично інформоване виконавство найбільш коректно ставиться до стилю автора, прагне максимально достовірно відтворити той варіант, в якому твори звучали (чи могли звучати) в часі життя композитора. Цей підхід зараз відомий в англomовному музикознавчому просторі як «historically informed performance» (скорочено HIP). Звісно, так було не завжди, та існує низка близьких термінів, які описують цей же інтерпретаційний підхід, проте з різних боків: «period performance» (дослівно виконавство на інструментах того періоду), «authentic performance» (автентичне виконавство), «historical performance» (історичне виконавство) [13]. В сучасному українському виконавському та музикознавчому просторах зустрічаємо окрім наведених дефініцій також «барокове виконавство» та «історично поінформоване» [8]. У працях інших українських науковців (Ключинська Н. та Іванюшенко Г.) знаходимо також варіант «історично інформоване виконавство» [6; 2].

Сучасний музичний соціум не завжди готовий сприймати історично інформований підхід у інтерпретуванні композицій доби бароко. Доцільно з'ясувати причини такого стану речей. Серед яких: відсутність інструментарію; незвичний тембр старовинних та реконструйованих інструментів, відмінність виконавських технік на них (скоратура, розшифровування basso continuo, імпровізування прикрас та цілих композиції згідно з заданими жанровими моделями (прелюдія, пасакалія, чакона, граунд тощо) та ін.; слухова гнучкість (пристосування до різноманітних темперацій та різної висоти налаштування інструментів); необхідність додаткового інтелектуального оснащення (аналіз теоретичних праць, трактатів композиторів-сучасників); стильова компетенція; знання правила організації часу (подібно до того, як це відбувається у джазі, де існують чіткі часові плагіни).

«Романтичне» потрактування барокової музики, популярне у другій пол. XX ст., на довгі роки сформувало певні «штампи», які звузили можливості для коректного розшифрування змісту, закладеного в цю музику її творцями. У сучасну метамодерну добу зростає прагнення очистити сприйняття цієї музики і всіма способами спробувати наблизитися до вихідного варіанту її виконання.

Барокове мистецтво тяжіє до пишноти, видовищності, воно прагне вражати почуття [11; 308-309]. Рівнозначно, це ті характеристики, які культивує сучасна культура соціалізації. Кіноіндустрія успішно поєднує кіносеанси з наявністю їжі під час перегляду – одночасно таким чином ще й закриваючи декілька потреб людини. Видовища забезпечує не лише поєднання візуального ряду з музикою, а й просторовий звук, 3D- та 4D- ефекти, коли крісла рухаються синхронно з подіями на екрані, а спеціальні пристрої розпилюють ароматичні суміші. «Класичне мистецтво намагалося бути красивим, сучасне мистецтво намагається бути цікавим» [12]. Барокове мистецтво мало свої вимоги до краси. Музика повинна була вражати, проте для правильного «вражання» вона, все ж, мала підпорядковуватися певним правилам. Вбачаємо у цьому факті знову прояв конфлікту свободи і несвободи, рамок і виходу за них. З одного боку існувала низка правил і канонів (теорія ефектів, настанови з мистецтва розшифровки басо контінуо, правил гармонізації, складання фуґи, традиції додавання орнаментів), а з іншого боку – імпровізування, жанрова свобода (композитор мав право створювати та змішувати жанри, на відміну від доби класицизму).

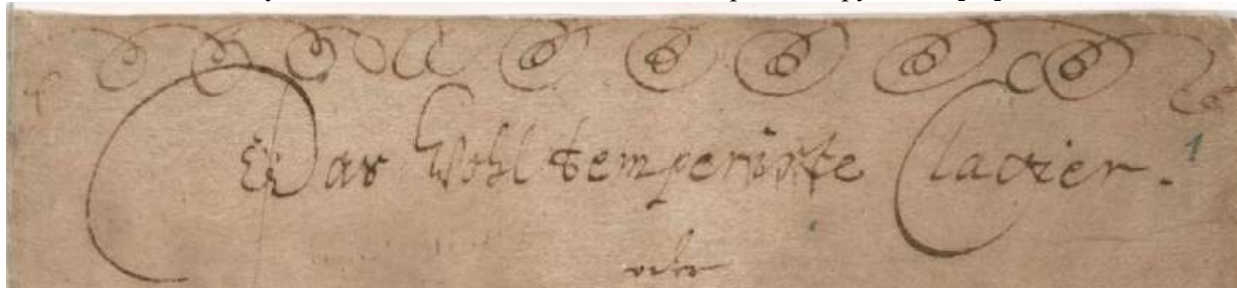
Природно, що в безпосередній момент написання і виконання барокова музика була сучасною, містила нові естетичні знахідки та інновації. Зрозуміло, що ці інновації не могли «догодити» усім. Боротьба між різними школами була запеклою, а конкуренція – високою. Вважаємо, що барокова музика прагнула бути красивою і цікавою водночас – відсилаємося до думок С. Зонтаг [12]. Невипадково, що композитори, виконавці і теоретики музики вкладали численні зусилля у створення трактатів і настанов про красиве і коректне виконання музики, аби вразити слухача.

Хоч різні барокові музиканти мали свій власний погляд на методику гри на інструменті, мистецтво орнаментування і композиції, були і спільні тези, які можна прослідкувати в їхніх працях, а саме: зв'язок музики і риторики; різні смислове значення консонансу і дисонансу їх протиставлення; імпровізація. Низка авторів порівнює музичне виконавство з мистецтвом оратора. І дійсно, перед обома представниками своєї професії постає текст і власний інструмент (голос). Оратор прочитує літери, відтворює звуки, об'єднує їх в слова, словосполучення, фрази, речення, надає емоційного забарвлення, будує драматургічний план, щоб донести основну ідею до слухача. Музикант також бачить перед собою текст, і його завдання є дещо інакшим, адже безпосередньо зазначених розділових знаків він не має, виконавець мусить сам їх розставити, розпізнати мотиви, з'єднати їх у фрази. Проте далі музикант виконує ту ж роботу, що і оратор - планує драматургію, визначає емоції, які планує втілити (афекти), щоб

вплинути на слухача. Іноді у музиканта є інтерпретаційні дороговкази – динамічні позначки (*forte*, *piano*) та назви частин (*allegro*, *affetuoso* тощо). Найбільша відмінність від інтерпретації суто вербального тексту полягає в тому, що для музичного мистецтва правила розстановки динамічних акцентів є визначеними [16]. Значну увагу приділено поняттю дисонансу і особливостям його використання та виконання [8; 67]. І в цьому також присутня драматургія взаємодій між свободою і несвободою.

Хоча нам відомі композиції, в яких зустрічаємо лише дисонанси, проте це завжди спеціальний ефект, а не застосування іншої естетично парадигми. (наприклад, частина «П'яні мушкетери» з «Баталії» Г.І. фон Бібера, в якій кожен з інструментів виконує свою партію в окремій тональності, створюючи дисонуюче тло; «Хаос» із сюїти Жана-Фері Ребеля (Jean-Féry Rebel) (1666-1747 pp.) «Елементи», в якому використано прийоми, близькі до алеаторичних. Цікаво, що концепція протиставлення дисонансу і консонансу живе і досі та використовується в кіномузиці та поп-музиці.

Натомість ідея емансипації дисонансу нововіденською школою була дуже свіжою і епатажною, та недовго існуючою. Різне смислове потрактування дисонансу і консонансу наближає нас до поняття інтерваліки та темперації. Дослідники музики та теоретичних праць доби бароко з'ясували, що одним із важливих питань для музичного виконавства є питання темперації інструментів [15].



Приклад 1. Титульний аркуш «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, на якому, за однією з версій, замальована схема темперації¹.

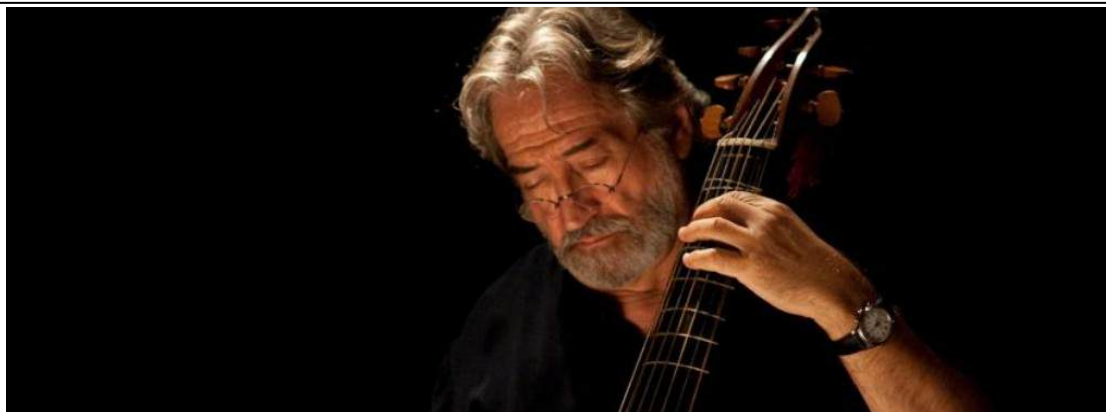
У сучасні академічний музичній практиці найбільш часто вживаною темперацією є рівномірна, що однаково розподіляє рівномірно піфагорову кому між всіма ступенями сучасної хроматичної гами. Зараз це є загальновживаним підходом, проте музика барокової доби часто звертається до різних тональностей, надаючи їм індивідуального емоційного характеру. Як це було можливо якщо всі тональності звучали б однаково збалансовано? Вважаємо що це неможливо, і що нерівномірні темперації дають ширшу можливість для розкриття емоційного потенціалу музики, адже при різному акустичному звучанні тональностей їх використання видається більш виправданим, тональність також стає виразовим засобом, а не довільною звуковою координатою на рівній звуко-висотній матриці. Андреас Веркмайстер (Andreas Werckmeister) (1645-1706 pp.) – німецький музичний теоретик, органіст і композитор вважав, що не втрачаючи можливості гри в усіх тональностях, «найбільш вживані терції» слід робити чистішими – а цього можна досягти лише при нерівномірному темперуванні [17].

У добу бароко існували клавешні інструменти, що мали окремі клавіші для енгармонічних звуків, тобто існувала об'єктивна можливість виконати і до-дієз і ре-бемоль, а іноді навіть і трьох варіантів цього звука (Приклад 2).



Приклад 2. Клавіатура клавесина, яка передбачає поділ цілого тону на чотири частини замість загальновживаних у сучасному академічному виконавстві двох.

Барокові струнні інструменти або були нетемперованими (без ладів), або мали рухомі лади з тваринних жил, які можна було регулювати і таким чином змінюючи темперацію інструмента відповідно до виконуваного твору (приклад 3).



Приклад 3. Джорді Саваль (Jordi Savall) – сучасний виконавець на віолі да гамба використовує подвійні лади для першого півтона відносно поріжка.

Окрім вищезгаданих аспектів барокове виконавство передбачало і передбачає володіння мистецтвом імпровізації, тобто фактичним навиком миттєвої композиції, виконання того, що в нотах не зафіксовано.

Композитори і виконавці, як і будь-які творчі особистості, не були одностайними за своїми поглядами на мистецтво, проте для музики бароко, подібно як для сучасного джазу, є важливим навичка імпровізації в трьох контекстах: додавати прикраси-орнаменти, змінювати текст при репризному повторі, складати сольні каденції, виконувати варіації на витриманий бас (*basso ostinato*). І в цьому аспекті барокового музикування проявляється конфлікт свободи і несвободи, адже з одного боку є наявні зафіксовані епізоди, які слід виконувати, як написано, з іншого – є епізоди, котрі мусять бути цілком імпровізованими.

При виконанні барокової музики в сучасних акустичних умовах на сучасних інструментах без використання нерівномірних темперацій (як вона найчастіше лунала в часи свого створення), ця музика продовжує вражати, дивувати і заворожувати слухачів. Вбачаємо у цьому ще одне з підтверджень її універсальності. Навіть при накладанні на цю музику іншої естетичної парадигми, вона продовжує «працювати», чинить сильний вплив на емоції людини.

Соціокультурне сприйняття – рухомий конструкт, на який можна впливати. У добу романтизму віднайдені та часто виконувані твори доби бароко виконувалися в традиціях романтичної інтерпретації. До того ж, музиканти та композитори часто робили їх аранжування, дописували чи переписували оригінальний авторський текст. Розуміємо, що таким був запит тогочасного суспільства. Проте такий, романтичний підхід до інтерпретації музики доби бароко є не єдиним. Спираючись на численні знайдені праці композиторів і теоретиків того часу зазначаємо, що для коректного виконання того чи іншого твору самі барокові композитори створювали певні правила, слідуючи яким виконавець міг зробити виконання вдалим, чи навпаки – невдалим. Інтерпретаційна матриця ж романтизму є цілком іншою, це бунт свободи, торжество індивідуального над будь-якими рамками. Бароко було достатньо детермінованим, і наявність певних орієнтирів для виконавця-інтерпретатора є вкрай важливою. У пошуку коректності власної інтерпретації, коли оригінальна традиція її виконання є перерваною виконавець неодмінно стикається з необхідністю визначення рамок дозволеного і недозволеного. Проводячи паралелі з живописом, у музиці не маємо такого розмаїття виразових засобів, основними для нас є звуковисоність і час. Для коректної інтерпретації барокової інструментальної музики важливо аналітично організувати імпровізаційність – «взяти свободу у вузду несвободи».

«Барокові музиканти ніколи не грали стару музику, вони грали сучасну»² – зазначає відомий музикант сучасності та інтерпретатор музики доби бароко Йорг Цвікер. Музика, до якої зараз звертаємося є далекою в історичному часі і, безумовно, маємо іншу картину світу. Існує думка про те, що історично інформоване виконавство є регресивною течією, адже переносить нас у менш технологічно досконалий час, проте ми з нею не погоджуємося. Звісно, для коректної інтерпретації барокової музики не потрібно відмовлятися від накопичених людством благ цивілізації, навпаки – користуватися ними з максимальною користю, а необхідність моделювати звуковий простір тієї доби вважаємо одним із найважливіших аспектів. Сучасні інструменти, на яких часто інтерпретуємо музику, наприклад Й. С. Баха, є гучнішими та технічно відмінними. Специфіка виконання його клавірних творів на фортепіано і клавесині значно відрізняється, також струнних композицій сучасними смичками на металевих струнах. На певному етапі аналізу барокових композицій виявляється, що сучасними засобами їх виконувати незручно, неприродно і незрозуміло. Звісно, «зараз ми граємо твори Й. С. Баха на конкурсах чи іспитах, щоб показати тембр нашого інструменту, гарне вібрато та голосний звук, але це не було метою написання цих творів» (Й. Цвікер). Натомість, відійшовши від цього вкоріненого підходу маємо іншу можливість – використати

музичний тезаурус епохи, який так послідовно і чітко творили композитори і теоретики та спробувати відчитати барокові нотні тексти максимально наближено до їхнього потенційного автентичного звучання. Вважаємо такий підхід найбільш коректним, адже всі нюанси барокової музики творилися в певних акустичних середовищах для тих чи інших інструментів.

Володіючи сучасним оснащенням барокові композитори творили б таку ж музику, чи змінили стильову парадигму? Цього сказати не можемо. Проте спроба занурення в акустичний та органологічний простір тієї доби є однозначно коректнішим підходом до інтерпретації барокової інструментальної музики, аніж сучасне хаотичне переінтерпретування без чіткого теоретичного підґрунтя.

Висновки. Пропонуємо розглядати історично інформоване виконавство як один із важливих чинників музичного стилетворення. Цей підхід є важливим з огляду на особливе орієнтування на теоретичні засади та виконавські практики того часу, а також враховує сучасні мистецькі запити суспільства. Історично інформоване виконавство не лише звертає увагу на характерні риси конкретного стилю, але і в сучасному соціокультурному дискурсі творить особливий стиль інтерпретації музики доби бароко і таким чином створює потужне *initio* для новітніх стилетворчих процесів.

Сам феномен цього підходу доцільно розглядати як результат філософських та мистецьких пошуків сучасного нам соціуму. Після складних історичних потрясінь ХХ ст. та численних переопрацювань барокових композицій, які змінювали низку важливих стильових параметрів, і навіть авторський текст, музична спільнота прагне очистити інтерпретаційні нашарування, накладені на цю музику протягом довгих років, доторкнутися до її справжньої суті. Такий підхід віддзеркалює сучасні стратегії «студій пам'яті» і, водночас, окреслює актуальні тактичні напрями створення інтерпретаційних версій музичних творів минулих епох.

Очевидно, що дослідження давньої музики є безперервним процесом, адже у майбутньому імовірним є віднайдення джерел, котрі можуть змінити вектор розгортання соціокультурного дискурсу, а відтак, визначити нові шляхи вдосконалення інтерпретаційних підходів.

Примітки:

¹ Детальніше за URL: https://www.bach-cantatas.com/Articles/Das_Wohltemperirte_Clavier.htm.

² З відкритої лекції Йопра Цвікера «Why baroque»? в рамках майстер-класу в м. Києві 13-16 квітня 2025 р. UKR: <https://uccr.org.ua/mozhlyvosti/mayster-klas-yorga-tsvikera/>

Список використаної літератури

1. Біблія Біблія / пер. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Т-во, 1995. 1356 с.
2. Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*. 2023. Вип. 19. С. 153–160. DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294894.
3. Кайку М. Фізика майбутньогоelder: Мічіо Кайку. Фізика майбутнього /пер. з англ. А. Кам'янець. Львів : Літопис, 2013. 432 с.
4. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
5. Катрич О. Феномени, ноумени та «тригери» музичного стилетворення. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України*. 2025. Вип. 143. С. 40-49.
6. Ключинська Н. В. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького) : дис. ... д-ра філософії : 025 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2022.
7. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: *навч. посіб.* Київ : [б. в.], 2012. 272 с. : іл.
8. Фоменко Н. В. Stylus phantasticus Фоменко Н. В. Stylus phantasticus у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2021. 213 с.
9. Фройд З. Невпокій у культурі / пер. із нім. Ю. Прохаська. Львів : Апріорі, 2021. 120 с.
10. Фромм Е. Втеча від свободи / перекл. з англ. М. Яковлева. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
11. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ : Обереги, 2003. 400 с.
12. Зонтаг С. Проти інтерпретації Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.
13. Lawson C., R. Stowell. The Historical Performance of Music Lawson C. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 219 p.
14. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
15. Montanari S. Metodo di violino barocco [Б. м.] : [б. в.], 2013. 174 p.
16. Quantz Johan Joachim. On Playing the Flute. Faber & Faber London. 2001.453 p.
17. Werckmeister A. Musicalische Temperatur / Andreas Werckmeister. 2nd ed. Frankfurt ; Leipzig : Theodor Philipp Calvisi, 1691. 126 p.

References

1. Bibliia Bibliia / per. I. Ohiiienka. Kyiv : Ukrainske Bibliine T-vo, 1995. 1356 s.
2. Ivaniushenko H. Istorychno informovane vykonavstvo Ivaniushenko H. Istorychno informovane vykonavstvo yak fenomen khudozhnoi kultury Ukrainy (na prykladi tvorchoi ta prosvitnytskoi diialnosti Orkestru barokovoi kapely Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka). Suchasne mystetstvo. 2023. Vyp. 19. S. 153–160. DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294894.
3. Kaiku M. Fyzyka maibutnohoelder: Michio Kaiku. Fyzyka maibutnoho /per. z anhl. A. Kamianets. Lviv : Litopys, 2013. 432 s.
4. Katrych O. Styl muzykanta-vykonavsia (teoretychni ta estetychni aspekty). Drohobych : Vidrozhennia, 2000. 100 s.
5. Katrych O. Fenomeny, noumeny ta «tryhery» muzychnoho styletvorennia. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy. 2025. Vyp. 143. S. 40-49.
6. Kliuchynska N. V. Istorychno informovane vykonavstvo ta rytorychni parametry suchasnoi interpretatsii ukrainskoi partesnoi muzyky (na prykladi tvoriv M. Dyletskoho ta I. Domaratskoho) : dys. ... d-ra filosofii : 025 / Lviv. nats. un-t im. I. Franka. Lviv, 2022.
7. Moskalenko V. H. Leksii z muzychnoi interpretatsii: navch. posib. Kyiv : [b. v.], 2012. 272 s. : il.
8. Fomenko N. V. Stylus phantasticus Fomenko N. V. Stylus phantasticus u zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit : dys. ... kand. mystv. : 17.00.03. Kyiv, 2021. 213 s.
9. Froid Z. Nevpokii u kulturi Froid Z. Nevpokii u kulturi / per. iz nim. Yu. Prokhaska. Lviv : Apriori, 2021. 120 s.
10. Fromm E. Vtecha vid svobody / perekl. z anhl. M. Yakovleva. Kharkiv : Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia», 2019. 288 s.
11. Chyzhevskiy D. Ukrainske literaturne baroko Chyzhevskiy D. Ukrainske literaturne baroko. Kyiv : Oberehy, 2003. 400 s.
12. Zontag S. Proty interpretatsii Zontag S. Proty interpretatsii inshi ese. Lviv : Kalvariia, 2006. 320 s.
13. Lawson C., R. Stowell. The Historical Performance of Music Lawson C. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 219 p.
14. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
15. Montanari S. Metodo di violino barocco [B. m.] : [b. v.], 2013. 174 p.
16. Quantz Johan Joachim. On Playing the Flute. Faber & Faber London. 2001. 453 p.
17. Werckmeister A. Musicalische Temperatur / Andreas Werckmeister. 2nd ed. Frankfurt ; Leipzig : Theodor Philipp Calvisi, 1691. 126 p.

UDC 78.1

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS A FACTOR IN MUSICAL STYLE FORMATION

Serhiy HAVRYLYUK – Doctor of Arts, senior lecturer at the Department of String Instruments,
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, Ukraine

The *focus* is on historically informed performance (HIP) as a key factor in shaping musical style in the process of interpreting Baroque music. The phenomenon of the coexistence of freedom and constraint in performance is explored, manifesting through creative freedom and aesthetic limitations conditioned by historical, cultural, and theoretical frameworks. The prerequisites for the complexity of interpreting Baroque music are examined, including the influence of theocentrism, the theory of affects, peculiarities of ornamentation, unequal temperaments, and improvisation. The *analytical lens* of the study is the interaction of musical and extra-musical factors that shape the style of HIP, as well as its role in contemporary sociocultural discourse.

Research on historically informed performance (HIP) is *relevant* in the context of contemporary musicology and performance practice, as it allows to rethink Baroque music through the prism of authenticity and modern sociocultural demands. In the era of metamodernism, when society seeks a return to the historical roots of art, HIP becomes not only a way to reproduce the music of the past but also a factor in producing new stylistic meanings. The issue of freedom and constraint in performing Baroque music reflects broader philosophical questions about the coexistence of individual creativity and normative frameworks, resonating with contemporary discussions on identity, tradition, and innovation. The *relevance* of the topic is also driven by the challenges faced by performers: the need to master historical instruments, unequal temperaments, improvisational practices, and the analysis of theoretical treatises. In Ukraine, where musical culture has deep traditions but limited access to historical instruments, research on HIP contributes to a deeper understanding of Baroque music and the creation of a foundation for a corresponding performance school.

The *aim* of the scientific inquiry is to substantiate historically informed performance as a key factor in musical style formation in the process of interpreting Baroque-era music. The study is directed at analyzing the conflict between interpretive freedom and constraint in performance as a professional issue that significantly influences the formation of contemporary styles in performing Baroque music.

Key words: historically informed performance, musical style formation, Baroque music, style, interpretation, performative freedom and constraint.

Стаття отримана 20.12.2024

Стаття прийнята 24.01.2025

Стаття опублікована 22.12.2025