

## ВІОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ СВОБОДИ І НЕСВОБОДИ

**Сергій ГАВРИЛЮК** – доктор мистецтва, старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів,  
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів, Україна  
<http://orcid.org/0009-0007-7447-7388>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1110>  
[sergejhavrylyuk@gmail.com](mailto:sergejhavrylyuk@gmail.com)

### Цитування:

Гаврилюк С. Віольний інструментарій в соціокультурному вимірі свободи і несвободи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 11–18 <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1110>

Досліджується трансформація інструментарію барокової доби в оптиці зміни історичних, соціокультурних та філософських парадигм. Центральною темою є співіснування та подальша конкуренція сімейств віол та скрипок. Аналізується феномен «геральдичності» віоли як символу ренесансної інтелектуальної елітарності та причини її витіснення скрипковим інструментарієм у контексті централізації політичної влади та барокової ідеї мегаломанії. Досліджується діалектика свободи та несвободи у бароковій партитурі, що розглядається як «ескіз» для виконавської інтерпретації.

*Ключові слова:* віола, інтерпретація, історично інформоване виконавство, музика бароко, виконавська свобода та несвобода.

*Актуальність теми.* Спроба спроектувати ідею історично інформованого виконавства<sup>1</sup> у площину взаємодії філософських категорій свободи і несвободи є актуальною для сучасного соціокультурного дискурсу. Також одна з новацій полягає у проектуванні цих думок на інструментальну сферу, зокрема на родину віол. Дослідження зміни інструментальних пріоритетів у добу бароко дозволяє глибше зрозуміти витоки модерної ієрархічної структури музичного мислення. Для цього необхідним є розуміння генези, соціального запиту суспільства та історичних реалій досліджуваної доби. В умовах сучасного відродження давньої (ранньої) музики переосмислення стану віоли да гамба може стати імпульсом для усвідомлення того як політична централізація та зміна акустичних умов детермінували трансформацію музичної мови. Проблема співвідношення поліфонічного діалогу та полілогу між інструментами консорту<sup>2</sup> [10] та «риторичної маніфестації» соліста резонує з актуальними дискусіями щодо ролі індивіда в сучасному соціокультурному просторі та меж його творчої і суспільної свободи у певних ідеологічних рамках.

Проблематика ІВ перебуває в центрі сучасного музикознавчого дискурсу світової музичної спільноти. Низка дослідників звертаються до питання дослідження струнно-смичкового інструментарію, зокрема: Daniel H. Chitwood [9], Myrna Herzog Feldman [12], John Romey [18], Fred. E. LaBarre [14] та ін. В українській музикознавчій спільноті ця тема є малодослідженою і потребує особливої уваги, що підкреслює актуальність пропонованої розвідки.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* У сучасному українському музикознавстві тема історично інформованого виконавства та інтерпретації музики доби бароко розглянута у працях О. Катрич [1, 2], Н. Ключинської [4], Н. Фоменко [5] та ін. У праці Ольги Катрич виявлено взаємодію музичних і поза музичних чинників, які впливають на процес творення стилю в музиці. Ідея поза музичної природи тригерів стилетворення в музиці спроектована нами на процес зміни парадигми барокового інструменталізму. Н. Ключинська фокусує свою увагу на особливості інтерпретації ритму в українській бароковій вокальній музиці. Слід зазначити, що ці ж проблеми є актуальними щодо інструментального виконавства, зокрема струнно-смичкового виконавства доби бароко країн Європи, яке також має низку проблемних зон трактування нотного тексту. Праця Н. Фоменко присвячена особливостям інтерпретації зразків клавірного мистецтва доби бароко. Виходячи з ідеї барокового універсалізму, як стильового «знаку», висновки науковиці спроектовано на сферу скрипкового та віольного сегментів барокового інструментарію.

*Метою* наукової розвідки є концептуалізація процесу витіснення віоли да гамба скрипковим сімейством із точки зору зміни філософських та соціополітичних засад європейської культури XVII–XVIII століть. Відповідно до поставленої мети постає низка завдань, які опрацьовуються в науковій розвідці: з'ясувати причини оновлення інструментарію, простежити зниження популярності віольного виконавства та аргументувати актуальність відродження цієї традиції у сучасному музичному виконавському континуумі.

*Теоретичну базу* дослідження склали праці зарубіжних та українських учених – музикознавців та філософів: Ольги Катрич [2] (концепція «тригерів» музичного стилетворення), Наталії Кашкадамової [3] (історія клавірного мистецтва), Яна Вудфілда [21] (історія віол), Ніколауса Харнокура [6] (музична

риторика), а також трактати Леопольда Моцарта [15] та Йогана Йоахіма Кванца [17]. Філософський вектор дослідження спирається на ідеї про міметичну природу мислення та теорію афектів.

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

Сучасний інституціалізований формат музичної освіти в Україні, на жаль, не передбачає можливості опанування барокового інструментарію, що робить цю розвідку особливо актуальною. Відтак, *наукова новизна* полягає у міждисциплінарному підході до аналізу інструментарію, де зміна пріоритетів між віолою та скрипкою розглядається не як технічна еволюція, а як відображення переходу від діалогічно-поліфонічного до ієрархічно-централізованого типу свідомості. Результати дослідження апробовані у власній виконавській і конструкторській діяльності. Автор статті також працює і над створенням інструментів за зразками історичних (зокрема один із них – віола да гамба-д'аморе, успішно завершений у співпраці з майстром Дмитром Мацідоном та апробований на концерті 25.01.2026 «L'évident et le latent» у приміщенні галереї Львівської національної академії мистецтв).



Приклад 1. Сопранова віола да гамба-д'аморе – робота за матеріалами праці Fred. E. LaVarre в поєднанні з дослідженнями моделей віол д'аморе (резонансні отвори та симпатичні струни).

Історично інформоване виконавство є підходом до інтерпретації музики минулих епох, що включає низку важливих для сучасного суспільства методів осмислення культурно-мистецьких цінностей. У час, коли навіть самі рамки мистецтва поступово «розвиваються» у метамодерному колажі, а штучний інтелект ставить під сумнів практично кожне сказане чи написане слово, на перший план виходять аксіологічні проблеми суспільства. Людство невпинно намагається осмислити причини формування тих чи інших ціннісних категорій, їх етичні, естетичні та інші аспекти. У цьому контексті питання культурних цінностей, їх збереження та адаптації до сучасності відіграє надзвичайно важливу роль. В музичному мистецтві сьогодення саме ІІВ порушує низку важливих питань для культурного дискурсу сучасного суспільства. Окрім безпосередніх інтерпретаційних підходів і практик, для ІІВ пріоритетним є питання інструментарію, яке є темою пропонованої наукової розвідки. У першу чергу увагу зосереджено на його віольному сегменті.

Існує чимало досліджень, автори яких по-різному ставляться до інтерпретації музики бароко, музики віддаленої від нас доби. Закладена у цій музиці експресивність часто призводить інтерпретаторів до прагнення романтизувати своє виконавство. Однак низка дослідників вважає, що лише глибоке розуміння особливостей виконавських традицій і практик того часу дає можливість коректно відтворити музику доби бароко, аби вона мала переконливий і максимальний вплив на слухача, відповідно до задуму самих її творців (Н. Харнонкурт, Н. Фоменко, С. Картер [16] та ін.)

Стильова естетика переживає активні трансформації, щоб відобразити дух часу. Становище барокового інструментарію є яскравим прикладом того, коли тригерами музичних процесів виступають не музичні чинники (за О. Катрич). У цьому контексті мова йде не лише про стиль, а й про технічні новації, які є резонансом на соціополітичний запит. Різні епохи по-різному відгукувалися на ідею розвитку та відродження інструментів віольної родини. Зокрема, цікавою є одна з басових віол авторства Антоніо та Джіроламо Амати (Кремона, 1611 р.), яка містить певні риси віолончелі (форма завитка голови, f-подібні резонансні отвори, склепінаста нижня дека), проте все ще зберігає шість струн<sup>3</sup>. Цей приклад яскраво втілює ідею розширення рамок свободи, коли риси інструментів «протилежних» родин поступово починають змішуватися, віддзеркалюючи суспільні зміни та втілюючи складні процеси взаємопроникнення категорій свободи і несвободи. Також цікавим фактом у цьому контексті є створення інструмента *арпеджіоне* та написання уже в ХХ ст. Паулем Гіндемітом творів за участі віоли д'аморе. Таке опрацювання ідеї віоли вже на певному історичному відтинку сигналізує про значний тембровий і виразовий потенціал, закладений в інструментах родини віол. У зв'язку зі значним об'ємом інструментарію досліджуваної доби, зосереджуємо увагу на віолах да гамба.

*Постановка проблеми.* Історію музики часто описують як лінійний прогрес технологічних «покращень», проте перехід від Ренесансу до бароко розкриває складніший процес філософського витіснення. У центрі цього зсуву стоїть сімейство віол да гамба, яке поетично можна описати як «тихих, ладових аристократів Ренесансу» та їх заміна на сімейство скрипок. Цей процес був не перемогою кращого інструмента над гіршим; а, в певному сенсі, відобразив світоглядну і культурну революцію європейського духу. В рамках цієї наукової розвідки здійснено спробу дослідити «долю» віоли да гамба в барокову добу – час, коли «абстрактне звучання» минулого наповнювалося «поняттєвою конкретикою» модерної доби, а свобода і несвобода проростали одна в одну, рухаючи «європейську душу» від темних поліфонічних глибин Хаосу до блискучої сольної ясності Порядку.

Сімейство віол (дискант, тенор та бас) створене для поліфонії – мистецтва багатьох рівноправних голосів. Це дзеркально відображало ідеал ренесансного міста-держави: спільноту індивідів, що роблять внесок у гармонійне ціле. Відомим фактом є значна популярність і поширеність інструментів цього сімейства. Як зазначає Ян Вудфілд у своєму фундаментальному дослідженні *The Early History of the Viol*, «Завдяки своєму новому статусу «аматорського» інструменту – «інструменту, на якому грали джентльмени, купці та інші добродішні чоловіки», як висловився Жамб де Фер, – віола відтепер отримала ще більше поширення» [21; 117]. Коли група друзів збиралася для гри в консорті, вони практикували форму «звукової демократії» в межах елітарної структури. Це не було «не демократично» в сенсі закритості для талановитих; скоріше, це була спеціалізована грамотність. Походження віоли глибоко пов'язане з престижем іспанських та італійських дворів, де фізична елегантність інструмента та його м'який, схожий на людський голос тембр сприймалися як відображення внутрішньої витонченості виконавця. Віола була інструментом аматора «вищого класу» [21; 200]. Хоча віола жила в покоях знаті, не ізольована від «цехової культури» (*Zunftwesen*) ренесансного міста. Межа між «високим мистецтвом» та «народною музикою» була проникною. Від музикантів у цехах очікували універсальності.

У часи Ренесансу віола стала «гербовим знаком» епохи, яка цінувала інтимну поліфонію та «демократію голосів» у межах елітарної інтелектуальної структури. Однак з утвердженням стилю Бароко, що принесло з собою «мегаломанію» абсолютних монархів, таких як Людовік XIV, та централізований порядок єзуїтського духу, музичний ландшафт епохи невпинно почав змінюватися. Камерна «розмова» віольного консорту більше не могла бути почутою у величезних мармурових залах Версаля чи в грандіозних театрах XVII століття. Також перші зразки нотодруку, такі як *Odhecaton* Оттавіано Петруччі (1501 р.), революціонізували спосіб поширення музики. Це дозволило «геральдиці» віоли вийти за межі двору в будинки міщанства, що стрімко розвивалося. Раптово «елітарне» звучання стало доступним кожному, хто міг читати ноти, фактично демократизуючи цей витончений досвід. «Аналогічним чином, нотні джерела – часто в доволі опосередкований спосіб – надають нам чимало відомостей про тогочасні виконавські практики. Зрештою, воно неминуче свідчить про статус і затребуваність цієї музики на ринку: про її сприйняття як сучасної чи старомодної, популярної чи такої, інтерес до якої згасає, загальновідомої чи розрахованої на вузьке коло поціновувачів» [8, вступ]. У той час як сімейство віол покладалося на традицію «ансамблевої гри» (консорта), яка часто була слабо фіксованою, барокова скрипка розквітла на базі новостворених нотно фіксованих традицій французької та італійської шкіл. У певному сенсі епоха Бароко стала «плавильним котлом», де відносна свобода Ренесансу зустрілася з жорсткою централізацією XVII століття. Ренесанс не розглядав «елітарність» крізь сучасну призму соціальної ізоляції; радше це було прагнення до певної інтелектуальної та духовної гармонії. Зрозуміти віолу да гамба – означає зрозуміти «гербовий знак» епохи, де музика була не товаром для пасивного слухача, а обов'язковою мовою для «Людини Довершеної». На відміну від скрипки, яка протягом більшої частини XVI століття несла тавро інструмента професійних «найманців» або вуличних скрипалів, віола була інструментом придворного та вченого. З настанням епохи бароко «універсальна» природа Ренесансу почала розпадатися під тиском «централізованої» влади XVII століття. Сімейство віол з його ладами та субтильним резонансом було створене для консорта, кола рівних. Бароко ж почало жадати Соліста – героя, який височіє над натовпом.

Саме тут розпочалося сходження скрипки. У той час як віола була «знаком геральдики епохи», скрипка стала інструментом барокової «мегаломанії». Скрипка могла прорізати шум великої зали; вона могла очолити армію струнних на службі у короля. «Елітарність» віоли стала її слабкістю: вона була занадто тихою для нових, масивних архітектурних просторів, таких як Версаль, і занадто складною для нових, спрощених мелодій монодичного стилю.

У ренесансному місті гра на віолі була актом «свободи в межах рамок». Музиканти були вільні орнаментувати, вільні виражати почуття, але завжди в межах суворих поліфонічних правил цеху та традиції. Коли в добу раннього бароко нотація стала більш фіксованою, ця «свобода» почала кодифікуватися.

Перехід від ренесансної віоли да гамба до барокової скрипки уособлює рух від «міста голосів» до «театру влади». Віола не зникла тому, що зазнала невдачі; вона згасла, бо «геральдика», яку вона

представляла – інтимний, інтелектуальний та поліфонічний союз рівних – витіснялася грандіозним, централізованим та ієрархічним видовищем двору Короля-Сонця. У певному сенсі така трансформація кореспондує з подальшою появою персони диригента серед професій, які раніше були складовою музичної універсальності виконавця. «На диригентському подіумі він [диригент] може поводитися як автократ, подібно до своїх попередників, проте артистам оркестру часто відома інша сторона істини» [19; 85].

Якщо Ренесанс визначався «містом-державою» та інтимною камерою, то бароко визначило Державу як Сцену. Перехід від сімейства віоли да гамба до сімейства скрипок був не лише зміною музичного смаку; він став побічним продуктом геополітичного зсуву в бік абсолютної монархії. У центрі цієї трансформації стояв Людовік XIV, Король-Сонце, чие будівництво Версаля переосмислило масштаби європейського життя і, як наслідок, гучність його музики.

Централізація за Людовіка XIV вимагала нової естетики: *мегаломанії*. Коли влада зосереджена в одній точці, мистецтво має розширюватися, щоб відобразити цю велич. Віола да гамба з її делікатним, зверненим усередину резонансом і жильними ладами була інструментом для розмови. Версаль же був місцем для проголошення.

Одержимість короля «римськими алюзіями» – його бажання постати сучасним Августом – вимагала музичної мови, яка була б героїчною, блискучою і, перш за все, гучною. Скрипка, яку колись вважали «простонародним» інструментом для танців, мала пронизливу «зовнішню» проєкцію, необхідну для заповнення Дзеркальної зали Версалу. Оскільки влада стала централізованою, «фактура» музики змістилася від демократичної поліфонії віольного консорта до ієрархічної структури Grand Écurie та 24 Violons du Roy («24 скрипки короля»). Створення ансамблю «Vingt-quatre Violons du Roy» у певному сенсі стало поворотним моментом в історії оркестру адже було одним із засобів маніфестації його абсолютної влади – в площині звучання, яке прагнуло стати максимально потужним [20; 73-76] Однією з найбільш ігнорованих «інновацій» бароко була зміна акустичного середовища. Ренесансна віола розквітала в невеликих, оздоблених деревом кімнатах із низькими стелями. Версаль та барокові собори запровадили величезні мармурові підлоги, високі склепінчасті стелі та безкраї галереї.

У таких просторах субтильні обертони віоли да гамба поглиналися реверберацією. Скрипка, завдяки більшому натягу струн та відсутності ладів, могла «прорізати» акустичний хаос. Централізація призвела до масштабності в усьому: у розмірах ансамблів, висоті сцен та фізичній дистанції між виконавцем і «Сонцем» (Королем). Віола, яка вимагала від слухача бути достатньо близько, щоб «підслухати» таємницю, стала акустичним анахронізмом в епоху видовищ. Сьогодні для інтерпретатора музики тієї доби питання акустичного середовища є надзвичайно актуальним. «Для виконання музики будь-якої епохи чи культури ми повинні вміти ідентифікувати притаманні їй традиції та конвенції» [11; 22]. В цьому контексті грандіозність залів французького двору була одним з імовірних чинників інтенсифікації використання гучних інструментів у музичному ансамблі, втілюючи ідеї мегаломанії та стремління до прославлення монарха.

Одержимість Людовіка XIV Римською імперією була не лише візуальною, а й структурною. Він прагнув до «стандартизації» культури. У цьому контексті важливу роль відіграв роль орден єзуїтів з його наголосом на порядку, ієрархії та чіткій «риториці», здатній зворушити маси, що логічно відповідало запитам естетики тієї доби. Орден єзуїтів (воїнів Ісуса) слугував духовним та інтелектуальним «кресленням» для високого Бароко. Їхня філософія наголошувала на порядку, ієрархії та «спрямуванні душі» через структуровані вправи. Цей «єзуїтський дух» віддзеркалював музичні зміни: якщо Ренесанс був розлогим садом, то Бароко стало регламентованим французьким парком.

У цьому середовищі музичні «свобода і несвобода» почали проростати одна в одну. «Несвободою» була суворая рамка – правила контрапункту, фіксована розсадка оркестру та стандартизація інструментальних сімейств. Віола да гамба з її різноманітними розмірами, строями та регіональними особливостями була занадто «свавільною» для нової ери стандартизації. Скрипка з її уніфікованим чотириструнним строем та конструкцією була ідеальним «єзуїтським» інструментом: знярядям дисципліни, здатним давати єдиний, потужний результат під керівництвом однієї персони. «Історичний єзуїтський театр, що існував у період із 1551 по 1773 роки, репрезентує два століття дидактичного театру, в якому Товариство Ісуса – спираючись на організаційні настанови та «Духовні вправи» свого засновника Ігнатія Лойоли – використовувало театральне мистецтво для виховання чеснот як у виконавців, так і в глядачів, одночасно здійснюючи навчальний процес» [13].

Хоча віола да гамба на певний час залишалася фаворитом французької аристократії (зокрема завдяки таким майстрам як Антуан де Сент-Коломб та Марен Маре), її дедалі частіше сприймали як релікт минулої, децентралізованої епохи. Скрипка стала «римським» інструментом – ефективним, стандартизованим і здатним вести за собою «армію» звуку<sup>4</sup>. Цей перехід відображає «несвободу» епохи: хоча барокова партитура була «запрошенням до експерименту», цей експеримент тепер був суворо

обмежений рамками служіння Королю. «Французькі віртуози-віолісти, починаючи від Могара і завершуючи Антуаном Форкере (1672–1745 pp.), сформували міцну закриту спільноту, яка принципово не бажала визнавати домінування скрипки. Проте час грав проти віолі; попри те, що це нерівне суперництво тривало й у XVIII столітті, французькі композитори дедалі частіше запозичували технічні прийоми з італійських скрипкових сонат і концертів» [7; 345–350].

Занепад сімейства віол у добу Бароко був ціною, сплаченою за «модерну добу». Централізація влади вимагала централізації звуку. Віола була інструментом *внутрішнього світу душі*, тоді як скрипка – інструментом *зовнішнього світу Держави*. У тіні Версаля «темні глибини» (*chiaroscuro*) віолі поступово освітлювалися – а потім і витіснялися – сонцеподібною ясністю верхнього регістру скрипки.

У переході від Ренесансу до Бароко природа музичного тексту зазнала фундаментальних змін. Якщо ренесансну поліфонію віол можна порівняти із завершеним гобеленом – переплетеним і цілісним, то барокова партитура стала запрошенням до експерименту. Віола да гамба та скрипка уособлюють полюси цього експерименту. Віола представляла «старий світ» внутрішнього резонансу, тоді як скрипка – «новий світ» блискучої проєкції.

У міру розвитку бароко «ескіз» партитури почав надавати перевагу спритності скрипки, проте філософія залишалася незмінною: виконавець був співавтором. Ця епоха запровадила унікальну дуальність: «рамку несвободи» (стандартизована нотація та придворна ієрархія), всередині якої безпрецедентний ступінь виконавської *свободи* не лише дозволявся, а був обов'язковим. Барокові твори, особливо написані в період співіснування віолі та скрипки, часто не мали чітко визначеного інструментарію. Соната могла виконуватися на скрипці, флейті або дискантовій віолі. Партитура була швидше *топографічною картою*, ніж точною фотографією. Ця «абстрактна» природа барокового звучання означала, що вибір інструмента, «тембру», був першим актом свободи.

Використовуючи сучасну метафору, барокова партитура схожа на програмне забезпечення, яке вимагає «плагінів» для роботи. Цими «плагінами» є риторичні фігури, *affetti* (афекти) та власна імпровізаційна майстерність виконавця. Музика була розрахована не на пасивне слухання, а на активне сприйняття. Слухач і виконавець мусили працювати разом, щоб наповнити «абстрактне звучання» образним змістом. Саме тому барокова музика здається такою «модерною» – вона передбачає модульність цифрової епохи. Однак ця свобода мала свою демаркаційну лінію. У міру того як нотація ставала більш фіксованою («несвобода» епохи), «свобода» виконавця дедалі більше регулювалася правилами музичної риторики. «Музичне виконавство може бути порівняне з мистецтвом оратора» [17; 119].

Новація в той період ніколи не була радикальною; вона базувалася на попередній музичній традиції. «Несвободою» була рамка – *basso continuo*, метр, придворний етикет – але всередині цієї рамки «свобода» була абсолютною. Віола да гамба зрештою втратила свої позиції, бо її «свобода» була занадто сильно пов'язана зі старими поліфонічними способами мислення, тоді як «свобода» скрипки була ідеально відкалібрована для нового риторичного та сольного «модерного стилю» (*Stile Moderno*). Епоха Бароко була не лише періодом музичного розвитку; вона стала глибокою реакцією на хаотичність світу. Після Реформації та наукових революцій XVI століття європейський розум прагнув навести лад у мінливій реальності через *мімесис* – наслідування природи та людських емоцій. У цьому «плавильному котлі» тіло музики отримало своє сучасне європейське обличчя, а перехід від віолі да гамба до скрипки став фізичним втіленням руху від Хаосу до Порядку.

Однією з основних причин зміни інструментарію була барокова одержимість риторичною чіткістю. Європейське мислення того часу було за своєю суттю міметичним; вважалося, що музика не повинна бути лише «красивою», вона має «наслідувати» конкретні пристрасті (*Affetti*) людської душі. У міру того як музиканти відходили від ренесансного ідеалу «універсальної гармонії», вони рухалися до «риторичної подачі», де кожна нота мала майже лінгвістичний сенс. «...однією з основних вимог, які стояли перед усіма вчителями музики епохи бароко, було [була] здатність навчити «промовистої» гри (“*sprechendes Spiel*”» [6; 95]. Віола да гамба була майстром «темних глибин». Її резонанс був заземленим, багатим на низькі обертони та ідеально підходив для *tombeau* (музичного плачу). Вона представляла *Chiaroscuro* (к'яроскуро) – «темряву» (*oscuro*), з якої має народитися світло. Втілюючи цю концепцію, в ансамблі Короля Людовіка XIV партію першого голосу (*Dessus*) виконували скрипки в унісон, а решту голосів могли грати на альтях, а в групі басо континуо залучали власне віолі та клавесин із додаванням теорби, гітари та ін. Проте бароковий дух визначався саме *напругою* між цими полюсами звукової площини. Скрипка забезпечувала *Anabasis* – «світло» (*chiaro*), яке прорізало тіні басових фактур.

Сімейство віол да гамба представляло «приватну» форму цього процесу, внутрішню боротьбу індивіда. Але коли Бароко досягло свого піку, ця боротьба стала публічним видовищем. «Темні глибини» віолі дедалі більше затьмарювалися «високим градусом експресії» скрипки. Здатність скрипки до проєкції звуку дозволила їй вести слухача через «театральний» рух музики – від темного

резонансу жильних струн у нижніх регістрах до злетів у сліпучі висоти верхніх струн. Естетична природа барокової музики глибоко споріднена з живописною технікою *chiaroscuro*: це виразна гра світла й тіні, що виникає завдяки структурному протиставленню густого, темного звучання *basso continuo* та яскравого, віртуозного блиску сольної партії

Епоха Бароко стала «колискою модерної доби». Це був момент, коли плінні, общинні традиції Ренесансу пройшли крізь нову лінзу дисципліни та структурної суворості. Ця трансформація була не лише музичною, а й інституційною. Занепад віоли да гамба став останньою жертвою світу, що рухався від «містичного» до «методичного» – зсув, який яскраво втілювався у впливі ордену єзуїтів та новоствореній концепції інтерпретації. У часи Ренесансу музикант був учасником традиції. Попри універсалізм і синкретизм композитора та інтерпретатора спостерігаємо тривалий процес виокремлення з цього синкретизму суто інтерпретаційного вектора. Оскільки барокова партитура була «абстрактним ескізом», акт виконання перетворився на акт «творення в реальному часі». Це глибоко модерна концепція: ідея про те, що «сенс» твору полягає в тому, як він *інтерпретується* конкретною особистістю. Віола да гамба зазвичай була інструментом поліфонічної фактури, де його виконавця часто розчинялося в групі. Скрипка ж стала інструментом соліста-інтерпретатора. Вона дозволяла досягти того «високого градуса експресії», який ставив виконавця в центр сцени. Те, що сьогодні називаємо «інтерпретацією» – образ виконавця як героя, що «відмикає» таємниці партитури – народилося саме в цьому бароковому «плавильному котлі».

Віола в добу Бароко стала, зрештою, жертвою на вівтарі Модерності. Щоб досягти масштабів, ясності та риторичної сили XVIII та XIX століть, музика мала залишити позаду «приватну геральдику» Ренесансу. Сучасне виконавство є спадкоємцем цієї «централізації». Сучасний концертний вимір є свого роду відлунням ідей єзуїтського порядку та видовища Короля-Сонця. «...серед численних жертв того переломного часу разом іншими [інструментами] була і гамба...» [6; 89].

*Висновки.* Зникнення віоли да гамба з мейнстримної сцени є однією з жертв, сплаченою за народження Модерної доби. Занепад цього інструмента нерозривно пов'язаний з централізацією влади, зміною акустичних масштабів та новою міметичною вимогою до «високого градуса експресії», яку могли задовольнити нові гучні інструменти. Віола – інструмент внутрішнього світу, тіні та приватної камери – не змогла пережити перехід у світ публічних видовищ та централізованої мегаломанії. Проте така доля віоли була не кінцем, а трансформацією. Саме «тіло музики» доби Бароко залишається живим і сьогодні. Ми досі живемо в межах рамки стандартизованої нотації та ієрархічних ансамблів; ми все ще прагнемо «Anabasis» – злету соліста-героя. Бароко засвідчило, що партитура – це «ескіз», запрошення до експерименту, і сприяло виокремленню постаті сучасного інтерпретатора – виконавця, який і досі стоїть між «свободою» творення та «несвободою» традиції.

Сьогоднішнє відродження віоли да гамба в колах давньої музики – абсолютно логічний та природний процес. Це повернення до того «гербового знака» Ренесансу – перевідкриття темних глибин *chiaroscuro*. У той час як скрипка залишається інструментом великої сцени, віола є інструментом інтимних глибин душі, нагадуючи, що навіть в епоху тотальної централізації завжди є місце для складного та прекрасно тихого. У сучасну метамодерну добу, коли необхідність грати гучно чи у великому акустичному просторі є доступною за допомогою технологій, відродження віольного виконавства може розглядатися як шлях до віднайдення *людського* в Людині.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Номінацію «Історично інформоване виконавство» далі використовуємо в аббревіатурі ПВ.

<sup>2</sup> ансамбль нефіксованого складу.

<sup>3</sup> Креслення доступне за URL: <https://shop.ashmolean.org/collections/hill-drawings/products/7-bass-viol-by-a-h-amati-print>

<sup>4</sup> У Стародавньому Римі традиційно культивували традицію використання духових інструментів, які своїм гучним звуком супроводжували тріумфи, домашні святкування та інші культові події.

#### Список використаної літератури

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
2. Катрич О. Феномени, ноумени та «тригери» музичного стилетворення. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 143. С. 40–49. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784
3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. : навч. посіб. Тернопіль : Астон, 1998. 299 с.
4. Ключинська Н. Інтерпретація ритму в партесних творах. *Українська музика*. 2023. № 2 (45). С. 44–50. DOI: 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5.
5. Фоменко Н. В. *Stylus phantasticus* у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2021. 213 с.
6. Харнонкурт Н. *Музика як мова звуків* : зб. ст. / пер. із нім. Суми : Собор, 2002. 184 с.

7. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau. Portland : Amadeus Press, 1997. 586 p.
8. Boorman S. The «First» Edition of the Odhecaton A. *Journal of the American Musicological Society*. 1977. Vol. 30, No. 2. P. 183–207.
9. Chitwood D. H. Imitation, Genetic Lineages, and Time Influenced the Morphological Evolution of the Violin. *PLOS ONE*. 2014. Vol. 9, Iss. 10. e109229.
10. Consort / Britannica, The Editors of Encyclopaedia. *Encyclopedia Britannica*. 2016. URL: <https://www.britannica.com/art/consort-music>
11. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Portland : Amadeus Press, 1992. 254 p.
12. Herzog Feldman M. *The Quinton and other Viols with Violin Traits* : Ph.D. Thesis / Bar-Ilan University [Ramat Gan], 2003.
13. *Jesuit Theater and Drama*. Oxford Academic. URL: [academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/352334359](http://academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/352334359)
14. La Barre F. E. *A Dissertation on the Construction of the Treble Viol da Gamba*. Barre, Vermont : North Lights Studio Press, 1980.
15. Mozart L. *Treatise on the Fundamentals of Violin Playing* / trans. by E. Knocker. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
16. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music* / ed. by S. Carter. Bloomington : Indiana University Press, 2012. 557 p.
17. Quantz J. J. *On Playing the Flute* / trans. by E. R. Reilly. Hanover ; London : University Press of New England, 2001. 412 p.
18. Romey J. «An instrument with which gentlemen, merchants and other men of virtue pass their time»: The Viola da Gamba in Sixteenth-Century France. *Tempo*. 2024. Vol. 78, Iss. 308. P. 34–51. DOI: 10.1017/S0261127924000056
19. Small C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
20. Spitzer J., Zaslav N. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. Oxford : Oxford University Press, 2004. 650 p.
21. Woodfield I. *The Early History of the Viol*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. 284 p.

#### References

1. Katrych O. Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty). Drohobych : Vidrozhennia, 2000. 100 s.
2. Katrych O. Fenomeny, noumeny ta «tryhery» muzychnoho styletvorennia. *Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. 2025. Vyp. 143. S. 40–49. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784
3. Kashkadamova N. B. *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano) XIV–XVIII st. : navch. posib*. Ternopil : Aston, 1998. 299 s.
4. Kliuchynska N. Interpretatsiia rytmu v partesnykh tvorakh. *Ukrainska muzyka*. 2023. № 2 (45). S. 44–50. DOI: 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5.
5. Fomenko N. V. *Stylus phantasticus u zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit : dys. ... kand. mystv. : 17.00.03*. Kyiv, 2021. 213 s.
6. Kharnonkurt N. *Muzyka yak mova zvukiv : zb. st. / per. iz nim*. Sumy : Sobor, 2002. 184 s.
7. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau. Portland : Amadeus Press, 1997. 586 p.
8. Boorman S. The «First» Edition of the Odhecaton A. *Journal of the American Musicological Society*. 1977. Vol. 30, No. 2. P. 183–207.
9. Chitwood D. H. Imitation, Genetic Lineages, and Time Influenced the Morphological Evolution of the Violin. *PLOS ONE*. 2014. Vol. 9, Iss. 10. e109229.
10. Consort / Britannica, The Editors of Encyclopaedia. *Encyclopedia Britannica*. 2016. URL: <https://www.britannica.com/art/consort-music>
11. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Portland : Amadeus Press, 1992. 254 p.
12. Herzog Feldman M. *The Quinton and other Viols with Violin Traits* : Ph.D. Thesis / Bar-Ilan University [Ramat Gan], 2003.
13. *Jesuit Theater and Drama*. Oxford Academic. URL: [academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/352334359](http://academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/352334359)
14. La Barre F. E. *A Dissertation on the Construction of the Treble Viol da Gamba*. Barre, Vermont : North Lights Studio Press, 1980.
15. Mozart L. *Treatise on the Fundamentals of Violin Playing* / trans. by E. Knocker. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
16. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music* / ed. by S. Carter. Bloomington : Indiana University Press, 2012. 557 p.
17. Quantz J. J. *On Playing the Flute* / trans. by E. R. Reilly. Hanover ; London : University Press of New England, 2001. 412 p.
18. Romey J. «An instrument with which gentlemen, merchants and other men of virtue pass their time»: The Viola da Gamba in Sixteenth-Century France. *Tempo*. 2024. Vol. 78, Iss. 308. P. 34–51. DOI: 10.1017/S0261127924000056
19. Small C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
20. Spitzer J., Zaslav N. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. Oxford : Oxford University Press, 2004. 650 p.
21. Woodfield I. *The Early History of the Viol*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. 284 p.

UDK 78.1

**VIOL INSTRUMENTATION IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION OF FREEDOM  
AND NON-FREEDOM****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 article explores the transformation of Baroque instrumentation through the prism of shifting historical, socio-cultural, and philosophical paradigms. The central theme concerns the coexistence and subsequent competition between the viol and violin families. The study analyzes the phenomenon of the viol's «heraldic» nature as a symbol of Renaissance intellectual elitism, alongside the factors leading to its displacement by the violin family in the context of political centralization and the Baroque concept of megalomania. Furthermore, it examines the dialectics of freedom and non-freedom within the Baroque score, treated as a «sketch» for performance interpretation.

*Significance of the Research.* Projecting the concept of Historically Informed Performance into the interaction of philosophical categories of freedom and non-freedom is highly relevant to contemporary socio-cultural discourse. A novel aspect of this work lies in applying these concepts to the instrumental sphere, specifically the viol family. Investigating the shift in instrumental priorities during the Baroque era allows for a deeper understanding of the origins of the modern hierarchical structure of musical thought. To achieve this, an understanding of the genesis, social demand, and historical realities of the period is essential. Amidst the modern revival of Early Music, a reappraisal of the viola da gamba's status serves as an impetus for recognizing how political centralization and changing acoustic environments determined the transformation of musical language. The tension between the polyphonic dialogue of the consort and the «rhetorical manifestation» of the soloist resonates with current discussions regarding the individual's role in modern socio-cultural space and the limits of creative and social freedom within specific ideological frameworks.

The issues surrounding HIP are central to the discourse of the global musicological community. Researchers such as Daniel H. Chitwood, Myrna Herzog Feldman, John Romey, and Fred E. LaBarre have addressed the study of string instrumentation. Within the Ukrainian musicological community, however, this subject remains under-researched and requires particular attention, which underscores the relevance of the present study.

*Analysis of recent research and publications.* In contemporary Ukrainian musicology, the theme of HIP and Baroque interpretation is addressed in the works of O. Katrych, N. Kliuchynska, N. Fomenko, and others. Olga Katrych explores the interaction between musical and extra-musical factors influencing stylistic formation. We project her idea of the extra-musical nature of «style-forming triggers» onto the paradigm shift in Baroque instrumentalism. N. Kliuchynska focuses on the specifics of rhythmic interpretation in Ukrainian Baroque vocal music; these issues are equally pertinent to instrumental performance, particularly regarding the interpretation of musical texts in European Baroque string music. N. Fomenko's work is dedicated to the interpretation of Baroque keyboard art. Drawing on the idea of Baroque universalism as a stylistic «sign», her findings are projected onto the violin and viol segments of the instrumental landscape. *The aim of the study* is to conceptualize the displacement of the viola da gamba by the violin family from the perspective of shifting philosophical and socio-political foundations of European culture in the 17 th and 18 th centuries. Accordingly, the study addresses several tasks: identifying the reasons for instrumental renewal, tracing the decline of viol performance, and arguing for the relevance of reviving this tradition within the contemporary performance continuum.

*The theoretical framework* is comprised of works by foreign and Ukrainian scholars: Olga Katrych (the concept of «triggers» in musical style formation), Nataliia Kashkadamova (history of keyboard art), Ian Woodfield (history of the viol), and Nikolaus Harnoncourt (musical rhetoric), as well as the treatises of Leopold Mozart and Johann Joachim Quantz. The philosophical vector draws upon ideas of the mimetic nature of thought and the theory of affects.

*The comprehensive methodology* combines historical-cultural, musicological, comparative, and hermeneutic methods, as well as discourse analysis. The methodology adopts an interdisciplinary approach, integrating musicology, philosophy, and cultural studies.

*Scientific novelty.* Unfortunately, the current institutionalized format of music education in Ukraine does not provide opportunities for mastering Baroque instrumentation, making this study particularly timely. The *scientific novelty* lies in the interdisciplinary approach to instrumental analysis, where the shift in priorities between the viol and the violin is viewed not merely as technical evolution, but as a reflection of the transition from a dialogic-polyphonic to a hierarchical-centralized type of consciousness. The results of this research have been tested through the author's own performance and luthiery activities. The author is actively involved in constructing historical instruments (notably, a viola da gamba d'amore, successfully completed in collaboration with luthier Dmytro Matsidon and premiered at the concert «L'évident et le latent» on January 25, 2026, at the Lviv National Academy of Arts Gallery).

*Key words:* viol, interpretation, historically informed performance (HIP), Baroque music, performative freedom and non-freedom.

Стаття отримана 12.02.2026

Стаття прийнята 31.03.2026

Стаття опублікована 28.05.2026