

УДК 784.2

**Цитування:**

Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 178-183.

Tabulina O. (2021). Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the baroque epoch. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 178-183 [in Ukrainian].

*Табуліна Ольга Борисівна,*  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв,  
солістка Національної філармонії України  
<https://orcid.org/0000-0003-4821-1854>  
[super.tab@ukr.net](mailto:super.tab@ukr.net)

## ГОЛОСОВЕ ВІБРАТО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДОБИ БАРОКО

**Мета роботи.** У статті досліджується важливий компонент виконання барокових творів – вокальне вібрато, що часто стає перешкодою у прагненні до історичної інформованості виконавця. Наукова праця, яка спирається на історичний контекст, окреслює орієнтири щодо доцільності використання вібрато. **Методологія** базується на застосуванні спостереження, узагальнення, моделювання і аналізу з використанням історико-логічного методу. Зазначений підхід дозволяє розглянути, узагальнити та підсумувати відомості про голосове вібрато, які можуть бути корисними як для студентів і викладачів академічного співу, так і для виконавців, шукаючих відповіді на запитання, що виникають при вивченні барокових вокальних форм та технік. **Наукова новизна** полягає в тому, що дані, які стосуються голосового вібрато, систематизовані та проаналізовані в опорі на історичні джерела, на дослідження провідних іноземних мистецтвознавців, а також на записи старовинних творів. Виокремленні важливі питання щодо доречності використання вібрато в бароковій музиці. **Висновки.** При оволодінні вокальною технікою для опанування музичних творів барокової доби питання вібрато посідає одне з головних місць. Застосування чи обмеження цієї характеристики голосу повинно розглядатися з точки зору історичного контексту виконуваних творів, а також враховувати їх зміст. Окрім високорівневої технічної підготовки, важливу роль відіграють інтелектуальні здібності, здатність до аналітичного мислення, ерудиція та музичний смак виконавця.

**Ключові слова:** вібрато, музика бароко, історично інформоване виконавство, орнаментика.

*Tabulina Olga, graduate student of the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of the National Academy of Culture and Arts Management, soloist of the National Philharmonic of Ukraine*

### **Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the baroque epoch**

**The purpose of the article.** The article examines an important component of the performance of baroque works – vocal vibrato, which often becomes an obstacle to the historically informed performance. A scholarly work that draws on a historical context outlines guidelines regarding the appropriateness of the use of vibrato. **The methodology** is based on the application of observation, generalization, modeling, and analysis using the historical and logical method. The indicated approach allows us to consider, generalize and summarize information about vocal vibrato, which can be useful both for students and teachers of academic singing and for performers who are looking for answers to questions regarding mastering baroque vocal forms and techniques. **The scientific novelty** consists in the fact that the data on the vocal vibrato is systematized and analyzed based on historical sources, research by leading foreign art historians, as well as on recordings of ancient works. Highlighted important questions concerning the appropriateness of using vibrato in baroque music. **Conclusions.** When mastering the vocal techniques for performing musical works of the Baroque era, vibrato issues occupy one of the main places. The use or limitation of this characteristic of the voice must be considered from the point of view of the historical context of the works performed, as well as their content. In addition to high-level technical training, the intellectual qualities, the ability to think analytically, erudition, and musical taste of the performer play an important role.

**Keywords:** vibrato, baroque music, historically informed performance, ornamentation.

Актуальність теми дослідження. З популярністю барокової музики у світі і поступово зростаючим інтересом до творів XVII–XVIII ст. в нашій країні, виникає

необхідність у дослідженні важливих питань виконавської практики. У провідних музичних навчальних закладах світу існують кафедри і факультети, орієнтовані саме на вивчення

музики бароко, проходять фестивалі, літні навчальні програми, майстер-класи, конкурси тощо, тоді як в Україні ситуація є прямо протилежною. Відсутність у вітчизняних музичних закладах навчальних програм, спрямованих на оволодіння навиками виконання барокових творів, призводить, з одного боку, до їх стилістично невірних відтворень, з іншого – підштовхує музикантів до самостійних пошуків і з'ясування важливих аспектів інтерпретації старовинної музики. Для передачі достовірного змісту та правдивості звучання композицій давніх майстрів важливим стає дослідження звукоутворення, притаманне бароковій добі. Одним з головних питань виконавської інтерпретації, що потребують детального вивчення і розуміння, є вібрато.

Аналіз досліджень і публікацій. Останнім часом історично інформовані виконавці шукають шляхи відтворення автентичного звучання барокових творів. Досліджуються історичні контексти їх написання, вивчаються технічні засоби та прийоми досягнення достовірного звучання, аналізуються трактати давніх майстрів. Важливим і корисним дослідженням вібрато в бароковій музиці для сучасного виконавства стала праця бельгійської науковиці Г. Моенс-Хенен [6], у якій авторка цитує, оцінює та інтерпретує найбільш важливі старовинні джерела, в яких згадується вібрато. В монографії розглядаються питання техніки його утворення, доречність використання, засоби застосування для передачі афектів. Історичний контекст поняття вібрато представлений американським науковцем Р. Джексоном [5]. Важливі питання стосовно природності даного явища визначені музикознавцем Ф. Нойманом [7], який приводить докази музикантів XVI, XVII, XVIII ст. на користь вібрато. Треба відмітити, що у сучасному вітчизняному музикознавстві питанню голосового вібрато при виконанні барокових творів не приділено належної уваги.

Мета дослідження – вивчити питання використання вібрато в бароковій вокальній музиці.

Наукова новизна полягає в тому, що дані, які стосуються голосового вібрато, систематизовані та проаналізовані в опорі на історичні джерела, на дослідження провідних іноземних мистецтвознавців, а також на записи старовинних творів. Виокремлені важливі питання щодо доречності використання вібрато в бароковій музиці.

Виклад основного матеріалу. Одне з головних місць у низці дискусійних питань інтерпретації вокальних барокових творів посідає питання голосового вібрато (іт. vibrato, лат. vibratio – коливання). У ретельній праці «Виконавська практика» американський науковець Роланд Джексон дає таке визначення поняття вібрато: «вібрато – це підсилення або інтенсифікація музичного тону шляхом швидких і незначних коливань його висоти або гучності» [5, 435]. Музикознавець зазначає, що приблизно до 1900 року вібрато використовували обережно і насамперед як орнамент, але з того часу воно слугує подовженню тривалості музичного звуку і важливою складовою продукування тонів. Виникає логічне питання щодо природності вібрато: відповідними чи надмірними є відхилення висоти або гучності, які вібрато вносить до звукоутворення? Чи доречно його повне усунення або суворе обмеження? Чи необхідні значні зусилля у боротьбі з природою голосу для того, щоб виконання вважалося історично інформованим? У наукових колах досі тривають дискусії стосовно використання вібрато в бароковій музиці. Більшість фахівців сходяться на думці, що незначне вібрато є необхідним елементом виконання музики бароко. Але в якій мірі і як воно повинно використовуватися, а також амплітуда і швидкість звукових коливань – ці питання складають основну частину суперечок.

Важливим монументальним дослідженням стала праця бельгійської музикознавиці Г. Моенс-Хенен «Вібрато в бароковій музиці» [6]. Авторка спирається на важливі джерела XVI, XVII, XIII ст. і приходиться до наступних висновків:

1. Навмисне вібрато вважалося видом орнаментики і використовувалося для експресивності виконання.
2. Безперервне інструментальне вібрато було неприйнятним.
3. Існували різні види декоративного вібрато і безліч засобів його утворення.
4. Природне вокальне вібрато мало дуже «вузьку» амплітуду і було ненав'язливим.

Сучасні оперні співаки змушені навчатися щільному, гучному співу з підвищеною вібрацією, продиктованому необхідністю «пробивати» великий склад оркестру та заповнювати звучанням чималі театральні приміщення. Така інтенсивна вокальна манера унеможлиблює виконання «ювелірних» музичних витворів барокових майстрів, насичених орнаментикою. Г. Моенс-

Хенен [6] звертає увагу, що подібна співоча техніка є неприродною для барокової музики.

Вокальне вібрато виникає певною мірою в наслідок підвищеного рівня інтенсивності звучання. Коли голос змушений наблизитися до свого максимального рівня гучності і тиску на дихання, в деякий момент виникає природна потреба послаблення м'язового напруження. Послаблення м'язів та їх повернення до рівня високої напруги для зберігання інтенсивного звучання протягом певного періоду часу, спричиняють коливання голосу, особливо на високих нотах. Ступінь цього м'язового напруження та послаблення залежить від анатомії та вокальної підготовки співака. Г. Моенс-Хенен припускає, що барокві майстри застерігали від надто голосного співу, особливо на верхніх нотах, саме з цієї причини [6]. Серед сучасних співаків підготовка до безперервного гучного співу, необхідного у великих оперних театрах, робить цей м'язовий рух настільки звичним, що він переноситься на всі динамічні рівні співу і його важко обмежити або контролювати. Вібрато, інтенсивність якого сьогодні є загальноприйнятною і вважається природною, на думку Г. Моенс-Хенен [6] є набутих і вимушених, таким, що виникає в результаті постійного гучного співу. Невтішний результат такого вокального тренування – занадто широка вібрація звуку, яка розбиває тон на серію швидких проміжних коливань. Дослідниця стверджує, що інтенсивна вібрація не була властива звуковидобуванню у часи бароко, а рівень гучності голосу у виконавській практиці тієї доби був помітно нижчий за сьогоднішню академічну манеру співу. Сучасне оперне вібрато було б неприйнятним і, скоріш за все, сприймалося б, як трілінг (англ. «trilling» – виведення трелей), що приховує необережну інтонацію. На думку Г. Моенс-Хенен [6] аномалія полягає в тому, що спів без вібрато у наші часи справляє враження особливого навмисного ефекту, тоді як ситуація повинна бути протилежною. Але за умови ретельного виховання співака, можна досягти контролю над коливаннями голосу та зберегти однорідність звучання на всіх динамічних рівнях, і, таким чином, привчити вокаліста до співу без помітного вібрато.

Цікавими є також інші дослідження, в яких автори, що є прихильниками вібрато, наводять численні докази на його користь. Британський музикознавець Роберт Донінгтон зазначає, що «абсолютно безвібратний тон звучить мертво в будь-якій музиці і є ілюзією

думати, що перші виконавці віддавали перевагу саме цьому «білому» тону. Відчутне вібрато повинно бути присутнім у виконанні старовинної музики [3]. Численні висловлювання старовинних майстрів щодо вібрато наводить музикознавець, скрипаль, диригент та композитор Фредерік Нойман [7]. Наприклад, німецький теоретик, композитор та органіст Мікаель Преторіус, заявляв, що вібрато є вродженим компонентом людського голосу і невід'ємним атрибутом художнього співу. Він зазначав, що співак повинен володіти красивим, прекрасним, трепетним голосом, що природно коливається. Інший німецький композитор, педагог та музичний теоретик Мартін Агрікола говорив, що вібрато прикрашає мелодію. Венеціанський музикант, автор важливих трактатів з інструментальної техніки Сільвестро Ганассі дель Фонтего рекомендував комбіноване вібрато, щоб домогтися вираження, необхідного для сумної меланхолічної музики. Італійський композитор та теоретик пізнього Відродження Людовіко Дзакконі бачив у вокальному вібрато шлях до оволодіння пасажами, а також зазначав, що воно повинно використовуватися постійно. Французький скрипаль та теоретик Жан Руссо радив використовувати вібрато повсюдно, а його колега гамбіст Пан Дановілл писав, що вібрато має ніжність і наповнює слух сумною та томною насолодою. Французький композитор та флейтист Жак Оттєтер пропонував застосовувати вібрато майже на всіх довгих нотах, а Леопольд Моцарт звертав увагу, що вібрато – краса, яка виникає з природи і може бути застосованою до довгої ноти не тільки добрими інструменталістами, а й досвідченими співаками. Нарешті В. А. Моцарт зазначав з цього приводу, що людський голос повинен тремтіти, тому що такою є його природа, але до тих пір, поки ефект від цього явища і голос сприймається красиво.

Якщо розглядати вібрато з історичного ракурсу, необхідно зазначити, що барокова доба тривала майже півтора століття і виконавська манера еволюціонувала протягом часу. Тому була б некоректною однакова інтерпретація шедеврів XVII та XVIII ст., а також світських і духовних творів. Зазначимо, що якісне, не надмірне вібрато безпосередньо впливає на тембральну характеристику голосу, наділяючи його обертонами і розфарбовуючи різноманітними барвами. Правильно «поставленому» співочому голосу вібрато надає теплоти, краси звучання. Цілком

позбавлений вібрато голос сприймається як гудкоподібний, безтембровий, немилозвучний та невиразний. Ці якості співочого голосу оцінюються публікою суб'єктивно на слух. Однак науковці шукають шляхи об'єктивного оцінювання вокального звуку категоріями фізичних і акустичних характеристик. Наприклад, цікавим є факт, що вібрато з частотою 5–7 коливань на секунду надає голосу виразність та співучість. Більш інтенсивна вібрація сприймається як тремоляція, менша – як хитання голосу.

Вузкий за амплітудою, безвібратний, негучний звук, перш за все, притаманний ренесансній манері співу, співу раннього бароко (наприклад при виконанні творів Дж. Каріссімі, Дж. Легренці, К. Монтеверді Г. Перселла, Б. Строцці, А. Страделлі) та духовній музиці. Дійсно, коли у період Відродження домінуючими вокальними жанрами були багатоголосні мадригали, канцонети, вілланели, мотети, які супроводжувались одним або декількома інструментами (лютнею, гітарою, мандоліною та подібними), або навіть співалися а cappella, гучність та «широка» манера подачі звуку була об'єктивно недоречною і неприродною. Все вищезазначене відноситься і до провідних драматичних жанрів, які на початку свого існування ще не були забезпечені ані великою кількістю музичного інструментарію, ані новими вокальними формами, ані віртуозними співаками. Виконання у храмах сакральної музики також вимагало від виконавця зібраного, зосередженого, безвібратного «вузького» звукоформування, продиктованого певними акустичними причинами. Як відомо, у соборах з високими склепіннями і кам'яними стінами звук розповсюджується при мінімальних фізіологічних зусиллях; чим більше він сфокусований, тим точнішою та чистішою є інтонація. Така манера співу буде доречною при інтерпретації духовної музики барокових майстрів, які працювали капельмейстерами при церквах, тому що більшість їх композицій виконувалась у соборах і створювалась, переважно, для непрофесійних, юних співаків-вихованців.

У сучасному світі поінформованого виконавства існує достатня кількість інтерпретацій барокових творів, які дають можливість оцінити, зіставити та проаналізувати музичні композиції XVII–XVIII ст. Прослуховуючи духовні твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді та багатьох інших майстрів, можна відмітити спільні риси сольних вокальних номерів:

невеликий масштаб, вузький діапазон, скромна орнаментика, прозора оркестровка. Хоча, звісно, існує різниця між композиторськими школами та стилями. Наприклад, у Й. С. Баха кожен музичний інструмент – соліст, тим часом як голос – інструмент. Його вокальні партії ніби змагаються з інструментальними. В кожного інструмента свій мелодійний візерунок, насичений дрібними деталями та угрупованнями нот, часто синкопованими, які, переплітаючись, створюють складну поліфонічну, але в той же час цілісну музичну картину. Цікавою відмінністю і цінністю манускриптів Й. С. Баха є докладні вказівки стосовно виконання, адресовані його юним вихованцям (йдеться про штрихи, ліги, аплікатуру, розшифровки орнаменту тощо). Вокальні партії у Й. С. Баха не мають зручної, у розумінні співака, плавно висхідної або спадної мелодії, великого широкого діапазону з виходами на крайні верхні ноти. Його арії рясніють широкими інтервальними стрибками, які провають сучасного оперного співака до необережного або занадто гучного взяття верхнього тону, що йде врозріз з ритмічним малюнком, змістом літературного тексту та музичною фразою. Ці особливості унеможливають виконання таких арій оперною манерою співу, використовуючи значний об'єм повітря та інтенсивну вібрацію голосу.

Таким же чином виглядають духовні твори А. Вівальді, які він написав під час свого служіння при монастирі лікарні милосердя «Оспedale делла П'ета» (Ospedale della Pietà) для своїх вихованок, та Г. Ф. Генделя, який навчався і черпав натхнення в Італії. Єдина суттєва різниця полягає в тому, що у цих майстрів голос – безумовний соліст. Мелодія сольних номерів більш «вокальна», з плавними і поступовими сходженнями та підйомами, зі зручними розспівами літературного тексту. Показовими аудіозаписами, в яких диригенти навіть залучають до співпраці юних виконавців для досягнення автентичного ефекту, є наступні: Й. С. Бах, Кантата BWV 68 (Concentus Musicus Wien, диригент Stefan Gottfried); Г. Ф. Гендель «Dixit Dominus» HWV 232 (Monteverdi Choir, диригент Sir John Eliot Gardiner); А. Вівальді «Gloria» RV 589 (Jerwood/OAE Experience, Orchestra of the Age of Enlightenment, Schola Pietatis A. Vivaldi).

На відміну від духовної музики, у світських творах бароко можна спостерігати зовсім іншу ситуацію. З поширенням опери та інших драматичних жанрів, збільшенням

складу оркестру та розквітом віртуозного виконавства, яке знайшло свій найяскравіший прояв у творах А. Вівальді, Б. Галуппі, Г. Ф. Генделя, А. Кальдари, Н. Порпори, Й. Д. Хайніхена, Й. А. Хассе та багатьох інших майстрів, формується новий співочий стиль – *bel canto*, який стає самоціллю співаків, «яблуком розбрату» і приводом вокальних змагань для плеяди видатних талановитих кастратів та примадонн. Тепер голос повинен бути тембрально розфарбованим, яскравим, сильним за звучанням, технічним. Виконавець повинен володіти таким інструментом досконало, використовуючи складні технічні прийоми, динамічні градації, надзвичайну емоційність та філігранну орнаментуку. Неможливо уявити, наприклад двох відомих сопраністок-суперниць XVIII ст. Ф. Бордоні та Ф. Куццоні, співаючих «скромним», «безтембровим» голосом.

Тож виконання духовних та світських творів мало суттєву різницю. По-перше, місце дії переносилося з храму до театру, що вже змушувало виконавця використовувати більш щільну манеру співу та гучний звук, який би зміг наповнити приміщення і домінувати над збільшеним складом оркестру. По-друге, арії *da saro* вимагали у повторювальній частині ускладнених орнаментованих елементів і, відповідно, більш широкого діапазону та здатності співаків до імпровізації. По-третє, драматична напруга сюжетного дійства викликала необхідність передавати через слово яскраві та гострі людські емоції. Якщо звернути увагу на сучасне виконання оперних арій барокової доби, можна помітити суттєві відмінності в інтерпретації музики навіть одних і тих самих композиторів. Виключенням з зазначеної тенденції є спадщина Й. С. Баха, який, як відомо, не писав опер, хоча створив чималу кількість світських кантат, що за жаровими характеристиками наближені до творів «з нагоди», або серенат. З блискучих сучасних оперних барокових виконавців неможливо не відмітити плеяду емоційних віртуозних співачок і співаків, це – Чечилія Бартолі, Джойс Дідонато, Дельфін Галу, Вівіка Жено, Марі Ніколь Лемьє, Сара Мінгардо, Соня Пріна, Франко Фаджолі, Анн Халленберг, Макс Ценчич, Наталі Штуцман. Згадані виконавці володіють красивими, розфарбованими яскравою палітрою обертонів пластичними голосами та якісною вокальною технікою, що дозволяє їм виконувати як афектовані, напружені, орнаментовані оперні арії, так і духовні твори барокових майстрів.

Висновки. Із зацікавленістю бароковою спадщиною у вітчизняному музичному просторі та водночас відсутністю можливості навчання у цій галузі, набувають необхідності дослідження, пов'язані з виконавською практикою. Питання вібрата заслуговує поглибленого вивчення, серйозного підходу та контролю під час оволодіння вокальним навичками. Враховуючи історичний контекст написання творів барокових композиторів, духовний зміст, невеликий склад інструментального ансамблю, головним чином струнного у супроводі *basso continuo*, а також місць виконання, можна зробити висновок, що гучність співу і велике коливання звуку будуть неактуальними при їх інтерпретації. З іншого боку, при виконанні драматичних сценічних творів необхідності набувають такі характеристики вокального звуку, як сила, гучність, гнучкість та яскравість. На нашу думку, надмірна захопленість автентизмом, повне та іноді недоречне усунення природного вібрата, можуть позбавити виконання чуттєвості та жвавості. Тому при виконанні музики бароко важливо враховувати жанрову приналежність та зміст того чи іншого твору. Водночас в прагненні до історичної інформованості, окрім ґрунтовної теоретичної обізнаності, гарного володіння вокальною технікою, орнаментукою і прийомами звуковидобування, співаки повинні мати відчуття музичного стилю, міри і смаку. Погоджуючись з одним з засновників руху історично інформованого виконавства Н. Арнонкур [1], який радив з обережністю ставитися до виконання барокової музики тільки відповідно до набутих знань, зазначимо, що правильнішим було б виконання насамперед «живе». Теоретичні знання надзвичайно важливі, але не повинні бути самоціллю. Вони мають змушувати музикантів мислити, аналізувати і надавати їм засоби для покращення якості виконання. Дійсно автентичною інтерпретація може бути тільки тоді, коли твір досягне свого найбільш ясного та красивого вираження, а це відбудеться, якщо знання матеріалу і відповідальне відношення поєднуються з глибоким відчуттям музики.

#### *Література*

1. Арнонкур Н. Музыка Барокко: Путь к новому пониманию / пер. с нем. О. Коваля. Москва: Группа Компаний РИПОЛ классик Пальмира, 2019. 247 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. Друскина. Москва: Музыка, 1965. 728 с.

3. Donington R. The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber, 1974. 255 p.
4. Gable, F. K. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato // Performance Practice Review, 1992. Vol. 5. No. 1. P. 90–102.
5. Jackson R. Performance practice // A dictionary-guide for musicians. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC, 2005. P. 435–439.
6. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 p.
7. Neumann F. The Vibrato Controversy // Performance Practice Review, 1991. Vol. 4. No. 1. P. 14–27.

#### *References*

1. Arnonkur, N. (2019). Baroque Music: The Path to New Understanding. Moscow: Gruppya Kompaniy RIPOL klassik Palmira. [in Russian].

2. Shveytser, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow: Muzyka. [in Russian].
3. Donington, R. (1974). The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber. [in English].
4. Gable, F. (1992). Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. Performance Practice Review. [in English].
5. Jackson, R. (2005). Performance practice. A dictionary-guide for musicians. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC. [in English].
6. Moens-Haenen, G. (1988). The Vibrato in Baroque Music: A Guide to Performance Practice for Vocalists and Instrumentalists. Graz: Academic Printing and Publishing Company. [in German].
7. Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy. Performance Practice Review. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 02.07.2021  
Отримано після доопрацювання 22.07.2021  
Прийнято до друку 30.07.2021*