

II. Теоретичні та практичні проблеми музичного виконавства

УДК 788.51

В. П. Качмарчик

АРТИКУЛЯЦИОННАЯ ФОНЕТИКА¹ ВО ФЛЕЙТОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ XVI–XVIII ВВ.

Близость речевого произношения и физиологического механизма звукообразования на флейте стали определяющими для широкого применения различных фонемных структур с целью развития двигательных функций языка и формирования многообразных типов атаки при игре на инструменте. Использование слога вне речевого потока в артикуляционном процессе на флейте следует рассматривать как способ моделирования биомеханики звукоизвлечения, где согласные являются определяющими для атаки звука, а гласные оказывают решающее влияние на темброобразование звука в целом.

На сегодняшний день анализ фонемных структур — это наиболее доступный способ изучения механизма артикуляции, применявшегося на флейте в различные исторические периоды. Он дает возможность не только установить характерные черты музыкального произношения, но и изучить технологию звукообразования во флейтовом исполнительстве определенной эпохи, что имеет немаловажное значение для современных исполнителей на аутентичных инструментах, стремящихся к воспроизведению старинной музыки в ее подлинном звучании.

Характеризуя степень исследованности вопросов артикуляционной фонетики в истории флейтового искусства, отметим, что данная проблематика еще не нашла должного освещения в работах отечественных авторов. Среди наиболее известных публикаций советского периода, посвященных артикуляции на флейте, отметим статью профессора Московской консерватории Ю. Н. Должикова «Артикуляция и штрихи при игре на флейте» [1],

¹ Термин «артикуляционная фонетика» заимствован из языкознания. В языкознании артикуляционная фонетика является составной частью фонетики, представляющей раздел лингвистики, и изучает анатомо-физиологическую базу артикуляции (речевой аппарат) и механизм речепроизводства. В исполнительстве на флейте и других духовых инструментах объектом изучения артикуляционной фонетики является анатомо-физиологический механизм процесса звукообразования.

в которой рассматриваются методические аспекты развития артикуляционной техники в контексте современного исполнительства на инструменте и проводится частичный анализ фонемных основ типов атаки звука.

Более детальным исследованием исторических этапов развития артикуляционной фонетики при игре на флейте отличаются научные публикации зарубежных авторов. В отдельных из них [7; 8] мы находим достаточно разносторонний анализ фонемных структур флейтовой артикуляции различных исторических периодов. Также следует указать монографии А. Повелла [9] и Х.-П. Шмитца [10; 11], фрагментарно освещающие вопросы артикуляции и штрихов на флейте.

Однако, если рассматривать истоки возникновения двуслоговой артикуляции, влияние ее фонемных основ на формирование амбушюра и развитие звукообразовательного процесса на флейте, то в данном направлении достигнуты весьма скромные результаты. Поэтому указанный ракурс исследования артикуляционной фонетики по-прежнему остается актуальным для современной теории и практики флейтового исполнительства.

Исторический процесс формирования артикуляции на флейте как основы многообразия и богатства выразительности исполнения охватывает не одно столетие. На протяжении многих веков исполнители стремились к достижению совершенства музыкального произношения, и этот поиск продолжается по сегодняшний день.

Анализируя флейтовые трактаты, руководства, пособия и школы XVI–XVIII вв. можно заметить, что уже на начальных этапах становления флейтовой дидактики вопросам артикуляции отводилось значительное место в освоении инструмента. Показательным примером тому является одна из наиболее ранних «школ» для блокфлейты «*Opera Intitulata Fontegara*» (1535) [4] известного итальянского исполнителя-мультиинструменталиста и педагога С. Ганасси (1492–?). Для достижения выразительности при игре на инструменте ее автор выделяет три основных вида двуслоговых фонемных структур — *teke²*, *lere*, *tere*, которые предлагает использовать для трех видов атаки — твердой, мягкой и комбинированной (средней). Последняя (*tere*), состоящая из первого слога твердой атаки (*te*) и второго слога мягкой (*re*) служила промежуточным звеном между различной степенью твердости произношения. Однако указанными двуслоговыми построениями не ограничивается фонемная «табулатура» артикуляционной системы С. Ганасси, которая включала значительно большее количество вариантов одно-³ и двуслоговых построений:

² В итальянской транскрипции *teche*.

³ В «*Opera Intitulata Fontegara*» указаны следующие однослоговые структуры: *tar*, *ter*, *tir*, *tor*, *tur*; *dar*, *der*, *dir*, *dor*, *dur*; *kar*, *ker*, *kir*, *kor*, *kur*; *gar*, *ger*, *gir*, *gor*, *gur*; *lar*, *ler*, *lir*, *lor*, *lur* [4, с. 11].

С. Ганасси «*Opera Intitulata Fontegara*» (фрагмент) [4, с. 10].

Teche teche teche teche teche. Tere tere tere tere tere. Lere lere lere lere lere.
Tacha teche richi tocho ruchu. Tara tere tiri toro tmm. Lara lere liri lōro luru.
dacha deche dichi docho duchu. dara daredari daro daru.
chara chare chari charo charu.

Возникновение двуслоговой артикуляции в исполнении на духовых инструментах, скорее всего, произошло в переходный период между мензуральной и тактовой ритмикой. Применение для атаки звука не однословых фонемных построений, характерных для современной технологии флейтовой игры, а двуслоговых комбинаций с изменяющимися консонантами разной степени твердости было обусловлено необходимостью соблюдения различий в ритмике произношения сильной и слабой доли. В этом смысле использование двуслоговых фонемных структур становится весьма удобным способом выделения «хороших» (нем. *gute*) и «плохих» (нем. *schlechte*) звуков и открывает путь к формированию так называемой «пульсирующей» артикуляции.

Однако многообразии фонемных построений артикуляционной системы С. Ганасси не следует рассматривать лишь с позиций акцентной ритмики произношения. Не менее важную роль они могли сыграть в развитии техники языка. Употребление в механизме артикуляции предложенных С. Ганасси двуслоговых структур *teke, taka tiki, toko, tuku* с поочередным участием передней и задней частей языка значительно улучшало его двигательные функции. Сегодня указанная часть слоговой системы итальянского музыканта является основой «двойного языка» (англ. *double-tonguing*, нем. *Doppelzunge*) и широко используется при исполнении двойного и тройного стаккато⁴. Несмотря на то, что во времена С. Ганасси еще не существовало понятийной категории «двойной язык», он вполне отчетливо указывает на наличие в произношении двуслоговых структур прямого и обратного (возвратного) движения языка.

Описывая отличительные черты механизма атаки при прямом и обратном движении языка в слогах *teke*, итальянский музыкант подчеркивает, что если произношение *te* осуществляется передней частью

⁴ Эффективность применения *teke* для улучшения подвижности языка не была должным образом оценена современниками и преемниками итальянского музыканта. Исполнителям-флейтистам (И. И. Кванц, И. Г. Тромлиц и др.) затем понадобились долгие годы поиска, прежде чем они вновь пришли к слоговому сочетанию, предложенному С. Ганасси. Лишь спустя более чем два с половиной столетия в 1794 г. французский флейтист, профессор Парижской консерватории Ф. Девьенн в «*Nouvelle Méthode...*» предложит для двойного стаккато слоги *dou gue* (ду гё) [3], которые по механизму произношения согласных близки *teke*.

языка, то атака *ke* происходит в задней части рта [4, с. 11]. Таким образом, употребление слогов *teke, taka tiki, toko, tuku, tege, taga tigi, togo, tugu*, а также других вариантов с чередующимися передне- и заднеязычными согласными способствовало повышению двигательных функций языка и улучшению техники артикуляции. В этом смысле сложно согласиться с выводами А. Пауэлла, что слоги *teke* С. Ганасси применял только с целью образования твердой атаки [9, с. 38]. Отсутствие понятия «двойной язык», на наш взгляд, вовсе не исключало возможности употребления фонемной структуры *teke* для улучшения двигательных функций языка. Тем более, что сам автор упоминает о необходимости высокой скорости произношения слогов.

Еще одним важным достижением артикуляционной системы С. Ганасси является применение широкого спектра гласных. В своем трактате он предлагает использовать практически все основные вокализмы — *a, e, i, o, u*. Столь широкий выбор гласных, скорее всего, был связан с особенностями вокальной техники, которая, как считал итальянский музыкант, должна стать основой на пути достижения выразительного произношения для всех инструменталистов.

Если попытаться сравнить артикуляционную фонетику С. Ганасси с фонемными основами артикуляции французских флейтистов, то между ними наблюдается резкий контраст. Подтверждением тому является «школа» для поперечной флейты, блокфлейты и гобоя (*Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois*, 1707) [6] Ж.-М. Оттетера (1684?–1762). Французский флейтист до минимума сужает фонемный ряд флейтовой артикуляции, ограничиваясь лишь двумя слогами *tu* и *ru* (*тю, рю*). Повсеместно используя лабиальный *u* (*ю*), он создает условия для формирования ю-образного амбушюра, способствовавшего большей концентрации выдыхаемого потока воздуха и созданию ненапряженной постановки губного аппарата. Заметим, что «улыбка грусти», являющаяся внешним признаком *тю*-слоговой артикуляции, впоследствии станет преобладающей среди представителей французской флейтовой школы.

Анализ артикуляционной фонетики Ж.-М. Оттетера показывает, что он не только радикально сокращает ее фонемный ряд, но и стремится к применению однослоговых структур. Предпочтение было отдано более выразительному и четкому *tu*, который вводится «<...> почти повсюду — в целых, половинных и особенно восьмых нотах. Если последние расположены на одной линии (повторяются) или идут скачками» [6, с. 24].

При восходящем или нисходящем движении восьмыми по диатоническим ступеням автор рекомендовал применять чередующиеся слоги *tu* и *ru* (2). Несколько необычным в данном примере может показаться

использование менее выразительного слога *ru* для атаки звука, расположенного на сильном, а *tu* — слабом времени доли. Необходимость в такой последовательности исполнения Ж.-М. Оттетер связывал с «ритмическим обострением» [6, с. 25].

2

Premier Exemple.

Mesure à Deux-temps

Tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu tu.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux-temps.

Tu tu ru tu ru tu tu ru tu tu tu tu.

Что подразумевал Ж.-М. Оттетер под «ритмическим обострением»? Речь идет о характерном для французской манеры игры пунктирном ритме, вся сложность воспроизведения которого состояла в несоответствии записи нот их исполнению. Более точно его объясняет позже Ф. Куперен⁵: «Мы записываем по-другому, чем исполняем, <...> например, мы играем восьмые, идущие поступенно, так, как если бы они были с точками, но обозначаем их как равные» [2, с. 29]. Исходя из этого, в указанном примере Ж.-М. Оттетера восьмые на сильное время доли следует играть с точкой, а на слабое как шестнадцатые (3). Применение *ru* в артикуляции звука на сильном времени, а *tu* на слабом связано с тем, что слог *ru*, как более продолжительный в произношении, целесообразнее было употреблять при исполнении восьмой с точкой, чем шестнадцатой. Другую комбинацию чередования слогов *tu* и *ru* французский флейтист предлагает в смешанных тактах восьмых с шестнадцатыми и скачкообразных оборотах. В этом случае использование *tu* на сильном времени выглядит более логично.

⁵ Я. И. Мильштейн в комментариях к переводу трактата Ф. Куперена указывает, что сложившиеся традиции, в плену которых находились французские музыканты, требовали любую пару равных по написанию нот, длительность которых была короче, чем длительность доли такта, исполнять неровно, затягивая первую ноту за счет второй. Порой доходило до абсурда: для того чтобы исполнитель играл ноты такими длительностями, как они были написаны, ставили пометку «равные ноты» [2, с. 133–134].



В своих рекомендациях Ж.-М. Оттетер допускает определенную свободу исполнителя при выборе слога. Он советует руководствоваться собственным вкусом и корректировать атаку языка в зависимости от того, «что приятнее звучит на слух». Ограничение использования *ru* распространялось лишь на исполнение трели и дублирование слога *ru* при артикуляции двух подряд нот, в которых *ru* и *tu* всегда должны были чередоваться [6, с. 27]. Касаясь исполнения других украшений, то их, как и трель, Ж.-М. Оттетер советует играть более выразительной атакой *tu*.

Рассмотрев технологические особенности артикуляционной фонетики С. Ганасси и Ж.-М. Оттетера, следует отметить, что уже на начальном этапе формирования флейтовой дидактики были разработаны фонемные основы всех видов атаки — твердой, мягкой, комбинированной и безязыковой (с помощью выдыхаемого потока воздуха). Широкий спектр предложенных С. Ганасси гласных и согласных позволил ему создать различные варианты одно- и двуслоговых структур, обеспечивавших многообразие выразительности произношения. Не менее значительным достижением итальянского музыканта стало формирование фонемных основ артикуляции с комбинированной передне- и заднеязычной атакой, способствовавших развитию подвижности языка.

Ж.-М. Оттетер, по сравнению С. Ганасси, предлагает значительное сокращение количества фонемных структур, ограничиваясь двуслововым построением *turu*. Минимизация флейтовой артикуляционной фонетики была обусловлена исполнительским прагматизмом французского музыканта, стремившегося к оптимизации фонемных основ по практическим соображениям. Тем самым ему удается уйти от чрезмерной детализации слоговой системы и определить рациональный тип фонемных построений для развития техники языка и выразительности в целом.

Список использованных источников

1. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте / Ю. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 10. — М. : Музыка, 1990. — С. 6–18.
2. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн // Ф. Куперен. Искусство игры на клавесине. — М. : Музыка, 1973. — С. 76–151.

3. Devienne F. Nouvelle méthode pour la flute / F. Devienne. — Fax : Firenze, 1984. — 77 s.
4. Ganassi S. La fontegara. Opera intitulata fontegara / S. Ganassi. — Venedig, 1535. — 162 p.
5. Hotteterre J.-M. Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois / J.-M. Hotteterre. — Paris, 1707. — 50 p.
6. Hotteterre J.-M. Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois / J.-M. Hotteterre. — Paris, 1707. [Deutsche Übertragung von H. J. Hellwig]. — Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1958. — 48 s.
7. Hübner-Hinderling R. Artikulation oder Der Versuch, die Musik mit der Sprache zu versöhnen — nicht nur für Blockflötisten / R. Hübner-Hinderling // Tibia. — 1991. — N 2. — S. 421–424.
8. Leonard Petra G. Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert / Petra G. Leonard // Tibia. — 1980. — N 1. — S. 1–9.
9. Powell A. The Flute / A. Powell. — Yale University Press, 2003. — 347 p.
10. Schmitz H.-P. Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters / H.-P. Schmitz. — Kassel, 1958. — 89 s.
11. Schmitz H.-P. Quantz heute: Der «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen» als Lehrbuch für unser Musiziren / H.-P. Schmitz. — Kassel : Bärenreiter-Verlag, GmbH & Co. KG, 1987. — 83 s.

Качмарчик В. П. Артикуляційна фонетика у флейтовому виконавстві XVI–XVIII ст. Стаття присвячена питанням історії формування флейтової артикуляційної фонетики XVI–XVIII ст. Розглядаються флейтові трактати С. Ганассі і Ж.-М. Оттетера, аналізуються фонемні структури артикуляційної техніки і особливості виразності вимови на інструменті.

Ключові слова: флейта, артикуляційна фонетика, склад, фонемні структури, атака язика, С. Ганассі, Ж.-М. Оттетер.

Качмарчик В. П. Артикуляционная фонетика во флейтовом исполнительстве XVI–XVIII вв. Статья посвящена вопросам истории формирования флейтовой артикуляционной фонетики XVI–XVIII вв. Рассматриваются флейтовые трактаты С. Ганасси и Ж.-М. Оттетера, анализируются фонемные структуры артикуляционной техники и особенности выразительности произношения на инструменте.

Ключевые слова: флейта, артикуляционная фонетика, слог, фонемные структуры, атака языка, С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер.

Kachmarchyk V. P. Articulatory phonetics in the flute performance in the 16–18th centuries. The article covers the history of articulatory phonetics formation in the 16–18th centuries. S. Ganassi and J.-M. Hotteterre flute treatises are considered, phonemic structures of articulatory technique and peculiarities of expressive pronunciation on the instrument are analyzed.

Key words: flute, articulatory phonetics, syllable, phonemic structures, tongue attack, S. Ganassi, J.-M. Hotteterre.