

ФОНЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА КАК ОДИН ИЗ БЛАГОПРИЯТСТВУЮЩИХ ФАКТОРОВ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ ПРИ ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Гуревич*

Статья посвящена вопросу взаимодействия артикуляционных навыков как этнолингвистического феномена со звукообразованием и виртуозностью при игре на флейте. Используя авторитетные лингвистические работы и зарубежные и отечественные флейтовые методики, автор, сопоставляя фонетические особенности французского, немецкого, английского и русского языков с артикуляционной базой флейтиста, доказывает взаимозависимость родного (материнского) языка и звукообразования при игре на флейте и выявляет преимущество в этом отношении французского перед некоторыми другими европейскими языками.

The article is devoted to the question of interaction between articulation skills as an ethnolinguistic phenomenon and sound production and virtuosity in flute playing. Using the authoritative linguistic works and both Russian and foreign flute methods, the author compares phonetic peculiarities of the French, German, English and Russian languages with flautist' articulation basis, proves interdependence of a native language and flute sound production and reveals the French language's advantages for that matter over some other European languages.

Одним из феноменов французского флейтового искусства можно назвать россыпь выдающихся исполнителей, чье мастерство во все времена (с того момента, когда одноклапанная барочная флейта заняла прочное место в оркестре Ж. Б. Люлли¹, а затем стала и полноправным солирующим инструментом, и по сей день) неизменно вызывало восхищение слушателей.

В конце XVII в. инструмент прославили оркестровые музыканты Рене Декото и Филибер². Из XVIII в. до нас дошли имена Мишеля де Ла Барра, Жака Оттетера «Римлянина», Франсуа Филидора, Пьера-Габриеля Буффардена, Жака-Кристофа Нодо, Эспри-Филиппа Шедевилья, Мишеля Блаве и др. Многие из них заслужили самые лестные отзывы, вошедшие в историю ин-

струментальной культуры в целом и флейтовой в частности. Так, об игре Мишеля Блаве современники писали: «...чистейшее начало звука... живость, граничащая с чудом, равно совершенный и в нежности, и в чувственности, и в труднейших пассажах – это месье Блаве»³.

На рубеже веков слушателей покоряло исполнение виртуоза Франсуа Девьена. Первая половина XIX в. ознаменована искусством Жана Луи Тюлу, игру которого отличала блестящая техника и необыкновенной красоты звук; мастерством блистательных виртуозов Луи-Франсуа-Филиппа Друэ, Бенуа Транкиля Бербигье и Луи Дорюса, «удивительного виртуоза, чье совершенное исполнение и чистота стиля»⁴ подтверждались всеми. Со второй половины столетия гремела слава Клода-Поля Таффанеля. Его «игра была околдовывающей: чистота, мягкость и блеск тона, виртуозность и очарование его интерпретации были неизвестны до него, и никто не достиг этого после»⁵. Своим талантом он заслужил имя «Короля флейты» еще при жизни.

На стыке XIX и XX вв. блистали Адольф Эннебэн: звук флейтиста оставался «одновременно ярким и мягким, очень ровным от низов до верхов и объемным в нижнем регистре, а техника – филигранной»⁶ – и Луи Флэри, чья виртуозность, подчиненная исключительно музыкальной выразительности, поражала всех на его многочисленных концертах в Европе, Рене Ле Руа, обладавший ослепительной техникой, чей «звук – светящийся, богатый красками»⁷ был невероятно гибким и однородным на протяжении всего звукоряда, и Филипп Гобер – «его звук, особенно интенсивный в *piano*»⁸ обладал необычайной гибкостью (пластичностью) – и многие другие.

XX столетие подарило нам Марселя Моиза. Те, кто слышал флейтиста во время концерта, отмечали, что «дивный, удивительно красивый блеск в его звуке казался невероятным, совершенно оглуши-

тельное воздействие при непосредственном восприятии»⁹. Ляфлёранс, Делянгле, Жозеф Рампаль и Жан-Пьер Рампаль, Максанс Ларье, Кристиан Ларде, Мишель Дебо, Ален Дабонкур, Роже Корте, Ален Марион, Гастон Грюнель, Раймон Гийо, Кристиан Лардэ, Андре Жонэ, Роже Бурдэн, Пьер Сеше, Андраш Адорьян, Фредерик Шату, Патрик Галуа и учившиеся в Парижской консерватории швейцарские флейтисты Орель Николе, Петер-Лукас Граф и Эммануэль Пайю – мастерство и своеобразие этих и других флейтистов поражает. Это о них профессор Московской консерватории Ю. А. Усов пишет: «Игра французских флейтистов покоряет, прежде всего, особенной манерой воспроизведения и ведения звука, при которой атака очень определена и в то же время легка и прозрачна. Такое начало звука во многом создает красоту, мягкость и теплоту тона. Французскую школу отличает и проникновенное vibrato. В нем нет и тени искусственности и преднамеренности. <...> Vibrato французских флейтистов нельзя отделить от самого звука. Оно скрывается в его тембре, в глубине мелодических и виртуозных построений»¹⁰. Подобный феномен не может не удивлять и вызывает ряд вопросов. Один из них: в чем кроется секрет многовековых блестящих достижений французских флейтистов?

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным. Здесь сыграла свою роль и история страны, косвенно способствовавшая в определенные периоды культивированию духовых инструментов. Не меньшее значение имеет особое отношение французов к деревянным духовым инструментам, что сравнимо с любовью итальянцев к скрипке, испанцев – к гитаре. Мы же будем говорить о причине менее очевидной на первый взгляд, а именно о фонетических особенностях французского языка. Мы попытаемся выяснить: *есть ли связь между тем или иным языком и игрой на флейте, и если есть, то в чем она выражается?*

Не требует доказательства взаимозависимость языка и вокала. Общеизвестно, что итальянский язык является самым подходящим и удобным для исполнения в академической манере пения. Причем этот факт отмечают и современные оперные певцы. Так, Леонид Виленский, ведущий тенор Большого театра, говоря о своем исполнительском опыте и об участии в новой постановке оперы Верди «Набукко», подчеркнул, что итальянский язык хорош для пения, а итальянская опера полезна для голоса¹¹. Преимущество итальянского языка в данном случае нам легко объяснить тем, что *«выразительные средства бельканто формировались на основе фонетических особенностей итальянского языка»*¹² (здесь и далее во всех цитатах курсив наш. – В. З.). Значит ли это, что другие языки менее пригодны для бельканто? Ведь еще И. И. Кванц (1697–1773) – немецкий флейтист, композитор, педагог и конструктор – в «Опыте наставления по игре на поперечной флейте» («*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*», 1752), рассуждая об объединении итальянского вкуса с французским, в частности, в области вокальной музыки, отмечал распространенное в его время мнение, что *«французский язык неудобен для итальянской манеры пения»*¹³. Как бы там ни было, подобная постановка вопроса правомерна. А вот джазовый вокал, вне сомнения, – сфера господства английского языка, которому, пожалуй, здесь уступают в равной степени и французский, и немецкий, и итальянский.

Может возникнуть вопрос: зачем приводить в пример вокал, если речь идет о флейтистах? Дело в том, что если для игры на инструментах клавишной, струнной и ударной групп фонетические особенности языка – будь то немецкий, японский, финский и т. д. – не имеют никакого значения, то для игры на духовых инструментах (особенно деревянных!), как и для вокала, артикуляционная база¹⁴ любого языка чрезвычайно важна. Артикуляционная база

представляет собой совокупность определенных сложившихся исторически укладов и движений речевых органов в том или ином языке для образования звуков.

Термин «артикуляция» применительно к лингвистике означает работу органов речи, к которым относятся губы, язык, мягкое нёбо, голосовые связки. Перечисленные органы речи необходимы для произнесения того или иного звука речи. Игра на флейте – это в первую очередь работа языка, губ, круговой и радиарных мышц рта (а также мышц, связанных с дыханием: диафрагмальных и мышц брюшного пресса). Таким образом, лингвистический термин «артикуляция» с некоторыми поправками вполне уместен, когда речь идет об игре на духовых инструментах. Под артикуляцией применительно к звуку при игре на флейте мы подразумеваем начало звука и звучащую его часть. За атаку (начало звука) отвечает согласный, за продолжение звука – гласный. Основное различие между артикуляцией речевой и исполнительской состоит в том, что последняя – *беззвучна*¹⁵.

Итак, в процессе звукообразования участвуют гласные и согласные. Главное различие между гласными и согласными заключается в том, что при произнесении первого препятствий на пути воздушного потока не возникает, а при произнесении согласного воздух в том или ином месте встречает препятствие для своего выхода. Классификация гласных и согласных различна: в первом случае речь идет о положении надгортанных полостей в целом (положениях языка, губ, мягкого нёба), во втором – о действующем органе и месте образования преграды. В зависимости от того, какой орган задействован, согласные делятся на губные (губно-губные, губно-зубные), переднеязычные (зубные, альвеолярные, палато-альвеолярные, заальвеолярные), среднеязычные (палатальные), заднеязычные (велярные), увулярные, фарингальные и гортанные. Способ их образования определяет, какими будут согласные:

смычными (взрывными, проходными), щелевыми (с плоской или круглой щелью), переменнo-смычными (вибрантами) и т. д.

Гласные звуки классифицируются по ряду и подъему языка. Если при перемещении по горизонтали язык уходит в глубину рта – это задний ряд, если двигается вперед к зубам – передний, находится в середине – средний или смешанный. От подъема языка к нёбу зависит степень закрытости или открытости гласного: чем он выше – тем более закрытый, чем ниже – тем более открытый гласный. По положению губ гласные делятся на губные (округленные губы вытянуты вперед) и негубные (положение губ нейтральное или растянутое). Положение мягкого нёба определяет, присутствует ли носовой (ротово-носовой), слегка назализованный или ротовой звук.

Гласные и согласные при сочетании образуют слоги. Во все времена используемые при игре на флейте слоги и фонемные¹⁶ построения были различны. Так, у итальянского музыканта С. Ганасси (1492–?), заложившего основы вокализированной постановки звука при игре на продольной флейте, в «Opera Intitulata Fontegara...» мы находим двуслоговые группы *teke, lere, tere*¹⁷. Немецкий музыкант-теоретик М. Агрикола (1486–1556) в «Musica instrumentalis deudsch» предлагает фонемную структуру *diri diri de*¹⁸. Французский клирик Т. Арбо (1520–1595) в рекомендует военным флейтистам к применению слоги *te, te, te* или *tere, tere, tere* и *rele, rele, rele*¹⁹. Французский музыкант-теоретик М. Мерсенн (1588–1648) в «Harmonie Universalle» для пунктирного ритма использует фонемное построение *ta-ta-ra-ta-ra*²⁰, Жак Оттер «Римлянин» (1680–1760/61) в «Principes de la FlÛte Traversiire, ou FlÛte d'Allemagne, de la FlÛte a Vec ou FlÛte Douce, et du Hautbois» – два слога *tu* и *ru*²¹, а И. И. Кванц («Versuch einer Anweisung die FlÛte traversiere zu spielen») – три группы фонемных построений: *ti* и *di, tiri, did'*²² и позже И. Г. Тромлиц (1726–1805)²³ – *ta, da, tara,*

*tad'*²⁴. Франсуа Девьен (1759–1803) предпочитает *tu* и *du*²⁵ («MÛthode Complite de FlÛte»). У Поля Таффанеля (1844–1908) в «MÛthode Complite de flÛte» мы находим слоги *te-re, te-ke, te-ke* и *te-te-ke*²⁶. Если обратимся к отечественным флейтистам, то Цезарь Иосифович Чиарди (1819–1877) предлагал использовать слоги *ту-ку* (для двойного языка) и *ту-ку-ту* (для тройного)²⁷, Владимир Николаевич Цыбин (1877–1949)²⁸ – *ту, ку* и *ду* – для мягкой атаки²⁹. По мнению Юрия Николаевича Должикова (1932–2005), в русской исполнительской практике наиболее распространены слоги: *тю, тѐ, ти, ту, та, дю, дѐ, ди, ду, да, кю, ки, ку, ка*, а могут быть также использованы и только согласные *т* и *к*, и только гласные *ю* и *ѐ*³⁰. А Николай Иванович Платонов (1894–1967) считает ошибочным применение любых слогов, к примеру, *та, ту, ку, ду, дю* и т. п. для атаки (начального звукоизвлечения). Объясняя приемы «начальных и отрывистых звуков», он предлагает «проводить сравнения только с согласными *т, к, д*»³¹. Но при всех различиях в использовании фонемных построений, слогов и отдельных звуков в методиках разных педагогов можно заметить, что используются практически одни и те же гласные и согласные фонемы.

Однако в разных языках местоположение многих фонем неодинаково, различается и сам процесс их произнесения. Сравним, к примеру, используемые Таффанелем в слогах *te-re, te-ke* французские согласные [t], [r], [k] с русскими, немецкими и английскими. Наши доводы при рассмотрении местоположений фонем, используемых при игре на флейте, будут основываться на недавних исследованиях в области сравнительной фонетики, даваемых русскоговорящим студентам, изучающим французский, английский и немецкий языки, и вокалистам. Мы отметим, что при произнесении фонем [t] и [k] фо французском языке «*смыкание активных речевых органов с пассивными происходит гораздо быстрее, чем в рус-*

ском»³². При произнесении *немецкого и английского* [t] *передняя часть языка артикулирует на альвеолах*, тогда как *в русском и французском – на верхних зубах*. Место артикуляции французского звука [t] более переднее, чем в английском или немецком. В отличие от русского [k], «при котором задняя часть спинки языка смыкается с мягким нёбом», смычка французского [k] «образуется на границе мягкого и твердого нёба»³³. Таким образом, выдвинутая вперед согласная кажется более светлой и слегка смягченной. То же наблюдается и в сравнении французского звука [k] с английским и немецким: место образования первого является более передним. За артикуляцию французского [r] отвечает маленький язычок: «увула, опускаясь, образует щель с задней частью спинки языка. Кончик языка плотно прижимается к нижним зубам», за счет чего согласный – «очень сонантный звук, он акустически приближается к гласным»³⁴. Соответственно выявленным выше языковым различиям и начало звукоизвлечения на флейте (атака), и сам звук будут отличаться в зависимости от артикулирования в том или ином языке: атака может быть твердой или мягкой, четкой, определенной или вялой, невнятной, а звук – узким или объемным, светлым и легким или глухим и темным, полетным и резонирующим или зажатым и тусклым, мягким и бархатистым или резким и пронзительным и т. п.

Еще в 1925 г. французский композитор Жорж Миго в статье «*Einige Bemerkungen über die Technik und den Klang französischer und deutscher Blasinstrumente*» («Некоторые замечания, касающиеся техники и звука французских и немецких духовых инструментов») обратил внимание на замеченное еще с XVIII в. различие в технике и звуке музыкантов-духовиков Франции и Германии и объяснил данное явление различиями языковых и физиологических характеристик: «Язык народа определяет работу гортани, голоса, зубов, губ, которые влияют на звук»³⁵. Именно родной язык дает

французским флейтистам (и не только флейтистам), считает Миго, преимущество за счет «большей чувствительности губ, более гибкой и богатой оттенками артикуляции, достигаемой благодаря языку [ургану] и зубам, перед гортанным немецким языком»³⁶. Присущие звуку французских флейтистов мягкость, бархатистость, по мнению композитора, также связаны с особенностями родного языка его соотечественников. Хотя и у немцев Миго находит свои преимущества: благодаря гортанности их языка и усиленному акцентированию немецким духовикам свойственна точность начала звука и ритмическая точность.

Академик Л. В. Щерба, говоря о губных гласных переднего ряда, отмечает, что «...работа губ во французском языке является гораздо более энергичной, чем в русском, и соединяется с заметным вытягиванием губ вперед, чего тоже вовсе нет в русском. Поэтому русский, говоря по-французски, должен сознательно гораздо больше работать губами, чем он это привык делать в родном языке»³⁷. У авторов «*Вокальной фонетики*» мы находим дополнительное отличие: «Характерным признаком всех французских гласных является их яркий однородный тембр. Это объясняется тем, что они образуются в резонаторе с сильно напряженными стенками, при этом на всем протяжении звучания гласного форма и размеры резонатора устойчиво сохраняются. Таким образом, постепенных скольжений – дифтонгизации во время звучания гласного не происходит»³⁸. В этом пункте для нас важна *однородность* французских гласных. Рассматривая французские согласные, Щерба пишет, что «...французские смычные артикулируются более четко и напряженно, чем русские... шумные щелевые согласные отличаются большей энергичностью и определенностью артикуляции»³⁹.

Некоторые характерные общие особенности артикуляционной базы немецкого

языка мы возьмем из «Фонетики немецкого языка» Д. М. Новикова и Т. Г. Агапитовой:

1. Сильное мускульное напряжение артикулирующих органов и сильный дыхательный толчок.

2. Энергичная работа нижней челюсти и большой челюстной угол, т. е. больший по сравнению с русским языком раствор рта при произнесении большинства звуков.

3. Активная работа губ⁴⁰.

Наше знакомство с языковыми различиями дает возможность как минимум понять, что русский уступает в артикуляционной активности как немецкому, так и французскому языкам.

Но французскому в артикуляционной активности уступают и другие европейские языки. Если для французского характерна «высокая напряженность, четкость и стабильность артикуляции», для немецкого – «устойчивое мускульное напряжение органов речи, устойчивые уклады», то в английском «мышцы рта, и особенно языка, напряжены не столь сильно, как в немецком и французском языках»⁴¹. Различна работа губ: во французском «губы артикулируют очень энергично, но интенсивная работа мышц при артикуляции почти не видна... в свободном состоянии уголки губ напряжены и приподняты», в немецком «при округлении и выдвигании губ более активна верхняя губа; губное отверстие имеет овальную форму; губы не напряжены и не прижаты к зубам», в английском «артикуляция губ очень слабая, губы никогда сильно не выдвигаются, не растягиваются и не округляются; в нейтральной позиции уголки губ приподняты, напоминающая улыбку»⁴². Как видно из приведенной сравнительной характеристики, английский язык отчетливо уступает в артикуляции и немецкому, и французскому.

При игре на флейте язык – главное артикуляционное и исполнительское средство; в образовании звука участвует и весь язык, и каждая его часть в отдельности: кончик, средняя часть, спинка/задняя. Во

французском «язык всегда находится *впереди* (исключение составляет звук [a]⁴³), кончик языка находится у нижних зубов», в немецком – «*в среднем положении*, его кончик имеет контакт с передними нижними зубами», а в английском – «расслаблен, распластан и немного *отодвинут назад*»⁴⁴ (курсив везде наш. – В. З.). Кроме того, все гласные, участвующие в звукообразовании при игре на флейте, во французском языке являются гласными переднего ряда (кроме [u] заднего ряда, но имеющего «передний резонанс и “светлую окраску”»⁴⁵). Очевидно, что для артикуляции при игре на флейте гласные фонемы во французском языке занимают наиболее выгодную позицию.

Об этом же говорит немецкий флейтист, исследователь, педагог, автор многих теоретических работ, профессор Берлинской консерватории, основатель Высшей музыкальной школы во Фрайбурге Густав Шек. Он доказывает, что сделанный Миго вывод о том, что язык его соотечественников особенно благоприятен для звукообразования и точности артикуляции на деревянных духовых инструментах, верен и подтверждается не только многовековыми блестящими достижениями французских флейтистов, но и данными, полученными в ходе проведения научного эксперимента. В своем утверждении Шек исходит из результатов, полученных опытным путем учеными Е. Дитом и Бруннером, которые занимались фонетическими особенностями швейцарского немецкого, французского, английского и ирландского языков⁴⁶. Немецкий флейтист приводит в своей работе положения органов речи при произнесении слогов *iki* и *aka*, согласных *t* и *k*, гласных *i* и *a*. При сопоставлении фонационного положения слогов, гласных и согласных, участвующих в звукообразовании при игре на флейте, Шек приходит к выводу: именно *родной язык дает возможность французским флейтистам иметь тот звук*, о котором пишет Ю. Усов. Так, Шек обращает внимание на то, что если в швейцарском

немецком и французском языках местоположение фонемы [t] более или менее одинаковое, то в верхненемецком она занимает неблагоприятную позицию для звукообразования (среднее положение между французским и английским), вследствие чего [t] получается с придыханием (с пришептыванием)⁴⁷. В отношении артикуляции Шек констатирует, что во французском языке артикуляция является идеальной, особенно для двойного языка, *так как в расположении фонем [t] и [k] имеет место наибольшая их близость друг к другу в момент движения языка* в сравнении с исследуемыми европейскими языками. Именно такая артикуляционная особенность отчасти объясняет обилие виртуозов-флейтистов во Франции во все времена. Но, прекрасно артикулируя, франкоговорящие при этом имеют свои сложности с кантиленой. Потому, вероятно, в «Méthode Complite de Flûte» Таффанеля – Гобера большое внимание уделяется «пению» на флейте. «Пойте, а не выталкивайте звук», «Забудьте флейту и пойте музыку своим голосом», – говорил позже и Ж.-П. Рампаль⁴⁸.

Итак, сделаем выводы из приведенных примеров. Фонетические особенности языка влияют на развитие речевого аппарата, что, в свою очередь, отражается на процессе звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах (следует оговорить тот момент, что речь идет о родном языке, когда речевой аппарат формируется с младенчества). Иными словами, *поскольку каждый язык требует различной степени активности, подвижности, напряженности различных органов речи и речевой аппарат у носителя того или иного языка формируется по-иному, то, следовательно, музыканты находятся в некоторой степени в неравных условиях в отношении овладения тем или иным деревянным духовым инструментом*. Работа губ во французском языке при произнесении гласных и согласных является наиболее энергичной, чем в других языках, французскому свойственна также опреде-

ленность артикуляции, фонемы, участвующие в звукообразовании, имеют наиболее выгодное положение для звукообразования при игре на флейте, французским гласным звукам присуща однородность и отсутствие дифтонгизации, кроме того, для них характерен «светлый тон». Таким образом, фонетическими особенностями французского языка объясняется отчасти и наличие большого числа виртуозов-флейтистов во Франции, и особенная манера «воспроизведения и ведения звука, при которой атака очень определена и в то же время легка и прозрачна», свойственная французским музыкантам, и однородность звука на протяжении всего звукоряда.

Густав Шек считает важной проблему взаимосвязи родного языка и с игрой на флейте. Он рекомендует немцам и англосаксам подойти к ней осознанно с тем, чтобы максимально приблизиться к «светлой» фонации⁴⁹ французского языка и возместить, таким образом, «природное преимущество их французских коллег»⁵⁰.

Для отечественной флейтовой педагогики подобной проблемы пока не существует. Правда, Ю. Должиков в своей статье «Артикуляция и штрихи при игре на флейте», вышедшей в свет 1991 г., обращал внимание на связь используемых флейтистами слогов (в первую очередь это касается гласной) с качеством атаки. Так, при использовании слогов *ту* и *та* начало звука – более грубое и глухое, а употребление слогов *тю* и *тё* делает его чистым и отчетливым, а сам звук – полетным. Должиков отмечал, что многие французские флейтисты XX в. (из названных нами выше), с которыми он был знаком лично, используют артикуляцию «на слоги *тю* и *тё* при одинарном ударе языке и *кю* и *кё* при двойном ударе языка, как при твердой, так и мягкой атаках»⁵¹. Употребление же в России артикуляции *ту* и *те*, считает он, связано с неправильным переводом французских гласных *и* и *е* (в слогах *ти* и *те*), которые на самом деле «произносятся как русские *ю* и *ё*, а не *у* и *е*»⁵².

Что касается немецких методик, добавляет Должиков, то гласная *ь* также произносится как русское *ю*.

Юрий Николаевич Должиков прав в той части своих рассуждений, которая касается неверного перевода. Однако практика подставлять русские звуки вместо звуков иностранного языка, на наш взгляд, малоэффективна, потому что местоположение фонем в этих языках различно. Необходимо иной подход к проблеме, требую-

щий более глубокого ее изучения. Скорее исполнителю на деревянных духовых имеет больший смысл знакомиться с местоположением гласных и согласных, участвующих в звукообразовании, теоретически и практически, для того чтобы *понять различия в положении органов речи и их изменения в работе при использовании той или иной фонемы и фонемного построения во французском и русском языках и проследить за изменениями в атаке, в звуке, его тембре.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно источникам, уже в 1677 г. Люлли ввел поперечную флейту в оркестровый состав для оперы «Исида» (перевод названия «Isis» приведен по: Музыкальный словарь Гроува. 2-е рус. изд., испр. и доп. / Пер. с англ. М.: Практика, 2007. С. 510); отныне инструмент встречался в большинстве партитур (см.: *Schmitz H.-P. Querflöte und Querflütenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters.* Kassel, Vdrenreiter, 1958. S. 45).

² О Филибере (1667–1717) упоминает Кванц в § 6 первой главы «Опыта...»: «Первым, кто прославился и стал известным и популярным в игре на улучшенной поперечной флейте во Франции, был Филибер...» (см.: *Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Berlin, 1752 / Translated with notes and an introduction by Edward R.Reilly. First published in 1966 by Faber and Faber Limited, London. First paperback edition published in 1976. Second edition published in 1985. Reissued in 2001. P. 30).

³ Busch-Salmen G. – Krause-Pichler A. *Handbuch Querflöte.* Vdrenreiter-Verlag. Kassel, 1999. S. 246.

⁴ *Karl Lenski & Karl Ventzke. Das goldene Zeitalter der Flöte.* Moeck, 1992. S. 77.

⁵ *Ibid.* S. 87.

⁶ *Ibid.* S. 95.

⁷ *Ibid.* S. 235.

⁸ *Ibid.* S. 100.

⁹ *Wye T. Marcel Moysé – ein außergewöhnlicher Mensch.* Frankfurt am Main, Zimmermann, 1996. S. 85.

¹⁰ *Усов Ю.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. 2-е изд., доп. М., 1989. С. 155.

¹¹ Из интервью в программе «Билет в Большой» от 18 января 2007. ГТРК «Культура».

¹² Музыкальный энциклопедический словарь. М.: 1991. С. 63.

¹³ *Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Berlin, 1752 / Translated with notes and an introduction by Edward R.Reilly. First published in 1966 by Faber and Faber Limited, London. First paperback edition published in 1976. Second edition published in 1985. Reissued in 2001. S. 333.

¹⁴ Артикуляционная база – свойственные говорящим на данном языке положение и система движений органов речи при произнесении звуков языка (см.: *Словарь иностранных слов.* М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1954. С. 74).

¹⁵ Относительно озвучивания слогов при игре на флейте нет единого мнения. Так, Должиков считает, что «буквально все возможные и необходимые при исполнении слоги (сочетание согласных и гласных) совершенно ясно произносятся, но не в полный голос, а шепотом» (см.: *Должиков Ю.* Артикуляция и штрихи при игре на флейте // *Вопросы музыкальной педагогики: Сб. статей / Сост. Ю. А. Усов.* М.: Музыка, 1991. Вып. 10. С. 31), а Цыбин – что артикуляция флейтиста беззвучна (см.: *Цыбин В. Н.* Основы техники игры на флейте. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство. 1940. С. 3). В. Рихтер, автор популярнейшей немецкой методики конца XX в., считает, что основное различие между артикуляцией речевой и исполнительской как раз в том и состоит, что последняя – беззвучна (см.: *Richter W. Bewusste Flütentechnik.* Musikverlag Zimmermann. Frankfurt a.M., 1986. S. 109).

¹⁶ Фонема – совокупность вариантов звука, обусловленных позиционно (см.: *Голубев А. П.* Сравнительная фонетика английского, немецкого и французского языков: Учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений / А. П. Голубев, И. Б. Смирнова. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 11).

- ¹⁷ Качмарчик В. Флейтовая артикуляция эпохи барокко // Старинная музыка. 2005. № 3–4. С. 17.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Busch-Salmen G. – Krause-Pichler A. Op. cit. S. 127.
- ²¹ *Hotteterre J.* Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à Bec ou Flûte Douce, et du Hautbois. Faksimile-Reprint der Amsterdamer Ausgabe von 1729. Mit deutscher Übersetzung von Hans Joachim Hellwig und einer Einleitung von Vera Funk. Wdr. Kassel. Basel-London-N.Y.-Prag, 1998. P. 21.
- ²² *Quantz J. J.* Op. cit. S. 78–79.
- ²³ Дата рождения цитируется по изданию: *Goldberg A.* Portraits und Biographien hervorragender Fluten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten. Reprint des Privatdrucks Berlin 1906, hrsg. von Karl Ventzke. Fadenheftung Edition Moeck, Verlag Celle, 1987. S. 98. Иная дата рождения – 1725 г. – приведена в книге: Boland, Janice Dockendorff. Method for the one-keyed flute. University of California Press, Ltd. London, England. 1998. P. 206.
- ²⁴ New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 20 volumes. Vol. 6 / Edited by Stanley Sadie. – Washington, DC : Grove's Dictionaries of Music; London : Macmillan Publishing Co., 1980. Reprinted 1995. P. 72.
- ²⁵ *Devienne F.* Сylibre Méthode Complète de Flûte (Systemes Boehm et Ordinaire). Revue et complétée par Philippe Gaubert. Nouvelle Edition augmentée par G. Gariboldi. Copyright by Emile Leduc. Paris. 1909. PP. 17, 20.
- ²⁶ Taffanel & Gaubert. Méthode Complète (Paris, 1923) Han Kook Music Co. 1991. P. 90, 91, 99.
- ²⁷ *Баранцев А.* Мастера игры на флейте – профессора Петербургско-Ленинградской консерватории 1862–1985 гг. Петрозаводск: Карелия, 1990. С. 14.
- ²⁸ Давая указания по освоению звукоизвлечения, В. Н. Цыбин рекомендует для звуков нижнего регистра губы сохранять в положении, свойственном им «при произнесении гласных букв у, ю, е, и», верхнего – «словов тю, тю, кю, бю, фю» (см.: *Цыбин В. Н.* Указ. соч. С. 4).
- ²⁹ *Цыбин В. Н.* Указ. соч. С. 7.
- ³⁰ *Должиков Ю.* Указ. соч. С. 31.
- ³¹ *Платонов Н.* Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки / Под общ. ред. Ю. А. Усова. М.: Музыка, 1966. Вып. II. С. 26.
- ³² Вокальная фонетика (итальянский, французский, немецкий, английский языки): Методическое пособие для вокалистов и концертмейстеров / Д. А. Митрофанова, М. А. Синильникова, Е. С. Фетисов и др. СПб., 2005. С. 45.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 46.
- ³⁵ *Migot G.* Einige Bemerkungen über die Technik und den Klang der französischen und deutschen Blasinstrumente. Fachzeitschrift für Dirigenten. Pult und Takrstock. Universal-Edition AG. Wien-New-York. Heft 9/10/ Nov.-Dez. 1925. S. 165.
- ³⁶ Ibid. S. 166.
- ³⁷ *Щерба Л.* Фонетика французского языка. Очерк французского произношения в сравнении с русским. 7-е изд. М.: Высшая школа, 1963. С. 40–41.
- ³⁸ Вокальная фонетика. С. 37.
- ³⁹ *Щерба Л.* Указ. соч. С. 64–67.
- ⁴⁰ *Новиков Д., Агапитова Т.* Фонетика немецкого языка. М.: Высшая школа, 1986. С. 6.
- ⁴¹ *Голубев А. П., Смирнова И. Б.* Сравнительная фонетика английского, немецкого и французского языков. М.: Академия, 2005. С. 17.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Употребление французского [a] представляет трудность в том числе и для носителей языка. Для правильного выбора между [a] и [a] рекомендуется обращаться к словарю французского произношения (см.: *Голубев А., Смирнова И.* Указ. соч. С. 35).
- ⁴⁴ *Голубев А., Смирнова И.* Указ. соч. С. 17.
- ⁴⁵ Там же. С. 41.
- ⁴⁶ *Scheck G.* Die Flûte und ihre Musik.-B. Schott's Söhne, Mainz, 1975. S. 68.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ Cohen Sheryl. Bel Canto Flute: The Rampal School. Winzer Press. Iowa. 2003. P. 8–9.
- ⁴⁹ Фонация – (от фр. – phonation – звук) – произнесение звуков речи.
- ⁵⁰ *Scheck G.* Op. cit. S. 69.
- ⁵¹ *Должиков Ю.* Указ. соч. С. 32.
- ⁵² Там же.