

V.R. Naumkina (Moscow, Russia)

«Человеческий голос» Ж. Кокто: реализация связывания в сценической речи и оперном пении (на материале французского языка)

Аннотация: Непрерывность, плавность и мелодичность французской речи достигаются за счет преобладания особой слоговой структуры CV (consonne + voyelle, т. е. «согласный» + «гласный»), благодаря, в частности, такому уникальному явлению, действующему в пределах синтагмы (значимого и законченного отрезка речи), как связывание (liaison). В конце прошлого столетия и в начале нашего века количество типов связывания во французском языке заметно сокращается, что во многих случаях приводит к возникновению зияния. В данной работе мы не только проследим, какие типы liaison затрагиваются этими языковыми изменениями при художественном чтении в аудиоспектаклях и при вокальном исполнении в оперных постановках на примере монопьесы Жана Кокто «Человеческий голос», но и выявим фонетические особенности и произносительные деформации у читателей и певцов.

Ключевые слова: связывание, художественная декламация, оперное пение, «Человеческий голос», Жан Кокто, Франсис Пуленк, фонетика французского языка, французский язык

V.R. Naumkina (Moscow, Russia)

“The Human Voice” by J. Cocteau: Realization of Liaison in Stage Speech and Opera Singing (in French)

Abstract: Continuity, fluidity and melodic nature of French speech are achieved through the predominance of the special syllabic structure of CV (consonne + voyelle, i. e. *consonant* + *vowel*), thanks in particular to such a unique phenomenon as liaison, which functions within a syntagm (a meaningful and complete speech segment). Over the end of the last century and the beginning of this century, the number of liaison types in French has been markedly decreasing, leading in many cases to the emergence of hiatus. In this paper we will not only examine which types of liaison are affected by these linguistic changes in the dramatic reading and in the opera singing, using the example of Jean Cocteau’s monoplay “The Human Voice”, but also identify the phonetic features and pronunciation deformations of the readers and singers.

Key words: liaison, reciting a literary text, opera singing, “The Human Voice”, Jean Cocteau, Francis Poulenc, French phonetics, French

Специфика реализации связывания (*liaison*) во французском оперном пении и при декламации французского художественного текста может быть обусловлена морфологическими, синтаксическими и семантическими факторами, стилем речи, стилистическими и индивидуальными особенностями произношения говорящего, а также частотностью и степенью устойчивости тех или иных словосочетаний.

При возвышенном стиле, например, в классическом пении, сценической и театральной декламации, лекторской и ораторской речи наблюдается максимально возможное количество связываний, причем не только факультативных, но и редких и даже на современном этапе развития языка запрещенных. В бытовом разговоре или дружеской беседе количество связываний будет существенно меньше или стремиться к минимуму.

Само по себе явление *liaison* исторически подвижно, а речевые привычки имеют свойство изменяться: те связывания, которые мы относим сегодня к разряду факультативных, раньше считались обязательными. Более того, те связывания, которые в повседневной речи считаются факультативными или редкими, в оперном пении и при художественной декламации сохраняются как обязательные. Вот почему «некоторые связывания, сделанные певцом, могут показаться среднестатистическому французу, не знакомому со стилями произношения, ненужными, напыщенными, даже архаичными»¹ [Grubb 1979: 81].

В сценической речи и при чтении с листа реализация *liaison* связана с особой слоговой структурой CV (*consonne + voyelle*), составляющей 54,9% от всех типов слогов во французском языке [Гордина 1973: 122–123]. При вокальном же исполнении осуществление связываний может быть обусловлено не только традицией и историческими закономерностями развития языка, но и необходимостью в опорном согласном во избежание нежелательного зияния (*hiatus*) при соседстве двух гласных звуков, а также музыкальными особенностями партии.

Для того чтобы обозначить общие тенденции в реализации *liaison* во французском оперном пении и при декламации французского прозаического текста в XX–XXI вв., мы сопоставили аудиоспектакли 50-х гг. по пьесе Жана Кокто «Человеческий голос» («*La voix humaine*», 1932) в прочтении французских актрис Луиз Конт, Габи Морле и Берт Бови и оперные постановки одноименной пьесы (музыка Франсиса Пуленка, либретто Жана Кокто, 1958) в исполнении французской оперной певицы Дениз Дюваль и таких иноязычных певиц, как британская оперная певица Фелисити Лотт, голландская оперная певица Барбара Хавэман, итальянская оперная певица Анна Катерина Антоначчи и эстонская оперная певица Джеральдин Казанова-Куузик. Записи спектаклей датируются 1954, 1955 и 1957 гг. соответственно, а записи оперных постановок – 1962, 2010, 2011, 2013 и 2016 гг. соответственно.

Речь персонажей в аудиоспектаклях и оперных постановках относится к возвышенному регистру, и интересно то, как один и тот же текст может быть по-разному интерпретирован в зависимости от сценического жанра. С точки зрения традиции исполнения опера – жанр более жесткий, чем аудиоспектакль. Оперный формат способствует отделению зрителя от художественного повествования, в то время как аудиоспектакль в большей степени психологически приближен к слушателю. Оперное пение не может имитировать спонтанную речь, а при декламации чтец,

¹ «<...> the average Frenchman who is not familiar with these styles of delivery may find some liaisons made by singers to be unnecessary, pompous, even archaic» (цит. по Т. Граббу).

стремясь передать живой диалог, например телефонный разговор, может сознательно опускать те связывания, которые он реализовал бы при прочтении другого художественного отрывка.

Пьеса была написана для Берт Бови и поставлена 17 февраля 1930 г. на сцене Comédie Française. С тех пор известнейшие актрисы Франции внесли ее в свой репертуар.

Моноспектакль оказывается удобен для анализа не только потому, что дает возможность опираться на один и тот же текст, но и потому, что анализировать речь одного человека всегда проще, так как на протяжении всего выступления слух реципиента привыкает к голосу, тембру, индивидуальным приемам экспрессивного оформления речи, произносительным и вокальным особенностям исполнителя. Однако сопоставление двух совершенно разных жанров сценического искусства вызывает определенные трудности по ряду причин:

– во-первых, если в опере текст либретто фиксирован, что позволяет сравнить любое реализованное или нереализованное связывание, то в аудиоспектаклях мы сталкиваемся с выборочными отрывками (сокращением оригинального текста или перестановкой реплик). В связи с этим некоторые связывания не удалось зафиксировать и сравнить в силу их отсутствия, при этом наличие купюр может быть связано не только с режиссерским замыслом, но и, в первую очередь, с фиксированным временем в сетке радиовещания;

– во-вторых, возникшие при анализе трудности были связаны и с индивидуальной интерпретацией каждой актрисы, что проявлялось в замедлении или ускорении темпа речи, эмоциональной окраске (частые всхлипывания и нервные смешки Габи Марло, выдержанные паузы у Луиз Конт или усталый голос Берт Бови), в повторениях отдельных слов (*chéri*) и слогов [se-se-tre-na-ty-re] (итерации¹), запинках, самоперебивах², а также в добавлении междометий (*bah, hein*) и разного рода дискурсивных слов (*puis, voilà, maintenant, bien*), отсутствующих в оригинальном тексте. Наконец, в аудиоспектаклях, представленных в прочтении исключительно франкоговорящих актрис, мы вряд ли столкнемся с ошибочной реализацией *liaison*, в отличие от оперных исполнений иноязычных певиц, где связывания порой обнаруживают случайный, неосознанный или подражательный характер.

Творчество группы «Шестерка» (*Les Six*), в которую входил Франсис Пуленк и идейным вдохновителем которой был Жан Кокто, во многом способствовало развитию вокального искусства во Франции, в том числе и появлению нового жанра «монооперы» [Ярославцева 2004]. Ориентиром на произносительную норму будет служить исполнение Дениз Дюваль, для которой Пуленк лично сочинил главные партии своих опер, в том числе и «*La voix humaine*»: «<...> единственной исполнительницей моего произведения я представлял себе Дениз Дюваль... Если бы я не встретил ее и если бы она не вошла в мою жизнь, “Голос человеческий” никогда не был бы написан» [Медведева 1969: 177]. Она же и выступила в премьерной постановке этой оперы в Opéra Comique 6 февраля 1959 г.

В некоторых оперных постановках мы видим минимализм в декорациях и костюмах, подвешенные в воздухе рамки, отсутствие телефона в принципе. Однако затрагивают ли модные тенденции в современном оперном театре фонетический

¹ Здесь используется как логопедический термин.

² «Самоперебив – это “ретроспективная” реакция, возникающая при обнаружении несоответствия изначальной программе и состоящая в “отбраковке” некоторого, уже артикулированного, фрагмента дискурса» [Баева 2018; Подлеская, Кибрик 2007].

уровень? Несмотря на традиционность в вокальном и произносительном отношении, оркестровые партии Франсиса Пуленка становятся свободнее, в них отмечается больше пауз, а аккомпанемент в современных постановках и вовсе сводится к периодическим фортепианным аккордам и включенному через колонки звонку мобильного телефона. Привязка вокальной партии к аккомпанементу ослабевает, что и порождает эффект спонтанного телефонного разговора. Вместе с тем паузы в музыкальных партиях позволяют артисту замедлить или убыстрить темп, в связи с чем *à tuet* для поддержания ритма может игнорироваться, так как нет строгой привязки ноты к слогу в вокальной партии, а значит, некоторые связывания могут опускаться.

Редкие связывания при реализации в обыденной речи воспринимаются французами как неуместные, могут вызывать недоумение и даже улыбку, в то время как их осуществление в оперных партиях оказывается обязательным и является показателем хорошего владения языком и приверженности традиции, например *tes lettres et les miennes* или *des jours et des jours*. Связывание перед союзом *et* не является запрещенным. Чаще всего его относят к разряду редких, при этом совершенно типичных для оперного пения. При наличии артикля *liaison* делается в особенно тщательном, декламационном стиле [Гордина 1973: 143], однако чаще всего реализуется в группах с существительными без артикля, как, например, в устойчивом обращении *mesdames et messieurs*. В исполнении Ф. Лотт отсутствие связывания во втором случае может обуславливаться тем, что «*liaison* чаще делается после гласного, чем после согласного, и чаще после одного согласного, чем после двух» [Гордина 1973: 137]. В то же время, если в устойчивом выражении *liaison* отсутствует по традиции, в оперном пении он так же не будет реализован: *nez # à nez*.

В выражении *de long # en large* согласный [k] в *liaison* не был произнесен ни в аудиоспектаклях, ни в оперных постановках. М.В. Гордина пишет о том, что в произношении фразеологических единиц наблюдаются колебания, однако все чаще обнаруживается тенденция к устранению *liaison* на [k]: произношение [dɛ-lɔ̃-kã-larʒ] считается устаревшей формой [Гордина 1973: 137]. Согласный [k] в *liaison* действительно относится к разряду редких и услышать его можно только в Марсельезе (*un sang impur*), хотя в более поздних исполнениях связывание может отсутствовать, или в устойчивых топонимах, например в названии таких городов Франции, как *Bourg-en-Bresse* [bur-kã-bres] и *Bourg-Argental* [bur-kar-zã-tal].

В аудиоспектаклях Г. Морле и Б. Бови не делают факультативный *liaison* между существительным во множественном числе и прилагательным в постпозиции: *j'ai dû faire des choses # effrayantes*. Такой тип *liaison* встречается в «Тираде о носках» (*bien des choses en somme*), где связывание приводит к произнесению слогаобразующего *à tuet*, необходимого для сохранения стихотворного ритма. Здесь же требование ритма отсутствует, а соседство в прозе двух щелевых [z] понижает вероятность реализации такого связывания, как, впрочем, и в словосочетании *les sottises # imprimées* из известного монолога Фигаро.

Не реализованы в аудиоспектаклях, но сделаны практически всеми в оперных партиях такие факультативные связывания, как связывание от многосложного предлога *depuis un quart d'heure*, связывание от существительного множественного числа к предлогу *à* из следующей ритмической группы *quelques jours à la campagne* и связывание от причастия прошедшего времени к прямому дополнению *le docteur a fait une ordonnance*. Однако факультативные связывания между

причастием прошедшего времени и прямым дополнением (*j'ai pris # un comprimé, j'ai mis # un manteau*) и между глаголом и косвенным дополнением или обстоятельством с союзом *à* (*dites # à cette dame de se retirer, je souffrais # à me rouler, vous serez # à Marseille*) не реализуются ни одной из актрис.

Интересно, что в аудиопостановках связывание со словом *égal* реализуется не только после глагола *être* в 3-м лице (*tout m'était égal*), но и тогда, когда ему предшествует многосложное наречие *complètement* (*complètement égal*). Вероятно, реализованный в данном случае [t] произносится говорящим неосознанно и обнаруживает сильное влияние распространенной в речи французов разговорной фразы *c'est égal*.

Связывание с именной частью сказуемого, в наши дни являющееся факультативным, уже в 50-е гг. прошлого столетия начинает терять статус обязательного: в аудиопостановках в одном случае связывание соблюдается всеми (*je suis incapable*), в другом же опускается Б. Бови (*j'étais # affreuse*). Связывание от глагола *être* 2-го лица, являющееся факультативным как в 50-е гг. XX в., так и в современном французском языке, делается Г. Морле и Б. Бови и всеми оперными певицами (*si tu étais adroit, tu es injuste*).

В двух схожих фразах *vous êtes avec une abonnée* и *vous êtes avec des abonnés* факультативное связывание между глаголом и предлогом в обоих случаях игнорируется Ф. Лотт, А.К. Антоначчи и Дж. Казановой-Куузик. Все возможные связывания в обеих фразах реализованы Д. Дюваль и Б. Хавэман, у которых нет спонтанности в реализации *liaison*, что создает стилистическую однородность исполнения.

Нет единообразия и в реализации факультативного связывания с отрицательной частицей *pas*. Так, к примеру, связывание во фразе *si tu n'avais pas appelé* реализуется всеми, но не осуществляется никем во фразе *j'aimerais que tu ne descendes pas # à l'hôtel*. Связывание со словом *encore*, часто реализующееся в современной речи, делается всеми актрисами во фразе *tu n'avais pas encore appelé*, однако Л. Конт и Г. Морле не соблюдают его в другом случае: *je ne sais pas # encore*. Не делают *liaison* с *pas* Л. Конт (*je ne me suis pas # éternisée*), Г. Морле и Б. Бови (*ce n'est pas # une perte*) и Б. Бови (*nous ne cherchons pas # à être intéressants*). Факультативное связывание во фразе *ce n'est pas exact* осуществляется и Л. Конт, и Г. Морле.

Сравним две схожие фразы: *je ne saurais pas acheter un revolver* и *tu ne me vois pas achetant un revolver*. В аудиоспектаклях связывание отсутствует в обеих фразах. В оперных же постановках [t] в *liaison* от причастия настоящего времени к прямому дополнению произносится всеми, кроме голландской и эстонской певиц, а связывание с отрицательной частицей *pas* делает только А.К. Антоначчи в первом случае. В исполнениях А.К. Антоначчи и Дж. Казановой-Куузик также звучит [R] в редком связывании с глаголом на *-er* (*acheter un revolver*). Все, кто сделал предыдущий *liaison*, сделают его и чуть ниже: *la force de combiner un mensonge*, однако в аудиоспектаклях редкий *liaison* на *r* отсутствует во всех прочтениях.

Отдельно выделим случаи, напрямую не связанные с явлением *liaison*, но интересные фонетически.

Из-за быстрого темпа речи фразу *je suis incapable de prendre sur moi* Л. Конт произносит следующим образом: [ʃi-zɛ̃-ka-pabl]. Такое сочетание ассимиляции, характерной для разговорной речи, и факультативного связывания с глаголом 1-го лица, раньше являвшегося обязательным, в наши дни производит неоднозначное впечатление из-за смешения двух стилей.

Усиление и удлинение [p] в речи Г. Морле (*comme j'avais une angoisse épouvantable*) и микропауза в середине слова после приставки *-in* (*cette scène est intolérable*) являются приметами пятой интонационной конструкции.

Геминированный увулярный [R] отчетливо слышен в пении Дениз Дюваль во фразе *tu es mon seul air respirable*: [ty-ε-mõ-sœ-leR-Rεs-pi-Rabl]. В исполнении же других певиц звучание увулярного *r* ослаблено и выражено не так ярко либо отмечено небольшой паузой при доборе дыхания. При этом не может не поразить слух знатока французской оперы увулярный [R] вместо классического и рекомендуемого апико-альвеолярного [r]. Только итальянская певица Рената Скотто¹ придерживается классической для оперной декламации артикуляции этого звука.

Однако не отсутствие факультативных и редких связываний в оперном пении выдает неносителя французского языка, а, в первую очередь, произношение отдельных звуков и их сочетаний в потоке речи. Так, заметно выделяются на фоне французского звучания сильно аффрицированный [t] в исполнении эстонской певицы Дж. Казановой-Куузик. Фразу *tu es gentil* певица произносит как [tsy-ε-zã-tsi], однако не заменяет гласный переднего ряда на гласный заднего ряда – ошибочное произношение, характерное для речи русофонов. Другой пример – альвеолярный [d] и аспирированный альвеолярный [t], произнесенные британской исполнительницей Ф. Лотт на английский манер.

П. Този, выдающийся певец Болонский школы, отмечал важность хорошего произношения в пении и утверждал, что «если слова не услышаны с ясностью, то нет никакой разницы между человеческим голосом и другим музыкальным инструментом» и что «только путем слов они <певцы> возвышаются над инструменталистами» [Амирова 2005: 9].

Наличие или отсутствие связывания в конкретных случаях выявляют уровень компетентности исполнителя в знании французского языка. В задачи каждого вокалиста входит соблюдение баланса между произносительными нормами французского языка и певческой техникой [Митрофанова, Овсянникова 2017: 5]. В большинстве случаев понимание того, следует делать *liaison* или нет, зависит от знания грамматики французского языка. «В том случае, если исполнитель не знаком с ней, в отношении связывания можно ориентироваться <...> на записи современных певцов, лучше франкофонов, <...> и любых признанных исполнителей мирового уровня, так как они, в большинстве случаев, при подготовке партий на французском языке работают с коучами – специалистами в области языка» [Митрофанова, Овсянникова 2017: 26].

По результатам нашего исследования можно сделать следующие выводы:

а) связывания между глаголом и дополнением или глаголом *être* именной частью сказуемого реализуются в опере чаще, чем в аудиоспектаклях;

б) редкие связывания перед союзом *et* и с глаголом на *-er*, нехарактерные для разговорной речи, не делаются в аудиоспектаклях, а в опере реализуются из-за необходимости в опорном согласном;

в) запрет на связывание, входящее в устойчивые обороты (*nez # à nez*), строго соблюдается не только в аудиопостановках, но и в вокальных партиях. Редкие и устаревшие *liaison* (*de long # en large*) не реализуются ни в аудиоспектаклях, ни в оперном исполнении;

¹ Анализ реализованных связываний в оперном спектакле 1998 г. в исполнении Ренаты Скотто в данной работе не приводится.

г) связывание с *pas* нерегулярно как в аудиоспектаклях, так и в оперных постановках;

д) по аудиоспектаклям 50-х гг. видно, что связывание после глагола *être* 1-го и 3-го лица еще носит статус обязательного. В наши дни такое связывание факультативно. Это подтверждается нашим исследованием разных прочтений романа А. Камю «Посторонний». В аудиокнигах 2020 г. Жан-Мишель Дюпюи игнорирует связывание *l'autobus est # entré*, хотя стабильно соблюдает его в двух предыдущих случаях *le concierge est entré* и *le garde est entré*, а Микаэль Лонсдаль сохраняет связывание *je me suis aperçu*, но игнорирует его ниже в этой же фразе.

Помимо основных наблюдений в сфере оперного исполнения, в состав рекомендаций для иноязычных исполнителей и оперных коучей можно включить следующие замечания:

а) связывание от глаголов на *-er* желательно соблюдать. Оговорим, что классический для оперного пения апико-альвеолярный [r] постепенно начинает замещаться увулярным [R], однако, вне зависимости от выбора певца, стоит придерживаться единообразной артикуляции этого звука на протяжении всей партии, а также всех партий артистов, задействованных в одной постановке;

б) очевидно, что оглушения, подмена звуков, наличие аффрикат, замена фраз на бессмысленный набор звуков недопустимы;

в) для улучшения навыков пения на французском языке и для верной реализации связываний оперным певцам рекомендуется ознакомиться с правилами французской грамматики, чтобы избежать случаев, в корне меняющих смысл фразы, как, например, *un homme et une femme* («мужчина – это женщина») [Grubb 1979: 81].

Таким образом, реализация связывания напрямую зависит от жанра сценического исполнения: в опере, как жанре более традиционном, будет наблюдаться большее количество факультативных и редких связываний по сравнению с аудиоспектаклями, а реализация liaison зависит как от уровня образования чтеца, так и от стратегии взаимодействия режиссера со зрителем и авторской интенции в отношении воспроизводимого текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Амирова А.Ф. Музыкальная фонетика. Самара: Офорт, 2005. 58 с.
- Баева Е.М. Хезитационные явления в устных монологах низкой степени спонтанности // Коммуникативные исследования. 2018. № 1(15). С. 75–84.
- Гордина М.В. Фонетика французского языка. Л.: Издательство ЛГУ им. А.А. Жданова, 1973. 209 с.
- Медведева И.А. Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969. 254 с.
- Митрофанова Д.А., Овсянникова О.А. Французский язык для вокалистов. Фонетика в пении: Учебное пособие. СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2017. 240 с.
- Подлеская В.И., Кибрик А.А. Самоисправления говорящего и другие типы речевых сбоек как объект аннотирования в корпусах устной речи // Научно-техническая информация. Серия 2. 2007. № 23. С. 1–39.
- Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX вв. М.: Золотое Руно, 2004. 201 с.
- Cocteau Jean La voix humaine: Pièce en un acte. Paris: Librairie Stock, 1930. 69 p.
- Grubb T. Singing in French: A Manual of French Diction and French Vocal Repertoire. London: Schirmer Books, 1979. 221 p.

REFERENCES

- Amirova A.F. (2005) Musical Phonetics. Samara. Ofort Publ. 58 p.
- Baeva E.M. Hesitational Phenomena in Oral Monologues of a Low Degree of Spontaneity. *Communicative Research*. 2018. No 1(15), pp. 75–84.
- Cocteau Jean. (1930) La voix humaine: Pièce en un acte. Paris. Librairie Stock. 69 p.
- Gordina M.V. (1973) Phonetics French Language. Leningrad. Zhdanov Leningrad State University Press. 209 p.
- Grubb T. (1979) Singing in French: A Manual of French Diction and French Vocal Repertoire. London. Schirmer Books. 221 p.
- Medvedeva I.A. (1969) Francis Poulenc. Moscow. Sovetsky Kompozitor Publ. 254 p.
- Mitrofanova D.A., Ovsyannikova O.A. (2017) French Language for Vocalists. Phonetics in Singing: Textbook. St. Petersburg. Publishing House “Lan”; Publishing House “Planeta Muzyki”. 240 p.
- Podlesskaya V.I., Kibrik A.A. Speaker Self-corrections and Other Types of Speech Failures as an Object of Annotation in the Corpus of Oral Speech. *Scientific and Technical Information. Series 2*. 2007. No 23, pp. 1–39.
- Yaroslavtseva L.K. (2004) Opera. Singers. Vocal Schools Italy, France, Germany of the 17th–20th centuries. Moscow. Zolotoe Runo Publ. 201 p.

Сведения об авторе:

Валерия Родионовна Наумкина,
бакалавр
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Valeriya R. Naumkina,
Bachelor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
valeriya.nmkn@gmail.com