

Проблема исследования исполнительского искусства древнегреческих авлетов является одной из сложных в истории античной музыкальной культуры. Обусловлено это не только ограниченным количеством сохранившихся древних письменных источников, но также отсутствием в них детального описания исполнительского процесса на авлосе. Поэтому многое в исполнительском искусстве древних музыкантов остается для нас загадкой. К одной из таких загадок относится использование авлетами форбеи — туго натянутой вокруг рта кожаной повязки, именуемой еще торбой, которая применялась при игре на двойном авлосе (1). Изображения исполнителей с форбеей встречаются достаточно часто на сохранившихся древних вазах, чашах, фресках, настенной росписи и каменной скульптуре (Рис. 1, 2, 3).

В древних письменных источниках нет точного описания функционального назначения форбеи. Плутарх в Моралии 456 В-С так объяснял её функции "...напор воздуха вводился в [инструмент] через форбею [её отверстия], она приводила в приличный вид выражение лица и скрывала его искаженность" (2). Смысловое значение первой части данной фразы не совсем понятно, скорее всего трости инструмента вводи-

лись через отверстия форбеи в рот, и потом уже в них посылался напор воздуха. Вторая часть фразы более точна и конкретна "... она (форбея) приводила в приличный вид выражение лица ..." из которой очевидным является то, что при игре на авлосе возникало чрезмерное раздувание щек, которое искажало лицо исполнителя. В данном случае функции форбеи могут истолковываться двузначно:

- а) форбея полностью блокировала щеки и не допускала их раздувания;
- б) незначительное раздувание щек при использовании форбеи все же возникало, только в дальнейшем она сжимаясь "...приводила в приличный вид выражение лица".

Несколько иначе объясняет назначение форбеи Гесихий "... кожанная лента, обвивающая уста авлета, чтобы не разрывалась его губа" (3). Её применение он, скорее всего, связывает с обеспечением герметичности губ. Нетрудно заметить, что как и в первом случае речь идет о значительном раздувании щек, только при этом могло возникать "разрывание губы"

Необходимо подчеркнуть, что описание раздутых щек при игре на авлосе в древних литературных источниках встречается часто, достаточно подробно об этом говорит Паллукс в "Ономастиконе" ...на них [авлосах] играют раздувшимися, надутыми, опухшими, вздутыми, наполненными воздухом щеками (4). С раздуванием щек, искажавших лицо, связывается отказ Афины от игры на авлосе, которая "...ужаснулась и отбросила авлос в сторону, когда увидела свое отражение в воде" (5). Также о раздувании щек писал Апполинарий Сидоний (6) и др.

Возникает вопрос, раздувание щек в древних музыкантов происходило произвольно, как это бывает например в современных исполнителей на медных духовых инструментах, или же это было связано с определенным исполнительским приемом. Чтобы ответить на эти вопросы необходимо сначала уточнить, насколько это возможно, принцип звукообразования на авлосе. Характеризуя игру древнегреческих авлетов К. Закс писал: "...одно мы знаем твердо: греки выдували на восточный манер, так что двойной язычок колебался свободно, не будучи прижат губами"(7). Такой "безкасательный" способ игры сохранился по сегодняшний день у восточных исполнителей на инструментах гобойного типа - зурне, сурнае, которые конструктивно близки к авлосу. Небезинтересным является и то, что восточные музыканты тоже часто играют на раздутых щеках. В большинстве случаев это у них связано с применением специфического, нетрадиционного типа дыхания, получившего название перманентного, циркулярного (*permanent breathing, sirkular breathing, permanent exhalig* [ПД]).

Сущность данного типа дыхания заключается в создании непрерывно выдыхаемого потока воздуха, что достигается следующим образом: в конце выдоха происходит накопление запаса воздуха в полости рта за счет раздувания щек, после чего полость рта блокируется (при помощи смыкания мягкого нёба и языка), и одновременно производится носовой вдох и щечный выдох (выдавливание воздуха из полости рта). Таким образом становится возможной игра без пауз для вдоха. Манеру исполнения, музы-

кантов владеющих данным типом дыхания можно в определенной степени сравнить с игрой на волынке.

Скорее всего древнегреческие музыканты применяли перманентное дыхание при игре на авлосе. Об этом в какой-то степени свидетельствуют два термина "σποκλονον" и "σποκολον", которые использует для характеристики исполнительского процесса на авлосе Поллукс в "Ономастиконе" (8). Первый переводится Герцманом как исполняемый единым дыханием, что фактически равнозначно термину перманентное дыхание. Второй в том же переводе трактуется как ... выражение, обозначающее единие неразрывное движение, наподобие цельного инструментального пассажа (9).

Для исполнителя владеющего перманентным дыханием понятие единый пассаж хорошо известно. При использовании ПД достаточно распространенной и характерной является игра длинных континуальных, пассажеобразных фрагментов под непрерывной лигой, которая может охватывать значительную часть произведения. Внешне это выглядит как игра на едином дыхании, так как пауза необходимая для вдоха отсутствует. Исполнители владеющие ПД достаточно часто применяют его при игре непрерывного легато, особенно характерно это для восточных музыкантов (10). Поэтому употребляемые Поллуксом термины "σποκλονον" и "σποκολον" скорее всего можно трактовать как игру длинных фрагментов соединенных общей лигой с применением перманентного дыхания.

Подтверждением тому, что древнегреческими авлетами использовался этот сложный тип дыхания является и факт наличия форбеи. Применяя её при игре на двойном авлосе, исполнители были практически лишены возможности вдыхать воздух ртом, так как кожаная форбея плотно прилегала к губам. В этих условиях был возможен только носовой вдох, который обязателен при ПД, но мало эффективен в обычном исполнительском дыхании. Из-за высокого сопротивления носовых ходов, объем вдыхаемого через нос воздуха за единицу времени в три раза меньше по сравнению с ротовым вдохом. Если учесть, что игра на двойном авлосе фактически представляла собой игру одновременно на двух инструментах и требовала увеличенного расхода воздуха, то становится очевидным, что в данных условиях возможно было использование только ПД.

Какие функции при этом возлагались на форбею? Выполняла ли она только роль герметизатора полости рта и "придавала приличный вид выражению лица," о чем писали Гесихий и Плутарх, или её назначение при игре на авлосе было иным. На наш взгляд главная функция форбеи заключалась в механизации процесса "выжимания воздуха" из полости рта, то есть была аналогична той, которую выполняет локоть руки при игре на волынке, сдавливая мех с воздухом. При игре на авлосе без форбеи все функции по выжиманию воздуха из полости рта возлагались на щечные мышцы, форбея же являлась приспособлением, которое значительно упрощало этот процесс и освобождало мышечный аппарат от чрезмерного напряжения (11). Особую ценность форбея приобретала при длительной игре на авлосе, когда губные и щечные мышцы из-за продолжительного напряжения уставали. Известно, что в Древней Греции продолжительная игра на

авлосе была достаточно распространена, примером тому могут служить олимпийские состязания устраиваемые для профессиональных авлетистов, где на открытом воздухе в течении длительного времени музыкантам приходилось упражняться в искусстве авлосовой игры. В этих условиях применение форбеи являлось наиболее целесообразным. Вместе с тем, использование её при игре на авлосе не являлось обязательным. Об этом свидетельствуют сохранившиеся изображения на которых встречаются исполнители как с форбеей так и без неё. Применять её могли только авлеты владевшие сложным типом исполнительского дыхания – перманентным выдохом.

1. Цит. по Герцман Е.В. Инструментальный каталог Поллукса. В кн.: Из истории инструментальной музыкальной культуры. Ленинград, 1988, с.22.
2. Там же.
3. Там же.
4. Там же.
5. Аристотель упоминает эту древнюю притчу в "Политике" VI 8, хотя дает иное объяснение отказа Афины от флейты. Цит. по Античная музыкальная эстетика. Москва, 1960, с.201.
6. Ешевский С.В. Сочинения, ч.3 "К.С. Аполинарий Сидоний" Москва, 1870, с.91.
7. Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. В кн.: Музыкальная культура древнего мира. Ленинград, 1937, с.154; Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград, 1973, с.37.
8. Герцман Е.В. Инструментальный каталог Поллукса. В кн.: Из истории инструментальной музыкальной культуры. Ленинград, 1988, с.23.
9. Там же.
10. Примечательной здесь является характеристика дана Ф.Кароматовым исполнителям на кошнае – узбекском и таджикском двойном кларнете. "...исполнение на кошнае хроматических звуков однако ж, несколько трудно, что сводит его репертуар в основном к протяжным певучим мелодиям. В связи с этим особое значение обретает "большое легато", охватывающее очень длинные мелодические построения – целые периоды. Чтобы достичь его исполнители прибегают к особым приемам вдувания воздуха, позволяющим одновременно вдыхать воздух через нос и выдыхать ртом, обеспечивая таким путем непрерывность вдуваемого воздуха" Ф.Кароматов. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972, с.74.
11. Нами был проведен эксперимент для определения возможных функций форбеи. Для этого в качестве модели двойного авлоса и форбеи использовались два гобоя и кожанная лента. В ходе эксперимента наши предположения об экстрозионной функции форбеи подтвердились.