

Научная статья
УДК 811.112.2:81'22



О некоторых компонентах немецкоязычного музыкального дискурса (на примере речи дирижера оркестра)

А. С. Ноздрина

МГИМО МИД РОССИИ, Москва, Россия
nozdrina@list.ru

Аннотация. Исследование имеет своей целью выделение компонентов музыкального дискурса и последующий их анализ. Материалом исследования послужили видеозаписи открытых репетиций дирижеров с симфоническим оркестром. В работе был применен метод наблюдения за действиями коммуникантов, а также аналитический метод, с помощью которого были выделены особенности оформления коммуникации: одновременное использование коммуникантами нескольких семиотических систем, субординативный тип коммуникации и вариативность форм реализации адресата в одной и той же ситуации общения.

Ключевые слова: дискурс, компоненты дискурса, текст, семиотическая система, адресат, адресант, диалогичность, коммуникативная ситуация

Для цитирования: Ноздрина А. С. О некоторых компонентах немецкоязычного музыкального дискурса (на примере речи дирижера оркестра) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. Вып. 13 (881). С. 72–79.

Original article

On Some Components of German Musical Discourse (based on conductors' speech)

Anastassija S. Nozdrina

MGIMO University, Moscow, Russia
nozdrina@list.ru

Abstract. The study aims to highlight the components of musical discourse and their analysis. The material of the study was video recordings of open rehearsals of conductors with a symphony orchestra. Using the method of observing the actions of communicants, as well as the analytical method, the features of communication were identified: the main features were the simultaneous use of several semiotic systems by communicants, the subordinative type of communication and the variety of forms of existence of the addressee in the same communication situation.

Keywords: discourse, components of discourse, text, semiotic system, sender, receiver, dialogism, communicative situation

For citation: Nozdrina, A. S. (2023). On some components of German musical discourse (based on conductors' speech). Vestnik of State Linguistic University. Humanities, 13(881), 72–79.

ВВЕДЕНИЕ

В исторической перспективе существования языкознания как самостоятельной науки исследования в области дискурса являются относительно молодыми. С другой стороны, дискурсивные исследования имеют уже довольно солидную теоретическую базу. Появившись в 80-е годы XX века, понятие «дискурс» как конкурентное понятие по отношению к понятию «текст» смогло выработать свой терминологический аппарат и оформиться в самостоятельный объект исследования.

Несмотря на внушительный объем теоретической базы исследований в области дискурса, дискуссионными и неоднозначными остаются многочисленные вопросы. Переход от лингвистики текста к лингвистике дискурса, произошедший в конце XX века, поставил перед исследователями вопросы, большинство из которых до сих пор являются открытыми.

К числу ученых, занимающихся проблемой дискурса, принадлежат такие имена, как Н. Д. Арутюнова, С. Г. Воркачев, Е. А. Воркачева, И. Б. Гецкина, Т. ван Дейк, М. Я. Дымарский, В. И. Карасик, М. Н. Кожина, Е. А. Красина, Е. С. Кубрякова, М. Л. Макаров, А. С. Пташкин, Ю. С. Степанов, О. А. Турбина, М. Фуко, Ю. Хабермас, В. Е. Чернявская, М. Юнг и др. Перечень имен, безусловно, может быть продолжен. Мы называем именно тех исследователей, чье понимание дискурса выбрано в качестве опорной позиции для данной работы.

Подробный анализ структуры дискурса проведен такими крупными современными исследователями, как В. И. Карасик (2004, 2016) и В. Е. Чернявская (2014). Отметим наиболее подходящие для данного исследования определения дискурса: «Дискурс в самом общем приближении – это совокупность тематически соотнесенных текстов. Дискурс объединяет интертекстуально соотнесенные между собой тексты и систему когнитивных, коммуникативно-прагматических целеустановок автора, взаимодействующего с адресатом в условиях данной коммуникативной ситуации» [Чернявская, 2014, с. 6].

Нам также представляется важным еще одно определение дискурса, изложенное Ю. М. Казанцевой: «Der Diskurs stellt demnach einen mündlichen oder einen schriftlichen kohärenten Text in seiner situativen Einbettung dar. Gemeint ist ein Text mitsamt seinen diskursiven (außersprachlichen) Faktoren, d.h. mitsamt seinen pragmatischen, soziokulturellen, psychologischen, paralinguistischen usw. Faktoren» [Kazanceva, 2005, с. 199], где центральным понятием выступает текст в совокупности со всеми дискурсивными (экстралингвистическими) факторами; устный или письменный

связный текст, который помещен в определенную ситуацию общения.

Изучение работ, посвященных различным типам дискурса, позволило сделать следующие наблюдения:

1. Большинство исследований посвящено лексической, лексико-семантической, лингвокогнитивной и социолингвистической, характеристике дискурса. Меньшее число работ посвящено его структуре, категориям, параметрам и составляющим элементам.

2. С точки зрения тематики и / или жанра подавляющее число работ посвящено политическому или экономическому дискурсу, содержащему этнокультурологические особенности. Меньше внимания уделяется изучению различных редких профессиональных сфер (военный, медицинский, спортивный дискурс).

В этой связи нами были поставлены две цели:

- изучить категории дискурса в целом;
- посвятить исследование такому его типу, как музыкальный дискурс, – достаточно популярному, но, на наш взгляд, недостаточно исследованному, по сравнению с вышеназванными типами дискурса профессиональных сфер.

В большинстве современных исследований музыкального дискурса в фокусе внимания находятся тексты вокальных произведений, что, на наш взгляд, раскрывает всего лишь одну грань дискурса. Эта проблема была затронута нами [Ноздрина, 2020]. В данной работе преследуется цель показать многогранность музыкального дискурса как совокупности устных и письменных текстов, объединенных общей музыкальной тематикой. При этом мы остановились на текстах, в которых обсуждались произведения классической музыки в контексте профессионального общения музыкантов. В частности, эмпирическим материалом выступили видеозаписи открытых репетиций дирижеров – сэра Георга Шолти¹, Саймона Раттла², Клаудио Аббадо³, Жоржа Претра⁴ – с оркестром и транскрипции их коммуникации. С помощью метода наблюдения и метода анализа нами выделяются особенности

¹URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2L85eTSWrmg&t=59s>. Sir Georg Solti. Great Conductors in Rehearsal. EuroArtsChannel. Rehearsing and conducting the Overture to Tannhäuser by Richard Wagner with the Süddeutsche Rundfunk Symphony Orchestra (дата обращения: 07.07.2023).

²URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dP4kXJ92Qh4> In rehearsal: Simon Rattle conducts 6 Berlin school orchestras. Berliner Philharmoniker (дата обращения: 07.07.2023).

³URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4YcmIohczpQ> Claudio Abbado in rehearsal with the Berliner Philharmoniker (дата обращения: 27.07.2023).

⁴URL: <https://www.youtube.com/watch?v=52sGTr07neg> Georges Prêtre. Great Conductors in Rehearsal. Rehearsing and conducting Prélude à l'après-midi d'un faune by Claude Debussy with the Radio-Sinfonieorchester Stuttgart (дата обращения: 27.02.2023).

взаимодействия коммуникантов и способы оформления высказываний, а используемый нами типологический метод позволит выделить различные типы дискурса и различные виды знаковых систем, применяемых в музыкальном дискурсе, а также виды коммуникативных интенций.

В статье рассматриваются компоненты дискурса, которые выделяет Ю. М. Казанцева и именуует их категориями дискурса [Kazanceva, 2005, с. 201]:

- коммуниканты
- коммуникативная ситуация
- непосредственный текст.

Вычленение вышеназванных категорий дискурса представляется исключительно важным, поскольку, как отмечает В. Е. Чернявская, текст считается не завершающим уровнем коммуникативно-речевой иерархии, но включенным в систему дискурса [Чернявская, 2014], а предлагаемая Ю. М. Казанцевой схема позволяет структурированно описывать дискурс.

КОМПОНЕНТЫ ДИСКУРСА

Текст

В рамках данного исследования особенно значимым представляется тот теоретический подход к изучению дискурса, который обращен в первую очередь к тексту, причем в самом широком понимании этого термина, поскольку в рамках лингвистического исследования непосредственному анализу подвергается именно текст, отображающий параметры коммуникации, характеристики коммуникантов и т. п.

Известно, что сегодня в лингвистике не существует единого общепринятого определения понятия «текст», вследствие чего оно может трактоваться максимально широко. Текст как компонент исследуемого нами музыкального дискурса может выступать в двух формах:

- 1) реплики, произносимые дирижером на репетиции, которые оформлены вербально с использованием «естественного человеческого языка»¹ (далее ЕЧЯ);
- 2) письменный нотный текст, который считывает дирижер и который считывает и исполняет каждый музыкант оркестра по отдельности и все вместе. Таким образом, в исследуемом музыкальном дискурсе тексты принадлежат к двум разным семиотическим системам.

¹ Термин А. Е. Кибрик. Кибрик А. Е. Язык // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 606.

В данном исследовании эти тексты объединяются в рамках музыкального дискурса под общим понятием «текст» и, таким образом, предпринимается попытка широко посмотреть на определение М. Юнга, который понимает дискурс не как совокупность текстов, объединяемых рядом признаков, а как совокупность высказываний на определенную тему, сделанных в рамках самых разнообразных текстов (прив. по: [Фадеева, 2014]), а изучаемые нами тексты (текст вербальный и нотный), безусловно, объединены общей темой и содержанием, обсуждаемыми в процессе репетиции.

В отношении изучения различных типов дискурса В. И. Карасик отмечает, что «есть профессии, не предполагающие вербального общения для осуществления деятельности, профессии, для которых общение и есть суть деятельности, а также существует множество промежуточных видов профессиональной активности» [Карасик, 2016, с. 58]. Рассматриваемая ситуация общения содержит в себе и элементы вербального общения, и элементы, в которых вербальное общение отсутствует, однако такой дискурс также требует изучения.

Отметим также, что в диалоге дирижера и оркестра задействованы несколько семиотических систем (вербальный компонент, нотный текст, язык жестов), из которых нами исследуются только две – слова дирижера и язык оркестра – исполнение нотного текста музыкального произведения.

Коммуникативная реализация адресанта

Выступая центральным звеном, текст порождается и воспринимается участниками коммуникативного процесса. Как отмечает Ю. М. Казанцева, целью взаимодействия между людьми является решение поставленных проблем посредством коммуникации. Таким образом, восприятие и порождение речи опирается на человеческий фактор: «Der Zweck der menschlichen Interaktion ist das Lösen von Problemen mittels Kommunikation. Textproduktion und Textrezeption stützen sich also auf den „menschlichen“ Faktor – die jeweiligen Kompetenzen der Kommunikationspartner» [Kazanceva, 2005, с. 201].

Полагаем, что к числу особенностей коммуникативного процесса со стороны адресанта можно отнести следующие.

1. *Отношения между коммуникантами* могут быть асимметричными (субординативными) или симметричными (координативными) [там же]. В рассматриваемом нами случае – тип отношений между коммуникантами относится однозначно к субординативному типу – дирижер представляет свое видение и интерпретацию музыкального произведения, предлагает музыкантам динамику, темп,

характер исполнения, а оркестр исполняет произведение с учетом заданного дирижером характера.

2. Важной характеристикой коммуникации выступают *интенции дирижера*: роли коммуникантов в представленной ситуации общения строго распределены, а действия коммуникантов регламентированы. Дирижер не просто объясняет техническую сторону исполнения произведения, обращаясь к оркестру, а транслирует музыкантам оркестра свое видение произведения, свою интерпретацию и просит исполнить тот или иной фрагмент разбираемого произведения или несколько тактов. В речи дирижера прослеживаются такие коммуникативные стратегии, как *описание, сравнение, объяснение, сообщение информации, пожелание, просьба*; также представлены *требование и указание*:

Dritter Satz!
Frasierung!
Länger führen, einfach lang! Ja, ja lang (*по отношению к звуку*) (Claudio Abbado)
Mehr diminuendo! (Georges Pretre)

После исполнения оркестром фрагмента происходит *комментирование*:

Natürlich leichter! (Claudio Abbado)
Langsam, aber nicht zu schwer.
Ist mir zu viel (Georges Pretre)

Несколько реже в обращениях к оркестру формулируется относительно развернутая *аргументация*:

Können Sie mir deutlich machen, zuerst die Celli, dann die Fagotte, das die Pilger sich entfernen, sie gehen weg, (...) ein constant diminuendo molto! (Sir Georg Solti)

Или:

die Pilger kommen von Rom begnadigt! (Sir Georg Solti)

Последние два примера требуют пояснения: сэр Георг Шолти репетирует с оркестром увертюру к опере Р. Вагнера «Тангейзер» и пояснения связаны с сюжетной линией в либретто оперы.

После нескольких повторов одного музыкального фрагмента озвучиваются *подытоживание, похвала, согласия / несогласия со способом исполнения*:

Schön!
Oboe, crescendo!
Echo! (Claudio Abbado)
Wunderbar / bravo
Bravo! (George Pretre)
Nett, klingt höflich (Simon Rattle)

Используемые коммуникативные стратегии дирижера как адресанта позволяют говорить о том, что с точки зрения коммуникативной направленности текст, произносимый дирижером, обладает императивной модальностью. Способы вербализации побуждения в процессе коммуникации отличаются сжатостью высказывания. Исходя из закона экономии языка, дирижеру необходимо дать максимально точную формулировку-рекомендацию перед началом исполнения или в процессе исполнения оркестром музыкального фрагмента и рекомендация должна быть воспринята максимально точно и быстро, слова не должны мешать оркестрантам продолжать музыкальную фразу, рекомендации звучат часто параллельно с исполняемым музыкальным фрагментом. Побуждение выражается различными формами:

- глаголами в императиве (...*blühen Sie auf!* ...*führen Sie!* ...*jetzt singen Sie!* ...*drücken Sie nicht!*);
- формами императива с включенным первым лицом множественного числа, которые обозначают призыв к чему либо, а не приказ. Е. И. Шендельс описывает эту форму как *inclusive erste Person Plural*, которая «...bezeichnet nur eine Einladung, einen Aufruf, keinen direkten Befehl» [Шендельс, 1988, с. 80–81], например: *Gehen wir ein bisschen weiter!* ... *können wir...! Lassen wir...* (форма вежливого призыва с глаголом *lassen*, согласно теории И. Д. Молчановой [Молчанова, 1983, с. 55]);
- инфинитивом первым с семантикой побуждения и формами настоящего времени, которые также относятся различными специалистами к полю побуждения – «das Feld der Aufforderung» [Buscha, 1998; Шендельс, 1988; Молчанова, 1983], например: ...*sehr intensiv spielen!* ... *jetzt können Sie anziehen!* *Nicht drücken!* *Nicht boxen!* (Georg Solti).

Императивная составляющая считается и в существительных, которые вне контекста императивной семантикой не обладают: *Echo! Legato!*, в прилагательных и итальянских музыкальных терминах в наречном употреблении: *leichter, sanfter! piano! nicht totes piano, marcato! pizzicato! nicht crescendo! und jetzt zurück!*¹

Употребление большого количества прилагательных в сравнительной степени объясняется реакцией на уже исполненную музыкальную фразу и рекомендацией дирижера исполнять еще *легче, громче, нежнее* и т. д. Побудительная функция выполняется, так как рекомендация служит стимулом к действию – повторному исполнению.

¹О звуке. – Прим. – А. Н.

3. Говоря об императивной модальности речи, мы не можем не упомянуть о *маркерах категории вежливости в речи дирижера*. Безусловно, вежливость (в бытовом, а не научном ее понимании) является субъективной характеристикой и часто зависит от типа личности коммуникантов, их культурного фона. В. И. Карасик в своем исследовании дискурсивных модусов личности отмечает, что «когнитивно-дискурсивный подход к изучению коммуникации включает выделение типов личности на основании характерного для личности дискурса. <...> Значимой для раскрытия личности является ее профессиональная активность» [Карасик, 2014, с. 25–26].

Категория вежливости не является нашим основным предметом изучения, но в контексте исследования требует определенного внимания: М. Ю. Рябова подчеркивает, что постулаты вежливости – важное требование успешности коммуникации, «сообщение должно быть вежливым, тактичным и т. д.). Признак вежливости в коммуникации является, очевидно, одним из важнейших» [Рябова, 2016, с.132].

Несмотря на то что высказывания дирижеров субъективны и зависят от множества факторов, они обнаруживают классические маркеры категории вежливости:

- лексические единицы, смягчающие высказывание: *bitte, bitte schön, Entschuldigen Sie mich!*
- деминутивы: *nicht ganz, ein bisschen;*
- дипломатический конъюнктив (реже): *...können Sie bitte;*
- развернутые высказывания: *Oh, nein, nein! Es klingt nicht ganz klar. Entschuldigung! Bitte! missverstehen Sie mich nicht! (Georg Solti)*

Относительно редкое употребление модальных глаголов, употребление эллиптических конструкций объясняются стремлением к экономии языковых средств и стремлением к более коротким формулировкам для повышения эффективности коммуникации.

Косвенным проявлением категории вежливости мы склонны считать также выбор дирижерами немецкого языка для общения с оркестрами. Несмотря на то что для всех цитируемых нами дирижеров немецкий язык не является родным, выбор совершается в пользу именно немецкого языка, так как адресаты дирижера – немецкоязычные оркестры (Der Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks, Die Berliner Philharmoniker, Sechs Berliner Schulorchester, Das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR).

Отметим, что каждый цитируемый дирижер владеет немецким языком на уровне, достаточном для ведения профессиональной коммуникации и объяснения тонкостей исполнения.

4. Четвертой особенностью коммуникации дирижера с оркестром является *диалогичность музыкального дискурса*. Это понятие диалогичности восходит к теории М. Бахтина, согласно которой различные тексты согласуются друг с другом и вступают в диалог между собой: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом» [Бахтин, 1979, с. 120]. В работах современных исследователей диалогичность понимается по-разному, в частности помимо взаимодействия текстов между собой (часто понимаемая как внешняя диалогичность или интертекстуальность), исследуются маркеры обращенности (или адресованности) текста на внутритекстовом уровне (что часто понимается как внутренняя диалогичность). В качестве рабочего определения диалогичности мы приводим слова Л. Р. Дускаевой. Несмотря на то, что автор сконцентрирован на изучении публицистических текстов, ее определение диалогичности носит универсальный характер: «Диалогичность – это выражение в речи взаимодействия двух или нескольких смысловых позиций, многоголосия общения с целью достижения эффективности коммуникации в той или иной сфере общения. Это фундаментальное для газетных текстов свойство, помимо аспекта адресованности, включает аспект ответственности и присуще не только диалогическим текстам (типа интервью) и межтекстовым единствам (в виде диалога текстов), но и внешне монологическим публикациям (в виде внутримонولوجической диалогичности)» [Дускаева, 2004, с. 10].

Общение дирижера с оркестром по формальным признакам можно назвать диалогом, но с учетом ряда особенностей. М. Я. Блох утверждает, что «речь, нацеленная на вызов реплики, <...> есть составная часть диалога, который может состояться, а может и не состояться, если такова воля собеседника» [Блох, 2008, с. 3]. Таким образом дирижер высказывает *просьбу, требование, рекомендации*, свою точку зрения на то, как должен быть исполнен фрагмент произведения (происходит вызов «реплики»), затем следует невербальный ответ оркестра – оркестр исполняет обозначенный фрагмент, далее снова следует реакция дирижера – согласие / несогласие на исполнение, дополнительная рекомендация, сформулированные вербально и т. д. Каждый из коммуникантов (а музыкантов оркестра мы в данном случае условно объединяем в единое целое и оркестр выступает как адресат) пользуются одновременно двумя разными семиотическими системами: дирижер-адресант выражает свое мнение вербально, используя ЕЧЯ, оркестр в целом и каждый оркестрант в частности – только исполнением на инструменте. *Первой*

особенностью рассматриваемого диалога является диалог с использованием двух семиотических систем. Коммуникацию можно назвать успешной, поскольку обеим сторонам используемые языки общения понятны. *Второй особенностью* коммуникации является тот факт, что дирижер может перейти на язык оркестра. Реализация такого перехода возможна в нескольких вариантах кодирования произносимого текста. Так, дирижер напевает фрагмент, имитируя звучание оркестра: *ta-ri-ra-ro-riiii... (Georges Pretre) i-pa-pa-pam, Je-ti-ti-ti-ti-ti (Sir Georg Solti)*. Имитацией слогами дирижер показывает необходимые характеристики звучания. Подбор слогов в такой ситуации неслучаен. Например, гласные звуки в начале слога, произнесенные с твердым приступом, смычно-взрывные звуки демонстрируют атаку звука (первоначальный импульс звукоизвлечения), гласные в конце слога демонстрируют кантиленность (певучесть), отрывистое / слитное произнесение слогов аналогично видам штрихов (стаккато / легато, нон-легато, т. е. способу звукоизвлечения) и др.

Дирижер также может напевать, называя ноты: *si-do-re-si, si-do-re-faaa... (Georges Pretre)*. Прагматический аспект такой имитации звучания оркестра может отличаться от слоговой имитации тем, что демонстрирует конкретный нотный фрагмент, показывает динамику (силу звука), темп, акцентулируемые ноты в данном фрагменте, а также, как и в первом случае, штрихи. Отметим, что такое прагматическое разграничение является только тенденцией и выбор способа имитации звучания часто зависит от интенции дирижера.

В рамках предлагаемой коммуникативной ситуации оркестр не может перейти на язык дирижера, т. е. развернутые вопросы вербально не формулируются (это возможно в отдельных случаях, дискуссии в формате «всех участников со всеми» в формате открытой репетиции не возникает). Несмотря на одновременное использование двух знаковых систем диалог реализуется, а диалогичность обеспечивает смысловую связность дискурса и его глобальное содержательное единство через взаимное понимание участников коммуникации: Die Dialogizität, welche „Zweiseitigkeit der Redetätigkeit als Gesamteinheit von Prozessen des Sprechens, d-h-der Versprachlichung unserer Gedanken, Gefühle, Wünsche usw. und der Prozesse des Verstehens des Versprachlichten „ widerspiegelt (прив. по: [Kazanseva, 2005, с. 202–203]).

Третьей особенностью диалогичности текста, произносимого дирижером, является вариативность форм существования адресата – проблема, рассматриваемая нами в следующем разделе.

Коммуникативная реализация адресата

Проблема адресата в ситуации общения дирижера и оркестра на репетиции представляется многоуровневой. При формальном подходе можно выделить две стороны коммуникации – дирижера и оркестр, однако в процессе репетиции дирижер может обращаться:

- 1) к оркестру в целом;
- 2) к отдельным оркестровым группам;
- 3) к отдельным музыкантам, в особенности, в процессе репетиции сольной партии того или иного инструмента.

Таким образом, в процессе коммуникации происходит многократная смена форм проявления адресата: в формате моноадресата (когда оркестр выступает как единое целое), в формате полиадресата (оркестр состоит из множества музыкантов, одновременно слушающих дирижера, одновременно ему «отвечающих» или же полиадресата, который складывается из нескольких оркестровых групп, а также из нескольких музыкантов оркестровой группы) или наличие моноадресата как одного солирующего музыканта.

В зависимости от переключения режима общения (с поли- или моноадресатом) вербализуется и обращение:

Herren Cellisten haben mich ein bißchen missverstanden. Ich meine nicht akzentuieren!
Fagotte, nicht boxen, nicht boxen!
Meine Herren!
Die erste und die zweite Violine
die erste und die zweite Geige!
Kann ich die Pausanen bitten... (Sir Georg Solti)

Многоуровневость проблемы адресата проявляется также и в понимании глобального конечного адресата – публики. В данном случае можно рассматривать также два формата – в условиях открытой репетиции / просмотра опубликованной записи репетиции – в зрительном зале присутствуют слушатели, к которым косвенно обращен и произносимый дирижером текст (он понятен публике), и ответные «реплики» оркестра – исполняемая музыка. В данном случае мы говорим о тексте на ЕЧЯ и озвученном нотном тексте, как о двух семиотических системах, которые доступны для понимания зрителю / слушателю как глобальному адресату. Обе семиотические системы, в которых кодированы тексты музыкального дискурса, направлены, таким образом, глобально на слушателя в зале.

При более широком взгляде на проблему коммуникации между дирижером оркестра и оркестром коммуникативную ситуацию можно

условно представить в виде двухуровневой схемы. Ядро коммуникации составляют дирижер и оркестр, которые используют в своем общении тексты разных семиотических систем и выступают в роли медиатора между композитором и публикой. Таким образом на второй, периферический уровень выходят глобальный адресант – композитор и глобальный адресат – публика в зале.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Коммуникация дирижера с оркестром в процессе репетиции характеризуется диалогичностью, где на реплики дирижера следует ответ оркестра в виде исполнения музыкального фрагмента, таким образом участниками коммуникации используются две разные семиотические системы – ЕЧЯ, а также и прочитанный, и исполненный нотный текст. При этом дирижер может использовать «язык оркестра» – напевать слоги или, называя ноты, петь музыкальную фразу, читать, называя ноты, чего оркестр сделать не может. Язык дирижера представляет собой сложное явление – в основе языка дирижера – комплекс разных знаковых систем: ЕЧЯ, язык жестов, язык профессиональных жестов (для обозначения размера, ритма, звукоизвлечения), однако в рамках данной статьи в фокусе внимания находились только две системы – язык дирижера и исполняемые нотные фрагменты. Реплики дирижера и музыкантов оркестра кодированы разными

семиотическими системами, при этом коммуникация признается состоявшейся и успешной, поскольку участники коммуникации владеют обеими системами знаков – естественного человеческого языка и системой нотной записи.

Дискуссия в формате открытой репетиции вербально не оформляется. Таким образом дирижер обладает большим арсеналом используемых знаковых систем. Музыкантами вопросы на ЕЧЛ могут быть сформулированы в личной беседе, возможны уточняющие вопросы, но их редкое наличие не позволяет говорить о наличии полноценной вербальной дискуссии между всеми участниками коммуникации.

Отношения коммуникантов ассиметричны и относятся к субординативному типу, процесс коммуникации характеризуется наличием многоуровневого полиадресата – музыканты оркестра, оркестровые группы и глобальный адресат – слушатели в зале.

Отдельным вопросом остается позиция наблюдателя – зрителя, который присутствует на репетиции или который смотрит репетицию в записи. Коммуникативная ситуация предполагает, что зритель как конечный адресат должен владеть всеми используемыми средствами общения музыкантов – расшифровывать все наличествующие в музыкальном дискурсе семиотические системы, а не только доступную и вербально оформленную речь дирижера.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. М.: ЛЕНАНД, 2014.
2. Kazanceva J. M. Von der Textgrammatik zur Diskursgrammatik // Das Wort. Germanistisches Jahrbuch GUS 2005. Bonn: DAAD, 2005. S. 199–212.
3. Ноздрин А. С. О некоторых структурных особенностях музыкального дискурса // Германистика 2020: пове и нова: материалы Третьей международной научной конференции. М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2020. С. 71.
4. Фадеева Г. М. О понятии «вневременной (сквозной) дискурс» на материале «Максим и рефлексий» И. В. Гёте // Дискурс как социальная деятельность: приоритеты и перспективы: материалы Второй международной конференции. Москва, 16–17 октября 2014 года. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. Ч. II. С. 608–616.
5. Карасик В.И. Дискурсивное проявление личности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2016. Т. 20. № 4. С. 56–77. DOI: 10.22363/2312-9182-2016-20-4-56-77
6. Шендельс Е. И. Практическая грамматика немецкого языка. М.: Высшая школа, 1988.
7. Молчанова И. Д. Трудности немецкой грамматики в упражнениях – Для изучающих немецкий язык. М.: Высшая школа, 1983.
8. Buscha J. u.a. Grammatik in Feldern. Ein Lehr- und Übungsbuch für Fortgeschrittene. Verlag für Deutsch, 1998.
9. Карасик В. И. Дискурсивные модусы личности // Дискурс как социальная деятельность: приоритеты и перспективы: материалы Второй международной конференции. Москва, 16–17 октября 2014 года. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. Ч. I.
10. Рябова М. Ю. Категория вежливости в этикетной коммуникации: семантика извинения // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 3. С. 131–138. doi: 10.17238/issn2227-6564.2016.3.131
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

12. Дускаева Л. Р. Диалогическая природа газетных речевых жанров. Пермь: Издательство Пермского университета, 2004.
13. Блох М. Я. Фактор слушающего в диалогической и монологической речи // Вестник НВГУ. 2008. № 4. С. 3–7.

REFERENCES

1. Chernyavskaya, V. E. (2014). *Lingvistika teksta. Lingvistika diskursa = Text linguistics. Discourse linguistics*. Moscow: Lenand. (In Russ.)
2. Kazanceva, J. M. (2005). *Von der textgrammatik zur diskursgrammatik*. Bonn: Das Wort. Germanistisches Jahrbuch GUS.
3. Nozdrina, A. S. (2020). O nekotoryx strukturnyx osobennostyax muzykalnogo diskursa = About some structural features of musical discourse. In *Germanistika 2020: nove et nova* (p. 71): Proceedings of the Third international scientific conference. Moscow: MSLU. (In Russ.)
4. Fadeeva, G. M. On the notion of extra-temporal discourse: "Maxims and reflections" by J. W. Goethe. In *Diskurs kak social'naja dejatel'nost': priority i perspektivy* (part II, pp. 608–616): Proceedings of the second international scientific conference. Moscow: MSLU. (In Russ.)
5. Karasik, V. I. (2016) *Diskursivnoe proyavlenie lichnosti = Discourse Manifestation of Personality*. Russian Journal of Linguistics, 20(4), 56–77. (In Russ.)
6. Schendels, E. I. (1988). *Morphologie, Syntax, Text*. Moscow: Vysshaya shkola.
7. Molchanova, I. D. (1983). *Schwerpunkte der deutschen Grammatik*. Moscow: Vysshaya shkola.
8. Buscha, J. u.a. (1998). *Grammatik in Feldern. Ein Lehr- und Übungsbuch für Fortgeschrittene*. Verlag für Deutsch.
9. Karasik, V. I. (2014). *Diskursivnye modusy lichnosti = Discourse modes of personality*. In *Diskurs kak social'naja dejatel'nost': priority i perspektivy* (part I): Proceedings of the Second international scientific conference. Moscow: MSLU. (In Russ.)
10. Ryabova, M. Yu. (2016). The category of politeness in etiquette communication: semantics of apology. *Vestnik of Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov*, 3, 131–138. (In Russ.)
11. Baxtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva = [The] Aesthetics of Verbal Art*, (Russian). Moscow: Iskustvo. (In Russ.)
12. Duskaeva, L. R. (2004). *Dialogicheskaya priroda gazetnykh rechevykh zhanrov = Dialogical nature of newspaper speech*. Perm: Perm University. (In Russ.)
13. Blokh, M. Ya. (2008). *Faktor slushayushhego v dialogicheskoy i monologicheskoy rechi = Listener factor in dialogic and monologic speech*. *Vestnik NVGU*, 4, 3–7. Nizhnevartovsk. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ноздрина Анастасия Станиславовна

кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкого языка
Московского государственного института международных отношений (университет) МИД России

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nozdrina Anastassija Stanislavovna

PhD (Philology), Associate Professor at the Department of the German Language
Moscow State Institute of International Relations (University)

Статья поступила в редакцию
одобрена после рецензирования
принята к публикации

04.09.2023
16.10.2023
02.11.2023

The article was submitted
approved after reviewing
accepted for publication