

Шукина Светлана Константиновна
соискатель аспирантуры
кафедра теоретической
и прикладной лингвистики
Минский государственный
лингвистический университет,
доцент кафедры
социально-гуманитарных дисциплин
Белорусская государственная академия музыки
г. Минск, Беларусь

Svetlana Schukina
Degree-Seeking Applicant
of the Department of Theoretical
and Applied Linguistics
Minsk State Linguistic University,
Associate Professor
of the Social Humanities Department
Belarusian State Academy of Music
Minsk, Belarus
schukina.minsk@gmail.com

СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА ВЕРБАЛЬНОЙ РЕМАРКИ
В ПИСЬМЕННОМ ПОЛИКОДОВОМ ТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС
КЛОДА ДЕБЮССИ

SEMANTICS AND PRAGMATICS OF VERBAL REMARKS
IN WRITTEN POLYCODE TEXT OF PIANO PIECES
BY CLAUDE DEBUSSY

Проанализирована эволюция вербальной ремарки в нотации музыкальных произведений в европейской музыке. Осуществлена попытка соотнесения семиотического и музыкального кодов. Рассмотрены семантико-прагматическая сущность и роль вербальной ремарки в интерпретации письменного музыкального поликодового текста на материале четырех фортепианных пьес Клода Дебюсси.

К л ю ч е в ы е с л о в а: вербальная ремарка; интерпретация; музыкальный код; поликодовый текст; семантико-прагматическая сущность вербальной ремарки; фортепианные пьесы; Клод Дебюсси; языковой код.

The evolution of verbal remarks in the notation of musical works in European music is analyzed. An attempt is made to correlate semiotic linguistic and musical codes. The semantic-pragmatic essence and role of verbal remarks in the interpretation of a written polycode text of four piano pieces by Claude Debussy are considered.

Key words: verbal remark; interpretation, musical code; polycode text; semantic-pragmatic essence of verbal remark; piano pieces; Claude Debussy; language code.

Известно, что посредником между композитором и исполнителем музыки выступает, прежде всего, нотный текст, который представляет собой совокупность графических знаков (нот, ключей, указаний громкости и темпа, знаков аллитерации и т.д.) и правил их сочетания. Кроме того, важным источником информации о музыкальном произведении может стать разный по структуре и характеру авторский вербальный комментарий к музыкальной работе, который включает, помимо самого названия произведения,

вербальные ремарки, помещенные композитором непосредственно в нотный текст, а также вербальные тексты за его пределами, такие как посвящение, обращение к исполнителям, предисловие к партитурам и послесловие.

Таким образом, письменный текст музыкального произведения гетерогенен: он имеет сложную структуру, состоящую из неоднородных единиц разных семиотических кодов (музыкального и вербального), а тем самым является поликодовым.

В современной лингвистике исследование поликодовых текстов – одно из актуальных направлений. В целом количество семиотических кодов, которые могут одновременно вступать во взаимодействие, достаточно велико. В своем исследовании Ж. М. Юша пишет, что только в фольклорном обряде количество семиотических кодов, взаимодействующих с вербальным кодом более десяти: акциональный, временной, пространственный, персонажный, предметный, игровой, пищевой, числовой, цветовой, звуковой, музыкальный [1, с. 13]. Вместе с тем исследования поликодовых текстов ведутся преимущественно лишь на материале поликодовых текстов, требующих от индивида активизации одновременно двух разных каналов восприятия, чаще всего, зрения и слуха (кинотекстов, текстов телевидения, видеороликов, музыкальных клипов и т.д.). Взаимодействие же вербального и других семиотических кодов, воспринимаемых одним органом восприятия, в настоящее время остаются совершенно недостаточно изученными.

В этой связи главной целью данной работы стало выявление характера взаимодействия вербального и музыкального семиотических кодов в письменном музыкальном тексте, воспринимаемых только зрительным каналом.

Поставленная цель определяет следующие задачи:

- 1) рассмотреть сходства и различия вербального и музыкального семиотических кодов;
- 2) проследить эволюцию вербальной ремарки в европейской музыке от XVI века до наших дней;
- 3) определить семантико-прагматическую роль вербальной ремарки в письменном музыкальном произведении, а тем самым взаимодействие вербального и музыкального кодов.

В последнее время термин *код*, являясь одним из ключевых терминов для семиотики и теории коммуникации, широко используется в научной литературе, в том числе для описания специфики кода естественного языка и кода языка музыки.

В семиотике под кодом естественного языка понимается система и структура, которая включает знаковые и незнаковые единицы языка и правила их использования (Ф. де Соссюр, У. Эко, Р. О. Якобсон и др.). Данная система «включает единицы различных уровней языка: фонетического (звуки, интонация), морфологического (слова: корень, суффикс и др.), лексического (слова и их значения), синтаксического (предложения)» [2, с. 1812].

Музыкальный код – компонент музыкального текста, представляющий собой единицы и систему правил, с помощью которых организуется музыкальное произведение. «Код способствует установлению коммуникативных связей на основе определенных сообщений, посылаемых отправителем адресату» [3, с. 23], в нем выражены соотношения нормативной и специализированной информации, взаимосвязи смысла и значения [4, с. 16]. Музыкальный код включает единицы музыкального языка: мотив, интервал, музыкальная мысль, темп, фактуру, и помогает выявить основные единицы смысла, «цельные обороты» и «своеобразные клише» [3, с. 27].

Установление соотношения языковых и музыкальных кодов и знаков и сопоставление семиотических систем языка и музыки – дело весьма сложное. Не претендуя на глубину охвата сходства и различий между двумя знаковыми системами, мы попытаемся отметить некоторые характерные особенности обеих систем.

Знаковая природа языка выражается в том, что его единицы служат средством обозначения предметов, явлений окружающей действительности, мыслительных категорий и являются универсальным средством коммуникации. Созданный человеком язык музыки – вспомогательное средство общения для специальных коммуникативных целей. Система музыкальных знаков способна передавать ограниченную информацию для лиц, занимающихся музыкальной деятельностью.

Музыка, как и язык, может развиваться одновременно и последовательно, обнаруживая в данном аспекте определенную параллель с синтагматикой и парадигматикой языка. Вместе с тем в языке синтагматика (сочетаемость единиц в речи) и парадигматика (отношения противопоставления нескольких элементов в системе языка) подчиняются правилам грамматики и синтаксиса, а в музыке – гармонии (согласованию разнородных элементов: консонанс, диссонанс) и контрапункту (стилю написания музыки – переплетению двух и более мелодий), не имеющим эквивалентов в языке. Это свидетельствует о том, что у каждого кода свои коммуникативные возможности.

Сложность соотношений языковых и музыкальных знаков состоит также и в том, что, с одной стороны, в музыке, как и в языке, встречаются три типа знаков (по Ч. Пирсу): знаки-индексы, иконические знаки, знаки-символы. С другой стороны, если в языке основным типом являются знаки-символы, то в музыке главная роль принадлежит иконическим и индексальным знакам.

Единицы естественного языка, в частности его лексические единицы, обычно обладают предметно-логическим значением в качестве основного, наряду с эмоциональным, стилистическим и образным его видами. Музыкальные же знаки обычно лишены предметно-логического значения, но в высокой степени способны передавать эмоциональное, стилистическое и образные виды значения, так называемые ценностные значения.

В этой связи рассматриваемые два вида культурных кода уточняют друг друга, а вербальная ремарка гармонично дополняет текст письменного музыкального произведения, представленный музыкальным кодом.

Описывая семиотическую систему языка и музыки, лингвисты и музыковеды апеллируют к известной работе швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра «*Course de linguistique générale*» («Курс общей лингвистики», 1916), заложившего основы семиологии и структурной лингвистики. Например, специалисты в области этих двух семиотических кодов в равной степени обращаются к описанию сущности двухстороннего знака, разграничивают язык и речь и т. п., отмечая при этом особенности знаков в данных кодах культуры.

Так, если языковые знаки полностью произвольны, в них отсутствует естественная, природная связь между означаемым и означающим, даже в случае звукоподражательных слов, то в случае знака музыкального кода эта связь, оставаясь произвольной, гораздо сильнее, роль акустической формы знаков «неизмеримо возрастает, и их семантическое содержание оказывается специфической надстройкой, опирающейся... на естественные предпосылки, в том числе и на пространственно-временные свойства материи» [5, с. 102].

Вербальная коммуникация – это «сложный комплекс внешних условий общения и внутренних состояний общающихся, представленных в речевом произведении, направленном адресату» [6, с. 156]. Общение осуществляется посредством использования в речи единиц языка, в том числе названий предметов и явлений. Музыкальная коммуникация также подразумевает аналогичные условия ее осуществления, однако язык музыки как вид невербальной коммуникации представлен не вербально, а музыкальными образами. Осуществление коммуникативной функции музыки невозможно вне учета особенностей музыкального языка – «исторически сложившейся системы выразительных средств и грамматических норм, когда средства музыкального языка, обладающие семантической и коммуникативной возможностями, объединяются ради выражения... новой музыкальной мысли» [7, с. 7].

Отмечается, что музыка оперирует материальными объектами – звуками, «отягощенными значением, только специальным» и в «репрезентации некой присущей ему функции» [8, с. 321]. Интересным и новаторским нам представляется подход А. Никольского к выявлению денотативной функции у музыкального знака посредством присущей ему эмоции на основании данных нейропсихологии. Эмоция рассматривается с точек зрения ее происхождения, структуры, независимости от национальной культуры, с позиций наличия в ней денотативных и коннотативных значений. В результате анализа сущности эмоции автор приходит к выводу о том, что эмоциональная коммуникация «посредством музыки идет тем же путем, что и посредством вербального языка» [9].

Таким образом, семиотика музыки и семиотика естественного языка имеют много общего, а отличаются, главным образом, типом знаков, характером единиц, используемых в данных культурных кодах, и очевидной недостаточностью понятийной определенности музыкальных знаков, что

обеспечивает их естественную гармонию со знаками вербальными, в том числе в письменном тексте музыкального произведения, включающего нотный текст и вербальный комментарий, в частности вербальную ремарку.

Рассмотрим кратко вопрос об истории использования вербальных ремарок в нотном тексте.

В Европе вербальные ремарки в нотном тексте¹ впервые зафиксированы в начале XVI века, а точнее, в 1517 г. в трактате о лютне итальянского музыканта Винченцо Капиролы (Vincenzo Capriola, 1474–1548). Именно в нем отмечены указания на прием исполнения, артикуляцию – *legato* ‘слитно’ и *non legato* ‘раздельно’, а также на динамический нюанс – *a tocca pian piano* ‘играть очень тихо’ [10, p. 303].

По-видимому, появлению вербального комментария в музыкальном произведении способствовали следующие факторы. В о - п е р в ы х, к этому времени произошла утрата синкретичности музыкального искусства и его отчуждение от таких естественных перцептивных комментариев, как жесты, танец, вербальное сопровождение, и других средств наглядной выразительности. Потребовались новые средства, дополняющие и интерпретирующие музыкальное произведение. В о - в т о р ы х, использованию и развитию вербального комментария способствовали также усовершенствование нотации и установление фиксированной длительности каждой ноты независимо от текста [11, с. 68], на который была написана музыка, а также осознание композитором своего сочинения как продукта индивидуального творчества произведением искусства, которое можно оставить потомкам [12, с. 7]. Роль вербальной ремарки в закреплении воли композитора в нотном тексте и воздействии на исполнителя возрастала.

Среди причин, способствующих появлению и развитию вербальных ремарок в нотном тексте, возможно, следует также назвать недостаточность лишь музыкальных средств в нотной записи для адекватного воплощения авторского замысла; влияние со стороны поэтов и писателей²; наличие у композитора литературных способностей³; тщательную проработку автором плана интерпретации музыкального произведения.

Музыкальные произведения европейских композиторов XVI–XVIII веков включают в себя различные виды вербальных ремарок, структура и характер которых эволюционировали вместе с эпохой: от немногочисленных

¹Сама линейная нотная запись, широко распространенная и хорошо знакомая нам, хотя и далеко не единственная в мире, имеет долгую историю, начиная от Древнего мира.

²Например, у Ф. Куперена лексика, использованная в вербальном комментарии его клавишных пьес, могла быть навеяна текстами литературных портретов французских писателей Жана де Лабрюйера и Жана де Лафонтена [13]. Вербальный комментарий двух симфоний Ф. Листа «был скорее похож на музыкальный комментарий литературных работ Гёте и Данте» [14, p. 262] и т.п.

³Связь между использованием множественных ремарок в нотации и литературными способностями наблюдается у многих композиторов, о чем свидетельствует их, подчас весьма изобильное, словесное творчество. Например, литературные работы Ф. Листа: «Письма бакалавра музыки», «Паганини», «Шопен», «Роберт Шуман», «Клара Шуман», «Письмо о дирижировании», «Летучий голландец», «Об “Орфее” Глюка», «О “Фиделио” Бетховена» и т.п.

однословных итальянских ремарок, характеризующих динамику и темп музыки (начало XVI в.) к многочисленным, зачастую многословным вербальным ремаркам на итальянском языке, указывающим на динамику, темп, а также ремаркам, достаточно детально определяющим характер исполнения музыки (XVII в.).

Кроме того, с переходом музыкознания с латыни на национальные языки, наряду с итальянскими ремарками, появились слова на немецком и французском языках, обозначавшие разнообразные эмоции в количестве, позволявшем объединять их в синонимические и тематические ряды слов, что вербально указывало, зачастую в рамках одного музыкального произведения, на меняющиеся душевные состояния человека. Последнее обстоятельство в эпоху барокко явилось также результатом воздействия музыкально-эстетической концепции «теория аффектов» (XVII–XVIII вв.), когда музыка служила выражением человеческих страстей, «аффектов», которые можно было назвать с помощью ремарки, уточняя и предлагая тем самым способ игры для исполнителя. Во второй половине XVIII в. в пределах одного произведения встречались ремарки уже разной частеречной принадлежности, на разных европейских языках, при этом возросло использование английских слов. В XVIII в. вербальные ремарки стали уже неотъемлемым атрибутом нотной записи, выражающим особенности определенной музыкальной эпохи и ее национально-культурные характеристики.

В конце XIX – начале XX в. использовались ремарки-метафоры на популярном в то время, особенно в мире культуры, французском языке. Начиная с середины XX века, в работах европейских постмодернистов наблюдаются обширные вербальные тексты-комментарии на английском и немецком языках, что связано с появлением музыкального перформанса (*musical performance*), объединявшего музыкальные и парамузыкальные элементы (например, графику). С распространением так называемой экспериментальной музыки (*experimental music*) значение вербального комментария (преимущественно на английском языке) возрастает, что свидетельствует об использовании композиторами новых стратегий, выходящих за пределы классической системы записи музыкального произведения и увеличивающих способы репрезентации различных аспектов музыки. Появляется понятие вербальной нотации (*verbal notation*) наряду с музыкальной¹. Таким образом, в тексте музыкального произведения мы наблюдаем постоянный рост значимости и разнообразия вербального кода.

Следующим этапом исследования стало выявление взаимодействия вербального и музыкального кодов на основе установления семантико-прагматической роли вербальной ремарки в семантико-тематическом пространстве письменного музыкального произведения.

¹Известна уникальная коллекция музыкальных работ в области экспериментальной музыки по вербальной нотации, охватывающая более 170 нотных материалов [15].

Прежде всего необходимо отметить, что в современной музыкальной нотации вербальные музыкальные ремарки могут быть представлены в виде двух групп: *узуальные* и *авторские*¹.

К *узуальным* вербальным ремаркам следует отнести такие лексические единицы, которые с частотой употребления утратили свое авторство. Эти ремарки, обладающие общепринятым среди музыкантов значением, вошли в различные словари как единицы языка, например: динамические указания: *forte, piano, crescendo, diminuendo, poco a poco* и т.п.; обозначение темпа: *adagio, presto, rubato* и т.п.; артикуляционные пояснения: *legato, staccato, martellato* и т.п.; указания, определяющие характер музыки: *affetuoso, grazioso, maestoso, risoluto* и т.п. В качестве *узуальных* ремарок могут использоваться их дериваты: *allegro* → *allegretto* → *allegro*; *forte* → *fortissimo* и т.п. Ремарки данного вида могут быть также устойчивыми словосочетаниями: *piu piano, mezzo piano, piano pianissimo* и т.п.

Авторские ремарки, как правило, семантически преобразованы, в результате чего возникает художественный образ, например: *très parfumé* ‘очень парфюмированный’, *avec une passion naissante* ‘с зарождающейся страстью’, *avec une noble et joyeuse émotion* ‘с чувством благородным и радостным’, *avec une volupté de plus en plus extatique* ‘с нарастающим экстагическим опьянением’, *de plus en plus audacieux* ‘все с большей смелостью’, *de plus en plus large et puissant* ‘все шире и могущественней’ и т.п. (А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза»). Подобные обозначения манеры игры в пределах определенного произведения передают способ художественного мышления именно данного автора и в аналогичных значениях обычно не употребляются другими композиторами. Это – единицы речи.

Рассмотрим более подробно характер взаимодействия вербальной ремарки и нотного текста на материале письменных произведений французского композитора Клода Дебюсси, музыкальное творчество которого, согласно исследователям (К. Нефф, Л. М. Кокорева, С. Яроцинский и др.), состоит из двух компонентов: музыки и слова.

Клод Дебюсси – ведущий представитель музыкального импрессионизма. Музыкальные образы его произведений опирались на тщательно прописанный музыкальный код, дополняемый поэтическими вербальными ремарками. В работе рассмотрены поликодовые тексты четырех произвольно отобранных фортепианных пьес Клода Дебюсси из цикла 24 миниатюрных музыкальных картин: «*Voiles*» («Паруса»), «*La fille aux cheveux de lin*» («Девушка с волосами цвета льна»), «*Les sons et les parfums tournant dans l’air*» («Звуки и ароматы реют в воздухе»), «*Des pas sur la neige*» («Шаги на снегу») [16].

Важно отметить, что употребленные Клодом Дебюсси слова обусловлены эстетической парадигмой импрессионизма и воздействуют на адресата соответствующими значениями. «Печать индивидуальной композиторской

¹ Специалисты музыкальных дисциплин называют все вербальные ремарки «авторскими», т.е. употребленными композитором, автором музыкального произведения.

манеры» Дебюсси и особенности его вербального комментария следует искать в интересе к психологическому подтексту: «непознаваемому», «невыразимому», «неуловимому», почерпнутому из творчества Стефана Малларме¹, а также его «барочности» в лексике и синтаксисе, позволяющим отдалить момент «кристаллизации смысла»; ему хотелось выразить «верленовскую неустойчивость, его содрогания, его порывы страсти, быстро сменяемые усталостью» [11, с. 86–88].

В плане структуры и значения вербальный комментарий фортепианных произведений Клод Дебюсси представляет собой сложную систему. Он состоит из традиционных знаков, аббревиатур и полных слов итальянских динамических и темповых указаний: *piu p* ‘более медленно’, *piu pp* ‘еще более медленно’, *pp* ‘тихо, тихо’, *f* ‘сильно’, *mf / metà forte* ‘наполовину сильно’, *p dim* ‘более ослабляя’, *cédez* ‘замедлить’, *serrez* ‘затягивать’; *modéré* ‘сдержанно’, *au mouvement* ‘в темпе’ и т.п.; указаний на орнаментальное украшение: *comme un très léger glissando* ‘как очень легкое глиссандо’ и т.п.; технических указаний: *m.d. – mano destra* ‘правая рука’. Отмечены также развернутые авторские вербальные ремарки, определяемые нами как стилистически окрашенные: *dans une rythm sans rigueur et caressant* ‘в ритме свободного движения, без строгости и нежно’, *murmuré et en retenant peu à peu* ‘шепотом, постепенно замедляя’, *p très doux* ‘более чем очень нежно’, *pp expressif* ‘гораздо более выразительно’, *toujours pp* ‘постоянно замедляя’, *très souple* ‘очень гибко’ и т.п.

Интересны и семантико-прагматические функции ремарок в пьесах Клода Дебюсси. В них особое место занимает начальная вербальная ремарка, символически определяющая значение всего произведения: *Dans une rythme sans rigueur et caressant* ‘в свободном движении, без строгости и нежно’ («Паруса»); *Très calm et doucement expressif* ‘очень спокойно, с нежной выразительностью’ («Девушка с волосами цвета льна»).

Ремарки, рассыпанные по всему нотному тексту, в совокупности раскрывают смысл названия сочинения. Так, вербальные ремарки музыкальной картины «Звуки и ароматы реют в воздухе» указывают на типы, виды и оттенки значений, выражающих движение, дрожание, перемещение, постоянное изменение характера и интенсивности звуков и ароматов на исходе дня: *modéré* ‘умеренно’, *harmonieux et souple* ‘гармонично и мягко’; *en animant un peu* ‘слегка оживляясь’; *en retenant* ‘сдерживая’; *égale et doux* ‘ровно и мягко’; *serrez un peu* ‘немного сжимая’; *retenu* ‘сдержанно’; *plus lent* ‘более медленно’; *cedez* ‘расслаблять, расслабленно, расслабляя’ и т.п. Для передачи порывов ветра в фрагменте произведения «Паруса», который по времени звучания занимает третью часть всей пьесы, автор использует ремарки: *cedez* ‘замедлять’, *serrez* ‘затягивать’, *en animant* ‘более оживленно’, *emporté* ‘с порывом, вспылчиво’, *très retenu* ‘сильно замедляя’ и т.п.

¹Стефан Малларме (1842–1898) – поэт и писатель, глава символистской школы во Франции.

Не менее интересной с точки зрения характера и функций вербальных ремарок Дебюсси представляется шестая прелюдия «Шаги на снегу». Данная музыкальная картина представляет пейзажный образ, зимнюю зарисовку природы, в то же время она исполнена психологического смысла. Из тишины, выраженной посредством аббревиатуры *pp* ‘*piano pianissimo*’, что у импрессионистов звучит тише, чем у других композиторов, и поддержанной вербальными ремарками *triste et lent* ‘грустно и медленно’, *expressive et douloureux* ‘выразительно и печально’, рождается музыка, оstinатный (упорный) ритм: повторение одной и той же ритмической фигуры (в данном случае на 3 такта), которая пронизывает пьесу от начала до конца и передает звуками «печальный и обледенелый пейзаж», а также и психологический смысл музыки, что и отражается в ремарке *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* ‘этот ритм должен передавать звуками пространство печального ледяного пейзажа’. Ремарка *En animent surtout dans l'expression* ‘оживляя, главным образом, движение’, относящаяся к темпу, служит словесным выражением подготовки к кульминации (появляется сложная гармония). Кульминация, отмеченная ремаркой *Comme un tendre et triste regret* ‘как нежное и грустное сожаление’, прерывает инерцию звука новым тактом, при этом возникает ощущение физической остановки движения. После кульминации трехтактный ритм возобновляется, а музыка сходит «на нет» и замирает. Вербально это выражается словами *plus lent* ‘более медленно’ и *très lent* ‘очень медленно’. Композитор использует соответствующий вербальный комментарий, считая целесообразным усилить восприятие музыки исполнителем, который затем передаст ее слушателю.

Расположив вербальные ремарки линейно в каждой из пьес, можно получить в свернутом виде последовательность образов, возникающих в воображении композитора и требующих музыкального воплощения. При этом автор широко использует и стилистические средства для создания образности, прежде всего метафоры. В художественном образе Дебюсси демонстрирует свое отношение к тому, что он изображает посредством музыки.

Следовательно, в целом вербальный комментарий в нотном тексте фортепианных пьес Клода Дебюсси призван раскрыть тему и идею художественного замысла композитора, а также выразить оценочные характеристики созданных им музыкальных образов.

На основании проанализированных письменных поликодовых текстов музыкальных произведений можно заключить следующее: если музыкальные знаки задают и фиксируют эмоции, диктуемые композитором, то вербальные ремарки, как узуальные, так и сугубо авторские, именуют их и, уточняя, служат более полному раскрытию содержания музыкального

произведения, его стиля, эмоциональной окраски и т.п. Они способствуют адекватному выражению творческого замысла композитора, его психологического настроения, впечатлений, чувств. Это бесценное руководство, несущее «печать индивидуальной композиторской манеры» [17, с. 9].

С помощью вербальной ремарки композитор, употребляя языковые средства, обусловленные видением достижения наилучшего результата поставленной им цели, демонстрирует свой выбор и свои предпочтения. Таким образом, музыкальная ремарка служит не только дополнительным средством музыкальной экспрессии, но и свидетельствует о творческом почерке автора.

Вербальная ремарка обращена, в первую очередь, к особому коммуникативному партнеру – к исполнителю, дирижеру, музыкальному критику и т.п. При этом у нее имеются особые функции, обусловленные коммуникативно-прагматическими целями такого вида коммуникации: предотвращение произвола в толковании музыки, воплощение адекватного понимания и исполнения произведения композитора.

Таким образом, определив сходства и различия музыкального и вербального семиотических кодов, проследив эволюцию вербальной ремарки с начала XVII в. до наших дней, а также основываясь на проведенном нами исследовании вербального комментария в виде ремарок в нотном тексте на материале ряда фортепианных пьес Клода Дебюсси, приходим к выводам.

1. Привлечение композитором вербального комментария в нотный текст своего произведения породило новый, поликодовый тип музыкального текста – сложную структуру, состоящую из гетерогенных единиц разных семиотических кодов: музыкального кода и кода естественного языка.

2. Различаясь по ряду показателей, два культурных кода (музыка и естественный язык) опираются на общие законы коммуникации, связаны принятым в семиотике понятием прагматической функции и гармонично дополняют друг друга.

3. Использование вербальных ремарок композиторами на протяжении периода с начала XVII в. до настоящего времени увеличило способы репрезентации различных аспектов музыки.

4. Вербальный комментарий Клода Дебюсси в виде ремарок в нотном тексте представляет собой сложную систему лексических единиц и порождаемых ими образов, является ключом к реконструкции и расширению смысла музыкального текста и представляет собой дискурсивную форму творческого выражения автора.

5. Вербальная ремарка вместе с нотным текстом находится в едином тематическом и смысловом пространстве музыкального произведения и позволяет более полно реализовать семантические и прагматические установки композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юша, Ж. М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в XXI веке: структура, семантика, прагматика : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Ж. М. Юша ; ФГБУН «Ин-т филологии Сибир. отд-ния РАН». – М., 2018. – 42 с.
2. Таюпова, О. И. Языковой код в научно-популярном тексте / О. И. Таюпова // Вестн. Башкир. ун-та. – 2012. – Т. 17, № 4. – С. 1812–1815.
3. Саввина, Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 17.00.02 / Л. В. Саввина ; Астрах. гос. консерватория (академия). – Саратов, 2009. – 42 с.
4. Юферова, О. А. Феномен кода в свете науки о музыке / О. А. Юферова // Вестн. муз. науки. – 2021. – Т. 9, № 2. – С. 16–26.
5. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
6. Формановская, Н. И. Культура общения и речевой этикет / Н. И. Формановская. – М. : ИКАР, 2002. – 234 с.
7. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
8. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
9. Nikolsky, A. How Emotion Can be the Meaning of a Music Work (the English translation of the original publication in Spanish) / A. Nikolsky. – Режим доступа: researchgate.net/publication/291974302 pdf. – Дата доступа: 10.09.2023.
10. *Apel, W. Harvard Dictionary of Music* / W. Apel – 2nd ed., rev. and enl. – Cambridge (Mass), 1969. – 935 p.
11. Нефф, К. История западноевропейской музыки / К. Нефф. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музгиз, 1938. – 304 с.
12. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музгиз, 1979. – 208 с.
13. Мильштейн, Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» [Электронный ресурс] / Я. Мильштейн. – Режим доступа: Classic-online.ru/uploads/000_books/300/209.pdf. – Дата доступа: 30.08.2023.
14. *Searle, H. Franz Liszt* / H. Searle // *The Symphony* : in 2 vol. – Penguin Books, 1966. – Vol. 1 : Haydn to Dvorák / ed. by R. Simpson. – P. 262–274.
15. *Lely, J. World Events: Perspectives on Verbal Notation* / J. Lely, J. Saunders. – Bloomsbury Academic, 2012. – 488 p.
16. Claude Debussy. *Préludes pour piano* / ed. par P. Solymos. – Budapest : Editio Musica, 1970. – 1-er livre : № 1–12. – 54 p.
17. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2002. – 272 с.

Поступила в редакцию 04.10.2023