

**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 тексте<sup>1</sup> 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 писателей<sup>2</sup>; наличие у композитора литературных способностей<sup>3</sup>; 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

---

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

<sup>2</sup>Например, 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.

<sup>3</sup>Связь 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 музыкальной<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> Известна 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*<sup>1</sup>.

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* → *allegroissimo*; *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

---

<sup>1</sup> 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 Малларме<sup>1</sup>, 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.

---

<sup>1</sup>Стефан 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](https://researchgate.net/publication/291974302) pdf. – Дата доступа: 10.09.2023.
10. *Apel, W. Harvard Dictionary of Music* / W. Apel – 2<sup>nd</sup> 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](http://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