

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»  
ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ  
ЯЗЫКОВ

---

*На правах рукописи*

Касьянова Наталья Борисовна

**ПРАГМАТИКА АВТОРСКОГО МЕТАТЕКСТА В МУЗЫКАЛЬНОМ  
ПРОИЗВЕДЕНИИ**

Специальность 10.02.19 – теория языка

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

**Научный руководитель –**  
доктор филологических наук,  
профессор **Викулова Лариса**  
**Георгиевна**

Москва  
2018

Оглавление	
ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАССМОТРЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ДИСКУРСИВНОГО ФЕНОМЕНА ...	12
1.1. Дискурсивный подход к исследованию музыкального произведения.....	12
1.1.1. Музыкальное произведение в дихотомии <i>текст – дискурс</i> .....	12
1.1.2. Метатекст музыкального произведения как часть музыкальной коммуникации .....	23
1.2. Композитор как дискурсивная личность: Оливье Мессиаан .....	32
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I .....	50
ГЛАВА II. ДИАЛОГОВЫЕ СТРАТЕГИИ КОМПОЗИТОРА .....	52
2.1. Диалогичность как коммуникативно-прагматическая категория музыкального дискурса .....	52
2.2. Языковые средства репрезентации адресата в метатексте музыкального произведения .....	68
2.3. Метадискурсивные стратегии в творчестве О. Мессиаана .....	82
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II .....	89
ГЛАВА III. «КАТАЛОГ ПТИЦ» ОЛИВЬЕ МЕССИАНА КАК НОВАТОРСКИЙ ДИСКУРСИВНЫЙ ЖАНР .....	92
3.1. Экстралингвистические и лингвокультурные факторы появления новаторского музыкального жанра .....	92
3.1.1. Жанр как элемент структуры музыкального дискурса .....	92
3.1.2. Понятие птица как жанрообразующее начало у О. Мессиаана .....	96
3.2. Полидискурсивность музыкального произведения.....	101
3.2.1. Функциональная значимость заглавия «Каталога птиц».....	101
3.2.2. Предисловия и нотные ремарки к «Каталогу птиц» как стратегические единицы авторского метатекста .....	105
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III.....	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	128
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	132
ПРИЛОЖЕНИЯ .....	166

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование представляет собой опыт изучения музыкального произведения как дискурсивного феномена с лингвопрагматической точки зрения. Работа выполнена в русле исследований по коммуникативной лингвистике и теории речевого воздействия на языковой социум посредством устных и письменных текстов, имеющих специфическое коммуникативно-прагматическое содержание.

**Актуальность исследования** определяется необходимостью рассмотрения текста музыкального произведения, созданного дискурсивной личностью, которая входит в определенное профессиональное сообщество и активно влияет на восприятие своего творчества адресатом (как профессионалами, так и любителями).

Паратекстовые элементы (предисловие, комментарий), сопровождающие музыкальное произведение, рассматриваются, как правило, музыкантами – теоретиками, музыковедами, исполнителями – с точки зрения искусствоведения. При этом не учитывается необходимость исследования дискурса композитора, не изучается его влияние на адресата, недостаточное внимание уделяется анализу текста с позиций прагматической лингвистики.

**Гипотеза исследования.** Изучение околотекстовых образований в музыкальных произведениях позволяет выявить их коммуникативный потенциал. Активная позиция композитора как дискурсивной личности направлена на использование метатекста в новаторских произведениях как ориентирующей системы для профессиональной аудитории (исполнителей) и непрофессиональной (слушателей).

Появление вторичной текстовости, то есть текстовости, «созданной на базе другого текста и сохраняющей его основное содержание» [Матвеева 2010: 62-63], обусловлено прагматическим компонентом коммуникативной ситуации (см. работы Ж. Женетта, Ф. Лана). Благодаря использованию вторичных текстов происходит расширение смысловых рамок всего

сочинения как целостного образования. Этим вызвана необходимость изучения прагматического потенциала предварительного разъяснения сути и актуальности музыкального произведения, инновационного с точки зрения языка и жанра. Под инновационными в работе понимаются новые по форме и содержанию музыкальные произведения, не встречавшиеся ранее в музыкальной практике.

В последние десятилетия проявляется интерес к изучению проблемы отдельных компонентов периферийных образований текста на материале как научно-гуманитарной (И.В. Арнольд, М.В. Алексеева, С.А. Байкова, Е.С. Бердник), так и художественной литературы (Л.Г. Викулова, Ж.И. Подоляк). Вместе с тем открытым остается вопрос о роли авторского паратекста в расширении смысловых рамок музыкального сочинения. Не в полной мере освещен коммуникативно-прагматический аспект паратекста музыкального произведения как дискурсивного жанра. Прагматические стратегии автора в становлении инновационных музыкальных жанров и их типологическая стратификация до настоящего времени не привлекали внимания лингвистов-исследователей.

**Объектом** исследования служит авторский метатекст французского композитора XX века Оливье Мессиана. Представленный предисловиями и комментариями к музыкальным произведениям, а также интервью и документальными фильмами с участием композитора, авторский метатекст создает определенную коммуникативную ситуацию в цепочке [автор – исполнитель – слушатель] и способствует созданию ориентирующей системы, облегчающей восприятие и принятие адресатом используемых автором инноваций.

**Предметом** исследования выступают особенности коммуникативно-прагматического аспекта музыкального дискурса, представленного метатекстом композитора Оливье Мессиана (предисловия к нотам, нотные ремарки, интервью и фильмы с участием французского композитора).

**Теоретические** разработки и положения диссертации опираются на фундаментальные идеи и концепции отечественных и зарубежных ученых в области:

– *философии и теории языка, музыкального языка* (В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова, В.Е. Чернявская, В.В. Николаев, А.Г. Гурочкина, М.Ш. Бонфельд, В.Н. Холопова, Г.К. Жукова) – определения понятий *метаязык, музыкальный язык*;

– *теории текста и музыкального текста* как его особой разновидности (Р. Якобсон, Н.Д. Арутюнова, Н.С. Валгина, И.Р. Гальперин, Т.А. ван Дейк, Б.Л. Яворский, М.А. Арановский, М.Ш. Бонфельд, О.В. Соколов, С.Ю. Баранова) – критический подход к понятиям *текст, музыкальный текст, знак, символ, дискурс, жанр*;

– *дискурс-анализа* (В.И. Карасик, Ю.Н. Караулов, А.А. Кибрик, М.Л. Макаров, В.Е. Чернявская, Дж. Суэлз, П. Шародо, С. Тичер, М.В. Горбунова, Э.А. Дейнека, М.В. Йоргенсен и др.) – анализ текста с точки зрения дискурсивного подхода;

– *прагмалингвистики* (Л.Г. Викулова, С.Н. Плотникова, Е.Ф. Серебрянникова, В.Н. Степанов, И.П. Сусов, Л.П. Рыжова и др.) – анализ новых речевых практик взаимодействия и воздействия;

– *культурологии и музыкознания* (И.В. Зыкова, И.А. Корсакова, Н.М. Морозова, Г.Р. Тараева, А.Н. Якупов, Т.В. Чередниченко, С.Я. Вартанов, Л.П. Казанцева, В.С. Виноградова, Т.В. Грачёва, С.М. Мальцев, Е.Д. Суцения, С.И. Савенко, А.М. Черемисин) – анализ музыкального произведения с точки зрения его включенности в музыкальный дискурс, изучение немusикальных компонентов нотного текста, проблем его понимания.

**Источниками материала исследования** послужили авторские предисловия к нотам и комментарии в текстовом поле нот, составленные О. Мессианом, разделы теоретических трудов французского композитора, поясняющие содержание его произведений, интервью и фильмы с участием О. Мессиана, в которых он излагает свои творческие принципы. Всего

проанализировано 19 авторских предисловий, комментарии, содержащиеся в нотах 8 произведений О. Мессиаана, серия интервью, вышедшая в виде книги, общим объемом около 300 страниц.

**Цель исследования** состоит в выявлении коммуникативного потенциала авторского паратекста на основе анализа факторов, обусловивших появление данного околотекстового образования в музыкальной культуре XX века, способов его языковой реализации и установлении прагматической значимости авторского паратекста.

Данная цель обуславливает необходимость постановки и решения следующих **исследовательских задач**:

– проанализировать основные аспекты изучения дискурса в предметной сфере *музыка* в отечественной и зарубежной лингвистике с целью обоснования основных положений и методологии исследования;

– выявить особенности дискурса в предметной области *музыка* как формы профессионального дискурса;

– определить статус, функции и роль паратекста в структурно-семантической организации музыкального произведения и в речевом воздействии на адресата;

– определить статус дискурсивной личности автора музыкального произведения (на материале произведений О. Мессиаана);

– рассмотреть коммуникативные стратегии на примере авторского паратекста О. Мессиаана и проанализировать языковые механизмы, способствующие осуществлению коммуникации в цепочке [автор – исполнитель – слушатель].

В основу **методологии** исследования положен *функционально-прагматический принцип*, что позволяет изучить текст не только в аспекте его создания (позиция автора) и понимания (позиция исполнителя/слушателя), но и в аспекте его коммуникативного воздействия. Динамическая модель анализа дискурса строится с учетом положения о его текстовой объективации.

Задачи исследования и специфика анализируемого материала обусловили выбор следующих **методов исследования** в качестве основных: анализ и синтез для описания экстрамузыкальных элементов музыкального произведения с функционально-прагматической точки зрения; контекстологический анализ, позволяющий учитывать влияние коммуникативной ситуации, социокультурных факторов на семантику языка, метод описания по лексико-семантическим группам.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в данной работе предложено и обосновано рассмотрение авторского паратекста музыкального произведения (предисловия, комментарии в нотах, интервью, фильмы) как *ориентирующей системы* (термин С.Л. Васильева), создаваемой композитором для адресата. Определены способы самоидентификации композитора как дискурсивной личности; выявлены коммуникативно релевантные признаки паратекста как дискурсивной формации социального взаимодействия.

Результаты исследования дополняют имеющиеся сведения по такой проблеме, как речевое воздействие посредством устного и письменного текста. Обосновано обращение к коммуникативно-прагматическому аспекту авторского паратекста, способствующего разработке проблемы понимания музыкальных произведений, относящихся к текстам с затрудненным восприятием для современного им адресата.

**Теоретическая значимость исследования** обоснована тем, что:

- 1) раскрыты характеристики и средства репрезентации композитора как коммуникативной личности в высказывании оценивания и стратегичности в музыкальном дискурсе;
- 2) установлено, что новаторство композитора проявляется в его текстах, отражающих ответственность создателя как языковой, коммуникативной и дискурсивной личности, для которой характерна энциклопедическая доминация и коммуникативное лидерство;
- 3) выявлены коммуникативные (диалоговые) стратегии композитора как способ и средство репрезентации субъектности личности композитора в связи

с динамикой реализации дискурса; 4) определен коммуникативный потенциал авторского паратекста музыкальных произведений.

**Практическая ценность работы** состоит в возможности применения ее основных положений и результатов в учебных вузовских курсах для бакалавриата и магистратуры: «Основы теории коммуникации», «Социолингвистика», «Прагмалингвистика», «Сравнительная культурология», «Лингвокультурология», в спецкурсах по лингвистике текста, дискурсивному анализу. Работа может представлять интерес для искусствоведов и культурологов. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при написании курсовых, выпускных квалификационных работ и магистерских диссертаций, а также в научно-исследовательской работе аспирантов. Практическая значимость исследования заключается также в применении синтетического подхода к анализу дискурса в предметной области *музыка*, что может послужить в дальнейшем для новых научных разработок междисциплинарного характера.

**Положения, выносимые на защиту.** При обращении к анализу метатекста музыкального произведения необходимо учитывать следующие моменты.

1. Анализ метатекста музыкального произведения с точки зрения теории коммуникации и теории дискурса позволяет рассмотреть данный феномен как часть *музыкального дискурса*, включающего внемузыкальные факторы. При этом музыкальное произведение является центром *музыкально-коммуникативного события* (термин А.М. Черемисина), в котором участвуют *адресант* – композитор, *адресат 1*, или *терциарный адресат* (термин Н.В. Касаткина), – издатель нот, исполнитель произведения, музыкальный критик и *адресат 2*, или *конечный адресат*, – слушатель. В данном типе коммуникации важны внемузыкальные факторы, которые влияют на актуализацию информации, содержащейся в музыкальном произведении, и, в итоге, на его коммуникативный успех.



2. Композитор выступает как дискурсивная личность в рамках профессионального (музыкального) дискурса. Такую личность характеризует *энциклопедическая доминация* и *коммуникативное лидерство*, необходимые для управления коммуникативной ситуацией, в которой функционирует новаторское произведение. Для установления диалога с адресатом автор применяет следующие коммуникативно-прагматические стратегии: стратегия стимулирования образного мышления адресата, стратегия максимального приближения содержания своего произведения к адресату (терциарному и конечному), метадискурсивные стратегии (стратегия самопрезентации, убеждения, описательная, объяснительная, инструктивная стратегии).

3. Использование новаторского музыкального жанра *каталог*, который соединяет несколько функций – композиционную, пояснительную, классифицирующую и информационно-поисковую, позволяет структурировать музыкальное произведение и соответствует диалоговой стратегии автора. Путем включения аппарата ориентировки издания автор опирается на принцип каталогизации, используя метадискурсивные стратегии.

4. Для реализации коммуникативно-прагматических стратегий композитора, направленных на установление диалога с адресатом и создание положительного отношения к своей новаторской музыке, в музыкальное произведение включены такие дискурсивные жанры, как предисловие и нотные ремарки. Данные жанры являются средствами усовершенствования кодирования произведения, 'ключами' для реконструкции и расшифровки смысла текста.

**Апробация работы.** Основные положения исследования были представлены в качестве докладов на следующих научных конференциях:

1. IX и X Научная сессия ИИЯ ГАОУ ВО МГПУ (МГПУ, март 2015, март 2016);
2. XVII Научная конференция Школы-семинара им. Л.М. Скрелиной «Человек, язык, время» (ГАОУ ВО МГПУ, сентябрь 2015);

3. Межрегиональная научная конференция «Язык, коммуникация, речевая культура» (ЯрГУ, ноябрь 2015);

4. XIII Международная научно-практическая конференция «Человек в информационном пространстве» (Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, ноябрь 2016);

5. Первая международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик». – (ГАОУ ВО МГПУ, апрель 2016);

6. Научный старт – 2017 (Научная сессия ГАОУ ВО МГПУ, март 2017);

7. XVIII Научная конференция Школы-семинара им. Л.М. Скрелиной «Фундаментальное и актуальное в развитии языка: категории, факторы, механизмы» (ГАОУ ВО МГПУ, сентябрь 2017).

**Объем и содержание работы.** Диссертация общим объемом в 172 страницы (из них 130 страниц основного текста), состоит из введения, трех глав, заключения, шести приложений, списка использованной литературы, включающего 294 наименования, в том числе 33 на иностранных языках, списка использованных словарей и справочных изданий (16 наименований), списка источников примеров (19 наименований).

Во **Введении** дается обоснование выбора объекта, предмета работы, актуальности и новизны исследования, определяются цель, задачи работы, используемые в ходе анализа методы и подходы, указываются теоретическая значимость и практическая ценность работы, излагаются основные положения, выносимые на защиту.

В **Главе I** «Теоретические предпосылки рассмотрения музыкального произведения как дискурсивного феномена» дается анализ теоретических предпосылок работы, изучается понятие музыкального дискурса и его конститутивные признаки.

В **Главе II** «Диалоговые стратегии композитора: О. Мессиа» проводится анализ основных коммуникативных стратегий, используемых

композитором для создания коммуникативного пространства, в рамках которого он комментирует суть своего новаторства.

В **Главе III** «Каталог птиц» Оливье Мессиана как новаторский дискурсивный жанр» рассматриваются экстралингвистические и лингвокультурные факторы появления новаторского музыкального жанра, анализируется жанр как элемент структуры музыкального дискурса и делается вывод о жанрообразующей роли понятия *птица* у О. Мессиана и об использовании автором принципа каталогизации и метадискурсивных стратегий в произведениях, смысловым центром которых являются птицы.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшей работы.

**Приложения** содержат итоги анализа практического материала, а также иллюстрации, не вошедшие в основной текст диссертации.

# ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАССМОТРЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ДИСКУРСИВНОГО ФЕНОМЕНА

## 1.1. Дискурсивный подход к исследованию музыкального произведения

### 1.1.1. Музыкальное произведение в дихотомии *текст – дискурс*

Понятие 'произведение', широко используемое в различных науках (литературоведение, искусствоведение, лингвистика, издательское дело и др.), в последние годы претерпело значительные изменения. Изначально термин 'произведение' во многом совпадал с понятием 'текст', первое значение данного термина, с точки зрения издательской практики, – это «информация, художественные образы, выраженные с помощью слов, объединенных в предложения, образующие фразы, сверхфразовые единства, наконец, *произведение*. Текстом может называться и произведение в целом, и любая его словесно выраженная часть» [Мильчин 2003: 457; курсив наш. – Н.К.]. Однако *произведение* (искусства) с точки зрения литературоведения – это и «продукт художественного творчества, форма существования искусства, результат обработки *автором* того или иного *материала* (речь, камень, музыкальные тоны, полотно и краски т.п.) с целью создания такого предмета, который является осуществлением смысла, одновременно личного и сверхличного, индивидуального и традиционного, ответного – по отношению к предшествующим предметам того же рода, их замыслам и вместе с тем актуального для созерцателя – адресата в настоящем и будущем» [Гиршман 2008: 193].

Вместе с тем, считаем, что основой музыкального произведения продолжает оставаться музыкальный текст, фиксирующий замысел автора. Современная функционально-прагматическая точка зрения на понятие 'текст' позволила рассматривать его не только как «объединенную смысловой связью последовательность *знаковых* единиц, основными свойствами которой является связность и цельность» [Николаева 2003: 507], но и как одно из средств человеческого общения, воздействия коммуникантов друг на друга

(Ю.С. Степанов, Н.А. Валгина, И.Р. Гальперин, Ж.-М. Адам, Т. ван Дейк, Д. Менгено). В то же время, функционально-прагматический подход, на который опирается данное исследование, подчеркивает диалогическую сторону произведения и текста, роль адресанта и адресата, расширяет границы произведения, включив его в определенный дискурс (см. работы И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюновой, И.И. Баклановой В.В. Богданова, Л.Г. Викуловой и др.).

Понятие 'дискурс' было и остается одним из самых многозначных и часто используемых в различных гуманитарных науках. По мнению австрийских ученых [Тичер, Мейер, Водак, Веттер 2000: 45], этот термин прошел длительный путь развития: первоначальная семантика лексемы (от латинского 'discurrere' / бегать туда-сюда) расширилась в трудах философов (Ф. Аквинский, Т. Гоббс, Г.В. Лейбниц, И. Кант) до терминологического значения 'интеллектуальное рассуждение'. В настоящее время данный термин приобрел статус междисциплинарного, используется не только в философии, но и в антропологии, социологии, психологии, семиотике, теории коммуникации, искусствоведении, лингвистике, литературоведении и других науках.

Согласно Словарю дискурсивного анализа [DAD 2002: 185-187] в лингвистике на термин 'дискурс' впервые обратил особое внимание Г. Гийом. Затем различные направления лингвистики стали включать в свой аппарат данный термин, при этом его трактовки сильно отличались. Дискурс противопоставлялся *отдельной фразе* [Харрис 1952], *языку* [Гардинер 1932/1989; Бенвенист 1966], *тексту* [Адам 1999], *высказыванию* [Геспен 1971].

Словарь дискурсивного анализа выделяет следующие признаки дискурса:

- 1 – дискурс выходит за рамки фразы;
- 2 – дискурс ориентирован на собеседника;
- 3 – дискурс является формой деятельности;

4 – дискурс существует не изолированно, а связан с другими дискурсами [Maingueneau 2002: 185-187].

Для дискурсивного анализа музыкального произведения существенными представляются 2, 3 и 4 признака, так как тем самым выделяется диалогичность музыкального произведения, устанавливается необходимость коммуникативной ситуации и подчеркивается активная позиция коммуникантов.

Согласно известному определению Н.Д. Арутюновой, дискурс понимается как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)». При этом выделяются два основных направления дискурсивных исследований: изучение ментальной и прагматической стороны дискурса [Арутюнова 2002: 136–137]. Используемый в данном исследовании дискурсивный подход к изучению музыкального произведения и анализу речевой практики в определенном контексте учитывает прежде всего выделенные ученым прагматические составляющие коммуникативной ситуации, ее экстралингвистические свойства.

Термины 'музыкальная коммуникация', 'музыкальный дискурс' используются музыковедами, философами, культурологами с опорой на определение дискурса в смежных науках, в частности, лингвистике. По определению культуролога И.А. Корсаковой, «музыкальный дискурс – это многогранный процесс порождения, восприятия, интерпретации, хранения и трансляции музыкальных текстов (ценностей) в культуре» [Корсакова 2014: 24]. Уточним, что под *музыкальными ценностями* в философии музыки понимаются «те смыслы и значимости, которые субъект воспринимает как ценности для себя» [Коломиец 2006: 78]. Полностью соглашаясь с

определением И.А. Корсаковой, считаем необходимым дополнить его с учетом достижений лингвистики.

Для музыкального дискурса особенно важными, на наш взгляд, являются значения речи, беседы, которые Е.С. Кубрякова выделяет в английском *discourse* и французском *discours*, что создает предпосылки для развития значения «**целеполагания**, исходящего от отправителя речи и **воздействия** на его адресата» [Кубрякова 2012: 115; выделено автором]. Заключение ученых о диалогичности музыки, многомерности и многоуровневом строении музыкальной коммуникации не вызывает сомнения (А.Н. Якупов, А.М. Черемисин, И.А. Корсакова). Однако функционально-прагматическая сторона музыкального дискурса с точки зрения целеполагания адресанта и сознательного воздействия на адресата с помощью выбранных стратегий пока мало изучена.

В нашем исследовании мы опираемся на определение дискурса Ю.Н. Караулова и В.В. Петрова как «сложного коммуникативного явления, включающего, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста» [Караулов, Петров 2000: 8]. Важным представляется определение дискурса В.И. Карасика как «явления промежуточного порядка между речью, общением, языковым поведением, с одной стороны, и фиксируемым текстом, остающимся в 'сухом остатке' общения, с другой стороны» [Карасик 2004: 192]. Данные определения применительно к музыкальному дискурсу позволяют рассмотреть музыкальное произведение не только как авторское сочинение, текст, предназначенный для интерпретации, но как часть дискурсивного пространства, в которое включаются также экстрамузыкальные компоненты и музыкально-речевое поведение автора.

Думается, что процесс творческой деятельности в предметной области *музыка*, приводящий к написанию нотного текста, является частью музыкального дискурса, так как именно дискурс, помимо текста, «включает

также разворачивающиеся во времени процессы его создания и понимания» [Кибрик 2003: 4].

Под *музыкальным произведением* в широком смысле принято понимать зафиксированный результат творческой деятельности композитора, авторский текст. Таким образом, в музыковедении часто отождествляются понятия 'музыкальное произведение' и 'музыкальный текст'. На необходимость прояснения соотношения понятий 'музыкальное произведение' и 'музыкальный текст' обращает внимание С.Ю. Баранова: «Если произведение конкретно, материально и имеет автора, то текст – это не субстанциональная характеристика объекта, а определенный угол зрения на него. <...> Нотный текст – это система конвенциальных знаков, визуально выражающих структуру, архитектуру музыкального произведения. С нотного текста музыкальный текст только начинается, требуется еще процедура распредмечивания смысла в реальном звучании и в процессе восприятия этого текста слушателем, а также необходимо определенным образом организованное мышление интерпретатора по поводу данного музыкального произведения» [Баранова: <http>].

Структура музыкального произведения, как она понимается в исследовании, в общем виде показана на рис. 1. Нотный текст, распредмеченный исполнением и превращенный в звучащий музыкальный текст, становится музыкальным произведением. Однако данное понимание требует уточнения, которое будет сделано ниже.



Рис. 1. Общая структура музыкального произведения



Поскольку музыкальный текст сводим к тексту в широком смысле [там же], обратимся к мнению лингвистов. Л.Г. Викулова считает, что «произведение и текст связаны иерархическими отношениями образования, отражая объективное развитие литературного текста. <...> Художественное произведение представляет собой многоярусное построение, структурированное в соответствии с коммуникативно-прагматической функцией» [Викулова 2001: 15]. Данная точка зрения легла в основу нашего функционально-коммуникативного подхода к анализу музыкального произведения, его уровневой организации.

Следует отметить, что термин 'музыкальное произведение' музыковеды относят прежде всего к европейской музыкальной культуре определенного периода (XV-XX веков) [Назайкинский 1982; Чередниченко 1990; Якупов 1995, Малышев 1999; Мешкова 2007; Шип 2015]. В частности, Е.В. Назайкинский выделяет следующие факторы, сопутствующие возникновению музыкального произведения: появление и закрепление института авторского права, дифференциация музыкальной деятельности и выделение профессии композитора и исполнителя, а также установление форм фиксации, принципов воспроизведения и восприятия музыки [Назайкинский 1982: 13–15]. Среди указанных факторов особенно важной для данного исследования представляется профессионализация музыкальной деятельности, в результате чего возникает коммуникативная цепочка [адресант (композитор) ↔ адресат 1 (исполнитель) ↔ адресат 2 (слушатель)].

Таким образом, композитор – это автор музыкального сочинения, профессионал, имеющий специальные знания в области музыки и занимающийся сочинением музыкальных произведений [МЭ 1974, т. 2: 892]. Содержание термина 'исполнитель' различается в зависимости от эпохи. До XVIII века композитор либо сам исполнял свои произведения, либо участвовал как дирижер или руководитель коллектива, поэтому разделение ролей между композитором и исполнителем не было строгим. Не существовало и единой нотной записи, оставляющей исполнителю роль интерпретатора, который

озвучивает композиторский замысел. В XVIII веке ситуация стала меняться в сторону точной фиксации музыкального произведения на нотном стане в виде знаков. Это постепенно привело к пониманию роли исполнителя как посредника между композитором и слушателем, раскодирующего и озвучивающего музыкальные знаки [Вахромеев 1973; Денисов 1976; Дубинец 1987; Фролкин 2012].

Такое понимание сохранялось вплоть до XX века, когда появились новые музыкальные направления, потребовавшие от исполнителей импровизации, а иногда и сотворчества с композитором. Согласимся с мнением ученых о том, что в данный момент «наблюдается ощутимый поворот музыки к импровизационно-подвижным структурам, и, как следствие, возникает радикальное изменение функции музыканта-исполнителя <...>. Понимание взаимодействия внутри музыкальной коммуникации (композитора, исполнителя, слушателя) посредством музыкального произведения обеспечивает возможность нового взгляда на внутренние механизмы развития культуры. Можно заключить, что музыкальное исполнительство – это креативный процесс в культуре. Исполнитель в интонировании осуществляет специфическую деятельность по созданию (воспроизведению, прочтению, пониманию) авторского замысла, а именно по созданию интерпретации, которая, в свою очередь, есть продукт этой деятельности» [Шамаева 2008: 177].

Исходя из вышесказанного, важным представляется изучение музыкального произведения с точки зрения меняющихся условий коммуникации в сложившейся диалоговой цепочке. Существенным является уточнение состава участников цепочки в связи с различной степенью доминанции ее членов (исполнитель как импровизатор, равный композитору в процессе сотворчества, или как педантичный медиатор, передающий волю композитора-творца), а также с разделением категории слушателя на четыре

разновидности [Курьшева: <http>]: профессионального слушателя-музыканта<sup>1</sup>, просвещенного любителя, любителя, немзыкальную аудиторию.

Тот факт, что исполнение музыки создает коммуникативную ситуацию, в которой участвуют автор, исполнитель и слушатель, предполагает использование дискурсивного подхода, который «дает возможность выйти за рамки чисто музыковедческого изучения музыкального произведения <...> в формат его изучения как модели коммуникации» [Черемисин 2004: 4-5]. При этом музыкальная коммуникация может рассматриваться с позиций такой проблемы, как исследование «дискурсивных макроструктур формулирования и когнитивной 'обработки' информации, а также ее моделирующего и акционального потенциала в коммуникативных процессах» [Викулова, Серебренникова 2014: 56].

Кроме того, дискурс как сложное единство языковой формы, значения и действия характеризуется «с помощью понятия коммуникативного события» [Дейк 2000: 121-122]. Данное понятие в предметной области *музыка* получило название *музыкально-коммуникативное событие*, которое определяется как «единство музыкально-коммуникативной ситуации и музыкального дискурса, содержащего в снятом виде все константы музыкальной коммуникации: генерирование, трансляцию и усвоение музыкальных ценностей» [Черемисин 2004: 12]. Значимым представляется утверждение о том, что через указанные константы реализуется музыкальный дискурс в виде контакта композитора, исполнителя и слушателя, предполагающего обратную связь [Там же: 16].

В понятие 'музыкальный дискурс' музыкант и философ Г.К. Жукова, а также лингвист Е.В. Алешинская включают следующие компоненты: процесс создания музыкального текста, сам текст, интерпретации музыкального текста, восприятие музыкального текста и его интерпретаций, значение и роль данного текста в культуре [Жукова 2010: 97; Алешинская 2015: 15]. К данным

---

<sup>1</sup> В данной разновидности необходимо также учесть выделенный А.Н. Якуповым особый тип профессионального слушателя – музыковеда, музыкального критика, дающего аксиологическую оценку.

компонентам считаем необходимым добавить стратегии автора музыкального произведения, имеющие целью воздействие на адресата, которые будут подробно рассмотрены в главе II.

Кроме того, в музыкальной коммуникации необходимо учитывать роль *издателя* нот как медиатора, участвующего в трансляции музыкальных ценностей за счет распространения нотной культуры. В связи с этим можно говорить о точках пересечения, возникающих между музыкальным и издательским дискурсом. При этом одним из наиболее важных факторов, определяющих успех издания (в том числе музыкальных произведений), является высокая степень совместимости издаваемых книг с конкретными социокультурными ценностями образованного круга языкового сообщества [Викулова 2012: 64].

Действительно, композитору, завершившему рукопись, необходимо включить ее в соответствующий замыслу произведения издательский дискурс, который способствовал бы ее продвижению. Новаторские сочинения требуют от издателя понимания значимости произведения и дополнительных усилий по его распространению. В этом случае издатель может подключить экстрамузыкальные возможности издательского дискурса, улучшив предполагаемое распространение за счет семиотичности издания. Например, Альфонс Ледюк при издании сочинений О. Мессиаена, в которых отображено пение птиц, разместил в нотах рисунки соответствующих птиц (Приложение 1), а также все авторские предисловия и комментарии, облегчающие понимание и исполнение сочинения [Messiaen 1985].

В настоящее время изучение музыкального произведения как культурного феномена вышло за пределы собственно музыкальных дисциплин [Холопова 2004: 25]. Философы находят общие конститутивные черты у языка музыкального и вербального, лежащие, в основном, в области прагматики [Жукова 2010: 101]. Лингвисты рассматривают с коммуникативной и семиотической точки зрения музыкальные композиции, используемые в рекламе [Степанов 2010: 99], [Печенцов, Степанов 2012: 53],

изучают тексты музыкальных критиков [Викулова, Шевченко 2016], языковую личность музыкантов [Быканова 2014; Седых, Быканова 2016]. Актуально для данной проблематики мнение ученых-музыковедов: «исследование музыкального языка предполагает сопоставление его с другими языковыми системами» [Денисов 2004: 47], так как система музыкального языка генетически определена системой вербального языка [Тараева 2013: 9]. Поэтому музыковеды обращаются к лингвистике, в частности, к идеям Ф. де Соссюра, теории Ч. Пирса в приложении к музыкальным знакам и содержанию музыкального произведения. Известный музыковед М.Ш. Бонфельд считает, что «осознание специфики музыкальной синтактики не только не делает излишним сопоставительный анализ музыкальной и иных видов художественной речи, но, напротив, превращает его в инструмент для изучения их взаимовлияний» [Бонфельд 1991: 89]. Отметим в данном высказывании соответствие мнению лингвистов о том, что любой дискурс существует не изолированно, он связан с другими дискурсами [DAD 2002: 185–187].

В коммуникативном центре музыкального дискурса находится то сообщение, которое композитор продуцирует в виде знакового текста (ноты, нотные ремарки, предисловия и комментарии к сочинению и его частям, как это представлено, например, у О. Мессиаана в «Каталоге птиц»). Именно вокруг текста, причин его создания, исполнения возникает *коммуникативное событие*. При этом сообщение, передаваемое в виде знаков, в особенности, невербальных, является поликодовым. Поскольку цель получателей информации – понимание сообщения и эмоциональная реакция на него, то для успешного функционирования музыкального дискурса необходимо декодирование этого сообщения. Таким образом, музыкальная коммуникация «оперирует не только звуками, нотами, знаками <...>, но и всецело связана с иным материалом – с механизмами кодирования и декодирования музыкального смысла композиторского произведения, не сводимого к первым» [Якупов 2016: 28]. Отметим, что важной для музыкального

произведения характеристикой кода «является его способность управлять процессом познания» адресата [Степанов 2010: 94].

Механизм кодирования и декодирования смысла произведения 'запускается' в коммуникативной цепочке [автор (адресант) – исполнитель (адресат 1) – музыкальный критик (адресат 2) – слушатель (адресат 3)]. При этом до настоящего времени не до конца выясненной оставалась проблема конечного адресата музыкального произведения, так как с функционально-прагматической точки зрения к конечному адресату можно отнести и исполнителя, и музыкального критика, и слушателя (в зависимости от стратегии адресанта). Мы будем считать профессионалов – исполнителя музыкального произведения и музыкального критика *терциарным адресатом* [Касаткин 1949: 114; Вяткина 2012: 92], т.е. посредником, интерпретирующим текст для слушателя, который в нашем понимании является *конечным адресатом*.

Именно от того, сколько 'слоев' поликодового сообщения терциарному адресату удастся расшифровать, зависит в первую очередь успешность дальнейшей музыкальной коммуникации. Для этого музыкантам необходимо обладать богатыми фоновыми знаниями, широкой эрудицией. Конечному адресату как получателю информации также требуется немалая эрудиция, что, безусловно, понимает и композитор. По мнению ученых, главной характеристикой любого языка является «стабильность и изменчивость в одно и то же время» [Скрелина, Становая 2015: 14]. Изменчивость музыкального языка, которая ложится в основу новаторства – использование принципиально новых средств языка для наполнения нетрадиционного содержания – может стать препятствием для понимания всего сочинения. Для устранения подобного препятствия композиторы могут воспользоваться экстрамузыкальными возможностями, к которым относится, в частности, *метатекст*, дополняющий и комментирующий основной текст, что позволяет включить сочинение в процесс музыкальной коммуникации. Данное явление подробно рассматривается в параграфе 1.1.2.

### 1.1.2. Метатекст музыкального произведения как часть музыкальной коммуникации

Культурная значимость изучения метатекста, понимаемого как «текст о тексте» была выявлена в рамках философского подхода, который предполагал рассмотрение прежде всего транстекстуальных связей [Genette 1982; Бахтин 1986; Лотман 1999]. Данный термин многократно рассматривался с точки зрения различных подходов в лингвистике, среди которых для нас существенными являются антропоцентрический, коммуникативный, функционально-прагматический подходы.

Термин *метатекст* входит в ряд терминов с корнем '-текст': архитект, интертекст, гипертекст, гипотекст, затекст, контекст, надтекст, паратекст, перитекст, предтекст, сверхтекст, субтекст, супертекст, эпитекст и т.д., значение и использование которых было подробно изучено. В обзоре [Литвиненко 2008: 73-82] дано описание основных подходов к пониманию данных терминов, среди которых следует выделить термин *метатекст* и его синонимы. Существенными для данного исследования является подход П. Торопа: ученый обратил внимание на разнообразные метатекстовые жанры: комментарии, аннотации, заглавия и пр. (редуцирующие метатексты), а также предисловия, послесловия и пр. (комплементарные метатексты) [Там же: 78-79], которые будут рассмотрены ниже в рамках исследования метатекста музыкального произведения. Как считает Т.Е. Литвиненко, термином *метатекст* «может обозначаться и фрагмент текста, и отдельный текст, и, наконец, ансамбль текстов, иногда достигающий размеров дискурсивной парадигмы» [Там же: 73]. Значимым также является понимание автором цитируемой монографии метатекста в широком значении как «гетерогенной совокупности произведений комментирующего или описательного характера, т.е. 'текста', предназначенного для экспликации структуры, свойств, законов построения другого текста» [Там же: 81].

В известной работе Ж. Женетта [Genette 1982], французского литературоведа, одного из инициаторов изучения интертекстуальности, были

предложены определения основных терминов с корнем '-текст' для текстов вторичного порядка.

Ученый выделяет пять типов транстекстуальных связей.

- К первому типу он относит *интертекстуальность*, которую, ссылаясь на Ю. Кристеву, определяет как «связь, возникающую в результате соприсутствия двух или более текстов»<sup>2</sup> (*relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes*). В качестве примера ученый приводит *цитату, плагиат, аллюзию*.
- Второй тип включает все виды *паратекста*: заглавие, подзаголовки, предисловия, послесловия, вступления, предуведомления, комментарии на полях, постраничные и концевые сноски, аннотации, эпиграфы, иллюстрации, обложку, суперобложку, все остальные сопровождающие текст элементы авторского и неавторского происхождения. По мнению Ж. Женетта, все это создает некое 'окружение' текста и способствует его пониманию. Особенно важным для нашего исследования представляется замечание ученого о том, что именно паратекст как прагматическая составляющая текста заключает в себе возможности воздействия на читателя.
- К третьему типу ученый относит *метатекст*: «la relation qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer» (связи, благодаря которым один текст сообщается с другим, не цитируя его в обязательном порядке (не напоминая о нем), и даже, в некотором случае, не называя его). Ученый подчеркивает важность изучения метатекста.
- Четвертый тип Ж. Женетт называет гипертекстом: «toute relation unissant le texte B (que j'appellerai hypertexte) avec le texte A (que j'appellerai <...> hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (любая связь, которая существует между текстом B (который

---

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод наш, кроме особо обозначенных случаев (Н.К.).



я буду называть гипертекстом) и текстом А (который я буду называть <...> гипотекстом), и которая при этом не является комментарием к тексту А).

- *Архитекст* (пятый тип) определяется как «литература о литературе», что связывает его с понятием *транстекстуальности* – «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d`autres textes» (все, что связывает текст, явно или неявно, с другими текстами). Здесь ученый выделяет прежде всего проблему жанровой принадлежности текста, не всегда очевидной, меняющейся в зависимости от теоретического осмысления каждого жанра в различные эпохи. Ж. Женетт замечает, что все пять типов транстекстуальных связей являются не изолированными, а сообщающимися и часто взаимодополняемыми [Genette 1982: http].

Особенно важным является разделение *паратекста* на *перитекст* («autour du texte» – вокруг текста) и *эпитекст* («à l`extérieur du livre» – за пределами книги) [Genette 1987: 10-11]. Продолжая мысль Ж. Женетта, специалист по издательскому дискурсу Ф. Лан уточняет методологическую основу данного разделения, подчеркивает, что паратекст включает слишком разнородные элементы, чтобы их можно было изучать путем сопоставления или сравнения (например, предисловие и политику продажи издания). Согласимся с мнением французского ученого, который выделяет прагматический и функциональный статус паратекста: «ce sont les fonctions animant son message (question *pour quoi faire?*) qui peuvent ainsi être appréhendées. Il faut aussi considérer ici son instance de communication (questions *de qui?*, *à qui?*)» – (это те функции, которые способствуют возникновению сообщения (вопрос *с какой целью?*) и которые именно так могут быть поняты. Необходимо также учитывать коммуникативную направленность паратекста (вопросы *от кого?*, *кому?*) [Lane 2008: 1380].

Существенным представляется мнение Л.Г. Викуловой, которая определяет паратекст как «составную часть структуры художественного произведения в рукописной или печатной форме, представляющую совокупность околотекстовых компонентов, которая характеризуется

структурно-смысловой единораздельностью в отношении основного текста и обладает коммуникативно-прагматической установкой». Ученый рассматривает паратекст как «сложное многомерное образование, составные элементы которого образуют сеть множественных пересечений по ряду оснований» [Викулова 2001: 173], а в метатексте выделяет содержательный аспект, т.е. концептуальную направленность на формирование у читателя положительного и адекватного восприятия классического произведения [Там же: 232].

Эта точка зрения актуальна и для предметной области 'музыка'. В данном исследовании под *метатекстом музыкального произведения* понимается комплекс текстов функционально-прагматического характера, созданных автором помимо основного текста и служащих для обеспечения понимания адресатом замысла произведения и его содержания, а также для формирования положительного отношения к творчеству композитора в целом. На рис. 2 показана уточненная нами с учетом роли метатекста структура музыкального произведения, на которой видно, что музыкальное произведение включает нотный текст, зафиксировавший авторский замысел, звучащий музыкальный текст, распределенный исполнителем, и метатекст, способствующий тому, чтобы подобное распределение стало валидным (соответствовало замыслу композитора).

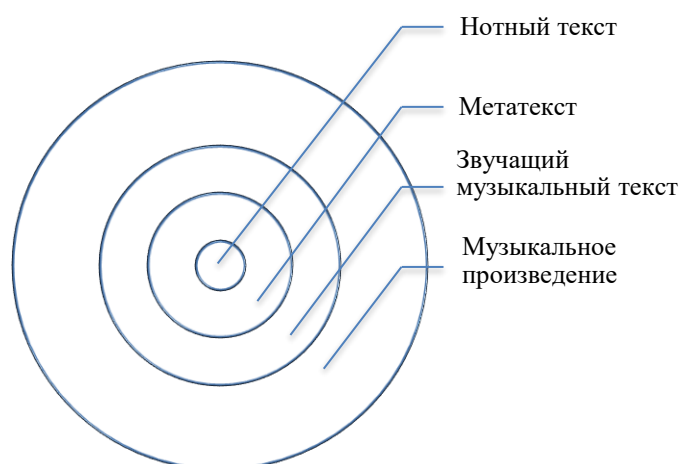


Рис. 2. Уточненная структура музыкального произведения

Под паратекстом музыкального произведения в исследовании понимаются околотекстовые экстрамузыкальные дискурсивные жанры, способствующие раскрытию культурных кодов произведения с целью обеспечения его коммуникативного успеха.

Для дискурсивного анализа музыкального произведения важным также является мнение В.Е. Чернявской о том, что в лингвистике при дискурсивном анализе «устанавливается коммуникативная функция текста, его коммуникативные центры, выявляется, что сообщается в тексте, кому адресовано сообщение, как актуализируется в текстовой ткани адресат, каковы стратегии тематического развертывания, обеспечивающие связь отдельных высказываний между собой и их тематическую прогрессию, как актуализируются определенные сегменты знания и т.п.» [Чернявская 2011: 89-90]. В данном рассуждении значимой представляется роль стратегий тематического развертывания, которые будут рассмотрены ниже.

Для актуализации необходимых сегментов знания композитор использует в музыкальной коммуникации дополнительные дискурсивные возможности, к которым, в соответствии с определениями, рассмотренными выше, мы относим следующие элементы.

I. *Перитекст*, понимаемый в данном исследовании как комплекс включенных в музыкальное произведение околотекстовых дискурсивных жанров, которые поясняют основной (музыкальный) текст и имеют с ним лексико-семантические связи. Нами выделены следующие виды перитекста в музыкальном произведении.

1. *Заглавия инструментальных пьес*, поясняющие основную идею сочинения («Времена года» А. Вивальди, симфонические поэмы Ф. Листа – «Тассо», «Прометей» и др., «Пение птиц» Э. Денисова, «Каталог птиц» О. Мессиаана и т.п.). Музыковеды относят данный перитекстовый жанр к области *программной музыки*, то есть музыкальных произведений, имеющих словесную программу, которая раскрывает их содержание. В.Н. Холопова цитирует высказывание Ф. Шопена: «Удачно выбранное название усиливает

воздействие музыки» (Ф. Шопен) и указывает на отражение значимой темы сочинения в заглавии – например, темы природы у композиторов барокко («Перекликанье птиц», «Курица» Ж-Ф. Рамо, «Соловей в любви», «Сады в цвету», «Волны» Ф. Куперена и др.), темы смерти у романтиков («Смерть», «Смерть и девушка» Ф. Шуберта, «Гибель богов» Р. Вагнера, «Пляска смерти» Ф. Листа, «Смерть и просветление» Р. Штрауса и др.) [Холопова 2014: 241, 249, 251].

2. *Поясняющие подзаголовки или эпиграфы* («По прочтении Василия Шукшина» – подзаголовок к симфонии-действию В. Гаврилина «Перезвоны»; «Sept visions brèves de la vie des ressuscités» (Семь коротких видений о жизни воскресших) – подзаголовок к произведению для органа О. Мессиана «Corps glorieux» (Тела достославные) и т.п.). Данный перитекстовый жанр также является программным и позволяет автору вызвать определенные ассоциации у адресата. Роль подзаголовков подробно исследуется в параграфе 2.2.

3. *Обозначение жанра произведения* (гавот, жига, симфоническая поэма, этюд-картина и др.). Данный вид перитекста подготавливает слушательское восприятие. Отметим, что заглавие фортепианного цикла О. Мессиана «Каталог птиц» содержит указание на новаторский для музыкального произведения жанр – *каталог*).

4. *Развернутые авторские программы или предисловия* к своим сочинениям (программа к «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, к симфонии в четырех картинах «Манфред» П.И. Чайковского, предисловие к «Пробуждению птиц» О. Мессиана и т.п.). Данный перитекстовый жанр позволяет автору подробно раскрыть содержание произведения для адресата.

5. *Нотные ремарки*, фактически являющиеся 'ключом' ко всему произведению (в частности, у А. Скрябина) либо направленные на совершенствование технического и образного исполнения музыки (в частности, у К. Дебюсси) [Быканова 2014: 78]). Отметим, что данный перитекстовый жанр соотносится непосредственно с музыкальным текстом,

находится внутри него и обычно обращен только к *терциарному адресату*, т.е. к посреднику, интерпретирующему сочинение.

Все указанные виды перитекста связаны между собой на лексико-семантическом уровне: предисловие дает расширенное толкование смысла произведения, сконцентрированного в заглавии и подзаголовке, обозначение жанра позволяет сопоставить данное музыкальное произведение с рядом произведений аналогичного жанра и тем самым понять замысел композитора, а также правильно прочитать нотные ремарки. Последние, находясь под нотным текстом, уточняют информацию, содержащуюся в других видах перитекста, и соотносят ее с конкретными нотными темами (см. рис. 3).

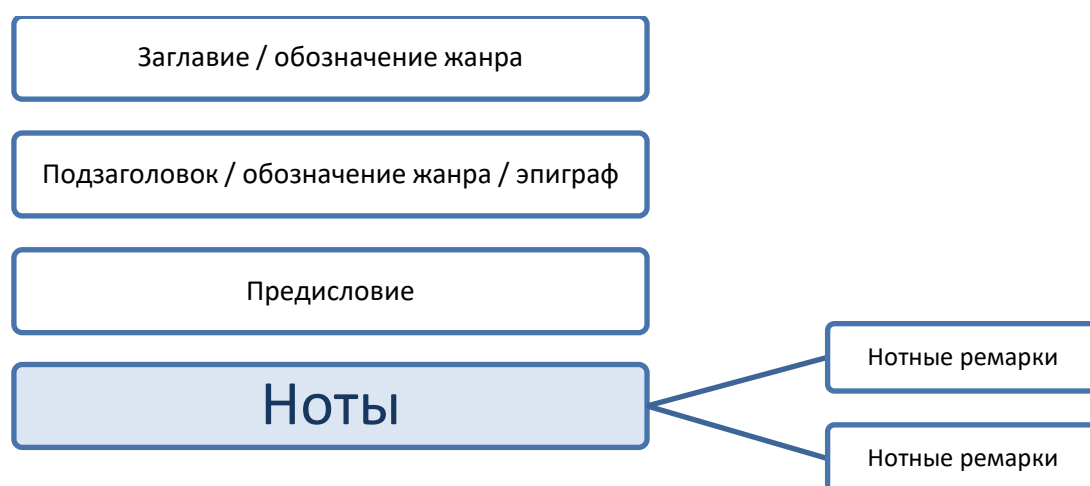


Рис. 3. Структура перитекста музыкального произведения

Более подробно данный тип связи рассмотрен в главе III.

II. Второй составляющей паратекста музыкального произведения является *эпитекст*, понимаемый в данном исследовании как совокупность дискурсивных жанров, сопровождающих появление музыкального произведения с целью пояснения его содержания, а также привлечения внимания к творчеству композитора. Структура эпитекста музыкального произведения представлена на рис. 4.

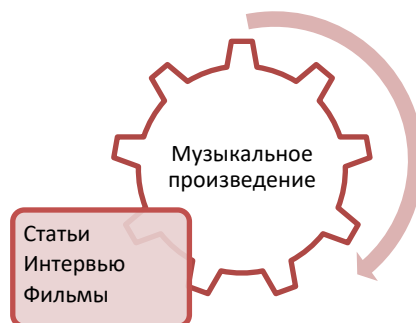


Рис. 4. Структура эпитекта музыкального произведения

Нами выделены следующие виды *эпитекта* музыкального произведения.

1. *Статьи композиторов* о своих произведениях или своем творческом кредо в специализированных или неспециализированных изданиях (очерк Р. Шумана, предшествовавший появлению фортепианного цикла «Карнавал» и фактически объясняющий его содержание, заметки и статьи Н.А. Римского-Корсакова об эстетике и форме музыкального произведения, статьи Д. Шостаковича, Э. Денисова и т.п.).

2. *Интервью композиторов* о себе и своих произведениях, в особенности, новаторских и сложных для понимания (интервью С. Губайдулиной, Р. Щедрина, А. Шнитке, цикл интервью О. Мессиана, вышедший затем в виде книги и др.).

3. *Документальные фильмы*, создающие узнаваемый образ композиторов и позволяющие композиторам наглядно и доступно для мало подготовленного адресата объяснить сложные для понимания новаторские принципы (несколько короткометражных документальных фильмов о творчестве О. Мессиана, фильмы с участием А. Хачатуряна, В. Гаврилина и т.п.).

Музыковеды относят элементы, составляющие эпитект и перитект, к проявлениям *конвенциональной семантики*, т.е. семантики, непосредственной музыкальным языком и образующейся через фиксацию внетекстовых связей,

формирование которой «связано с взаимодействием музыки с другими семантическими системами. <...> Эта семантика позволяет расширить смысловое пространство музыкального текста» [Денисов 2004: 49]. Таким образом, дискурсивные элементы, включающие в себя *конвенциональную семантику*, становятся важной частью сообщения, передаваемого композитором своим адресатам.

При этом музыкальное произведение остается центром музыкальной коммуникации, так как обеспечение его понимания является главной задачей всех участников коммуникации. Включение композиторами дополнительных дискурсивных возможностей с использованием *конвенциональной семантики* в систему музыкальной коммуникации вносит необходимые уточнения в понимание произведения, способствует положительному восприятию основного сообщения (распредмеченного музыкального текста).

Помимо перечисленных средств музыкальной коммуникации музыковеды (А.Н. Якупов, А.М. Черемисин, Е.И. Чигарева и др.) выделяют использовавшиеся композиторами в различные эпохи иные коммуникативные приемы. К таким приемам относят использование распространенной в XVIII в. теории аффектов, формализовавшей изображение чувств и тем самым предопределявшей восприятие слушателей [Якупов 2016: 31-32]. В то же время появились и стали все более активно применяться композиторами музыкально-риторические фигуры – более 80 видов (Примеры риторических фигур – на рис. 5, 6 [Носина 2004: 16-17]). Некоторые фигуры используются и в музыке XX века (например, у французского композитора О. Мессиана). Данные фигуры, значение которых разъяснялось в музыкально-теоретических трактатах, также были зафиксированы для помощи слушателю в ‘считывании’ всех смыслов, заложенных автором как в основном тексте, так и в контексте [Захарова 1973: 799–803]. Создание подобных трактатов, а также попытки составления словарей музыкально-риторических фигур служили для осуществления успешной музыкальной коммуникации.



Рис. 5. Фигура *circulatio* (круг) [Носина 2004: 17]

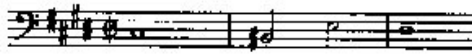


Рис. 6. Фигура креста [Носина 2004: 16]

Определенной вехой в истории музыкальной коммуникации специалисты считают «интонационный словарь эпохи» и учение о музыкальной форме музыковеда Б.В. Асафьева. В его характеристиках музыкальной формы ученые видят позицию, «предполагающую коммуникативную роль интонации. Деятельность композитора обеспечивает то качество музыки, которое делает ее искусством людского общения» [Польшикова 2006: [http:](http://)]. Сопоставляя понятия интонации у Б.В. Асафьева и М.М. Бахтина, Л.Д. Польшикова отмечает сходство позиций обоих авторов, которые выделяют в интонации ее социальную определенность, а также коммуникативную и прагматическую направленность, что особенно важно для исследования заявленной в работе проблематики.

Социально-коммуникативная функция искусства в целом и, в частности, музыки, подчеркивается также в эстетике: «Главное назначение искусства, музыки – в *человеческом общении* (собственно коммуникативная функция, как нередко понимают)» [Коломиец 2007: 161]. Отсюда следует необходимость анализа музыкального произведения не только с точки зрения теории и истории музыки, но и с точки зрения дискурса композитора, который будет рассмотрен в параграфе 1.2.

## 1.2. Композитор как дискурсивная личность: Оливье Мессиа́н

Дискурсивная личность понимается в работе как интерактивная личность, имеющая целью передать определенную информацию, выразить свои философско-мировоззренческие установки в виде сообщения конкретному адресату. Согласно С.Н. Плотниковой, «дискурсивная личность представляет собой языковую личность, порождающую определенный



дискурс в виде непрерывно возобновляемого или законченного, фрагментарного или цельного, устного или письменного сообщения. Эта личность действует в сфере производства сообщений и несет ответственность за их содержание» [Плотникова 2008: 39]. Такая личность проявляет себя в процессе коммуникации в дискурсивном сообществе, используя коммуникативные тактики и стратегии (выбор определенной лексики, грамматических конструкций, категориального аппарата); именно в дискурсе, через языковые средства отражаются индивидуальные черты личности. Так, языковая личность музыканта, в частности, композитора включена в профессиональный музыкальный дискурс, целью которого является «не только описать, но и убедить, пробудив в адресате намерения, дать почву к приобщению к музыкальному миру» [Седых, Быканова 2016: 28]. Дискурсивные личности образуют дискурсивное сообщество.

Дискурсивное сообщество, по Дж. Суэлзу, обладает следующими признаками:

- общие цели (*common public goals*);
- правила, регламентирующие поведение и деятельность в группе (*mechanisms of intercommunication*);
- обмен информацией (*participatory mechanisms to provide information and feedback*);
- собственная система жанров (*one or more genres in the communicative furtherance*);
- узко специальная терминология (*some specific lexis*);
- высокий уровень профессионализма (*threshold level of expertise*) [Swales 1990: 24-27].

Для профессионального дискурсивного сообщества музыкантов, к которому принадлежит композитор, особенно важны три последних признака. Действительно, музыкальный язык представляет собой сложную систему и требует специальных (профессиональных) знаний для написания, исполнения

и правильного восприятия исполнения сочинения. Особенностью музыкального дискурса композитора является описание слуховых образов, ощущений, характеров, что отражено в специальной терминологии в виде ремарок оценочного характера в текстовом поле нот конкретного произведения (*appassionato* – страстно, *capriccioso* – капризно, прихотливо, *doloroso* – печально, скорбно, *possibile* – как только возможно и др.).

Среди трех указанных признаков сложным и неоднозначным является выделение конкретных жанров, так как они связаны с функционированием музыкального дискурса в целом, которое, согласно Е.В. Алешинской, в общем виде включает следующие этапы: создание музыкального продукта – готовый музыкальный продукт – распространение готового музыкального продукта – восприятие/оценка музыкального продукта [Алешинская 2014: 9].

Думается, что в академическом музыкальном дискурсе этапу создания музыкального продукта соответствуют такие жанры, как обсуждение замысла музыкального сочинения, создание нотных текстов и работа с издателем над их публикацией, репетиции и студийная запись, а этапу готового музыкального продукта – концертные выступления и аудио- и видеозаписи. Концертные выступления и трансляцию аудио- и видеозаписей можно считать также этапом распространения готового музыкального продукта, к которому относятся, кроме того, издание и переиздание нот, пресс-релизы, концертные афиши, интервью, статьи. Завершающий этап – восприятие/оценка музыкального продукта – представляется одним из самых важных в академическом музыкальном дискурсе, так как именно от него зависит коммуникативный успех произведения. Данный этап включает рецензии, аналитические обзоры, главы учебников и хрестоматий, статьи энциклопедий, отзывы слушателей. Если композитор является *новатором*, т. е. человеком, который «вносит новые, прогрессивные идеи, приемы в какой-нибудь области деятельности» [Ожегов 2009: 419], то он может включить в свой дискурс различные перспективные тактики вербализации содержания музыкального произведения, направленные на повышение уровня коммуникативных компетенций адресата.

По мнению ученых, для эффективного функционирования музыкальной коммуникации на коммуникативные потоки необходимо воздействовать, а процессами распространения и потребления музыки в обществе – управлять, для чего полезной является модель музыкальной коммуникации [Якупов 1995: 3]. С целью построения такой модели в дальнейшем нами представлена схема взаимодействия между участниками музыкального дискурса (Рис. 7). Мы согласны с учеными, которые считают, что адресант выбирает «способы форматирования транслируемой информации, дискурсивные стратегии, речевые акты и речевые события, а также языковые номинации, конгруэнтные идеологии и структурному рисунку дискурса», исходя из своей концепции социального взаимодействия [Казыдуб 2004: 107]. Таким образом, автор (адресант) музыкального произведения, создавая текст, учитывает необходимость воздействия на терциарного адресата, который должен осуществить актуализацию музыкального текста.

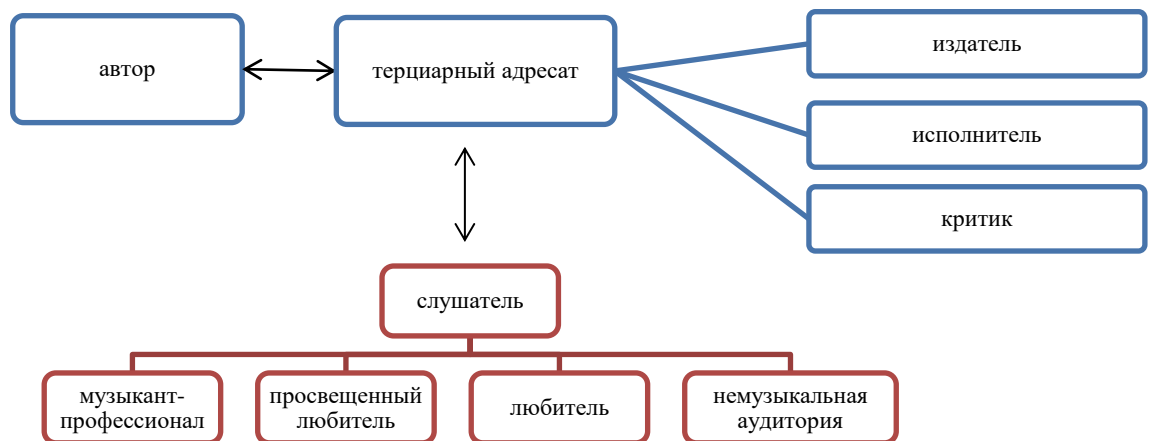


Рис. 7. Схема взаимодействия участников музыкального дискурса

Актуализация предполагает декодирование смысла текста, поэтому адресант сопровождает основной (нотный) текст *паратекстом*: концентрирующим *перитекстом*, который поясняет и уточняет основной текст и создает соответственные коммуникативные центры, а также *эпитекстом* – с целью расширения горизонта слушательского восприятия. Эпитекст выходит за рамки основного текста и обращен не только к

терциарному, но и к конечному адресату. Данные виды паратекста были описаны в главе 1.1.2.

Нами учитывается также роль в актуализации смысла музыкального произведения и в воздействии, оказываемом на адресата, которую играет издатель (издательство) как медиатор, выпускающий нотное издание. Издательский дискурс не противоречит композиторскому. Оба дискурса входят в единое дискурсивное пространство, поэтому введение автором паратекстов в музыкальное произведение воспринимается издателем позитивно, т.к. является эффективным для продвижения музыкального продукта

Как уже отмечалось, композитор входит в профессиональное дискурсивное сообщество, и этот факт определяет выбор подобным адресантом паратекстовых жанров и то содержание, которое им вкладывается в каждый вид паратекста и свой дискурс в целом. Паратекст композитора как члена музыкального дискурсивного сообщества в связи с авторской концепцией социального взаимодействия будет рассмотрен ниже на примере французского композитора О. Мессиана.

Композитор, органист, музыкальный теоретик, педагог и орнитолог О. Мессиаан является создателем *принципиально нового музыкального языка*. Его новаторство охватывает основные области композиции: лад, гармония, метр, ритм, способ нотации, что вызвало и вызывает неоднозначную оценку музыкантов-профессионалов. Прежде всего, подобные произведения очень сложны в прочтении, понимании, требуют глубоких знаний, широкой эрудиции и умения дешифровать многочисленные коды, которыми пользовался композитор. В то же время, все тексты О. Мессиаана тщательно продуманы, а «хорошо организованный текст, с одной стороны, предполагает определенный тип компетенции [адресата], имеющий <...> внетекстовое происхождение, но, с другой стороны, сам способствует тому, чтобы создать – собственно текстовыми средствами – требуемую компетенцию» [Эко 2005: 19]. Тексты французского автора, лежащие вне нотных записей, стремятся дополнить компетенцию адресата. Подобно тому, как «функционирование

книги в обществе определяется в значительной степени способностью и подготовленностью адресата идти навстречу тексту, взаимодействуя тем самым с автором» [Викулова 2012: 65], успех музыкального произведения зависит именно от подготовленности адресата к взаимодействию с композитором.

Как глубоко верующий человек, французский композитор отстаивал в своих произведениях истины католической веры: «On ne saurait détacher Messiaen du catholicisme romain. Il en est devenu l'une des figures de proue artistiques». (Невозможно отделить Мессиаана от Римско-католической церкви. Он стал одним из ее художественных символов) [Olivier 2008: 11].

Исследователь творчества композитора Ф. Оливье выделяет следующие общественные явления, оказавшие огромное влияние на творчество и на дискурс О. Мессиаана:

1. Процесс отвержения религии обществом. Уровень знаний большинства в этой области стал близок к нулю: «l'écroulement de la pratique religieuse chrétienne», «une défiance à l'égard du phénomène religieux», «les notions de la plupart des individus en spiritualité et en histoire sainte sont souvent proches du néant» [Там же: 12-13].

2. Обмирщение восприятия религиозной музыки [Там же: 14].

3. Обеднение музыкального языка богослужений [Там же: 16-17].

К этому добавляется отставание публики, даже образованной, в восприятии новаторской музыки [Там же: 16, 42-43], её непонимание со стороны профессионалов [Там же: 56, 74], критиков [Там же: 70-71]. Публика, в частности, прихожане храма Святой Троицы в Париже, в котором французский композитор был штатным органистом и поэтому исполнял на каждой воскресной мессе свои импровизации, была возмущена соседством необычных ритмов и традиционных грегорианских хоралов [Samuel 1967: 13-14].

Исполнение «Трех маленьких литургий» 21 апреля 1945 года вызвало такую яростную стычку между восхищенными и оскорбленными слушателями, что полиция была вынуждена вмешаться [Olivier 2008: 16].

Ф. Оливье пишет о непонимании («le décalage», «l'incompréhension»), существовавшем в 1930-1980 гг. между О. Мессианом и слушателями во Франции, приведя в пример такую яркую личность, как композитор Ф. Пуленк, который обвинял О. Мессиаана в желании нравиться публике [Там же: 56]. Тот же автор цитирует высказывание И. Лорио, жены О. Мессиаана, отмечавшей негативную реакцию французской прессы на новаторские произведения: «La presse française n'était pas tendre avec lui. Dans plusieurs journaux, certains musicologues ou critiques ne lui faisaient pas de cadeaux». (Французская пресса не была к нему ласковой. Во многих газетах музыковеды или критики не баловали его похвальными статьями [Там же: 70-71]).

За пределами Франции творчество О. Мессиаана освещалось критикой неоднозначно. В Италии французского автора изначально воспринимали как консервативного религиозного музыканта, а впоследствии как композитора, отстаивающего свободу. Представители музыкальной среды Испании были озадачены тем, что Мессиаан одновременно был католиком и человеком передовых взглядов (такое сочетание качеств было весьма редким в середине XX века). Однако именно испанские композиторы отзывались об О. Мессиаане как о «великом мастере» (great master) [Dingle, Fallon 2016: 278-279].

На этом фоне выделяется лишь ситуация, сложившаяся в США: произведения французского автора начали исполнять уже в 1936 г. благодаря нескольким дирижерам, восхищавшимся его творчеством. О положительном отношении к композитору в Америке можно судить и по следующим фактам: одна из вершин в каньоне Парован, штат Юта, названа в честь О. Мессиаана (после его посещения композитор написал монументальное произведение для оркестра «Des canyons aux étoiles» – «Из ущелий к звездам»). В США у французского автора было множество студентов; композитор участвовал в репетициях различных оркестров и посещал премьеры своих произведений по всей стране [Dingle, Fallon 2016: 278-279].

Однако О. Мессиаан не владел иностранными языками и большую часть времени проводил во Франции. Кроме того, французский композитор

посвятил свою жизнь не только созданию, но и исполнению произведений на органе во время литургии в церкви Святой Троицы в Париже, а также преподаванию в Парижской консерватории. Недопонимание его творчества в родной стране, по всей видимости, играло определяющую роль для творчества композитора. В этих условиях возникает «необходимость преодолеть разность общего культурного фона» [Викулова 2017: 12] между композитором и исполнителями и слушателями его произведений. Французский автор, который реформировал богослужебную музыку, обогатив ее необычайными красками, и создал новаторские светские произведения, обратился к новой коммуникативной практике, чтобы обеспечить музыкальным произведениям статус подлинного культурного продукта [Там же: 11]. При этом дискурс композитора характеризует единство приемов, используемых как в музыкальной, так и в экстрамузыкальной частях. Эти приемы «выстраиваются в целостность» несмотря на их внешнюю разнородность, поскольку «у Мессиана все едино» [Виноградова 2008: 37].

Как член академического музыкального дискурсивного сообщества, опирающийся на языковые нормы соответствующего профессионального дискурса, О. Мессиан обращается к следующим дискурсивным жанрам [Алешинская 2014: 8]: обсуждение замысла музыкального сочинения, нотные тексты (этап создания музыкального продукта), концертные выступления, аудио- и видеозаписи (этап готового музыкального продукта), статьи (этап распространения музыкального продукта). А для успешности этапа восприятия / оценки музыкального продукта французский автор, учитывая сложность восприятия его новаторского музыкального языка, с целью валоризации своих новаторских сочинений использует возможности *паратекста* – как *перитекста* (словесная программа к музыке, вступление, оглавление, комментарии, ремарки в нотах, а также программные заглавия, отражающие основную идею сочинения, поясняющие подзаголовки), так и *эпитекста* (интервью, фильмы о творчестве композитора с его участием). Выбор способов вербализации содержания музыкального сочинения зависит

от авторской стратегии, направленной на расширение горизонта текстовости произведения [DAD 2002: 418-419].

Следует отметить, что на этапе восприятия / оценки музыкального продукта главными участниками дискурса становятся исполнители, слушатели и музыкальные критики произведений. Последние играют немаловажную роль, поскольку являются посредниками между миром музыки и слушателями, выполняя ряд задач, которые способствуют лучшему и более глубокому восприятию музыкального произведения.

Богатый материал для лингвистического анализа дискурса О. Мессиаана представлен в текстовом экстрамузыкальном материале фортепианного цикла «Двадцать взглядов на Младенца Христа». Композитор использует такие жанры перитекста, как программное заглавие и подзаголовки. Каждая из двадцати частей получает особое название и пояснение: *II. Regard de l`Etoile. Choc de la grâce... l`étoile luit naïvement, surmontée d`une croix...* [Messiaen 1971: 6]. (II. Взгляд Звезды. Потрясение от милости Божией... наивный свет звезды, увенчанной крестом...). *VII. Regard de la Croix. La Croix lui dit: tu seras prêtre dans mes bras...* [Messiaen 1971: 46]. (VII. Взгляд Креста. Крест возвестил ему: ты будешь священнослужителем в моих руках...)<sup>3</sup>. При этом данные перитекстовые жанры являются важными носителями информации о религиозном космосе, выстраиваемом О. Мессиааном. Такой подход закономерен: «Интегрирующая позиция заголовка всегда ориентирована и на включение произведения в широкий исторический и культурный контекст и рассчитана на наличие соответствующей пресуппозиции у читателя (или на формирование такой пресуппозиции), без чего восприятие текста окажется не только поверхностным, обедненным, но и совершенно неправильно будет истолкован авторский замысел, авторская целеустановка» [Кольцова 2007: 15]. По нашему мнению, подобная интегрирующая позиция присуща и подзаголовкам музыкальных произведений.

---

<sup>3</sup> Пунктуация О. Мессиаана (Н.К.).



Кроме того, О. Мессиаен включает в свое произведение еще один перитекстовый жанр: композитор предваряет нотный текст большим предисловием. Жанр предисловия представляет собой «архитектонико-структурированное перспективное образование паратекста, которое обладает характером вторичности в плане порождения и метатекстовости в плане содержания, характеризуется открытой обращенностью к читателю и содержит коммуникативно-прагматическую установку предварительного информирования читателя о предлагаемом произведении» [Чернигова 2006: 11]. По нашему мнению, для реализации указанной установки французский композитор использует в предисловии различные языковые средства:

1) Лексика предметной сферы *religion, foi*, обращение к культурному фону адресата: *A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte* [Messiaen 1971: III]. (При каждом причастии Младенец Иисус покоится рядом с нами, у дверей). О. Мессиаен отсылает адресата к сюжетам Священного Писания: *Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en Elle <...> Le Verbe assume une certaine nature humaine* [Messiaen 1971: III]. (После Благовещения Дева Мария поклоняется Иисусу, который в Ней, <...> Слово обретает человеческую природу). Цитаты из Нового Завета: *Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances* [Messiaen 1971: I]. (Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение). Композитор обращается к трудам католических проповедников и развивает выраженные ими идеи, добавляет шестнадцать новых «взглядов»: *Dom Columba Marmion ('Le Christ dans ses Mystères') et après lui Maurice Toesca ('Les douze Regards') ont parlé des regards de bergers, des anges, de la Vierge, du Père celeste. J'ai repris la même idée en la traitant de façon un peu différente et en ajoutant seize nouveaux regards* [Messiaen 1971: I]. (Дом Колумба Мармион ('Христос в Своих Тайнах'), затем Морис Тоеска ('Двенадцать взглядов') описывали взгляды пастухов, ангелов, Девы Марии, Отца Небесного. Я использовал ту же идею, но несколько другим образом и добавил шестнадцать новых взглядов).

2) Вербальное обозначение основных тем произведения с целью схематичного пояснения исполнителю смысла каждого проведения темы в сочинении: *Thème de Dieu. Thème de l'Etoile et de la Croix. Thème d'accords* [Messiaen 1971: I]. (Тема Бога. Тема Звезды и Креста. Аккордовая тема).

3) Большое количество назывных предложений, создающих жесткие рамки понимания смысла поясняемой части произведения и стилистически сходных с подписями к визуальным образам (фотографиям, картинам). *Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano-divin <...> Innocence et tendresse <...> Foisonnement des espaces et durées* [Messiaen 1971: II]. (Как клин – движение вниз, как спираль – движение вверх; страшная связь человеческого и божественного <...> Невинность и нежность <...> Изобилие пробелов и длительностей). Благодаря использованию данного языкового средства автор присутствует «трансцендентно», добавляя к «Двадцати взглядам» еще один ‘взгляд’ – со стороны. Подобная деперсонализация создает у адресата впечатление констатации незыблемых фактов, неизменности содержания произведения.

4) Прямое обращение к исполнителю, явления подобного рода ученые относят к эмоционально-волевому языку [Кручинина 2002: 340]:

а) глагол в повелительном наклонении: *Remarquez le divertissement* [Messiaen 1971: II]. (Обратите внимание на дивертисмент).

б) введение маркеров субъекта: «стремление имитировать ситуацию устного общения» [Михайлова 2012: 146] путем прямого обращения к адресату, введения личных местоимений. О. Мессиаен репрезентирует себя с помощью дейктических местоимений *Je, me, moi*, отсылающих к говорящему или слушающему [Зализняк 2002: 294]. Тем самым вносятся индивидуально-авторские черты. В некоторых случаях композитор напрямую объясняет, что он хотел выразить: *J'ai repris la même idée <...> en ajoutant seize nouveaux regards. <...> J'ai voulu exprimer la pureté en musique. <...> J'ai cherché ici un langage d'amour mystique* [Messiaen 1971: I-IV]. (Я использовал ту же идею <...> добавив шестнадцать новых взглядов. <...> Я хотел выразить в музыке идею чистоты. <...> Я пытался здесь говорить языком мистической любви). В других случаях для пояснения музыкального образа автор делится эмоциями или источником вдохновения: *J'ai toujours été très frappé par ce fait que Dieu est heureux <...> Joie qui est pour moi un transport, une ivresse <...> Une gravure m'a inspiré <...> Cette image m'a influencé* [Messiaen 1971: I-IV]. (Меня всегда поражала мысль о том, что Бог счастлив <...>

Радость для меня – это порыв, упоение. <...> Меня вдохновила одна гравюра. <...> Этот образ произвел на меня впечатление).

5) Введение лексики, создающей эффект оксюморона: *choc de la grace, les oiseaux du silence, l'ombre lumineuse* [Messiaen 1971: I-IV] (потрясение (шок) от милости Божией, птицы молчания, сияющая тень). Отметим, что по мнению ученых «сочетаемость слов представляет собой одну из важнейших составляющих коммуникативного аспекта языка» [Влавацкая 2012: http]. К функциям сочетаемости лингвисты относят, в частности, «образование окказиональных и экспрессивных словоупотреблений» [Там же: http]. По нашему мнению, прием смешения разных языковых единиц применяется автором для *прагматического фокусирования* внимания адресата [Чернявская 2009: 131], создания аттрактивного эффекта.

6) Смещение двух типов языковых единиц – терминологических и образных [Морозова, Чернобров 2016: 139]. (Под образными языковыми единицами понимаются такие единицы, которые способны вызывать чувственно-образные представления и ассоциации) [Крючкова 2006: 50]: *Polymodalité, canon rythmique* и *en confettis, en pierreries légères* [Messiaen 1971: III] (полиmodalность, ритмический канон и как конфетти, легкие драгоценные камни). По всей видимости, О. Мессиаен стремится внести экспрессию в изложение музыкальной теории, так как данный текст предназначен исполнителю для 'декодирования' сложного музыкального произведения, а не для его теоретического обоснования.

7) Использование повтора текстовых комментариев в нотах как средства объединения вербальной и нотной части сочинения. Например, в начале первой части повторяется та же цитата из Нового завета, что и в предисловии: *Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances* (Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение), к которой добавляются нотные ремарки, касающиеся характера исполнения: *Extrêmement lent, mystérieux, avec amour* [Messiaen 1971: 1]. (Крайне медленно, таинственно, с любовью). Такая же тактика используется композитором во всех остальных частях (цитата сначала

появляется в предисловии, в том месте, где комментируется соответствующая часть цикла, затем – в начале части, вместе с нотными ремарками).

8) Большое количество профессионализмов, характеризующих ритмические, ладовые особенности музыкального языка Мессиаена: *canons rythmiques, polymodalités* [Messiaen 1971: I] (ритмические каноны, полимодальность). *La voix supérieure traite le sujet... la basse fortissimo répète un fragment du sujet* [Messiaen 1971: II]. (Верхний голос разрабатывает тему... бас фортиссимо повторяет фрагмент темы). Среди профессионализмов, используемых О. Мессиаеном как в предисловии, так и в нотном тексте, музыковедами выделены указания на следующие виды композиторской техники [Виноградова 2008: 34-35].

- а) *асимметричное разрастание* (*agrandissement asymétrique*), *необратимые ритмы* (*rythmes non-rétrogradables*), *прогрессирующее ускорение и прогрессирующее замедление* (*valeurs progressivement accélérées ou ralenties*) [Messiaen 1971: I-IV]. Отметим, что, например, *асимметричное разрастание* как термин, введенный и объясненный О. Мессиаеном, фактически представляет собой вербализацию содержания соответствующей части сочинения: *Dieu, c'est le trait en tierces alternées: ce qui ne bouge pas, ce qui est tout petit. L'homme, ce sont les autres fragments qui grandissent, grandissent et deviennent énormes, selon un procédé de développement que j'appelle 'agrandissement asymétrique'* [Messiaen 1971: II]. (Бог – это альтерированные терции, объединенные общим ребром; это нечто неподвижное и совсем маленькое. Человек – это другие фрагменты, которые увеличиваются, увеличиваются и становятся огромными, благодаря приему, который я называю 'асимметричное разрастание'). Представляется, что технические *приемы*, несущие такую смысловую нагрузку, потребовали авторского комментирования;
- б) сопоставление крайнего нижнего и крайнего верхнего регистров музыкального инструмента: *extrême aigu et extrême grave ensemble* [Messiaen 1971: II] (стилистическое качество);
- в) обозначение фактурных планов: *Trois sonorités, trois modes, trois rythmes, trois musiques superposées* [Messiaen 1971: II]. (Три созвучия, три лада, три ритма,

наложение трех различных видов музыки). Интересно замечание В.С. Виноградовой о том, что «роль такого рода комментария может исполнять сама графика нотного текста, в которой нередко отдалены друг от друга пласты фактуры, сопряженные с каким-либо элементом, названным в авторских текстах» [Виноградова 2008: 35]. Думается, что графика текста также является частью прагматической стратегии автора;

- г) музыкальную форму некоторых частей и ее пояснения: *C'est une fugue. Le sujet n'y est jamais présenté de la même façon: dès la seconde entrée il est changé de rythmes et de registres* [Messiaen 1971: II]. (Это fuga. Ее основная тема ни разу не проводится одинаково: начиная со первого ответа ритм и регистры меняются). Далее композитор комментирует все значимые компоненты и проведения тем, так как новаторский язык сильно отличается от ожиданий адресата;
- д) указание на музыкальные жанры: восточный танец (*danse orientale*), колыбельная (*thème de Dieu en berceuse*) [Messiaen 1971: II-III].

В.С. Виноградова отмечает также авторские указания тембров [Виноградова 2008: 36]: имитация колокольного звона (*tam-tam et hautbois*) или птичьего пения: *rossignol, merle, fauvette, pinson, chardonneret, bouscarle, cini et surtout l'alouette* [Messiaen 1971: II-III] (соловей, дрозд, славка, зяблик, щегол, камышовка, канареечный вьюрок, и в особенности жаворонок). Это перечисление может показаться избыточным, так как большинство исполнителей не смогло бы отличить голоса данных птиц. Однако авторская стратегия направлена на разъяснение художественного образа и подсказывает адресату, что для понимания сочинения ему необходимо прислушаться к голосам природы.

Среди нотных авторских ремарок тот же автор выделяет комментарии, касающиеся техники исполнения пьес [Виноградова 2008: 36]:

- а) характер звучания музыки: *mystérieux, avec amour* [Messiaen 1971: 1] (тайнственно, с любовью), *tendre et naïf* [Messiaen 1971: 12] (нежно и наивно);

б) дифференцированные обозначения педали (наряду с традиционным «Ped» О. Мессиаен вводит *très brouillé de pédale, pédale rythmique* [Messiaen 1971: 29, 34] (очень запутанная педаль, ритмическая педаль) и др., что необычно для исполнителя.

Кроме того, в комментариях французского композитора отмечается совмещение разных приемов, при этом «указания технического порядка неразрывно спаяны с образным строем, программой номера» (например, указания на структуру части соседствуют с уточнениями, касающимися тембров, ритма, регистровых планов) [Виноградова 2008: 35].

Используемые О. Мессиаеном языковые средства в предисловиях и ремарках к нотному тексту фортепианного цикла, обращенные прежде всего к исполнителям этого произведения, обретают новый смысл в сознании профессионального музыкального критика, который хорошо понимает, учитывает ли пианист при исполнении цикла комментарии композитора.

Одним из современных исследователей и популяризаторов творчества О. Мессиаена, который публикует свои рецензии на страницах популярного британского журнала *BBC Music Magazine*, посвященного классической музыке, является профессор музыковедения Бирмингемской консерватории Кристофер Дингл. В текстах рецензий на записи цикла «Двадцать взглядов на Младенца Христа» критик метафорично сравнивает его с Эверестом: «pianistic Everest» [Dingle: <http>] – «Эверест фортепианной музыки», «an Everest of the piano repertoire» – «Эверест фортепианного репертуара». Автор отмечает, что «для успешной интерпретации всего цикла необходима духовная, эмоциональная и физическая сила» – «the spiritual, emotional and physical stamina required for a successful interpretation of the complete cycle» [Там же]. Таким образом, необходимость особой подготовленности адресата-исполнителя признается академическим музыкальным профессиональным сообществом в лице адресата-критика, имеющего аксиологическую функцию.

Критик также упоминает об основах подхода Мессиаена к своим произведениям: «There is power and energy, but also space and stillness» [Там же]

– «Есть сила и энергия, но также достаточно пространства и умиротворения». Рецензент сравнивает исполнение многих пианистов, оценивает их игру и интерпретирует в соответствии с видением самого композитора: «It requires not only sublime musicianship but also the confidence and ability to give a free rein to the heady excesses of Messiaen's intoxicating religious emotionalism» [Там же] – «Здесь необходимо не только обладать высокой музыкальностью, но также уверенностью и способностью выпустить на свободу лавину религиозной эмоциональности Мессиаена». Согласимся с таким мнением критика, которое подтверждает, что для исполнения музыки О. Мессиаена недостаточно иметь высокий уровень профессионализма и музыкальности, необходимо понять этот необычный музыкальный язык и суметь донести до слушателя содержание произведения в соответствии с замыслом автора (см. параграф 2.1). Музыкальный критик в своих рецензиях напрямую не упоминает о ремарках композитора, позволяющих создать у адресата-исполнителя задуманный композитором образ музыки, однако явно принимает их во внимание, когда сравнивает этот образ с тем, что удастся создать музыканту своей игрой на фортепиано.

Таким образом, в перитексте с помощью отмеченных языковых средств О. Мессиаен не только подробно остановился на содержании каждой части, раскрыл смысл каждой темы, дал пояснения по музыкальным формам, тембрам, исполнительским приемам, но и выстроил коммуникативное пространство для передачи информации профессионалам и был ими услышан. Тем самым подтверждается принадлежность автора к академическому музыкальному дискурсивному сообществу.

В то же время, использование лексики, создающей эффект оксюморона, как и непривычных для адресата сочетаний приемов музыкального языка, нарушает правила, принятые в современном О. Мессиаену музыкальном дискурсивном сообществе. Согласно М.В. Влавацкой, говорящий использует определенные языковые средства исходя из своей коммуникационной задачи, а слушающий декодирует форму и извлекает содержание [Влавацкая 2012].

Встает вопрос, какую коммуникационную задачу ставил перед собой О. Мессиан и какое содержание должен был, по его мнению, извлечь адресат, если выбор лексической сочетаемости в комментариях французского автора к своим произведениям, как кажется, противоречит «релевантному информационному контексту» адресата [Влавацкая 2012].

Сам композитор в серии интервью, опубликованных в виде книги, отвечает на этот вопрос так: *Ces textes sont <...> écrits dans une langue française qui veut être le correspondant de ma langue musicale. C'est pour cette dernière raison qu'ils ont quelquefois surpris* [Samuel 1964: 174]. (Эти тексты написаны на таком французском языке, который соответствовал бы моему музыкальному языку. Именно по этой причине они иногда приводили в изумление). По всей видимости, здесь можно говорить об *энциклопедической доминации* О. Мессиана, которая «проявляется <...> в способности дать вербальное описание предмету дискуссии» и «предполагает высокий общекультурный уровень» французского автора, а также о стремлении к *коммуникативному лидерству*, отстаиванию своих новаторских взглядов [Викулова 2016: 275-276].

*Энциклопедическая доминация* О. Мессиана проявляется также в возможности проецировать совокупность знаний, особенность мировоззрения на свои произведения, образуя синергию музыкального и экстрамузыкального компонентов. Данное качество автора выделяется также в текстах интервью, где он излагает свое творческое кредо, отстаивает свое право на новаторство, показывает очень высокий культурный уровень, сопоставляя свое творчество как с предшественниками, так и с современниками. Отражение *коммуникативного лидерства* композитора наблюдаем, в частности, в предисловии к «Двадцати взглядам на Младенца Иисуса» через сочетание в тексте назывных предложений, носящих рамочно-объективный характер истинности, с ориентированными на диалог личными местоимениями, прямыми обращениями к исполнителю, личными воспоминаниями. Выбор лексики, создающей эффект оксюморона, также носит прагматический характер, связанный со стремлением к *коммуникативному лидерству*, так как



композитор знает, что большинство исполнителей не понимает сложного языка его произведений. Таким образом, через 'сочетание несочетаемого' в вербальных текстах автор помогает понять художественный смысл непривычных сочетаний тембров, регистров, тональностей, ритмов в его музыке, что расширяет горизонт текстовости адресата.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

В главе I музыкальное произведение рассмотрено с точки зрения теории текста. Показана структура музыкального произведения, отмечены различия между музыкальным текстом и музыкальным произведением, сделаны выводы о принадлежности музыкального произведения к музыкальному дискурсу, а композитора как дискурсивной личности – к профессиональному дискурсивному сообществу. Данные выводы опираются на предложенную нами схему взаимодействия между участниками музыкального дискурса, уточняющую традиционную коммуникативную цепочку [адресант (композитор) ↔ адресат 1 (исполнитель) ↔ адресат 2 (слушатель)]. В схеме продемонстрирована уровневая организация музыкальной коммуникации, рассмотрены способы передачи музыкальной информации и роль каждого дискурсивного жанра. В коммуникативной цепочке выделен *терциарный адресат* (термин Н.В. Касаткина), к которому отнесены исполнитель и музыкальный критик, а также впервые показана роль издателя как терциарного адресата между адресантом и адресатом / адресатами. Уточнен конечный адресат (слушатель).

Анализ всех компонентов, являющихся базой для взаимодействия членов коммуникативной цепочки, привел к выделению в музыкальной коммуникации двух видов паратекста (перитекст и эпитекст). Выявлены дискурсивные жанры и определена структура перитекста и эпитекста.

На примере французского композитора О. Мессиана показано, что композитор является дискурсивной личностью, которая принадлежит к *академическому музыкальному дискурсу*. Композитор-новатор опережает возможности восприятия своего языка современниками. Вынужденный, таким образом, идти против основных течений своей эпохи, направленных в прошлое, а не в будущее, композитор прибегает к экстрамузыкальным дискурсивным жанрам, формируя синергию метатекста и нотного текста. Развернутость метатекстовых комментариев, в мельчайших подробностях разъясняющих исполнителю смысл всего произведения и каждой отдельной

значимой части, позволяет автору реализовать свою *энциклопедическую доминацию*. Используя различные языковые средства, как вербальные, так и невербальные, композитор стремится добиться *коммуникативного лидерства* в академическом дискурсивном сообществе музыкантов.

Дискурсивный подход к исследованию музыкального произведения расширил его анализ, ранее делавшийся, в основном, с позиций музыковедения, философии и культурологии, с помощью методов лингвистики. Достижения теории текста, теории коммуникации позволили обогатить понимание музыкального произведения с функционально-прагматической точки зрения, а достижения семантики – с точки зрения путей постижения его содержания.

## ГЛАВА II. ДИАЛОГОВЫЕ СТРАТЕГИИ КОМПОЗИТОРА

### 2.1. Диалогичность как коммуникативно-прагматическая категория музыкального дискурса

Понятие 'диалогичность' предполагает коммуникативную направленность говорящего / пишущего на взаимодействие с адресатом. Согласимся с мнением Л.Р. Дускаевой, что «диалогичность речи (письменной) – это выражение в тексте средствами языка взаимодействия общающихся, понимаемого как соотношение смысловых позиций, как учет реакций адресата (в том числе второго Я), а также эксплицирование в тексте признаков собственно диалога» [Дускаева 2003: 45].

Музыкальный дискурс, в особенности дискурс композиторский, невозможно представить без диалога с адресатом, будь то исполнитель или слушатель. Исполнитель-профессионал, безусловно, владеет определенными знаниями для дешифровки кодов, заложенных композитором в тексте. Актуализация исполнителем данных кодов облегчает слушателю понимание произведения, но для полноценного понимания авторского замысла и семантики произведения слушателю также необходимо иметь фоновые культурные знания и уметь пользоваться хотя бы минимальным набором использованных композитором кодов. Согласно определению Т.А. Курышевой, профессионал – это тот, кто, «в отличие от дилетанта, должен знать оптимальные пути достижения искомого художественного результата», а слушатель – «осмысленный потребитель художественных ценностей» [Курышева: [http:](http://)]. Именно на эти знания и эту осмысленность опирается композитор в своем 'диалоге' с исполнителем / слушателем, который возникает в процессе написания текста, когда автор представляет себе адресата своего произведения.

Думается, что композитор-новатор понимает, что подобных знаний может быть недостаточно, поэтому начиная с XVII в. появляется практика обращения авторов к экстрамузыкальным возможностям, которая приводит к возникновению т. наз. *программной музыки*, т.е. инструментальной музыки,

содержание которой заранее объясняется композитором. Музыковеды считают программность ключом к идентификации знаков музыкального произведения: «пересечение семантических полей слов названия (эпиграфа) дает возможность распознать особый знаковый код сочинения, – а значит, глубже проникнуть в его содержание» [Грачёва 2009: 170]. Этот особый знаковый код сочинения не поддается распознаванию средствами самого музыкального языка, так как музыка по своей природе является абстрактным, беспредметным видом искусства, и в некоторых случаях композитор считает необходимым внести паратекстовый комментарий: «Программа в музыке <...> несет восполняюще-конкретизирующую функцию, так как сообщает слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может» [Соколов: <http>].

Термин *программность* в музыковедении коррелирует с термином *паратекст*, который был подробно рассмотрен в главе 1.1.2. Околотекстовые компоненты музыкальных произведений, включающие заглавия, предисловия, авторские ремарки, а также дополнительные материалы – критические статьи, интервью с автором и пр. возможности вербализации музыкальных образов получили особенное распространение в XX веке и представляют собой не только подробные объяснения смысла произведения или техники его исполнения, но и развернутые размышления автора по поводу музыкального языка вообще.

Анализ околотекстовых компонентов музыкальных произведений О. Мессиана выявил применение автором диалоговых стратегий и тактик. При этом стратегии понимаются в работе как тщательно продуманная автором система коммуникативных действий по отношению к адресату, направленная на выполнение поставленных функционально-прагматических задач, тактики – как элементы указанной системы, предназначенные для достижения конкретных функционально-прагматических целей. Данные стратегии и тактики показаны на рис. 8.

<b>СТРАТЕГИИ</b>			<b>Тактики</b>
	<b>Стимулирование образного мышления адресата</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• визуализация пространства</li> <li>• визуализация цветовой гаммы</li> <li>• опредмечивание звучания</li> </ul>
	<b>Приближение содержания произведения к адресату</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• создание понятной человеку образности</li> <li>• использование близкой адресату лексики</li> <li>• использование определенной графики текста</li> </ul>
	<b>Метадискурсивные стратегии</b>	<b>Стратегия самопрезентации</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• сопоставление своего творчества с творчеством других композиторов (обоснование новаторства)</li> <li>• открытость позиции</li> <li>• самоуничижение</li> <li>• самоутверждение</li> </ul>
		<b>Стратегия убеждения</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• опора на общеизвестные факты и источники</li> <li>• отсылка к авторитетам (связь с традициями)</li> <li>• перспекция</li> </ul>
		<b>Описательная стратегия</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• описание 'драматургии' произведения</li> <li>• вербализация слуховых образов</li> <li>• описание своего новаторского музыкального языка</li> </ul>
		<b>Объяснительная стратегия</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• объяснение своих философских, религиозных, музыкально-эстетических взглядов</li> <li>• объяснение источников своего творчества</li> <li>• объяснение истории создания сочинения</li> <li>• объяснение содержания сочинения</li> <li>• двойное и тройное комментирование</li> </ul>
<b>Инструктивная стратегия</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• размещение инструктивных высказываний в предисловиях</li> <li>• уточнение инструктивных высказываний в подстрочных комментариях в нотах</li> <li>• включение аппарата ориентировки издания</li> </ul>		

Рис. 8. Коммуникативные стратегии и тактики композитора

Обратимся к органному циклу «Размышления о таинстве святой Троицы» О. Мессиаена (*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*) [Messiaen 1973]. В предисловии к «Размышлениям» автор высказывает мнение об исключительности роли языка как инструмента человеческого общения. Данное рассуждение, тривиальное с точки зрения теории языка, приобретает эффект неожиданности в музыкальном произведении. Рассматривая язык как

универсальное явление с точки зрения музыки и лингвистики, он становится создателем новой искусственной формы (поликодовый текст), включающей музыкальный и вербальный компоненты. Неожиданность и сложность выполнения подобной задачи в связи с исполнением музыкального произведения заставляет композитора применить диалоговые стратегии и тактики по отношению к адресату, использовать определенные языковые средства.

1. Вместо обычного обозначения дискурсивного жанра *Note de l'auteur* (Предисловие автора), встречающегося во многих сочинениях О. Мессиана, в данном случае композитор дал название своему вступительному слову: *Le langage communicable* (Язык как средство коммуникации). Такое неожиданное для предисловия к музыкальному произведению название говорит об *инициативной коммуникативной роли* адресанта при применении им объяснительной стратегии по отношению к адресату (термин И.А. Стернина). Таким образом О. Мессиаан заставляет адресата обратить внимание на идею, на первый взгляд никак для него не связанную с предметной областью 'музыка'.

2. Начав свое речевое воздействие с постулата о том, что все известные языки являются, прежде всего, инструментом коммуникации и основаны на речевой деятельности, О. Мессиаан использует стратегию самопрезентации и заявляет о своей *сильной коммуникативной позиции* (термин И.А. Стернина), так как заставляет адресата подняться на высокий уровень обобщения, который обычно не требуется для прослушивания или исполнения музыки: *Les diverses langues connues sont, avant tout, des instruments de communication* [Messiaen 1973] (Все разнообразие известных языков служит прежде всего инструментом коммуникации).

3. Сразу же после заявления своей позиции О. Мессиаан включает адресата в диалог с помощью риторического вопроса: *Mais, est-ce là le seul moyen de transmission?* (Но разве это единственный способ связи?). Противительный союз *mais* (но) служит для введения антитезы и привлечения к ней внимания адресата.

4. В следующей фразе О. Мессиа́н опять возвращается к своей позиции, дает ответ на только что поставленный вопрос: *On peut très bien imaginer une langue reposant sur des mouvements, des images, des couleurs, des parfums* (Можно прекрасно вообразить язык, основанный на движениях, образах, цветах, запахах). Тем самым автор заставляет адресата выйти за рамки обыденного и вспомнить о существовании, помимо вербальной, других семиотических систем (звуковой, цветовой, обонятельной и т.д.).

5. Для утверждения своей позиции автор избирает стратегию *убеждения* с помощью опоры на общеизвестные факты: *Tout le monde sait que l'alphabet Braille se sert de toucher* (Общеизвестно, что шрифт Брайля является тактильным).

6. Последняя фраза в абзаце – вывод о конвенциональности любого языка: *Il est convenu que ceci exprimera cela* (Признано, что данная вещь означает вот это). Автор применяет тактику проспекции, используя будущее время – *Futur prospectif – exprimera*. Выступая создателем нового искусственного ‘языка’, он подготавливает адресата к тому, что на основе конвенциональности можно сконструировать любой способ передачи информации.

7. Второй абзац посвящен проблеме музыкальной семантики. О. Мессиа́н высказывает точку зрения об авербальной природе музыки. *La musique, au contraire, n'exprime rien directement. Elle peut suggérer, susciter un sentiment, un état d'âme, toucher le subconscient, agrandir les facultés oniriques, et ce sont là d'immenses pouvoirs: elle ne peut absolument pas 'dire', informer avec précision* (Музыка же, напротив, ничего не выражает прямо. Она может наводить на мысль, порождать чувство, состояние души, коснуться подсознания, заставить человека ощущать себя, как во сне, и в этом состоит ее необъятная власть: она ни в коем случае не может ‘сказать’, дать точную информацию). Уточним, что подобной точки зрения придерживались некоторые композиторы и музыкальные критики (А. Веберн, И. Стравинский, А. Серов), философы (Р. Ингарден, Г. Эпперсон) [Денисов 2004: 47]. Думается, что инициативная коммуникативная роль адресанта проявляется в применении стратегии самопрезентации (открытость позиции) и объяснительной стратегии. Отметим такой маркер усиления категоричности, как наречие в



отрицательной форме *absolument pas* (ни в коем случае), придающий фразе безапелляционное значение.

8. Далее О. Мессиан снова возвращается к стратегии убеждения с помощью опоры на авторитетные, всем известные имена и произведения (Р. Вагнер и его тетралогия) и применяет фигуру уступки. Однако эта фигура служит прагматической цели: убедить адресата в том, что адресант хорошо знаком с новаторскими приемами создания новой музыкальной семантики с помощью разветвленной системы постоянно развивающихся, трансформирующихся, вступающих в различные взаимоотношения лейтмотивов.

О. Мессиан признает, что система лейтмотивов является одной из конвенциональных систем передачи информации, построенной по принципу языка. *Wagner a essayé d'inventer avec des sons musicaux un langage communicable. Il a ainsi créé le leitmotiv* (Вагнер попытался изобрести с помощью музыкальных звуков язык, который способен быть средством коммуникации. Для этого он создал лейтмотив). В данном высказывании представляется важным глагол 'попытался' (*a essayé*), который выполняет роль маркера для обозначения позиции адресанта, выраженную далее через ограничение положительной оценочной лексики наречием 'souvent' (часто): *C'est formidable et souvent efficace* (Это замечательно и часто эффективно). Подобная тактика проспекции позволяет адресанту подготовить восприятие адресатом своей основной оценки системы музыкальной коммуникации, предложенной Р. Вагнером: для ее функционирования необходимо, чтобы слушатель тетралогии отлично знал все лейтмотивы и мог легко определить на слух их сочетание, противопоставление, понять «язык» их трансформаций. Если учесть, что в тетралогии около ста лейтмотивов, которыми «наделены не только живые персонажи, но неодушевленные предметы (Валгалла, меч, копьё, шлем, кольцо) и явления природы (Рейн, гроза, лес, птичка), и человеческие чувства и страсти (любовь, страдание, отчаяние), и отвлеченные понятия (судьба)» [Левик 2011: 332], то можно догадаться, какой вывод должен сделать адресат (профессионал или

просвещенный любитель) о том, насколько это 'эффективно' и доступно для публики.

9. О. Мессиа́н, для которого католическая вера являлась основой жизненной позиции и творчества, противопоставляет конвенциональности любого человеческого языка, его ограниченности способ общения, используемый ангелами: *Seuls, les anges ont le privilège de communiquer entre eux, sans langage, sans convention* (Только ангелы обладают возможностью общаться между собой без языка, без конвенциональности). Для убеждения адресата композитор применяет тактику обращения к цитатам из следующих двух авторитетных источников, при этом источники противоположны по характеру (поэзия и теология).

В первом случае О. Мессиа́н ссылается на строку из «Дуинских элегий» австрийского поэта Р.М. Рильке: *Ein jeder Engel ist schrecklich* (Каждый ангел страшен, ужасен) [<http://gutenberg.spiegel.de/buch/duineser-elegien-829/1>]. Во втором цитируется теолог и философ Фома Аквинский: *On peut lire, en effet, dans la 'Somme Théologique' de Saint Thomas d'Aquin <...>: 'La locution angélique consiste en une operation intellectuelle. Or l'operation intellectuelle d'un ange fait abstraction du temps et du lieu'* (В 'Сумме теологии' Святого Фомы Аквинского читаем <...>: 'Ангельское общение представляет собой интеллектуальную операцию. А интеллектуальная операция ангела происходит вне времени и пространства').

Обратим внимание на то, что французский композитор не ограничился авторитетом учителя церкви, а прежде всего процитировал очень известного светского автора, по всей видимости, ему очень близкого, – Р.М. Рильке. Это объясняется тем, что австрийский поэт, как и О. Мессиа́н, был римским католиком и в его творчестве присутствует религиозность. Однако эта религиозность далека от ортодоксальности. Встает вопрос, не эта ли свобода трактовки, например, такого явления, как ангел, привлекла О. Мессиа́на, являвшегося штатным церковным органистом и при этом писавшего революционную религиозную музыку: *Rilke a raison de dire: 'Tout ange est terrible'!* (Рильке прав, говоря: 'Всякий ангел ужасен!'). В контексте данного сочинения

можно предположить, что для О. Мессиаана «ангел ужасен» – это значит непостижим, как и ангельский способ коммуникации.

Таким образом, композитор, прежде чем приступить к разъяснению музыкального произведения, в предисловии к нему выдвигает один за другим несколько тезисов:

- о конвенциональности человеческого языка,
- об авербальности музыкального языка,
- об отсутствии языка в человеческом понимании у ангелов.

10. Сославшись на авторитет Р. Вагнера, 'попытавшегося' создать с помощью системы лейтмотивов новое средство коммуникации, которое оказалось довольно сложным для понимания публикой, О. Мессиаан предлагает свой вариант. При этом композитор применяет *тактику самоуничижения*, как бы оправдываясь за использование своей идеи: *Ecrasé par ces exemples grandioses <...> j'ai cependant essayé, par jeu, et pour renouveler ma pensée, de trouver une sorte de langage musical communicable* (Ошеломленный [буквально раздавленный] этими грандиозным примерами, я все же попытался, в виде игры, и для интеллектуального обновления, изобрести с помощью музыкального языка что-то вроде нового средства коммуникации).

11. Однако именно здесь впервые появляется местоимение первого лица *je* (Я), которое сохраняется до конца текста данной части предисловия и обозначает открытость активной коммуникативной позиции автора и противопоставляет тактике самоуничижения *тактику самоутверждения*. Объясняя принцип нового 'языка', основанного на буквенных обозначениях нот, О. Мессиаан снова применяет тактику отсылки к авторитетам: *Lettres immortalisées par le thème B-A-C-H (signature de Jean Sébastien Bach), et par ASCH, SCHA, du 'Carnaval' de Schumann*. Французский композитор имеет в виду фугу И.С. Баха на тему, состоящую из букв его имени ВАСН, а также тот факт, что Р. Шуман использовал многочисленные сочетания букв А-S-C-H (свои инициалы и название города Аш) в качестве тем своего фортепианного цикла «Карнавал» (рис. 9).



Тема И.С. Баха В-А-С-Н [Носина 2004: 18-19]



Темы Р. Шумана S-C-H-A, A-C-H, A-S-C-H

[[http://www.belcanto.ru/schumann\\_carnaval.html](http://www.belcanto.ru/schumann_carnaval.html)]

Рис. 9. Музыкальные монограммы И.С. Баха и Р. Шумана

О. Мессиаен скромно пишет *j'ai essayé* (я попытался), снова отсылая с помощью этого глагола к Р. Вагнеру. И несмотря на то, что автор объявляет свое 'изобретение' игрой (*jeu*), дальнейшее описание нового 'языка' говорит о том, что слово *jeu* / игра – только риторический прием.

12. Подобно Ж.Ф. Сюдру (J.F. Sudre, 1787-1862), автору искусственного языка сольресоль, построенного на основе диатонической гаммы (С – до, D – ре, E – ми, F – фа, G – соль, A – ля, H – си), О. Мессиаен создает новый музыкальный алфавит, добавив «по-своему» («à ma façon») к уже имевшимся ранее в музыкальной практике буквенным обозначениям нот А (ля), В (си бемоль), С (до), D (ре), E (ми), F (фа), G (соль), H (си бекар) (рис. 10) новые соответствия для всех оставшихся букв латинского алфавита.



Рис. 10. Восемь первых букв [Messiaen 1973: 5]

При этом композитор сгруппировал буквы по фонетическим признакам и придал каждой из них определенное расположение (октаву) и длительность. Как показано на рис. 11, в группу гласных были добавлены буквы I (фа диэз третьей октавы), O (си бекар второй октавы), U (до диэз малой октавы).



Рис. 11. Гласные буквы [Messiaen 1973: 5]

Далее описана группа звуков, которую композитор назвал палатальными (рис. 12): I, J, Y – фа диез третьей, второй и первой октавы соответственно (то есть, J в данной системе обозначает *йот*).



Рис. 12. Палатальные [Messiaen 1973: 5]

Шипящие S, Z (рис. 13), которым соответствует нота фа, резко противопоставлены по высоте, причем глухой звучит в третьей, а звонкий – в малой октаве, что выглядит парадоксально, так как верхний регистр благодаря высоким частотам является более звонким, чем нижний.



Рис. 13. Шипящие [Messiaen 1973: 5]

В группу дентальных O. Мессиаен включает пару D / T (рис. 14). Глухому T присвоена та же нота ре, что и его звонкой паре, но в интерпретации O. Мессиаена звонкий на этот раз расположен во второй октаве (в ‘звонком’ регистре), а глухой – на две октавы ниже, в малой октаве (в ‘глухом’ регистре).



Рис. 14. Дентальные [Messiaen 1973: 5]

Следующая группа вместо фонетической характеристики получила музыкальную (C Dur, до мажор), это буквы C, Q, K, которые звучат как до второй, первой и малой октавы соответственно (Рис. 15).



Рис. 15. Группа C Dur (буквы C, Q, K) [Messiaen 1973: 5]

В группе, названной лабиальными, О. Мессиаен отходит от соответствия, которое наблюдалось во всех предыдущих группах (парный звук – та же нота, но в другой октаве). Здесь В и F, как это было ранее принято в музыкальной практике, означают си бемоль и фа (при этом О. Мессиаен закрепляет за ними первую и вторую октавы соответственно). Парный для В звук Р означает соль малой октавы, а парный для F звук V – ре первой октавы. Непарному М соответствует ля бемоль второй октавы (рис. 16).



Рис. 16. Лабиальные [Messiaen 1973: 5]

В группу лингвальных (рис. 17) О. Мессиаен включил L и N, придав им общий признак с помощью общей ноты ми бемоль (второй и первой октавы соответственно).

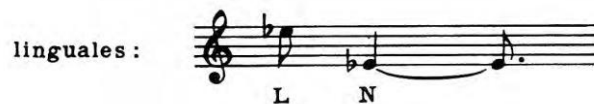


Рис. 17. Лингвальные [Messiaen 1973: 5]

Заключая расшифровку своего музыкального алфавита (рис. 18), О. Мессиаен снова использует тактику проспекции с помощью употребления futur prospectif (*aurons*): *En ajoutant le R, le W, le X nous aurons la série complète* (Добавив R, W, X мы получим полный цикл).



Рис. 18. Буквы R, W, X [Messiaen 1973: 5]

Добавление местоимения первого лица множественного числа *nous* делает адресата участником действия и его результата – закрепления за

указанными выше буквами нотных соответствий (ми и ре третьей, соль диез первой октавы) и завершения музыкального нотного алфавита.

Как и Ж.Ф. Сюдру, композитору-создателю нового языка понадобились простые грамматические элементы. Он отказался от артиклей, предлогов, местоимений и наречий, но ввел для управления синтаксическими конструкциями падежи (рис. 19, 20), а также специальные темы, обозначающие глаголы *avoir* / *иметь* и *être* / *быть* (рис. 21, 22). Причем данные глаголы противопоставлены онтологически: *Être* (БЫТЬ) – *mouvement descendant parce que tout ce qui est vient de Dieu* (Движение мелодии вниз, ибо все *сущее* есть от Бога). *Avoir* (ИМЕТЬ) – *mouvement ascendant parce que nous pouvons toujours avoir plus en nous élevant vers Dieu* (Движение мелодии вверх, так как мы всегда будем *иметь* больше, восходя к Богу).



Рис. 19. Дательный падеж [Messiaen 1973: 10]

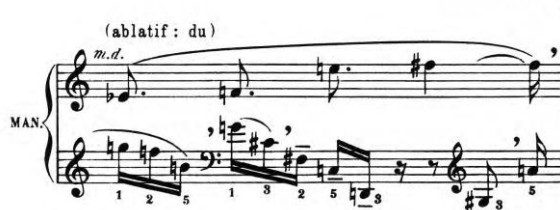


Рис. 20. Творительный падеж [Messiaen 1973: 10]



Рис. 21. Глагол être (быть) [Messiaen 1973: 6]



Рис. 22. Глагол avoir (иметь) [Messiaen 1973: 6]

Обратим внимание на новое использование автором местоимения первого лица множественного числа *nous* (мы), означающее принципиальное

стремление автора приблизить адресата к своей позиции, а также диалогичность конструкции *nous pouvons* (мы можем).

13. Введению особо важной для французского композитора темы Бога, предшествует вводное слово *enfin* (наконец), имеющее функцию итогового заключения текстового фрагмента [Дускаева 2006: 133], а также новое применение тактики отсылки к авторитетам. О. Мессиаан рассчитывает, что его адресат помнит историю расшифровки Ж.-Ф. Шампольоном египетских иероглифов, загадку которых помогли отгадать имена египетских царей: *Ayant remarqué l'importance des noms royaux dans les inscriptions cunéiformes en vieux perse <...> et comment ces mêmes noms royaux <...> ont livré à Champollion le secret des hiéroglyphes égyptiens* (Я заметил ту важную роль, которую играют царские имена в древнеперсидской клинописи <...> и как эти самые царские имена <...> подарили Шампольону секрет египетских иероглифов).

Автор использует прием сопоставления двух открытий, двух сфер – земного и небесного – и непрямого обращения к адресату. *J'ai pensé qu'il fallait signaler à l'attention de l'auditeur le seul mot important de tout langage <...> le Nom Divin!* (Я подумал, что необходимо привлечь внимание слушателя к единственному важному для любого языка слову <...> Имени Бога!). Стремясь к эффективной коммуникации, О. Мессиаан, при знакомстве адресата с темой Бога, снова применяет тактику самоуничижения и отсылает к авторитету Вагнера: *Je l'ai dit – je l'ai bégayé – par un vrai thème – Wagner aurait dit un leitmotiv* (Я его назвал – я его пробормотал – с помощью настоящей темы – Вагнер назвал бы эту тему лейтмотивом).

С помощью представленных в предисловии элементов языка автор зашифровывает принципиально важные для него цитаты из христианской литературы, внося в некоторые нотные отрывки закодированный вербальный текст. При этом композитор сам каждый раз вносит расшифровку над нотным станом в тексте нот – формы глаголов *avoir*, *être*, указания на падежи, а также надписывает над нотами их буквенное значение в том месте, где зашифрован религиозный текст (Рис. 23).



The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: (avoir: il a), p a t e r n i t é s p i r a t i o n. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Red ovals highlight the words 'il a', 'paternité', and 'spiration' in the lyrics. The score includes dynamic markings like 'm.g.' and 'm.d.', and fingerings for the piano part.

Рис. 23. Форма глагола *il a* и слова *paternité, spiration* из текста Фомы Аквинского  
[Messiaen 1973: 10–11]

Французский композитор учитывает, что «в реальных процессах коммуникации текст часто интерпретируется с использованием кодов, отличных от тех, которые имел в виду автор» [Эко 2005: 19]. Поэтому О. Мессиаен применяет *тактику двойного и тройного комментирования*: расшифровав какой-либо знак в предисловии, он обязательно дублирует эту расшифровку в нотном тексте. Особенно важные элементы – вербальные тексты, закодированные в нотах, композитор расшифровывает трижды – в предисловии, над нотным текстом и в конце каждой части произведения. В этом проявляется *долговременная инициативная коммуникативная роль* (термин И.А. Стернина) автора по отношению к адресату и его принципиальная диалогическая позиция.

Таким образом, О. Мессиаен создал произведение, которое имеет *поликодовый характер*, так как для его прочтения и понимания необходимо использовать одновременно два языка – музыкальный и вербальный. На такие тексты обратил в свое время внимание Р.О. Якобсон, отметивший

необходимость четко разграничивать при исследовании коммуникации гомогенные и синкретические сообщения, основанные на комбинации или объединении разных знаковых систем [Якобсон 1985: 327]. По определению А.Г. Сониной, «поликодовые тексты – это тексты, построенные на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных составляющих, вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы» [Сонин 2005: 117]. Важным представляется мнение Е.Е. Анисимовой о том, что «изображения и слова в поликодовом сообщении не являются суммой семиотических знаков, их значения интегрируются и образуют сложно построенный смысл» [Анисимова 2003: 11].

В поликодовом музыкальном тексте выделяют три основных типа внутритекстовых связей:

- внутритекстовые связи, обеспечивающие связность вербального компонента;
- связи внутри аудиального компонента, обеспечивающие гармоничность его музыкальной структуры;
- связи между вербальным и аудиальным компонентами [Максименко, Подрядова 2013: 32].

В органном цикле «Размышления о таинстве святой Троицы» О. Мессиана присутствуют все три типа внутритекстовых связей. К первому типу относим такие метатекстовые жанры, как предисловия и комментарии в нотах. При этом связность вербального компонента обеспечивается за счет того, что расшифровка содержания (*программы*, в музыковедческой терминологии), которую автор дает в предисловии, кратко дублируется в соответствующем месте в нотах (применяется тактика двойного комментирования). Например, в предисловии ко всему произведению автор подробно объясняет значимость темы Бога (основного лейтмотива): *Le seul mot important de tout langage, ce mot qui n'est plus un nom d'un roi mais du Roi des rois, le Nom Divin! <...> Et pour exprimer que Dieu est immense autant qu'`éternel, sans commencement ni fin dans l'espace comme dans le temps, j'ai donné deux formes à mon thème: une droite, une*

*rétrograde, comme deux extrêmes qui se regardent et que l'on pourrait reculer indéfiniment...* (В любом языке значимо только одно имя, но это не имя какого-либо царя, а Царя царей – *имя Бога!* <...> И, желая показать, что Бог одинаково необъятен и вечен и не имеет ни начала, ни конца в пространстве и во времени, я придал моей теме две формы: в прямом и в обратном направлении, как две крайние точки, которые находятся напротив друг друга и могут бесконечно возвращаться назад). В нотах при появлении данной темы всегда проставлено слово *Dieu*.

Связность аудиального компонента возникает за счет реализации заявленной автором в предисловии четкой структуры произведения, системы 'лейтмотивов'. Связи между аудиальным и вербальным компонентами появляются, во-первых, благодаря нотным ремаркам, которые проставляются под нотным станом в соответствующем по смыслу месте. Во-вторых, в предисловии к каждой части цикла О. Мессиан дает все необходимые пояснения как по содержанию (расшифровка вербального текста и его источника), так и музыкально-теоретического и технического характера. Например, в предисловии к шестой части цикла автор пишет: *Troisième thème de plain-chant: l'Alleluia de l'Épiphanie, en accords lumineux et fortissimo* (Третья тема григорианского хора: Алилуйя праздника Богоявления, яркими (светлыми) аккордами и фортиссимо).

Согласимся с мнением ученых [Викулова, Герасимова 2016: 25-26] в том, что подобное порождение смысла средствами одного языка через другой представляет собой семиозис (в данном случае – вербального и невербального в нотном тексте, так как в нем возникает *сочетание семиотических кодов* в результате аудиовербального единства). Расшифровка данных кодов возможна только при постоянном диалоге между автором и адресатом. Автор, применив *объяснительную стратегию*, добивается установления такого диалога.

Способы репрезентации адресата в метатексте композитора в рамках диалогической позиции представлены в параграфе 2.2.

## 2.2. Языковые средства репрезентации адресата в метатексте музыкального произведения

Любой коммуникативный акт требует наличия субъекта и объекта коммуникации. Музыкальная коммуникация не является исключением, более того, музыкальное искусство не существует без исполнителя и слушателя, которым автор адресует свое сочинение. Таким образом, адресация дискурса (в том числе музыкального) [Арутюнова 2012: 5-13], является одним из ключевых факторов в диалоге композитора и его потенциального адресата. Поскольку «всякий речевой акт рассчитан на определенную модель адресата» [Арутюнова 1981: 358], то данная модель обязательно получит отражение в тексте.

В модели коммуникативных уровней немецкий ученый В. Шмид выделяет два вида адресата – *предполагаемый адресат*, «к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято», и *идеальный реципиент* (в лингвистической терминологии соответствует термину *идеальный адресат*, который используется нами в дальнейшем), «осмысляющий произведение идеальным образом с точки зрения его фактуры и принимающий ту смысловую позицию, которую произведение ему подсказывает» [Шмид 2008: 64]. Важной в этом смысле представляется позиция Н. Пьеге-Гро, которая выделяет *идеального читателя*: «Le Lecteur modèle ou implicite est extérieur au texte; il en est une projection théorique, une construction stratégique» [Piégay-Gros 2002: 81] (Идеальный или имплицитный читатель находится вне текста; он является теоретической проекцией, стратегической конструкцией текста).

Рассмотрим языковые средства репрезентации адресата в метатексте фортепианного цикла О. Мессиана «Каталог птиц». Обращаясь в предисловиях к *предполагаемому адресату*, автор, с одной стороны, очерчивает рамки эстетического горизонта, который он предлагает для данной категории слушателя. С другой стороны, понятие *идеального адресата* также является рамочным, создавая ориентир, опору для правильного восприятия

целого и, таким образом, процесс интерпретации становится «структурным элементом процесса порождения самого <...> текста» [Эко 2005: 22]. Мало того, французский композитор подробно разъясняет смысл своих сочинений в серии интервью музыковеду Клоду Самюэлю, которые были позднее изданы в виде книги [Samuel 1967].

В музыкальном дискурсе особую роль играет такое явление, как *оценка* со стороны адресата, поскольку «оценочное измерение картины мира и дискурса определяется жизненным миром человека и общества, находящихся в процессе освоения / присвоения мира и, как следствие, непрерывном поиске своей идентичности» [Лингвистика и аксиология 2012: 7]. На важность этого феномена в рамках «оценивающей коммуникации» обращает внимание Т.В. Писанова: «Оценка проецирует окружающий мир на человека, который не только воспринимает, говорит, действует, но и интерпретирует все, что происходит» [Писанова 2007: 118]. Но «именно соприкосновение с *неожиданно новым* требует особых усилий оценочного порядка» [Курышева <http://www.litmir.co/br/?b=208803>; курсив наш – Н.К.]. Отсюда возникает необходимость применения авторами различных прагматических стратегий с помощью различных коммуникативных приемов, например, введение метатекста в музыкальное произведение.

Оливье Мессиаан был не единственным композитором, использовавшим метадискурсивные стратегии. Музыковед Т.А. Курышева пишет: «Авторский комментарий к сочинению, вербализация технического замысла или концепции еще до создания музыкального текста – одна из специфических черт музыки XX в. Стремясь к оригинальной структуре сочинения, разрабатывая и излагая ее до создания собственно звуковой версии 'придуманного', композиторы при этом оказываются одновременно и *практиками*, и *теоретиками*: и авторами музыки, и авторами ее теоретического обоснования» [Курышева: <http://>; курсив автора. – Н.К.].

Музыковед выделяет четыре разновидности адресата музыкальной журналистики (а, следовательно, и текстов музыкальных произведений,

являющихся предметом оценки журналиста), на которые мы опираемся в своей работе:

- профессионалы,
- просвещенные любители музыки,
- любители музыки,
- немзыкальная аудитория.

*Предполагаемый адресат* для Оливье Мессиана – это, прежде всего, первые две категории – профессионалы и просвещенные любители. Данный вывод можно подтвердить, опираясь на критерии, предложенные У. Эко: «Каждый тип текста явным образом выбирает для себя как минимум самую общую модель возможного читателя, выбирая:

- 1) определенный языковой код;
- 2) определенный литературный стиль;
- 3) определенные указатели специализации» [Эко 2005: 17].

В качестве примера таких указателей У. Эко приводит использование автором текста профессиональной лексики.

Если обратиться к музыкальным сочинениям О. Мессиана, содержащим дискурсивные жанры, то, по его собственному утверждению, они написаны для пояснения формы, техники и сюжета произведения: *Ces textes sont destinés à expliquer la forme, la technique et le sujet de mes œuvres* [Samuel 1967: 174] (Эти тексты предназначены для объяснения формы, техники и содержания моих произведений). Так, в предисловии к каждой части фортепианного цикла «Каталог птиц» автор раскрывает 'сюжет' музыкального произведения, выделяет его основные составляющие: солнце в четвертой части: *Le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel. Au sommet du disque, la couronne d'or augmente, jusqu'au moment où le soleil est tout entier jaune d'or* (Красный и золотой солнечный диск встает из моря и поднимается в небо. На вершине диска золотой край разрастается и постепенно весь диск окрашивается в желто-золотой цвет) [Messiaen 1964, 2.4: http]; мрак в пятой части: *ténèbres, peur, coeur qui bat trop vite* (сумерки, страх, сердце бешено колотится) [Messiaen 1964, 3.5 http]; море, оттенки синего цвета в третьей части: *la mer bleu de prusse et bleu saphir* (море цвета берлинской лазури и сапфира) [Messiaen 1964, 1.1: http], пение

птицы-солиста, например, во второй части: *Le Lorient <...> siffle dans les chênes. Son chant, coulé, doré, comme un rire de prince étranger* (Среди дубов <...> раздаётся свист иволги. Ее пение, тягучее, золоченое, напоминает смех чужестранного принца) [Messiaen 1964, 1.1: [http](http://)]. При этом предполагаемый адресат (профессионалы и просвещенные любители, согласно терминологии Т.А. Курышевой) получает не столько пояснительную информацию, сколько 'включается' автором в коммуникативную модель образного сотворчества. Таким образом, композитор использует различные коммуникативные стратегии (см. параграф 2.1), к которым относим: стратегию *стимулирования образного мышления адресата* (с помощью тактики визуализации цветовой гаммы – оттенки синего, желтого и др.), стратегию *приближения содержания произведения к адресату* (применяя тактику создания понятной человеку образности – страх, сумерки, свет, солнце, тактику использования близкой адресату лексики – пение, свист, смех). Кроме того, автор пользуется *описательной стратегией* (с помощью тактики описания «драматургии» произведения, вербализации слуховых образов).

В нотных комментариях, помимо определенного языкового кода и литературного стиля, вступают в действие указатели специализации – на 'сюжетную' или 'концептуальную' линию Оливье Мессиаен 'накладывает' профессиональные термины, помогающие исполнителю правильно передать смысл произведения. Этот момент очень важен для автора, ибо адресат может «иметь свои собственные предположения, <...> объяснительные гипотезы <...> – и в силу этого сообщение <...> становится не более, чем пустой формой, в которую могут быть вложены различные смыслы» [Эко 2005: 14]. Для Оливье Мессиаена подобное прочтение его произведения равноценно *коммуникативной неудаче*. В своей педагогической деятельности он посвятил много времени правильному прочтению его учениками произведений различных композиторов, начиная с ранних памятников музыкального искусства и заканчивая его младшими современниками, уделяя особое внимание установлению особого 'диалога' с композиторами через их

произведения. Именно поэтому в нотных комментариях французский композитор пользуется *инструктивной стратегией* (путем применения тактики размещения инструктивных высказываний).

В «Беседах» с Клодом Самюэлем Оливье Мессиа́н использует иной язык, чем в своих произведениях, менее образный, но более информативный, что связано с особенностью жанра интервью, в котором репрезентируется адресат, принадлежащий к более широкой аудитории (в данном случае, не только профессионалы, но и любители музыки и немзыкальная аудитория). Тем не менее, открыв биографические источники своего творчества и выделив его три основных темы (католическая вера, любовь, ассоциирующаяся для него с легендой о Тристане и Изольде, и природа, – прежде всего, птицы и их пение), посвятив *предполагаемого адресата* в особенности своего видения цвета в соединении со звуком, О. Мессиа́н переходит к объяснению новаторских принципов своего музыкального языка. В данном отрывке, несмотря на то, что композитор использует музыкальные термины (*лады ограниченной транспозиции, необратимые ритмы, симметричные пермутации*), он рисует четкий алгоритм, который будет полезен не только профессионалам, его смогут понять даже любители музыки, не очень хорошо владеющие музыкальной грамотой. *Les modes à transpositions limitées se divisent en groupes symétriques, la dernière note de chaque groupe étant 'commune' avec la première note du groupe suivant. Ces groupes s'organisent en six groupes de deux notes, quatre groupes de trois notes, trois groupes de quatre notes et deux groupes dont le nombre de notes est variable. Il s'ensuit que ces modes, après un certain nombre de transpositions, retrouvent les mêmes notes, et, par conséquent, il est impossible de continuer.*

*Aux 'modes à transpositions limitées' correspond dans le domaine du rythme une autre innovation, celle des 'rythmes non-rétrogradables' qui ne peuvent pas se rétrograder car ils contiennent en eux-mêmes une petite rétrogradation. <...> Enfin, j'ai utilisé <...> une autre innovation: les 'permutations symétriques'. C'est le même phénomène: le déroulement des permutations <...> est stoppé, parce qu'on retrouve le déroulement chromatique des durées et la première permutation* (Лады ограниченной транспозиции делятся на симметричные группы, где последняя нота каждой группы является 'общей' с первой нотой следующей группы. Из этих групп образуются шесть групп по две ноты, четыре группы по три ноты, три группы



по четыре ноты и две группы с изменяемым числом нот. Из этого следует, что эти лады после некоторого количества транспозиций возвращаются к тем же нотам, что делает невозможным продолжение транспозиций.

Ладам с ограниченной транспозицией в области ритма соответствует другая инновация – ‘необратимые ритмы’, которые не могут быть обратимы, так как содержат в себе небольшую обратимость <...>. Наконец, я использовал <...> еще одну инновацию – ‘симметричные пермутации’. Это тот же самый феномен: развитие пермутаций <...> остановлено, так как они возвращаются к хроматическому развитию длительностей и первой пермутации) [Samuel 1967: 46-47].

Таким образом, композитор использует тактику описания своего новаторского языка с целью установления общего с адресатом коммуникативного пространства в своем музыкальном дискурсе.

В «Беседах» Оливье Мессиан также дает ‘ключи’ для понимания основных концептуальных кодов своего творчества в целом – таких, как легенда о Тристане и Изольде, которую он трактует как чистую любовь, приводящую к смерти, освободив ее от идеи рокового напитка. *Cela n'a absolument aucun rapport avec la vieille légende celtique et même l'idée essentielle du philtre en est écartée <...>. J'ai seulement conserve l'idée de l'amour fatal, d'un amour irrésistible, d'un amour qui, en principe, conduit à la mort, car c'est l'amour qui dépasse le corps, qui dépasse même les données de l'esprit et s'agrandit à l'échelle cosmique* (Все это не имеет ни малейшего отношения к старинной кельтской легенде, я отказался даже от темы волшебного напитка <...>. Я сохранил только идею фатальной любви, любви непреодолимой, любви, которая, в принципе, ведет к смерти, так как это любовь, которая превышает все телесное, превышает даже возможности разума и разрастается на космическом уровне) [Samuel 1967: 22].

Для композитора подробные ответы на вопросы интервью – это работа по формированию необходимой компетенции своего исполнителя / слушателя, в результате которой *предполагаемый адресат* может приблизиться к *идеальному адресату* в коммуникативной модели композитор – исполнитель / слушатель.

Та же цель преследуется О. Мессианом и в других дискурсивных перитекстовых жанрах – предисловиях, комментариях, ремарках к своим произведениям, а также в их названиях. Проанализируем способы

репрезентации адресата в музыкальном произведении с точки зрения семи этапов перевода плана выражения в план содержания, необходимых адресату для понимания текста. В основу анализа легли выделенные У. Эко [Эко 2005: 37-41] семь таких этапов. Вслед за специалистом по музыкальной семиотике Л.В. Саввиной, которая интерпретирует данные семь этапов с точки зрения *слушателя музыкального произведения у различных композиторов* [Саввина 2009: 166-168], нами были выявлены аналогичные этапы в метатексте О. Мессиана к своим музыкальным сочинениям:

1) базовый словарь; 2) правила кореференции; 3) контекстуальные и ситуативные предпочтения; 4) риторическое и стилистическое гиперкодирование; 5) общие фреймы; 6) интертекстуальные фреймы; 7) идеологическое гиперкодирование [Саввина 2009: 165].

К *базовому словарю* У. Эко относит «основные семантические свойства выражений, составляющих текст» [Эко 2005: 37]. В музыкальном произведении соответствующими базовому словарю элементами Л.В. Саввина считает программные названия – т.е. названия, которые объясняют содержание сочинения и могут «давать установку на семантические свойства музыкального материала» [Саввина 2009: 165]. Подобные заглавия мы считаем принадлежащими *перитексту*. В нашем случае ярким примером являются программные названия произведений О. Мессиана, связанные с предметной областью 'христианство', 'католическая вера', так как требуют от слушателя знания основ религии – Священного Писания, имен основоположников католического вероучения. В таких названиях, как «La transfiguration de Notre Seigneur» (Преображение Господа нашего), «Vingt regards sur l'enfant Jesus» (Двадцать взглядов на младенца Иисуса), «Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité» (Размышления о таинстве святой Троицы), «Saint François d'Assise» (Святой Франциск Ассизский) и др. репрезентирован адресат, знакомый с кодом для понимания содержания произведения.

Сюда же мы относим такие жанры перитекста, как подзаголовки и эпитафии к музыкальному произведению, которые играют ту же прагматическую роль – дать *семантическую установку* адресату. Такие подзаголовки дает, например, О. Мессиаен к произведению для органа «Corps glorieux» (Тела достославные): «Sept visions brèves de la vie des ressuscités» (Семь коротких видений о жизни воскресших). Кроме того, каждая часть сочинения имеет свой свой заголовок и эпитафия из Священного Писания или текста мессы, что позволяет адресату постепенно раскрыть смысл, который автор вкладывает в заглавие ко всему произведению. Например, часть III озаглавлена «Ange aux parfums» (Ангел в молитвенном фимиаме), данной части предпослан эпитафия из главы 8 (стих 4) Откровения Святого Иоанна Богослова: *La fumée des parfums, formés des prières des saints, monta de la main de l'ange devant Dieu* (И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Бога). Часть VI называется «Joie et clarté des corps glorieux» (Радость и свет достославных тел), а эпитафией к ней является стих 43 из главы 13 Евангелия от Матфея: *Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père.* (Тогда праведники воссияют, как солнце, в Царстве Отца их) [Messiaen 1939: 7]. Как видим, перитекстовые жанры дополняют друг друга, выполняя роль 'семантических механизмов', демонстрирующих адресату контекстуальные и ситуативные предпочтения автора и тем самым активизирующих его собственные (адресата) контекстуальные и ситуативные предпочтения.

*Правила кореференции* требуют отнесения разных вхождений одного и того же выражения к одному референту [Эко 2005: 464]. Подобное находим, например, в «Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité» О. Мессиаена [Messiaen 1973]. Композитор понимает, что сложность его новаторского языка не каждому позволит отнести одну и ту же тему, прозвучавшую, например, в ракоходе (т.е. в обратном движении, от последней ноты к первой) к тому же референту, что и обычный, 'прямой' вариант той же темы (Рис. 24). Это заставляет автора 'воспитывать' своего адресата, даже профессионала, применяя тактику разъяснения, дешифровки кодов, обращения от первого лица:

*Pour exprimer que Dieu est immense autant qu'éternel, sans commencement ni fin dans l'espace que dans le temps, j'ai donné deux formes à mon thème: une droite, une rétrograde* (Для того, чтобы выразить, что Бог так же необъятен, как и вечен, и не имеет ни начала, ни конца в пространстве и во времени, я придал своей теме две формы: в прямом движении и в обратном) [Messiaen 1973: 6] (Курсив автора. – Н.К.).

thème de **Dieu** :



le même, en sens rétrograde :



Рис. 24. Тема Бога в прямом движении и в ракоходе [Messiaen 1973: 6]

Данный языковой материал репрезентирует адресата, который хорошо разбирается в традициях полифонии, но не всегда может правильно прочесть нетрадиционный музыкальный материал. Например, музыкантам хорошо известен смысл прямого и обращенного проведения темы у И.С. Баха: «тема в прямом движении символизирует жизнь от рождения до смерти, <...> тема в обращении – это смерть или, вернее, – «жизнь после смерти» – в некоем ином мире, о котором говорит Евангелие» [Вязкова 2006: 229]. Безусловно, О. Мессиаен рассчитывает и на то, что музыканты владеют основами знаний о символике западноевропейской христианской музыки: «Западное религиозное мышление, направленное, прежде всего, на драматическое мироощущение, определило имманентную систему музыкально-временных знаков. Так, время западной сакральной монодии находится в постоянной трансформации. Неслучайно темы звучат в увеличении, уменьшении, обращении, ракоходе, создавая ощущение безграничного времяпространства – универсального и объективного, способного сужаться, расширяться, вращаться и зеркально отображать трехмерную горизонталь» [Роменская 2017: 31-32].

Обратим внимание на то, что О. Мессиаен, раскрыв свой вариант толкования указанного референта, употребляет местоимение первого лица *je*, притяжательное прилагательное *mon* и глагол активного действия *donner*: *j'ai*

*donné deux formes à mon thème* (я придаю две формы своей теме). С помощью данных языковых единиц французский композитор обозначает свое отличие от традиционного понимания подобных музыкальных приемов.

*Контекстуальные и ситуативные предпочтения*, по У. Эко, существуют на базовом уровне адресата в виде «энциклопедии», которая активизируется «семантическими механизмами» [Эко 2005: 38-39]. Обратимся для примера к «Квартету на конец времени» О. Мессиана. В предисловии к нему в своей тактике разъяснения содержания композитор обращается к 'энциклопедии' (термин У. Эко) адресата, активизируя ее музыкальные составляющие с помощью вербальных семантических механизмов:

1. Пояснения общего плана (характер музыкального языка, ритмов, композиция сочинения). *Son langage musical est essentiellement immatériel, spirituel, catholique.*

*Des rythmes spéciaux, hors de toute mesure, y contribuent puissamment à éloigner le temporel.*

*Ce "Quatuor" comporte 8 mouvements. Pourquoi? Sept est le nombre parfait, la création de 6 jours sanctifiée par le sabbat divin ; le 7 de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le 8 de la lumière indéfectible, de l'inaltérable paix.* (Музыкальный язык этого сочинения в основном имеет нематериальный, духовный, католический характер.

Специальные ритмы, выходящие за рамки любого размера, способствуют удалению всего временного.

Квартет состоит из восьми частей. Почему? Семь – число совершенное, сотворение мира за шесть дней освящено божественным шаббатом; седьмой день отдыха продолжается в вечности и переходит в восьмой – день непреходящего света, ненарушимого спокойствия).

В данном отрывке доминируют семы 'вечность', 'вневременное', 'покой', являющиеся ключевыми для понимания языка «Квартета».

## 2. Авторские неологизмы.

*Des modes, réalisant mélodiquement et harmoniquement une sorte d'ubiquité tonale, y rapprochant l'auditeur de l'éternité dans l'espace ou infini* (Лады, мелодически и гармонически воплощающие некую тональную вездесущность, тем самым приближают слушателя к вечности в пространстве или к бесконечному). *Тональная вездесущность* является

неологизмом О. Мессиаана, чрезвычайно важным для понимания его творчества. В «Технике моего музыкального языка» он пишет: *слушатель невольно подчинится странному очарованию невозможностей; некий эффект тональной вездесущности и нетранспонируемости, некое единство движения (где начало и конец сливаются, потому что одинаковы) в необратимости, – все это постепенно будет вести его к тому виду 'божественной радуги', которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем* [Мессиаан 1995: 20].

В приведенном отрывке из «Квартета» выделим сему 'бесконечность', перекликающуюся с семой 'вечность', о важности которой шла речь выше.

### 3. Маркер скромности.

*Tout ceci restant essai et balbutiement, si l'on songe à la grandeur écrasante du sujet!*  
(Все это ощущается как неловкий опыт детский лепет, если иметь в виду немислимое величие предмета, о котором написана музыка!).

Автор противопоставляет семы 'несовершенное' (земное) – 'совершенное' (небесное), подчеркивая, что земной творец музыки не может считать себя великим.

### 4. Пояснения по содержанию.

*Entre 3 et 4 heures du matin, le réveil des oiseaux: un merle ou un rossignol soliste improvise.* (Между 3 и 4 часами утра – пробуждение птиц: дрозд или соловей начинает импровизировать).

*L'abîme, c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux, c'est le contraire du Temps ; c'est notre désir de lumière, d'étoiles, d'arc-en-ciel et de jubilantes vocalises.*

(Бездна – это Время, с его горестями, утомлением. Птицы – это противоположность Времени; это наше желание света, звезд, радуги и ликующих вокализов).

В данном отрывке О. Мессиаан объединяет семы 'бездна – время – горесть', с одной стороны, и семы 'птицы – свет – пение' – с другой стороны. Таким образом, возникает противопоставление двух семантических полей, с помощью которого автор объясняет название третьей части «Квартета» – «Abîme des oiseaux» (Бездна птиц) – и ее содержание.

*Jésus est ici considéré en tant que Verbe.*

*Musique de pierre, formidable granit sonore; irrésistible mouvement d'acier, d'énormes blocs de fureur pourpre, d'ivresse glacée.*

*L'Ange plein de force apparaît, et surtout l'arc-en-ciel qui le couvre.*

*Sa lente montée vers l'extrême-aigu, c'est l'ascension de l'homme vers son Dieu, de l'enfant de Dieu vers son Père, de la créature divinisée vers le Paradis.*

(Иисус здесь понимается как Слово.

Музыка камня, великолепный звуковой гранит; неудержимое движение стали, огромных блоков багряного неистовства, ледяного опьянения.

Является Ангел, полный силы, окруженный радугой.

Его медленный подъем к верхним регистрам – это восхождение человека к своему Богу, божественного Дитя к своему Отцу, обожествленного создания к Раю).

Композитор сопоставляет семьи 'музыка' – 'камень', 'ангел' – 'радуга', связывая их с семьей 'восхождение':

### 5. Обращение к слушателю.

*Transposez cela sur le plan religieux: vous aurez le silence harmonieux du ciel.*

*Ecoutez surtout le terrible fortissimo du thème par augmentation et changement de registre de ses différentes notes, vers la fin du morceau.*

(Перенесите все это на религиозный уровень: вы получите гармоничную тишину неба.

Обязательно прислушайтесь к ужасающему fortissimo темы в увеличении и изменении регистра некоторых ее нот, к концу отрывка).

Благодаря использованию автором повелительного наклонения между ним и адресатом возникают отношения побудительности, которые можно отнести к *специализированным сигналам адресованности* [Викулова, Герасимова 2016: 23].

*Dans mes rêves, j'entends et vois accords et mélodies classés, couleurs et formes connues; puis, après ce stade transitoire, je passe dans l'irréel et subis avec extase un tournoiement, une compénétration giratoire de sons et couleurs surhumains. Ces épées de feu, ces coulées de lave bleu-orange, ces brusques étoiles: voilà le fouillis, voilà les arc-en-ciel!*

(В мечтах я слышу и вижу аккорды и мелодии, расположенные по определенной системе, цвета и формы, хорошо известные; затем, после этой переходной стадии, я перемещаюсь в область нереального и с восторгом попадаю в вихревое движение, взаимопроникновение во вращении нечеловеческих звуков и цветов. Эти огненные мечи, это течение сине-оранжевой лавы, эти внезапно возникающие звезды, – вот нагромождения, вот радуги).

В данном отрывке О. Мессиаен объясняет источник заглавия седьмой части «Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps» (Нагромождения радуг, для Ангела, который объявляет о конце мира). Автор описывает свой творческий процесс, основываясь на семах 'реальное', 'человеческое' (предварительная стадия) и 'нереальное', 'сверхчеловеческое' (творческий полет, приводящий к сочинению новаторской музыки).

#### 6. Риторический вопрос и вопросно-ответный комплекс:

*Pourquoi? le 7 de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le 8.* (Почему? Седьмой день отдыха продолжается в вечности и становится восьмым).

*Pourquoi cette 2e louange?* (Почему такое двойное восхваление?).

#### 7. Пояснения ритмических особенностей:

*Emploi de la valeur ajoutée, des rythmes augmentés ou diminués, des rythmes non rétrogradables* (Использование добавленной длительности, увеличенных или уменьшенных ритмов, необратимых ритмов).

#### 8. Пояснения музыкальных образов:

*Le 'milieu', ce sont les harmonies impalpables du ciel. Au piano, cascades douces d'accords bleu-orange, entourant de leur carillon lointain la mélodie quasi plain-chantesque des violon et violoncelle* [Messiaen 1941].

(‘Середина’ – это неосязаемые небесные гармонии. У фортепиано – нежные каскады сине-оранжевых аккордов, которые окружают своими далекими перезвонами речитатив скрипки и виолончели, напоминающий григорианский хорал) [Messiaen 1941: [http://www.petraglio.com/Clarinet/Agenda\\_files/messiaen.pdf](http://www.petraglio.com/Clarinet/Agenda_files/messiaen.pdf)].

Таким образом, О. Мессиаен сообщает о своих контекстуальных предпочтениях, тем самым помогая адресату «обнаружить известный ему мелодико-ритмический, звуковысотный и т.д. код в сочетании с другим кодом» [Саввина 2009: 166].

*Ситуативные предпочтения*, по Л.В. Саввиной, «позволяют соотнести акт высказывания данного сочинения с внешними обстоятельствами», например, заглавие может иметь ассоциативные связи с аналогичным рядом заглавий [Саввина 2009: 166]. Такие названия произведений О. Мессиаена, как «Садовая славка», «Черный дрозд», безусловно, репрезентируют адресата, знакомого с традицией отображения в музыке птичьего пения и целым рядом



подобных программных заглавий: «Напуганная коноплянка» (Ф. Куперен), «Курица» (Ж.Ф. Рамо), «Ласточка», «Кукушка» (Л-К. Дакен) и др.

К риторическому и стилистическому гиперкодированию в музыкальных произведениях Л.В. Саввина относит, например, *музыкальный жанр*, который во многом определяет содержание сочинения. О. Мессиаен трансформирует привычные музыкальные жанры и заимствует жанры из других предметных областей. Так, его «Каталог птиц» отражает законы жанра 'каталог', сложившиеся в издательской, торговой и научной практике (в частности, в биологии). Все это потребовало обоснования и подробных объяснений со стороны автора, так как для понимания указанного выше гиперкодирования адресат должен был выйти за пределы привычного *горизонта ожиданий*<sup>4</sup> и воспринять непривычный для музыкального произведения жанр, понять содержательность его прагматической стороны (таких элементов инструктивной стратегии композитора, как наличие аппарата ориентировки издания, номенклатуры всех птиц, пение которых зафиксировано в сочинении и т.д.).

*Общие фреймы* являются формой знания о мире или определенной ситуации [Саввина 2009: 166]. В нашем случае к данной категории относим владение адресатом информацией о роли Святой Троицы и общими понятиями о грегорианских хоралах.

Под *интертекстуальным фреймам* Л.В. Саввина понимает интертекстуальные связи, созданные адресатом на основе собственного слушательского опыта [Саввина 2009: 166]. По мнению ученого, автор способствует их созданию с помощью избранных им жанров, а также

---

<sup>4</sup> Понятие *горизонт ожиданий* используется в том значении, которое имеет в виду Н. Пьеге-Гро: «La précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle <...>. A cet horizon d'attente concernant le monde et la vie sont intégrées aussi déjà des expériences littéraires antérieures» [Piégay-Gros 2002 : 55] (Предварительное осмысление текста включает конкретные ожидания читателя, связанные с горизонтом его интересов, желаний, нужд и жизненного опыта, которые определяются тем обществом и классом, к которому он принадлежит, а также его индивидуальной историей <...>. В этом горизонте ожиданий, вытекающем из его видения мира и его жизни, присутствует также весь его предшествующий литературный опыт).

драматургии произведения. Так, О. Мессиа́н в предисловиях к своим сочинениям подробно ‘разворачивает’ их драматургию (например, описание событий суточного цикла в «Каталоге птиц»). К интертекстуальным фреймам относятся также отсылки к сочинениям других авторов (тематические, гармонические, ритмические), другим стилям, узнаваемым адресатом. Здесь можно вспомнить уже упоминавшуюся выше отсылку О. Мессиа́на к тетралогии Р. Вагнера и системе лейтмотивов.

*Идеологическое гиперкодирование* «связано с восприятием текста в зависимости от нравственно-идеологических пристрастий слушателя, которое может привести либо к полному отрицанию произведения, либо к его признанию» [Саввина 2009: 168]. О. Мессиа́н, прибегая к метатекстовым жанрам, приобщает адресата к своим идеологическим предпочтениям – католической вере, видению природы, цветовой гаммы. Для этого французский композитор использует метадискурсивные стратегии, которые будут проанализированы в параграфе 2.3.

Таким образом, в метатексте сочинения О. Мессиа́на «Размышления о таинствах Святой Троицы» обнаруживаются элементы, соответствующие семи выделенным У. Эко этапам перевода плана выражения в план содержания, необходимым адресату для понимания текста. Результаты анализа метатекста позволяют заключить, что репрезентация адресата в новаторском произведении проходит описанные семь этапов.

### **2.3. Метадискурсивные стратегии в творчестве О. Мессиа́на**

Композитор как творческая личность не может существовать вне создаваемого им текстового и дискурсивного пространства, в силу того, что написанная музыка требует исполнения. Исполнение, в свою очередь, предполагает адекватное восприятие и со стороны музыканта-интерпретатора музыкального текста, и со стороны слушателя. Однако любое новаторское сочинение встречает неприятие со стороны большинства адресатов – не только любителей и немзыкальной аудитории, но и профессионалов и

просвещенных любителей [Курьшева: [http](#)]. Причиной неприятия такого музыкального произведения, как было сказано выше, являются проблема *понимания* языка произведения и проблема смысла текста: «То, что есть, никогда не может быть полностью понято. <...> Все, о чем говорится, указывает всегда еще на нечто, превышающее все, что удастся выразить» [Гадамер: [http](#)].

В тексте как высказывании М.М. Бахтин выделяет замысел (интенцию) и осуществление этого замысла. Ученый считает вопрос интерпретации текста одним из важнейших, что заставляет его поставить «проблему второго субъекта, воспроизводящего <...> текст (чужой) и создающего обрамляющий текст (комментирующий, оценивающий, возражающий и т.п.)» [Бахтин: [http](#)]. А интерпретация музыкального произведения представляет собой особую проблему, так как благодаря специфике музыки как вида искусства *текст автора* и *текст исполнителя* могут сильно отличаться. Это заставляет композиторов расширять текстовое поле своих произведений, применяя различные метадискурсивные стратегии и используя такие приемы, как, например, включение в музыкальные сочинения метатекстовых жанров.

Начиная с эпохи барокко, авторы дают некоторым своим музыкальным произведениям программные заглавия, отражающие основную идею сочинения, появляется практика проставлять авторские пометы в нотах. В XIX веке вошли в обиход подстрочные нотные комментарии, поясняющие характер музыки, темпы, динамику. А для более полного понимания своих произведений композиторы стали в некоторых случаях добавлять к ним подробные *программы* в форме краткого содержания. Тенденция вербализации замысла своих произведений композиторами усилилась в XX веке [Савенко 2006: 327].

Для того, чтобы улучшить понимание своих произведений, французский композитор О. Мессиа́н применил различные метадискурсивные стратегии. Так, им были использованы возможности *перитекста* (программные заглавия, отражающие основную идею сочинения, поясняющие подзаголовки,

эпиграфы, подробные предисловия), где за счет синергии музыкального и экстрамузыкального компонентов было создано единство текстового пространства. Но этот прием, сам по себе новаторский и потому также сложный для восприятия, потребовал дальнейшего разъяснения для того, чтобы замысел композитора был ясен как профессионалам, так и любителям [Olivier 2008: 16, 42, 56, 70, 74]. Поэтому О. Мессиаан расширил текстовые границы своих произведений с помощью *эпитекста* (интервью, документальные фильмы о творчестве композитора с его участием).

Так, О. Мессиаан, который в течение нескольких десятилетий преподавал в парижской консерватории, принял участие в фильме<sup>5</sup>, представляющем собой запись части его урока по музыкальному анализу [<https://www.youtube.com/watch?v=GSWatsiBErU&index=2&list=RDMFjuVpXL6wI>]. Для анализа был выбран отрывок из «Пеллеаса и Мелизанды» К. Дебюсси – автора, чрезвычайно близкого О. Мессиаану и важного для формирования его творческих принципов, поэтому данный выбор для показа широкой публике репрезентирует метадискурсивную стратегию композитора (стратегию самопрезентации). Педагог обращает внимание студентов на слова *loin* (далеко) и *qu'est-ce qui brille ainsi au fond de l'eau* (что так блестит на глубине), считая их ключевыми.

При этом сам О. Мессиаан не раз использует слова *loin, lointain* (далеко, далекий) и *brillant* (блестящий) для описания пения птиц или пейзажа [Messiaen 1964: http] – элементов, всегда значимых для его творчества, часто подробно описанных в авторском предисловии. Безусловно, данные элементы важны для понимания его творчества, начиная с произведений, в заглавии которых присутствует слово 'птицы' или какое-либо название птицы (например, «Каталог птиц», «Садовая славка»), и заканчивая оперой «Святой Франциск Ассизский», в которой пение птиц занимает значительную часть произведения. Таким образом, тактика О. Мессиаана состоит в акцентуации

---

<sup>5</sup> Здесь и далее речь идет о фильмах, не имеющих названия (Н.К.).

внимания публики на тех элементах музыки К. Дебюсси, знаменитого композитора, являющегося общепризнанным авторитетом, которые перекликаются с его собственной музыкой, могут послужить 'ключами' к ее пониманию и способствуют успешной самопрезентации О. Мессиана.

В другом фильме [[https://www.youtube.com/watch?v=MFjuVpXL6wI&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=MFjuVpXL6wI&feature=player_embedded)] французский композитор раскрывает содержание двух своих произведений («Каталог птиц» и «Экзотические птицы»). По его словам, их прежде всего отличает друг от друга принцип построения текста и способ передачи птичьего пения с помощью средств музыкального языка. В «Каталоге» автор стремился передать естественное пение птицы в ее природном окружении, в соответствии с временем суток, что обозначено в комментариях в нотах. Значимость хронотопа в данном произведении автор подчеркивает и в фильме.

Во втором сочинении целью автора было поставить 'рядом' птиц, которые никогда не могли бы жить в одном ареале – такая 'встреча' решала более утонченную художественную задачу, поэтому «Экзотические птицы» отличаются более яркие краски и более сложный звуковой полифонический материал: *J'ai fait un travail beaucoup plus inventé, beaucoup plus intellectuel en rapprochant des oiseaux et des pays qui ne se rencontreront en fait jamais* (Я произвел более изощренную, более интеллектуальную работу, соединив птиц и страны, которые в действительности никогда не встречаются).

Таким образом, автор смело заявляет о своем новаторстве, методе обновления известных категорий (сорокаголосный *контрапункт* звуков природы), отмечая, что такого количества голосов одновременно, в рамках одного произведения до него никто не использовал. *Je crois que c'est un genre de choses qu'on n'avait jamais fait avant, même dans la musique classique. Même dans une fugue de Bach on n'a jamais plus de <...> 8 voix <...> réelles, tandis que moi, j'ai écrit des contrepoints qui sont à 18, à 20, à 30 à 40 voix réelles, ce qui fait évidemment une grande complexité sonore* (Я думаю, что подобной вещи до меня не сделал никто в мире, даже в классической музыке. Даже в фуге Баха никогда не присутствует больше 8 реальных голосов, я же написал контрапункты на 18, 20, 30, 40 реальных голосов, что, разумеется, создает большую

сложность в звучании). В данном случае О. Мессиан снова применяет *метадискурсивную стратегию (стратегию самопрезентации)*, используя тактику обоснования своего новаторства через сопоставление своего творчества с творчеством известных композиторов.

Надо иметь в виду, что партитуры «Каталога птиц», и «Экзотических птиц» содержат подробные авторские предисловия и комментарии. Однако О. Мессиан дает новые пояснения. Принимая участие в данном фильме, композитор применяет *описательную и объяснительную метадискурсивные стратегии*, обращенные, скорее, к любительской аудитории: листая страницу за страницей партитуры, композитор пересказывает весь *сюжет* обоих произведений, восстанавливает пейзаж, 'накладывает' его на *каденции* и *коды* инструментов, исполняющих данные части сочинения. Подобная стратегия позволяет непрофессионалам, не знакомым с текстом предисловия в партитуре, узнать о содержании необычных произведений, понять, в чем их особенность и отличия. Таким образом автор добивается эффективной коммуникации и расширяет круг слушателей.

В фильме [<https://www.youtube.com/watch?v=xkKrD9knBvU>] О. Мессиан представлен в лесу, где приоткрывает завесу в свою творческую лабораторию, показывая, как он слушает и записывает пение птиц. *L`oiseau que vous entendez là est une grive musicienne. C`est un des meilleurs chanteurs, peut-être un des plus beaux chanteurs de France. Vous entendez ces sons – des strophes répétées <...> deux fois, trois fois, quatre fois, mais généralement trois fois, à la manière d`une incantation* (Птица, которую вы сейчас слышите, – это певчий дрозд. Это один из лучших певцов, может быть, один из самых великолепных певцов Франции. Вы слышите эти звуки – строфы, повторяющиеся <...> два раза, три раза, четыре раза, но чаще всего – три раза, наподобие заклинания). Здесь снова применяется *стратегия самопрезентации*, демонстрируется открытость позиции. Композитор обращается к зрителям (*vous entendez* – вы слышите), выделяя характерные особенности пения дрозда, которые он отразил с помощью музыкального языка.

В другом фильме [<https://www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU>] О. Мессиа́н, как опытный педагог-методист, использует стратегию *стимулирования образного мышления адресата*, включив зрителя в процесс создания музыкальной темы на основе фиксации пения птицы, и стратегию *приближения содержания произведения к адресату* (пошагово приближая непонятную музыкальную тему к слушателю). При этом композитор применяет прием сопоставления отрывков:

- выделяет ‘фразу’ из птичьего пения,
- описывает словесно эту ‘фразу’,
- имитирует ее,
- показывает ‘певца’, исполняющего эту же ‘фразу’ в естественной среде.

Когда у зрителя создается полная картина характера и звучания ‘фразы’, пианистка играет отрывок из сочинения О. Мессиа́на, содержащий воплощение пения той же птицы. Такая последовательность позволяет зрителю услышать сходство и понять принцип сочинения, используемый автором. Таким образом, для успешной реализации стратегии стимулирования образного мышления адресата автор применяет три тактики: визуализация пространства, визуализация цветовой гаммы, опредмечивание звучания. Стратегия приближения содержания произведения к адресату реализуется с помощью тактики создания понятной человеку образности.

В следующем фильме [<https://www.youtube.com/watch?v=uscxcUF1i0g&list=RDuscxcUF1i0g#t=0>] композитор снова применяет *стратегию самопрезентации*, используя тактику сопоставления своего творчества с творчеством других композиторов. *Je crois que ce qui me distingue de la plupart de mes confrères, c'est d'abord la recherche rythmique qui évidemment était une prolongation de mon travail sur la métrique grècque et sur les déci-tala de l'Inde, mais aussi au fait que je vois des couleurs quand j'entends de la musique et même quand je la lis* (Мне кажется, то, что меня отличает от большинства моих собратьев, – это, прежде всего, мои исследования в области ритма, которые, конечно, являются продолжением моего изучения греческой метрики и индийских дечи-тала. Но еще и тот факт, что я вижу цвета, когда слышу музыку и даже когда ее читаю).

Далее композитор использует *объяснительную стратегию* – дает пояснения по содержанию, история создания, источникам оперы «Франциск Ассизский». Применяя *стратегию убеждения*, тактику проспекции при ответе на возможные упреки в том, что без любовной драмы и убийства не существует оперы как жанра, автор возвращается к *стратегии самопрезентации*, прямо говорит о том, что создал новый тип оперы. *Pour la première fois qu'il n'y aura pas de drame passionnel et qu'il n'y aura pas de meurtre. Le drame ce sera un combat intérieur entre la grâce et l'homme* (Впервые не будет любовной драмы и не будет убийства. Драма будет состоять во внутренней борьбе между Божественной милостью и человеком).

В фильме [<http://vkinotik.net/GWCPyx2МАК4/olivier-messiaen-et-.html>] показана репетиция произведения О. Мессиаена для духового оркестра и ударных «Et exspecto resurrectionem mortuorum». В предисловии, содержащемся в партитуре, композитор *применил описательную и инструктивную стратегии* – дал подробные разъяснения каждой части произведения, как по содержанию, так и по технике исполнения. Однако для автора важна каждая деталь исполнения, точность воплощения замысла, поэтому он присутствует на репетиции, делая уточнения дирижеру и инструменталистам. На наш взгляд, метадискурсивная стратегия композитора (прежде всего, стратегия самопрезентации) в данном фильме нацелена также на привлечение внимания к исключительным фактам заказа сочинения министром образования, известным писателем А. Мальро и присутствия на первом исполнении произведения президента Ш. де Голля. В применении тактики отсылки к авторитетам состоит ответ французского автора своим недоброжелателям.



## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

Анализ метатекста музыкальных произведений французского композитора О. Мессиана показал, что в данных произведениях возникает *семиозис* вербального и невербального компонента. Подробное рассмотрение сочинения для органа О. Мессиана «Размышление о таинствах Святой Троицы», содержащего метатекст, позволило подтвердить наличие трех видов внутритекстовых связей: между текстовыми компонентами (тактика двойного комментирования – в предисловии и в нотных ремарках), внутри аудиального компонента (соблюдение заявленной в предисловии структуры, система ‘лейтмотивов’), между аудиальным и вербальным компонентами (присутствие нотных ремарок, пояснений в предисловии как содержательного, так и музыкально-технического характера).

На примере указанного выше сочинения О. Мессиана показано, что в подобных музыкальных произведениях предполагается дешифровка кодов одной семиотической системы (музыкальной) с помощью кодов другой семиотической системы (вербальной). Необходимость подобной дешифровки позволяет сделать вывод о *поликодовости* музыкального произведения, содержащего метатекст.

Исследованы способы репрезентации адресата в метатексте сочинения О. Мессиана «Размышления о таинствах Святой Троицы» с точки зрения *семи этапов перевода плана выражения в план содержания*, необходимых адресату для понимания текста. Результаты анализа позволяют предположить, что репрезентация адресата в новаторском произведении объективно включает описанные семь этапов. Анализ языковых средств репрезентации адресата в метатексте музыкального произведения показал ориентированность композитора на музыкантов-профессионалов и просвещенных любителей. При этом в жанре интервью, который позволяет охватить все разновидности категории слушателя, О. Мессиаан обращается также к любителям и немusикальной аудитории, используя тактику подробного описания своего музыкального языка.

Применение теории текста к музыкальному произведению позволило обогатить понятие *программной* музыки, используемое в музыковедении для авторских экстрамузыкальных текстов, с помощью понятия *паратекста*.

На материале музыкальных произведений французского композитора О. Мессиана показано, что *диалогичность* является основной коммуникативно-прагматической категорией музыкального дискурса. Доказано, что в целях обеспечения новаторскому сочинению коммуникативного успеха композитор использует возможности *паратекста*: *перитекста* (программные заглавия, подзаголовки, эпитафии, предисловия, нотные ремарки) и *эпитекста* (статьи, интервью, фильмы и пр.), где комментирует суть своего новаторства.

Анализ языковых приемов показал использование композитором таких коммуникативно-прагматических категорий, как *адресованность* (вопросно-ответный комплекс, прямые обращения к адресату и пр.) и *стратегичность*. Нами были выявлены следующие *коммуникативные (диалоговые) стратегии и тактики*, примененные композитором с целью устранения трудности восприятия адресатом культурных 'кодов' своего новаторского музыкального языка:

- стимулирование образного мышления адресата (реализуется с помощью трех тактик: визуализация пространства, визуализация цветовой гаммы, опредмечивание звучания),

- приближение содержания произведения к адресату (тактики: создание понятной человеку образности, использование близкой адресату лексики, использование определенной графики текста),

- метадискурсивные стратегии:

- стратегия самопрезентации (тактики: сопоставление своего творчества с творчеством других композиторов – обоснование новаторства, открытость позиции, самоуничижение, самоутверждение),

- стратегия убеждения (тактики: опора на общеизвестные факты и источники, отсылка к авторитетам – связь с традициями, перспекция),
- описательная стратегия (тактики: описание "драматургии" произведения, вербализация слуховых образов, описание своего новаторского музыкального языка),
- объяснительная стратегия (тактики: объяснение источников своего творчества, объяснение истории создания сочинения, объяснение содержания сочинения, двойное и тройное комментирование),
- инструктивная стратегия (тактики: размещение инструктивных высказываний в предисловиях, уточнение инструктивных высказываний в подстрочных комментариях в нотах, включение аппарата ориентировки издания).

Культурные 'коды' являются формой трансляции социального опыта, а применяя данные стратегии, композитор расширяет текстовое поле своих произведений.

Отмечаем, что для успешной реализации диалоговых стратегий композитором были использованы одновременно несколько существенных коммуникативных приемов:

- вербализация содержания сочинения в паратекстовых жанрах,
- демонстрация способа создания своих сочинений,
- сопоставление первоисточника и его отражения в своем искусстве,
- прямые заявления о своем новаторстве.

Анализ использования О. Мессаном различных коммуникативных стратегий и тактик показал, что в целях установления коммуникативного контакта и помощи адресату в расшифровке культурных 'кодов' своего новаторского музыкального языка французским композитором было создано особое диалоговое пространство, позволившее включить адресата в дискурс музыкальных произведений.

## ГЛАВА III. «КАТАЛОГ ПТИЦ» ОЛИВЬЕ МЕССИАНА КАК НОВАТОРСКИЙ ДИСКУРСИВНЫЙ ЖАНР

### 3.1. Экстралингвистические и лингвокультурные факторы появления новаторского музыкального жанра

#### 3.1.1. Жанр как элемент структуры музыкального дискурса

Музыкальные жанры, как и жанры речевые и литературные, складывались и развивались на протяжении многих веков. Ученые связывают начало активного развития музыкальных жанров, приведшее к современному состоянию в музыке, с эпохой Ренессанса [Скребков 1973; Назайкинский 2003]. Подчеркивается их социальная сторона: «музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными ее жизненными назначениями, с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями и различными условиями ее исполнения и восприятия» [Мазель, Цуккерман 1967: 22].

Классификация музыкальных жанров остается дискуссионной, так как данное понятие может быть осмыслено с точки зрения различных критериев — строения, состава исполнителей, характера, обстоятельств исполнения и т.п. [Должанский 1964; Сохор 1971; Назайкинский 2003; Казанцева 2008]. Представляется важным подход к определению жанра, предложенный музыковедом Е.В. Назайкинским: «Жанры — это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения». Как следует из приведенного определения, значение имеет коммуникативная сторона музыкальных жанров, однако подобное разделение жанров по дискурсивным и содержательным признакам представляется недостаточным. В связи с этим несомненно интересным кажется обращение к опыту изучения *речевых* и *дискурсивных*

жанров в лингвистике и использование достижений в данной области для исследования музыкальных жанров с дискурсивной точки зрения.

Как известно, впервые особое внимание *речевым* жанрам было уделено М.М. Бахтиным, который описал их как «определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний» и подчеркнул их функциональную *разнородность*, указав при этом на *диалогичность* как на один из основных признаков речевого жанра [Бахтин 1986: http]. Особо важным для исследования представляется развитие данных идей М.Н. Кожиной, которая выделяет в составе *нехудожественных текстов* такие речевые жанры, как *сообщение, убеждение, объяснение, доказательство, дискуссия* и др. [Кожина 1999: http]. Отмечая разнообразие речевых жанров, А.А. Кибрик в качестве предварительного рабочего варианта классификации выделяет устойчивые морфосинтаксические и лексические характеристики для следующих типов фрагментов дискурса:

- *повествовательный* (нарративный),
- *описательный* (дескриптивный),
- *объяснительный* (экспозиторный),
- *инструктивный*,
- *убеждающий* (аргументативный) [Кибрик 2009: http].

Речевые жанры, выделенные М.Н. Кожиной, на наш взгляд, являются составной частью жанров музыкального дискурса, присутствуя в виде метатекстовых компонентов (*сообщение* в комментариях в нотах, *объяснение* в примечаниях, *убеждение* и *доказательство* в предисловиях). Характеристики фрагментов дискурса, предложенные А.А. Кибриком, в предметной области ‘музыка’ приложимы к паратекстовым жанрам, сопровождающим основной текст произведения. Авторские предисловия, предваряющие музыкальные произведения, имеют *описательную* и *объяснительную* характеристики, подстрочные нотные комментарии – *инструктивную*, интервью композитора – *повествовательную* и *убеждающую*. Перечисленные характеристики подчеркивают

принадлежность музыкальных жанров к дискурсивной сфере и являются элементами метадискурсивных стратегий, описанных в параграфе 2.3.

В лингвистике под дискурсивными жанрами понимаются «классы дискурсов, которые соответствуют тем или иным коммуникативным целям, характерным для определенных сообществ» [Кибрик 2015: 598]. Дискурсивное сообщество музыкантов, в силу профессиональной деятельности нацеленное на участие в музыкальной коммуникации, использует различные дискурсивные жанры для обеспечения исполнения произведения и его коммуникативного успеха. Подобный успех возможен только тогда, когда адресат может использовать информацию, которую несет сообщение, и в частности жанровые характеристики, для декодирования смысла текста.

Важным признаком жанра ученые – как лингвисты, так и музыковеды, – считают *устойчивость* структуры [Мазель, Цуккерман 1967; Скребков 1973; Бахтин 1986; Кожина 1999; Назайкинский 2003; Кибрик 2009]. К устойчивым характеристикам речевых жанров лингвисты относят *жанровую схему*, т.е. последовательность компонентов, которые присутствуют в дискурсе конкретного жанра [Кибрик 2009: [http](#)], что верно и для музыкального произведения, где данная характеристика получила название *жанровое содержание* [Сохор 1971: 296-297]. К жанровому содержанию относится сочетание характерных для конкретного жанра средств музыкальной выразительности, участвующих в создании смыслового поля данного жанра (интонации, метроритм, тональность, тембровые средства, темповые приоритеты и пр.) [Казанцева 2008: 91].

Устойчивые характеристики жанра способствуют его восприятию адресатом и формируют *память жанра*: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [Бахтин 2002: [http](#)]. Понятие, использованное ученым для характеристики литературных жанров,

оказалось актуальным и для музыкальных жанров, термин вошел в практику музыковедов [Назайкинский 2003, Казанцева 2008]. Подобное явление описывается в лингвистике как результат метаязыковой деятельности, которая выполняет функцию «сличения соответствия полученного продукта речевой деятельности эталону, хранящемуся в памяти» [Вепова 2003: [http](#)]. Как и автор речевого сообщения или литературного сочинения, композитор использует устойчивые характеристики жанра и обращается тем самым к культурной памяти адресата. В результате возникает диалог, в котором слушатель с помощью узнаваемости жанровых признаков декодирует смысл сообщения, и таким образом реализуется дискурсивная направленность жанра.

Однако жанры не остаются неизменными на протяжении веков. Композиторы постоянно ищут новые пути для отражения своей картины мира с помощью музыкального языка, что приводит к трансформации ставших классическими жанров либо к возникновению новых. Ученые отмечают, что механизм возникновения нового в речевой коммуникации действует через намеренные нарушения как языковых, так и жанровых норм, что, однако, не ведет к деструкции системы смыслов. Напротив, подобное нарушение может привести к формированию «нового кода» [Мурдускина 2012: [http](#)]. Коды, передаваемые через жанры – классические или новаторские, – воспринимаются через прямую и непрямую коммуникацию.

Согласно определению, «прямая коммуникация имеет место тогда, когда в содержательной структуре высказывания смысл = значению, то есть план содержания высказывания, выражаемый значениями компонентов высказывания (слов, граммем и т. п.), зафиксированных в словаре, совпадает с итоговым коммуникативным смыслом» [Дементьев 2006: 7]. Данные структуры относятся к соответствующим нормативному употреблению, следовательно, служащим для устойчивости жанра [Мурдускина 2012: [http](#)].

Непрямой коммуникацией называют «содержательно осложненную коммуникацию, в которой понимание высказывания включает смыслы, не содержащиеся в собственно высказывании, и требует дополнительных

интерпретативных усилий со стороны адресата» [Дементьев 2006: 7]. По мнению О.В. Мурдускиной, намеренные нарушения норм со стороны авторов «могут служить толчком к обновлению, переакцентуации речевого жанра, привнесению новой тональности в канонический жанр, могут быть восприняты им и стать его характерной чертой». При этом подобные нарушения осложняют интерпретацию, но в то же время выступают как конструктивный элемент жанра с точки зрения его функциональной значимости [Мурдускина 2012: http].

Выводы, сделанные лингвистами, верны и для предметной области 'музыка'. Композиторы-новаторы использовали возможности не прямой коммуникации для отражения своей картины мира, потребовавшей обновления музыкального языка. С дискурсивной точки зрения подобные приемы воспринимаются как нарушение языковой и жанровой нормы. В качестве примера подобного обновления в предметной области 'музыка' рассмотрим экстралингвистические и лингвокультурные факторы появления новаторского музыкального жанра на материале фортепианного цикла французского композитора О. Мессиана «Каталог птиц».

### 3.1.2. Понятие птица как жанрообразующее начало у О. Мессиана

Как явление реальности *птица* представляет собой сложный объект, включающий такие характеристики, как название, оперение, место обитания, пение. В музыкальном дискурсе данные характеристики представлены с помощью звукоподражания, стилизации натурального пения, включения записи звуков леса. Композиторы могли придать образу птицы антропоморфические черты: «*Chez Janequin, L'Alouette ou Le Rossignol sont anthropomorphiques et interpellent les hommes*» (У Жанекена *Жаворонок* или *Соловей* антропоморфичны и заставляют людей немного задуматься) [Reibel 2016: 112-113] или черты аллегии: «*les sygnes <...> sont <...> une merveilleuse allégorie de la musique*» (Лебеди <...> становятся дивной аллегией музыки) [Там же: 116].



Изображение пения птиц использовалось композиторами также для коммуникативных целей. С одной стороны, подражание, даже стилизованное, легко узнаваемо. С другой стороны, программные названия – «Напуганная коноплянка» (Ф. Куперен), «Курица» (Ж.Ф. Рамо), «Ласточка», «Кукушка» (Л.-К. Дакен) – открывают для слушателя поликодовое пространство музыкального текста как благодаря ассоциативной связи с другими произведениями подобного жанра, так и предопределенностью понимания сюжета.

Для декодирования смыслов композиторы пользовались и стратегией прямого обращения к адресату с помощью предисловий. Так, совершенно новаторские предисловия, предпосланные композитором и орнитологом Оливье Мессианом своим сочинениям, связаны с образом *птицы*. Именно благодаря его орнитологической практике, занятиям по систематизации научных названий (т. наз. номенклатуре) и голосов птиц, в его произведениях возникает особое паратекстовое пространство, включающее все основные характеристики понятия *птица*. Речь идет прежде всего о трех программных сочинениях: «Пробуждение птиц» (1953), «Экзотические птицы» (1956) и «Каталог птиц» (1956–1959), которые, как говорил сам О. Мессиа, чрезвычайно сложны для восприятия адресатом (как исполнителем, так и слушателем) и требуют применения стратегии проспекции со стороны автора: *Je crois que ces textes sont importants puisque <...> ils éclairent mes oeuvres <...> ils sont destinés à expliquer la forme, la technique et le sujet de mes oeuvres* (Я думаю, что эти тексты важны, так как они объясняют мои произведения <...> они предназначены для объяснения формы, техники и сюжета моих произведений) [Samuel 1967: 173-174].

Прежде всего, О. Мессиа использует способ систематизации материала, принятый у орнитологов, в качестве *метадискурсивной объяснительной и инструктивной стратегий*, вынеся перечень названий всех 'участвующих' птиц в начало произведения (Приложение 2). Тем самым автор выделяет важность образа *птицы* и структурирует текст, дополнительно обозначая в нотах появление каждой птицы, указанной в перечне. При этом

использование композитором орнитологической номенклатуры в качестве паратекстовой вставки претерпело определенные изменения. В «Пробуждении птиц» (1953) названия птиц на пяти европейских языках даются в порядке их появления в пьесе и в строгом смысле номенклатурными не являются. В «Экзотических птицах» (1956) список приобретает более формальный вид алфавитного перечня. В «Каталоге птиц» (1956-1959) в пятиязычный алфавитный перечень включается научное название птиц на латыни. Таким образом постепенно формируется паратекстовое пространство музыкального сочинения.

Композитор использует *метадискурсивные стратегии* с помощью добавления таких дискурсивных жанров, как введение и вступление, в которых применяются различные комментирующие тактики. В «Пробуждении птиц» (1953) для фортепиано с оркестром введение обращено к исполнителям: автор уточняет, что голоса птиц являются аутентичными, поэтому необходимо в точности повторить их тембр и акценты. Вслед за введением композитор помещает вступление, которое представляет собой вербальное описание нотного текста (основные темы привязаны ко времени суток, состоянию природы, а, главное, – к голосам определенных птиц и инструментам, их исполняющим). Если к этому прибавить ономотопею, которая присутствует над соответствующими темами в нотах: *tikotikotiko; lu, lu; zip, zap, zip, zap* и т.п. [Messiaen 1988: 2 – 4], а также авторские комментарии в нотах, то налицо новаторский тип текста. Он состоит из двух взаимосвязанных частей – нотной (традиционной) и вербальной – метатекста, дублирующего содержание нотной части и поясняющего авторский замысел. В дальнейшем О. Мессиан отказался от вербальных звукоподражательных элементов партитуры в пользу других коммуникативных приемов.

Так, в начале «Экзотических птиц» (1956) композитор поместил план расположения оркестра с рекомендацией придерживаться данной акустически выверенной схемы (Приложение 3). Далее следует предисловие, разделенное на две разные по содержанию части.

В первой части в контрапункте голосов всех птиц выделяются основные солисты; там же композитор открывает исполнителям колористику произведения: *Cette oeuvre est très colorée: toutes les couleurs de l'arc-en-ciel y circulent, y compris le rouge, couleur des pays chauds et du beau 'Cardinal rouge de Virginie'!* (Это произведение имеет особую окраску: там постоянно возникают все цвета радуги, особенно красный – цвет теплых стран и великолепного красного виргинского кардинала!) [Messiaen 1956: V]<sup>6</sup>.

Вторая часть предисловия содержит список использованных ритмов (перечисляются все индийские и греческие ритмы) и описание всех представленных в произведении птиц – цвет оперения, характер пения: *Le Mainate hindou est un gros oiseau noir à cou jaune. Il pousse des cris singuliers, proches de la parole humaine* (Индийская майна – крупная черная птица с желтой шеей. Она издает своеобразные крики, напоминающие человеческую речь) [Там же]. Композитор отсылает к партитуре, где те же ритмы и птицы обозначены в момент их появления. В последнем пункте второго предисловия дается полный перечень всех птиц, пение которых автор использовал в произведении, классифицируя их по местам обитания. Именно здесь впервые у О. Мессиаена появляется термин *catalogue*.

Наконец, в фортепианном цикле «Каталог птиц» (1956-1959) композитор приходит к созданию новаторского для предметной сферы 'музыка' жанра *каталог*. Этот жанр традиционно связан прежде всего с научной, книгоиздательской и торговой практикой. Существуют узкопредметные научные каталоги – например, каталоги каких-либо видов животных, характерных для определённой страны, или каталоги музейных собраний. Очень распространённым является *книжный каталог* – «официальный документ, представляющий перечень издательской продукции. <...> Основные функции каталога – справочно-поисковая, пояснительная и источниковедческая» [Викулова, Макарова 2016: 105]. Встает вопрос, как связан этот жанр с предметной сферой 'музыка'. В музыковедении

---

<sup>6</sup> Выделения подчеркиванием здесь и далее наши (Н.К.).

*классификация* и *каталог* рассматриваются как характерные модели европейской художественной практики: «Классификация как метод композиции возникает на стадии донаучного синкретического мышления» [Никитенко, Пыстина 2014: 66]. По мнению музыковедов, этим принципом композиторы руководствовались и далее, вплоть до XX-начала XXI вв., с целью «описать и систематизировать в звуках окружающее их пространство в альбомах, каталогах, эскизах» [Кэнлян: [http](#)]. А обращение О. Мессиана к жанру *каталог* объясняется, с нашей точки зрения, как указанной тенденцией к каталогизации, так и орнитологической деятельностью автора музыки. Кроме того, принцип каталогизации позволяет автору подчеркнуть серьезный характер своего произведения, выделить его среди ряда музыкальных сочинений, имеющих в заголовке название птицы. Подобные заголовки связаны со звукоподражательным, часто шуточным характером пьесы. В противовес данной традиции, жанр *каталог* создает у адресата иные ассоциации.

Представляется, что новаторство О. Мессиана в произведениях, связанных с понятием *птица*, обусловлено взаимовлиянием трех областей – музыки, орнитологии и лингвистики. Подобное сочетание позволяет говорить о полидискурсности данных сочинений, т.е. о «соприсутствии, переплетении регулярного набора специальных дискурсов в определенной общности текстов» [Белоглазова 2009: 66].

Принцип каталогизации, генетически связанный с традицией циклической барочной и небарочной музыки<sup>7</sup>, у О. Мессиана основывается прежде всего на принципах научных каталогов, с которыми автору постоянно приходилось работать в качестве орнитолога, что привело к созданию новаторского музыкального жанра *каталог*. Но именно лингвистическая сторона этого жанра, паратекст, позволяет композитору создать особое

---

<sup>7</sup> Исследователь несонатных циклических форм С. Кэнлян отмечает, что «в мозаичном контексте несонатной цикличности небарочные многочастные композиции отчетливо обнаруживают *классификационный характер* жанровой структуры или программы», а в *классификационности* автор видит «важный логический аспект циклообразования, очевидно, а priori присущий инструментальной сюите барокко» [Кэнлян: [http](#)].

коммуникативное пространство, которое, используя терминологию Т.А. ван Дейка и В. Кинча, включает *интерпретирующее и пресуппозиционное* основание языковой модели, а именно достраивает поле «внутренней, когнитивной информации» [Дейк ван, Кинч 1988: 157 – 158] адресата для правильной интерпретации новаторских сочинений. Как и в драматургических произведениях, возникает двусторонний коммуникативный процесс [Борботько 2014: 49], и авторская речь в таком контексте «принимает форму *уточняющей подсказки*, своеобразного актуализатора, т.е. языкового средства, при помощи которого виртуальные элементы языковой системы связываются с действительностью речевого общения» [Петрова 2011: 17]. О. Мессиаан использует *метадискурсивную* диалоговую стратегию с помощью включения в свои сочинения таких дискурсивных элементов, как аппарат ориентировки издания (Приложение 2), который представляет собой «организованную в систему совокупность средств, управляющих вниманием читателя, определяющих избирательность и последовательность восприятия представленной в издании информации» [Васильев 2011: 8], предисловия, ремарки, а также программное заглавие, что позволяет композитору связать понятие *птица* и жанр *каталог* в сложном коммуникативном пространстве сочинений.

Дискурсивные элементы, участвующие в создании новаторского жанра, подробно рассматриваются ниже.

## 3.2. Полидискурсивность музыкального произведения

### 3.2.1. Функциональная значимость заглавия «Каталога птиц»

Согласно Энциклопедическому словарю-справочнику, заглавие – это «целостная единица речи (текстовый знак), которая является обязательной частью текста и имеет в нем фиксированное положение – перед и над текстом» [Культура русской речи 2011: 188]. Выделенные характеристики безусловно являются важными и влияют на функции заглавия в тексте. Однако помимо таких параметров, как обязательность и фиксированное положение, необходимо рассмотреть функционально-семантические характеристики заглавия, выявляющие его роль в тексте. В известном высказывании

С.Д. Кржижановского книга – это «развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 1931: 3]. Отмечается, что заглавие, «попадая в сильную фиксированную позицию на обложке и на титульном листе, <...> сигнализирует о его соотнесенности с текстами, включенными в сборник» [Викулова 2001: 194]. Заглавие рассматривается с семантической точки зрения как «компрессированное, нераскрытое содержание текста» [Гальперин 2017: 133]. Таким образом, ученые связывают заглавие и текст в единое семантическое целое. В работах отечественных лингвистов было выделено несколько функций заглавий, среди которых для данного исследования особенно интересными являются *информативная, структурирующая, идентифицирующая* [Трубникова 2010: http], *аттрактивная* [Богданова 2012: http].

Обратимся к заглавию, которое французский композитор О. Мессиа́н дал своему произведению, – «Catalogue d'oiseaux» («Каталог птиц») и рассмотрим его с точки зрения обозначенных выше функций. Подобное заглавие подсказывает адресату, что это *программная* музыка – то есть музыка, содержание которой 'расшифровывается' с помощью определенных кодов, и 'ключи' к ним композитор сам дает исполнителю / слушателю. Под кодом понимается «система условных знаков, символов, правил передачи информации в режиме коммуникативной практики» [Антонова 2009, с. 8]. Таким образом проявляется *идентифицирующая* функция заглавия: например, программные заглавия многим композиторам служили в качестве условных знаков для передачи информации адресату (исполнителю и слушателю). Заглавия могли быть связаны с образом *природы* («Пасторальная» симфония Л. ван Бетховена, особенно 4-я ее часть под названием «Гроза»), *птицы* (в пьесах для клавесина «Перекликание птиц» и «Курица» Ж-Ф. Рамо, «Кукушка» Л-К. Дакена и пр.) или имели другие ассоциации – литературные (симфоническая поэма «Макбет» Р. Штрауса), комедийные, театральные («Карнавал» Р. Шумана) и т.п.

Заглавие произведения О. Мессиаана имеет явно выраженную *структурирующую* функцию, указывая прежде всего на его жанр – *каталог*. Данный жанр «характеризует внеположенность по отношению к позиции автора» [Викулова, Макарова 2013: 25], а функции каталога – это, главным образом, систематизация информации и информирование адресата по определенной теме [Там же: 28-29]. «Каталог птиц» концептуально связан с областью орнитологии, т. наз. «зоологической номенклатурой», которая, в самом общем смысле, является системой «научных названий живых организмов» [Гапон: <http>].

В беседе с французским музыкальным критиком и журналистом К. Самюэлем<sup>8</sup> О. Мессиаан говорит, что он записывает пение птиц карандашом на нотной бумаге, как если бы он писал диктант по сольфеджио [Samuel 1967: 25] (см. Приложение 6). Таким образом, авторская позиция в «Каталоге птиц» не выносится на первое место, важнее в данном случае точная фиксация услышанного. Структура произведения О. Мессиаана внешне отвечает требованиям жанра каталога, т.е. полностью соответствует своему заглавию.

Однако включение орнитологической научной терминологии в текстовое поле музыкального произведения является намеренным нарушением автором языковых и жанровых норм в музыке и может вызвать у адресата не только сложность интерпретации, но и когнитивный диссонанс, «то есть существование противоречивых отношений между отдельными элементами в системе знаний» [Фестингер: <http>]. И хотя «поликодовость является онтологической сущностью издательского каталога, где семиотические коды сочетаются по принципу вербально-визуального единства» [Викулова, Макарова 2013: 25], для музыкального произведения данная характеристика не является нормативной. Поэтому *информативная* функция заглавия в данном случае выражена недостаточно. Подобное название *музыкального* произведения предполагает пояснение.

---

<sup>8</sup> Эти беседы позднее были опубликованы в виде книги.

С этой целью автор расширяет рамки своего текста, добавляя развернутый подзаголовок, разъясняя, что пение птиц, участвующих в его произведении, зарегистрировано им лично в его многочисленных научно-экспериментальных экспедициях в различных регионах Франции: *Chants d'oiseaux des provinces de France. Chaque soliste est présenté dans son habitat, entouré de son paysage et des chants des autres oiseaux qui affectionnent la même région* (Пение птиц французских провинций. Каждый солист представлен в своем привычном месте обитания, на фоне соответствующего пейзажа и пения других птиц, населяющих данную местность») [Messiaen 1.1]. На этом этапе декодирования О. Мессиаен перемещает адресата в область полевой орнитологии.

Отметим, что лексема *soliste* многозначна. Прежде всего, она является частью профессиональной речи музыкантов, обозначая любого солирующего исполнителя. Эта же лексема используется орнитологами в их профессиональной речи, но в ином смысле – как «доминирующий певец», так как при записи пения птиц орнитологу важно именно это значение. «Каталог птиц» имеет двойное посвящение: *à ses modèles ailés* (крылатым моделям) и пианистке Ивон Лорио (ученице и жене О. Мессиаена, ставшей первой исполнительницей произведения), имя которой буквально звучит как *иволга*. Но «Le Lorient» (иволга) – это также и название второй части «Каталога птиц». Встает вопрос, кому же О. Мессиаен посвящает эту часть, да и весь цикл – птице иволге или пианистке. Можно предположить, что О. Мессиаен следует традиции использования имени в музыкальной семантике, которая описана в главе 2.1.

Таким образом, О. Мессиаен уже на обложке «Каталога птиц», создает пространство для музыкальных и орнитологических ассоциаций, в которых проявляется *аттрактивная* функция заглавия. Целостность и логичность полидискурсивному произведению придает органическая связь трех дискурсивных перитекстовых жанров: заглавия, предисловия и нотных авторских ремарок. Предисловия и нотные ремарки, использованные в «Каталоге птиц» О. Мессиаена, рассматриваются ниже.



### 3.2.2. Предисловия и нотные ремарки к «Каталогу птиц» как стратегические единицы авторского метатекста

Ученые считают предисловие «феноменом художественного сознания, который оказался ответным многим импульсам художественного творчества: желанию автора дать прямые разъяснения, представить интерпретацию <...> собственного произведения» и пр. [Лазареску 2007: 346]. По мнению Л.Г. Викуловой, предисловие «является стратегической составляющей авторского паратекста и новым структурным элементом в произведении» [Викулова 2001: 215].

Рассмотрим авторские предисловия и нотные ремарки О. Мессиаена к фортепианному циклу «Каталог птиц» как дискурсивные структурные элементы его произведений [Messiaen 1964, 1.1: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191254.html>] (Приложение 5). Их своеобразие связано с тем, что в данном музыкальном произведении композитор позиционирует себя не только как музыкант, но и как орнитолог. В предисловии к «Каталогу птиц» поясняется, каким образом удалось собрать столь точный орнитологический и музыкальный материал: в течение многих лет автор тщательно записывал с помощью нот посвисты, клекоты, юбилании птиц различных регионов, прежде всего, Франции. *Ses indications étant très précises, l'auteur a pu sans peine réveiller des souvenirs vieux de quelques heures ou de plusieurs années* (Поскольку все записи делались автором чрезвычайно точно, ему без труда удалось восстановить в памяти записанные звуки через несколько часов или даже через несколько лет). Ученые-орнитологи высоко оценили этот труд, а сделанные записи превратились затем в музыкальные произведения (Приложение 6). По всей видимости, здесь речь идет не только о нотных записях, но и о сопровождающих их комментариях, характерных для полевых записей орнитологов. Именно поэтому отличительной чертой многих произведений О. Мессиаена является его полидискурсивность и, как следствие, необходимость авторского

комментирующего и объясняющего перитекста – предисловий, ремарок в нотах и пр.

Именно поэтому в начале сочинения автор поместил полный список всех птиц, в нем «участвующих», на пяти языках – французском, английском, немецком, испанском и научное название на латыни (Приложение 2). О связи данного списка как элемента ориентирующей системы с жанром *каталог* подробно говорилось в параграфе 3.1.2.

Каждой части «Каталога птиц» предпослано отдельное предисловие. И если предисловие к циклу обращено ко всем, кому интересна история создания этого произведения – прежде всего, музыковедам, то предисловия к отдельным частям сочинения представляют собой подробное объяснение содержания части и описание ее «драматургии», к которым отсылают позже авторские ремарки в нотах. Адресатом этих предисловий является, в первую очередь, исполнитель, а во вторую, возможно, слушатель (если они будут напечатаны в программе для публики). Таким образом, сам метод создания произведения, описанный автором в предисловии к «Каталогу птиц», опирался на авторский паратекст, включенный в каждую пьесу, что позволило автору не только в точности вспомнить и воспроизвести то, что он услышал во время экспедиции, но и дать исполнителю (слушателю) представление о пейзаже и пении птиц. В предисловиях автор использует *описательную* и *объяснительную* метадискурсивные стратегии, в подстрочных нотных комментариях – *инструктивную*. Данные стратегии направлены на диалог с исполнителем (слушателем), и именно благодаря этому диалогу рождается правильное прочтение произведения.

Согласно предисловию к первой части, «Le Chocard des Alpes» (Альпийская галка), данная пьеса представляет собой трехчастную суперстрофу, в которую включены 2 куплета (строфа – 1-й куплет – антистрофа – 2-й куплет – эпод) [Messiaen 1964, 1.1: [http](http://)]. При этом строфа, антистрофа и эпод связаны с описанием места действия. Например, строфа: *Les Alpes du Dauphiné, l'Oisans. Montée vers la Meidje et ses trois glaciers* (Альпы Дофине, Уазан.

Подъем к трем ледникам Мейдж), антистрофа: *chaos de blocs écroulés, rochers Dantesques, accumulés en désordre par les géants de la Montagne* (нагромождение каменных блоков, накиданных в беспорядке гигантами Горы). Куплеты посвящены полетам и пению птиц, а также окружающему их пейзажу. Например, первый куплет: *Merveilleux paysage de montagne, abîmes et précipices. Un Chocard des Alpes, séparé de sa troupe, traverse le précipice en criant* (Чудесный горный пейзаж, пропасти и бездны. Одна альпийская галка, отделившись от стаи, пролетает над пропастью и кричит). Далее в нотах каждый эпизод получает уточнение: темп – умеренный, быстрый, медленный (*bien modéré, très modéré, vif, lent*); характер звучания – суровый и мощный, сухой, блеющий, хриплый и свирепый (*implacable et massif, sec, brillant, rauque et féroce*); агогика, т.е. небольшие изменения в темпе, проставленные в нотах, как правило, на итальянском языке – замедляя, в прежнем темпе (*rosso rallentando, a tempo*). Таким образом, авторский паратекст постепенно открывает содержание произведения – от ‘значащего’ названия, через предисловие к тончайшим смысловым оттенкам текста, которые ‘читаются’ через паратекстовые комментарии в нотах.

Обратим внимание на характер лексики, употребляемой автором в предисловии и нотных ремарках к первой части «Каталога птиц» [Messiaen 1964, 1.1: [http](http://)].

1. Лексико-семантическая группа (ЛСГ), относящаяся к понятию *пространство, движение в пространстве. Montée vers la Meidje, près du refuge Chancel, au-dessus des abîmes, avant Saint-Christophe-en-Oisans, immenses rochers, alignés* (Подъем к Мейдж, около горного приюта Шансель, над пропастями, перед Сан-Кристофан-Уазан, огромные скалы, выстроившиеся в шеренгу). При этом движение в пространстве – это подъем: *montée, au-dessus, en survolant* (подъем, над, пролетая над) и спуск: *glissades, piqués, loopings* (глиссады, пикирующие полеты, петли). Движение в пространстве передается автором в основном через производные от глаголов движения причастия, деепричастия, отглагольные существительные.

По мнению ученых, существительные, производные от глаголов движения, отражают «особый способ концептуализации пространства как

некоторую проекцию движения во французской языковой картине мира либо как стремление 'ограничить', 'остановить' движение с помощью пространственных категорий» [Круговец 2014: 47]. Интересным в данном случае также кажется отмеченное учеными использование отглагольного существительного *montée* в музыке [Там же]. Поскольку О. Мессиа́н – музыкант и обращается к музыкантам, выбор данного отглагольного существительного можно считать дополнительным кодом, переданным композитором для исполнителей. Таким образом, с помощью указанных лексических единиц (*montée, en survolant, glissades, piqués, alignés*) автор визуализирует и ограничивает пространство, представленное в его сочинении, для адресата-исполнителя.

2. Лексико-семантическая группа, относящаяся к понятию *звук*. Композитор фиксирует только те звуки, которые издают птицы. Данная семантическая группа связывается автором с семантической группой *пространство*. *Un Chocard des Alpes <...> traverse le précipice en criant; croassements rauques et féroces, grognements du Grand Corbeau, seigneur de la haute montagne; différents cris des Chocards, leur vol <...> au-dessus des abîmes* (Альпийская галка, крича, пересекает пропасть; крики, хриплое и свирепое карканье, хрюканье ворона, владыки высокогорья; разнообразные крики альпийских галок, их полет над пропастью).

Звуки, описываемые в предисловии и нотных ремарках первой части «Каталога птиц», немногочисленны. При этом «крики, хриплое и свирепое карканье, хрюканье» не столько соотносятся с ЛСГ *птичье пение*, сколько противопоставляются понятию *тишина*: *звуки* – птицы, *тишина* – окружающая природа (ср. соответствующем месте в нотных ремарках *cri tragique dans la solitude* – трагический крик в тишине, одиночестве). Следует отметить, что ряд существительных, описывающих природу, по некоторым признакам соответствует описанным выше характеристикам звуков (эти звуки как бы разрывают тишину). Существительные также представляют нечто жесткое, режущее, колющее, разрывающее пространство: *blocs, rochers, les tours d'une forteresse* (глыбы, скалы, башни крепости), а также холодное

*glacier, lac* (ледник, озеро). Прилагательные, появляющиеся над нотными строками и отсылающие к предисловию, относятся к характеру звучания и имеют сходные компоненты: *implacable et massif* (суровый и мощный).

Заметим, что в предисловии к первой части встречается всего два глагола, один из них – глагол движения *traverser* (пересекать) – также имеет характеристику *разрывать пространство*. В результате в предисловии и нотных ремарках первой части «Каталога птиц» автор создает пространственно-звуковой континуум, имеющий основные характеристики *ограничивающий, разрывающий* (пространство, тишину), *колющий, холодный*.

3. Лексико-семантическая группа, относящаяся к понятию *молчание*, тесно связана с музыкальной паузацией. Композитор Р. Щедрин замечает, что О. Мессиаан обращается «с паузой, как с равной по значению звуку величиной. Его пиетет к отзвуку равновелик почтению к звуку» [Щедрин 1987: 8]. Следует отметить, что при соблюдении следующих условий молчание является знаком: осознанность и намеренность со стороны адресанта, осведомленность адресата о намеренности и значении молчания адресанта [Крестинский 2008: 140].

По всей видимости, именно необходимость осведомить адресата о намеренности паузации и ее значении руководит композитором, когда в нотном тексте около знака паузы он оставляет такие ремарки, как: *Vol magestueux de l'Aigle Royal, porté sur les courants aériens* (Величественный полет беркута в воздушных потоках) [Messiaen 1964, 1.1: http]. Для исполнителя – терциарного адресата, являющегося медиатором между композитором и слушателем, это означает, что его руки в течение всей долгой паузы должны 'зависнуть' над клавиатурой – знак для слушателя о коммуникативной значимости молчания пианиста.

Музыковеды отметили отсутствие в музыке О. Мессиаана таких фигур, как вопрос – ответ: «On a souvent noté que le système mélodique et harmonique de Messiaen <...> est contemplatif et statique: <...> aucun accord, aucune ligne mélodique ne se présente comme une question, une attente <...>. Il n'y a apparemment ni question ni réponse». (Уже не раз было отмечено, что

мелодическая и гармоническая система Мессиана, <...> созерцательна и статична: <...> ни один аккорд, ни одна мелодическая линия не выражают вопрос, ожидание <...>. Здесь, очевидно, нет ни вопросов, ни ответов) [Chion: http]. По всей видимости, в «Каталоге птиц» место фигуры вопроса / ответа занимает паузация, а семантика *тишины* в первой части оказалась связанной с семантикой *фантастического*: «*ascension immobile et mystérieuse*» (неподвижный и таинственный восходящий полет), а также визуализацией пространства, о которой говорилось выше.

4. Лексико-семантическая группа, относящаяся к понятию *мифологизация, фантастическое*. *Chaos de blocs écroulés, rochers Dantesques, accumulés en désordre par les géants de la Montagne* (нагромождение каменных блоков, накиданных в беспорядке гигантами Горы). «*Immenses rochers, alignés comme des fantômes géants, ou comme les tours d'une forteresse surnaturelle* (Гигантские скалы, выстроившиеся в шеренги, как исполинские призраки, или как башни фантастической крепости). О. Мессиан, постоянно отправлявшийся в орнитологические экспедиции в одни и те же места Франции, мифологизирует окружающий ученого-орнитолога пейзаж, населяет его фантастическими персонажами, способствуя тем самым возникновению необходимого эмоционального состояния у исполнителя. Здесь автор применяет стратегию *стимулирования образного мышления адресата*.

Лексико-семантическая группа, относящаяся к понятию *мифологизация*, имеет направленность, противоположную группе *глаголов движения* и их производных: в данном случае пространство *открывается* благодаря воображению. Эффект ухода от реальности усиливается путем использования лексики с компонентом *призрачность, нематериальность* – *fantômes, surnaturelle* (призраки, сверхъестественный) и двух сравнительных оборотов, которые, с одной стороны, выводят адресата за границу реального, с другой стороны, позволяют продолжить ряд сравнений самостоятельно. Однако компоненты данной лексической группы одновременно входят в ряд словосочетаний, проанализированных выше, имеющих характеристики

*ограничивающий, разрывающий* (пространство, тишину), *колющий, холодный*, что позволяет считать компонент *призрачность* также частью созданного О. Мессианом пространственно-звукового континуума.

Проанализированные выше характеристики являются доминантными для автора и потому акцентуированными и преподнесенными им адресату в качестве составляющих музыкальной семантики части.

Иначе построена вторая часть «Le Lorient» (Иволга) [Messiaen 1964, 1.1: [http](http://)]. Обозначив место и время действия, в предисловии О. Мессиаен акцентирует внимание на характере пения восьми птиц – солиста и его окружения. Основная ЛСГ этой пьесы – *птица и ее пение*. Автор использует метонимические сдвиги и метафорические переносы [Падучева 2004: 157]. Прежде всего, О. Мессиаен дает птицам метонимические «речевые» характеристики: свист иволги, быстрые и решительные строфы крапивника, виртуозное исполнение черного дрозда, амфимакр (пятидольная стопа) горихвостки, бесконечные колдовские заклинания певчего дрозда (*le Lorient siffle, la strophe rapide et décidée du Troglodyte, le brio du Merle, l'amphimacre du Rouge-queue, les répétitions incantatoires de la Grive musicienne*). В основе метонимии находится метонимический сдвиг – «смещение фокуса внимания <...>, перенос внимания на объект, смежный с данным» [Падучева 2004: 160]. В описываемом случае метонимический сдвиг происходит от смежности понятий *человек / птица* поет, свистит, читает стихи, читает заклинания. Данный ряд представляет собой удаление от смежного признака *пение* в сторону признака, несовместимого с понятием *птица* – читать. Однако, как отмечают ученые, именно метонимический сдвиг и возникающая при этом категориальная ошибка создают образ [Падучева 2004: 160].

Другие птицы описываются метафорически: доверчивая ласка зарянки, дождевая россыпь пеночки-теньковки (*la caresse confiante du Rouge-gorge, le Pouillot véloce ajoute ses gouttes d'eau sautillantes*). В основе метафорического переноса также лежит *категориальный диссонанс*, который блокирует основной компонент значения слова [Падучева 2004: 170]. В результате остаются только

дополнительные ассоциации, связанные с данным словом. Согласно словарю Larousse, основные компоненты значения слова *caresse* – *attouchement tendre, affectueux ou sensuel* – нежное, любящее и чувственное прикосновение, слова *confiant* – *qui fait confiance à autrui* (1) – доверяющий другому и *qui marque, exprime la confiance* (2) – обозначающий, выражающий доверие [<http://www.larousse.fr>]. Данные компоненты могут относиться только к человеку, а не к птице, именно поэтому здесь возникает категориальный диссонанс.

Таким образом, метонимические сдвиги и метафорические переносы приводят к категориальной ошибке, которая создает образность произведения. В данном случае подобная образность является частью авторской стратегии приближения своих *пернатых моделей* (*modèles ailés*) к человеку, исполнителю, который мог никогда не слышать голосов этих птиц, и таким путем сделать их пение понятным, близким человеческой речи, вложить в их *партии* человеческие эмоции. Автор понимает, что исполнитель также может плохо представлять себе пейзаж, на фоне которого происходит *действие* пьесы и который чрезвычайно важен для ее понимания. Поэтому из всего, что видит вокруг при записи пения птиц, композитор выделяет солнечный свет – важное и понятное для каждого человека явление, которое объединяет всю пьесу и с которым сливается пение главного действующего лица второй части «Каталога птиц» (иволги).

Характеристики, данные в предисловии, уточняются ремарками в нотах. Необходимо добавить, что авторские нотные ремарки, в отличие от предисловий, представляют собой императивный дискурсивный жанр, т.е. жанр, предназначенный для передачи указаний композитора, обязательных для исполнения.

Продолжая придерживаться в нотных ремарках стратегии приближения зафиксированных явлений природы к адресату, с ними незнакомому, О. Мессиаан опирается на естественный для человека способ восприятия мира – через ощущения. А по мнению лингвистов, «значение любого слова прямо



или косвенно связано с семантикой ощущений» [Григорьева 2004: 10]. Для создания у исполнителя необходимых ощущений композитор соединяет образ конкретной птицы с определенным темпом и характером исполнения: иволга поет в умеренном медленном темпе, текуче и золотисто (*Bien modéré, lent. Coulé, doré*), а крапивник – очень живо и по характеру властно, чисто, скоро и решительно (*Très vif. Autoritaire, clair, rapide et décidé*).

Авторские стратегии, проанализированные во второй части, можно отнести и к девятой части – «La Bouscarle» (широкохвостая камышовка) [Messiaen 1964, 5.8: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191274.html>]. Основная ЛСГ пьесы – *пение птиц*. О. Мессиаен снова использует ‘речевые’ и ритмические характеристики птичьего пения, к которым добавляются тембровые. Композитор создает контраст за счет сравнения птичьих голосов с двумя типами тембров – музыкальными инструментами и бытовыми шумами: *comme le clavecin mêlé de gong* (как смесь клавесина и гонга), *une scie, une faux qu'on affûte, le râclément d'un récu-réco* (звук пилы или затачиваемой косы, резкий скребущий звук инструмента реку-реку). Подобный прием служит для активизации тембровых ощущений исполнителя, который, как всякий музыкант, остро чувствует разницу между музыкальными и немusicalными звуками.

Особенностью данной части является появление ряда глаголов. При этом, согласно словарю-справочнику [Матвеева, под. ред. 1998], несколько глаголов относятся к ЛСГ ‘глаголов звучания, издаваемого живыми существами’: *caqueter* (*la Poule d'eau caquète* – водяная курочка кудахчет); *éclater* в сочетании с существительным *voix*, относящимся к одушевленному субъекту (*une voix éclate* – раздается пронзительный голос). Глагол *joindre*, относящийся к ЛСГ соединения, в данном контексте (*la Grive musicienne joint ses incantations* – певчий дрозд присоединяет свои колдовские заклинания) также относится к ЛСГ ‘глаголов звучания, издаваемого живыми существами’. То же можно сказать и о глаголе *répéter* (*le Rôle des genets répète son rythme iambique* – коростель повторяет свой ямбический ритм), *exploser* (*la Bouscarle expose la dernière fois* – широкохвостая камышовка разражается последней звонкой песней).

Другая группа относится к ЛСГ 'глаголов проявления качеств, воспринимаемых органами чувств': *scintiller* (*une flèche bleu-verte scintille* – сине-зеленая стрела блестит), *colorer* (*le Martin-pêcheur <...> colore le paysage* – зимородок окрашивает пейзаж). Глагол *passer* (*le Martin-pêcheur passe* – зимородок пролетает) относится к ЛСГ 'глаголов субъектного перемещения' [Матвеева, под. ред. 1998: 146-152].

Как видим, все рассмотренные ЛСГ девятой части так же связаны с семантикой звук / цвет / пространство, как и ЛСГ предыдущих частей, а также с активным восприятием окружающего мира. О. Мессиаен продолжает придерживаться стратегии максимального приближения содержания своего произведения к адресату, опираясь на базовые для каждого человека понятия.

Основным образом третьей части «Le Merle bleu» (Синий каменный дрозд) [Messiaen 1964, 1.1: <http>] является море и оттенки синего цвета: *la mer bleu de prusse et bleu saphir*. Берлинской лазури, сапфировому цвету моря автор противопоставляет другие оттенки синего, в которые окрашено оперение дрозда: *Il est d'un autre bleu que la mer: bleu violacé, ardoisé, satiné, bleu noir* (Его окрас другого цвета, чем море: сине-фиалковый, блестящий, переливчатый, иссиня-черный). В данном случае для правильного исполнения необходима *визуализация цветовой гаммы*, и автор активизирует сенсорный опыт человека. По мнению лингвистов, возможность описывать и пробуждать ощущения чувственного восприятия основывается на опыте, воспоминаниях, переживаниях человека, и «эта возможность реализуется в устной и письменной форме и служит важнейшим средством эмоционального воздействия» [Григорьева 2004: 19]. Автору необходимо добиться эмоционального воздействия на слушателя, для этого он возбуждает чувственные ощущения терциарного адресата (исполнителя), противопоставляя основные для каждого человека цветовые характеристики: светлый для моря (берлинская лазурь) – темный для дрозда (иссиня-черный).

Следует отметить, что композитор отталкивается от базового для многих культур синего цвета. По мнению французских лингвистов, выражение *le bleu*

*de la mer* (синий морской) является весьма частотным во французском языке и обозначает цвет как категорию, которая присуща объекту, давшему название цвету («la couleur comme entité est une propriété de l'objet qui la surdétermine») [Dubois, Resche-Rigon 2008: http]. Кроме того, композитор описывает цвет моря как берлинскую лазурь – древнюю и хорошо известную краску.

Авторский паратекст в нотных ремарках подсказывает характер исполнения не только в тех местах, где воспроизводится птичье пение, но и там, где музыка описывает море, волны, эхо скал. Здесь противопоставляются две ЛСГ: *медленный, спокойный* и *быстрый, беспокойный*. Вначале море ласковое, гармоничное, музыка имеет созерцательный характер (*Doux, harmonieux et contemplatif*), затем море становится яростным и беспокойным (*Furieux, trépidant*), в конце пьесы все замирает и слышится плеск воды. Таким образом, драматургия пьесы переносится в нотные ремарки: именно здесь, благодаря противопоставлению двух лексико-семантических групп, происходит основной сдвиг в содержании пьесы.

Необходимо обратить внимание на то, что О. Мессиа́н обладал таким качеством, как синестезия, и это отразилось в его произведениях. С точки зрения лингвистики, синестезия – «употребление слова, значение которого связано с одним органом чувств, в значении, относящемся к другому органу чувств» [Григорьева 2004: 24]. В нотных ремарках третьей части «Каталога птиц» есть прилагательные, выражающие эмоциональный характер – *féroce* (свирепый), *contemplatif* (созерцательный) или звуковой характер – *strident* (пронзительный), *percuté* (выстукивающий). Но, кроме них, используются прилагательные, передающие характер звука через осязание – *rude* (шероховатый, жесткий), *satiné* (от атласа).

Лингвисты считают явление, когда «один и тот же атрибут объективно, а не метафорически, относится к нескольким ощущениям: зрительным и тактильным», полимодальностью [Григорьева 2004: 23-24]. Однако в данном случае можно говорить также об интермодальности (синестезии), так как *rude*, *satiné* относятся к характеру звучания и помимо первичных ощущений

(зрительного и тактильного) по аналогии появляются другие (слуховые), которые становятся основными. По всей видимости, О. Мессиаен учитывает, что для адресата-пианиста осязание является одним из наиболее развитых сенсорных ощущений, именно с их помощью музыкант меняет характер звучания, передавая все множество эмоциональных состояний.

Другие оттенки синего и иных цветов, описанных композитором, также способны воздействовать на характер звучания. Как известно, цвета можно поделить на теплые и холодные, как и тембровые окраски звука. Стремясь добиться максимальной точности исполнения, автор использует сочетания зрительно-слуховых ощущений цвет – тембр: *lumineux, irisé, aureolé de bleu* (лучистый, радужный, в окружении синего), к которым добавляются тембровые сравнения – как там-там, гонг, женский хор (*comme un tam-tam; comme un gong; très pur, comme un chœur de voix de femmes au loin*).

Лексико-семантическая группа *синий* как цвет моря *mer bleu saphir, bleu Nattier, argentée de soleil* (море сапфирового синего, натье синего цвета, посеребренное солнцем) представлена также в двенадцатой части, «Le Traquet rieur» (белохвостая каменка) [Messiaen 1964, 7.11: [http](#)]. Однако в данном случае добавлен эмотивный компонент – «*joie de la mer bleue*» (радость синего моря), а прилагательные цвета имеют оттеночный характер. Подобные цветообозначения имеют более широкую семантическую наполненность, чем основные тона, за счет дополнительных ассоциаций. Например, цвет *bleu Nattier* – один из благородных оттенков темно-синего цвета, изобретенный в XVIII в. художником Ж-М. Натье, широко представленный на его полотнах и хорошо известный и используемый в промышленности. По всей видимости, этот цвет имеет положительные коннотации, которые усиливаются за счет повторения фразы с эмотивным компонентом *joie de la mer bleue*.

Согласно предисловию, четвертая часть – «Le Traquet stapazin» (испанская или черно-пегая каменка) опирается на образ солнца [Messiaen 1964, 2.4: [http](#)]. В данной пьесе продолжается авторская тактика активации сенсорных ощущений адресата-исполнителя через цветовую визуализацию.

Действие пьесы начинается перед восходом, описывается появление солнца и все его краски, пение птиц и закат с цветовой гаммой от кроваво-золотого, затем красного, оранжевого до мечтательно-фиолетового. Среди прилагательных, обозначающих цвет, следует обратить внимание на те, которые можно назвать *эталонном ощущений*, т.е. такими, которые являются как бы точкой отсчета в распознавании ощущения [Рузин 1994: 80-81; Вежбицкая 1997: 234; Григорьева 2004: 20-21]. Все они имеют некий прототип, часто общий для различных культур и потому легко узнаваемый. В данном случае таким эталоном можно считать цвет *rouge et or, jaune d'or du soleil* (красный и золотой, желто-золотой цвет солнца) и метафорический перенос в словах *sang* (кровь, то есть цвет крови), *incendie* (пожар, огненный цвет). Авторские ремарки в нотах уточняют также характер звучания при исполнении отрывков, относящихся к солнцу: *Majestueux, sonore, coloré* (величественно, звучно, красочно).

При закате солнца светлым цветам противопоставляются более насыщенные: *rouge, orange, violet* (красный, оранжевый, фиолетовый). Действие заканчивается при полной темноте, отраженной через соответствующее цвето-световое ощущение, однозначно понимаемое каждым человеком: *nuit totale* (полная тьма). После того, как адресат воспринял цветовую гамму пьесы и переход от света к ночной тьме, он должен правильно ощутить длительность отзвуков в ночи. В данном случае автор применяет тактику прямого обращения к исполнителю: *laissez résonner toutes les notes* (оставьте долгий отзвук всех нот).

Ученые отметили различия в цветовосприятии разных людей, особенно если они не принадлежат к одной и той же культурной традиции [Апресян 1995: 59; Вежбицкая 1997: 231-232; Dubois, Resche-Rigon 2008: http]. По всей видимости, именно это возможное различие заставляет О. Мессиана опираться на эталонные цвета, что дает возможность наиболее точно и безошибочно передать необходимую для понимания произведения информацию. Кроме того, для стратегии визуализации, которую применяет композитор, важно

отношение цвета к пространству, а такое отношение возможно только у эталонных цветовых ощущений (желтый, золотисто-красный – солнце, синий – море, зеленый – трава, деревья).

Образ пятой части «La Chouette hulotte» (серая неясыть), отраженный в предисловии, – ночь и мрак [Messiaen 1964, 3.5 [http](#)]. Лексико-семантическая группа данной пьесы – *страх, страдание*: *La voix de cet oiseau nocturne provoque la terreur* (голос этой ночной птицы вызывает ужас). *Ténèbres, peur, coeur qui bat trop vite* (сумерки, страх, сердце колотится). Для того, чтобы музыкант точно передал ощущение ночного страха, композитор использует в нотных ремарках эмотивную лексику: *la nuit <...> la peur <...> lugubre et douloureux <...> vague et terrifiant* (ночь <...> страх <...> мрачно и скорбно <...> неясно и ужасающе). Кульминацией данного ряда становится сравнение пения неясыти с криком убиваемого ребенка (*Comme un cri d'enfant assassiné*).

По мнению лингвистов, существует физиологическая экстериоризация эмоций (например, слезы) и «разные способы их вербализации – называние, выражение, описание» [Шаховский 2008: [http](#)]. Вербализуя эмоции, композитор применяет тактику их экстериоризации у исполнителя, который должен затем воздействовать на слушателя. Для удачного исполнения необходима также техническая точность, поэтому композитор снова использует тактику прямого обращения к исполнителю, обращая его внимание на нюансы и длительности, особенно в конце пьесы: *laissez résonner* (оставьте долгий отзвук). Как и в предыдущей части, когда солнце село и настала ночь, у звуков появляется долгий резонанс, и автор настойчиво напоминает об этом, зная, что его адресат вряд ли проводил ночь в лесу и может самостоятельно почувствовать изменения в характере 'ночного' звучания.

В десятой части «Le Merle de Roche» (пестрый каменный дрозд), образ ночи также является доминантным [Messiaen 1964, 6.10: [http](#)]. Автор использует те же лексико-семантические группы, что и в первой части, к которым добавляет ЛСГ *страх, страдание*, являющийся основным в пятой части. В данном случае на первом месте находится ЛСГ *фантастическое*,

тесно связанная с ЛСГ *пространство* и *страх*. *Rochers aux formes fantastiques, Dominant tous les autres rochers, une immense main de pierre, Les rochers sont terrifiants: des animaux préhistoriques de pierre, Stégosaure, Diplodocus, semble monter la garde – un groupe à la Max Ernst: fantômes de pierre en cagoule transportant une femme morte dont les cheveux traînent à terre* (Скалы фантастических форм. Возвышаясь над остальными скалами, гигантская каменная рука. Скалы наводят ужас: каменные доисторические животные, стегозавр, диплодок, похоже, несут караул – группа в стиле Макса Эрнста: каменные призраки в рясах с капюшонами, несущие мертвую женщину, а ее волосы волочатся по земле).

ЛСГ *страх* имеет два компонента: *гигантские фантастические формы* и *крики хищных птиц*. Последнее выражено через ЛСГ 'глаголов восприятия', 'глаголов речевого общения', 'глаголов звучания, издаваемого живыми существами' [Матвеева, под. ред. 1998: 146-152]: *Le Grand duc fait entendre son ululement puissant et grave. Sa femelle répond <...> hilarité sinistre dont le rythme se confond avec les battements de cœur de l'effroi. Le Grand duc ulule, sa voix résonne* (Слышится вой филина. Его самка отвечает <...> злоещее веселье, созвучно которому стучит сердце, полное ужаса. Филин воет, его голос звонко раздается). В данном случае опять наблюдаем экстериоризацию эмоций, которая достигается автором за счет концентрации лексики, входящей в ЛСГ *страх*, и неожиданному очень короткому переходу к ЛСГ *свет*: *heures de soleil, de chaleur et de lumière* (часы солнца, жары и света).

Драматургия шестой части «L'alouette Lulu» (лесной жаворонок) основана на контрасте пения жаворонка и соловья [Messiaen 1964, 3.5: http]. Основная лексико-семантическая группа пьесы – *противопоставление небесного и земного*. Автор применяет объяснительную стратегию: дает подробные комментарии по технике исполнения и тембру, ощущению нереальности, которые он хотел бы получить от исполнителя, поэтому основная информация содержится в нотных ремарках, где появляются более объемные и детальные обращения к адресату, касающиеся семантики пьесы.

Семантика *небесного* связана с лесным жаворонком: *Alouette Lulu <...> poétique, liquide, irréel* (лесной жаворонок <...> поэтично, плавно, нереально). Композитор использует поэтические сравнения: *comme une voix qui tombe des étoiles*

(как голос, который падает со звезд). «Партия» соловья (семантика *земного*) и его вторжение в пение жаворонка также сопровождаются подробным авторским комментарием: *La voix de la terre (Rossignol) répond à la voix du ciel (Alouette Lulu). L'entrée du Rossignol doit être subitement proche, forte et brillante.* (Земной голос (соловей) отвечает небесному (жаворонок). Пение соловья должно быть неожиданно близким, громким и блестящим). Семантика *земного* связана с тембрами, но вводится не прямо, а с помощью сравнений: *Comme un xylophone. Comme un clavecin mêlé de gong* (Как ксилофон. Как смесь клавесина с гонгом). Последний авторский комментарий возвращает исполнителя к тишине, после чего на нотном стане стоит четыре паузы. Все вместе означает для пианиста, что он должен вслушаться в отзвуки инструмента и дождаться полной тишины.

Предисловие к седьмой части, «*La Rousserolle effarvatte*» (тростниковая камышовка), повествует о суточном движении времени, от восхода до заката солнца [Messiaen 1964, 4.7: <http>]. Автор поясняет, что действие начинается в период между полночью и 3-мя часами ночи и заканчивается в 3 часа ночи на следующий день, а местом действия на этот раз являются многочисленные пруды. При этом события второй половины дня до ночи повторяют в обратном порядке события, происходившие с 3 часов ночи до утра. Подобные пояснения создают у музыканта ассоциации с *зеркальной репризой* в сонатной форме, когда разделы экспозиции повторяются в обратном порядке. Таким образом, в данном случае авторские пояснения необходимы исполнителю для того, чтобы понять форму пьесы.

Основной лексико-семантической группой являются существительные и прилагательные, отражающие различные *тембры*: *Comme un xylophone. Long solo de timbre gratté* (Как ксилофон. Долгое соло скребущего тембра). Для описания тембров О. Мессиаен выбирает ряд отглагольных существительных с семантикой 'звук, издаваемый животным', вызывающих звуковые ассоциации у любого человека: *mugissement, grésillement, hurlement, grillotement* (мычание, рев; стрекотание; вой). Слово *grillotement* должно быть переведено как 'сверчание', но такое слово встречается только в словаре В.И. Даля.



Подобное наблюдаем и во французском языке. Слово *grillotement* не зафиксировано нигде, кроме франко-английского словаря 1611 года издания [Cotgrave: [http](#)]. Французские исследователи считают данное слово неологизмом франкофонного африканского писателя А. Kouyouma, [Korpen 2006: [http](#), Kouassi 2007: 154], который так же, как и О. Мессиаен, в ряду слов с семантикой 'звук, издаваемый животным' поставил слово *grillotement*, усиливая объяснительные возможности с помощью аллитерации. Стремясь добиться коммуникативного успеха, писатель старается сделать более понятной неизвестную европейцам африканскую природу.

Французский композитор также применяет тактику приближения картин природы, отображенных в его музыке, к исполнителю. При этом он использует не только звукоподражательные возможности определенной лексики, но и фоновые знания музыканта, близкую ему лексику: *choeur des grenouilles*, *musique des étangs*, *grand solo* (хор лягушек, музыка прудов, большое соло). Важную роль в данном случае имеют тембровые сравнения с музыкальными инструментами: *comme un choc de cymbales*, *comme un tam-tam*, *comme des trombones* (как удар цимбал, как там-там, как тромбоны).

Стремясь сделать понятными для исполнителя все темы сочинения, автор комментирует в нотах пение каждой птицы: *gentiment monotone* (rouge-queue), *cris piqués* (râle d'eau), *cri rauque* (faisan), *narquois*, *fantaisiste* (étourneau sansonnet) – ласково монотонно (горихвостка), пронзительные крики (водяной пастушок), хриплый крик (фазан), насмешливо, несерьезно (обыкновенный скворец) и жужжание насекомых – *la Locustelle symbolise l'heure de midi, et la lassitude grésillante de la nature sous le soleil* (сверчок символизирует жаркий полдень и жужжащую усталость природы под солнцем). Характеристика соловья – резкий и колкий (*brusque et incisif*) заставляет вспомнить соловья из шестой части (*brilliant, mordant* – блестящий, пронзительный) [Messiaen 1964, 3.5: [http](#)].

В отличие от ночи пятой части, ночная музыка прудов не вызывает ужаса, она таинственна, здесь нет страшных выкриков неясности, но есть легкий шум болот и пение лягушек. Восход солнца над прудами выглядит не так, как в четвертой части, здесь используются *оттеночная цветовая лексика*: солнце

розовое и сиреневое, оранжеватое (*rose, orangé, mauve*), а закат – темно-фиолетовый (*violet sombre*). Надо отметить, что оттеночная лексика находится дальше, чем основные тона, от семантического центра ЛСГ. Поэтому момент заката, важный для данной части, автор маркирует в комментариях основным тоном – красным: *le disque rouge du soleil rejoint son reflet et s'enfonce dans l'eau* (красный диск солнца прикасается к своему отражению и погружается в воду).

И, как и было объяснено автором в предисловии, все возвращается в обратном порядке: шум болота, таинственность ночи, 'большое соло' тростниковой камышовки, хор лягушек.

Небольшое предисловие к восьмой части, «L'Alouette calendrelle» (малый жаворонок), сконцентрировано на самой жаркой части летнего дня – от двух до шести часов пополудни, когда летний зной заставил замолчать большинство певчих птиц, и к четырем часам слышен только голос малого жаворонка: *Seule, la petite phrase courte de l'Alouette peuple le silence* (Только маленькая короткая фраза малого жаворонка заполняет тишину) [Messiaen 1964, 5.8: http]. По всей видимости, из-за отсутствия множества голосов птиц и изменений в светово-цветовой картине окружающего пейзажа автор почти не оставил пояснений к данной пьесе.

Драматургия одиннадцатой части – «La Buse variable» (обыкновенный канюк) самая динамичная: впервые между солистом и окружающими его птицами происходит борьба (канюк сражается с воронами) [Messiaen 1964, 7.11: http]. На лексическом уровне это отражено глаголами движения-перемещения в пространстве. По мнению лингвистов, в ситуации перемещения предметов «фигура, отделяясь от фона, описывает некую траекторию, совокупность мысленно соединяемых точек в пространстве, в которых находился перемещающийся предмет. Движение рождает особый вид репрезентации в нашем мозгу – схемы или программы движения, его мысленно восстанавливаемого 'следа'» [Кубрякова 1992: 86]. В данном случае автор подробно описывает траекторию движения птицы: *la Buse se rapproche, s'éloigne, plane en cerles: les orbites de son vol emplissent tout le paysage. Elle descend lentement.*

*Elle remonte lentement* (канюк приближается, удаляется, планирует, делая круги: весь пейзаж наполняется орбитами его полета. Он медленно спускается. Он снова медленно поднимается). Как видим, для композитора важно выбрать именно такие лексические средства, которые рождают подобный вид репрезентации у адресата, позволяющий представить себе картину, увиденную и зафиксированную автором в его произведении.

Цикл заканчивается ночью: в предисловии к 13-й пьесе, «Le Courlis Cendré», О. Мессиаан подробно описывает главного солиста – большого кроншнепа и его пение, а также пение других прибрежных птиц острова Уэссан, но затем атмосфера острова быстро становится темной и ужасающей: *Froid, nuit totale, bruit du ressac* (Холод, полная темень, шум прибоя) [Messiaen 1964, 7.11: http]. Отметим ряд музыкальных терминов, использованных автором для характеристики пения большого кроншнепа: *Voici son solo: trémolos lents et tristes, montées chromatiques, trilles sauvages, et un appel en glissando* (Вот его соло: медленные и грустные тремоло, подъемы по хроматическим тонам, дикие трели, и призывный крик на глissандо). Интересно утверждение специалистов о связи понятий ‘голос – музыка’ в лексике французского языка. Например, отмечается выражение *avec des trémolos dans la voix* – дрожащим голосом (с волнением) [Круговец 2016: 283]. Именно на эту связь опирается О. Мессиаан, добиваясь максимально возможного понимания со стороны адресата.

Подобная связь может быть охарактеризована как полидискурсность, которая, как уже отмечалось выше, является важной особенностью паратекстов О. Мессиаана (как предисловий, так и нотных комментариев). На протяжении всего произведения композитор продолжает использовать эффект переноса системы обозначений, принадлежащих предметной сфере ‘орнитология’, ‘поэзия’, в предметную сферу ‘музыка’. В предисловии ко второй части автор, например, пишет: *Strophe rapide et décidée du Troglodyte* (короткая и решительная строфа крапивника) [Messiaen 1964, 1.1.: http], в предисловии к девятой – *notes lointaines et lunaires <...> du Rossignol* (далекие нереальные ноты соловья) [Messiaen 1964, 5.8.: http]. Для сравнения, на орнитологических сайтах находим

отчеты об услышанном орнитологами пении: «*strophes brèves, notes brèves*» (короткие строфы, короткие ноты) [INPN, [http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants\\_milieux\\_forestiers\\_confirme/4040](http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants_milieux_forestiers_confirme/4040)].

В нотной части эта «игра» перемещается в область авторских надстрочных или подстрочных ремарок: *gazouillé, clair et doux, sonore, flûté* (щебетание, светлое и нежное, звонкое, свистящее) [Messiaen 1964, 1.1: <http://>]. Ср. описание пения птиц на орнитологических сайтах: *gazouilli varié, sonore, calme, des sons flûtés*. (разнообразный щебет, звонкий, спокойный, свистящие звуки) [Ornithomedia.com, <http://www.ornithomedia.com/pratique/identification/identifier-oiseaux-parcs-jardins-rintemps-ete-00750.html>] (Приложение 4).

Представляется важной расшифровка адресатом элементов полидискурса, понимание того, что именно стоит за стандартными, на первый взгляд, музыкальными терминами. Согласимся с мнением Л.Г. Антоновой, что в таком случае большое значение имеет «понимание заявленных кодовых знаков в условиях, когда модальность, самоидентификация ‘автора’ в пространстве текста нуждается в особом умении читателя интерпретировать воспринимаемое, используя знания о коннотативных кодах» [Антонова 2009: 8]. Вводя паратекст, О. Мессиаен заботится о правильном ‘прочтении’ адресатом его сочинения. Эта стратегия направлена на снятие когнитивного диссонанса от частого столкновения музыкальной и орнитологической семантики в полидискурсе «Каталога птиц», так как он опирается на объединяющее эти области явление – пение, то есть исполнение мелодий с помощью самого древнего и естественного инструмента – голоса.

Таким образом, музыкальное произведение, включающее авторский метатекст, является одновременно *поликодовым* (о поликодовости подробно говорилось в параграфе 2.1) и *полидискурсным*. На рис. 25 данный феномен представлен в виде схемы (на примере фортепианного цикла О. Мессиаена «Каталог птиц»).



Рис. 25. Поликодовость и полидискурсность фортепианного цикла  
О. Мессиана «Каталог птиц»

Коды музыкальной семиотической системы «Каталога птиц» читаются с помощью кодов вербальной семиотической системы. При этом вербальная система является полидискурсной, так как включает одновременно музыкальный, орнитологический и издательский дискурс, что приводит к созданию новаторского для музыкального произведения жанра – *каталог*. Именно такие качества музыкального произведения, содержащего метатекст, как поликодовость и полидискурсность, по нашему мнению, представляют своеобразие почерка автора, при этом включают адресата в активный диалог и создают неповторимое коммуникативное пространство для такого диалога.

### ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

Анализ жанровых особенностей музыкального дискурса показал, что все перитекстовые компоненты музыкального произведения несут функционально-прагматическую нагрузку, совпадающую по направленности с речевыми жанрами и фрагментами дискурса.

При рассмотрении трех сочинений О. Мессиана установлено, что автором используется принцип *каталогизации* и *метадискурсивная стратегия*. Но только в «Каталоге птиц» появляется новаторский жанр *каталог*, так как он соединяет несколько функций: композиционную, пояснительную, классифицирующую и информационно-поисковую. Считаем, что в данном случае *каталог* необходимо рассматривать как дискурсивный жанр, в состав которого входят перитекстовые дискурсивные компоненты, направленные на диалог с адресатом (авторские предисловия, ремарки). Диалогическая направленность перитекста позволяет полноценно отобразить все грани понятия *птица*: названия птиц (в виде перечня и заглавий частей), место обитания (отражено в предисловиях), оперение и пение (описано в предисловиях и нотных комментариях) и, по-видимому, является оптимальным как с точки зрения репрезентации самого объекта, так и с точки зрения удобства восприятия адресатом. Отметим искусство наблюдения природы, передачу деталей лично увиденного и услышанного, что отчетливо проявляется в предисловиях и нотных ремарках.

В результате лексического анализа паратекста фортепианного цикла О. Мессиана «Каталог птиц» были выделены основные лексико-семантические группы, связанные с понятиями *пространство, движение в пространстве; звуки; тембры; молчание; мифологизация; фантастическое; цвет; страх; противопоставление небесного и земного*. Результаты анализа позволили сделать вывод о том, что автор, стремясь визуализировать для адресата мир природы, отображенный им в сочинении, создал в паратексте свой *пространственно-звуковой континуум*, тесно связанный с цветовой гаммой и фантастическими образами. Благодаря опоре на эталонные цвета,

понятные музыканту сенсорные ощущения, использованию переноса системы обозначений, принадлежащих предметной сфере 'орнитология', 'поэзия', в предметную сферу 'музыка', обращению к базовым для каждого человека понятиям композитор добивается передачи ощущений, соответствующих авторскому замыслу, исполнителю и их экстерниоризации для слушателя.

Сопоставление семантических полей, принадлежащих орнитологическому и музыкальному дискурсам, а также присутствие элементов издательского дискурса в «Каталоге птиц» приводит к выводу о *полидискурсности* произведения французского композитора, в результате чего возникает новаторский для музыкального произведения жанр – *каталог*. Данный вывод позволяет уточнить понимание музыкального произведения, содержащего метатекст, как *поликодового* и *полидискурсного* одновременно. Именно такие свойства необходимы автору для создания неповторимого коммуникативного пространства своего произведения и включения адресата в активный диалог. Подобная метадискурсивная стратегия способствует коммуниктивному успеху сочинения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее комплексное исследование авторского метатекста музыкального произведения, выполненное с функционально-прагматической точки зрения и с привлечением научного опыта смежных дисциплин, позволяет сделать следующие выводы.

1. Процесс творческой деятельности в предметной области *музыка*, приводящий к написанию нотного текста, является частью музыкального дискурса. Музыкальное произведение представляет собой не только авторское сочинение, текст, предназначенный для интерпретации, но и органично входит в дискурсивное пространство, в которое включаются также экстрамузыкальные компоненты и музыкально-речевое поведение автора.

Определено, что языковая личность музыканта, в частности, композитора, включена в профессиональный музыкальный дискурс и является дискурсивной, а дискурсивные личности образуют дискурсивное сообщество. На примере французского композитора О. Мессиана показано, что композитор-новатор, используя различные стратегии для воздействия на адресата, стремится к *коммуникативному лидерству* и добивается *энциклопедической доминации*, что позволяет ему обеспечить коммуникативный успех своему сочинению.

2. Установлено, что понятие 'музыкальный дискурс', помимо процесса создания музыкального текста, самого текста, интерпретации музыкального текста, восприятия музыкального текста и его интерпретаций, оценки значения и роли данного текста в культуре, включают также стратегии автора музыкального произведения, имеющие целью эстетическое воздействие на адресата.

Продемонстрирована уровневая организация музыкальной коммуникации, рассмотрены способы передачи музыкальной информации и роль каждого дискурсивного жанра. В коммуникативной цепочке выделен *терциарный адресат*, к которому отнесены исполнитель и музыкальный критик, а также впервые показана роль *издателя* как терциарного адресата.



Исследованы точки пересечения, возникающие между музыкальным и издательским дискурсом, уточнено понятие *конечный адресат*.

3. Дано определение *метатекста*, *паратекста* и его составляющих (*перитекста* и *эпитекста*) музыкального произведения. Показана структура музыкального произведения, перитекста и эпитекста.

Анализ авторского *паратекста* подтвердил, что элементы, составляющие *перитекст* и *эпитекст*, относятся к проявлениям *конвенциональной семантики*, образующейся через фиксацию внетекстовых связей путем взаимодействия музыки с другими семантическими системами. Доказано, что дискурсивные элементы, включающие *конвенциональную семантику*, расширяют смысловое пространство музыкального произведения.

4. Выявлено, что музыкальное произведение, включающее метатекст, предполагает дешифровку кодов одной семиотической системы (музыкальной) с помощью кодов другой семиотической системы (вербальной), что позволяет сделать вывод о *поликодовости* музыкального произведения, содержащего метатекст.

Отмечена значимость долговременной инициативной коммуникативной роли автора, которая способствует раскрытию адресатом смысла сообщения в условиях *поликодовости* музыкального произведения, выявлены используемые автором языковые средства.

5. Исследованы способы репрезентации адресата в метатексте сочинения О. Мессиана «Размышления о таинствах Святой Троицы» с точки зрения *семи этапов перевода плана выражения в план содержания*, необходимых адресату для понимания текста. Результаты анализа позволяют предположить, что репрезентация адресата в новаторском произведении объективно включает описанные семь этапов, а использование композитором метадискурсивной стратегии связано с необходимостью создания особого диалогового пространства для включения адресата в дискурс своего произведения.

6. Выделены коммуникативные (диалоговые) стратегии и тактики композитора, реализованные с помощью использования метатекста, которые

были применены в музыкальном произведении с целью устранения трудности восприятия адресатом культурных 'кодов' своего новаторского музыкального языка.

7. Установлено, что новаторство О. Мессиаана в произведениях, связанных с понятием *птица*, обусловлено их *полидискурсностью*, возникающей в результате взаимовлияния трех областей – музыки, орнитологии и издательского дела. Сложность в восприятии адресатом новаторского языка потребовала от автора применения метадискурсивных стратегий (включения нескольких дискурсивных жанров), благодаря которым происходит актуализация содержащейся в сочинении информации и возникает новаторский для музыкального сочинения жанр – *каталог*.

8. Уточнено понимание музыкального произведения, содержащего метатекст, как *поликодового* и *полидискурсного* одновременно. Показано, что данные свойства необходимы автору для создания неповторимого коммуникативного пространства своего произведения и включения адресата в активный диалог, а применение метадискурсивных стратегий способствует коммуниктивному успеху сочинения.

9. В результате анализа заглавия «Каталога птиц» О. Мессиаана была выявлена *аттрактивная* функция заглавия, которая создает пространство для музыкальных и орнитологических коннотаций и способствует правильному пониманию концепции сочинения.

10. Лексический анализ паратекста фортепианного цикла О. Мессиаана «Каталог птиц» позволил выделить основные лексико-семантические группы, связанные с понятиями *пространство, движение в пространстве; звуки; тембры; молчание; мифологизация; фантастическое; цвет; страх; противопоставление небесного и земного*. Был сделан вывод о том, что автор, стремясь визуализировать для адресата мир природы, отображенный им в сочинении, создал в паратексте свой *пространственно-звуковой континуум*, тесно связанный с цветовой гаммой и фантастическими образами. Благодаря опоре на эталонные цвета, понятные музыканту сенсорные ощущения,

использованию переноса системы обозначений, принадлежащих предметной сфере 'орнитология', 'поэзия', в предметную сферу 'музыка', обращению к базовым для каждого человека понятиям композитор добивается передачи ощущений, соответствующих авторскому замыслу, исполнителю и их экстерниоризации для слушателя.

Предпринятое нами исследование вписывается в современную парадигму научного знания, опирающегося на принципы антропоцентризма. Дальнейшее исследование в данном направлении позволит детализировать специфику музыкального дискурса и музыкальной коммуникации, используя достижения различных областей лингвистики.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Алексеева М.В.* Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике [Текст]: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04 / М.В. Алексеева. – М., 2010. – 164 с.
2. *Алешинская Е.В.* О моделировании коммуникативного пространства музыкального дискурса [Текст] / Е.В. Алешинская // Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова. – 2015. – Вып. 30. – С. 11–19.
3. *Алешинская Е.В.* Теоретико-методологические основы разграничения жанров профессионального дискурса [Текст] / Е.В. Алешинская // Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология». – 2014. – № 5 (31). – С. 5–23.
4. *Анатомия рекламного образа: курс лекций [Текст] / под общ. ред. А.В. Овруцкого.* – СПб.: Питер, 2004. – 224 с.
5. *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособ. для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е.Е. Анисимова. – М.: ИЦ «Академия», 2003. – 128 с.
6. *Антонова Л.Г.* Современные коммуникативные процессы: учебное пособие [Текст] / Л.Г. Антонова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. – 61 с.
7. *Апресян Ю.Д.* Избранные труды [Текст]: монография / Ю.Д. Апресян. – Том I. Лексическая семантика: синонимические средства языка. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Школа «Языки славянских культур», Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – 472 с.
8. *Апресян Ю.Д.* Исследования по семантике и лексикографии [Текст]: монография / Ю.Д. Апресян. – Том I. Парадигматика. – М.: Школа «Языки славянских культур», 2009. – 568 с.
9. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства [Текст]: монография / М.Г. Арановский. – М.: Изд-во «Композитор», 1998. – 347 с.

10. *Арнольд И.В.* Коммуникативно-прагматическая функция авторских комментариев [Текст] / И.В. Арнольд // Коммуникативные единицы языка: Материалы Всесоюзной науч. конф. / [ред. кол.: Г.В. Колшанский (отв. ред.) и др.]. – М.: МГПИИЯ, 1985. – С. 16–19.
11. *Арутюнова Н.Д.* Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М.: Большая Рос. энцикл., 2002. – С. 136–137.
12. *Арутюнова Н.Д.* Из наблюдений над адресацией дискурса [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Адресация дискурса: сб. науч. статей / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2012. – С. 5–13.
13. *Арутюнова Н.Д.* Фактор адресата [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 356–367.
14. *Бакланова И.И.* Образ автора и образ адресата нехудожественного текста [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / И.И. Бакланова. – М., 2014. – 431 с.
15. *Баранова С.Ю.* Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ [Электронный ресурс] / С.Ю. Баранова // Вестник Омского государственного педагогического университета: электрон. науч. журн. – 2007. – Режим доступа: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgru-173.pdf>, свободный (дата обращения: 20.02.2015).
16. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // М.М. Бахтин. – С. соч. в 7-ми тт. – Т. 6. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – 505 с. – Режим доступа: [http://www.fedordostoevsky.ru/pdf/bakhtin\\_ppd.pdf](http://www.fedordostoevsky.ru/pdf/bakhtin_ppd.pdf), свободный (дата обращения: 06.11.2017).
17. *Бахтин М.М.* Проблема текста (Заметки 1959–1961 гг.) [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 297–325. – Режим доступа: [http://www.philologoz.ru/bakhtin/bakh\\_text.htm](http://www.philologoz.ru/bakhtin/bakh_text.htm), свободный (дата обращения: 20.02.2015).

18. *Бахтин М.М.* – Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с. – Режим доступа: <http://www.klex.ru/mhk>, свободный (дата обращения: 03.11.2017).
19. *Белоглазова Е.В.* Полидискурсивность как особый исследовательский фокус [Текст] / Е.В. Белоглазова / Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. – 2009. – № 3. – С. 66–71.
20. *Богданов В.В.* Коммуникативная компетенция и коммуникативное лидерство [Текст] / В.В. Богданов // Язык, дискурс, личность: Межвуз. сб. науч. тр. / [ред. кол.: И.П. Сусов (отв. ред.) и др.]. – Тверь: ТГУ, 1990. – С. 26–31.
21. *Богданова О.Ю.* Сопоставление функциональных особенностей заглавий художественных произведений и современной публицистики (на англоязычном материале) [Электронный ресурс] / Богданова О.Ю. // Ярославский педагогический вестник – 2012. – № 3. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 140–143. – Режим доступа: <http://www.klex.ru/mhk>, свободный (дата обращения: 03.11.2017).
22. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства) [Текст]: монография / М.Ш. Бонфельд. – М.: Композитор, 2006. – 647 с.
23. *Борботько Л.А.* Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Л.А. Борботько. – М., 2015. – 196 с.
24. *Борботько Л.А.* Коммуникативное пространство театрального дискурса [Текст] / Л.А. Борботько // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2014. – № 19. – С. 48–54.
25. *Борев Ю.Б.* Эстетика: учебник [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.

26. *Бурова Г.П.* Фармацевтический дискурс как лингвокультурный код [Текст]: монография / Г.П. Бурова. – Пятигорск: Пятигорская ГФА, 2008. – 286 с.
27. *Быканова М.С.* Языковая личность музыканта в этнокультурном аспекте (на материале дискурсных манифестаций А.Н. Скрябина и К. Дебюсси) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / М.С. Быканова. – Белгород, 2014. – 195 с.
28. *Валгина Н.А.* Теория текста [Текст]: учеб. пособие / Н.А. Валгина. – М.: Логос, 2004. – 280 с.
29. *Вартанов С.Я.* Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры [Текст]: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / С.Я. Вартанов. – Саратов, 2013. – 64 с.
30. *Васильев С.Л.* Форма периодического издания как ориентирующая система: структурный и функциональный анализ [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10. – Воронеж, 2011. – 39 с.
31. *Вахромеев В.А.* Нотное письмо [Текст] / В.А. Вахромеев // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 3 – Ст. 1023–1026.
32. *Вежбицкая А.* Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия [Текст] / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание / пер. с англ.; отв. ред. М. А. Кронгауз. – М.: Русские словари, 1997. – С. 231–291.
33. Век Мессиана [Текст]: сб. ст. / [ред.-сост.: К.В. Зенкин, Т.С. Кюрегян]. – М.: Московская консерватория, 2011. – 270 с.
34. *Вепрева И.Т.* Метаязыковой аспект непрямой коммуникации [Электронный ресурс] / И.Т. Вепрева // Жанры речи: сб. науч. тр. / [ред. кол.: В.В. Дементьев (отв. ред.) и др.]. – Саратов: Колледж, 2003. – Режим доступа: <http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialy-Vypusk>

- ov/pryamaya-i-nepryamaya-kommunikaciya, свободный (дата обращения: 03.11.2017).
35. Викулова Л.Г. Издательский дискурс в системе общения «Автор – издатель – читатель» [Текст] / Л.Г. Викулова / Вестник ИГЛУ. Серия «Филология». – 2012. – № 2s (18). – С. 63–69.
36. Викулова Л.Г. Издательский комментарий к классическому тексту и его роль в межпоколенной трансляции культуры и языка [Текст] / Л.Г. Викулова // Теория и история германских и романских языков в современной высшей школе России / отв. ред. А.Л. Зеленецкий. – Калуга, 2002. – Вып. 4. – С. 47–54.
37. Викулова Л.Г. Паратекст французской литературной сказки (прагмалингвистический аспект) [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.05 / Л.Г. Викулова. – Иркутск, 2001. – 363 с.
38. Викулова Л.Г. Французский литератор XVII века: энциклопедическая доминация, лингвистическая компетенция, коммуникативное лидерство [Текст] / Л.Г. Викулова // Древняя и новая Романия. – 2016. – Вып. 17. – С. 266–278.
39. Викулова Л.Г. Метадискурсивная стратегия как вектор оптимизации преподавания курса истории французского языка [Текст] / Л.Г. Викулова, С.А. Герасимова // Педагогический дискурс: новые стратегии подготовки учителей иностранных языков: материалы междунар. конф. / под ред. Е.Г. Таревой, Л.Г. Викуловой. – М.: МГПУ, Языки народов мира, 2016. – С. 21–27.
40. Викулова Л.Г. Книготорговый каталог в диалоге издателя и потенциального читателя: к вопросу о культуре чтения [Текст] / Л.Г. Викулова, И.В. Макарова // Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик: материалы Первой междунар. конф. / под общ. ред. Е.Г. Таревой, Л.Г. Викуловой. – М.: МГПУ, Языки народов мира, 2016. – С. 104–108.



41. *Викулова Л.Г.* Издательская деятельность как дискурсивная практика: книжный каталог [Текст] / Л.Г. Викулова, И.В. Макарова // Когниция, коммуникация, дискурс: Междунар. электрон. сб. науч. тр. / ред. И.С. Шевченко. – Харьков, 2013. – Вып. № 7. – С. 23–32.
42. *Викулова Л.Г.* Прагматика Моралите французской литературной сказки XVII века [Текст] / Л.Г. Викулова, С.В. Михайлова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2012. – № 1 (9). – С. 29–37.
43. *Викулова Л.Г.* Структуры моделирования ценностных ориентиров дискурса социальной реальности в массмедийном коммуникативном пространстве [Текст] / Л.Г. Викулова, Е.Ф. Серебренникова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2014. – № 2 (14). – С. 55–63.
44. *Викулова Л.Г.* К вопросу о музыкальной репутации Ж.Б. Люлли и зрительской рецепции в жанре рецензии на музыкальный диск [Текст] / Л.Г. Викулова, Н.Л. Шевченко // Научный Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2016. – № 3 (31). – С. 32–40.
45. *Викулова Л.Г.* «Мягкая сила» ученого-филолога в издательской практике классических произведений [Текст] / Л.Г. Викулова // Текст: дискурсивное проявление и коммуникативная практика: Сб. науч. статей в честь юбилея доктора филологических наук, профессора Л.Г. Викуловой / отв. ред. Е.Г. Тарева. – М.: МГПУ, Языки народов мира, 2017. – С. 11–33.
46. *Виноградова В.С.* Мироздание по Мессиау (О программах и авторских комментариях к фортепианному циклу «Каталог птиц») [Электронный ресурс] / В.С. Виноградова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2. – С. 181–183. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/30254342.pdf>, свободный (дата обращения: 01.08.2016).

47. *Виноградова В.С.* О текстах и комментариях О. Мессиана к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» [Электронный ресурс] / В.С. Виноградова // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – 1. – С. 32–37. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/30254342.pdf> (дата обращения: 01.08.2016).
48. *Влавацкая М.В.* Роль сочетаемости слов для говорящего и слушающего с позиций комбинаторной лингвистики [Электронный ресурс] / М.В. Влавацкая // Вестник ИГЛУ. Серия «Филология». – 2012. – № 2 (19). – С. 168–176. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-sochetaemosti-slov-dlya-govoryaschego-i-slushayuschego-s-pozitsiy-kombinatornoy-lingvistiki>, свободный (дата обращения: 27.07.2016).
49. *Волчек О.Д.* Значение музыки и семантика ее звуков: учебное пособие к курсу лекций «Музыкальная психология» [Текст] / О.Д. Волчек. – СПб.: Книжный Дом, 2010. – 162 с.
50. *Воскобойник Г.Д.* Тождество и когнитивный диссонанс в переводческой теории и практике [Текст]: монография // Г.Д. Воскобойник / Вестник МГЛУ. Серия «Лингвистика». – 2004. – Вып. 499. – 181 с.
51. *Выготский Л.С.* Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский / пред. А.Н. Леонтьева; коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; общ. ред. В.В. Иванова. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
52. *Вязкова Е.В.* «Искусство фуги» И.С. Баха [Текст]: монография / Е.В. Вязкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 482 с.
53. *Вяткина А.А.* Адресат французского журнала для детей раннего возраста «Рорі» [Текст] / А.А. Вяткина // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2012. – № 2 (10). – С. 90–94.
54. *Гадамер Х.Г.* Текст и интерпретация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000037/>, свободный (дата обращения: 20.02.2015).

55. *Гак В.Г.* Сопоставительная лексикология: На материале французского и русского языков [Текст] / В.Г. Гак. – М.: Либроком, 2010. – 266 с.
56. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования [Текст]: учеб. пособие / И.Р. Гальперин. – М.: URSS, 2017. – 144 с.
57. *Гапон Д.А.* «Типичный» человек с позиции зоологической номенклатуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://molbiol.ru/forums/index.php?act=Attach&type=post&id=155546>, свободный (дата обращения: 06.11.15).
58. *Герасимова С.А.* Коммуникативный потенциал методической записки как жанра учебно-дидактического дискурса [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / С.А. Герасимова. – М., 2011. – 250 с.
59. *Гилева А.А.* Метатекст как предмет лингвистического исследования [Текст] / А.А. Гилева / Вестник Орловского государственного университета. Серия «Новые гуманитарные исследования». – 2012. – № 1. – С. 161–163.
60. *Гиршман М.М.* Произведение [Текст] / М.М. Гиршман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 193–197.
61. *Горбунова М.В.* К истории возникновения термина «дискурс» в лингвистической науке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-vozniknoveniya-termina-diskurs-v-lingvisticheskoy-nauke>, свободный (дата обращения: 26.03.2017).
62. *Грачёва Т.В.* Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения [Текст] / Т.В. Грачева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). – Вып. 37: Филология. Искусствоведение. – С. 168–172.
63. *Григорьева О.Н.* Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах: Учебное пособие [Текст] / О.Н. Григорьева. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 248 с.

64. *Гринев-Гриневиц С.В.* Основы семиотики [Текст]: учеб. пособие / С.В. Гринев-Гриневиц, Э.А. Сорокина. – М.: Флинта, 2012. – 255 с.
65. *Гурочкина А.Г.* Метаязык, метакоммуникация, метатекст (к объему содержания понятий) [Текст] / А.Г. Гурочкина // Когнитивные исследования языка. – 2009. – № 5. – С. 52–57.
66. *Даренский В.Ю.* Метатекст как условие диалогической ситуации [Текст] / В.Ю. Даренский / *Studia Culturae*. – 2004. – № 6. – С. 141–146.
67. *Дейк ван Т.А.* Стратегии понимания связного текста [Текст] / Т.А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике / пер. с англ. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка / сост., ред. и вступ. ст. В.В. Петрова и В.И. Герасимова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 153–211.
68. *Дейк ван Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация: сб. статей [Текст] / Т.А. ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртене, 2000. – 308 с.
69. *Дейнека Э.А.* Анализ дискурса сегодня, или Париж – Москва сорок лет спустя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.nsu.ru/education/virtual/cs17\\_deineka.pdf](http://www.nsu.ru/education/virtual/cs17_deineka.pdf), свободный (дата обращения: 26.03.2017).
70. *Дементьев В.В.* Непрямая коммуникация [Текст]: монография / В.В. Дементьев. – М.: Гнозис, 2006. – 376 с.
71. *Демьянков В.З.* Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка [Текст] / В.З. Демьянков // Язык. Личность: Сборник к 70-летию Т.М. Николаевой / Под ред. В.Н. Топорова. – М.: Языки славянских культур, 2005. – С. 34–55.
72. *Демьянков В.З.* Традиционное и креативное в адресации дискурса [Текст] / В.З. Демьянков // Логический анализ языка. Адресация дискурса: сб. науч. статей. – М.: Индрик, 2012. – С. 41–49.
73. *Денисов А.В.* Семантика музыкального языка – лингвистический аспект проблемы [Текст] / А.В. Денисов // Семантика музыкального языка:

- материалы науч. междунар. конф. / отв. ред. Э.П. Федосова – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 46–51.
74. *Денисов Э.В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники: сб. статей [Текст] / Э.В. Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – 207 с.
75. *Дубинец Е.А.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации [Текст]: монография / Е.А. Дубинец. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
76. *Екимовский В.А.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество [Текст] / В.А. Екимовский. – М.: Сов. композитор, 1987. – 301 с.
77. *Дускаева Л.Р.* Категория диалогичности [Текст] / Л.Р. Дускаева // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта, 2006. – С. 130–139.
78. *Дускаева Л.Р.* Диалогичность речи [Текст] / Л.Р. Дускаева // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта, 2006. – С. 45–52.
79. *Дымарский М.Я.* Текст – дискурс – художественный текст [Текст] / М.Я. Дымарский // ТЕХТУС: сб. статей [ред. кол.: К.Э. Штайн (отв. ред.) и др.]. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005. – Вып. 11. – Ч. 1. – С. 566–576.
80. *Жукова Г.К.* Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс [Текст] / Г.К. Жукова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 96–102.
81. *Жукова И.А.* Слоистая структура современной французской музыкальной терминологии [Текст] / И.А. Жукова, О.С. Бузутова // Гуманитарные науки и гуманитарное образование: сб. статей. / ред. и сост. И.П. Вишнякова-Вишневецкая. – СПб.: Береста, 2005. – Вып. 2. – С. 165–172.
82. *Зализняк А.А.* Местоимение [Текст] / А.А. Зализняк // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М.: Большая Рос. энцикл., 2002. – С. 294–295.

83. *Захарова О.И.* Фигура [Текст] / О.И. Захарова // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 5 – Ст. 799–803.
84. *Земцовский И.И.* Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. науч. трудов. Серия «Проблемы музыкознания» / отв.ред. Л.Н. Березовчук. – СПб.: РИИИ, 1996. – Вып. 8. – С. 97–103. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1410>, свободный (дата обращения: 15.02.2015).
85. *Зыкова И.В.* Культура как информационная система: Духовное, ментальное, материально-знаковое [Текст]: монография / И.В. Зыкова. – 2-е изд., стереотип. – М.: URSS, 2016. – 368 с.
86. *Иссерс О.С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи [Текст]: монография / О.С. Иссерс. – М., 2008. – 288 с.
87. *Йоргенсен М.В.* Дискурс-анализ. Теория и метод [Текст] / М.В. Йоргенсен, Л.Д. Филлипс. – Харьков: Гуманитарный центр, 2008. – 336 с.
88. *Каверзина А.В.* Прагмасемантическая организация дискурса редакционно-издательской деятельности в жанре «научная публикация» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / А.В. Каверзина. – Иркутск, 2017. – 184 с.
89. *Казанцева Л.П.* Автор в музыкальном содержании [Текст]: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 10.0.02 / Л.П. Казанцева. – М., 1998. – 40 с.
90. *Казанцева Л.П.* Музыкальный жанр и его содержание [Текст] / Л.П. Казанцева // Южно-российский музыкальный альманах 2007. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2008. – С. 90–94.
91. *Казыдуб Н.Н.* Дискурсивное пространство как фрагмент языковой картины мира (теоретическая модель) [Текст]: монография /

- Н.Н. Казыдуб / под ред. А.М. Каплуненко. – Иркутск: ИГЛУ, 2006. – 216 с.
92. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 477 с.
93. *Караулов Ю.Н.* От грамматики текста к когнитивной теории дискурса [Текст] / Ю.Н. Караулов, В.В. Петров // Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. Бодуэна де Куртене, 2000. – С. 5–11.
94. *Касаткин Н.В.* О лингвистическом своеобразии языка, употребляемого в речевом общении с младенцем [Текст] / Н.В. Касаткин // Учен. зап. Томского гос. пед. ин-та (серия гуманитарных наук). – 1949. – Т. VII. – С. 108–115.
95. *Кастелоес Л.Е.* Музыкальная ономотопея: введение в проблему [Текст] / Луис Е. Кастелоес // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1. – С. 79–84.
96. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса [Текст]: пер. с фр. и португ. / общ. ред., вступ. ст. и коммент. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс, 1999. – 414 с.
97. *Кибрик А.А.* Анализ дискурса в когнитивной перспективе [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / А.А. Кибрик. – М., 2003. – 90 с.
98. *Кибрик А.А.* Когнитивный анализ дискурса: локальная структура [Текст] / А.А. Кибрик // Язык и мысль: современная когнитивная лингвистика: сб. науч. ст. / [сост. и ред.: А.А. Кибрик и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 848 с.
99. *Кибрик А.А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Электронный ресурс] / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. — 2009. — № 2. — С. 3–21. – Режим доступа: [http://iling-ran.ru/kibrik/Discourse\\_classification@VJa\\_2009.pdf](http://iling-ran.ru/kibrik/Discourse_classification@VJa_2009.pdf), свободный (дата обращения: 04.11.2017).

100. *Киселев В.С.* Метатекст как тип художественного целого (к постановке проблемы) [Текст] / В.С. Киселев / Вестник Томского государственного университета. – 2004. – № 282. – С. 184–190.
101. *Кожина М.Н.* Некоторые аспекты изучения речевых жанров в нехудожественных текстах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_22235393\\_85262887.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_22235393_85262887.pdf), свободный (дата обращения: 03.11.2017).
102. *Кознова А.А.* О некоторых особенностях музыкального дискурса [Электронный ресурс]. / А.А. Кознова. – Режим доступа: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/178751435>, свободный (дата обращения: 10.07.2016).
103. *Коломиец Г.Г.* Философско-антропологический статус музыки [Текст] / Г.Г. Коломиец // Вестник Моск. ун-та. Серия 7: «Философия». – 2006. – № 5. – С. 73–94.
104. *Кольцова Л.М.* Заголовок в структуре художественного текста [Текст] / Л.М. Кольцова // Научный вестник Воронеж. гос. арх.-строит. ун-та. Серия: «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2007. – Вып. 2. – С. 6–19.
105. *Корсакова И.А.* Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. / И.А. Корсакова. – М., 2014. – 49 с.
106. *Крестинский С.В.* Знаковые свойства молчания [Текст] / С.В. Крестинский // Языковой дискурс в социальной практике: Материалы научно-практической конференции. – Тверь: ТвГУ, 2008. – С. 140–143.
107. *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий [Текст] / С.Д. Кржижановский. – М.: Кооперативное издательство писателей «Никитинские субботники», 1931. – 33 с.
108. *Круговец В.С.* Существительные, производные от глаголов движения во французском языке [Текст] / В.С. Круговец // Вестник



- ВГУ. Серия: «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2014. – № 1. – С. 44–48.
109. *Кручинина И.Н.* Обращение [Текст] / И.Н. Кручинина // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М.: Большая Рос. энцикл., 2002. – С. 340–341.
110. *Крючкова Т.М.* Понятие экспрессивности в современной лингвистике [Текст] / Т.М. Крючкова // Научный вестник Воронеж. гос. арх.-строит. ун-та. Серия: «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2006. – Вып. 1. – С. 48–51.
111. *Кубрякова Е.С.* В поисках сущности языка: Когнитивные исследования: сб. статей [Текст] / Е.С. Кубрякова. – М.: Знак, 2012. – 208 с.
112. *Кубрякова Е.С.* Глаголы действия через их когнитивные характеристики [Текст] / Е.С. Кубрякова // Логический анализ языка. Модели действия. – М.: Наука, 1992. – С.84–90.
113. *Курьшева Т.А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учебное пособие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=208803>, свободный (дата обращения: 27.01.16).
114. *Кэнлян С.* Несонатные циклические формы: к проблеме каталога в западноевропейской музыке первой половины XX века). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/nesonatnye-tsiklicheskie-formy-k-probleme-kataloga-v-zapadnoevropeyskoj-muzyke-pervoy-poloviny-hh-veka>), свободный (дата обращения: 15.04.2016).
115. *Лазареску О.Г.* Литературное предисловие как фактор литературного развития и метатекст литературы [Текст] / О.Г. Лазареску / Филологические науки. – 2007. – № 6. – С. 3–13.
116. *Левик Б.В.* Рихард Вагнер: монография [Текст] / Б.В. Левик. – Изд. 2-е. – М.: Либроком, 2011. – 448 с.

117. Лингвистика и аксиология: этносемиотрия ценностных смыслов: колл. монография / Отв. ред. Л.Г. Викулова. – М.: ТЕЗАУРУС, 2012. – 352 с.
118. *Литвиненко Т.Е.* Интертекст в аспектах лингвистики и общей теории текста [Текст]: монография / Т.Е. Литвиненко. – Иркутск: ИГЛУ, 2008. – 308 с.
119. *Л.А. Мазель.* Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967.
120. *Макаров М.Л.* Основы теории дискурса [Текст]: монография / М.Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
121. *Мальцев С.М.* Семантика музыкального знака [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С.М. Мальцев. – Вильнюс, 1981. – 17 с.
122. *Мелик-Пашаева К.Л.* Творчество О. Мессиана [Текст]: монография / К.Л. Мелик-Пашаева. – М.: Музыка, 1987. – 207 с.
123. *Мельчук И.А.* Опыт теории лингвистических моделей «Смысл↔Текст»: семантика, синтаксис [Текст]: монография / И.А. Мельчук. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 346 с.
124. Методы анализа текста и дискурса [Текст]: монография / С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, Е. Веттер. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2009. – 356 с.
125. *Мешкова А.С.* Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.С. Мешкова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 24 с.
126. *Михайлова С.В.* Фемининная идентичность и способы ее объективации в художественном дискурсе XVII века [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / С.В. Михайлова. – М., 2012. – 236 с.

127. *Морозова Н.М.* Лексикографические и лингвокультурологические аспекты музыкального дискурса в сети Интернет [Текст] / Н.М. Морозова, А.А. Чернобров // Вестник НГПУ. – 2016. – № 2 (30). – С. 138–149.
128. *Мурдускина О.В.* Место жанра в интерпретации аномальных высказываний [Электронный ресурс] / О.В. Мурдускина // Жанры речи: сб. науч. тр. / [ред. кол.: В.В. Дементьев (отв. ред.) и др.]. – Саратов, М.: Лабиринт, 2012. – Вып. 8: Памяти Константина Федоровича Седова. Жанр и творчество. – Режим доступа: <http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialy-vypuskov/vypusk-8>, свободный (дата обращения: 03.11.2017).
129. *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
130. *Никитенко О.Б.* Призмы художественного моделирования: Классификация и каталог [Текст] / О.Б. Никитенко, Л.Б. Пыстина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 4 (34). – С. 65–68.
131. *Николаев В.В.* Некоторые аспекты соотношения языкового и музыкального познания [Текст] / В.В. Николаев // Вестник ИГЛУ. Серия: «Лингвистика». – 2005. – № 6. – С. 25–37.
132. *Николаева Т.М.* Текст [Текст] / Т.М. Николаева // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М.: Большая Рос. энцикл., 2002. – С. 507.
133. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве [Текст]: пер. с фр. / А. Онеггер; вступ. статья и коммент. В. Александровой. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1985. – 214 с.
134. *Падучева Е.В.* Динамические модели в семантике лексики [Текст]: монография / Е.В. Падучева. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.

135. *Падучева Е.В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива [Текст]: монография / Е.В. Падучева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 480 с.
136. *Перфильева Н.П.* Метатекст: текстоцентрический и лексикографический аспекты [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Н.П. Перфильева. – Новосибирск, 2006. – 42 с.
137. *Петрова Н.Ю.* Сценические ремарки как маркеры идиостиля автора [Текст] / Н.Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Серия: «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2011. – № 2 (8). – С. 16–23.
138. *Пикулёва О.А.* Психология самопрезентации личности [Текст]: монография / О.А. Пикулёва. – М.: ИНФРА-М, 2013. – 320 с.
139. *Писанова Т.В.* Феномен оценивающей коммуникации: лингвокогнитивные, культурные и психологические основания [Текст] / Т.В. Писанова // Лингвистическая полифония: сб. статей в честь юбилея проф. Р.К. Потаповой / отв. ред. В.А. Виноградов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 117–149.
140. *Плотникова С.Н.* Говорящий/пишущий как языковая, коммуникативная и дискурсивная личность [Текст] / С.Н. Плотникова // Вестник Нижневартовского государственного университета. – 2008. – № 4. – С. 37–42.
141. *Подоляк Ж.И.* Когнитивные, социокультурные и лингвистические аспекты комментария [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ж.И. Подоляк. – СПб., 2003. – 184 с.
142. *Польшикова Л.Д.* «Интонационный фонд» и «интонационный словарь» (М.М. Бахтин и Б.В. Асафьев) [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – 2006. – № 3. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnyy-fond-i-intonatsionnyy-slovar-m-m-bahtin-i-b-v-asafiev>, свободный (дата обращения: 27.03.2017).

143. *Почепцов Г.Г.* Теория коммуникации [Текст]: учеб. пособие / Г.Г. Почепцов. – М.: Ваклер, 2001. – 656 с.
144. *Роменская Л.А.* Время-пространство как смыслообразующий фактор композиторского творчества [Текст] / Л.А. Роменская // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – Вып. 1 (13). – С. 29–37.
145. *Рузин И.Г.* Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке [Текст] / И.Г. Рузин // Вопросы языкознания. – 1994. – № 6. – С. 79–100.
146. *Рынденко О.В.* О программном пантеизме в творчестве Оливье Мессиана [Электронный ресурс] / О.В. Рынденко. – Вісник ХДАДМ, 2011. – Режим доступа: [http://www.docme.ru/doc/335917/o-programmnom-panteizme-v-tvorchestve-oliv\\_e-messiana](http://www.docme.ru/doc/335917/o-programmnom-panteizme-v-tvorchestve-oliv_e-messiana), свободный (дата обращения: 15.02.15).
147. *Рыжова Л.П.* Французская прагмалингвистика [Текст]: монография / Л.П. Рыжова. – М.: КомКнига, 2007. – 240 с.
148. *Саввина Л.В.* Механизмы слушательского восприятия музыкального текста XX века [Текст] / Л.В. Саввина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 108. – С. 162-169.
149. *Савенко С.И.* Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом [Электронный ресурс] / С.И. Савенко // Искусство XX века как искусство интерпретации: сб. ст. / [сост. и ред.: Б. Гецелев, Т. Сиднева]. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2006. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493>, свободный (дата обращения: 15.02.15).
150. *Сайкова Н.В.* Лингвоперсонологическое описание результатов метатекстовой деятельности языковой личности [Текст] / Н.В. Сайкова // Лингвистика как форма жизни: сб. науч. трудов / под ред. П.А. Катышева и др. – М.: Ленанд, 2009. – Вып. 2. – С. 150–158.

151. *Седых А.П.* Языковая личность музыканта как фразеологическая проекция [Текст] / А.П. Седых, Е.И. Куган // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 3 (14). – С. 87-90.
152. *Седых А.П.* Языковая личность музыканта: Александр Скрябин, Клод Дебюсси [Текст]: монография / А.П. Седых, М.С. Быканова. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2016. – 156 с.
153. *Синельникова Л.Н.* Концепт «дискурсивная личность»: междисциплинарная параметризация [Электронный ресурс] // Грани познания: электрон. научно-образовательный журнал ВГСПУ. – 2013. – №1 (21). – Режим доступа: [www.grani.vspu.ru](http://www.grani.vspu.ru), свободный (дата обращения: 15.02.15).
154. *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей [Текст]: монография / С.С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
155. *Скрелина Л.М.* История французского языка: учеб. для бакалавров [Текст] / Л.М. Скрелина, Л.А. Становая. – 3-е изд. – М.: Юрайт, 2015. – 463 с.
156. *Соколов О.В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры [Текст]: монография / О.В. Соколов. – Нижний Новгород, 1994. – 214 с.
157. *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А.Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей / общ. ред. А.Н. Сохор, Ю.Н. Холопов. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.
158. *Степанов В.Н.* К вопросу о типах дискурса – институциональном и интенциональном [Текст] / В.Н. Степанов // Человек в информационном пространстве: сб. науч. тр. / под общ. ред. Т.П. Курановой. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2013. – С. 56–64.
159. *Степанов В.Н.* Музыка как код телерекламы / С.А.Печенцов, В.Н.Степанов // Новости маркетинга. – 2012. – Вып. 5. – С. 40–53.

160. *Степанов В.Н.* Семиотические коды в рекламном тексте [Текст] / В.Н. Степанов // Иностранные языки в высшей школе. – 2010 – № 2. – С. 92–100.
161. *Степанов Ю.С.* Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности [Текст] / Ю.С. Степанов // Язык и наука конца 20 века: сб. ст. / под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – С. 35–73.
162. *Стернин И.А.* Введение в речевое воздействие [Текст]: монография / И.А. Стернин. – Воронеж, 2001. – 227 с.
163. *Сусов И.П.* Лингвистическая прагматика [Текст]: монография / И.П. Сусов. – М.: Восток – Запад, 2006. – 200 с.
164. *Суханцева В.К.* Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки) [Электронный ресурс]. – Киев: Факт, 2000. – 176 с. – Режим доступа: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm).
165. *Сущенко Е.Д.* Многочастный цикл как музыкально-художественный феномен в творчестве Оливье Мессиаана [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е.Д. Сущенко. – Минск: [б. и.], 2005. – 18 с.
166. *Тараева Г.Р.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации [Текст]: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Г.Р. Тараева; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону: [б. и.], 2013. – 46 с.
167. Текст и комментарий = Text and commentary: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова [Текст] / [отв. ред. В.Н. Топоров; сост. Д.В. Вальков, Т.В. Цивьян]. – М.: Наука, 2006. – 420 с.
168. *Темнова Е.В.* Современные подходы к изучению дискурса [Текст] / Е.В. Темнова // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В.В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – 168 с.
169. *Трубникова Ю.В.* Текст и его заголовок: проблема структурного и семантического взаимодействия [Электронный ресурс] / Ю.В. Трубникова // Известия Алтайского государственного

- университета. – 2010. № 2-2. – С. 121-126. – [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_15506621\\_60262124.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_15506621_60262124.pdf), свободный (дата обращения: 20.02.2017).
170. *Федотова О.С.* Понятие метадискурса в современной лингвистике [Текст] / О.С. Федотова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 6. – С. 203–207.
171. *Фестингер Л.* Теория когнитивного диссонанса [Электронный ресурс] / Л. Фестингер. – Режим доступа: [http://qame.ru/book/social\\_psychology/cognitive\\_dissonance](http://qame.ru/book/social_psychology/cognitive_dissonance), свободный (дата обращения: 07.11.15).
172. *Фролкин В.А.* Музыкальное исполнение в условиях процесса коммуникативной связи: автор – (произведение) – исполнитель – слушатель [Текст] / В.А. Фролкин // Актуальные проблемы искусствоведения, филологии и культурологии: материалы междунар. заоч. науч.-практ. конф. Ч. II. (г. Новосибирск, 18 января 2012 г.). – Новосибирск: ЭКОР-книга, 2012. – С. 49–57.
173. *Холопова В.Н.* Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания [Текст] / В.Н. Холопова // Семантика музыкального языка. – М., 2004. – С. 25–30.
174. *Холопова В.Н.* Три стороны музыкального содержания [Электронный ресурс] / В.Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. /Ред-сост. В.Н. Холопова. – Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55–76. <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>, свободный (дата обращения: 07.11.15).
175. *Холопова В.Н.* Феномен музыки [Текст]: монография / В.Н. Холопова. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
176. *Холопова В.Н.* Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление [Текст] / В.Н. Холопова // Научные труды Московской



- государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 36: Слово и музыка: памяти А.В. Михайлова: материалы науч. конф. / [ред.-сост.: Е.И. Чигарева и др.]. – М.: Моск. гос. консерватория, 2002. – С. 43–51.
177. *Хутыз И.П.* Актуальные коммуникативные практики: контекст реальности в прагматике дискурса [Текст]: монография / И.П. Хутыз. – Краснодар: Просвещение-Юг, КубГУ, 2010. – 139 с.
178. *Цареградская Т.В.* Оливье Мессиаан и философия времени в музыке XX века [Текст] / Т.В. Цареградская // Музыка и категория времени. Сб. материалов 5-й конф. из цикла "Григорьев. чтений" / [Отв. ред.: М. С. Скребкова-Филатова и др.]. – М., 2003 (Тип. Россельхозакадемии). – С. 34–44.
179. *Цареградская Т.В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана [Текст]: монография / Т.В. Цареградская. – М.: Классика-XXI век, 2002. – 376 с.
180. *Чередниченко Т.В.* Произведение музыкальное [Текст] / Т.В. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энцикл., 1990. – С. 441.
181. *Чередниченко Т.В.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы [Текст] / Т.В. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей / сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 1. – С.43–68.
182. *Черемисин А.М.* Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса [Текст]: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / А.М. Черемисин. – Тамбов, 2004. – 22 с.
183. *Чернигова И.В.* Коммуникативный потенциал паратекста французских художественных произведений XVI–XVII веков (на материале авторских и издательских предисловий) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / И.В. Чернигова. – Иркутск, 2006. – 20 с.

184. *Чернявская В.Е.* Дискурс как фантомный объект: от текста к дискурсу и обратно? [Текст] / В.Е. Чернявская // Когниция, коммуникация, дискурс. – 2011. – № 3. – С. 86–95.
185. *Чернявская В.Е.* Дискурс – «лидер продаж» или «распродажа дискурса»? / [Текст] / В.Е. Чернявская // Вестник ИГЛУ. Серия «Филология». – 2012. – № 3 (20). – С. 8–16.
186. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста. Поликодовость. Интертекстуальность. Интердискурсивность: учебное пособие [Текст] / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 248 с.
187. *Чигарева Е.И.* О неориторике в музыке XX века [Текст] / Е.И. Чигарева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы науч. конф. РАМ им. Гнесиных / ред.-сост. Л.С. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. – С. 148–157.
188. *Шамаева Р.М.* Креативные аспекты музыкального исполнительства в современной культуре [Текст] / Р.М. Шамаева // Омский научный вестник. – 2008. – № 6 (24). – С. 175-178.
189. *Шапинская Е.Н.* Дискурсивный подход [Электронный ресурс] / Е.Н. Шапинская // Вопросы социальной теории. – 2008. – Т. II. Вып. 1 (2). – Режим доступа: <http://iphras.ru/uplfile/root/biblio/vst/2008/shapinskaya.pdf>, свободный (дата обращения: 20.02.2017).
190. *Шаховский В.И.* Лингвистическая теория эмоций: монография [Текст] / В.И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.
191. *Шаховский В.И.* Что такое лингвистика эмоций: [Электронный ресурс] / В.И. Шаховский. – Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2008. – Т. 1. – № 12. – С. 22–30. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11790583>, свободный (дата обращения: 23.11.2017).
192. *Шевченко Н.Л.* Способы выражения пейоративной и нейтральной оценки в рецензиях музыкальных критиков [Текст] / Н.Л. Шевченко //

- Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2016. – № 4 (24). – С. 117–122.
193. *Шип С.В.* Что такое 'музыкальное произведение'? [Электронный ресурс] / С.В. Шип // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти». – 2015. – Вип. 18. – С. 8-13. – Режим доступа: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_014\\_2015\\_18\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_18_4), свободный (дата обращения: 25.04.2017).
194. *Ширапова С.Д.* Функциональные особенности авторской ремарки как средства метакоммуникации [Текст] / С.Д. Ширапова // Вопросы языковой политики и языкового планирования в условиях информационного общества: Тез. докладов Междунар. науч. конф. – Иркутск, Улан-Удэ, 2001. – С. 146–149.
195. *Ширяева Т.А.* Когнитивная модель делового дискурса [Текст]: монография / Т.А. Ширяева. – Пятигорск, Пятигорский гос. ун-т, 2006. – 256 с.
196. *Шмид В.* Нарратология [Текст]: монография / В. Шмид. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 302 с.
197. *Щедрин Р.К.* Вступительная статья [Текст] / Р. Щедрин // Оливье Мессиан: Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 3–10.
198. *Щедрин Р.К.* Пимен наших дней: К 100-летию Оливье Мессиана [Текст] / Р. Щедрин // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 12. – С. 42–45.
199. *Эко У.* Роль читателя. Исследование по семиотике текста [Текст]: монография / У. Эко; пер. с англ. и ит. С. Серебряного. – СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. – 501 с.
200. Язык. Личность. Текст [Текст]: сб. статей к 70-летию Т.М. Николаевой / отв. ред. В.Н. Топоров. – М.: Языки славянских культур, 2005. – 975 с.
201. *Якобсон Р.О.* К вопросу о зрительных и слуховых знаках [Текст] / Р. Якобсон // Семиотика и искусствоведение: Современные зарубежные

- исследования: сб. статей / сост и ред Ю.М. Лотман и др. – М.: Мир, 1972. – С. 82–87.
202. *Якупов А.Н.* Коммуникативные средства музыки, способы ее воспроизведения и каналы восприятия (историко-аналитический аспект) [Электронный ресурс] / А.Н. Якупов // Искусство, дизайн и современное образование: мат. междунар. научно-практ. конференции. – М.: ИД «Научная библиотека», 2015. – Режим доступа: [http://elibrary.ru/download/elibrary\\_26064747\\_33677956.pdf](http://elibrary.ru/download/elibrary_26064747_33677956.pdf), свободный (дата обращения: 26.02.2017).
203. *Якупов А.Н.* Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / А.Н. Якупов. – М., 1995. – 48 с.
204. *Якупов А.Н.* Музыкальная коммуникация как универсум искусства [Текст] / А.Н. Якупов // Культурное наследие России. – 2016. – № 2. – С. 27–33.
205. *Яворский Б.Л.* Строение музыкальной речи. Материалы и заметки [Текст]: монография / Б.Л. Яворский. – М.: Тип. Аралова, 1908.
206. *Яворский Б.Л.* Текст и музыка [Текст] / Б.Л. Яворский // Музыка. – 1914. – № 163. – С. 8–14.
207. *Charaudeau P.* Sémantique de la langue, sémantique du discours [Electronic resource]. – URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Semantique-de-la-langue-semantique.html>, свободный (date of access: 07.11.15).
208. *Chion M.* Le silence chez Olivier Messiaen [Electronic resource] / M. Chion. – URL: <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1721>, свободный (date of access: 07.11.15).
209. *Dingle C.* Messiaen Perspectives 2 [Text] / C. Dingle, R. Fallon. – Abingdon and New York: Routledge, 2016. – 464 p.

210. *Dingle C.* Vingt Regards sur L'Enfant-Jesus [Electronic resource] / C. Dingle. – URL: <http://www.classical-music.com/review/messiaen-4>, свободный (date of access: 10.08.2016).
211. *Dingle C.* Vingt Regards sur L'Enfant-Jesus [Electronic resource] / C. Dingle. – URL: <http://www.classical-music.com/review/instrumental-messiaen-knapik-sept-12>, свободный (date of access: 10.08.2016).
212. *Dingle C.* Vingt Regards sur L'Enfant-Jesus [Electronic resource] / C. Dingle. – URL: <http://www.classical-music.com/review/messiaen-20>, свободный (date of access: 10.08.2016).
213. *Dubois D.* Langue, discours et cognition : une approche sémiophysique de la construction du sens linguistique [Electronic resource] / D. Dubois, Ph. Resche-Rigon // Colloque international «Représentations du sens linguistique». – Helsinki, 2008. – URL: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj8mMPp\\_dTXAhUrJJ0KHc0kCsEQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.helsinki.fi%2Fnykykielet%2Fcongres%2FRSL%2FRSLpreactes%2FDuboisResche.doc&usg=AOvVaw2183gvZI8NDVBOjgpercH4](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj8mMPp_dTXAhUrJJ0KHc0kCsEQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.helsinki.fi%2Fnykykielet%2Fcongres%2FRSL%2FRSLpreactes%2FDuboisResche.doc&usg=AOvVaw2183gvZI8NDVBOjgpercH4), свободный (date of access: 23.11.2017).
214. *Édifier son œuvre: genèse, médiation, diffusion de l'œuvre d'Olivier Messiaen* [Text]: thèse de doctorat en 3 vol., Lille 3. – 2008.
215. *Genette G.* Palimpsestes. La littérature au second degré [Electronic resource] / G. Genette. – Paris: Edition du Seuil, 1982. – 467 p. – URL: <https://drive.google.com/file/d/0B2myDKNgobaWc2dqTU5WdVljbEk/vie>, свободный (date of access: 22.08.2017).
216. *Genette G.* Seuils [Text] / G. Genette. – Paris: Edition du Seuil, 1987. – 388 p.
217. *Golée A.* Rencontres avec Olivier Messiaen [Text] / A. Golée. – Paris: Julliard, 1961. – 281 p.
218. *Golée A.* Vingt ans de musique contemporaine. 1: De Messiaen à Boulez [Text] / A. Golée. – Paris: Seghers, 1962. – 220 p.

219. *Honegger A.* Je suis compositeur [Text] / A. Honegger. – Paris: Edition du Conquistador, 1957. – 156 p.
220. *Koppen van F.* L'oeuvre d'Ahmadou Kourouma en néerlandais - une perte inévitable de la tension postcoloniale? La traduction comme métaphore des rapports de forces mondiaux et littéraires: mémoire de maîtrise [Electronic resource] / F. van Koppen. – Université d'Utrecht, 2006. – 140 p. – URL: [https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwipurOspNfXAhUnApoKHYutDAwQFghIMAU&url=https%3A%2F%2Fspace.library.uu.nl%2Fbitstream%2Fhandle%2F1874%2F8863%2FVan%2520Koppen\\_06.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AOvVaw0fwcOD6gdL9EvIRikjbGuj](https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwipurOspNfXAhUnApoKHYutDAwQFghIMAU&url=https%3A%2F%2Fspace.library.uu.nl%2Fbitstream%2Fhandle%2F1874%2F8863%2FVan%2520Koppen_06.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AOvVaw0fwcOD6gdL9EvIRikjbGuj), свободный (date of access: 24.11.2017).
221. *Kouassi G.* Le phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française. Le cas des écrivains ivoiriens Dadie, Kourouma et Adiaffi [Text] / G. Kouassi. – Paris : Publibook, 2007. – 518 p.
222. *Langlois F.* (rédaction). Olivier Messiaen [Electronic resource]. 1908 – 1992. – Paris, Editions Durand, 2006. – URL: [http://www.durand-salabert-eschig.com/pdf/regards\\_messiaen\\_web.pdf](http://www.durand-salabert-eschig.com/pdf/regards_messiaen_web.pdf), свободный (date of access: 20.02.2015).
223. La musique comme langage [Text] // Degrès. – 1988. – N 53. – Pag. var.
224. *Lane Ph.* Les frontières des textes et des discours: pour une approche linguistique et textuelle du paratexte [Electronic resource] / Ph. Lane // Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08. – Paris: Institut de Linguistique Française, 2008. – P.1379-1387. – URL: <https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08299.pdf>, свободный (date of access: 28.08.2017).
225. *Lane Ph.* La périphérie du texte [Text] / Ph. Lane. – Paris: Nathan, 1992. – 160 p.

226. Les textes lumineux [Text] / sous la dir. de P. Marot. – Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010. – 391 p.
227. *Maingueneau D.* Auteur et image d'auteur en analyse du discours [Electronic resource] / *Argumentation et Analyse du Discours*. – 2009. – N 3. – URL: <http://aad.revues.org/index660.html>, свободный (date of access: 11.04.2017).
228. *Maingueneau D.* Discours [Text] / D. Maingueneau / Dictionnaire d'analyse de discours / ed. P. Charaudeau, D. Maingueneau. – Paris: Seuil, 2002. – P. 185–190.
229. *Mari P.* Olivier Messiaen: L'homme et son œuvre [Text] / P. Mari. – Paris: Seghers, 1965. – 191 p.
230. *Meeùs N.* Une approche sémiotique de la musique [Electronic resource] / N. Meeùs // Traduction de «A Semiotic Approach to Music», *Contemporary Music Review* 9/1-2 (1993), p. 305–310. – URL: <http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/Approche.pdf>, свободный (date of access: 20.02.2015).
231. *Olivier P.* Messiaen ou la lumière [Text] / P. Olivier. – Paris: Hermann, 2008. – 194 p.
232. *Peirce Ch.S.* Letters to Lady Welby [Text] / Ch.S. Peirce // Selected writings (Values in a Universe of Chance). – New York: Dover Publications, 1958. – 480 p.
233. *Piégay-Gros N.* Le Lecteur [Text] / N. Piégay-Gros. – Paris: Flammarion, 2002. – 255 p.
234. *Reibel E.* Nature et musique [Text] / E. Reibel. – Paris: Fayard, 2016. – 191 p.
235. *Samuel C.* Entretiens avec Olivier Messiaen [Text] / C. Samuel. – Paris: Belfond, 1967. – 236 p.
236. *Samuel C.* Olivier Messiaen: Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel [Text] / C. Samuel. – Paris: Belfond, 1986. – 138 p.

237. *Saussure L. de.* Temps et pertinence: Eléments de pragmatique cognitive du temps [Text] / L. de Saussure. – Bruxelles: De Boeck-Duculot, 2003. – 321 p.
238. *Swales J.* Genre Analysis: English in Academic and Research Settings [Text] / J. Swales. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 260 p.
239. *Tarasti E.* La musique comme langage [Text] / E. Tarasti // Degrès. – 1987. – N 52. – Pag. var.

### СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

240. *Должанский А.Н.* Краткий музыкальный словарь [Текст] / А.Н. Должанский. – Л.: Музыка, 1964. – 519 с.
241. Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник [Текст] / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширява. – 3-е изд., стер. – М.: Флинта, 2011. – 840 с.
242. Лексико-семантические группы русских глаголов: учебный словарь-справочник [Текст] / под ред. Т.В. Матвеевой. – Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1988. – 153 с.
243. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М.: Большая Рос. энцикл., 2002. – 709 с.
244. *Матвеева Т.В.* Полный словарь лингвистических терминов [Текст] / Т.В. Матвеева. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 562 с.
245. *Мильчин А.Э.* Издательский словарь-справочник / А.Э. Мильчин. – 2-е изд. – М.: Олма-Пресс, 2003. – 560 с.
246. Музыкальная энциклопедия в 6-и т. [Текст] / под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982.
247. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.



248. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: ИНФОРТЕХ, 2009. – 938 с.
249. Dictionnaire de la musique [Text] / ed. Vignal M. (éd.). – Paris, Larousse, 2005. – 923 p.
250. *Bosseur J-Y.* Vocabulaire de la musique contemporaine [Text] / J-Y Bosseur. – Paris: Minerve, 1992. – 194 p.
251. *Cotgrave G.A.* Dictionarie of the French and English Tongues (1611) [Electronic resource]. – URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/all.pdf>, свободный (date of access: 24.11.2017).
252. *Giner B.* Aide-mémoire de la musique contemporaine [Text] / B. Giner. – Paris: Durand, 1995. – 128 p.
253. Dictionnaire d`analyse de discours [Text] / ed. P. Charaudeau, D. Maingueneau. – Paris: Seuil, 2002. – 661 p.
254. *Hébert L.* Dictionnaire de sémiotique générale [Electronic resource]. – URL: <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf> (date of access: 20.02.2015).
255. Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs oeuvres [Text] / sous la dir. de M. Honegger. – Paris: Bordas, 1986. – 1366 p.

## ИСТОЧНИКИ

256. *Мессиа́н О.* Пробуждение птиц: Для солирующего ф.-п. и симф. оркестра [Ноты] / О. Мессиа́н; вступ. статья В. Екимовского; пред. авт. – М.: Музыка, 1981. – 79 с.
257. *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка [Текст] / О. Мессиа́н; пер. с фр. и комм. М. Чебуркиной / под науч. ред. Ю.Н. Холопова. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. – 124 с.

258. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 1.1. Le Chocard des Alpes [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 12, 11, 24 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191254.html>, свободный (date of access: 28.07.2016)
259. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 2.4. Le Traquet Stapazin [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 27 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191261.html>, свободный (date of access: 28.07.2016).
260. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 3.5. La Chouette Hulotte [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 10 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191259.html>, свободный (date of access: 28.07.2016).
261. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 4.7. La Rousserolle Effarvate [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 51 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191255.html>, свободный (date of access: 28.07.2016).
262. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 5.8. L'Alouette Calandrelle [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 8, 21 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191274.html>, свободный (date of access: 28.07.2016).
263. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 6. 10. Le Merle de roche [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 28 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191268.html>, свободный (date of access: 28.07.2016).
264. *Messiaen O.* Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 7. 11. La Buse variable [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1964. – 17, 19, 21 p. – URL: <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191257.html>, свободный (date of access: 28.07.2016).
265. *Messiaen O.* Les Corps glorieux, pour orgue [Electronic resource] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, cop. 1939. – 43 p. – URL:

- <http://fr.scorser.com/I/Partitions/300191193.html>, свободный (date of access: 20.01.2018).
266. *Messiaen O.* Oiseaux exotiques, pour piano solo et petit orchestre [Music] / O. Messiaen. – Vienna, London, New-York: Universal Edition, 1956. – 86 p.
267. *Messiaen O.* Petites esquisses d'oiseaux, pour piano [Music] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, 1987. – 56 p.
268. *Messiaen O.* Quatuor pour la fin du Temps, pour violon, clarinette en sib, violoncelle et piano [Electronic resource] / O. Messiaen. – [Görlitz, Silésie, 1940 /1941 > 15 janvier 1941]. – URL: [http://www.petraglio.com/Clarinet/Agenda\\_files/messiaen.pdf](http://www.petraglio.com/Clarinet/Agenda_files/messiaen.pdf), (date of access: 27.10.2017).
269. *Messiaen O.* Réveil des oiseaux, pour piano solo et grand orchestre [Music] / O. Messiaen. – Paris: Editions Durand, 1988. – 62 p.
270. *Messiaen O.* Technique de mon langage musical [Text] / O. Messiaen. – Vol. 1. – Paris: Leduc, cop. 1955. – 71 p.
271. *Messiaen O.* Technique de mon langage musical [Music] / O. Messiaen. – Vol. 2: Exemples musicaux. – Paris: Leduc, 1961. – 61 p.
272. *Messiaen O.* Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie [Text] / O. Messiaen. T. 1 – 7. – Paris: Leduc, 1990-2000.
273. *Messiaen O.* Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité [Music] / O. Messiaen. – Paris: Leduc, 1973. – 93 p.
274. *Messiaen O.* Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus pour Piano [Music] / O. Messiaen. – Paris: Durand, 1971. – 178 p.

### ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

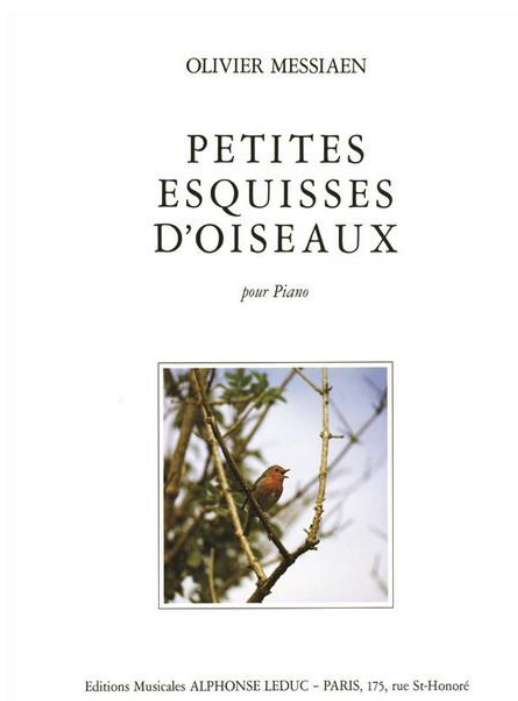
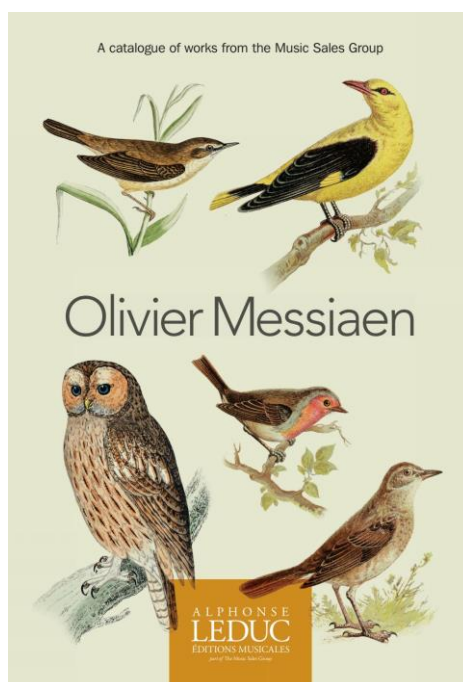
275. INPN – Inventaire National du Patrimoine Naturel. – URL: [http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants\\_milieux\\_forestiers\\_confirme/4040](http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants_milieux_forestiers_confirme/4040), свободный (дата обращения: 07.11.15).

276. <http://www.belcanto.ru/messiaen.html>, свободный (дата обращения: 07.11.15).
277. <http://brahms.ircam.fr/olivier-messiaen>, свободный (дата обращения: 07.11.15).
278. <http://www.francemusique.fr/personne/olivier-messiaen>, свободный (дата обращения: 08.11.15).
279. <http://fr.medicis.tv/#!/olivier-messiaen-la-liturgie-de-cristal>, свободный (дата обращения: 08.11.15).
280. <http://inpn.mnhn.fr/docs/cahab/fiches/Rougequeue-afrontblanc.pdf>, свободный (дата обращения: 09.11.15).
281. [http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants\\_milieux\\_forestiers\\_confirme/4040](http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants_milieux_forestiers_confirme/4040), свободный (дата обращения: 09.11.15).
282. <http://mediatheque.ircam.fr/>, свободный (дата обращения: 12.11.15).
283. [http://www.musicologie.org/Biographies/m/messian\\_olivier.html](http://www.musicologie.org/Biographies/m/messian_olivier.html), свободный (дата обращения: 12.11.15).
284. <http://www.musimem.com/messiaen.htm>, свободный (дата обращения: 15.11.15).
285. <http://www.oliviermessiaen.org>, свободный (дата обращения: 15.11.15).
286. <http://www.ornithomedia.com/pratique/identification/identifier-oiseaux-parcs-jardins-printemps-ete-00750.html>, свободный (дата обращения: 24.11.15).
287. <http://rhone-alpes.lpo.fr/actions/suivi-de-la-faune-et-sciences-participatives/programmes-de-suivis/oiseaux-des-jardins/les-especes-des-jardins/article/rouge-queue-a-front-blanc>, свободный (дата обращения: 24.11.15).
288. <http://www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU>, свободный (дата обращения: 25.11.15).
289. <http://www.youtube.com/watch?v=xkKrD9knBvU>, свободный (дата обращения: 25.11.15).

290. <http://vkinotik.net/GWCPyx2МАК4/olivier-messiaen-et-.html> (дата обращения: 05.07.2017)
291. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/duineser-elegien-829/1>, свободный (дата обращения: 13.08.17).
292. [http://divers.lpo-anjou.org/cris\\_oiseaux.htm](http://divers.lpo-anjou.org/cris_oiseaux.htm), свободный (дата обращения: 13.11.17).
293. [http://environnement.ecole.free.fr/cris\\_chants.htm](http://environnement.ecole.free.fr/cris_chants.htm), свободный (дата обращения: 13.11.17).
294. <http://www.larousse.fr>, свободный (дата обращения: 21.11.17).

**ПРИЛОЖЕНИЯ**

## Издания произведений О. Мессиаена в издательстве Ледюк



[[https://www.google.ru/search?newwindow=1&rlz=1C1GGRV\\_enRU753RU753&biw=1280&bih=590&tbm=isch&sa=1&ei=n1ecWu\\_PK4LRswHEuquwCQ&q=messiaen+Leduc+oiseaux&oq=messiaen+Leduc+oiseaux&gs\\_l=psy-ab.3...9350.14466.0.16853.14.14.0.0.0.84.786.14.14.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.9.501...0i7i30k1j0i19k1j0i7i5i30k1j0i8i7i30k1j0i24k1.0.C00QlyQeByc#imgrc=exbn8u5TgY3yOM:](https://www.google.ru/search?newwindow=1&rlz=1C1GGRV_enRU753RU753&biw=1280&bih=590&tbm=isch&sa=1&ei=n1ecWu_PK4LRswHEuquwCQ&q=messiaen+Leduc+oiseaux&oq=messiaen+Leduc+oiseaux&gs_l=psy-ab.3...9350.14466.0.16853.14.14.0.0.0.84.786.14.14.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.9.501...0i7i30k1j0i19k1j0i7i5i30k1j0i8i7i30k1j0i24k1.0.C00QlyQeByc#imgrc=exbn8u5TgY3yOM:)]

Список птиц из введения к «Каталогу птиц» О. Мессиана [Messiaen 1964: <http>]

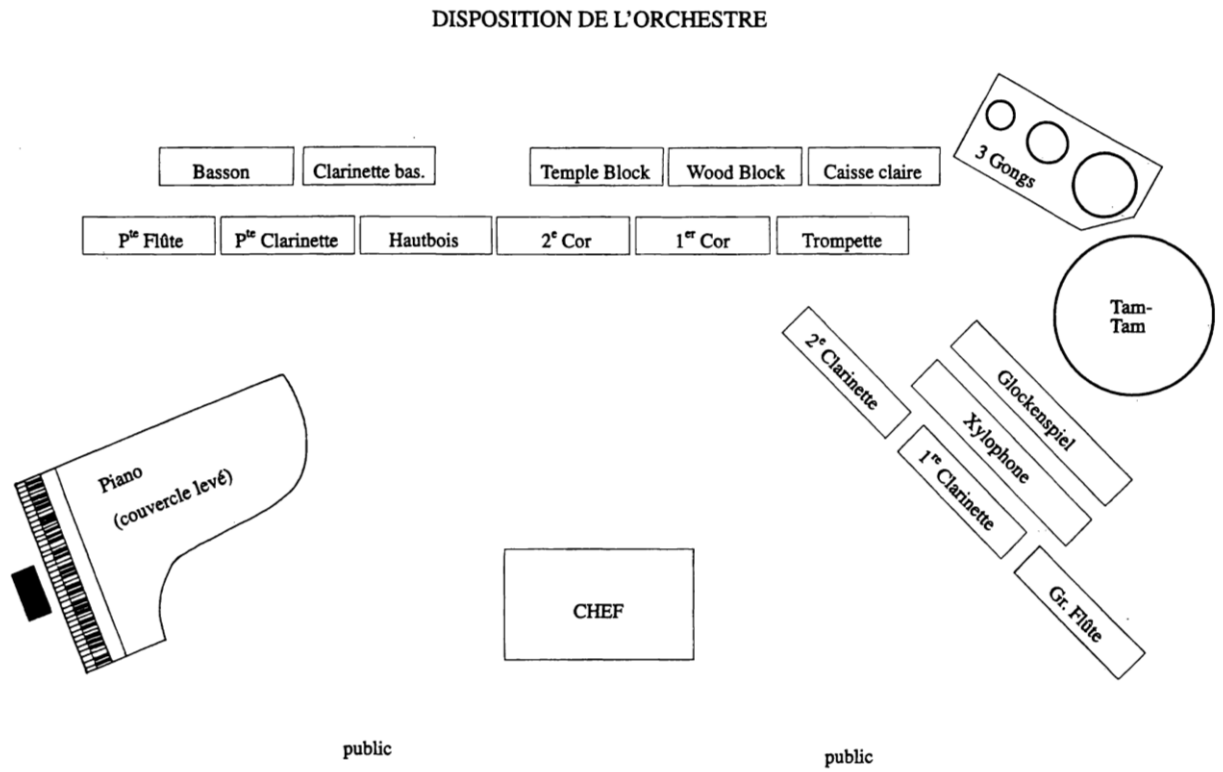
## LISTE DE TOUS LES OISEAUX QUI CHANTENT DANS CETTE ŒUVRE

par ordre alphabétique français, en 5 langues : français, latin (nom savant), anglais, allemand, espagnol.

Français	Latin	Anglais	Allemand	Espagnol
Aigle Royal (grand)	<i>Aquila chrysaetos</i>	Golden Eagle	Steinadler	Aguila real
Alouette Calandrelle	<i>Calandrella brachydactyla</i>	Short-toed Lark	Kurzzehenlerche	Terrera común
Alouette des champs	<i>Alda arvensis</i>	Sky Lark	Feldlerehe	Alondra común
Alouette Lulu	<i>Lullula arborea</i>	Wood Lark	Heidelerche	Totovia
Bergeronnette grise	<i>Motacilla alba</i>	White Wagtail	Bachstelze	Lavandera blanca
Bergeronnette printanière	<i>Motacilla flava</i>	Yellow Wagtail	Schafstelze	Lavandera boyera
Bouscarle	<i>Cettia cetti</i>	Cetti's Warbler	Seidenrohrsänger	Ruiseñor bastardo
Bruant fou	<i>Emberiza cia</i>	Rock Bunting	Zippammer	Escribano montesino
Bruant jaune	<i>Emberiza citrinella</i>	Yellowhammer	Goldammer	Escribano cerillo
Bruant Ortolan	<i>Emberiza hortulana</i>	Ortolan Bunting	Ortolan	Escribano hortelano
Bruant Proyer	<i>Emberiza calandra</i>	Corn Bunting	Craummer	Triguero
Bruant des roseaux	<i>Emberiza schoeniclus</i>	Reed Bunting	Rohammer	Escribano palustre
Buse variable	<i>Buteo buteo</i>	Buzzard	Mäusebussard	Ratonero común
Caille	<i>Coturnix coturnix</i>	Quail	Wachtel	Codorniz
Chardonneret	<i>Carduelis carduelis</i>	Goldfinch	Stieglitz	Jilguero
Chevalier Gambette	<i>Tringa totanus</i>	Redshank	Rotschenkel	Archibebe común
Chocard des Alpes	<i>Coracia graculus</i>	Alpine Chough	Alpendohle	Chova piquigualda
Choucas	<i>Coloeus monedula</i>	Jackdaw	Dohle	Crajilla
Chouette Chevêche	<i>Athene noctua</i>	Little Owl	Steinkauz	Mochuelo
Chouette Hulotte	<i>Strix aluco</i>	Tawny Owl	Waldkauz	Cáрабо
Cochevis huppé	<i>Galerida cristata</i>	Crested Lark	Haubenlerche	Cogujada común
Cochevis de Thékla	<i>Galerida theklae</i>	Thekla Lark	Theklas Haubenlerche	Cogujada montesina
Corbeau (grand)	<i>Corvus corax</i>	Raven	Kolkrabe	Cuervo
Cornicille noire	<i>Corvus corone</i>	Carrion Crow	Rabenkrähe	Corneja negra
Courlis cendré	<i>Numenius arquata</i>	Curlew	Grosser Brachvogel	Zarapito real
Étourneau-Sansonnet	<i>Sturnus vulgaris</i>	Starling	Star	Estornino pinto
Faisan	<i>Phasianus colchicus</i>	Pheasant	Jagdfasan	Faisán vulgar
Faucon Crécerelle	<i>Falco tinnunculus</i>	Kestrel	Turmfalke	Cernícalo vulgar
Fauvette grisette	<i>Sylvia communis</i>	Whitethroat	Dorngrasmücke	Curruca zarcera
Fauvette des jardins	<i>Sylvia borin</i>	Garden Warbler	Cartengrasmücke	Curruca mosquitera
Fauvette à lunettes	<i>Sylvia conspicillata</i>	Spectacled Warbler	Brillengrasmücke	Curruca tomillera
Fauvette Orophée	<i>Sylvia hortensis</i>	Orphean Warbler	Orpheusgrasmücke	Curruca mirlona
Fauvette à tête noire	<i>Sylvia atricapilla</i>	Blackcap	Mönchsgrasmücke	Curruca capirotada
Foulque	<i>Fulica atra</i>	Coot	Blässhuhn	Focha común
Goéland argenté	<i>Larus argentatus</i>	Herring Gull	Silbermöwe	Caviota argentea
Goéland cendré	<i>Larus canus</i>	Common Gull	Sturmmöwe	Caviota cana
Gravelot (petit)	<i>Charadrius dubius</i>	Little Ringed Plover	Flussregenpfeifer	Chorlito chico
Grive Draine	<i>Turdus viscivorus</i>	Mistle Thrush	Misteldrossel	Zorzal charlo
Grive musicienne	<i>Turdus eriatorum</i>	Song Thrush	Singdrossel	Zorzal común
Guillemot de Troïl	<i>Uria aalge</i>	Guillemot	Trottelumme	Aráo común
Héron Butor (étoilé)	<i>Botaurus stellaris</i>	Bittern	Grosse Rohrdommel	Avetoro común
Hibou grand-Duc	<i>Bubo bubo</i>	Eagle Owl	Uhu	Buho real
Hibou moyen-Duc	<i>Asio otus</i>	Long-eared Owl	Waldohreule	Buho chico
Hirondelle de cheminée	<i>Hirundo rustica</i>	Swallow	Rauchschwalbe	Colondrina común
Hirondelle de rivage	<i>Riparia riparia</i>	Sand Martin	Uferschwalbe	Avión zapador
Hultrier Pie	<i>Haematopus ostralegus</i>	Oystercatcher	Austernfischer	Ostrero común
Huppe	<i>Upupa epops</i>	Hoopoe	Wiedehopf	Ahubilla
Hypolaïs Polyglotte	<i>Hippolaïs polyglotta</i>	Melodious Warbler	Orpheuspötter	Zarzero común
Locustelle tachetée	<i>Locustella naevia</i>	Crasshopper Warbler	Feldschwirl	Buscarla pintoja
Loriot	<i>Oriolus oriolus</i>	Golden Oriole	Pirol	Oropéndola
Martinot noir	<i>Apus apus</i>	Swift	Mauersegler	Vencejo común
Martin-pêcheur	<i>Alcedo atthis</i>	Kingfisher	Eisvogel	Martin pescador
Merle bleu	<i>Monticola solitarius</i>	Blue Rock Thrush	Blaumerle	Roquero solitario
Merle noir	<i>Turdus merula</i>	Blackbird	Amsel	Mirlo común
Merle de roche	<i>Monticola saxatilis</i>	Rock Thrush	Steinrötel	Roquero rojo
Mésange charbonnière	<i>Parus major</i>	Great Tit	Kohlmeise	Carbonero común
Mouette rieuse	<i>Larus ridibundus</i>	Black-headed Gull	Lachmöwe	Caviota reidora
Phragmite des joncs	<i>Acrocephalus schoenobaenus</i>	Sedge Warbler	Schilfrohrsänger	Garricérin común
Pic vert	<i>Picus viridis</i>	Green Woodpecker	Grünspecht	Pito real
Pie-grièche écorcheur	<i>Lanius collurio</i>	Red-backed Shrike	Rotrückenvürger	Alcaudón dorsirrojo
Pinson	<i>Fringilla cœlebs</i>	Chaffinch	Buchfink	Pinzón común
Pouillot véloce	<i>Phylloscopus collybita</i>	Chiffchaff	Zilpzalp	Mosquitero común
Poule d'eau	<i>Gallinula chloropus</i>	Moorhen	Teichhuhn	Polla de agua
Râle d'eau	<i>Rallus aquaticus</i>	Water Rail	Wasserralle	Rascón
Râle de genêts	<i>Crex crex</i>	Corn Crake	Wachtelkönig	Guíon de codornices
Rossignol	<i>Luscinia megarhynchos</i>	Nightingale	Nachtigall	Ruiseñor común
Rouge-gorge	<i>Erithacus rubecula</i>	Robin	Rotkehlchen	Petirrojo
Rouge-queue à front blanc	<i>Phœnicurus phœnicurus</i>	Redstart	Cartenrotschwanz	Collirrojo real
Rouge-queue Tithys	<i>Phœnicurus oehruros</i>	Black Redstart	Hausrotschwanz	Collirrojo tizon
Rousserolle Effarvate	<i>Acrocephalus scirpaceus</i>	Reed Warbler	Teichrohrsänger	Carricero común
Rousserolle Turdoïde	<i>Acrocephalus arundinaceus</i>	Great Reed Warbler	Drosselrohrsänger	Carricero tordal
Sterne naine	<i>Sterna albifrons</i>	Little Tern	Zwergseeschwalbe	Charrancito
Sterne Caugék	<i>Sterna sandvicensis</i>	Sandwich Tern	Brandseeschwalbe	Charrán patinegro
Turnepierre à collier	<i>Arenaria interpres</i>	Turnstone	Steinwälzer	Vuelvepedras
Traquet rieur	<i>Oenanthe leucura</i>	Black Wheatear	Trauersteinschmätzer	Collalba negra
Traquet Stapazin	<i>Oenanthe hispanica</i>	Black-eared Wheatear	Mittelmeesteinschmätzer	Collalba rubia
Troglodyte	<i>Troglodytes troglodytes</i>	Wren	Zaunkönig	Chochin



## План расположения оркестра [Messiaen 1956: IV]



## Использование терминов предметных областей 'музыка', 'орнитология' и 'поэзия'

	Орнитологическая терминология	Паратекст О. Мессиана
Музыкальная терминология	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Notes sonores, notes aiguës (звонкие, пронзительные ноты)</li> <li>• Phrases mélodieuses (мелодичные фразы)</li> <li>• Motifs variables (непостоянные, переменчивые мотивы)</li> <li>• Sons métalliques (металлические звуки)</li> <li>• Très musical et agréable (очень мелодично и приятно)</li> <li>• Composé de motifs divers (состоит из различных мотивов)</li> <li>• Trilles (трели)</li> <li>• Sifflements crescendo (свист крещендо)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Notes répétées, notes brèves (повторяемые, короткие ноты)</li> <li>• Phrase courte (короткая фраза)</li> <li>• Trémolos (тремоло)</li> <li>• Solo, duo, trio (соло, дуэт, трио)</li> <li>• Une scie, une faux qu'on affûte (звук пилы или затачиваемой косы)</li> <li>• Trilles (трели)</li> <li>• Crescendo trillé (трель крещендо)</li> <li>• Glissando (глиссандо)</li> <li>• Alarme en staccato (сигнал тревоги стаккато)</li> </ul>
Орнитологическая терминология	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gazouillé (чирикающая, журча)</li> <li>• Flûté (на свистывая)</li> <li>• Miaulement sonore (звонкое мяуканье)</li> <li>• Cris plaintifs et aigus (жалобные и пронзительные крики)</li> <li>• Doux (нежно)</li> <li>• Strident (пронзительно)</li> <li>• Plaintif (жалобно)</li> <li>• Clair (светло)</li> <li>• Monotone (монотонно)</li> <li>• Mélancolique (меланхолично)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un gazouillis (чириканье).</li> <li>• Flûté (на свистывая)</li> <li>• Miaulé, miaulement (мяуканье),</li> <li>• Crié; grésillant, mêlé de cris (крича; стрекотание, смешанное с криками)</li> <li>• Doux (нежно)</li> <li>• Strident, perçant (пронзительно)</li> <li>• Lugubre et douloureux (заунывно и жалобно, печально)</li> <li>• Clair (светло)</li> <li>• Monotone (монотонно)</li> <li>• Mélancolique (меланхолично)</li> </ul>
Поэтическая терминология	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strophes brèves et mélodieuses (короткие и мелодичные строфы)</li> <li>• Strophes répétées.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strophes mystérieuses</li> <li>• Strophe rapide et décidée</li> <li>• Strophe jubilante</li> <li>• Rythme yambique</li> <li>• L'amphimacre</li> <li>• Refrain</li> <li>• Anapeste</li> </ul>
Источники	<p><a href="http://inpn.mnhn.fr/docs/cahab/fiches/Rougequeue-afrontblanc.pdf">http://inpn.mnhn.fr/docs/cahab/fiches/Rougequeue-afrontblanc.pdf</a></p> <p><a href="http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants_milieux_forestiers_confirme/4040">http://inpn.mnhn.fr/jeux/oiseaux/listen/chants_milieux_forestiers_confirme/4040</a></p>	<p>Messiaen O. Catalogue d'oiseaux, pour piano. Livr. 1.1 – 7.11. – Paris: Leduc, cop. 1964. – URL: <a href="http://fr.scorser.com/S/Partitions/Catalogue%20d'Oiseaux/-1/1.html">http://fr.scorser.com/S/Partitions/Catalogue%20d'Oiseaux/-1/1.html</a></p>

## Комментарии О. Мессиаена к фортепианному циклу «Каталог птиц»

[Messiaen 1964: <http>]**Le Lorient (иволга)**

Время	Название птицы	Темп	Характер пения
		<b>Lent</b> (медленно)	
	<b>Lorient</b> (иволга)	<b>Bien modéré</b> (в довольно умеренном темпе)  <b>Lent</b> (медленно)	<b>Coulé, doré</b> (текуче, золотисто)  <b>Nonchalant, souvenir d`or et d`arc-en-ciel</b> (беспечно, воспоминание о золотом цвете и о радуге)
	<b>Rouge-queue à front blanc</b> (горихвостка)	<b>Modéré</b> (умеренно)	<b>Appuyé</b> (с нажимом) <b>Gazouillé</b> (чирикающая)
	<b>Troglodyte</b> (крапивник)	<b>Très vif</b> (очень живо)	<b>Autoritaire, clair, rapide et décidé</b> (Властно, светло, быстро и решительно)
	<b>Rouge-gorge</b> (горихвостка)	<b>Un peu vif</b> (немного живо)	<b>Tendre, confiant</b> (нежно, доверительно)
		<b>Lent</b> (медленно)	
	<b>Merle noir</b> (черный дрозд)	<b>Vif</b> (живо)	<b>Brilliant et gai</b> (блистательно и весело)
	<b>Grive musicienne</b> (певчий дрозд)	<b>Vif</b> (живо)	<b>Actif, incantatoire</b> (активно, по-колдовски) <b>Bien prononcé</b> (произносится четко)
	<b>Fauvette des jardins</b> (садовая славка)	<b>Très vif</b> (очень живо)	<b>Avec volubilité</b> (бегло, говорливо)
<b>Plein soleil de midi</b> (полуденный разгар солнца)		<b>Lent</b> (медленно)	<b>Cuivré</b> (медно-красный)
	<b>Pouillot véloce</b> (пеночка-теньковка)	<b>Très modéré</b> (в очень умеренном темпе)	<b>Tranquille et doux – paix et solennité de la clarté</b> (спокойно и нежно – мир и торжественность света)
		<b>Lent</b>	<b>Calme</b> (спокойно) <b>Cuivré</b> (медно-красный)

## Le merle bleu

Место	Название птицы	Темп	Характер звучания	Звуки окружающей природы	Тембр и описание звуков
<b>Les falaises</b>		<b>Modéré</b> (в умеренном темпе)	<b>Rude</b> (суровый, шероховатый, жесткий)		
	<b>Martinet noir</b> (черный стриж)		<b>Strident</b> (пронзительный)		
	<b>Merle bleu</b> (синий каменный дрозд)	<b>Bien modéré</b> (довольно умеренный темп) <b>Presque lent</b> (почти медленно) <b>Un peu vif</b> (довольно живо)	<b>Lumineux, irisé, aureolé de bleu</b> (лучистый, радужный, в окружении синего) <b>Percuté</b> (выстукивающий) <b>Sec</b> (сухой)	<b>Echo des rochers, résonance tournoyante</b> (эхо в скалах, резонанс со всех сторон)	<b>Imiter les grands gongs, les tambours allongés de Bali</b> (имитировать большие гонги, вытянутые балийские барабаны)
	<b>Cochevis de Thékla</b> (Короткопалый хохлатый жаворонок)	<b>Modéré</b> (умеренный темп)			<b>Grésillement rapide et mélodique</b> (быстрое и мелодичное стрекотание) <b>Cri d'appel, perçant, très marqué</b> (зовущий крик, пронзительный, очень маркированный)
		<b>Un peu vif</b> (довольно живо)			<b>Enveloppé, halo sonore, comme une résonance de cloche</b> (неясно, звонкий ореол, как отзвук колокольчика)
<b>L'eau</b>		<b>Vif</b> (живо)		<b>Clapotis de l'eau</b> (звук прибоя)	
<b>La mer bleue</b>		<b>Très lent</b> (очень медленно) <b>Vif</b> (живо) <b>Très vif</b> (очень живо)	<b>Doux, harmonieux et contemplatif</b> (нежный, гармоничный и созерцательный) <b>Clair, perlé</b> (светлый, похожий на жемчуг) <b>Furieux</b> (яростный) <b>Trépidant</b> (беспокойный)	<b>Les vagues</b> (волны) <b>Résonance des parois rocheuses</b> (резонанс от скал)	<b>Comme un tam-tam</b> (как там-там)
	<b>Goéland argenté</b> (серебристая чайка)	<b>Modéré</b> (в умеренном темпе) <b>Vif</b> (живо)	<b>Féroce</b> (свирепый)		<b>Aboiement hurlé</b> (ревущий лай)
	<b>Souvenir du Merle bleu</b> (воспоминание о синем каменном дрозде)	<b>Très lent</b> (очень медленно)			<b>Très pur, comme un choeur de voix des femmes au loin</b> (очень ясно, как далекий женский хор)

