

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

**ШЕВЧЕНКО НАДЕЖДА ЛЕОНИДОВНА**

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МЕДИЙНОГО ДИАЛОГА В  
ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ *МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА*

10.02.19 – теория языка

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель —  
доктор филологических наук,  
профессор Л. Г. Викулова

Москва – 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ДИСКУРСА КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА .....	12
1.1. Музыкальный дискурс как лингвистический феномен .....	12
1.2. Музыкальный журнал <i>BBC Music Magazine</i> как жанр музыкального медиадискурса .....	20
1.2.1. Типологические характеристики <i>BBC Music Magazine</i> как институционального издания .....	20
1.2.2. <i>BBC Music Magazine</i> как медийное образование .....	31
1.2.3. Модель адресанта и адресата журнала <i>BBC Music Magazine</i> .....	34
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I .....	44
Глава II. ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА .....	46
2.1. Предметная область музыкальная критика в современном медиaprостранстве .....	46
2.2. Жанр <i>рецензия</i> на музыкальный диск .....	58
2.2.1. Графическое оформление рецензии .....	58
2.2.2. Рецензия как продвигающий текст .....	69
2.3. Музыкальный критик <i>BBC Music Magazine</i> как представитель экспертного дискурсивного сообщества .....	76
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II .....	94
Глава III. ОЦЕНОЧНЫЙ ВЕКТОР В ЖАНРЕ РЕЦЕНЗИИ НА ДИСК .....	96
3.1. Актуализация категории оценки в текстах музыкальной критики .....	96
3.2. Мелиоративная оценка в жанре рецензии .....	106
3.3. Удовлетворительная оценка в жанре рецензии .....	116
3.4. Пейоративная оценка в жанре рецензии .....	126
3.5. Результаты количественного анализа текстов рецензий .....	131
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III .....	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	138
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	142
<i>Приложение</i> .....	175

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование представляет собой анализ аксиологических характеристик медийного диалога в предметной области *музыкальная критика*, которая реализуется в рамках музыкального медиадискурса.

*Музыкальный дискурс*, понимаемый с позиций лингвистики как социальная практика, характеризующаяся специфическими способами репрезентации различных аспектов музыкальной жизни общества, на сегодняшний день широко представлен в медиaprостранстве. Взаимодействие исследуемого дискурса с медиадискурсом способствует актуализации в предметной области *музыкальная критика* его основной категории – *диалогичности*. Предметной областью выступает сфера социального бытия, представленная в коммуникативном пространстве соответствующей тематикой. В результате гибридности медиадискурса и музыкального дискурса последний приобретает черты медийности, массовости, открытости и мультимодальности. Музыкальный медиадискурс отражает этапы бытования музыкального продукта – его создание, распространение и восприятие – и представлен такими дискурсивными жанрами, как музыкальная репетиция, концертное выступление, музыкальные статьи и интервью, рецензии и др.

Одним из важных этапов *жизни* музыкального продукта является его оценка, которая представляет собой основу музыкально-критической журналистики и, следовательно, неизменно фигурирует в текстах предметной области *музыкальная критика*. В данном исследовании рассматриваются аксиологические характеристики медийного диалога, который выстраивается между адресантом и адресатом журнала *BBC Music Magazine* и, в частности, между критиком и читателем в рамках жанра рецензии на музыкальный диск. Анализируются дискурсивные стратегии журнала как институционального образования, а также речевые стратегии и тактики, используемые музыкальными журналистами в медийной практике. Присущие жанру

рецензии категории диалогичности и аксиологичности приобретают в рамках медийного коммуникативного пространства новые черты, способствующие развитию рецензии как *продвигающего текста*, служащего целям эффективного воздействия на целевую аудиторию. Исследуются оценочные языковые средства в текстах рецензий, за счет которых достигается эффект эмоционального и продвигающего воздействия.

Выстраивая диалог с читателями, как потенциальными покупателями музыкальных дисков, критики *BBC Music Magazine* с помощью оценочных языковых и семиотических средств (звездная шкала оценок) формируют у публики определенное мнение о музыкальных продуктах. Социальный статус и профессионализм позволяют критикам музыкального журнала управлять музыкальной коммуникацией, распространять художественные ценности, а также поддерживать развитие классического направления в музыке.

**Актуальность** данного исследования обусловлена интересом лингвистики к аксиологическому дискурсивному анализу как одному из приоритетных направлений современной лингвистики и музыкальному дискурсу как коммуникативному явлению междисциплинарного характера, определяющемуся активной ролью участников музыкально-коммуникативных ситуаций. Актуальность работы также обусловлена становлением рейтинговой культуры в предметной области *музыка*, что отражается в использовании медиаканалами различных оценочных средств. Языковое выражение оценки товаров и услуг с учетом медиатизации различных сфер социальной жизни, музыки в том числе, представляет интерес для современной лингвистики.

Музыкальная коммуникация, анализируемая до недавнего времени преимущественно музыковедами, только в начале XXI века стала объектом исследования когнитивно-дискурсивного направления в гуманитарных науках и, в частности, лингвистики. В связи с этим рассмотрение музыкального дискурса как комплексного явления междисциплинарного характера осуществляется учеными по следующим направлениям:

1. Музыкальный дискурс как сложное коммуникативное явление междисциплинарного характера [Blacking 1982; Черемисин 2004; Turino 2008; Agawu 2009; Алешинская 2013; Way, McKerrell 2017].

2. Музыкальная коммуникация в системе теории коммуникации [Казанцева 1989; Якупов 1995, 2016; Черемисин 2004; Петрунина 2005; Nergreaves 2005; Моль 2008; Клипатская 2014; Алешинская 2015].

3. Семиотика музыки [Арановский 1998, Бонфельд 2006; Cross 2005; Мечковская 2007; Жукова 2010; Зыкова 2012].

4. Особенности профессиональной коммуникации в предметной области *музыкальная критика* [Бронфин 1977; Erickson 1999; Земцова 2006; Украинская 2006; Курышева 2007; Дускаева 2010; Птушко 2010; Семенова 2012; Эрман 2018].

**Объектом** исследования выступают тексты рецензий на музыкальные диски, актуализующие медийный критический дискурс в жанре *музыкальная рецензия* и тематически соотносящиеся с предметной областью *музыка*.

**Предметом** исследования является языковая объективация оценочной позиции музыкального критика, актуализирующего процесс осмысления в рамках музыкального дискурса, что предусматривает анализ корпуса текстов в тематическом и аксиологическом аспектах.

Теоретической базой исследования послужили следующие фундаментальные идеи и концепции отечественных и зарубежных ученых в области:

1) дискурс-анализа (В.И. Карасик, А.А. Кибрик, Л.П. Рыжова, В.И. Тюпа, В.Е. Чернявская, Дж. Суэлз, Т.А. ван Дейк, Н. Файерклаф, В.К. Бхатиа) – дискурсивный подход к анализу текста;

2) теории коммуникации и музыкальной коммуникации (Е.В. Алешинская, Е.В. Клюев, Г.Г. Почепцов, А.М. Черемисин, А.Н. Якупов) – разработка модели музыкально-коммуникативного акта;

3) жанроведения (Л.Г. Антонова, М. Войтак, В.В. Дементьев, Л.Р. Дускаева, Л.А. Земцова, И.В. Шерстяных) – типология и прагматика жанра в медиадискурсе;

4) прагмалингвистики (Л.Г. Викулова, М.Р. Желтухина, Дж. Остин, С.Н. Плотникова, Е.Ф. Серебренникова, Дж.Р. Сёрль, Ю.С. Степанов) – анализ речевых практик взаимодействия и воздействия;

5) медиалингвистики (Т.Г. Добросклонская, Л.Р. Дускаева, М.Ю. Казак, Е.А. Кожемякин, Г.С. Мельник, А.В. Полонский, Л.В. Ухова) – современный медиатекст и его характеристики;

6) аксиологически ориентированной лингвистики и теории оценки (Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф, Е.Ф. Серебренникова, В.В. Сутужко) – оценочные языковые средства как средство воздействия на адресата.

**Источниками материала исследования** послужили тексты рецензий на музыкальные диски, опубликованные в номерах журнала *BBC Music Magazine*: июль 2015, декабрь 2015, март 2016, февраль 2016, май 2017, декабрь 2017, октябрь 2018, ноябрь 2018. Текстовый анализ, проведенный с помощью программы *Tropes 8.4.4.*, направлен на выявление закономерностей использования оценочных языковых средств. Было отобрано 150 рецензий (из номеров за июль 2015, декабрь 2015, февраль 2016), имеющих разную маркировку по звездной оценочной шкале, предлагаемой изданием. Общий текстовый объем таких рецензий составил приблизительно двести пятьдесят тысяч знаков с пробелами.

**Цель** диссертационной работы заключается в выявлении и анализе аксиологических характеристик медийного диалога в предметной области *музыкальная критика*, а также в установлении речевых стратегий и тактик авторов-критиков при построении медийного диалога. Данная цель обуславливает необходимость постановки и решения следующих **исследовательских задач**:

1) проанализировать основные теоретические аспекты изучения музыкального дискурса как междисциплинарного и лингвистического

феномена с целью обоснования основных понятий и методологии исследования;

2) рассмотреть особенность взаимодействия музыкального и медийного дискурсов;

3) проанализировать особенности музыкального журнала как жанра музыкального медиадискурса, выявить специфику языковых средств репрезентации адресанта и адресата;

4) определить статус дискурсивной личности музыкального критика и выявить используемые им речевые стратегии и тактики;

5) определить аксиологические характеристики жанра рецензии на музыкальный диск.

Выбор *методов и приемов лингвистического анализа* обусловлен целью работы и совокупностью поставленных задач. Используется комплексный подход: дискурсивный анализ, гипотетико-дедуктивный метод, общенаучный описательный метод (наблюдение, обобщение, интерпретация и классификация); контент-анализ, осуществленный с помощью программы лингвистической обработки текстов *Tropes V8.4.4.*, что потребовало применения формализованных приемов представления результатов в виде таблиц и схем.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в том, что полученные результаты вносят вклад в решение проблем структурирования и трансляции оценочного опыта человека, в разработку актуальной в современной лингвистике проблемы моделирования важнейших ценностных кодов культуры с точки зрения их содержательных компонентов и воздействующего потенциала.

**Практическое значение** диссертации состоит в возможности применения ее основных положений и результатов в учебных вузовских курсах для бакалавриата и магистратуры: «Социолингвистика», «Прагмалингвистика», «Теория коммуникации», «Иностранный язык для профессиональных целей», в спецкурсах по лингвистике текста и

дискурсивному анализу. Результаты исследования могут быть использованы при написании курсовых, выпускных квалификационных работ и магистерских диссертаций, а также в профессиональной музыкально-критической практике при написании рецензий на музыкальные диски для международных изданий, посвященных классической музыке.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Музыкальный дискурс с позиций социолингвистики представляет собой социальную практику, реализующуюся в различных жанрах, разнообразие которых обусловлено этапами бытования музыкального продукта. Подобно другим социально значимым типам дискурса, музыкальный дискурс может реализовываться в медийном пространстве. Примером интеграции музыкального и медийного дискурсов может служить жанр *музыкальный журнал*.

2. Редакция журнала как институционального образования, с целью привлечь внимание аудитории и вызвать обратную связь, разрабатывает ряд дискурсивных стратегий: *информирующую, побудительную, построения диалогических взаимоотношений и визуализации информации*, а также стратегию *создания рейтинга*. Формирование и использование указанных стратегий позволяет изданию осуществлять управление музыкальной коммуникацией.

3. Аксиологические характеристики медийного диалога в предметной области *музыкальная критика* находят выражение в следующих языковых средствах: прилагательных высокой мелиоративной/пейоративной оценки, оценочных наречиях и причастиях; оценочно окрашенных существительных, которые содержат в себе сему положительной/отрицательной оценки; художественных тропах: сравнениях, метафорах, иронии и др.

4. Рецензия на музыкальный диск может быть охарактеризована как *продвигающий текст*, который представляет собой коммуникативную единицу, функционирующую в пространстве маркетинговых коммуникаций,



служит целям эффективного воздействия на целевую аудиторию и обладает системой релевантных вербальных и невербальных средств его усиления/оптимизации.

5. Музыкальные критики, как представители дискурсивного сообщества профессионалов в коммуникативной цепи (автор – композитор – слушатель), занимают положение терциарного адресата и обладают *энциклопедической доминацией, лингвистической компетенцией и коммуникативным лидерством*. Выстраивая диалог с читателем, критики используют определенные речевые стратегии (информирования, выражения положительной и негативной оценки) и тактики (презентации объекта, самопрезентации, погружения в текст, диалога с читателем).

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в том, что впервые предпринимается попытка комплексного анализа музыкального дискурса как лингвистического феномена, функционирующего в рамках медиадискурса посредством жанра *музыкальный журнал*; осуществляется попытка лингвистического анализа музыкальной критической рецензии как продвигающего текста, систематизируются специфические вербальные и невербальные оценочные средства исследуемого жанра. В ходе исследования устанавливается, что использование различных семиотических элементов в медиатексте рецензии свидетельствует о его принадлежности рейтинговой культуре в предметной области *музыка*.

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

- Международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик» (март 2016 г., Москва, МГПУ);
- II Международная научная конференция «Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени» (сентябрь 2016 г., Нижний Новгород, НИУ ВШЭ);

- Научно-практическая конференция «Человек в информационном пространстве» (ноябрь 2016 г., Ярославль, ЯГПУ);
- Научно-практическая конференция «Человек в информационном пространстве: понимание в коммуникации» (ноябрь 2017 г., Ярославль, ЯГПУ).
- Научная конференция «Научный старт-2019» (с элементами научной школы) (март 2019 г., Москва, МГПУ).

Основные положения диссертации отражены в 12 публикациях общим объемом 4 п.л., (из них 0,3 п.л. размещены в издании, входящем в базу Web of Science и 1,5 п.л. в изданиях, рекомендованных ВАК).

**Объем и содержание работы.** Диссертационное исследование общим объемом 183 страницы (из них 138 страниц основного текста), состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 289 наименования, в том числе 39 на иностранных языках, списка использованных словарей (18 наименований), списка Интернет-ресурсов (15), списка источников примеров (8 наименований) и приложения.

Во **введении** дается обоснование выбора объекта, предмета исследования, его актуальности и новизны, определяются цель, задачи работы, используемые в ходе анализа методы и приемы, указываются теоретическая и практическая значимость исследования, приводятся положения, выносимые на защиту.

В **главе I** «Теоретические основания анализа музыкального дискурса как лингвистического феномена» рассматриваются теоретические предпосылки исследования лингвистического наполнения понятия музыкальный дискурс и его репрезентация в медиапространстве.

В **главе II** «Предметная область музыкальная критика» определяются цели и задачи музыкально-критической деятельности в медиапространстве. Текст рецензии рассматривается с позиций маркетинговой лингвистики и определяется как продвигающий. Приводится модель музыкально-коммуникативного акта с участием в нем критика.

В главе III «Оценочный вектор в жанре рецензии на диск» категория оценки рассматривается как аксиологическая сущность. Анализируются способы ее репрезентации в текстах рецензий.

**Заключение** посвящено результатам проведенного исследования, где формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшей работы.

**Приложение** содержит материал иллюстративного характера: скриншоты разворотов журнала *BBC Music Magazine* и значимые по содержанию таблицы с результатами контент-анализа, выполненного в программе *Tropes V8.4.4*.

# Глава I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ДИСКУРСА КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА

## 1.1. Музыкальный дискурс как лингвистический феномен

Музыка как интеллектуальное и чувственное, но при этом самое абстрактное из искусств является средством выражения внутреннего эмоционального состояния человека и неотделима от его повседневной жизни. Музыкальный опыт, по мнению американского этномузыковеда Т. Турино (Thomas Turino), крайне ценен для процесса личностной и социальной интеграции, которые делают человечество сплоченным [Turino 2008: 1]. Вместе с тем анализ взглядов ученых на проблему языка музыки, наличия в ней смысла и способности передавать этот смысл показал, что пока не существует единого понимания терминов *музыкальная коммуникация* и *музыкальный дискурс*.

Традиционно музыка является объектом изучения таких музыковедческих дисциплин, как история и теория музыки, социология, философия музыки, музыкальная критика, музыкальная акустика, психология и др. Лингвистические исследования музыкальной коммуникации стали осуществляться только в начале XXI века, хотя до этого времени указанный тип коммуникации был предметом изучения многих гуманитарных наук (эстетики, социологии музыки, музыкальной психологии и др.). В рамках дискурсивной парадигмы музыкальный дискурс в совокупности его жанров анализируется в немногочисленных работах отечественных и зарубежных лингвистов [Алешинская 2013, 2015; Касьянова 2018; Pavlovová 2013].

Согласимся с мнением чешского лингвиста М. Павловой (Milada Pavlovova), что «специфический язык музыкального дискурса до недавнего времени оставался на периферии интереса дискурсологов» [Pavlovova 2013; цит. по: Алешинская 2013: 424]. Однако, как показывает анализ литературы

по исследуемой теме, начиная с 2009 года в среде сторонников лингвистического дискурсивного анализа, возрастает интерес к музыкальному дискурсу и его жанрам [Мудрян 2011; Морозова, Чернобров 2016; Эрман, Ермакова 2018; Machin 2010; Way, McKerrel 2017].

Одним из первых на необходимость дискурсивного подхода к музыкальной коммуникации в отечественной практике указал музыковед А.М. Черемисин. По мнению ученого, феномен музыки следует рассматривать как специфическую форму социального общения, в процессе которого происходит взаимодействие всех компонентов музыкально-коммуникативной ситуации. Формантами музыкального дискурса, по мнению музыковеда, являются личности автора, исполнителя, слушателя музыкального дискурса-текста, мотивы и цели участников музыкальной коммуникации, содержание музыкального дискурса-текста и условия музыкальной коммуникации [Черемисин 2004: 10].

Социолингвистический подход к анализу музыкального дискурса, которого придерживается лингвист Е.В. Алешинская [2013], позволил разработать наиболее полную структуру исследуемого дискурса. Ученый отмечает, что в настоящее время не существует единого понимания термина *музыкальный дискурс*. Трактую его по-разному, лингвисты и музыковеды сходятся во мнении, что анализ указанного типа дискурса должен учитывать экстрамузыкальные аспекты: психологические, личностные, социальную и историческую обстановку, художественные и стилистические нормы.

Примем определение, предлагаемое Е.В. Алешинской, в качестве рабочего: *музыкальный дискурс* – это «социальная практика, обозначающая специфические способы репрезентации различных аспектов музыкальной жизни» [Алешинская 2015: 13]. Такое широкое толкование позволяет учесть: анализ языкового материала о музыке (журналов, книг, форумов); языка, сопровождающего музыку (процесс производства, записи и представления), а также другие семиотические элементы, связанные с созданием и восприятием музыки (язык тела, изображений и звуков). Как считает

Е.В. Алешинская, музыкальный дискурс выстраивается вокруг музыкального продукта. Процессы его создания, распространения и восприятия организуют коммуникативное взаимодействие участников музыкального дискурса и формируют определенные дискурсивные жанры.

Схожего взгляда на аспекты музыкального дискурса придерживается музыковед и философ Г.К. Жукова, включающая в понятие музыкального дискурса этапы создания и развития музыкального текста, а также основные составляющие его бытия в культуре: порождение, интерпретацию, рефлексию [Жукова 2010: 97]. Ученый отмечает, что выделенные три этапа соответствуют трем видам музыкальной деятельности (сочинению, исполнению и восприятию музыки), однако отождествление музыкально-мыслительных процессов и музыкальной деятельности в целом считает неправомерным, поскольку музыкальная деятельность включает в себя музыкально-мыслительные процессы, но не сводится к ним. Считаю замечание музыковеда справедливым, так как музыкальный текст, на наш взгляд, выходит за рамки музыкальной деятельности и становится основой для различных жанров музыкального дискурса.

Музыкальный продукт (музыкальный текст), взятый за основу музыкального дискурса, и возникающие в отношении него действия социолингвистического характера способствуют возникновению определенных коммуникативных ситуаций или, в терминологии А.М. Черемисина [2004], *коммуникативных событий*. Успех музыкально-коммуникативного события и функционирование музыкального дискурса в целом зависят от способности получателя информации декодировать сообщение [Касьянова 2018]. В рамках анализируемой в диссертационном исследовании предметной области *музыкальная критика* отправителем сообщения является композитор, получателем – слушатели. Тerciарным адресатом, помогающим слушателям-читателям лучше декодировать исходное сообщение, может считаться музыкальный критик (см. параграф 2.3).

Как показал анализ научной литературы, в зарубежных лингвистических работах музыкальный дискурс как социолингвистический феномен не анализировался. Тем не менее представляется возможным узнать о лингвистической составляющей музыкального дискурса из ряда англоязычных музыковедческих работ, посвященных семиотике музыки. В частности, британский музыковед Дж. Блекинг (John Blacking) отмечает, что существует два типа музыкального дискурса: дискурс о музыке и дискурс музыки. По мнению ученого, важно учитывать оба компонента, определяя музыкальный дискурс как таковой [Blacking 1982: 15].

К дискурсу о музыке Дж. Блекинг относит вербальные рассуждения о музыке, например, религиозные и социологические, отмечая, что они могут быть субъективными, абстрактными и приблизительными. Дискурсом музыки, в понимании ученого, является процесс создания, исполнения/интерпретации и восприятия музыки, включающий психологические, культурные и социальные факторы, а также учет опыта участников музыкальной коммуникации. Дж. Блекинг обобщает: «*Musical discourse is not an objective reality: it is the result of creator, performer, and listener (or transmitter, agent, and receiver) making sense of sounds, and the problem is to discover how people formulate the musical content*» ('Музыкальный дискурс – это не объективная реальность: это результат создателя, исполнителя и слушающего (или отправителя, агента и получателя), понимающих смысл звуков, и проблема заключается в том, чтобы выявить, как люди выражают словами музыкальное содержание') [Там же: 17]. Согласимся с британским ученым в том, что музыкальный дискурс конструируется в результате взаимодействия участников музыкальной коммуникации. Отметим, однако, что музыковед не рассматривает музыкальный текст или музыкальный продукт как основу музыкального дискурса.

Профессор Принстонского университета К. Агаву (Kofi Agawu) отмечает, что традиционно под музыкальным дискурсом может пониматься

три явления: 1) музыкальное произведение как последовательность событий; 2) последовательность музыкальных предложений, состоящих из музыкальных событий (теория музыкальной формы); 3) вербальные рассуждения в рамках каких-либо дисциплин, предметом которых является музыка. Основой таких рассуждений выступают философские и лингвистические размышления. Например, если говорящий описывает композицию того или иного музыкального произведения, он продуцирует дискурс о музыке. Музыковед отмечает, что в его понимании музыкальный дискурс – это совокупность двух первых подходов, когда музыка порождает дискурс сама по себе и способна передавать определенные смыслы [Agawu 2009]. С лингвистической точки зрения интересным представляется третье определение музыкального дискурса, предлагаемое британским музыковедом: «*the things one says about a specific composition*» (то, что кто-либо говорит о музыкальном произведении) [Там же: 7–9]. Здесь ученый указывает на вербальные рассуждения о музыке. В то же время считаем такое понимание музыкального дискурса односторонним и исключающим большое количество дискурсивных жанров.

Таким образом, англоязычные музыковеды сходятся во мнении, что вербальная составляющая музыкального дискурса заключается в устных или письменных рассуждениях о музыке. Поскольку о невербальной стороне музыкальной коммуникации в трудах британских музыковедов не упоминается, можно соотнести предлагаемую ими трактовку с активно развивающимся на сегодняшний день понятием художественного *экфрасиса* и *музыкального экфрасиса* в частности.

В терминологии профессора русской литературы Л.М. Геллера *экфрасис* (греч. *ekphrasis* – высказывать, выражать) представляет собой «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002: 8; цит. по: Блинова 2016: 131]. Развивая идеи ученого, лингвист М.П. Блинова рассуждает об экфрасисе как об особом типе дискурса: «являясь вербализацией визуального или иного вида искусства, экфрасис



может рассматриваться, с одной стороны, как своеобразный вторичный текст, “репрезентация репрезентаций”, а с другой – как дискурс, процесс в рамках межсемиотического перевода, направленный на реконструкцию оригинала-артефакта в сознании реципиента» [Блинова 2016: 133].

Такое понимание межсемиотического перевода языка музыки на вербальный язык считаем особенно актуальным для предметной области *музыкальная критика*, поскольку исследуемый жанр рецензии представляет собой образец такого перевода. Критики характеризуют и оценивают исполнение музыкальных произведений – артефактов. Затем, как полагает лингвист Е.Г. Таранникова, авторы критических текстов «переводят в вербальный код и делают доступными как объективные пространственные и качественные характеристики артефакта, так и собственные внутренние образы, неповторимые и уникальные переживания, чувства, ощущения и ассоциации, возникающие при созерцании артефакта» [Таранникова 2007: 5].

Дискурс экфрасиса музыки, тем не менее, формируется не во всех жанрах музыкального дискурса, поскольку многообразие коммуникативных ситуаций в предметной области *музыка* не сводится только к вербальному описанию музыкального языка, переживаний и эмоций, полученных после прослушивания произведения. Жанровое наполнение каждого из этапов бытования музыкального продукта разнообразно. Например, актуальная для данной работы стадия оценки музыкального продукта может включать в себя такие дискурсивные жанры, как *критическая рецензия* (ее тип зависит от вида музыкального продукта), *беседа* (по радио, на телевидении), *аналитическая статья, творческий портрет исполнителя или композитора*.

В ряде случаев музыкальный дискурс как социальная практика пересекается с другими дискурсами, например, академическим, деловым, педагогическим, медийным, тем самым, приобретая черты институциональности и полидискурсивности. Отметим, что широкое толкование музыкального дискурса как специфического способа репрезентации различных аспектов музыкальной жизни не всегда

подразумевает только специализированную клишированную разновидность общения между людьми, что в понимании В.И. Карасика является необходимым условием такого дискурсивного признака, как институциональность [Карасик 2013: 28]. В этой связи считаем возможным рассуждать об относительной институциональности музыкального дискурса [Силантьев 2006: 28]. Например, общение участников популярной группы во время репетиции перед концертом служит примером личностно-ориентированного дискурса. В то же время репетиция симфонического оркестра является образцом статусного разделения ролей и проходит в рамках такого института, как театр. По мнению Л.А. Борботько, театр имеет давние традиции и за долгий период своего существования сумел выработать свои нормы, «что позволяет предъявлять определенные требования к участникам профессиональной театральной коммуникации, предписывать нормы и правила их поведения, включая дискурсивную практику» [Борботько 2015: 19].

Об институциональности музыкального дискурса рассуждает лингвист Ю.А. Клипатская [2014: 88], рассматривая его как тип сценического дискурса, что также сближает рассматриваемый дискурс с театральным. Полагаем, что об институциональности музыкального дискурса можно говорить тогда, когда отдельная социальная практика осуществляется в пространстве какого-либо другого институционального дискурса (педагогического, академического, религиозного, медийного).

В данном исследовании музыкальный дискурс рассматривается в его тесной взаимосвязи с дискурсом медийным, что позволяет судить об интердискурсивном характере обоих типов дискурса. Рассмотрим подробнее, какие характеристики приобретает музыкальный дискурс при взаимодействии с медиасредой.

Развитие электронных средств передачи информации и медиаканалов способствовало снятию границ в распространении музыки. Как справедливо отмечает французский социопсихолог А. Моль: «Любое музыкальное

произведение благодаря магии радио или грампластинки имеет право на существование в почти неограниченном количестве экземпляров, неразличимых при первом приближении. Потенциально оно присутствует в любом месте и в любой момент. Оно доступно всегда и всюду» [Моль 2008: 270]. Попадая в медиaprостранство, музыка становится центром интереса, привлекает всеобщее внимание, поскольку отвечает естественным информационным запросам общества потребления, масс-культуры [Универсалюк 2009: 26–27].

Выход музыкального дискурса в медиaprостранство влечет за собой интеграцию музыкального и медийного дискурсов. В результате жанры музыкального дискурса приобретают признак *медийности*, обусловленный каналом коммуникации. Примером медиатизации публицистических жанров музыкального дискурса может служить музыкальный журнал, тексты которого становятся предметом анализа медиалингвистики.

По мнению лингвиста Л.Р. Дускаевой, термин *медиалингвистика* может иметь на сегодняшний день два определения: 1) исследования о языке массмедиа, использующие методы различных лингвистических дисциплин; 2) самостоятельная научная дисциплина, имеющая свои объект, предмет, методы и исследовательскую проблематику [Дускаева 2018: 61]. В данном исследовании за основу принимается второе толкование, подразумевающее анализ текстов *BBC Music Magazine* как медиатекстов, о чем будет говориться в параграфе 1.2.2.

Отметим, что анализ музыкального дискурса осуществляется через анализ его жанров. Адаптируя идеи специалиста в области критического жанрового анализа В. Бхатиа (Vijay Bhatia) к анализу музыкального дискурса, Е.В. Алешинская отмечает, что жанровый анализ выходит за пределы лингвистики и помимо текстового анализа предполагает тщательное и многостороннее изучение социального контекста [Алешинская 2014: 7]. Лингвист выделяет четырнадцать внешних и внутренних жанрообразующих признаков, которые в различных сочетаниях продуцируют жанры

музыкального дискурса. Отдельное внимание уделяется использованию невербальных элементов в рамках конкретных жанров [Там же].

В понимании В. Бхатиа [2004: 18] дискурс представляет собой совокупность трех взаимодействующих и взаимодополняющих подходов: дискурс как текст, дискурс как жанр и дискурс как профессиональная или социальная практика. Такое многоуровневое понимание дискурса в предметной области *музыка* объясняет масштабность и жанровое разнообразие музыкального дискурса. Интердискурсивная природа музыкального дискурса, проявляющаяся в его взаимодействии с другими дискурсами, подводит исследователей к сужению границ анализа до отдельно взятых дискурсивных жанров.

В данном исследовании анализируется дискурсивный жанр *музыкальный журнал*, образованный в результате взаимодействия музыкального и медийного дискурсов. В качестве примера выбран британский журнал *BBC Music Magazine*, освещающий события мира классической музыки. Подробное описание издания как институционального образования, его рубрикация и медийные характеристики представлены в параграфе 1.2.

## **1.2. Музыкальный журнал *BBC Music Magazine* как жанр музыкального медиадискурса**

### ***1.2.1. Типологические характеристики BBC Music Magazine как институционального издания***

Типологически музыкальный журнал представляет собой социальный институт, который занимается обработкой и распространением специальной информации для массовой аудитории, и имеет ряд общих для этого дискурсивного жанра функций, выделяемых журналистом и исследователем СМИ А.И. Акоповым:

- 1) реферативную;

- 2) аналитическую;
- 3) обзорную (журнал должен давать широкую картину всестороннего рассмотрения информации);
- 4) идейно-лидирующую (журнал должен быть лидером в избранном направлении);
- 5) функцию закрепления авторского приоритета;
- 6) собирательную.

Поясним, что автор подразумевает под последними двумя функциями. Закрепление авторского права – актуальная на сегодняшний день проблема, которую отчасти помогает решить факт публикации в каком-либо издании. Собирательную функцию ученый поясняет так: «каждый журнал (научный, литературный, музыкальный и др.) представляет собой энциклопедию знаний по своему тематическому и целевому направлению» [Акопов 2013: 12].

Перечисленные функции влияют на деятельность работников редакции музыкального журнала, на типичные для данной сферы ситуации общения, модели речевого поведения при исполнении тех или иных социальных ролей, на выбор определенной тематики общения, специфический набор интенций и вытекающих из них коммуникативных стратегий. Указанные параметры, по мнению Е.И. Шейгал, формируют институциональный дискурс, осуществляющийся в социальных институтах, общение в которых является составной частью их организации [Шейгал 2004: 59].

Британский музыкальный журнал *BBC Music Magazine*, освещающий события мира классической музыки, представляет собой медийное текстовое образование, сочетающее лингвистические и экстралингвистические признаки. В настоящее время издание имеет классический печатный вариант, его электронную копию, а также Интернет-сайт ([www.classical-music.com](http://www.classical-music.com)). Сайт журнала выполняет, главным образом, новостную функцию: оперативно информирует пользователей о событиях, происходящих в мире классической музыки, и новых дисках. Он также служит платформой для такого медийного жанра, как блоггинг (профессиональный и любительский).

На сайте пользователь может прослушать фрагменты музыкальных композиций и посмотреть видеотрывки концертов.

Несмотря на удобство и полисенсорность веб-сайта, печатная версия журнала первична по отношению к нему по нескольким причинам. Во-первых, контент сайта бесплатный и не приносит прибыль издательству, а значит, может служить только инструментом привлечения внимания заинтересованной аудитории к печатной версии журнала. Во-вторых, представленные на сайте материалы носят ознакомительный характер. Подробный анализ музыкальных событий дается только на страницах печатного журнала. В-третьих, значимый для журнала с коммерческой точки зрения жанр рецензии на музыкальный диск представлен на сайте в объеме одного-двух предложений. Таким образом, можно сделать вывод, что сайт является ресурсом, цель которого – привлечь внимание интересующихся классической музыкой пользователей, оперативно проинформировать их о событиях, происходящих в мире классической музыки, и побудить к подписке на печатную или электронную версию журнала. Для достижения этой цели активно задействованы гипермедiateхнологии.

Издание *BBC Music Magazine* прошло институционализацию, т.е. учреждение его как института с правовым и организационным закреплением тех или иных общественных отношений [ТСИС 2006: 306]. Специальные *учрежденческие* маркеры удерживают журнал в рамках единого дискурса [Силантьев 2006]. Институциональная принадлежность журнала британской общенациональной общественной телерадиовещательной организации (British Broadcasting Company – BBC) указывается на главной обложке в названии. Все журналы компании BBC выпускаются дочерней организацией *Immediate Publishing*, о которой упоминается в конце списка членов редакционной коллегии: *This magazine is published by Immediate Media Company* (Этот журнал издается компанией *Immediate Media*).

В рамках музыкального медийного дискурса журнал помогают удерживать определенные, повторяющиеся из номера в номер маркеры,

которые делают его узнаваемым и помогают выстраивать систему ориентирования читателя. Как отмечает специалист в области периодической печати С.Л. Васильев [2017: 101], инструментами идентификации вида периодического издания служат зрительно воспринимаемые читателем конструктивные и графические признаки. Ключевыми для постоянных читателей инструментами идентификации издания являются титул и неповторимая композиционно-графическая модель первой страницы обложки в журнале. Для издания *BBC Music Magazine* такой моделью служит выполненное в белом цвете название, всегда печатающееся одинаковым шрифтом, сопровождаемое рейтинговой подписью и логотипом компании *BBC*. Письмо главного редактора на первом развороте и повторяющаяся рубрикация журнала также служат средством идентификационного ориентирования [см. Приложение 1, иллюстрация № 1, № 2 и № 3].

Отдельного внимания заслуживает подпись, размещенная под названием журнала: *The world's best-selling classical music magazine* (Самый продаваемый журнал о классической музыке в мире). Превосходная степень прилагательного *good* указывает на конкуренцию между журналами схожей тематики. Согласно данным британской компании *The Audit Bureau of Circulations* (АВС: <http://>), занимающейся измерением различных показателей на рынке медиапродуктов Великобритании, журнал *BBC Music Magazine* имеет самый большой тираж. Действительно, главный конкурент издания журнал *Gramophone* отстает от *BBC Music Magazine* на 10 000 копий. Полагаем, что ориентированность современного общества на получение прибыли приводит к развитию конкуренции и, как следствие, развитию рейтинговой культуры, подробнее о которой будет говориться в параграфе 1.3.

Высокие продажи и многочисленные подписки (по данным компании АВС их количество составляет 22 650) являются результатом работы аппарата сотрудников редакции. Информация о тех, кто подготовил номер, приводится на четвертой и пятой страницах журнала и включает несколько

подзаголовков, напечатанных заглавными буквами красного цвета, что позволяет судить о важности информации [см. Приложение 1, иллюстрация № 4]:

*EDITORIAL* (Редакционная коллегия), *Deputy editor* (Заместитель редактора), *Managing editor* (Ведущий редактор), *Reviews editor* (Редактор рубрики рецензий), *Editorial assistant* (Помощник редактора), *Cover CD editor* (Ответственный за прилагаемый CD), *Listings editor* (Редактор информационного бюллетеня), *Art editor* (Художественный редактор), *Designer* (Дизайнер), *Picture editor* (Фоторедактор); *MARKETING* (Маркетинговый отдел); *ADVERTISING* (Отдел рекламы); *SYNDICATION & LICENSING* (Синдикация и лицензирование); *PRODUCTION* (Отдел производства); *PUBLISHING* (Издательский отдел); *BBC WORLDWIDE* (Мировая сеть *BBC*); *EDITORIAL ADVISORY BOARD* (Редакционно-издательский совет).

Имена работников редколлегии, состоящей из девяти сотрудников, указаны рядом с должностью. Начиная с 2017 года, привычный читателям список участников редколлегии стал сопровождаться дополнительной информацией. Например, приводятся данные о выборе самых вдохновляющих музыкальных работ или любимых произведениях членов редакции. Так, в декабрьском номере за 2017 год указывались любимые работы редакторов в творчестве композитора Феликса Мендельсона:

*EDITORIAL Plus our favourite work by Mendelssohn.*

В сентябрьском номере за 2018 год список имен членов редколлегии сопровождался выбором лучшего исполнителя:

*EDITORIAL Plus our dream choice of performer (past or present) at the Last Night of the Proms* (РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ Плюс наш выбор лучшего исполнителя (за прошедшее или настоящее время) последнего вечера Променадных концертов).

Полагаем, такая информация служит способом привлечения внимания читателей к членам редколлегии как активным участникам музыкальной жизни общества. Редакторы пытаются показать, что у них есть музыкальные предпочтения, что они так же, как и читатели, являются поклонниками творчества тех или иных композиторов. Такая информация способствует некоторому стиранию статусно-ролевых границ и использованию



редакторами тактики интимизации общения пишущего и читающего, а значит, построению более открытого диалога. Употребление авторами таких слов, как *favourite* и *choice* помогает им с первых страниц журнала соблюсти стратегию создания рейтинга, подробнее о которой речь пойдет в параграфе 1.3.

Согласно типологии музыкальных печатных изданий, предложенной лингвистами И.И. Карпенко и Т.И. Максимовой, журнал *BBC Music Magazine* можно отнести к *стилевым музыкальным изданиям*, которые характеризуются следующими признаками:

- целевое назначение – досуговое, которое достигается посредством выполнения рекреативной функции;
- предметная область – музыка и музыкальные исполнители одного музыкального направления;
- целевая аудитория четко сегментирована – это поклонники конкретного музыкального стиля, люди с четко определенными музыкальными вкусами;
- освещают только те новости, которые непосредственно касаются конкретного музыкального стиля;
- герои их публикаций не обязательно мировые знаменитости, а талантливые музыканты и композиторы, придерживающиеся определенного музыкального стиля;
- их оформление отражает конкретный музыкальный стиль, которому посвящено издание;
- распространяются в одном (реже – в нескольких) регионах мира;
- имеют четко определенную структуру: часть, посвященная новостям и исполнителям, часть, посвященная рецензиям на музыкальные альбомы, и часть, посвященная концертной индустрии [Карпенко, Максимова 2017: 105].

Стилевое направление *BBC Music Magazine* определяет классическая музыка, о чем свидетельствует слоган издания, который всегда печатается на

отдельном развороте белым шрифтом на темном фоне и звучит следующим образом [см. Приложение 1, иллюстрация № 5]:

*BBC Music Magazine is a must-read for anyone with a passion for classical music. Every issue brings the world of classical music to life, from interviews with the greatest artists and features on fascinating subjects, to all the latest news and opinions from around the music world* (Журнал *BBC Music Magazine* обязателен к прочтению для всех, кто испытывает глубокий интерес к классической музыке. В каждом номере мир классической музыки оживает благодаря интервью с величайшими артистами и статьям на увлекательные темы, а также последним новостям и отзывам с просторов музыкального мира).

Выбор темного фона и белого цвета шрифта объясняется стремлением редакции привлечь и удержать внимание читателей за счет максимального контраста [Тулупов 2008: 14]. Белые буквы на темном фоне производят эффект светящихся, что уместно при передаче слогана.

В текстовом поле *BBC Music Magazine* содержание состоит из трех крупных разделов: *Features* (Занимательные статьи), *Every Month* (Ежемесячные материалы) и *Reviews* (Рецензии). На данном этапе будут проанализированы два первых раздела, поскольку раздел рецензий будет анализироваться в параграфе 2.2.

*Features* включают в себя повторяющиеся из номера в номер *Cover story* (Историю с обложки) и *The BBC Music Magazine Interview* (Интервью *BBC Music Magazine*). В *Cover Story* говорится о событии или персоне, фото которых размещено на обложке журнала. *Interview* представляет собой текстовую версию разговора журналиста *BBC Music Magazine* с музыкантом, которое транслировалось на *BBC Radio 3* (данная радиостанция также находится в ведомстве компании *BBC*) [см. Приложение 1, иллюстрация № 6].

Раздел *Every Month* состоит из таких рубрик, как *A Month in Music* (Месяц в музыке), *Letters* (Письма), *The Full Score* (Партитура дирижера), *Richard Morrison* (колонка Ричарда Моррисона, где указывается, что этот автор является главным музыкальным критиком и колумнистом издания *The Times*), *Musical Destinations* (Музыкальные маршруты), *Composer of the Month*

(Композитор месяца), *Building a Library* (Создание музыкальной библиотеки), *Live Events* (События), *Radio & TV listings* (Радио и ТВ-программа), *Crossword and Quiz* (Кроссворд и викторина), *Music that Changed Me* (Музыка, изменившая меня). Разнообразие рубрик журнала свидетельствует о стремлении создателей журнала охватить как можно больше тем предметной области *музыка*, которые могут быть интересны аудитории. Наиболее интересными рубриками первого раздела, на наш взгляд, являются *Letters* и *The Full Score*.

Редакция периодического издания любой тематики заинтересована в обратной связи с аудиторией. Если в сети Интернет читательские комментарии стали нормой, то письма читателей печатного журнала, на наш взгляд, представляют особую ценность, поскольку являются прямым доказательством заинтересованности аудитории в предоставляемых журналом материалах. Рубрика *Letters* журнала *BBC Music Magazine* начинается с указания почтового адреса, на который можно присылать письма, и адреса электронной почты. Ежемесячно редакция выбирает несколько писем для публикации, что стимулирует еще большую обратную связь со стороны читателей.

Название рубрики *Full Score* представляет собой игру слов и переводится как ‘дирижерская партитура’. Аналогия проводится авторами не случайно, поскольку именно дирижерская партитура является наиболее сложной, объемной и содержит партии практически всех инструментов оркестра. В рубрике *Full Score* представлены отобранные редакцией материалы новостного характера, интервью, приводится список наиболее популярных в конкретном месяце дисков, раскрываются ‘секреты’ студий звукозаписи, говорится о технических новинках в мире аудио-/видеотехники.

Название каждой подрубрики сопровождается кратким пояснением редакции – резюмирующим *лидом*, например:

*Discovering Music – Stephen Johnson gets to grips with classical music's technical terms* (Открывая музыку – Стивен Джонсон пытается разобраться в технической музыкальной терминологии) [BBC MM, February 2016: 14];

*Twitter Room – Who is saying what on the micro-blogging site* (Комната Twitter – Кто и что пишет на сайте микроблогов) [Там же: 15].

Задача лида определяется следующим образом: «привлечь внимание читателя, ‘заманить’ прочитать весь текст, дать в сжатом виде самую актуальную мысль, которой читателю будет достаточно, если у него нет времени на чтение» [Лид: [http://sbiblioteca.blogspot.ru/2012/07/blog-post\\_11.html](http://sbiblioteca.blogspot.ru/2012/07/blog-post_11.html)].

Текстовое целое журнала *BBC Music Magazine* представляет собой поликодовое ансамблевое образование, обладающее информационной привлекательностью. Авторитетный дискурсолог и специалист по межкультурной коммуникации Е.Е. Анисимова называет поликодовым или креолизированным сложное текстовое образование, в котором вербальные и иконические элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата [Анисимова 2003: 17]. Взаимодействие вербального и визуального компонентов на страницах журнала *BBC Music Magazine* отражено в использовании многочисленных фотографий, на которых могут изображаться музыканты, дирижеры, акты исполнения произведений, инструменты, обложки дисков и т.п. Важно отметить, что тематика снимков редко отходит от музыкальной.

Количество визуальных образов, выполненных в фотографической, портретной и иллюстративной манере в декабрьском номере за 2017 год, насчитывает 365 единиц на 128 страниц, что составляет приблизительно три изображения на страницу. Обилие визуального материала, по мнению специалиста в области фоторедактирования Е.Л. Мжельской, объясняется тем, что «визуализация информации в печатных изданиях – это не только дань времени, но и насущная необходимость, поскольку фотография <...>

обладает свойством документальности, точности и достоверности <...> Визуальное сообщение оказывает более сильное эмоциональное воздействие на читателя» [Мжельская 2013: 3; цит. по Булатова 2014: 20]. Как отмечает С.Л. Васильев, среди изобразительных ориентиров портретная иллюстрация (фотография, рисованный портрет, фоторепродукция портрета, шарж, коллаж) занимает особое положение. Ориентирование на тему через изображение известной персоны считается крайне эффективным [Васильев 2010].

В табл. 1 представлено количественное соотношение изображений в журнале, сгруппированных по типам.

Таблица 1

Количественное соотношение изображений в *BBC Music Magazine* за декабрь 2017

Тип изображения	Количество фотографий
Обложка диска (изображения в формате 2×2 см + изображения в рекламе)	191
Фотопортрет музыканта	60

Окончание табл. 1

Фото музыкантов, играющих на музыкальных инструментах или держащих музыкальные инструменты, поющих, фото музыкальных коллективов во время исполнения	43
Портрет композитора-классика	8
Иное (здания, рекламные проспекты, символика музыкальных учебных заведений)	63
Итого:	365

Элементы содержания визуальных образов, указанных в табл. 1, можно отнести к выделенным Э.В. Булатовой [2014] содержательным тональным иконическим знакам (целостные изображенные предметы и их детали, ситуации, явления), которые формируют эмоциональную настроенность

читателя и задают тон всему изданию. Совокупность изображений в журнале *BBC Music Magazine* передает читателю ощущение сопричастности с миром профессиональной классической музыки, в некоторой степени элитарным. Обилие портретов музыкантов в процессе их творческой деятельности (выступление на сцене, игра на инструменте, дирижирование) создает динамический настрой и желание прочесть весь номер.

Согласно данным табл. 1, количество изображений обложек музыкальных дисков формата CD и DVD превалирует над остальными. Во-первых, это объясняется тем, что такие фотографии, как правило, имеют малый формат (2×2 см). Звукозаписывающие компании, стремясь прорекламирровать новые вышедшие в свет диски с помощью журнала, размещают в выделенных издательством для целей рекламы модулях сразу несколько мини-фотографий. Во-вторых, фото такого рода являются основным видом изображений в разделе *Reviews*, занимающем треть объема издания.

Отметим, что фотографии, представленные в *BBC Music Magazine*, в большинстве своем несут рекламную нагрузку. Так, количество рекламных изображений в декабрьском номере за 2017 год составляет 46 (12.6 %), из которых 15 (4 %) – информация о грядущих ‘живых’ выступлениях, а 31 (8.5 %) – реклама товаров. При этом необходимо учитывать, что каждая обложка диска также представляет собой рекламное изображение, а звездная оценка, речь о которой пойдет в параграфе 2.2, является знаком имплицитно выраженной рекламы, формирующей эмоциональное отношение читателей к музыкальным продуктам.

*Информационная привлекательность* издания *BBC Music Magazine* создается за счет публикации актуальных материалов о событиях в мире классической музыки. Журнал сообщает обо всех значимых концертах заранее, чтобы читатели успели не только принять решение о посещении мероприятий, но и приобрести билеты. Интерес аудитории вызывают интервью с современными музыкантами и композиторами, а также

аналитические статьи музыкальных журналистов, о чем свидетельствуют письма читателей из рубрики *Letters*:

*I enjoyed Daniel Jaffé's thoughtful piece on Soviet music (November). It was good to see Ivan Sollertinsky remembered for his own achievement <...>* (Мне очень понравилась вдумчивая статья Дэниэля Джаффе о Советской музыке (ноябрь). Понравились воспоминания Ивана Соллертинского о его достижениях <...>) [BBC MM, December 2017: 8];

*Reading Erik Levi's article on Glinka (November), I will confess to not knowing as much of his music as I should* (Прочитав статью Эрика Леви о Глинке (ноябрь), я осознал, что знал о его музыке меньше, чем надо) [Там же];

*A year ago now you introduced us to conductor Mirga Gražinytė-Tyla <...> Twelve months on, I have just experienced a performance by them <...> Wow! What an intense and musical reading <...>* (Год назад вы познакомили нас с дирижером Миргой Гражините-Тила <...> через год я побывал на их концерте <...> Вот это да! Какое глубокое музыкальное прочтение <...>) [Там же].

Таким образом, журнал *BBC Music Magazine* в своей классической печатной версии и ее электронном аналоге представляет собой поликодовое образование, обладающее информационной привлекательностью для всех тех, кто интересуется классической музыкой и событиями, происходящими в музыкальной среде. Для привлечения читателей редакционная коллегия журнала использует максимальное количество каналов передачи музыкального содержания: сайт, печатный формат, на который можно оформить подписку любым удобным способом, и электронную версию.

Помимо типологических характеристик институциональное издание *BBC Music Magazine* обладает рядом качеств, присущих журналу как жанру медиадискурса. Текстовое целое музыкального издания организуется совокупностью жанров различной направленности, представленных в виде медиатекстов, обладающих определенными характеристиками. Анализ *BBC Music Magazine* как медийного образования будет предложен в параграфе 1.2.2.

### **1.2.2. BBC Music Magazine как медийное образование**

Представленность музыкального дискурса в медиапространстве через жанр *музыкальный журнал* влечет за собой процесс медиатизации указанного дискурса и его тесное взаимодействие с медиадискурсом, о чем говорилось в параграфе 1.1. Активная позиция издателей, стремящихся к распространению музыкальных ценностей и управлению музыкальной коммуникацией в англоговорящем мире, а также мультимодальность и доступность некоторых материалов журнала *BBC Music Magazine* в сети Интернет формируют его как сложный комплексный медиаресурс.

Являясь жанром медиадискурса, журнал способствует выработке определенного мнения о музыкальной жизни общества у заинтересованной аудитории и оказывает влияние на выбор музыкальных продуктов читателями. В диаде [музыкальный дискурс – медиадискурс] последний представляет собой, по мнению лингвиста Е.А. Кожемякина [2010], тематически сфокусированную, социокультурно обусловленную речемыслительную деятельность в масс-медийном пространстве. Такая трактовка позволяет говорить о посреднической функции медиадискурса при трансляции какого-либо знания, например, музыкального.

Содержание журнала *BBC Music Magazine* составляют медиатексты различных жанров. По определению медиалингвиста Т.Г. Добросклонской, медиатекст – это «целостное многоуровневое построение в неразрывной связи его вербальных и медиа характеристик» [Добросклонская 2005: 8]. Ученый полагает, что от текста в его традиционном понимании как объединенной смысловой связью последовательности знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и целостность, медиатекст отличается выходом за пределы знаковой системы вербального уровня и приближение к семиотическому толкованию понятия *текст*, а именно как последовательности любых, а не только вербальных знаков [Добросклонская 2014: 47].

Предлагается типизировать медиатексты с учетом следующих параметров:



- способ создания (авторский – корпоративный, устный – письменный);
- способ воспроизведения (устный – письменный);
- канал распространения (конкретное средство массовой информации: печать, радио, телевидение, Интернет);
- функционально-жанровый тип текста (новости, комментарий, статья, реклама);
- тематическая доминанта или медиа топик (политика, бизнес, образование, культура, спорт и т.д.) [Добросклонская 2005: 47].

Типологическое описание медиатекстов по указанным параметрам позволяет учитывать постоянное совершенствование информационных технологий, диверсификацию медиаконтента и возникновение новых медиаформатов [Добросклонская 2014: 17]. Опираясь на вышеуказанные параметры медиатекста, считаем возможным охарактеризовать жанр *музыкальный журнал* как корпоративное печатное издание музыкальной тематики, объединяющее новостные, комментирующие, рекламные тексты и тексты статей.

*BBC Music Magazine*, как жанр медиадискурса, соотносимый в большей степени со стадией распространения и оценки музыкального продукта, включает в себя следующие медийные жанры: аналитическая статья, интервью, творческий портрет, рецензия. Обращаясь к теме жанров медиадискурса, отметим, что в лингвистической литературе нет их единой типологии. Ученые объясняют это тем, что происходит постоянное жанровое движение, лишающее сами медийные жанры признака устойчивости и размывающее их границы.

По мнению польского филолога М. Войтак [2014], печатные (и другие медиальные) жанры имеют на сегодняшний день очень эластичные и динамичные образцы, которые постоянно модифицируются. Специалист по медиакommunikации Л.Г. Антонова отмечает: «жанровая природа высказываний, особенно в современном медиадискурсе, настолько

специфична, что в каждом жанре необходимо выделять оригинальное, неповторимое – называть специфические единицы формы или содержания, которые, в первую очередь, и делают жанр узнаваемым. Вот почему целесообразно говорить не только о жанрообразующих признаках, но называть и “жанроопределяющие” параметры как особые, специфические, характерные для данного жанра» [Антонова 2014: 137]. Выявление жанроопределяющих параметров важно с точки зрения прагматики жанра и актуализации его преимущественных показателей.

К жанроопределяющим признакам медийной информации, несущим прагматическую нагрузку, Л.Г. Антонова относит медийность, гипертекстовость, поликодовость, доступность/адаптивность передаваемой информации, читабельность медийного текста и наличие специализированных навигационных знаков, оптимизированность передаваемой информации, особый характер обратной связи. Медиатексты, по мнению лингвиста, также отражают особенности миро- и самоощущения современного человека, т.е. интертекстуальность, эмоциональность, мультипликационность (клиповость), персонифицированность [Антонова 2014: 138]. Отметим, что гипертекстовость медийной информации в рамках издания *BBC Music Magazine* доступна только на сайте журнала, что, тем не менее, не влияет на медийный характер печатного (электронного) формата.

Прагматический потенциал медийных жанров журнала *BBC Music Magazine* раскрывается через использование редакторами определенных стратегий в рамках всего издания. Одновременно реализуются локальные стратегии авторов статей, которые в совокупности составляют ансамбль текстов журнала единой направленности. Медийный диалог, таким образом, реализуется на двух уровнях: глобальном и локальном, что отражается в специфике адресанта и адресата издания, речь о которых пойдет в параграфе 1.2.3.

### ***1.2.3. Модель адресанта и адресата журнала BBC Music Magazine***

Коммуникативная модель адресанта и адресата издания *BBC Music Magazine* выстраивается в пространстве медиадискурса, что в значительной степени отличает ее от модели взаимодействия участников устной коммуникации. Опосредованный характер медиадискурса создает пространственную и/или временную дистанцию между адресантом и адресатом. Для снятия этой дистанции СМИ задействуют различные методы и приемы, направленные, прежде всего, на создание целевой аудитории, целевого адресата: читателя определенного журнала или статьи. Ориентированность на адресата, по мнению дискурсолога Л.Н. Синельниковой, является основным коммуникативным принципом современного медиадискурса. Ученый отмечает: «характерной чертой современных медийных текстов является выдвижение в фокус внимания целевого адресата, латентный диалог с которым все больше моделируется как актуальный» [Синельникова 2008: 150].

Преодоление дистанции между отправителем и получателем музыкальной информации достигается редакцией журнала *BBC Music Magazine* за счет использования определенных дискурсивных стратегий. Отметим, что адресантом *BBC Music Magazine* выступает не отдельный человек, а редакционная коллегия журнала как социального института, возглавляемая главным редактором. В связи с этим считаем целесообразным охарактеризовать создателей журнала как коллективный адресант. В то же время издание представляет собой совокупность различных жанров медиадискурса, среди которых аналитические статьи, критические рецензии и интервью, имеющие собственных авторов. Редакция и авторы статей, таким образом, составляют полиадресант, объединенный единой целью – передать читательской аудитории информацию и вызвать обратную связь в виде эмоционального отклика, либо же конкретных действий, например, посещения концертного зала, театра или покупки диска. Для достижения поставленной цели сотрудники *BBC Music Magazine* осуществляют трудоемкий процесс создания и распространения журнала, о чем

свидетельствует широкий спектр отделов и должностей, представленный на одном из первых разворотов [см. Приложение 1, иллюстрация № 4].

В настоящем диссертационном исследовании осуществляется качественный и количественный анализ текстов рецензий на музыкальный диск, авторами которых выступают музыкальные критики. В связи с этим стратегии и тактики, предпринимаемые авторами музыкально-критических текстов, будут рассматриваться в главе II. На данном этапе обозначим дискурсивные стратегии *BBC Music Magazine* как институционального образования, направленные на массовую аудиторию.

Согласно определению авторитетного лингвиста О.С. Иссерс, коммуникативная стратегия представляет собой комплекс речевых действий, направленный на достижение коммуникативных целей [Иссерс 2008: 54]. В масштабе журнала комплекс речевых действий разрабатывается всеми участниками редакционной коллегии, стремящимися выстроить продуктивный акт коммуникации за счет компетентного использования лингвистических знаний. Действуя в рамках издания, редакторы формируют структуру журнала, осознанно и планомерно конструируют его медийное пространство и наполняют его медиатекстами интересующей читателей тематики.

Основными дискурсивными стратегиями музыкального медийного издания можно назвать *информирующую, побудительную, стратегию построения диалогических взаимоотношений, визуализации информации*, а также стратегию *создания рейтинга*. Рассмотрим подробно каждую из них.

*Стратегия информирования* предполагает безоценочное освещение определенных экстралингвистических событий, соответствующих тематике информационного источника [Новиков 2017: 111]. Тем не менее в рамках журнала о классической музыке оценочность является одной из важнейших категорий ввиду эстетической природы освещаемого объекта. События музыкальной жизни всегда связаны с каким-либо этапом бытования музыкального продукта (созданием, исполнением, распространением,

оценкой), поэтому безэмоциональное освещение в рамках музыкального журнала считаем невозможным. Полиадресант *BBC Music Magazine* задействует определенные журналистские жанры, с помощью которых осуществляется стратегия информирования: новости, анонсы (предстоящих концертов, музыкальных мероприятий), концертные хроники, репортажи, жанр творческого портрета, рецензии.

*Побудительная стратегия* актуализируется редакторами в трех направлениях: побудить читателей купить следующий номер журнала, посетить какой-либо музыкальный театр или купить музыкальный диск. Для поддержания высоких продаж, редакция стремится вызвать интерес у читателей занимательными статьями, красочными фотографиями и такими рубриками, как *Quiz* и *Crossword*, ответы на которые можно получить только в следующем номере. Как и любое другое периодическое современное медийное издание, *BBC Music Magazine* рекламирует и распространяет товары (вещи) и услуги (действия). К товарам, о которых говорится на страницах журнала, относим музыкальные диски, аудиотовары (радиоприемники и аудиосистемы), музыкальные инструменты. В услуги входят музыкальные выступления и музыкальное образование. Так, в декабрьском номере за 2017 год насчитывается 58 рекламных модулей, из которых 14 занимают страницы целиком.

*Стратегия построения диалогических взаимоотношений* с читателями разрабатывается редакторами с учетом фундаментального свойства журналистского творчества – диалогичности. Формирование этой категории происходит, по мнению Л.Р. Дускаевой [2012: 32], под влиянием ряда социальных, коммуникативных и идеологических факторов. Приведем пример из декабрьского номера журнала за 2015 год, который открывается письмом главного редактора О. Конди (Oliver Condy).

В тексте письма сообщается о некоторых материалах журнала (с указанием страниц), с которыми читатель может познакомиться в процессе чтения номера. В своем письме главный редактор отмечает, что

Рождественская пора может стать идеальным временем для покупки подержанного музыкального инструмента. Его коллеги получают задание отправиться в антикварные магазины, на рынки или поискать в Интернете музыкальные инструменты, бывшие в употреблении, при этом каждому участнику дается только 100 фунтов стерлингов. В результате таких поисков в журнале появляется статья под названием *The Great Instrument Hunt* (Погоня за великим инструментом).

Вторым акцентом в письме становится Рождественский гимн, который был написан по поручению редакции и представлен как подарок читателям:

*We have, however, lined up a classy gift for all of you this issue <...> The result is a brilliant, joyful setting of 'Good Day, Sir Christemas!' (p40) that I hope will be sung by many of you at your various carol services and concerts. Let us know if you're planning to perform it, and we'll do our very best to come along and support you* (В этом выпуске **мы** подготовили для **вас** шикарный подарок <...> В результате появилось прекрасное радостное произведение 'Good Day, Sir Christemas!' (с. 40), которое, **я** надеюсь, исполнят многие из **вас** во время (**ваших**) различных хоровых и концертных выступлений. Сообщите **нам**, если **вы** планируете исполнить его, а **мы** сделаем все возможное, чтобы **вас** поддержать [BBC MM, December 2015: 3]).

После прочтения письма у читателя возникает ощущение причастности к деятельности редакции, небезразличное отношение к его решению исполнить гимн. Многократное употребление местоимений (*we, I, you, us*) помогает главному редактору с первых страниц соблюсти диалоговую стратегию и выстроить доверительные отношения с адресатом.

После письма главного редактора указываются имена и фамилии трех авторов, которые внесли свой вклад в создание номера (*this month's contributors*), но не являются работниками редакции. Вслед за Г.Г. Почепцовым [2013: 449], обозначим внештатных авторов как *косвенный адресант*.

В ежемесячной рубрике *The Full Score*, где собраны информационные материалы и авторство не всегда указано, редакторы активно используют личные и притяжательные местоимения первого и второго лица

единственного и множественного числа не только в текстах статей, но и в подзаголовках:

*Our pick of the month's news, views and interviews* (**Наш** выбор новостей, мнений и интервью в этом месяце);

*We reveal who's recording what, and where* (лид к рубрике *Studio Secrets* (Студийные секреты): **Мы** рассказываем о том, кто, что и где записывает);

*Our Choices – The BBC Music Magazine team's current favourites* (**Наш** выбор – любимые композиции членов команды *BBC Music Magazine*).

Диалогичны по своей природе и тексты статей, где указывается имя автора. Такие материалы также вносят свой вклад в достижение положительного взаимодействия между полиадресантом и адресатом.

В рамках стратегии построения диалогических взаимоотношений авторы стремятся побудить читателей к сотрудничеству, используя местоимения *you/your*:

*Have your say* (Скажите свое (досл. **ваше**) слово (рубрика *Letters*);

*Following our focus on <...> we asked you to tell us <...> Here are some of your replies* (Следуя **нашему** решению сосредоточиться на <...> **мы** попросили **вас** рассказать **нам** <...> Вот некоторые из **ваших** ответов (рубрика *Social gatherings* (Сообщества).

*Стратегия визуализации информации* на сегодняшний день типична для всех периодических изданий. В рамках журнала *BBC Music Magazine* основная часть визуальных образов передается через фотографию, однако иллюстрации, выполненные в стиле рисунка карандашом (в том числе и в формате карикатуры) или картин, написанных маслом, составляют порядка 5 % от общего количества изображений. Полагаем, вариативность изобразительных стилей объясняется желанием редакции привлечь внимание читателя, разнообразить передаваемую информацию, дополнить текст и усилить его эмоциональный эффект, полнее раскрыть замысел автора статьи. Например, в *BBC Music Magazine* за декабрь 2017 автор Д. Эванс (John Evans) представляет статью, где рассказывает о пятнадцати прерванных или отмененных концертных выступлениях. Юмористический эффект послания

помогают передать карикатуры, выполненные Д. Литлтоном (David Lyttleton) [См. Приложение 1, иллюстрация № 8].

Стратегия визуализации информации представляет собой важнейший компонент рекламной составляющей журнала, а также раздела *Reviews*, где музыкальные критики в обязательном порядке сопровождают тексты рецензий на музыкальные диски звездной оценкой. В результате такие тексты воспринимаются, как единство вербального и визуального компонентов [Чернявская 2013: 95–96] и играют решающую роль в построении рейтинга звукозаписей, формировании репутации диска и влияют на его приобретение читателями.

Стратегия *создания рейтинга* реализуется не только в разделе *Reviews*, но и во всем текстовом поле *BBC Music Magazine*. Как отмечает Л.Л. Федорова [2017: 5], рейтинговая культура формируется под воздействием конкуренции, которая является важным фактором не только современной экономической и общественной жизни, но и развития языка. На примере *BBC Music Magazine* можно увидеть, как члены редакции осуществляют выбор языковых средств, репрезентирующих конкуренцию. Обилие числительных и прилагательных в сравнительной и превосходной степени свидетельствует о нацеленности редакции на постоянное оценивание и сравнение музыкальных продуктов и событий:

*Your guide to **the best** new recordings, DVDs and books* (Ваш путеводитель в мире **лучших** новых записей, DVD и книг);

*Recording of the Month* (Запись месяца);

*Our **Choices*** (Наш **выбор**);

*Six recordings that had our reviewers purring* (**Шесть** записей, которые заставили наших критиков мурлыкать от удовольствия);

*We survey the scene and select **the best** streaming sites and apps* (Мы разобрались в теме и выбрали **лучшие** сайты и приложения для передачи музыкальных данных) [BBC MM, December 2017].



Стратегия создания рейтинга актуализируется через оценку, представленную в разделе *Reviews* и выраженную с помощью графического знака *звезда*. Подробно об этом будет говориться в параграфе 2.2.

Итак, адресант *BBC Music Magazine* может быть типизирован как полиадресант – дискурсивное сообщество редакторов и авторов статей издания, действующих в рамках медийного дискурсивного жанра *музыкальный журнал* и реализующих определенные дискурсивные стратегии. Целью редколлегии издания и авторов статей является распространение значимой для мира классической музыки информации, эмоциональное воздействие на читателя, побуждение последнего к определенным действиям культурного характера. Ориентация на оценку и рекламу товаров и услуг характеризует редакцию *BBC Music Magazine* как активного участника процесса построения рейтинговой культуры в современном мире.

Полагаем, что конкуренция в рамках предметной области *музыка* и ее языковые маркеры в текстах музыкального журнала объясняются запросом адресата. Как отмечает Л.Н. Синельникова, «адресатно-ориентированный “расчет” является основным коммуникативным принципом современного масс-медийного дискурса» [Синельникова 2008: 142]. Желание читательской аудитории получать выборочную информацию на интересующую тему объясняется чрезмерным обилием информационных потоков в современном мире. Человеку сложно обрабатывать безграничные объемы данных, поступающих с различных медиаканалов. В результате целевой адресат обращается – имплицитно, своими действиями – к помощи профессионалов, доверяя им сделать выбор за него и представить результат в удобном формате. Рейтинговый список позволяет ответить на запрос наиболее быстрым и удобным способом.

Отметим, что на страницах журнала информация не представлена в формате рейтингового списка как такового, тем не менее, материалы

преподносятся в виде развернутых аргументированных сообщений о выборе редакцией того или иного музыкального продукта:

*Rising Star: Three to look out for <...>* (Рубрика *Восходящая звезда*: Приглядитесь к трем <...>);

*What the classical world has been listening to this month* (Что слушали в этом месяце в мире классической музыки);

*The BBC Music Magazine team's current favourites* (Фавориты команды *BBC Music Magazine* на настоящий момент) [BBC MM, December 2017].

Журналистская и дискурсивная деятельность редакции журнала *BBC Music Magazine* как полиадресанта определяется информационным и коммуникативным запросом целевого адресата – получателя сообщения, способного декодировать заложенный в него смысл. По мнению музыковеда и журналиста Т.А. Курышевой, у музыкальной журналистики не может быть единого адресата, поскольку в своих взаимоотношениях с музыкальной культурой общество сильно расслоено по ряду параметров. В связи с этим ученый предлагает дифференцировать читательскую аудиторию музыкально-журналистского продукта по следующим критериям: образовательный, возрастной, социальный, национальный/религиозный [Курышева 2007: 105–109].

Определяющим критерием ученый называет образовательный, поскольку, музыкальная культура представляет собой сложный и замкнутый в себе мир, взаимодействие с которым требует от читателя-слушателя определенных навыков. В рамках образовательного параметра музыковед выделяет следующие группы адресата: профессионалы, просвещенные любители, любители и немusical аудитория [Там же: 108]. Принимая во внимание тематику музыкальных статей *BBC Music Magazine*, язык авторов (лексические, стилистические средства, использование терминологии), объем и характер охватываемого материала, предположим, что адресатом британского журнала являются прежде всего просвещенные любители музыки, не музыканты по профессии, но имеющие какое-то музыкальное образование и воспитание.

Интересным представляется тот факт, что редколлегия журнала не обозначает тип аудитории, для которой издается *BBC Music Magazine*. При этом первое предложение слогана издания, о котором речь шла в параграфе 1.2.1, звучит следующим образом: *Music Magazine is a must-read for anyone with a passion for classical music* (Журнал *BBC Music Magazine* обязателен к прочтению для всех (досл. любого), кто испытывает глубокий интерес к классической музыке). Следовательно, политика журнала такова, что всякий, кто любит классическую музыку, может стать его читателем.

Нельзя отрицать, что в любом номере *BBC Music Magazine* полезную информацию может найти для себя как профессионал, так и любитель музыки. Так, для профессионала часто ценен отклик в связи с близкими ему профессиональными проблемами. Любитель, не имея изначально музыкального образования, порой ведет активную музыкальную жизнь слушателя и стремится быть в курсе всех новостей мира музыки. Такой подход объясняет доступность изложения музыкальных материалов и использование общеупотребительной музыкальной терминологии в двух первых разделах журнала (о специфике адресата раздела *Reviews* речь пойдет в параграфе 2.3). Думается, что редакция журнала избрала верную политику, активно задействовав сайт для расширения своей аудитории и воздействия на читателей. Среди них могут оказаться люди без музыкальной подготовки, которые в будущем могут заинтересоваться классической музыкой, прослушав какой-либо фрагмент концерта или посмотрев отрывок оперы на сайте.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

Современная музыкальная коммуникация стала объектом дискурсивных исследований в конце XX века. Лингвистический подход к анализу музыкально-коммуникативных событий применяется в немногочисленных работах отечественных и зарубежных лингвистов. Как правило, учеными проводится дискурсивный анализ отдельных жанров музыкального дискурса. С точки зрения социолингвистики, музыкальный дискурс может представлять собой социальную практику, в результате которой возникают определенные дискурсивные жанры. При взаимодействии с институциональными типами дискурса музыкальный дискурс может приобретать черты институциональности. В данном исследовании анализируется жанр *музыкальный журнал*, возникающий при интеграции музыкального и медийного дискурсов.

В качестве объекта дискурсивного анализа был выбран британский журнал *BBC Music Magazine*. Издание обладает рядом типологических характеристик, указывающих на такую его характеристику, как институциональность. В текстовом поле *BBC Music Magazine* прослеживаются учрежденческие маркеры, которые удерживают издание в рамках единого дискурса. Дизайн журнала содержит повторяющиеся из номера в номер графические и визуальные элементы, позволяющие читателю идентифицировать *BBC Music Magazine* среди изданий схожей тематики. Содержание журнала составляют медиатексты различных дискурсивных жанров.

Редакционная коллегия и авторы статей составляют полиадресант журнала *BBC Music Magazine*. Для формирования определенного мнения у читателей авторы разрабатывают определенные дискурсивные стратегии: *информирующую, побудительную, стратегию построения диалогических взаимоотношений, визуализации информации*, а также стратегию *создания рейтинга*. Указанные стратегии способствуют достижению основной цели журнала – передать читательской аудитории информацию и вызвать

обратную реакцию в виде эмоционального отклика, либо же конкретных действий.

Анализ медиатекстов журнала показал, что целевую аудиторию *BBC Music Magazine* составляют преимущественно просвещенные любители музыки и профессионалы. Вместе с тем редакция активно задействует такие медиаканалы, как сайт и социальные сети для привлечения новых читателей.

## Глава II. ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ *МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА*

### 2.1. Предметная область *музыкальная критика* в современном медиапространстве

Музыкальная критика представляет собой одну из коммуникативных сфер музыкального дискурса, которая соотносится со стадией восприятия и оценки музыкального продукта. Ввиду многообразия объектов, музыкальная критика становится предметом изучения прежде всего музыковедения, во-вторых, литературоведения, в-третьих, лингвистики.

В музыковедении музыкальная критика определяется как оценка явлений современной музыкальной жизни, связанная с определенной эстетической позицией и выражаемая в литературно-публицистических жанрах [МЭС 1990]. Являясь разделом критики литературно-художественной, музыкальная критика имеет схожие с ней функции: давать оценку идейно-эстетической сущности явлений искусства, определять их художественные масштабы и степень совершенства [Бронфин 1977]. В основе литературного и музыковедческого подходов лежит акт оценивания музыкального явления, выраженный в литературно-публицистическом жанре.

Несколько иным является лингвистический подход к анализу музыкально-критической деятельности. Когнитивно-дискурсивная парадигма, активно развивающаяся в последние десятилетия, позволяет рассматривать музыкальную критику как часть музыкального дискурса и подразумевает анализ музыкально-критических жанров. В данном исследовании музыкальный дискурс анализируется в его взаимодействии с дискурсом медийным. Вследствие такой интеграции музыкально-критическая деятельность переносится в поле медиа и приобретает следующие черты: доминирование ценностей над фактами, интенсификация эмоций, преобладание воздействия и оценки над информированием, эмоционального над рациональным [Желтухина 2016]. Прежде, чем

рассмотреть музыкально-критическую деятельность в современном медиапространстве, приведем краткую историческую справку об ее становлении как актуального направления музыкальной журналистики.

Музыкальной критики, как сложившегося самостоятельного явления в древности и в Средние века, не существовало. Ее возникновение в том виде, в котором она бытует сегодня, началось только в XVIII веке. В этот период ведущая роль музыкально-критической мысли принадлежала Франции. Вопросам музыки уделяли большое внимание крупнейшие французские писатели, учёные и философы-энциклопедисты. В Великобритании значимых работ в области музыкальной критики, помимо опубликованного композитором Ч. Ависоном (Charles Avison) в 1752 году эссе о музыкальном выражении (*Essay on Musical Expression*), не было [Charles Avison: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Avison>].

В XIX веке в эпоху романтизма авторами критических оценочных посланий в разных странах выступают преимущественно композиторы, поскольку особое значение приобретают художественные критерии, связанные с рассмотрением композиторского мастерства. Вследствие живого интереса просвещенных и талантливых авторов музыкально-критическая деятельность стремительно развивалась, усиливая свое влияние на музыкальную практику и находя широкое и систематическое отражение в прессе. Такое положение вещей способствовало развитию профессионального подхода к музыкально-критической деятельности [МЭС 1990].

Зачатки музыкальной критики в России относятся к XIX веку, где в приложении к газете *Санкт-Петербургские ведомости* печатались сообщения о событиях столичной музыкальной жизни. Во второй половине XVIII века краткие информационные заметки начинают приобретать более развернутый характер, выполняя не только информативную функцию, но и оценочную. Среди пишущих о музыке выдвигаются деятели крупного

масштаба, обладающие широким музыкальным и общекультурным кругозором [Келдыш: <http://www.belcanto.ru/kritika.html>].

История развития музыкальной критики в Европе и России позволяет проследить *эволюцию авторства* музыкально-критических текстов. Основоположниками профессиональной музыкальной журналистики были писатели, философы, люди широкой эрудиции, имеющие высшее, не обязательно музыкальное, образование. Они выражали свою оценку преимущественно новаторских произведений современных им композиторов через печатное слово. Необходимо отметить, что оценка исполнения не была приоритетом в деятельности критиков XVIII-XIX веках, о чем можно судить по негативному или положительному отношению именно к творчеству композитора, а не к какому-либо оркестру или исполнителю. Объясняется это тем, что музыкальная критика проходила стадию становления одновременно с развитием классической музыки. Многие, признанные на сегодняшний день величайшими, композиторы являлись современниками критиков, и всякое новшество в их творчестве могло быть воспринято как положительно, так и отрицательно.

Являясь частью музыкальной культуры, музыкальная критика содержит в себе духовные и материальные компоненты. Духовная составляющая, по мнению музыковеда Т.А. Курышевой, реализуется в трех областях музыкально-художественной деятельности человека: музыкальном творчестве, музыкальном потреблении и музыкально-эстетическом сознании [Курышева 2007]. Материальным компонентом музыкальной культуры становится институциональное коммуникативное пространство учреждений функционирования музыки (концертные залы, музыкальные театры, издательства и т.д.). Указанные параметры соответствуют выделенным в рамках музыкального дискурса этапам бытования музыкального продукта, о которых говорилось параграфе 1.1.

В цикле развития музыкального продукта, от его порождения до стадии восприятия, возникают коммуникативные ситуации – жанры музыкального



дискурса, некоторые из которых могут быть медиатизированы (см. параграф 1.2). Совокупность коммуникативных ситуаций и порождаемых в результате текстов на этапе восприятия и оценки музыкального продукта составляет предметную область *музыкальная критика*, входящую в социокультурный и языковой контекст общества и объединяющую различные компоненты музыкального дискурса. Отметим некоторые особенности критической деятельности в музыкальной сфере.

Своеобразие музыкальной критики заключается, во-первых, в том, что музыка представляет собой искусство, бытующее одновременно в двух ипостасях: в музыкальном сочинении и в его исполнении. Из этого следует, что критику как правило необходимо оценивать музыкальное творение одновременно с его интерпретацией. Во-вторых, к особенностям музыкальной критики можно отнести множественность и многообразие ее объектов, объясняемых жанровым богатством и разнообразием средств выражения в музыкальном творчестве. В-третьих, музыкально-критические послания отличаются отсутствием конкретности в языке, символизмом, наличием специальной терминологии, что делает их менее доступными для широкого круга читателей. В-четвертых, вербальное выражение образа музыки (интерсемиотический переход) составляет определенную сложность для музыкальных журналистов. Язык музыки имеет двойственную природу: физическую и эмоциональную. Источником музыки может быть поющий человек и инструмент, на котором играют. В связи с этим перед музыкальными критиками возникает сложная задача – передать словами эмоции, выражаемые в музыке, и оценить музыкальное явление.

Из четырех обозначенных особенностей музыкальной критики, для лингвистики интерес представляют две последних, так как они напрямую связаны с языковой составляющей музыкально-критической деятельности. Главным объектом внимания музыкальной журналистики является современный музыкальный процесс, который, с точки зрения дискурсивного анализа, актуализируется в различных жанрах, порождаемых на разных

уровнях музыкальной коммуникации. В предметной области *музыкальная критика* аккумулируются жанры музыкального дискурса, требующие профессионального критического осмысления, что отражается в специальных текстах (письменных или устных), ориентированных на читателя.

Социальная направленность музыкальной журналистики неоспорима: являясь частью прикладного музыковедения, она призвана помочь обществу познать музыкальное искусство, оценить его и пользоваться им. В рамках прикладного музыковедения осуществляется управление музыкальной коммуникацией общества, что способствует наилучшей организации освоения музыкальных ценностей. В триаде целей прикладного музыковедения (ознакомление, оценка и распространение) музыкальная критика осуществляет оценочную работу. Музыковед Т.А. Курышева поясняет: «Поскольку все виды прикладной музыковедческой деятельности публичны, в них заложена масштабная коммуникативная цель, предполагающая, что результат непременно найдет своего адресата, будет воспринят, понят, окажет влияние на общественно-художественное сознание» [Курышева 2007: 19].

Основными коммуникативно-прагматическими категориями музыкально-журналистских выступлений (текстов), в каком бы жанровом облике они не предстали перед адресатом, являются *адресованность, диалогичность и стратегичность*. Указанные категории актуальны и для предметной области *музыкальная критика* и коррелируют с ее целями в современном обществе: информационными, популяризаторскими, просветительскими, аналитическими и продвигающими.

*Адресованность* музыкальной критики объясняется необходимостью установления контакта, который является главным условием музыкально-критической деятельности, так как она вызвана к жизни не потребностью самовыражения или самопознания, а общественно-эстетической необходимостью. Создавая музыкально-критическое послание, автор

моделирует тип адресата в соответствии со степенью музыкальной подготовленности последнего. Для того, чтобы реализовать коммуникативную цель воздействия, критик использует определенный набор *стратегий*.

Вслед за О.С. Иссерс, будем понимать под коммуникативной стратегией «комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели» [Иссерс 2008: 54]. До настоящего момента коммуникативные стратегии музыкальных критиков в жанре рецензии не исследовались. В этой связи считаем целесообразным анализировать этот феномен в сопоставлении со стратегиями литературных рецензентов в рамках медиадискурса, выделенных А.Н. Моревой. К ним относятся: стратегия обличения, разоблачения, представления, идеализации и реабилитации. Отмечается, что две первые стратегии связаны с отрицательной оценкой, третья – с объективной, амбивалентной, две последние – с положительной [Морева 2016: 18].

При анализе текстов рецензий *BBC Music Magazine* стратегии разоблачения и реабилитации не были выявлены. Это объясняется тем, что в рамках рассматриваемого журнала каждый отдельный диск имеет только одну рецензию. Иным в рамках данного исследования представляется и соотношение стратегий и оценки. Стратегия представления используется критиками во всех рецензиях. Стратегия идеализации соотносится с положительной оценкой, стратегия обличения – с пейоративной. Баланс стратегий характеризует удовлетворительную оценку.

А.Н. Морева отмечает, что «коммуникативная стратегия – это системное образование, в качестве составляющих которого выступают коммуникативные тактики» [Морева 2016: 7]. Актуальным для данного исследования представляется определение коммуникативной тактики как «совокупности практических ходов в процессе речевого взаимодействия» [Клюев 2002: 19]. Для жанра рецензии конститутивными являются четыре тактики: презентации объекта рецензии, самопрезентации, погружения в

текст, диалога с читателем. Отметим, что указанные тактики применяются во всех рецензиях журнала *BBC Music Magazine*.

В качестве примера приведем две рецензии на диски с оценкой в пять звезд из декабрьского номера за 2015 год и майского за 2017. Данные анализа представлены в табл. 2.

Таблица 2

Коммуникативные тактики музыкальных критиков в жанре рецензии

BRAMS•BRUCKNER	MAHLER
1	2
1. Тактика презентации объекта (осуществляется через общее описание музыкального диска, направлена на создание его положительного или отрицательного образа)	
<p><i>By interweaving some of the best of these in this imaginative way, Nigel Short and Tenenbrae have come up with a <u>beautifully balanced and contrasted programme</u></i> (Объединив лучшие произведения обоих композиторов в этом жанре, Найджел Шорт и Тэнэбрэ представили <u>прекрасно сбалансированную и контрастную программу</u>) – общее положительное описание диска.</p>	<p><i>At any rate, this is <u>a perfect beauty of a performance</u>, natural sound matching natural evolution and every solo perfectly intoned</i> (Как бы то ни было, <u>исполнение прекрасно</u>, естественность звука сочетается с естественным развитием, а мелодия каждого соло отчетливо слышна) – общее положительное описание диска.</p>
2. Тактика самопрезентации (осуществляется через выражение субъективного мнения, описание полученных впечатлений, самокритику или самооправдание)	
<p><i>Short's decision to use two of Bruckner's <u>Aequali for trombones as prelude and postlude was an inspiration</u> – rather like a priestly invocation and dismissal at a strange but captivating religious rite &lt;...&gt; Putting the Brahms and Bruckner Ave Maria settings not quite side-by-side, but near enough for comparison <u>was similarly inspired</u></i> (Решение Шорта использовать два <i>Aequali</i> Брукнера</p>	<p><i><u>I wasn't entirely convinced</u> by a slow-burn take on the opening 'summer marshes in', wanting a little more of-the-moment impetuosity</i> (<u>Меня не полностью убедил</u> фрагмент медленного угасания в первой части 'летних маршей') – выражение субъективного мнения.</p>

<p>для тромбонов в качестве прелюдии и постлюдии – <u>результат вдохновения</u>. Музыка подобна молитве и благословению в несколько необычном, но захватывающем религиозном обряде &lt;...&gt;</p>	
--	--

Продолжение табл. 2

1	2
<p><u>Вдохновением можно назвать</u> и исполнение песен <i>Ave Maria</i> Брамса и Брукнера, расположенных на диске не одна за другой, но в достаточно близкой последовательности, что позволяет сравнить две эти композиции) – выражение субъективного мнения.</p>	
<p>3. Тактика погружения в текст (осуществляется через упоминание истории создания, биографическую справку о композиторе или исполнителях)</p>	
<p><i>In their own lifetimes, Brahms and Bruckner stood on either side of an ideological fault-line. Brahms was held up as the great 'Classical-Romantic', Bruckner was a poster boy for the Wagnerian 'progressives'. Spiritually too they seemed poles apart. Brahms was a declared atheist, Bruckner a fervent Roman Catholic. Yet, fascinatingly, both shared an intense preoccupation with religious texts and imagery, married to a lively interest in the church music from the Baroque and Renaissance past</i> (<u>При жизни Брамс и Брукнер придерживались крайне противоположных идеологических взглядов</u>. За Брамсом был закреплен статус 'классического</p>	<p><i>Half a century separates this live Munich recording and Bernard Haitink's first (studio) recording of the Third Symphony made in Amsterdam. (For the record, the massive first movement lasts three minutes and 40 seconds longer in the latest performance)</i> (<u>Полвека отделяет эту запись живого исполнения в Мюнхене от первой записи Третьей симфонии Бернарда Хайтинка, созданной в Амстердаме. (В этой записи массивный первый пассаж длится на три минуты 40 секунд дольше, чем в прошлом исполнении)</u> – историческая справка о записях дирижера, информационная справка о диске.</p>

романтика', а Брукнер расклеивал листовки прогрессивных Вагнерианцев. В духовном плане они также находились на разных полюсах. Брамс был убежденным атеистом, а Брукнер ревностным приверженцем Римской католической церкви.	
--	--

Окончание табл. 2

1	2
При этом обоим чрезвычайно интересовали религиозные тексты и образы, а также церковная музыка эпохи Барокко и Ренессанса) – биографические справки о композиторах.	
4. Тактика диалога с читателем (осуществляется через прямую адресацию, вопрос, объединение и дистанцирование)	
<p>&lt;...&gt; <i>by the time <u>we reach</u> the quietly ecstatic ending of the third motet the <u>bürgerlich Northern Protestant mask</u> has dropped &lt;...&gt; Fortunately there are no such constraints <u>for us now</u> (к тому моменту, как <u>мы достигаем</u> тихого экстатичного окончания третьего мотета, буржуазный Протестант с Севера сбрасывает свою маску) – объединение.</i></p>	<p><i>If <u>we as audience members</u> are still willing to hear the finest living interpreter of the big symphonies in his late eighties, <u>why shouldn't proud orchestras go on</u> issuing more CD documents of his ongoing thoughts on Mahler? (И если <u>мы, аудитория</u>, все еще желаем слышать лучшего, почти девяностолетнего, интерпретатора крупных симфоний, почему бы и знаменитым оркестрам не продолжать выпускать еще больше дисков с вечными произведениями Малера?) – вопрос;</i></p> <p>&lt;...&gt; <i>too often <u>we forget</u> that the Bavarian orchestra is up there with the best in Vienna, Berlin, Amsterdam (мы так часто <u>забываем</u>, что Баварский оркестр всегда представляет</i></p>

	лучшее на фестивалях в Вене, Берлине, Амстердаме) – объединение
[BBC MM, December 2015, BRAHMS•BRUCKNER: 70–71].	[BBC MM, May 2017, MAHLER: 60].

Среди указанных тактик основополагающей является тактика диалога с читателем, поскольку она способствует развитию базовой категории музыкального журналистского текста – диалогичности. Следовательно, вне зависимости от жанра, избираемого музыкальным критиком, послание его будет диалогичным. Категория диалогичности раскрывается во взаимодействии не только музыкального критика и его адресата, но и всех участников музыкальной коммуникации.

По мнению специалиста в области музыкальной коммуникации А.Н. Якупова, деятельность всех участников музыкального коммуникативного процесса (композитора, исполнителя, слушателя, музыковеда-критика) органично тяготеет «к установлению и развитию коммуникативных связей между ними» [Якупов 1995: 13]. Так, музыковед-критик проходит кумулятивную, рефлексивную и генерирующую фазы, исследуя и оценивая все стадии художественного процесса и, в результате, «стимулируя и отчасти регулируя процесс общественно-музыкальной коммуникации в целом» [Якупов 1995: 26].

В ряду задач музыкальной критики, помимо пропагандирующей и воспитательной, которые музыковеды объединяют в одно целое, существует ряд других:

- 1) формировать эстетические и художественно-творческие вкусы, предпочтения и стандарты;
- 2) определять ценностно-смысловые аспекты музыкального произведения;
- 3) систематизировать имеющийся опыт восприятия музыкального искусства.

Музыковед Е.Ф. Бронфин полагает, что «осуществление всех этих многообразных задач требует от музыкальной критики оперативности и публицистичности» [Бронфин 1977: 38]. Тем более становятся актуальными слова музыковеда, если мы обращаемся к функционированию музыкальной критики в современном информационном обществе, когда сфера ее действия существенно расширяется.

По мнению музыковеда А.В. Украинской, информационно-коммуникативные и ценностно-регулятивные функции музыкально-критической деятельности реализуются «в условиях повышенной динамики современного общества, усиливается ее социально-культурная миссия как интегратора процессов музыкальной культуры» [Украинская 2006: 3]. На пересечении путей компьютеризации, средств массовой коммуникации и книжной культуры вырисовывается одна из центральных проблем современной музыкальной критики – проблема формирования соответствующей времени информационной среды [Там же: 21]. Другими словами, музыкальная критика выходит в медиaprостранство качественно новой специфики и становится активным регулятором музыкальной жизни современного общества.

На сегодняшний день даже один медиаканал открывает доступ к практически любому музыкальному произведению. Эпоха цифровых технологий позволяет записывать и транслировать как симфонический концерт, исполняемый в одном из концертных залов Европы, так и ритуальный танец под аккомпанемент народного инструмента из отдаленного уголка планеты. В результате музыкальная коммуникация приобретает «одновременно черты массовости – в случае, если музыка общепонятна и имеет широкую распространенность (поп-музыка, народная музыка) – и специфичности, что подразумевает предназначение музыки для определенных социальных групп (классическая, рок, джаз, хип-хоп)» [Клипатская 2014: 88].



Анализируемый в данном диссертационном исследовании медиажанр *музыкальный журнал*, а именно *BBC Music Magazine*, представляет собой средство массовой информации и приобретает качество медийного. Как результат его содержание составляют медиатексты музыкальной тематики. Диалогичность, обращенность и специальная предназначенность медиатекстов позволяет их авторам не только проинформировать аудиторию о событии, но и представить анализ, мнение, оценку фактов и явлений текущей жизни [Универсалюк 2009: 46].

Медиатекст рецензии представляет собой результат воплощения какого-либо реального события, в которое погружается журналист, в языковую форму для трансляции в СМИ [Сметанина 2002: 25]. В предметной сфере *музыкальная критика* журналист-критик погружается в музыкальное событие – исполняемое музыкальное произведение, пропускает его через себя и затем транслирует пережитые эмоции вербально через письменный (реже устный) текст СМИ.

Музыкально-критическая оценочная деятельность в рамках анализируемого журнала отражена в рубрике *Reviews*. Объем, занимаемый разделом рецензий на диски (далее просто *рецензий*), весьма значителен – треть от общего содержания. Популярность жанра объясняется информационно-эстетическим запросом аудитории, а также механизмами управления музыкальной коммуникацией в англоязычном мире. К ним относятся методы эффективного планирования и прогнозирования, а также дифференциация и типологизация слушательской аудитории [Петрунина 2005: 868].

Как и любое другое средство массовой информации, журнал *BBC Music Magazine* стремится к формированию информационных приоритетов – «созданию и поддержанию элементов гражданского общества» [Проскуряков 2013: 84]. Являясь жанром медиадискурса, издание приобретает некоторые функции последнего: «побудительную, нацеленную на оказание влияния, стимулирование и воодушевление адресата» [Желтухина 2016: 154]. В случае

с *BBC Music Magazine* речь идет о привлечении внимания к классической музыке и готовым музыкальным продуктам (музыкальным дискам в частности).

Главной целью музыкальных журналов можно считать поиск истины в различных направлениях музыкального искусства и доведение этой истины до общественного сознания. В свою очередь, музыкальная критика максимально способствует достижению этой цели, занимаясь осмыслением творчества – важнейшего компонента музыкального процесса. Однако, помимо идеальных эстетических целей, существует коммерческий аспект в музыкальной журналистике, следовательно, и в музыкальной критике. Необходимо, чтобы музыкальная индустрия, в особенности такое элитное ее направление, как классическая музыка, продолжала функционировать. Вследствие этого музыкальные продукты приобретают статус товара, который необходимо продать.

Наиболее удобным форматом распространения музыкальных продуктов в современном мире, охраняемым авторским правом, является выпуск музыкальных дисков и их продажа. Одним из основных условий успеха в этой области является высокое качество музыкального продукта, что влечет за собой активную положительную творческую деятельность многих участников музыкального процесса: исполнителей, звукозаписывающих компаний, музыкальных продюсеров. Не последнюю роль в деле представления аудитории и распространения дисков играют музыкальные критики. Это доказывает анализ рубрики *Reviews* и текстов рецензий, который предлагается в параграфе 2.2.

## **2.2. Жанр рецензия на музыкальный диск**

### **2.2.1. Графическое оформление рецензии**

Раздел *Reviews* журнала *BBC Music Magazine*, как отмечалось в параграфе 2.1, занимает треть общего объема издания. Редакторы не включают его в основное содержание номера, а выносят в отдельный

визуальный модуль на один из первых разворотов с указанием страниц и подразделов внутри этого модуля [см. Приложение 1, иллюстрация № 8]. Подзаголовок рубрики в декабрьском номере за 2017 год звучит следующим образом:

*December reviews. Your guide to the best new recordings, DVDs and books* (Рецензии декабря. Ваш путеводитель в мире новых лучших записей, DVD и книг).

Рецензии на диски в разделе *Reviews* тематизированы<sup>1</sup>:

*Recording of the Month* (Запись месяца), *Orchestral* (Оркестровое исполнение), *Concerto* (Концерт), *Opera* (Опера), *Choral and Song* (Хоралы и песни), *Chamber* (Камерная музыка) и *Instrumental* (Инструментальное исполнение).

На первой странице раздела *Reviews* расположен следующий подзаголовок:

*110 CDs, Books & DVDs rated by expert critics* (Рейтинг 110 CD, книг и DVD, составленный экспертными критиками).

Такое обозначение, с использованием глагола *to rate* и прилагательного *expert*, является признаком того, что редакторы журнала следуют стратегии создания рейтинга, о которой говорилось в параграфе 1.2.3. Далее на странице располагаются содержание, обращение редактора рубрики с его фотографией, список имен музыкальных критиков, расшифровка шкалы оценок и первая часть рецензии *Recording of the Month*, сопровождаемая каким-либо подзаголовком-лидом.

Обращение редактора раздела *Reviews* начинается с авторского подзаголовка, в котором отражена тема, наиболее интересная автору письма в конкретном номере:

*'Tis the season to be jolly imaginative* (Время, наполненное радостью и творчеством) [BBC MM, December 2015: 69];

*The storytellers of classical music* (Они расскажут о классической музыке) [BBC MM, March 2016: 65];

*The Great orchestral partnership* (Невероятное оркестровое сотрудничество) [BBC MM, May 2017: 57].

---

<sup>1</sup> Рецензии из подразделов *Brief Notes*, *Jazz* и *Books* рубрики *Reviews* в рамках данного исследования не анализируются.

В тексте обращения автор кратко обозначает самые главные рецензии раздела, выражает свое мнение в отношении отдельных записей. Резюмирующий характер письма редактора рубрики *Reviews* помогает заинтересовать читателя, дать ему возможность выделить что-то важное для себя.

Шкала оценок в журнале *BBC Music Magazine* и ее расшифровка (табл. 3) представляют собой важный элемент ориентирования читателя, поскольку все рецензии рубрики сопровождаются оценкой, выставленной музыкальным критиком по следующим параметрам: *Performance* (исполнение), *Recording* (звукозапись), *Picture & Sound* (изображение и звук), *Extras* (дополнительные материалы) (два последних параметра актуальны при оценке дисков формата DVD).

Таблица 3

Оценочная шкала журнала BBC Music Magazine

<p><b>Key to symbols</b> Star ratings are provided for both the performance itself and either the recording's sound quality or a DVD's presentation</p> <p>Outstanding .....★★★★★          Excellent .....★★★★          Good .....★★★          Disappointing .....★★          Poor .....★</p>	<p><b>Расшифровка символов</b> Звездная оценка представлена как для параметра <i>Исполнение</i>, так и для параметра качества <i>Звукозаписи</i> или DVD</p> <p>Превосходно.....★★★★★          Отлично .....★★★★          Хорошо .....★★★          Разочаровывает .....★★          Слабо .....★</p>
---	---

Все важные смысловые компоненты – значение оценки и наивысший показатель – пять звезд – редакция выделяет красным шрифтом. Интересной представляется история возникновения ‘звездного’ способа оценивания.

Звезды часто используются в качестве символов в целях классификации. Рецензенты используют их при оценке фильмов, телешоу, ресторанов и гостиниц. Известно, что такая классификация стала появляться

только в первой четверти XX века и доподлинно не ясно, кто стал родоначальником такой системы. Самое раннее упоминание о звездной оценке находим у Э. О'Брайена (Edward J.H. O'Brien), издателя, поэта и писателя, который ежегодно, начиная с 1915 года, составлял коллекцию 'Лучших рассказов Америки' (*The Best American Short Stories*). Издатель, читавший не менее 8000 рассказов в год, составлял длинные списки произведений, оценивая каждое одной, двумя или тремя звездами. Позднее, в 1928 году, кинематографический критик И. Тайпер (Irene Thirer) также начала оценивать фильмы по шкале от одной до трех звезд. Позднее шкала оценки стала шире, появились еще две звезды, а в некоторых изданиях продукт оценивался и по десятибалльной шкале [Star Classification: <https://en.wikipedia.org/wiki/Star>]. Необходимо отметить, что звездная шкала не была принята повсеместно. Пятизвездочный рейтинг в таких сферах, как ресторанное дело, гостиничный бизнес, рейтинг финансовых продуктов и т.д., возник позднее, во второй половине XX века.

Таким образом, оценка, выраженная звездами, является значимым компонентом рубрики *Reviews* и одним из способов выстраивания стратегии создания рейтинга в рамках журнала *BBC Music Magazine*. Отметим, что об оценке, как аксиологической сущности и средстве выражения субъективного мнения музыкального критика, речь пойдет в параграфе 3.1. Обратимся к анализу других тексто-графических элементов рубрики *Reviews*.

Цветовое оформление раздела характеризуется доминированием черного, коричневого, светло-бежевого и светло-серого цветов, а также использованием классических шрифтов, что придает ему черты официальности. Несколько страниц раздела посвящены рекламе новых записей. Пункты содержания рубрики и название каждой рецензии, которое совпадает с названием диска, печатаются красным цветом для привлечения внимания читателя. Красным цветом обозначается и звездная оценка, но только в том случае, если за каждый параметр (*Performance, Recording*)

критик поставил пять звезд. Таким образом, при быстром пролистывании читатель может обратить внимание на названия рецензий и на количество звезд, что позволяет резюмировать информацию: тот или иной диск получил наивысшую оценку, значит, о нем нужно прочитать и, возможно, приобрести.

Рассмотрим подробно оформление рецензии на диск *BRAHMS•BRUCKNER* Стивена Джонсона (Stephen Johnson) [BBC MM, December 2015, BRAHMS•BRUCKNER: 70–71]:



#### **BRAHMS • BRUCKNER**

**Brahms: Fest- und Gedenksprüche; Ave Maria; How lovely are Thy dwellings; Three Motets, Op. 110; Geistliches Lied, Op. 30; Bruckner: Aequalis Nos 1 & 2; Virga Jesse; Ecce sacerdos; Christus factus est; Locus iste; Os justi; Ave Maria; Tota pulchra es**  
Tenebrae/Nigel Short;  
Mark Templeton, Helen Vollam,  
Patrick Jackman (trombone)  
Signum SIGCD 430 74 mins

#### **БРАМС • БРУКНЕР**

**Брамс: Fest- und Gedenksprüch; Аве Мария; Как вожделенны жилища Твои; Три мотета, Op. 110, Geistliches Lied, Op. 30; Брукнер: Aequalis Nos 1 & 2; Virga Jesse; Ecce sacerdos; Christus factus est; Locus iste; Os justi; Ave Maria; Tota pulchra es**  
Тэнебрэ/Найджел Шорт  
Марк Темплтон, Хелен Воллам,  
Патрик Джэкман (тромбон)  
Signum SIGCD 430 74 мин

Название рецензии выполнено красным цветом прописными буквами, что свидетельствует о желании редакторов «привлечь внимание читателей и выделить значимый в смысловом отношении элемент» [Анисимова 2003: 59]. После названия приводится список композиций, представленных на диске, жирным начертанием. Далее перечисляются исполнители и звукозаписывающая компания (*Signum*), указываются тип диска (CD), его номер (430) и длительность записи (74 минуты). Возможно, что данные о диске являются неотъемлемой частью распространения подобного рода информации, поскольку она выступает в качестве аналога выходных данных книг, учитываемых в процессе книжной каталогизации. Носители медиа

данных, в том числе CD и DVD диски, подобно книгам, нуждаются в присвоении им определенных маркеров, чтобы их можно было без труда найти в музыкальной коллекции.

Смена начертаний, цвета и размера шрифта позволяет редакторам разграничить подаваемую информацию в рамках одного текстового поля для удобства ориентирования читателя [Анисимова 2003: 62]. Оценка, выраженная в виде звезд, приводится в конце рецензии и выставляется по двум параметрам *Performance* и *Recording*:

The recording captures the gorgeous Temple Church acoustic faithfully, yet no detail is lost.	Запись в точности передает акустику великолепной церкви Темпл, при этом ни одна деталь не ускользает.
<b>PERFORMANCE</b> ★★★★★	<b>ИСПОЛНЕНИЕ</b> ★★★★★
<b>RECORDING</b> ★★★★★	<b>ЗВУКОЗАПИСЬ</b> ★★★★★

В связи с тем, что анализируемая рецензия посвящена записи месяца (*Recording of the Month*), она имеет отдельное название: *A strange but captivating rite* (Необычный, но захватывающий обряд). Имя автора такой рецензии указывается в комментирующем лиде:

*Stephen Johnson experiences the curious union of Brahms and Bruckner* (Стивен Джонсон представляет необычный союз Брамса и Брукнера) [BBC MM, December 2015, BRAHMS•BRUCKNER: 70-71].

В стандартной рецензии имя автора размещается курсивом в конце рецензии сразу перед звездной оценкой. Думается, что статус записи месяца обязывает автора рецензии указывать свое имя в самом начале текста, поскольку он выносится на первую полосу рубрики и привлекает максимальное количество читателей. Аттрактивность также создается за счет большой фотографии, расположенной в едином паралингвистическом поле журнального разворота (см. Приложение 1, иллюстрация № 9).

Анализ графических компонентов внутри текстов рецензий показал, что музыкальные критики выделяют части музыкальных произведений и названия композиций курсивным начертанием:

Dynamic extremes are even more pronounced in the *Unfinished* Eight, defiantly tragic when not bittersweet, starting with a whisper and especially affecting in the dying falls of the *Andante con moto*. The only movement in the two pieces that doesn't entirely convince me is *Scherzo* of the *Great* (Динамические крайности еще более выразительны в *Неоконченной Восьмой*, вызывающе трагические, порой горько-сладкие, начинающиеся с шепота и особенно эффектные в затухающих кадансах *Анданте кон мото*. Единственное, что не до конца убедительно, на мой взгляд, в этих двух произведениях – это *Скерцо Большой Девятой*) [BBC MM, December 2015, SCHUBERT: 77];

In *Tennyson Fantasy* (2016), the movement 'Come down, O Maid' evokes the poet's pastoral romance *The Princess* through warm, rippling sonorities, while 'Ring Out, Wild Bells' explores his poem *The Lotos-Eaters* <...> (В *Фантазии Теннисона* (2016), пассаж 'Спустишь, о Дева' пробуждает к жизни пасторальное романтическое стихотворение *Принцесса* через теплые, струящиеся созвучия, в то время как 'Звоните, колокола' раскрывает его стихотворение *Поедаящие лотосы* <...>) [BBC MM, October 2018, A. FIRSOVA: 102–103].

Жирное начертание в текстах рецензий музыкальными критиками не используется, поскольку, по мнению С.Л. Васильева, читатель видит такие элементы в первую очередь [Васильев 2010]. Терминология и названия частей музыкальных произведения составляют единое целое с основным информационным наполнением текста, ярко выраженного контраста в их начертании в этом случае не требуется. По этой же причине авторы не используют написание прописными буквами.

Таким образом, шрифто-графическое оформление раздела рецензий выдержано в едином официальном стиле и спокойной цветовой гамме, что делает рубрику *Reviews* удобочитаемой. Для привлечения внимания к основным смысловым единицам используются заглавные буквы и жирный или красный шрифт. Визуальные компоненты, выполненные в виде фотографий, помогают дополнить смысл текстов. Оценка, выраженная в виде звезд, способствует визуализации мнения критиков.



Обратимся к содержательной стороне рецензий на диск. Анализ текстов показал, что критики редко дают оценку творчеству композиторов, предпочитая обходиться краткими историческими и биографическими справками, описанием эпохи, в которую они жили, перечислением факторов, повлиявших на их творчество:

*The Symphony 'Mathis der Maler' is one of Paul Hindemith's most frequently recorded works <...> in 1934 the Nazis banned Hindemith's work, with Goebbels later that year labelling him an 'atonal noisemaker' <...> Mathis summed up German musical resistance to the Nazi regime (Симфония 'Художник Матис' является одной из наиболее часто записываемых работ Пауля Хиндемита <...> в 1934 году нацисты запретили произведение Хиндемита, а Геббельс позднее в том же году назвал его 'атональным шумом' <...> Матис стал апогеем немецкого музыкального сопротивления нацистскому режиму) [BBC MM, February 2016, HINDEMITH: 65];*

*This intelligently planned, well played and excellently recorded programme presents three major facets of the composer's career: the child prodigy, the master orchestrator, and the pillar of the Establishment (Эта разумно спланированная, сыгранная на высоком уровне и качественно записанная программа представляет три основных аспекта карьеры композитора: ребенка-вундеркинда, мастера оркестровки и столпа музыкального истеблишмента) [BBC MM, July 2015, SAINT-SAËNS: 74].*

Полагаем, критики намеренно избегают субъективных комментариев в адрес творчества и личностей композиторов, музыка которых стала классикой, поскольку считают суждения такого рода неэтичными.

По мнению Т.А. Курышевой, обязательными смысловыми компонентами рецензии являются *анализ, интерпретация и оценка* музыкального исполнения [Курышева 2007]. Аналитическая часть музыкальной рецензии основывается на музыкальном знании, когда для критика важны формально-технологические детали и музыкально-исторический контекст. В самой творческой и субъективной интерпретационной части автор отражает свое видение и позицию в отношении объекта оценки, которая, как правило, не является отдельным разделом рецензии, но прослеживается во всем тексте через употребление стилистических приемов.

Анализ рецензий *BBC Music Magazine* показал, что критики не следуют какому-то единому четкому плану написания своих текстов. Зачастую смысловые компоненты смешиваются, музыкально-историческая справка сменяется описанием качества исполнения, прямым выражением положительной или отрицательной оценки и т.д. Важным компонентом рецензии является вывод, который не всегда четко прослеживается на вербальном уровне, однако своеобразным его выражением может стать выставленная в виде звезд оценка.

В качестве примера смыслового наполнения рецензии на музыкальный диск с записью Симфонии № 1, двух сонетов французского поэта и писателя Ж. Кассу (Jean Cassou) и ‘Métaboles’ для оркестра композитора А. Дютийё (Henri Dutilleux) приведем отзыв, написанный критиком Р. Николсом (Roger Nichols). Автор поставил за исполнение и звукозапись по три звезды (что равноценно оценке *good* –хорошо), табл. 4.

Таблица 4

Смысловое наполнение рецензии на диск с записью произведений композитора А. Дютийё

Смысловые компоненты рецензии	Текст рецензии на диск DUTILLEUX	
Историческая справка об авторе сонетов и причине создания музыки.	<i>While the poet Jean Cassou was imprisoned in Toulouse for Resistance activities, he wrote 33 sonnets, published clandestinely in 1944. Henri Dutilleux, whose brother Paul spent five years in Stalag VIIIIC, was attracted to the poems by their ‘contained lyricism, depth and rather abstract qualities’, and set two of them in 1954.</i>	Когда поэт Жан Кассу находился в тюрьме в Тулузе за участие в сопротивлении, он написал 33 сонета, тайно опубликованных в 1944 году. Анри Дютийё, брат которого провел четыре года в Шталаге VIIIIC, эти стихи привлекли своим ‘лиризмом, глубиной и абстрактностью’. Два из них он положил на музыку в 1954 года.
Описание вокального исполнения, выражение положительной оценки.	<i>The baritone Paul Armin Edelmann here delivers powerful and mostly accurate performances, holding his own in the first of these against some vivid brass writing.</i>	Выступление баритона Пола Армина Эдельманна на этом диске сильное и убедительное. В первом произведении он удерживает свою

<p>Описание и негативная оценка инструментального исполнения.</p>	<p><i>Elsewhere, though, the music suffers from rather weak (or weakly recorded) violin lines that are regularly obscured by both brass and woodwind. This partly contributes to a more general lack of bite in the faster or more aggressive passages.</i></p>	<p>партию, несмотря на слишком яркие духовые.</p> <p>Однако повсеместно музыка теряет качество из-за слабых (или же тихо записанных) скрипок, которые постоянно заглушаются духовыми. Из-за этого, отчасти, не хватает более мощного исполнения в более быстрых и энергичных пассажах.</p>
<p>Обращение к другому произведению, выражение негативной оценки, сравнение со Стравинским + историческая справка о студенческих годах композитора.</p>	<p><i>At the very beginning of <i>Métaboles</i>, the string pizzicatos sound rather limp instead of displaying the required 'incantatory' character, possibly inspired by Stravinsky's <i>Les noces</i>, to which Paul Tortelier had taken Dutilleux when they were both students.</i></p>	<p>В начале <i>Métaboles</i> пиццикато струнных звучит довольно медленно, вместо того, чтобы выражать необходимый 'зачаровывающий' характер, вероятно возникший в результате впечатлений, полученных от 'Свадебки' Стравинского, к которому Поль Тортелье возил Дютыйё, когда они оба были студентами.</p>

Окончание табл. 4

Смысловые компоненты рецензии	Текст рецензии на диск DUTILLEUX	
<p>Обращение к биографии композитора, чтобы выявить причину слишком медленного исполнения + сравнение с интерпретацией другого дирижера.</p>	<p><i>Anyone who was ever driven by Dutilleux through Paris will know that he was not averse to speed, and here both 'Incantoire' and the scherzo of the First Symphony are too slow – the latter, at 6:30, one whole minute slower than Daniel Barenboim's version (available now only as part of a four-disc set from Erato), which Dutilleux loved for its headlong pace (though just within the metronome indication).</i></p> <p>Roger Nichols [BBC MM, December 2015, DUTILLEUX: 75]</p>	<p>Любой, кто когда-либо ездил в машине с Дютыйё, знает, что он был не прочь прокатиться с ветерком. Здесь же и 'Incantoire', и scherzo Первой симфонии слишком медленные – в последней пассаж на 6:30 длится на целую минуту дольше, чем в версии Даниэля Баренбоима (теперь ее можно приобрести только в наборе из четырех дисков компании Erato). Эту симфонию Дютыйё любил за ее безудержность (только если рассуждать по показателям метронома).</p> <p>Роджер Николс</p>

На примере рецензии можно увидеть, как критик переходит от одного компонента к другому, оперируя биографическими данными. Ссылаясь на предпочтения композитора, автор указывает, что исполнение не соответствует его замыслу. Анализируя диск, критик положительно оценивает вокальное исполнение австрийского баритона П.А. Эдельмана (Paul Armin Edelmann), в остальном находит несколько недочетов, что отражается через удовлетворительную оценку в три звезды.

Жанр рецензии на диск, которая является тематической разновидностью текстотипа *рецензия*, по мнению В.А. Эрман и А.В. Ермаковой, имеет собственные черты, обусловленные спецификой музыки как вида искусства, и представляет собой взаимодействие дискурсов [Эрман 2018]. В связи с этим можно говорить об интердискурсивности жанра, поскольку объектом анализа предстает не сама действительность, а ее отражение в музыкальном произведении. По определению французского философа Р. Барта, рецензия на музыкальный диск представляет собой ‘слово о слове’ – «вторичный язык или метаязык, который накладывается на первичный язык-объект – исполнительскую интерпретацию музыкального произведения, записанного на диск» [Барт 1994: 271]. Такой подход к критике и музыкальной критике в частности коррелирует с исследованиями в области *экфрасиса музыки*, о чем говорилось в параграфе 1.1.

В рамках жанра рецензии, записанное музыкальное произведение, представляет собой код, который заложил композитор и интерпретировал исполнитель. Музыкальный критик переводит этот код в вербальный, осуществляя интерсемиотический переход, делая его максимально доступным для читателя-слушателя и выполняет функцию терциарного адресата.

Поскольку читателями журнала *BBC Music Magazine* выступают преимущественно просвещенные любители музыки (см. параграф 1.3), способные частично декодировать музыкальный код композитора, задача

критиков издания заключается во всестороннем освещении современной музыкальной жизни (информировании о вышедших в свет дисках), интересных и познавательных разборах записанных произведений (основное содержание рецензий), экскурсах в прошлое музыкального искусства (краткие исторические справки, биографические данные композиторов и др.). Важно, чтобы форма изложения была максимально логичной, доступной и в то же время сжатой. Считаем, что через краткие рецензии, публикуемые в разделе *Reviews*, средний объем которых составляет около 250 слов, музыкальные критики издания в полной мере решают поставленные задачи.

Таким образом, музыкальный критик, создавая рецензию на диск с записью какого-либо музыкального произведения, продуцирует экфрастический дискурс – ‘воссоздает’ музыкальное произведение вербальными средствами. При этом в жанре рецензии наблюдается риторика дискурсов: музыкального, медийного, критического, дискурса рецензента и музыкального произведения, что делает ее интердискурсивным оценочным текстом. Оценку исполнения и качества звукозаписи музыкальный критик осуществляет посредством пятизвездной шкалы оценок, расшифровка которой представлена на первой странице рубрики *Reviews*. Рекламный эффект, который несет в себе жанр рецензии, требует более подробного анализа с позиций маркетинговой лингвистики, активно развивающейся в современном языкознании. О продвигающем характере жанра рецензии речь пойдет в параграфе 2.2.2.

### ***2.2.2. Рецензия как продвигающий текст***

В зарубежной практике звездная оценка используется в большинстве социально важных сфер. В исследовании, посвященном дискурсу потребительских онлайн-отзывов, лингвист К. Васкес (Camilla Vasquez) обращает внимание на то, что все в современном мире подвергается *рейтингам* и *отзывам* в режиме онлайн [Vasquez 2014: 3]. Ученый выделяет ряд причин, по которым потребители стремятся оставить свой отзыв в

интернете: беспокойство за других потребителей, желание помочь какой-либо компании, получение социальной выгоды, попытка продемонстрировать свою власть компаниям, поиск совета после совершенной покупки, самосовершенствование, экономическая выгода, поиск справедливости, выражение негативных и положительных эмоций [Там же: 7].

Необходимо отметить, что подробное исследование онлайн-отзывов с точки зрения дискурсивного анализа осуществляется с недавних пор. Начало такой работе положено в зарубежной лингвистике, где акценты ставятся на различных аспектах этой проблемы: этапах создания онлайн-отзыва [Taboada 2011], отличии отзывов, написанных профессионалами и обывателями, что проявляется на языковом уровне [Jong 2013], отзывах читателей на британских новостных сайтах в режиме онлайн [Neurauter-Kessels 2011]. Полагаем, что онлайн-отзывы, чаще всего сопровождающиеся количественной оценкой от трех до пяти пунктов (это могут быть звезды или круги на таких известных сайтах, как *amazon.com*, *tripadvisor.com*, *ozon.ru* и др.), попали в поле зрения лингвистов сравнительно недавно в силу того, что явление оперативного оценивания товаров и услуг возникло благодаря появлению интернет-магазинов в конце XX – начале XXI века.

Ориентацию современного человека на так называемое ‘сарафанное радио’ (*Word of Mouth* – отзыв другого потребителя) и оценку товара другими людьми доказывает исследование *Global Online Shopping Report* (Всемирное исследование интернет-шоппинга), проведенное компанией-измерителем *Nielsen* в 2010 году: «*One of the great benefits of online shopping is the ability read others' reviews of a product <...> 57 percent of online respondents consider reviews prior to buying*» (Одним из основных преимуществ онлайн-шоппинга является возможность прочесть отзывы других людей о продукте <...> 57% онлайн-опрошенных обращаются к отзывам, прежде чем совершить покупку) [<http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2010/global-online-shopping-report.html>]. По мнению австралийского ученого-маркетолога А. Камиллери

(Adrian R. Camilleri), ‘сарафанное радио’ является наиболее мощным инструментом в формировании потребительского поведения [Camilleri 2017: 1].

Думается, что классическую музыку сложно назвать товаром или услугой в маркетинговом значении этих слов, поскольку она – область искусства. По мнению выдающегося психолога Л.С. Выготского, музыка представляет собой «важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни. Оно не есть средство одного только развлечения и заразительности. Искусство осуществляется тогда, когда совершается творческий акт *преодоления* (курсив Л.С. Выготского) чувства, его разрешения, победы над ним» [Выготский: <http://teatr-lib.ru>].

Тем не менее, обращаясь к вопросу музыкальной коммуникации и ее управлению через медиaprостранство, невозможно полностью абстрагироваться от тенденций современного общества потребления, где с помощью вербальных и невербальных средств осуществляется воздействие на аудиторию в попытке найти ‘своего покупателя’. По мнению некоторых отечественных ученых, функция воздействия в текстах СМИ сегодня вытесняет все другие функции [Современный медиатекст 2014: 25].

Так, специалисты в области рекламоведения Л.В. Ухова и Н.В. Аниськина указывают на *продающий* и *продвигающий* потенциал текстов современного пространства маркетинговой коммуникации. Принимая во внимание определение *продвигающего текста*, который «представляет собой коммуникативную единицу, функционирующую в пространстве маркетинговых коммуникаций, служащую целям эффективного воздействия на целевую аудиторию и обладающую системой релевантных вербальных и невербальных средств его усиления/оптимизации» [Ухова 2019: 49–50], считаем возможным отнести тексты рецензий рубрики *Reviews* к продвигающему типу. В результате восприятия продвигающего текста

реципиент не обязательно должен сконцентрировать свое внимание на покупке предлагаемого товара; это цель продающего текста. Влияние продвигающего сообщения может быть косвенным. Читатель может посетить концерт, заинтересоваться определенным исполнителем или творчеством отдельного композитора. Другими словами, продвигающий текст способствует продвижению не только материальных, но и духовных ценностей.

Журнал *BBC Music Magazine*, как медиаиздание, заинтересованное не только в популяризации музыкальных ценностей, просвещении, воспитании музыкального вкуса у публики, но и в продаже готовых музыкальных продуктов, активно использует раздел рецензий для информирования аудитории о вышедших в свет дисках. Рейтинговая сущность звездной оценки позволяет структурировать музыкальные продукты (диски) с позиций релевантности и качества. Необходимо отметить, что читатели *BBC Music Magazine* не полагаются на отзывы других потребителей, равных им по социальному статусу. Они заинтересованы в профессиональном освещении музыкальных событий. Их решение о приобретении того или иного диска основывается на собственных предпочтениях, доверии авторитетному критику и журналу в целом. Доказательство тому – высокие продажи как печатной, так и электронной версий журнала (см. параграф 1.2.1).

Немаловажную роль в поддержании развития классического направления в музыке играет количество выставленных критиком звезд, поскольку все музыкальные записи, оцененные на пять звезд по показателям *Performance* и *Recording*, раз в году принимают участие в конкурсе за право называться *Записью года*. В письме главного редактора читателям, которое доступно для каждого, кто подписан на рассылку по электронной почте, говорится:

*Tonight, we gathered at Kings Place in London to announce the winners of this year's BBC Music Magazine Awards. After whittling down the discs given five stars in BBC Music Magazine last year, we invited you to choose your favourites from the 21 nominated discs, and*



*tonight your choices were revealed! Legendary conductor Bernard Haitink triumphed this year, winning the Recording of the Year for his blistering interpretation of Mahler's Symphony No. 3. Visit our awards website to see the full list of winners, with accompanying tracks from each of the discs. Thank you for voting in this year's Awards and we hope you enjoy listening to the winning discs as much as we did! Oliver Condy, editor* (Сегодня вечером мы собрались в концертном зале *Kings Place* в Лондоне, чтобы объявить победителей этого года в различных номинациях премии *BBC Music Magazine*. После того как мы отобрали диски, которые были оценены в журнале *BBC Music Magazine* на пять звезд в прошлом году, мы предложили вам выбрать своих фаворитов из 21 номинированного диска, и сегодня мы узнали, кто стал победителем! Легендарный дирижер Бернанд Хайтинк одержал победу в этом году в номинации *Запись года* с волнующей интерпретацией Симфонии № 3 Малера. Посетите наш сайт, посвященный премии, чтобы ознакомиться с полным списком победителей. Все позиции сопровождаются аудиозаписями. Благодарим вас за участие в голосовании в этом году, и мы надеемся, что вам понравится слушать получившие награду диски так же, как и нам! Оливер Конди, редактор.

Из текста письма становится очевидным, что маркирование дисков звездами играет очень важную роль для участников музыкальной коммуникации во всем мире. После того, как профессиональные критики оценили какой-либо диск на пять звезд, он принимает участие в конкурсе на запись года в обозначенной категории, где голосовать предлагается читателям и пользователям сайта журнала. На данном этапе происходит временный обмен коммуникативными ролями – читатель наделяется правом выбора победителя, занимая место музыкального эксперта, что, на наш взгляд, способствует удержанию интереса и к событиям, происходящим в мире музыки, и к самому журналу.

Согласно информации на специальном дочернем сайте, посвященном наградам журнала *BBC Music Magazine* (<http://awards.classical-music.com>), существует восемь номинаций, одноименных рубрикам в разделе *Reviews* (*Recording of the Year, Chamber Award, Choral Award, Concerto Award* и т.д.). Анализ интернет-статей в англоговорящем и русскоговорящем сегменте по запросу ‘Премия *BBC Music Magazine*’ и ‘*BBC Music Magazine Award*’

показал, что в среде профессиональных музыкантов указанная награда имеет большой вес:

Главный дирижер Большого театра получил **престижную британскую премию**. Главный дирижер Большого театра Александр Ведерников удостоен премии британского музыкального журнала *BBC Music Magazine* за выдающееся исполнение классической музыки. 9 апреля 2008, 21:44 [РИА Новости: <https://ria.ru/20080409/104227886.html>];

Михаил Плетнев получит престижную награду. **Авторитетное британское издание *BBC Music Magazine*** обнародовало список финалистов ежегодной премии *BBC Music Awards*, которая присуждается за лучшие работы в области звукозаписи. На этот раз среди номинантов в категории 'Инструментальная музыка' оказался сольный диск известного российского музыканта Михаила Плетнева. Критики издания охарактеризовали диск как *выдающийся* (курсив издания) [Электронная версия газеты *Наша версия*: <https://books.google.ru/bkshp?hl=ru&tab=pp>];

*Rachel Podger has won the instrumental category of the prestigious BBC Music Magazine Awards for her acclaimed solo recital album Guardian Angel on Channel Classics. The award was decided by public vote* (Рейчел Поджер победила в номинации 'Инструментальная музыка' **престижной премии *BBC Music Magazine*** благодаря своему диску с записью сольного концерта *Guardian Angel* компании *Channel Classics*. Премия присуждалась по результатам общественного голосования) [Персональный сайт исполнительницы Rachel Podger: <http://www.rachelpodger.com/news/rachel-podger-wins-bbc-music-magazine-award>];

*This is the first time that this prestigious accolade has been given to a collegiate or cathedral choir and it is awarded by the BBC Music Magazine, the world's best-selling classical music monthly. Andrew Nethsingha said of the disc: "We are very proud and grateful to have received this prestigious award"* (Впервые эту престижную награду вручили церковному или студенческому хору. И присудил ее *BBC Music Magazine*, **самый продаваемый журнал о классической музыке в мире**. Эндрю Нетсинга о диске: «Мы очень благодарны и гордимся тем, что получили эту **престижную награду**») [Сайт колледжа Св. Иоанна: <https://www.sjcchoir.co.uk/news/deo-wins-bbc-music-magazine-award>].

Премия *BBC Music Magazine* положительно влияет как на исполнителей, так и на звукозаписывающие компании. На персональных сайтах музыкантов и продюсерских компаний указывается, в какой номинации была получена награда *BBC Music Magazine*:

*Bram van Sambeek wins 2018 BBC Music Magazine Concerto Award* (Брэм ван Самбик получил премию *BBC Music Magazine* 2018 в номинации 'Концерт') [Сайт благотворительного фонда *Borletti-Buitoni Trust*: <https://www.bbtrust.com>];

*In London today, Bertrand Chamayou accepted the prize for Best Chamber Music Album in the 2018 BBC Music Magazine Awards, for his Debussy Sonatas and Trio album* (Сегодня в Лондоне Бертран Чамаю выиграл в номинации 'Лучший альбом камерной музыки' премии *BBC Music Magazine* с альбомом сонат и Трио Дебюсси) [Персональный сайт французского пианиста Б. Чамаю: <http://www.bertrandchamayou.com>];

*Bernard Haitink and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks' recording of Mahler Symphony No. 3 won both the Orchestral Choice Award and the coveted Recording of the Year Award* (Запись Третьей симфонии Малера в исполнении Бернарда Хайтинка и Симфонического оркестра Баварского радио получила две награды в номинациях 'Оркестровая музыка' и 'Запись года') [Сайт продюсерской компании *Askonas Holt*: <https://www.askonasholt.co.uk>].

Анализ текстов прессы и материалов сайтов дает основание полагать, что награда журнала *BBC Music Magazine* закрепляет за владельцем статус мастера своего дела, способного продемонстрировать высокий уровень профессионализма, а также понравиться публике. Решающую роль в присуждении награды играют голосующие слушатели, однако первый этап выбора претендентов осуществляется музыкальными критиками. Следовательно, вышедшие из-под их пера рецензии инициируют процесс, стимулирующий положительную конкуренцию в музыкальной сфере.

Итак, коммерческая составляющая в деятельности музыкальных критиков британского издания *BBC Music Magazine*, выраженная через жанр рецензии, неоспорима. В современном мире потребления, где существует тенденция к составлению различных рейтингов и отзывов о товарах и услугах, институты управления музыкальной коммуникацией (учреждения музыкальной культуры, узкоспециализированные СМИ) следуют общепринятым правилам.

По мнению О.Е. Петруниной, «музыкальная жизнь все больше входит в орбиту рыночной экономики, а управление, в частности, музыкальной коммуникацией приобретает черты коммерческого менеджмента. Однако в

искусстве, в отличие от бизнеса, высшей ценностью обладает далеко не все, что рентабельно и соответствует запросам рынка» [Петрунина 2005: 869]. Считаем мнение автора оправданным, поскольку элитарность классического музыкального искусства, его обособленность от популярной культуры и направленность не на гедонизм, как высшее благо человеческого бытия, но как сгусток положительных эмоций, способствуют удовлетворению духовных потребностей человека и передаче художественных ценностей.

На данном этапе считаем необходимым обратиться к анализу дискурсивной личности музыкального критика, результаты которого предложены в параграфе 2.3.

### **2.3. Музыкальный критик *BBC Music Magazine***

#### **как представитель экспертного дискурсивного сообщества**

До настоящего времени дискурсивная личность музыкального критика классического направления в отечественной и зарубежной лингвистике и дискурсологии не исследовалась. Анализ музыковедческой литературы показал, что музыкальная критика в современном англоязычном мире и в России воспринимается и характеризуется по-разному. Цели и задачи музыкального критика, пишущего для какого-либо российского издания или, например, британского, разнятся, хотя, существуют неотъемлемые для этой деятельности общие черты. В связи с этим считаем необходимым при рассмотрении языковой личности музыкального критика отталкиваться именно от общих характеристик, присущих его творческой деятельности.

В современной печатной практике существует строгое разграничение между академическим музыковедением и музыкальной журналистикой, частью которой является музыкальная критика. Журналистика традиционно функционирует в двух основных формах – письменной и устной (журналы, газеты, листовки в первом случае, телевидение, радио – во втором). Однако развитие сети Интернет способствовало возникновению мультимедийной журналистики, которая сочетает при подаче материала несколько форматов:

текст, фото, видео, интерактив и инфографику. В этой связи изменился характер деятельности самих музыкальных журналистов и критиков. Такие процессы, как дигитализация, конвергенция, глобализация и диверсификация в сфере журналистики, требуют от авторов определенных навыков и компетенций [Машкова 2006].

Профессионализм музыкальных журналистов и, в частности, критиков в настоящее время складывается не только из глубоких знаний в области музыковедения, культурологии, эстетики, истории искусств и риторики. Авторам необходимы навыки владения современными средствами передачи информации, обработки текстовых, аудио-/видеоданных, знания в области технологий каналов массовых коммуникаций.

Профессиональные компетенции музыкальных критиков способствуют успешному выполнению комментирующей и фасилитирующей функций в музыкальной коммуникативной цепи, где критики выступают в роли терциарного адресата. Каналом передачи музыкально-критического сообщения как правило выступает какое-либо средство массовой коммуникации. Обозначим музыкально-коммуникативный акт с участием в нем критика на схеме 1.

Схема 1. Музыкально-коммуникативный акт

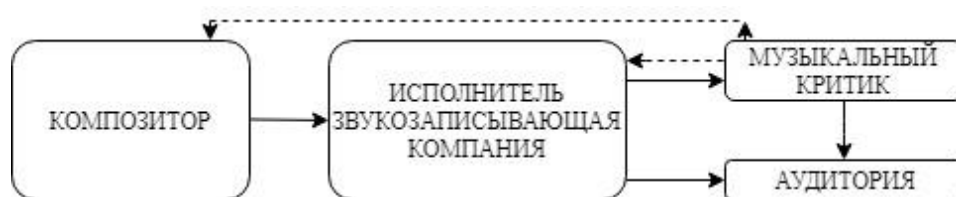


Схема 1 согласуется с графическим оформлением рецензии, где указываются параметры, по которым автор выставляет оценку. Эксплицитным адресатом рецензий на диск выступают читатели журнала, поскольку именно их музыкальный вкус ‘воспитывает’ критик, и от их решения о покупке диска зависит дальнейшее процветание музыкальной индустрии. Однако необходимо обратить внимание и на других непосредственных адресатов: исполнителей и звукозаписывающие компании.

Послание музыкального критика, создающего текст рецензии, адресовано, во-первых, исполнителю (первый параметр – *Performance*). Во-вторых, звукозаписывающей компании (второй параметр – *Recording*). Оценивая качество звука, критик имплицитно или эксплицитно сообщает, насколько профессионально, по его мнению, работает звукозаписывающая компания. Косвенное влияние автора рецензии может оказываться на композитора, если последний еще жив.

Третьим и основным адресатом критического послания является читатель-слушатель-зритель (3.6 % рецензий на диск имеют DVD формат, поэтому адресата критических сообщений можно называть зрителем-слушателем). Эта категория аудитории, в свою очередь, может различаться по степени своей музыкальной подготовленности, о чем говорилось в параграфе 1.3.

Успех деятельности музыкального критика как посредника между композитором, исполнителем и слушателем/зрителем зависит от проявления его профессиональных компетенций музыковеда и журналиста в одном лице. Помимо этого, критик проявляет себя как *языковая, коммуникативная и дискурсивная личность* [Караулов 2010; Карасик 2002; Плотникова 2008; Седых 2016]. Он является представителем экспертного дискурсивного сообщества, обладает *энциклопедической доминацией* и *коммуникативным лидерством*, что выражается в его *лингвистической компетенции* и подчеркивает его авторитет [Богданов 1990].

Анализ деятельности музыкальных критиков считаем целесообразным осуществлять на примере авторов, пишущих для журнала *BBC Music Magazine*. Наш выбор объясняется тем, что критики, публикующиеся в британском издании, обладают всеми необходимыми профессиональными качествами: музыкальным образованием, опытом в различных сферах журналистики, активным участием в музыкальной жизни общества. Об этом можно судить по подзаголовку таблицы, которая представлена в каждом номере журнала на первой странице раздела *Reviews: This Month's Critics* (Критики месяца):

*Our critics number many of the top music specialists whose knowledge and enthusiasm are second to none* (Наши критики – это музыкальные специалисты высочайшего уровня, чьи знания и энтузиазм не имеют равных).

Такая характеристика позволяет сделать следующий вывод. Редакция журнала дорожит своей репутацией, поэтому приглашает к написанию рецензий профессионалов высокого уровня, в результате чего авторитет издания возрастает, а это, в свою очередь, приводит к высоким продажам.

После подзаголовка помещается подробная авторская справка о каком-либо критике из общего списка. Например, в майском номере за 2017 год редакция пишет о П. Райли (Paul Riley), журналисте и критике:

*Having gained his ARCM while still at school, Paul read music at Bristol University before moving into broadcasting and music journalism. He presented 'Mainly for Pleasure' on Radio 3 after a spell in commercial radio where his weekly programme was nominated for a Sony Award* (Еще обучаясь в школе, получил диплом Королевского колледжа музыки. Читал лекции в Бристольском университете, прежде чем занялся музыкальной и радиожурналистикой. На Радио 3 ведет программу 'Ради удовольствия' после того, как некоторое время работал на частном радио, где его еженедельная программа была номинирована на премию компании Sony) [BBC MM, May 2017: 59].

Из справки читатель узнает о том, что музыкальный критик П. Райли с раннего возраста занимался музыкой и впоследствии стал музыкальным журналистом. Наречие *still* указывает на талант журналиста, который сумел, совмещая учебу в школе и колледже, стать дипломированным специалистом. Лекторская деятельность свидетельствует о педагогической компетенции критика, способности передать музыкальные знания другим. Его программа на частном радио была отмечена номинацией на награду авторитетной компании Sony. Перечисленные в авторской справке статусные маркеры свидетельствуют о высоком уровне профессионализма и активном участии критика в музыкальной жизни общества. Следовательно, читатели *BBC Music Magazine* могут расценивать рецензии П. Райли как образец профессиональной оценки музыкального исполнения.

Основные роли, в совокупности которых выступает музыкальный критик – это роли музыковеда и журналиста, т.е. человека, обладающего профессиональным музыкальным образованием, специализирующегося в области музыкальной журналистики. *Музыковедческая составляющая* в деятельности критика проявляется в глубоком понимании музыкальных процессов современности и способности дать им объективную оценку. Так, выдающийся ирландский драматург Б. Шоу, с 1880 по 1894 годы работавший в качестве музыкального критика в различных изданиях, полагал, что «помимо здравого смысла и знания жизни музыкальный критик должен обладать тремя важными качествами: развитым музыкальным вкусом, литературным талантом и опытом, накопленным в работе» [Шоу 2000: 49].

*Журналистское творчество* музыкального критика сочетает в себе *познавательную, ценностно-осмысляющую и художественную* деятельность [Сметанина 2002: 15]. Включенность критика в *познавательную деятельность* обеспечивает реализацию функции информирования. В дискурсивном жанре рецензии автор своим критическим текстом, выражением оценки, количеством выставленных звезд имплицитно информирует адресата не только о том, что диск вышел в продажу, но и о его качестве. Разумеется, такая дополнительная информация на страницах рубрики, как фото обложки диска, данные о звукозаписывающей компании и времени продолжительности записи, также способствует «верной социальной ориентации и принятию адекватных решений» [Есин 2001: 43–44, цит. по: Сметанина 2002: 16] в отношении музыкального диска, его продвижению и, как следствие, желанию читателя его приобрести.

Второй этап – *выявление ценности* объекта реальной действительности. В нашем случае – это определение ценности диска, путем оценки таких параметров, как *Performance* и *Recording*. Количество звезд, выставленных за диск, является показателем его художественной ценности с субъективной точки зрения критика. Попадая в ценностно-осмысляющую сферу, журналистика смыкается с *художественной* деятельностью, в ходе которой



реализуется воздействующая роль прессы, т.е. реальные события получают эмоционально-образную коннотацию. На этом этапе музыкально-критическая деятельность реализуется во всей своей полноте, поскольку именно оценка (акт осознания ценности) составляет основу критической деятельности, цель которой – воздействовать на адресата.

В списке авторов-критиков, пишущих для какого-либо отдельного номера журнала *BBC Music Magazine*, насчитывается в среднем 42 имени, выделенных красным жирным шрифтом, контрастирующим с белым фоном, что способствует привлечению внимания читателей к имени статусного музыкального критика и указывает на важность информации [Kress, van Leeuwen 2002: 347, Тулупов 2008: 13–14]. Как правило, имена авторов критических посланий повторяются из номера в номер, однако есть те, кто пишет для журнала чаще, и те, кто публикуется реже. Думается, что определенные авторы являются специалистами в сферах творчества отдельных композиторов, поэтому редакция приглашает таких критиков к написанию рецензий тогда, когда выпускается диск с исполнением произведений конкретного композитора. В частности, нами выявлено, что творчество французского композитора О. Мессиаена (Olivier Messiaen) и диски с записями его композиций освещает для журнала только британский музыковед К. Дингл (Christopher Dingle).

Музыкальный критик журнала *BBC Music Magazine*, выступающий в своих профессиональных ролях музыковеда и журналиста, одновременно является *языковой, дискурсивной и коммуникативной личностью*. Языковая личность (далее ЯЛ) музыкального критика представляет собой совокупность профессиональной языковой личности журналиста и музыканта. На вербальном уровне ЯЛ такого типа характеризуется безупречной речью, владением профессиональной терминологией, языковыми нормами, склонностью к тонкому юмору и иронии, что в совокупности с невербальными проявлениями позволяет отнести ЯЛ музыкального критика к элитарной.

По мнению О.А. Черныш, создание собственной языковой личности является своего рода творческим заданием для журналиста [Черныш 2013: 55]. Журналисту свойственно творческое и эстетическое использование языковых единиц с целью выразить свое индивидуально-авторское восприятие мира. Действительно, подобное утверждение соотносимо с текстами музыкально-критических посланий авторов-критиков, где наблюдается ярко-выраженное авторское мнение относительно качества музыкального исполнения, частое использование местоимения *Я*, образный язык для передачи эстетических ценностей.

Выделенные признаки ЯЛ критика как профессионала в сфере массовых коммуникаций (в нашем случае канал передачи критических сообщений – медиаиздание *BBC Music Magazine*) составляют только часть от общей модели языковой личности автора критических посланий. В связи с этим считаем необходимым обратиться к анализу *языковой личности музыканта*, поскольку именно музыкальная составляющая направляет деятельность критика в русло специальной журналистики.

В отечественной лингвистике существует ряд работ, в которых анализируется ЯЛ музыканта (А.П. Седых, М.С. Быканова, Е.Н. Азначеева, Н.Б. Касьянова). По мнению авторов, музыкант является личностью профессиональной, обладающей индивидуальным когнитивным пространством. В свою очередь «когнитивное пространство личности музыканта представляет собой часть специфического континуума музыкальной картины мира, основанной на знании нотной грамоты, закономерностей гармонических построений, законов технического мастерства и целого ряда профессиональных “премудростей”, отражаемых в языковых формах и способах их функционирования» [Седых 2016: 12].

Важно учитывать, что лингвокультурные типы музыкантов могут различаться в зависимости от характера музыкального направления (широко распространенное или специфичное). Подобным образом дело обстоит и с музыкально-критической деятельностью: представители классического

направления не берутся оценивать творчество популярной культуры. Следовательно, существуют некоторые отличия в характере ЯЛ музыкантов и критиков разных стилевых направлений.

Так, Е.Н. Азначеева, сравнивая ЯЛ музыкантов классического и популярного направлений, выделяет их общие лингвокультурные черты: субъективность, оценочность, эмоциональность, повышенную метафоричность, стремление к творческому выражению, смысловую неопределенность продуцируемых дискурсов [Азначеева 2009: 6]. За исключением последнего аспекта, все указанные черты могут быть присущи и ЯЛ музыкального критика классического направления.

В своем исходном импульсе музыкальная критика вторична, вызвана к жизни каким-то другим явлением в сфере музыкального искусства, вследствие этого авторы критических посланий не испытывают сложностей с порождением дискурса, адекватного контексту коммуникационной среды [Горбунов 2013: 21]. Продуцируемые авторами-критиками тексты, как правило, имеют четкое жанровое разграничение. Выбор жанра зависит от цели, адресата, объекта (музыкальное творчество, участники, организация и отражение музыкального процесса) и формы (письменной, устной, различающейся по объему, литературному оформлению и постановке акцента на разные смысловые компоненты) музыкально-журналистского послания.

Таким образом, профессиональная ЯЛ музыкального критика классического направления формируется из совокупности характеристик ЯЛ журналиста и музыканта классического направления. Это позволяет выделить такие ее черты, как: а) элитарность, раскрывающуюся через образованность, интеллектуальность и грамотную речь, б) креативность и в) профессионализм, проявляющийся в использовании музыкальной терминологии и через описание сложных музыкальных явлений.

По мнению В.И. Карасика, языковая личность в условиях общения может рассматриваться как *коммуникативная личность* – «обобщенный

образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций» [Карасик 2002: 19]. Ученый выделяет три плана понятия коммуникативной личности: *ценностный, познавательный и поведенческий*. В *ценностном аспекте* коммуникативную личность музыкального критика можно охарактеризовать по соотношению доминантных ценностей. В области музыкального искусства таковыми выступают художественные ценности духовного характера. Критик, оценивая какое-либо музыкальное явление, содействует актуализации художественных ценностей. Вместе с тем, обозначенные ценности имеют объективную природу, в то время как оценка критика субъективна.

*Познавательный план* коммуникативной личности музыкального критика раскрывается через анализ свойственной ему картины мира. Так, по мнению С.Г. Тер-Минасовой, окружающий человека мир представлен в трех формах: реальной, культурной (понятийной) и языковой картинах мира. «Культурная (понятийная) картина мира – это отражение реальной картины мира через призму понятий, сформированных на основе представлений человека <...>. Это образ мира, преломленный в сознании человека, то есть мировоззрение человека, создавшееся в результате его физического опыта и духовной деятельности» [Тер-Минасова 2008: 23]. Полагаем, что картина мира музыкального критика формируется на основе полученного им музыкального опыта и отражается в его критической деятельности через акт оценивания музыкального события (исполнения, качества звука, творческого замысла). В этой связи ‘образом мира’ критика становится образ музыки, который он стремится передать средствами вербального языка, учитывая степень соответствия этого образа его собственным внутренним установкам и ценностным ориентирам.

*Поведенческий план* коммуникативной личности музыкального критика можно рассматривать в социолингвистическом и прагмалингвистическом аспектах. В первом случае коммуникативная личность критика предстает как

образованный носитель родного и часто иностранного языка, во втором – как личность, обладающая статусом и авторитетом и имеющая свои мотивы, цели, стратегии и способы их реализации с целью воздействия на адресата. По мнению В.И. Карасика, существенной для характеристики языковой личности в поведенческом аспекте является теория речевых актов, а именно «иллокуция, тип речевого воздействия» [Карасик 2002: 49]. Поскольку деятельность музыкальных критиков направлена именно на воздействие на адресата, считаем целесообразным рассматривать его послание как директив в варианте его имплицитного употребления.

Согласно Л.С. Бейлинсон, к имплицитному директиву может быть отнесен информатив [Бейлинсон 2009]. Рассказывая о товаре, говорящий имплицитно рекомендует его приобрести:

*<...> on this recording the elements combine to give us supremely vivid Strauss, guided by the surest of conducting hands, the Estonian Paavo Järvi's <...> and Paavo's series can only go from strength to strength. Amazing work* (<...> совокупность элементов на этой записи представляет нашему вниманию яркое исполнение Штрауса под крепкой рукой дирижера эстонца Пааво Ярви <...> Выступления Пааво это движение от силы к силе. Потрясающая работа [BBC MM, May 2017, RICHARD STRAUSS: 58–59];

*This is the first serious opera by Salieri that I have seen and heard, and I am impressed* (Это первая серьезная опера Сальери, которую мне довелось увидеть и услышать. И я под впечатлением) [Там же, SALIERI: 69–70].

Описывая положительные качества исполнения, музыкальные критики имплицитно указывают читателю на необходимость услышать музыкальные произведения, для чего требуется приобрести диски с записями. Продвигающий характер рецензии, таким образом, отражается через эмоционально окрашенное представление информации. В текстах рецензий не были выявлены лексико-стилистические средства, указывающие на то, что критики открыто рекомендуют купить тот или иной диск (категоричные директивы). Тем не менее, считаем возможным охарактеризовать текст рецензии как имплицитный совет опытного и профессионального слушателя читателю.

В рамках жанра *совет* тот, кто советует, ситуативно наделен статусом вышестоящего; тот, кому дается совет, находится в затруднительном положении (размышляет о покупке диска). Советующий выражает положительное отношение к тому, кто нуждается в совете. «Пересечение названных условий речевого акта совета заставляет говорящего избегать категоричности в суждениях, подчеркивать свою субъективную, личную точку зрения и общаться с партнером как бы на равных, намеренно игнорируя статусное различие» [Карасик 2002: 54]. Тот, к кому обращен совет, вынужден примириться с ролью нижестоящего (как правило адресат делает это неосознанно), обязан согласиться с констатирующей частью совета (принять оценку критика) и должен отреагировать на рекомендательную часть совета (приобрести или не приобрести рецензируемый музыкальный диск).

Лингвист А.А. Соловьева выделяет в речевом жанре совета три части: 1) просьба адресата о совете (она может отсутствовать); 2) собственно совет (установление доверительных отношений), произнесение высказывания-совета, аргументированная часть; 3) реакция на совет (согласие, несогласие, обдумывание, уточнение, возмущение и др.) [Соловьева 2007]. К просьбе адресата о совете можно отнести целевой запрос аудитории на журнал *BBC Music Magazine* как таковой. Второй параметр рассмотрим на примере:

*If we as audience members are still willing to hear the finest living interpreter of the big symphonies in his late eighties – and he gave a compelling Third with the LSO at the Proms last year – why shouldn't proud orchestras go on issuing yet more CD documents of his ongoing thoughts on Mahler?* (И если **мы, аудитория**, все еще желаем слышать лучшего, почти девяностолетнего, интерпретатора крупных симфоний – кстати, в прошлом году на Променадных концертах он представил невероятное исполнение Третьей симфонии с Лондонским симфоническим оркестром – почему бы и знаменитым оркестрам не продолжать выпускать еще больше дисков с вечными произведениями Малера?) [BBC MM, May 2017, MAHLER: 60].

В указанном примере нет прямого совета читателю купить диск. В то же время критик выстраивает доверительные отношения через употребление

местоимения *we* (мы) и причисление себя к слушательской аудитории (*we as audience*). Далее автор поясняет, что диски с записью оркестрового исполнения под руководством дирижера Б. Хайтинка (Bernard Haitink) востребованы среди слушателей (*we are still willing to hear the finest living interpreter*), чем имплицитно аргументирует выпуск новых дисков, в том числе и рецензируемого. Третья часть совета – реакция – может выражаться в данных о продажах рецензируемых дисков, однако журнал такой информации не предоставляет. Полагаем, что в рамках жанра рецензии совет представляет собой форму имплицитной рекомендации со стороны музыкального критика, выраженной через информирование читателя.

Создавая письменное (реже устное) сообщение, музыкальный критик создает языковой текст-дискурс, в результате чего становится *дискурсивной личностью*, которая несет ответственность за содержание продуцируемых музыкально-критических сообщений. Как правило, адресат таких сообщений заранее известен, поскольку именно он определяет цель, тему, жанр и стиль сообщения критика. В свою очередь, тип адресата выявляется благодаря используемому средству массовой коммуникации. В связи с этим становятся справедливыми слова лингвиста С.Н. Плотниковой о том, что «дискурсивная личность должна быть принята другими людьми: создаваемый ею дискурс должен быть востребованным» [Плотникова 2008: 40]. Только в этом случае она допускается в пределы соответствующего коммуникативного пространства, в нашем случае – музыкального, и становится коммуникативной личностью, т.е. начинает жить общей жизнью с другими входящими в это пространство людьми (участниками музыкального дискурса), занимая свое место в существующей между ними структуре отношений. Закономерным на данном этапе представляется рассмотрение личности музыкального критика как представителя *экспертного дискурсивного сообщества*.

Понятие *дискурсивное сообщество* было введено в лингвистику Дж. Суэйлзом (John Swales) и определяется ученым как группа людей,

имеющих общие цели и использующих коммуникацию для достижения этих целей. Выделяется шесть признаков, присущих дискурсивному сообществу: 1. Широкий спектр социальных целей; 2. Наличие механизмов взаимной коммуникации; 3. Средства передачи информации; 4. Наличие типичных жанров; 5. Специальная терминология; 6. Дискурсивная компетенция участников [Swales 1990: 23–24]. Считаем правомерным называть музыкальных критиков журнала *BBC Music Magazine* дискурсивным сообществом, поскольку его участники вступают коммуникативные отношения, характеризующиеся выделенными Дж. Суэйлзом признаками. В табл.4 представлены шесть характеристик дискурсивного сообщества музыкальных критиков *BBC Music Magazine*.

Таблица 4

Характеристики дискурсивного сообщества музыкальных критиков  
журнала *BBC Music Magazine*

Параметры, выделенные Дж. Суэйлзом	Музыкальные критики <i>BBC Music Magazine</i>
Широкий спектр социальных целей	Оценка явлений музыкального искусства, выраженная посредством какого-либо дискурсивного жанра; распространение художественных ценностей; управление музыкальной коммуникацией в англоговорящем мире
Наличие механизмов взаимной коммуникации	Электронная почта, личные встречи на мероприятиях издания, концертах, вручении премий
Средства передачи информации	Письменно, через журнал <i>BBC Music Magazine</i>
Наличие типичных жанров	Аналитические статьи, рецензии на музыкальные диски, анонсы, аннотации, творческий портрет, интервью
Специальная терминология	Употребление музыкальных терминов
Дискурсивная компетенция участников	Способность к порождению востребованных дискурсивных жанров

Деятельность музыкальных критиков журнала *BBC Music Magazine* подразумевает не только написание рецензий на вышедшие в свет музыкальные диски, но и участие в создании других рубрик. Например, писатель и составитель биографий композиторов Д. Найс (David Nice) выступает в июньском номере *BBC Music Magazine* за 2015 год и как критик,



и как автор биографической статьи о Сергее Рахманинове. Писатель, издатель и переводчик Д. Холл (George Hall) в этом же номере пишет аналитическую статью об оперном искусстве. Тем не менее, раздел с рецензиями, в силу оценочной специфики самого жанра, остается основным полем реализации критической мысли.

Необходимо отметить, что механизмы взаимной коммуникации между критиками классического направления отличаются особой спецификой, поскольку помимо традиционной переписки по электронной почте в рамках журнала как институционального образования, авторы встречаются на различных концертах и церемониях награждений. В этой связи профессиональная необходимость способствует формированию дискурсивного сообщества музыкальных критиков в рамках *паратопического*, т.е. экстерриториального пространства концертного зала.

Французский лингвист Д. Менгено (Dominique Maingueneau) определяет паратопию как прагматически и социокультурно значимое коммуникативное пространство; она существует только в интеграции с творческим процессом, охватывает его, а творческий процесс, в свою очередь, объемлет паратопию [Maingueneau 1993: 28]. Порождаемые музыкальными критиками дискурсы-тексты являются результатом самоидентификации их создателей. По мнению Д. Менгено, творческая личность не имеет места быть, поэтому ей приходится создавать территорию для своего произведения [Maingueneau: <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para>].

Полагаем, что профессиональный музыкальный критик является личностью творческой, поскольку, осознавая музыкальную действительность, он стремится представить суждение о ней в виде вербального текста.

Объединенные единой музыкально-критической деятельностью, критики являются носителями специальных знаний – из области музыковедения, журналистики, риторики. В связи с этим закономерно обозначить формируемое ими дискурсивное сообщество как экспертное. В

терминологии А.М. Каплуненко [2007: 119] *дискурсивное экспертное сообщество* (ДЭС) – это объединение носителей специального знания, порождающих дискурс, в котором образуется, развивается и модифицируется термин. «Участники ДЭС объединены профессиональными целями <...> цель формирует единый горизонт интерпретации понятия, на котором, как правило, заданы однозначные параметры сущности, выбранной в качестве объекта исследования или производственного освоения» [Каплуненко 2012: 18].

В рамках предметной области *музыкальная критика* уверенное владение музыкальной терминологией является отличительной чертой музыкально-критической деятельности и средством профессиональной самоидентификации музыкантов и авторов-критиков. Как пишет Е.Н. Азначеева, «важнейшим признаком профессиональной компетенции является употребление профессиональной терминологии и знакомство с прецедентными текстами соответствующей профессиональной культуры. В частности, музыканты классического направления используют традиционную итальянскую терминологию и термины из национальных европейских языков, с высокой степенью дифференциации обозначающие музыкальные жанры, темпы, особенности звукоизвлечения и техники исполнения» [Азначеева 2009: 6].

Подобным образом можно охарактеризовать профессиональную компетенцию музыковеда-критика. В доказательство тому – частое использование итальянских терминов в текстах рецензий на музыкальные диски. Например, в ноябрьском номере *BBC Music Magazine* за 2018 год в разделе *Concerto*, критик Р. Франкс (Rebecca Franks) в рецензии на диск с записью произведений К. Сен-Санса употребляет в одном предложении три итальянских термина, обозначающих темпоральные качества исполнения:

*We step into an impressive Baroque cathedral of sound in the opening **Andante sostenuto**, but it's the **Allegro scherzando** and **Presto** movements that really play to Chamayou's fleet-fingered strengths* (Мы оказываемся окружены впечатляющим звуком собора эпохи

Барокко, когда слышим **анданте sostenuto** (медленно и сдержанно) вступительной части, но почувствовать всю силу игры Чамаю можно только в **аллегро скерцандо** (быстро и шутливо) и **престо** (очень быстро) [BBC MM, November 2018, Saint-Saëns: 81].

Помимо итальянских обозначений автор использует двенадцать консубстанциональных терминов [Гринев 2008], что свидетельствует о *терминологической насыщенности* текста при общем объеме рецензии в 256 слов:

*recording* (запись), *piano* (фортепиано), *concerto* (концерт), *composer* (композитор), *opening* (вступительная часть), *conduct* (дирижировать), *Waltz* (Вальс), *major/minor key* (мажорная/минорная тональность), *movement* (музыкальный пассаж), *twee* (высокий резкий звук), *Piano Concerto No 2 in G minor* (Концерт для фортепиано № 2 в соль миноре), *F Major* (Фа мажор) [BBC MM, November 2018, SAINT-SANS, с. 70-71].

Считаем возможным, вслед за С.В. Гриневым, обозначить медиатекст рецензии как *терминоиспользующий*, т.е. специальный текст, описывающий объекты и процессы, относящиеся к соответствующей специальной области (музыкальной) [Гринев 2008].

Однозначная интерпретация музыкальных терминов, часто выражаемых посредством итальянского языка, глубокие знания музыкальных процессов и истории музыки позволяют музыкальным критикам указать на элитарность классического музыкального направления, подчеркнуть свой статус музыкально-образованных людей и авторитет, который, по мнению известного лингвиста В.В. Богданова, основывается «на *энциклопедической доминации, лингвистической компетенции и коммуникативном лидерстве*» [Богданов 1990: 30].

При анализе ЯЛ музыкального критика актуальными представляются рассуждения Л.Г. Викуловой относительно литераторов, обладающих энциклопедической доминацией [Викулова 2017]. Это качество музыкальных критиков *BBC Music Magazine* проявляется в глубоком знании музыкальных процессов и истории музыки (об этом свидетельствуют информационные справки об авторах). Критический текст одновременно становится отражением личности самого пишущего, его позиции и образного мышления

[Курышева 2007: 64]. Необходимость отразить специфичный объект заставляет авторов прибегать к художественному слову и самим выступать в роли художников.

Обилие средств словесной образности, литературной стилистики, риторических и логических структур в рецензиях позволяет говорить о лингвистической компетенции авторов, пишущих для издания *BBC Music Magazine*. Что касается коммуникативного лидерства, то музыкальные критики не избирают какой-либо новый жанр, но действуют в рамках жанра рецензии, где они отстаивают свой субъективный взгляд на объект оценки.

Таким образом, личность музыкального критика представляет собой совокупность различных формирующих ее аспектов лингвистического и экстралингвистического порядка. В языковом плане музыкальный критик проявляет себя как языковую личность музыканта и журналиста в одном лице, способную порождать востребованные дискурсы, что делает его дискурсивной личностью. Коммуникативная составляющая личности музыкального критика, реализующаяся в трех планах (ценностном, познавательном и поведенческом), проявляется в его воздействии на адресата, побуждении к изменению последнего, активном участии в музыкально-коммуникативном акте в качестве терциарного адресата-посредника между композитором, исполнителем и слушателем.

Авторитетность и статус музыкального критика классического направления подчеркиваются энциклопедической доминацией, коммуникативным лидерством и лингвистической компетенцией, что позволяет говорить о нем как об элитарной языковой личности, способной активно влиять на адресата, формировать его музыкальный вкус и управлять музыкальной коммуникацией. Указанные качества и характеристики языковой личности музыкального критика в полной мере прослеживаются в деятельности авторов, пишущих для журнала *BBC Music Magazine*, и позволяют обозначить их как членов экспертного дискурсивного сообщества, обладающих специальным знанием.



## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

Музыкальная критика, как явление многоплановое, исследуется музыковедами, литераторами и лингвистами. Представленность музыкально-критических жанров в медиaprостранстве делает предметную область *музыкальная критика* рекуррентной темой музыкального медиадискурса. Сочетая в себе духовные и материальные компоненты, музыкальная критика имеет ряд особенностей, влияющих на вербальное выражение языка музыки, что составляет определенную сложность для авторов музыкально-критических посланий. Основными коммуникативно-прагматическими категориями музыкально-журналистских текстов являются адресованность, диалогичность и стратегичность.

Жанр *рецензия* на музыкальный диск, представленный объемной рубрикой *Reviews* в журнале *BBC Music Magazine*, обладает рядом графических и смысловых компонентов, оказывающих рекламное воздействие на читателей и служащих инструментом управления музыкальной коммуникацией в англоговорящем мире. Средний объем рецензии (250 слов) позволяет музыкальному критику провести анализ, интерпретацию и оценку музыкального исполнения и привлечь внимание читателей к новым дискам. Шрифто-графическое оформление раздела *Reviews* гармонично дополняет его смысловое наполнение. Рекламная составляющая раздела заключается в информировании читательской аудитории о новых музыкальных продуктах и создании их рейтинга за счет оценочной шкалы, выраженной звездами. Престиж высшей оценки определяется в последующем присуждении премии *BBC Music Awards*. Все действия рекламного характера направлены на поддержку и дальнейшее развитие классического направления в музыке. Важную роль в этом процессе играют тексты рецензий, которые могут быть отнесены к продвигающему типу.

Личность музыкального критика представляет собой совокупность языковых личностей музыканта и журналиста, что отражается через

творческое использование языковых единиц, выражение авторского мнения, субъективность, оценочность, эмоциональность, повышенную метафоричность, стремление к творческому выражению. Вступая в музыкально-коммуникативный акт, музыкальный критик выступает в роли терциарного адресата, который своим музыкально-критическим текстом оказывает воздействие, во-первых, на читателя, во-вторых, на исполнителя и, в-третьих, звукозаписывающую компанию. Способность критика к порождению дискурсов характеризует его как дискурсивную личность, входящую в музыкальное экспертное дискурсивное сообщество. Энциклопедическая доминация, лингвистическая компетенция и коммуникативное лидерство указывают на авторитет музыкального критика.

## Глава III. ОЦЕНОЧНЫЙ ВЕКТОР В ЖАНРЕ РЕЦЕНЗИИ НА ДИСК

### 3.1. Актуализация категории оценки в текстах музыкальной критики

Категория оценки является диахронически универсальной для всех языковых сообществ в силу своей онтологической природы. Согласно определению, представленному в Философском словаре под редакцией В.Е. Кемерова [1998: 631], оценка представляет собой философскую категорию, обозначающую аксиологическое отношение человека ко всему нормативно представленному многообразию предметных воплощений человеческой жизнедеятельности и возможностям их познавательного и практического освоения. Следовательно, оценка неразрывно связана с интересами человека, что указывает на антропоцентричность данной категории.

Специалист в области аксиологического лингвистического анализа Е.Ф. Серебренникова отмечает, что в рамках антропоцентрического подхода в современной лингвистике человек говорящий (*homo verbo agens*) является «исходной инстанцией рассмотрения, а язык – экзистенциальной сущностью человека» [Серебренникова 2011: 7]. Мнение ученого разделяют лингвисты Ю.С. Старостина и А.А. Харьковская, полагая, что «именно на языковом уровне человек имеет возможность наиболее ярко и образно выразить свое отношение к окружающей действительности во всем ее многообразии, т.е. выразить оценку» [Старостина 2014: 7].

Актуализация языковой оценки является объектом многих отечественных и зарубежных лингвистических исследований [Арутюнова 1985; Сутужко 2009; Старостина, Харьковская 2014; Вольф 2019; Hunston 2004; Martin, White 2005; Taboada 2011]. В результате сформировался аксиологический подход к языку, в рамках которого всякое суждение о мире рассматривается не только как информация о существующих в мире объектах, но и как мнение по поводу этих объектов, выражающее их характеристики с точки зрения ценностей. Окружающие человека вещи



наделяются «не только свойствами вещей, но и ценностными характеристиками – быть прекрасными или безобразными, приятными или неприятными, милыми или отвратительными» [Семантический словарь 2003: 14].

Ценности складываются в условиях развития цивилизации и «непосредственно переживаются людьми, отражая их отношение к общезначимым образцам культуры и к тем предельным возможностям, от осознания которых зависит способность каждого индивида проектировать будущее, оценивать *иное* и сохранять в памяти прошлое» [Философский словарь 1998: 1002]. Система ценностей составляет смысловой центр бытия человека и закрепляется в языковой картине мира. Ценностная ориентация проявляется в оценочных суждениях субъекта относительно какого-либо явления действительности.

По мнению Ю.С. Старостиной и А.А. Харьковской, оценка, как акт осознания ценности, имеет когнитивную сущность и прагматическую направленность. Первая проявляется через заинтересованность субъекта в определенных потребностях. Ученые отмечают: «дифференцируя значимость или незначимость предметов, фактов явлений действительности, человек познает как свое положение в собственной картине мира, так и место в ней окружающих его людей» [Старостина 2014: 9]. Прагматическая направленность языковой оценки, по мнению А.А. Кирюшкиной, актуализируется «в процессе выражения положительного или отрицательного отношения говорящего к предмету высказывания, его стремлении вызвать эмоциональную реакцию адресата и даже ответные действия» [Кирюшкина 2009: 113].

Структура оценки, согласно Е.М. Вольф, включает в себя три основных элемента (субъект, оценочное суждение/отношение и объект оценки) и ряд факультативных (выраженные эксплицитно и имплицитно оценочная шкала, оценочный стереотип, аспект оценки, мотивировки, классификаторы, интенсификаторы, деинтенсификаторы) [Вольф 2019]. Данная оценочная

структура ставит сложный вопрос о соотношении субъективного и объективного в процессе оценивания. Взаимодействие этих факторов является важнейшей особенностью оценки как явления.

Мнения ученых в вопросе первичности и большей значимости субъективного и объективного в оценке расходятся. Мы принимаем точку зрения Е.М. Вольф и соглашаемся со следующим выводом ученого: «В оценочных выражениях субъективное и объективное неразрывно связаны, образуя континуум, где та и другая сторона нарастают/убывают обратно пропорционально друг другу» [Вольф 2019: 27–28]. Необходимо отметить, что в процессе выражения художественной оценки, речь о которой пойдет далее, субъективное будет проявляться сильнее в силу специфики художественного восприятия в рамках предметной области *музыкальная критика*.

Проблема *субъективного-объективного* в музыкально-критической деятельности ставит вопрос о первичности эмоционального и рационального факторов в оценке. В попытке ответить на него ученые разделились на две группы: эмотивистов, считающих эмоцию первичной, определяющей оценочное суждение, и субъективистов, считающих рациональный оценочный аспект приоритетным. Согласимся с мнением лингвистов Ю.С. Старостиной и А.А. Харьковской, полагающими, что «для языкового выражения оценки рациональный и эмоциональный аспект являются равно важными, и, следовательно, деление оценок на эмоциональные и рациональные тяготеет скорее к условности, нежели к четкой классификации» [Старостина 2014: 13–14].

Думается, что в вопросе эмоциональности/рациональности оценки в рецензиях на музыкальные явления важную роль играет фактор времени. В ситуации непосредственного восприятия музыкального события субъект испытывает определенные эмоции ‘здесь и сейчас’, выраженная им оценка будет спонтанной и более эмоциональной, нежели оценка, которую он представит спустя время, сопровождая свои доводы доказательствами.

Анализ материала исследования показал, что в текстах рецензий на музыкальные диски присутствует переходная от эмоциональной к рациональной оценка, поскольку критику важно не только воздействовать на чувства читателя, ярко и красочно описав пережитые им эмоции, но и помочь сориентироваться в мире искусства. Для этого, поясняет музыковед Т.А. Курышева, «авторы рецензий прибегают к широко развернутой аргументации и подчиняют эмоциональное восприятие логике рационально оформленного законченного суждения» [Курышева 2007: 159].

Специфический переходный характер оценки музыкального творчества, а также сохранение субъективного в объективной форме объясняется природой художественных ценностей, в рамках которых осуществляется оценка. Все ценности бытуют в одной из пяти специальных областей: области Истины, Прекрасного, Этики, Удовольствия и области Практической пользы [Серебренникова 2011]. По способу существования ценности определяются как материальные, духовные, духовно-материальные. Художественные ценности, несомненно, имеют духовный характер и выводятся из области Прекрасного, при этом наблюдается их непосредственная связь с областью Удовольствия.

Гедонистический подход к искусству, по мнению Т.А. Курышевой, существовал всегда, поскольку художественное наслаждение является одним из важнейших в ценностном отношении к искусству [Курышева 2007]. В свою очередь гедонистическая оценка, каковой в определенной степени является оценка музыкальных явлений, имеет прямой выход в семантику в виде недескриптивных предикатов, объединяющих объекты не по их естественным свойствам, а по «их психическому и физическому воздействию на человека» [Арутюнова 1985: 23].

В процессе осознания художественной ценности, субъект дает художественную оценку творческому явлению. Художественно-оценочная деятельность, как особый вид мыслительной деятельности, лежит в основе музыкальной критики и проявляется в языке музыкально-журналистских

посланий. Для того чтобы правильно и профессионально выстроить цепочку рассуждений, подобрать грамотные аргументы в защиту своего мнения, музыкальному критику необходимо отталкиваться от определенных ценностных критериев, создающих некий музыкальный идеал.

Сменяющие друг друга эпохи порождали разные по характеру художественные ценности, что обуславливалось различием духовных потребностей, согласно которым выстраивался музыкальный идеал. Выдающийся социолог П.А. Сорокин выделял три формы искусства: идеациональное (нацеленное на религиозную тематику), чувственное и смешанное. Эти общие понятия, по мнению ученого, имеют фундаментальное значение и в сфере музыки. «В идеациональной музыке главное не звуки – приятные или неприятные – а то скрытое за ними, знаками или символами чего они являются <...> Цель чувственной музыки, напротив, – доставить удовольствие слуху. Критерием является ее “слышимая красота”» [Сорокин 2000: 180].

Смещение идеациональной и чувственной музыки представляло собой великий период, когда искусство представлялось совершенным и не требовало теоретизации. По мнению П.А. Сорокина, этот феномен наблюдается во время периода становления классической музыки (конец XV – начало XIX веков). Таким образом, музыкальный идеал напрямую зависит от эпохи и типа культуры. Однако можно утверждать, что способность музыки удовлетворять художественные потребности, нести художественное удовольствие, высшая форма которого – художественное наслаждение, остается общим ценностным критерием.

Ориентация на музыкальный идеал не единственное основание оценочной деятельности музыкального критика. Для того чтобы представить полноценную картину музыкального явления, требуется комплексный критический подход, подразумевающий единство исторического и эстетического анализа. Это значит, что критику следует обратить внимание

на место произведения в общей эволюции искусства, на роль его автора, на восприятие аудитории.

В основу оценочных характеристик могут быть положены разные параметры музыкального произведения:

- «качество вызываемых ощущений (мерилом в оценке музыкального явления оказывается реакция воспринимающего);
- языковой параметр (стиль, форма и все прочие средства оформления звуковой материи);
- содержательный параметр (темы, идеи, воплощенный образный мир);
- коммуникативный параметр (уровень воздействия, магнетизма художественного явления)» [Курьшева 2007: 193].

Оценочная деятельность музыкального критика может реализовываться только одним путем – вербально. Отсюда важным представляется именно лингвистический анализ языковых средств выражения оценки музыкального критика.

Оценка, как ценностный аспект значения, присутствует в самых разных языковых выражениях и дается по разным признакам (истинность/неистинность, важность/неважность и т.п.), однако основная сфера значений, которые обычно относят к оценочным, связана с признаком хорошо/плохо. Именно этот вид оценки предполагает высказывание о ценностях и используется в сфере музыкальной критики. Рассмотрим подробнее элементы оценочной структуры, характерной для жанра рецензии.

*Субъектом оценки* в текстах рецензий на музыкальные диски выступает музыкальный критик, который, как правило, ведет повествование от первого лица, что подтверждается эксплицитно выраженным авторством. Создаваемый музыкальным критиком текст отражает личность самого пишущего, следовательно, оценка приобретает статус индивидуальной:

*For this coupling, I'd go for Ray Chen, who acknowledges the differences between the concertos, and gives the music purpose* (Из этой пары я бы выбрал Рея Чена, который видит

разницу между концертами и способен передать музыкальный замысел) [BBC MM, July 2015, MENDELSSOHN•TCHAIKOVSKY: 77];

*I can't think that having Benjamin Godard as her composition teacher was the best of starts* <...> (**Я подумать не могу**, что ей пошли на пользу уроки композиции от Бенжамена Годара в самом начале ее карьеры <...>) [BBC MM, July 2015, CHAMMINADE: 91];

*This splendid, ultra-Romantic work has been much recorded of late, I suspect more for its considerable intrinsic value than with any idea of producing a radically new interpretation. The only new things in Marc Soustrot's reading are to do with tempo and, in my view, are not to the work's benefit* (Это блестящее, совершенно романтическое произведение в основном начали записывать не так давно, и, **полагаю**, скорее из-за его истинно подлинной ценности, а не из-за решения продемонстрировать абсолютно новую интерпретацию. Единственное, что изменил в своем прочтении Марк Сустро – это темп, что, **по моему мнению**, не пошло произведению на пользу) [BBC MM, July 2015, SAINT-SAËNS: 74].

Предикаты *I suspect, In my view, I can't think* можно назвать аксиологическими. По мнению Е.М. Вольф, они входят в структуру оценки, объединяют ее субъект и объект, вводят в высказывание эксплицитную субъективность, указывая на присутствие оценочного субъекта и представляя оценку как относящуюся к его концептуальному миру [Вольф 2019: 97–98].

*Объектом музыкальной оценки* могут быть различные сферы музыкального творчества: музыкальные произведения (современные и принадлежащие прошедшим эпохам), музыкальное исполнительство (здесь учитываются интерпретация музыкального текста и техника исполнения), музыкальные постановки и события (концерты, оперные и балетные спектакли, мюзиклы). Оценивание музыкальных событий требует от критика комплексного подхода, поскольку музыка в рамках таких явлений зачастую начинает играть не главенствующую роль, а прикладную.

Последним элементом в структуре оценки является *оценочное отношение субъекта к объекту*, имеющее в сфере музыкального искусства значение *хорошо/плохо*. Оценочный предикат в естественном языке может быть представлен разнообразно, как словами, так и семантикой высказывания в целом [Вольф 2019: 12]. Важно учитывать асимметрию

между положительной и отрицательной зонами хорошо/плохо и отсутствие противопоставления (антонимичность) оценочных слов, принадлежащих этим зонам. Наличие положительной и отрицательной зон предполагает существование некоторой шкалы оценок, в соответствии с которой субъект оценивает объект. Такая шкала не выражена эксплицитно, однако всегда присутствует в сознании говорящего. У каждого музыкального критика есть шкала, согласно которой он оценивает то или иное явление музыкального творчества, при этом он осуществляет скрытое сравнение, которое изначально заложено в основу качественной оценки.

Поскольку издание *BBC Music Magazine* в начале рубрики *Reviews* помещает шкалу оценок, в соответствии с которой критики оценивают музыкальные записи, встает вопрос, какую именно шкалу берут за основу авторы рецензий в процессе личностного восприятия музыкального творения. Полагаем, что при прослушивании музыкального произведения критик первоначально ориентируется на свою собственную внутреннюю шкалу оценок, сформированную под влиянием слушательского опыта и профессиональных навыков, а затем соотносит свои выводы с предложенной журналом шкалой, общей для всех музыкальных журналистов, пишущих в рубрику.

На внутренней шкале критика-профессионала есть зона положительного и отрицательного (хорошо/плохо), между которыми расположена зона нейтрального. Е.М. Вольф отмечает: «Следует различать объекты, безразличные для оценки, т.е. не находящиеся в сфере оценочной деятельности субъекта, и нейтральную позицию на шкале оценок, где оказываются в известном равновесии признаки “хорошо” и “плохо”» [Вольф 2019: 49]. В деятельности критика/рецензента безразличного отношения к объекту оценки быть не может, каждая мелочь, каждый звук вызывает отклик в душе автора. Драматург и музыкальный критик Б. Шоу писал: «Критиком становится лишь тот, кто воспринимает хорошее или плохое искусство как свое личное, кровное дело» [Шоу 2000: 38]. Следовательно, нейтральная

позиция может возникнуть при некотором балансе положительных и отрицательных признаков, которые видит в объекте оценки музыкальный критик.

Музыкальное издание *BBC Music Magazine* также не ставит перед музыкальными критиками-авторами задачи оценить какой-либо музыкальный диск нейтрально. Три звезды, согласно журнальной шкале, имеют расшифровку *Good* (Хорошо). Рассмотрим подробнее семантику слова *good*, чтобы понять, допускается ли в какой-то мере понимание такой оценки как нейтральной, и может ли критик, оценивший музыкальную запись в совокупности ее положительных и отрицательных признаков как нейтральную, использовать оценку *good*.

В онлайн-версии словаря *Oxford* предлагается семь определений прилагательного *good*. Его первое значение – *to be desired or approved of* (быть желанным или принятым) – имеет положительную коннотацию и не указывает на нейтральность. Второе значение – *having the required qualities* (имеющий необходимые качества) – показывает, что описываемый объект обладает необходимыми качествами, а также, согласно определению 2.4, подходит для определенной цели – *appropriate to a particular purpose*. Остальные определения также указывают на положительные качества объекта: *useful, advantageous, or beneficial in effect* (полезный, выгодный, благотворный по своему воздействию); *giving pleasure* (доставляющий удовольствие); *enjoyable or satisfying* (приятный или удовлетворительный); *thorough* (тщательный); *valid* (имеющий силу/действующий) [Online Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/>].

В онлайн-версии словаря *Webster* представлено более 20 контекстуальных значений слова *good*, из которых о нейтральном отношении можно судить только по значению *satisfactory* – удовлетворительный [Online Merriam Webster Dictionary: <http://www.merriam-webster.com>]. Слово *удовлетворительный* по шкале оценок приближено к положительному полюсу и выступает средним показателем в системе российских школьных



оценок, где тройка – это удовлетворительный результат. Тем не менее оценка считается отрицательной.

Анализ значений русского слова *хороший*, выполненный при помощи Толковых словарей С.И. Ожегова и Д.Н. Ушакова, не выявил нейтральных коннотаций. Так, значения слова *хороший* в словаре Ожегова несут положительную коннотацию: 1. Вполне положительный по своим качествам, такой, как следует. 2. Вполне достойный, приличный. 3. Исполненный дружеских чувств, близкий. [Словарь Ожегова онлайн: <https://slovarozhegova.ru/>].

В словаре Ушакова приводятся следующие определения лексемы *хороший*: 1. Обладающий положительными качествами или свойствами, вполне удовлетворительный, такой, как следует. 2. Вполне достойный, приличный. 3. Значительный, вполне достаточный. Интересно, что краткая форма слова используется для выражения иронического отношения к чему-либо, пренебрежительно-неодобрительной оценки кого-нибудь/чего-нибудь: «2. для выражения иронического отношения к кому-чему-нибудь, пренебрежительно-неодобрительной оценки кого-чего-нибудь: Хорош ученый! Хорош отдых!» [Словарь Ушакова онлайн: <https://ushakovdictionary.ru/>].

Таким образом, основываясь на результатах анализа словарных дефиниций слова *good* в английском языке и *хороший* в русском, можно сделать вывод, что в журнале *BBC Music Magazine* оценка в три звезды с маркером *good* не подразумевает нейтрального отношения критика к рецензируемому диску. В то же время анализ языковых средств исследуемого материала указывает на то, что критик, оценивающий музыкальный диск на три звезды, в тексте рецензии пишет в равной степени и о положительных и об отрицательных качествах исполнения музыкального произведения, что позволяет расценивать его оценку как нейтральную. В этой связи оценка, выраженная тремя звездами в журнале, будет трактоваться далее, как удовлетворительная.

Чтобы избежать двойственного понимания, обозначим пятизвездную шкалу, представленную на страницах журнала, как внешнюю, а шкалу оценок критика, выступающего в роли субъекта, как внутреннюю. Внутренняя шкала будет отражаться через внешнюю, удобную для читателей журнала, поскольку критику необходимо придерживаться определенных рамок, заданных изданием. Анализ языковых средств при этом будет осуществляться в соответствии с внешней шкалой оценок, подразумевающей положительную (мелиоративную), отрицательную (пейоративную) и удовлетворительную зоны. Языковые способы выражения мелиоративной оценки в жанре рецензии анализируются в параграфе 3.2.

### **3.2. Мелиоративная оценка в жанре рецензии**

Мелиоративной оценкой музыкального критика будем считать оценку, обозначенную на шкале журнала пятью или четырьмя звездами, выставленными за параметр *Performance* музыкального произведения, записанного на диск. Количество таких оценок в рубрике доминирует. Полагаем, это объясняется тем, что музыкальный критик, в отличие от литературного или кинокритика, является «частью того музыкального дискурсивного сообщества, работу которого он освещает, и не дистанцирован от него» [Польшина 2003: 165]. Вторая причина – высокий уровень подготовки музыкантов, который позволяет коллективам блестяще исполнять музыку. Например, в июльском номере журнала *BBC Music Magazine* за 2015 год общее количество рецензий, не считая, посвященных переизданным дискам, книгам, джазовой и фольклорной музыке, составило 76. Из них положительную оценку несут 57, что составляет 75 % от общего числа рецензий. Февральский номер за 2016 год содержит 67 рецензий на диски, из них 51 с оценкой в четыре и пять звезд (76 %).

Стоит отметить, что рецензии с оценкой пять звезд (*Outstanding*), практически не несут негативной оценки субъекта: критики отмечают только положительные качества сыгранного произведения, интерпретации,

исполнения, творческого замысла и его реализации. Когда оценка становится четырехзвездной (*Excellent*), критик может обратить внимание читателя на некоторые слабые моменты в исполнении. Как правило, таких упоминаний немного.

Например, Стивен Джонсон (Stephen Johnson), автор рецензии на диск с записью произведений И. Брамса и А. Брукнера в исполнении хора *Tenebrae*, не находит ни одной погрешности, высоко оценивает замысел руководителя хорового ансамбля и отмечает выгодную акустику помещения. Восхищенный записью в целом, критик ставит пять звезд и за исполнение, и за качество звука, а в заключении приходит к выводу:

*The whole disc leaves one thinking that, if only these two men could have been freed from the artistic-political constraints and clamour of their time, they might have been able to appreciate and enjoy each other's genius* (После прослушивания всего диска складывается ощущение, что, будь эти люди свободны от художественно-политической ограниченности и протестов своего времени, они могли бы оценить по достоинству гений друг друга и спокойно наслаждаться им) [BBC MM, December 2015, BRAHMS•BRUCKNER: 70–71].

Критик Хелен Уоллес (Helen Wallace) ставит четыре звезды за исполнение и качество звукозаписи произведений композитора Л. ван Бетховена, отметив только один недочет в игре музыкантов:

*While Op. 1 is one of the finest readings on disc, there are some slightly more rough-edged moments in the Archduke: Lucy Gould and Alice Neary lack the refined transparency of a partnership such as Isabelle Faust and Jean-Guihen Queyras (Harmonia Mundi)* (Хотя Op.1 является одной из лучших интерпретаций на диске, **есть некоторые шероховатости в Archduke**: Люси Гулд и Элис Нири не достаёт утонченной прозрачности, присущих тандему Изабеллы Фауст и Жана Гиена Кераса (Harmonia Mundi) [BBC MM, July 2015, BEETHOVEN: 88].

Анализ текстов рецензий показал, что четыре звезды музыкальные критики ставят тогда, когда в целом все произведения на диске сыграны на высоком уровне, но есть один или несколько нюансов, которые вызывают сомнения у авторов. В то же время, следует учитывать высокую степень субъективности рецензии ввиду ее жанровых особенностей (см. параграф 2.3.), которые не позволяют вывести какую-либо четкую схему соотношения

количества отрицательных элементов в текстах с оценкой критиков. Обратимся к анализу языковых средств, которые музыкальные критики используют в рецензиях с оценкой в четыре и пять звезд.

Как отмечает Т.А. Курышева, словесное выражение музыкально-критических идей представляет собой явление литературной природы, его специфическую художественную ветвь [Курышева 2007]. Исходя из этого, в текстах рецензий следует обратить внимание на те средства словесной образности, которые отражают музыкальную образность. Чем лучше удастся критику подобрать нужные слова, тем ярче вырисовывается образ музыки в сознании читателя, и тем более эмоциональным становится отклик. Критику важно учитывать стиль, композицию и риторику своего сообщения. Вместе с тем об оценке можно судить прежде всего по избираемым авторами средствам словесной образности. Музыкальные журналисты передают свое оценочное отношение с помощью лексики, которая имплицитно несет в себе оценку *хорошо/плохо*, но при этом способна передать огромный спектр эмоциональных оттенков.

Самым распространенным средством передачи *образа музыки*, характеристики игры музыкантов и описания качества звука в текстах рецензий являются прилагательные, а также наречия и причастия. Наречия помогают усилить образную функцию прилагательных и выразить позицию говорящего. Обилие именно этих частей речи в текстах рецензий, несущих как положительную, так и отрицательную оценку, объясняется способностью имен прилагательных давать разностороннюю характеристику предмету, выделять его признаки и передавать авторскую позицию. Приведем примеры из текстов рецензий, имеющих мелиоративную оценку (пять и четыре звезды):

*This is a beautifully conceived, exquisitely presented and wonderfully sung collection* (Это прекрасно продуманный, изящно представленный и великолепно спетый альбом) [BBC MM, July 2015, GREEN: 82];

*The grinding horn chords <...> are superbly, spine-tinglingly executed* (Скрежещущие аккорды горна <...> исполнены превосходно, пробирают до костей) [BBC MM, December 2015, MAHLER: 76];

*What follows is a holistically conceived, beautifully paced, exhilaratingly executed performance that never allows the interpolated laudes to sound like cuckoos in the nest* (Далее следует целостно продуманное, прекрасно темперированное, весело сыгранное произведение, в котором лауды не звучат, словно кукушки в гнезде) [Там же, JS BACH: 87].

Авторы рецензий рисуют в воображении читателя положительный образ различных аспектов сыгранного музыкального произведения: аккордов горна, исполнения отдельной части и всего произведения в целом.

Используемые в текстах рецензий эпитеты, выраженные прилагательными, помогают, по мнению Т.А. Курышевой, «воссоздавать музыкальную образность, настроение, состояние, погружая читателя в определенную атмосферу посредством предлагаемых неординарных ассоциативных связей» [Курышева 2007: 73]. Для того чтобы обозначить прагматический потенциал эпитетов в текстах музыкально-критических посланий, обратимся к рецензии, принадлежащей перу Стивена Джонсона (Stephen Johnson), на музыкальный диск под названием BRAHMS•BRUCKNER. Критик оценил и исполнение, и звукозапись на пять звезд. Следовательно, его оценку можно считать мелиоративной. На языковом уровне это подтверждается прежде всего использованием положительно окрашенных эпитетов в отношении вокального исполнения:

*technically immaculate* (технически безукоризненное), *superb singing* (великолепное пение), *lucid and voluptuously beautiful at the same time* (светлое и одновременно томное), *pure voices* (чистые голоса).

Сами произведения критик описывает следующим образом:

*impressive in themselves* (впечатляющие сами по себе), *the effect is even more telling* (эффект еще более выразительный).

Положительно автор отзывается и о музыкальной программе, поскольку для слушающего всегда важны звуковая гармония и последовательность композиций:

*beautifully balanced and contrasted programme* (гармоничная (досл. прекрасно сбалансированная) и контрастная программа) [BBC MM, December 2015, BRAHMS•BRUCKNER: 70–71].

Анализ текстов рецензий, несущих мелиоративную оценку авторов-критиков, показал, что эпитеты помогают музыкальным журналистам эффективно переводить музыкальную образность в образность словесную и оказывать максимальное воздействие на читателя.

Помимо эпитетов, выраженных прилагательными или причастиями и наречий, усиливающих их эмоциональное воздействие, авторы в текстах рецензий используют оценочно окрашенные существительные, которые содержат в себе сему положительной/отрицательной оценки (эмоционально-оценочная лексика). Иногда такие существительные сопровождаются эпитетами, которые усиливают их положительное или отрицательное значение. Например, положительно окрашенные имена существительные помогают авторам-критикам передать читателю те эмоции, которые оказала на них игра двух пианистов, исполняющих произведения С.С. Прокофьева и Ф. Шопена:

*Donohoe's subtlety and delicacy is perhaps most strikingly demonstrated in the Cello Sonata* (**Тонкость** и **изящество** игры Донохоу, вероятно, лучше всего ощущается в Сонате для виолончели) [BBC MM, July 2015, PROKOFIEV: 74];

*Lortie's virtues consistently abound: impeccable elegance; a tonal palette of aristocratic refinement and variety; an apparently effortless virtuosity, deployed with exemplary discretion, and a gift for 'vocal' inflection which should be the envy of numerous rivals* (**Добродетелей** Лорти не счесть (досл. **непрерывно изобилующие**): **безукоризненная эlegantность**; **тональная палитра аристократической утонченности и разнообразия**; очевидная для всех **легкая виртуозность**, раскрывающаяся через **образцовую свободу рук**, и дар **'говорящей' интонации**, которой могут позавидовать многочисленные его соперники) [Там же, CHOPIN: 91].

Распространенным средством передачи художественного образа в текстах музыкальной критики является сравнение, при этом важно различать его использование как тропа и как метода. Метод сравнения актуализируется на уровне всей оценочной работы критика, поскольку в процессе своей

деятельности он ориентируется на некоторые *опоры*, привносящие чувство объективности. При музыкальном восприятии в разуме подготовленного слушателя возникают музыкально-звуковые параллели, ориентируясь на которые критик может передать большой объем информации, ограничившись малыми словесными средствами. Однако авторам рецензий необходимо учитывать то, что используемые ими сравнительные обороты могут быть не поняты читателем, если музыкально-образовательный уровень последнего недостаточно высок.

В анализируемом материале метод сравнения представлен в области сопоставления критиком музыкального исполнения: игры на музыкальных инструментах, оперного пения; этот прием используется в рецензиях, несущих любой тип оценки. Автор Эрик Леви (Erik Levi), давая положительную оценку диску SCRIABIN•JANÁČEK, сравнивает игру пианиста Стивена Хью (Stephen Hough), исполняющего произведение чешского композитора Л. Яначека, с игрой Марка-Андре Амлена:

*Here Hough isn't quite as effective as Marc-André Hamelin (also on Hyperion) in delineating a narrative in the nine pieces <...>* (В этой записи **Хью не так эффективно, как Марк-Андре Амлен** (также в записи компании *Hyperion*), ведет музыкальное повествование в девяти композициях) [BBC MM, December 2015, SCRIABIN•JANÁČEK: 92].

Критик Майкл Таннер (Michael Tanner) при описании пения Доротеи Рёшманн (Dorothea Röschmann) на диске BERG•SCHUMANN упоминает имя другой знаменитой оперной певицы Бригитты Фассбендер:

*<...> sung without exaggeration but with full, forward tone, sometimes reminiscent of Brigitte Fassbaender, but recollected in greater tranquility* (<...> спетой без излишеств, но глубоким, передним тоном, **порой напоминающим Бригитту Фассбендер**, но собранную и спокойную) [BBC MM, February 2016, BERG•SCHUMANN: 75].

Сравнению критиков также подлежит стиль произведений различных композиторов, подчеркивается их влияние на творчество друг друга и творческая преемственность. Журналист Стивен Джонсон (Stephen Johnson) дает оценку диску с записью Второй и Шестой симфоний датского

композитора К. Нильсена, сравнивая характер финала Шестой симфонии с произведениями американского композитора Ч. Айвза и Д.Д. Шостаковича:

*<...> even in the finale's wild collage – somewhere between Ives and manic Shostakovich* (<...> даже в сумасшедшей комбинации финала – нечто среднее между Айвзом и маниакальным Шостаковичем) [BBC MM, July 2015, NIELSEN: 73–74].

Критик Кристофер Дингл (Christopher Dingle) при описании Первой симфонии итальянского композитора А. Каселлы подчеркивает влияние русских композиторов и французского композитора и органиста С. Франка:

*Written in his early twenties, Casella's first Symphony ingests the influence of the Russians, along with a dose of Franck* (Первая симфония Каселлы, написанная им в возрасте двадцати с небольшим лет, **впитала в себя влияние русских, а также порцию Франка**) [BBC MM, February 2016, CASELLA: 64].

Разнообразие творческих коллективов и симфонических оркестров в современном мире, а также возможность слушать их исполнение, записанное на цифровые носители, привело к тому, что музыкальные критики часто сравнивают не только исполнение самих коллективов, но и интерпретацию произведений их руководителями:

*<...> the longer-term crescendos are magnificent and Jordan finds exactly the conflict in the progress of the night-watch march of the Ninth's second movement I found missing in Haitink's interpretation* (<...> **долгие крещендо великолепны, а Жордан смог уловить в марше ночных дозорных это противодействие в развитии во второй части, чего я не нашел в интерпретации Хайтинка**) [BBC MM, December 2015, SCHUBERT: 77];

*Sir Andrew Davis's performance with the BBC Symphony Orchestra and Chorus surpasses Sir Charles Groves's fine 1974 EMI Royal Liverpool Philharmonic Orchestra <...>* (Исполнение **Сэра Эндрю Дэвиса с Симфоническим оркестром BBC и хором превосходит версию Филармонического оркестра Ливерпуля во главе с Сэром Чарльзом Гривом, записанную в 1974 году компанией EMI Classics <...>**) [Там же, BLISS: 88].

Стилистический прием художественного сравнения, подобно эпитетам, используется авторами-критиками для передачи образа музыки, помогая нарисовать в воображении читателя определенную картину, выделяя какой-то конкретный признак. Объектом сравнения в текстах рецензий на



музыкальные диски становится, как правило, исполнение музыкального произведения, однако автор может применить прием сравнения относительно замысла дирижера и других аспектов музыкального творчества. На лексическом уровне в английском языке сравнение наиболее часто осуществляется музыкальными критиками при помощи союзов *as* и *like* (как, подобно).

Описывая голос оперного исполнителя Й. Кауфмана (Jonas Kaufmann) критик К. Кук (Christopher Cook) в рецензии на диск PUCCHINI сравнивает его с шоколадом и карамелью, что будит в воображении читателя образ чего-то сладкого, приятного, тягучего:

*<...> and the voice is now as much dark chocolate as light caramel <...>* (*<...>* а теперь в его голосе появляется **столько же темного шоколада, сколько и светлой карамели** *<...>*) [BBC MM, December 2015, PUCCHINI: 84].

В рецензии на запись Рождественских гимнов Чехии и Моравии музыкальный критик Т. Блейн (Terry Blain) сравнивает пение детского хора с лучом солнца во мраке:

*'Jitro' means 'daybreak' in Czech, and the bright, gleaming attack of the girls in the Jitro Czech Children's Choir is indeed like a brilliant ray of sunshine slicing through the darkness* ('Jitro' по-чешски означает 'рассвет', а яркое, сияющее исполнение девочек из чешского детского хора Jitro действительно **похоже на яркий луч солнца**, пробивающийся сквозь темноту) [BBC MM, December 2015, CZECH & MORAVIAN CHRISTMAS CAROLS: 73].

Такое сравнение помогает автору передать читателю ощущение чистого и возвышенного исполнения.

М. Черч (Michael Church) в рецензии на диск SCHUBERT сравнивает лирическую арию, которая следует после тяжелых аккордов вступления с целебной мазью:

*Following the dark opening bars of Schubert's C minor Sonata D958, it's customary that the answering cantabile theme should feel like balm on the wound* (После темных тактов Сонаты До минор Шуберта D958 тема лирической арии – **как бальзам на душу** (досл. на рану) [BBC MM, February 2016, SCHUBERT: 82].

В рецензии на диск PORCIATTI критик К. Болтон (Kate Bolton) использует стилистический прием параномазии, а также сравнивает игру духовых инструментов с золотой мозаикой Собора Святого Марка в Венеции:

<...> *their plangent wind instruments gleaming and glimmering like the gold mosaics in San Marco* (<...> протяжные звуки духовых блестят и переливаются как золотая мозаика Собора Святого Марка) [Там же, PORCIATTI: 75].

Разнообразие сравнительных оборотов объясняется «индивидуальностью пишущего, его вкусом, воображением, темпераментом, ассоциативным мышлением, знаниями и привязанностями» [Курышева 2007: 76]. Однако при передаче образа музыки критику следует учитывать, что адресат его послания может не понять ассоциативной связи, тогда эффект от сравнительного оборота будет утерян. Напротив, если и критик, и читатель имеют схожие взгляды, передаваемый образ будет максимально понят и принят последним.

Для создания положительного образа музыки, при передаче мелиоративной оценки исполнения, замысла дирижера и других аспектов музыкального произведения авторы-критики используют стилистический прием метафоры. Под метафорой обычно понимается перенос собственного значения имени на другое значение, в котором обнаруживается сходство с первым. Таким образом, процесс метафоризации сводится к предикации некоторых признаков вспомогательного субъекта основному субъекту. В зависимости от того, относится определяющий термин к более или менее ценностной сфере, метафорическое выражение приобретает мелиоративный или пейоративный эффект [Семантический словарь 2003].

В анализируемых рецензиях, несущих мелиоративную оценку, можно выделить ряд повторяющихся метафор, к которым обращаются музыкальные критики при описании исполнения музыкальных произведений. Например, с помощью лексемы *flow* (*поток, течь, плавный*) авторы соотносят музыку с водной стихией, стремительной, находящейся в непрерывном движении:

<...> *sense of **flow** from one section to the next* (<...> чувство **потока** от одной части к другой) [BBC MM, December 2015, JS BACH: 92];

<...> *mastery of pace that causes the music **to flow*** (<...> совершенное владение темпом, которое заставляет музыку **течь**) [BBC MM, February 2016, HAYDN: 75];

<...> *the Sarabandes are graceful and **flowing*** (Сарабанды изящные и плавные (досл. **текущие**) [BBC MM, July 2015, JS BACH: 90].

Контексты рецензий указывают на то, что в этих случаях образ потока является положительным, а не отрицательным.

Второй нестандартной, но частой метафорой в рецензиях с мелиоративной оценкой является образ оранжереи (*hot house*), соотносящийся с музыкой:

*Certain works respond well to exquisite restraint, others to **hot-house** sensuality* (Некоторым произведениям хорошо подходит изысканная сдержанность, другим – крайняя степень чувствительности (досл. **оранжерейная** чувствительность) [BBC MM, July 2015, FRANCK•CHAUSSON: 88–89];

*The **hot house** blooms of Hahn, Chausson and Bachelet* (пышное цветение (досл. **оранжерейное**) Р. Ана, Э. Шоссона и А. Башле) [Там же, L'HEURE EXQUISE: 85].

Необходимо отметить, что метафора *bloom* (*цвести, цветение*) также используется для создания цветущего образа музыки:

<...> *here he appears to have regained a fluency and unselfconscious approach to this music, bringing its expression to full **bloom*** (<...> кажется, что здесь он снова возвращается к плавному и естественному прочтению, добиваясь максимально полной выразительности (досл. полного **цветения**) [Там же, PROKOFIEV: 74].

В приведенном примере вновь встречается однокоренное слову *flow* слово *fluency*, передающее музыкальную живость и динамику.

Используемые авторами-критиками эмоционально-оценочная лексика и стилистические тропы в жанре рецензии помогают оказать «сильное эмоциональное воздействие на читателя и активизировать ассоциативность восприятия» [Блинова 2016: 151]. Анализируемые образные средства являются инструментом воздействия и убеждения адресата в правильности оценки музыкального критика. Особенно актуальным становится это утверждение, когда автору критического текста нужно выразить

удовлетворительную оценку исполнения музыкального произведения. В сообщениях, несущих оценку в три звезды, музыкальные критики выражают свое противоречивое отношение к объекту оценки, о чем будет говориться в параграфе 3.3.

### 3.3. Удовлетворительная оценка в жанре рецензии

Основанием для обозначения выраженной тремя звездами оценки как удовлетворительной является выявленное при анализе текстов рецензий соотношение количества положительных и отрицательных по своей семантике лексических средств: чем больше плюсов находит критик в диске, тем выше оценку ставит. Если положительные и отрицательные характеристики уравниваются друг друга, критик ставит оценку в три звезды, присуждая диску статус *хорошего*. Относительный баланс признаков *хорошо* и *плохо* репрезентируется в условно-обозначенной нами удовлетворительной оценке.

Рецензий на диски с тремя звездами значительно меньше, чем мелиоративных рецензий. В анализируемых трех номерах журнала *BBC Music Magazine* (Июль 2015, Декабрь 2015, Февраль 2016) такие рецензии составляют 12 % от общего количества.

Интересным представляется лингвистический анализ текстов рецензий, несущих удовлетворительную оценку, поскольку равновесие признаков *хорошо/плохо* имеет не свойственное рецензиям, несущим мелиоративную оценку, языковое выражение. Прежде всего оно проявляется в использовании противительных союзов (*contrasting conjunctions*) английского языка: *but* (но, однако) и *though/although* (хотя, все-таки, тем не менее). Полагаем, что именно с их помощью авторы-критики выражают свое двойное отношение к объектам оценки. Противительные союзы могут использоваться критиками как на уровне предложений, так и на уровне абзацев. Их расположение зависит от параметров музыкального диска, в отношении которых

высказывается критик. Приведем пример смены оценочного вектора с положительного на отрицательный и наоборот.

На диске MENDELSSOHN•TCHAIKOVSKY представлены концерты для виолончели двух композиторов: Ф. Мендельсона и П.И. Чайковского. Исполнительница – виолончелистка А. Штейнбахер (Arabella Steinbacher). Критик М. Коттон (Martin Cotton) оценил исполнение на три звезды, а качество звукозаписи на четыре. В рассматриваемой рецензии насчитывается шесть противительных союзов. Критик начинает описание в положительном ключе, но с помощью указанных союзов словно разворачивает вектор оценки в противоположную сторону:

*The finale restores the balance with some of the energy which was missing from the first movement, **but** again the knife-edge precision of ensemble isn't always there* (В финале восстанавливаются тот баланс и та энергия, которых так не хватало в начале, **но** ансамбль по-прежнему теряет четкость исполнения);

*Steinbacher's sound is a better fit with the Tchaikovsky, **although** there's again a tendency to draw things out and lose impetus... She does shape the cadenza well **though**, and there's no doubting her technical prowess* (Звучание скрипки Арабеллы Штейнбахер больше подходит для исполнения Чайковского, **хотя** вновь наблюдается тенденция слишком затягивать и утрачивать силу движения... **И все же** она облекает каденцию в хорошую форму, что не позволяет усомниться в ее мастерстве);

*The decorated reprise of the main theme is nicely balanced **though**, and this is the place where musical intent and realisation come together most completely – the finale begins with great panache, **but** sits down too much in the Russian interludes* (Украшенная реприза основной темы **все-таки** хорошо сбалансирована, именно в этом месте музыкальный замысел и его реализация максимально совпадают – финал начинается очень пафосно, **но** сильно проседает в русских интерлюдиях) [BBC MM, July 2015, MENDELSSOHN•TCHAIKOVSKY: 77].

При прочтении рецензии у читателя может возникнуть ощущение, что эмоции и чувства критика, полученные им от прослушивания диска, противоречивы, исполнительские качества исполнителя неоднородны. В игре музыканта есть плюсы и минусы, которые в целом уравнивают друг друга, поэтому нельзя однозначно сказать, что исполнение оценено

положительно или отрицательно. Наиболее подходящей можно считать оценку удовлетворительную, которая в рамках журнала обозначается тремя звездами.

Интересным представляется использование противительного союза *but* в начале абзаца. Примером может послужить рецензия А. Пикард (Anna Picard) на диск с записью вокальных произведений Г.Ф. Генделя, исполняемых оперной певицей Ю. Лежневой (Julia Lezhneva). С помощью указанного союза критик словно ставит под сомнение все то, что было сказано в предыдущем абзаце. В зачине рецензии автор пишет о ранней славе оперной певицы, «переливающихся высоких нотах и легком колоратурном сопрано», об успешной работе с камерным ансамблем *Il Giardino Armonico*. Однако второй абзац начинается с союза *but*:

*But there is a wealth of nuance to be found between carefree flamboyance and the hushed purity that Lezhneva brings to Salve Regina, and this all-Handel programme reveals that gap in her artistry* (Однако можно обнаружить множество нюансов между беззаботной экспрессией и тихой чистотой, которую Лежнева привносит в *Salve Regina* (Радуйся, Царица). Программа, состоящая из произведений Генделя, обнаруживает пробел в ее мастерстве) [BBC MM, February 2016, HANDEL: 70–71].

Союзом *but* музыкальный критик в некоторой степени приуменьшает заслуги исполнительницы, о которых говорилось в зачине, а также с помощью эмоционально-окрашенного существительного *gap* указывает на пробел в ее мастерстве.

Схожее ощущение отрицания предыдущего высказывания можно наблюдать в рецензии Р. Николса (Roger Nichols) на диск DEBUSSY. Противительный союз *but* стоит не в начале абзаца, тем не менее помогает автору приуменьшить положительную оценку исполнителя, представленную в предыдущем предложении:

*Rutkowski has a splendid technique and the lighter passages can bring a smile to the lips, as with his delightfully crisp ornaments in the second Arabesque. But he is too cavalier with the composer's instructions* (Рутковски обладает блестящей техникой, и более легкие пассажи могут вызвать улыбку, например, когда он играет восхитительные отрывистые украшения

во второй части Арабески. **Но** он слишком беспечен в отношении ремарок композитора) [BBC MM, December 2015, DEBUSSY: 93].

С помощью союза *but* автор-критик переходит от мелиоративной оценки к пейоративной, что является стандартным приемом при написании рецензий, несущих удовлетворительную оценку.

Наряду с противительными союзами в рецензиях, несущих оценку в три звезды, музыкальные критики журнала *BBC Music Magazine* используют предлог уступки *despite* (несмотря на). С его помощью авторы показывают, что, несмотря на наличие или отсутствие каких-либо качеств, тот или иной аспект музыкального произведения/диска заслуживает именно мелиоративной/пейоративной оценки. Так, в рецензии на диск PROKOFIEV Э. Леви (Erik Levi) в одном абзаце использует предлог *despite* дважды:

<...> *this problem also affects continuity in the ensuing Andante tranquillo, **despite** some wonderfully sensitive solo woodwind playing. Indeed, a direct comparison with the Kirill Karabits recording of the same work demonstrates that **despite** the disadvantage of noticeably inferior recorded sound, the Ukrainian presents a far more strongly characterized view of the music* <...> (<...> эта проблема влияет на развитие музыкальной темы в последующем *Andante tranquillo*, **несмотря на** удивительно нежную игру духовых. Более того, если сравнить эту запись с записью этого же произведения, исполненного Кириллом Карабицем, станет ясно, что, **несмотря на** недостатки низкокачественной записи, украинец представляет гораздо более сильный по характеру взгляд на музыку <...>) [BBC MM, February 2016, PROKOFIEV: 66].

Оценка критика не является однозначной. Предлог *despite* помогает передать одновременно положительные и отрицательные эмоции, полученные при прослушивании диска.

Х. Уоллес (*Helen Wallace*) в рецензии на диск CHAMMINADE передает свои негативные ощущения от исполнения виолончелиста, которое, по ее мнению, не может исправить достойная игра находящейся с ним в дуэте пианистки с помощью предлога *despite*:

*This works in a beautifully sustained 'Louange à l'éternité de Jésus' from Messaien's famous quartet, but less so in Fauré's sensuous Après un rêve: rather than enlarging its scope, he leaves it diminished, **despite** Kathryn Stott's warm eloquence* (Такой подход прекрасно

подходит знаменитому квартету О. Мессиана *'Louange à l'éternité de Jésus'* (Хвала вечности Иисуса), но гораздо меньше чувственной *Après un rêve* Г. Форе: вместо того, чтобы нарастить объем, он оставляет его на прежнем уровне, **несмотря на** мягкую выразительность Кэтрин Стотт) [BBC MM, December 2015, SONGS FROM THE ARC OF LIFE: 91].

В рецензиях, передающих удовлетворительную оценку, в отличие от четырехзвездных и пятизвездных, чаще встречается глагол с дерогативной семой *to lack* (недоставать, не хватать). Так, на общее число анализируемых рецензий с мелиоративной оценкой (123) приходится 14 глаголов *to lack* (в основном авторы употребляют их, когда ставят четыре звезды), в то время как в 23 удовлетворительных рецензиях глагол *to lack* употребляется пять раз. Подобная статистика показывает, что в сознании музыкальных критиков есть некий музыкальный идеал, для достижения которого исполнителям чего-то не хватает, и, как правило, авторы указывают, чего именно:

<...> *and these Hilliard performances are rather **lacking** in bite and drive* (<...> а этим представлениям ансамбля Хиллиард **не хватает** остроты и энергии) [BBC MM, February 2016, HOLLIGER: 75–76].

В рецензии на диск с записью оперы П.И. Чайковского *Иоланта* критик Д. Найс (*David Nice*) коснулся недостатков сразу нескольких аспектов музыкального произведения: сюжета, вокального исполнения, записи и оформления диска:

<...> *he **lacks** the suppleness that would lend enchantment to this glowing if odd fable of the blind girl led to see the world* (<...> ему **не хватает** гибкости, которая позволила бы привнести очарования в это яркое, если не сказать эксцентричное, либретто, когда слепая отправляется посмотреть мир);

*Golovneva in any case **lacks** the luminous soprano pathos essential for the vulnerable princess* <...> (в любом случае Головневой **недостаёт** яркого воодушевленного сопрано, неотъемлемого для роли беззащитной принцессы);

<...> *but their **lack** of nuance combines with sound that's way too close* (<...> однако им **недостаёт** оттенков в совокупности со звуком, который записали со слишком близкого расстояния);

*Presentation is plain, **lacks** a libretto and gives two different names for one of the bitpart singers* (Презентация незамысловатая, **не хватает** либретто, а для одного из



эпизодических актеров указано два разных имени) [BBC MM, December 2015, TCHAIKOVSKI: 85].

По мнению критика, диск проигрывает по нескольким показателям, поэтому он ставит оценку три звезды и за исполнение, и за звукозапись.

В заключительной части своих рецензий, имеющих удовлетворительную оценку, музыкальные критики нередко используют наречие *still* (все-таки/все же), поскольку оно позволяет подвести итог и более четко обозначить позицию автора: диск скорее хорош, чем плох или наоборот:

<...> *and his stylistic language can seem rather dated. Still, there is an impressive culminating effect when voices and instruments come together on the final track* (<...> а его стиль может показаться устаревшим. **Все же**, кульминационный эффект впечатляет: голоса и инструменты сливаются воедино в финальной песне) [BBC MM, February 2016, HOLLIGER: 75–76];

*Despite echoes of Britten, there's rather too much modal thumb-twiddling which flows and lilts rather than offers variety. Still, in its odd way, the opera casts a spell* (Несмотря на отголоски Бриттена, здесь слишком много ладовой пустоты, которая просто весело течет, не привнося разнообразия. **Все-таки**, как ни странно, опера очаровывает) [BBC MM, July 2015, METCALF: 79].

Контраст при трехзвездной оценке достигается не только за счет использования противительных союзов, предлога *despite* и глагола с дерогативной семой *to lack*. Как правило, критики используют противоположные по окраске эпитеты, что также помогает им создать в воображении читателей противоречивую картину. Так, если в текстах рецензий, несущих мелиоративную оценку (пять звезд) негативно окрашенных эпитетов практически нет, а в четырехзвездных их может быть только два или три, в рецензиях удовлетворительных можно наблюдать, как критик переходит от + к – и наоборот, оперируя различными по окраске эпитетами. Распространенным средством усиления образности эпитетов при этом является использование перед ними наречий (см. параграф 3.2).

В рецензии критика Х. Уоллес на диск *SONGS FROM THE ARC OF LIFE* можно наблюдать, как автор противопоставляет качество исполнения разных произведений одним и тем же музыкантом, используя противительный союз *but*:

*The opening works – Bach's Ave Maria, Brahms's Lullaby and Dvořák's Songs my mother taught me – are peculiarly colourless; but then comes Debussy's manic Papillons and a delightfully fluent Gershwin Prelude, and the programme begins to take shape* (Первые произведения – *Аве Мария* Баха, *Колыбельная* Брамса и *Песни, которым научила меня мама* Дворжака – совершенно непримечательны; но затем мы слышим восторженных Бабочек Дебюсси и восхитительно подвижную (досл. текущую) *Прелюдию* Гершвина – и программа начинает вырисовываться) [BBC MM, December 2015, SONGS FROM THE ARC OF LIFE: 91].

Приведенный пример показывает, как в рамках одного предложения меняется восприятие критика. Это отражается в использовании определенных лексико-стилистических средств: положительно и отрицательно окрашенных эпитетов в сопровождении наречий и противительного союза, придающего контраст всей фразе.

Подобным образом музыкальный критик Н. Андерсон (Nicholas Anderson) передает свои эмоции и чувства, полученные при прослушивании исполнения японской виолончелисткой произведений И.С. Баха:

*The Adagio is bland and the Fugue bowed in that stabbing, aggressive manner which too often does this music a disservice. Thereafter matters improve. Midori's bowing is more relaxed as we quickly discover in the Fugue of the A minor Sonata* (*Адажио пресное, а в Фуге удары смычка подобны уколам ножа (досл. колющие), исполнены в агрессивной манере, что слишком часто портит это произведение. Дальше – лучше. Смычок Мидори движется более плавно в Фуге Сонаты ля-минор*) [BBC MM, February 2016, JS BACH: 80–81].

Автор показывает, что исполнение музыканта неодинаково, оно меняется от произведения к произведению, поэтому и оценка критика меняется с отрицательной на положительную, что подтверждается использованием контрастных по окраске эпитетов.

В приведенном примере рецензии, принадлежащей перу Н. Андерсона, важно обратить внимание еще на одно средство повышения экспрессивности оценки – интенсификатор *too*, который в английском языке является наречием со значениями *слишком* и *также*. Второе значение этого слова не служит для интенсификации оценки, поэтому в работе не рассматривается, хотя и используется авторами в текстах рецензий.

Считаем важным рассмотреть подробнее роль наречия *too* в этом параграфе, поскольку частотность его использования в рецензиях, имеющих нейтральную оценку, выше, чем в рецензиях с мелиоративной оценкой. Так, на общее количество последних (123) приходится 13 употреблений словосочетаний типа *too* + прилагательное, из которых только два встречаются в пятизвездных рецензиях. В 23 трехзвездных рецензиях насчитывается 11 употреблений наречия *too* + прилагательное. Интересным представляется тот факт, что в несущих мелиоративную оценку рецензиях интенсификатор *too* сопровождается аппроксиматорами *a bit/a little* (несколько, немного), которые позволяют снизить категоричность оценки:

<...> *with only the finale of the Eight Concerto perhaps a little too impatient to convey the music's graceful character* (<...> только вот финал Восьмого Концерта, **возможно, сыгран слегка нетерпеливо** (досл. возможно, немного слишком нетерпеливо), чтобы передать грациозный характер музыки) [Рецензия с оценкой в четыре звезды; BBC MM, February 2016, MOZART: 69].

В приведенном примере автор также использует оператор предположения *perhaps* (возможно), который способствует дополнительному снижению категоричности оценки. В следующем примере наряду с аппроксиматором *a bit* автор использует кванторное наречие *just* (просто) вновь для снижения категоричности своего мнения:

*Gabetta is just a bit too indulgent in shaping the Trio* (Габетта в этом трио **несколько пассивна** (досл. немного слишком потакающая) [Рецензия с оценкой в четыре звезды; BBC MM, July 2015, CHOPIN•FRANCHOMME: 88].

Второй способ снять категоричность – прямое указание на субъективность оценки [Вольф 2019: 109], выраженное через аксиологический предикат мнения:

*Often he just seems to me too loud or too eager to get on <...>* (Часто мне просто кажется, что он слишком громкий или слишком резкий для восприятия <...>) [Рецензия с оценкой в четыре звезды. BBC MM, December 2015, SCHOENBERG: 76–77];

*The Haffner Symphony follows, in a performance, which brims with energy but seems a bit too smooth* (Далее – Симфония-Хаффнер, переполнена энергией, но кажется слишком одинаковой (досл. кажется немного слишком гладкой) [Рецензия с оценкой в четыре звезды. BBC MM, July 2015, VEETHOVEN•MOZART: 72–73].

Как отмечает Е.М. Вольф, «снижение категоричности производится разными путями, которые все направлены к одной цели – представить утверждение об оценке как субъективное, истинное лишь в возможном мире субъекта, а не во всех возможных мирах» [Вольф 2019: 109]. Полагаем, что авторы-критики используют средства снятия категоричности оценки в положительных рецензиях с целью представить музыкальный диск, оцененный ими в четыре или пять звезд, как заслуживающий внимания со стороны слушателя и не уменьшить его достоинств своими комментариями.

В проанализированных нами текстах рецензий, несущих удовлетворительную оценку музыкальных критиков, не было найдено аппроксиматоров *a bit/a little*, однако в рецензиях такого типа авторы все же используют указание на субъективность своей оценки за счет употребления аксиологических предикатов мнения:

*I sometimes found her articulation too laid back for effective phrase definition* (Иногда мне не хватало четкости произношения, чтобы лучше разобрать фразы (досл. Иногда я находил ее артикуляцию слишком неторопливой, чтобы четко разграничивать фразы) [BBC MM, February 2016, JS BACH: 80–81].

Однако такие случаи скорее исключение, чем норма. В основном, интенсификатор *too* используется авторами без снятия категоричности:

*The tempo for the first movement's slow introduction is surely too slow to sustain the necessary flow <...>* (Темп первого медленного вступления определенно слишком медленный, чтобы поддерживать нужную динамику...) [Там же, PROKOFIEV: 66];

*But he is too cavalier with the composer's instructions* (Но он слишком беспечен в отношении ремарок композитора) [BBC MM, December 2015, DEBUSSY: 93];

<...> *and here both 'Incantoire' and the scherzo of the First Symphony are too slow* (<...> и *Incantoire*, и скерцо Первой Симфонии слишком медленные) [Там же, DUTILLEUX: 75].

Полагаем, что отсутствие попыток снизить категоричность удовлетворительной оценки в текстах рецензий обусловлено желанием критиков указать на недостатки музыкального диска и оправдать поставленные ему три звезды.

Эмоционально-экспрессивно-оценочные языковые средства, используемые музыкальными критиками в рецензиях, несущих удовлетворительную оценку, позволяют авторам воссоздать противоречивый образ музыки и указать на неоднородность ее исполнения. Тексты таких рецензий интересны изменчивостью вектора оценки критика, способом композиционной организации, переходом от положительного к отрицательному и наоборот с помощью противительных союзов. Баланс контрастно-окрашенных эпитетов, образность которых усиливается наречиями, помогает передать читателю неоднозначное мнение музыкальных критиков в отношении того или иного аспекта музыкального произведения или всего диска. Совокупность положительных и отрицательных факторов музыкального произведения отражается в условно-обозначенной удовлетворительной оценке критиков, которая репрезентируется через обозначение тремя звездами, несмотря на то, что в журнале такая оценка соотносится с прилагательным *good*.

Оценка, обозначенная на шкале журнала двумя и одной звездой, соответствующая маркерам *Disappointing* и *Poor*, трактуется в данном исследовании как пейоративная. Анализ языковых средств, используемых музыкальными критиками для передачи такого типа оценки предложен в параграфе 3.4.

### 3.4. Пейоративная оценка в жанре рецензии

В британском музыкальном издании *BBC Music Magazine* количество рецензий, несущих пейоративную оценку авторов-критиков, составляет очень малый процент. Так, на общее количество текстов рубрики *Reviews* в трех анализируемых номерах журнала приходится только 4 двухзвездные рецензии и ни одной с оценкой в одну звезду. Во-первых, это объясняется тем, что музыкальный критик является частью дискурсивного сообщества, работу которого он освещает и не дистанцирован от него. Во-вторых, подготовка современных музыкантов классического направления осуществляется на высоком уровне (см. параграф 3.2). Необходимо отметить, что используемый в работе термин *пейоративная оценка* вслед за Е.В. Коваленко будем считать синонимичным термину *негативная оценка* [Коваленко 2006].

Актуализация пейоративной оценки на языковом уровне осуществляется с помощью тех же лексических средств и средств словесной образности, что и при мелиоративном и удовлетворительном оценивании. Вместе с тем используемые авторами-критиками лексико-семантические единицы рисуют в воображении читателя негативные образы.

В рецензии М. Лопперта (*Max Loppert*) на диск с оперой Орфей и Эвридика исполнение оценивается на две звезды, а это значит, что оно не оправдало ожиданий критика. При этом качество звука автор оценивает на пять звезд, что служит доказательством неудовлетворительной интерпретации музыкального произведения указанным составом музыкантов (Franco Fagioli, Malin Hartelius, Emmanuelle de Negri, Insula Orchestra/Laurence Equilbey). Текст рецензии выстраивается на контрасте. Сначала критик описывает идею композитора, используя положительно окрашенные эпитеты и существительные с положительной семантикой:

*What Gluck sought in his 'Reform' operas, of which this was the first, was 'a beautiful simplicity' of sound and substance <...> Only when the rare singer-actor is cast capable of tackling the role with **tonal strength, verbal sensitivity and dramatic intensity** do Gluck's words*

*make full, powerful sense* (В своих 'реформистских' операх, из которых эта была первой, Глюк желал слышать '**прекрасную простоту**' звука и музыкальной материи <...> Слова композитора тогда обретают подлинный смысл, когда какой-нибудь редкий певец-исполнитель становится способным передать **тональную силу, словесную чувственность** и **глубокий драматизм**).

Автор указывает на сложность поставленной самим композитором задачи. Затем, с помощью наречия причины *hence* (поэтому, следовательно, отсюда) критик пишет об отсутствии необходимых качеств, что вызывает его разочарование:

*Hence my disappointment with this latest recording of the opera's original (1762) version. Its Orfeo, Argentinian Franco Fagioli, lacks to my ears those essential Gluckian qualities listed above* (Отсюда и мое **разочарование** от недавней записи версии оригинала оперы (1762). Орфею, аргентинцу Франко Фаджоли, **как мне кажется**, как раз **не хватило** тех основных качеств, о которых говорил Глюк).

Категоричность своей оценки автор снижает отсылкой на субъективность мнения с помощью выражения *to my ears* (досл. для моих ушей) и притяжательного местоимения *my* (мой, моя, мое), при этом используя глагол *to lack* (не хватать, недоставать) с дерогативной семой.

Контраст сохраняется и далее в тексте рецензии, когда автор сначала описывает положительные качества певца, а затем, с помощью противительного союза *yet* (все же, однако) переходит к негативной характеристике:

*His remarkable voice can reach high above the stave like few others in his category, with special facility in ornate vocal writing <...> Yet after a while the fruity tone quality proves unvaried, the word-utterance superficial, at times blurry. For once the great set pieces come across as emotionally distanced, even dull* (Его **выдающийся** голос может достичь нереальных высот (досл. перепрыгнуть планку), это мало кому удастся (досл. **как могут немногие в этой сфере**), благодаря **особой легкой витиеватости вокального изложения** <...> **Все же**, некоторое время спустя, **мелодичный голос** начинает казаться **однообразным**, слова до конца не проговариваются (досл. **поверхностны**), порой даже **расплывчаты**. Главные сцены оперы **неэмоциональны**, можно даже назвать их **тусклыми**).

В заключении музыкальный критик использует прием сравнения, с помощью которого выносит окончательный вердикт – у этой постановки оперы нет шансов на успех:

*But compared with previous 1762 sets conducted by John Eliot Gardiner <...> this one seems fatally bland* (Но в сравнении с версией Джона Элиота Гардинера <...> эта кажется совершенно слабой) [BBC MM, December 2015, GLUCK: 83–84].

Таким образом, критик сначала настраивает читателя на положительный лад, описывая сложный, но сильный замысел композитора, а также прекрасный голос оперного исполнителя. Затем резко и уничижительно отзываясь о неудавшейся интерпретации оперы и вокальных недостатках певца, обеспечивает читателям некоторую эмоциональную встряску. Подобные приемы характерны для рецензий, несущих пейоративную оценку. Ярко выраженное контрастное описание исполнения с использованием полярно противоположных эпитетов позволяет критикам максимально влиять на эмоции читателей.

Контрастность является одним из основных качеств пейоративных рецензий и достигается в основном за счет использования противительных союзов и интенсификации отрицательных признаков:

<...> *performances are in general neat and clean but rather too pale* (<...> исполнение произведений в общем аккуратное и ясное, но, пожалуй, слишком упрощенное);

*A fine American orchestra, a gifted American conductor, playing core Americana: a recipe for red-hot, individualistic music-making. Too much here is corporate grey and correct* (Блестящий американский оркестр, одаренный американский дирижер, исполняющий истинно американскую музыку: рецепт пламенного, индивидуалистского исполнения. Слишком много обыденного и правильного) [BBC MM, February 2016, COPLAND: 64];

<...> *the chorus, and Malin Hartelius's Euridice, though tending to shrillness, is moving* (<...> хор и Эвридика в исполнении Малин Хартелиус, хотя ее голосу и свойственна некоторая визгливость, трогательны) [BBC MM, December 2015, GLUCK: 83–84].



Другим сильным средством воздействия на чувства читателей и передачи образа музыки является прием иронии, который встречается преимущественно в рецензиях, несущих пейоративную оценку:

*Not only does listening to her high G sharp at full steam require stronger nerves than mine, but the disc is awash with inaccuracies of rhythm and dynamics. Poulenc being the chief victim.* As for the huge interpolated pause in ‘Fleurs’ before the return of ‘Fleurs promises’... *time for a coffee, I think* (И я говорю сейчас не только о том, что мои нервы не выдерживают её соль-диез в полную силу, но весь диск сплошь состоит из ритмических и динамических неточностей. При этом Пуленк – главная жертва. Что касается огромной самовольно вставленной паузы в *Цветах* перед повтором фразы *Fleurs promises* <...> пойду-ка я лучше выпью чашечку кофе) [BBC MM, February 2016, FIANÇAILLES POUR RIRE: 76];

*Devieille’s delivery, for instance, of the little French song Dans un bois solitaire made my fingers itch for the off-button* (Например, у меня так и чесались пальцы нажать на кнопку ‘выключить’, когда Девиль начала исполнять коротенькую французскую песенку *Dans un bois solitaire*) [Там же, MOZART: 71].

Прием иронии обладает очень сильным воздействием на читателя. Он принадлежит сфере юмора и требует определенной остроты ума «как от писателя, так и от читателя» [Курышева 2007: 80]. В свою очередь, читатель должен уметь интерпретировать иронию верно, иначе передаваемая информация может быть не воспринята. Е.С. Готовцева отмечает: «Интерпретация иронии – сложная прагмакоммуникативная задача, которая требует различать значение высказывания и значение говорящего. Она осложняется еще и тем, что адресант создает отношения между собой, адресатом высказывания и объектом иронии, которые могут преследовать разные цели: установление отношения доминирования, критику или похвалу объекта иронии, агрессию и т.д. То есть, адресат должен не только распознать ироническую интенцию говорящего, но и решить, какова цель иронии в данной ситуации» [Готовцева 2013: 59]. Полагаем, что используемые в музыкальных рецензиях приемы иронии имеют своей целью выражение негативной критики в отношении музыкального исполнения, завуалированное в форму шуточных комментариев.

Качественный анализ текстов рецензий музыкального журнала *BBC Music Magazine* показал, что пейоративная оценка музыкальных критиков актуализируется посредством использования контрастных по окраске эпитетов, с помощью которых критикам удается сильнее воздействовать на эмоции читателя, моделировать их реакцию. Противоречивые чувства музыкальных критиков выражаются через использование противительных союзов *but* и *though*, а категоричность усиливается с помощью наречия-интенсификатора *too*. Важным средством передачи музыкального образа и выражения отношения к нему критика является ирония, которая позволяет авторам в завуалированной форме преподнести свои острые критические замечания. При этом читателю необходимо иметь определенный уровень подготовки, чтобы быть способным распознать и декодировать ироничное послание музыкального журналиста.

Несмотря на то, что в целом языковые средства и приемы, которые используют музыкальные критики в рецензиях, имеющих удовлетворительную и пейоративную оценку, схожи, можно говорить о разном восприятии текстов читателем. Отметим, что категоричность оценки разнится в зависимости от ее положения на шкале. В рецензиях, обозначенных тремя звездами, категоричность оценки несколько снижается, в то время как при передаче негативного мнения – усиливается. С помощью контрастных по окраске эпитетов музыкальные критики передают эмоцию разочарования, сталкивая положительные и отрицательные качества исполнения между собой, резко изменяя вектор оценки, обеспечивая тем самым эмоциональную встряску читателю.

Таким образом, музыкальные критики журнала *BBC Music Magazine*, используя в целом одинаковые языковые приемы с разной оценочной нагрузкой, оказывают эмоциональное воздействие на читателя. Через текст рецензии с положительным вектором оценки авторы выражают свое согласие с интерпретацией музыкального произведения. Удовлетворительная оценка критиков подразумевает частичное несогласие с видением исполнителей, в

результате чего появляется некоторый контраст в описании предмета оценки. Несогласие музыкального журналиста отражается через третий тип оценки – пейоративный. Для выявления дополнительных оценочных закономерностей в текстах рецензий при помощи программы *Tropes 8.4.4.* был проведен количественный лингвистический анализ, результаты которого представлены в параграфе 3.5.

### 3.5. Результаты количественного анализа текстов рецензий

Для интеллектуального анализа текстов (*text mining process*) были отобраны 150 рецензий из трех номеров журнала *BBC Music Magazine* (июнь 2015, декабрь 2015 и февраль 2016). Критические тексты были сгруппированы в соответствии с количеством звезд, выставленными музыкальными критиками по параметру *Performance*. На первом этапе для выявления общих закономерностей мелиоративной оценки сравнивались рецензии с оценкой 4 и 5 звезд. На втором этапе были сопоставлены между собой рецензии с разным типом оценки. При сравнении групп рецензий на первом и втором этапах во внимание принимались следующие пункты: *Text style* (Стиль текста), *Reference fields* (Поля ссылок), *Frequent word categories* (Часто встречающиеся категории слов), *Scenario* (Сценарий). Результаты сравнительного анализа по значимым и наиболее показательным позициям представлены в табл. 5.

Таблица 5

Результаты интеллектуального анализа текстовой информации

Program item/Параметр программы	5-звездные рецензии	4-звездные рецензии	3-звездные рецензии	2-звездные рецензии
Text style/Стиль текста	Descriptive/ Описательный		Descriptive/ Описательный	Narrative/ Нарративный
Reference fields (1 <sup>st</sup> position)/Поля ссылок (1 позиция)	Music/Музыка		Music/Музыка	Music/Музыка
Scenario/Сценарий	Arts & culture/Искусство и культура		Arts & culture/Искусство и культура	Properties & characteristics/ Качества и характеристики
All word categories (meaningful)/Все категории слов (значимые)				
Connectors/Коннекторы				

Opposition/Противопоставление	15.3 %	16.9 %	17.9 %	20.4 %
Comparison/Сравнение	13.6 %	11.8 %	14.3 %	14.8 %
Modalities/Модусы:				
Time/Времени	16.4 %	15.7 %	15.2 %	19.7 %
Place/Места	10.6 %	11.0 %	10.1 %	16.4 %
Doubt/Сомнения	2.1 %	1.9 %	3.1 %	4.9 %
Pronouns/Местоимения:				
I/Я	13.9 %	12.9 %	12.1 %	44.4 %

Описательный стиль повествования (*Descriptive text style*) присущ всем видам рецензий, кроме рецензий с оценкой в две звезды (см. Приложение 2, иллюстрация № 1). Описание помогает автору-критику создать определенное настроение у читателя, передать эмоции от прослушанного музыкального произведения.

В рецензиях с оценкой, выраженной двумя звездами, стиль является нарративным: возрастает частотность использования союза *and*, который добавляет динамики повествованию, наречий места и частотности (*here, across, at times, sometimes*). Цель нарративного стиля – развлечь читателя, привлечь и удержать внимание. Преобладание этого стиля в рецензиях с оценкой в две звезды объясняем тем, что при прослушивании произведений, исполнение которых не соответствуют внутреннему музыкальному идеалу, критик живо откликается на эти несоответствия, бурно реагирует; возникающая неудовлетворенность выражается в более динамичном изложении мыслей на бумаге. Нарративность, в отличие от описания, общепризнанно обладает большей объективностью через соотнесенность с реальностью, даже если повествование эмоционально. Вероятно, негативная оценка подсознательно требует от критика больших доказательств, что достигается через нарратив.

Во всех рецензиях были отмечены лексемы, выражающие сомнение [Там же]. Это объясняется тем, что критики выражают свое субъективное мнение в отношении диска и не могут позиционировать его как единственно верное. В двухзвездных рецензиях программой была выделена дополнительная позиция *involving with I* (Вовлечение себя через Я).

Полагаем, что выражение пейоративной оценки требует от критика максимальной смелости, и словесное выражение субъективного достигает максимума, поэтому авторы стремятся чаще указывать на то, что это именно их личное мнение, а не всеобщее.

В разделе *Reference fields* во всех рецензиях поле *music* является наиболее частотным, что закономерно, поскольку ключевым концептом музыкального дискурса является музыка. Поля *time* (время), *characteristic* (характеристика), *feeling* (чувство), *language* (язык), *entertainment* (развлечение) повторяются в первых десяти позициях каждого типа рецензий (см. Приложение 2, иллюстрация № 2).

Данные табл. 5 отражают гедонистическую составляющую музыки. Они также показывают, что музыка неразрывно связана с категорией времени, как в историческом плане (музыкальная эпоха, мода на определенный музыкальный стиль), так и в плане техническом (длительность нот и композиций, время в названиях произведений). Музыка призвана рождать в слушателе различные чувства и эмоции. Некоторые ученые метафорически называют музыку языком, поскольку, согласно К. Леви-Строссу (Claude Lévi-Strauss), она имеет языковую структуру, хотя и лишена языкового смысла [Levi-Strauss 1990: 649]. Так, существуют нотные тексты, знаки, музыкальные фразы, *читая* которые музыканты воспроизводят музыку. Музыкальная индустрия сегодня также привлекает различные печатные ресурсы для распространения музыкальной продукции: буклеты, программы, книги. Все указанные аспекты находят отражение в текстах рецензий музыкальных критиков и отображаются в параметре *Поля ссылок*.

Процентное соотношение по показателю *All word categories* в рецензиях с оценкой 4 и 5 звезд во многом схоже и не различается больше, чем на 3 %. По маркеру *Opposition* в параметре *Connectors* четырехзвездных рецензий оказалось на 1.6 % больше (15.3 % vs 16.9 %), что говорит о несколько более частом использовании противительных союзов (*but, though, although*), поскольку, как было указано в параграфе 3.2, авторы отмечают

некоторые немногочисленные негативные нюансы на общем положительном фоне. Далее количество противительных союзов увеличивается и достигает максимума в негативных рецензиях: 15.3 % – 16.9 % – 17.9 % – 20.4 % (см. Приложение 1, иллюстрация № 3). Цифры показывают, что, по мнению критиков, негативных аспектов становится все больше, и оценка соответственно снижается.

Уровень сравнительных союзов в 4-х звездных рецензиях меньше, чем в пятизвездных (11.8 % vs 13.6 %), что имеет свое обоснование [Там же]. Учитывая, что в 5-звездных рецензиях доминируют сравнительные союзы *as* и *like*, а в 4-звездных – *than* (чем), можно предположить, что авторы в первом случае используют сравнительные обороты как художественное средство для описания множественных чувств и ассоциаций, вызванных исполнением произведений, которыми они хотят поделиться, а критики, ставящие 4 звезды, не столь уверены в своих впечатлениях и сравнивают объекты оценки между собой, соотнося аргументацию с реально имевшими место быть музыкальными реалиями.

В 2-звездных рецензиях, в отличие от других, наблюдаются самые высокие показатели *Modality of Time* (Модуса времени) 19.7 %, *Place* (Места) 16.4 % (*here* употребляется наиболее часто) и *Doubt* 4.9 % (Сомнения). Полагаем, что первые два показателя имеют такие высокие в сравнении с другими рецензиями проценты, потому что нарративный стиль высоко эмоциональных негативных сообщений требует динамичного описания и подтверждения (см. выше). Отсюда – частое использование авторами наречий времени и места. Высокий показатель сомнения объясняется максимальной субъективностью выражаемой оценки.

Негативные рецензии также отличаются от других по показателю *Scenario* (сценарий): в 3,4,5-звездных рецензиях сценарий текстов осуществляется в рамках *Arts and Culture* (Культура и искусство), а в 2-звездных в *Properties and Characteristics* (Качества и характеристики) (см. Приложение 2, иллюстрация № 4). Это объясняется, на наш взгляд, тем, что

авторы положительных рецензий причисляют записи к состоявшимся фактам культуры и искусства, а в негативных рецензиях обращается большее внимание на недостатки исполняемых произведений, которые препятствуют достижению музыкального идеала.

В результате проведенного с помощью программы *Tropes 8.4.4.* контент-анализа были выявлены следующие закономерности:

- Главным полем ссылок всех критических посланий является музыка.
- Положительные и негативные рецензии отличаются по ряду признаков, основными из которых являются стиль и сценарий. Резких различий между мелиоративными и удовлетворительными рецензиями нет, однако они наблюдаются между мелиоративными и пейоративными.
- Тексты 2-звездных рецензий отличаются динамичным строем и частым использованием лексем места и времени, что помогает максимально воздействовать на читателей, удерживать их внимание, давать дополнительную аргументацию и вызывать эмоциональный отклик. Выражение субъективного в таких рецензиях достигает максимума, что доказывает частое употребление местоимения *Я* (Я).

Сравнение полученных в результате количественного и качественного анализа данных показывает, что аксиологические характеристики медийного диалога в предметной области *музыкальная критика* являются средством отражения субъективного мнения музыкальных журналистов. В стремлении передать эмоциональное состояние от прослушивания какого-либо диска, музыкальный критик избирает оценочные языковые средства, способные передать *образ музыки* адресату. В то же время, в распоряжении критика есть такой графический элемент, характерный для журнала *BBC Music Magazine*, как оценочная шкала, выраженная с помощью звезд. Визуальное восприятие звездной оценки помогает дополнить обозначенные в текстах рецензий смысловые компоненты.

### ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

Оценочная составляющая является основой музыкально-критической деятельности и актуализируется на уровне языка, формируя аксиологический подход к текстам рецензий. Являясь актом осознания ценности, оценка имеет когнитивную сущность и прагматическую направленность, а также характеризуется определенной структурой, состоящей из основных и факультативных элементов. В предметной области *музыкальная критика* оценка осуществляется в области бытования художественных ценностей, имеющих духовный характер.

Эксплицитно выраженным субъектом оценки в рассматриваемом британском музыкальном журнале *BBC Music Magazine* выступает музыкальный критик, пишущий для рубрики *Reviews* и оценивающий музыкальные диски по пятизвездной шкале, представленной на страницах издания. Объектом рецензирования становятся различные параметры исполнения музыкальных произведений. В соответствии с внутренней шкалой оценок и музыкальным идеалом, критик определяет вектор выставяемой оценки: мелиоративный, удовлетворительный или же пейоративный. Мелиоративная оценка актуализируется, прежде всего, с помощью положительно окрашенных эпитетов, экспрессивность которых усиливается оценочными наречиями, существительных с положительной семантикой, выгодных сравнений и положительных метафор.

Основными характеристиками рецензий, несущих удовлетворительную и пейоративную оценку, является контрастность, которой критики добиваются за счет использования положительно и отрицательно окрашенных эпитетов при передаче образа музыки, осуществляя при этом переход от негативного к позитивному и наоборот с помощью противительных союзов. В деле создания отрицательного образа немаловажную роль играют прием иронии, интенсификатор *too* и глагол с дерогативной семой *to lack*. Разница трехзвездных и двухзвездных рецензий



заключается в степени создаваемого авторами контраста и в категоричности оценки.

Пейоративная оценка передается музыкальными критиками с помощью тех же языковых средств, что и при передаче мелиоративной и удовлетворительной оценки. Разница заключается в коннотации употребляемых прилагательных и существительных. Характерным приемом передачи негативных эмоций является ирония. Способность читателя к дешифровке ироничного оборота способствует оказанию максимального эмоционального воздействия.

Выявленные с помощью качественного анализа закономерности подтверждаются данными количественного анализа текстов рецензий, выполненного в программе *Tropes 8.4.4*. Максимальное различие наблюдается между мелиоративными и пейоративными рецензиями, что отражается в следующих параметрах: Стиль текста (*Text style*), Противопоставление (*Oppositions*), Модусы (*Modalities*).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексное исследование аксиологического характера жанра рецензии на музыкальный диск журнала *BBC Music Magazine* с позиций социолингвистики и прагмалингвистики, а также качественного и количественного дискурсивного анализа позволяет сделать следующие выводы:

1. Музыкальная коммуникация, изначально исследуемая в рамках эстетики, социологии музыки, музыкальной психологии, в конце XX века стала предметом изучения лингвистики. Понятие *музыкальный дискурс* определяется в данном исследовании как социальная практика, обозначающая специфические способы репрезентации различных аспектов музыкальной жизни. Основой музыкального дискурса выступает музыкальный продукт. Социолингвистический подход к исследованию музыкального дискурса позволил выявить различные музыкально-дискурсивные жанры, возникающие в результате музыкально-коммуникативных событий. Разнообразие коммуникативных ситуаций такого типа способствует взаимодействию музыкального дискурса с другими типами дискурса: академическим, деловым, педагогическим, медийным. Было выявлено, что в результате функционирования музыкального дискурса в медиaprостранстве и его взаимодействия с медиадискурсом, он приобретает черты институциональности, полидискурсивности, а также медийности, массовости, открытости и мультимодальности.

2. Было установлено, что оценка музыкального продукта осуществляется через такие жанры музыкального медиадискурса, как аналитическая статья, интервью, творческий портрет, рецензия. Выбранные в качестве объекта исследования тексты рецензий на музыкальные диски представлены на страницах британского журнала *BBC Music Magazine*, освещающего события мира классической музыки.

Определено, что анализируемое издание может быть охарактеризовано рядом типологических институциональных параметров и как медийное образование, а именно – корпоративное печатное издание музыкальной тематики, объединяющее новостные, комментирующие, рекламные тексты и тексты статей. Выступающая в роли полиадресанта редакционная коллегия *BBC Music Magazine* реализует через текстовое поле журнала следующие дискурсивные стратегии: *информирующую, побудительную, построения диалогических взаимоотношений, визуализации информации*, а также стратегию *создания рейтинга*. Целевая аудитория журнала типизируется как просвещенные любители музыки и профессионалы. Вместе с тем редакция апеллирует к новым читателям через такие медиаканалы, как сайт и социальные сети.

3. Доказывается, что особенности современного медиапространства накладывают отпечаток на классическое понимание музыкально-критической деятельности. Процессы дигитализации, конвергенции, глобализации и диверсификации в сфере журналистики требуют от авторов, пишущих в современных журналах, развития новых компетенций. В этой связи в исследовании поднимается вопрос о составляющих профессионализма музыкального критика и его роли в музыкальном коммуникативном процессе. Анализируется *языковая, дискурсивная и коммуникативная личность* музыкального критика, входящего в *музыкальное экспертное дискурсивное сообщество*.

*Адресованность, диалогичность и стратегичность* определяются как основные коммуникативно-прагматические категории музыкально-журналистских сообщений. К коммуникативным стратегиям музыкального критика относятся: *стратегия представления, идеализации и обличения*. Выделяются основные тактики, используемые в текстах рецензий: *тактика презентации объекта, самопрезентации, тактика погружения в текст и тактика диалога с читателем*.

4. В ходе исследования было выявлено, что музыкально-критический жанр рецензии на диск представляет собой поликодовый медиатекст и является аксиологически ориентированным диалогом музыкального критика с читателем-слушателем. Данный вывод подтверждается, прежде всего, графическим оформлением текстов рецензий на страницах журнала: удобочитаемой цветовой гаммой, шрифто-цветовым выделением наиболее значимых информационных компонентов и наличием звездной оценки, помогающей визуализировать субъективное мнение автора.

В исследовании был предложен качественно новый подход к пониманию жанра *рецензия*, основанный на результатах исследований в области маркетинговой лингвистики. Ориентация современного общества на потребление товаров и услуг, а также их оценивание, является причиной развития *культуры рейтинга* во всех социально значимых сферах. Указанная тенденция способствует возникновению конкуренции как важного фактора общественной и экономической жизни. *Продвигающие* и *продающие тексты* становятся, таким образом, языковым воплощением *конкуренции*. Доказывается, что рецензия представляет собой продвигающий текст, поскольку результатом ее воздействия не обязательно является только покупка диска, но привлечение внимания читателя к музыкальному явлению, формирование эмоционального отношения к заложенной в тексте информации и побуждение к какому-либо действию.

5. В рамках качественного анализа были выявлены оценочные языковые средства, с помощью которых музыкальные критики воздействуют на читателей. Для передачи музыкальных образов авторы используют имена прилагательные (как правило положительно или отрицательно окрашенные эпитеты), наречия и причастия, а также оценочные существительные. Сравнительные обороты, разделяемые на художественный оборот и метод, представляют собой один из часто используемых приемов при передаче музыкального образа наряду с метафорой. Отмечается, что при передаче удовлетворительной оценки, соответствующей трем звездам, музыкальные

критики активно используют противительные союзы для выражения двоякого отношения к объекту оценки. О недостатках исполнения в рецензиях, несущих оценку в три звезды, авторы рассуждают, используя глагол с дерогативной семой *to lack*. Отмечается, что художественный прием иронии характерен для рецензий, несущих пейоративную оценку. Субъективный фактор в текстах такого типа максимально усиливается.

6. В результате контент-анализа, проведенного в программе *Tropes 8.4.4.*, был сделан следующий вывод: максимального различия в средствах языкового выражения достигают рецензии, имеющие противоположную векторную направленность. К основным параметрам программы, по которым наблюдалось максимальное различие между мелиоративными и пейоративными рецензиями, относятся: сценарий, модус и противопоставление.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Азначеева Е.Н.* К проблеме типологизации профессиональной языковой личности музыканта [Текст] / Е.Н. Азначеева // Вестник ЧелГУ. Сер.: Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 43 (181). – Вып. 39. – С.5–9.
2. *Акопов А.И.* К вопросу о формировании функций журнала как типа периодического издания [Текст] / А.И. Акопов // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: матер. 52-й междунар. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 17-19 апреля 2013 г.) / отв. ред.-сост. С.Г. Корносенко. – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2013. – С. 9–12.
3. *Акопов А.И.* Взгляд на проблемы сетевой журналистики изнутри и снаружи Интернета [Электронный ресурс] / А.И. Акопов. – Режим доступа: <http://jgreenlamp.narod.ru/vzgliad.htm>, свободный (дата обращения: 10.08.2016).
4. *Актуальные проблемы современной лингвистики* [Текст]: учеб. пособие / сост. Л.Н. Чурилина. – 9-е изд., стер. – М.: Флинта: Наука, 2017. – 416 с.
5. *Александрова О.В.* Язык средств массовой информации как часть коллективного пространства общества [Электронный ресурс] / О.В. Александрова. – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text12/07.htm>, свободный (дата обращения: 19.10.2018).
6. *Алешинская Е.В.* Теоретико-методологические основы разграничения жанров профессионального дискурса [Текст] / Е.В. Алешинская // Вестник Томского государственного университета. Сер.: Филология. – 2014. – № 5 (31). – С. 5–23.
7. *Алешинская Е.В.* О моделировании коммуникативного пространства музыкального дискурса [Текст] / Е.В. Алешинская // Вестник НГЛУ. Сер.: Язык и Культура. – 2015. – Вып. 30. – С. 11–19.
8. *Анипкина Л.Н.* Оценочные высказывания в прагматическом аспекте [Текст] / Л.Н. Анипкина // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 58–65.

9. *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) [Текст]: учеб. пособие / Е.Е. Анисимова. – М.: Академия, 2003. – 128 с.
10. *Антонова Л.Г.* Прагматика жанра в современном медийном дискурсе [Текст] / Л.Г. Антонова // Активные процессы в социальной и массовой коммуникации: кол. монография / отв. ред.-сост. Н.В. Аниськина, Л.В. Ухова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2014. – С. 136–145.
11. *Антонова Л.Г.* Современные коммуникативные процессы: учебное пособие [Текст] / Л.Г. Антонова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. – 61 с.
12. *Антропологическая лингвистика: Концепты. Категории:* кол. монография / под ред. д-ра филол. наук, профессора Ю.М. Малиновича. – М.: Изд-во Ин-та языкозн. РАН; Иркутск: Изд-во ИГЛУ, 2003. – 251 с.
13. *Арановский М.Г.* Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания [Текст] / М.Г. Арановский // Ред.-сост. Н.А. Рыжкова. – М.: Изд-во Гос. ин-та искусствознания, 2012. – 440 с.
14. *Арановский М.Г.* Текст и музыкальная речь [Текст] / М.Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – С. 59–77.
15. *Арутюнов С.А.* Культурная антропология [Текст] / С.А. Арутюнов, С.И. Рыжакова. – М.: Весь Мир, 2004. – 216 с.
16. *Арутюнова Н.Д.* Об объекте общей оценки [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1985. – № 3. – С. 13–24.
17. *Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
18. *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.
19. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М.: Изд-во Яз. русск. к-ры, 1999. – 896 с.

20. *Асафьев Б.В.* Задачи и методы современной музыкальной критики [Текст] / Б. Асафьев // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 219–232.
21. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
22. *Асмус Н.Г.* Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н.Г. Асмус. – Челябинск, 2005. – 265 с.
23. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст] / Р. Барт // сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
24. *Барташова О.А.* Взаимодействие вербального и музыкального компонентов в креолизованном тексте песни [Текст] / О.А. Барташова, Н.А. Алексеева // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. Сер.: Филология. – 2012. – Т. 7, № 1. – С. 27–36.
25. *Бейлинсон Л.С.* ИмPLICITные речевые действия в профессиональном дискурсе [Текст] / Л.С. Бейлинсон // *Lingua Mobilis*. – 2009. – № 5 (19). – С. 71–79.
26. *Бенюмов М.И.* Музыкальное произведение и исполнение музыки [Текст] / М.И. Бенюмов // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации: сб. статей / отв. ред. Л.П. Казанцева. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. – С. 25–42.
27. *Блинова М.П.* О некоторых категориях актуальных типов дискурсов [Текст] / М.П. Блинова // Особенности исследования и конструирования актуальных типов дискурса и их категорий: монография / под ред. И.П. Хутыз. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2016. – С. 129–153.
28. *Блохин И.Н.* Виды сетевого поведения как основание медиаидентичности [Текст] / И.Н. Блохин // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: матер. 52-й междунар. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 17-19 апреля 2013 г.) / отв. ред.-сост. С.Г. Корносенко. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 2013. – С. 34–37.



29. *Богданов В.В.* Коммуникативная компетенция и коммуникативное лидерство [Текст] / В.В. Богданов // Язык, дискурс, личность: сб. науч. тр. / отв. ред. И.П. Сусов. – Тверь: ТГУ, 1990. – С. 26–31.
30. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь (Опыт системного исследования музыкального искусства): монография [Текст] / М.Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 646 с.
31. *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 – 197 с.
32. *Борев Ю.Б.* Эстетика [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1969. – 350 с.
33. *Бронфин Е.* О современной музыкальной критике [Текст] / Е. Бронфин. – М.: Музыка, 1977. – 320 с.
34. *Булатова Э.В.* Смысловые и тональные визуальные знаки в креолизованном медиатексте [Текст] / Э.В. Булатова // Известия Уральского федерального университета. Сер.: Проблемы образования, науки и культуры. – 2014. – № 2 (126). – С. 20–28.
35. *Буряковская В.А.* Коммуникативные характеристики массовой культуры в медийном дискурсе (на материале русского и английского языков) [Текст]: монография / В.А. Буряковская. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ Перемена, 2014. – 228 с.
36. *Васильев С.Л.* Идентификационное ориентирование читателей периодического издания: задачи и инструменты [Текст] / С.Л. Васильев // Вестник ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика. – 2017. – № 1. – С. 100–104.
37. *Васильев С.Л.* Удобочитаемость газеты и журнала [Текст]: монография / С.Л. Васильев. – Воронеж: Кварта, 2010. – 150 с.
38. *Ветошкина З.А.* Модальность медийного дискурса как средство формирования концепта «творчество» [Текст] / З.А. Ветошкина // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: матер.

52-й междунар. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 17-19 апреля 2013 г.) / отв. ред.-сост. С.Г. Корносенко. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. – С. 73–76.

39. *Вешнинский Ю.Г.* Аксиология культурного пространства-времени (в границах постсоветского культурного пространства) [Электронный ресурс] / Ю.Г. Вешнинский. – Режим доступа: <http://imageology.ru/content/view/44/40/>, свободный (дата обращения: 18.11.2016).

40. *Викулова Л.Г.* Аксиологические аспекты авторского и издательского предисловий (семиметрический подход) [Текст] / Л.Г. Викулова, И.В. Чернигова // Этносемиметрия ценностных смыслов: коллективная монография / отв. ред. Е.Ф. Серебренникова. – Иркутск: Изд-во ИГЛУ, 2008. – С. 186–232.

41. *Викулова Л.Г.* Издательская деятельность как дискурсивная практика [Текст]: книжный каталог / Л.Г. Викулова, И.В. Макарова // Когниция, коммуникация, дискурс. – 2013. – № 7. – С. 23–32.

42. *Викулова Л.Г.* Формирование коммуникативного пространства для детей и подростков: иллюстрированный журнал (на материале французской прессы) [Текст] / Л.Г. Викулова, А.В. Кулешова, А.А. Вяткина // Активные процессы в социальной и массовой коммуникации: кол. монография / Отв. ред. и сост. Н.В. Аниськина, Л.В. Ухова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2014. – С. 234–252.

43. *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.

44. *Войтак М.* О жанрах речи и их публицистических/печатных конкретизациях [Текст] / М. Войтак // Медиалингвистика. Вып. 3. Речевые жанры в массмедиа: сб. статей / под ред. Л.Р. Дускаевой; отв. ред. Н.С. Цветова. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. – С. 9–13.

45. *Волков А.А.* Филология и риторика массовой информации [Электронный ресурс] / А.А. Волков // Язык СМИ как объект

междисциплинарного исследования. – Режим доступа: [http://evartist.narod.ru/text12/05.htm#\\_ftn8](http://evartist.narod.ru/text12/05.htm#_ftn8) (дата обращения: 21.06.2017).

46. *Вольф Е.М.* Функциональная семантика оценки. [Текст] / Е.М. Вольф. – М.: URSS, 2019. – 278 с.

47. *Выготский Л.С.* Психология искусства [Электронный ресурс] / Л.С. Выготский. – Режим доступа: [http://teatr-lib.ru/Library/Vygotsky/Psychology\\_art](http://teatr-lib.ru/Library/Vygotsky/Psychology_art), свободный (дата обращения: 27.02.2016).

48. *Вяткина А.А.* Формирование коммуникативного пространства ребенка раннего дошкольного возраста в медийном дискурсе [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / А.А. Вяткина. – М., 2013. – 24 с.

49. *Гайденко П.П.* Творчество [Электронный ресурс] / П.П. Гайденко // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/138566/>, свободный (дата обращения: 30.05.2016).

50. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.

51. *Голодная В.Н.* О некоторых подходах к объяснению механизма трансформации оценочного знака в структуре текста [Электронный ресурс] / В.Н. Голодная // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. – 2010. – № 3. – Режим доступа: [http://www.actualresearch.ru/nn/2010\\_3/Article/philology/golodnaya.htm](http://www.actualresearch.ru/nn/2010_3/Article/philology/golodnaya.htm), свободный (дата обращения 17.12.2015).

52. *Голоднов А.В.* Персуазивность как универсальная стратегия текстообразования в риторическом метадискурсе (на материале немецкого языка) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / А.В. Голоднов. – СПб., 2011. – 42 с.

53. *Горбунов А.Г.* Дискурс как новая лингвофилософская парадигма: учебное пособие [Текст] / Сост. А.Г. Горбунов. – Ижевск: Изд-во Удмуртск. ун-та, 2013. – 56 с.

54. *Горбунова М.В.* К истории возникновения термина «дискурс» в лингвистической науке [Текст] / М.В. Горбунова // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. Сер.: Языкознание. – 2012. – № 27. – С. 244–247.

55. *Горбунова М.В.* О понятии «дискурс» в отечественном речеведении [Текст] / М.В. Горбунова // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – 2008. – № 3. – С. 161–164.

56. *Готовцева Е.С.* Семиотические аспекты авторского иронического дискурса [Текст] / Е.С. Готовцева // Научный вестник Воронеж. гос. арх.-строит. ун-та. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2013. – Вып. 2 (20). – С. 56–65.

57. *Гринева-Гринева С.В.* Терминоведение. Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / С.В. Гринева-Гринева. – М.: Академия, 2008. – 304 с.

58. *Гусев Ю.А.* Творчество [Электронный ресурс] / Ю.А. Гусев / Новейший философский словарь. – 3-е изд. – Режим доступа: [http://pnu.edu.ru/media/filer\\_public/2013/04/17/newest\\_philosophical\\_dictionary.pdf](http://pnu.edu.ru/media/filer_public/2013/04/17/newest_philosophical_dictionary.pdf), свободный (дата обращения: 30.05.2016).

59. *Дейк Т.А. ван* Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т.А. ван Дейк. – Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.

60. *Дементьев В.В.* Теория речевых жанров [Текст] / В.В. Дементьев. – М.: Знак, 2010. – 600 с.

61. *Дискурс, концепт, жанр*: кол. монография [Текст] / Э.В. Будаев, В.И. Карасик, О.А. Леонтович [и др.] // отв. ред. М.Ю. Олешков. – Н. Тагил: НТГСПА, 2009. – 428 с.

62. *Добросклонская Т.Г.* Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиаречи) [Текст] / Т.Г. Добросклонская. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 288 с.

63. *Добросклонская Т.Г.* Типологическое описание медиатекстов в системе медиалингвистики [Текст] / Т.Г. Добросклонская // Медиалингвистика. Вып. 3. Речевые жанры в массмедиа: сб. статей / под ред. Л.Р. Дускаевой; отв. ред. Н.С. Цветова. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. – С. 17–21.
64. *Дубских А.И.* Реализация коммуникативной стратегии самопрезентации личности в масс-медиа дискурсе [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / А.И. Дубских. – Челябинск, 2014. – 225 с.
65. *Дускаева Л.Р.* Диалогическая природа газетных речевых жанров. под ред. М.Н. Кожинной [Текст] / Л.Р. Дускаева. – СПб: Изд. 2-е, доп., испр. – СПбГУ: Изд-во СПбГУ 2012. – 274 с.
66. *Дускаева Л.Р.* Медиалингвистика [Текст] / Л.Р. Дускаева // Медиалингвистика в терминах и понятиях: словарь-справочник / под ред. Л.Р. Дускаевой. – М.: ФЛИНТА, 2018. – С. 61–63.
67. *Дускаева Л.Р.* Музыка в газетном тексте [Текст] / Л.Р. Дускаева, С.Н. Реймер // Мир русского слова. – 2010. – № 4. – С. 48–52.
68. *Дьячкова И.Г.* Оценка в газете [Текст] / И.Г. Дьячкова // Вестник Омского университета. Сер.: Филология. – 2002. – № 3. – С. 81–85.
69. *Дьячкова И.Г.* Похвала и порицание как речевые жанры (прагматический анализ) [Текст] / И.Г. Дьячкова // Вестник Омского университета. Сер.: Филология. – 1998. – № 3. – С. 55–58.
70. *Жанры* в журналистском творчестве [Текст]: матер. научн.-практ. семинара «Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов» (г. Санкт-Петербург, 19 марта 2003 г.) / отв. ред. Б.Я. Мисонжников. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 208 с.
71. *Желтухина М.Р.* Медиадискурс: человек в коммуникативном пространстве [Текст] / М.Р. Желтухина // Человек и его дискурс – 5: театр – массмедиа – политика – бизнес: кол. монография / отв. ред. М.Р. Желтухина. – М. – Волгоград: ИЯ РАН; ПринТерра-Дизайн, 2017. – С. 45–96.

72. *Желтухина М.Р.* Современный медиадискурс и медиакультура воздействия [Текст] / М.Р. Желтухина // Верхневолжский филологический вестник. – 2016. – № 4. – С. 154–159.

73. *Жукова Г.К.* Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс [Текст] / Г.К. Жукова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб. – 2010. – № 120. – С. 96–102.

74. *Земцова Л.А.* Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Л.А. Земцова. – Волгоград, 2006. – 203 с.

75. *Зыкова И.В.* Культура как информационная система: духовное, ментальное, материально-знаковое [Текст] / И.В. Зыкова. – М.: Либроком, 2011. – 368 с.

76. *Зыкова И.В.* Семиотика музыки в построении фразеологического значения (лингвокультурологический подход) [Текст] / И.В. Зыкова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – Вып. № 4. – С. 108–117.

77. *Ивин А.А.* Теория аргументации [Текст]: учеб. пособ. для вузов / А.А. Ивин. – М.: Гардарики, 2000. – 414 с.

78. *Ильин В.В.* Аксиология [Текст] / В.В. Ильин. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 216 с.

79. *Интернет-журналистика* [Электронный ресурс]: по материалам журнала e-media. – Режим доступа: <http://www.job.kulichki.net/articles/internetjournalist.php>, свободный (дата обращения: 02.03.2016).

80. *Интернет-коммуникация* как новая речевая формация [Текст]: кол. монография / Е.И. Горошко, В.И. Карасик, Т.Н. Колокольцева [и др.] // Науч. ред. Т.Н. Колокольцева, О.В. Лутовинова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 328 с.

81. *Иссерс О.С.* Коммуникативные тактики и стратегии русской речи [Текст] / О.С. Иссерс. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 288 с.

82. *Каблуков Е.В.* Музыкальная рецензия в интернет-медиа: специфика репрезентации первичного текста [Текст] / Е.В. Каблуков, А.В. Тарбеева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2015. – Т. 144. – № 4. – С. 33–41.

83. *Казак М.Ю.* Специфика современного медиатекста [Электронный ресурс] / Научный журнал «Современный дискурс-анализ». – Режим доступа: <http://discourseanalysis.org/ada6/st42.shtml>, свободный (дата обращения: 21.06.2017).

84. *Казанцева Л.П.* Коммуникативная направленность музыки с тематическими заимствованиями [Текст] / Л.П. Казанцева // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации: межвуз. сб. / отв. ред. Л.П. Казанцева. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. – С. 110–128.

85. *Казыдуб Н.Н.* Стратегический инструментарий дискурсивного пространства [Электронный ресурс] / Н.Н. Казыдуб // Magister Dixit: электронный научно-педагогический журнал Восточной Сибири. – 2011. – № 2. – Режим доступа: [http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/statuya\\_kazydub\\_n.n.\\_0.pdf](http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/statuya_kazydub_n.n._0.pdf), свободный (дата обращения: 13.02.2016).

86. *Калмыков А.А.* Интернет-журналистика в системе СМИ: становление, развитие, профессионализация [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10 / А.А. Калмыков. – М., 2009. – 41 с.

87. *Камышанченко Е.А.* Семантический и функциональный аспекты глаголов со значением «Нереализованность/Недостаточность» в современном английском языке [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.А. Камышанченко. – Тамбов, 2001. – 18 с.

88. *Каплуненко А.М.* Концепт – понятие – термин; эволюция семиотических сущностей в контексте дискурсивной практики [Текст] / А.М. Каплуненко // Азиатско-тихоокеанский регион: диалог языков и

культур: сб. науч. докл. Междунар. конф. (г. Иркутск, 20-31 января 2007 г.) // Сост. О.М. Готлиб. – Иркутск: Изд-во ИГЛУ, 2007. – С. 115–120.

89. *Каплуненко А.М.* Federal/Federalism: от концепта к понятию и термину [Текст] / А.М. Каплуненко // Вестник ИГЛУ. Сер.: Филология. – 2012. – № 2 (18). – С. 16–21.

90. *Капустян О.В.* Методы работы над выразительностью слова в процессе обучения музыкальных журналистов [Текст] / О.В. Капустян // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов Всерос. научн.-практ. конф. (г. Нижний Новгород, 10-14 октября 2014 г.) / под ред. Т.Б. Сухановой, О.А. Щербатовой. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородск. консерватории, 2015. – С. 279–282.

91. *Карасик В.И.* О типах дискурса [Текст] / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. / под ред. В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5–20.

92. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.

93. *Карасик В.И.* Язык социального статуса [Текст] / В.И. Карасик. – М.: Изд-во Ин-та языкозн. АН СССР, Изд-во Волгоградск. пед. ин-та, 1991. – 495 с.

94. *Карасик В.И.* Дискурсивное проявление личности [Текст] / В.И. Карасик // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Лингвистика. – 2016. – № 20 (4). – С. 56–77.

95. *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 264 с.

96. *Карпенко И.И.* Типы печатных музыкальных изданий [Текст] / И.И. Карпенко, Т.И. Максимова // Научные ведомости. Сер.: Гуманитарные науки. – 2017. – № 7 (256). – Вып. 33. – С. 99–105.



97. *Касьянова Н.Б.* Прагматика авторского метатекста в музыкальном произведении [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н.Б. Касьянова. – М., 2018. – 171 с.

98. *Келдыш Г.В.* Критика музыкальная [Текст] / Г.В. Келдыш // Музыкальный энциклопедический словарь под ред. Г.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 279.

99. *Келдыш Г.В.* Критика музыкальная [Электронный ресурс] / Г.В. Келдыш. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/kritika.html>, свободный (дата обращения: 03.02.2017).

100. *Кибрик А.А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст] / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 2009. – № 2. – С. 3–21.

101. *Кирюшкина А.А.* Прагматическое значение оценочного высказывания [Текст] / А.А. Кирюшкина // Личность – слово – социум: материалы VIII научн.-практ. конф.: в 2 ч. (г. Минск, 28-29 апреля 2008 г.) / отв. ред. Т.А. Фалалеева. – Мн.: Паркус плюс, 2009. – Ч. 1. – С. 110–114.

102. *Клипатская Ю.А.* Характеристика музыкального дискурса как сферы коммуникации [Текст] / Ю.А. Клипатская // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды. – 2014. – № 1–2. – С. 86–90.

103. *Клочко Л.И.* Стилистические особенности выражения похвалы [Электронный ресурс] / Л.И. Клочко. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2\\_klochko%20.doc.htm](http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2_klochko%20.doc.htm), свободный (дата обращения: 21.12.2015).

104. *Клюев Е.В.* Речевая коммуникация [Текст]: учеб. пособие / Е.В. Клюев. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – 320 с.

105. *Коваленко Е.В.* Языковая актуализация пейоративной оценки [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.В. Коваленко. – Барнаул, 2006. – 189 с.

106. *Кожемякин Е.А.* Медиадискурс [Электронный ресурс] / Е.А. Кожемякин // Современный дискурс-анализ. Электронный журнал. – 2010. – Вып. 1, Т. 2. – С. 72–80. – Режим доступа: [http://www.discourseanalysis.org/ada2\\_1.pdf](http://www.discourseanalysis.org/ada2_1.pdf), свободный (дата обращения: 02.02.2016).
107. *Кожемякин Е.А.* Массовая коммуникация и медиадискурс: к методологии исследования [Текст] / Е.А. Кожемякин // Научные ведомости. Сер.: Гуманитарные науки. – 2010. – № 12 (83), Вып. 6. – С. 13–21.
108. *Козловских Л.А.* Технология оценки качества образовательных изданий и ресурсов / Л.А. Козловских // Вестник МГПУ. Научный журнал. Сер.: Информатика и информатизация образования. – 2008. – № 1 (13). – С. 88–95.
109. *Коробейникова О.В.* Опыт анализа интердискурсивности в политической семиосфере США [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / О.В. Коробейникова. – Иркутск, 2012. – 20 с.
110. *Коробова Н.В.* Мелиоративные коммуникативные стратегии современной английской речи [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.В. Коробова. – Н. Новгород, 2007. – 17 с.
111. *Кочеткова Т.В.* Проблема изучения языковой личности носителя элитарной речевой культуры (обзор) [Текст] // Т.В. Кочеткова // Вопросы стилистики. Язык и человек: сб. науч. тр. / отв. ред. О.Б. Сиротинина. – Саратов: Изд-во Гос. уч.-научн. центра Колледж, 1996. – Вып. 26. – С. 14–25.
112. *Кравцова Е.В.* Научный дискурс как вид институционального типа дискурса [Текст] / Е.В. Кравцова // Вестник ЮУрГУ. Сер.: Лингвистика. – 2012. – № 25. – С. 130–131.
113. *Крапивкина О.А.* Лингвистический статус субъекта в юридическом дискурсе (на материале английского и русского языков) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / О.А. Крапивкина. – Иркутск, 2011. – 20 с.

114. *Кубрякова Е.С.* О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике [Текст] / Е.С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты: сб. обзоров. – М.: РАНИНИОН, Центр гуманитар. науч.-информ. исслед., 2000. – С. 7–25.
115. *Курешева Т.А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика [Текст]: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / Т.А. Курешева. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.
116. *Лескина С.В.* Категория пейоративности в русском и английском языках в аспекте лингвокультурологического сопоставления (на материале фразеологических единиц) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 / С.В. Лескина. – Челябинск, 2010. – 41 с.
117. *ЛИД* [Электронный ресурс] / Современная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://sbiblioteka.blogspot.ru/2012/07/blog-post\\_11.html](http://sbiblioteka.blogspot.ru/2012/07/blog-post_11.html), свободный (дата обращения: 08.10.2016).
118. *Лотман Ю.М.* Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
119. *Лошаков А.Г.* Сверхтекст: семантика, прагматика, типология [Текст]: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.01 / А.Г. Лошаков. – Киров, 2008. – 48 с.
120. *Луман Н.* Медиа коммуникации [Текст] / Н. Луман. – М.: Логос, 2005. – 280 с.
121. *Луман Н.* Реальность массмедиа [Текст] / Н. Луман. – М.: Праксис, 2005. – 253 с.
122. *Макаров М.Л.* Основы теории дискурса [Текст] / М.Л. Макаров. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.
123. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека [Текст] / М. Маклюэн / пер. с англ. В. Николаева. – М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.

124. *Маркелова Т.В.* Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке [Текст]: учеб. пособие по спецкурсу / Т.В. Маркелова. – М.: Изд-во МПУ, 1993. – 125 с.
125. *Маркетинговая лингвистика. Закономерности продвигающего текста: кол. монография / Е.Г. Борисова, Л.Г. Антонова, Л.Г. Викулова [и др.] // Под. ред. Е.Г. Борисовой, Л.Г. Викуловой. – М.: ФЛИНТА, 2019. – 164 с.*
126. *Машкова С.Г.* Интернет-журналистика: учеб. пособие [Текст] / С.Г. Машкова. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2006. – 80 с.
127. *Мельник Г.С.* Медиатекст как объект лингвистических исследований [Текст] / Г.С. Мельник // Журналистский ежегодник. – 2012. – № 1. – С. 27–29.
128. *Мечковская Н.Б.* Семиотика. Язык. Природа. Культура [Текст]: курс лекций / Н.Б. Мечковская. – М.: Академия, 2007. – 432 с.
129. *Мжельская Е.Л.* Фоторедактирование [Текст]: учеб. пособие для студентов вузов / Е.Л. Мжельская. – М.: Аспект Пресс, 2013. – 176 с.
130. *Моль А.* Социодинамика культуры [Текст] / А. Моль. – 3-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.
131. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие [Текст] / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
132. *Морева А.Н.* Коммуникативные стратегии и тактики в медиажанре литературной рецензии [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / А.Н. Морева. – Н. Новгород, 2016. – 22 с.
133. *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.
134. *Мудрян Н.С.* Теоретико-методологические основания исследования дискурса музыки [Текст] / Н. С. Мудрян // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія: Соціологічні

дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. – 2011. – № 941. – С. 89–92.

135. *Музыкальное* произведение в системе художественной коммуникации [Текст]: сб. / отв. ред. Л.П. Казанцева. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. – 168 с.

136. *Нарознак В.П.* Дискурс [Текст] / В.П. Нарознак, И.И. Халеева // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: Словарь-справочник. – М.: КРПА Олимп, 2005. – С. 833–835.

137. *Новиков Н.В.* Коммуникативные стратегии цифровой дипломатии [Текст] / дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н.В. Новиков. – М., 2017. – 180 с.

138. *Оболенская М.М.* Ценностный подход в музыке: опыт разработки методики [Текст] / М.М. Оболенская // Южно-российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 22–27.

139. *Олешков М.Ю.* Системное моделирование институционального дискурса [Текст]: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.19 / М.Ю. Олешков. – Н. Тагил, 2007. – 42 с.

140. *Особенности* исследования и конструирования актуальных типов дискурса и их категорий [Текст]: монография / Ф.А. Воровская, В.А. Колчевская, И.П. Хутыз, М.П. Блинова [и др.] // Под. ред. И.П. Хутыз. – Краснодар: Изд-во Кубанск. гос. ун-та, 2016. – 305 с.

141. *Петрунина О.Е.* Управление музыкальной коммуникацией [Текст] / О.Е. Петрунина // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: Словарь-справочник. – М.: КРПА Олимп, 2005. – С. 868–869.

142. *Петрушина М.В.* Модальное значение неодобрения и его речевая реализация: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст]: 10.02.01 / М.В. Петрушина. – М., 2005. – 25 с.

143. *Петрушова Е.В.* Когнитивно-прагматические характеристики дискурса предметной области «Маркетинг» [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е.В. Петрушова. – Краснодар, 2011 – 25 с.

144. *Плеханова Т.Ф.* Текст как диалог: монография [Текст] / Т.Ф. Плеханова. – Мн.: Изд-во Минск. гос. лингв. ун-та, 2003. – 251 с.
145. *Плотникова С.Н.* Говорящий / пишущий как языковая, коммуникативная и дискурсивная личность [Текст] / С.Н. Плотникова // Вестник Нижневартовского государственного университета. – 2008. – № 4. – С. 37–42.
146. *Плотникова С.Н.* Дискурсивные технологии и дискурсивное оружие как реалии современной информационной эпохи [Текст] / С.Н. Плотникова // Технологизация дискурса в современном обществе: кол. монография / С.Н. Плотникова, Н.В. Копылова, С.А. Домышева [и др.] // Под ред. С.Н. Плотниковой. – Иркутск: Изд-во ИГЛУ, 2011. – С. 6–43.
147. *Плотникова С.Н.* Языковое, дискурсивное и коммуникативное пространство [Текст] / С.Н. Плотникова // Вестник ИГЛУ. Сер.: Филология. – 2008. – № 1. – С. 131–136.
148. *Погосян В.А.* Дискурсивное сообщество университета [Текст] / В.А. Погосян // Вестник Герценовского университета. – 2012. – № 1. – С. 228–231.
149. *Полонский А.В.* Музыкальный текст и становление языка его описания в русской культуре [Текст] / А.В. Полонский, Г.П. Андриевская // Наука. Искусство. Культура. – 2014. – Вып. 4. – С. 18–23.
150. *Полонский А.В.* Медиалект: язык в контексте медийной культуры [Текст] / А.В. Полонский // Научные ведомости БелГУ. Сер.: Гуманитарные науки. – 2018. – Том 37. – № 2. – С. 230–240.
151. *Польшина Ю.А.* Актуализация национально-культурного компонента в театральной рецензии (на материале интернет-ресурсов США) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю.А. Польшина. – Владивосток, 2003. – 216 с.
152. *Почепцов Г.Г.* Избранные труды по лингвистике [Текст]: монография / Г.Г. Почепцов // сост., общ. ред. и вступ. статья И. Шевченко. – Винница: Нова Книга, 2013. – 560 с.

153. *Птушко Л.А.* Музыкальная журналистика: от теории к практике [Текст] / Л.А. Птушко // Научный журнал «Знание. Понимание. Умение». – 2010. – № 1. – С. 117–122.

154. *Птушко Л.А.* Новое в системе высшего музыкального образования России: просветительское музыковедение [Текст] / Л.А. Птушко // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. тр. Всероссийской науч.-прак. конф. (г. Нижний Новгород, 10-14 октября 2014 г.) / под ред. Т.Б. Суханова, О.А. Щербатова [и др.]. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородск. консерв., 2015. – С. 274–278.

155. *Рагс Ю.Н.* О творчестве музыковеда [Текст] / Ю.Н. Рагс // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации: межвуз. сб. / отв. ред. Л.П. Казанцева. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. – С. 71–110.

156. *Розин В.М.* Музыкальное произведение как социокультурный и психический феномен. Опыт гуманитарной реконструкции становления классической музыки [Текст] / В.М. Розин // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации: межвуз. сб. / отв. ред. Л.П. Казанцева. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. – С. 7–25.

157. *Рыжова Л.П.* Французская прагмалингвистика [Текст]: монография / Л.П. Рыжова. – М.: КомКнига, 2007. – 240 с.

158. *Седых А.П.* Языковая личность музыканта: Александр Скрябин, Клод Дебюсси [Текст]: монография / А.П. Седых, М.С. Быканова. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2016. – 156 с.

159. *Семенова А.Э.* Музыкальная журналистика на страницах газет в условиях трансформации современного Российского музыкального искусства [Электронный ресурс] / А.Э. Семенова // Ученые записки Казанского ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-zhurnalistika-na-stranitsah-gazet-v-usloviyah-transformatsii-sovremennogo-rossiyskogo-muzykalnogo-iskusstva>, свободный (дата обращения: 12.02.2016).

160. *Серебрянникова Е.Ф.* Аспекты аксиологического лингвистического анализа [Текст] / Е.Ф. Серебрянникова // Лингвистика и аксиология: этносемиотика ценностных смыслов: кол. монография. – М.: ТЕЗАУРУС, 2011. – С. 7–27.

161. *Серебрянникова Е.Ф.* Интернет-дискурс: к проблеме семиотики значимых параметров лингвистического анализа [Электронный ресурс] / Е.Ф. Серебрянникова // *Magister Dixit*: электронный научно-педагогический журнал Восточной Сибири. – 2016. – № 2. – Режим доступа: [http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/statya\\_serebrennikova\\_ef\\_0.pdf](http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/statya_serebrennikova_ef_0.pdf), свободный (дата обращения: 13.02.2016).

162. *Серебрянникова Е.Ф.* Ключевые понятия аксиологического анализа [Текст] / Е.Ф. Серебрянникова // Лингвистика и аксиология: этносемиотика ценностных смыслов: кол. монография. – М.: ТЕЗАУРУС, 2011. – С. 27–40.

163. *Силантьев И.В.* Газета и роман: Риторика дискурсивных смещений [Текст] / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 224 с.

164. *Синельникова Л.Н.* Специфика адресант-адресатных отношений в масс-медийном дискурсе [Текст] / Л.Н. Синельникова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер.: Филология. Социальная коммуникация. – 2008. – Т. 21 (60). – № 1. – С. 140–153.

165. *Сметанина С.И.* Медиакультура в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века) [Текст] / С.И. Сметанина. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2002. – 383 с.

166. *Современный медиакультура* [Текст]: учебн. пособие / коллектив авторов // Отв. ред. Н.А. Кузьмина. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 416 с.

167. *Сорокин П.* Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и



общественных отношений [Текст] / пер. с англ., комм. В.В. Сапова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 1056 с.

168. *Соколова О.В.* Дискурсы активного воздействия: теория и типология [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / О.В. Соколова. – М., 2015. – 52 с.

169. *Соловьева А.А.* Речевой жанр «совет» в разных типах дискурса (на материале современного английского языка) [Текст]: автореф. канд. ... филол. наук: 10.02.19 / А.А. Соловьева. – Астрахань, 2007. – 22 с.

170. *Сохор А.Н.* Музыка [Электронный ресурс] / А.Н. Сохор // Большая советская энциклопедия. 3-е издание. – Т.7. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/111298/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0>, свободный (дата обращения: 01.06.2016).

171. *Старостина Ю.С.* Динамика негативной оценки в англоязычном драматургическом дискурсе [Текст]: монография / Ю.С. Старостина, А.А. Харьковская. – Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014. – 140 с.

172. *Степанов В.Н.* Провоцирование в социальной и массовой коммуникации [Текст]: монография / В.Н. Степанов. – СПб.: Роза мира, 2008. – 268 с.

173. *Степанов Ю.С.* В поисках прагматики (Проблема субъекта) [Текст] / Ю.С. Степанов // Известия АН СССР. Серия: Литература и язык. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 325–333.

174. *Сутужко В.В.* Общенаучные аспекты теории оценки [Текст] / В.В. Сутужко // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия: Философия – 2009. – № 1 (9). – С. 43–46.

175. *Таранникова Е.Г.* Экфрасис в англоязычной поэзии [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.Г. Таранникова. – СПб., 2007. – 23 с.

176. *Тванба Т.А.* Аксиологические характеристики концептуализации предметной сферы здоровья во французском медийном критическом

дискурсе [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Т.А. Тванба. – Иркутск, 2013. – 233 с.

177. *Тер-Минасова С.Г.* Война и мир языков и культур [Текст] / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2008. – 241 с.

178. *Тулупов В.В.* Техника и технология СМИ: печать, радио, телевидение, Интернет [Текст]: учебник / В.В. Тулупов, А.А. Колосов, М.И. Цуканова, В.И. Сапунов, А.А. Бобряшов // Под ред. В.В. Тулупова. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2008. – 320 с.

179. *Тумина Л.Е.* Адресат [Текст] / Л.Е. Тумина // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: словарь-справочник. – М.: Олимп, 2005. – С. 553–554.

180. *Тумина Л.Е.* Диалог [Текст] / Л.Е. Тумина // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: словарь-справочник. – М.: Олимп, 2005. – С. 533–535.

181. *Тюпа В.И.* Жанр и дискурс [Текст] / В.И. Тюпа // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 31–42.

182. *Украинская А.В.* Современная музыкальная критика и ее влияние [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.В. Украинская. – Саратов, 2006. – 28 с.

183. *Уланова М.А.* Интернет-журнал. Типология, принципы создания, методика редактирования [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 05.25.03 / М.А. Уланова. – М., 2005. – 26 с.

184. *Универсальюк Е.А.* Медийный социальный диалог в предметной области иммиграции как зона обновления итальянского языка [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Е.А. Универсальюк. – Иркутск, 2009. – 229 с.

185. *Ухова Л.В.* Коммуникативно-стилевая мимикрия как важный прием создания «продвигающего текста» [Текст] / Л.В. Ухова, Н.В. Аниськина // Маркетинговая лингвистика. Закономерности продвигающего текста: кол. монография / под ред. Е.Г. Борисовой, Л.Г. Викуловой. – М.: ФЛИНТА, 2019. – С. 48–56.

186. *Ухова Л.В.* Эффективность рекламного текста [Текст]: монография / Л.В. Ухова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2012. – 393 с.
187. *Федорова Л.Л.* Конкуренция – «слово века» [Текст] / Л.Л. Федорова // Конкуренция в языке и коммуникации: монография / Под ред. Л.Л. Федоровой. – М.: Изд-во РГГУ, 2017. – С. 5–12.
188. *Фикс У.* Проявляется ли культурная специфика в типах текста? [Электронный ресурс] / У. Фикс // Вестник ВГУ. – № 2. – 2001. – Режим доступа: [http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2001/02/willa\\_fix.pdf](http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2001/02/willa_fix.pdf), свободный (дата обращения: 30.05.2016).
189. *Фомина Ю.А.* Аспекты изучения языковой оценки [Текст] / Ю.А. Фомина // Вестник ЧелГУ. Сер.: Филология. Искусствоведение. – 2007. – № 20. – С. 154–161.
190. *Фразеология в контексте культуры* [Текст] / отв. ред. В.Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 336 с.
191. *Хутыз И.П.* Актуальные коммуникативные практики: контекст реальности в прагматике современного дискурса [Текст]: монография / И.П. Хутыз. – Краснодар: Изд-во Кубанского гос. ун-та; Просвещение-Юг, 2010. – 139 с.
192. *Чайковский П.И.* Музыкально-критические статьи [Текст] / П.И. Чайковский. – М.: Гос. муз. изд-во, 1953. – 438 с.
193. *Черемисин А.М.* Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса [Текст]: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / А.М. Черемисин. – Тамбов, 2004. – 24 с.
194. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность [Текст]: учеб. пособие / В.Е. Чернявская. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 248 с.
195. *Чернявская В.Е.* Лингвистика дискурса как языковедческая дисциплина и как методология языкового анализа [Текст] / В.Е. Чернявская // Когнитивные исследования языка. – 2018. – № 33. – С. 83–87.

196. *Чернявская В.Е.* Речевое воздействие в политическом, рекламном и интернет-дискурсе [Текст]: учебник / В.Е. Чернявская, Е.Н. Молодыченко. – М.: ЛЕНАНД, 2017. – 176 с.
197. *Черныш О.А.* Языковая личность журналиста сквозь призму коллективного и индивидуального языкового сознания [Текст] / О.А. Черныш // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 28. – С. 53–58.
198. *Чижова Л.А.* Лингвистическая прагматика [Текст] / Л.А. Чижова // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: словарь-справочник. – М.: Олимп, 2005. – С. 503–504.
199. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса [Текст] / Е.И. Шейгал. – М.: Гнозис, 2004. – 326 с.
200. *Шейкин А.Г.* Знак [Электронный ресурс] / А.Г. Шейкин // Культурология. XX век. Энциклопедия. – Т. 1. – Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology20century2volumes1998sl.htm#\\_Toc299571874](http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology20century2volumes1998sl.htm#_Toc299571874), свободный (дата обращения: 01.06.2016).
201. *Шерстяных И.В.* Теория речевых жанров [Текст]: лекционно-практический курс для магистрантов / И.В. Шерстяных. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 546 с.
202. *Шоу Б.* О музыке. Сборник эссе и статей [Текст] / Б. Шоу. – М.: АГРАФ, 2000. – 304 с.
203. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
204. *Эрман В.А.* Музыкальная рецензия как интердискурсивный текст [Электронный ресурс] / В.А. Эрман, А.В. Ермакова // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2018. – № 1 (16). – Режим доступа: <http://ce.if-mstuca.ru/index.php/100000/music-review>, свободный (дата обращения: 20.03.2018).

205. *Юдина Е.Н.* Медиапространство как новая социологическая категория [Текст] / Е.Н. Юдина // Преподаватель XXI век. Сер.: Социологические науки. – 2008. – №. 2. – С. 151–154.
206. *Язык современной публицистики* [Текст]: сб. статей / сост. Г.Я. Солганик. – 3-е изд. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2008. – 232 с.
207. *Якунин А.В.* Семиотика медиатекста в эпоху интерактивности: от иконической знаковой системы к новым моделям визуальной коммуникации [Текст] / А.В. Якунин // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: матер. 52-й междунар. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 17-19 апреля 2013 г.) / отв. ред.-сост. С.Г. Корносенко. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. – С. 160–163.
208. *Якубинский Л.П.* О диалогической речи [Электронный ресурс] / Л.П. Якубинский // Архив Петербургской русистики. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/apr/textes/jacub/jacub1z.htm>, свободный (дата обращения: 24.02.2016).
209. *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.
210. *Якупов А.Н.* Музыкальная коммуникация как универсум искусства [Текст] / А.Н. Якупов // Культурное наследие России. – 2016. – № 2. – С. 27–33.
211. *Agawu K.* Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music [Text] / K. Agawu. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. – 345 p.
212. *Aleshinskaya E.* Key Components of Musical Discourse Analysis [Text] / E. Aleshinskaya // Research in Language. – 2013. – № 11. – Vol. 4. – P. 423–444.
213. *Austin J.L.* How to do things with words [Text] / L.J. Austin // The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. – Oxford: Oxford University Press, 1962. – 167 p.

214. *Bal M.* Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition [Text] / M. Bal. – Toronto: University of Toronto Press, 2002. – 254 p.
215. *Bhatia V.K.* Worlds of written discourse [Text] / V.K. Bhatia. – London, New York: Continuum, 2004. – 228 p.
216. *Blacking J.* The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text [Electronic Resource] / J. Blacking // Yearbook for Traditional Music. – 1982. – Vol. 14. – URL: [http://www.jstor.org/stable/768068?seq=1#fndtn-page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/768068?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents), платный (дата обращения: 22.06.2017).
217. *Bradby B.* Discourse analysis [Text] / B. Bradby // Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. I: Media, Industry and Society / Ed. by J. Shepherd. – London, New York: Continuum. – P. 67–70.
218. *Camilleri A.R.* The Presentation Format of Review Score Information Influences Consumer Preferences through the Attribution of Outlier Reviews [Text] / A.R. Camilleri // Journal of Interactive Marketing. – 2017. – № 39. – P. 1–14.
219. *Charles Avison. English Composer* [Electronic Resource] / Encyclopedia Britannica. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Avison>, свободный (дата обращения: 24.12.2018).
220. *Cross I.* Music and meaning, ambiguity and evolution [Text] / I. Cross // Musical Communication // Edited by D. Miell, R. MacDonald, D. Hargreaves. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. – P. 27–44.
221. *Dijk T.A. van.* News as Discourse [Electronic Resource] / T.A. van Dijk. – URL: [www.discourses.org](http://www.discourses.org), свободный (дата обращения: 02.02.2016).
222. *Erickson G.* Speaking of Music: Explorations in the Language of Music Criticism [Electronic Resource] / G. Erickson // Enculturation. – 1999. – Vol. 2. – № 2. – URL: [http://enculturation.net/2\\_2/erickson.html](http://enculturation.net/2_2/erickson.html), свободный (дата обращения: 09.01.2016).
223. *Fairclough N.* Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research [Text] / N. Fairclough. – London: Routledge, 2003. – 270 p.

224. *Hergreaves D.* How do people communicate using music? [Text] / D.J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell // *Musical Communication* // Ed. by D. Miell, R. MacDonald, D. Hargreaves. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. – P. 1–25.
225. *Hunston S.* Counting Uncountable: Problems of Identifying Evaluation in a Text and a Corpus [Text] / S. Hunston // *Corpora and Discourse* / Ed. by A. Partington, J. Morley. – Bern: Peter Lang. – 2004. – P. 157–188.
226. *Hurford J.R.* Semantics. Coursebook [Text] / J.R. Hurford, B. Heasley, M.B. Smith. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 350 p.
227. *Jong I.K.E. de* Do consumer critics write differently from professional critics? A genre analysis of online film reviews [Text] / I.K.E. de Jong, Ch. Burgers // *Discourse, Context and Media*. – 2013. – № 2. – P. 75–83.
228. *Kress G.* Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour [Text] / G. Kress, T. van Leeuwen // *Visual Communication*. – 2002 – Vol. 1 (№ 3). – P. 343–369.
229. *Kress G.* Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication [Text] / G. Kress. – London, New York: Routledge, 2009. – 214 p.
230. *Kress G.* Reading Images: The Grammar of Visual Design [Text] / G. Kress, T. van Leeuwen. – London, New York: Routledge, 1996. – 288 p.
231. *Lévi-Strauss C.* The Naked Man [Text] / C. Lévi-Strauss. – Chicago: The University of Chicago Press, 1990. – 746 p.
232. *Lundén K.* The Death of print? The Challenges and Opportunities Facing the Print Media on the Web [Text] / K. Lundén. – Oxford: Reuters Institute Fellowship Paper, 2009. – 96 p.
233. *Machin D.* Analysing popular music: Image, sound, text [Text] / D. Machin. – Los Angeles, London: Sage, 2010. – 240 p.
234. *Maingueneau D.* Glossaire: paratopie [Electronic Resource] / D. Maingueneau. – URL: <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para>, свободный (дата обращения: 08.04.2018).

235. *Martin J.R.* The Language of Evaluation [Text] / J.R. Martin, P.R.R. White. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2005. – 277 p.
236. *Moore A.F.* Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song [Text] / A.F. Moore. – Oxford: Routledge, 2016. – 412 p.
237. *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest* [Text] / Ed. by L. Way, S. McKerrell. – London: Bloomsbury Publishing, 2017. – 256 p.
238. *Musical Communication* [Text] / Edited by D. Miell, R. MacDonald, D. Hargreaves. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. – 433 p.
239. *Neurauter-Kessels M.* Im/polite reader responses on British online news sites [Text] / M. Neurauter-Kessels // Journal of Politeness Research. – 2011. – Vol. 7. – No. 2. – P. 187–214.
240. *Searle J.R.* Foundations of Illocutionary Logic [Text] / J.R. Searle, D. Vandervecken. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. – 227 p.
241. *Star Classification* [Electronic Resource] / Wikipedia. – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Star\\_\(classification\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Star_(classification)), свободный (дата обращения: 13.07.2017).
242. *Strawson P.* Intention and Convention in Speech Acts [Electronic Resource] / P. Strawson // Philosophical Review. – URL: <https://pantherfile.uwm.edu/hinchman/www/Strawson-Intention&Convention.pdf>, свободный (дата обращения: 18.11.2016).
243. *Swales J.M.* English in Academic and Research Settings [Text] / J. Swales. – New York: Cambridge University Press, 1990. – 260 p.
244. *Taboada M.* Stages in an online review genre [Text] / M. Taboada // Text & Talk. – Vol. 31. – № 2. – P. 247–269.
245. *Turino T.* Music as Social Life: The Politics of Participation [Text] / T. Turino. – Chicago: The University of Chicago Press, 2008. – 258 p.
246. *Vasquez C.* The Discourse of Online Consumer Reviews [Text] / C. Vasquez. – London: Bloomsbury Publishing, 2014. – 224 p.



247. *Walker A.* Musical criticism [Electronic Resource] / A. Walker // Encyclopedia Britannica. – URL: <https://www.britannica.com/topic/musical-criticism>, свободный (дата обращения: 31.03.2018).

248. *Way L.* Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest [Text] / L. Way, S. McKerrell // Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest / Ed. by L. Way, S. McKerrell. – London, New York: Bloomsbury Publishing, 2017. – P. 2–53.

249. *Zheltukhina M.R.* Modern Media Advertising: Effective Directions of Influence in Business and Political Communication [Text] / M.R. Zheltukhina, E.V. Biryukova, S.A. Gerasimova [et al.] // Man in India, 2017. – Vol. 97. – № 14. – P. 207–215.

#### СЛОВАРИ И СПРАВОЧНИКИ

250. *Боффи Г.* Большая энциклопедия музыки [Текст]: пер. с итал. / Г. Боффи. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2010. – 413 с.

251. *Краткий словарь по эстетике* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://esthetiks.ru/>, свободный (дата обращения: 17.08.2018).

252. *ТСИС – Толковый словарь иноязычных слов* [Текст] / под ред. Л.П. Крысина. – М.: Эксмо, 2006. – 944 с.

253. *Медиалингвистика в терминах и понятиях: словарь-справочник* [Текст] / Под ред. Л.Р. Дускаевой. – М.: ФЛИНТА, 2018. – 440 с.

254. *Музыкальный словарь Гроува* [Текст] / пер. с англ.; под ред. Л.О. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с., илл.

255. *МЭС – Музыкальный энциклопедический словарь* / под ред. Г.В. Келдыша [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/k/3549.html>, свободный (дата обращения: 30.08.2017).

256. *Семантический словарь* [Текст] / А.Е. Бочкарев. – Н. Новгород: ДЕКОМ, 2003. – 200 с.

257. *Словарь лингвокультурологических терминов* [Текст] / авт.-сост. М.Л. Ковшова, Д.Б. Гудков; отв. ред. М.Л. Ковшова. – М.: Гнозис, 2017. – 192 с.

258. *Словарь театрального этикета* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://theaterorel.ru/visit/theater\\_etiquette/dictionary/](http://theaterorel.ru/visit/theater_etiquette/dictionary/), свободный (дата обращения: 13.02.2017).

259. *Современный философский словарь* [Текст] / под ред. В.Е. Кемерова. – М.: Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; М.; Мн.: Панпринт, 1998. – 1064 с.

260. *Философский словарь* [Текст] / под ред. И.Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М.: Республика, 2001. – 719 с.

261. *Эффективная коммуникация: история, теория, практика* [Текст]: словарь-справочник / сост. М.И. Панов, Л.Е. Тумина; отв. ред. М.И. Панов. – М.: Олимп, 2005. – 960 с.

262. *Языкознание*. Большой энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 688 с.

263. *OED – Oxford English Dictionary* [Electronic Resource]. – URL: <https://en.oxforddictionaries.com/>, свободный (дата обращения: 15.08.2017).

264. *Cambridge Dictionary* [Electronic Resource]. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/>, свободный (дата обращения: 15.08.2017).

265. *Encyclopedia Britannica* [Electronic Resource]. – URL: <https://www.britannica.com/>, свободный (дата обращения: 28.08.2017).

266. *Macmillan Dictionary* [Electronic Resource]. – URL: <http://www.macmillandictionary.com>, свободный (дата обращения: 12.08.2017).

267. *Merriam Webster Dictionary* [Electronic Resource]. – URL: <http://www.merriam-webster.com>, свободный (дата обращения: 12.08.2017).

## ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

268. *Газета «Наша версия»* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.ru/bkshp?hl=ru&tab=pp>, свободный (дата обращения: 25.01.2019).

269. *Ожегов С.И.* Толковый словарь онлайн [Электронный ресурс] / С.И. Ожегов. – Режим доступа: <https://slovarozhegova.ru>, свободный (дата обращения: 12.01.2019).

270. *Официальный сайт Московской консерватории им. П.И. Чайковского* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mosconsrv.ru>, свободный (дата обращения: 25.12.2016).

271. *Персональный сайт французского пианиста Б. Чамаю (Bertrand Chamayou)* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bertrandchamayou.com>, свободный (дата обращения: 25.01.2019).

272. *Персональный сайт британской скрипачки Р. Поджер (Rachel Podger)* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rachelpodger.com/>, свободный (дата обращения: 27.01.2019).

273. *РИА Новости* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ria.ru/>, свободный (дата обращения: 27.01.2019).

274. *Сайт благотворительного фонда Borletti-Buitoni Trust* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bbtrust.com>, свободный (дата обращения: 25.01.2019).

275. *Сайт Колледжа Св. Иоанна* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sjcchoir.co.uk/>, свободный (дата обращения: 27.01.2019).

276. *Сайт продюсерской компании Askonas Holt* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.askonasholt.co.uk>, свободный (дата обращения: 25.01.2019).

277. *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь онлайн [Электронный ресурс] / Д.Н. Ушаков. – Режим доступа: <https://ushakovdictionary.ru/>, свободный (дата обращения: 12.01.2019).

278. *Audit Bureau of Circulations (ABC)* [Electronic Resource]. – URL: <https://www.abc.org.uk/>, свободный (дата обращения: 30.10.2018).

279. *BBC Music Magazine Award* [Electronic Resource]. – URL: <http://awards.classical-music.com/>, свободный (дата обращения: 13.02.2018).

280. *BBC Music Magazine official site* [Electronic Resource]. – URL: <http://www.classical-music.com/>, свободный (дата обращения: 21.01.2016).

281. *Global Online Shopping Report 2010* [Electronic Resource]. – URL: <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2010/global-online-shopping-report.html>, свободный (дата обращения: 25.10.2016).

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ

282. *BBC Music Magazine*. –2015. – Vol. 23, July. – № 10. – 110 p.

BEETHOVEN•MOZART by. – P. 72–73.

SAINT-SAENS by Roger Nichols. – P. 74.

PROKOFIEV by Daniel Jaffe. – P. 74.

MENDELSSOHN by Jessica Duchon. – P. 77.

METCALF by Geoff Brown. – P. 79.

L'HEURE EXQUISE: A French Songbook by Anna Picard. – P. 85.

CHOPIN•FRANCHOMME by Erik Levi. – P. 88.

BEETHOVEN by Helen Wallace. – P. 88.

JS BACH by Helen Wallace. – P. 90.

CHAMMINADE by Roger Nichols. – P. 91.

CHOPIN by Erik Levi. – P. 91.

283. *BBC Music Magazine*. – 2015. – Vol. 24, December. – № 3. – 104 p.

BRAHMS•BRUCKNER by Stephen Johnson. – P. 70–71

CHECH AND MORAVIAN CHRISTMAS CAROLS by Terry Blain. – P. 73.

DUTILLEUX by Roger Nichols. – P. 75.

MAHLER by David Nice. – P. 76.

SCHOENBERG by Stephen Johnson. – P. 76–77.

SCHUBERT by David Nice. – P 77.  
GLUCK by Max Loppert. – P. 83–84.  
PUCCINI by Christopher Cook. – P. 84.  
TCHAIKOVSKY by David Nice. – P. 85.  
JS BACH•GABRIELI by Paul Riley. – P. 87.  
BLISS by Anthony Burton. – P. 88.  
SONGS FROM THE ARC OF LIFE by Helen Wallace. – P. 91.  
SKRIABIN•JANÁČEK by Erik Levi. – P. 92.  
DEBUSSY by Roger Nichols. – P. 93.  
284. BBC Music Magazine. – 2016. – Vol. 24, № 6, March. – 106 p.  
285. BBC Music Magazine. – 2016. – Vol. 24, № 5, February. – 115 p.  
COPLAND by Geoff Brown. – P. 64.  
CASELLA by Christopher Dingle. – P. 64.  
HINDEMITH by John Allison. – P. – 65.  
PROKOFIEV by Erik Levi. – P 66.  
MOZART by Misha Donat. – P. 69.  
HANDEL by Anna Picard. – P. 70–71.  
MOZART by Max Loppert. – P. 71.  
HAYDN by George Hall. – P. 75.  
PORCIATTI by Kate Bolton. – P. 75.  
BERG•SHUMANN by Michael Tanner. – P. 75  
HOLLIGER by Anthony Pryer. – P. 75–76.  
FIANÇAILLES POUR RIRE by Roger Nichols. – P. 76.  
JS BACH by Nicholas Anderson. – P. 80–81.  
SHUBERT by Michael Church. – P. 82.  
286. BBC Music Magazine. – 2017. – Vol. 25, № 8, May. – 100 p.  
RICHARD STRAUSS by David Nice. – P. 58–59.  
MAHLER by David Nice. – P. 60.  
SALIERI by Michael Tanner. – P. 69–70.  
287. BBC Music Magazine. – 2017. – Vol. 26, № 2, December. – 128 p.

288. BBC Music Magazine. – 2018. – Vol. 26, № 13, October. – 132 p.
289. BBC Music Magazine. – 2018. – Vol. 27, № 1, November. – 131 p.
- SAINT-SAENS by Rebecca Franks. – P. 81.

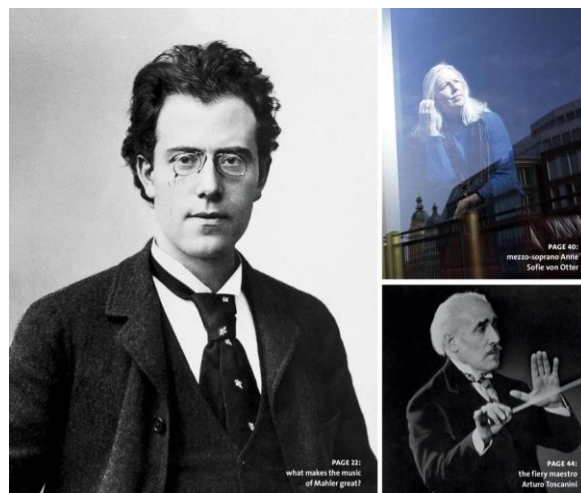
Иллюстрация № 1

Обложка журнала *BBC Music Magazine* (май 2017) с рейтинговой подписью



Иллюстрация № 2

Рубрикация журнала *BBC Music Magazine* (май 2017)



CONTENTS

EVERY MONTH	50 Composer of the Month	FEATURES
3 A Month in Music What we're all looking forward to this May	Michael Scott Rohan passes by the King to glimpse the lighter side of Richard Wagner	22 The cult of Mahler Bjorn Norkkoott sheds light on how the Austrian composer's unique voice has become so revered
6 Letters Luther's legacy: the wonders of Beach; the girls of St Edmundsbury; opera on BBC television	54 Building a Library Malcolm Hayer selects the best recordings of Elgar's <i>Enigma Variations</i> ; plus what to hear next	28 Symphonic secrets Stephen Johnson explores the musical elements that underpin Mahler's ten epic symphonies
10 The Full Score Henry VIII's choir comes to life; Shostakovich film score revived; Igor Levit's double delight	90 Live Events The best concerts and opera across the kingdom	32 BBC Music Mag Awards The votes are in! Find out if your favourite nominated disc has won a coveted award
21 Richard Morrison To revitalise classical music, build fine venues	94 Radio & TV listings Full Radio 3 listings plus TV highlights	40 James Naughtie meets... Swedish mezzo-soprano Anne Sofie von Otter
48 Musical Destinations Jeremy Pound takes a peek at the stylish Royal Opera House Muscat in Oman	98 Crossword and Quiz Test your wits and musical knowledge	44 A history of conducting Andrew Green on the evolution of the maestro
	100 Music that Changed Me Israeli conductor Ilan Volkov	

## Иллюстрация № 3

Письмо главного редактора журнала *BBC Music Magazine*

Subscribe!  
See p8 for our  
fantastic offer

# Welcome



Once every so often, a recording will have an instant, profound effect. Listening to our Recording of the Year at the end of 2016, I had a strong feeling that it would be, at the very least, shortlisted for an award. And so it proved. The clarity of the sound, the passion of the musicianship, the arc of the symphonic narrative: Tchaikovsky's *Symphony No. 5* has rarely sounded so thrillingly alive, its triumphant ending so defiant. It's a wonderful testament to the work that Vasily Petrenko and his Liverpool players have put into their orchestra since the Russian joined them almost exactly ten years ago.

The BBC Music Magazine Awards, now in their 12th year, shine a spotlight on a record industry that serves a vital role in giving us all access to new and established talent – performers and composers. Without recordings,

---

### Tchaikovsky's *Symphony No. 5* has rarely sounded so thrillingly alive

vast swathes of music lovers in areas unserved by live music would have little or no knowledge of the exciting, innovative music projects and programmes that many ensembles and soloists transfer from the stage to the studio. And it's thrilling that world-class recordings are now just as likely to emerge from small independent labels as they are from the majors, with the effect that most of the traditional major labels now adopt the creative mindsets and processes of their smaller competitors. The result is a recording industry that takes risks because it can – because there is less to lose. I do hope you not only enjoy our awards coverage this year, but that you relish the musical journey that each of our winners invites you to embark upon.

Whether you're a hardened Mahlerian or just starting to dip your toes in the composer's music (or somewhere in between!) our two-part celebration of his symphonies this issue (p22) is a fascinating and illuminating guide to their intricacies and often bafflingly wide influences. And so with your interest in these masterpieces renewed, you'll no doubt want to seek out the finest recordings of each one. You need look no further than p24...

  
Oliver Condy Editor

BBC MUSIC MAGAZINE 5



## Иллюстрация № 4

### Аппарат сотрудников журнала *BBC Music Magazine*

 <p>Subscriptions rates £64.87 (UK); £65 (Eire, Europe); £74 (Rest of World) ABC Reg No. 3122</p> <p><b>EDITORIAL</b> <i>Plus our favourite work by Mendelssohn</i> <b>Editor</b> Oliver Condy <i>(Elijah)</i></p> <p><b>Deputy editor</b> Jeremy Pound <i>(Piano Trio No. 2 in C minor)</i></p> <p><b>Reviews editor</b> Rebecca Franks <i>(Octet)</i></p> <p><b>Production editor</b> Neil McKim <i>(Hebrides Overture 'Fingal's Cave')</i></p> <p><b>Cover CD editor</b> Alice Pearson <i>(Octet)</i></p>	<p><b>Listings editor</b> Paul Riley <i>(Octet)</i></p> <p><b>Art editor</b> Dav Ludford <i>(Overture and Incidental Music to A Midsummer Night's Dream)</i></p> <p><b>Designer</b> Liam McAuley <i>(Piano Concerto No. 1)</i></p> <p><b>Picture editor</b> Sarah Kennett <i>(Symphony No. 3 'Scottish')</i></p> <p><b>Thanks to</b> Daniel Jaffé and Claire Jackson</p> <p><b>MARKETING</b> <b>Subscriptions director</b> Jacky Perales-Morris</p> <p><b>Direct marketing executive</b> Craig Ramsey</p> <p><b>ADVERTISING</b> <b>Group advertisement manager</b> Laura Jones +44 (0)117 314 8760</p>	<p><b>Advertisement manager</b> Louise Edwards +44 (0)117 314 8384</p> <p><b>Sales and partnership manager</b> Rebecca O'Connell +44 (0)117 933 8007</p> <p><b>Senior account manager</b> Rebecca Yirrell +44 (0)117 314 8364</p> <p><b>Brand sales executive</b> Mike Bailey +44 (0)117 314 8841</p> <p><b>Classified sales executive</b> Stephanie Hall +44 (0)117 300 8535</p> <p><b>Inserts</b> Laurence Robertson +353 876 902208</p> <p><b>SYNDICATION &amp; LICENSING</b> Tim Hudson +44 (0)20 7150 5170</p> <p>Richard Bentley +44 (0)20 7150 5168</p> <p><b>PRODUCTION</b> <b>Production director</b> Sarah Powell <b>Production coordinator</b> Lizzie Ayre <b>Ad coordinator</b> Beth Phillips</p>	<p><b>Ad designer</b> Parvin Sepehr</p> <p><b>Reprographics</b> Tony Hunt, Chris Sutch</p> <p><b>PUBLISHING</b> <b>Publisher</b> Andrew Davies <b>CEO</b> Tom Bureau <b>Managing director</b> Andy Marshall</p> <p><b>BBC WORLDWIDE</b> <b>Director of editorial governance</b> Nicholas Brett</p> <p><b>Publishing director</b> Chris Kerwin</p> <p><b>UK Publishing coordinator</b> Eva Abramik</p> <p><b>EDITORIAL ADVISORY BOARD</b> James Stirling, Edward Blakeman, Chi-chi Nwanoku, Charles Peebles</p> <p><small>This magazine is published by Immediate Media Company Bristol Limited under licence from BBC Worldwide</small></p>
---	--	---	---

## Иллюстрация № 5

### Слоган журнала *BBC Music Magazine*

*BBC Music Magazine* is a must-read for anyone with a passion for classical music. Every issue brings the world of classical music to life, from interviews with the greatest artists and features on fascinating subjects, to all the latest news and opinions from around the music world.



**Have *BBC Music Magazine* delivered straight to your device**

when you take out a one month **FREE trial\*** subscription to the digital edition.  
Simply return to the home page to subscribe.

\*After your one month trial your subscription will continue at £2.99 per month





## Иллюстрация № 6

История с обложки и интервью (май 2017)

<p style="text-align: right;">THE GREATNESS OF MAHLER COVER FEATURE</p> <p style="text-align: center;">‘The symphony must be like the world. It must embrace everything’</p> <p>Mahler’s words encapsulated his revolution in symphonic composition in which he saw music as a mirror onto birth, life and death. But, asks <i>Bayan Northcott</i>, did the composer’s audiences and fellow musicians share his vision, and how did his symphonies become such concert hall cornerstones? ▶</p> <p style="text-align: right;">BBC MUSIC MAGAZINE 23</p>	<p style="text-align: center;">THE JAMES NAUGHTIE INTERVIEW FEATURE</p> <p style="text-align: center;">THE JAMES NAUGHTIE INTERVIEW</p> <h3 style="text-align: center;">ANNE SOFIE VON OTTER</h3> <p style="text-align: center;">She may have made her reputation in 18th- and 19th-century opera but, thanks to some innovative collaborations, the Swedish mezzo is now a contemporary music force to be reckoned with</p> <p style="text-align: center;">PHOTOGRAPHY RICHARD CANNON</p> <p><b>A</b>me Sofie von Otter is in ebullient mood when we meet in Hamburg. She is singing Countess Geschwitz in Berg’s <i>Lulu</i>, staged by one of her favourite opera directors, Christoph Marthaler. She wants more of after talks about intelligence in music. It’s a production that she has enjoyed because Marthaler hasn’t been interested in fidelity stagings, but in the revolution of character. ‘It would be so boring if every time somebody said “you’re scratching your nose” you were scratching your nose. Marthaler doesn’t bother with that. “You could say it’s mine, but people are really living the thought they are singing about. The emotion is huge, and the audience feels it. I am with him 100 per cent and I want to do his way. I love him.”</p> <p>‘So, as we speak in the Hamburg Staatsoper, she’s keen to talk about new recordings, new music and new partnerships. Now in her sixties, she has had a career that has scaled the heights of opera and the recital repertoire, but there is no feeling that she might be slowing down. She talks about disciplining herself to take care of the voice, but the search for new musical experiences goes on.</p> <p>Our conversation ranges from the strange lack of technique among many young singers, to German cabaret songs, Kurt Busk and Elton Connolly, Hugo Wolf and Schubert, how she’s enjoyed recording a disc for voice and organ, and the challenge and satisfaction of working with composer Thomas Adès.</p> <p>And naturally, because of where we are, we discuss the new concert hall in Hamburg, the Elbphilharmonie, where we’re both due that evening to hear a concert conducted by Esa-Pekka Salonen. It’s a building that is entering cultural life in this vibrant city, for so long one of the great northern trading ports. Tinting into the harbour like a looming ship and perched above the old brick warehouses, it’s a thrilling sight on the skyline, and the hall inside is one of the most exciting you could wish for – comfortable, with a stylish simplicity and an acoustic that reminds you of what London is missing. Anne Sofie is as excited as I am to hear it for the first time, and to have an experience of a building that has welcomed a million visitors, so too, since it opened to the public in November, six weeks before the first concert in January.</p> <p>So it’s natural that she should be teaming with enthusiasts for the breadth of the music making the new entry. The only problem, she says, is the conservatism of some promoters who still expect her to deliver the Schubert-Mahler programmes to which she’s obliged for so long.</p> <p>Instead, she wants to build on some of the partnerships she’s made in recent times which have taken her in new directions. I ask about ▶</p> <p style="text-align: center;">40 BBC MUSIC MAGAZINE</p>
---	--

## Иллюстрация № 7

Карикатуры Д. Литлтона (David Lyttleton) к статье Д. Эванса (John Evans) о прерванных или отмененных концертных выступлениях. BBC Music Magazine (декабрь 2017)

--	--

## Иллюстрация № 8

Визуальный модуль, посвященный рецензиям на музыкальные диски (декабрь 2017)



48 Krystian Zimerman

# December reviews

Your guide to the best new recordings, DVDs and books



56 Calamitous cancellations

STARRING PAUL LEWIS  
TERRIFYING



72 Barbara Hannigan

### 72 Recording of the Month



**Barbara Hannigan**  
**Crazy Girl Crazy**

'Hannigan achieves artless poise and musical intelligence in her debut recording as conductor-soprano'

74 Orchestral 79 Concerto 82 Opera  
86 Choral & Song 94 Chamber  
99 Instrumental 104 Brief Notes  
106 Jazz 109 Books 111 Audio



Subscribe today to  
**BBC Music Magazine**  
Save money on  
newsstand prices!  
*See p10 for our  
fantastic offer*

Advertisement manager  
Louise Edwards +44 (0)117 314 8384  
Sales and partnership manager  
Rebecca O'Connell +44 (0)117 933 8007  
Senior account manager  
Rebecca Yirell +44 (0)117 314 8364  
Brand sales executive  
Mike Bailey +44 (0)117 314 8841  
Classified sales executive  
Stephanie Hall +44 (0)117 300 8535  
Inserts  
Laurence Robertson +353 876 902208  
SYNDICATION & LICENSING  
Tim Hudson +44 (0)20 7150 5170  
Richard Bentley +44 (0)20 7150 5168  
PRODUCTION  
Production director Sarah Powell  
Production coordinator Lizzie Ayre  
Ad coordinator Beth Phillips

Ad designer Parvin Sepah  
Reographics Tony Hunt, Chris Sulch  
PUBLISHING  
Publisher Andrew Davies  
CEO Tom Bureau  
Managing director  
Andy Marshall  
BBC WORLDWIDE  
Director of editorial governance  
Nicholas Brett  
Publishing director  
Chris Kerwin  
UK Publishing coordinator  
Eva Abramik  
EDITORIAL ADVISORY BOARD  
James Stirling, Edward Blakeman,  
Chi-chi Nwanoku, Charles Fribbles  
This magazine is published by Immediate Media Company  
Broadcast Limited under license from BBC Worldwide

BBC MUSIC MAGAZINE 5



RECORDING OF THE MONTH



A strange but captivating rite

Stephen Johnson experiences the curious union of Brahms and Bruckner



**BRAHMS • BRUCKNER**  
Brahms: Fest- und Gedenksprüche; Ave Maria; How lovely are Thy dwellings; Three Motets, Op. 110; Geistliches Lied, Op. 30; Bruckner: Aequalis Nos 1 & 2; Virga Jesse; Ecce sacerdos; Christus factus est; Locus iste; Os Justi; Ave Maria; Tota pulchra es  
Tenebrae/Nigel Short; Mark Templeton, Helen Vollam, Patrick Jackman (trombone)  
Signum SACD 450 74 mins

In their own lifetimes, Brahms and Bruckner stood on either side of an ideological fault-line. Brahms was held up as the great 'Classical-Romantic', Bruckner was a poster boy for the Wagnerian 'progressives'. Spiritually too

they seemed poles apart. Brahms was a declared atheist, Bruckner a fervent Roman Catholic. Yet, fascinatingly, both shared an intense preoccupation with religious texts and imagery, married to a lively interest in the church music from the Baroque and Renaissance past. In striking parallel, Bruckner and Brahms explored all

this in a series of exquisite short choral works which, though musically much more concentrated, can be every bit as rewarding as the symphonies – they're miniatures only in time-scale. By interweaving some of the best of these in this

Tenebrae have come up with a beautifully balanced programme

imaginative way, Nigel Short and Tenebrae have come up with a beautifully balanced and contrasted programme. Sampling individual pieces will yield its rewards of course, but experiencing the disc whole takes the listener to another level. Short's decision to use two of Bruckner's *Aequalis* for

FURTHER LISTENING

Tenebrae

**RUSSIAN TREASURES**  
Choral works by Gretchaninov, Rachmaninov, Tchaikovsky etc  
Tenebrae/Nigel Short  
Signum SACD 390 48:27 mins

"Tenebrae's ultra-deep and resonant basses are immediately evident as the voices unfurl upwards in the opening Gretchaninov track... these highly focused performances reveal the magnificent craft of some glorious music" *March 2014*

PARRY

Songs of Fawcett; plus choral works by Howells, Holt, Bennett, Tavener, Elgar, Vaughan Williams, Sullivan and Harris  
Tenebrae/Nigel Short  
Signum SACD 387 75:54 mins

"Tenebrae's account of Parry's *Song of Fawcett* abounds in subtleties of phrasing and telling distinctions of dynamic, yet flows beautifully" *Christmas 2011*

VICTORIA • LOBO

Requiem Mass, 1605; Lobo: *Vivere est in lectura*; Lamentations  
Tenebrae/Nigel Short  
Signum SACD 348 79:04 mins

"The Requiem is written for six voices, but this choir of 20 never seems lumbering or unbalanced. They are perfectly tuned... and one is rarely aware of intrusive individual singers. This recording does justice both to the genius of Victoria and to the musicality of Tenebrae." *June 2011*

trombones as prelude and postlude was an inspiration – rather like a priestly invocation and dismissal at a strange but captivating religious rite. The beauty of sound and dignified intensity of expression Tenebrae create in the opening of the first choral number, Bruckner's *Virga Jesse*, would be impressive in themselves, but with the ear prepared by the first *Aequalis* the effect is even more telling. If the first of Brahms's *Fest- und Gedenksprüche* initially sounds rather matter-of-fact, down-to-earth

after Bruckner's luxurious mysticism, by the time we reach the quietly ecstatic ending of the third motet the *Geistlich* Northern Protestant mask has dropped. And again, what superb singing: technically immaculate, somehow lucid and voluptuously beautiful at the same time. (At times the women's voices sound so pure you might even mistake them for boys.) Putting the Brahms and Bruckner *Ave Maria* settings not quite side-by-side, but near enough for comparison was similarly inspired. The rapturous 'Amen' conclusion of Brahms's *Geistliches Lied* makes a wonderful conclusion to the choral sequence, then Bruckner touchingly adds his own wordless Amen in the final

tritone *Aequalis*. The whole disc leaves one thinking that, if only these two men could have been freed from the artistic-political constraints and clamour of their time, they might have been able to appreciate and enjoy each other's genius. Fortunately there are no such constraints for us now. The recording captures the gorgeous Temple Church acoustics faithfully, yet no detail is lost.

PERFORMANCE \*\*\*\*\*  
RECORDING \*\*\*\*\*

**ON THE PODCAST**  
Hear excerpts and a discussion of this recording on the BBC Music Magazine podcast, available free on iTunes or at [www.bbc.com/music](http://www.bbc.com/music)

Q&A

NIGEL SHORT

Tenebrae's director tells REBECCA FRANKS about the contrasting strengths of Bruckner and Brahms's motets



Why did you decide to pair Bruckner and Brahms?

Tenebrae is a virtuoso choir that tackles all areas of repertoire. This is a genre that we hadn't explored in any great depth but I did want to cover it eventually. The impetus came from our sound engineer Andrew Mello, who lost his father to cancer. And a few years ago we also lost Tenebrae's co-founder Barbara Pollock to cancer. So we decided to do a disc whose proceeds would go to a cancer charity. I knew pretty much instantly what I wanted to record: the Brahms *Fest- und Gedenksprüche*, Op. 109. They aren't well known in the UK but they are gorgeous pieces. This music suited us instantly.

What did putting these two composers side by side reveal?

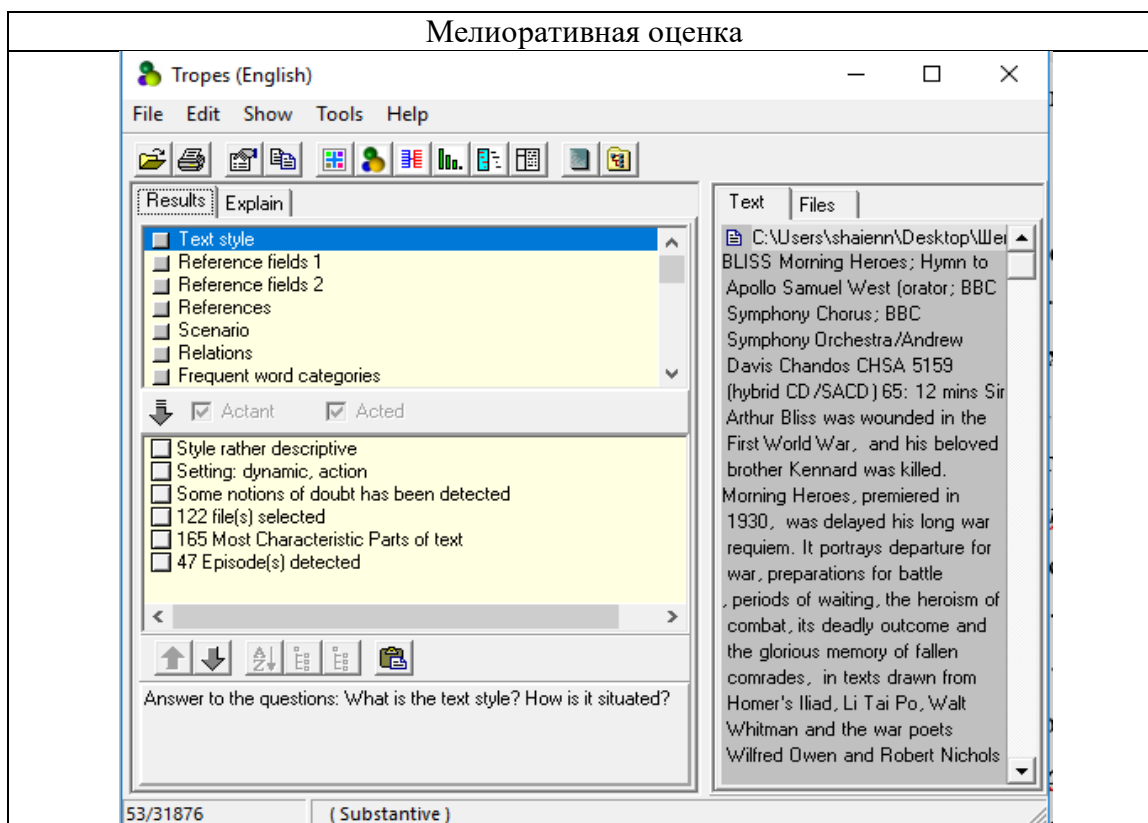
Well, there were no surprises. We know the strengths and weaknesses of both composers and I was lucky enough to be able to choose a handful of pieces by each that show off the composers at their best. The rich density of the harmonic language of the Brahms was glorious to sing and has extraordinary moments, as in the *Geistliches Lied*. But also in the three-part Bruckner, the harmonic progressions and tension he creates with just four parts is extraordinary. The *Christus factus est* is a little choral symphony in itself and has so much atmosphere.

And why did you decide to include the two short trombone works to open and close the album?

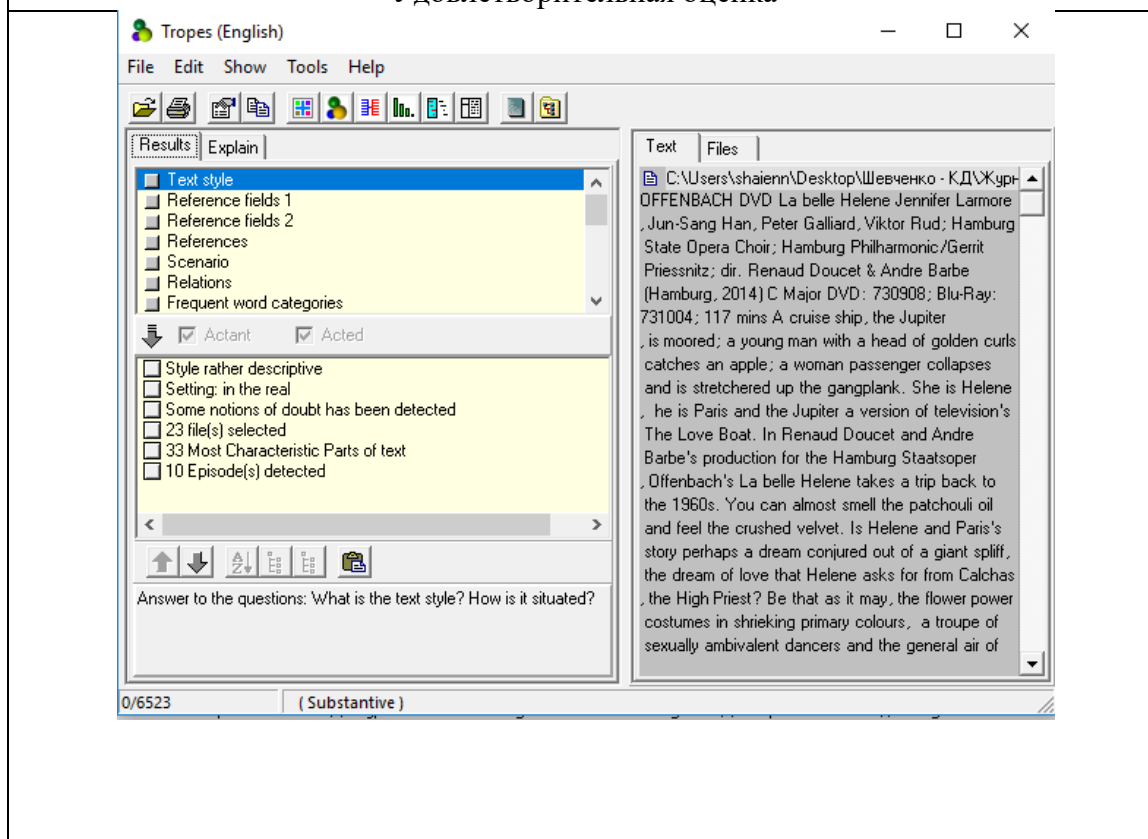
When I'm programming concerts I like to come up with a sequence of music rather than a list of pieces, and it's nice to bookend things. We're singing the Brahms and Bruckner on tour with some chorales by Reger but on disc I thought it was good to have a change or sonority; it sets the tone and gives it gravitas. A lot of this music is intensely spiritual. It was difficult to choose one of the choral pieces just to ease you into the album but the trombones do it brilliantly and of course we could then use them in the *Requiem*, *Ecce sacerdos magnus*. It would have been a bit odd to have them on just one track but this way you get that other colour.

Иллюстрация № 1

Показатель *Text style* (стиль текста)



Удовлетворительная оценка



# Пейоративная оценка

The screenshot shows the Tropes (English) software interface. The window title is "Tropes (English)". The menu bar includes "File", "Edit", "Show", "Tools", and "Help". The toolbar contains various icons for file operations and analysis. The main window is divided into several sections:

- Results:** A list of detected tropes with checkboxes. The "Text style" trope is selected and highlighted in blue. Other tropes include "Reference fields 1", "Reference fields 2", "References", "Scenario", "Relations", and "Frequent word categories".
- Actant/Acted:** Two checkboxes, both of which are checked.
- Analysis Results:** A list of specific findings, including "Style rather narrative", "Setting: dynamic, action", "Setting: involving with 'I'", "Some notions of doubt has been detected", "4 file(s) selected", "10 Most Characteristic Parts of text", and "4 Episode(s) detected".
- Text:** A text area displaying the content of the selected file. The text is a review of Gluck's "Orfeo ed Euridice" by Franco Fagioli, Malin Hartelius, Emmanuelle de Negri, Accentus; Insula Orchestra / Laurence Equilbey Archiv 479 5315. The review discusses the opera's performance and the singer's role.

At the bottom of the window, there is a status bar showing "104/1010" and "( Verb Factive )".

## Иллюстрация № 2

Показатель *Reference fields* (поля ссылок)

### Мелиоративная оценка

The screenshot shows the Tropes (English) interface. The 'Results' pane on the left is expanded to 'Reference fields 1'. Below it, a list of categories is shown with checkboxes: 1396 music, 0217 time, 0201 europe, 0186 characteristic, 0149 feeling, 0143 language, 0123 work, 0115 behavior, 0102 entertainment, and 0076 religion. The 'Actant' and 'Acted' checkboxes are also checked. The 'Text' pane on the right displays the text being analyzed. The status bar at the bottom shows '0/31876' and '(Substantive)'.

### Удовлетворительная оценка

The screenshot shows the Tropes (English) interface. The 'Results' pane on the left is expanded to 'Reference fields 1'. Below it, a list of categories is shown with checkboxes: 0253 music, 0037 europe, 0031 feeling, 0030 characteristic, 0027 time, 0026 entertainment, 0023 work, 0021 behavior, 0020 language, and 0019 foreign\_text. The 'Actant' and 'Acted' checkboxes are also checked. The 'Text' pane on the right displays the text being analyzed. The status bar at the bottom shows '61/6523' and '(Substantive)'.

# Пейоративная оценка

The screenshot shows the Tropes (English) application window. The title bar reads "Tropes (English)". The menu bar includes "File", "Edit", "Show", "Tools", and "Help". The toolbar contains various icons for file operations and analysis. The main interface is divided into two panes: "Results" and "Explain".

**Results Pane:**

- Text style
- Reference fields 1** (highlighted)
- Reference fields 2
- References
- Scenario
- Relations
- Frequent word categories

Below the list, there are checkboxes for "Actant" and "Acted", both of which are checked. A scrollable list of tropes follows:

- 0031 music
- 0011 characteristic
- 0008 north\_america
- 0006 entertainment
- 0005 time
- 0005 agriculture
- 0005 communication
- 0004 business
- 0003 behavior
- 0003 language

Navigation icons (up, down, search, etc.) are located below the list. A text box at the bottom of the Results pane contains the instruction: "Show the general context: The main themes are sorted by frequency. Answer to the question: 'What the text depends on?'".

**Text Pane:**

The "Text" tab is active, showing a preview of a text document. The text is a review of a Gluck opera recording:

C:\Users\shaienn\Desktop\Shet  
GLUCK Orfeo ed Euridice Franco  
Fagioli, Malin Hartelius  
, Emmanuelle de Negri; Accentus;  
Insula Orchestra/Laurence  
Equibey Archiv 479 5315 151: 58  
mins (3 discs) Like few other  
works of genius in the operatic  
repertory, Orfeo ed Euridice  
places the burden of any revival  
squarely on its leading performer.  
What Gluck sought in his Reform  
'operas,' of which this was the first  
, was 'a beautiful simplicity' of  
sound and substance exemplified  
in his depiction of Orpheus, a  
protagonist permanently in the  
spotlight. Only when the rare  
singer-actor is cast capable of  
tackling the role with tonal  
strength, verbal sensitivity and  
dramatic intensity do Gluck's  
words make full, powerful sense.  
Hence my disappointment with this



### Иллюстрация № 3

Показатель *All word categories* (все категории слов)

5 звезд	4 звезды	3 звезды	2 звезды
<p>Tropes (English)</p> <p>File Edit Show Tools</p> <p>Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 1</li> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> <li><input checked="" type="checkbox"/> All word categories</li> </ul> <p>Actant Acted</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Verbs : <ul style="list-style-type: none"> <li>Factive 47.6% (1507)</li> <li>Stative 34.9% (1107)</li> <li>Reflexive 17.5% (554)</li> <li>Performative 0.0% (1)</li> </ul> </li> <li>* Connectors : <ul style="list-style-type: none"> <li>Condition 2.4% (40)</li> <li>Cause 1.6% (27)</li> <li>Goal 0.1% (2)</li> <li>Addition 58.7% (981)</li> <li>Disjunction 2.6% (43)</li> <li>Opposition 15.3% (255)</li> <li>Comparison 13.6% (228)</li> <li>Time 5.7% (95)</li> <li>Place 0.0% (0)</li> </ul> </li> <li>* Modalities : <ul style="list-style-type: none"> <li>Time 16.4% (311)</li> <li>Place 10.6% (201)</li> <li>Manner 33.0% (625)</li> <li>Assertion 3.3% (62)</li> <li>Doubt 2.1% (39)</li> <li>Negation 11.8% (224)</li> <li>Intensity 22.8% (432)</li> </ul> </li> <li>* Adjectives : <ul style="list-style-type: none"> <li>Objective 61.7% (2925)</li> <li>Subjective 19.0% (903)</li> <li>Numeral 19.3% (916)</li> </ul> </li> <li>* Pronouns : <ul style="list-style-type: none"> <li>"I" 13.9% (72)</li> <li>"Thou" 0.4% (2)</li> <li>"He" 24.5% (127)</li> <li>"We" 6.6% (34)</li> <li>"You" 6.8% (35)</li> <li>"They" 11.8% (61)</li> <li>"Somebody" 0.4% (2)</li> </ul> </li> </ul>	<p>Tropes (English)</p> <p>File Edit Show Tools H</p> <p>Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> <li><input checked="" type="checkbox"/> All word categories</li> <li><input type="checkbox"/> Verbs</li> </ul> <p>Actant Acted</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Verbs : <ul style="list-style-type: none"> <li>Factive 47.6% (795)</li> <li>Stative 34.9% (582)</li> <li>Reflexive 17.5% (292)</li> <li>Performative 0.1% (1)</li> </ul> </li> <li>* Connectors : <ul style="list-style-type: none"> <li>Condition 2.3% (21)</li> <li>Cause 2.0% (18)</li> <li>Goal 0.1% (1)</li> <li>Addition 58.9% (535)</li> <li>Disjunction 2.9% (26)</li> <li>Opposition 16.9% (154)</li> <li>Comparison 11.8% (107)</li> <li>Time 5.2% (47)</li> <li>Place 0.0% (0)</li> </ul> </li> <li>* Modalities : <ul style="list-style-type: none"> <li>Time 15.7% (166)</li> <li>Place 11.0% (116)</li> <li>Manner 35.0% (371)</li> <li>Assertion 2.7% (29)</li> <li>Doubt 1.9% (20)</li> <li>Negation 12.5% (132)</li> <li>Intensity 21.2% (225)</li> </ul> </li> <li>* Adjectives : <ul style="list-style-type: none"> <li>Objective 61.2% (1582)</li> <li>Subjective 18.4% (474)</li> <li>Numeral 20.4% (527)</li> </ul> </li> <li>* Pronouns : <ul style="list-style-type: none"> <li>"I" 12.9% (36)</li> <li>"Thou" 0.7% (2)</li> <li>"He" 25.7% (72)</li> <li>"We" 6.1% (17)</li> <li>"You" 5.0% (14)</li> <li>"They" 11.8% (33)</li> <li>"Somebody" 0.4% (1)</li> </ul> </li> </ul>	<p>Tropes (English)</p> <p>File Edit Show Tools I</p> <p>Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> <li><input checked="" type="checkbox"/> All word categories</li> <li><input type="checkbox"/> Verbs</li> </ul> <p>Actant Acted</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Verbs : <ul style="list-style-type: none"> <li>Factive 44.5% (290)</li> <li>Stative 37.3% (243)</li> <li>Reflexive 18.1% (118)</li> <li>Performative 0.2% (1)</li> </ul> </li> <li>* Connectors : <ul style="list-style-type: none"> <li>Condition 1.2% (4)</li> <li>Cause 2.4% (8)</li> <li>Goal 0.3% (1)</li> <li>Addition 55.2% (185)</li> <li>Disjunction 3.9% (13)</li> <li>Opposition 17.9% (60)</li> <li>Comparison 14.3% (48)</li> <li>Time 4.8% (16)</li> <li>Place 0.0% (0)</li> </ul> </li> <li>* Modalities : <ul style="list-style-type: none"> <li>Time 15.2% (59)</li> <li>Place 10.1% (39)</li> <li>Manner 32.3% (125)</li> <li>Assertion 3.4% (13)</li> <li>Doubt 3.1% (12)</li> <li>Negation 12.1% (47)</li> <li>Intensity 23.8% (92)</li> </ul> </li> <li>* Adjectives : <ul style="list-style-type: none"> <li>Objective 58.6% (508)</li> <li>Subjective 19.5% (169)</li> <li>Numeral 21.9% (190)</li> </ul> </li> <li>* Pronouns : <ul style="list-style-type: none"> <li>"I" 12.1% (14)</li> <li>"Thou" 0.0% (0)</li> <li>"He" 32.8% (38)</li> <li>"We" 12.9% (15)</li> <li>"You" 3.4% (4)</li> <li>"They" 12.9% (15)</li> <li>"Somebody" 1.7% (2)</li> </ul> </li> </ul>	<p>Tropes (English)</p> <p>File Edit Show Tools</p> <p>Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 1</li> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> <li><input checked="" type="checkbox"/> All word categories</li> </ul> <p>Actant Acted</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Verbs : <ul style="list-style-type: none"> <li>Factive 46.7% (42)</li> <li>Stative 37.8% (34)</li> <li>Reflexive 14.4% (13)</li> <li>Performative 1.1% (1)</li> </ul> </li> <li>* Connectors : <ul style="list-style-type: none"> <li>Condition 0.0% (0)</li> <li>Cause 0.0% (0)</li> <li>Goal 0.0% (0)</li> <li>Addition 61.1% (33)</li> <li>Disjunction 0.0% (0)</li> <li>Opposition 20.4% (11)</li> <li>Comparison 14.8% (8)</li> <li>Time 3.7% (2)</li> <li>Place 0.0% (0)</li> </ul> </li> <li>* Modalities : <ul style="list-style-type: none"> <li>Time 19.7% (12)</li> <li>Place 16.4% (10)</li> <li>Manner 32.8% (20)</li> <li>Assertion 0.0% (0)</li> <li>Doubt 4.9% (3)</li> <li>Negation 11.5% (7)</li> <li>Intensity 14.8% (9)</li> </ul> </li> <li>* Adjectives : <ul style="list-style-type: none"> <li>Objective 66.4% (95)</li> <li>Subjective 18.2% (26)</li> <li>Numeral 15.4% (22)</li> </ul> </li> <li>* Pronouns : <ul style="list-style-type: none"> <li>"I" 44.4% (4)</li> <li>"Thou" 0.0% (0)</li> <li>"He" 22.2% (2)</li> <li>"We" 0.0% (0)</li> <li>"You" 11.1% (1)</li> <li>"They" 0.0% (0)</li> <li>"Somebody" 0.0% (0)</li> </ul> </li> </ul>

## Иллюстрация № 4

### Показатель *Scenario* (сценарий)

Мелиоративная оценка	Удовлетворительная оценка	Пейоративная оценка
<div style="border: 1px solid gray; padding: 5px;"> <p style="margin: 0;">Tropes (English)</p> <p style="margin: 0;">File Edit Show Tools Help</p> <div style="border: 1px solid gray; padding: 2px; margin: 2px 0;"> <span>📁</span> <span>🖨️</span> <span>📄</span> <span>📄</span> <span>🌐</span> <span>📊</span> <span>📈</span> <span>📱</span> </div> <p style="margin: 0;">Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 1</li> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li style="background-color: #0000FF; color: white;"><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> <li><input type="checkbox"/> All word categories</li> </ul> <p style="margin: 0;"> <input checked="" type="checkbox"/> Actant    <input checked="" type="checkbox"/> Acted         </p> <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 2026 arts &amp; culture             <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 architecture &amp; ornamentation                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 ornamentation</li> </ul> </li> <li>[-] 0026 arts                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 art &amp; artwork                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 art</li> </ul> </li> <li>[-] 0010 artist</li> <li>[-] 0003 work of art</li> </ul> </li> <li>[-] 0006 decoration                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0006 decoration</li> </ul> </li> <li>[-] 0005 design</li> <li>[-] 0142 entertainment                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0005 actors                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 actor</li> </ul> </li> <li>[-] 0039 dance &amp; choreography                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0009 ballet</li> <li>[-] 0027 dance</li> <li>[-] 0003 dancer</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </div>	<div style="border: 1px solid gray; padding: 5px;"> <p style="margin: 0;">Tropes (English)</p> <p style="margin: 0;">File Edit Show Tools Help</p> <div style="border: 1px solid gray; padding: 2px; margin: 2px 0;"> <span>📁</span> <span>🖨️</span> <span>📄</span> <span>📄</span> <span>🌐</span> <span>📊</span> <span>📈</span> <span>📱</span> </div> <p style="margin: 0;">Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li style="background-color: #0000FF; color: white;"><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> <li><input type="checkbox"/> All word categories</li> <li><input type="checkbox"/> Verbs</li> </ul> <p style="margin: 0;"> <input checked="" type="checkbox"/> Actant    <input checked="" type="checkbox"/> Acted         </p> <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0386 arts &amp; culture             <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 architecture &amp; ornamentation                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 ornamentation</li> </ul> </li> <li>[-] 0003 decoration                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 decoration</li> </ul> </li> <li>[-] 0036 entertainment                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0005 actors                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 actor</li> </ul> </li> <li>[-] 0012 dance &amp; choreography                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 ballet</li> <li>[-] 0006 dance</li> </ul> </li> <li>[-] 0004 dramatic compositions                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 dramatic composition</li> </ul> </li> <li>[-] 0005 games                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 gambling</li> </ul> </li> <li>[-] 0003 playthings                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 plaything</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </div>	<div style="border: 1px solid gray; padding: 5px;"> <p style="margin: 0;">Tropes (English)</p> <p style="margin: 0;">File Edit Show Tools Help</p> <div style="border: 1px solid gray; padding: 2px; margin: 2px 0;"> <span>📁</span> <span>🖨️</span> <span>📄</span> <span>📄</span> <span>🌐</span> <span>📊</span> <span>📈</span> <span>📱</span> </div> <p style="margin: 0;">Results Explain</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Text style</li> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 1</li> <li><input type="checkbox"/> Reference fields 2</li> <li><input type="checkbox"/> References</li> <li style="background-color: #0000FF; color: white;"><input type="checkbox"/> Scenario</li> <li><input type="checkbox"/> Relations</li> <li><input type="checkbox"/> Frequent word categories</li> </ul> <p style="margin: 0;"> <input checked="" type="checkbox"/> Actant    <input checked="" type="checkbox"/> Acted         </p> <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0061 properties &amp; characteristics             <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 dimensions                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0004 good, bad, better                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 great</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>[-] 0004 other characteristics</li> <li>[-] 0005 performance</li> <li>[-] 0005 physical properties</li> <li>[-] 0003 score</li> <li>[-] 0008 sound &amp; sound properties                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 timbre</li> </ul> </li> <li>[-] 0005 visual properties                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 colors</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>[-] 0046 arts &amp; culture             <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0008 entertainment                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 dance &amp; choreography</li> </ul> </li> <li>[-] 0004 language &amp; texts</li> <li>[-] 0031 music &amp; audio                 <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0020 music &amp; concerts                     <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0014 music                         <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 music styles                             <ul style="list-style-type: none"> <li>[-] 0003 classical music</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </li> </ul> </div>