

Мурадханян І. С., Нагорний С. М.,

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, м. Чернівці

ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОГО ЗАХІДНОГО МУЗИЧНОГО ДИСКУРСУ

Стаття сфокусована на розгляді особливостей сучасного західного музичного дискурсу, який включає весь процес соціальної інтеракції і є категорією, що означає специфічні способи репрезентації специфічних аспектів соціального музичного життя.

Ключові слова: дискурс, когнітивний підхід, семіозис, комунікативна сфера.

Статья сфокусирована на рассмотрении особенностей современного западного музыкального дискурса, который включает весь процесс социальной интеракции и представляет собой категорию, которая означает специфические способы репрезентации специфических аспектов социальной музыкальной жизни.

Ключевые слова: дискурс, когнитивный подход, семиозис, коммуникативная сфера.

The article deals with the question of the peculiarities of modern western music discourse, which includes all the process of social interaction and is the category that means specific ways of specific aspects of social music life representation.

Key words: discourse, cognitive approach, semiosis, communicative sphere.

Термінологічні дослідження на сучасному етапі базуються на когнітивно-дискурсивному підході до професійного спілкування. Як наслідок, важливого значення набуває категорія професійної мовної особистості, для якої характерні, по-перше, діяльність в соціальному (професійному) середовищі і, по-друге, соціальна поліфункціональність. З позицій когнітивного термінознавства, термін постає як одиниця дискурсу професійної мовної особистості.

Одним з центральних понять сучасної лінгвістики є поняття дискурсу, яке до останнього часу не отримало однозначного визначення. Як відомо, часто найпопулярнішими стають саме ті поняття, які важко піддаються визначенню [4].

Виділяються наступні типи дискурсу: а) дискурс як текст в різних його аспектах; б) як зв'язне мовлення (З. Харріс); в) як актуалізований текст на відміну від тексту як формальної граматичної структури (Т. ван Дейк); г) як когерентний текст (І. Беллерт); д) як текст сконструйований мовцем для слухача (Дж. Браун); е) як результат процесу взаємодії в соціокультурному контексті (К. Пайк); ж) як зв'язна послідовність мовленнєвих актів (Н. Арутюнова, І. Сусов); з) як єдність реалізована як у звуковій субстанції, так і в письмовій формі (В. Богданов); і) як філософська категорія міркування з ціллю встановлення істини (І. Хабермас) [3, с. 170].

Оптимальним для цілей нашої роботи є розуміння дискурсу, прийняте в рамках критичного дискурс-аналізу. На думку одного з відомих представників даного напрямку в лінгвістиці Н. Ферклоу, дискурс можна розглядати з двох точок зору. По-перше, в абстрактному сенсі дискурс – це категорія, яка означає семіотичні елементи соціального життя. В цьому значенні, на думку Ферклоу, краще використовувати термін семіозис [6]. По-друге, дискурс – це категорія, яка означає специфічні способи репрезентації специфічних аспектів соціального життя. При детальнішому підході до обидвох значень дискурсу (семіозису та власне дискурсу) розглядаються такі поняття, як соціальна практика, жанр, стиль, соціальний агент, текст.

В соціальній практиці семіозис фігурує у трьох аспектах:

– в діяльності;

– в репрезентаціях;

– в способах існування, в творенні індивідуальності (наприклад, політичного лідера Тоні Блера чи рок-музиканта Майка Джексона, Вітні Х'юстон та ін.).

Дискурс-аналіз полягає в аналізі текстів в широкому сенсі – письмових текстів, усних інтерпретацій, мультимедійних текстів телебачення та Інтернету і т.п.

Необхідно розрізняти поняття дискурс і текст. Текст являє собою не процес, а продукт, тобто, те, що сказано чи написано. Поняття дискурс включає в себе весь процес соціальної інтеракції. З точки зору дискурсивного аналізу, формальні елементи тексту – це сліди процесу створення і ключі в процесі інтерпретації [5, с. 24].

Виділяються три взаємопов'язаних виміри чи стадії критичного дискурс-аналізу: а) описування; б) інтерпретація; в) пояснення.

Стосовно нашої теми першою стадією аналізу є автентичні тексти, обмежені музичною тематикою. В них відображається процес створення тексту (позиція автора, емоційний стан, ставлення комунікантів і т.п.) та соціальний контекст (соціально-економічні та культурні умови, етнічна приналежність). Аналіз музичних текстів дозволяє виявити особливості і закономірності функціонування професійно-обмеженої лексики в музичному спілкуванні, де значна роль відводиться музичній термінології.

Спираючись на теорію критичного дискурс-аналізу, можна зробити припущення, що комунікація музикантів різних напрямків в різних соціально детермінованих ситуаціях може розглядатися як дискурс. Іншими словами, музичний дискурс – це категорія, яка означає специфічні способи репрезентації специфічних аспектів соціального (музичного) життя.

Комунікативна сфера сучасного музичного мистецтва зацікавлює не лише з точки зору знакової системи, семіотичних елементів соціального життя музикантів (мова, жести, міміка), але й у плані самопозиціонування учасників (соціальних агентів), їхніх соціально-психологічних та інтелектуальних характеристик, які проявляються у мовленнєвій поведінці; соціальних відносин між представниками соціальної сфери; часу та місця, тобто усього, що сприяє ширшому розкриттю соціального контексту сучасного музичного мистецтва.

Музичний дискурс включає в себе різноманітні типи одиниць. Широкого використання набули професійно-обмежені одиниці, що еквівалентні термінам і мають виражений конотативний компонент в структурі значення (професіоналізми, жаргонізми), а також загальноновживані неспецифічні одиниці. Кожен тип музичного дискурсу характеризується власними синтаксичними типами висловлювань (питання, імперативи, еліптичні конструкції і т.п.) [2].

Поряд з вербальними семіотичними елементами музикантами широко використовуються невербальні – різноманітні жести та інші знаки, що значно полегшує комунікацію музикантів та працівників музичної індустрії під час репетиції в студії чи виступів на сцені. Широке використання невербальних знаків надає змогу не витратити час на розгорнуті пояснення, коли, наприклад, необхідно перервати репетицію і показати іншим музикантам, як зіграти певний фрагмент. Таким знаком може бути, наприклад, кивок головою: на виступі джазового ансамблю кивок головою кивок головою одного з музикантів (керівника) – сигнал до одночасного вступу; в середовищі рок-музикантів кивок голови означає перехід до коди (фінальної частини); в середовищі джазових музикантів таку функцію виконує піднятий догори великий палець руки. Якщо на рок-концерті музикант піднімає догори великий палець, це знак для звукорежисера, що символізує недостатню потужність в моніторі на сцені (відповідно опущений палець вказує на необхідність знизити звук). Якщо ж лідер рок-групи припіднімає гриф гітари, це сигнал до спільного фінального акорду.

В комунікації музикантів та представників даної сфери завжди присутні різноманітні жести, міміка, рухи тіла, які можна інтерпретувати у відповідності з контекстом, умовами спілкування. Якщо знакова система є конвенціональною, загальною для представників даної соціальної організації, то мова тіла дуже індивідуальна і часто виражає стиль конкретного виконавця (продюсера).

Соціальними агентами або, іншими словами, учасниками музичного дискурсу можуть виступати всі представники музичної індустрії: музиканти, вокалісти, танцюристи, менеджери, продюсери, адміністратори, звукорежисери, музичні техніки, які відповідають за апаратуру і т.п.

Для опису того чи іншого дискурсу може бути важливим не лише соціальний стан агента, але й його вік, гендерна приналежність, інтереси, смаки, настрої, емоційний стан, інтелектуальний рівень.

Ситуація спілкування визначає відношення між учасниками – комунікантами. Серед музикантів – комунікантів переважають симетричні статутні відносини внаслідок довготривалої співпраці, іноді особистих симпатій (антипатій) чи інших причин, що сприяють неформальному спілкуванню. З іншого боку, можуть позиціонувати себе вище по відношенню до працівників сцени, музичних техніків, у цьому випадку комунікація базується на асиметричних статутних відношеннях комунікантів. Іншими словами, відношення комунікантів в музичному дискурсі можуть будуватися на горизонтальних відношеннях (ролі комунікантів у діалозі рівні) та вертикальних відношеннях (один з комунікантів виконує домінуючу роль).

Від соціального контексту залежить те, як буде проходити комунікація між соціальними агентами і використання ними певної мови (семіозису). Поняття соціального контексту у сфері сучасного музичного мистецтва дуже широке – місце, час комунікації, соціальні фактори і т.п. Лише враховуючи всі перераховані компоненти дискурсу, можна достатньо повно його описати.

Як ілюстрацію залежності мови від соціального контексту у сфері сучасного музичного мистецтва можна згадати таке культурне явище, як хіппі (*hippie*). Цей рух ознаменував епоху розквіту рок-н-рольної музики, означав спосіб життя, своєрідну культуру, обумовлену прагненням свободи та кохання. В рамках даної соціальної та культурної течії виникли чисельні сленгізми:

- “to find one’s head” (to gain insight into one’s personality);
- “cube” (a sugar cube containing drugs);
- “freak-out” (a special gathering of hippies at which drugs are ingested, and loud, often bizarre, music is played)

[Hibbert, T. The Dictionary of Rock Terms, 1983].

Не менш важливим компонентом музичного дискурсу є текст – результат взаємодії соціальних практик та соціальних агентів. В якості музичного тексту може виступати, наприклад, партитура. Специфіка нотного тексту полягає в тому, що він передбачає наявність двох соціальних агентів: перший – це автор твору, другий – виконавець. Виконання музичного твору може значно відрізнятися від задуму автора, не дивлячись на чіткі вказівки у вигляді графічних знаків.

Однак нотний текст не присутній у всіх ситуаціях у сфері музичного мистецтва, наприклад, при обговоренні музикантами з менеджером умов гастролей чи обов’язки членів групи. Більше того, в контексті сучасної музики нотний текст зустрічається все рідше, так як велика кількість сучасних музикантів не мають музичної освіти.

У сфері танцювального мистецтва широко використовуються танцювальні скрипти, де у вигляді скорочень та аббревіацій прописані всі елементи того чи іншого руху танцю:

- RF – right foot;
- LF – left foot;
- Shldr – shoulder;
- OP – outside partner; [“Modern Sequence Dancing For AH”, (Whitworth, 1994)].

Сукупність всіх компонентів визначає той чи інший тип дискурсу при наявності регламентуючих його правил і співвідноситься з певною соціальною сферою. Виявлення специфіки різних типів сучасного музичного дискурсу проводиться з опорою на теорію субмов Ю. Скребнева. За цією теорією субмова визначається як підсистема мови, яка обслуговує потреби конкретної мовленнєвої сфери чи ситуації спілкування. При цьому кількість субмов нічим не обмежена і визначається науковими пріоритетами дослідника у відповідності до поставленого завдання [1].

У сфері сучасного музичного мистецтва виділяються різноманітні музичні сфери (репетиції, концерти, студійні записи, джем сешн і т.п.), які обслуговуються своїми субмовами. Кожна субмова, за Скребневим, включає одиниці трьох типів: неспецифічні, відносно специфічні та абсолютно специфічні. Поняття дискурсу співвідноситься як з поняттям субмови, так і з поняттям комунікативної сфери, проте не є їхнім аналогом. В залежності від ситуації та обставин спілкування можна виділити такі типи дискурсу, як офіційний і неофіційний, які у свою чергу поділяються на усний та письмовий:

1. Офіційний (усний) – інтерв'ю на радіо та телебаченні; фільми про музикантів; ділові переговори; презентації альбомів; виступи на сцені; (письмовий) – статті в музичних журналах; – опис діяльності музикантів в художній літературі; – ділова переписка музикантів; – наукові видання;
2. неофіційний (усний) – спілкування музикантів на репетиціях; – спілкування під час студійних записів; – спілкування музикантів та представників музичної індустрії під час запису у студії; – спілкування під час джем сешн; (письмовий) – спілкування на форумах, в Інтернет– чатах; – неофіційна переписка музикантів.

На нашу думку, ці музичні дискурси допомагають розкрити специфіку сучасних музичних термінологічних одиниць з точки зору їхнього термінологічного та стилістичного статусу, прагматики.

Література:

1. Скребнев, Ю. М. Очерк теории стилистики: учебное пособие для студентов и аспирантов филологических специальностей / Ю. М. Скребнев. – Горький : ГГПИИЯ, 1975. – 176 с.
2. Скребнев, Ю. М. Введение в коллоквистику / Ю. М. Скребнев. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1985. – 176 с.
3. Сусов, И. П. История языкознания: учебное пособие для студентов старших курсов и аспирантов / И. П. Сусов. – Тверь, 1999. – 295 с.
4. Dijk, T., van. Ideology: A Multidisciplinary Approach. T. van Dijk. – L. : Sage, 1998. – 384 p.
5. Fairclough, N. Language and Power / N. Fairclough. – L.; N.Y. : Longman, 1989. – 259 p.
6. Fairclough, N. Critical Discourse Analysis / N. Fairclough. Marges Linguistiques, 9, 2005. – P. 76-94.