

ЛИНГВИСТИКА

УДК 81'42

DOI 10.17223/19986645/31/1

Е.В. Алешинская

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ЖАНРОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА

На примере современного музыкального дискурса в статье описываются теоретические основы исследования жанров профессиональной коммуникации и приводится методическая процедура дифференциации жанров профессионального дискурса по 14 внешним и внутренним признакам. Впервые в отечественной лингвистике учитываются такие характеристики жанра профессиональной коммуникации, как нормативные ожидания, тип коммуникации, соотношение профессионально-ограниченной лексики и использование невербальных единиц.

Ключевые слова: жанр, профессиональный дискурс, музыкальный дискурс, критический дискурс-анализ, критический жанровый анализ, социальный контекст, мультимодальность.

Дифференциация жанров профессионального дискурса является одной из важных проблем современной теории профессиональной коммуникации. Решение этой проблемы затруднено отсутствием точного определения жанра с точки зрения лингвистики и отсутствием четких критериев разграничения жанров профессионального дискурса. Перед исследователями стоит сложная задача – определить значимые параметры ситуаций профессионального общения, на основе которых возможно создание единой типологии жанров для всех разновидностей профессионального дискурса.

Очевидно, что для разнородных жанров не может быть и не должно быть универсального дифференцирующего критерия. Напротив, для разных жанров релевантными могут быть разные характеристики, и в связи с этим модель исследования жанров должна учитывать максимальное число жанрообразующих признаков [1. С. 52]. В различных жанровых исследованиях выделяются разнообразные компоненты текста, т.е. внутренние признаки (например, лексико-грамматические характеристики [2] или самоотносимые и несоотносимые признаки структуры текста [3]), а также компоненты контекста, т.е. внешние признаки (адресант, адресат, цель, субъектно-адресные отношения, статусно-ролевые характеристики, канал связи, способ коммуникации, тип действия, условия коммуникации, модальность (тональность) общения, субстрат и др. [4; 5; 1]). По мнению В.К. Бхатиа, модель исследования жанров профессионального общения должна объединять внешние и внутренние (текстовые) компоненты, так как прагматический успех того или иного жанра зависит от гармоничного взаимодействия элементов и текста и контекста [6. С. 163].

Целью настоящего исследования является выявление жанрово-релевантных признаков и построение модели исследования жанров профес-

сионального дискурса на материале одной из его разновидностей – музыкального дискурса. Предлагаемый в статье подход к моделированию и разграничению профессиональных жанров в сфере современной музыки представляет собой попытку систематизации знаний о профессиональных дискурсивных жанрах и методах их исследования.

Теоретическую и методологическую базу для настоящего исследования составили принципы критического дискурс-анализа, разработанные Н. Фэрклоу [7–9], и критического жанрового анализа В.К. Бхатиа [10–12]. Отправной точкой исследования является определение дискурсивного жанра как специфических способов коммуникации посредством семиозиса (вербального языка, языка тела, других семиотических систем), связанного с определенной социальной деятельностью, которые выступают как средство организации и формализации социальных взаимодействий в той или иной сфере [9]. Слово «профессиональный» по отношению к музыкальному дискурсу синонимично «связанному с оплачиваемой работой» и объединяет виды оплачиваемых работ, как требующие, так и не требующие квалификации, в определенной дисциплине или области [13. С. 5], т.е. в музыкальной индустрии. Рассмотрим положения, послужившие основой для разграничения жанров современного музыкального дискурса и профессионального дискурса в целом.

В рамках критического дискурс-анализа музыкальный дискурс понимается как социальная практика, т.е. как категория, обозначающая специфические способы репрезентации специфических аспектов музыкальной жизни [9; 14]. Такое понимание музыкального дискурса позволяет объединить различные направления его исследования: исследование музыки как дискурса [15–16]; песенного дискурса [17–18]; критического дискурса или дискурса о музыке [19]; совокупность высказываний, тематически относящихся к музыке [20]. Исследование музыкального дискурса, таким образом, включает анализ языка о музыке (т.е. музыкальных журналов, форумов, книг и др.), языка, сопровождающего музыку (процесс производства, записи и представления), а также других семиотических элементов, связанных с созданием и восприятием музыки (языка тела, изображений, звуков и т.п.) [21–22]. В связи с этим анализируются тексты в широком понимании – письменные и устные, а также мультимодальные тексты телевидения и Интернета, где язык функционирует наряду с другими семиотическими элементами [9. С. 25–26]. Материал исследования составили музыкальные рецензии из журналов «Billboard», «Downbeat», «Rolling Stone», «NME» и видеозаписи концертных выступлений и джем сешн с сайта <http://www.youtube.com> (890 минут). В качестве иллюстраций для данной работы были выбраны тексты из трех жанров музыкального дискурса: (1) видеозапись фрагмента джем сешн [23]; (2) музыкальная рецензия на альбом американской альтернативной группы «Wilco» [24]; (3) концертное выступление английской рок-группы «Keane» 17 января 2013 г. в «ACL Live» (г. Остин, штат Техас, США) [25].

В рамках критического жанрового анализа В.К. Бхатиа [10–12] предлагает многоуровневую модель дискурса, включающую три уровня, т.е. три взаимодействующих и взаимодополняющих подхода к дискурсу: дискурс как текст, дискурс как жанр и дискурс как профессиональная или социальная практика. Таким образом В.К. Бхатиа объединяет текстовый анализ жанра,

т.е. анализ выраженных в тексте лексико-грамматических, риторических и организационных характеристик жанра, и анализ социального контекста, выраженного в дискурсивных практиках, дискурсивных процедурах и дисциплинарных культурах. Под дискурсивными практиками он понимает выбор определенного жанра для достижения определенной цели, подходящий и эффективный способ коммуникации для этого жанра. Дискурсивные процедуры – это характеристики участников и механизм участия, который определяет, какой вклад позволителен каждому участнику и на какой стадии процесса конструирования жанра. Дисциплинарные культуры представлены жанровыми нормами и условностями, а также профессиональными и дисциплинарными целями и задачами [12. С. 35–36].

В рамках предлагаемого В.К. Бхатиа критического жанрового анализа жанр рассматривается как определенная «конфигурация» текстовых и внешних факторов. При этом внешним ресурсам (социальному контексту) он рекомендует уделять особое внимание, т.е. они во многом определяют использование текстовых ресурсов. Жанровый анализ выходит, таким образом, за пределы лингвистики и помимо текстового анализа предполагает тщательное и многостороннее изучение социального контекста с использованием комплексной методологии, опирающейся на данные социолингвистики, психолингвистики, этнографических исследований и исследований профессиональной культуры [12].

Применительно к дискурсивным жанрам профессиональной коммуникации в сфере современной музыки было выделено 14 внешних и внутритекстовых жанрообразующих признаков, которые в разных сочетаниях дают разные жанры (поджанры) музыкального дискурса. Кроме ранее изученных жанрово релевантных признаков (коммуникативной цели, времени и места коммуникации и т.п.), в настоящую модель вошли такие компоненты социального контекста профессионального жанра, как профессиональная культура (нормативные ожидания) и типы коммуникации в зависимости от уровня профессионального знания. Кроме того, в модель были включены и такие внутритекстовые признаки, как функционирование в текстах жанра профессионально-ограниченной лексики и использование различных невербальных элементов.

Предлагаемая в данной статье модель выявления жанров современного музыкального дискурса состоит из 4 основных этапов: (1) определение действия; (2) уточнение социального контекста; (3) анализ текстовых особенностей; (4) разработка внутрижанровой структуры жанра. Рассмотрим, что включают в себя данные этапы и какие методы жанрового анализа на них используются.

Этап 1 – определение действия. Традиционно в качестве решающего фактора в разграничении дискурсивных жанров принято рассматривать коммуникативную цель [26], однако некоторые жанры (например, дружественная беседа) не обязательно предполагают наличие какой-либо определенной цели. Поэтому Н. Фэрклоу предлагает определять жанры по действиям, т.е. по тому, «что люди делают дискурсно» [7. С. 72]. Отнесение исследуемого жанра к определенному типу действий позволяет определить его место в жанровом пространстве, в кругу смежных явлений.

Для современного музыкального дискурса характерно наличие определенных общих типов действий, а именно: создание музыкального продукта, распространение музыкального продукта, восприятие или оценка музыкального продукта, описание (толкование, интерпретация) музыкального продукта, а также создание соответствующей деловой документации (делопроизводство). Более того, эти действия являются характерными для сразу нескольких коммуникативных ситуаций. Например, действие «создание музыкального продукта» объединяет такие ситуации, как репетиция перед концертом, запись альбома в студии, импровизацию в ходе джем сешн, съемка видеоклипа и др. Иными словами, в ходе коммуникативной деятельности социальные агенты (коммуниканты) создают/производят определенный музыкальный продукт: в процессе музыкальной репетиции перед концертом – это состоящее из определенного количества номеров в определенной последовательности концертное выступление, в процессе студийной записи – музыкальный альбом и т.д.



Рис. 1. Общий вид музыкального дискурса

Музыкальный продукт является основным объектом перечисленных выше действий: он создается, продается, покупается, интерпретируется и т.п. В нем и через него автор (создатель) выражает свои чувства, переживания, мысли, взгляды. Получается определенный цикл – движение музыкального продукта от стадии создания к стадии восприятия и оценки. Расположив перечисленные выше типы действий в логическом порядке, можно схематично представить музыкальный дискурс в виде четырех стадий «жизни» музыкального продукта: «создание музыкального продукта», «готовый музыкальный продукт», «распространение готового музыкального продукта» и «восприятие/оценка музыкального продукта» (рис. 1). К первой стадии можно отнести такие жанры, как джем сешн, музыкальные репетиции, студийные репетиции, студийная запись, съемка видеоклипа, рэп-батл и т.п. Вторая стадия включает тексты песен (песенный дискурс), нотные записи, табулатуры, музыкальные CD/DVD, EP/LP, музыкальные видео, концертное выступление (шоу) и др. «Распространение музыкального продукта» включает живые (концертные) выступления, трансляцию концертных выступлений по телевидению или радио, музыкальные интервью, музыкальные статьи, презентации альбомов, музыкальные церемонии, концертные афиши, пресс-релизы, музыкальные чарты, продажи музыкальных CD/DVD в магазинах или в сети Интернет и т.д. К стадии «восприятия/оценки музыкального продукта» можно отнести музыкальные рецензии, интернет-форумы (общего типа) и чаты.

К основным четырем стадиям можно добавить два дополнительных действия, которые могут встречаться на различных этапах «жизни» музыкального продукта: (1) «описание/отображение/объяснение» музыкальных продуктов (образовательный дискурс, академический дискурс, художественная публицистика, т.е. фильмы/книги/библиографии, музыкальные викторины, музыкальные занятия, образовательные программы по радио или телевидению, учебники, словари, энциклопедии, а также профессиональные интернет-форумы) и (2) делопроизводство, т.е. «документальное сопровождение» музыкальных продуктов на различных стадиях их «жизни» (переговоры, контракты, деловая переписка, райдеры и другие жанры музыкального делового дискурса). Так, профессиональные интернет-форумы содержат экспертные обсуждения технических деталей процесса создания/написания/записи музыки (этап «создания музыкального продукта»), элементы музыковедческого анализа («готовый музыкальный продукт» или его «восприятие/оценка»), а также профессиональные советы/мнения относительно музыкальных записей или музыкантов («распространение музыкального продукта»).

Этап 2 – уточнение социального контекста жанра. Исследование социального контекста позволяет выявить причины выбора коммуникантами определенных языковых и других семиотических ресурсов, характерных для данного дискурсивного жанра, а также прогнозировать текстовую специфику жанра. Оптимальными методами для выявления социального контекста являются метод «качественного социального анализа» [7], этнографические интервью с экспертами в данной области, т.е. с представителями музыкальной индустрии, а также исследование научных источников, посвященных культурным аспектам жанров и специфическим типам взаимодействия в музыкальном дискурсе (например, во время джазовой импровизации [27–30]).

Описание условно принятых образцов (норм) поведения, способствующих общению внутри каждого жанра, можно найти и на страницах интернет-сайтов: на официальных сайтах концертных арен [31] или джазовых клубов [32], в электронных версиях музыкальных журналов [33], в соответствующих интернет-блогах, посвященных различным тематикам (например, написанию музыкальных рецензий [34]) и т.д.

Таблица 1. Внешние критерии разграничения жанров музыкального дискурса

Наименование признака	Пояснение
1. Действие	Создание, распространение, восприятие/оценка, описание, документальное сопровождение музыкального продукта, передача эмоций и т.д.
2. Коммуникативная технология	Двусторонняя/односторонняя коммуникация, опосредованная/неопосредованная коммуникация [10. С. 77]
3. Уровень формальности	Формальная, неформальная или полужформальная коммуникация
4. Тип ситуации	Институциональная или обиходно-бытовая (рутинная) ситуация
5. Место и время коммуникации	Студия, музыкальное образовательное заведение, клуб, арена, концертный зал и т.п. Временные ограничения.
6. Нормативные ожидания	Ожидаемые манеры поведения коммуникантов, которые являются нормальными, подходящими для конкретного жанра
7. Социальные роли	Музыкант, вокалист, менеджер, продюсер, дирижер, преподаватель, звуковой техник, организатор концерта/тура, издатель, продавец музыкального продукта, музыкальный критик/журналист, музыковед, радио диджей, ви-джей на телевизионном музыкальном канале, потребитель музыкального продукта (слушатель) и др.
8. Типы коммуникации	«Профессионал» – «профессионал», «профессионал» – «полупрофессионал», «профессионал» – «непрофессионал»
9. Социальные отношения	Симметричные (горизонтальные), асимметричные (вертикальные) или смешанные

Помимо определения действия, исследование социального контекста жанра предполагает изучение таких внешних факторов, как коммуникативные технологии, уровень формальности, ситуационные типы, место и время коммуникации, нормативные ожидания, социальные роли, типы коммуникации и социальные отношения (табл. 1). Эти внешние признаки представляют собой более детальное описание дискурсивных практик, дискурсивных процедур и дисциплинарных культур, выделенных В.К. Бхатиа (см. выше).

Различные комбинации внешних признаков дают социальные контексты разных жанров современного музыкального дискурса. Например, **джем сешн** в широком понимании не ограничивает музыкантов во времени, так как целью является не отработка фрагментов или композиции, а сам процесс музицирования, импровизации: это «неформальное собрание джазовых музыкантов (или музыкантов вообще. – Е.А.), играющих для собственного удовольствия» [35. С. 577]. Во время джем сешн музыканты не находятся под давлением гастрольных туров или контрактов, они просто обмениваются друг с другом опытом или музыкальными идеями, пробуют новые элементы, техники, приемы, ищут подходящие аранжировки для своих композиций, иными сло-

вами, создают в ходе импровизации некоторый музыкальный продукт (результат импровизации). Для джем сешн характерна двусторонняя непосредственная коммуникация в неформальной обстановке. Музыкальная импровизация не ограничена никакими институтами и может происходить в любом месте и в любое время. Участники джем сешн следуют определенному набору социальных условностей, так называемому «этикету» импровизации [29], который они усваивают в процессе профессиональной социализации. На практике эти условности сводятся к следующим двум правилам: (1) все музыканты свободны в самовыражении; (2) участники джем сешн взаимозависимы и должны ограничивать свою индивидуальную свободу во благо группы [30. С. 417]. В джем сешн принимают участие исполнители на разных музыкальных инструментах, и от инструмента часто зависит роль музыкантов – кому быть лидером (солистом), а кто создает фон для импровизации (ритм-секция, например). Однако в определенные моменты импровизации каждый музыкант может стать лидером, тогда остальные уходят на второй план. В зависимости от ролей музыкантов в различные моменты импровизации отношения между ними могут быть как горизонтальными, так и вертикальными. Коммуникация в данном жанре музыкального дискурса происходит на уровне «профессионал» – «профессионал».

В **музыкальной рецензии** дается оценка музыкальному продукту – трэку, альбому или концерту. Музыкальные рецензии представляют собой одностороннюю опосредованную коммуникацию и обычно характеризуются определенной формальностью (официальностью) общения. Чтение музыкальной рецензии также представляет собой повседневную ситуацию, может происходить практически в любом месте (дома, в автобусе и т.д.) и в любое время. Предполагается, что в музыкальных рецензиях будет вербально описано то, как звучит музыка (в трэке, на альбоме, на концерте), поэтому они должны иметь оригинальный стиль и должны передавать ощущение музыки посредством поэтических описаний, аллитераций, метафор и т.п. Однако рецензии не должны быть крайне отрицательными, журналистам рекомендовано находить в каждом отзыве хотя бы что-то положительное. Для данного жанра музыкального дискурса характерны две социальные роли – журналист и читатель. Коммуниканты находятся между собой в вертикальных отношениях. Текст музыкальной рецензии рассчитан на полупрофессионала.

Концертное выступление способствует популяризации музыкального исполнителя/группы и/или их музыкального продукта (например, нового студийного альбома). С точки зрения выступающих «вживую» музыкантов и присутствующей на их выступлении публики концерт характеризуется двусторонней непосредственной коммуникацией между участниками музыкальной группы и их аудиторией. Концертные выступления можно назвать полупоформальными, так как для них характерно, с одной стороны, неформальное поведение музыкантов и присутствующей на концерте публики, с другой – принятые церемониальные формы ведения концерта (объявление номеров, вызов на бис, представление участников группы и т.д.). Концерт популярной музыки является примером институционального общения, обычно он происходит на какой-либо концертной площадке или в концертном зале, возможны концерты под открытым воздухом (так называемый *open air*), для них отво-

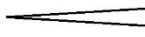
дится определенное время, о котором публика осведомлена заранее (через афиши, страницы исполнителей в Интернете, объявления по радио и телевидению и т.д.). В отличие от классических музыкальных выступлений, на концерте популярной музыки зрители/слушатели могут танцевать, петь, кричать, свистеть или по-другому взаимодействовать с музыкальными исполнителями. Коммуникация во время концертного выступления происходит на двух уровнях: «профессионал» – «профессионал» (общение музыкантов друг с другом) и «профессионал» – «непрофессионал» (общение музыкантов с публикой). Музыканты во время концерта исполняют разнообразные роли – фронтмена, клавишника, басиста, ударника и т.п. Так, среди функций фронтмена группы «Keane» – представлять песни, исполнять основную партию вокала, иногда аккомпанировать себе на синтезаторе или гитаре, взаимодействовать с публикой.

Этап 3 – анализ текстовых особенностей жанра. На данном этапе жанр исследуется с точки зрения характерного для него типа текста, структуры текста, стилистических особенностей, соотношения специализированной лексики и наличия невербальных компонентов (табл. 2). Различные комбинации внутренних признаков обусловлены конкретными комбинациями внешних признаков, т.е. социальным контекстом того или иного жанра.

Таблица 2. Внутренние критерии разграничения жанров музыкального дискурса

Наименование признака	Пояснение
1. Тип текста	Вербальный текст (письменный или устный), музыкальный текст (письменный или воспроизводимый), мультимодальный текст (помимо языка содержит другие семиотические ресурсы, как изображения, жесты, движения, музыку, звук и т.п.)
2. Структура текста	Линейная, блочная, иерархическая и т.п.
3. Стиль текста	Разговорный стиль, стиль эксперта, академический стиль, журналистский стиль и т.д.
4. Соотношение профессионально-ограниченной лексики	Различные пропорции специализированных единиц (терминов, профессионализмов и жаргонизмов)
5. Наличие невербальных элементов	Невербальные термины, язык тела (жесты, контакт глазами, выражения лица); изображения (объекты, фон, визуальная композиция, цвет); звуковые характеристики (мелодия, модуляции, аранжировка, ритм)

Отдельно остановимся на некоторых признаках. Применительно к музыкальному дискурсу можно выделить три основных типа текстов: вербальный текст, музыкальный текст и мультимодальный текст. Вербальные тексты встречаются в различных источниках: журналах, интернет-сайтах, записях интервью, контрактах, райдерах и т.п. Вербальные тексты могут быть письменные (музыкальные рецензии, профессиональные форумы) или устные (объявление фронтменом песен во время концертного выступления, вербальное взаимодействие музыкантов во время импровизации). Музыкальные тексты включают различные виды музыкальной нотации, компакт-диски, трэки, синглы и т.п. Они могут быть письменные (ноты, табулатуры) или воспроизводимые (трэки/песни, исполненные на концерте/в ходе джем сешн или записанные в формате CD/DVD и т.п.). Мультимодальные тексты помимо языка содержат другие семиотические ресурсы, например: невербальные термины,

выраженные графическими знаками (*f* или  для усиления громкости и т.п.); язык тела (жесты, контакт глазами, выражение лица); изображения (объекты, фон, визуальная композиция, цвет); звуковые характеристики (мелодия, модуляции, аранжировка, ритм) [21–22]. Различные невербальные элементы и разнообразные их комбинации также используются в разных жанрах профессионального музыкального дискурса.

Использование специализированной (профессионально-ограниченной) лексики относится к особенностям стилистики жанра, точнее указывает на стиль эксперта. Специализированная лексика в музыкальном дискурсе представлена, с одной стороны, музыкальными терминами (*dragadiddle* – прием игры на барабанной установке; *oi!* – жанр панк-рока; *growl*, *umpateedle* – техники исполнения на (медно)-духовых инструментах), а с другой – профессионально-ограниченными единицами, которые имеют эквиваленты среди терминологической лексики и в семантической структуре которых содержатся экспрессивные коннотативные компоненты: профессионализмами (*gig* – ангажемент, *go out* – сыграть финальный аккорд, *up* – в быстром темпе etc.) или жаргонизмами (*ivory tickler* – пианист, *shiny back* – оркестрант, *eggo* – CD) [36]. Использование специализированной лексики в разных пропорциях (в том числе по отношению к общей лексике) соотносится с различными типами коммуникации в зависимости от уровня знаний [37. С. 27–28]: профессионального (владение специальными знаниями в своей области и специальным языком), полупрофессионального (знание некоторых единиц специализированной лексики и некоторых концептов, связанных с особенностями музыкального производства) или непрофессионального (поверхностные знания в области музыки). Стилистический статус профессионально-ограниченных единиц следует уточнять при помощи словарей специализированной лексики [35; 38] и музыкальных словарей в режиме онлайн [39–41].

Различные комбинации внутренних признаков, обусловленные разными внешними признаками (социальными контекстами), позволяют выделять разные жанры современного музыкального дискурса. Рассмотрим текстовые особенности упомянутых ранее трех жанров – джем сешн, музыкальной рецензии и концертного выступления.

Джем сешн обычно представлены мультимодальными текстами, объединяющими музыкальные элементы (мелодии, аранжировки, ритм), язык тела (контакт глазами, жесты, мимику и т.д.) и в меньшей степени вербальный язык (общение между музыкантами, а во время открытых/публичных джем сешн – с присутствующей публикой). Особая роль в невербальном общении во время джем сешн отводится контакту глазами: если музыканты не видят друг друга, тогда их попытки согласовывать свои действия будут попросту напрасными [27].

В основном джем сешн характеризуются отсутствием четкой структуры, а также сочетанием разговорного стиля и стиля эксперта. Неформальность обстановки, дружественная атмосфера джем сешн находит выражение в восклицательных предложениях, многочисленных междометиях (*oh*, *ah*, *wow* и пр.), подчеркивающих эмоциональное состояние музыкантов во время импровизации. Среди наиболее часто используемых жаргонизмов – джазовые жаргонизмы *cat* (музыкант), *axe* (музыкальных инструмент), *horn* (духовой

или медный инструмент), *to blow* (играть на музыкальном инструменте), *to swing* (хорошо играть). В перерывах между импровизацией музыканты объясняют, комментируют друг другу какие-то незнакомые, новые моменты, как, например, в следующем фрагменте джем сешн, где клавишник показывает и объясняет другу, как играть неизвестный для него грув (*groove* в музыкальном жаргоне – дорожка) на синтезаторе [23]:

A: How do you cross that over?

B: I don't know, I'm just sliding G minor.

A: You gotta go back through this section.

B: It's normally in E flat, but you take it down to the second one.

A: Slow! How...

B: Let's slow that down. You get the ring finger, you do the slide, you tickle, a tickle is what makes the action happen. If you groove in E flat, you can make it crazy jazzy... So we groove in E flat, right? Now if you wanna take it out jazz you can almost be in C sharp major. Keep going.

A: Now slow! What's the key? You're in E flat and how are you doing that?

B: I take E flat and ride down to the C and turning into you know A flat major chord. <...> As a part of playing the A flat major you take your left hand go up.

A: And how many steps are you doing?

B: I think four. So instead of walking you jump it, just take it down. With this one groove, you can go out into another key but you gotta bring it back home.

В представленном отрывке джем сешн мы наблюдаем наравне с разговорной речью использование многочисленных терминов, обозначающих различные элементы и техники игры на клавишных инструментах (*slide, section, E flat, C sharp, major, minor, chord, key*), и джазовых жаргонизмов (*groove, tickle*).

Музыкальные рецензии представлены в первую очередь вербальными письменными текстами, но в то же время содержат некоторые графические объекты, как, например, изображение обложки CD и «звездочная» оценка альбома, которая позволяет понять общее настроение рецензии на альбом альтернативной группы “Wilco” [24] даже без ее прочтения. Музыкальные рецензии характеризуются линейной структурой и обычно состояются в следующей последовательности: (1) данные о релизе (имя артиста/название группы, название альбома, музыкальный жанр, продюсер, лейбл, дата релиза); (2) введение, содержащее некоторые сведения об исполнителе/группе; (3) основная часть рецензии, которая представляет собой краткое описание альбома в целом и некоторых трэков на нем; (4) заключение, передающее общее впечатление от альбома (рис. 2).

Стилю музыкальных рецензий свойственно сочетание академического и журналистского (формальных) стилей, которые характеризуются безличным, объективным тоном изложения фактов, а также использованием сложных лексических, грамматических и структурных элементов текста. В то же время автор рецензии на альбом “Wilco” использует яркое, образное сравнение (*‘Passenger Side’ sounds like a post-rehab honky-tonk cautionary tale*) и деликатно играет идиомой “to reinvent the wheel” в выражении *“No wheels reinvented here, but they all roll pretty good”* и заголовком песни “War on War” в *“Ten years and two long wars later...”* с целью придания рецензии определенного

«аромата». Нацеленные на читателей-полупрофессионалов, музыкальные рецензии в основном содержат широко известные термины, такие как *remake*, *cover*, *synth*, *lead vocals*, что гарантирует доступность, понимание широкой аудитории сложных процессов музыкального искусства.

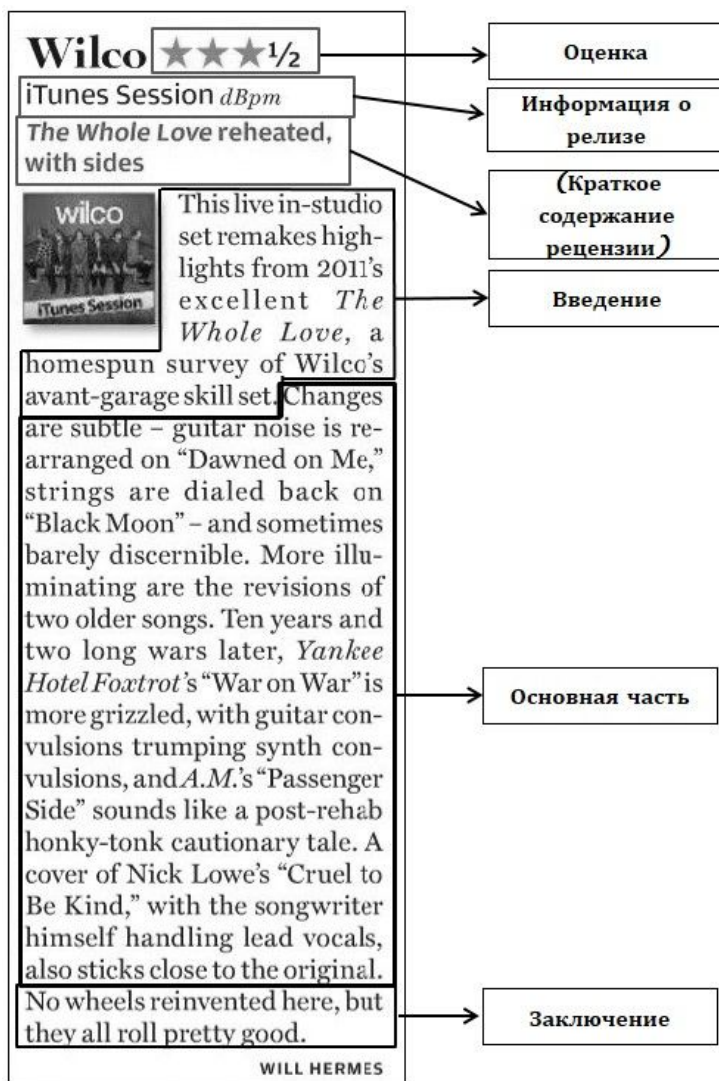


Рис. 2. Структура музыкальной рецензии (на примере "Wilco" [24])

Концертное выступление. Мультимодальный текст концертного выступления содержит вербальные и невербальные компоненты: вербальный язык (общение с публикой, тексты песен), музыкальные компоненты (мелодии песен, аранжировки, ритм), язык тела (контакт глазами, жесты) и визуальные элементы (декорации, зрительные эффекты, освещение). С точки зрения структуры концертное выступление рок-группы "Keane" 17 января 2013 г. в

“ACL Live” (г. Остин, штат Техас, США) [25] состоит из 21 блока, содержащего объявления фронтменом песен и самих песен в исполнении группы (рис. 3).

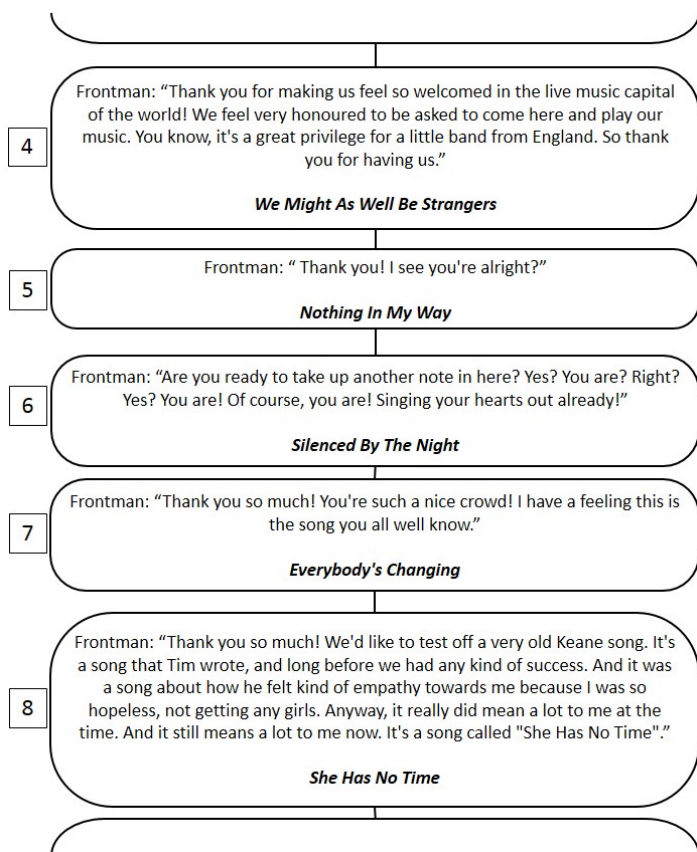


Рис. 3. Структура концертного выступления группы “Keane” (фрагмент)

Полуформальная обстановка на концерте современной музыки обуславливает сочетание неформального и формального стилей: с одной стороны, в речи фронтмена, адресованной присутствующей публике, наблюдаются примеры разговорного стиля (*Everybody doing alright?; I say, you can make more noise than that! C'mon!*), а с другой стороны, можно отметить формальность выбора лексики (*We feel very honoured to be asked to come here and play our music; It's a great privilege for a little band from a small town in England*), вызванную в некоторой степени церемониальностью данного жанра музыкального дискурса. Обращаясь к публике с предполагаемым низким уровнем владения музыкальными тонкостями, фронтмен группы “Keane” намеренно избегает музыкальных терминов и вместо них использует тематически окрашенные лексические единицы *song, note, music, band*, например: “*We'd like to test off a very old Keane song*”; “*Are you ready to take up another note in here?*”.

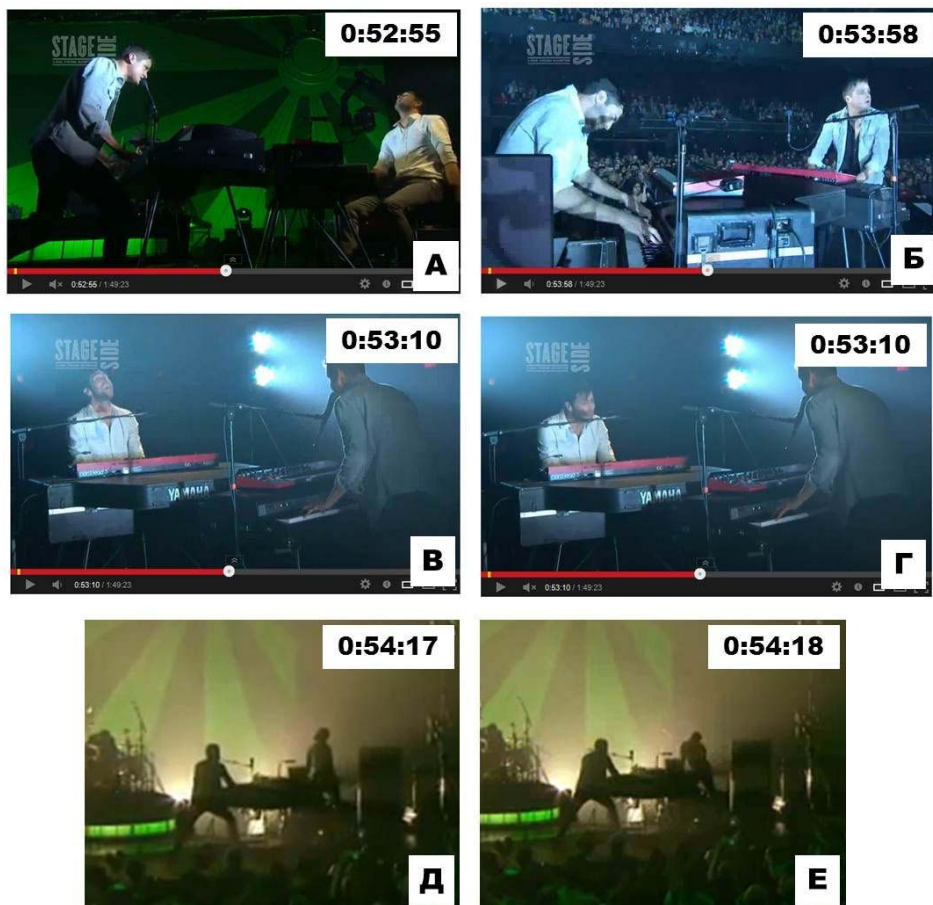


Рис. 4. Невербальная коммуникация во время концертного выступления “Keane” [25]

На уровне «профессионал» – «профессионал» (в общении музыкантов между собой) концертное выступление изобилует невербальными элементами, большинство из которых выполняет функцию ритмической синхронизации, т.е. синхронного исполнения музыкантами песен с точки зрения ритма (рис. 4).

Например, во время исполнения трека “A Bad Dream” (рис. 4) заметно, что фронтмен не уверен в ритмическом рисунке композиции, и ему приходится часто смотреть на клавишника (лидера группы и автора всех песен) (рис. 4, А), а в моменты, когда клавишник опускает взгляд, фронтмен поворачивается к ударнику и следит за его движениями, чтобы не выбиться из ритма (рис. 4, Б). Для синхронизации также широко используются жесты: например, клавишник (лидер группы) часто дирижирует остальными участниками группы, кивая головой в такт музыке (рис. 4, В, Г), или, встав с места и наклонив корпус в сторону, предупреждает о наступлении финального аккорда песни (рис. 4, Д, Е).

На уровне «профессионал» – «непрофессионал» невербальное общение представлено в основном невербальными знаками выражения одобрения/неодобрения со стороны присутствующей публики (аплодисментами, топотом, свистом, движениями рук или головы в такт музыке, танцами, поднятыми вверх руками и т.п.). Музыканты, в первую очередь фронтмен, также используют невербальные знаки в адрес зрителей: хлопки в знак одобрения, поднятая рука или поднятые две руки для поощрения более бурной реакции со стороны аудитории, направленный в зал микрофон или рука, приложенная к уху, для того чтобы зрители подпевали громче и т.п.

Этап 4 – разработка внутрижанровой структуры жанра. Внутрижанровая структура того или иного жанра формируется в результате применения всей методической процедуры не только для исследуемого текста, но и для похожих текстов из других источников. Сравнение со схожими текстами помогает определить, из каких поджанров (частных разновидностей жанра) состоит исследуемый жанр профессионального дискурса или к каким жанрам относятся те или иные разновидности (поджанры). Так, при анализе музыкальной рецензии на альбом группы “Wilco”, рассматривались примеры рецензий в других музыкальных журналах и интернет-изданиях. При анализе фрагмента джем сешн и концертного выступления группы “Keane” использовались видеозаписи джем сешн и живых выступлений с участием других исполнителей на youtube.com.

Схожие тексты сравниваются по всем 14 признакам, и в результате жанры разбиваются на близкие по комплексу признаков поджанры. Поджанры могут отличаться друг от друга всего одним или двумя признаками. Так, музыкальные рецензии могут быть трех подвидов: рецензия на музыкальный альбом, рецензия на музыкальный трэк и рецензия на живое выступление. Данные поджанры музыкальной рецензии отличаются друг от друга лишь наименованием продукта, которому они дают оценку, что находит отражение в структуре самих рецензий: рецензии на трэк самые сжатые и четко структурированные, в то время как рецензии на живое выступление характеризуются несколько большим объемом и более свободной структурой. Живые выступления в свою очередь делятся на концертные выступления и фестивальные выступления. В отличие от концертных выступлений, музыкальные фестивали обычно проводятся в парках, где можно задействовать сразу несколько арен и/или сцен. Так как в фестивале участвует множество исполнителей, их выступления более ограничены во времени. Следовательно, поджанры живого выступления отличаются друг от друга только одним признаком – местом и временем коммуникации.

Несколько иная ситуация обстоит с поджанрами джем сешн – частными (закрытыми) и публичными (открытыми). Главное отличие между ними в том, что частные джем сешн неформальны и не ограничены социальными институтами, в то время как публичные джем сешн обычно происходят в так называемых «джазовых кафе» и полуформальны (присутствует публика, которая также может принять участие в импровизации). Полуформальность и институциональность определяют другие специфические черты публичных джем сешн: коммуникация на двух уровнях («профессионал» – «профессионал», «профессионал» – «полупрофессионал»), публика может взаимодей-

вовать с музыкантами (показывать знаки одобрения/неодобрения), джем сешн характеризуются определенной структурой, за соблюдением которой следят модераторы.

Итак, в результате применения комплексной методической процедуры исследования и дифференциации жанров профессионального дискурса три анализируемых текста были отнесены к следующим жанрам (поджанрам) музыкального дискурса: джем сешн “Jam Session Gospel Keyboard – Funk” [23] – к поджанру «частные (закрытые) джем сешн», музыкальная рецензия “Wilco” [24] – к поджанру «рецензия на музыкальный альбом», а концертное выступление группы “Keane” [25] представляет собой разновидность (поджанр) живого выступления.

Профессиональный дискурс характеризуется определенным комплексом норм, стереотипов мышления и поведения, и жанры выступают средствами организации и формализации социального взаимодействия в профессиональном общении. Как показывает исследование трех жанров профессионального музыкального дискурса, предложенная модель анализа и дифференциации профессиональных жанров способна дать ответы на два важных вопроса: «почему и каким образом профессионалы манипулируют условностями жанров для достижения определенных комплексных задач в рамках специальных дисциплин» [11. С. 313–314]. Комплексное исследование жанров как разнообразных сочетаний внешних и внутритекстовых признаков помогает избежать неоднозначностей в описании многообразных коммуникативных ситуаций в профессиональной сфере и позволяет провести четкие границы между жанрами (и поджанрами) профессионального дискурса.

Литература

1. *Жанры естественной письменной речи*: Студенческие граффити, маргинальные страницы тетрадей, частная записка / Н.Б. Лебедева, Е.Г. Зырянова, Н.Ю. Плаксина, Н.И. Тюкаева. М.: КРАСАНД, 2011. 256 с.
2. Halliday M.A.K., Martin J.R. Writing science: Literary and discursive power. L.: Falmer, 1993. 300 p.
3. Coutinho M.A., Miranda F. To describe genres: Problems and strategies // Bazerman C. et al. Genre in a changing world. Fort Collins, Colorado: The WAC Clearing House, 2009. P. 35–55.
4. Тырыгина В.А. Жанровая стратификация масс-медийного дискурса. М.: URSS, 2010. 319 с.
5. Голованова Е.И. Профессиональный дискурс, субдискурс, жанр профессиональной коммуникации: соотношение понятий // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2013. №1 (292). Филология. Искусствоведение. Вып. 73. С. 32–35.
6. Bhatia V.K., Flowerdew J., Jones R.H. (eds). Advances in discourse studies. L.; N.Y.: Routledge, 2008. 273 p.
7. Fairclough N. Analysing discourse: Textual analysis for social research. L.: Routledge, 2003. 284 p.
8. Fairclough N. Critical discourse analysis in transdisciplinary research // A new agenda in (critical) discourse analysis / Ed. by R. Wodak and P. Chilton. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005. P. 53–70.
9. Fairclough N. Language and globalization. L.: Routledge, 2006. 167 p.
10. Bhatia V.K. Worlds of written discourse. L.; N.Y.: Continuum, 2004. 235 p.
11. Bhatia V.K. Genre analysis, ESP and professional practice // English for specific purposes. 2008. Vol. 27. Is. 2. P. 161–174.
12. Bhatia V.K. Interdiscursivity in professional communication // Discourse & communication. 2010. Vol. 21. Is. 1. P. 32–50.

13. *Gunnarsson, B.-L.* Professional discourse. L.\$ N.Y.: Continuum, 2009. 284 p.
14. *Aleshinskaya E.* Key components of musical discourse analysis // *Research in language*. 2013. Vol. 11: 4. P. 423–444.
15. *Agawu K.* Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009. 345 p.
16. *Sawyer R.K.* Music and conversation // *Musical communication* / Ed. by D. Meill, R. MacDonald, D.J. Hargreaves. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. P. 45–60.
17. *Гриценко Е.С., Дуняшева Л.Г.* Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации // *Политическая лингвистика*. 2013. № 2 (44). С. 141–147.
18. *Androutsopoulos J.* Multilingualism, ethnicity, and genre: The case of German hip-hop // *Terkourafi M. (ed.) The languages of global hip hop*. L.: Continuum, 2010. P. 19–44.
19. *De Nora T.* Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 196 p.
20. *Мудрян Н.С.* Теоретико-методологические основания исследования дискурса музыки // *Вестн. Харьков. национального ун-та им. В.Н. Каразина*. 2011. № 941. С. 89–92.
21. *Machin D.* Analysing popular music: Image, sound, text. L.: Sage, 2010. 240 p.
22. *Aleshinskaya E.* Differentiating between genres of musical discourse // *Topics in linguistics*. 2013. Is. 12. P. 46–55.
23. <http://www.youtube.com/watch?v=EaiB4-Dizms> (дата обращения: 01.07.2014).
24. *Hermes W.* Wilco: iTunes session // *Rolling stone*. February 16, 2012. Is. 1150. P. 60.
25. <http://www.youtube.com/watch?v=ImzuSU5kw1g> (дата обращения: 12.02.2014).
26. *Pavlovová M.* Complex linguistic analysis of musical discourse: The genre of concert notice. Saarbrücken: LAP, 2013. 268 p.
27. *Doffman M.* Jammin' an ending: Creativity, knowledge, and conduct among jazz musicians // *Twentieth-Century Music*. 2011. Vol. 8. No. 2. P. 203–225.
28. *Sawyer R.K.* Group creativity: Music, theater, collaboration. Mahwah, NJ; L.: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2003. 224 p.
29. *Becker H.* The etiquette of improvisation // *Mind, Culture, and Activity*. 2000, Vol. 7. No. 3. P. 171–176.
30. *Berliner P.* Thinking in jazz: The infinite art of improvisation. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994. 852 p.
31. <http://www.theo2.co.uk/visit-us/useful-information> (дата обращения: 07.06.2014).
32. General Bob Balogh's Jassical Boot Camp rules and regulations [Электронный ресурс] // Somerset Jazz Consortium & Jam Sessions: сайт. URL: <http://www.somersetjazz.com/id33.html> (дата обращения: 03.01.2014).
33. *Green A.* The 10 most annoying concert behaviors // *Rolling stone music: журн*. 14.01.2013. URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/the-10-most-annoying-concert-behaviors-20130114> (дата обращения: 03.01.2014).
34. Red Hot Dave. How to write a good music review [Электронный ресурс] // Hub pages: сайт. URL: <http://redhotdave.hubpages.com/hub/How-to-write-a-good-music-review> (дата обращения: 03.01.2014).
35. *Kernfeld B.* New Grove dictionary of jazz. N.Y.: Oxford University Press, 2003. 3000 p.
36. *Алешинская Е.В.* Современный американский музыкальный термин: лингвистический статус и специфика // *Вестн. Чуваш. ун-та*. 2007. № 4. Гуманит. науки. С. 128–132.
37. *Bowker L., Pearson J.* Working with specialized language: A practical guide to using corpora. L.; N.Y.: Routledge, 2002. 257 p.
38. *Latham A.* Oxford companion to music. N.Y.: Oxford University Press, 2002. 1450 p.
39. Grove music online [Электронный ресурс] // Oxford music online: сайт. URL: <http://www.grovemusic.com> (дата обращения: 01.04.2014).
40. *Solomon L.* Music theory and analysis [Электронный ресурс] // Solomon's music resources: сайт. URL: <http://www.solomonsmusic.net/theory.htm> (дата обращения: 01.04.2014).
41. <http://www.the-jazz-cat.com/jazz-slang-dictionary.html> (дата обращения: 01.04.2014).

Aleshinskaya Yevgeniya V., Moscow Witte University (Moscow, Russian Federation). E-mail: aleshinskaya_jane@yahoo.co.uk

THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL BASIS OF DIFFERENTIATING BETWEEN GENRES OF PROFESSIONAL DISCOURSE.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 5 (31), pp. 5–23. DOI 10.17223/19986645/31/1

Keywords: genre, professional discourse, musical discourse, critical discourse analysis, critical genre analysis, social context, multimodality.

This article presents a new vision of differentiating between genres of professional discourse, based on the theoretical principles of critical discourse analysis (Fairclough 2003, 2005, 2006) and critical genre analysis (Bhatia 2004, 2008, 2010). Drawing evidence from a number of professional musical contexts (a jam session, a musical review and a live concert), this study explores the nature of professional discourse and suggests ways of understanding and characterizing its genres. This study encompasses language about music (e.g., musical journals, forums, books), language accompanying music (music-making or performance) and other semiotic elements (body language, images, music, sound) as ways of creating and communicating meaning. Professional genres are shown as configurations of text-internal and text-external features.

The study describes the methodology of distinguishing between discursive genres in professional communication, which includes four main stages: (1) definition of the activity type; (2) definition of the social context of the given genre; (3) analysis of textual peculiarities; (4) development of the inner genre structure. The activity types help draw a general view of professional musical discourse representing the main four stages of 'life' of a musical product: 'creation of the musical product', 'completed musical product', 'distribution' and 'perception/evaluation of the musical product', as well as two additional stages, 'description/reflection' of musical products and 'records management'.

The second stage comprises the analysis of text-internal resources, such as activity, communication technology, level of formality, situation type, place of communication, normative expectations, social roles, types of communication, and social relations. At this stage, 'qualitative social analysis' (Fairclough 2003), ethnographic interviews, analysis of academic literature and Internet resources seem efficient. In the analysis of professional discourse, the role of context should not be underestimated, for the specific text-external properties determine the textual features peculiar to different professional genres. The third stage comprises the analysis of text-internal resources, such as text type, text structure, style, correlation of specialized language lexemes, and nonverbal language use. A special focus is on the status of specialized language units (musical terms, professionalisms and jargonisms). It is verified with the help of dictionaries of specialized language lexemes and online musical dictionaries. Finally, the inner genre structure is developed in order to differentiate between the subgenres of professional discourse.

The suggested methodology of professional discourse analysis is shown to provide answers to why and how professionals manipulate genre conventions in order to achieve specific complex tasks within special disciplines as well as to draw boundaries between genres and subgenres of professional discourse.

References

1. Lebedeva N.B., Zyryanova E.G., Plaksina N.Yu., Tyukaeva N.I. *Zhanry estestvennoy pis'mennoy rechii: Studencheskie graffiti, marginal'nye stranitsy tetradey, chastnaya zapiska* [Genres of natural writing: student graffiti, marginal pages of notebooks, private note]. Moscow: KRASAND Publ., 2011. 256 p.
2. Halliday M.A.K., Martin J.R. *Writing science: Literary and discursive power*. London: Falmer, 1993. 300 p.
3. Coutinho M.A., Miranda F. *To describe genres: Problems and strategies*. In: Bazerman C. et al. (eds.) *Genre in a changing world*. Fort Collins, Colorado: The WAC Clearing House, 2009, pp. 35–55.
4. Tyrygina V.A. *Zhanrovaya stratifikatsiya mass-mediynogo diskursa* [Genre stratification of mass media discourse]. Moscow: URRS Publ., 2010. 319 p.
5. Golovanova E.I. Professional'nyy diskurs, subdiskurs, zhanr professional'noy kommunikatsii: sootnoshenie ponyatii [Professional discourse, subdiscourse, genre of professional communication: relations between the concepts]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 1 (292), pp. 32–35.

6. Bhatia V.K., Flowerdew J., Jones R.H. (eds.) *Advances in discourse studies*. London; New York: Routledge, 2008. 273 p.
7. Fairclough N. *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003. 284 p.
8. Fairclough N. *Critical discourse analysis in transdisciplinary research*. In: Wodak R. and Chilton P. (eds.) *A new agenda in (critical) discourse analysis*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005, pp. 53–70.
9. Fairclough N. *Language and globalization*. London: Routledge, 2006. 167 p.
10. Bhatia V.K. *Worlds of written discourse*. London; New York: Continuum, 2004. 235 p.
11. Bhatia V.K. Genre analysis, ESP and professional practice. *English for specific purposes*, 2008, vol. 27, issue 2, pp. 161–174. DOI: 10.1016/j.esp.2007.07.005.
12. Bhatia V.K. Interdiscursivity in professional communication. *Discourse & communication*, 2010, vol. 21, issue 1, pp. 32–50. DOI: 10.1177/1750481309351208.
13. Gunnarsson B.-L. *Professional discourse*. London – New York: Continuum, 2009. 284 p.
14. Aleshinskaya E. Key components of musical discourse analysis. *Research in language*, 2013, vol. 11, issue 4, pp. 423–444. DOI: 10.2478/rela-2013-0007.
15. Agawu K. *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009. 345 p.
16. Sawyer R.K. *Music and conversation*. In: Meill D., MacDonald R., Hargreaves D.J. (eds.) *Musical communication*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005, pp. 45–60.
17. Gritsenko E.S., Dulyasheva L.G. The language of rap lyrics in the context of globalization. *Politicheskaya lingvistika – Political Linguistics*, 2013, no. 2 (44), pp. 141–147. (In Russian).
18. Androutopoulos J. *Multilingualism, ethnicity, and genre: The case of German hip-hop*. In: Terkourafi M. (ed.) *The languages of global hip hop*. London: Continuum, 2010, pp. 19–44.
19. De Nora T. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 196 p.
20. Mudryan N.S. Teoretiko-metodologicheskie osnovaniya issledovaniya diskursa muzyki [Theoretical and methodological bases of music discourse research]. *Vestnik Khar'kovskogo natsional'nogo universiteta im. V.N. Karazina*, 2011, no. 941, pp. 89–92.
21. Machin D. *Analysing popular music: Image, sound, text*. London: Sage, 2010. 240 p.
22. Aleshinskaya E. Differentiating between genres of musical discourse. *Topics in linguistics*, 2013, issue 12, pp. 46–55.
23. <http://www.youtube.com/watch?v=EaiB4-Dizms>. (Accessed: 01st July 2014).
24. Hermes W. Wilco: iTunes session. *Rolling stone*, February 16, 2012, issue 1150, p. 60.
25. <http://www.youtube.com/watch?v=ImzuSU5kwIg>. (Accessed: 12th February 2014).
26. Pavlovová M. *Complex linguistic analysis of musical discourse: The genre of concert notice*. Saarbrücken: LAP, 2013. 268 p.
27. Doffman M. Jammin' an ending: Creativity, knowledge, and conduct among jazz musicians. *Twentieth-Century Music*, 2011, vol. 8, no. 2, pp. 203–225. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S1478572212000084>.
28. Sawyer R.K. *Group creativity: Music, theater, collaboration*. Mahwah, NJ; London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2003. 224 p.
29. Becker H. The etiquette of improvisation. *Mind, Culture, and Activity*, 2000, vol. 7, no. 3, pp. 171–176.
30. Berliner P. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994. 852 p.
31. <http://www.theo2.co.uk/visit-us/useful-information>. (Accessed: 07th June 2014).
32. General Bob Balogh's Jassical Boot Camp rules and regulations. Available at: <http://www.somersetjazz.com/id33.html>. (Accessed: 03rd January 2014).
33. Green A. The 10 most annoying concert behaviors. *Rolling stone*, January 14, 2013. Available at: <http://www.rollingstone.com/music/news/the-10-most-annoying-concert-behaviors-20130114>. (Accessed: 03rd January 2014).
34. Red Hot Dave. *How to write a good music review*. Available at: <http://redhotdave.hubpages.com/hub/How-to-write-a-good-music-review>. (Accessed: 3rd January 2014).
35. Kernfeld B. *New Grove dictionary of jazz*. New York: Oxford University Press, 2003. 3000 p.
36. Aleshinskaya E.V. Sovremennyy amerikanskiy muzykal'nyy termin: lingvisticheskiy status i spetsifika [The modern American musical term: linguistic status and specificity]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, 2007, no. 4, pp. 128–132.

37. Bowker L., Pearson J. *Working with specialized language: A practical guide to using corpora*. London; New York: Routledge, 2002. 257 p.
38. Latham A. *Oxford companion to music*. New York: Oxford University Press, 2002. 1450 p.
39. Grove music online. Available at: <http://www.grovemusic.com>. (Accessed: 1st April 2014).
40. Solomon L. *Music theory and analysis*. Available at: <http://www.solomonsmusic.net/theory.htm>. (Accessed: 01.04.2014).
41. <http://www.the-jazz-cat.com/jazz-slang-dictionary.html>. (Accessed: 01st April 2014).