ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

 «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Квази-вербальные звуковые элементы в англоязычных и русскоязычных песенных текстах**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 3 курса

Образовательной программы

 «Теория перевода и межъязыковая коммуникация»

Профиль «Английский язык»

очно-заочной формы обучения

Слободян Ксения Евгеньевна

Научный руководитель:

 к.ф.н., доц. Шамина Е.А.

Рецензент:

 к.ф.н., ст. преп. Малмберг И.В.

 Санкт-Петербург

2018

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

[Введение 3](#_Toc515015691)

[ГЛАВА 1. ПЕСЕННЫЕ ТЕКСТЫ: ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ 6](#_Toc515015692)

[**1.1 Песня как жанр** 6](#_Toc515015693)

[**1.2 Функциональная специфика песенных текстов** 11](#_Toc515015694)

[**1.3 Звуковая организация песенных текстов** 14](#_Toc515015695)

[**1.4 Выводы по главе 1** 21](#_Toc515015696)

[ГЛАВА 2 ИЗУЧЕНИЕ КВАЗИ-ВЕРБАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ ПЕСЕН 23](#_Toc515015697)

[**2.1 Материал и методика исследования** 23](#_Toc515015698)

[**2.2. Традиционные (народные) русские песни** 24](#_Toc515015699)

[**2.3 Традиционные (народные) английские песни** 30](#_Toc515015700)

[**2.4 Детские русские песни** 32](#_Toc515015701)

[**2.5 Детские английские песни** 38](#_Toc515015702)

[**2.6 Эстрадные русские популярные песни** 40](#_Toc515015703)

[**2.7 Эстрадные английские популярные песни** 46](#_Toc515015704)

[**2.8 Основные функции квази-вербальных элементов** 49](#_Toc515015705)

[**2.9 Выводы по главе 2** 50](#_Toc515015706)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 52](#_Toc515015707)

[СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 54](#_Toc515015708)

[СПИСОК ИСТОЧНИКОВ МАТЕРИАЛА 59](#_Toc515015709)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 60](#_Toc515015710)

#

# **Введение**

По причине бурного развития всех видов и каналов коммуникации в мире интерес к дополнительному источнику информации в вербальном отношении представляется достаточно актуальным. Рассмотрение роли звуковой стороны речевой деятельности еще более повышает эту актуальность в связи с тем, что во главу угла ставится не абстрактная языковая система, а наблюдение над реальными речевыми актами человека, во всей сложности взаимодействия его биологического, психического и социальных начал (Павловская, 2001).

В современной песенной поэзии слово утрачивает свое значение как лексическая единица и несет особый смысл. Авторы современных песен не задумываются над настоящим значением и звучанием слов, а используют квази-вербальные элементы и комплексы для создания рифмы, для заполнения пауз, для выражения эмоций и придания ритма. В результате песни становятся популярными, несмотря на их чистую «альтернативность», даже с учетом того, что большинство слушателей так и не понимают смысла песни.

Звуковая организация песенных текстов, предназначенная для разных возрастных групп реципиентов, демонстрирует определенное своеобразие. В детских песенных текстах звукоизобразительность выполняет функции воздействия на эмоции ребенка, привлечения его внимания посредством различных фонетических приемов, в то время как в песенных текстах, предназначенных для взрослых слушателей, с ее помощью актуализируется смысл стихотворения (Валуйцева, 1987). Дети любят подражать пению птиц, крику животных, насекомых, звучанию музыкальных инструментов, дают своеобразную трактовку многим далеким от музыки предметам и явлениям. Звуковые представления детей чрезвычайно богаты. Поскольку у детей еще нет достаточного запаса слов для обозначения этого звукового многообразия, возникает стремление к повторам и звукоподражаниям-бессмыслицам. Повторяющиеся элементы являются характерной чертой детских песен, повторы используются не только на фонетическом уровне, но и на лексико-семантическом (Вишневская, 2009).

Традиционная (народная) песня - это жизненный процесс, протекающий в сфере деятельности народа: пели во время работ в поле, убаюкивая ребёнка, пели при рождении и смерти и т.д. Считается, что заговоры являются одним из самых исследованных фольклорных жанров.  Магические тексты заговоров обладают значительным суггестивным потенциалом, который может  быть  исследован,  в  том  числе,  и  в  русле  звукоизобразительности (Федотов, 2010).

В основу данного исследования ставится задача определения функций квази-вербальных элементов в песенных текстах, которые, как представляется, являются «зеркалом», максимально быстро отражающим все изменения, происходящие как в обществе, так и в языке.

Актуальность данной работы заключается в том, что квази-вербальные элементы часто встречаются в песенных текстах и на сегодняшний день недостаточно изучены.

Объектом настоящего исследования являются русскоязычные и англоязычные песенные тексты.

Предметом исследования являются функции квази-вербальных элементов.

Целью данной работы является определение и анализ особенностей функционирования квази-вербальных элементов в русскоязычных и англоязычных песенных текстах (на материале текстов песен).

В основу работы было положено предположение о том, что использование квази-вербальных элементов в текстах плясовых, игровых песен, традиционных детских песен, современных песен разных жанров имеет фоносемантическое влияние на подсознание и может воздействовать на чувства и эмоции слушателя посредством звуковой организации песенного текста.

В соответствии с поставленной целью и гипотезой в работе решалось  несколько  задач:

1. Выполнение теоретического обзора основных функций песенного текста.
2. Классификация песенных текстов по времени создания и по жанрам.
3. Составление корпусов русских и английских квази-вербальных элементов, используемых в песенных текстах.
4. Выявление функций квази-вербальных элементов в русскоязычных и англоязычных песенных текстах.
5. Формирование выводов о функциях квази-вербальных элементов.

Для решения поставленных задач использовались общенаучные методы исследования: анализ теоретических и практических работ по теме ВКР в области лингвистики, культурологии и переводоведения, а также метод сопоставительного анализа функций изучаемых элементов в двух языках: русском и английском. Применение более конкретных лингвистических методов анализа собранного материала описано ниже (см. пункт 2.1).

Представляется, в связи с вышесказанным, что результаты настоящей работы могут иметь практическое значение в области перевода песенных текстов с иностранного и на иностранный язык.

Структурно, настоящая работа состоит из 1) введения, 2) теоретической главы, в которой представлен обзор основных функций песенных текстов, и выводов по ней, 2) практической главы, представляющей собой описание процесса выявления и анализа функций квази-вербальных элементов в русскоязычных и англоязычных песенных текстах (традиционных, детских и эстрадных) и выводов по главе, 4) заключения, 5) списка использованной литературы, 6) списка источников материала и 7) приложения.

# **ГЛАВА 1.** ПЕСЕННЫЕ ТЕКСТЫ: **ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ**

Прежде чем приступить к анализу квази-вербальных элементов песенных текстов (в данном исследовании – английские и русские песни) необходимо представить общую характеристику функций языка и функциональную специфику песенных текстов. В современной лингвистике возрастает интерес к изучению песенного текста.Трудность исследования текстов состоит в том, что они представляют собой сложное единство музыкального и вербального компонентов.

## **1.1 Песня как жанр**

 Песня в широком значении включает в себя всё, что поётся, при условии одновременного сочетания слова и [напева](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%B2), а в узком значении — малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения. Песни отличаются по [жанрам](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80), складу, формам исполнения и прочим признакам.

Мелодия песни является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом. Мелодия и текст подобны по структуре: они состоят из равных (а в музыке и одинаковых) построений — [строф](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B0) или [куплетов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D1%82) (часто с [рефреном](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%BD) — [припевом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B2)).

Язык следует изучать во всем разнообразии его функции. Прежде чем перейти к рассмотрению поэтической функции языка, необходимо определить ее место среди других его функций. Чтобы описать эти функции, нужно указать, из каких основных компонентов состоит любое речевое событие, любой акт речевого общения (Якобсон, 1975).

Адресант посылает сообщение адресату. Чтобы сообщение могло выполнять свои функции, необходимы: контекст, который должен восприниматься адресатом, и либо быть вербальным, либо допускать вербализацию; код, полностью или хотя бы частично общий для адресанта и адресата; и наконец, контакт – физический канал и психологическая связь между адресантом и адресатом, обусловливающие возможность установить и поддерживать коммуникацию. Каждому из этих факторов соответствует особая функция языка. Однако вряд ли можно найти речевые сообщения, выполняющие только одну из этих функций. Различия между сообщениями заключаются не в монопольном проявлении какой-либо одной функции, а в их различной иерархии. Словесная структура сообщения зависит прежде всего от преобладающей функции. Тем не менее, так называемая референтивная функция является центральной задачей многих сообщений.

Так называемая эмотивная функция, сосредоточенная на адресанте, имеет своей целью прямое выражение отношения говорящего к тому, о чем он говорит. Она связана со стремлением произвести впечатление наличия определенных эмоций, подлинных или притворных. Чисто эмотивный слой языка представлен междометиями. Они отличаются от средств референтивного языка как своим звуковым обликом (особые звукосочетания или даже звуки, не встречающиеся в других словах), так и синтаксической ролью (они являются не членами, а эквивалентами предложений) (Кулемина, 2006). Эмотивная функция, которая проявляется в междометиях в чистом виде, окрашивает все наши высказывания – на звуковом, грамматическом и лексическом уровнях. Анализируя язык с точки зрения передаваемой им информации, нельзя ограничивать понятие информации когнитивным аспектом языка (Якобсон, 1975).

Ориентация на адресата – конативная функция – находит свое грамматическое выражение в звательной форме и повелительном наклонении, которые синтаксически, морфологически и фонологически отклоняются от прочих именных и глагольных категорий. Повелительные предложения коренным образом отличаются от повествовательных: эти последние могут быть истинными или ложными, а первые – нет.

Существуют сообщения, основное назначение которых – установить, продолжить или прервать коммуникацию, проверить, работает ли канал связи, привлечь внимание собеседника. Эта направленность на контакт, или фатическая функция, осуществляется посредством обмена ритуальными формулами или даже целыми диалогами, единственная цель которых – поддержание коммуникации.

В современной логике проводится различие между двумя уровнями языка: “объектным языком”, на котором говорят о внешнем мире, и “метаязыком”, на котором говорят о языке. Однако метаязык – это не только необходимый инструмент исследования, применяемый логиками и лингвистами; он играет важную роль и в нашем повседневном языке. Если говорящему или слушающему необходимо проверить, пользуются ли они одним и тем же кодом, то предметом речи становится сам код: речь выполняет здесь метаязыковую функцию (то есть функцию толкования).

Необходимо отметить еще одну функцию языка – мистическую (магическую). Мистические тексты заговорных песен, магические слова колыбельных, молитвенных песен обладают значительным суггестивным потенциалом, который может быть исследован,  в  том  числе,  и  в  русле  фоносемантики (Архипова, 2010).  С лингвистической точки зрения, текст заклинания, молитвы или колыбельной представляющий собой последовательность произнесенных звуков и направленное на достижение определенного эффекта, имеет свой план выражения - свою звуковую форму - и свой план содержания. Последний раскрывается в том, что направленность на преображение окружающего мира, составляющая суть подобных песен, есть проявление различных функций языка: конативной, раскрывающейся в ориентации на адресата и воздействии на него, магической, если референт сообщения становится его адресатом. Также текст заклинания, молитвы или колыбельной может иллюстрировать и эмотивную функцию языка, направленную на прямое выражение чувств говорящего относительно окружающей его действительности (Архипова, 2010). Подобная установка на различного рода воздействия на человека посредством слова сближает данные песни с суггестивными текстами — текстами внушения, исследуемыми в рамках суггестивной лингвистики. В ряде научных работ на различных уровнях языка анализируется суггестия молитв, заговоров, гипноза, заклинаний разных языков. Например, звуковой состав детской молитвы отражает не столько содержательные особенности текста, сколько специфику адресанта, направленность на детское понимание и восприятие. Важно отметить, что многие молитвы произносятся ребенком перед сном, что во многом сближает их с колыбельными песнями, которые в свою очередь призваны оказать положительное воздействие на ребенка, успокоить его, настроить на сон (Архипова, 2010).

Важную роль играют обрядовые песни (похоронные, свадебные, игровые, хороводные) содержащие заговоры, которые оказывают влияние на подсознание человека (Казиева, 2009). Как и в любом другом обряде, песня в похоронной традиции, связанной с кризисным моментом бытия, имеет особый смысл. Пение, воспроизводящее вибрацию и ритмы внешнего мира, передает внутреннее состояние поющего и в то же время воздействует на него. Наиболее архаичный вид пения, распространенный в недалеком прошлом, причитания являются средством ритуального оформления чело­веческого горя и одновременно магического воздействия на неподвластные че­ловеку потусторонние и природные силы. Голос и пение являются, с одной сто­роны, универсальным атрибутом сферы жизни в противоположность молчанию как маркеру сферы смерти, с другой — своего рода орудием связи между земным миром и потусторонним миром предков. Обрядовое плакание не является бесконтрольной формой проявления горя, оно обусловлено ритуалом, а именно является контролируемой моделью поведения. Воспроизведение текста причитания мыслится как действие: с его помощью плачея (выльница) перестраивает действительность «под себя», и эта действи­тельность становится освоенным миром, где «явления, вещи, описания, которые располагаются в одном списке, осознаются автором как взаимосвязанные».

Выше рассмотрены все факторы, участвующие в речевой коммуникации, за исключением самого сообщения. Направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это поэтическая функция языка. Эту функцию нельзя успешно изучать в отрыве от общих проблем языка, и, с другой стороны, анализ языка требует тщательного рассмотрения его поэтической функции. Любая попытка ограничить сферу поэтической функции только поэзией или свести поэзию только к поэтической функции представляет собой опасное упрощенчество. Поэтическая функция является не единственной функцией словесного искусства, а лишь его центральной определяющей функцией, тогда как во всех прочих видах речевой деятельности она выступает как вторичный, дополнительный компонент. Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами. Поэтому, занимаясь поэтической функцией, лингвисты не могут ограничиться областью поэзии.

Анализ стиха находится полностью в компетенции поэтики, и эту последнюю можно определить как ту часть лингвистики, которая рассматривает поэтическую функцию в ее соотношении с другими функциями языка. Поэтика в более широком смысле слова занимается поэтической функцией не только в поэзии, где поэтическая функция выдвигается на первый план по сравнению с другими языковыми функциями, но и вне поэзии, где на первый план могут выдвигаться какие-либо другие функции (Якобсон, 1975).

Понятие повторяющейся “звуковой фигуры”, использование которой является конституирующим признаком стиха, может быть уточнено. Подобные фигуры всегда используют, по крайней мере, один (или более) бинарный контраст между более и менее “выдвинутыми” сегментами речи, реализуемый различными отрезками последовательности фонем (Лотман, 1972).

В слоге более выдвинутая, ядерная, слоговая часть, образующая вершину слога, противопоставлена менее выдвинутым, периферийным, неслоговым фонемам. Любой слог содержит слоговую фонему, и интервал между двумя последовательными слоговыми фонемами заполняется – в одних языках всегда, а в других в большинстве случаев – периферийными, неслоговыми фонемами. В так называемом силлабическом (слоговом) стихосложении число слогов в метрически ограниченной цепи (временном отрезке) является постоянным, тогда как наличие неслоговой фонемы или группы таких фонем между каждыми двумя слоговыми в метрической цепи необходимо только в тех языках, где между слоговыми фонемами всегда имеют место неслоговые, и, кроме того, в тех системах стихосложения, где не допускается зияние (Якобсон, 1975).

## **1.2 Функциональная специфика песенных текстов**

Песенный текст представляет собой разновидность художественного текста, обладающую словесно-образной природой, характеризующуюся специфичностью как плана выражения, так и плана содержания. В связи с отсутствием развернутого сюжета в песне важную роль в организации художественного целого играют формальная структура и речевые средства (Мокрова, 2013).

Песня как часть музыкального искусства нацелена на звучание и существует только в «живой» интерпретации. В отличие от поэзии, которая имеет в арсенале лишь слово, песенный жанр использует для достижения своих целей ресурсы как вербального, так и мелодического характера. В песне слова и музыка, взаимодействуя друг с другом, обеспечивают целостность произведения и его коммуникативный эффект, решая свою задачу только в единстве. Таким образом, текст должен подстраиваться под «правила» музыки, под ее ритм (Мякотин, 2006). Это достигается с помощью своеобразной формальной структуры песенного текста (равномерная стопа, припев, рефрен), а также особой звуковой организации (рифма, ассонанс, аллитерация и т.п.).

Специфическое бытование песни как текста в надъязыковом уровне культуры предопределяет наличие особых текстообразующих механизмов ее вербального компонента. Очевидно, в ходе производства песенного текста, в самой его структуре, в системе смыслообразования должны проявиться специфические свойства песни как культурного феномена.

Во-первых, в самой природе песни есть установка на популярность, на немедленное присвоение ее социумом. Песня не может ждать «своего часа» подобно тому, как «ждут» его иные произведения художественной литературы или научные труды, с тем чтобы «прийти» к нам через десятилетия, а то и века. Она должна быть воспринята сегодня, здесь и сейчас. В сущности, песня всегда была явлением массовой культуры (в буквальном смысле, а не только в нынешнем значении этого понятия).

Присвоение текста социумом происходит через многократную его интерпретацию, под которой понимается ментальная деятельность по присвоению «чужого» текста носителем культуры путем конструирования на его основе «своего» текста, текста-интерпретации (Мурзин, 1994, 1996; Васильева, 1998). Очевидно, что песенный текст, как никакой другой, обладает свойствами, стимулирующими этот процесс.

Во-вторых, песня должна обладать особыми качествами, которые призваны обеспечить «мгновенную» эмоциональную реакцию на нее слушателя, а для этого делать возможным «достраивание», например, сюжетных фрагментов при отсутствии в тексте развития сюжета, способствовать принятию слушателем внешних алогизмов песенного текста и «неувязок» разного рода.

Так как современная песня генетически восходит к народной лирической песне, можно вполне предположить, что рядом специфических особенностей, присущих последней, должна обладать и первая. Необходимо обратиться к народной традиционной песне. Под традиционной лирической песней понимается фольклорная патриархальная песня, созданная и бытующая вне литературной традиции.

Традиция - базовое понятие в фольклористике и культурологии. Она может пониматься как система представлений и ценностей. Традиция базируется на стереотипах, которые фиксируют социальный, духовный опыт коллектива, стабилизируют его в коллективной памяти.

Помимо синкретичности музыкальной и собственно языковой ткани, традиционная песня активно включает в себя ситуацию исполнения. Эта ситуация по своей природе есть ритуал, она предписана фольклорной традицией. Поэтому возможно говорить о том, что само содержание народной лирической песни образуется на уровне традиции, в которую она включена.

Песня является самым распространенным жанром вокальной музыки. Она может исполняться одним исполнителем, а также группой или хором, с инструментальным сопровождением и а капелла. Основные жанры песен: народная и композиторская. Народные песни передаются от старшего поколения к младшему. Распространились они по стране благодаря бродячим музыкантам, которые пополняли ими репертуар и переезжали из города в город, донося их до разных слушателей. Простой народ не был обучен грамоте, не умел записывать музыку и тексты, поэтому песни заучивались наизусть. Композиторские песни появились приблизительно в 16-17 веках, с развитием светской культуры. Это сочинения, у которых есть, как минимум, один конкретный автор и которые должны исполняться так, как задумано создателем. Существуют следующие жанры песен: авторские (или бардовские); неаполитанские; гимны; народные; исторические; рок-баллады; эстрадные; кантри; романсы; шансон; частушки; колыбельные; детские; строевые. Народные песни делятся на обрядовые и необрядовые, которые охватывают огромный спектр жанров: свадебные; рекрутские; колыбельные; потешки; пестушки; календарные обрядовые; плачи; ямщицкие; частушки; погребальные; разбойничьи; бурлацкие; лирические; хороводные; плясовые; заклички. Лирический жанр песни народной включает в себя произведения, которые выражают чувства и настроения тех, кто их поёт. Такие песни делятся на семейные и любовные. Существуют такие жанры песен, где не менее, чем слова и мелодия, важен аккомпанемент. К такому виду относится романс (Селезнева, 2007).

## **1.3 Звуковая организация песенных текстов**

Современные фоносемантические исследования посвящены изучению звуковой организации текста в русле воздействия его звуковой инструментовки на слушателя, адекватности перевода фонической инструментовки, особенностей индивидуального стиля поэта, роли звукоизобразительных средств в актуализации языковой картины мира (Воронин, 2007). В поэтическом тексте звуковая организация играет доминирующую роль, сообщая произведению большую выразительность. Существенными элементами фонетической организации поэтических текстов выступают звуковые повторы разного рода, звукоподражание и звукосимволизм (Hinton and others, 1994).

Звуковая организация имеет большое значение в поэзии: повторяемость звуков в песне влияет на восприятие; рифма, аллитерация, ассонанс, консонанс придают ему ритмичность; звукоподражание и звукосимволизм делают произведение образным и экспрессивным (Вишневская, 2009).

В центре фоностилистики как дисциплины, изучающей механизмы построения звукового фундамента текста, находится явление звукового повтора (Петрова, 2010). Природу этого феномена можно рассматривать с нескольких точек зрения. С одной стороны, повторение некоторых элементов в конструировании звукового облика текста зачастую является следствием асимметрии языкового знака: при ограниченном количестве ресурсов, из которых может быть составлен текст, производится практически бесконечное множество значащих единиц (Векшин, 2006). При этом, следовательно, весьма вероятным является повторение фонем в составе экспонентов разных двуплановых единиц языка на синтагматическом уровне: повтор гласных или согласных в спонтанной речи может носить не более чем случайный характер, обусловленный принципом экономии речевых средств. Представляется возможным считать, что при такой обусловленности звуковой повтор не несет фоностилистической значимости (Баевский, 2010). С другой стороны, превышение частотных характеристик некоторых фонем в масштабах определенного текста, т. е. известное нарушение фонотактической нормы, неизбежно приводящее к повторению этих фонем, может придавать значимость повтору, создавая звуковую канву, пронизанную повторяющимися фонемами. Следовательно, фоностилистика может быть тесно связана с фонотактикой, поскольку нарушение правил частотности фонем может использоваться в стилистическом ключе. Например, в исследовании Баевского В.С., Павловой И.В., Романовой И.В., Самойловой Т.А. отмечается, что, в то время как частотность большей части фонем в художественном тексте не нарушается, употребление одного ряда звуков может быть завышено, а другого — занижено, что может быть связано с замыслом автора (Баевский и др., 2010). Важно отметить, что показательность превышения нормы употребления в силу повтора как фоностилистически важного способа звуковой организации текста тем выше, чем больше превышенная частотность подкреплена композиционно. Более того, принимая во внимание обусловленность отбора звуковых средств коммуникативным и творческим намерением, можно отметить важность интенциональности создаваемого текста в отношении к тому, насколько значимым может оказаться звуковой повтор (Серль, 1989). Подавляющее большинство исследований звуковой формы с точки зрения фоностилистического аспекта посвящено изучению поэтических текстов, рекламных, магических: заговоров, заклинаний, - фольклорных: загадок, скороговорок, пословиц. В таких исследованиях анализируются различные фоностилистические приемы, важные для звуковой формы исследуемого материала. Объектом исследования становится, например, использование контактной рифмы (рифменных повторов) в различных целях: для обобщения («калина-малина»), идеализации («царь-государь»), создания игрового момента («фокус-покус») и т. д. (Петрова, 2010). Такие тексты, как заговоры, заряжены особым «эмфатическим импульсом» не только благодаря своей коммуникативной интенции, но и благодаря своей звуковой форме, поддерживающей эту интенцию созданием дополнительного уровня смысла. Звуковые повторы, «однородные суффиксально-флективные окончания ключевых слов» - «чародейство звукописью» - служат цели воздействовать на адресата заклятия, произвести присущее заговору впечатление (Федотов, 2010).

 Представляется возможным полагать, что направленность исследований на подобные тексты обусловлена их коммуникативной задачей и иллокутивной силой (в целом, установкой на экспрессивность и воздействие), подкрепляемой часто возникающим звуковым повтором. (Серль, 1986). В данном случае он выполняет фоностилистически важную конструктивную функцию, которая обеспечивает спаянность текста, основанную на своеобразном звуковом контрапункте, а также специфические прагматические функции, связанные с намерением достигнуть определенный результат, что подкрепляется выбором фоностилистических средств, необходимых для привлечения внимания читателя или слушателя (Шамина, 2010).

 По формально-функциональному признаку эквифонию -близкозвучие, основанное на звуковом повторе - принято разделять на несколько разновидностей, основными из которых являются ассонанс и аллитерация.

Повторение одинаковых или схожих гласных некоторого отрезка речи называется ассонансом. Как и в поэзии, ассонанс используется в песенном тексте для более острой ритмической организации речи, придает высказываемой мысли интонацию настойчивого повтора.

В целях особого подбора звучания слов поэтической речи часто используется аллитерация. Аллитерация - повторение одинаковых или схожих согласных. Аллитерация является приемом создания определенного эмоционального тона. Маркируя слова в стихе, она служит для выделения значимых слов в стихотворном потоке, которые благодаря этому становятся более выразительными (Мокрова, 2013). Аллитерация, будучи основой для звукописи песенного текста, способствует большему эмоциональному накалу, экспрессивности высказывания.

В песенных текстах встречается комбинирование аллитерации и ассонанса, что придает им большую динамичность и выразительность, усиливая эффект от обоих фонетических приемов. Оба вида повтора (аллитерация и ассонанс) служат для создания эвфонии (благозвучия), под которой понимается красота, гармония звучания. Авторы песен подбирают звуки таким образом, чтобы они по своему экспрессивному эффекту соответствовали настроению, которое данный отрезок речи призван создать у слушателя. В песне гармонии звучания также способствует музыка, так как с точки зрения фонетики немаловажная роль в песне, в отличие от поэзии, возлагается на мелодический компонент. (Мокрова, 2013).

В контексте анализа звуковой организации текста с точки зрения фоностилистического аспекта помимо создаваемого звуковым повтором близкозвучия следует упомянуть также и рассмотрение ритмической структуры песенного текста. Так, эквиритмия- то есть подобие ритма - может действовать как самостоятельный, не зависящий от звукового повтора фоностилистически значимый способ организации текста. При этом должны актуализироваться композиционные и функционально-семантические факторы, обеспечивающие фоностилистическую релевантность ритмических совпадений. Например, в пословице «Гусли - мысли, песня - думка» (Векшин, 2006) первая часть основана на эквиритмическом и эквифоническом соответствии, в то время как вторая часть характеризуется только ритмическим совпадением слов, которое, благодаря предшествующей части с одинаковым ритмическим рисунком, подкрепляющим звуковое соответствие, воспринимается как фоностилистически значимое в рамках синтаксического параллелизма двух частей. Вне контекста этой пословицы совпадение ритмической структуры слов «думка» и «песня» не воспринималось бы как «фактор речеобразования».

 Таким образом, фоностилистический аспект анализа звуковой формы предполагает многостороннее исследование эквифонических и эквиритмических соответствий в звуковой организации текста, использование которых обусловлено его коммуникативной направленностью и интенциональной природой (Серль, 1989).

Отличительной чертой любого песенного текста является рифма, подчиняющаяся общему стилистическому целому песенного текста и играющая важную роль в его организации. Рифма выступает как один из существенных элементов в системе выразительных средств песенного текста и является одним из важнейших его параметров, отличающим поэзию от прозы. Структурно рифма объединяет строки, которые образуют единое семантическое пространство. Рифма - это один из наиболее конфликтных, диалектических уровней поэтического текста. Она выполняет ту функцию, которую в безрифменной поэзии играют семантические параллелизмы, а именно сближает стихи в пары, заставляя воспринимать их как единое целое. Рифма в равной мере принадлежит метрическому, фонологическому и семантическому уровням. (Лотман,1972)

В диалектном песенном тексте рифма выполняет следующие функции (Мокрова, 2013):

1. Стихообразующую (ритмическую). Художественная функция рифмы близка к функции ритма. Явление повторяемости и неповторяемости присущеей так же, как и ритмическим конструкциям. Рифма -не просто совпадение звуков, а явление ритма. Рифма отмечает звуковым повтором клаузулы (стиховые окончания), подчеркивая междустрочную паузу, а тем самым и ритм песенного текста. Рифма служит важным критерием композиционного членения текста.

2. Фоническую. Рифма выступает как опорная позиция для звукописи целого поэтического текста.

3. Интонационную. Рифма способствует возникновению логического ударения, в результате чего рифмующееся слово резко выделяется из речевого потока и к нему привлекается особое внимание.

4. Семантическую. Здесь рифма, «объединяя одинаковым созвучием два разных слова, выделяет эти слова по сравнению с остальными, делает их центром внимания и сопоставляет их в смысловом отношении друг с другом» (Жирмунский, 1975). Поэтому весьма существенным фактором поэтической речи является выбор рифмующихся слов и их взаимоотношение с точки зрения значения.

Песенный жанр, не претендуя на уровень художественной поэзии, рассчитан на широкий круг публики. Авторы текстов не стремятся усложнить восприятие песни, используя при этом простые рифмы (Мокрова, 2013).

Что касается формальной звуковой структуры песенного текста, то здесь особую роль играют такие структурно-речевые повторы, как припев и рефрен, которые служат приспособлению вербального текста к музыке.

Наименьшими формальными единицами песенного текста являются строки (стихи), которые объединяются в куплеты (чаще всего это четверостишья). Куплеты перемежаются в песне с припевом - четверостишьем, которое практически в неизменном виде повторяется после каждого куплета и служит связующим звеном между ними.

Припев - одна из самых распространенных форм речевого повтора, встречающегося в песне. Припев является важным компонентом композиционного строения песни, объединяя ее в художественное целое и как поэтический текст, и как музыкальное произведение, одновременно усиливая эмоциональный фон песни. Припев, который представляет собой повторяющийся элемент каждого куплета, подчеркивает законченность каждой строфы, отделяет ее от следующей строфы, одновременно соединяя песню в единое целое (Мокрова, 2013).

С музыкальной точки зрения припев в большинстве случаев обладает своей особой ритмомелодикой, а соответственно, иной длиной стиха, иным количеством строк, иной слоговой структурой стиха. Иногда припев повторяет ритм и мелодику других строф, например, при использовании в качестве припева одного или двух последних стихов в каждой строфе. В любом случае, по своей эмоциональной экспрессии и семантике припев обычно гармонично сочетается с другими строфами песни.

Рефрен (повтор отдельных стихов в строфах или разовый повтор целой строфы) свидетельствует о специфической звуковой особенности поэтического текста - репродуктивности, т.е. способности компонентов системы поэтического текста к формальной и смысловой воспроизводимости. Рефрен выполняет в песне функцию композиционного членения текста, связывая отдельные строфы в единое художественное целое. Он является не самостоятельной структурной единицей, стоящей между двумя строфами, а всегда относится к строфе, после которой идет. Повторяемость рефрена играет такую же роль, как элемент повтора в рифме. С одной стороны, каждый раз раскрывается отличие в одинаковом, а с другой - разные строфы оказываются «со-противопоставленными», «взаимопроектируются» друг на друга, образуя сложное семантическое целое (Мокрова, 2013). Рефрен, представляющий собой буквальный повтор определенных слов, в коммуникативном плане не содержит новой информации, однако в нем могут обнаружиться подтекстные значения, возникающие в процессе столкновения первичной семантики рефрена с новым этапом сюжетного развития, который несет с собой каждая последующая строфа (Серль, 1989).

Рефрен повторяет ключевые слова, которые экспрессивно и семантически доминируют в структуре песни. Помимо экспрессивной рефрен выполняет «ре-тардирующую» функцию. Автор песни, возвращая слушателя к ранее сообщенным фактам, привлекает к ним его внимание, заставляя удерживать в памяти отдельные моменты сообщения. Рефрен представляет собой остановку в повествовании, действии или описании, некий момент «отдыха», побуждает слушателя оглянуться и задуматься над сказанным. Таким образом, рефрен вносит в песню элемент рефлексии и субъективной оценки (Мокрова, 2013).

Таким образом, фонетические стиховые структуры призваны обеспечить с помощью специфических повторов семантическую и формальную насыщенность, а также общую связность и цельность диалектной песни. Не имеющие сами по себе значения звуки в рамках целостного поэтического текста приобретают определенное значение, складывающееся на основе вызываемых ими ассоциаций. Все фонетические свойства и характеристики песенного текста ассоциируются с понятием «музыкальности» стиха и испытывают влияние мелодического компонента. Важно отметить высокую степень повторов квази-вербальных элементов в текстах песен. Представляется возможным считать, что данные элементы практически не изучены, поэтому изучение и анализ особенностей функционирования квази-вербальных элементов в песенных текстах представляет большой интерес ((Валуйцева, 1987).

## **1.4 Выводы по главе 1**

1. Песне как жанру присущи следующие языковые функции: референтивная, эмотивная, конативная, фатическая, метаязыковая, мистическая (суггестивная), поэтическая.
2. Звуковая организация играет доминирующую роль в поэтическом песенном тексте.
3. Звуковые повторы разного рода, звукоподражание и звукосимволизм являются существенными элементами фонетической организации поэтического текста.
4. Повторяемость звуков в песенном тексте влияет на восприятие, а аллитерация, ассонанс, консонанс придают ему ритмичность. Эквиритмия может действовать как самостоятельный фоностилистически значимый способ организации текста. Рифма является одним из существенных элементов в системе выразительных средств песенного текста.
5. Структурно-речевые повторы, такие как припев и рефрен, играют особую роль в звуковой структуре песенного текста.
6. В песенных текстах наблюдается высокая степень повторяемости квази-вербальных элементов. Они явным образом имеют звуковую природу, при этом практически не встречаются в обычной речи. Следовательно, данные элементы являются специфически песенной чертой, имеющей отношение к ее звуковой организации. Представляется возможным считать, что возникла необходимость изучения особенностей функционирования квази-вербальных элементов в песенных текстах.

# **ГЛАВА 2 ИЗУЧЕНИЕ КВАЗИ-ВЕРБАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ ПЕСЕН**

**2.1 Материал и методика исследования**

 Как уже указывалось во Введении, целью данной работы является определение и анализ особенностей функционирования квази-вербальных элементов в русскоязычных и англоязычных песенных текстах. В соответствии с целью настоящего исследования для анализа функций квази-вербальных элементов были отобраны тексты английских и русских песен разных жанров из различных источников, включая электронные ресурсы, которые представлены в Списке источников материала в конце работы.

 Представляется возможным считать, что, выбранные тексты являются яркими примерами традиционных (народных), детских и эстрадных песен, в которых встречаются квази-вербальные элементы, выполняющие определенные функции. Песенные тексты были отобраны методом сплошной выборки. Отбирались все тексты, содержащие квази-вербальные элементы: междометные слова, вокализации, не зарегистрированные в словарях в качестве междометий (*ааа, ууу, люли, ой ё ёёёй*), повторы части слов (*ду-ду ду-дура*), фонемные последовательности, похожие на слова, но таковым не являющиеся (*эки беки сальватики*, *сюп-сюп-сюп*), новые придуманные заумные элементы (*харумамбуру, хали-гали паратрупер,* *лабадабабстасдиблопопс).* Подробный обзор и анализ песенных текстов представлен в разделах 2.2 — 2.5. Всего было найдено 96 разных текстов (65 на русском языке и 31 на английском языке), которые приведены в Приложении к настоящей работе.

Анализ песенных текстов опирался на существующее в научной литературе описание особенностей песни как жанра и заключался в рассмотрении различных типов квази-вербальных элементов с точки зрения функций, которые они выполняют в песне. Для этого применялись элементы семантического, фоносемантического и фонотактического анализа, которые использовались для определения типа воздействия песни на реципиента, звукоизобразительного инструментария, при помощи которого это воздействие реализуется, и типа квази-вербальных элементов в составе изучаемых песенных текстов, соответственно.

После такого рассмотрения делались выводы о функционировании квази-вербальных элементов в каждом исследуемом русскоязычном и англоязычном песенном тексте.

## **2.2. Традиционные (народные) русские песни**

Лингвистические исследования текстов традиционных русских песен обычно направлены на анализ поэтики, образности, стилевых особенностей. Русские народные песни подразделяются на: былины, баллады, небылицы, скоморошины, календарные обрядовые песни, семейные обрядовые песни, отходнические песни, трудовые, тюремные, хороводные и игровые.

Обаяние русской народной песни обуславливается не одной только мелодией, но также единением последней с текстом, особенностями ритма и многоголосного исполнения. Песня неразрывно состоит из двух элементов: слов (текста) и напева. Отдельно взятые слова или мелодия представляют только элементы песни, часто искаженные: текст, например, получает особый уклад во время пения и является иным при простой передаче его без напева, потому что в последнем случае нередко пропускаются вставочные и добавочные квази-вербальные элементы (например, *а, э, эх, ой, ах* и т. п.), a пропуск таких комплексов разрушает склад песни.

Сюжеты, которым посвящены русские народные песни, весьма многочисленны и включают весь строй крестьянской деревенской жизни, все явления жизни крестьянина от колыбели до могилы: рождение, женитьба, смерть. Русская песня обладает магическими свойствами, в ней заложена душа русского народа, которая вкладывалась туда веками: песня помогала преодолевать тоску, привлекать любимых, побеждать врагов. Восклицаниями типа *«И-их!», «Эх!», «Ох!»,* которые характерны для этого жанра народного творчества, еще в языческой древности отгоняли злых духов. У наших предков существовали песни-заговоры, песни-привороты, песни-обереги. Важную роль играют обрядовые песни, которые оказывают влияние на подсознание человека. В разделе 1.1 настоящей работы подробно описано данное воздействие. В отрывке из песни, приведенной ниже, можно заметить, что квази-вербальные элементы *Ой, дак и* *Ой, дакэть* ритмически организуют текст и символически также соотносятся с установкой на восстановление утраченного порядка; отражают эмоциональные переживания человека, указывая на боль, страдания, отчаяние, огорчение; образуют целые комплексы, которые применены для создания плавности рифмы и благозвучия.

*Ой[[1]](#footnote-1)*, гости созваны, *ой*, гости да созданы,

*Ой*, *дак* и по лавочкам сидят, *ой* и по скамеечкам.

*Ой*, *дакэть* Аннушке да не спалася ночка темная,

*Ой*, и не лежалося утро-то раннёё.

*Ой*, и *да* вставала она раным да ранёхонько,

*Ох*, умывалась она белым *да* белехонько. (Подюков, 2016).

В нижепредставленном примере необходимо обратить внимание на звукосимволические образования, которые восходят к звукоподражанию: *ой, ох, ух, эй, най.* Артикуляторные по происхождению ономатопы *ох* (имитация резкого выдоха) и *ой* (имитация плача, воя) часто встречаются в текстах традиционных обрядовых песен и реализуют такие потенциальные символические значения, как указание на тревожное эмоциональное состояние, физическую усталость и горе.

*Ох*, я тепере, сударь, не твоя…;

*Ох*, середи двора, середи широкого, *ох*, не огонь горит, да не пламя пышет…;

В целом, в обрядовых песнях квази-вербальные элементы не отличаются разнообразием, зато обладают высокой воспроизводимостью. Так, звукоподражания *ох, ой* в текстах свадебных и похоронных причитаний, величальных песен и в любовной лирике становятся маркером жанра (Вершинина, 2013).

Анализ солдатских и казацких песенных текстов показал частое использование ономатопа *эх (*имитациявздоха), указывающего на эмоциональное состояние (печаль, грусть, тоска, отчаяние, страдание). Следует обратить внимание на применение квази-вербального элемента *эх* в следующем примере песенного текста.

Как на тех на полях,

*Эх*, урожай-от не мал

Только тот урожай - кучерява верба…

Да как под вербой солдат битый лежит…

В отрывке из песни, приведенной ниже, можно увидеть использование рассчитанного на ответность восклицания *Эй*.

Ну-ко, *эй*,

по дороге, *эй*,

по дороге, *эй* по дороге,

войско красное идет…;

*Э*х, оно стройно *да ну да* *эй* стройно…

В данных примерах видна реализация звукосимволического потенциала, где коммуникативное значение квази-вербального элемента становится маркером ситуации, в которой говорящий символически вступает в коммуникацию с адресатом. Следует, по всей видимости, согласиться с М. Вершининой, когда она говорит о двуплановости звукоизобразительных элементов в обрядовых песнях: с одной стороны, они носят условный и ритуализованный характер, их употребление обусловлено обрядовыми требованиями, и звукоизобразительные единицы становятся элементами структуры обрядового текста; с другой – обладают достаточным семантическим потенциалом, чтобы задавать требуемый в данной обрядовой ситуации эмоциональный тон, то есть полностью иконический характер не утрачивают. (Вершинина, 2013).

Другим образом функционируют квази-вербальные элементы в плясовых, хороводных, игровых песнях и колыбельных. Необходимо отметить, прежде всего, что палитра элементов гораздо богаче. В данном отрывке песни встречаются подзывные слова *тпру, ну-ка*.

Зять на теще капусту возил,

молоду жену в пристяжку водил,

*ну-ка, ну-ка, ну-ка*, теща моя, *тпру*!

В нижепредставленных примерах можно увидеть использование акустических ономатопов *фить-фирю*, *мыки-мыки,* *бары-бары,* *виль-виль-виль,* которые имитируют голоса животных.

Перепелочка спать де хочет,

*Фить-фирю, фить-фирю*

Спать пора, спать пора….

Захотелось нашей мамоньке славною быть.

Пошла наша мамонька в торги, на базар.

Купила мамонька жерёбка себе.

Жерёбко *ги-ги, го-го*,

Бычушко *мыки-мыки,*

Свиночка *вики-вики*,

Козелко *стуки-бреки,*

Барашко *бары-бары*,

Гусенька *ги-ги, ги-ги*,

Уточка с носка баска,

Курочка счерна-пестра,

Курочка по середи похаживает,

Эх, *тюр-тюренек* наговаривает,

Сама хвостичком *виль-виль-виль.*

Также необходимо обратить внимание на применение акустических ономатопов удара *бринь-бринь, топ-топ, тюк-тюк, чики-чик* в далее приведенном отрывке песни.

*Бринь-бринь*, дурочки, золотые струночки….

Значение акустических ономатопов очевидно из контекста, так как они отражают звук, сопровождающий совершаемое движение, действие. Следует отметить данную песню-инструкцию:

Печку мы откроем, откроем,

Заслонку возьмем, возьмем.

Потом возьмем коточик, коточик,

Заиграем *чики-чик, чики-чик,*

Да затянем *мама-мамонька…*

Акустические ономатопы способны обретать звукосиволическое значение. Так, *жиля-жоля* – акустическое звукоподражание, обозначающее звук металлического, колокольчиков или бубенцов, реализует символический потенциал, изображая движение (Карпухин, 1979. Кроме того, актуализируется положительная коннотация данного квази-вербально элемента, обусловленная «культурным», символически насыщенным значением звука колокольчика. Для этого следует рассмотреть нижеприведенный отрывок песни.

Милый друг придет, *тупи-тапи* взойдет.

*Тупи-тапи* взойдет, *жиля-жоля* войдет.

*Жиля-жиля* войдет, избу по кругу обойдет.

Для хороводных и игровых песен специфическими оказываются такие звуковые комплексы, как *люли, лели* и их модификации – например, *люлюшичи.* Нижепредставленный отрывок песни наглядно это показывает*.*

Пошли девицы в лес по калину,

ай, *люли-люли*, да в лес по калину…

ай, *люли-люли,* *да ай, люлюшичи*.

Помимо этого, в текстах плясовых, игровых песен квази-вербальные элемента выполняют еще одну функцию. В силу того что в данных жанрах важным является не просто текст, а единый комплекс слова, музыки и движения, квази-вербальные элементы в них выполняют в первую очередь ритмообразующую функцию. В нижепредставленных примерах можно увидеть частотное применение квази-вербальных элементов, которые создают ритм.

*Тата-рата тата-там;*

*Най-най-нанан-най;*

*Рида-рида-рида-да…*

Стремлением к ритмизации объясняются и «заумные» комплексы (так называемая заумь), которые при сохранении звукоизобразительной формы утрачивают содержание, связь с денотатом. Пример, взятый из источника «Традиционная музыкальная культура строгановских вотчин» (И.А. Подюков), наглядно иллюстрирует данное явление.

*Ох, кали-малин менам да мали-малин менам…;*

Зипунище-то на ем, ем, ем *- рито, мато, римати.*

*Эх ну, да ну*…

В результате анализа достаточно большого количества традиционных русских песен, представляется возможным сделать предположение о наличии у квази-вербальных элементов следующих функций:

1. функция передачи эмоций, настроения
2. структурно-символическая функция ритмической организации текста и маркировки жанра
3. функция фонетической организации песенного текста с условием придания произведению большей выразительности (звуковые повторы, звукоподражание и звукосимволизм)
4. фоносемантическое воздействие на реципиента.

## **2.3 Традиционные (народные) английские песни**

Английская народная музыка сформировалась под влиянием исторических событий разных эпох, культурных традиций и эстетических предпочтений жителей отдельных областей страны.

Своими корнями английский фольклор уходит в мифологию народов, из которых сформировалась английская нация – англов, саксов, юты, а также кельтских и германских племен. Тесное соседство с Ирландией, Уэльсом, Шотландией не могло не отразиться на сходстве мотивов и родственности тематики и персонажей фольклора этих стран с английским народным творчеством.

Одним из самых известных песенных жанров английской народной музыки является баллада, которая первоначально исполнялась в сочетании с хороводным танцем. Ряд шотландских и английских народных песен, несомненно большой древности, дошел до настоящего времени в поздних записях. Лучше всего сохранились, хотя также далеко не полностью и по преимуществу в поздних вариантах текстов, английские и шотландские баллады, составляющие особый вид народной поэзии. Песни рабочие, застольные, военные принадлежали к разряду лирических произведений устного творчества; баллады же в той форме, которую они получили в Англии и Шотландии уже в XIV-XV вв., являлись произведениями эпическими, с различной примесью лирических и драматических элементов.

Следует обратить внимание на применение квази-вербального элемента *O* в следующих отрывках баллад, где заметна их высокая повторяемость, что задает определенный эмоциональный тон и создает четкую рифму в произведении.

**The Bailiff's Daughter of Islington**

"*O* staye, *O* staye, thou goodlyeyouthe,
  She standeth by thy side;
She is here alive, she is not dead,
  And readye to be thy bride."

"*O* farewell griefe, and welcome joye,
  Ten thousand times therefore;

**The Banks o' Yarrow**

"*O* stay at hame, my aingude lord!
  *O* stay, my ain dear marrow!
My cruel brither will you betray
 On the dowie banks o' Yarrow."

Морские песни шанти берут свое начало в 15-м веке. Во времена больших парусников, работы у моряков было много и работать нужно было четко и слажено. В помощь матросам на корабле использовались специальные морские песни, которые называли шанти. Песни этого жанра отличаются характерным акцентированием на определенные слова, во время которого моряки делали синхронное усилие (рывок каната, например). Также они приносили и необходимую психологическую разгрузку – расслабляли и разгоняли тягучую рутину тяжелой работы.  Шанти были двух видов: рабочие песни, которые поются для облегчения выполнения определенных заданий, и моряцкие народные песни (fo’castleshanties), которые поются в море во время полувахты, в порту ночью. Большинство шанти построено по принципу народных песен «вопрос-ответ»: один человек-запевала ("шантимен") поет строку, а хор моряков подхватывает. На строку припева обычно приходился рывок или толчок. И поскольку на определенные слова песни приходилось ударение (то есть рывок), со временем сформировались традиции петь шанти определенного ритма. В нижеприведенных примерах песен наглядно представлены квази-вербальные элементы *Yo ho ho*  и *Hoo-ray*, которые создают динамику, четкий ритм и при этом реализуют благозвучие песенного текста. Также очевидна их конативная (апеллятивная) функция на адресата (слушающего): непосредственное воздействие на матросов и побуждение к синхронизированию их совместной работы.

**The Pirate Song**

Fifteen men of 'em good and true
*Yo ho ho* and a bottle of rum!
Ev'ry man jack could ha' sailed with Old Pew,
*Yo ho ho* and a bottle of rum!

**Drunken Sailor**

*Hoo-ray* and up she rises,

*Hoo-ray* and up she rises,

*Hoo-ray* and up she rises,

Early in the morning.

## **2.4** **Детские русские песни**

Детские песенные тексты характеризуются конкретностью, живым поэтическим содержанием, образностью, простотой и чёткостью формы. Инструментальной детской музыке свойственны программность, элементы изобразительности, звукоподражания, танцевальность, маршевость, простота музыкальной фактуры, опора на фольклор. В основе музыкальных произведений для детей часто лежат народные сказки, картины природы, образы животного мира.

Детскому песенному тексту характерна звукоизобразительность, так как именно для детей свойственно установление связи означаемого и означающего на основе сходства, которое они наблюдают между звуком и чувственно-воспринимаемыми признаками предмета. По мнению некоторых исследователей, именно для детской песни звукоизобразительность является основным способом передачи ритма, экспрессии и выразительности  (Субаева), 2013. Звукоизобразительность – естественное свойство детской речи, поскольку именно на ранних стадиях овладения речью ребенок ищет в слове буквального отражения действительности, а в звукоподражаниях наиболее определенно выражена связь образа звучащего слова с образом предмета. Поэтому закономерным является широкое использование звукоизобразительности в текстах детских произведений, где она является дополнительным способом описания тех или иных явлений. Она представлена различными средствами, а именно: звукоподражаниями, рифмами, окказиональными звуковыми повторами (аллитерацией, ассонансом, консонансом), лексическими повторами, синтаксическими повторами (анафорой, эпифорой, зевгмой, рондо), звукосимволизмом, мужскими и женскими рифмами, внутренними рифмами (Павловская, 2001).

Детские песни включают в себя фольклор материнства и детства: колыбельные песни, песни, вовлекающие ребенка в игру; потешный фольклор: небылицы, скороговорки, загадки, пословицы и поговорки, прибаутки, пляски, байки; игровой фольклор: считалки, жеребьевные приговорки, игровые песни и бытовой фольклор: детские песни, заклички, приметы.

В материале, собранном для настоящей работы, широко представлены детские песни, содержащие звукоподражательные квази-вербальные элементы, которые имитируют звуки природы: собачий лай, блеяние овец, гул ветра, мычание коровы, музыку флейты, храп, свист и т. д. Это наглядно представлено в отрывках нижеприведенных песенных текстов

.

**Раным-рано поутру**
Пастушок: "*Ту-ру-ру-ру*!".
А коровки в лад ему
зарядили: "*Му-му-му*!"

**Ме-ме-ме**

Козлик-козлик:
-*Ме-ме-ме*!
Я учусь считать в уме!
Cколько будет два плюс пять?...

 В колыбельных обращаются к животным, птицам, мифологическим персонажам с просьбой не пугать ребенка и помочь ему заснуть. Древние колыбельные песни не имели рифмы, ее заменяли повторы однотипных квази-вербальных элементов, например, *баю-бай*. Позже появились припевы, основанные на побудительных комплексах «*Баю-бай», «Люли-люленьки», «А-а-а*», придавшие тексту монотонность и размеренность.

**Баю-баю-бай**

Глазки закрывай,

*баю-баю-бай.*

Солнышко взойдет

И весна придет

Вырастешь большой

С доброю душой!

Глазки закрывай,

*баю-баю-бай!*

Необходимо отметить, что наши предки сами придумывали колыбельные для своих детей. Ведь ребенок в дрёме открыт к родительской суггестии, так называемому мягкому программированию. Зачастую мать придумывала колыбельные о счастливой жизни ребенка, например, «вырастешь большой, станешь купцом, будет у тебя тройка лошадей, красивый дом и достаток в нем*»*. Поэтому квази-вербальные элементы выполняют прежде всего суггестивную, можно сказать магическую функцию, а именно происходит некое внушающее воздействие на ребенка, идущее в обход разума. Скорее всего, это обращение к эмоциям, бессознательному, живым впечатлениям. Суггестивное воздействие осуществляется не только через прямые внушения, но и через ритуалы: ритмичное повторение матерью цепочек квази-вербальных элементов, придающих тексту плавность и однообразность, одновременно движение колыбели, качающейся в такт песни, также присоединение ритмичных поскрипываний ее деревянных частей.

Следующий пример представляет собой колыбельную, которая уже является целым рассказом о жизненном пути человека. Здесь используется другой прием - пропевание звукового комплекса «*А-а-а-а-а-а-а, а-а-а-а-а-а-а»* вместо слов или так называемое растягивание элемента на несколько тонов. Возможно предположить, что квази-вербальный элемент реализует функцию заполнения пауз путем растягивания и пропевания гласного элемента. Колыбельные песни для малышей поются в медленном темпе. Этому способствует манера пения с протягиванием гласных звуков. Вероятно, что растягивание квази-вербальных элементов выполняет еще и функцию выражения эмоций: а именно умиротворение и успокоение самой мамы, предоставляя ей возможность расслабиться, почувствовать себя единым целым с малышом, войдя в общий ритм дыхания и даже сердцебиения. Это чувство общности защищает малыша и очень важно для него в первые месяцы жизни.

**Баю-баю**

Баю-баю, милый мой, мой сыночек дорогой,

Я с тобою посижу про кораблик расскажу.

Плыл кораблик по волнам, да к далеким берегам,

Ветерочек поддувал и с корабликом играл.

Набежала вдруг волна, ох, проказница она!

Стала море волновать и с пути его сбивать.

Запугать себя не дам, поплыву к тем берегам!

*А-а-а-а-а-а-а, а-а-а-а-а-а-а*

В небе альбатрос парил, свою помощь предложил:

"Укажу тебе я путь, чтоб с дороги не свернуть!

Ты по солнцу путь держи, бережно волна неси,

Вот уж виден бережок, рады здесь тебе, дружок!"

*А-а-а-а-а-а-а, а-а-а-а-а-а-а*

Спи, сыночек засыпай, ум и силу набирай!

В песнях, вовлекающих ребенка в игру, и в небольших стихотворных сказках главную роль играют звукоподражания и лексические повторы, так как они помогают ребенку лучше представить картину происходящего и усвоить смысл услышанного. Важны и звуковые повторы, так как они участвуют для придания песни благозвучия.

Повторы звуковых сочетаний, слогов, отдельных квази-вербальных элементов и их цепочек являются основными приемами звукоизобразительности, использующимися в потешном фольклоре, с помощью которого дети учатся постигать родную речь в увлекательной, шутливой форме. Звуковые и лексические повторы в совокупности с восклицательными и вопросительными предложениями придают четкий ритм песне и соответственно способствуют положительному настрою детей.

При рассмотрении детских песен было установлено, что звуковые повторы в начале стихов несут на себе ритмическую нагрузку всего произведения. Также важно отметить, что квази-вербальные элементы не только образуют цепочки фонем, фонотактически соединяющиеся в форму, типичную для русского языка, но и являются основой рифмы. Нижепредставленные отрывки песен наглядно демонстрируют сделанные предположения.

**Ани-бани**

*Ани-бани*, *трукатани*,
Едет баба по Рязани,
Она едет на печи,
Продает калачи

**Дили- дили-дили-дили** *Дили- дили-дили-дили* -
Колокольчики звонили.
*Дили-дили-дили-дили* -
Колокольчики будили
Всех жуков, пауков
И веселых мотыльков.
*Динь-день! Динь-день!*
Начинаем новый день!

Анализ русских детских песен позволил прийти к выводу о том, что квази-вербальные элементы являются существенной частью текста, существует прямая связь между их частым использованием, передачей определенных эмоций исполнителя и формированием психологического настроения слушателя. Они часто являются основой рифмы. Также нельзя забывать о ритмической функции квази-вербальных элементов, благодаря которой песня обретает четкий внутренний ритм. Наравне с квази-словами припевы создают своеобразный ритмический рисунок, усиливаемый переносами, анафорами и эпифорами (Субаева, 2013). В детских песнях встречаются различные повторы: аллитерации, ассонансы, синонимы, тавтологические слова и выражения, повторы слов в одном стихе, повторы начальных слов смежных стихов, цепевидных повторений слов смежных стихов, повторений целых стихов, местоимений с предлогами и без предлогов, служебных слов, звукоподражаний. Одни участвуют в создании системы обращений, другие придают повествованию динамику и в то же время обеспечивают однотонный ритм.

## **2.5 Детские английские песни**

Звукоизобразительность в английских детских песенных текстах, так же как и в русских, представляет собой комплекс характеристик, как общих, так и специфических для каждого жанра детской поэзии. К характеристикам фонетической организации жанров английской детской песни относятся звуковые повторы (аллитерация, ассонанс, консонанс) и явления зукоподражания и звукосимволизма (Hinton and others, 1994). Специфические черты звуковой организации малых жанров английской детской песни - квалитативность и квантитативность звуков, участвующих в повторах, - варьируются в зависимости от функциональной направленности того или иного жанра.

Колыбельные песни, потешки, рифмовки, скороговорки и лимерики широко применяются англичанами при обучении детей родной речи как дома, так и в школе. В этих произведениях детского фольклора ярко проявляются основные звукоизобразительные черты языка.

 Существует множество прекрасных английских детских песен. В большинстве детских песен легко обнаружить нарочито озорное отклонение от реальности. Для английского фольклора в высшей степени типичен жанр перевертышей — стихов шиворот-навыворот.

Игра словом чрезвычайно характерна для детского фольклора Англии, и эта особенность сближает его с русскими нелепицами и небывальщинами. Часто в одной песне объединяются и загадка, и считалка, и скороговорка.

В английских детских песенках встречаются квази-вербальные элементы, которые представлены звукоподражаниями-бессмыслицами (*Doo-dah*, *Boo-hoo-hoo-hoo-hoo*) и придуманными «заумными» элементами (*doodledy, doodledy dan; fiddle fiddle fe fum fo; Fa, la, la, la, lal, de*). Окказиональные звуподражания обычно рефреном проходят через всю песенку, придавая тем самым выразительность и эмоциональность произведению. Повторяющиеся элементы являются характерной чертой детских песен, повторы используются не только на фонетическом уровне, но и на лексико-семантическом (Вишневская, 2009). В приведенных далее отрывках песен можно увидеть использование квази-вербальных элементов.

Camptown Races Lyrics by Stephen Foster
The Camptown ladies sing this song
*Doo-dah! Doo-dah!*The Camptown racetrack's five miles long
*Oh! doo-dah* day!
The long tail filly and the big black hoss
*Doo-dah! Doo-dah!*They fly the track and they both cut across
*Oh! de doo-dah day!*

There Were Two Birds Sat on a Stone

There were two birds sat on a stone

*Fa, la, la, la, lal, de;*

One flew away, and then there was one,

*Fa, la, la, la, lal, de;*

The other flew after, and then there was none,

*Fa, la, la, la, lal, de;*

And so the poor stone was left all alone,

*Fa, la, la, la, lal, de!*

Nursery Rhymes

And he played upon an old ladle,

an old ladle, an old ladle,

And he played upon an old ladle

With my *fiddle fiddle fe fum fo*.

Hey Ho Anybody Home

*Heigh ho,* Nobody Home

*Heigh ho*, Nobody Home

Meat nor drink nor money

Have I none

Выполнив анализ отрывков из английских детских песен, можно сделать вывод о том, что квази-вербальные элементы и комплексы выполняют в них несколько функций:

1. функция создания эмоционального окраса произведения
2. функция создания ритмической оболочки текста песни
3. функция фоносемантического воздействия на слушателя
4. функция заполнения пауз путем пропевания звуковых элементов

## **2.6 Эстрадные русские популярные песни**

Квази-вербальные элементы в текстах популярных эстрадных песен являются одним из средств самовыражения автора текста или исполнителя. Современные песни буквально наводнены словами, лишенными смысла, междометиями и звукоподражаниями. В песенных текстах повторение слов, словосочетаний, предложений обозначает механическое удвоение, дублирование одного и того же понятия, смысла. Эстрадная музыка обладает программирующим воздействием на слушателя не только вследствие эмоциональности и изобразительного характера музыки, но и потому, что устанавливается ритмический резонанс с основными движениями человека (дыхание, биение сердца), зачастую им не осознаваемый. Между тем этот резонанс обеспечивает принятие параметров музыкального текста-обращения, настраивание на жизненно важные параметры слушателя и отзеркаливание - верный путь проникновения в другую личность (Селезнева, 2007). Подлинным символом современной эстрадной песни, позволяющим ей непосредственно внедряться в подсознание слушателей, является стихия квази-вербальных элементов и звукоподражаний, свидетельствующих не столько о беспомощности авторов текстов, сколько о языковом и общем уровне аудитории, которую выбирает и которую формирует автор текста.

В популярных эстрадных песнях представлен большой спектр квази-вербальных элементов: междометные слова, вокализации, не зарегистрированные в словарях в качестве междометий (*ааа, ууу, ла-ла-ла-ла-ла-ла, ау-ау-ау)*, повторы части слов (*ду-ду ду-дура*, *дон-дон-дон-дигидон*), фонемные последовательности, похожие на слова, но таковым не являющиеся (*эки беки сальватики*, *шурум-бурум,*  *упи-дупи-ей-е*), новые придуманные заумные элементы (*харумамбуру, хали-гали паратрупер,* *лабадабабстасдиблопопс, чисыкрайайно).*акустические ономатопы: *бам, бум, динь, пам , тук;* акустические ономатопы подражания голосам животных: *гав, мяу, мур;* артикуляторные ономатопы и ономатопы говорения: *ай, ау, ах, бу, ла, ля лай, на, ой, ох, оп*.

По мнению М.Г. Вершининой, нередко такие звуковые комплексы развиваются до уровня поэтического образа и реализуют символические значения. Так, квази-вербальный элемент *тук-тук* является маркером визита (имитация удара, стука), реализуя символическое значение границы, становится знаком перемен. Это наглядно представлено в нижеприведенном отрывке эстрадной песни.

Тук-тук (автор Сергей Бабкин)

*Тук-тук*, откройте, это я, ваше сердце…

*Тук-тук*, откройте, это я, ваша совесть…

*Ла-ла-лай-ла-ла-ла...*

*Тук-тук*, откройте, это я, ваше счастье…

*Тук-тук*, откройте, это я, ваше горе…

*Ла-ла-лай-ла-ла-ла*...

*Тук-тук,* откройте, это я, ваша правда…,

*Тук-тук,* откройте, это я, ваша честь…

*Ла-ла-лай-ла-ла-ла...*

В других случаях этот комплекс, ассоциируясь со стуком сердца, становится символом любви, глубокой и сильной эмоции. Далее приведена песня, демонстрирующая данное явление.

Ты мое счастье (Проскурякова Юлия)

Ты моё счастье, ты моё солнце,

Ты моё *тук-тук*, что в сердце бьётся.

Ты моя нежность, моя награда

И без тебя мне ничего не надо.

В следующем песенном тексте квази-вербальный элемент *тук-тук-тук* используется для создания рифмы. Необходимо отметить использование в песне приема пропевания звукового комплекса «*а-а-а-а-а-а-а, а-а-а-а-а-а-а»* или так называемого растягивания элемента на несколько тонов, уже упоминавшегося выше. Возможно предположить, что данный квази-вербальный элемент реализует функцию заполнения пауз путем пропевания гласного элемента.

Тук тук тук я человек паук (Alex Wasten)

*тук-тук-тук* я человек-паук
*тук-тук-тук* люби меня я друг
*тук-тук-тук* я человек-паук
*тук-тук-тук* люби меня я тут

спайдермен ничего не боится
у него могучая лапка
спайдермен никого не боится
кроме человека-тапка
*ааааааааааа*!

Посредством проведенного анализа представленных ниже отрывков эстрадных песен можно сделать предположение о том, что квази-вербальные элементы через подражание звуковому поведению кошки *мур*, через подчеркнутую легкость, выражаемую *ла*, имитацию удивления, недоумения посредством *Ой - ой - ой - ой* выполняют функцию передачи эмоций, настроения.

Мне сказал Амур, что ты мой мур (группа DABRO)

Мне сказал Амур, что ты мой мур.

Мне сказал Амур, что ты мой мур

Мне сказал Амур, что ты мой мур

Я без тебя не *мур*, я больше без тебя не *мур*

Ой – ой (Глюкоза)

Чувства, *ла ла*, в сердце стрела.

*Ой - ой - ой - ой*

Это между нами любовь

*Ой - ой - ой - ой*

Это между нами любовь

Следующий пример песенного текста позволяет предположить, что квази-вербальные элементы *ду - ду – ду, Ау, ау, ау, э - ге – гей, бу-бу-бу, да-да-да-да-да* не только являются яркой эмоциональной составляющей песни, но также участвуют в создании динамичной рифмы и заполнении пауз.

Ау (Ляпис Трубецкой)

Если станешь рыбкой в море,

Ихтиандром я на дно сойду.

Хоть прячься, хоть не прячься,

Всё равно моя ты - *ду - ду - ду*.

*Ау, ау, ау,* я тебя всё равно найду.

*Ау, ау, ау, э - ге - гей.*

Будда (группа Несчастный случай)

Кабы я был как Будда,

 *бу-бу-бу, да-да-да-да-да,*

я бы бегал повсюду,

тек бы как вода,

невесомый, как пыльца,

от ушей до подошв,

с неба свешивал пальцы,

и начинался бы дождь

Достаточно часто в современных песенных текстах встречаются квази-веврбальные комплексы, схожие с поэтической заумью: *харумамбуру, хали-гали паратрупер,* *лабадабабстасдиблопопс, чисыкрайайно*. Они имитируют говорение и становятся средством выражения экспрессии, а также изображают магическую, суггестивную речь. Нижеприведенные примеры наглядно иллюстрируют данное предположение.

Шурум-бурум (Сергей Шиповник)

Нужно чтоб звенели сразу
Дрель, будильник, телефон.
Можно грохнуть об пол вазу
И вопить, как дикий слон.
В честь нее устроим шум,
*шум-бурум, шурум-бурум-бурум*

Хали-гали паратрупер (группа Леприконсы)
*Хали-гали, паратруппер*, нам с тобою было супер
Супер восемь, *хали-гали*, мы с тобой весь день летали
*Хали-гали, паратруппер*, нам с тобою было супер
Супер восемь, *хали-гали,* мы с тобой весь день летали, летали

Харумамбуру (группа Ногу свело)

*ЧиСыкрайАйно
Пачу-Пауба
ЧиСыкрайАйно
Пауба
ЧиСыкрайАйно
РамамбаХаруМамбуру*

Интересно отметить мнение самого автора данной песни лидера рок-группы «Ногу Свело!» Макса Покровского. В 90-е годы у Покровского возникла идея создать песню, при этом не вкладывать в нее какой-нибудь глубокий смысл, а сделать акцент именно на звучании, на фонетике, на то, что зарубежные слова большинством русскоязычного населения воспринимаются как забавная «заумь». В результате альбом «Хару Мамбуру», несмотря на его чистую «альтернативность», принес «Ногу Свело!» всенародную славу, а заглавная песня на какое-то время стала суперхитом, несмотря на то, что большинство слушателей задавались вопросом о смысле произведения. Как оказалось на самом деле, песня «Хару Мамбуру» написана на языке, которого вообще не существует в природе. Релиз к альбому гласил: «Тексты на «оригинальном языке» явились результатом экспериментов и не имеют отношения к имитации иностранных языков». Как говорил сам Покровский — «Истинный текст есть, а настоящего текста со смыслом там нет». По мнению автора суперхита, слова песни - какие-то неразгаданные им самим словосочетания, которые пришли ниоткуда, из глубины. Следует отметить, что Макс Покровский до сих пор относится к своему хиту с благодарностью и считает, что «Она главная, и изжить её невозможно. Это не проклятье, это счастье. У каждого должна быть своя «Хару Мамбуру» (Курий, 2005).

Далее упомянутые примеры эстрадных песен наглядно демонстрируют функции фонемных последовательностей (похожи на слова, но таковым не являются) *эки беки сальватики*, *баливау, вальвао, сюп-сюп-сюп, сип-сип-сип.*

Можно сделать предположение о том, что помимо выполнения ритмообразующей функции подобные квази-вербальные элементы придают яркость и экспрессивность песенному произведению.

В Африке (Александр Дольский)

Но однажды с ружьем металлическим

В африканской ужасной жаре,

Появился охотник тропический

С бородавкой на левой ноздре.

*Тиридиридам, пиридирам фиала*

*Саливао, вальвао, ха-ха.*

*Тики-тики сальватики дротики*

*Баливау, вальвао, ха-ха.*

А вы-то кто! ( группа 2 самолета)

Мы *ого-го, мы ага-га*Мы *ой-ой-ой, мы ай-ай-ай*Мы *сюп-сюп-сюп, мы сип-сип-сип*
Мы *дай-дай-дай, мы хей-хей-хей*

## **2.7 Эстрадные английские популярные песни**

Музыкальная культура приобретает массовый характер, и популярная музыка является одним из каналов распространения английского языка в мире. Глобальный характер распространения текстов англоязычных песен накладывает определённый отпечаток на тексты песен, главным образом, в плане их упрощения.

Говоря о ритмических особенностях английских песенных текстов, необходимо отметить их достаточно свободную метрику, а также то, что количество ударных слогов в них варьируется. Ритмическая структура мелодической составляющей, которой и подчиняется ритм вербального компонента, доминирует.

Главной синтаксической особенностью текстов англоязычных песен является их неоднородность в синтаксическом плане и сильная подверженность влиянию разговорной речи.

В материале, собранном для настоящей работы, широко представлены английские эстрадные песни, содержащие квази-вербальные элементы *nah, aaaaaahhhhhh, ee da de
yeah, ooh-oo,* которые реализуют свою функцию путем растягивания, пропевания звукового комплекса. Представляется возможным считать, что такие квази-вербальные элементы используются для создания ярких акцентов в произведении, для заполнения пауз, а также для поддержания ритма и передачи эмоций исполнителя. Следует отметить, что в приведенных отрывках композиций квази-вербальных элементов больше, чем нормальных слов.

Hey Jude (the Beatles)

Hey, Jude, don't make it bad
Take a sad song and make it better
Remember to let her under your skin
Then you'll begin to make it better, better, better, better, better... *oh!
Nah, nah nah, nah nah, nah, nah, nah nah,
Hey,* Jude
*Nah, nah nah, nah nah, nah, nah, nah nah,
Hey*, Jude
*Nah, nah nah, nah nah, nah, nah, nah nah,
Hey*, Jude (Jude)
*Nah, nah nah, nah nah, nah, nah, nah nah,
Hey*, Jude (*yeah, yeah, yeah*)
*Nah, nah nah, nah nah, nah, nah, nah nah,
Hey*, Jude

Because (the Beatles)

Aaaaaahhhhhh...
Because the world is round it turns me on

Because the world is round...*aaaaaahhhhhh*

Because the wind is high it blows my mind

Because the wind is high...*aaaaaaaahhhh*

Love is old, love is new

Love is all, love is you

Because the sky is blue, it makes me cry

Because the sky is blue...*aaaaaaaahhhh*
*Aaaaahhhhhhhhhh*...
*Aaaaahhhhhhhhhh...*

*Aaaaahhhhhhhhhh...*

В нижеприведенных примерах песен наглядно представлены похожие на слова фонемные последовательности*: Yeah ooh hoo*, *ee da de da de da de da* и придуманные заумные комплексы *Bum bumbumbumba-bada-dum, Shoo-be-doo-be-doo-da-day, Ob la di, ob-la-da.* Возможно предположить, что такие квази-вербальные элементы являются важными выразительными средствами и выполняют эмотивную функцию. Также, вероятно, что они применяются в качестве ритмико-мелодического компонента песни.
Shoo-be-doo-be-doo-da-day (Michael Jackson)

I'm gonna give her all the lovin'
Within my heart, oh yeah
I'm gonna patch up every single little dream
You torn apart, understand me now?
*Shoo-be-doo-be-doo-be-doo-da*-*day*
Her feet may wander, her heart may stray
*Shoo-be-doo-be-doo-be-doo-da-day*Let's gonna send your baby straight to me

The great pretender (Freddie Mercury)

*Ooh Ooh* yes I'm the great pretender
Just laughing and gay like a clown
I seem to be what I'm not (you see)
I'm wearing my heart like a crown

Pretending that you're still around
*Yeah ooh hoo*

[Under Pressure](https://genius.com/Queen-under-pressure-lyrics) (Queen)

Chippin' around - kick my brains around the floor
These are the days it never rains but it pours
*Ee do ba be
Ee da bababa*
*Um bobo*Be lap
People on streets - *ee da de da de*People on streets - *ee da de da de da de da*

## **2.8 Основные функции квази-вербальных элементов**

 На основании материала, собранного для настоящей работы, был проведен анализ функций квази-вербальных элементов в русскоязычных и англоязычных песенных текстах. В результате был создан реестр квази-вербальных элементов, которые выполняли различные функции в произведении: междометные слова, вокализации, не зарегистрированные в словарях в качестве междометий, повторы части слов, фонемные последовательности, похожие на слова, но таковым не являющиеся, новые придуманные заумные элементы и звуковые комплексы*,* которые вместо слов пропеваются или растягиваются на несколько тонов. Как выяснилось, значение квази-вербальных элементов огромно. Возможно сформулировать шесть основных функций данных элементов, которые характерны для всех рассмотренных видов и жанров русскоязычных и англоязычных песен: от детских (*Ай, тата, тата, тата*, *Boo-hoo-hoo-hoo-hoo*!) до эстрадных (*Ши-на-най-да-опа, Bum da-dum)*, для всех временных срезов: от старинных и традиционных (*Ой*, *дакэть*, *Yo ho ho*) до современных (*Гули гули*, *Shoo, shoo, shoo)* :

1. Конативная функция
2. Мистическая (суггестивная) функция
3. Функция создания рифмы текстов песен
4. Функция ритмизации текстов песен
5. Функция передачи эмоций (эмотивная)
6. Функция заполнения пауз

В песенных текстах наблюдается высокая степень повторяемости квази-вербальных элементов. Они явным образом имеют звуковую природу, при этом практически не встречаются в обычной речи. Следовательно, данные элементы являются специфически песенной чертой, имеющей отношение к ее звуковой организации. Представляется возможным считать, что возникла необходимость изучения особенностей функционирования квази-вербальных элементов в песенных текстах.

## **2.9 Выводы по главе 2**

1. 96 отрывков песенных текстов были отобраны методом сплошной выборки из разных песен. Отбирались все тексты, содержащие квази-вербальные элементы: междометные слова, вокализации, не зарегистрированные в словарях в качестве междометий, повторы части слов, фонемные последовательности, похожие на слова, но таковым не являющиеся, новые придуманные заумные элементы.
2. Анализ песенных текстов опирался на существующее в научной литературе описание особенностей песни как жанра и заключался в рассмотрении различных типов квази-вербальных элементов с точки зрения функций, которые они выполняют в песне. Для этого применялись элементы семантического, фоносемантического и фонотактического анализа, которые использовались для определения типа воздействия песни на реципиента, звукоизобразительного инструментария, при помощи которого это воздействие реализуется, и типа квази-вербальных элементов в составе изучаемых песенных текстов, соответственно.
3. При рассмотрении лексической составляющей в песенных текстах наблюдается высокая степень повторяемости квази-вербальных элементов, практически не встречающихся в обычной речи. Следовательно, данные элементы являются специфически песенной чертой, имеющей отношение к ее звуковой организации.
4. Анализ русскоязычных и англоязычных песенных текстов демонстрирует наличие у квази-вербальных элементов шести основных функций: конативная функция, мистическая (суггестивная) функция, функция создания рифмы текстов песен, функция ритмизации текстов песен, функция передачи эмоций (эмотивная), функция заполнения пауз.
5. Одни из них вызваны к жизни спецификой песенного жанра (создания рифмы, ритмизация, заполнение пауз), другие же обусловлены семантической составляющей песенного произведения (конативная, магическая, эмотивная).
6. Характерно, что указанные функции квази-вербальные элементы демонстрируют во всех рассмотренных видах песенных текстов: детских, фольклорных, эстрадных, - а также на обоих языках: русском и английском.

# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

 В ходе ознакомления с теоретическим материалом были сделаны выводы о том, что квази-вербальные элементы и их функционирование в песенных текстах не изучены даже с учетом высокой степени их повторяемости в текстах этого жанра. Проведенный анализ квази-вербальных элементов показал, что они явным образом имеют звуковую природу, при этом практически не встречаются в обычной речи. Следовательно, данные элементы являются специфически песенной чертой. Необходимо признать, что их изучение в разных языках и сопоставление выполняемых ими функций может существенным образом пополнить представления, существующие в фоносемантике, в учении об иконических знаках, а также в определенных аспектах психо- и когнитивной лингвистики (Pierce, 1994).

 В ходе анализа были выделены группы квази-вербальных элементов: междометные слова, вокализации, не зарегистрированные в словарях в качестве междометий, повторы части слов, похожие на слова фонемные последовательности, «заумные» элементы, - и выдвинуты предположения об их функциях. В результате проведенного анализа предположения подтвердились и были выявлены следующие функции квази-вербальных элементов: конативная функция, мистическая (суггестивная) функция, функция создания рифмы текстов песен, функция ритмизации текстов песен, функция передачи эмоций (эмотивная) и функция заполнения пауз.

 Опираясь на проанализированные материалы, можно сделать выводы, что квази-вербальные элементы в песнях становятся средством самовыражения, выражения дополнительной экспрессии, имеют широкий спектр функций и связаны с разнообразными семантическими темами. В текстах традиционных песен они функционируют в качестве структурно-символических образований, которые маркируют жанр обрядовых песен, а также служат непосредственно для изображения звука и создания ритмической оболочки песни. Квази-вербальные элементы в песенных текстах передают настроение, эмоции, а также создают четкий внутренний ритм, заполняют паузы. Также квази-вербальные элементы выполняют важные мистическую и конативную функцию, создают яркие звуковые запоминающиеся образы – функция влияния на сознание. Необходимо отметить, что в эстрадных песнях используется больший процент «зауми», при этом это не бессмысленный набор звуков, а стремление пробудить чувства целевой аудитории с помощью звуков.

 Важно добавить, что тема настоящей выпускной квалификационной работы непосредственно связана с проблематикой переводоведения, так как бытование популярных песен в иноязычной культуре – состоявшийся факт в глобализованном мире, а их заимствование и перевод связан с теми же трудностями, что и перевод художественной литературы более крупных жанров. Развитие данной темы видится именно в определении стратегий перевода квази-вербальных элементов в составе песенных текстов.

# **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Архипова К.А. Особенности звукоизобразительного анализа молитвенных текстов «Англистика XXI века: материалы V  [Всероссийской научной конференции»](http://epl.phil.spbu.ru/anglistika-xxi-vek/V%20Vserossiiskaya%20nauchnaya%20konferenciya%20-Anglistika%20XXI%20veka-%20pamyati%20professora%20Varvary%20Va.pdf/at_download/file) – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2010. – 406 с

Баевский В.С., Павлова И.В., Романова И.В., Самойлова Т.А., Закон Змеи // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Выпуск 1, М.:МГУП, 2010. С.193-197.

1. Валуйцева И.И., Сорокин Ю.А. Фонетическое значение текстов, построенных по типу "глокойкуздры" Л.B. Щербы // Психолингвистические исследования: Звук, слово, текст. / Под ред. A.A. Залевской. М., 1987. - С. 20-28
2. Васильева В.В., 1998, Интерпретация как взаимодействие человека и текста, Текст: стереотип и творчество, Пермь.

Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования.: Монография / Моск. гос ун-т печати. - М., МГУП, 2006.

1. Вершинина М.Г. Звукоподражательные комплексы в текстах современных и традиционных песен. – статья. 2013 - Пермь – 7 с. [Электронный ресурс] / Режим доступа:(http://www.pstroganov.com/files/books/\_muzykalnaya\_kulturaPRINT\_(1).pdf)
2. Вишневская Г.М., Егорова А.А Звукоизобразительность в традиционной английской детской поэзии. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2009. – 136 с.
3. Воронин С.В. Основы фоносемантики. – Москва.:Ленанд, 2006. – 248 с
4. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-ние,1975.-664с.
5. Журавлев  А.П.  Звук  и  смысл.  М:  Просвещ.,  1991.  —  160  с
6. Журавлев А.П. Фонетическое значение. Л., 1974. 159 с.
7. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 432 с.
8. Казиева, Д. А. Фоносемантические особенности русских и карачаево-балкарских заговорных текстов:Автореф. дис. .канд.филол. наук. Махачкала, 2009, 173 с. [Электронный ресурс] / Режим доступа:(<http://www.dissercat.com/content/fonosemanticheskie-osobennosti-russkikh-i-karachaevo-balkarskikh-zagovornykh-tekstov#ixzz51YUuodSH>)
9. Карпухин  С.А.  Звукоподражательные  слова  русского  языка  :Автореф.  дис.  канд.  филол.  наук.  Саратов,  1979.[Электронный ресурс] / Режим доступа:(http://cheloveknauka.com/zvukooboznacheniya-kak-reprezentatsiya-zvukosfery-v-yazyke)
10. Квеселевич Д.И., Сасина В.П. Русско-английский словарь междометий=Russian-EnglishDictionaryofInterjections. – M.: ООО Издательство Астрель: ООО Издательство АСТ, 2001. - 512 с.
11. Кулемина К.В. Эквивалентность и адекватность в переводах поэтических текстов: дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2007. 185 с.
12. Курий С.И. Ногу Свело – история песни «Хару Мамбуру» (1993). Журнал «Твое время» №1-2/2005 (июнь) [Электронный ресурс] / Режим доступа: (http://www.kursivom.ru/ногу-свело-история-песни-хару-мамбуру/)
13. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
14. Мокрова Н.И., Позднякова С.Ю. Языковые особенности кёльнского диалекта немецкого языка // Вестник ИрГТУ. 2013. № 2. С. 257-260.
15. Морковкин В.В., Луцкая Н.М., Богачева Г.Ф. и др. Объяснительный словарь русского языка: Структурные слова: предлоги, союзы, частицы, междометия, вводные слова, местоимения, числительные, свзязочные глаголы. – М.: ООО Издательство Астрель: ООО Издательство АСТ, 2002. - 432 с.
16. Морфология современного русского языка. Место междометий в системе частей речи. учеб. пособие – М.: Флинта: Наука, 2005. – 159 с.
17. Мурзин Л.Н., 1994, Язык, текст и культура, Человек - текст - культура, Екатеринбург.
18. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 154 с.
19. Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст // Антропоцентрический подход к языку: межвуз. сб. научн. тр. в 2 ч. Ч.1. Пермь, 1998. С.5-24.
20. Павловская И.Ю. Фоносемантический анализ речи. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. – 292 с.
21. Павловская И.Ю. Фоносемантический анализ некоторых произведений английской детской художественной литературы и их перевод на русский язык.[Электронный ресурс] / Режим доступа:(<https://cyberleninka.ru/article/n/fonosemanticheskiy-analiz-nekotoryh-proizvedeniy-angliyskoy-detskoy-hudozhestvennoy-literatury-i-ih-perevoda-na-russkiy-yazyk>)

Петрова А.А. Контактная рифма как прием: народный стих, городская реклама и ростовский рэп. // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Выпуск 1, М.:МГУП, 2010. С.179-189.

Подюков. И.А. Пение в русской и коми-пермяцкой похоронно- поминальной традиции.«Традиционная музыкальная культура строгановских вотчин». Материалы Всероссийской научно- практической конференции «Строгановские чтения» — VIII. — Усолье, 2016. 126с.

Селезнева Н.М. [Работа к научно-практической конференции по русскому языку](http://www.edu54.ru/sites/default/files/upload/2010/03/Iazyk_sovriemiennoi_piesni.doc) «Язык современной эстрадной песни», 2007 – 21 стр. [Электронный ресурс] / Режим доступа: ( www.edu54.ru/sites/default/files/upload/2010/03/Iazyk\_sovriemiennoi\_piesni.doc)

Серль Дж. Р. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистики. Вып.17. -М.,1986

1. Субаева А. Р. Звукоизобразительность в традиционной английской детской поэзии (на материале nursery rhymes). [Электронный ресурс] / Режим доступа:(<https://www.scienceforum.ru/2013/18/4062>)

Федотов О.И. О звуковой организации русских заговоров // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Выпуск 1, М.:МГУП, 2010 С.235.

1. Цветкова Г. В. Звукоизобразительность  в  русских  заговорных  текстах. [Электронный ресурс] / Режим доступа:(<https://sibac.info/shcoolconf/hum/vi/31982>)

Шамина Е.А. Звуковая форма организующих элементов текста (на материале социопсихологического трактата Л. Питера и Р. Халла «Прицип Питера») // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Выпуск 1, М.:МГУП, 2010. С.336-338.

1. Шамина Е.А., Суховалов И.И. Звуковая форма английских литературных заклинаний: иконический подход. Англистика ХХ1 века: Материалы IХ Всероссийской научно-методической конференции. СПб.:ANCOUniversityEducationDistricts, 2018. *В печати*
2. Шляхова С.С. Дребезги языка: Словарь русских фоносемантических аномалий, Пермь, 2004. 226 с.
3. Шляхова С.С. Лингвистический иконизм народной музыкальной культуры. «Традиционная музыкальная культура строгановских вотчин». Материалы Всероссийской научно- практической конференции «Строгановские чтения» — VIII. — Усолье, 2016. 126с.

Якобсон Р. О. Звук и значение // Якобсон.Р. Избранные работы, - М., Прогресс, 1985. С.30-91.

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм "за" и "против". М., 1975. С. 193-230.

Якобсон, Р. О. В поисках сущности языка / Р. О. Якобсон // Семиотика: Антология. – М. Академический Проект, 2001. С.111-126

Alpher, B. Yir-Yoront ideophones. Hinton, L. Sound Symbolism / L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 161-177.

Hinton, L. Sound Symbolism / L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994..

Jespersen, O. Language. Its Nature, Development and Origin / O. Jespersen. – London: Allen & Unwin, 1949.

Kurah, H. A Phonology and Prosody of Modern English. -US: The University of Michigan Press, 1964.

Pierce, C. S. 1994. Pierce on Signs: Writings on Semiotic. James Hoopes

(ed)., Chapel Hill, NC: University of  North Carolina Press.

Richard Rhodes. Aural images // Hinton, L. Sound Symbolism / L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Р. 276-292.

Robert L. Oswalt. Inanimate imitatives in English // Hinton, L. Sound Symbolism / L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 293-308.

Rogers, H. The sounds of language: An introduction to phonetics. - Harlow, UK: Pearson Education, 2000. P. 88

Sapir, E. A Study in Phonetic Symbolism / E. Sapir // Journal of Experimental Psychology. №12, 1929. P. 225-238.

# **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ МАТЕРИАЛА**

1. Вишневская Г.М., Егорова А.А Звукоизобразительность в традиционной английской детской поэзии. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2009. – 136 с.
2. Ленон Дж., Маккартни П., Харрисон Дж., Старр Р. Стихи и песни (Песни «Битлз»). Сборник/Сост. В.А. Скороденко. – На англ. яз. С приложением на рус. яз. – М.: Радуга, 1992. – 365 с.
3. Cyril Pustan British and American songs Printed in the German Democratic Republic: Lizenz –Nr. 130/75/71 ES 7 F
4. Gardner H. Do Babies Sing a Universal Song?//Psychology Today.1981 Vol.15 No.12
5. Macdermott M. Vowel Sounds in Poetry: Their Music and Tone-colour // Psyche monographs. 1940 No.13

Game Julia. Все для развития детей. Русские народные песни для детей. [Электронный ресурс] / Режим доступа: (<http://gamejulia.ru/russkie-narodnie-pesni-dlya-detey.html>) (дата обращения: 6.05.18)

1. "Детский час", 2012-2018 [Электронный ресурс] / Режим доступа: (

<http://detskiychas.ru/school/rodnoye_slovo/russkie_pesni_detyam/>) (дата обращения: 10.05.18)

[Я русский](http://iamruss.ru/). Русские народные песни для детей [Электронный ресурс] / Режим доступа: (<http://iamruss.ru/russian-folk-songs-for-children/>) (дата обращения: 04.04.18)

Караоке песни по исполнителям [Электронный ресурс] / Режим доступа: (<http://www.karaoke.ru/catalog>) (дата обращения: 15.05.18)

1. Лингво-лаборатория «Амальгама» [Электронный ресурс] / Режим доступа: (<https://www.amalgama-lab.com/songs/> (дата обращения: 14.03.18)

# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

1. Здесь и далее квази-вербальные элементы выделяются курсивом. [↑](#footnote-ref-1)