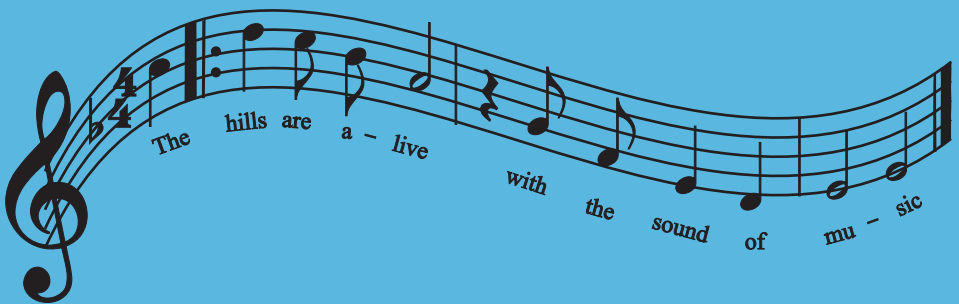


ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

С.Н. ВАРДАНЯН

**СОНОРНЫЕ В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ
КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ
СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО
ЯЗЫКА В РЕЧИ И ПЕНИИ**

(в сопоставления с русским и армянским)



ЕРЕВАН – 2014

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

С.Н. ВАРДАНЯН

**СОНОРНЫЕ В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ
КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ
СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО
ЯЗЫКА В РЕЧИ И ПЕНИИ**

(в сопоставления с русским и армянским)

**ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ
2014**

УДК 802.0
ББК 81.2Англ
В 180

Рекомендовано к печати Ученым советом
факультета романо-германской филологии ЕГУ

Рецензент: доктор филол. наук,
профессор **А.А. ХАЧАТРЯН**

ВАРДАНЯН С.Н.

В 180 Сонорные в составе финальных консонантных комплексов современного английского языка в речи и пении (в сопоставлении с русским и армянским). – Ер.: Изд-во ЕГУ, 2014.– 164 с.

Монография посвящена изучению финальных консонантных комплексов современного английского языка, имеющих в своем составе сонорные звуки. Хотя сонорные сопоставляемых трех языков имеют определенные черты сходства, они существенно различны в функциональном отношении. Эти различия наилучшим образом проявляются в певческом изгласении, нежели в речевом. Отсюда – необходимость **комплексного изучения** речевого и певческого голосообразования.

Предназначена для студентов-филологов. Предложенные методы и выводы могут быть полезными также для изучающих или преподающих английский язык.

УДК 802.0
ББК 81.2Англ

ISBN 978-5-8084-1862-2

© Варданян С.Н., 2014
© Издательство ЕГУ, 2014

ВВЕДЕНИЕ

Вопросы развития культуры и выразительности речи заставляют филологов-англистов обратиться к более глубокому и всестороннему изучению звучащей речи. В преподавании иностранных языков все большее значение приобретает овладение языком как средством международного общения. Для достижения этой цели возникает необходимость гораздо глубже проникнуть в более сложные оттенки фонации, как на сегментном, так и на сверхсегментном уровнях. Следует подчеркнуть, что соответствие нормам произношения на сегментном уровне представляет особый интерес, т.к. восприятие и передача сообщения средствами устной речи, прежде всего, зависит от соблюдения не только правил фонологических оппозиций, но и такой реализации аллофонов, которая соответствовала бы нормам варьирования в разных окружениях и, что особенно важно, – в разных регистрах¹ речи.

Как правило, преподавание фонетики английского языка нередко фактически ограничивается гласными; согласные обычно не привлекают к себе серьезного внимания. Сопоставление с русским и армянским нередко ограничивается лишь указанием на то, что такие английские согласные, как **t, d, l, n**, являются альвеолярными. Поэтому изучающему английский язык остается неясным различие между тем, какие дифференциальные признаки в английском, русском и армянском языках должны находиться в центре внимания. Понятно, что такое фонологическое противопоставление, как **p–b, t–d, k–g**, будет правильно воспринято и адекватно воспроизведено, только если и преподаватель, и учащийся осознают, что в английском языке дифференциальными признаками для различения этих согласных является сила или слабость произнесения, в то время как в русском – согласные различаются наличием или отсутствием голоса.

В армянском же языке согласные различаются не только наличием или отсутствием голоса, но и наличием или отсутствием придыхания².

В настоящей монографии главное внимание направлено на те особенности произнесения английских сонорных,³ которые до

сих пор не подвергались достаточно глубокому анализу в сопоставлении с русским и армянским. При этом следует подчеркнуть, что показывать специфику сонорных изолированно было бы педагогически бессмысленно. Предлагаемое исследование исходит из особенностей английского консонантизма как системы, наиболее ясно и определенно выявляющейся при сопоставлении разных языков.

Английские сонорные по сравнению с русскими и армянскими, отличаются гораздо большей «весомостью»⁴. Это обстоятельство приобретает особенно важное значение для морфонологии⁵. Можно даже сказать, что поведение этих звуков является своего рода фонологическим ключом к морфологическому устройству финальных консонантных комплексов⁶. Как отрицательное явление следует расценивать то обстоятельство, что фонотактика⁷ разных языков описывается без достаточного внимания к связи тех или иных звуковых комплексов с теми или иными регулярно повторяющимися морфонологическими явлениями.

В целом ряде исследований⁸ зарегистрировано большое количество различных звуковых комплексов, причем они весьма убедительно разделяются на начальные, срединные и финальные. Однако, эти описания в основном носят фонологический характер с учетом тех фонетических процессов, которые обязательно осуществляются в этих комплексах. Морфонологическая же сторона обычно остается вне поля зрения. Поэтому в центре внимания настоящей монографии оказываются **функциональные** особенности финальных консонантных комплексов с задачей связать фонологические исследования о морфонологическими разысканиями.

Для осуществления этой цели была сделана попытка расширить некоторые способы функционального исследования звуков речи и тех сложных фонетических и фонологических явлений, к которым принадлежат исследуемые комплексы. Поэтому в предлагаемом исследовании большое место занимает изучение широкой и сложной проблемы, известной под названием «Речь и Пение».

В связи с этим, весьма плодотворным оказалось выяснение методов и приемов, которые могут дать в этой области наиболее убедительные результаты. Хотя есть много общего между речевым и певческим голосообразованием (т.е. общее направление

соответствующих мелодических рисунков оказывается, грубо говоря, подобным), между ними есть и весьма существенные различия. Однако певческий голос по сравнению с речевым придает гораздо большую ясность и выпуклость произношению сонорных в составе финальных консонантных комплексов, т.к. в пении при медленном темпе слова и фразы звучат более протяжно. Поэтому именно на певческих текстах легче всего показать как по-разному распределяется произносительная энергия между гласным и сонорным, с одной стороны, и между сонорным и последующим согласным, с другой.

* * *

Вопрос о семиологической релевантности звуков речи вступил в новую фазу, когда была поставлена задача более глубокого и последовательного проникновения в те противопоставления, на которых действительно основывается речевая коммуникация. Это стало необходимо потому, что глобальные звуки, «фонемы» (которые различаются не только позиционно и поэтому способны дифференцировать звуковые оболочки слов и морфем) в речи не воспроизводятся в отдельности, независимо друг от друга, а сливаются в более сложные единицы, образуя комплексы, семиологические функции которых еще далеко не выяснены⁹.

Итак, современная английская фонология требует **комплексного** изучения звуков и целых звуковых отрезков¹⁰ и, что самое главное, выяснения места и роли морфонологии. В этой связи первостепенное значение приобрело изучение тех финальных консонантных комплексов, которые необходимы для морфонологии.

С морфонологической точки зрения в этой области наибольший интерес представляют те последовательности фонем, которые образуются при оформлении глагольных словоформ, конкретно, претерита и причастия 2-го правильных глаголов, имеющих в своем составе сонорные звуки¹¹. Именно этот материал позволяет выявить на морфонологической основе наиболее важные функционально существенные типы консонантных комплексов, которые в данной монографии рассматриваются в плане речевой реализации и реализации певческой. Мы до сих пор не имеем исчерпывающих знаний о том, каковы собственно фонетические особенности изу-

чаемых комплексов, т.е. каким образом распределяется произносительная сила (напряжение и активность речевых органов) между отдельными элементами консонантных комплексов? Иначе говоря, остается не вполне ясным, какие собственно фонетические свойства соответствующих звуков приводят к явной неравномерности распределения фонетической активности между различными составляющими этого типа комплексов.

Очень важно также уточнить вопрос (в плане фонологической дифференциации) об особенностях реализации того или иного консонантного комплекса, с одной стороны, и характер предшествующего этому комплексу гласного, с другой. Иными словами, вопрос о том, основывается ли морфологическое различие между такими словоформами, как *kilt* [kilt] – *killed* [kild], *cult* [kʌlt] – *culled* [kʌld] и т.п., на различном поведении консонантных комплексов [lt], [ld]¹², или же тут фонологически решающим является качество гласного?

Из изложенного ясно, что консонантные комплексы рассматриваются нами не только фонетически и фонологически. Функциональный аспект, расширяясь, требует обязательного привлечения также и морфонологии. В этой связи оказывается необходимым более подробно остановиться на соотношении устной и письменной форм языка.

В английской морфонологии преимущественное внимание уделяется письменной форме языка (включая «широкую транскрипцию» – *broad phonetic transcription*). Как известно, орфографический материал «широкой транскрипции» дает нам определенное представление о том, какие именно консонантные комплексы допустимы и не допустимы в конечной позиции. Тем не менее, просто созерцая соответствующие орфографические комплексы, мы никак не сможем прийти к принципиальному выводу о том, каковы реальные «дистинкторы» (*cues*), которые обеспечивали бы вполне надежное семиологическое противопоставление в таких парах, как *kilt-killed*, *cult-culled*¹³ и т.д. Тот факт, что в основу должно быть положено реальное звучание, ни у кого не вызывает сомнения. Но мы обязательно должны знать, какова функциональная нагрузка этих противопоставлений? Вряд ли нужно специально доказывать, что изучение тех или иных языковых

фактов в отвлечении от их функциональной нагрузки, от того реального веса, который они имеют в функционировании языка, является мало продуктивным. Однако как найти такой метод работы, который позволил бы получить вполне надежные данные? Как известно, современные фонетические лаборатории располагают большим количеством записей спонтанной английской речи, которая с полным основанием может считаться образцовой. Систематическое прослушивание реальных речевых произведений осложняется различием позиций и, что самое главное, они произносятся в разных регистрах речи. Поэтому, прежде всего, необходимо ясное представление о тех позициях и регистрах, в которых встречаются те явления, изучение и преподавание которых являются основным содержанием настоящей монографии.

Сказанное имеет важное методологическое значение, т.к. без непосредственного обращения к «живому созерцанию», без попытки воспринимать и осмысливать то, что спонтанно реализуется и звучит в речи, никакое дальнейшее обобщение в области эмпирической науки, а именно – в фонетике современного английского языка, невозможно. Поэтому, мы должны дать ясную картину того, как первичный, непосредственно наблюдаемый материал дальше систематизируется по типам позиций и по регистрам произнесения,¹⁴ т.е. уже на уровне обобщения или отвлечения от всего многообразия реального звучания.

Изучение и преподавание фонетики вообще невозможно без ясного представления о разных регистрах речи и, что особенно важно, без обоснования полного произношения¹⁵ как основы всей фонодидактики. Ясно, что для наиболее глубокого проникновения в сущность фонологически-релевантных элементов изучаемых комплексов необходимо обращаться к той разновидности воспроизведения материала, которая позволяет наиболее отчетливо их воспринимать. Поэтому всегда оказывается необходимым вновь и вновь воспроизводить материал, исходя из того регистра, при котором данная единица произносится достаточно отчетливо и находится в сильной синтаксической позиции, причем далеко не лишним оказывается известный крен в сторону выделенности и эмфазы.

Важным аспектом развиваемого направления в данной работе, является также то, что сопоставительный метод изучения языков приобретает все более и более широкий размах, и все более широко

признается как один из основных методов языкознания. Сопоставление того или иного явления в разных языках способствует более глубокому проникновению и лучшему пониманию сущности изучаемого явления. Поэтому в работе важное место занимает сопоставительное рассмотрение, прежде всего на фонетическом уровне сонорных звуков в английском, русском и армянском языках.

Следует подчеркнуть в связи со сказанным, что многое в предлагаемой монографии естественно вытекает из наблюдений за теми колоссальными трудностями, с которыми неизменно сталкиваются изучающие английский язык в произнесении финальных консонантных комплексов, имеющих в своем составе сонорные звуки, в обеспечении четкого фонологического различия между этими комплексами и соседними, смежными с ними фонетическими явлениями.

В плане обучения фонетике английского языка мы сможем достигнуть существенных сдвигов только в том случае, если с достаточной ясностью выясним различия между основными фонетическими свойствами сонорных звуков в сопоставляемых языках, учитывая, что при произнесении финальных консонантных комплексов основная трудность заключается в том, чтобы вполне осознать подлинные свойства и природу звуков **иностранного** языка.

Теперь мы имеем возможность значительно расширить теоретическую область выводов и наблюдений. Действительно, какое место в работе занимает и должна занимать проблема слогообразования? Почему вопрос о слогообразовании имеет первостепенное значение именно в связи с избранным направлением в изучении сонорных звуков английского языка?

Проблема сонорных (прежде всего **m, n, l**) в сопоставительном плане раскрывается в терминах абсолютной весомости этих звуков, т.е. здесь главным является следующее: в какой степени эти звуки английского языка отличаются от аналогичных звуков русского и армянского своим весом, своей тяжестью, тем **фонетическим пространством**,¹⁶ которое они занимают в английском языке?

Если мы условно примем, что в так называемом **фонологическом пространстве**¹⁷ (phonemic space) эти звуки как бы «уравнивались» (хотя и без достаточного основания), то в абсолютном фонетическом пространстве их место совершенно другое, даже тогда, когда мы берем звуки (m, n, l) сами по себе, отдельно. Од-

нако, абсолютное фонетическое пространство – это лишь одна сторона вопроса. Колоссальное значение имеет проблема **относительного фонетического пространства**. Вопрос об относительном фонетическом пространстве имеет первостепенное значение в связи с теорией слога и проблемой слогообразующей функцией сонорных.

Участие сонорных в составе консонантных комплексов типа [pnd], [bnd], [tmd], [smd], [kld], [gld], [tld], [did] и т.д., не только зависит, но и в значительной степени определяется их местом в фонологическом пространстве. Тот факт, что сонорные в английском языке могут быть слоговыми, ни у кого не вызывает сомнения. (Например, в словоформах *happened, ribboned, bottomed, blossomed, chuckled, giggled, rattled, huddled* и т.д. сонорные являются слоговыми). Однако, когда вопрос ставится в более широком плане, то возникает целый ряд сложных моментов, очень важных для нашей работы, главной задачей которой является отчетливое выделение, слоговой функции сонорных.

Понятно, что в нашей работе консонантные комплексы рассматриваются, прежде всего, с морфонологической точки зрения. Нас, в основном, интересует вопрос о том, в какой степени возможность осуществления этой функции подкрепляется наличием слабого гласного [ə], т.е. «шва», который усиливает слогообразующую функцию данного сонорного? Так, например, в какой степени в словах *blossom, bosom, bottom, waggon, happen, puzzle, huddle* сонорные, которые являются слоговыми, могут рассматриваться как фонетические реализации [эм], [эн], [эл]?

Но это только первый шаг. Главное – это рассмотрение слоговой функции сонорных в совершенно ином плане.

Дело в том, что в словоформах *happened, crimsoned, bottomed, blossomed, giggled, huddled* и т.д., сонорные являются слоговыми в плане **фонологического пространства** и поэтому они требуют произношения [ˈhæpɪnd], [ˈkrɪmzɪnd], [ˈbɒtɪmd], [ˈblɒsɪmd], [ˈhʌldɪd].

Экспериментально-фонетические исследования,¹⁸ которые так важны для нашей работы, показывают насколько реально стоит эта проблема. Чем больше мы углубляемся в материал, тем более наглядно убеждаемся в необходимости различать фонологическое и психолингвистическое пространство¹⁹. Мы не просто

констатируем, что сонорные являются более «весомыми», а стараемся тщательно рассмотреть их свойства в целом ряде до сих пор не исследовавшихся аспектов, включая и ритмическую организацию данных звуков.

Итак, мы ограничили весомость в плане фонетического пространства, обращая самое серьезное внимание на роль сонорных в фонологическом пространстве. В работе важное место занимает и **психолингвистическое пространство**, потому что соотношение между фонологическим пространством, т.е. способность слогообразования, выполнение определенной функции, не сводится к простому физически своеобразному изглашению данного воспроизведения. Это, прежде всего выполнение также определенных фонологических функций. С психолингвистической точки зрения, колоссальное значение имеет вопрос о планомерном анализе исследования сонорных звуков в плане сопоставительной фонетики и морфонологии. Необходимо, чтобы русский или армянин, изучающий английский язык, ясно представлял себе на чем основана разница между [l] в killed [kild] и chuckled [ˈtʃʌkld]. На первый взгляд русскому или армянину кажется, что никакой разницы нет. Но в основе флексии они принципиально отличаются друг от друга, а преподавать морфонологию нельзя, не принимая во внимание фонетические и фонологические свойства этих звуков, не учитывая их слогообразующую функцию. Именно эта функция и позволяет английским сонорным наиболее естественно выступать в качестве опоры для голоса в пении, чего мы не обнаруживаем в русском и армянском языках.

Итак, диалектика речевого и певческого голоса имеет большое значение в собственно языковедческом плане. Вместе с тем, описанные принципа приобретают особое значение для «прикладной лингвистики»,²⁰ т.е. для преподавания и изучения иностранных языков. Следовательно, данное направление является важным не только для развития фонологического и морфонологического изучения речи, но и для того, чтобы способствовать улучшению преподавания английского языка, как в теоретическом, так и в практическом плане.

ГЛАВА I

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ АНГЛИЙСКОГО КОНСОНАНТИЗМА

Чтобы отчетливо и явно противопоставить разные системы фонации, необходимо вникнуть в сущность тех трех стадий или фаз, которые вместе обеспечивают полное произношение согласных звуков, т.е. характера имплозии (экскурсии), выдержки и эксплозии (рекурсии).

Имплозия – это та стадия произнесения согласного, когда артикулирующие органы приближаются друг к другу, чтобы образовать преграду. Однако звуки, включая согласные, произносятся не в отдельности, а в потоке речи. Поэтому имплозия предполагает так называемый “on-glide” или “transition”, т.е. тот переход, ту фонацию перехода, которая воспринимается на слух, а при акустическом анализе представляется в виде характерной кривой формант предыдущего звука²¹.

За имплозией следует выдержка, во время которой под действием легких воздух сжимается за преградой.

Третья стадия – это эксплозия, во время которой смычка быстро разрывается и воздух, сжатый за преградой, резко выталкивается. В плане различения звонких и глухих согласных здесь возникает ряд важных моментов. Так, при произнесении звонких, воздух, выталкиваемый из легких, сопровождается дрожанием голосовых связок на второй и третьей стадиях, а при произнесении глухих, голосовые связки находятся в пассивном положении как на второй, так и на третьей стадиях. Однако для английского языка, участие голоса при произнесении согласных является сопутствующим признаком (concomitant feature), а тот признак, который является фонеморазличительным, и о котором уже шла речь – это сила или слабость произнесения. При этом следует подчеркнуть, что взрыв (эксплозия) может приобрести разные характеристики в зависимости от окружающих звуков. Если за сильным согласным следует гласный, то согласный лишается аспирации, т.е.

здесь происходит особый переход “off-glide”, который позволяет связать взрывные с последующими гласными²².

Необходимо подчеркнуть первостепенное значение «приступов» и «отступов» – так называемых “on” и “off” glides, на которые до сих пор не обращали достаточного внимания в преподавании английской фонетики. Вместе с тем они являются настолько важными, что без глубокого проникновения в их сущность трудно объяснить специфику английского консонантизма (в отличие от русского и армянского) как на фонологическом, так и на фонетическом уровнях. В этой связи возникает также необходимость задержаться на некоторых особенностях английского консонантизма, а именно на особенностях английских взрывных. Английские взрывные согласные – это p – b, t – d, k – g.

По месту артикуляции они бывают губно-губными [p, b], альвеолярными [t, d] и валярными [k, g].

По силе артикуляции взрывные делятся на сильные [p, t, k] и слабые [b, d, g].

При произнесении сильные взрывные требуют большего мускульного напряжения артикулирующих органов и большего расхода воздуха, чем соответствующие слабые.

В начальной позиции [p, t, k] произносятся с аспирацией. Однако в определенных позициях они частично утрачивают аспирацию, особенно когда они находятся после [s], например, в словах spin, stay, skate и т.д.

Перед [l] и [r] аспирация (в обычном смысле) заменяется так называемой “breath – glide”, т.е. с «глухим переходом», вследствие чего [l] и [r] частично оглушаются²³.

В конечной позиции [p, t, k] обычно произносятся со слабым взрывом, причем находясь в этой позиции, они определенным образом влияют на длительность предыдущих гласных сокращая ее.

Наоборот, наличие [b, d, g] в конечной позиции способствует удлинению предыдущих гласных. Поэтому при противопоставлении таких пар слов, как cap – cab, bat – bad, back – bag, различие основано не на противопоставлении конечных взрывных, а на длительности гласного.

Сказанное о длительности гласных относится и к сонорным. Находясь перед сильными [p, t, k], сонорные частично оглушают-

ся, а их длительность значительно сокращается. В таких парах слов, как *kilt – killed*, *cult – culled* длительность сонорных намного больше перед слабыми взрывными, чем перед сильными.

В потоке речи в зависимости от воздействия соседних звуков, согласный может терять одну из трех фаз. Например, в таких случаях, как [pt], [kt], [bd], [gd], в словоформах *dropped*, *picked*, *robbed*, *hugged* и т.д., первый согласный лишается третьей фазы. Иными словами, эксплозия первого согласного сливается с имплозией второго. Это очень осложняет усвоение конечных морфологических элементов²⁴ [t], [d]. Дело в том, что изучающие английский язык произносят [t] с сильным взрывом, а [d] с «звонким переходом» [e] “off – glide” в конце, что является типичной ошибкой произношения.

Изучающие английский язык обычно не принимают во внимание и тот факт, что в случаях геминации²⁵ эксплозия первого согласного задерживается, а выдержка, будучи глухой или звонкой, удлиняется,²⁶ например, в словосочетаниях “top people”, “good dog”, “big girl”.

Задержка взрыва происходит и в тех случаях, когда сочетаются гоморганные²⁷ сильные и слабые взрывные, типа [p + b], [t + d], [k + g] в словосочетаниях “top boy”, “white dog”, “black goose”. В таких случаях минимальными дистинкторами могут служить аспирации сильного согласного в начальной позиции или же длительность гласного при наличии слабого согласного в конечной позиции.

В сочетаниях трех согласных типа, [p + t + b], [k + t + d], [g + d + b] в словосочетаниях “wept bitterly”, “locked door”, “jogged by” у второго согласного отсутствует первая и третья фазы. В таких случаях характер (качество) согласного определяется паузой, т.е. длительностью выдержки²⁸.

Заключая эту часть, следует подчеркнуть, что учение о трехфазности артикуляции согласных приобретает особое значение для английской фонотактики, которая является одним из важных достижений современной науки.

§ 1. ИНВЕНТАРЬ ФИНАЛЬНЫХ КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА, ИМЕЮЩИХ В СВОЕМ СОСТАВЕ СОНОРНЫЕ

Прежде всего попытаемся суммировать основные теоретические предпосылки всякого фонологического исследования.

1. Семиологическая релевантность является основной категорией сегментной фонологии, т.к. она позволяет понять природу фонологической системы языка. Категория семиологической релевантности основывается на понятии нетождества.

2. Звуки могут функционировать семиологически релевантно только, если они противопоставляются друг другу или какому-либо другому звуку. Поэтому было бы совершенно бессмысленно говорить о семиологической релевантности какого-то отдельного звука, например, [p] без четкого противопоставления его другому звуку, например, [b] или же одновременно всем остальным звукам в данном языке.

Если рассмотрим семиологически релевантное противопоставление звуков более внимательно, то увидим, что очень часто это противопоставление **реализуется лишь как бы «фрагментом»** фонации в целом. Так, например, [p] и [b] разные фонемы, но они обе являются согласными, билабиальными взрывными, ротовыми (т.е. произносимыми с закрытием носового прохода). Единственное различие – это «сила» [p] и «слабость» [b]²⁹. Вот это минимальное различие между двумя фонемами и представляет собой дифференциальный признак или же предельную единицу семиологически релевантной дифференциации. Например, то, что данный звук является согласным (билабиальным) взрывным, ротовым – это признаки, которые различают такие пары как [j] и [i], [b] и [r], [b] и [m] и т.д. Эти разные фонемы (которые можно рассматривать как «пучок» дифференциальных признаков) различаются между собой совершенно иначе, чем [p] и [b].

Хотя ведущую роль в различении фонем играют дифференциальные признаки, это отнюдь не значит, что другие свойства фонем следует игнорировать. Во многих случаях мы имеем взаимосвязь дифференциальных и избыточных признаков. Хотя избыточные признаки являются сопутствующими и нормально не выполняют дифференциальную функцию, в некоторых случаях,

именно они выходят на первый план. Так, например, при сопоставлении слов *pence* [pens] и *pens* [penz] морфологическое различие основывается не на противопоставлении [s] и [z] (в этой позиции противопоставление между этими звуками нейтрализуется), а на долготе носового – краткое [̃] в [peṅs] и долгое – в [peṅz]³⁰.

Фонемы языка традиционно изображаются на письме при помощи разного рода орфографических знаков. Без этого было бы чрезвычайно трудно получить ясное и конкретное представление о фонетике и фонологии. Отсюда использование определенных графических символов, с помощью которых мы фиксируем то, что действительно слышим, т.к. устно произносимые звуки оставляют лишь мгновенное воздействие на наш слух.

Графические символы так называемой «широкой транскрипции» основываются на семиологической релевантности звуков, отличая семиологические релевантные признаки от нерелевантных. Иными словами, символы (знаки) «широкой транскрипции» изображают семиологически релевантные звуки, т.е. фонемы. Поэтому «широкая транскрипция» представляет собой не фонетическую, а фонологическую или фонематическую транскрипцию. Так, например, в транскрипции слов [pens] и [penz] графические знаки обозначают соответствующие фонемы, указывая на то обстоятельство, что каждая из этих словоформ состоит из четырех фонем. Но если мы внимательно прислушаемся к фактической фонации этих слов, то мы получим, приблизительно, следующую картину [p^h ẽṅs] и [p^h eṅz]. Транскрипция такого рода называется фонетической, которая не может претендовать на «абсолютную точность». Однако дать полное изображение на письме всех особенностей звучания практически невозможно, т.к. требуется большое число знаков. Для практических целей фонологическая транскрипция является более удобной, потому что удовлетворяется гораздо меньшим числом знаков.

* * *

«Идеальные фонемы», которые служат для дифференциации звуковых оболочек слов и морфем, не существуют в отдельности, они функционируют как компоненты, как составные части этих

двухсторонних единиц языка. Кроме того, в потоке речи звуки проявляют тенденцию сливаться друг с другом. Когда сливающиеся таким образом звуки являются согласными, возникают разного типа **консонантные комплексы** (consonant clusters).

Существуют разные синонимы термина «cluster» и разные определения данного явления. Так, в литературе на русском языке распространены такие термины, как сочетание согласных,³¹ сочетание фонем,³² группа согласных³³ и т.д. Эти составные термины менее точны, чем английские “cluster”, потому что их можно было бы передать на английском языке как “a combination of consonants”. Кроме того, моноксемный термин “cluster” удобен, потому что именно “cluster” и “clustering” наводят на мысль о **слиянии** его компонентов.

Тем не менее, мы не можем обойтись без русского термина, поэтому предлагаем составной термин – «консонантный комплекс», т.к. он ближе всего соответствует существу данного явления, наилучшим образом выявляет его природу.

Теперь необходимо также остановиться на том, как в разных определениях раскрывается существо этого явления. Оказывается, что английский «consonant cluster» определяется как: 1) последовательность двух или более фонем одного и того же класса без вмешательства фонемы другого класса;³⁴ 2) последовательность двух или более согласных, которые не разделены диэрезой или паузой³⁵.

Точное научное определение этого явления дано в словаре лингвистических терминов: «типичная для данного языка («каноническая») линейная последовательность фонем, реализующая специфические звуковые признаки и закрепленная за определенными позициями в слове»³⁶.

Это определение должно сопровождаться разъяснением функциональных³⁷ особенностей этого явления. Дело в том, что их раздельное фонологическое функционирование полностью перекрывается тем общим акустическим впечатлением, которое данный комплекс “cluster” создает как глобальное или монолитное единство.

Выступая в качестве частей этих комплексов, отдельные согласные уже не поддаются фонологической и тем более морфонологической интерпретации.

Так, например, если мы посмотрим на широкую транскрипцию словоформ *sops* [sɔps] и *sobs* [sɔbz], то можем предположить, что различие между ними основано на противопоставлении конечных [s] и [z] и предшествующих им взрывных [p] и [b] по отдельности. Но это совершенно не так. Существование «квазиомонимов» (quasi-homonyms), таких как *seal* – *zeal*, *sink* – *zink* и т.д., ясно указывает на тот факт, что [s] и [z] – это две разные фонемы в английском языке, т.к. различие между, например, *seal* и *zeal*, полностью основывается на семиологической релевантности этого фонологического противопоставления.

Тем не менее, в некоторых позициях различие между [s] и [z] может оказаться не фонологическим, а обусловлено только позицией. Так, например, в словоформах [sɔps] и [sɔbz] выбор того или другого варианта всецело зависит от качества предыдущего взрывного. Если это слабый взрывной, то мы имеем звонкий вариант сибилантного и наоборот. Отсюда следует, что в этой позиции противопоставление [s] и [z] нейтрализуется. В этом случае [s] и [z] должны рассматриваться не как реализации соответствующих фонем, а как члены «гиперфонемы» или «архифонемы» <<Z>>³⁸.

Как же тогда распознаются и различаются словоформы [sɔps] и [sɔbz]?

Различие здесь основано не на противопоставлении [s] [z] или [p] [b] по отдельности, а на противопоставлении [ps] и [bz], как глобальных единиц или консонантных комплексов. Они включают в себя дифференциальные признаки, которые являются общими для обоих членов нейтрализованных оппозиций, т.е. «сильное» [ps], а «слабое» – [bz]³⁹. Их семиологическая функция, таким образом, основывается на одном дифференциальном признаке. Иначе говоря, данные комплексы противопоставляются друг другу так, как соответствующие «сильные» и «слабые» согласные, т.е. [p] и [b]⁴⁰.

Выше (см., с. 15) уже указывалось на изменение долготы гласного как семиологически релевантное свойство фонации. Однако наиболее существенным для данного раздела является изучение семиологической релевантности тех оппозиций, которые касаются консонантных комплексов в целом. Так, например, раз-

личие между словоформам kilt [k[̣]ɪ[̣]l[̣]t] и killed [k[̣]ɪ[̣]l[̣]d], cult [k[̣]ʌ[̣]l[̣]t] и culled [k[̣]ʌ[̣]l[̣]d] основывается на семиологически релевантном противопоставлении [lt] и [ld] с сопутствующими им изменениям гласных⁴¹. Таким образом, современная фонология оказывается теснейшим образом связана с **морфофонологией**.

С морфофонологической точки зрения, различные консонантные комплексы различаются не только по той роли, которую они играют в языке, но также с точки зрения трудностей, которые они представляют для иностранца. Что касается английского языка, то **комплексы с сонорными перед конечными взрывными** оказываются особенно трудными. Отсюда настоятельная необходимость специальной монографии, раскрывающий особенности таких конечных консонантных комплексов как [mbld], [fld], [pnd], [bld], [dld], [kld], [snd] и т.д. в словоформах типа tumbled, shuffled, happened, nibbled, huddled, chuckled, listened и т.д.

Хотя по вопросу о финальных консонантных комплексах (final consonant clusters) имеется значительная литература, для настоящей монографии ее критический обзор был бы излишним, поскольку поставленные здесь задачи носят сугубо педагогический характер. Достаточно полной сводной таблицы, в которой тщательно учтены работы по финальной фонотактике⁴². Напомним, что в таблицу включены только те финальные консонантные комплексы, которые образуются при оформлении глагольных словоформ (претерита и причастия II правильных глаголов) и имеют в своем составе сонорные.

При составлении таблицы (для получения достоверных и исчерпывающих сведений о всех возможных финальных консонантных комплексах глагольных словоформ), мы также обратились к обратному словарю современного английского языка⁴³. В процессе этой работы нам удалось обнаружить ряд комплексов глагольных словоформ, таких как [mbrld], [trld], [trnd], [drnd], [ndnd], [ntfnd], [ndʒnd], [mpnd], [mznd], [ŋkʃnd], [tmd], [ðmd], [ðnd], [smd], [zmd] в словоформах: timbrelled, petrolled, patroned, squadroned, abandoned, luncheoned, dungeoned, dampened, crimsoned, functioned, bottomed, fathomed, smoothened, blossomed и т.д., впервые вводятся нами в научный обиход.

Т А Б Л И Ц А

Финальные двухкомпонентные комплексы

	p	b	t	d	k	g	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	tʃ	ŋ	r	m	n	ŋ	l	t	d	
m																			m					d
n																				n				d
ŋ																					ŋ			d
l																						l		d

Финальные трехкомпонентные комплексы

	p	b	t	d	k	g	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	tʃ	ŋ	r	m	n	ŋ	l	t	d	
p																				pn		pl		d
b																				bn		bl		d
t																		tm*		tn		tl		d
d																				dn		dl		d
k																				kn		kl		d
g																				gn		gl		d
f																				fn		fl		d
v																				vn		vl		d
θ																				θn				d
ð																			ðm*	ðn*				d
s																			sm*	sn		sl		d
z																			zm*	zn		zl		d
ʃ																				ʃn		ʃl		d
ʒ																				ʒn				d
tʃ																				tʃn		tʃl		d
ɕʒ																				ɕʒn		ɕʒl		d
m	mp						mf																t	
m																				mn		ml		d
n										ns					ntʃ								t	
n											nz					ndʒ						nl		d
ɕʒ					ɕʒk																		t	
l	lp				lk		lf			ls		lj		ltʃ									t	
l							lv								ldʒ		lm						t	d
r																						rl		d
w																						wl		d

Финальные четырехкомпонентные комплексы

	p	b	t	d	k	g	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	tʃ	ŋ	r	m	n	ŋ	l	t	d	
p														pf							n			d
t																		tr*		n				d
t																		tr*				l		d
d																		dr*		n				d
k													kf							n				d

m	mp																	l	d				
m		mb																l	d				
m	mp*								mz*								n		d				
m	mp								s										t				
n		nt																l	d				
n			nd						ns									l	d				
n										nf								l	d				
n		nd*								ntf*							n		d				
n											ndʒ*						n		d				
n																	n		d				
ŋ				ŋk														l	d				
ŋ					ŋg													l	d				
ŋ							ŋθ										n		d				
ŋ				ŋk					s										t				
s											stʃ					sm*	n		d				
Финальные пятикомпонентные комплексы																							
	p	b	t	d	k	g	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	tʃ	ŋ	r	m	n	ŋ	l	t	d
m		mb*															r					l	d
ŋ					ŋk*								ʃ						n				d

*-ами обозначены комплексы, которые были нами выявлены.

Особенно важно обратить внимание на то, что в имеющихся исследованиях⁴⁴ мало внимания уделяется морфонологии. Поэтому наша задача заключается прежде всего в том, чтобы на основе полных списков выделить морфонологически значимые финальные комплексы со всеми их специфическими особенностями. Иначе говоря, расширяя принятый в научном обиходе перечень фонетически допустимых звукосочетаний, мы опирались исключительно на такие, которые являются явно и недвусмысленно **морфонологически** обусловленными, т.е. возникшими вследствие необходимости образовывать соответствующие словоформы.

Всякая работа по фонетике того или другого языка начинается теперь с надежных экспериментально-фонетических данных.

По вопросу о консонантных комплексах в английском языке такого рода данные настолько убедительны, что можно смело переходить на их основе к собственно функциональной проблематике. Иначе говоря, наша задача состоит теперь в том, чтобы, опираясь на результаты уже выполненных экспериментально-фонетических исследований, показать, каким образом данные фонетические явления используются в языке для реализации закономерных морфонологических противопоставлений.

ГЛАВА II

СПЕЦИФИКА АНГЛИЙСКИХ СОНОРНЫХ

Поведение сонорных интересует нас прежде всего в составе финальных консонантных комплексов перед конечными “t” и “d”. В этой позиции наиболее часто встречаются [m, n, ɪ], поэтому мы обращаемся к рассмотрению специфики именно этих сонорных.

По месту образования [m] является губно-губным, [n] – альвеолярным, т.е. произносится прижиманием языка к альвеолам.

По способу образования [m], [n] являются смычными, причем они отличаются от [p–b], [t–d] тем, что при произнесении [m] и [n] небная занавеска опускается и воздух проходит через носовую полость, придавая этим звукам «носовую окраску». Поэтому [m] и [n] называются носовыми. Ошибка, которая продолжает бытовать в практических курсах фонетики, заключается в том, что звук становится носовым когда рот закрывается и воздух проходит только через носовую полость. На самом деле, ротовой проход остается открытым. Разница между носовым и ротовым звуком заключается в том, что в случае носового дополнительно открывается второй проход. Наличие второго резонатора при произнесении носовых придает им большую звучность, чем они и отличаются от других слабых согласных.

По месту образования [ɹ] является альвеолярным, а по способу образования – латеральным (боковым). Следует указать также на наличие двух вариантов латерального в современном английском языке, «светлого» и «темного». Светлый [ɹ] встречается перед гласными и дифтонгами (например в leave, late, let), а темный – в конце слов и перед согласными (как в feel, well, help, bulb и т.д.).

Рассматривая артикуляционные особенности [m, n, ɹ] нужно сказать, что для английской артикуляционной базы характерно плоское без вытягивания вперед положение губ,⁴⁵ частичная преграда и что язык фактически никогда не соприкасается с зубами⁴⁶. Необходимо учитывать также наблюдения, сделанные в процессе специальных экспериментально-фонетических исследо-

ваний, согласно которым английские сонорные произносятся при «большой компактности» языка, что свидетельствует о большей напряженности речевых органов»⁴⁷.

Следовательно, разительная длительность английских сонорных обусловлена их большой интенсивностью, поскольку интенсивность и длительность звука находятся в прямой зависимости друг от друга⁴⁸.

Обращаясь к акустическим особенностям сонорных [m, n, l], нужно отметить, что данные сонорные характеризуются «многоформатным линейчатым спектром с незначительными элементами шума,⁴⁹ т.е. они являются «устойчивыми состояниями» с незначительными элементами «перехода»⁵⁰. Иными словами, сонорные английского языка ведут себя как гласные и могут выступать в качестве слогообразующего элемента.

Если учесть тот факт, что качество звука зависит в первую очередь от объема и формы резонаторов,⁵¹ то особенности английских сонорных как таковых (т.е. их «весомость», «выделенность», «сонорность»), можно объяснить большим объемом резонаторов.

«Большая компактность» и частичная преграда при артикуляции английских сонорных способствует увеличению объема формы ротового резонатора. **Это является тем важным фактором, который делает их «устойчивыми состояниями»** и позволяет им нести слогообразующую функцию.

*
* *

В потоке речи, когда сонорные оказываются в окружении взрывных [p, t, k], как уже было сказано, они частично оглушаются, а их длительность значительно сокращается. В свою очередь сонорные оказывают определенное воздействие на взрывные, видоизменяя характер взрыва или придавая взрыву различные оттенки. Так, например, если после согласных [t], [d] находится латеральный в таких словах, как *cattle* [kætɫ] и *middle* [midɫ], взрыв приобретает «латеральную окраску» потому, что имплозия латерального наступает раньше, чем эксплозия взрывного. Этому способствует также то обстоятельство, что [t] и [l], [d] и [ɫ] являются **гоморганными**.

Если латеральному предшествуют гетероганнные взрывные в случаях (apple, bubble, giggle и др.), имплозия латерального совпадает с выдержкой предыдущего взрывного, причем латеральный подвергается лабиализации после [p], [b] и веляризации после [g], а взрыв приобретает «латеральную окраску». Однако, подлинный латеральный взрыв ограничивается теми случаями, когда латеральному предшествуют гомоганнные взрывные [t] [d] (см. выше). Что касается таких слов, как redder [redn], cotton [kɒtn], то к сказанному выше следует добавить указание на «носовую окраску» взрыва, потому что небная занавеска опускается до его возникновения.

Хотя ведущим является воздействие носового на взрывной, оно отнюдь не является односторонним. В таких случаях как happen, ribbon, thicken, носовой может видоизменяться за счет стремления к гомоганнному произношению.

Особый интерес представляют те случаи, когда носовые находятся перед взрывными, как в позициях found, bound, ground и т.д. Хотя основная сила артикуляции падает на носовой, тем не менее в приведенных случаях взрывной не подвергается полной ассимиляции. В данном случае эксплозия носового сливается с выдержкой слабого взрывного, в результате чего взрывной лишается эксплозии. Однако можно встретить случаи, когда под влиянием предыдущего носового взрывной полностью утрачивается, например в словах “bomb”, “climb”, “lamb” и т.д.

Следует отметить, что носовые оказывают определенное влияние и на гласные, придавая им носовую окраску, когда гласные находятся в окружении носовых, как например, в словах ham [hæm], and [ænd] и т.д.

Вопрос о назальности в английской фонетике является чрезвычайно важным и многосторонним, если учесть, что существует так называемая американская назальность, которая выражается в совершенно особых движениях внутригортанных мышц и надгортанных полостей,⁵² т.е. за счет не простого движения небной занавески, а уже гораздо более задних артикуляций, а, как известно, именно задние артикуляции представляют наибольшие трудности для изучающих английский язык.

§ 1. МОРФОНОЛОГИЯ СОНОРНЫХ В ГЛАГОЛЬНЫХ СЛОВОФОРМАХ

С морфонологической точки зрения, различные консонантные комплексы различаются не только по той роли, которую они играют в языке, но также с точки зрения трудностей, которые они представляют для иностранца. Что касается английского языка, то комплексы с сонорными перед конечными взрывными оказываются особенно трудными⁵³.

Начнем рассмотрение с комплекса, который состоит из пяти согласных [mbrld] в словоформе *timbrelled*.

Хотя в широкой транскрипции этот комплекс обозначается пятью знаками [m], [b], [r], [l], [d], фактически эти пять фонем (с полными наборами их дифференциальных и избыточных признаков) не только не реализуются, но и не воспринимаются на слух, только латеральный сохраняет полную фонологическую независимость. Постараемся обосновать это положение.

Сравнивая первые два компонента [mb], мы увидим, что они оба являются билабиальными, нещелевыми согласными, причем разница между ними заключается в том, что [m] является носовым, а [b] – ртовым. Из-за задержки небной занавески (т.к. имплозия взрывного наступает раньше, чем эксплозия носового), [b] частично назализуется.

В свою очередь, взрывной влияет на последующий [r], вследствие чего плавный становится щелевым. Находясь в окружении [r] и [d], ингерентная звучность латерального нарастает, в результате чего конечный [d] лишается эксплозии. Таким образом, латеральный сонорный вполне сохраняет свою длительность и «весомость», и занимает доминирующую позицию по отношению по всему комплексу.

Сказанное легко показать путем слухового анализа. Если внимательно послушать фонацию словоформы *timbrelled* ['t̄imbr̄ld] не только в речи, **но и в пении**⁵⁴, то первое, что мы услышим – это удлинение латерального, которое проявляет вполне определенную тенденцию распространяться на весь комплекс.

Обратимся к рассмотрению комплексов, которые состоят из четырех согласных, например [mpld] и [mbld] в словоформах *rumped* ['r̄mpl̄d] и *rumbled* ['r̄mbld].

Наличие аспирированного [p] в комплексе [mpld] значительно уменьшает звучность и сокращает длительность [m] и [l].

Следует также отметить, что взрывной определенным образом влияет и на длительность предыдущего гласного, значительно сокращая ее. Вместе с тем, под влиянием латерального взрывной частично утрачивает аспирацию, а взрыв приобретает «латеральную окраску».

Конечный [d], который способствует сохранению «весомости» латерального, как и в первом комплексе, лишается эксплозии.

Вышесказанное в равной мере относится и к комплексу [mbld]. Единственная разница между ними заключается в том, что наличие [b] в этом комплексе способствует сохранению как длительности гласного, так и длительности и «весомости» сонорных [m] и [l]. Фактически в комплексах [mpld] и [mbld] противопоставляются [p] и [b], которые находятся в одинаковом фонетическом окружении, вызывая изменения длительности гласного и «весомости» сонорных.

Поэтому морфологическая разница между словоформами *rumped* [ˈrʌmp̥ɪd] и *rumbled* [ˈrʌmb̥ɪd] основывается на длительности гласного и «весомости» сонорных.

Таким же образом противопоставляются комплексы [ntld], [ndld], [ŋkld] и [ŋgld] в словоформах *mantled* [ˈmæ̃nt̥ɪd], *handled* [ˈhæ̃nd̥ɪd], *tinkled* [ˈtɪ̃ŋk̥ɪd], *tingled* [ˈtɪ̃ŋg̥ɪd] и т.д.

В комплексе [nsld] в *cancelled* [ˈkæ̃ns̥ɪd], латеральный полностью сохраняет свою «весомость» ввиду того, что все компоненты этого комплекса являются гоморганными.

Особый интерес представляет комплекс [trld] в словоформе *petrolled* [ˈpɛ̃tr̥ɪd].

Под влиянием аспирированного [t], длительность предыдущего гласного сокращается, а последующий [r] полностью оглушается. Однако под воздействием [r] взрывной лишается аспирации, вернее аспирация заменяется «глухим переходом». Наличие оглушенного [r] значительно уменьшает звучность и сокращает длительность латерального. Конечный [d] способствует удлинению и нарастанию звучности латерального, лишаясь эксплозии.

Обратимся к рассмотрению комплексов [pld] и [bld] в *nippled* [ˈnɪpl̩d] и *nibbled* [ˈnɪbl̩d].

Наличие аспирированного [p] в первом комплексе сокращает длительность предыдущего гласного и последующего латерального, в результате этого латеральный частично утрачивает свою научность. При этом под влиянием латерального взрыв приобретает «латеральную окраску». Конечный [d], который способствует нарастанию звучности латерального, лишается эксплозии.

Несколько иную картину дает анализ комплексе [bld]. Слабый [b] способствует сохранению длительности гласного и «весомости» латерального, поэтому при противопоставлении *nippled* [ˈnɪp̥l̩d̥] и *nibbled* [ˈnɪb̥l̩d̥] семиологически релевантным свойством фонации является длительность гласного и «весомость» сонорного.

Аналогичным образом противопоставляются комплексы [tld] и [dld], [kld] и [gld] в словоформах *rattled* [ˈræt̪l̩d̪] – *raddled* [ˈrædl̩d̪], *hackled* [ˈhæk̪l̩d̪] – *haggled* [ˈhægl̩d̪]. Следует только добавить, что в [kld] и [gld] латеральный влияет на предыдущие взрывные, перемещая место преграды.

«Весомость» латерального более ярко выражена в тех комплексах, в которых первым компонентом является также сонорный. Имеются в виду комплексы [mld], [nld], [rld] в словах *pummelled* [ˈpʌm̩l̩d̪], *pannelled* [ˈpænl̩d̪], *barrelled* [ˈbær̩l̩d̪]. Наличие сонорных [m, n, r] в составе комплексов способствует нарастанию «весомости» латерального, который проявляет тенденцию ассимилировать конечный [d]. В результате этого [d] утрачивает третью фазу, т.е. эксплозию.

Комплексы [fld] и [vld], [sld] и [zld] в *baffled* [ˈbæf̪l̩d̪], *marvelled* [ˈmɑːvl̩d̪], *gristled* [ˈgrɪs̪l̩d̪], *grizzled* [ˈgrɪz̪l̩d̪] противопоставляются друг другу как шумные [f] и [v], [s] и [z] с сопутствующими длительности гласного и «весомости» латерального. Однако в комплексах [sld] и [zld] «весомость» латерального поддерживается тем фактом, что все компоненты этих комплексов являются гоморганными.

Сказанное о комплексах с шумными относится и к комплексам с аффрикатами, как [tʃld] и [dʒld] в словах satchelled [ˈsætʃld] и cudgelled [ˈkʌdʒld].

В двухкомпонентных комплексах, как [lt] и [ld] в kilt [kɪlt] и killed [kɪld], происходят те же количественные и качественные процессы внутри комплексов, т.е. сокращение длительности гласного и частичная утрата латерального в [lt], и удлинение длительности гласного и сохранение «весомости» латерального в [ld].

Иначе говоря, морфологическая разница между kilt и killed основывается на длительности гласного и «весомости» латерального, как и во всех вышеприведенных комплексах.

Теперь обратимся к анализу комплексов с носовыми. Начнем анализ с пятикомпонентного комплекса [ŋkʃnd] в functioned [ˈfʌŋkʃnd]. Наличие аспирированного небного взрывного [k] значительно сокращает длительность предыдущего носового, одновременно перемещая место преграды, вследствие чего альвеолярный носовой становится небным. В свою очередь взрывной частично назализуется под влиянием носового. Что касается второго носового этого комплекса, то он сохраняет как звучность, так и «весомость», потому что находится между гоморганными [ʃ] и [d]. Под влиянием «весомого» носового, конечный [d] лишается эксплозии.

То же самое можно сказать и о комплексе [ŋgθnd] в lengthened [ˈlɛŋgθnd], следует только добавить, что под влиянием [θ] место преграды носового перемещается, в результате чего он становится зубным.

Звучность и «весомость» носового намного больше в комплексе, который состоит из четырех компонентов [ndnd] в словоформе abandoned [əˈbændnd], в котором все компоненты являются гоморганными слабыми согласными. Сказанное отчасти относится и к комплексам [nʃnd] в mentioned [ˈmɛnʃnd] и [stʃnd] в questioned [ˈkwɛstʃnd].

В комплексах [pʃnd] и [kʃnd] в captioned [ˈkæpʃnd] и sectioned [ˈsɛkʃnd], хотя первыми компонентами являются взрывные [p] и

[k], тем не менее носовой сохраняет свою «весомость» потому, что находится между гоморганными согласными [ʃ] и [d]. Следует отметить, что одностороннее движение органов речи способствует нарастанию звучности и «весомости» сонорных.

Четырехкомпонентные комплексы [ntʃnd] и [ndʒnd] в словах *luncheoned* ['lʌntʃnd] и *dungeoned* ['dʌndʒnd] противопоставляются друг другу как аффрикаты [tʃ] и [dʒ] с соответствующими изменениями длительности гласного и «весомости» носовых. То же самое можно сказать и о комплексах [trnd] и [drnd] в *patroned* ['pɛitrnd] и *squadroned* ['skwɔdrnd], которые противопоставляются как [tr] и [dr].

Особый интерес представляет комплекс [mpnd] в *dampened* ['dæmpnd]. В этом комплексе взрывной [p] находится между двумя носовыми, поэтому он частично утрачивает аспирацию, а взрыв приобретает «носовую окраску». Конечный [d], который способствует сохранению «весомости» [n], лишается эксплозии.

Аналогичные процессы происходят и в комплексе [mznd] в *crimsoned* ['krɪmznd], где вместо взрывного оказывается щелевой, который, находясь в окружении носовых, частично назализуется. В свою очередь [z] способствует нарастанию звучности [n], т.к. является гоморганным слабым согласным.

Обратимся к рассмотрению трехкомпонентных комплексов, первыми компонентами которых являются взрывные типа [pnd] – [bnd], [tnd] – [dnd], [knd] – [gnd] в словоформах *happened*, *gibboned*, *rattened*, *reddened*, *blackened*, *waggoned* и т.д. Нет необходимости задерживаться на этих комплексах, т.к. здесь мы получаем ту же картину, как в комплексах с латеральными. Сказанное относится и к комплексам, в которых первыми компонентами являются шумные и аффрикаты. Имеются в виду комплексы [θnd] – [ðnd], [fnd] – [vnd], [ʃnd] – [ʒnd], [snd] – [znd], [tʃnd] – [dʒnd] в словоформах *marathoned*, *smoothened*, *stiffened*, *heavened*, *missioned*, *occasioned*, *fortuned*, *gudgeoned* и т.д.

Звучность и «весомость» носового более разительная в комплексе [mnd] в *summoned* ['sʌmnd], где первым компонентом является также носовой.

В двухкомпонентных комплексах [nt] и [nd] в словоформах tint [t̥ɪnt̥] – tinned [t̥ɪnd̥], аналогичным образом, как и в комплексах с латеральными, происходит сокращение длительности гласного и утраты «весомости» носового в случае комплекса [nt] и сохранение этих же качеств в комплексе [nd]. Поэтому морфологическая разница между tint и tinned основывается на длительности гласного и «весомости» носового.

В процессе работы мы обнаружили всего несколько комплексов с губно-губным носовым, а именно, [tmd], [ðmd], [smd], [zmd], [md] в словоформах bottomed, fathomed, blossomed, bosomed, seemed.

Эти комплексы подобны комплексам с альвеолярным носовым, поэтому нецелесообразно останавливаться на них.

Итак, суммируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что во всех рассмотренных нами комплексах носовые и латеральные перед конечным [d] просодически занимает доминирующее положение по отношению ко всем остальным входящим в него звукам. Такие парные консонантные комплексы, как [pld] – [bld], [tld] – [dld], [mpld] – [mblld] и т.д. противопоставляются друг другу, как соответствующие сильные и слабые согласные, т.к. в данных комплексах сильные и слабые согласные находятся в одинаковом фонетическом окружении. Следовательно, морфологическая разница между такими словоформами, как nipped – nibbled, rattled – raddled, rumbled – rumbled и т.д. основывается на длительности гласного и «весомости» сонорного.

Наличие конечного [d] способствует удлинению сонорных, в результате чего они становятся более «весомыми». Дело в том, что здесь происходит какая-то компенсация. Находясь рядом с сонорными, конечный [d] лишается эксплозии, способствуя таким образом нарастанию «весомости» предыдущего сонорного. При этом, морфологическая разница таких словоформ, как: nipple – nipped, nibble – nibbled, rattle – rattled, raddle – raddled, rumple – rumbled, rumble – rumbled и т.д. основывается на длительности гласного и «весомости» сонорного.

Наличие конечного [d] способствует удлинению сонорных, в результате чего они становятся более «весомыми». Дело в том, что здесь происходит какая-то компенсация. Находясь рядом с сонор-

ными, конечный [d] лишается эксплозии, способствуя таким образом нарастанию «весомости» предыдущего сонорного. При этом, морфологическая разница таких словоформ, как *nipple – nipped*, *nibble – nibbled*, *rattle – rattled*, *raddle – raddled*, *rumpel – rumped*, *rumble – rumbled* и т.д. основывается именно на «весомости» сонорного. Эти факты до сих пор не были достаточно отчетливо восприняты большинством изучающих или преподающих английский язык – русским, армянам, казахам, узбекам,⁵⁵ и имеют первостепенное значение для преодоления типичных ошибок (произношения) финальных консонантных комплексов вообще, и соответствующих глагольных словоформ, в частности.

§ 2. СЛОГ И СЛОГОДЕЛЕНИЕ

Слог является многоаспектным объектом исследования, поэтому он был и остается предметом изучения в области самых разнообразных отраслей знания: метрики, риторики, теории письма, музыки (**пения**), физиологии, акустики, восприятия речи, языкознания, техники связи, теории речевой коммуникации, патологии речи, речевой афазии, прикладной лингвистики, психолингвистики, фоностилистики, социолингвистики, психоакустики, автоматического распознавания речи и т.д.⁵⁶

Вышеизложенные области свидетельствуют о том, что слог имеет полуфункциональный характер и не случайно, что в литературе по данному вопросу мы сталкиваемся с разными толкованиями и определениями слога.

При этом мы исходим из того, что слог – это «отрезок речи, заключенный между двумя минимальными растворами, характеризующийся увеличением звучности (громкости) и являющийся естественной единицей сегментации речевого потока»⁵⁷.

В своем инструментальном исследовании Н.И. Жинкин установил тот речевой орган, который является непосредственным источником для слогообразования. Этим органом является глоточный резонатор (его стенки), сокращение которых постепенно сужает глоточный проход, который вместе с возрастанием мускульного напряжения его стенок как раз на вокалическом элементе слога прибавляет фактическую (но не ингерентную) громкость

вокалического элемента до такой степени, что он становится вершиной слога как «дуга громкости».

Хотя Н.И. Жинкин исследовал механизм слогообразования и слогоделения русского языка, тем не менее его выводы могут распространяться и на другие языки, в том числе и на английский⁵⁸.

Л.В. Щерба дает следующее объяснение слога: «В центре каждого слога имеется фонема, могущая быть более или менее продленной без всякого ослабления или усиления и называемая слогообразующей или слоговой фонемой. Ей может предшествовать группа звуков, которые составляют непрерывно усиливающуюся цепь и которые называются неслогообразующими или неслоговыми. За слоговой фонемой может следовать ряд звуков, которые называются неслоговыми или неслогообразующими»⁵⁹.

В этой связи особое значение приобретает указание Л.В. Щербы на три формы реализации согласного: сильноконечную, сильноначальную и двувершинную. Согласно данной дифференциации, сильноконечный согласный образует начало дуги мышечного напряжения, слабokonечный – ее конец. Двувершинный согласный может находиться только лишь на стыке слогов⁶⁰.

А.Л. Трахтеров определяет слог следующим образом: «Монолитный артикуляторный отрезок речи»⁶¹.

На монолитный характер слога обратил внимание еще В. Гумбольдт, который считал, что слог состоит не из двух или более звуков, а составляет собственно один звук, произносимый вполне определенно. Более того, В. Гумбольдт представлял себе связь между компонентами слога настолько тесной, что отрицал возможность их вычленения и изучения⁶². Принципиально сходный подход к слогу характерен и для А.А. Потемни. В частности, обе концепции роднит подход к слогу как к объекту, самостоятельно не существующему и получающему **право на существование только в составе слова**⁶³.

Попытки канонизации силлабического строя речи обычно связывают с эпохой античности. Разработка основных принципов метрики «вызвала к жизни» проблему слога и слогоделения. В частности, в «Риторике» Аристотеля представлены рассуждения о способах построения периодов и колонов по определенным законам ритма с опорой на слог⁶⁴.

Создание инструментальной базы в фонетике позволило продвинуть учение о слоге на шаг вперед. В этом отношении особый интерес представляют исследования В.А. Богородицкого, которые были выполнены на инструментальной основе. Рассматривая природу звукосочетания с точки зрения коартикуляции и упреждения, В.А. Богородицкий предлагал в качестве наиболее значимого объекта исследования вычленять характер **межзвукового** перехода. Его заслуга состоит также в определении основных разновидностей слога⁶⁵.

К одному из многочисленных толкований природы слога может быть отнесена концепция **выдыхательного толчка (экспираторная теория)**. В основе концепции лежит утверждение, согласно которому всякому слогу соответствует выдыхательный толчок. Эта концепция неоднократно подвергалась критике, т.к. экспериментально установлено, что одному выдоху может соответствовать целая группа слогов⁶⁶.

Не менее распространенной представляется **концепция сонорности**, в основу которой положен принцип изменения участия голоса – сонорности (звучности). Согласно этой концепции, слог определялся как сочетание разносонорных звуков. При таком подходе слогоделение приобретает известную произвольность⁶⁷.

Д. Джоунз выдвигает теорию **выделенности (prominence)** исходя из затруднительности и произвольности слогоделения с позиций теории сонорности⁶⁸.

По мнению Л.Р. Зиндера, слабой стороной сонорной теории является положение о том, что степень звучности того или иного звука не есть величина неизменная. Один и тот же звук может быть произнесен с различной степенью звучности⁶⁹.

К числу общеизвестных концепций слога обычно относят **моторную концепцию** Р. Стетсона. В результате электромиографического исследования Р. Стетсон установил, что речевое единство (слог) является прямым следствием работы внутренних и внешних межреберных мышц. Функционирование двух видов мышц дает ритмическое усиление и ослабление мышечного напряжения, что ведет в свою очередь к образованию слога⁷⁰. В дальнейшем эта концепция подвергалась критике. На экспериментальной основе было выявлено, что в процессе слогообразования принимают участие не только внутренние и внешние межреберные мышцы, но и мышцы гортани⁷¹.

Принцип слоогообразования с учетом информации об изменении дуги громкости положен в основу **концепции слоговой дуги громкости**. Согласно этой концепции необходимо различать два ряда элементов: с одной стороны, спектр, силу, частоту, время (признаки звука), с другой – фонему, слово, синтагму, фразу (значимые единицы языка). Местом пересечения указанных рядов является слог. Отдельно произносимый, он является самостоятельным целым, так как соответствует единичному акту произнесения. В то же время как только слог произносится в составе слова, он уже становится его частью⁷².

Биофонетическая концепция характеризовал обращением к трем аспектам: 1) слогу – продукту вторичной физиологической функции; 2) мелодике – вегетативно управляемому процессу фонации; 3) звуку – надстроечному продукту слога. С позиций биофонетики слог рассматривается в двух планах: вегетативном (биофонетическом) и мыслительном (фонологическом). Согласно этой концепции, первичной является функция мастикации (жевательная функция), вторичной – функция слоогообразования⁷³.

Разработка вопроса **коартикуляции** продвинула проблему слога на принципиально новую ступень. Данная проблема была как бы повернута в противоположную сторону: не от звука к слогу, а от слога к возможности вычленения звука. Таким образом, центр внимания переместился на изучение динамики речевого процесса⁷⁴.

Синтез различных **подходов** к слогу можно найти у А. Гроота. В своей концепции он пытался объединить ранее накопленные эмпирические данные с психологическим подходом к слогу. Интерпретация слога выключала следующие признаки: пик интенсивности, выдохательный толчок, размыкательные и смыкательные движения в области наставной трубы, вершину звучности, маркированность согласных в начале слога в психике говорящего, ритмическую природу слога. Именно благодаря ритму единичные слоги получают свое бытие в речи⁷⁵.

Просодическая концепция слога внесла принципиально новое в теорию слога, связав последний с функциональной стороной речепроизводства. Просодические признаки присущи всему слогу в целом. Компоненты слога могут быть просодически реле-

вантными (значимыми) и иррелевантными (незначимыми). Иррелевантными в отношении просодических признаков являются согласные, релевантными – гласные⁷⁶.

С фонологической точки зрения слог можно рассматривать как один из макросегментов языка, состоящий из приступа, вершины (ядра) и отступа = англ. *hat* = *h+a+t*⁷⁷.

Сторонники рассмотрения слога как единицы чисто лингвистического характера определяют его с позиции **концепции фонотактики**. Основные принципы лингвистических критериев выделения слога наиболее последовательно разработаны Е. Куриловичем. Он выдвинул принцип, согласно которому слогоделение определяется имеющимися в данном языке группами согласных. Задача установления объема (размера) и границ слога сводится к фонотактическим правилам слогоделения⁷⁸.

С позиции **языкознания** целесообразно определить слог антропоцентрически, т.е. от говорящего человека. Слоги – минимальные единицы, на которые говорящий человек может разделить свою речь паузами⁷⁹.

С точки зрения **общей и прикладной фонетики** слог – это минимальная произносительная единица, служащая полем реализации звуковых и интонационных признаков; минимальная единица восприятия речи⁸⁰.

Объектом основного внимания фонологов являются **моносиллабы** в языках различных типов, ибо моносиллабы могут быть отнесены одновременно к трем уровням: фонологическому, морфологическому и лексическому⁸¹.

Таким образом, функционирование слога в потоке речи дает возможность, с одной стороны, дифференцировать различные речевые сегменты (фонетические слова, синтагмы, фразы), с другой – интегрировать вышеназванные речевые сегменты в единую структуру речевого высказывания. Функционирование слога делает возможным сам факт речевой актуализации высказывания, его слухового распознавания и последующей смысловой интерпретации⁸².

Исходя из идеи Л.В. Щербы о неразрывности речевых и лингвистических характеристик высказывания, слоговую фонетику можно считать логически оправданным дополнением к выделяемым Л.В. Щербой трем фонетикам: собственно звуковой, синтаксической и фонетике аффектов⁸³.

Фонетика аффиктов в когнитивном освещении была подробно рассмотрена в работе С.В. Дечевой. В данной работе на обширном материале английского языка было убедительно показано, что в потоке речи отдельные слоги приобретают необычную степень выделенности, т.е. становятся «сверхдолгими» и «сверхсильными»⁸⁴.

Рассмотрение слога в **пении** представляет особый интерес т.к. пение полностью основано на слогоделении⁸⁵. Слогоделение здесь наяву как на письме, так и в звучащей речи. В певческом изглашении так называемые «сверхдолгие» и «сверхсильные» слоги становятся более наглядными и выпуклыми. Следовательно, слог и слогоделение можно наилучшим образом показать именно на певческих текстах.

Итак, исходя из обзора литературы по данному вопросу, следует отметить, что слог является базовой единицей речепроизводства и речевосприятия, что ведет к членораздельности и в то же время целостности речевого высказывания. Слог существует только в составе слова.

Изучение слога, как такового, не входит в нашу задачу. Однако уяснение природы слога было необходимо для нашего дальнейшего исследования в области пения, ритма и риторики. В данной монографии слог прежде всего интересует нас в связи со слогообразующими сонорными в составе финальных консонантных комплексов английского языка.

§ 3. СЛОГООБРАЗУЮЩИЕ И НЕСЛОГООБРАЗУЮЩИЕ СОНОРНЫЕ В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Как уже было сказано, сонорные согласные английского языка отличаются от всех других согласных прежде всего способностью выполнять слогообразующую функцию. В этом плане в составе финальных консонантных комплексов можно выделить:

1. слогообразующие сонорные – [pld], [bld], [tld]. [dld], [kld], [gld], [mld], [nld], [rld], [wld], [fld], [vld], [ʃld], [tʃld]. [dʒld], [sld], [zld], [trld], [mpld], [mbld], [ntld], [ndld], [nslld], [ŋkld], [ŋgld], [mbrld], [pnd], [bnd] [tmd]. [tnd], [dnd], [knd], [gnd], [mnd]. [ðmd], [θnd], [ðnd], [fnd], [vnd], [ʃnd], [ʒnd], [tʃnd], [dʒnd], [snd], [znd],

[smd], [zmd], [pʃnd], [trnd], [drnd], [kʃnd], [mpnd], [mznd], [ndnd], [ntʃnd], [ndʒnd], [nʃnd], [ŋθnd], [stʃnd], [ŋkʃnd];

2. неслогообразующие сонорные – [ld], [lpt], [lkt], [lmd], [lft], [lvd], [lʃt], [ltʃt], [ldʒd], [lst], [md], [nd], [ŋd], [mpt], [mft], [ŋkt], [ntʃt]. [ndʒd] [nst], [nzd], [mpst], [ŋkst]⁸⁶.

Однако вопрос, что именно обуславливает слоговость английских сонорных и в каких случаях их слоговость можно считать как регулярное, грамматически и лексически узаконенное, нормализованное функционирование, еще не получил исчерпывающего ответа.

По существующим мнениям лингвистов, слоговость английских сонорных объясняется их звучностью, длительностью⁸⁷, а по экспериментальным данным – степенью коартикуляции, относительной интенсивностью и длительностью, структурной позицией, дистрибуционными ограничениями, стилем произношения, темном, стилистической принадлежностью слова, гоморганном окружением⁸⁸ и т.д.

Следует отметить, что звучность и длительность сонорных не стабильны и зависят от ряда факторов. Методами экспериментальной фонетики уже доказано, что «сонорные являются наиболее чувствительными согласными, изменяя свою длительность в зависимости от окружающих их звуков»⁸⁹.

1. Как показывает слуховой анализ материала, длительность сонорных намного больше в тех финальных комплексах, где сонорные находятся в окружении звонких (слабых) согласных, т.е. слабые согласные усиливают ингерентную звучность сонорных, в зависимости от чего и нарастает их длительность.

Так, например:

1. [pld]	–	2. [bld]
[tld]	–	[dld]
[kld]	–	[gld]
[fld]	–	[vld]
[tʃld]	–	[dʒld]
[sld]	–	[zld]
[mpld]	–	[mbld]
[ntld]	–	[ndld]
[ŋkld]	–	[ŋgld]

[pnd]	–	[bnd]
[tnd]	–	[dnd]
[knd]	–	[gnd]
[fnd]	–	[vnd]
[ɸnd]	–	[ʒnd]
[tɸnd]	–	[dʒnd]
[snd]	–	[znd]
[smd]	–	[zmd] ⁹⁰

Сравнение приведенных комплексов показывает, что в первой группе наличие в их составе глухих компонентов в значительной степени влияет как на звучность, так и на длительность сонорных. Во второй группе комплексов звучность и соответственно длительность сонорных намного больше. Нужно отметить, что длительность всего комплекса в обеих группах одинакова (т.е. длительность [pld]=[bld]), т.к. здесь имеет место компенсация. Методами экспериментальной фонетики доказано, что сильные (глухие) согласные во времени длиннее, чем их парные слабые (звонкие) согласные⁹¹. В нашем случае ([pld]=[bld]), т.е. за счет длительности [p] сокращается длительность сонорного [l] и наоборот.

2. Длительность сонорных зависит от их позиции в консонантных комплексах. Анализ показывает, что чем ближе сонорный стоит к конечному морфологическому элементу [t] или [d], тем больше его длительность и наоборот. Так, например:

1. [lpt]	–	2. [pld]
[lkt]	–	[kld]
[lmd]	–	[mld]
[lft]	–	[fld]
[lvd]	–	[vld]
[lɸt]	–	[ɸld]
[lst]	–	[sld]
[ltft]	–	[tɸld]
[ldʒd]	–	[dʒld]
[ŋkt]	–	[knd]
[ntft]	–	[tɸnd]
[ndʒd]	–	[dʒnd]
[nst]	–	[snd]
[nzd]	–	[znd]

3. Длительность сонорных зависит также от позиции комплекса в предложении, т.е. она больше, когда консонантный комплекс находится в сильной синтаксической позиции (т.е. в конце предложения), чем в слабой (т.е. в начале и в середине предложения). Это объясняется наличием соответствующей диэремы. Например:

Слабая синтаксическая позиция

...| and he ¹buldʒed, • out of his • ready-made \ clothes.||
 ...| but the ¹blind ,man ¹pulled me • close \ up to ,him |...
 ...| and re¹solved to \ leave it + with the ¹first oppor\ tunity.||
 ...| when I ¹announced my in\ tention of going \ there. ||

Сильная синтаксическая позиция

|| Mal¹practice \ groaned._{lento}||
 ...| about ¹eight years ,ago + my ¹mother was \ killed._{lento}||
 || ^{cr>}“The ¹Red-Headed ,League is \ Dis solved._{lento <er}” ||
 ... | that the ¹vacancy was \ filled._{lento}||

4. На длительность сонорных большое влияние оказывает также стиль речи. Так, в поэтической или стилистически окрашенной речи длительность сонорных более ярко выражена, чем в нейтральном стиле речи, что объясняется наличием просодических и паралингвистических свойств фонации. Так, например:

Нейтральный стиль речи

... | the ¹Student • opened the ₁ window ξ and • looked ₁ out.||

|| ¹Death in a ¹sealed ₁ room.||
r> <r

|| She ¹seemed to be ₁flustered.||

Стилистически окрашенная речь

|| You have al¹ready im₁perilled + the ¹whole su₁ccess
tr> lentissimo <tr
lento

of our exp₁edition .||

...| but ¹he ₁pushed + and ₁pulled + and ₁buted...||
tr> lentissimo <tr
lento

...| then I ¹called^o ξ at the offices ₁round.||
lentissimo

|| And the ¹night shall be ¹filled ₁with ₁music.||
lento

|| And the ¹silken, ξ • sad, + un•certain ξ | rustling of • each | purple
₁curtain. |

\Thrilled ₁me-| \ filled ₁me | with fan¹tastic ₁terrors ξ | never • felt
lento lento
be \ fore.||

Нужно добавить, что эмфаза и логическое ударение также играют большую роль в длительности сонорных. Так, например:

1. | ¹right up + ¹against one wall | was ¹Black • Peter him \ self \
- allegro
- pinned upright + by a har \ poon. ||
- lentissimo
- lento
2. || – You } \ killed + my husband! ||
- lentissimo
- lento
- || – I } , killed? ||
- laugh> lento <laugh
3. || I I say } I \ killed him! ||
- lentissimo
- lento

Как видно из приведенных примеров, в этих комплексах сонорные характеризуются наиболее ярко выраженной звучностью и длительностью, тем не менее, они отдельного слога не образуют. Следовательно, слоговость сонорных не обусловлена их звучностью или же длительностью. Она также не обусловлена и их интенсивностью, учитывая то обстоятельство, что интенсивность и длительность звука взаимосвязаны. В этой связи следует также отметить, что степень коартикуляции, стиль произношения, темп, стилистическая принадлежность слова или же гоморганное окружение могут способствовать удлинению данных звуков, тем не менее они не являются теми решающими факторами, которые обусловили бы слоговость английских сонорных. Так, например, в словоформах *pinned* [pɪnd] и *killed* [kɪld], где коартикуляция налицо, сонорные находятся в гоморганном окружении. Тем не менее даже при самом медленном темпе произношения в сильной синтаксической позиции этих комплексов или же в стилистически окрашенной речи они отдельного слога не образуют.

Приведем полный и систематический перечень случаев, в которых сонорные являются слогаобразующими:

[pld]	–	nipped	–	от nipple
[bld]	–	babbled	–	" babble
[tld]	–	startled	–	" startled

[dld]	–	huddled	–	" huddle
[kld]	–	speckled	–	" speckle
[gld]	–	giggled	–	" giggle
[mld]	–	pummelled	–	" pummel
[nld]	–	pannelled	–	" pannel
[rld]	–	quarrelled	–	" quarrel
[fld]	–	baffled	–	" baffle
[vld]	–	travelled	–	" travel
[fld]	–	bushelled	–	" bushel
[tfld]	–	satchelled	–	" satchel
[dʒld]	–	cudgelled	–	" cudgel
[sld]	–	jostled	–	" jostle
[zld]	–	puzzled	–	" puzzle
[pnd]	–	happened	–	" happen
[bnd]	–	ribboned	–	" ribbon
[tmd]	–	bottomed	–	" bottom
[tnd]	–	frightened	–	" frighten
[dnd]	–	reddened	–	" redden
[knd]	–	darkened	–	" darken
[gnd]	–	waggoned	–	" waggon
[mnd]	–	summoned	–	" summon
[ðmd]	–	fathomed	–	" fathom
[θnd]	–	marathoned	–	" marathon
[ðnd]	–	smoothened	–	" smoothen
[fnd]	–	stiffened	–	" stiffen
[vnd]	–	cravened	–	" craven
[fnd]	–	motioned	–	" motion
[ʒnd]	–	occasioned	–	" occasion
[tʃnd]	–	fortuned	–	" fortune
[dʒnd]	–	dungeoned	–	" dungeon
[snd]	–	listened	–	" listen
[znd]	–	prisoned	–	" prison
[smd]	–	blossomed	–	" blossom

[zmd]	–	bosomed	–	" bosom
[trld]	–	petrolled	–	" petrol
[mpld]	–	trampled	–	" trample
[mbld]	–	tumbled	–	" tumble
[ntld]	–	mantled	–	" mantle
[ndld]	–	handled	–	" handle
[nslđ]	–	cancelled	–	" cancel
[ŋkld]	–	wrinkled	–	" wrinkle
[ŋgld]	–	mingled	–	" mingle
[mbrld]	–	timbrelled	–	" timbrel
[pfnd]	–	captioned	–	" caption
[trnd]	–	patroned	–	" patron
[drnd]	–	squadroned	–	" squadron
[kfnd]	–	sectioned	–	" section
[mpnd]	–	dampened	–	" dampen
[mznd]	–	crimsoned	–	" crimson
[ndnd]	–	abandoned	–	" abandon
[ntfnd]	–	luncheoned	–	" luncheon
[ndʒnd]	–	dungeoned	–	" dungeon
[nfnd]	–	pensioned	–	" pension
[ŋθnd]	–	lengthened	–	" lengthen
[ŋkfnd]	–	functioned	–	" function

В приведенных словоформах сонорные являются слоговыми и «увеличение числа составляющих в силлабической структуре» не «ведет к потери слоговости»⁹² данных звуков. Их слоговость является регулярным, грамматически и лексически узаконенным, нормализованным функционированием, которое зафиксировано в словарях⁹³.

Дело в том, что в словоформах такого рода морфологический шов проходит перед «сонорными», выделяя их как отдельные морфемы и превращая данные словоформы в двусложные⁹⁴. Эти морфемы можно рассматривать, как фонологические реализации [эм], [эн], [эл]. В такой позиции безударный гласный [э] не может выступать в качестве слогообразующего элемента, учитывая еще то об-

стоятельство, что у этого гласного отсутствует вторая фаза, т.е. выдержка. Кроме того, в потоке речи он часто выпадает, поэтому во втором слоге слогообразующим элементом выступает сонорный.

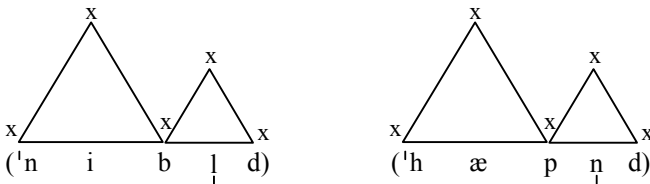
Слоговость английских сонорных нельзя толковать без учета еще одного важного обстоятельства – ударения.

Согласно А.И. Смирницкому, в английском языке можно выделить четыре ступени ударения: главное ударение, полностью безударный слог, сильное второстепенное ударение и слабое второстепенное ударение.

Главное и сильное второстепенное ударения могут быть объединены под термином «сильное ударение». Слабое второстепенное и безударное – под термином «слабое»⁹⁵.

Исходя из этого, можно утверждать, что для слоговости английских сонорных более важную роль играет морфемный состав данных глагольных словоформ.

Это можно графически изобразить следующим образом:



Меньшая степень выделенности второго слога, по сравнению со слогом, где основным элементом выступает гласный, свидетельствует о том, что в данных словоформах сонорные находятся в слабо второстепенно ударных слогах, неся на себе слабое второстепенное ударение.

Иначе говоря, сонорные могут быть слоговыми только в тех случаях, когда они находятся в слабо ударных позициях.

Такое явление было свойственно индоевропейскому языку. «Индоевропейские плавные и носовые звуки могли, при отсутствии ударения, выступать в слогообразующей функции, т.е. ударные [am], [an], [ar], [al], переходя в безударное положение, становились сонантами (слоговыми согласными) [m], [n], [r], [l]⁹⁶.

Это обстоятельство еще раз подтверждает наш вывод о том, что слоговость английских сонорных обусловлена морфемным

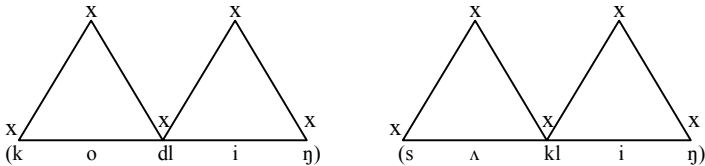
составом глагольных словоформ, а не длительностью сонорных, как это объясняет Д. Джоунз, приводя примеры:

1. *coddling* ['kɒd | iŋ] – *suckling* ['sʌk | iŋ];

2. *codling* ['kɒdliŋ] – *sucling* ['sʌkliŋ].

Дело в том, что Д. Джоунз не проводит разграничения между этими словоформами. В первом случае в составе глагольных словоформ *codd/le* и *suck/le* сонорные находятся в слабоударной позиции и поэтому они являются слоговыми. Будучи слоговыми они естественно произносятся более удлинненно, т.е. их длительность обусловлена слоговостью, а не наоборот.

Во втором случае существительные *codling* и *suckling* которые образованы от *cod* и *suck* при помощи уменьшительного суффикса *ling* являются двусложными, во втором слоге вершину звучности представляет гласный, а сонорный выступает в качестве слогоразделительного элемента. Это можно графически изобразить следующим образом:



Следовательно, в данном случае о слоговости сонорных не может быть речи, т.к. они находятся в сильноударных позициях. Чисто внешнее совпадение форм причастия настоящего времени глаголов *coddle* и *suckle* с существительными *codling*, *suckling*, которое имеет место в примерах, приведенных Д. Джоунзом, не является обоснованным аргументом для толкования слоговости английских сонорных.

Итак, суммируя все вышеизложенное, следует еще раз подчеркнуть, что слоговость английских сонорных обусловлена морфемным составом глагольных словоформ. Сонорные могут выступать в качестве слогаобразующего элемента только в тех случаях, когда они находятся в слабоударных слогах, когда степень их значительной просодической выделенности поддерживается морфологическими (в итоге смысловыми) отношениями внутри слова, а значит, и является не только формо-, но и смысловозначительной особенностью английской сегментной фонологии.

ГЛАВА III

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Сопоставительный анализ – это один из наиболее распространенных методов преподавания фонетики. Даже в тех случаях, когда фонетисты не пользовались этим термином, фактически их работы неизбежно предполагали возможность отграничения данной фонетической системы от всех других. Именно на этой основе была разработана система кардинальных звуков, где задача заключалась в том, чтобы, сопоставляя реальные звуковые системы разных языков, выявить некоторый средний «общий знаменатель», к которому могли бы быть сведены все различия, характеризующие отдельные языковые системы.

Когда речь идет о более углубленных сопоставительных исследованиях, возникает необходимость разграничить различие между звуками, имеющимися в разных языках (или даже «универсальными»), и специфическими – свойственными только данному языку. Иными словами, если речь идет об английской фонетической системе, то, как правило, обсуждение сонорных ограничивается лишь указанием, например, на апикальность [n] или же наличие двух вариантов у латерального. Это значит, что преимущественное внимание при описании английской фонетической системы отводится тем специфическим звукам, которыми английский язык отличается от других языков, с которыми проводится сопоставление. Понятно, что такое положение может привести к весьма серьезным заблуждениям: может создаться впечатление, что между английским “r”, русским «л» и армянским «ր» нет существенных различий.

Детальное изучение разнообразного функционирования сонорных убедительно показывает отличие английского языка в этом отношении от русского и армянского.

Сопоставительный метод принципиально фонологичен⁹⁷.

«Фонологизм сопоставительного метода – это требование осмысления всех фактов фонетического яруса языка в строгой ие-

рархии по уровням, во всей полноте отношений единиц и категорий каждого уровня»⁹⁸.

Фонологичность речевого слуха приобретает особую значимость для восприятия иностранной речи. Дело в том, что «звуки чужого языка получают у нас неверную фонологическую интерпретацию, так как они пропускаются через «фонологическое сито» нашего родного языка»⁹⁹. Многолетний опыт в преподавании фонетики английского языка показывает, что наибольшую трудность для изучающих английский представляют «универсальные» звуки, потому что «слушая чужую речь при анализе слышимого», изучающие непроизвольно используют привычное им «фонологическое сито» их родного языка¹⁰⁰.

Следовательно, в преподавании английской фонетики самое серьезное внимание надо уделить именно «универсальным звукам».

§ 1. ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКИХ СОНОРНЫХ.

До сих пор сонорные армянского языка¹⁰¹ не подвергались специальному, всестороннему исследованию. Эти звуки обычно рассматривались вместе с другими согласными в пределах общей системы армянских согласных. Некоторые языковеды относили их к взрывным¹⁰² (отождествляя смыкание со взрывом при их произнесении), другие – к фрикативным, исходя из того, что их можно произносить продленно¹⁰³. Однако теперь выделение сонорных в отдельную группу также и в армянском получает большее распространение, что позволяет нам задержаться на тех артикуляторных и акустических особенностях армянских сонорных, которые особенно важны для изучаемых здесь процессов¹⁰⁴.

Вкратце имеющиеся сведения можно суммировать так:

1. По способу образования сонорные [m] и [n] являются смычными. Сонорный [n] имеет постдентальное образование. По активному органу [n] является апикальным¹⁰⁵. При артикуляции [n], также как и при [m], в артикуляцию активно включается носовая полость.

2. На динамической спектрограмме сонорные [m] и [n] представляются определенной формантной структурой, характери-

зующейся 4-5 формантами. Наибольшей интенсивностью выделяется первая форманта. Более высокие форманты отличаются сравнительно меньшей интенсивностью.

3. По своей интенсивности сонорные [m], [n] значительно уступают гласным. Различие между [m] и [n] заключается в месте образования ротовой преграды: m является губно-губным, подобно согласным [p], [b] и [pʰ].

4. Сонорные [m], [n] также могут иметь дополнительную артикуляцию (веляризации), выражающуюся в подъеме задней части языка к мягкому небу. При [n], в отличие от [m], наблюдается еще и образование впадины в передне-заднем участке языка.

5. Длительность носовых сонорных меньше длительности гласных, и в целом она не превышает длительности других согласных, в частности, фрикативных. Длительность [m], [n] наибольшая в начале и в конце слов и наименьшая в безударных слогах¹⁰⁶.

6. По месту образования [l] в армянском языке является постдентальным, по способу образования – боковым целевым, (при котором возможно и одностороннее опускание боков языка наряду с двусторонним), а по участию языка – апико-дорсальным. В армянском языке [l] характеризуется большой вариантивностью артикуляции¹⁰⁷.

7. Акустическая картина [l] заметно отличается от носовых сонорных наличием четко выделенной формантной структуры. В спектре [l] выделяется 4-5 формант. Длительность [l] в начальной позиции сравнительно больше, чем в конечной¹⁰⁸.

Исходя из всего оказанного, приходим к следующим выводам:

1. Сонорные в армянском языке по месту образования являются постдентальными в отличие от английских сонорных, которые являются альвеолярными.

2. Исходя из того, что сонорные [m], [n] могут иметь дополнительную артикуляцию, а [l] характеризуется большой вариантивностью артикуляции, можно прийти к логическому выводу о не строгой локализованности языка при произнесении [n] и [l], в отличие от аналогичных звуков английского, при произнесении которых язык строго локализован на альвеолах.

3. Армянские сонорные характеризуются меньшей интенсивностью, что свидетельствует о том, что они произносятся при меньшей компактности языка, в отличие от английских сонорных.

4. Интенсивность армянских сонорных в начальной позиции сравнительно больше, чем в конечной. В этой позиции армянские сонорные характеризуются меньшей сонорностью, что им не позволяет выступить в качестве слогообразующего элемента, в отличие от сонорных английского языка.

§ 2. ОСОБЕННОСТИ РУССКИХ СОНОРНЫХ.

В русском языке, в отличие от армянских и английских сонорных, выделяются два ряда сонорных – твердые и мягкие (м, м', н, н', л, л')¹⁰⁹.

По способу образования сонорные в русском языке являются смычно-проходными. По месту образования (н, н', л, л') являются дентальными (при этом имея дорсальный характер), а (м, м') – губно-губными¹¹⁰. По активному органу они являются переднеязычными. Причем, признак переднеязычности является непостоянным¹¹¹.

Относительная интенсивность сонорных в русском в 2-3 раза меньше интенсивности гласных и значительно больше интенсивности шумных согласных¹¹². Относительная длительность сонорных русского языка всегда меньше длительности других согласных в аналогичных положениях, а также меньше длительности шумных согласных¹¹³.

Несмотря на наличие локализованной преграды, русские сонорные характеризуются слабым шумом¹¹⁴.

Подобно сонорным английского и армянского языков, они также имеют формантную структуру, что сближает их с гласными¹¹⁵. В конечной позиции русские сонорные оглушаются¹¹⁶. Акустические характеристики русских сонорных «находятся в определенной зависимости от их фонетического положения в слове¹¹⁷. Согласно экспериментальным исследованиям, в абсолютном конце как после гласного, так и после шумного согласного русские сонорные «могут переходить в группу шумных согласных за счет усиления шума и оглушения»¹¹⁸. В отличие от армянских сонор-

ных, которые не выступают в качестве слогообразующего элемента, сонорные в русском языке могут факультативно образовывать отдельные слоги¹¹⁹.

Таким образом, сонорные русского языка (несмотря на общее сходство с аналогическими звуками армянского), отличаются от них тем, что бывают твердыми и мягкими, образуя отдельные слоги.

§ 3. СОПОСТАВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКИХ СОНОРНЫХ (В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ) С РУССКИМИ И АРМЯНСКИМИ ДЛЯ ВЫЯВЛЕНИЯ ИХ РАЗЛИЧИЯ.

Более детальное функциональное исследование сонорных, т.е. изучение их поведения в тексте, в особых морфонологически обусловленных комплексах вполне определенно показывает принципиальное различие в этом отношении английского, русского и армянского языков.

Как уже было отмечено (на с. 22), сонорные в английском языке, в отличие от аналогичных звуков в русском и армянском, выступают в качестве слогообразующего элемента в составе глагольной флексии. Этот факт и является причиной того, что при сочетании с другими согласными звуками они могут подчинять себе весь комплекс и выступать в качестве доминирующего звукового элемента. На этой основе оказалось возможным обнаружить одно интересное явление: наличие слабо второстепенного ударения на флексии в английском языке и отсутствие такого ударения на русской и армянской флексиях.

Этот момент является весьма существенным, т.к. он одновременно не только позволяет раскрыть подлинную природу финальных фузионных образований, но еще раз показывает, каким образом и почему сонорные в английском могут подчинить себе все остальные члены такого фонетического образования, и каким образом только сонорность остается полностью реализованной на протяжении всего комплекса, в то время как другие входящие в его состав элементы утрачивают либо экскурсию, либо какой-нибудь другой элемент в своем динамическом развертывании.

Таким образом, наличие сонорных звуков в трех языках и общее сходство, основанное только на дифференциальных признаках назальности и латеральности, мешает изучающим английский язык осознать то принципиальное различие, которое действительно существует между сонорными звуками в указанных языках.

Эти различия можно наглядно продемонстрировать на любом материале, включая научную прозу и ряды отдельных слов.

Сравним следующие три отрывка:

|| it 'fæd • hauevə bi· ,me(n)f(n)d | ðæt 'ði:z • levə(z) əv prə'sɒdɪk
ə,nælə'sɪs | həv ə:l'redɪ bi:n 'kliəli • wkət ,aut ənd iks'pleɪnd | ənd
ðeə kən in 'dʒenerə(z) § bi• 'veri • lit(d) \daut ə• baut ,ðeə və\liditi.||¹²⁰

|| odnâko neobxodimo zamet'i:t' | što et'i ,urovni prosodij-
českogo anâliza uže byli vpolnê razrabotany i razjasneny | i što
voobščë vr'ad li možno somnev a't'sa | vix dostovernnost' i. ||

|| petk' e aynuamenaynıv nşel | vor arogabanakân
verlucut'yan ays • astičannern | art'ën liov,in usumnasirvel § u
baçatrvel en | yevı vor § ant'hanûr ar mamb § dzar t'e hark lini
kaskacel x § dranç stuyguty nə.||

Если бы мы ограничились простым подсчетом относительно числа сонорных, встретившихся в приведенных отрывках на трех языках, то мы вряд ли сумели бы показать, в чем заключается здесь существенное различие. Простое количественное соотношение не отражает **различия по существу**, которое настолько **разительно**, что не обратить на него самого серьезного внимания было бы просто невозможно. Так, например, в английском отрыв-

ке сонорные характеризуются удлинением, которое объясняется их «весомостью». Это удлинение является не случайным, а характерным для английской звучащей речи.

Такого явления мы не обнаруживаем в отрывках русского и армянского языков. Несмотря на то, что в приведенных отрывках сонорные довольно-таки часто повторяются, тем не менее, они не характеризуются ни удлинением, ни «весомостью», их повтор носит только формальный характер.

Другой пример:

|| it hæz ɔ: 'redi bi:(n) ,menf(n)d| ðæt leksikə 'lɒdʒikə① foun,etiks |
 'di:①z wið pjuəli leksikə\lɒdʒikə① ,prɒbləmz. || ðə 'list əv ði:z
 ,prɒbləmz | wud \ not bi kəm,pli:t | if • wi • did \not dwe① ɔn ðə
 ,kwɛstʃən| əv 'pætəns a(n)d prodʌk'tiviti | in ðeə \ leksik① ,æspekt. ||

|| uže bylo otm,ěčeno | što leksikologičeskaja fonet'ika|
 zanim a'jet'sa | čisto leksikolog \ českimi probl e mami. | spîsok' • etix
 probl,em § byl by nepolnym | ʌ 'esli by my ne ostanov\ilis § na
 vopr o se | mod' e li i produkt'ivn o st' | v ix leksičeskom aspekte . ||

|| art' e n nsv,el e | vor ba r'agitak a n hnčyunabanut ,yunə |
 zbayv, u m e zut ba r'agitak \ an har ç erov § ays har ç eri ç ankə liakatar
 čer lini, | et'e menk' • kang čarne,ink' | ka r'uycn,er + u
 k'ensunakut'yun h a r ç i v r a | ba r'ayin tesaketi ç . ||

В общих чертах та же самая ситуация обнаруживается в этом примере. Это свидетельствует о том, что удлинение сонорных свойственно только английскому языку.

Покажем эти различия теперь на материале этимологически тождественных слов:

agent	–	агент	–	ազնն
talent	–	талант	–	տաղանդ
asphalt	–	асфальт	–	ասֆալտ
basalt	–	базальт	–	բազալտ
pedant	–	педант	–	պեդանտ
element	–	элемент	–	էլեմենտ
component	–	компонент	–	կոմպոնենտ
compliment	–	комплимент	–	կոմպլիմենտ
lieutenant	–	лейтенант	–	լեյտենանտ
assistant	–	ассистент	–	ասիստենտ
socialism	–	социализм	–	սոցիալիզմ
capitalism	–	капитализм	–	կապիտալիզմ

Во всех приведенных словах сонорные оказываются в составе финальных консонантных комплексов. Однако даже в составе консонантных комплексов сонорные русского и армянского языков не характеризуются ни удлинением, ни «весомостью».

В английских словах сонорные характеризуются более ярко выраженным удлинением, которое объясняется тем фактом, что в данных словах они являются слоговыми.

Сопоставительное исследование материала наглядно показывает недопустимость такого положения, когда изучающие английский язык, отождествляя их, замещают английские сонорные, сонорными своего родного языка. В этом и заключается основная причина неправильного произношения русскими и армянскими учащимися английских сонорных вообще, и финальных консонантных комплексов, в частности. Поэтому необходимо, по справедливому замечанию Л.В. Щербы, «чтобы учащие, выяснив основные отличия фонетики языка изучаемого от фонетики родного языка учащихся, обращали на эти отличия особое внимание...»¹²¹.

ГЛАВА IV

РЕЧЬ И ПЕНИЕ

Одной из чрезвычайно важных, недостаточно изученных и вместе с тем имеющих непосредственное отношение к изучению сонорных и финальных консонантных комплексов, является проблема о соотношении речи и пения. Вначале рассмотрим некоторые общие вопросы для того, чтобы лучше уяснить собственно языковедческий аспект этого соотношения. При этом исходным для нас является положение о том, что онтология речи и пения представляет собой сложное диалектическое единство этих двух разновидностей голосовой деятельности.

Речь и пение представляют собой две разные формы деятельности голосового аппарата. Подобие и различие между музыкальной и языковой системами неоднократно привлекали к себе внимание композиторов, певцов, физиологов, мастеров словесного искусства, языковедов-специалистов по фонетике разных языков¹²².

Как язык, так и музыка могут рассматриваться как организованное звучание или как регулярно повторяющиеся звуки¹²³. Основное подобие между речью и пением заключается в том, что они используют один и тот же языковой материал (звуки, слова, фразы и т.д.) и реализуются одними и теми же биологическими органами. Основное различие между ними заключается в их общественной функции, а также в самой технике их построения¹²⁴.

В XIX и в начале XX века лингвисты, которые исследовали происхождение речевой мелодии с точки зрения музыки и лингвистики, единодушно пришли к выводу, что источником речевой мелодии является музыкальная мелодия¹²⁵. Более того, Ван Шуневельт установил, что «интонацию для современного русского предложения можно классифицировать таким же образом, как интервалы в европейской музыке: кварты, квинты, октавы в предложении выполняют совершенно иную функцию, чем примы и секунды». Таким образом, он приходит к выводу, что «предложения высказываются определенными музыкальными тонами и, что модуляции происходят так же, как и в музыкальном произведении»¹²⁶.

Сравнивая речевую и музыкальную мелодии, можно легко убедиться в том, что общее направление соответствующих мелодических рисунков оказывается почти одинаковым. Это можно проиллюстрировать на примере песни из кинофильма «Звуки музыки».

Музыкальная мелодия The Sound of Music

Words by Oscar Hammerstein 2nd Music by Richard Rodgers

Molto moderato

The hills are a — live...

The musical notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note on G4, followed by a quarter rest, then a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. A double bar line with repeat dots follows. The melody continues with a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F#4. A long horizontal line above the staff indicates a sustained note or a long phrase.

Речевая мелодия

The hills are alive...

The diagram shows a horizontal line representing the pitch contour. The first part of the sentence, 'The hills are', is represented by a series of dots and short horizontal lines that generally decrease in height from left to right. The second part, 'are alive...', is represented by a long, smooth, upward-curving arc that starts at a low point and ends at a higher point, indicating a rising intonation.

Самыми существенными компонентами музыкальной мелодии являются высота тона и ритм¹²⁷. При изменении этих компонентов мелодия может быть искажена. Так, например:

Подлинная ритмическая организация мелодии A Man and a Woman

English Words by Jerry Keller

Music by Francis Lai

Moderately

When hearts are pass — ing in the night, In the
lone — ly night —

The musical notation shows a treble clef, a key signature of two sharps (D# and F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note on D5, followed by a quarter note on E5, and a quarter note on F#5. A double bar line with repeat dots follows. The melody continues with a quarter note on G5, a quarter note on A5, a quarter note on B5, and a quarter note on C6. A long horizontal line above the staff indicates a sustained note or a long phrase.

Измененный вариант ритма и высоты тона (наша интерпретация)

Moderately



When hearts are pass-ing in the night, in the lone-ly night

Изменение высоты тона и ритма в речевой мелодии не приводит к изменению смысла предложения или фразы. Тем не менее, при таком изменении отношение говорящего меняется. Так, например:



What has ever got your precious father then?



What has ever got your precious father then?

Во втором случае так называемый «отрывистый» или «тряскай» ритм выражает взволнованность или беспокойство говорящего¹²⁸.

Необходимо в этой связи заметить, что тембр, регистр и темп не являются решающими компонентами мелодии. Напев можно исполнить на скрипке или же реализовать его при помощи человеческого голоса. Одну и ту же мелодию можно играть медленно или быстро, в высоком или низком регистре¹²⁹.

Вышеизложенное можно проиллюстрировать на следующих примерах:

Регистр

Подлинная нотопись

Yesterday

By John Lennon and
Paul McCartney

Moderately

Yes-ter-day, all my trou-bles seemed so far a-way

Наша интерпретация

Yesterday

Moderately

Yes-ter-day, all my trou-bles seemed so far a-way

Темп

Подлинная нотопись

She'll Be Comin' Round the Mountain

Allegro giocoso

She'll be com-in' round the mountain when she comes, —

Наша интерпретация

She'll Be Comin' Round the Mountain

Lento

She'll be com-in' round the mountain when she comes, —

Одним из наиболее важных различий между речевой мелодией и мелодией музыкальной является совершенно различное использование паузэции¹³⁰.

Хотя в обоих видах мелодии высота тона двигается через регулярно членимое время, в музыкальной мелодии время регулируется требованиями непрерывности и равновесия, в то время как в речевой мелодии время регулируется требованиями сегментации и акцентуальной системы данного языка¹³¹. Сравним речевой и певческий вариант следующего стихотворного отрывка:

|| And ¹there she • lulled me a•sleep, |
 And ¹there I \ dream'd | – Ah! ¹woe be \ tide! |
 The ¹latest \ dream I • ever \ dream'd |
 On the ¹cold • hill's \ side. ||

lento

(J. Keats)

Moderately¹³²

And there she lulled — me a- sleep, And

there I dream'd – Ah! woe be – tide! The lat – est dream I

ev – er dream'd — On the cold hill's side.

Когда речь приближается к музыке или становится наиболее подобной ей, как например, в чтении стихов, размер (метрическая структура) становится более регулярным¹³³.

Музыка может замедляться или ускоряться без нарушения непрерывности ритма, потому что все ноты оказываются под влиянием

соответствующих измерений; размер не изменяется, а лишь растягивается или сжимается¹³⁴. В речи же он должен разрываться (нарушаться), т.к. без этого было бы невозможно отделять друг от друга высказывания; фактически каждое новое высказывание сигнализируется, хотя бы частично, началом новой ритмической мелодии (нового ритмического построения). В речевой мелодии ритмические альтернации играют очень важную роль для восприятия фонетически длинных слогов в отличие от кратких¹³⁵.

Создание мелодии начинается с мотива (motif). Мотив – это первоначальная музыкальная «мысль», которая развивается через повторение¹³⁶. Так, например:

Мотивы в музыкальной мелодии

Л.В.Бетховен Соната №14

Adagio sostenuto



Ф. Шопен Мазурка № 49

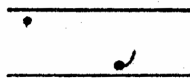
Lento



В речевой мелодии мотивы приобрели более или менее специфические значения, которые являются общепризнанными, поэтому их можно использовать для языкового сообщения¹³⁷. Так, например:

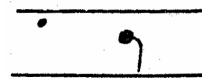
Мотивы в речевой мелодии¹³⁸

(lively)



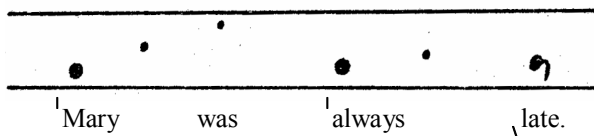
-It is.

(indignant)

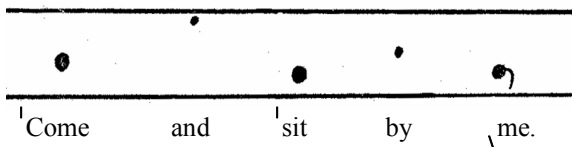


-It is.

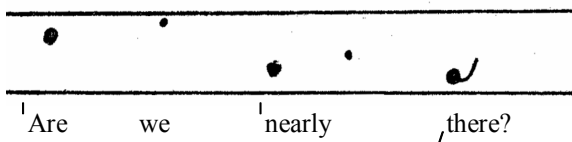
(annoyance)



(encouragement)



(eagerness)



Речевая мелодия каждый раз создается заново для каждого конкретного высказывания. Точно также, как каждый говорящий постоянно создает новые предложения или новые высказывания, он одновременно создает новые мелодии для того, чтобы они могли наилучшим образом служить в качестве средства выражения его изменяющихся мыслей, эмоций, отношений и идей¹³⁹. Поэтому говорящий, раз он уже овладел интонационной структурой своего языка и теми материалами, при помощи которых он может реализовать речевую мелодию, каждый раз, когда он начинает говорить, становится одновременно как исполнителем, так и создателем прежде не созданных речевых произведений¹⁴⁰.

Он свободно может импровизировать новые комбинации, которые особым образом видоизменяют значения употребляемых им слов. Он может выбирать такие сочетания, которые позволят словам наилучшим образом выразить присущие им значения.

Музыкальная мелодия воспроизводится. Модели уже заранее установлены композитором или же традициями, и их должен придерживаться исполнитель, если он хочет, чтобы мелодия была распознана. Слова могут изменяться, но мелодия песни никогда не изменяется¹⁴¹.

Особенно детально этот вопрос разработан в том и другом видах голосообразования по всем основным параметрам¹⁴².

Музыкальная мелодия

1. Ноты мелодии закреплены за специфическими высотами тона, причем, каждая высота тона удерживается непрерывно на протяжении всего того времени, когда поется данная нота и переход к следующей ноте бывает резким.
2. Диапазон высоты тона обширен и ограничивается только типом используемого инструмента.
3. Временные параметры являются точными.
4. Имеется очень мало исходных мотивов на каждую композицию, но каждая композиция имеет разные мотивы.
5. Развитие мотивов является широким.
6. Движение высоты тона не определяется ударением.
7. Пауза гораздо больше связана с размером.

Речевая мелодия

1. Ноты мелодии установлены на предельном уровне высоты тона слога, причем, это высота тона не удерживается на всем протяжении высказывания; переход к следующей ноте является более или менее постепенным.
2. Диапазон высоты тона узкий обычно меньше октавы.
3. Временные параметры являются относительными.
4. Имеется несколько мотивов в каждом тексте.
5. Развитие мотивов является ограниченным.
6. Движение высоты тона непосредственно определяется ударением.
7. Пауза меньше связана с размером.

Мы остановимся на тех параметрах, которые более существенны для языкового сообщения: темпоральная характеристика, диапазон, паузация.

Возьмем определенную музыкальную фразу и сравним с ее же речевым исполнением. Так, например:

Sixteen Going on Seventeen

Words by Oscar Hammerstein 2nd

Music by Richard Rodgers

Moderato e semplice



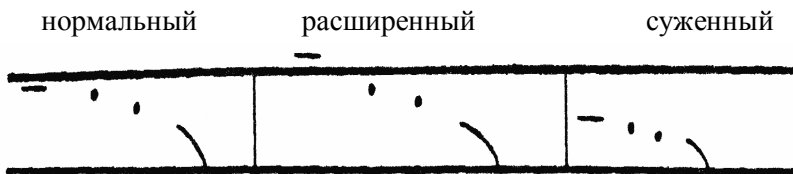
|| You are | six \teen, | • going on | seven \teen, |
\\ Baby, | it's \time to \think!||

В музыкальной фразе относительная темпоральная характеристика частей строго фиксирована, что легко показать при помощи метронома или точного секундомера.

В речевом варианте, исходя из того или другого «содержания-намерения» (ригорт), можно произвольно менять темпоральные характеристики частей. Так, например:

|| You are | $\underbrace{\text{six} \backslash \text{teen}}_{\text{lento}} | \bullet \text{going on} \begin{matrix} \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \end{matrix} \backslash \underbrace{\text{seventeen}}_{\text{lento}} ,$
\\ Baby, | it's \time to $\begin{matrix} \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \\ \{ \end{matrix} \backslash \text{think!}|$
 $\underbrace{\hspace{10em}}_{\text{lento}}$

Различие между пением и речью в плане диапазоновых характеристик можно определить следующим образом: речевое голосообразование допускает высотные изменения на протяжении данного отрезка речи (соответственно «нормальный», «расширенный» и «суженный» диапазоны), в пении же **всегда превалирует** расширенный диапазон, который и может рассматриваться как **норма** для этого рода голосообразования¹⁴³.



What can I do? –

Что касается паузации, то в пении она определяется музыкальным размером, т.е. каждому размеру соответствует определенное число и длительность пауз. В речи же паузация задается данным «содержанием-намерением». Так, например, в следующем предложении мы можем изменить расположение пауз:

|| ¹What did you • gather from this a, llusion to a | ¹speckled \band? ||
lento lentissimo lento
lento

|| ¹What did you • gather from this a, llusion | to a speckled § \band? ||
lento lento

|| \What | did you \gather § from this a \llusion § to a ¹speckled+ \band? ||
lento lento

Хотя наличие музыкальных элементов в речи указывает на несомненную, явную связь между двумя коммуникативными системами, и диапазон промежуточных форм между пением и речью является весьма широким, тем не менее, описывая аналогию, которая устанавливается между двумя формами деятельности голосового аппарата, не следует **заводить** слишком далеко¹⁴⁴. В большинстве случаев язык и музыка вполне отчетливо различаются как отдельные, разные виды голосового выражения, следующие по расходящимся путям развития. Вряд ли в их наиболее высоко развитых формах¹⁴⁵ можно обнаружить прямое и непосредственное сходство. Правда, в определенных пределах подобие всегда налицо. Однако оно ограничивается лишь «участками», где оба вида звучания максимально сближаются.

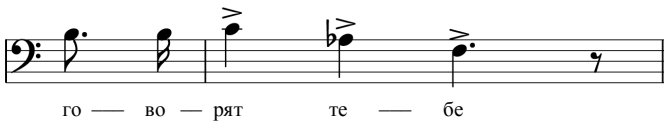
Можно выделить и такие «участки», где они оказываются настолько различными, что настаивать на сходстве практически нельзя. Если мы возьмем такой тип музыки, как чисто инструментальная музыка большого диапазона – симфоническая музыка, то

станет ясно, что эта разновидность музыки абсолютно потеряла связь с речевым словом, тем не менее, она связана с речью со своим **интонационным фондом**.

Поэтому, когда в развитии оперы композиторы обращались к речевой мелодии в качестве руководящей нити, полагая, что она может явиться естественным средством выражения человеческих эмоций,¹⁴⁶ то «несмотря на инстинктивную мелодичность человеческой глотки (larynx), стиль оперного речитатива (Sprechgesang) не оказался однородным и обнаружил весьма существенные различия в зависимости от национальности,¹⁴⁷ т.е. в зависимости от правил того или другого естественного языка.

Интересно для подтверждения сказанного напомнить о том, что русские композиторы Мусоргский и Даргомыжский пытались установить взаимно однозначное соответствие между этими двумя системами. Однако их попытки не всегда были успешными¹⁴⁸. Так, например, в некоторых сценах оперы Даргомыжского «Русалка» можно встретить «отрезки», где речевая и музыкальная ритмика оказываются в прямом противоречии. В частности, в реплике мельника из сцены с князем: «Говорят тебе, я – ворон» наблюдаются следующие несоответствия:

Подлинная «нотопись» А.С.Даргомыжского

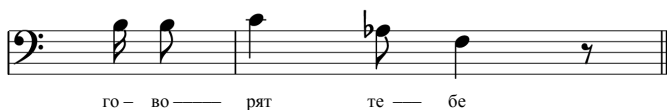


Комментарий проф. А.А. Реформатского:

«И в том, и в другом случае ритмика музыки вступает в конфликт с ритмикой речи, так как при нормальной русской интонации (сильная экспрессия данной реплики не может деформировать здесь речевую ритмику, это может отразиться на теме, на громкости, но отнюдь не на ритмике) соотношение должно быть такое¹⁴⁹.

г	э	в	л	р'	а'	т		т'	и'	б'	э
	1		2		3				2	3	
го	$\frac{1}{16}$,	во	$\frac{1}{8}$,	ря	$\frac{1}{4}$,	те	$\frac{1}{8}$,	бе	$\frac{1}{4}$.		

Речевой вариант



Случаи такого рода показывают, что в практике Даргомыжский не всегда мог точно следовать своей формуле: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды»¹⁵⁰. Тем не менее, «в той же Русалке» у Даргомыжского есть много случаев, где ритмика слов и ритмика музыкальная приведены в согласие¹⁵¹.

Итак, речь и пенке – это две разные формы деятельности голосового аппарата, которые взаимно влияют друг на друга. Если говорить об одном из этих двух взаимовлияющих видов голосовой деятельности, т.е. о речи, то нужно всегда помнить и о другом, и наоборот. Недаром Лое Кофлер во второй половине прошлого века напомнил, что «искусство пения и речи тесно связаны друг с другом, и нельзя культивировать голоса, не культивируя речи, и обратно – нельзя заниматься искусством речи не развивая голоса»¹⁵².

В более специфическом плане – в области обучения иностранным языкам – связь речевого и певческого голосообразования имеет первостепенное значение. Когда учащиеся поют на изучаемом языке, они вынуждены гораздо яснее, четче и определеннее выговаривать соответствующие звуки. Особенно эффективным этот метод оказывается при овладении сонорными звуками, т.к. только таким образом удастся доводить их до полной формы. Причина, по которой такое большое значение всегда придавалась этой проблеме состоит в том, что обучение пению на любом языке дает прекрасный повод для утрирования звуков речи, доведения их до полной формы, предельной ясности произношения, которое является нормальной ситуацией изглашения. В этой связи следует цитировать высказывание Л.В. Щербы: «...не надо бояться утрировать произношение. Надо помнить, что ухо учащихся глухо к иноязычным тонкостям»¹⁵³.

В то же время нельзя считать продуктивной мыслью об изменении естественных ударений или нарушений правил произношения (орфоэпии). Так, например, angels не должно превращаться в

['ein 'dʒɛlz] и freedom ['fri:'dɒm]. Вполне достаточно, если мы произнесем ['eɪndʒɛlz] и ['fri:dəm]¹⁵⁴.

Сказанное имеет первостепенное значение для вокального класса. В литературе неоднократно указывалось на то, что певцы не обращают необходимого внимания на отчетливое произношение звуков речи¹⁵⁵. Напомним, что дикция играет чрезвычайно важную роль в пении¹⁵⁶. Недаром ученый-педагог, вокалист Геллер еще в 1803г. высказал следующую мысль: «Хорошо сказанное наполовину спето»¹⁵⁷. Если дикция певцов не является отчетливой и ясной, слушатели не смогут понять текста и вынуждены будут воспринимать или наслаждаться только мелодией¹⁵⁸. Иначе говоря, «певцам-исполнителям и преподавателям вокала нельзя обойтись без лингвистов-фонетистов, и чем более тесным будет это общение, тем более выгадает культура речи в пении»¹⁵⁹. Все это еще и еще раз подтверждает сказанное выше о тесной связи речи и пения.

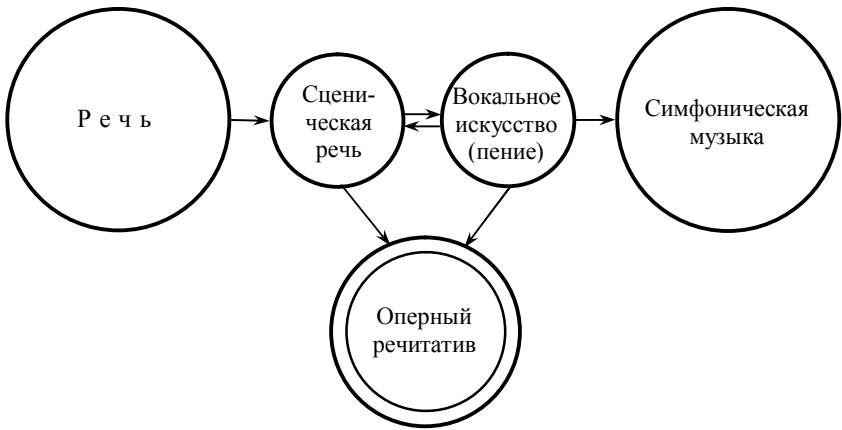
Но сходством дело не ограничивается. Хотя пение также как и речь основано на дыхании, оно требует гораздо более развитого дыхания, которое обеспечило бы певцу возможность удерживать голос на данной музыкальной ноте на протяжении того отрезка времени, которого требует музыка. Кроме того, в пении первостепенное значение имеет резонанс голоса, который прежде всего зависит от объема и форм резонаторов¹⁶⁰. Поэтому в пении основная опора делается на гласные,¹⁶¹ так как они обладают ингерентной звучностью и при их произнесении голос свободно проходит из одного резонатора в другой. Вот почему представителям тех наций, речь которых главным образом основана на гласных (например, итальянцев), так легко научиться правильному пению¹⁶². Наоборот, для русских и для англичан пение представляет большие трудности из-за большого числа консонантных комплексов в русском и английском языках. Отсюда следует, что особое внимание нужно уделять произношению согласных, которые могут создавать серьезные препятствия пению. Поэтому вокальные упражнения должны быть основаны не только на гласных, но также и на согласных, причем согласные должны произноситься гораздо более тщательно и отчетливо, чтобы достигнуть хорошего пения.

Изучение языков, риторической фонетики, всех видов нормализованной речи, направленной на улучшение, усовершенствование

владения ею, на достижение ею выразительности и отточенности – не может быть достигнуто, если не будет вполне ясно и отчетливо понято, что речь и пение находятся в самом тесном взаимодействии и не могут целесообразно развиваться друг без друга.

Связь и взаимоотношение речи и пения нередко недооценивались, потому что пение, вообще говоря, относится к музыке, входит в нее как составная часть. Поэтому необходимо показать какие формы речи и музыки сближаются, оказываются настолько близкими, что ни говорящий, ни певец не могут их игнорировать, если хотят добиться совершенства каждый в своей области.

Эту тесную взаимосвязь форм речи и музыки можно показать при помощи следующей схемы:



На этой схеме стрелками показано взаимоотношение речи и пения. Посмотрим на эту схему в плане односторонней зависимости. Нетрудно заметить, что речь (вообще) обязательно обнаруживает тенденцию влиять на остальные виды изглаголивания в одном направлении. Несмотря на то, что симфоническая музыка потеряла связь с речевым словом, тем не менее, она связана с речью интонационно. Но те виды звукового выражения, которые мы обозначали как речь, сценическая речь, оперный речитатив и вокальное искусство непосредственно связаны друг с другом. Та «средняя полоса», которая была выделена нами на приведенной выше схеме, в равной мере относится и к певцам, и к ораторам.

Выпеизложенное имеет первостепенное значение для «риторической фонетики». Хотя выразительность и отчетливость могут быть достигнуты без непосредственного обращения к пению, тем не менее способность прямо сопоставлять оба вида голосообразования имеет первостепенное значение для правильного произношения сонорных звуков вообще, и финальных консонантных комплексов, в частности. Более того, приведенный выше обзор основной литературы вопроса с несомненностью показывает, что филолог-языковед непременно должен стремиться к такой дикции, которая основывалась бы на соблюдении ряда обязательных правил, предписываемых певцам.

Что касается изучения иностранных языков, то нельзя достигнуть серьезных успехов в этой области, не научив учащихся всем правилам дыхания, акцентуации и ритма являющихся обязательными не только для пения, но и для высших форм речи.

ГЛАВА V

СОНОРНЫЕ В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ В РЕЧИ И ПЕНИИ В СВЯЗИ С РИТМИЧЕСКИМ АНАЛИЗОМ СТИХОТВОРНЫХ И ПЕВЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

В настоящее время языковеды все чаще обращаются к изучению различных аспектов речи. Это не случайно, потому что язык существует только в речи и через речь.

Такие понятия как «ритм»¹⁶³, «ритмическая организация речи», «просодия речи», «просодия и синтаксис», «лексикологическая фонетика», «риторическая фонетика» и т.д., которые применялись в статьях и книгах в последнее время, ясно показывают, что основной интерес филологов английского языка¹⁶⁴ состоит в изучении того сложного явления, которое называется «произведением речи». В то же время, одной из основных задач англичанов является развитие более высоких форм просодической организации речи, и в первую очередь того их минимума, знание которого поможет им читать лекции и вообще обращаться к аудитории наиболее эффективно.

Понятно, что нельзя перейти к более высоким формам просодического исследования без глубокого знания звуковой системы английского языка, т.к. это является первым и очень важным шагом в исследовании данной области. Следует добавить, что и теперь имеется много проблем в сегментной фонологии, на которые не обратили должного внимания и поэтому могут явиться препятствием для исследования более высоких форм просодии. Одна из таких является проблема сонорных, особенно в составе финальных консонантных комплексов, частота их звуковой реализации и, что важно в настоящем контексте, их связь с ритмом и с ритмической организацией. Понятие ритма в применении ко всем регистрам речи подвергалось подробному обсуждению¹⁶⁵. Уже было показано, что повторение некоторых языковых явлений и уравновешенное воспроизведение некоторых языковых единиц является важным условием оптимального строения речи (конечно, во всем их реальном многообразии).

Из всей совокупности различных аспектов этой проблематики мы выделяем те особенности ритмической структуры речевого произведения, которые определяются специфическим для английского языка качеством и поведением **сонорных**.

Иначе говоря, в центре внимания оказались те ритмические эффекты¹⁶⁶, которые обуславливаются преобладанием сонорных звуков¹⁶⁷ в потоке речи. Для преподавания иностранных языков это особенно важно, потому что недостатки, которыми характеризуется так называемая «речь иностранца (foreigner's English)» зависит прежде всего от непонимания учащимися нормального распределения сонорных в естественной английской речи. Так, например, внимание изучающего английский язык иностранца обычно не обращается на то, что в английских текстах частотность и, следовательно, ритмическая доминантность сонорных несравненно выше, чем, например, в русском или армянском языках.

Особенно наглядно это обнаруживается в мерной речи, потому что именно в ней все явления ритма выступают наиболее отчетливо и наиболее выпукло воспринимаются читающим, говорящим или слушающим. Так, например:

And there she lulled me asleep,
 And there I dream'd – Ah! woe betide
 The latest dream I ever dream'd
 On the cold hill's side,
 (J. Keats)

|| ə(n)d ˈlʌdʒi • l(ɪ)d mi əˈsli:p |
 ə(n)d ˈlʌdʒi aɪ ˈdri:(m)d | a: ˈwɒ biːtaɪd |
 ðə ˈleɪtɪst ˈdri:(m) aɪ • evə ˈdri:(m)d |
 ɔn ðə kəʊl d • hiːz ˈsaɪd ||
 lento

Для того, чтобы показать, какие звуки создают такой ритмический эффект и обеспечивают музыкальность этой строфы мы начнем с рассмотрения транскрибированного текста, в котором

обведены все случаи аллитерации **сонорных**. Однако, дело не в формальной аллитерации, не в формальном повторении сонорных, потому что само по себе это обстоятельство еще не может оказывать такого мощного воздействия на ритмическую организацию данной строфы. Кроме того, в нашем тексте сонорные в большинстве случаев оказываются в составе консонантных комплексов, где их поведение оказывается весьма своеобразным. Так, например, если мы сравним поведение сонорных в словоформах *dream* и *dreamed*, то сразу же обратим внимание на различие «весомости» и длительности этих двух сонорных¹⁶⁸. Именно за счет «весомости» сонорных происходит удлинение последней строки, которая короче предыдущих. В английской поэзии, наличие сонорных в финальных комплексах этого рода обеспечивает особую музыкальность и создает специфический ритмический эффект стихотворения. При этом нужно добавить, что удлинение английских сонорных, как уже было сказано, объясняется их акустическими и артикуляторными особенностями, которые делают сонорные в английском языке преобладающим не только численно, но и в более широком фонетико-просодическом плане. Другой пример:

Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the throbbing of the bells –
 Of the bells, bells, bells –
 To the sobbing of the bells;
 Keeping time, time, time,
 As he knells, knells, knells,
 In a happy Runic rhyme.

(E. A. Poe)

||¹ki:piŋ • tai[Ⓜ] • tai[Ⓜ] ,tai[Ⓜ] |
 in ə¹ sɔ:t əv • ru:nik ,rai[Ⓜ] |
 tə də¹ θrɔbiŋ əv də¹ be^{Ⓛz} |
 əv də¹ be^{Ⓛz} • be^{Ⓛz} \ be^{Ⓛz} |

tə ðə ˈsɒbɪŋ əv ðə ˌbeɪlz |
 ˈkiːpɪŋ • tai(ᵐ) • tai(ᵐ) , tai(ᵐ) |
 əz hiː ˌneɪlz • neɪlz ˌneɪlz |
 ɪn ə ˈhæpi • ruːnik ˌraɪ(ᵐ) ||

Здесь мы вновь и вновь имеем как частотность, так и удлинение сонорных, которые интенсифицируются за счет других ритмических параметров. Перечислим эти параметры:

1) лексический повтор:

“Keeping time, time, time,”

“Of the bells, bells, bells”

2) синтаксический повтор:

“In a sort of Runic rhyme”

“In a happy Runic rhyme”

“To the throbbing of the bells”

“To the sobbing of the bells”

3) внешняя рифма:

“time” – “rhyme”, “bells” – “knells

3) внутренняя рифма:

“throbbing” – “sobbing”

Следует отметить, что эти ритмические параметры представляют собой нечто дополнительное, способствуя общему ритмическому эффекту, который создается сонорными при достаточной их частотности и удлинении.

Что же происходит, когда мы обращаемся к стихотворению на русском языке?

Обратимся к отрывку из К.Д. Бальмонта, (напомним, что именно К.Д. Бальмонт имел большую склонность к звукописи, почему и его поэзия особенно удобно для проведения данной системы наблюдений). Так, например:

|| l¹a ndy š i ‡ l' utiki ‡ l¹a ſki l' ub•ovnyje |
 l¹a ſto č ki | l•epet lobz¹a nje lu č ě j |
 l¹e s zelen•eju š č ij | l¹u g ras cveta ju š č ij |
 svetlyj svob•odnyj ž ur č a š č ij ru č ej ||

lento

(К.Д. Бальмонт)

В русской литературе не так часто встречаются стихотворения с достаточно ярко выраженным повторением или воспроизведением сонорных для того, чтобы можно было осуществить сопоставительный анализ в двух языках в этом плане. Вот почему мы остановились на этой довольно искусственной, оноματοпоэтической строфе и поставили себе задачу на этом материале проверить сделанные нами наблюдения.

Итак, если мы посмотрим на транслитерацию этого поэтического отрывка, то без труда заметим, что частотность и повторяемость сонорных здесь достаточно регулярны. Однако сонорные в данном отрывке не удлиняются, а их частотность не обладает ярко выраженными структурными особенностями. Иначе говоря, ритмический эффект, создаваемый в английском языке удлинением сонорных, здесь отсутствует.

Далее выясняется, что поскольку русские сонорные не удлиняются, то это свидетельствует о том, что их интенсивность и «весомость» значительно уступают интенсивности и «весомости» соответствующих сонорных в английском языке.

Если мы еще более внимательно рассмотрим русский материал, то убедимся в том, что данный ритмический эффект создается аффрикатами, интенсивность которых значительно разительнее, чем интенсивность сопровождающих их сонорных звуков.

Приведем еще пример для подтверждения вышеизложенного:

|| ja nikogd¹a ne vi¹al ne vi¹al
 v oblak¹ax v kotory¹x ja ne vi¹al |

i nikogd^á ne vid^{al} ne vid^{al} |
 gorod^{ôv} kotory^x ja ne vid^{al} |
 i nikogd^á ne lep^{íl} ne lep^{íl} |
 kuvšⁱⁿ kotory^x ja ne lep^{il} |
 i nikogd^á ne l' ub^{íl} ne l' ub^{íl} |
 ž^{en} š^č îⁿ kotory^x ja ne l' ub^{il}. ||

(Б. Окуджава)

В этой строфе снова имеем дело с повторяющимися сонорными, сопровождаемыми другими компонентами ритма, которые мы наблюдали во втором из разобранных выше английских стихотворений. Тем не менее, и здесь сонорные не придают строфе «продленности» и музыкальности, о которых шла речь выше, просто потому, что по природе не подвержены продлению. Ни поэт, ни чтец не могут настолько увеличить их длительность и «весомость», чтобы сделать их подобными английским сонорным в этом отношении.

В общих чертах та же ситуация обнаруживается в армянских стихотворных отрывках. Так, например:

|| ašⁿáⁿ mš^uš^{um} | šš^úk u š^rš^y,um |
 bardin^{èr}m en b^aç patuhanⁱs tak |
 d^ú eš vor darç^yal t' axic^{øv} hiš^{um} |
 kanč^úm eš norč^{ic} | karot^{øv} hst^{ak}. ||

|| ant^ès u hst^{ak} im š^{úr}jə š^{rj}um |
 yev ššⁿj^{um}•eš | yev an^úš š^rš^{um} |
 payc^{ar} trtm^{ut}' y^amb •inj eš anr^j,um |
 u gaxtnⁱ sir^{øv} sir^{um} u hiš^{um}. ||

(В. Терян)

Другой пример:

|| meɪneli¹s na a_sʒc | ye¹s kɣam |
mekneli¹s na t'oyʒc + mi avand |
u gali¹s e vorpɛs urvakʰn |
p'ayp' ayum e im s •irtə hivand . ||

(В. Терян¹⁶⁹)

Здесь мы снова видим регулярное повторение сонорных. Однако сонорные в армянском так же как и в русском языке, не обладают ни «весомостью», ни «продленностью» даже в составе финальных консонантных комплексов [nd], [mb] в словах *hivand*, *avand*, *trtmu^t'yamb* и т.д. Ритмический эффект и музыкальность в данных отрывках обеспечиваются главным образом скоплением сибиллянтных звуков¹⁷⁰.

Из сказанного следует, что хотя сонорные звуки в этих трех языках имеют много общего, английские сонорные принципиально отличаются как от русских, так и от армянских своей «весомостью».

Именно по этой причине сонорные в русской и армянской поэзии не принимают существенного участия в создании общей ритмической модели, которую они создают в английском языке, особенно в составе финальных консонантных комплексов.

* *
* *

В третьей главе уже было показано принципиальное различие между характером и особенностями функционирования сонорных вообще, независимо от вхождения (или невхождения) их в консонантные комплексы (причем, материал этого рода можно было бы бесконечно увеличить). Все эти факты получают значительное развитие, если мы теперь обратимся к различиям функционирования сонорных в пении. Дело в том, что особенности вокального искусства (более развитое дыхание, особая настройка резонаторов, напряжение, протяжное произношение звуков речи)

способствуют лучшему восприятию и произнесению английских звуков. «Весомость» сонорных английского языка становится более наглядной и выпуклой именно в певческом изглаголи, так как в пении все слова и фразы звучат протяжно и медленно. Посмотрев певческие тексты можно легко убедиться в том, что так называемая «кантабельность» (певучесть) присуща только английским сонорным. Так например:

The Sound of Silence

Moderately

Words and Music by Paul Simon

A(n)d the vi-sio(n) — that was plant-ed in my brai(n) —
 — sti(n) re-mai(n)s — with-i(n) the sou(n)d of si-le(n)ce

Приведем пример в русском:

|| Я никогда не вид | ал, не видал|
 Городов, которых я не видал.||

Певческий вариант¹⁷¹

Я ни - ког - да — не ви - дал не ви - дал —
 — го - ро - дов ко - то - рых я не ви - дал

Как видно из приведенного примера, русские сонорные не только в речи, но и в пении не характеризуются вышеуказанными свойствами английских сонорных.

Теперь приведем пример в армянском:

|| deyn¹ a c dašter, in ičel e aš² un
ant ʔ r ə kər¹, in + nerkv¹ e l e naš² un ||

Певческий вариант:

The image shows a musical score for the Armenian phrase. It consists of two staves of music in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a soprano clef. The lyrics are written below the notes, with some words connected by horizontal lines to indicate phrasing. The first staff covers the words 'deyn - nac daš - te - rin — i - čel e a - šun an -'. The second staff starts with a '5' above the first note and covers the words 'ta — r ə kər - kin — nerk - vel — e naš - šun'. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties.

В этой связи следует отметить, что в армянском языке сонорные характеризуются наименьшей сонорностью, особенно на конце слов, поэтому четкое восприятие этих звуков в конечной позиции довольно-таки трудно для лиц, которые не являются носителями этого языка.

Роль сонорных особенно важна в составе финальных консонантных комплексов. Поведение этих звуков является своего рода фонологическим ключом к морфонологическому устройству очень распространенных глагольных флексий.

Как известно, типичной ошибкой русских и армян, изучающих английский язык, является неразличение, например, таких словоформ, как:

kilt	—	killed
cult	—	culled
cant	—	canned
tint	—	tinned
tilt	—	tilled
bant	—	banned
belt	—	belled
joint	—	joined
stilt	—	stilled
milt	—	milled

При речевом прочтении они могут для русского и армянского уха звучать как фактически неотличимые от аналогичных комплексов с глухими смычными на конце. Понятно, что именно в пении вполне отчетливо раскрываются возможности правильного произнесения этих словоформ. Так, например, в следующих отрывках консонантные комплексы, а именно [ld], [nd] тянутся почти два-три такта, т.е. поются следующим образом:

Wagoner's Lad

Moderately

A Folk Song
Performed by Joan Baez

She's al — ways con — trol — led, —————
lento

———— She's al — ways con — fined, —————
lento

Blowin' in the Wind

Brightly

Words and Music
by Bob Dylan

how man — y times must — the can-non balls

fly be — fore they're for — ev — er ba(n)ed —————

Более детальное функциональное исследование сонорных, т.е. изучение их поведения в особых морфонологически обусловленных комплексах вполне определенно показывает принци-

пиальное различие в этом отношении английского, русского и армянского языков.

Особенно важно отметить то обстоятельство, что сонорные в английском языке, в отличие от аналогичных звуков в русском и армянском, могут выступать в качестве слогаобразующего элемента в составе глагольной флексии и нести на себе слабое второстепенное ударение¹⁷². Это более наглядно можно показать в пении. Так, например:

You've Got a Friend

Moderately

by Carole King

When you're down — and trou — bled
lento

Bridge Over Troubled Water

Moderately, not too fast

Words and Music
by Paul Simen

If you need a friend I'm sail-ing right be — hind. —
— like a bridge o — ver trou-bled wa — ter
lento

Это явление можно просодически изобразить следующим образом: **lento**. Именно это обстоятельство и позволяет английским сонорным в пении выступать в качестве опоры¹⁷³ для голоса.

Приведем пример, где сонорный выступая в качестве опоры для голоса, тянется почти два-три такта.

I Never Will Marry

Moderately

by Fred Hellerman

I nev - er will mar - ry I'll
 5 be no man's wife I in - tend to live
 10 sing-le all the days of my life
 lento

Приведем пример в русском:

|| Увы! | Он жуткий педа_нт. ||

Певческий вариант¹⁷⁴:

у — вы! он жут — кий пе — дант —

Пример в армянском:

|| ar¹ gir¹kəs } mar¹ar zar¹os |
 t' r¹ ni nk' yert' ank' + alagyaz ||
 lento

Певческий вариант¹⁷⁵:

a - ri gir — kəs mar-mar za — ros t' a' r - nink'
 3 yer — t' ank' a — la — gyaz'

Как в русском, так и в армянском языке консонантные комплексы нт, nk' не несут второстепенного ударения.

Наличие второстепенного ударения на флексии в английском языке и его отсутствие в русском и армянском языках мешает изучающим английский язык правильно произносить финальные консонантные комплексы, имеющих в своем составе сонорные звуки. Следует также указать на то, что как в русском, так и в армянском языках в пении сонорные не выступают в качестве опоры для голоса. В этих языках основная опора в пении делается на гласные.

Разберем еще несколько фраз со специальной ориентацией на финальные комплексы:

Last Night I Had the Strangest Dream

Music by Mc Cardy

I dream(ed) there was a might-y — room, and the
 5 room was fill(ed) with men, — And the pap-er —
 10 they were sign-ing — said they'd nev-er — fight — a — gain —

Long Black Veil

Lively

By Marion Wilkins and Danny Dill

Ten years a-go on a cold dark night, —
 5 Some-one was kill(ed) 'neath the Town Hall — light

Материал этого рода свидетельствует о том, что музыкальная запись, обеспечивая точную передачу удлинения сонорных, полностью подтверждает и оправдывает сформулированные выше положения.

Теперь рассмотрим несколько подробнее эти фразы для того, чтобы установить, какими музыкальными средствами передается удлинение сонорных. На письме оно изображается четвертной нотой и точкой.

Так, например:

When you're down — and trou — bled
lento

trou — bled
lento wa — ter

The image shows two musical staves. The first staff is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains the melody for 'When you're down and trou bled'. The words 'When you're down' are followed by a long horizontal line indicating a long note. 'and trou' is followed by another long horizontal line. 'bled' is written below a quarter note with a 'lento' marking underneath. The second staff is in 4/4 time with the same key signature. It contains the melody for 'trou bled wa-ter'. 'trou bled' is written below a quarter note with a 'lento' marking underneath. 'wa-ter' is written below a quarter note.

В других случаях удлинение передается половинной нотой или половинной нотой с точкой. Так, например:

I dreamed, there was

And the room was filled with men

Some — one was killed

The image shows three musical staves. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (F). It contains the melody for 'I dreamed, there was'. 'I dreamed' is written below a half note with a circled 'u' under the 'ed'. 'there was' is written below a half note. The second staff is in 3/4 time with the same key signature. It contains the melody for 'And the room was filled with men'. 'And the room was filled' is written below a half note with a circled 'u' under the 'ed'. 'with men' is written below a half note. The third staff is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains the melody for 'Some-one was killed'. 'Some — one was killed' is written below a half note with a circled 'u' under the 'ed'.

Завершая эту главу, следует отметить, что предложенные методы сопоставительного анализа (на основе ритмической текстологии и транспозиции речи в пение) позволяет гораздо эффективнее преподавать английскую фонетику.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как видно из изложенного выше, хотя специфика английских сонорных нас прежде всего интересует в составе финальных консонантных комплексов, тем не менее ограничиться рассмотрением их поведения только в составе этого рода звукосочетания было бы малопродуктивным. Как мы уже старались показать, конкретная реализация любого звука или подсистемы звуков становится вполне понятной, если мы выясним природу этого звука или звуков, как таковых. Иначе говоря, чтобы понять, почему в финальных консонантных комплексах сонорные приобретают такое значение, такой вес, необходимо было выяснить то место, которое они занимают в английском языке в целом.

В работе большое место занимает сопоставительный анализ. Сопоставление данного языка с другими языками помогает гораздо легче выявить те особенности, которыми характеризуются именно звуки данного языка. Как известно, метод сравнения занимает ведущее место в языкознании, начиная с XIX века, когда развивалось сравнительно-историческое языкознание. Возможности наблюдений и выводов в исследуемой области колоссально расширились в связи с возникновением сопоставительного языкознания, когда уже стало возможным сопоставление родных языков независимо от их общностей или же расхождений. Именно на фоне сопоставительного анализа мы старались рассматривать сонорные всесторонне, фронтально, раскрывая то принципиальное различие, которое существует между этими звуками в английском, русском и армянском языках. Помимо того теоретического значения, которое эта проблема имеет для изучения фонетики вообще, она приобретает особое значение для обучения английскому языку русских и армян, в родных языках которых сонорные ведут себя совершенно иначе, чем в английском. Раскрывая особенности английских звуков на фоне этих языков, мы одновременно сможем яснее показать русским и армянам, изучающим

английский язык, каким образом перестроить свои произносительные навыки и вместо сонорных русского и армянского языков произносить звуки, которые представляют собой реальные элементы фонетической системы английского языка. Есть все основания надеяться, что путем этого рода исследований, наконец, получим достаточное количество материала, для дальнейшего развития учения об «устойчивых состояниях» и «переходах» по теории П. Делаттра.

Казалось, этим можно было бы и ограничиться. Однако как показывает практическая филологическая деятельность, аудитория большей частью не обладает лингвистической подготовкой для восприятия более или менее абстрактных фонологических категорий, которые могли бы служить надежной основой для правильного овладения английским языком. Поэтому мы вынуждены были найти такой метод исследования, который дал бы возможность разъяснить и наглядно показать, в чем заключается основная трудность (для изучающих английский язык) при произнесении финальных консонантных комплексов английского языка. Постепенно мы пришли к выводу, что к исследованию следует также привлечь проблему соотношения речи и пения.

Онтология речи и пения представляет собой сложное диалектическое единство этих двух разновидностей голосовой деятельности. Хотя этот вопрос имеет первостепенное значение, он еще недостаточно изучен. Особенно следует подчеркнуть наличие его непосредственного отношения к изучению иностранных языков и, прежде всего, фонологии как сегментной, так и особенно сверхсегментной и сверхсинтаксической. Дело в том, что особенности вокального искусства (более развитое дыхание, особая настройка резонаторов, напряжение, протяжное произношение звуков речи) способствуют лучшему восприятию и произнесению английских звуков. Поэтому, на материале сонорных английского, русского и армянского языков мы старались показать, что специфика английских сонорных находит наиболее полное выражение в пении, и только с помощью пения можно в полной мере уяснить природу этих согласных и особенности их функционирования в речи.

Роль пения особенно важна для изучения финальных консонантных комплексов, имеющих в своем составе сонорные. Именно в пении можно наилучшим образом показать «весомость», слогаобразующую функцию сонорных, которая и позволяет им в пении выступать в качестве опоры для голоса.

Однако сонорными или консонантными комплексами не ограничивается изучение сегментного аспекта соотношения речи и пения. В настоящее время ставится вопрос об изучении этого соотношения также и на материале других категорий звуков, в частности, гласных, дифтонгов и согласных.

Итак, постулируемое нами диалектическое единство речи и пения не есть нечто мыслимое в абстрактно-теоретическом плане. Это вполне конкретное, реально существующее единство, которое открывает интересные перспективы для изучения всех звуков английского языка. Как показывает анализ материала, в дидактическом плане все звуки гораздо лучше и эффективнее усваиваются и изучаются, если их пропевать.

Таким образом, был сделан новый шаг в изучении диалектики речи и пения, а также разработаны новые положения для дальнейшего развития этого направления.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Под регистром имеется в виду стиль речи.
2. См.: А.А. Хачатрян, В.Н. Айрапетян. Экспериментальное исследование согласных фонем литературного армянского языка. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1971.
3. Согласный звук, в образовании которого голос играет главную роль, а шум либо вообще отсутствует, либо участвует в минимальной степени. См.: О.С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., изд. «Советская энциклопедия», 1966, с. 440.
4. Под «весомостью» мы понимаем относительную выделенность данного звука или звукосочетания из сегментного ряда путем усиления длительности, напряженности, громкости, расширения диапазона и более замедленного темпа.
5. Раздел языкознания, изучающий связи фонологии и морфологии, исследующий особенности использования фонологических противопоставлений для выражения морфологических различий, имеющий своим предметом фонологическое строение и фонемный состав слов и морфем, См.: О.С. Ахманова, указ. соч., с. 449.
6. См. на с. 16.
7. Правила, ограничивающие сочетаемость фонем в различных позициях в составе слова или морфемы. См.: О.С. Ахманова, указ. соч., с. 500.
8. См.: A. Cohen. The Phonemes of English. A Phonemic Study of the Vowels and Consonants of Standard English. The Hague, 1965, pp. 56-75; A.C. Gimson. An Introduction to the Pronunciation of English. 3rd ed. London, 1980, pp. 259-242; A.A. Hill. Introduction to Linguistic Structures. New York, 1958, pp. 68-89;
А.А. Исенгельдина. Дистрибуция согласных фонем английского языка. В сб.: «Зарубежное языкознание и литература», вып. 1, Алма-Ата, 1971, с. 27-38.
Antti Mutanen. Factors Conditioning Consonant Duration in Consonantal Context with Special Reference to Initial and Final

Consonant Clusters in English. Helsinki, 1973; P. Sanderson. English Consonant Clusters. Oxford, Pergamon Press, 1936;

Г.П. Торсуев. Вопросы фонетической структуры слова. М.-Л., изд. АН СССР, 1962, с. 36-138.

9. О комбинационных звуковых изменениях говорил еще Панини (около IV в. до н.э.) в своей нормативной грамматике индийского языка. См.: Ф.М. Березин. История лингвистических учений. М., изд. «Высшая школа», 1975, с. 3.

10. См.: О.С. Ахманова. Итоги и перспективы фонетических наук (VI Международный фонетический конгресс). «Вестник МГУ», Филология 3, 1968, с. 54-66 и 4, с. 58-72.

Ср. С.Н. Варданян. О последовательностях фонем (phoneme sequences) и «минимальных дистинкторах» (cues). В кн.: Филология, Сборник студенческих и аспирантских работ № 4, М., изд. МГУ, 1974, с. 54-61.

11. Имеются в виду консонантные комплексы типа: [md], [nd], [ld], [pld], [bld], [tld], [dld], [kld], [gld], [pnd], [bnd], [tnd], [dnd], [knd], [gnd], [fld], [vld], [ʃld] [tʃld]. [dʒld], [sld], [zld], [fnd], [vnd], [ʃnd], [tʃnd], [dʒnd], [snd], [znd], [mpld], [mblld], [ntld], [ndld], [ŋkld], [ŋgld]; в словоформах: trimmed, pinned, killed, nipples, nibbled, rattled, raddled, hackled, haggled, ripened, ribboned, whitened, widened, weakened, waggoned, muffled, marvelled, bushelled, satchelled. cudgelled, gristled, grizzled, stiffened, evened, fashioned, fortuned, bludgeoned, coarsened, cozened, rumpled, rumbled, mantled, handled, tinkled, tingled и т.д.

Вследствие своей морфонологической значимости данные комплексы приобретают большую частотность и распространенность, поэтому и представляют большой интерес в функциональном плане. Еще Бодуэн де Куртене, указывая на тесную связь фонетики с морфологией, совершенно отчетливо приходит к выводу, что «морфонологические сопоставления составляют исходную точку для сопоставлений фонетических». См. Ф.М. Березин, указ. соч., с. 166.

12. Конечный [d] в таких позициях является крайне слабым (особенно при шепотном произношении или условиях шума) и не способен к морфонологическому различию.

13. В этой связи следует отметить, что «фонология» – «как отдельная область знания предполагает рассмотрение звуков языка как самостоятельной системы вне зависимости от письменной речи» в отличие от «грамматического искусства», которое, «как известно, терминологически отождествляет графический знак и его звуковой референт». См.: Ю.В. Рождественский, «Исследование звукового строя языка». В кн.: Т.А. Амирова, Б.А. Ольховников, Ю.В. Рождественский. Очерки по истории лингвистики. М., изд. «Наука», 1975, с. 128-146.

14. Нужно оговориться, «что языковые разновидности отличаются друг от друга не только в отношении лексики и фразеологии, а также грамматики; ... на самом деле отличия захватывают и область фонетическую, произносительную. Поэтому с полным правом можно говорить о разных стилях произношения». См.: Р.А. Аванесов. Русское литературное произношение. М., изд. «Просвещение», 1972.

15. Отчетливое (нередуцированное, тщательное) произношение всех звуков, типичное для речи, более медленной по темпу и потому характеризующейся большей тщательностью артикуляции. См.: О.С. Ахманова, Словарь..., с. 457.

16. Вслед за О.С. Ахмановой мы отличаем фонетическое пространство от фонологического.

С точки зрения психолингвистики «звуки речи можно рассматривать как занимающие положения в многомерном пространстве, причем каждая из переменных, применяемых для описания звуков, соответствует одному из измерений этого пространства... Положение звука в таком фонетическом пространстве и выступает как его фонетическая реальность. Фонетическое пространство непрерывно». См.: О.С. Ахманова. О психолингвистике. М., изд. МГУ, 1957, с. 22.

17. На основе понятия фонетического пространства язык может делиться на ряды фонем. Этот ряд выступает как пространство, состоящее из взаимоисключающих областей, соответствующих фонемным классам. Положение звука в таком фонемическом

пространстве будет составлять его фонемическую реальность. В отличие от фонетического пространства, фонемическое пространство является дискретным.

Там же, с. 22.

18. См.: С.А. Багдасарян. Акустические характеристики и дистрибуционные особенности слоговых сонантов в современном английском языке (экспериментально-фонетическое исследование). Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1978.

19. В основе определения психолингвистического пространства лежит выяснение, в какой степени данная пара звуков воспринимается данной группой лиц как подобная. Оно является непрерывным, подобно фонетическому, но переменным, подобно фонемическому. См.: О.С. Ахманова, указ. соч., с. 23.

20. Мы должны подчеркнуть, что употребление термина «прикладная лингвистика» в различных учреждениях РФ полностью расходится с тем, которое принято в международном плане для английского термина “Applied Linguistics”.

21. См.: А.С. Gimson, *op. cit.*, p.152.

22. Там же, p.154.

23. Там же, p.155.

24. Там же, p.158.

25. Под геминацией имеется в виду удвоение данного звука. См.: О.С. Ахманова, *Словарь...*, с. 96.

26. См.: А.С. Gimson, *op. cit.*, p.158.

27. Одностороннее движение органов речи, См.: О.С. Ахманова, *Словарь...*, с. 111.

28. См.: А.С. Gimson, *op. cit.*, p.159.

29. Имеется в виду противопоставление fortis - lenis.

30. Здесь происходит перераспределение функций дифференциальных и избыточных признаков, т.е. основная смысловозначительная нагрузка переходит на избыточные признаки.

31. См.; Л.И. Агронская. О сочетаемости губных согласных с согласными. «Вестник МГУ», Филология, I, М., 1975, с. 62-73; А.Г. Милославский. Начальные сочетания согласных звуков. «РЯНШ», № 2, М., 1967, с. 78-80.

32. См.: Р.И. Аванесов. Русская литературная и диалектная фонетика. М., изд. «Просвещение», 1974, с. 174-180.

33. См.: Т.П. Ломтев. Фонологии современного русского языка на основе теории множеств. М., изд. «Высшая школа», 1972, с. 199-217. См. также: А.И. Смирницкий. Курс фонетики современного английского языка. М., изд. МГУ, 1956, с. 63-74.

34. См.: A.A. Hill, *op. cit.*, p. 69 (пер. наш – С.В.).

35. См.: Antti Mutanen, *op. cit.*, p. 20 (пер. наш – С.В.).

36. См.: О.С. Ахманова, Словарь... с. 445.

37. Когда речь идет о так называемых константных комплексах, то мы не можем не коснуться высказывания Сола Сапорты, который сделал очень интересные выводы относительно функциональной нагрузки разных консонантных комплексов в английском языке. Его вывод можно кратко сформулировать так: «средняя частота комплекса согласных является функцией различия между составляющими данный комплекс фонемами. Более низкие частоты можно предсказывать для тех комплексов, компоненты которых либо предельно подобны, либо предельно различны.

Наоборот, наиболее часто встречаются те консонантные комплексы, в которых различие между составляющими фонемами не принадлежит ни к одной из названных крайностей». См.: Sol Saporta. Frequency of Consonant Clusters. "Language", v. 31, pp. 25-30 (перевод наш – С.В.).

38. Совокупность дифференциальных признаков, общих двум членам нейтрализующегося фонологического противопоставления. См.: О.С. Ахманова, Словарь..., с. 56.

39. См.: Svetlana Vardanian. Clusters. In: An Outline of English Phonetics. Ed. by Olga Akhmanova and L'udmila Minajeva, MGU, 1973, pp.123-134.

40. См.: А.И. Смирницкий. Морфология английского языка. М., изд. «Литература на иностранных языках», 1959, с. 30.

41. Методами экспериментальной фонетики установлено, что в английском языке гласные удлиняются в полтора раза перед слабыми согласными. См.: Э.Г. Курятникова. Функция количества в системе современного английского вокализма, Автореф. дис.... канд. филол. наук, М., 1972.

42. См.: Список литературы.

43. См.: Martin Lehnert, Reverse Dictionary of Present-Day English. Leipzig, 1971.

44. Финальными консонантными комплексами занимались такие крупные ученые, как: Коуэн, Хульцен, Хилл, Лехисте и другие. См.: список литературы.

45. См.: А.А. Исенгельдина. Спектрально-рентгенологическое исследование сонорных согласных казахского и английского языков. Автореф. дис.... канд. филол. наук, Алма-Ата, 1960.

46. При произнесении [n] и [l] язык строго локализован на альвеолах. См.: А.С. Gimson, *op. cit.*, pp.196-200.

47. См.: А.А. Исенгельдина, указ. соч. См. также: А.Г. Максумов. Артикуляционные, акустические, перцептивные и фонологические характеристики английских носовых сонантов (в сопоставлении с узбекским), Автореф. дис.... канд. филол. наук, М., 1972.

48. См.: Н.С. Трубецкой. Основы фонологии. М., изд. «Иностранная литература», 1970, с. 218.

49. Многоформантность спектров английских сонорных объясняется наличием при их артикуляции совокупности резонаторных полостей (гипофаринкс. мезофаринкс, носовая полость и ротовая резонатор). См.: А.А. Исенгельдина, указ. соч.

В этой связи следует отметить также, что при наличии этих же резонаторов сонорные в других языках (например, в русском и армянском) не характеризуются вышеуказанными свойствами английских сонорных.

50. Этот метод был разработан Пьером Делатром; сущность его заключается в том, что вообще изглашение речи – это чередование «переходов» (transition) и «устойчивых состояний» (steady states). См.: Pierre Delattre. “Change as a Correlate of the Vowel-Consonant Distinction”. *Studia Linguistica*, 18, 1, 1965, *Revue de Linguistique Générale et Comparée*, Copenhague, pp.12-24.

51. См.: К. Тавастшерна. Пение и Речь. Петроград, изд. «Уделов», 1914, с.12.

52. См.: В.В. Васильев. Орфоэпическая общность Британского и Американского вариантов современного английского языка. Дис... канд. филол. наук, М., 1980.

53. См.: С.Н. Варданян. Финальная фонотактика и морфонология финальных консонантных комплексов современного английского языка. *Вестник ЕГУ*, № I, 1985, с. 216-221.

54. Этот вопрос подробно рассматривается в главе «Речь и Пение».

55. Нужно подчеркнуть, что за кажущимся сходством сонорных английского и других перечисленных языков, кроются различия артикуляционных баз и фонетических систем данных языков. См.: А.А. Исенгельдина, указ. соч.

56. См.: Л.В. Златоустова, Р.К. Потапова, В.В. Потапов, В.Н. Трунин-Донский. *Общая и прикладная фонетика*. М., изд. МГУ, 1997, с. 179.

57. См.: О.С. Ахманова, *Словарь*. ..., с. 427.

58. См.: Н.И. Жинкин. *Механизмы речи*. М., изд. АПН РСФСР, 1958, с. 204-268.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что в основе слоговости сонорных английского языка лежит большой объем глоточного резонатора. Однако при одинаковом объеме глоточного резонатора, в разных финальных консонантных комплексах одни и те же сонорные ведут себя по-разному.

59. См.: Л.В. Щерба. *Фонетика французского языка*. М., изд. «Высшая школа», 1963, с.78.

- 60.** Там же.
- 61.** См.: А.Л. Трахтеров. Практический курс фонетики английского языка. М., изд. «Высшая школа», 1976, с. 18.
- 62.** См.: Л.В. Златоустова, Р.К. Потапова, В.В. Потапов, В.Н. Трунин-Донский, указ. соч., с. 182.
- 63.** Там же.
- 64.** Там же, с. 179.
- 65.** Там же.
- 66.** Там же, с. 181.
- 67.** Там же, с. 183.
- 68.** Там же.
- 69.** См.: Л.Р. Зиндер. Общая фонетика. М., изд. «Высшая школа», 1979, с. 254.
- 70.** См.: Л.В. Златоустова, Р.К. Потапова ... указ. соч., с. 184.
- 71.** Там же, с. 185.
- 72.** Там же, с. 186.
- 73.** Там же, с. 188.
- 74.** Там же.
- 75.** Там же, с. 189.
- 76.** Там же, с. 190.
- 77.** См.: О.С. Ахманова, Словарь..., с. 428.
- 78.** См.: Л.В. Златоустова, Р.К. Потапова... указ. соч., с. 192.
- 79.** Там же.
- 80.** Там же, с. 196.
- 81.** Там же.
- 82.** Там же, с. 194.
- 83.** Там же, с. 253.

84. См.: С.В. Дечева. Когнитивная силлабика. М., изд. МГУ, 1998, с. 21.

85. См.: С.Н. Варданян. Взаимодействие речевого и певческого голоса на сегментном, сверхсегментном и сверхсинтаксическом уровнях. // Тезисы докл. республ. научно-методической конференции. Ереван, изд. ЕГУ, 1992, с. 60.

86. Это деление является очень важным. Как известно, вопрос о слоге и слоговой границе является одним из наиболее сложных.

87. См.: Daniel Jones. The Use of Syllabic “l” and “n”. ZBAS Bd. 12, Heft 1/4, Berlin, 1959, pp. 136-144. См. также: Antti Mutanen, op. cit.

88. См.: С.А. Багдасарян, указ. соч.

89. См.. Antti Mutanen, op. cit., p. 65.

90. Мы выбрали только парные консонантные комплексы, чтобы сравнение было более наглядным.

91. См.: Antti Mutanen, op. cit., p. 42.

92. См.: С.А. Багдасарян, указ. соч., с. 18.

93. См.: В частности, Daniel Jones, English Pronouncing Dictionary. 14th ed., London, 1986.

94. См.: Webster’s Third New International Dictionary of the English Language. USA, 1981.

95. См.: А.И. Смирницкий. Курс фонетики..., с. 80.

96. Это было доказано Бругманом в статье «Носовой сонант». Кружочками внизу обозначена слоговая функция этих звуков.

См.: Ф.М. Березин. История лингвистических учений. М., изд. «Высшая школа», 1975, с. 119.

97. См.: С.А. Барановская. О фонологизме сопоставительного метода. В кн.: Вопросы фонетики и обучение произношению, М., изд. «Высшая школа», 1975, с. 78.

98. Там же.

99. См.: Н.С. Трубецкой, указ. соч., с. 59.

100. Там же.

101. Рассматривая армянские сонорные мы будем ссылаться на данные, полученные экспериментальными методами А.А. Хачатрян и В.Н. Айрапетяном. См.: А.А. Хачатрян, В.Н. Айрапетян, указ. соч.

102. См.: Э.Б. Агаян. Введение в языковедение (на армянском языке). Ереван, изд. ЕГУ, 1952, с.136.

103. См.: Г. Капанцян. Общее языковедение (на армянском языке), Ереван, изд. ЕГУ, 1939, с. 64.

104. Мы отнюдь не ставим себе задачу изучения армянских сонорных, а, ссылаясь на результаты полученные экспериментальными методами, пытаемся выяснить, в чем заключается способность армян правильно произносить финальные консонантные комплексы, имеющих в своем составе сонорные звуки.

105. В связи с этим следует отметить, что было бы целесообразно говорить о дорсальном (или же апико-дорсальном) укладе языка армянского [n], исходя из того факта, что существует принципиальное различие между армянским [n] и английским [n], который произносится апикальным укладом языка.

106. См.: А.А. Хачатрян, В.Н. Айрапетян, указ. соч., с. 144-158.

107. Там же, с. 299.

108. Там же, с. 227-243.

109. См.: Т.П. Ломтев, указ. соч., с. 119.

110. См.: Р.И. Аванесов. Русское литературное произношение, с.38-41.

111. См.: Р.И. Аванесов, Русская литературная и диалектная фонетика, с. 197.

112. См.: Н.А. Любимова. Спектральные характеристики русских сонантов. Вестник ЛГУ, сер. истории, языка и литературы, вып. 1, № 2, Л., с. 162.

113. Там же.

114. См.: Н.А. Любимова. Зависимость качества сонантов от фонетического положения в слове. В кн.: Вопросы фонетики и обучение произношению. М., изд. МГУ, 1975, с. 112.

115. Там же.

116. Там же.

117. Там же.

118. Там же.

119. См.: А.А. Реформатский. Слоговые согласные в русском языке. В сб.: Развитие фонетики современного русского языка. М., изд. «Наука», 1977, с. 203-209.

См. также: В.П. Григорьев. Финали «согласный + сонант» в поэтической речи. В кн.: Фонетика, фонология, грамматика. М., изд. «Наука», 1971, с. 43-49.

В связи с этим нужно отметить, что сделанные нами выводы о различиях между английскими и русскими сонорными звуками отнюдь не опровергаются интересными наблюдениями А.А. Реформатского. Его работа очень интересна с точки зрения тех универсальных фонетических свойств, которыми обладают сонорные вообще, и латеральные, в частности. Но мы изучаем не универсальные свойства или потенции тех или иных звуков, которые могут использоваться в поэзии, а только их регулярное грамматически и лексически узаконенное, нормализованное функционирование.

120. Знак (o) условно обозначает удлинение сонорных.

121. См.: Л.В. Щерба. О разных стилях произношения..., с. 545.

122. См.: Y.R. Chao. Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition and Atonal Composition in Chinese. In: For Roman Jakobson. The Hague, 1956, pp. 52-59; I. Fónagy. Emotional Patterns in Intonation and Music. In: Zeitschrift, für Phonetik und allgemeine Sprachwissenschaft, 16, 1963, pp. 293-326; Rose Nash. Turkish Intonation. An Instrumental Study. The Hague-Paris, Mouton, 1973; А.А. Реформатский. Речь и музыка в пении. Вопросы культуры речи, вып.1, М., изд. АН СССР, 1955, с. 172-195; J. Smith

van Waesberghe. Phonetics in its Relation to Musicology. In: Manual of Phonetics. Amsterdam, 1957, pp. 372-384.

123. См.: G.P. Springer. Language and Music: Some Parallels and Divergencies. In: For Roman Jakobson. The Hague, 1956, pp. 504-513.

124. См.: G.P. Springer, op. cit.

125. См.: C.L. Merkel. Physiologie der Menschlichen Sprache. Leipzig, 1866, pp. 346-397.

Данная теория требует дальнейшего рассмотрения, т.к. существует и другая теория согласно которой источником музыки является речевая интонация. См.: Жан-Жак Руссо. Избранные сочинения. Т. I, М., «Госиздат», 1961, с. 269.

126. См.: C.H. van Schooneveld. The Sentence Intonation of Contemporary Standard Russian as a Linguistic Structure. The Hague, 1961, p. 9 (перевод наш – С.В.).

127. См.: Rose Nash, op. cit., p. 48.

128. См.: M.V. Davidov, G.G. Egorov. English Phonology. MGU, 1971, p. 54.

129. См.: Rose Nash, op. cit., p. 52.

130. Там же.

131. Там же.

132. Музыка была нами сочинена.

133. См.: Rose Nash, op. cit., p.52.

134. Там же.

135. Там же.

136. Там же.

137. Там же, p. 52.

138. Примеры заимствованы у Гимсона. См.: A.C. Gimson, op. cit., p. 252.

139. См.: P. Moser. The Voice of Neurosis. New York, 1954, p. 16.

140. См.: Rose Nash, *op. cit.*, p. 58.

141. Там же.

142. Там же.

143. Требования для профессионального певца – владеть диапазоном не менее двух октав, не говоря о тех случаях, когда диапазон голоса бывает более четырех октав (например, голос Имы Сумак). См.: В.П. Морозов. Тайны вокальной речи. Л., изд. «Наука», 1967, с. 53.

144. «Музыкальное оформление не представляет собой и не может быть точной копией, фотографией интонации речевого потока». См.: Б.М. Задорожный. До питания про інтонацію в слов'янських мовах. Вопросы славянского языкознания, Львов, 1953, кн. 3, с. 107-116.

145. См.: Rose Nash, *op. cit.*, p. 43.

146. В частности, композиторам советовали сохранять естественную акцентуацию, потому что именно язык является «орудием выражения чувств и страстей». В 1667 Монтеверди, первый великий мастер трагической оперы заявил, что «речь должна быть хозяином, а не слугой музыки». См. В. Szabolcsi. A History of Melody. New York, 1965, с.201-203. (Перевод наш – С.В.).

147. См.: В. Szabolcsi, *op. cit.*

148. См.: А.А. Реформатский, указ. соч., с. 180.

149. Пример взят у А.А. Реформатского. См. А.А. Реформатский, указ. соч., с. 180-181.

150. См.: М.Л. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л., «Госмузиздат», 1932, с. 424.

151. См.: А.А. Реформатский, указ. соч., с. 182.

152. См. В.А. Ермаков. Дефекты вокальной методики и роль произношения в пении. Л., изд. «Тритон», 1935, с. 18.

153. См.: Л.В. Щерба, указ. соч., с. 345.

154. См.: P. Sanderson. English Consonant Clusters. Oxford, Pergamon Press, 1966, p. 28.

155. См.: В.А. Ермаков, указ. соч., с. 11; см. также: А.И. Канкарович. Культура вокального слова. М., изд. «Музгиз», 1957, с.10; В.П. Морозов, указ. соч., с.143; А.А. Реформатский, указ. соч., с. 3.

156. См.: К.В. Васенина. Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении. Метод. пособие. М., изд. «Музыка», 1962, с. 6. См. также: К. Тавастшерна. Пение и речь. Петроград, изд. «Уделов», 1914, с. 34; М.И. Тихонов. Регистры человеческого голоса. Харьков, изд. «С.П. Яковлева», 1900, с. 45.

157. См.: В.А.Ермаков, указ. соч., с. 11.

158. См.: К.В. Васенина, указ. соч., с. 9.

159. См.: А.А. Реформатский, указ. соч., с. 199.

160. См.: К. Тавастшерна, указ. соч., с. 12-16.

161. См.: Frederick Harrison. A Primer of Elocution in Recitation and Song. London, 1896, p. 20.

162. См.: Д. Аспелунд. Основы постановки голоса в хоркружке. М., «Госмузиздат», 1930, с. 26.

163. Ритм – это равномерное чередование ускорения и замедления напряжения и ослабления, долготы и краткости, подобного и различного в произведении речи. См.: О.С. Ахманова, Словарь..., с. 388. См. также: Эмиль Бейвенист. Понятие «ритма» в его языковом выражении. В кн.: Общая лингвистика. М., изд. «Прогресс», 1974, с. 377-385.

164. Особенно интенсивно эта работа ведется на кафедре английского языка МГУ. См. список литературы.

165. В этом смысле Т.Н. Шишкина вполне права, настаивая на роли ритма как на основной и главнейшей структуре, определяющей характер того или другого произведения речи.

Это понятие ритма и сложной ритмической структуры, лежащей в основе различных видов и в конкретных реализациях текстов, полностью подтверждается обширными исследованиями,

которые уже были проведены на кафедре английского языка и опубликованы в книге «Регистры и Ритм». Там же детально разъясняется роль фразировки, как основной категории ритмического анализа прозы. См.: Olga Akhmanova and Tat'jana Šiškina. Registers and Rhythm. Moscow, MGU, 1975.

166. «В античной риторике, в поэтике классицизма мы найдем и учение о звуковой гармонии, об интонации и ритмике периода и учение о клаузулах (окончаниях предложений) в ораторской речи, и теорию звукоподражания, и попытки определить эмоциональное воздействие отдельных звуков речи. Эмоциональное осмысление звуков русского языка мы встречаем еще в «Риторике» М.В. Ломоносова.

См.: И. Виноградов. К вопросу о музыке стиха. В кн.: Вопросы марксистской поэтики. Избранные работы. М., изд. «Советский писатель», 1972, с. 312.

167. «Марксистская поэтика может ставить проблему звукового строя художественной речи только в самой тесной связи с проблемой образа. Необходимо понять звуковую сторону как часть, как сторону образной структуры произведения, необходимо раскрыть то живое содержание, которое в звуковом строе находит свое выражение». См.: И. Виноградов, указ. соч., с. 315.

168. «Элементом многообразия в стихе является различие звуков по качеству и длительности, высоте и силе ударений, группировка их в слова или фразовые группы различных очертаний, но также живая множественность синтаксических сцеплений, и наконец – движение мысли и поэтических образов». См.: В. Жирмунский. Теория стиха. Л., изд. «Советский писатель», 1975, с. 18-19.

169. Мы специально остановились на данных стихотворных отрывках, потому что в армянской поэзии именно В. Терян имел большую склонность к звукописанию.

170. Согласно экспериментальному анализу интенсивность и длительность сибилантных намного больше, чем сонорных. См.: А.А. Хачатрян, В.Н. Айрапетян, указ. соч., с. 190-204.

171. Мелодия наша – С.В.

172. См. об этом подробно главу III, § 4.

173. Как известно, в пении основная опора делается на гласные. В английском языке сонорные выступают в качестве опоры для голоса только в тех случаях, когда они являются слоговыми.

174. Мелодия наша – С.В.

175. Мелодия наша – С.В.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

МЕТАЯЗЫК В РЕЧИ

1. Паузы – прекращение фонации любой длительности

- ö – вокализованная пауза
- + – потенциальная пауза
- ⋈ – пауза в полединицы
- | – пауза в одну единицу
- || – пауза в две единицы
- ||| – пауза в три единицы

2. Тоны

- / m – высокий восходящий тон
- / m – средний восходящий тон
- / m – низкий восходящий тон
- \ m – высокий нисходящий тон финального завершения
- \ m – высокий нисходящий тон нефинального завершения
- \ m – средний нисходящий тон нефинального завершения
- \ m – низкий нисходящий тон финального завершения
- ∧ m – восходяще-нисходящий тон
- ∨ m – нисходяще-восходящий тон
- ˆ m – высокий ровный тон
- ˆ m – средний ровный тон
- ˆ m – низкий ровный тон
- m – знаки промежуточных слогов (между первым
- m ударным слогом и последним) в нисходящей
- m и восходящей шкалах движения тона

3. Диапазон

$\overbrace{m \ m \ m \ m}^w$ – расширенный диапазон

$\overbrace{m \ m \ m \ m}^n$ – суженный диапазон

4. Громкость

m m m m – повышенная громкость

~~~~~

m m m m – пониженная громкость

----

m m m m – очень громко

~~~~~

m m m m – очень тихо

.....

5. Темп

m m m m – слегка ускоренный темп
allegro

m m m m – очень быстрый темп
allegrissimo

m m m m – слегка замедленный темп
lento

m m m m – очень медленный темп
lentissimo

ПАРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Голосовые определители (voice qualifiers)

breathiness (br)	–	придыхательность
huskiness (h)	–	хриплость
creak (cr)	–	скрип
falsetto (f)	–	фальцет
resonance (r)	–	резонантность
tremulousness (tr)	–	тремолирование
spread (sp)	–	улыбка
whisper (wh)	–	шепот
stage whisper (s.wh)	–	сценический шепот

Голосовые характеристики (voice qualifications)

laugh	–	смех
giggle	–	хихиканье
sob	–	рыдание
cry	–	плач

ТИПЫ СЛОГОВ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

CVC	–	fæt
CVCC	–	fækt
CVCCC	–	fækts
CCVC	–	pleis
CCCVC	–	stri:t
CCVCC	–	spi:ks
CCVCCC	–	sfɪŋks
CCCVCC	–	stri:ts
CCCVCCC	–	(kən) - strʌkts
CCVCCCC	–	twelfθs
CVCCCC	–	siksθs
CV	–	si:
CCV	–	plei
CCCV	–	strɔ:
VC	–	ət
VCC	–	æpt
VCCC	–	ækts

ТИПЫ СЛОГОВ РУССКОГО ЯЗЫКА

CVC	–	tam
CVCC	–	lamp
CVCCC	–	tekst
CCVC	–	ftat
CCCVC	–	fstat'
CCVCC	–	ftamp
CCVCCC	–	sfink ^с s
CCCVCC	–	strast'
CVCCCC	–	(le) - karstv
CCVCCCC	–	grafstv
CV	–	da
CCV	–	fse
CCCV	–	mzda
CCCCV	–	fstre - (tit')
VC	–	ad
VCC	–	akt
VCCC	–	omsk

ТИПЫ СЛОГОВ АРМЯНСКОГО ЯЗЫКА

V	–	a-sel
VC	–	an-tun
VCC	–	ast-γik
VCCC	–	an ç k
CV	–	ka-yan
CVC	–	kar-kut
CVCC	–	hayr
CVCCC	–	kurek'
CCV	–	stu-gel
CCVC	–	stip-vac
CCVCC	–	z gast
CCVCCC	–	b r un ç k'
CCC V	–	skyu- r ik
CCCVC	–	struk
CCC VCC	–	sp'yu r k'
CCC VCCC	–	bryansk ¹

¹ См.: Р.М. Тохмамян. Акцентуация современного армянского языка. Ереван, изд. АН Арм.ССР, 1983, с. 37.

**Финальные консонантные комплексы
со слогообразующими латеральными**

[pld]	[trld]
[bld]	[mpld]
[tld]	[mbld]
[dld]	[ntld]
[kld]	[ndld]
[gld]	[nslld]
[mld]	[ŋkld]
[nld]	[ŋgld]
[rld]	
[wld]	
[fld]	
[vld]	
[ʃld]	
[tʃld]	
[ɟʒld]	
[sld]	[mbrld]
[zld]	

**Финальные консонантные комплексы
со слогообразующими назальными**

[pnd]	[pʃnd]
[bnd]	[trnd]
[tmd]	[drnd]
[tnd]	[kʃnd]
[dnd]	[mpnd]
[knd]	[mznd]
[gnd]	[ndnd]
[mnd]	[ntʃnd]
[ðnd]	[ndʒnd]
[θnd]	[nʃnd]
[ð̃nd]	[ŋθnd]
[fnd]	[stʃnd]
[vnd]	
[ʃnd]	
[ʒnd]	
[tʃnd]	
[dʒnd]	[ŋkʃnd]
[snd] [smd]	
[znd] [zmd]	

**Финальные консонантные комплексы
с неслогообразующими латеральными**

[ld]	[lpt]
	[lkt]
	[lmd]
	[lft]
	[lvd]
	[lʃt]
	[ltʃt]
	[ldʒd]
	[lst]

**Финальные консонантные комплексы
с неслогообразующими назальными**

[md]	[mpt]
[nd]	[mft]
[ŋd]	[ŋkt]
	[ntʃt]
	[ndʒd]
[mpst]	[nst]
[ŋkst]	[nzɔd]

**Финальные консонантные комплексы
со слогообразующими латеральными
в глагольных словоформах:**

[pld]	–	nipped, dappled, rippled, tripled
[bld]	–	nibbled, babbled, dabbled, gabbled
[tld]	–	rattled, settled, titled, prattled
[dld]	–	raddled, huddled, cradled, peddled
[kld]	–	hackled, speckled, freckled, circled
[gld]	–	haggled, struggled, daggled, higgled
[mld]	–	enamelled, pummelled
[nld]	–	panelled, kennelled, flannelled
[rld]	–	quarrelled, barrelled, laurelled
[wld]	–	equalled
[fld]	–	muffled, shuffled, baffled
[vld]	–	marvelled, travelled, shrivelled
[ʃld]	–	bushelled
[tʃld]	–	satchelled, hatchelled
[dʒld]	–	cudgelled
[sld]	–	whistled, gristled, jostled, bustled
[zld]	–	puzzled, grizzled, fizzled, dazzled
[trld]	–	petrolled
[mpld]	–	rumped, crumpled, sampled, trampled
[mblld]	–	rumbled, trambled, tumbled
[ntld]	–	mantled, dismantled, disgruntled
[ndld]	–	handled, dwindled, brindled
[nslld]	–	cancelled, pencilled, tinselled
[ŋkld]	–	tinkled, wrinkled, rankled, crinkled
[ŋgld]	–	tingled, tangled, mingled
[mbrld]	–	timbrelled

**Финальные консонантные комплексы
со слогообразующими назальными
в глагольных словоформах:**

[pnd]	–	happened, opened, ripened
[bnd]	–	ribboned
[tmd]	–	bottomed
[tnd]	–	rattened, battened, frightened
[dnd]	–	pardoned, reddened, saddened
[knd]	–	blackened, darkened, beckoned
[gnd]	–	waggoned, jargoned, paragoned
[mnd]	–	summoned, gammoned, resummoned
[ðnd]	–	fathomed
[θnd]	–	marathoned, youthened
[ðnd]	–	smoothened
[fnd]	–	stiffened, roughened, hyphened
[vnd]	–	evened, heavened, ravened
[fnd]	–	missioned, motioned, cushioned
[ʒnd]	–	occasioned, provisioned
[tʃnd]	–	fortuned
[dʒnd]	–	gudgeoned, bludgeoned, burgeoned
[snd]	–	listened, fastened, worsened
[znd]	–	reasoned, seasoned, prisoned
[smd]	–	blossomed, reblossomed
[zmd]	–	bosomed, embosomed
[pʃnd]	–	captioned
[trnd]	–	patroned
[drnd]	–	squadroned
[kʃnd]	–	sectioned
[mpnd]	–	dampened, plumpened, limpened
[mznd]	–	crimzoned
[ndnd]	–	abandoned
[ntʃnd]	–	luncheoned, truncheoned
[ndʒnd]	–	dungeoned
[nʃnd]	–	pensioned, stanchioned, mentioned
[ŋθnd]	–	lengthened, strengthened
[stʃnd]	–	questioned
[ŋkʃnd]	–	functioned, sanctioned

**Финальные консонантные комплексы
с неслогообразующими латеральными
в глагольных словоформах:**

- [ld] – killed, filled
- [lpt] – helped, gulped, pulped, sculpted
- [lkt] – milked, bilked, sulked, bulked
- [lmd] – whelmed, filmed, helmed, culmed
- [lft] – gulfed, wolfed, golfed
- [lvd] – involved, resolved, dissolved, solved
- [lft] – welshed, mulshed
- [ltft] – filched, belched, mulched, quelched
- [ldʒd] – bulged, indulged, bilged, divulged
- [lst] – waltzed, pulsed, convulsed, repulsed

**Финальные консональные комплексы
с неслогообразующими назальными
в глагольных словоформах:**

- [md] – slimmed, dreamed, seemed
- [nd] – pinned, stunned, returned
- [ŋd] – lunged, hanged, banged
- [mpt] – stamped, slumped, camped, ramped
- [mft] – triumphed, galumphed
- [ŋktl] – linked, banked, thanked
- [ntft] – clinched, pinched, drenched
- [ndʒd] – changed, ranged, arranged
- [nat] – balanced, glanced, advanced
- [nzd] – cleansed, bronzed, lensed
- [mpst] – glimpsed
- [ŋkst] – jinxed

**Финальные консонантные комплексы
в слабой синтаксической позиции
(нейтральный стиль)**

[pld]

|| We \ coupled_{lento} § the name of \ Oxford § with the idea of
learning. ||

(A.S. Hornby)

|...but you might have told me the nature of the letters §
coupled_{lento} with your forth coming marriage. ||

(A. Conan Doyle)

[mnd]

| ...be threw aside his notebook § and summoned Bobby. ||

J.B. Morton (Beachcomber)

[dld]

|| We were all huddled_{lento} together § close to the trembling
horses. ||

(R. Kipling)

| ... now I suppose § a toothless and raddled_{lento} hag_{lento}. ||

(W.S. Maugham)

[pnd]

| ... perhaps you can explain § how that book happened to be
here. ||

J.B. Morton (Beachcomber)

[bld]

| ...and ^{lento} babled to me + out of ^{lento} sheer • lightness of \ heart. ||
(R. Kipling)

[smd]

|| And on the ^{lento} topmost • spray of the ,Rose-tree § there ^{lento} blossomed
a • marvellous \ rose. ||
(O. Wilde)

[nst]

| ...when I ^{lento} annonced my in,tention of • going \ there. ||
(W.S. Maugham)

[ldʒd]

| ...and he ^{lento} bulged • out of his ^{lento} ready-made \ clothes. ||
(W.S. Maugham)

[pnd]

|| ^{lento} What has \ happened § my ,darling? ||
(A. Conan Doyle)

[sld]

\ Whistled a ,tune between the \ rhymes. ||
^{lento}
(H.W. Longfellow)

[tnd]

|| And ^{lento} what do • you / think \ frightened ,her? ||
(A. Conan Doyle)

[vld]

|| We¹ travelled by the Under,ground. ||
 lento

(A. Conan Doyle)

[md]

|| She¹ seemed to be \,flustered. ||

J.B. Morton (*Beachcomber*)

|| He¹ seemed to have • got \,nowhere. ||

J.B. Morton (*Beachcomber*)

[zld]

|| The¹ thing what \,grizzled me § was that¹ Ryan 'adn't shown
more \,confidence in \,me. ||
 lento

(W.S. Maugham)

| ...¹ some + \,frizzled and \,others \,lank. ||
 lento

(J. Swift)

[snd]

|| It¹ fled to the \,venti•lator § and¹ fastened + upon the¹ first
•person it \,saw. ||
 lento

(A. Conan Doyle)

||^vBooby •picked up the \,receiver, § \,listened § and¹ then
\,replaced it. ||

J.B. Morton (*Beachcomber*)

[ŋgld]

| ...¹so • inter^v mingled_{lento} are | those • ringing \ lines. ||

(W.S. Maugham)

[nd]

| ...the¹ student • opened the , window † and • looked \ out. ||

(O. Wilde)

|| Mal¹ practice • groaned \ again. ||

J.B. Morton (Beachcomber)

| ... and he | leaned , down + and \ plucked it. ||

(O. Wilde)

[mbld]

| ... which re,sembled_{lento} the¹ name of a \ horse. ||

(J. Swift)

| ... and it | trembled_{lento}¹ all • over with \ ecstasy. ||

(O. Wilde)

|| The¹ four • men + | shambled_{lento} a • long the \ deck. ||

(W.S. Maugham)

|| There was a¹ group as,sembled_{lento} • round the \ fire. ||

(Ch. Dickens)

[ndnd]

|| Dr.¹ Roylott then a \ bandoned_{lento} his • practice in \ London. ||

(A. Conan Doyle)

[ld]

| ...but the ¹blind /man ¹pulled me •close \ up to /him. ||

(R.L. Stevenson)

| ... and /called us + ¹all the /English he \knew. ||

(Jerome K. Jerome)

|| But the ¹winter •has \chilled + my /veins. ||

(O. Wilde)

[lvd]

| ...and re¹solved to \leave it + with the /first /oppo¹r¹tunity. ||

(J. Swift)

[knd]

|| ¹Then he a \waken¹ed /Fred. ||

(W.S. Maugham)

[tld]

| ... ¹asking whether I was /now \sett¹led for \life. ||

(J. Swift)

[tld], [gld]

|| I was ¹so much /start¹led § that I \strugg¹led + to with- \draw. ||

(R.L. Stevenson)

[kld]

|| We have a ¹dying •reference to a ¹speck¹led /band? ||

(A. Conan Doyle)

**Финальные консонантные комплексы
в сильной синтаксической позиции
(нейтральный стиль)**

[fld]

| ...one¹ finds oneself at • once \ baffled. ||
lento

(English of Excellent Conversation)

[lvd]

|| “The¹ Red-Headed League + is dis \ solved”. ||
cr> lento <cr

(A. Conan Doyle)

[pld]

|| His income § \ tripled. ||
lento

(A.S. Hornby)

| ...¹ all § that he had¹ left be, hind §¹ had \ shrivelled. ||
lento

(W.S. Maugham)

[bld]

|| You look \ troubled? ||
lento

(A.P. Chekhov)

[ld]

|| ...that the¹ vacancy was \ filled. ||
lento

(A. Conan Doyle)

|| ...about¹ eight • years ago + my¹ mother was \ killed. ||
lento

(A. Conan Doyle)

[nd]

|| Mal¹ practice \ groaned. ||
lento

J.B. Morton (Beachcomber)

[pnd]

|| ¹What has \ happened? ||
lento

J.B. Morton (Beachcomber)

[snd]

|| The ¹cold Moon • leaned / down § and \ listened. ||
lento

(O. Wilde)

[knd]

|| She / explained that • she had ¹only • just \ awakened. ||
lento

J.B. Morton (Beachcomber)

[kld]

|| They ¹looked at one / another + and \ chuchkled. ||
lento

(W.S. Maugham)


[ŋkld]

|| The ¹doctor smiled § and his ¹sharp, • bright / eyes twinkled. ||
lento

(W.S. Maugham)


**Финальные консонантные комплексы
в стилистически окрашенной и поэтической речи**

[fld]

|| ^W Stifled us + I like 'ugly \ weeds! ||
 sob>  <sob

(A.P. Chekhov)

| ...which were 'all \ baffled + by the 'skill and ,bravery §
 r>  <r

of the I comic \ fighting-man. ||
 r>  <r


(Ch. Dickens)

[mblld]


|| I All the • same I \ humbled my.self be\fore you! ||


(A. Conan Doyle)

[ld]

|| – You § \ killed my \ husband! ||


|| – I ,killed ? ||
 laugh>  <laugh

|| I I say § I \ killed him! ||


(A. Conan Doyle)

|| You have a¹ready im/perilled + the¹ whole success of our
 • expedition . ||

$\begin{array}{c} \text{lentissimo} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \end{array}$

(A. Conan Doyle)

| ...but \he /pushed + and /pulled + and /buted...||

$\begin{array}{c} \text{lentissimo} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \\ \text{lento} \end{array}$

(A. Conan Doyle)

[tld]

|| In the¹ midst of this \happiness | when¹ I looked upon my₁self +
 to be \fully \settled in₁ life... ||

$\begin{array}{c} \text{lentissimo} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \\ \text{lento} \end{array}$

(J. Swift)

|| That's \quite \settled then. ||

$\begin{array}{c} \text{lentissimo} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \\ \text{lento} \end{array}$

(A. Conan Doyle)

[rld]

|| I ,quarrelled[•] with ,him, | \killed him \ with a har\poon. ||

$\begin{array}{c} \text{lento} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \\ \text{lentissimo} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \\ \text{lento} \end{array}$

(A. Conan Doyle)



[mpld]


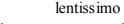
| ...and i he \trampled \ upon₁ me + and de\serted₁ me. ||

$\begin{array}{c} \text{lento} \\ \text{r} \text{-----} \text{t} \end{array}$

(W.M. Thackeray)

[kld]



|| ^lLook at his \ head! | ^l Wrapped a \ round it! ||
 h>   <h
 allegrissimo allegrissimo

| The Band! | The | Speckled \ Band! ||
 h>   <h
_{lento} _{lento}
 lentissimo lentissimo

(A. Conan Doyle)

|| - ^v Helen! | \ It was the \ band! ||
 cry> _{tr>} _{lento} <tr <cry

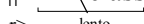

|| - ⁿ \ What? ||
 - - - - -

|| - The \ speckled band! ||
 cry>  tr>  <tr <cry
 lentissimo lentissimo

|| - ⁿ \ The \ speckled band? ||
 lento lentissimo

(A. Conan Doyle)

[bld]

|| ^l In \ class one , day | a ^l teacher \ scribbled | “rubbish” }
 r>   <r
 lento lentissimo
 on a ^l pupil's | compo \ sition! ||
 r> _{lento} <r

(A.P. Chekhov)

[zld]

|| It ¹was on the /contrary ¹much •per/turbed + and
 <r> <r>
 \puzzled in \look. ||
 <r> lentissimo <r>
 ~~~~~  
 lento

(W.M. Thackeray)

[sld]

| ...in the |streets of <sup>1</sup>jostling \ others ¶ or being \jostled  
 <r> ~~~~~ <r> -----  
 him's elf into the \canal. ||  
 -----  
 allegro

(J. Swift)

|| Probably by the •use of the \milk + which we \saw |  
 <r> ----- <r>  
 allegro  
 to <sup>1</sup>come /back to •him + when he \whistled to |it. ||  
 -----  
 lento

(A. Conan Doyle)

[ld], [ŋkld]


|| And <sup>1</sup>pulled a •dirty and \wrinkled <sup>v</sup>newspaper. ||  
 gl> lento lento <gl>  
 (A. Conan Doyle)

[ld3d]

| ...he <sup>1</sup>indulged in fe rocious \quarrels ¶ with <sup>1</sup>anyone crossing  
lento lento allegro  
 his \path. ||  
 -----  
 allegro

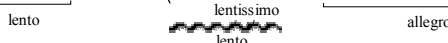
(A. Conan Doyle)

[kld], [gld]

|| 3 <sup>1</sup>Holmes \chuckled | and \ wriggled <sup>3</sup> in his \ chair. ||  



(A. Conan Doyle)

[gld]

| ...he \flapped | and \ struggled | till I <sup>1</sup>let him \ go. ||  



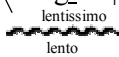
(A. Conan Doyle)

[ŋkld], [md], [ld]

|| And his <sup>1</sup>hair, | with <sup>1</sup>snow be <sup>1</sup>sprinkled, |  
  
<sup>1</sup>Strea<sup>Ⓜ</sup>ed be hind him like a \ river, |  
Like a <sup>1</sup>black and • wintry \ river, |  
As he <sup>1</sup>how<sup>Ⓛ</sup>ed and <sup>1</sup>hurried \ southward, |  
Over | frozen • lakes and \ moorlands. ||

(H.W. Longfellow)

[ŋgld]

|| When <sup>1</sup>hearts have • once <sup>v</sup>mingled |  
  
<sup>1</sup>Love • first \ leaves the <sup>1</sup>well • built \ nest ||  
The <sup>1</sup>weak one is \ singled |  
  
To en <sup>1</sup>dure • what it • once po\ ssest. ||

(P.B. Shelley)

[ld]

|| And the <sup>l</sup>night shall be filled with \ music, |  
lento

And the <sup>v</sup>cares that in <sup>l</sup>fest the ,day |

Shall \ fold their .tents, like the ,Arabs |

And as <sup>l</sup>silently .steal a \ way. ||  
lento

*(H.W. Longfellow)*

|| And the <sup>l</sup>silken, § • sad, + un,certain § | rustling of • each • purple  
,curtain. |

\ Thrilled me— | \ filled me | with fan<sup>l</sup>tastic \ terrors § | never • felt  
lento lento  
be \ fore; ||

*(E.A. Poe)*

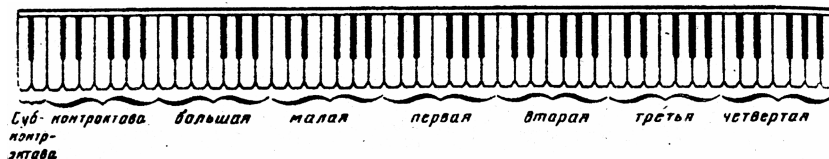
## ПРИЛОЖЕНИЕ II

### МЕТАЯЗЫК В МУЗЫКЕ<sup>1</sup>

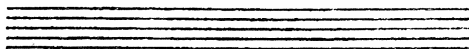
Песня складывается из отдельных звуков. Каждый из них имеет свое название. В музыке существует семь основных наименований звуков, разных по высоте: до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

Сочетание двух звуков, взятых последовательно или одновременно называется **интервалом**. Интервал между двумя звуками, имеющими одинаковое наименование, называется **октавой**.

Клавиатура фортепиано состоит из семи с половиной октав. Каждая октава имеет свое название. Октава, находящаяся посередине клавиатуры, называется **первой октавой**. Вправо от нее находятся: вторая, третья, четвертая и пятая (неполная) октавы. Влево от первой октавы расположены: малая, большая, контроктава и субконтроктава (неполная).



Для обозначения высоты звука пользуются нотным цесем, состоящим из пяти линеек:



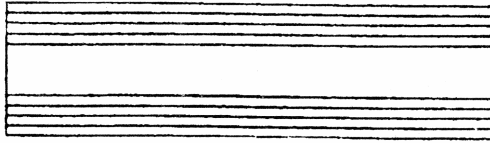
Нижняя линейка считается первой, а верхняя – пятой.

Для того, чтобы записать музыкальное произведение, пользуются знаками, которые называются нотами. Ноты пишутся на линейках и между линейками:

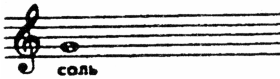


<sup>1</sup> Для составления метаязыка мы использовали книгу «Фортепианная игра». См.: *А. Николаев, В. Нетансон, В. Малинников*. Фортепианная игра. М., изд. «Музыка», 1982.

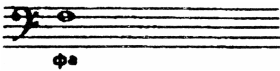
Чтобы записать большее количество разных по высоте звуков, пользуются двумя нотоносцами, соединенными чертой:



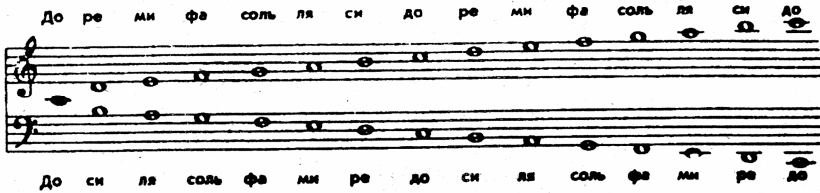
На верхнем нотоносце, как правило, ставится знак  $\text{C}$ , который называется скрипичным ключом, или ключом соль. Он указывает место ноты соль первой октавы на второй линейке:



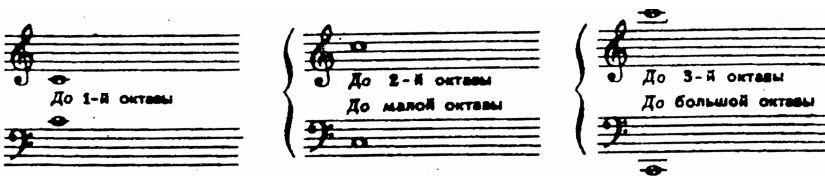
На нижнем нотоносце ставится знак  $\text{F}$ , который называется басовым ключом, или ключом фа. Он указывает место ноты фа малой октавы на четвертой линейке:




### Расположение нот на нотоносцах





Ноты, для которых не хватает места на нотоносцах, пишутся на маленьких добавочных линейках – снизу и сверху. Все ноты 'до' имеют симметричное обозначение:






## Длительность нот

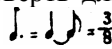
Ноты, как и звуки, бывают разной длительности. Если, например, ровно просчитать раз, два, три, четыре и на каждый счет представить себе по одному звуку, то мы получим четыре одинаковых по длительности звука. Каждый такой звук обозначается знаком .


Звук, длящийся два счета, пишется так: 

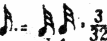
Звук, длящийся четыре счета, – так: 

Эти знаки имеют соответствующие названия:







-  – четвертная нота
-  – половинная нота
-  – целая нота

В музыке существуют более мелкие, чем четверть длительности. Одна четвертая равна двум восьмым нотам: 

Одна восьмая равна двум шестнадцатым: 

Одна шестнадцатая равна тридцатидвум: 







Итак, мы имеем:

-  – целая нота
-  – половинная нота
-  – четвертная нота
-  – восьмая нота
-  – шестнадцатая нота
-  – тридцативторая нота и т.д.

## Паузы и размер

Пауза – перерыв в звучании, временное молчание.








Паузы, как и ноты, имеют разную длительность

-  – целая пауза
-  – половинная пауза
-  – четвертная пауза
-  – восьмая пауза
-  – шестнадцатая пауза
-  – тридцативторая пауза





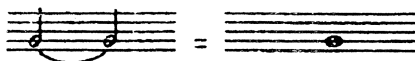
Отрезок музыкального произведения от одной сильной доли до следующей называется тактом. Один такт от другого отделяется тактовой чертой.

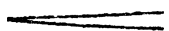
Каждый такт имеет равное количество долей, что указывается цифрами, поставленными в начале пьесы около ключа. Верхняя цифра показывает количество долей в такте, а нижняя – длительность этих долей. Эти цифры указывают размер такта.

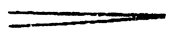
Двухдольный размер –  $\frac{2}{4}$    
 Трехдольный размер –  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$    
 Четырехдольный размер –  $\frac{4}{4}$    
 Пятидольный размер –  $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{8}$    
 Шестидольный размер –  $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{8}$    
 Семидольный размер –  $\frac{7}{4}$    
 Восьмидольный размер –  $\frac{8}{8}$  

### Приемы для исполнения мелодий

Знак  или  называется лигой. Если лига связывает две одинаковые по высоте ноты, то вторая из них не повторяется.

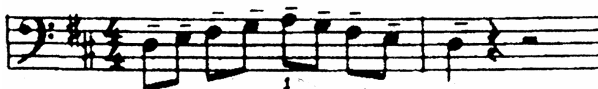


Знак  означает, что надо постепенно усиливать звучание.

Знак  означает, что надо постепенно ослаблять силу звука.

Знак > (акцент) – показывает силовое выделение отдельного звука.

Знак  означает, что этот звук следует петь протяжнее, слегка его выделяя.



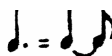
Точка над или под нотами означает, что данные звуки следует петь коротко, отрывисто (staccato).





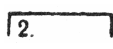
Связное исполнение называется легато (legato), при котором один звук сменяется другим, без какого-либо перерыва.

Знак  $\frown$  называется **фермой**. Фермата означает, что данную ноту, аккорд или паузу надо выдержать несколько дольше (примерно в полтора раза), чем та длительность, которой они обозначены.

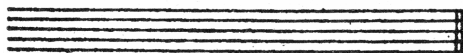
Точка, поставленная с правой стороны около ноты, увеличивает ее длительность на половину:

 , т.е. она равна трем восьмым.

Триоль  – ритмическая фигура из трех нот, равная по длительности двум обычным нотам, обозначается цифрой 3 над или под нотами.

Знак  и  называется вольтой. Он означает, что вся пьеса или ее часть повторяется. При повторении не нужно играть материал, расположенный над первой вольтой, а следует сразу переходить на вторую.

В конце пьесы ставится двойная черта:



Две точки около двойной черты указывают, что вся пьеса или ее часть исполняется два раза:



Неполный такт в начале пьесы называется **затактом**. Затакт вместе с последним тактом пьесы составляют полный такт.

В начале пьесы указывается, в каком темпе или в каком характере надо исполнять это произведение. Например: неторопливо, умеренно, скоро, весело, легко и т.п.

### Знаки изменения высоты звуков (альтерации)

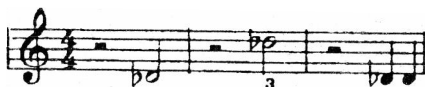
Октава состоит из семи основных звуков, но разделена на 12 разных промежутков – полутонов. Расстояние полутона встречается только между парами соседних белых клавиш: ми-фа и си-до. Между остальными соседними белыми клавишами расстояние всегда составляет два полутона, или тон. Поэтому для обозначения промежуточного звука между нотами до и ре, ре и ми, фа и соль, соль и ля, ля и си применяются специальные знаки.

# – диэз – знак повышения звука на полтона:



x дубь – диэз – знак двойного повышения звука; дубль – диэз повышает основной звук на целый тон.

b бемоль – знак понижения звука на полтона:



Существует знак двойного понижения звука – дубль-бемоль

bb Дубль – бемоль понижает основной звук на тон.

q – бекар – знак отмены диэза или бемоля.

Знаки #, b, и q пишутся перед нотой.

Знаки # и b, поставленные около ключа, означают, что во всей пьесе ноты, соответствующие по названиям этим знакам, надо играть с диэзом или бемолем.

Знаки #, q, b, стоящие около ноты, сохраняются только в одном такте в той же октаве.

### ПРИЛОЖЕНИЕ III

Правильное произношение сонорных и финальных консонантных комплексов английского языка особенно наглядно можно показать на певческих текстах.

Как уже было сказано, в пении основная опора делается на гласные. Однако в английском языке сонорные звуки наиболее естественно выступают в качестве опоры для голоса.

Посмотрев певческие тексты, можно легко убедиться в том, что так называемая «кантабельность» (певучесть) присуща всем сонорным вообще, а слогаобразующим сонорным, в частности.

#### Gentle on My Mind

Moderately bright

by John Hartford

And it's know-ing I'm not shack-led by for - got-ten words and  
bo@ds - And the ink stains that have dried up on some li@e.

5

#### The Sound of Silence

Moderately

Words and Music by Paul Simon

And the vi-sion — that was plant-ed in my brai@ -  
— still re - mai@s — with-in The Sou@d of Si - lence —

4

## Pretty Boy Floyd

Quite fast

A Ballad Performed by Joan Baez

Come gath-er rou(ṅ) d ————— me, chil-dren —————  
lento

7  
 ————— a sto-ry I will te(ṅ), —————

## Cockles and Mussels

Andante con moto

A British Folk Song

As she whee(ṅ)ed her wheel bar-row thro' streets broad and

5  
 nar-row, cry-i(ṅ)g 'Cock-les and Mus-sels! a — live, a — live O!'  
lento lento

## Ten Green Bottles

Alla marcia

A British Folk Song

There were ten green bot-tles hang-ing on the wa(ṅ)  
lento

4  
 Ten green bot-tles hang-ing on the wa(ṅ)  
lento

## She'll Be Comin' Round the Mountain

Allegro giocoso

A British Folk Song

She'l be com-in' round the moun-tain when she co@mes,

4 — She'l be com-in' round the moun-tain when she co@mes, —

The image shows two staves of musical notation in G major and 2/4 time. The first staff contains the first line of the melody with lyrics. The second staff continues the melody with a measure rest and lyrics. The lyrics are: "She'l be com-in' round the moun-tain when she co@mes," and "— She'l be com-in' round the moun-tain when she co@mes, —".

## You've Got a Friend

Moderately

Words and Music by Carole King

When you're down — and trou — bled and you need

3 — some love and care —

The image shows two staves of musical notation in B-flat major and common time. The first staff contains the first line of the melody with lyrics. The second staff continues the melody with a measure rest and lyrics. The lyrics are: "When you're down — and trou — bled and you need" and "— some love and care —".

## Suzanne

Madrigal mode

Words and Music by Leonard Cohen

And you want to trav-el with her, — And you want to trav-el

4 bli@d — And you think you may — be trust her, — Cause she's

7 touched your per — fect bod-y, — with her mi@d —

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the first line of the melody with lyrics. The second staff continues the melody with lyrics. The third staff continues the melody with lyrics. The lyrics are: "And you want to trav-el with her, — And you want to trav-el", "4 bli@d — And you think you may — be trust her, — Cause she's", and "7 touched your per — fect bod-y, — with her mi@d —".

## The Sound of Music

Molto moderato  
Words by Oscar Hammerstein 2nd  
Music by Richard Rodgers

My day in the hi①ds has come to an e②d, I know. ...

## My Favourite Things

Allegro animato  
Words by Oscar Hammerstein 2nd  
Music by Richard Rodgers

Rain-drops on ros-es and whisk-ers on kit-<sub>lento</sub> tens,  
5 Bright cop-per ket-<sub>lento</sub> tles and warm wool-en-<sub>lento</sub> mit-<sub>lento</sub> tens,

## Black is the Color

Moderately slow  
by Joan Ritchil  
and John Jacob Niles

His lips — are somethi②g won-d'rous fair, — The  
5 pur — est eyes — and the brov — est —  
8 ha③ds — I love — the grou④d — wher- on — he sta⑤ds —

## I Never Will Marry

a British Ballad

Moderately

Perfected by Fred Hellerman

I nev-er will mer-ry, ————— I'll be no man's

wife, ————— I in-te@d to live sing-le  
*lento*

— All the days of my life —————

## La Valse à Mille Temps

Original Words and Music by Jacques Brel

Moderate Waltz

English Words by Eric Blau

Car - ri - vals *lento* a@d — cot - ton ca@ - dy, — car - ou -

sejs and cal - li - o - pes. For - tune tel - lers — in glass  
*lento*

cas - es, — We will al - ways re - mem - ber these. Mer - ry go - rou@ds -

— quick - ly turn - i@g, — quick - ly turn - ing for you and me.



## The Times They are a Changin'

Moderately

by Bob Dylan

Come gath-er rou@nd peo-ple where - ev - er you  
roa@ - And ad - mit that the wa-ters a - round you have  
grown and ac - cept it that soon you'll be dre@ched to the bo@e -  
- If your time to you is worth sav-i@ - Then you bet-ter start  
dwimmin' or you'll sink like a sto@ne for the Ti@mes They are a -  
cha@ - i@!

## Fare Thee Well (Ten Thousand Miles)

Rhythmic, pulsating

A British Folk Song  
performed by Joan Baez

Wher - ev - er I go I - wi@ re - tur@, if I  
go - ten thou - sa@d - mi@es,

## On a Clear Day

Lyrics by Alan Jay Lerner

Music by Burton Lane

Moderately

On a Clear Day — Rise and look a-round you — And you'll  
5 see who — you are — On a Clear Day —  
10 — How it will as-tou@nd you — That the  
13 glow of your be-ing out-shi@nes ev-'ry star

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The lyrics are written below the notes, with some words circled in the original image. The piece ends with a double bar line.

## Society's Child

Words and Music by Janis Ian

Now I could un-der-stand your tears and your sha@me,  
3 she called you 'boy' in- stead of your na@me. When she wouldn't  
6 let you in- side, When she tur@ed a@d said, "But hon- ey, he's  
9 not our ki@d".

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a key signature change to one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with some words circled in the original image. The piece ends with a double bar line.

## Hambler Gambler

An American Folk Song  
performed by Joan Baez

Lively

Musical score for 'Hambler Gambler' in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a forte (f) dynamic. The second staff begins with a measure number of 5. The third staff begins with a measure number of 11. The lyrics are: 'I'm a ramb-ler, — I'm a gamb-ler, — I'm a lo@ng way — from ho@me, — And if peo-ple don't like me — They can leave me — a — lo@e —'.

I'm a ramb-ler, — I'm a gamb-ler, — I'm a  
lo@ng way — from ho@me, — And if peo-ple don't  
like me — They can leave me — a — lo@e —

## What Have They Done to the Rain

by Malvina Reynold  
performed by Joan Baez

Moderately

Musical score for 'What Have They Done to the Rain' in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff begins with a measure number of 5. The third staff begins with a measure number of 9. The fourth staff begins with a measure number of 13. The lyrics are: 'Just a lit-tle rai@ fall-ing all a — rou@nd, — The gross lifts its head — to the heav-en-ly sou@nd, Just a lit-tle rai@, just a lit-tle rai@, What have they do@e — to the rai@? —'.

Just a lit-tle rai@ fall-ing all a — rou@nd, — The  
gross lifts its head — to the heav-en-ly sou@nd,  
Just a lit-tle rai@, just a lit-tle rai@,  
What have they do@e — to the rai@? —

## The Last Thing on My Mind

Moderately

Words and Music by Ton Paxton

It's a les — son <sub>lento</sub> too late for the

3 learn-i(n)g — Made of sa(n)d, — made of sa(n)d, —

Detailed description: The musical score is in treble clef with a common time signature. The first line contains the lyrics 'It's a les — son' with a 'lento' marking under 'son'. The second line continues with 'too late for the'. The third line starts with a measure rest '3' and continues with 'learn-i(n)g — Made of sa(n)d, — made of sa(n)d, —'. The melody consists of quarter and eighth notes.

## Sunny

Moderate rock

Words and Music by Bobby Hebb

Sun - ny, — yes-ter-day my life was fi(l)led with rai(n), —

5 Sun - ny, — you smiled at me and real-ly cased the pai(n) —

Detailed description: The musical score is in treble clef with a common time signature. The first line contains the lyrics 'Sun - ny, — yes-ter-day my life was fi(l)led with rai(n), —'. The second line starts with a measure rest '5' and continues with 'Sun - ny, — you smiled at me and real-ly cased the pai(n) —'. The melody features eighth and quarter notes.

## There But for Fortune

Vigorously

by Phil Ochs

Show me the pris - on <sub>lento</sub> — Show me the jai(n) Show me the

6 pris - on - er whose life has gone sta(1)e — .....

Detailed description: The musical score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first line contains the lyrics 'Show me the pris - on' with a 'lento' marking under 'on'. The second line continues with 'Show me the jai(n) Show me the'. The third line starts with a measure rest '6' and continues with 'pris - on - er whose life has gone sta(1)e — .....'. The melody consists of quarter and eighth notes.

## Bridge Over Troubled Water

Moderately, not too fast

Words and Music by Paul Simon

If you need a frie@d I'm sail-i@ng right be— hi@d. —  
 — like a bridge o— ver trou-bled wa-ter  
lento

## I Want to Hold Your Hand

Moderately, with a beat

by John Lennon &  
Paul McCartney

Oh yeh, I'@ — tell you some — thi@ng I think you'll un-der-sta@d. Then  
 I'll — say that some — thi@ng I want to hold your ha@d —

## People

Moderately

Lyrics by Bob Merrill  
Music by Jule Styne

Peo-ple, — peo-ple who need peo-ple — Are the  
lento lento lento  
 luck-i-est peo-ple — in the wor@d. —  
lento

# Jingle Bells

Con Spirito

A British Folk Song

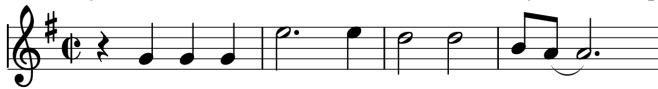


Jin - gle be(II)s, jin - gle be(II)s, Jin - gle all the way

# San Francisco

Moderately

Words and Music  
by John Phillips



For those who co(III)e to Sa(II) Fra(II) - cis - co —



5 sum - mer ti(III)e will be a lov-i(II)' there. — In the



10 streets — of Sa(II) Fra(II) - cis - co, — Gen - tle  
lento



14 peo - ple -  
lento with flow - ers in their hair. —

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов Р.И.** Русское литературное произношение. М., изд. «Просвещение», 1972.
- Аванесов Р.И.** Русская литературная и диалектная фонетика. М., изд. «Просвещение», 1974.
- Агаян Э.Б.** Введение в языкознание (на армянском языке). Ереван, изд. ЕГУ, 1952.
- Агаян Э.Б.** О генезисе армянского консонантизма. // Вопросы языкознания. № 4, 1960, с.37-52.
- Агронская Л.И.** О сочетаемости губных согласных с согласными. // «Вестник МГУ», филология I. М., 1975, с. 62-73.
- Асафьев Б.В.** Речевая интонация. М.-Л., изд. «Музыка», 1965.
- Аспелунд Д.** Основы постановки голоса в хоркружке. М., «Госмузиздат». 1930.
- Ахманова О.С.** Фонология, М., изд. МГУ, 1954.
- Ахманова О.С.** О психолингвистике. М., изд. МГУ. 1957.
- Ахманова О.С.** Словарь лингвистических терминов. М., изд. «Советская Энциклопедия». 1966.
- Ахманова О.С.** Итоги и перспективы фонетических наук (VI Международный фонетический конгресс). // «Вестник МГУ», филология, 1968, № 3, с.54-66 и № 4, с.58-72.
- Багдасарян С.А.** Акустическая структура и особенности функционирования слоговых сонантов в современном английском языке. «Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореза», вып. 77, М., 1974, с.12-33.
- Багдасарян С.А.** Акустические характеристики и дистрибуционные особенности слоговых сонантов в современном английском языке (экспериментально-фонетическое исследование). Автореф. дис. ...канд. филол. наук, М., 1978.

- Барановская С.А.** Консонантизм современного русского языка. Дис. ... канд. филол. наук, М., 1967.
- Барановская С.А.** О фонологизме сопоставительного метода. В кн.: Вопросы фонетики и обучение произношению. М., изд. МГУ, 1975, с. 77-88.
- Баранова Г.А., Шеворошкин В.В.** Регулярные и нерегулярные сочетания согласных в русском языке. В кн.: Проблемы структурной лингвистики, М., изд. «Наука», 1972, с. 336-342.
- Бенвенист Эмиль.** Проблемы армянского консонантизма. // Вопросы языкознания, № 3, 1961, с.37-39.
- Бенвенист Эмиль.** Понятие «ритма» в его языковом выражении. В кн.: Общая лингвистика. М., изд. «Прогресс», 1974, с. 377-385.
- Березин Ф.М.** История лингвистических учений. М., изд. «Высшая школа». 1975.
- Богомазов Г.М.** Двухфонемные интервокальные сочетания согласных в русской речи. «Русский язык за рубежом», № 3, 1969, с.87-91.
- Богомазов Г.М.** Произносительная трудность некоторых типов двухфонемных сочетаний согласных. В кн.: Вопросы фонетики и обучение произношению. М., изд. МГУ, 1975, с.125-144.
- Будагов Р.А.** Три книги о культуре речи. В кн.: Человек и его язык. М., изд. МГУ, 1974, с. 176-187.
- Варданян С.Н.** О последовательностях фонем (phoneme sequences) и «минимальных дистинкторах» (cues). В кн.: Филология. Сборник студенческих и аспирантских работ № 4, М., изд. МГУ, 1974, с. 54-61.
- Варданян С.Н.** Сонорные в составе финальных консонантных комплексов современного английского языка в речи и пении (в сопоставлении с русским и армянским). Дис. ... канд. филол. наук, М., 1976.



- Варданян С.Н.** Речь и Пение. // Молодой научный работник ЕГУ, № 1(31), Ереван, 1980, с.102-110.
- Варданян С.Н.** Речь и Пение в обучении английскому произношению, (соавт. **И.М. Магидова**). Деп. ИНИОН 1245-84, М., 1984, 47 с.
- Варданян С.Н.** Финальная фонотактика и морфонология финальных консонантных комплексов современного английского языка. // Вестник ЕГУ, №1(55), 1985, с. 216-221.
- Варданян С.Н.** Слогообразующие и неслогообразующие сонорные в составе финальных консонантных комплексов в английском языке. Вестник ЕГУ, № 2(59), 1986, с. 181-165.
- Варданян С.Н.** Риторические приемы и выразительные средства как необходимые компоненты лекторского мастерства в преподавании иностранных языков. // Тезисы докл. республик. научно-методической конференции, Ереван, изд. ЕГУ, 1992, с. 61.
- Варданян С.Н.** Сверхсинтактика речевого и певческого голосов. Тезисы докл. конференции «Семиотика и преподавание языков». Ереван, изд. ЕГУ, 1996, с. 73-74.
- Васенина К.В.** Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении. Метод. пособие, М., изд. «Музыка», 1962.
- Васильев В.В.** Орфоэпическая общность. Британского и Американского вариантов современного английского языка. Дис. ...канд., филол. наук, М., 1980.
- Виноградов И.** К вопросу о музыке стиха. В кн.: Вопросы марксистской поэтики, Избр. работы. М., изд. «Советский писатель», 1972, с. 312-400.
- Виноградов К.П.** Работа над дикцией в хоре, М., изд. «Музыка», 1967.
- Винокур Г.О.** Русское сценическое произношение. М., изд. «ВТО», 1948.

- Гарибян А.С.** Об армянском консонантизме. // Вопросы языкознания, № 5, 1959, с. 81-90.
- Гаркунов Е.Н.** Работа в хоре над словами. Автореф. дис. ... канд. искусств. наук, Л. 1951.
- Гарно П.** Речь и пение. С. Петербург, изд. «П.К. Селиверстов», 1899.
- Гулакян Б.С.** Некоторые проблемы теоретической фонологии (на материале современного литературного восточноармянского языка). Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1968.
- Гулакян Б.С.** О соотношении фонетического и фонологического слогов в армянском языке. В кн.: Проблемы структурной лингвистики. М., изд. «Наука», 1971, с. 354-567.
- Григорьев В.П.** Финали «согласный + сонант» в поэтической речи. В кн.: Фонетика, фонология, грамматика. Под общей ред. *А.А. Реформатского*. М., изд. «Наука», 1971, с.43-49.
- Гринберг Д.Ж.** Некоторые обобщения, касающиеся возможных начальных и конечных последовательностей согласных. // Вопросы языкознания, № 4, 1964, с. 41-65.
- Дечева С.В.** Когнитивная силлабика. М., изд. МГУ, 1998.
- Дмитриев Л.Б.** Гласные в пении. В кн.: «Вопросы вокальной педагогики», вып. 1, М., изд. «Музгиз», 1962, с. 77-130.
- Дмитриев Л.Б.** Голосообразование у певцов. М., изд. «Музгиз», 1962.
- Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики. М., изд. «Музгиз», 1968.
- Друскин М.** Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., изд. «Музгиз», 1952.
- Ермаков В.А.** Дефекты вокальной методики и роль произношения в пении. Л., изд. «Тритон». 1935.
- Жинкин Н.И.** Механизмы речи. М., изд. АПН РСФСР, 1958.

- Жирмунский В.** Теория стиха. Л., изд. «Советский писатель». 1975.
- Задорожний Б.М.** До питання про інтонацію в слов'янських мовах. «Вопросы славянского языкознания», кн. 3, Львов, 1953, с.107-116.
- Зиндер Л.Р.** Влияние темпа речи на образование отдельных звуков. Ученые записки ЛГУ, № 325, «Вопросы фонетики», Л., 1964, с.3-27.
- Зиндер Л.Р.** Общая фонетика. М., изд. «Высшая школа», 1979.
- Златоустова Л.В., Потапова Р.К., Потапов В.В., Трунин-Донский В.Н.** Общая и прикладная фонетика. М., изд. МГУ, 1997.
- Ильинская И.С., Сидоров В.Н.** О сценическом произношении в московских театрах. «Вопросы культуры речи», вып.1, М., изд. АН СССР, 1955, с.143-171.
- Исенгельдина А.А.** Спектрально-рентгенологическое исследование сонорных согласных казахского и английского языков. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Алма-Ата, 1960.
- Исенгельдина А.А.** Дистрибуция согласных фонем английского языка. В сб.: «Зарубежное языкознание и литература», вып.1, Алма-Ата, 1971, с.13-27.
- Исенгельдина А.А.** Сочетание согласных фонем и фонологическое расстояние. В кн.: Республиканская конференция по теории и методике преподавания иностранных языков. Алма-Ата, 1971, с. 52-59.
- Канкарович А.И.** Культура вокального слова. М., изд. «Музгиз», 1957.
- Кацнельсон С.Д.** Теория сонантов Ф.Ф. Фортунатова и ее значение в свете современных данных. // «Вопросы языкознания», № 6, 1954, с. 47-62.
- Капанцян Г.** Общее языкознание (на армянском языке). Ереван, изд. ЕГУ, 1939.

- Костомаров В.Г., Скворцов Л.И.** Актуальные проблемы культуры речи. М., изд. «Наука». 1970.
- Курятникова Э.Г.** Функция количества в системе современного английского вокализма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1972.
- Кристи Г.** Работа Станиславского в оперном театре. М., изд. «Искусство». 1952.
- Ламперти Фр.** Искусство пения по классическим преданиям. М., 3-е изд. «П. Юргенсон», 1907.
- Левик С.Ю.** Записки оперного певца. М., изд. «Искусство», 1962.
- Лекомцева И.И.** Связанность фонологических признаков и структура фонологических последовательностей. В кн.: «Проблемы структурной лингвистики 1971». М., изд. «Наука», 1972, с.305-319.
- Ленц Николай.** Как оратору и певцу владеть голосом. Заметки артиста оперы. Петербург, изд. «Бессел», 1894.
- Ломтев Т.П.** Фонология современного русского языка на основе теории множеств. М., изд. «Высшая школа», 1972.
- Любимова Н.А.** О групповых и индивидуальных признаках сонантов в зависимости от их фонетического положения. «Ученые записки» ЛГУ, № 325, «Вопросы фонетики», Л., 1964, с. 72-85.
- Любимова Н.А.** Спектральные характеристики русских сонантов. // «Вестник ЛГУ», сер. истории, языка и литературы, вып.1, № 2, Л., 1965, с. 159-167.
- Любимова Н.А.** Зависимость качества сонантов от фонетического положения в слове. В кн.: «Вопросы фонетики и обучение произношению», М., изд. МГУ, 1975, с.112-124.
- Максумов А.Г.** Артикуляционные, акустические, перцептивные и фонологические характеристики английских носовых сонантов (в сопоставлении с узбекским). Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1972.

- Милославский И.Г.** Начальные сочетания согласных звуков. «РЯНШ», № 2, 1967, с.78-80.
- Морозов В.П.** Тайны вокальной речи. Л., изд. «Наука», 1967.
- Мусоргский М.П.** Письма и документы. М.-Л., «Госмузиздат». 1932.
- Мдивани Р.Р.** Замечания модели общего исчисления дистрибуции фонем. // «Вопросы языкознания», № 3, 1968, с. 124-125.
- Назаренко И.К.** Искусство пения. М., изд. «Музгиз». 1963.
- Николаев А., Натансон В., Малинников В.** Фортепианная игра. М., изд. «Музыка». 1982.
- Никонов В.А.** Консонантные сочетания. «РЯНШ», № 3, 1962, с. 24-29.
- Ожегов С.И.** Очередные вопросы культуры речи. В кн.: «Вопросы культуры речи», вып.1, М., изд. АН СССР, 1955, с. 1-33.
- Панов М.В.** Русская фонетика. М., изд. «Просвещение», 1967.
- Петрова Е.П.** О динамике звука певческого голоса. М., изд. «Музгиз», 1963.
- Пешковский А.М.** Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева. В сб.: Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики, М.-Л., «Госиздат», 1930, с.132-152.
- Рабинович А.И.** Сочетаемость согласных в начале и конце немецкого слова. В сб.: «Зарубежное языкознание и литература», вып.1, Алма-Ата, 1971, с. 27-38.
- Реформатский А.А.** О культуре языка в пении. Газета «Советский артист», многотиражка Большого театра, М., № 1, 1948, с.3; № 3, с.3.
- Реформатский А.А.** Речь и музыка в пении. «Вопросы культуры речи». Вып.1, М., изд. АН СССР, 1955, с. 172-199.
- Реформатский А.А.** Слоговые согласные в русском языке. В сб.: Развитие фонетики современного русского языка. М., изд. «Наука», 1971, с.200-209.

- Реформатский А.А.** Фонетика, фонология, грамматика. (Под ред.), М., изд. «Наука». 1971.
- Рождественский Ю.В.** Исследование звукового строя языка. В кн.: Т.А. Амирова, Б.А. Ольховников, Ю.В. Рождественский. Очерки по истории лингвистики. М., изд. «Наука», 1975, с. 128-146.
- Рудаков Е.А.** Новая теория образования верхней певческой форманты. Применение акустических методов исследования в музыкознании. М., изд. «Музыка». 1964.
- Руссо Жан-Жак.** Избранные сочинения. Т I, М., «Госиздат», 1961.
- Садовников В.И.** Орфвэпия в пении. М., изд. «Музгиз», 1958.
- Соболев А.С.** Речевые упражнения на уроках пения. М.-Л., изд. «Просвещение». 1965.
- Соловьева С.К.** Морфонология глагольных словоизменений в современном английском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1976.
- Смирницкий А.И.** Фонетическая транскрипция и звуковые типы. // Вестник МГУ, № 7, М., 1948, с.19-30.
- Смирницкий А.И.** Курс фонетики современного английского языка. Под ред. *А.А. Реформатского*, М., изд. МГУ, 1956.
- Смирницкий А.И.** Морфология английского языка. М., изд. «Литература на иностранных языках», 1959.
- Станиславский К.С.** Моя жизнь в искусстве. М.-Л., изд. «Искусство», 1948.
- Тавастшерна К.** Пение и речь. Петроград, изд., «Уделов». 1914.
- Терехова Т.Г.** Произношение сочетаний трех согласных в современном русском литературном языке. В сб.: Развитие фонетики современного русского языка. М., изд. «Наука», 1966, с.72-84.

- Титта Руффо.** Парабола моей жизни. М., изд. «Наука», 1966.
- Тихонов М.И.** Регистры человеческого голоса. Харьков, изд. «С.П. Яковлева», 1900.
- Толстая С.М.** Начальные и конечные сочетания согласных в славянских языках. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1968.
- Томашевский Б.В.** Ритм прозы (на материале «Пиковой дамы»). В кн.: Б.В. Томашевский «О стихе». Л., изд. «Прибой», 1929, с. 264-268.
- Топоров В.Н.** Материалы для дистрибуции графем в письменной форме русского языка. В кн. «Структурная типология языков», М., изд. «Наука», 1966, с.65-144.
- Торсуев Т.П.** Вопросы фонетической структуры слова. М.-Л., изд. АН СССР, 1962, с. 36-138.
- Торсуев Т.П.** Строение слога и аллофоны в английском языке. М., изд. «Наука». 1975.
- Тохмахян Р.М.** Акцентуация современного армянского языка. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1983.
- Трахтеров А.Л.** Английская фонетическая терминология. М., изд. «Литературы на иностранных языках», 1962.
- Трахтеров А.Л.** Практический курс фонетики английского языка. М., изд. «Высшая школа», 1976.
- Трубецкой Н.С.** О метрике частушки. В сб., «ВЕРСТЫ», П., Париж. 1927.
- Трубецкой Н.С.** Основы фонологии. М., изд. «Иностранной литературы», 1960.
- Тюлин Ю.Н.** Строение музыкальной речи. 2-е изд., М., изд. «Музыка». 1969.
- Урядова Г.Д.** Сочетания глухих смычных согласных русского языка в потоке речи. // «Ученые записки ЛГУ»: № 325, «Вопросы фонетики». Л., изд. ЛГУ, 1964, с. 86-101.

- Феодорова Н.И.** Характеристика сочетаний согласных в современном русском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1970.
- Фролов Ю.П.** Пение и речь в свете учения И.П. Павлова. М., изд. «Музыка», 1966.
- Фрумкина Р.М.** Исследование произносительной трудности русских триггем психологическими методами. В кн.: «Фонетика, фонология, грамматика», под общ. ред. *А.А. Реформатского*. М., изд. «Наука», 1971, с. 69-81.
- Хачатрян А.А., Айрапетян В.Н.** Экспериментальное исследование согласных фонем литературного армянского языка. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1971.
- Шагинян М.** Слово и музыка. Известия, 21 ноября. 1968.
- Шаляпин Ф.И.** Страницы моей жизни. М., изд. «Искусство». 1958.
- Шеворошкин В.В.** О структуре звуковых цепей. В кн.: Проблемы структурной лингвистики. М., изд. АН СССР, 1963, с. 164-181.
- Шеворошкин В.В.** Звуковые цепи в языках мира. М., изд. «Наука», 1969.
- Шишкина Т.Н.** К вопросу о ритмическом построении речи. Автореф. дис.... канд. филол. наук, М., 1974.
- Щерба Л.В.** О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов. В сб.: Неофилологическое общество, вып. VIII, Петроград, 1915, с. 339-347.
- Щерба Л.В.** Фонетика французского языка. М., изд. «Высшая школа». 1963.
- Якобсон Р.** О соотношении между песенной и разговорной народной речью. // «Вопросы языкознания», № 3, 1962, с.220-223.
- Ярустовский В.** Драматургия русской оперной классики, М., изд. «Музгиз», 1952.



\* \* \*

- Ainsworth, W.** Perception of Stop Consonants in Synthetic CV Syllables. "Language and Speech", vol. II, 1968, pp.139-155.
- Akhmanova, Olga.** Phonology, Morphonology, Morphology. The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- Akhmanova, Olga & Minajeva, L'udmila.** An Outline of English Phonetics. Moscow, MGU, 1973.
- Akhmanova, Olga & Šiškina, Tatjana.** The Prosody of Speech. Moscow, MGU, 1973.
- Akhmanova, Olga & Šiškina, Tatjana.** Registers and Rhythm. Moscow, MGU, 1975.
- Anderson, J.** Syllabic or non-Syllabic Phonology? In: "Journal of Linguistics", London. April, vol.5, № 1, 1969, pp.136-142.
- Avram, A.** Neutralization and Phonological Alternations. "Revue de Linguistique", vol. 2, Bucharest, 1960 pp. 273-278.
- Bailey, James.** Towards a Statistical Analysis of English Verse. Lisse, 1975.
- Bazell, C.E.** Phonemic and Morphemic Analysis. "Word", vol.8, 1952, pp.33-38.
- Belasco, S.** The Influence of Force of Articulation of Consonants on Vowel Duration. "JASA", vol. 25, № 5, 1953, pp. 1015-1016.
- Bloomfield, L.** Language. New York. 1933.
- Bolinger, D.L.** The Melody of Languages. "Modern Language Forum", XL Los Angeles, 1955, pp.19-30.
- Bolinger, D.L.** Recherches sur les caracteres et le rôle des elements musicaux dans la prononciation anglaise. "Language", (Review of G.Faure), vol. 38, 1962, pp. 79-85.
- Bolinger, D.L.** Length, Vowel, Juncture. "Linguistics", № 1, 1963, pp.5-29.

- Bowman, E.** On the Analysis of Syllabic Resonants in English. "Studia Linguistica" № 3/4, 1957, pp.78-84.
- Bowra, C.M.** Primitive Song. New York, 1962.
- Bright, W.** Language and Music: Areas for Cooperation. "Ethnomusicology", № 7, 1963, pp.26-32.
- Chao, Y.R.** Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Tonal Composition and Atonal Composition in Chinese. In: For Roman Jakobson. The Hague, 1956, pp.52-59.
- Cohen, Antonie.** The Phonemes of English. A Phonemic Study of the Vowels and Consonants of Standard English. The Hague, 1965, pp.56-75.
- Crystal, D. & Quirk, R.** Systems of Prosodic and Paralinguistic Features in English. The Hague, Mouton, 1964.
- Cygan, Jan.** Aspects of English Syllable Structure. Ossolinskich. 1971.
- Cygan, Jan.** Distinctive Features and Final Consonant Clusters in English. "Studia Anglica Posnaniensia", Poznań, vol.3, № 1/2, 1971, pp. 25-36.
- Davidov, M.V. & Egorov, G.G.** English Phonology. Moscow, MGU, 1971, pp. 44-47.
- Davison, Archibald T.** Choral Conducting. Cambridge, 1946.
- Davison, Archibald T.** Words and Music. Washington, 1954.
- Delattre, Pierre.** Some Factors of Vowel Duration and Their Cross-Linguistic Validity. "JASA", vol.27, 1962, pp.1141-1143.
- Delattre, Pierre.** Change as a Correlate of the Vowel-Consonant Distinction. "Studia Linguistics", 18, I. Revue de Linguistique Générale et Comparée, Copenhague, 1965, pp.12-24.
- Delattre, Pierre.** Comparing the Phonetic Features of English, French, German and Spanish. Heidelberg, 1965.
- Denes, P.** The Effect of Duration on the Perception of Voicing. "JASA", vol.27, № 4, 1955, pp.761-764.

- Dewey, G.** Relative Frequency of English Speech Sounds. Cambridge, 1923, pp.19-29.
- Essen Otto von.** Rhythm and Melody in Germanic Language. In: "Manual of Phonetics", Amsterdam, 1957, pp. 291-501.
- Fisher-Jørgenson, E.** On the Definition of Phoneme Categories on a Distributional Basis. "Acta Linguistica", VII, 1952, pp. 8-39.
- Fisher-Jørgenson, E.** Phonometry. "Phonetica", vol. II, 1964, pp.144-154
- Fónagy, Iván.** Emotional Patterns in Intonation and Music. "ZPAS", Bd.16, 1965, pp.293-326.
- Fry, D.B.** Duration and Intensity as Physical Correlates of Linguistic Stress. "JASA", vol.27, № 4, 1955, pp.765-768.
- Gimson, A.C.** An Introduction to the Pronunciation of English, 3rd ed., London, 1980.
- Graham, R.S.** The Music of Language and the Foreign Accent. "French Review", 42, 1969, pp.445-451.
- Hall, R.A.** Introductory Linguistics. Philadelphia, 1964.
- Halle, M., Hughes, G.W. & Radley, J.P.A.** Accoustic Properties of Stop Consonants. "JASA", vol.29, 1957, pp.107-116.
- Harris, K.S., Lysaught, G. & Schvey, M.** Some Aspects of the Production of Oral and Nasal Labial Stops. "Language and Speech", vol.8, № 3, 1965, pp.139-147.
- Harris, Z.S.** Simultaneous Components in Phonology. "Language", vol.20, № 4, 1944, pp.181-205.
- Harris, Z.S.** From Phoneme to Morpheme. "Language", vol.31, 1955, pp.190-222.
- Harrison, Frederick.** A Primer of Elocution in Recitation and Song. London. 1896
- Harvey, R.** Noch Einmal: Sprache und Musik. "Poetica", vol.1, 1968, pp.556-566.

- Hayden, R.E.** The Relative Frequency of Phonemes in General American English. "Word", vol. 6, № 3, 1955, pp.217-223.
- Heffner, R.M.** Notes on the Length of Vowels. "American Speech", 16, 1934, pp.204-207.
- Herzog, G.** Speech Melody and Primitive Music. "Musical Quarterly", 20, 1934, pp.452-466.
- Hill, A.A.** Introduction to Linguistic Structures. New York, 1958, pp.68-89.
- Hill, L.A.** The Effects of Clisis on the Occurrence of Clusters in English. "ZPAS", Bd.10, Heft 4, 1957, pp.366-377.
- Hockett, C.F.** A Manual of Phonology. Baltimore, 1955, pp. 43-72.
- Höffe, W.L.** Über Beziehungen von Sprachmelodie und Lautstärke. "Phonetica", vol. 5, 1960, pp.129-159.
- House, A.** On Vowel Duration in English. "JASA", vol.33, 1961, pp.1174-1178.
- Hultzen, L.S.** Stress and Intonation. "General Linguistics", vol.1, 1955, pp.35-42.
- Hultzen, L.S.** Information Points in Intonation. "Phonetica", vol.4, 1959, pp.107-120.
- Hultzen, L.S.** Tables of Transitional Frequencies of English. Phonemes. Urbana Univ. Press, 1964.
- Jespersen, O.** Lehrbuch der Phonetik. Leipzig-Berlin, 1932, pp.241-242.
- Jones, Daniel** The Use of Syllabic and Non-Syllabic "l" and "n" in Derivatives of English Words Ending in Syllabic "l" and "n". "ZPAS", Bd. 12 Heft 1/4, Berlin, 1959, pp.136-144.
- Jones, Daniel** An Outline of English Phonetics. 9th ed., Cambridge, 1960.
- Jones, Daniel** English Pronouncing Dictionary. 14th ed., London, 1986.

- Jones, L.G.** English Consonantal Distribution. In: For Roman Jakobson. The Hague, 1956, pp.245-253.
- Kenyon, J.S.** Syllabic Consonants in Dictionaries. "Readings in Applied Linguistics", New York, 1958, pp.384-392.
- Kohler, L.** Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Leipzig, 1853.
- Lehiste, I.** Acoustical Characteristics of Selected English Consonants. "Language", vol.41, № 2, 1965, pp.332-337.
- Lehiste, I.** The Function of Quantity in Finnish and Estonian. "Language", vol.41, № 3, 1965, pp.447-456.
- Lehnert, Martin.** Reverse Dictionary of Present-Day English. Leipzig, 1971.
- Lenneberg, E.** Biological Foundation of Language. New York, 1967.
- Lindblom, B. & Sundberg, J.** Towards a Generative Theory of Melody. "Speech Transmission Laboratory Quarterly Report", № 4. 1969, pp.53-86.
- Lisker, L.** Minimal Cues for Separating (w, j, r, l) in Intervocalic Positions. "Word", vol.3, № 2, 1957, pp. 246-267.
- Lisker, L. & Abramson, A.S.** Some Effects of Context on Voice Onset Time in English Stops. "Language and Speech", vol. 10, 1967, pp.1-28.
- List, G.** Speech Melody and Song Melody in Central Thailand. "Ethnomusicology", № 5, 1961, pp.16-32.  
The Boundaries of Speech and Song. "Ethnomusicology", № 7, 1963, pp.1-16.
- Maack, A.** Die Beeinflussung der Sonantendauer durch die Nachbar-konsonanten. "ZPAS", Bd.7, Heft 1/2, 1953, pp. 104-128.
- Malberg, B.** The Phonetic Basis for Syllable Division. "ZPAS", Bd.10, Heft 1, 1957, pp.78-79.
- Malécot, A.** Acoustic Cues for Nasal Consonants. "Language", vol.32, № 2, 1956, pp. 274-284.

- Malone, K.** Syllabic Consonants in English. "Modern Language Quarterly". III, 1942, pp.5-8.
- Martens, P. & Wängler, H.H.** Zur sprachlichen Bedeutung der Tonhöhe beim Sprechen und Singen. "Sprachforum", I, 1955, pp.265-275.
- Martinet, A.** De la Morphonologie. "La Linguistique", I (Paris, Presses Universitaires de France), 1965, pp.15-30.
- Merkel, C.L.** Physiologie der Menschlichen Sprache. Leipzig, 1866, pp. 348-397.
- Miller, D.C.** The Science of Musical Sounds. New York, 1916.
- Moser, P.** The Voice of Neurosis. New York, 1954.
- Moulton, W.G.** Syllable Nuclei and Final Consonant Clusters in German. In: For Roman Jakobson. The Hague, 1956, pp.272-381.
- Mutanen, Antti.** Factors Conditioning Consonant Duration in Consonantal Context with Special Reference to Initial and Final Consonant Clusters in English. Helsinki, 1973.
- Nash, Rose.** Turkish Intonation. An Instrumental Study. The Hague-Paris, Mouton, 1973.
- Nettl, B.** Some Linguistic Approaches to Musical Analysis. "Journal of the International Folk Music Council". 10, 1958, pp.37-41.
- Osmond-Smith, D.** Music as Communication: Semiology or Morphology. "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" (Zagreb), 2(1), 1971, pp.108-111,
- Plath, W.J.** The Relative Frequency of English Consonantal Patterns. "ZPAS", Bd.II, 1958, pp.67-87.
- Pulgram, E.** Consonant Cluster, Consonant Sequence and the Syllable. "Phonetica", vol.6, 1965, pp.76-79.
- Roberts, A.H.** Statistical Analysis of American English. New York, 1965.

- Sanderson, P.** English Consonant Clusters. Oxford, Pergamon Press, 1966.
- Sapir, E.** Representstive Music. "Musical Quarterly", 4, 1918, pp.490-495.
- Sapir, E.** Sound Patterns in Language. In: Makkai V.B. "Phonological Theory. Evolution and Current Practice". New York, 1972, pp.13-21.
- Saporta, Sol.** Frequency of Consonant Clusters. "Language", vol.31, 1955, pp.25-30.
- Saporta, Sol & Olson, D.** Classification of Intervocalic Clusters. "Language", vol.34, 1958, pp.261-266.
- Scholes, R.J.** Phonotactic Grammaticality. The Hague-Paris, Mouton, 1966.
- Schooneveld, C.H. van.** The Sentence Intonation of Contemporary Standard Russian as a Linguistic Structure. The Hague, 1961.
- Sharf, D.** Duration of Post-Stress Intervocalic Stops and Preceding Vowels. "Language and Speech", vol.5. № 1, 1962, pp.28-30.
- Sievers, E.** Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.
- Sigurd, B.** Phonotactic Structures in Swedish. London, 1965, pp.22-24.
- Springer, G.P.** Language and Music: Some Parallels and Divergencies. In: For Roman Jakobson. The Hague, 1956, pp.504-513.
- Sweet, H.** The History of Language. London, 1909, pp.78-88.
- Szabolcsi, B.** A History of Melody. New York, 1965, pp.201-203.
- Tarnóczy, Th.** Resonance Data Concerning Nasals, Laterals and Trills. "Word", vol.4, 1948, pp.71-77.
- Trager, G.L. & Bloch, B.** The Syllabic Phonemes of English. "Language", vol. 17, № 3, 1941, pp. 223-246.

- Trnka, B.** General Laws of Phonemic Combinations. In: "A Prague School Reader in Linguistics", Bloomington, 1964, pp.294-300.
- Vassilyev, V.A.** English Phonetics. A Theoretical Course. Moscow, "Higher School Publishing House", 1970.
- Vestergaard, T.** Initial end Final Consonant Combinations in Danish Monosyllables. "Studia Linguistica", XXI, I, Lund, 1967, pp. 37-66.
- Waesberghe, J.S. van.** Phonetics in tis Relation to Musicology. In: "Manual of Phonetics", Amsterdam, 1957, pp. 372-384.
- Wang, W. Crawford, I.** Frequency Studies of English Consonants. "Language and Speech", vol. 3, 1960, pp. 131-139.
- Wängler, H.H.** Singen und Sprechen in einer Ton-sprache (Hausa). "ZPAS", Bd.II, 1958, pp. 23-34.
- Weaver, H.E.** Syncopation: A Study of Musical Rhythm. "Journal of General Psychology", 20, 1939, pp. 409-429.
- Wells, J.C.** The Phonological Status of Syllabic Consonants in English RP. "Phonetica", vol.13, № 1/2, 1965, pp.110-113.
- Wünsch, W.** Grenzgebiete der Musik und Sprach forschung. "Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences", Ghent, 1938, pp. 72-77.
- Yasui, Minoru.** Consonant Patterning in English. Tokyo, 1963.
- Zichová, M.** La prononciation des consonnes finales sonores dans le francais contemporain. "ZPSK", Bd 19, 1966, pp.277-286.
- Zimmenman, S., Sapon, S.** Note on Vowel Duration Seen Cross-Linguistically. "JASA", vol. 30, 1958, pp.152-153.



**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ  
(ЗВУКОЗАПИСЬ)**

|                                        |                                                                                                                |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Chekhov, A.P.</b>                   | Three Sisters.                                                                                                 |
| <b>Dickens, Ch.</b>                    | Great Expectations.<br>Nicholas Nickleby.                                                                      |
| <b>Doyle, A. Conan.</b>                | Black Peter.<br>Blue Carbuncle.<br>Charles Augustus Milverton.<br>The Red-Headed League.<br>The Speckled Band. |
| <b>Hornby, A.S.</b>                    | Oxford Progressive English for Adult Learners.                                                                 |
| <b>Jerome, K. Jerome.</b>              | Three Men in a Boat.                                                                                           |
| <b>Keats, John.</b>                    | La Belle Dame sans Merci.                                                                                      |
| <b>Kipling, R.</b>                     | False Dawn.                                                                                                    |
| <b>Longfellow, H.W.</b>                | The Day is Done and the Darkness.<br>Kéramos<br>The Song of Hiawatha.                                          |
| <b>Maugham, W.S.</b>                   | The Narrow Corner.<br>The Poet.<br>Mr. Know All.                                                               |
| <b>Morton, J.B.<br/>(Beachcomber).</b> | Dead Man's Alibi.                                                                                              |
| <b>Poe, E.A.</b>                       | The Raven.<br>The Bells.                                                                                       |
| <b>Radio, Talks</b>                    | English of Excellent Conversation.                                                                             |
| <b>Shelley, P.B.</b>                   | Lines.                                                                                                         |
| <b>Stevenson, R.L.</b>                 | Treasure Island.                                                                                               |
| <b>Swift, J.</b>                       | The Voyage to Laputa.                                                                                          |
| <b>Thackeray, W.M.</b>                 | The Vanity Fair.                                                                                               |
| <b>Wilde, Oscar</b>                    | The Nightingale and the Rose.                                                                                  |

## СБОРНИКИ ПЕСЕН

- Glazer, Tom.** A New Treasury of Folk Songs.  
New York, 1961.
- Lahey, John.** Great Australian Folk Songs.  
Melbourne, 1965.
- Landon, Christa &  
Lothrop, Jack.** The Joan Baez Song Book.  
New York, 1972.
- Lomax, Alan.** The Penguin Book of American Folk  
Songs. London, 1964.
- Okun, Milton.** Great Songs of the Sixties.  
New York, 1970.
- Rodgers, Richard &  
Oscar Hammerstein  
2nd.** The Sound of Music Copyright.  
London, 1959.
- Stanford, Ch.Villiers &  
Geoffrey Shaw.** The New National Song Book.  
New York, 1958.
- Woodgate, Leslie.** The Penguin Song Book. London, 1951.
- Woodgate, Leslie.** The Puffin Song Book. London, 1965.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                                                                        |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| ВВЕДЕНИЕ .....                                                                                                                                                                         | 3         |
| <b>ГЛАВА I.</b><br><b>О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ АНГЛИЙСКОГО</b><br><b>КОНСОНАНТИЗМА.....</b>                                                                                            | <b>11</b> |
| § 1. Инвентарь финальных консонантных комплексов<br>современного английского языка, имеющих в своем<br>составе сонорные .....                                                          | 14        |
| <b>ГЛАВА II.</b><br><b>СПЕЦИФИКА АНГЛИЙСКИХ СОНОРНЫХ .....</b>                                                                                                                         | <b>21</b> |
| § 1. Морфология сонорных в глагольных словоформах.....                                                                                                                                 | 24        |
| § 2. Слог и слогоделение .....                                                                                                                                                         | 30        |
| § 3. Слогообразующие и неслогообразующие сонорные<br>в составе финальных консонантных комплексов<br>в английском языке.....                                                            | 35        |
| <b>ГЛАВА III.</b><br><b>СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ .....</b>                                                                                                                              | <b>45</b> |
| § 1. Особенности армянских сонорных.....                                                                                                                                               | 46        |
| § 2. Особенности русских сонорных .....                                                                                                                                                | 48        |
| § 3. Сопоставление английских сонорных (в составе<br>финальных консонантных комплексов) с русскими и<br>армянскими для выявления их различия.....                                      | 49        |
| <b>ГЛАВА IV.</b><br><b>РЕЧЬ И ПЕНИЕ.....</b>                                                                                                                                           | <b>53</b> |
| <b>ГЛАВА V.</b><br><b>СОНОРНЫЕ В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ КОНСОНАНТНЫХ</b><br><b>КОМПЛЕКСОВ В РЕЧИ И ПЕНИИ В СВЯЗИ С РИТМИЧЕСКИМ</b><br><b>АНАЛИЗОМ СТИХОТВОРНЫХ И ПЕВЧЕСКИХ ТЕКСТОВ.....</b> | <b>68</b> |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....                                                                                                                                                                       | 82        |
| ПРИМЕЧАНИЯ.....                                                                                                                                                                        | 85        |
| ПРИЛОЖЕНИЕ I.....                                                                                                                                                                      | 101       |
| ПРИЛОЖЕНИЕ II .....                                                                                                                                                                    | 125       |
| ПРИЛОЖЕНИЕ III .....                                                                                                                                                                   | 131       |
| БИБЛИОГРАФИЯ .....                                                                                                                                                                     | 142       |

С.Н. ВАРДАНЯН

СОНОРНЫЕ В СОСТАВЕ ФИНАЛЬНЫХ  
КОНСОНАНТНЫХ КОМПЛЕКСОВ СОВРЕМЕННОГО  
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В РЕЧИ И ПЕНИИ

(в сопоставления с русским и армянским)

Компьютерная верстка  
и дизайн

Хнкиян Н.О.

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. офсетная.  
Тираж 200.

Издательство ЕГУ

---

Ереван, Ал. Манукяна 1

