

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

РЯЗАНОВ ІГОР ГЕННАДІЙОВИЧ

УДК 81'42:784.011.26(73)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТРУКТУРНІ Й СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО
ТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ РЕПІ**

Спеціальність 035 – Філологія

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

І. Г. Рязанов

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Науковий керівник: **Якуба Валентина Володимирівна** -
кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Рязанов І.Г. Структурні й стилістичні особливості пісенного тексту в американському репі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2024.

Дисертацію присвячено вивченню й аналізу структурних та стилістичних рис пісенних текстів реп-жанру американських авторів.

У ході дослідження було з'ясовано, що серед основних характеристик структури пісенного тексту в реп-жанрі є текстуальна організація, виконана за допомогою розділення тексту на секції. Поділ на окремі секції має важливу формуючу роль для пісенного тексту в жанрі реп через специфіку вокальної техніки: оскільки речитатив як основна вокальна техніка для виконання має тенденцію бути монотонною і не мати жодних суттєвих або відчутних змін інтонації та швидкості, структуризація тексту незалежно від музичного акомпанементу допомагає зі створенням динаміки текстуального елемента пісні. Хоча структура реп-пісні напряму залежить від музичного елемента й інструментальної складової пісні, акомпанемент грає визначну роль саме у виконанні тексту, текстовий поділ на окремі пісенні секції як, наприклад, куплет, приспів, перехід все одно відіграють ключову роль у диференціації текстових елементів серед суттєво монотонного звучання реп-пісні.

На рівні римо-ритмічної організації тексту було виявлено, що в більшості фонетичних конструкцій розподіл фоностилістичних явищ відбувається між чотирма або восьма рядками куплету одного пісенного тексту. Наступні чотири або вісім рядків того самого куплету пісенного тексту використовують іншу фонетичну зв'язку. Після детального вивчення й аналізу вибірки пісенних реп-текстів на предмет фонетичних стилістичних прийомів і засобів, які формують римо-ритмічну композицію цих текстів, було з'ясовано, що найбільш розповсюдженими стилістичними засобами є асонанс, рима, повтор, алітерація. Було з'ясовано, що асонанс є домінантним фонетичним

стилістичним засобом у пісенних текстах реп-жанру (9471 випадків використання асонансу в 426 пісенних текстах). Асонанс поєднується з римою, підсилюючи фонетичні комбінації в текстах, що підтримує фонетичну структуру та когезію пісенного тексту. Рима в своєму стандартному прояві присутня в кожному проаналізованому пісенному тексті, але вона також комбінується з використанням асонансу, який часто приходиться на заміну рими, або виступає як зв'язка між римами для підтримки ритму та мелодійності куплетів й приспівів. Кожен вивчений альбом містить приклади поєднання принаймні двох або більше фонетичних засобів: жоден пісенний текст не використовує якийсь один єдиний засіб для зв'язування текстуального компоненту. Алітерація в порівнянні з римою та асонансом є суттєво менш частим явищем. Кожен проаналізований альбом також містить повтор – залежно від контексту, анафоричний й епіфоричний види повтору, а також звичайне використання лексичного повтору для створення співзвучності в рядках пісенного тексту. Такі альбоми, як «*DAMN.*» та «*Igor*» використовують повтор як основний засіб для зв'язки пісенного тексту, для побудови не лише ритмічного компоненту тексту, але й для образних та метафоричних його елементів.

Інтертекстуальність пісенного тексту в реп-жанрі має розглядатись на декількох рівнях залежно від його структури, його позиції у списку пісень альбому, й структури самого альбому безпосередньо. Реп як жанр та пісенний текст в жанрі репу є мультимодальними, через що контекстуальні якості пісенного тексту змінюються залежно від методів відтворення цих текстів, від форми подачі. Текст пісні в жанрі реп ніколи не створюється з метою залишатись у текстовій формі, це завжди текст, призначений для виконання. Рівні сприйняття інтертекстуальності пісенного тексту: 1) як частина авторського світу, в якому ми сприймаємо пісенний текст як щось існуюче конкретно в творчому доробку автора або автора-виконавця; 2) як частина ширшого соціального та культурного контексту – на цьому рівні ми сприймаємо пісенний текст як частину реального світу, розглядаємо його

інтертекстуальність безпосередньо в контексті посилань на інші твори – літературні, пісенні, твори живопису, кінематографу, телебачення і т.д.; а також в контексті посилань на існуючих людей, їхні цитати; посилення на пісенні тексти інших реп-виконавців, інтерполяції пісенних текстів інших виконавців також відносяться до цього рівня сприйняття; 3) як головний елемент побудови складових сюжету концептуального альбому. Щодо інтертекстуальних зв'язків між різними пісенними текстами реп-альбомів було зроблено висновок: всі 25 альбомів можна поділити на два типи – 1) просто колекції пісень, в яких пісні можуть мати зв'язки лише на базовому тематичному рівні, але вони не поділяють конкретні концепти й таким чином не належать до спільного концептуального простору; та 2) концептуальні альбоми, в яких превалює домінантне використання лексико-стилістичних елементів реалізації метафоричних й концептуальних виразів, що виходить за межі одного тексту й мігрують від пісні до пісні в рамках одного або навіть декількох альбомів. Колекції пісень – переважна більшість вибірки, які можуть мати схожі теми й іноді поділяти метафори й образи з одного й того самого домену/доменів, проте ці альбоми не мають чіткого послідовного зв'язку між різними піснями суцільного тексту альбому. Ці тематичні зв'язки проявляються лише на базовому рівні й не несуть додаткової смислової або художньої цінності та жодним чином не розширюють концептуальний авторський простір. Проте концептуальні альбоми завжди пов'язані окремими текстами або елементами цих текстів: наприклад, альбом автора-виконавця Кендріка Ламара «*To Pimp A Butterfly*». Його структурна концепція вибудована навколо вірша авторства репера, уривки якого вставляється між піснями як «сценки» (*skits*). Кожного разу, коли в наступному пісенному тексті читається вірш, Ламар додає до нього кілька нових рядків і, нарешті, читає його повністю в останньому треку альбому «*Mortal Man*». Заключна пісня і вірш у ній показують нам концепт «гусениці», ув'язненої своїм середовищем, вона замкнена у внутрішній боротьбі; але згодом стає вільною – як метелик з новим світоглядом. Таким чином всі пісенні тексти, що розділяють рядки цього вірша

структурно і концептуально пов'язані, що буде інтертекстуальний зв'язок між окремими пісенними текстами альбому.

Мультимодальність пісенного тексту в жанрі репу має неабияке значення в контексті реалізації невербальних смислових повідомлень, закладених у додаткові графічні матеріали, що певною мірою здібні виступати доповненням до вербалізації концептів, виражених у текстуальному елементі реп-пісень. Головним джерелом для вивчення мультимодальності в американському репі було обрано обкладинки альбомів, оскільки ці графічні зображення є основною репрезентацією музичного й текстуального контенту альбомів, і є найбільш розповсюдженим видом медіа, оскільки в час цифрового споживання музики, всі провідні музичні сервіси завжди використовують обкладинки музичних альбомів на відміну від інших видів медіа як, наприклад, відеокліпи, які через суто технічні причини не супроводжують музику в більшості випадків взаємодії слухача з нею. Було з'ясовано, що додаткові медіа, а саме обкладинки альбомів, спроможні реалізувати концептуальне розширення наявних авторських просторів пісенної лірики, доповнювати образно-концептуальні елементи тексту за допомогою додаткових символічних, смислових і в окремих випадках текстових виразів графічного характеру. Було встановлено основні теми, мотиви та образи, що характерні для пісенних текстів американського репу, які реалізовані через концепти та концептуальні простори, до яких вони належать. Серед основних концептуальних просторів американського репу в ході дослідження було виділено чотири конкретних простори: соціально-політичний концептуальний простір, до якого входять пісенні тексти, що містять в собі концепти політичного й соціального характеру, релігійні мотиви, соціальну критику, посилення на політично-історичні та інші концепти; концептуальний простір тріумфу й особистої боротьби, до якого було віднесено пісенні тексти, в яких реалізовані концепти досягнення успіху автором або ліричним героєм пісні, «переможні гімни», концепти подолання бідності й важкого життя, реалізовані через метафоричні засоби;

концептуальний простір «любов і стосунки», до якого було віднесено ті пісенні тексти, які містять в собі концепти любовного характеру, романтичні теми, теми нещасного кохання, ревнощів та інші; концептуальний простір злочинності й насильства. Наявні в репі концепти можуть бути як абстрактні, так і конкретні, але в переважній більшості ці концепти виражені через стилістичні прийоми, а саме за допомогою метафоричних засобів як метафора, концептуальна метафора, персоніфікація, порівняння. Такі концепти, як, наприклад, образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг, пісень і фільмів, географічні назви, котрі відіграли чи відіграють важливу роль у суспільному житті охарактеризовані як маркери інтертекстуальності, які теж належать до того чи іншого концептуального простору. Концепти, реалізовані в пісенних текстах американських авторів, можуть одночасно належати до двох або більше охарактеризованих нами концептуальних поля. У реалізації концептуальних просторів основними стилістичними засобами, що використовуються в пісенних реп-текстах, як вже було зазначено, є метафора та її варіації, і серед них виділяємо порівняння, гіперболу й персоніфікацію, які проявляються в лексичних формах і фразових поєднаннях. Метафори, як, наприклад, «гусінь» в альбомі «*To Pimp A Butterfly*» є частинами більших й ширших концепцій і входять у набори концептуальних метафор, які використані в контекстах альбому.

Актуальність теми дослідження зумовлена стрімким зростанням популярності реп-жанру та значення реп-музики в контексті сучасної американської культури, а також ролі текстового елементу пісень реп-жанру в соціально-політичному житті сучасної Америки. Пісенний текст у жанрі реп, його поетика, стилістичні та структурні особливості залишаються мало вивченою темою, тоді як популярність жанру продовжує зростати. Аргументом на підтримку значущої культурної цінності пісенного тексту в реп-жанрі може бути те, що в 2018 році американський реп-виконавець Кендрік Ламар отримав Пулітцерівську музичну премію за студійний альбом «*DAMN.*» (2017), який став першим реп-альбомом в історії, що отримав цю

нагороду. Реп-жанр загалом і пісенний текст цього жанру стають дедалі більше інтегрованими в культурний простір сучасного світового суспільства, що робить тему дослідження актуальною в контексті не лише лінгвістичного дослідження пісенного тексту, але й пов'язаних з жанром соціокультурних явищ. Актуальною є систематизація структурних і стилістичних особливостей американського репу, визначення його тем, ключових концептів та образів, що присутні в альбомах, а також окреслення концептуального та авторського простору в рамках реп-жанру. Задля справедливого й об'єктивного підбору матеріалу дослідження, було вирішено обрати реп-альбоми, які здобули нагороду «Греммі» у категорії «Кращий реп-альбом року» з самого початку запровадження цієї категорії на конкурсі. Зазначена конкурсна категорія була встановлена 1995 року. Таким чином, матеріалом дослідження є 426 пісенних текстів реп-жанру, з яких складаються 25 альбомів-переможців премії «Греммі» в категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки.

Мета дослідження: систематизація структурних і стилістичних особливостей американського репу, окреслення елементів інтертекстуальності й мультимодальних якостей пісенного тексту реп-жанру, визначення провідних тем, образів й концептів на прикладі реп-альбомів, що здобули нагороду «Греммі» в категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки.

Методологія дослідження. Для точного аналізу стилістичних і структурних характеристик пісенних текстів у реп-жанрі американських авторів було використано кілька методів: лексико-семантичний аналіз, за допомогою якого буде з'ясовано особливості вживаної реперами лексики; концептуальний аналіз – для виявлення глибинних семантичних зв'язків посилянь і образів, що стоять за ними; стилістичний аналіз – для встановлення стилістичних прийомів, використаних для побудови поетики пісенних текстів, а також для виявлення структурно-семантичних особливостей пісенного тексту в американському репі; структурно-текстуальний аналіз – для встановлення семантичних кореляцій у тексті пісень, взаємозв'язків окремих

елементів пісенних текстах в різних його частинах, взаємозв'язків окремих пісенних текстів між собою в контекстах альбомів, до яких вони належать.

Під час роботи зі специфічно вживаною лексикою було запозичено кілька кроків із методології дослідження De Backer, L., Enghels, R. та Goethals, P. (2023). Беручи за основу метод «*Metaphor Identification Procedure*» (MIP), вони пропонують три основні техніки, які дозволяють отримувати рядки лексем з автентичних наборів даних. Тексти дослідження подають різні лексеми, які було спеціально віднесено до окремих груп та додано їхні описові параметри під час накопичення словникового запасу для цих груп, виправлення окреслених параметрів та відстеження відмінних особливостей отриманих даних. Що стосується концептуальної та стилістичної частин процедури аналізу дослідження, за основу було взято теорію навмисної метафори, запропонованої голландськими вченими та поясненої Reijnders, W. G., Burgers, R., Krennmayr, T., Steen, G.J. (2018), яка зосереджується на метафоричному висловлюванні та перевіряє домен джерела як окремий референт. Оскільки дані дисертаційного дослідження містять не лише фрагменти, а й повні пісенні тексти в жанрі реп, тексти було проаналізовано, застосовуючи підхід R.Carston та X.Yan (2023), котрий демонструє два способи інтерпретації метафоричних значень: у предикативній та референційній синтаксичній ролі. Таким чином, у дослідженні проаналізовано матеріал на синтаксичному, лексичному, семантичному та текстовому рівнях з інтерпретацією результатів, після чого було зроблено достовірні висновки щодо стилістичних ефектів і концептуалізації образів, застосованих у пісенних текстах американських реперів.

Наукова новизна полягає в розкритті широкого спектру характерних рис пісенного тексту на рівні структурної, римо-ритмічної організації та на рівні інтертекстуальних зв'язків, розкрито основні поняття мультимодальності реп-жанру. Було проведено наскрізний лінгвостилістичний аналіз усіх пісенних текстів реп-жанру з альбомів, котрі отримали нагороду «Греммі» в категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по

2020 роки. Було проведено детальний аналіз концептуальних елементів пісенного тексту на рівні метафоричних засобів за допомогою застосування DMIP, концептуального та лінгвостилістичного аналізу задля виявлення якості й частотності використання тих чи інших стилістичних прийомів у текстах реп-пісень з вищезгаданих альбомів, а також слідкування за тенденціями їх використання в пісенній ліриці жанру. Отримати кількісні та якісні дані, а також висновки проведеного дослідження можуть слугувати базою для подальшого аналізу текстової складової цього музичного жанру, його поетики й структурно-стилістичних аспектів. Дослідження відкриває нові можливості для поглибленого вивчення теми, сприяє розширенню уявлення про унікальні риси пісенної лірики в жанрі реп.

Теоретичне значення роботи має декілька ключових аспектів: визначення провідних мотивів, образів і тематики пісенних текстів реп-жанру; вивчення лексико-семантичних особливостей пісенних текстів реп-жанру; проведення глибокого лінгвостилістичного та фоностилістичного аналізу; виокремлення структурних рис пісенних текстів реп-жанру. Робота може слугувати методологічною підґрунтям для подальших досліджень у галузі лінгвістики, медійної комунікації та культурології.

Практична цінність дослідження полягає у важливості для таких лінгвістичних дисциплін і таких суміжних галузей як медійна лінгвістика, семантика та семіотика, соціолінгвістика, культурологія та мовна освіта. Результати дослідження також можуть бути використані в навчанні англійської мови, зокрема при вивченні стилістичних прийомів через ознайомлення з пісенними текстами реп-жанру та здобутих результатів наукової роботи.

Структура дослідження містить вступ, три розділи з висновками до кожного з них, загальні висновки, списки використаної наукової та довідкової літератури. У вступі обґрунтовано вибір теми дослідження, роз'яснено актуальність дослідження, поставлено мету та завдання дослідження; визначено об'єкт, предмет і методи проведення дослідження, розкрито його

новизну, практичну значущість результатів роботи, викладено основні положення, які виносяться на захист, а також подано інформацію про апробацію результатів дослідження. У першому розділі розкрито основні теоретичні засади, на базі яких проведено дослідження, та вже існуючі підходи до вивчення пісенного тексту в різних наукових парадигмах і обґрунтовано робочий термінологічний апарат дослідження. У розділі також розроблено комплексну методологію дослідження. У другому розділі окреслено мультимодальні й інтертекстуальні особливості пісенних текстів реп-жанру та соціокультурний контекст пісенного тексту в репі; описано структуру пісенного тексту в рамках жанру, а також характерні риси його римо-ритмічної організації. У третьому розділі представлено аналіз основних структурно-семантичних закономірностей пісенних текстів в реп-жанрі; представлено класифікацію концептів і методів їхньої реалізації, що є основними для пісенних текстів реп-жанру. У розділі також представлено та пояснено класифікацію стилістичних засобів і їхню роль в реалізації авторського простору. У загальних висновках підсумовано теоретичні та практичні результати дисертаційного дослідження й окреслено перспективи подальших пошуків з проблематики дисертації.

ABSTRACT

Riazanov I. H. Structural and stylistic features of the song text in American rap. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Thesis for the Doctor of Philosophy Degree 035 Philology – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2024.

The thesis is devoted to the study and analysis of structural and stylistic features of song texts of the rap genre by American authors.

In the course of the study, it was found out that among the main characteristics of the song text structure in the rap genre is the textual organization performed by dividing the text into sections. The division into separate sections has an important formative role for song lyrics in the rap genre due to the specifics of the vocal

technique: since recitative as the main vocal technique for performance tends to be monotonous and have no significant or tangible changes in intonation and speed, structuring the text regardless of the musical accompaniment helps with creating the dynamics of the textual element of the song. Although the structure of a rap song directly depends on the musical element and instrumental component of the song, the accompaniment plays a prominent role in the performance of the text, the text division into separate song sections such as, for example, a verse, chorus, transition still play a key role in differentiating text elements among the essentially monotonous sound of a rap song.

At the level of the rhyme-rhythmic organization of the text, it was found that in most phonetic constructions, the distribution of phono-stylistic phenomena occurs between four or eight lines of a single song text verse. The next four or eight lines of the same song text verse use a different phonetic connection. After a detailed sample study and analysis of song rap texts for phonetic stylistic techniques and means that form the rhyme-rhythmic composition of these texts, it was found out that the most common stylistic means are assonance, rhyme, repetition, alliteration. It was found that assonance is the dominant phonetic and stylistic tool in the rap genre song lyrics (9471 cases of assonance use in 426 song lyrics). Assonance is combined with rhyme, enhancing phonetic combinations in the lyrics, which supports the phonetic structure and cohesion of the song text. Rhyme in its standard form is present in every song text analyzed, but it is also combined with the use of assonance, which often replaces rhyme, or acts as a link between rhymes to maintain the rhythm and melody of verses and choruses. Each album studied contains examples of combining at least two or more phonetic means: no song text uses any single means to link a textual component. Alliteration is significantly less common than rhyme and assonance. Each analyzed album also contains repetition – depending on the context, anaphoric and epiphoric types of repetition, as well as the usual use of lexical repetition to create consonance in the lines of the song text. Albums like “*DAMN.*” And “*Igor*” use repetition as the main means for linking the

song text, for building not only the rhythmic component of the text, but also for its figurative and metaphorical elements.

The intertextuality of a song text in a rap genre should be considered at several levels, depending on its structure, its position in the album's song list, and the structure of the album itself directly. Rap as a genre and song lyrics in the rap genre are multimodal, which is why the contextual qualities of the song text change depending on the methods of reproducing these texts, on the form of submission. The lyrics of a song in the rap genre are never created for the purpose of remaining in text form, it is always the text intended for performance. Levels of perception of the song text intertextuality: 1) as part of the author's world, in which we perceive the song text as something that exists specifically in the creative heritage of the author or performer; 2) as part of a broader social and cultural context – at this level we perceive the song text as part of the real world, consider its intertextuality directly in the context of references to other works – literature, song, paintings, cinema, television, etc.; as well as in the context of references to existing people, their quotes; references to song lyrics by other rap artists, interpolations of song lyrics by other artists also belong to this level of perception; 3) as the main element of building the components of a concept album plot. Regarding the intertextual connections between different song lyrics of rap albums, it was concluded that all 25 albums can be divided into two types – 1) just collections of songs in which songs can have links only at the basic thematic level, but they do not share specific concepts and thus do not belong to a common conceptual space; and 2) conceptual albums in which the dominant use of lexical and stylistic implementation elements of metaphorical and conceptual expressions prevails, which goes beyond one text and migrates from song to song within one or even several albums. Song collections are the vast majority of the sample that may have similar themes, sometimes share metaphors and images from the same domain/domains, but these albums do not have a clear consistent connection between different songs of the solid album text. These thematic connections are manifested only at the basic level, do not carry additional semantic or artistic value and in no way expand the conceptual author's space. However,

concept albums are always linked by individual lyrics or elements of these lyrics: for example, the album by the songwriter and singer Kendrick Lamar “*To Pimp A Butterfly*”. Its structural concept is built around a poem written by the rapper, excerpts of which are inserted between songs as “*skits*”. Whenever a verse is read in the next song, Lamar adds a few new lines to it and finally reads it in its entirety in the album’s latest track, “*Mortal Man*”. The final song and verse in it show us the concept of a “*caterpillar*” imprisoned by its environment, it is locked in an internal struggle; but later it becomes free – like a butterfly with a new worldview. Thus, all the song lyrics separating the lines of this verse are structurally and conceptually connected, which creates an intertextual link between the individual song lyrics of the album.

The multi-modality of the song text in the rap genre is of great importance in the implementation context of nonverbal semantic messages embedded in additional graphic materials, which to a certain extent can complement the verbalization of concepts expressed in the textual element of rap songs. The main source for studying multimodality in American rap was chosen album covers, because these graphic images are the main representation of the musical and textual content of albums, and are the most common type of media, because in the time of digital music consumption, all leading music services always use music album covers, unlike other types of media, such as video clips, which for purely technical reasons do not accompany the music in most cases of interaction between the listener and it. It was found out that additional media, namely album covers, are able to implement the conceptual expansion of the existing author’s spaces of song lyrics, complement the figurative and conceptual elements of the text with the help of additional symbolic, semantic and in some cases textual expressions of a graphic nature. The main themes, motifs and images characteristic of American rap song lyrics were identified, which are implemented through the concepts and conceptual spaces to which they belong. Among the main conceptual spaces of American rap, the study identified four specific spaces: socio-political conceptual space, which includes song lyrics containing concepts of a political and social nature, religious motives, social

criticism, references to political and historical and other concepts; the conceptual space of triumph and personal struggle, which included song lyrics that implemented the concepts of success by the author or lyrical hero of the song, “*victory hymns*”, concepts of overcoming poverty and hard life, realized through metaphorical means; the conceptual space “*love and relationships*”, which included those song lyrics that contain concepts of love, romantic themes, themes of unhappy love, jealousy and others; the conceptual space of crime and violence. The concepts available in rap can be both abstract and concrete, but in the vast majority of these concepts are expressed through stylistic techniques, namely with the help of metaphorical means as a metaphor, conceptual metaphor, personification, comparison. Concepts such as images of famous personalities, brand names, titles or characters of books, songs and films, geographical names that have played or are playing an important role in public life are described as markers of intertextuality that also belong to a particular conceptual space. Concepts implemented in the song lyrics of American authors can simultaneously belong to two or more conceptual fields that we have described. In the implementation of conceptual spaces, the main stylistic means used in song rap texts, as already noted, are metaphor and its variations, and among them we distinguish comparison, hyperbole and personification, which are manifested in lexical forms and phrasal combinations. Metaphors such as “*caterpillar*” in the album “*To Pimp A Butterfly*” are part of larger and broader concepts and are part of sets of conceptual metaphors that are used in the album’s contexts.

The relevance of the research topic is due to the rapid growth in the popularity of the rap genre and the importance of rap music in the modern American culture context, as well as the role of the rap-text element in the socio-political life of modern America. Song lyrics in the rap genre, its poetics, stylistic and structural features remain a little-studied topic, while the genre’s popularity continues to grow. An argument in support of the significant cultural value of song lyrics in the rap genre may be that in 2018, American rap artist Kendrick Lamar received the Pulitzer Prize for music for the studio album “*DAMN.*” (2017), which became the first rap album in history to receive this award. The rap genre as a whole and the song text of

this genre are becoming more and more integrated into the cultural space of modern world society, which makes the research topic relevant in the context of not only the song text linguistic research, but also socio-cultural phenomena related to the genre. It is relevant to systematize the structural and stylistic features of American rap, define its themes, key concepts and images that are present in albums, as well as outline the conceptual and author's space within the rap genre. For the sake of a fair and the research material objective selection, it was decided to select rap albums that won the Grammy Award in the category "*Best Rap Album of the year*" from the very beginning of this category introduction in the competition. This competitive category was established in 1995. Thus, the research material consists of 426 rap genre song lyrics, which make up 25 Grammy Award-winning albums in the category "*Best Rap Album of the year*" from 1996 to 2020.

The purpose of the research: systematization of American rap structural and stylistic features, identification of elements of the rap genre song text intertextuality and multimodal qualities, identification of leading themes, images and concepts on the example of rap albums that won the Grammy Award in the category "*Best Rap Album of the year*" from 1996 to 2020.

Research methodology. To accurately analyze the stylistic and structural characteristics of American authors' song texts in the rap genre, several methods were used: lexical and semantic analysis, which will be used to clarify the features of the vocabulary used by rappers; conceptual analysis – to identify deep semantic connections of references and images behind them; stylistic analysis – to establish stylistic techniques used to build the poetics of song texts, as well as to identify structural and semantic features of the song text in American rap; structural and textual analysis – to establish semantic correlations in the text of songs, the interrelationships of individual elements of song texts in its various parts, the interrelationships of individual song texts among themselves in the contexts of the albums which they belong to.

When working with specifically used vocabulary, several steps were borrowed from the research methodology of De Backer, L., Enghels, R. and

Goethals, P. (2023). Based on the “*Metaphor Identification Procedure*” (MIP) method, they propose three main methods that allow you to extract token strings from authentic data sets. The study texts present various tokens that were specifically assigned to individual groups and added their descriptive parameters while accumulating vocabulary for these groups, correcting the outlined parameters, and tracking the distinctive features of the data obtained. As for the conceptual and stylistic parts of the research analysis procedure, it was based on the theory of deliberate metaphor proposed by Dutch scientists and explained by Reijnierse, W. G., Burgers, R., Krennmayr, T., Steen, G.J. (2018), which focuses on a metaphorical statement and checks the source domain as a separate reference. Since the data of the thesis research contain not only fragments, but also complete song lyrics in the rap genre, the texts were analyzed using the approach of R. Carston and X. Yan (2023), which demonstrates two ways of interpreting metaphorical meanings: in the predicative and reference syntactic role. Thus, the study analyzed the material at the syntactic, lexical, semantic and textual levels with interpretation of the results, after which reliable conclusions were made regarding the stylistic effects and conceptualization of images used in the song lyrics of American rappers.

Scientific novelty of the research consists in revealing a wide range of the song text characteristic features at the level of structural, rhyme-rhythmic organization and at the level of intertextual connections, the basic concepts of the rap genre multimodality are revealed. A cross-cutting linguistic and stylistic analysis of all rap genre song lyrics from albums that won the Grammy Award in the category “*Best Rap Album of the year*” from 1996 to 2020 was carried out. A detailed analysis of the conceptual elements of the song text at the level of metaphorical means was carried out using DMIP, conceptual and linguo-stylistic analysis to identify the quality and frequency of using certain stylistic techniques in the lyrics of rap songs from the above-mentioned albums, as well as following the trends of their use in the song lyrics of the genre. To obtain quantitative and qualitative data, as well as the conclusions of the conducted research, can serve as a basis for further analysis of the textual component of this musical genre, its poetics and structural and stylistic

aspects. The study opens up new opportunities for in-depth study of the topic, helps to expand the idea of the unique features of song lyrics in the rap genre.

The theoretical significance of the research has several key aspects: determining the leading motives, images and themes of song texts of the rap genre; studying the lexical and semantic features of song texts of the rap genre; conducting a deep linguo-stylistic and phono-stylistic analysis; highlighting the structural features of song texts of the rap genre. The work can serve as a methodological basis for further research in the field of linguistics, media communication and cultural studies.

The practical value of the research lies in its importance for such linguistic disciplines and related fields as media linguistics, semantics and semiotics, sociolinguistics, cultural studies and language education. The results of the study can also be used in teaching English, in particular when studying stylistic techniques through familiarization with the rap genre song lyrics and the results of scientific work obtained.

The structure of the research contains an introduction, three sections with conclusions to each of them, general conclusions, lists of scientific and reference literature used. In the introduction, the choice of the research topic is justified, the relevance of the research is explained, the purpose and objectives of the research are set; the object, subject and methods of conducting the research are determined, its novelty, practical significance of the results of the work are revealed, the main provisions that are submitted for defense are set out, and information about the testing of the research results is provided. The first chapter reveals the main theoretical foundations on the basis of which the study was conducted, and existing approaches to the study of song text in various scientific paradigms, and substantiates the working terminological apparatus of the study. The section also develops a comprehensive research methodology. The second chapter outlines the multimodal and intertextual features of the song lyrics of the rap genre and the socio-cultural context of the song text in rap; describes the structure of the song text within the genre, as well as the characteristic features of its rhyme-rhythmic organization.

The third chapter presents an analysis of the main structural and semantic patterns of song texts in the rap genre; the classification of concepts and their implementation methods, which are the main ones for song texts of the rap genre, is presented. The section also presents and explains the classification of stylistic tools and their role in the implementation of the author's space. The general conclusions summarize the theoretical and practical results of the dissertation research and outline the prospects for further research on the problems of the dissertation.

Keywords: song text, song text of the rap genre, rap, tropes, stylistic technique, phraseological turn, structure of the song text, intertextuality.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, У ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України:

1. Рязанов І.Г. (2023). Тема дискримінації у творчості американського репера Кендріка Ламара. The Topic of Discrimination in the Work of American Rapper Kendrick Lamar. *Закарпатські філологічні студії* — випуск 31, 85-59. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.31.15>
2. Рязанов І.Г. (2024). Використання стилістичних прийомів у пісенних текстах американського репера Емінема. *Studia Methodologica*. Випуск 57, 249-258. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2024-57>
3. Riazanov I. (2024). Evolution of Donald Trump’s Image in Rap Lyrics. *Studia Philologica*. Випуск 22, 159-174. <https://doi.org/10.28925/2412-2491.2024.22>

Публікації, у яких додатково висвітлено наукові результати дисертації:

4. Рязанов І. Г. (2020). Color symbolism in Kenrick Lamar’s good kid, m.A.A.d. city. «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії» (м. Вінниця, 20-21 березня 2020 р.). — Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 45-48. <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/35march2020/10.pdf>
5. Рязанов І. Г. (2020). Stylistic purpose of toponyms in Kendrick Lamar’s good kid, m.A.A.d city. «Розвиток філологічної науки в сучасному міжкультурному просторі» (м. Миколаїв, 24-25 квітня 2020 р.). — Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 52-55. <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/36april2020/12.pdf>
6. Riazanov I. (2021). Phonetic stylistic devices in MF Doom’s Domsday lyrics. Актуальні питання сучасної науки та освіти (частина I): матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 10-11 червня 2021

року. – Львів: Львівський науковий форум, 2021. С. 41-43. <http://lviv-forum.inf.ua/save/2021/10-11.06.2021/%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0%201.pdf>

7. Riazanov I. (2023). Repetition in Rap Style Lyrics of Kendrick Lamar's Album *Mr. Morale & The Big Steppers* (2022). Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в полікультурному суспільстві. Матеріали науково-практичної конференції (м. Полтава, 10-11 лютого 2023 р.). – Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2023. С. 24-30. <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/26/530/1080-1>

8. Рязанов І.Г. (2023). Контрастивний аналіз англомовних пісенних текстів дуету 100 Gecs та їхніх українських перекладів. Актуальні питання філології: теорія і практика. Матеріали науково-практичної конференції (м. Вінниця, 10-11 березня 2023 р.). – Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2023. С. 36-39.

<https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/30/644/1319-1>

9. Рязанов І.Г. (2023). Піджанри текстів реп-пісень та їх особливості. Збірник матеріалів науково-практичної конференції «Пріоритетні завдання філологічних наук на сучасному етапі». Матеріали науково-практичної конференції (м. Чернігів, 15-16 грудня 2023 р.). – Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2023. – 56 с. <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/download/72/1156/2382-1?inline=1>

ЗМІСТ

ВТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. ПІСЕННИЙ ТЕКСТ І ПІДХОДИ ДО ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	34
1.1. Сутність та зміст базових понять дослідження.....	34
1.2. Пісенний текст у реп-жанрі.....	42
1.3. Методологічні засади дослідження пісенного тексту в жанрі реп.....	46
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	55
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО ТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ РЕП.....	56
2.1. Римо-ритмічна організація та структура пісенних текстів реп- жанру.....	56
2.2. Інтертекстуальність пісенних текстів реп-жанру.....	88
2.3. Мультиmodalність у текстах реп-пісень.....	127
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	137
РОЗДІЛ 3. СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО ТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ РЕП.....	139
3.1. Лексико-семантичні особливості пісенного реп-тексту.....	139
3.2. Провідні концепти, мотиви та образи в пісенних текстах реп- жанру.....	150
3.3. Концептуальний та авторський простір у пісенному реп-тексті.....	159
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	181
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Дисертацію присвячено дослідженню та встановленню структурних і стилістичних особливостей пісенного тексту реп-жанру американських авторів та виконавців, базуючись на матеріалі з альбомів-переможців американської премії «Греммі» (англ. *Grammy*) в категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки. Сучасний стан світового музичного ринку свідчить про зростання популярності реп-жанру, який за останні роки набув суттєвого культурного значення. У 2018 році хіп-хоп і реп домінували на музичному ринку США, тримаючи його частку 21,7%, що більше, ніж будь-який інший жанр (The Independent, 2018). Це означає, що на даний момент реп-музика та виконавці репу мають вплив не тільки у світі музики, але й соціокультурному просторі. Незважаючи на той факт, що історія цього жанру видається відносно короткою, в ній присутній тісний зв'язок із давньою африканською усною традицією (Anthony M., Forman M., 2011). Після того як поневолені африканці були вивезені зі своїх рідних земель до колоній, які зараз є територією США, полонені, працюючи на полях, співали пісні, для яких була характерна особлива ритмічність. Іншим джерелом походженням репу є форма ямайських народних пісенних історій, які називають «тостами» (англ. *toasts*). (Anthony M., Forman M., 2011). Реп та його розвиток як окремого жанру музики розпочався в афро-американських громадах 1970-х років у місті Нью-Йорк і до сьогодні залишається переважно афро-американським музичним стилем, у якому тексти пісень є головною або принаймні дуже важливою складовою (Baker, 1993). Реп за своїми характеристиками набагато ближче до звичайного акту мовлення, аніж до співу, як це традиційно сприймається, однак загалом він відрізняється від загального мовлення ритмічністю та інтонацією, що використовуються в процесі виконання пісенних текстів (Krimms, 2000). Реп, по суті, передбачає монологічне виконання римованих текстів, часто це виконання підлаштовується під ритмічний елемент музики, тобто барабанний ритм (Krimms, 2000).

Реп-музика та пов'язана з нею культура довгий час не були предметом наукових досліджень в Україні, проте в останні роки жанр, його текстуальний аспект та загальна поетика пісенного тексту в рамках репу стали привертати увагу українських дослідників, серед яких: Кравченко Н., в роботах якої відображено детальне вивчення архетипів, концептів, засобів інтертекстуальності в пісенних текстах реп-жанру; Сніцар В., в роботах якої показані результати аналізу реп-текстів таких виконавців як Kendrick Lamar та Tyler, The Creator на предмет стилістичних та концептуальних особливостей; загальне вивчення пісенного тексту та його особливостей в різних жанрах присутнє в доробку українських дослідників. Вивчення пісенного тексту в дослідженнях українських науковців переважно зосереджене на фольклорних творах – як українських, так і зарубіжних.

Пісенні тексти загалом та реп зокрема є предметом наукових досліджень багатьох зарубіжних науковців. Серед них можемо назвати: Абелло Дж. А. (англ. *Abello, J.A.*) – дослідження релігійного дискурсу та образів релігійного походження в пісенних реп-текстах; Атрідж Д. (англ. *Attridge, D.*) – аналіз текстів репу, вивчення поетичних і риторичних прийомів, що використовуються в репі для передачі сенсу та залучення аудиторії (Attridge,); Баліу С. – дослідження расового дискурсу в пісенних текстах білих реп-виконавців, їх соціокультурний взаємозв'язок з афро-американською спільнотою; Боуї Д. (англ. *Bowie, D.*) – дослідження лінгвістичних особливостей текстів реп-пісень; Ваткінз К. (англ. *Watkins, C.*) – дослідження та визначення ролі репу в соціокультурному дискурсі, сучасному політичному дискурсі та пісенному дискурсі в США; Вершон Ашанті Янг (англ. *Vershawn Ashanti Young*) – дослідження афро-американської мови (AAL) та її присутність у культурі хіп-хопу, у тому числі реп-текстах; Вілсон Н. (англ. *Wilson, N.*) – дослідження впливу змісту пісенних текстів в жанрі реп на афро-американську молодь; Діалло Д. (англ. *Diallo, D.*) – дослідження інтертекстуальності пісенних реп-текстів; Ірвін Д. (англ. *Irwin, D.*) – дослідження фонологічних аспектів реп-текстів; Круг А. (англ. *Krug, A.*) –

дослідження текстів хіп-хопу та репу; Крїмз А. (англ. *Krims, A.*) – дослідження репу як пісенного жанру, особливості формування авторської ідентичності в його рамках; Маквортер Дж. (англ. *McWhorter, J.*) – дослідження еволюції афро-американської розмовної англійської мови та її вплив на мову хіп-хопу; Пеллегрїно С. (англ. *Pellegrino, S.*) – дослідження фонологічних аспектів реп-текстів, вивчення засобів маніпулювання звуками та ритмом для створення оригінальності стилю; Роуз Т. (англ. *Rose, T.*) – дослідження соціокультурного контексту виникнення реп-жанру та його подальшого розвитку; Самі Алім Х. (англ. *Sami Alim, H.*) – дослідження комбїнування мови, раси та культури в хіп-хопі, у тому числі у реп-текстах; Содерман Дж. (англ. *Söderman J.*) – дослідження пісенного дискурсу реп-жанру шведських, європейських і американських реп-виконавців, формування музичної ідентичності реп-виконавців у Швеції; дослідження формування академічного підходу до вивчення жанру реп як соціокультурного феномену; Устерхоф (англ. *Oosterhof, I.*) – магістерське дослідження тематики пісенних текстів гангстерського репу в альбомах американських реп-виконавців 1990-х років; Фїннеган Р. (англ. *Finnegan, R.*) – вивчення мовних особливостей коріння африканської усної традиції.

Актуальність теми дослідження зумовлена стрімким зростанням популярності реп-жанру та значення реп-музики в контексті сучасної американської культури, а також ролі текстового елемента пісень реп-жанру в соціально-політичному житті сучасної Америки. Пісенний текст у жанрі реп, його поетика, стилістичні та структурні особливості залишаються мало вивченою темою, тоді як популярність жанру продовжує зростати. Аргументом на підтримку значущої культурної цінності пісенного тексту в реп-жанрі може бути те, що в 2018 році американський реп-виконавець Кендрїк Ламар отримав Пулітцерівську музичну премію за студійний альбом «DAMN.» (2017), який став першим реп-альбомом в історії, що отримав цю нагороду. Реп-жанр загалом і пісенний текст цього жанру стають дедалі більше інтегрованими в культурний простір сучасного світового суспільства,

що робить тему дослідження актуальною в контексті не лише лінгвістичного дослідження пісенного тексту, але й пов'язаних з жанром соціокультурних явищ. Актуальною є систематизація структурних і стилістичних особливостей американського репу, визначення його тем, ключових концептів та образів, що присутні в альбомах, а також окреслення концептуального та авторського простору в рамках реп-жанру. Задля справедливого й об'єктивного підбору матеріалу дослідження, було вирішено обрати реп-альбоми, які здобули нагороду «Греммі» у категорії «Кращий реп-альбом року» з самого початку запровадження цієї категорії на конкурсі. Зазначена конкурсна категорія була встановлена 1995 року. Таким чином, матеріалом дослідження є 426 пісенних текстів реп-жанру, з яких складаються 25 альбомів-переможців премії «Греммі» в категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки.

Актуальність реп-жанру сучасних пісенних текстів та значущість означеної проблеми, а також її недостатня теоретична розробленість зумовили вибір теми дисертаційного дослідження: **«Структурні й стилістичні особливості пісенного тексту в американському репі»**.

Зв'язок праці з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка «Розвиток європейських мов і літератур у контексті міжкультурної комунікації», номер державної реєстрації 0116U006607; 07.2016- 07.2021 рр., а також у межах наукової теми кафедри германської філології Факультету романо-германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка «Цифрова трансформаційна лінгвістика та міжкультурна комунікація у романо-германських мовах», номер державної реєстрації 0123U102796, 05.2023- 05.2028 рр. Тему дисертації затверджено Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від 29.10.2020 р.).

Мета дослідження: Систематизація структурних і стилістичних особливостей пісенного тексту в американському репі, його лексико-семантичних аспектів, римо-ритмічної організації, окреслення елементів

інтертекстуальності й мультимодальності, а також класифікація концептуальної складової змісту пісенних текстів американських реперів для кращого розуміння соціокультурного контексту пісенного тексту реп-жанру.

Відповідно до мети дослідження визначено такі **завдання дослідження**:

- визначити головні інструменти римо-ритмічної організації пісенних текстів в американському репі;
- встановити основні засади структурної організації пісенного тексту американського репу;
- проаналізувати й описати концептуальні метафори та їхнє значення в контексті авторського простору;
- окреслити інтертекстуальність пісенного тексту, її соціокультурний контекст;
- визначити основні риси мультимодальності реп-жанру та ефекти її взаємодії з пісенним текстом;
- встановити і класифікувати лексико-семантичні особливості пісенного тексту реп-жанру
- визначити провідні мотиви та образи в пісенних текстах американських реперів, а також провідні концепти та їхні методи реалізації
- охарактеризувати основні засоби формування концептуального та авторського простору в пісенних текстах американського репу

Об'єкт дослідження: структурні і стилістичні властивості пісенного тексту в американському репі.

Предмет дослідження: структура пісенного тексту, його інтертекстуальні властивості та мультимодальні якості, лексико-семантичні особливості, функціонування та стилістична роль засобів виразності у реалізації концептів в пісенних текстах американських реперів.

Матеріалом дослідження слугують пісенні тексти жанру реп з альбомів, що отримали нагороду «Греммі» в категорії «Кращий реп-альбом року» в період з 1996 по 2020 роки. Було опрацьовано 426 окремих повноцінних пісенних текстів, включених до цих альбомів разом із такими супутніми

матеріалами як обкладинки альбомів – для дослідження мультимодального аспекту американського репу та його інтертекстуальних властивостей.

Методи дослідження. Для точного аналізу стилістичних і структурних характеристик пісенних текстів в реп-жанрі американських авторів ми використовуємо кілька методів: лексико-семантичний аналіз, за допомогою якого буде з'ясовано особливості вживаної реперами лексики; концептуальний аналіз – для виявлення глибинних семантичних зв'язків посилань і образів, що стоять за ними; стилістичний аналіз – встановити стилістичні прийоми, використані для побудови поезики пісенних текстів, виявити структурно-семантичні особливості пісенного тексту в американському репі; структурно-текстуальний аналіз використовується для встановлення семантичних кореляцій у тексті пісень, взаємозв'язків окремих елементів пісенних текстах в різних його частинах, взаємозв'язків окремих пісенних текстів між собою в контекстах альбомів, до яких вони належать.

Працюючи зі специфічно вживаною лексикою на лексичному рівні, ми схильні запозичити кілька кроків із методології дослідження De Backer, L., Enghels, R. та Goethals, P. (2023). (2023). Приймаючи метод Metaphor Identification Procedure (MIP) загалом, вони пропонують три основні техніки, які дозволяють отримувати рядки лексем з автентичних наборів даних. Наші тексти дають різні лексеми, які ми спеціально групуємо та додаємо описові параметри, коли продовжуємо накопичувати словниковий запас для груп, виправляючи наші параметри та відстежуючи мінливість отриманих даних. Що стосується концептуальної та стилістичної частин нашої процедури аналізу, то ми звернемося до теорії навмисної метафори, запропонованої голландськими вченими та поясненої Reijniere, W. G., Burgers, R., Krennmaur, T., Steen, G.J. (2018), яка зосереджується на метафоричному висловлюванні та перевіряє домен джерела як окремий референт. Оскільки наші дані містять не лише фрагменти, а й повні пісенні тексти в жанрі реп, ми аналізуємо ці тексти, застосовуючи підхід R.Carston та X.Yan (2023), який демонструє два способи інтерпретації метафоричних значень: у предикативній і референційній

синтаксичній ролі. Таким чином, ми проаналізували наш матеріал на синтаксичному, лексичному, семантичному та текстовому рівнях, інтерпретуючи результати й роблячи достовірні висновки щодо стилістичних ефектів і концептуалізації образів, застосованих в пісенних текстах американських реперів в період з 1995 по 2019 роки.

Наукова новизна дослідження полягає у проведенні комплексного аналізу пісенних текстів американських реперів задля встановлення основних структурних, стилістичних, концептуальних та інтертекстуальних засад репу та специфіки текстуального елемента цього музичного жанру. Було *визначено* головні інструменти римо-ритмічної організації проаналізованих пісенних текстів; було *встановлено* основні засади структурної організації пісенного тексту американського репу; в дослідженні *окреслено* елементи інтертекстуальності пісенного тексту жанру, їхній соціальний та культурний контекст; було *визначено* основні риси мультимодального вираження в рамках реп-жанру та пісенного тексту зокрема; було *встановлено* основні лексико-семантичні особливості пісенного тексту жанру реп; було *визначено* головні концепти, теми й образи, а також їхні методи реалізації; було *охарактеризовано* основні засоби формування концептуального та авторського простору в пісенних текстах американського репу. Окресливши структурні й стилістичні властивості пісенного тексту на різних рівнях його сприйняття, було зроблено висновки про соціокультурний контекст реп-жанру, особливості використання мови як інструменту створення художнього твору, взаємозв'язок реп-жанру з іншими видами мистецтва.

Наукову новизну одержаних результатів узагальнено в таких положеннях, що виносяться на захист:

1. Серед основних характеристик структури пісенного тексту в реп-жанрі є його текстуальна організація, виконана за допомогою розділення тексту на секції. Поділ на окремі секції має важливу формуючу роль для пісенного тексту в жанрі реп через специфіку вокальної техніки: оскільки речитатив як основна вокальна техніка для виконання має тенденцію бути

монотонною і не мати жодних суттєвих або відчутних змін інтонації та швидкості, структуризація тексту незалежно від музичного акомпанементу допомагає зі створенням динаміки текстуального елементу пісні. Найбільш розповсюдженою пісенною структурою є: вступ – куплет – приспів (хук) – куплет – приспів (хук) – аутро (фінальна частина). Структуру такого формату знаходимо в переважній більшості пісень – в сумі 344 пісенних тексти опрацьованих альбомів мають подібну структурну організацію тексту. Куплет в пісенному тексті жанру реп серед американських виконавців здебільшого складається з 16 рядків; також він може складатись з 20. Типовим для американського репу є використання куплетів із загально парною кількістю рядків, які можна поділити на чотири, оскільки саме таку кількість тактів використовує сучасна західна поп-музика.

2. Лексичне нагромадження й багатослівність є характерними для пісенних текстів в реп-жанрі. Характерні риси структурної організації приспіву (хуку): повтор, кратність можна звести до двох – типовим є подвійне використання приспіву, який складається з чотирьох рядків, що в сумі складає секції по 8 рядків. Взаємозаміна приспіву та хуку є важливою характерною рисою реп тексту серед американських авторів-виконавців. У плані структури пісенного тексту в жанрі реп велике значення має вступ до пісні, який зазвичай автори реалізують через короткі фрази, сказані самим виконавцем або залучають якусь словесну вставку, тобто семпл, що буде виконувати цю вступну функцію. Використання розмови як текстового елементу в рамках пісенного тексту також є характерним для американського репу. Діалог виступає як тип організації тексту, але не є типовим для пісенного тексту в рамках реп-жанру.

3. Римо-ритмічна композиція пісенних текстів, що формує його фонетичну структуру, реалізується через наступні стилістичні засоби: асонанс, рима, повтор, алітерація. Асонанс є домінантним фонетичним стилістичним засобом у пісенних текстах реп-жанру (9471 випадків використання асонансу в 426 пісенних текстах). Асонанс поєднується з римою, розширюючи

фонетичні комбінації в текстах, що підтримує фонетичну когезію пісенного тексту і його структуру. Рима (8444 випадки використання) в своєму стандартному прояві присутня в кожному проаналізованому пісенному тексті, але також комбінується з використанням асонансу, який часто приходить на заміну рими, або виступає як зв'язка між римами для підтримки ритму та мелодійності. Кожен вивчений альбом містить приклади поєднання принаймні двох або більше фонетичних засобів: жоден пісенний текст не використовує якийсь один єдиний засіб для зв'язування текстуального компоненту. Алітерація в порівнянні з римою та асонансом є суттєво менш частим явищем (112 випадків використання). Кожен проаналізований альбом містить повтор (8175 випадків використання) – залежно від контексту анафоричний й епіфоричний види повтору, а також звичайне використання лексичного повтору для створення співзвучності в рядках пісенного тексту. Такі альбоми, як «*DAMN.*» та «*Igor*» використовують повтор як основний засіб для зв'язки пісенного тексту, для побудови не лише ритмічного компоненту тексту, але й для образних та метафоричних його елементів.

4. Реалізація інтертекстуальності пісенного тексту в американському репі може сприйматись: 1) як частина авторського світу, в якому сприймаємо пісенний текст як щось існуюче конкретно в творчому доробку автора; 2) як частина ширшого соціального та культурного контексту – розглядаємо його інтертекстуальність безпосередньо в контексті посилянь на інші твори: літературні, пісенні, твори живопису, кінематографу, телебачення і т.д.; посилення на пісенні тексти інших реп-виконавців, інтерполяції пісенних текстів інших виконавців; 3) як головний елемент побудови складових сюжету концептуального альбому. Щодо інтертекстуальних зв'язків між різними пісенними текстами реп-альбомів: 25 альбомів вибірки діляться на два типи – 1) просто колекції пісень, в яких пісні можуть мати зв'язки лише на базовому тематичному рівні; та 2) концептуальні альбоми, в яких превалує домінантне використання лексико-стилістичних елементів реалізації метафоричних й концептуальних виразів, що виходить за межі одного тексту й мігрують від

пісні до пісні в рамках одного або навіть декількох альбомів. Концептуальні альбоми завжди пов'язані окремими текстами або елементами цих текстів.

5. Мультиmodalність пісенного тексту в жанрі реп має неабияке значення в контексті реалізації невербальних смислових повідомлень, закладених у додаткові графічні матеріали, що певною мірою здібні виступати доповненням до вербалізації концептів, виражених у текстуальному елементі реп-пісень. Додаткові медіа, а саме обкладинки альбомів, спроможні реалізовувати концептуальне розширення наявних авторських просторів пісенної лірики, доповнювати образно-концептуальні елементи тексту за допомогою додаткових символічних, смислових і в окремих випадках текстових виразів графічного характеру.

6. Серед основних концептуальних просторів американського репу ми виділяємо чотири: соціально-політичний концептуальний простір; концептуальний простір тріумфу й особистої боротьби; концептуальний простір «любов і стосунки»; концептуальний простір злочинності й насильства. В переважній більшості концепти виражені через стилістичні прийоми.

7. У реалізації концептуальних просторів основними стилістичними засобами є метафора та її варіації, серед яких виділяємо порівняння, гіперболу і персоніфікацію. Переважна більшість, а саме 87% всіх проаналізованих у дослідженні текстів містять метафору. 57% проаналізованих текстів містять використання порівняння. 52% пісенних текстів вибірки містять вживання гіперболи. Відсоток використання персоніфікації у пісенних текстах вибірки дорівнює 34%. Зазначені стилістичні прийоми використані в художньому значенні й дозволяють авторам реп-пісень будувати концептуальні простори, що в контексті пісенної лірики спроможні викликати емоційний фідбек у слухача, формують смисловий зміст пісенних текстів, підсилюють ліричні образи, що резонують зі слухачами, привертають їхню увагу, підсилюють сенсові категорії.

Теоретичне значення дослідження полягає в комплексному підході до вивчення пісенного тексту та його характерних рис на різних рівнях: структурно-текстуальному, стилістичному, семантичному, концептуальному, інтертекстуальному та мультимодальному. Аналіз пісенного тексту в американському репі дозволяє отримати широкий спектр даних, які дають змогу краще розуміти текстуальний елемент реп-жанру, його культурне значення та вплив.

Практична цінність дослідження полягає в можливості використання даних та результатів дисертації для подальшого вивчення поезики пісенного тексту як в рамках реп-жанру, так і за його межами, вивчення їх соціокультурних, культурних, музичних й текстуальних аспектів; мультимодальний елемент, який залучає елементи інтертекстуальності пісенного тексту в жанрі, також є перспективною темою для подальшого дослідження.

Особистий внесок здобувача. Представлена дисертація є самостійно виконаним дослідженням, результати якого були одержані здобувачем в процесі тривалого опрацювання матеріалів дослідження. Всі теоретичні та практичні результати, представлені захисту, були досягнуті в ході самостійної роботи здобувача. Підбір, вивчення та аналіз літературних джерел дослідження були здійснені здобувачем особисто.

Апробацію результатів дослідження здійснено на відкритих засіданнях кафедри германської філології Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка в період між 2020-2024 рр. А також на шести конференціях, серед яких одна міжнародна: конференція «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії» (м. Вінниця, 20-21 березня 2020 р.). – опубліковано тези з теми «Color symbolism in Kendrick Lamar's good kid, m.A.A.d. city»; конференція «Розвиток філологічної науки в сучасному міжкультурному просторі» (м. Миколаїв, 24-25 квітня 2020 р.) – опубліковано тези з теми «Stylistic purpose of toponyms in Kendrick Lamar's good kid, m.A.A.d city»; III Міжнародна науково-практична

конференція «Актуальні проблеми сучасної науки та освіти» (м. Львів, 10-11 червня 2021 р.) – опубліковано тези з теми «Phonetic stylistic devices in MF Doom's Doomsday lyrics»; конференція «Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в полікультурному суспільстві» (м. Полтава, 10-11 лютого 2023 р.) – опубліковано тези з теми «Repetition in Rap Style Lyrics of Kendrick Lamar's Album Mr. Morale & The Big Steppers»; конференція «Актуальні питання філології: теорія і практика» (м. Вінниця, 10-11 березня 2023 р.) – опубліковано тези з теми «Контрастивний аналіз англомовних пісенних текстів дуету 100 Gecs та їхніх українських перекладів»; конференція «Пріоритетні завдання філологічних наук на сучасному етапі» (м. Чернігів, 15-16 грудня 2023 р.) – опубліковано тези з теми «Піджанри текстів реп-пісень та їх особливості».

Публікації. Основні теоретичні положення та практичні досягнення дисертації відображено у 9 наукових публікаціях, із яких три – у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України; і шість публікацій, в яких додатково розкрито результати дисертації. Загальний обсяг публікацій – 2,4 друк. арк.

Структура дослідження містить анотацію українською та англійською мовами, вступ, три розділи з висновками до кожного з них, загальні висновки, списки використаної наукової та довідкової літератури і додатки. Загальний обсяг дисертації становить 301 сторінка.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дослідження, роз'яснено актуальність дослідження, поставлено мету та завдання дослідження; визначено об'єкт, предмет і методи проведення дослідження, розкрито його новизну, практичну значущість результатів роботи, викладено основні положення, які виносяться на захист. У **першому розділі** розкрито основні теоретичні засади, на базі яких проведено дослідження, та вже існуючих підходів до вивчення пісенного тексту в різних наукових парадигмах й обґрунтовано робочий термінологічний апарат дослідження, а також розроблено комплексну методологію наукової роботи. У **другому розділі** розглянуто структурні

характеристики пісенних текстів в американському репі. Окрема увага була приділена римо-ритмічній організації пісенного тексту; розглянуто інтертекстуальність та її контекстуальне значення в аспекті зв'язку між окремими пісненими текстами реп-жанру, а також мультимодальність пісенних текстів реп жанру та взаємодія додаткових медіа з ними. У **третьому розділі** представлено аналіз основних структурних і семантичних закономірностей пісенних текстів у реп-жанрі, представлено класифікацію визначених мотивів, які є основними для текстів реп-пісень, а також їхніх провідних образів. Крім того в цьому розділі було розглянуто стилістичні прийоми та їхню роль у пісенних текстах реп-жанру; представлено та пояснено класифікацію стилістичних засобів і їхнє значення в рамках авторського простору. У **загальних висновках** підсумовано теоретичні та практичні результати дисертаційного дослідження та окреслено перспективи подальшого вивчення проблематики дисертації.

РОЗДІЛ 1. ПІСЕННИЙ ТЕКСТ І ПІДХОДИ ДО ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Розділ 1 присвячено аналізу та узагальненню основних теоретичних засад проведення дослідження щодо вивчення пісенного тексту в різних наукових парадигмах, обґрунтуванню робочого термінологічного апарату дослідження, а також розробленню комплексної методології дослідження. У розділі подано визначення та розкрито зміст основних базових понять дослідження; окреслено особливості пісенного тексту в реп-жанрі, а також методологічні засади дослідження пісенного реп-тексту.

1.1. Сутність та зміст базових понять дослідження

Проведення дослідження пісенного реп-тексту базується на наступних базових поняттях: *текст, пісенний текст, музичний альбом, студійний альбом, реп-жанр, хіп-хоп субкультура, реп-пісні, репер, фрістайл, концепт, інтертекстуальність, мультимодальність*.

Текст – це «писемний чи усний потік, що являє собою послідовність звукових, графемних елементів у синтаксичних структурах (реченнях), які виражають комплекс пов'язаних між собою суджень». (Ковалик І., Мацько Л., Плющ М., 2009) Отже, текст – це завершене первинне утворення, а саме певна група речень, пов'язаних між собою за змістом.

Пісенний текст – це текст, що формує пісню, і він зазвичай складається з куплетів й приспівів, має певну структуру й форму. Він може існувати у письмовій формі, або у формі аудіозапису чи відеозапису (кліпу).

Значення пісенних текстів може бути явним або неявним. Деякі пісенні тексти абстрактні, майже незрозумілі, і в таких випадках їх пояснення підкреслює форму, артикуляцію і симетрію вираження. Говорячи про реп-пісні, котрі і є предметом дослідження, необхідно зауважити, що репери створюють пісенні тексти з варіаціями римованих слів, які призначені для ритмічного вимови, а не для співу.

Як зазначає І. М. Кочан, один і той самий текст не завжди однаково сприймається різними людьми, тому що при сприйнятті інколи переважає логічна інформативна складова, у той час як естетична залишається поза увагою; чи навпаки. Тобто смисл, який вкладає автор, і зміст, який сприймає реципієнт, не завжди збігаються (Кочан, 2008).

Для з'ясування реального смислового навантаження тексту, проводять лінгво-смисловий аналіз, тобто здійснюють лінгвістичний аналіз тексту. Особливо це є актуальним щодо пісенних текстів, так як сприйняття цього типу тексту ускладнюється наявністю музики, котра може виступати як допоміжним механізмом сприйняття змісту, так і як відволікаючим від пісенного тексту увагу на себе через створення особливої психологічної атмосфери, коли слухач є поглинутим мелодією та ритмом, і навіть не вслухається у зміст тексту.

Музичний альбом – це збірник або ж колекція аудіозаписів, випущених разом як єдиний художній твір. Як правило, він містить набір пов'язаних тематикою або певним періодом творчості пісень, треків чи композицій окремого виконавця чи музичного гурту. Альбоми є стандартним форматом у музичній індустрії і служать засобом організації та представлення цілісного авторського доробку (Diallo, 2015).

Студійний альбом – музичний альбом, який складається з композицій, записаних під контролем звукорежисера на студії звукозапису.

Музичний альбом – поняття мультимодальне, багаторівневе (McLeish, 2023). Ключові характеристики музичного альбому включають декілька важливих пунктів. Серед них велике значення має компілятивність треків, оскільки альбоми складаються з певної кількості аудіо доріжок (треків) або ж пісень, часто пов'язаних тематично і/або стилістично. Ці треки зібрані в єдиний реліз, надаючи слухачам більш широкий і захоплюючий музичний досвід у порівнянні з окремими піснями (або ж синглами). Жанрова різноманітність альбомів: залежно від стилю й задуму виконавця, альбоми можуть включати широкий спектр жанрів або дотримуватися певного

музичного жанру. Це дозволяє виконавцям продемонструвати свою багатогранність і креативність (Buelens, 2011).

Кожен альбом має індивідуальну назву, яка служить відмінним ідентифікатором. Назва може відображати загальну тему або концепцію альбому. Художній дизайн альбому підтримує авторське бачення своєї творчості за межами аудіо простору (Buelens, 2011). Альбом часто створюється з певним художнім наміром, таким як передача теми, розповідь історії або дослідження певного музичного стилю. Обкладинка та упаковка також входять до категорії мультимодальності: альбоми зазвичай мають обкладинку та упаковку, які візуально відображають естетику виконавця чи групи та доповнюють музику. Обкладинка часто асоціюється з альбомом і сприяє його індивідуальності (Duinker, 2021).

Варто враховувати фактор фізичного та цифрового формату альбомів, оскільки історично альбоми виходили у фізичних форматах, таких як вінілові платівки, касети або компакт-диски. У цифрову епоху альбоми розповсюджуються через онлайн-платформи, що дозволяють слухачам отримувати доступ до колекції треків та завантажувати їх, робить процес більш інтерактивним, оскільки цифрові копії альбомів можуть мати додаткові матеріали: відео, ілюстрації і т.д.

Порядок треків в альбомі ретельно підбирається для створення певної послідовності при прослуховуванні, складаючи трек-лист. Трек-лист сприяє загальному враженню від прослуховування і може включати навмисні переходи між піснями. Розташування треків сприяє розповіді загального сюжету або настрою альбому (de Groot & Jocuns, 2022).

Американські реп-альбоми часто дотримуються структурованого формату, який включає поєднання повноформатних пісень, пародій та інтермедій. Хоча структура може змінюватися, у багатьох реп-альбомах спостерігаються загальні елементи та закономірності. Типовою структурою американських реп-альбомів є наступна: вступний трек, повноформатні пісні, інтерлюдії, сингли, заключний трек, бонус-трек. Таким чином, альбом

зазвичай починається зі вступного треку, котрий задає тон альбому та знайомить слухачів з темами, стилем чи концепцією виконавця. Основу альбому складають повноформатні пісні, які розрізняються за змістом, стилем і тематикою, демонструючи багатогранність репера (de Groot & Jocuns, 2022). Пісенні реп-тексти можуть охоплювати особистий досвід, соціальні коментарі, розповіді історій або поєднання теми. Інтерлюдіями називають короткі, часто комедійні, або розповідні фрагменти, які забезпечують перерву між піснями. Вони додають гумору або допомагають вибудувати зв'язне оповідання. Також інтерлюдіями можуть бути короткі музичні композиції. Іноді вони виступають в ролі коротких пісень між повноформатними треками (Buelens, 2011). Сингли – це пісні, які є окремими композиціями, випущеними перед альбомом, що часто включаються до списку треків альбому. Ці пісні стратегічно обрані для просування альбому і можуть супроводжуватися музичними кліпами. Альбом зазвичай завершується заключним треком (кінцівкою), який може узагальнювати теми альбому, створювати момент роздумів або давати відчуття завершеності. У кінцівках іноді присутні фрагменти рядків пісень альбому або семпли (de Groot & Jocuns, 2022). Деякі альбоми включають бонусні треки. Ці додаткові треки можуть не відповідати основній тематиці альбому та надають додатковий зміст для шанувальників. Бонусні треки можуть включати ремікси, невидані пісні або альтернативні версії існуючих треків.

Важливо зазначити, що не всі реп-альбоми суворо дотримуються цієї структури, і виконавці часто експериментують з форматами, щоб створити унікальний та інноваційний досвід прослуховування (de Groot & Jocuns, 2022). На структуру може впливати творче бачення виконавця, тематичний зміст альбому та бажання залучити слухачів певним чином (Mcleish, 2023).

Сценки (skits) в реп-альбомах служать інтермедіями або короткими розмовними фрагментами, які часто формують елемент оповіді, забезпечують комедійну розрядку або сприяють розкриттю загальної теми альбому (Mcleish, 2023). Популярність використання сценок в реп-текстах сприяють кілька

аспектів. Першим з них є те, що сценки допомагають зв'язати весь альбом разом, забезпечуючи переходи між треками. Вони можуть створювати цілісне враження від прослуховування, сприяючи загальній концепції чи сюжетній лінії альбому (Kassaveti, 2015). Другим аспектом є те, що сценки дозволяють реперам включати елементи розповіді, представляючи персонажів, сценарії або діалоги, які підсилюють тематичний зміст альбому. Така безперервність розповіді допомагає залучити слухачів і занурити їх у творче бачення автора. У сценках часто фігурують персонажі або сюжети, які сприяють розвитку особистості художника або його альтер еґо. Це надає глибини особистості автора реп-тексту, створюючи платформу для вивчення різних граней його особистості. Третім аспектом є комедійність деяких сценок, що забезпечує позитивне налаштування та відпочинок від інтенсивності музики, пропонуючи моменти гумору, які можуть розважити слухачів і продемонструвати індивідуальність виконавця (Kassaveti, 2015). Сценки можна використовувати для надання соціальних або культурних коментарів. Включивши діалоги або сюжети, що відображають реальні життєві ситуації або проблеми, художники можуть використовувати сценки як форму коментаря до навколишнього світу. Сценки надають авторам додатковий творчий простір для самовираження, а також сприяють ритму та динаміці альбому. Вони можуть експериментувати з різними тембрами, голосами та сценаріями, демонструючи свою універсальність і додаючи унікальний художній штрих до свого альбому.

Фрістайл (*англ. freestyling*) – музична форма вокальної подачі, що включає в себе риму, ритмічну мову і вуличний жаргон, яка виконується або вимовляється співуче різними способами, як правило, під фоновий біт або музичний акомпанемент. Компоненти репу включають в себе зміст (те, що говориться), флоу (ритм, риму) і подачу (каденція, тон). Реп відрізняється від усної поезії тим, що зазвичай виконується під музичний супровід .

Реп-жанр (також відомий як хіп-хоп) – музичний жанр, а також жанр пісенного тексту, що сформувався на основі хіп-хоп субкультури у 1970х роках у сполучених Штатах Америки. Реп, як музичний жанр, виступає як культурна

сила, яка виходить за рамки простих ритмів і рим. З'явившись на вулицях Нью-Йорка в 1970-х роках, реп-музика перетворилася на глобальне явище, що формує не тільки музичні ландшафти, а й громадські розмови, політичний дискурс і художнє самовираження. За своєю суттю реп – це більше, ніж просто музика; це розповідна форма мистецтва, яка відображає боротьбу, тріумфи та прагнення маргіналізованих громад, одночасно слугуючи платформою для самовираження, соціальної критики та культурного святкування (Bradley A., 2009).

Однією з визначальних характеристик реп-жанру є його акцент на ліризмі та грі слів. На відміну від інших музичних жанрів, де мелодія часто займає центральне місце, реп робить ставку на силу мови та розповіді. Художники використовують складні схеми римування, майстерну гру слів і яскраві образи, щоб передати свої послання і намалювати картини свого життєвого досвіду. Будь то розповіді про щоденне життя, роздуми про особисту боротьбу або звернення до соціальних і політичних проблем, пісенні тексти реп-жанру служать вікном у світогляд виконавця і більш широкий культурний контекст, з якого вони походять (Bradley A., 2009).

Реп характеризується ритмічним виконанням читання вголос або співу текстів пісень під бек-біт, зазвичай виконуваний ді-джеєм або продюсером. Тексти пісень часто стосуються таких тем, складне життя, соціальна нерівність, особиста боротьба, політична активність і культурна ідентичність. Ритмічна та римована природа реп-текстів у поєднанні з їх часто відвертим і конфронтаційним змістом зробили реп-музику потужним засобом розповіді історій, соціальних коментарів і самовираження (Ohriner, 2017).

Протягом 1990-х років реп переживав вибуховий ріст і диверсифікацію, у його розвиток вносили свій вклад виконавці з різних регіонів і верств суспільства. І в наш час реп-жанр постійно розвивається на поширюється. Репери використовують свою музику, щоб пролити світло на суворі реалії життя в бідних та відокремлених громадах, викликаючи розмови про расу, клас та владу в Америці (Bradley, 2009). Оскільки реп-музика продовжувала

розвиватися, виконавці почали експериментувати з новими звуками, стилями та тематикою, що призвело до таких піджанрів, як свідомий реп, альтернативний реп і гангстерський реп. Такі виконавці, як, наприклад, Кендрік Ламар, використовували свою платформу для вирішення соціальних і політичних проблем, пропонуючи жорстку критику системної несправедливості й нерівності (Bradley, 2009). Тим часом такі репери як Каньє Вест, Кід Каді і Тревіс Скотт розширили межі реп-музики, включивши в свою творчість елементи року, електронної музики та інших стилів.

Реп-піснями називають пісні реп-жанру, відповідно, *репер* – автор та виконавець реп-пісень, представник хіп-хоп субкультури. Цей термін інколи також використовується щодо прихильників та фанатів реп-жанру й хіп-хоп субкультури, але в цьому дослідженні вживається лише відносно суто авторів і виконавців реп-музики та пісенних текстів реп-жанру (Bradley, 2009). Пісенні тексти реп-жанру мають ряд стилістичних та семантичних особливостей, визначення яких і є предметом дослідження.

Для вивчення структури, стилістичних і семантичних особливостей пісенних текстів реп-жанру, необхідно дати визначення таким термінам як «концепт», «інтертекстуальність» та «мультимодальність».

Визначаючи поняття «*концепту*», І. М. Колегаєва зазначає, що сучасне дослідження вербалізованих концептів є одним з ключових напрямків лінгвокогнітивістики. Об'єктами досліджень, на її думку, виступають загальнолюдські, етно-специфічні та культурологічні концепти, котрі вербалізовані різними мовами і розглядаються в різних аспектах. Самі ж концепти містяться не в мові, а в людському мисленні, у той час як мова призначена для активації концептів. (І. М. Колегаєва, 2018; 122)

Існує декілька теорій, які визначають структуру концепту. Однак практично всі лінгвісти, які розробляють проблеми концептуалізації знань, сходяться на тому, що концепт має певну структуру, котра не є чіткою та стабільною з причини активної динамічної ролі концепту в процесі мислення. Концепт постійно функціонує у різних аспектах, з'єднуючись з

іншими концептами та відокремлюючись від них, у чому і полягає процес мислення. Приходько А.М. використовує термін «концептуальна експансія лінгвістики», що свідчить про поширеність та популярність використання концептів для лінгвістичного аналізу тексту загалом і пісенного тексту реп-жанру зокрема. (Приходько А.М., 2008)

Інтертекстуальністю у лінгвістиці називають взаємозв'язок між текстами, а також посилення або вплив одного тексту на інший. Ця концепція, що виникла в теорії літератури, була адаптована лінгвістами для вивчення взаємозв'язку текстів між собою. Ключовими аспектами інтертекстуальності виступають: посилення та алюзії – коли один текст прямо посиляється на інший текст, явно або неявно; цитати – прямі цитати з інших текстів вважаються чіткою формою інтертекстуальності; перефразування та узагальнення – подання ідей з іншого тексту своїми словами, які все ще несуть суть першоджерела; відлуння чи віддзеркалення – більш тонкі форми інтертекстуальності, при яких один текст може перегукуватися з темами, стилями або структурами іншого без прямих посилення; пародія, що передбачає наслідування стилю іншого тексту, часто з гумором або критикою; пастиш, який передбачає наслідування стилю більш нейтрального; гіпертекстуальність, котра виступає певним способом зв'язування текстів в Інтернеті, що дозволяє читачам переходити від одного тексту до іншого за допомогою гіперпосилення, а також у певних художніх текстах за таким же принципом. Концепція інтертекстуальності підкреслює, що тексти не існують ізольовано самі по собі, а є частиною ширшої мережі культурних і текстових посилення. Цей взаємозв'язок може збагатити значення та розуміння тексту, оскільки читачі, чи як у випадку пісенних текстів, слухачі, розпізнають та інтерпретують ці інтертекстуальні зв'язки.

Мультимодальний текст – це тип повідомлення, яке поєднує в собі кілька способів вираження для передачі смислового навантаження. Зазначені способи можуть включати письмову мову, зображення, аудіо, відео, жести, просторове розташування та багато іншого. Мультимодальні тексти

використовують переваги різних засобів передачі інформації, щоб створити більш насичене та різнобічне повідомлення, аніж це можна було б зробити за допомогою лише одного способу. Мультиmodalність текстів може проявлятися наступним чином: лінгвістичним – письмові або усні вирази; візуальним – зображення, графіка, кольори, верстка й типографіка; аудіо – музика, звукові ефекти, вимовлені слова або інші звукові елементи; через жестикуляцію – мова тіла, міміка та рухи; просторово – організація елементів в просторі, наприклад, розташування об'єктів на місцевості, або макет веб-сторінки. Мультиmodalні тексти незаперечно є більш захоплюючими, оскільки вони сприймаються кількома органами чуттів. Створення мультиmodalних текстів передбачає продуману інтеграцію різних способів для підтримки загального повідомлення і мети. Аналіз мультиmodalних текстів передбачає вивчення того, як різні способи взаємодії впливають на зміст, ефективність і вплив тексту. Мультиmodalні тексти стають все більш поширеними в нашому медіа-насиченому середовищі, що робить вміння створювати та інтерпретувати їх важливою складовою сучасного спілкування.

1.2. Пісенний текст у реп-жанрі

Пісні можуть виконуватися як з інструментальним супроводом, так і а капела (тобто, без інструментального супроводу). І в тому, і в іншому випадку пісня має текст, котрий називають «*пісенним текстом*» (англ. *lyrics*). Пісенні тексти відносяться до різних жанрів. Однак слухачі, захоплені музичною складовою пісень не завжди звертають увагу на тексти, або ж не завжди однаково їх тлумачать. Тому науковцями проводяться емпіричні дослідження, метою яких є аналіз тлумачення текстів пісень різних жанрів. (Nathaniel Condit-Schultz, David Huron, 2015).

Основними жанрами текстів пісень є наступні (Boonyanit & Dahl, 2021):

1. *Класичний / опера*: хоча тексти цього пісенного жанру не завжди є «пісенними» в традиційному розумінні, класичні та оперні тексти можуть

включати великі емоційно та стилістично забарвлені драматичні й історичні сюжети (Rebecca Stetler, 2022).

2. *Поп*: пісенні тексти жанру поп характеризуються мелодіями, що швидко запам'ятовуються; поп-лірика часто фокусується на темах любові, стосунків та емоцій, прагнучи до того, щоб привабити широке коло слухачів.

3. *Рок*: рок-тексти можуть варіюватися від тематики особистих стосунків до бунтівних і соціально свідомих, часто торкаючись тем любові, бунтарства, соціальних проблем та особистої боротьби (Rebecca Stetler, 2022).

4. *Кантрі*: пісенні тексти у стилі кантрі часто розповідають історії, що стосуються тем нерозділеного кохання, переживання розлуки та інших життєвих негараздів, або ж опису веселих моментів сільського життя.

5. *Джаз*: тексти джазових пісень можуть сильно відрізнятись, але часто включають теми кохання чи абстрактну розповідь з акцентом на імпровізацію та складну музичність.

6. *Електронний / танцювальний*: тексти пісень у танцювальному жанрі та в супроводі електронної музики можуть варіюватися від спрощених і повторюваних до складних і тематичних, часто призначених для доповнення ритму й енергії музики для танців.

7. *Метал*: тексти пісень у стилі метал часто досліджують глибокі та складні теми, включаючи гнів, смерть, філософію і фантазію, з інтенсивністю, яка відповідає агресивному звучанню музики (Rebecca Stetler, 2022).

8. *Фолк*: народна лірика відома історичними сюжетами, часто з акцентом на соціальні проблеми, доленосні події та особистий досвід, відображаючи життя та боротьбу простих людей.

9. *Панк*: тексти пісень у стилі панк відомі своїми темами соціальної несправедливості та протесту проти суспільних загальноприйнятих правил чи політики уряду, котрі обмежують свободу вибору громадян.

10. *Інді*: тексти пісень у стилі інді можуть бути різноманітними, але часто містять інтроспективні, особисті, а іноді та химерні теми,

зосереджуючись на художньому вираженні поза основними музичними нормами.

11. *Блюз*: блюзові пісенні тексти зазвичай виражають почуття меланхолії та тематику життєвих негараздів, використовуючи повторювану форму, яка підкреслює емоційне вираження.

12. *R&B (ритм і блюз)*: тексти пісень R&B, як правило, стосуються тем любові, стосунків та особистих почуттів і є глибоко емоційними.

13. *Реггі*: тексти пісень у стилі реггі часто стосуються соціальних і політичних проблем, миру та любові під впливом культури растафарі й боротьби ямайського народу.

14. *Хіп-хоп / реп*: відомий своєю ліричною складністю, схемами римування та грою слів, хіп-хоп часто досліджує теми соціальної несправедливості, особистого успіху, вуличного життя та політичних проблем.

Ці жанри не є остаточними й можуть перетинатися та комбінуватися, при цьому виконавці часто змішують елементи з декількох жанрів для створення власних унікальних ліричних стилів (Rebecca Stetler, 2022). Таким чином, існує дуже велика кількість піджанрів (Marx, 2022).

Лінгвістичні та стилістичні дослідження текстів пісень різних жанрів заглиблюються в унікальні мовні особливості, стилістичні прийоми і тематичні проблеми, які характеризують кожен жанр. Ці дослідження не тільки дають уявлення про художні елементи написання пісень, але й показують, як мова відображає більш широкі культурні та соціальні тенденції

Реп-жанр на сьогодні займає значну нішу серед інших жанрів пісенного тексту. Актуальність реп-пісень триває з 1990-х років (Turner, 2017). 1990-ті стали початком епохи хіп-хоп культури, зосередженої на музичному впливі репу. Сучасний стан музичного ринку свідчить про зростання популярності реп-жанру, який за останні роки набув певного культурного значення. Реп за своїми характеристиками набагато ближче до звичайного акту мовлення, аніж до співу, як це традиційно сприймається, але тим не менше він загалом

відрізняється від загального мовлення ритмічністю та інтонацією, що використовуються в процесі виконання пісенних текстів (Krimms, 2000). Тому тексти реп-пісень заслуговують на всебічне лінгвістичне вивчення.

Оскільки реп продовжував розвиватися та поширюватися, він також все більше, і більше почав впливати на усі сфери культури та мистецтва: на бренди одягу, фільми, танці, стріт-арт загалом та графіті зокрема (Bramwell & Butterworth, 2020). З огляду на те, що реп ставав все більш помітним у популярній культурі, він зосередився на певній демографічній групі, підлітках та молоді. Також дуже помітним стало використання прихильниками хіп-хоп культури особливої хіп-хоп лексики, як, наприклад, реп-сленг, контекстуальні слова та вирази (Bramwell & Butterworth, 2020). А отже, можемо підсумувати, що тексти реп-пісень не лише просувають певні соціальні ідеї, а й поширюють специфічну реп-лексику та мають значний вплив на сучасну розмовну мову представників хіп-хоп культури, яка поширилася по всьому світу.

Оскільки популярність репу триває вже кілька десятиліть, постійно відбувається розвиток цього жанру та створюються нові його піджанри (чи як їх ще називають, «мікрожанри») зі своїми особливостями та рисами. [2] Загалом на даний момент мовознавці виділяють досить велику кількість піджанрів (*англ. subgenres*) реп-пісень. Наведемо декілька з них: альтернативний хіп-хоп (експериментальний хіп-хоп та хіпстер хоп) – наприклад, групи «*A Tribe called Quest*», «*De la Soul*», «*Hieroglyphics*», бум-беп – наприклад, групи «*Large Professor*», «*Pete Rock*», «*Black Milk*», боунс – наприклад, групи «*Magnolia Shorty*», «*Big Freedia*», «*Partners-N-Crime*», дорожній реп – наприклад, групи «*PDC*», «*North Star*», «*Mash Town*», чоппер – наприклад, група «*Bone Thugs-N-Harmony*», християнський хіп-хоп – наприклад, група «*DC Talk*», клауд реп – наприклад, репер *Lil B*, комедійний хіп-хоп – наприклад, репер *George “Joji” Miller*, кранк – наприклад, репер *Lil Jon*, фрістайл реп – наприклад, репер *Kool Moe Dee*, фанк каріока – наприклад, репер *DJ Marlboro*, хардкор хіп-хоп – наприклад, репер *Ice-T*, брудний реп – наприклад, репер *Too Short*, гангста реп – наприклад, репери *Dr. Dre* та *Snoop*

Dogg, інструментальний хіп-хоп – наприклад, репери *DJ Shadow* та *DJ Krush*, політичний хіп-хоп – наприклад, репер *Tupac Shakur*, свідомий хіп-хоп – наприклад, репер *Kendrick Lamar*, прогресивний реп – наприклад, репер *Kanye West*, андеграунд хіп-хоп – наприклад, група «*Jurassic 5*», емо реп – наприклад, репер *Lil Peep*, джаз реп – наприклад, група «*Jungle Brothers*», поп реп – наприклад, група «*Run DMC*», панк реп – наприклад, група «*Odd Future*», реп рок – наприклад, група «*Rage Against the Machine*», реп опера – наприклад, репер *R. Kelly*, кантрі реп – наприклад, група «*Geto Boys*», індустріальний реп – наприклад, група «*Nine Inch Nails*», брейкбіт – наприклад, репер *Grand Wizard Theodore*, вонкі – наприклад, група «*Flying Lotus*», грайм – наприклад, репер *Kano*, регейтон та ін.

За назвами зрозуміло, що деякі піджанри утворилися злиттям реп-жанру з іншими музичними жанрами (наприклад, хардкор хіп-хоп, джаз реп, реп рок, поп реп, кантрі реп, інструментальний реп і т.д.), або ж під впливом якоїсь субкультури (наприклад, емо реп, панк реп і т.д.), або ж під впливом релігії (наприклад, християнський хіп-хоп, релігійний реп і т.д.), або ж за іншим смисловим навантаженням тексту (наприклад, комедійний хіп-хоп, політичний хіп-хоп, свідомий хіп-хоп, прогресивний хіп-хоп, клауд реп, дорожній реп, гангста реп, грайм і т.д.), або ж за характером звучання (наприклад, чоппер, брейкбіт, вонкі, бум-беп, боунс і т.д.). Таким чином, можливо припустити дуже вірогідну можливість виникнення нових і нових течій та піджанрів пісенного тексту реп-жанру за такими ж способами та впливами.

1.3. Методологічні засади дослідження пісенного реп-тексту

Перед початком дослідження необхідно проаналізувати методологічні засади його проведення.

Методологія – сукупність прийомів дослідження, що застосовуються в науці, а також вчення про методи наукового пізнання дійсності. *Метод* – це

система регулятивних принципів перетворюючої, практичної або пізнавальної, теоретичної діяльності. Метод конкретизується в методиці, тобто конкретних *прийомах* і *засобах* отримання й обробки фактичного матеріалу. А отже, методологічними засадами дослідження виступає певна система прийомів, методів та засобів дослідження. Для дослідження пісенного реп-тексту доцільним є використання таких прийомів як аналіз і синтез для вивчення лексичних та стилістичних особливостей пісенних реп-текстів різних авторів; проведення аналогії для порівняння пісенних реп-текстів різних авторів; системний підхід для дослідження пісенних реп-текстів з репертуару кожного з обраних для дослідження авторів; вірогіднісі (статистичні) методи кожного авторського пісенного реп-тексту, обраного для дослідження. (Mia Moody-Ramirez, Lakia M. Scott, 2015)

Власне лінгвістичні методи, використані в ході виконаного дослідження мають витоки в таких галузях і парадигмах сучасного мовознавства, як семіотика, текстуальна лінгвістика, когнітивна семантика, стилістика. (Lia Litosseliti, 2018) Лінгвістичні методології дослідження текстів реп-пісень включають наступні кроки аналізу в такій послідовності: структурно-текстуальний аналіз – для встановлення семантичних кореляцій у тексті пісень, взаємозв'язків окремих елементів пісенних текстах в різних його частинах, взаємозв'язків окремих пісенних текстів між собою в контекстах альбомів, до яких вони належать; лексико-семантичний аналіз, який дозволяє встановити смислові, концептуальні, тематичні особливості вживаної реперами лексики; концептуальний аналіз – використано для виявлення глибинних семантичних зв'язків між лексичними групами, лексемами й словосполученнями для виявлення узагальнених смислів і образів, що стоять за ними; стилістичний аналіз – використано як для встановлення стилістичних прийомів, використаних для побудови поезики пісенних текстів, так і для виявлення мультимодальних особливостей пісенного тексту в американському репі. (Shumejda E., 2014)

Результатом застосування саме такої методики дослідження є виявлення цілісних когезивних ознак у пісенних реп-текстах, мультмодальні зв'язки усіх елементів всередині окремого альбому, а також у межах тексту однієї пісні, інтертекстуальність реп-пісень; встановлення концептуальних ознак, властивих пісні, альбому та жанру в цілому, особливо метафоричної образності реп-пісень, що увиразнює цей жанр; специфікація авторського простору альбомів та пісень реп-жанру, тенденції його образності, інструментарій та набір стилістичних засобів виразності, притаманний текстам досліджуваного жанру. (Писаренко З. О., 2015)

Реп-пісні, відомі своїми складними схемами римування, грою слів, розмаїттям і глибиною тематики, а отже вони можуть слугувати багатим підґрунтям для вивчення взаємодії мови, мовлення, звуку та соціального контексту. Лінгвістичне вивчення реп-текстів об'єднує знання лінгвістики, літературознавчого аналізу, культурології та музикознавства. Пісенні реп-тексти досліджуються вченими-мовознавцями з використанням різноманітних підходів, кожен з яких пропонує унікальне розуміння взаємодії мовних та музичних засобів, а також культурних та національних особливостей. Ці підходи варіюються від вивчення структурних аспектів мови в текстах пісень до розуміння їх соціокультурних наслідків. Реп-тексти незаперечно є унікальними з точки зору лінгвістики, а тому все більше зацікавлюють дослідників цієї галузі. Існують наступні підходи лінгвістичних досліджень пісенних реп-текстів:

1. Лінгвостилістичний аналіз (розмежовують як два окремі підходи: лінгвістичний та стилістичний аналіз; також відомий як текстологічний або структурний аналіз) включає в себе вивчення реп-текстів з точки зору семантики, фонетики та фонології, морфології та синтаксису, а також стилістичної забарвленості й образності у зв'язку з тематикою та змістом тексту. Цей підхід фокусується на текстах пісень як письмових текстах, досліджуючи їх структуру, використання мови та літературних прийомів. *Лінгвостилістичний аналіз пісенного реп-тексту* є невід'ємною частиною

його вивчення. Він передбачає аналіз тексту як продукту мовно-розумової діяльності людини із застосуванням лінгвістичних та стилістичних методів і прийомів з метою виявлення його структурно-сислової єдності, комунікативної спрямованості та інтерпретації упорядкування мовленнєвих засобів для вираження смислу; тобто, це комплексний аналіз тексту на основі понять лінгвістичної та стилістичної теорії тексту і комунікації, що передбачає виявлення й інтерпретацію мовленнєвого жанру, стилю, функціональних особливостей, основного задуму, світоглядних настанов й оцінок автора, а також характеристику семіотичного простору тексту, його дискурсивних категорій і засобів їх репрезентацій» (Ковалик, Мацько, Плющ, 2009). Предметом лінгвістичного аналізу тексту є виділення та характеристика системи рівневих мовних одиниць, наявних в уривках літературних та публіцистичних творів» чи цілих текстах. Лінгвостилістичний аналіз тексту, покликаний віднаходити та описувати систему його категорій, визначати своєрідні мовленнєві складники змісту та форми, висвітлювати різновиди зв'язків між окремими частинами та усталеними правилами вираження й експлікації цих зв'язків (Ковалик, Мацько, Плющ, 2009).

Лексико-семантичний аналіз: зосереджений на значенні слів і фраз у текстах пісень, включаючи аналіз теми, мотивації та використання певних лексичних варіантів для передачі повідомлень і емоцій; вивчає теми та зміст текстів пісень для виявлення загальних мотивів всередині жанрів або в роботах конкретних виконавців; вивчає аспекти розповіді в текстах пісень, розвиток характеру та структуру розповіді, щоб зрозуміти, як передається та сприймається сюжет.

Фонетично-фонологічний аналіз: основна увага приділяється звуковим системам мови в реп-текстах, включаючи рими, ритм (потік) та інтонацію, які мають вирішальне значення для музичного та емоційного ефекту репу; аналіз складних схем римування (наприклад, внутрішні рими, багатоскладові рими) та метричні візерунки, які використовуються реперами для створення текстури та складності у своїх текстах (Negus, & Astor, 2015).

Морфологічно-синтаксичний аналіз: вивчає, як словотворення та структура речення впливають на стилістичні та тематичні елементи репу, що передбачає використання нестандартних граматичних форм і народної мови для досягнення певних художніх чи виразних ефектів.

Аналіз стилістичної забарвленості та образності: аналіз граматичних структур і словоформ, що використовуються в текстах пісень, для розуміння стилістичних рішень і їх впливу на сенс; вивчення використання стилістичних прийомів (тропів, риторичних питань, кліше, ідіом, вигуків, гри слів, тощо), які збагачують зміст тексту й забезпечують більш глибокі шари смислового навантаження.

2. Дискурсивно-нарративний аналіз.

- Розповідь про персонажів та їх опис: дослідження нарративних прийомів та перспектив, що використовуються в реп-текстах, включаючи розповідь від першої особи, голоси персонажів та методи розповіді.

- Послідовність і узгодженість: вивчення того, як ідеї пов'язані та розвиваються в різних реп-текстах, і як узгодженість підтримується за допомогою тематичного розвитку та ліричних зворотних посилань.

Дискурсивний аналіз розглядає тексти реп-пісень з точки зору їх комунікативного контексту, досліджуючи, як вони будують розповіді, ідентичності та соціальні стосунки. Цей підхід може враховувати тематичний зміст текстів, образи, прийняті авторами текстів, і роль цільової аудиторії в інтерпретації пісень. (Кусько К.Я., 2004)

- Структура розповіді: вивчення методів розповіді в текстах пісень, включаючи перспективи розповіді, розвиток персонажів та побудову сюжету.

- Згуртованість та когерентність: аналіз того, як тексти пісень створюють єдине та цілісне повідомлення за допомогою мовленнєвих прийомів, таких як повторення, переходи та тематичні посилання.

- Жанровий аналіз: досліджує стилістичні особливості різних музичних жанрів та те, як вони впливають на структуру та зміст текстів.

- Інтертекстуальність: досліджує взаємозв'язки між текстами пісень та іншими текстами, включаючи те, як тексти пісень можуть посилатися, перегукуватися або реагувати на інші пісні, літературні твори чи культурні тексти. (Мартинюк А.П., 2011)

3. Соціолінгвістичний аналіз.

- Мова та ідентичність: вивчає, як тексти пісень виражають аспекти особистої, соціальної та культурної ідентичності за допомогою використання мови, включаючи діалекти, сленг і перемикування кодів.

- Мова та влада: аналізує, як тексти відображають або кидають виклик соціальним ієрархіям, відносинам влади та ідеологіям, часто зосереджуючись на темах раси, статі, класу та політичних переконань.

- Перемикування кодів і мовні варіації: аналіз стратегічного використання різних мов, діалектів і соціолектів в текстах репу для передачі ідентичності, культурної приналежності та соціальних коментарів.

- Мова та ідентичність: вивчення того, як реп-тексти виражають аспекти особистої та групової ідентичності, включаючи етнічну приналежність, стать і соціальний клас.

- Мовні варіації та зміни: вивчення того, як тексти пісень відображають діалектні варіації, сленг і розвиваються мовні тенденції в конкретних громадах чи суспільствах.

- Мова та ідентичність: дослідження того, як тексти виражають аспекти ідентичності (наприклад, стать, етнічну приналежність, соціальний клас) та групову приналежність за допомогою використання мови. (Лариса Масенко, 2010)

4. Корпусна лінгвістика

- Кількісний аналіз: використання великих наборів даних реп-текстів для проведення статистичного аналізу мовленнєвих особливостей, тематики та стилістичних тенденцій з часом або в різних піджанрах та регіонах.

Використовуючи корпусну лінгвістику, дослідники збирають великі бази даних текстів пісень для виявлення закономірностей, тенденцій і

лінгвістичних особливостей у різних жанрах, періодах часу або у творчості конкретних виконавців. Цей метод часто включає кількісний аналіз для вивчення частоти слів, фраз та тематичних кластерів у текстах пісень.

- Кількісний аналіз: використання великих колекцій (корпусів) текстів пісень для статистичного аналізу лінгвістичних особливостей, таких як частота слів, словосполучення та лексичне різноманіття.

- Порівняльні дослідження: порівняння лінгвістичних особливостей різних жанрів, періодів часу або виконавців для виявлення закономірностей і змін у використанні мови.

- Кількісний аналіз: використовує великі набори даних текстів для виконання статистичного аналізу мовних особливостей, таких як частота вживання слів, словосполучення та тематичні моделі в різних жанрах або історичних періодах.

- Порівняльні лінгвістичні дослідження: порівнюються лінгвістичні особливості текстів пісень різними мовами, в різних культурах або в різні періоди часу, щоб виявити універсальні та специфічні для культури тенденції. (Писаренко З. О., 2015)

5. Когнітивна лінгвістика

- Концептуальна метафора – досліджуємо, як реп-тексти використовують концептуальну метафору для опису переживань та емоцій, а також як слухачі використовують когнітивні процеси для інтерпретації складного ліричного змісту (Колегаєва, 2018).

- Теорія концептуальної метафори – вивчення того, як тексти використовують метафоричну мову для концептуалізації абстрактних ідей (наприклад, любов як подорож) та емоційних переживань.

- Ментальні простори та теорія змішування – дослідження того, як слухачі поєднують інформацію з текстів пісень та музики для створення сенсу та розуміння розповіді.

Ці підходи не є взаємовиключними і можуть бути об'єднані, щоб забезпечити всебічне розуміння лінгвістичних тонкощів і багатогранної

природи текстів пісень. Використовуючи ці різні лінгвістичні лінзи, дослідники можуть розкрити глибину сенсу, художню творчість і культурну значимість, закладені в мові музики.

- Концептуальні метафори та фрейми – дослідження того, як тексти пісень концептуалізують абстрактні ідеї та емоції за допомогою метафоричної мови й фреймінгу, впливаючи на те, як слухачі інтерпретують пісні та емоційно реагують на них.

6. Семіотика

- Знаки та символи – аналіз використання знаків, символіки та культурних посилань у реп-текстах для передачі повідомлень і значень, які резонують із певною аудиторією. Семіотика, вивчення знаків і символів, може бути застосована до текстів пісень, щоб зрозуміти, як створюється та передається сенс за допомогою лінгвістичних і нелінгвістичних знаків. Цей підхід розглядає взаємодію між текстами, музикою та виконанням у створенні сенсу.

7. Мультимодальний аналіз

Враховуючи, що виконання пісні включає багато способів спілкування (наприклад, аудіо, візуальне, жестове), мультимодальний аналіз вивчає, яким чином реп-тексти функціонують як частина ширшої системи створення сенсу. Сюди входить те, як музичні відео, живі виступи та навіть обкладинки альбомів сприяють інтерпретації текстів (de Groot & Jocuns, 2022).

Вивчення текстів пісень з лінгвістичної точки зору передбачає аналіз структурних елементів, які сприяють організації та значенню тексту. Тексти пісень, будучи формою творчого самовираження, часто демонструють унікальні мовні особливості, які відрізняються від більш традиційних форм письмового чи усного дискурсу. Ключовими лінгвістичними аспектами, які слід враховувати при вивченні структури текстів пісень, є наступні:

1. Куплети і приспиви:

Тексти пісень зазвичай складаються з куплетів та хорів. Вірші передають розповідний або тематичний зміст, тоді як хори часто містять

повторюваний, пам'ятний гачок, який підсилює основне повідомлення. Лінгвісти вивчають, як чергування куплетів і приспівів впливає на загальну структуру і запам'ятовуваність тексту.

2. Схема рими:

Схема рими є найважливішим аспектом тексту. Лінгвісти аналізують, як рими структуровані всередині рядків, розглядаючи такі моделі, як ААВВ, АВАВАВ або інші. Використання рими сприяє музичності текстів і підвищує їх ритмічну якість (Wallmark, 2022).

3. Розмір і ритм:

Розмір і ритміка текстів вносять свій внесок в їх музичну течію. Лінгвісти вивчають структуру ударних і ненаголошених складів, а також загальну ритмічну інтонацію (Ohriner, 2019). Ритмічна структура відіграє життєво важливу роль у передачі тексту під час виконання (Ohriner, 2017).

4. Структура строфи:

Тексти пісень можуть бути організовані в строфи, подібно поезії. Лінгвісти вивчають, як групування рядків у строфи сприяє зв'язності та організації ліричного змісту. Структура строф може впливати на загальний темп та емоційний резонанс тексту (Ohriner, 2017).

5. Засоби виразності:

Багато текстів містять стилістичні засоби або ж засоби виразності, такі як метафори, порівняння та символізм. Лінгвісти вивчають, як ці лінгвістичні прийоми впливають на образність і сенс текстів. Образна мова додає рівні складності та нюансів ліричному змісту.

6. Розповідні елементи:

Тексти пісень часто передають розповіді або розповідають історії. Лінгвісти досліджують, як елементи розповіді, такі як розвиток сюжету, зображення персонажів та використання часу та простору, впливають на загальну структуру текстів. Структура розповіді в текстах пісень може відрізнитися від традиційної розповіді.

7. Вибір лексики і стиль:

Вибір слів та загальний мовний стиль впливають на структуру тексту. Лінгвісти аналізують лексичний вибір, зроблений автором пісень, розглядаючи, як використання мови узгоджується з жанром, темою та емоційним тоном пісні (Wallmark, 2022).

8. Згуртованість і узгодженість:

Лінгвісти вивчають, як у текстах пісень підтримується згуртованість. Згуртованість передбачає використання лінгвістичних прийомів для зв'язку ідей, тоді як узгодженість пов'язана із загальною чіткістю та логічним ходом тексту. Ці фактори сприяють ефективності ліричної комунікації.

Таким чином, аналіз структури текстів пісень з лінгвістичної точки зору передбачає вивчення складної взаємодії рими, ритму, образної мови та розповідних елементів. Вивчаючи ці лінгвістичні особливості, дослідники отримують уявлення про те, як автори пісень організовують мову для створення виразних та вражаючих текстів в унікальному контексті музики.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У розділі 1 було проаналізовано та узагальнено основні теоретичні засади, на базі яких проведено дослідження, та вже існуючих підходів до вивчення пісенного тексту в різних наукових парадигмах, а також обґрунтовано робочий термінологічний апарат дослідження та розроблено комплексну методологію дослідження. Було детально описано важливість й культурну значущість реп-жанру як феномену світу музики, який продовжує свій стрімкий розвиток та привертає все більше і більше слухачів, що як факт також розширяє поняття актуальності дослідження, його значення в контексті не лише лінгвістики та кращого розуміння мовної картини світу авторів-виконавців в жанрі реп, але й має перспективи в рамках соціологічних, соціокультурних та культурних досліджень і розуміння взаємодії слухача цього жанру із смисловим, символічним і концептуальним змістом реп-пісень.

Як вже було підкреслено, в розділі розкрито базові поняття й терміни дослідження, роз'яснено специфіку вивчення тексту й пісенного тексту зокрема, особливості художнього пісенного тексту в реп-жанрі та пов'язаної з ним поетики й інших якостей, як інтертекстуальність та мультимодальність пісенного тексту в рамках жанру реп, що дозволяє розуміти пісенний текст як різновид тексту із певними технічними, структурними, поетичними особливостями, які відрізняють текстуальний елемент пісні від будь-яких інших текстів, його функціональність та специфіку сприйняття його вираження та реалізації в аудіо форматі та в письмовій текстуальній формі. Як було зазначено в розділі, форма та контекст важливі у сприйнятті реп-музики, її пісенного тексту та концептуального змісту. В розділі також детально розкрито та описано основні підходи до аналізу пісенного тексту та основні методи його вивчення, описана конкретна методологія дослідження.

РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО ТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ РЕПІ

Розділ 2 присвячено висвітленню текстуальних рис, характерних для пісенних текстів реп-жанру, а також окреслено основні текстові характеристики американського реп-тексту з наведенням прикладів рядків текстів реп-пісень з альбомів, які здобули нагороду «Греммі» у категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки. Окреме місце відведено поясненню ролі інтертекстуальності пісенних текстів американського репу.

2.1. Римо-ритмічна організація та структура пісенного реп-тексту

Аналізуючи пісенні тексти всіх двадцяти п'яти альбомів нашої вибірки, було виявлено певні тенденції у структурі цих текстів. Серед основних характеристик пісенного тексту в реп-жанрі є традиційний для цього виду тексту поділ його на окремі секції, про які вже було сказано в іншому розділі цього дослідження. Поділ на окремі відрізки є важливим для композиції будь-якої пісні, проте в репі це має ще навіть більше значення, оскільки речитатив як основна вокальна техніка для виконання має тенденцію бути монотонною і не мати жодних суттєвих або відчутних змін інтонації та швидкості.

Структура реп-пісні неабияк залежить від музичного елементу й інструментальної складової пісні – акомпанемент грає визначну роль саме у виконанні тексту. В процесі створення тексту музика може грати меншу роль, оскільки не завжди автор орієнтується на певний темп чи певну музику, тому подібний зв'язок між музичним і текстовим елементом неможливо прослідкувати без прямого дослідження процесу створення музичної композиції чи композицій, а саме тому в даному контексті ми можемо аналізувати лише текстуальний елемент без будь-якої додаткової інформації про впливи на формування його структури. Що ми знаємо точно – це те, що поділ на окремі пісенні секції як, наприклад, куплет, приспів, перехід

відіграють ключову роль у диференціації текстових елементів серед суттєво монотонного звучання реп-пісні.

Найбільш розповсюдженою пісенною структурою вважаємо наступну схему: вступ – куплет – приспів (хук) – куплет – приспів (хук) – аутро (фінальна частина). В окремих випадках можна спостерігати наступний куплет, до якого додається ще один приспів або хук. В деяких випадках зустрічаємо подвійний приспів або хук в кінці пісенного тексту. Подібну структуру ми знаходимо в переважній більшості пісень – 344 пісенних тексти нашої вибірки слідує подібній структурній організації тексту. Інші тексти інкорпорує в цю схему переходи й монологи, або ж діалогічні вставки.

Куплет в пісенному тексті жанру реп серед американських виконавців здебільшого складається з 16 рядків; також він може складатись з 20. Набагато рідше можна зустріти куплети, довжина яких є більшою за 20 рядків, проте серед існуючих винятків тій вибірці, яку було опрацьовано в рамках цього дослідження, максимальною кількістю рядків в межах одного куплету є 48 – у пісенному тексті «*FEEL.*» авторства Кендріка Ламара з його альбому 2017 року «*DAMN.*». Найкоротший куплет можна спостерігати в пісенних текстах альбому «*IGOR*» авторства Tyler The Creator, де 6 з 12 треків містить хоча б один куплет, що складається всього з 4 рядків.

Типовим для американського репу є використання куплетів з загально парною кількістю рядків, які майже завжди можна поділити на чотири, оскільки саме таку кількість тактів використовує сучасна західна поп-музика, що свідчить про прямий взаємозв'язок між музичним компонентом й тенденціями в популярній музиці та реп-жанром й особливостями структури й організації пісенних текстів американського репу зокрема. Було також виявлено, що в більшості фонетичних конструкцій, особливості яких ми розглядаємо в наступному підрозділі, дистрибуція фоностилістичних засобів в переважній кількості розглянутих випадків розподіляються між чотирма або восьма рядками куплету одного пісенного тексту. Наступні чотири або вісім рядків того самого куплету пісенного тексту зазвичай використовують іншу

фонетичну зв'язку, яка не має жодного відношення до попередньої. Серед винятків такі автори й виконавці як Eminem або Кендрік Ламар, в пісенних текстах яких ми можемо знайти складені фонетичні зв'язки, що можуть виходити за рамки чотирикратного розподілу, навіть виходити за межі куплету і йти до приспіву або переходу – як приклад, пісенні тексти до треків «*Just Don't Give A Fuck*» та «*DNA.*»

У контексті текстуальної організації пісні куплет здебільшого виступає як основне вербальне навантаження пісні, де автор реалізує більшість мотивів пісні, розкриває її тематику, використовує метафоричні засоби й інші стилістичні прийоми. Лексичне нагромадження й багатослівність є характерними багатьом з проаналізованих в цьому дослідженні пісенних текстів, і в усіх випадках це лексичне нагромадження реалізовано саме у куплетних секціях пісенного тексту.

Особливістю використання приспіву в пісенних текстах реп-жанру виділяємо наступний набір характерних рис: повтор, кратність якого в переважній більшості випадків можна звести до двох – типовим є подвійне використання приспіву, який складається з чотирьох рядків. Розповсюдженим також є використання хуку, який в реп-жанрі може замінити приспів, або працювати як доповнення в якості рефрену. Рефрен є розповсюдженим елементом пісенного тексту в американському репі, особливо в текстах авторства таких виконавців як Кендрік Ламар чи Тайлер Оконма (Tyler The Creator).

Варто відзначити, що взаємозаміна приспіву і хуку є важливою характерною рисою реп тексту серед американських авторів-виконавців, особливо це стосується альбомів, які вийшли після 2016 року – ця тенденція суттєво відображена в пісенних текстах альбому Cardi B «*Invasion Of Privacy*».

Хук за своєю структурою часто складається із фрази або речення, яке повторюється між куплетами. Хук є циклічною вставкою й іноді може сприйматися як рефрен, але його функція в рамках американського репу відрізняється від рефрену, оскільки рефрен залежно від контексту в більшості

випадків використання в пісенних текстах реп-жанру слугує не лише як фонетична форма, а майже завжди передає певний зміст. Тобто функціональність рефрену як лексичного повтору постає не стільки фонетичною зв'язкою, скільки стилістичним засобом із метою побудови семантичного зв'язку між окремими секціями пісенного тексту, як, наприклад, це можна побачити в пісенному тексті «*PUPPET*» з альбому «*IGOR*» автора-виконавця Tyler The Creator, в якому рефрен – це повтор фрази «*I'm your puppet*», що також слугує додатком до приспіву в композиції даної пісні. Важливо розуміти, що в даному контексті наведений приклад із конкретної пісні пояснює сутність цієї різниці між рефреном і хуком, оскільки на відміну від хуку рефрен має смислову функцію і може бути інкорпорованим у переходи між куплетами або навіть у приспіві. Ця лексична значущість і є тим диференційним маркером, що розмежовує хук від рефрену.

На противагу рефрену, яку вже було зазначено раніше, стоїть хук, що може здаватись дуже подібним до рефрену в контексті реп тексту, проте в пісенному тексті жанру реп хук слугує здебільшого як мелодійний елемент – фраза або вигук, які також можуть мати сенс, проте це не є обов'язковою характеристикою цього структурного елемента тексту. Приклад хуку ми можемо спостерігати в пісні «*YAH.*» з альбому Кендріка Ламара «*DAMN.*», де слово «*Yah*» повторюється між куплетами пісні й таким чином формує хук цієї пісенної композиції.

Неабияке значення в контексті пісенного тексту в жанрі реп має вступ до пісні, який зазвичай може бути реалізованим через короткі фрази, сказані автором або залучати якусь словесну вставку, тобто семпл, що буде виконувати вступну функцію. Іноді вступ може не мати жодного відношення до пісенного тексту, виконувати роль сценки, проте й навпаки – вступ до пісні може виконувати функцію повноцінного вводу чи навіть бути частиною першого куплету на основі семітичного зв'язку лексичних компонентів текстової секції вступу і початкових рядків куплету. Такий приклад

зустрічаємо в пісенному тексті «Role Model» автора-виконавця Eminem з його дебютного альбому «*Slim Shady LP*»:

*“Okay, I’m going to attempt to drown myself
You can try this at home
You can be just like me
Mic check, one-two, we recordin’?”*

Цей текстовий елемент є повноцінною частиною тексту, оскільки має мотивний зв’язок із головною ідеєю пісенного тексту та перегукується із приспівом даної пісенної композиції. Що також варто зазначити – цей вступний елемент також слугує основою для музичного кліпу, який було знято для цієї пісні, що підтримує медіа інтертекстуальність, про яку йде мова в іншому розділі цього дослідження.

Використання розмови як текстового елемента в рамках пісенного тексту також є характерним для американського репу. Використання діалогу між вигаданими персонажами, або використання реальних діалогів також є одним із видів вступу до пісні в реп-жанрі. Як, наприклад, можна спостерігати в тексті репера Lil Wayne «*Dr. Carter*» з його альбому «*Tha Carter III*» (2008):

*“Where’s my coffee?
Good morning, Dr. Carter (Hey, sweetie)
Looks like it’s gonna be a long day
Ahh, another one huh? What we got
Your first patient (Yeah)
Is suffering from a lack of concepts (Uh-huh)
Originality (Ugh)
His flow is weak (Another one)
And he has no style (Ugh)
What you got for him? (Tssss, okay)”*

Кожан рядок наведеного вище прикладу відповідає окремій репліці кожного мовця. Подібні сценки-діалоги виконують функцію творенню художнього світу автора, контекстуально актуалізують окремі метафоричні й

образні елементу пісенного тексту. Цей структурний компонент має значення в смислових доменах створення пісні, виконує функцію не лише секційного розмежування ліричного тексту, але й утворенню внутрішньої образної організації пісенного тексту, підтримує його когезію.

Діалог як тип організації тексту не є типовим для пісенного тексту в рамках реп-жанру у виконанні американськими артистами, проте унікальні випадки в нашій вибірці показують діалог і фразову структуру пісенного тексту як реально існуючу й функціональну форму побудови композиції пісні в жанрі реп. Таким прикладом слугує пісня «*Guilty Conscience*» з альбому «*Slim Shady LP*» авторства Eminem з гостьовою участю репера і продюсера Dr. Dre. Цей пісенний текст побудований як діалог між різними персонажами: Eminem, який виконує озвучення імпульсивних персонажів, що мають безліч аморальних думок і Dr. Dre, який уособлює раціональне мислення й моральне сумління. Ідея цього пісенного треку перегукується із розповсюдженим в американському медіа тропом янгола і демона на плечі:

“Think about it before you walk in the door first

Look at the store clerk, she’s older than George Burns

Fuck that, do that shit, shoot that bitch

Can you afford to blow this shit? Are you that rich?”

(Eminem, 1999)

У рамках цього уривку підкресленим відмічені репліки, які за сюжетом пісні каже Eminem у відповідь на репліки Dr. Dre. Пісенний текст побудовано не лише як діалог, а як повноцінний пісенний текст в реп-жанрі, оскільки за формою текст зберігає свої фонетичні й стилістичні властивості з використанням фонетичних зв’язок.

Ця сама пісня поєднує в собі декілька унікальних текстових форм, як наприклад, вступ перед кожним куплетом, в якому голос оповідача у виконанні Марка Ейвері представляє слухачеві нового персонажа:

“Meet Stan, 21 years old

After meeting a young girl at a rave party

*Things start getting hot and heavy in an upstairs bedroom
Once again, his conscience comes into play”*
(Eminem, 1999)

Як і в прикладі уривку з пісенного тексту «*Dr. Carter*» ми бачимо структурно функціональний текстовий елемент, що актуалізує контекст художнього елементу наступного куплету, це слугує як й вступний елемент, так й інтерлюдія, що може інтерпретуватись як сценка серед пісенного тексту.

Пісенний текст «*Guilty Conscience*» поєднує в собі неодноразові приклади подібних структурних елементів, проте вони не є стандартом для всього жанру, базуючись на вибірці дослідження, хоча і є важливим прикладом насичення пісенного тексту різноманітним підходом до утворення тексту, що поєднує не лише стандартну форму куплет – приспів – куплет, а й вносить авторське бачення у процес побудови пісенного тексту.

Отже, загалом було опрацьовано 25 реп-альбомів авторства таких виконавців: *Naughty by Nature*, *Fugees*, *Puff Daddy and the Family*, *Jay-Z*, *Eminem*, *Outkast*, *Kanye West*, *Ludacris*, *Lil Wayne*, *Drake*, *Macklemore & Ryan Lewis*, *Kendrick Lamar*, *Chance the Rapper*, *Cardi B* і *Tyler, the Creator*. Всі 25 альбомів згаданих виконавців містять 426 оригінальних пісенних текстів. Кожен альбом включає в себе пісенні тексти, де авторами вказано дві чи більше особи.

Після детального вивчення та аналізу нашої вибірки пісенних реп-текстів на предмет фонетичних стилістичних прийомів й засобів, які формують римо-ритмічну композицію цих текстів, було з'ясовано, що найбільш розповсюдженими стилістичними засобами є асонанс, рима, повтор, алітерація:

Наступна таблиця презентує кількісні показники використання цих стилістичних засобів в кожному окремому реп-альбомі. Перша колонка відповідає назві альбому, а друга – вказує кількість випадків використання рими в цьому альбомі; третя – випадки використання асонансу в пісенних текстах; четверта відповідає за позначення кількості випадків використання

консонансу; п'ята – алітерація; шоста відображає використання такого стилістичного прийому як повтор. Повтор заслуговує особливої уваги в контексті римо-ритмічності пісенного тексту в репі.

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенного реп-тексту.

Назва альбому	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Poverty's Paradise	324	314	33	9	277
The Score	331	315	8	2	246
No Way Out	325	286	9	7	104
Vol. 2... Hard Knock Life	278	262	8	5	154
The Slim Shady LP	315	507	21	1	293
The Marshall Mathers LP	317	554	20	6	530
Stankonia	314	287	15	8	327
The Eminem Show	475	679	23	5	497
Speakerboxxx/The Love Below	429	342	4	4	457
The College Dropout	334	325	6	3	295
Late Registration	359	335	11	2	288
Release Therapy	268	240	6	3	197
Graduation	257	242	2	4	221
Tha Carter III	491	479	13	4	387
Relapse	433	656	13	1	482
Recovery	437	665	14	6	467
My Beautiful Dark Twisted Fantasy	263	278	10	3	258
Take Care	326	195	8	1	286
The Heist	354	348	11	2	276
The Marshall Mathers LP 2	486	756	19	8	413
To Pimp a Butterfly	388	419	22	12	507
Coloring Book	284	254	8	4	213
DAMN.	315	364	6	5	458
Invasion of Privacy	255	254	6	3	151
Igor	86	115	17	4	391
Всього	8444	9471	313	112	8175

При вивченні результатів підрахунку використання цих стилістичних засобів у пісенних текстах, варто звертати увагу, що ця таблиця дає загальні цифри. Середній показник використання цих засобів на один пісенний текст альбому буде мати більше значення в контексті розуміння реальної частоти фонетичних елементів, оскільки не всі альбоми мають однакову кількість пісень, включених до їх змісту, тому представлена тут таблиця репрезентує лише кількісну компоненту дослідження. Середній показник частоти використання даних стилістичних засобів буде більш детально представлено далі в тексті цього підрозділу.

У ході дослідження було з'ясовано, що асонанс є домінантним фонетичним стилістичним засобом в пісенних текстах реп-жанру (9471 випадків використання асонансу в 426 пісенних текстах); часто асонанс поєднується з римою, підсилюючи фонетичні комбінації в текстах, що сприяє їхній загальній музичності та підтримує фонетичну когезію пісенного тексту. Таку тенденцію ми спостерігаємо у більшості пісень 23 альбомів з 25. В деяких окремих випадках, як наприклад, в пісенних текстах подвійного альбому «*Speakerboxxx/The Love Below*» римо-ритмічний ландшафт здебільшого залежить від інтонації виконавця й використовує імітації рими у вигляді повторів та/або асонанс. Проте, як було вже сказано, зв'язування тексту римою та асонансом дійсно є основним методом формування ритмічності безпосередньо текстуального компоненту кожної композиції кожного проаналізованого нами альбому. Винятками в цих альбомах є лише інструментальні композиції та сценки (skits), в яких текстовий елемент або відсутній, або має невеликий за обсягом текст, що був побудований навколо діалогу/діалогів чи вигуків або повторів, в яких ритмічний компонент відходить на другий план чи повністю або частково залежить від інтонації мовців й виконавців.

Рима в своєму стандартному прояві присутня в кожному проаналізованому пісенному тексті (за виключенням сценок та переважної більшості інтерлюдій), але вона також комбінується з використанням

асонансу, який часто приходиться на заміну рими, або виступає як зв'язка між римами для підтримки ритму та мелодійності куплетів й приспівів. Кожен альбом містить приклади використання рими разом з асонансом, а також окремі секції пісенних текстів, в яких асонанс використовується в усіх рядках замість рими.

Кожен проаналізований альбом також містить повтор – як анафоричний й епіфоричний види повтору, так і звичайне використання лексичного повтору для створення співзвучності в рядках пісенного тексту. Окремі альбоми, як наприклад «*DAMN.*» та «*IGOR*» використовують повтор як основний засіб для зв'язки пісенного тексту, для побудови не лише ритмічного компоненту тексту, але й для образних та метафоричних його елементів – про це йде мова в іншому розділі даного дослідження.

Кожен вивчений альбом містить приклади поєднання двох або більше фонетичних засобів: жодна пісня не використовує якийсь один єдиний засіб для зв'язування текстуального компоненту, і це свідчить про складність фонетичних конструкцій реп-текстів. Алітерація в порівнянні з римою та асонансом є суттєво менш частим явищем – не всі альбоми містять приклади використання явно вираженої алітерації або містять лише декілька – наприклад, «*The Slim Shady LP*», «*Relapse*», «*Take Care*», «*The Heist*».

Наведені далі приклади з реп-текстів проаналізованого нами матеріалу в деталях демонструють всі вище наведені тези; пояснюють використання фонетичних стилістичних засобів в окремих уривках пісенних текстів, а також розкривають нюанси їхнього використання окремими авторами в їхніх роботах, в конкретних контекстах та ситуаціях.

Представлені в цьому розділі приклади посилаються на таблиці в додатках. Ці таблиці демонструють частоту використання найбільш поширених в пісенних текстах жанру реп фоностилістичних засобів. Деякі з найменш поширених засобів, як наприклад ономапопея, не відображені в таблиці через свою низьку частоту використання в пісенних текстах. І саме

тому окремі випадки ономапопеї описані у своїх контекстах на основі уривків з пісенних текстів.

Naughty by Nature – «*Poverty's Paradise*». Найбільш вживаними фоностилестичними засобами в цьому альбомі є: рима – 324 випадки використання; асонанс – 314 випадків; повтор – 277; а також консонанс і алітерація по 33 і 9 випадків використання відповідно. У середньому ці фоностилестичні засоби розподілені між 17 піснями (серед 21 трек доріжки альбому є 4 сценки) наступним чином: частота використання рими є найбільш високою та дорівнює 19 випадків використання в середньому на кожну пісню альбому; використання асонансу дещо нижче – 17.4; частота використання консонансу є набагато нижчою та дорівнює всього 2 випадкам на один пісенний текст; алітерація має низький рівень використання авторами альбому – лише 0.5, тобто можна сказати, що 1 раз на кожні два пісенних тексти; повтор як фоностилестичний засіб в пісенних текстах альбому використовується в середньому 15.3 рази на пісню, що робить цей засіб третім по частоті використання.

Перший альбом нашої вибірки «*Poverty's Paradise*» авторства реп-гурту Naughty by Nature містить багато прикладів використання рими.

Типове використання рими одного із вокалістів гурту Treach можна знайти у пісні «*Craziest*»:

My thoughts are thundering, tumbling

Sons of bitches, switches, from yelling to mumblin

В даному уривку використання звичайної рими поєднано з використанням внутрішньої рими в другому рядку. Зв'язка *thundering – tumbling – mumbling* перегукується не лише в кінці обох рядків уривку з куплету пісні, але й стоїть в позиції внутрішньої рими в першому рядку. Використання граматичного паралелізму в даному випадку дозволяє виконавцеві створити мелодійне звучання тексту, створює співзвучність. Сплетіння римованої конструкції всередині другого рядка у вигляді зв'язки *bitches – switches* також додає ритмічності цьому уривку. Ритмічність як один

з центральних аспектів реп-текстів в даному уривку в основному досягається нагромадженням римованих елементів, оскільки з 13 слів, що містяться в цих двох рядках, 5 – є римованими елементами, і це практично половина всіх слів уривку.

Іншим прикладом використання типової римованої конструкції в тексті цієї пісні може слугувати наступний уривок:

*“And oh yes, I just appeal to the masses
Young to old folks, the upper, lower, middle classes
They don't begin with no lying professor
They begin when Vin pick up the pen and pad up off the dresser”*

Даний уривок з куплету демонструє просту римовану комбінацію, таку як ми могли би побачити в звичайному вірші. Ранні реп-пісні та реп-альбоми здебільшого не концентрувались на складних фонетичних стилістичних конструкціях, і «*Poverty's Paradise*» слугує прикладом. В цих рядках ми бачимо дві римовані пари *masses – classes; professor – dresser*. Це приклад стандартного зв'язування куплету римами в кінці рядка. Проте також цей уривок містить інший фонетичний стилістичний засіб, який направлено на формування ритмічної складової тексту, а саме алітерація: представлена використанням звуку /p/ в останньому рядку уривку: *pick up the pen and pad up*.

Інший уривок цієї пісні демонструє використання асонансу, який формує нову зв'язку в контексті цього тексту:

*“Four centuries, it's sent to me with the scent of weed
With a chain representing penitentiaries”*

В цих рядках ми бачимо складену комбінацію асонансу з чотирма зв'язаними елементами, що представлені окремим лексемами та фразами: *centuries – sent to me – scent of weed – penitentiaries*. Окрім однакової кількості складів перших трьох елементів, що формує їхню ритмічну відповідність, ці слова і фрази пов'язані одна з іншою співзвучністю звуків [ε] та [i:]. Четвертий елемент цієї зв'язки має на один склад більше, проте артикль *the* перед фразою *scent of weed* в кінці першого рядка уривку також фонетично перегукується з

першим складом слова *penitentiaries*, що додає ще один склад до асонансової зв'язки цих двох рядків. Пара *centuries – penitentiaries* формує римовану пару в межах цієї конструкції. Ритмічність всередині першого рядка досягається асонансом, його елементи стоять в позиції внутрішньої рими та повноцінно замінюють її.

Доволі схоже використання рими й асонансу в подібних умовах знаходимо в тексті пісні «*Feel Me Flow*»:

“*Bust the move and then swerve*
Serve words with nerve, embedded, I said it, word
Damn, you nerd, man, you heard”

Даний уривок демонструє нагромадження фонетичних стилістичних елементів: в межах трьох рядків, що складаються з 21 слова, 13 слів є частиною чотирьох окремих фонетичних стилістичних конструкцій. Римована зв'язка *swerve – serve – nerve* нараховує три лексеми, що представляють звичайні рими з відповідними закінченнями, проте позиція слів *serve – nerve* має нестандартне для рими положення, а саме – на початку й у середині наступного рядка; це створює особливий ритм і темп тексту. Інша фонетична зв'язка нараховує два елементи: лексему «*embedded*» й фразу «*I said it*»; обидва ці елементи зв'язані асонансом на основі співзвучності голосних звуків [ε] та [ə] та схожості у звучанні зі звуком /i/ в слові «*it*»; також фонетичний зв'язок відбувається за рахунок консонансу звуків [d] і [t] в кінці кожного з двох елементів. Третя фонетична зв'язка уривку *word – nerd – heard*: рима пари *word – heard*; внутрішня рима *nerd*. Четверта пара: *damn – man* побудована за допомогою асонансового зв'язку на основі схожості звучання звуків /a/ в обох словах пари.

Інший пісенний текст «*World Go Round*» містить такий уривок:

“*Oh how, oh how come every time we have problems, they mix stunts?*
Sendin' people to other planets when they still ain't fixed this one”

Особливість цього уривку є виокремлення одного з фонетично відповідних елементів тексту, а саме слова «*fixed*» в другому рядку уривку.

Фрази «*mix stunts*» та «*this one*» зв'язані асонансом на основі звуків [ɪ] та [ʌ] – [ə]. Виокремлення асонансового зв'язку між словами *mix – fixed – this* супроводжується консонантним зв'язком звуку /ks/ в словах *mix – fixed*, що створює додаткову співзвучність фраз; асонанс в цьому уривку створює ілюзію повторюваності, що в свою чергу формує ритмічну складову двох рядків.

Ця пісня також містить приклад алітерації, використаної разом з римою та асонансом:

*“Busted, flustered, frustrated, frustrations of no more patience
Insides are cold and vacant, check how we lay it”*

Алітерація присутня в першому рядку: *flustered – frustrated – frustrations*; заснована на повторенні звуку [f]. Пара *busted – flustered* в межах першого рядка працює як внутрішня рима. Схоже можемо сказати про пару *frustrations – patience*, які також формують римовану пару в межах одного рядка. П'ять з восьми слів першого рядка уривку формують асонансову зв'язку на основі звуків /ʌ/: слова *busted – flustered – frustrated – frustrations*; і звуку [eɪ] в словах *frustrated – frustrations – patience*. Далі цей асонансовий зв'язок підтримуються в другому рядку уривку за допомогою того самого звуку [eɪ] в слові *vacant* та фразі «*lay it*».

Fugees – «*The Score*». В пісенних текстах альбому «*The Score*» рима використовується 331 раз; асонанс – 315 разів; консонанс – 8 разів; алітерація – лише 2 рази в усіх 17 текстах; повтор використано 246 разів. В середньому ці фоностилестичні засоби розподілені наступним чином: рима – 19 разів на пісенний текст; асонанс – 18.5 разів на текст; консонанс – 0.4; алітерація – 0.1; повтор – 14.4, що є в межах середнього показника використання повтору в проаналізованих нами альбомах. Характерними для цього альбому є низьке використання консонансу й алітерації; рима та асонанс знаходяться в балансуєчому зв'язку, трапляються з майже ідентичною частотою.

Варто відмітити деякі приклади використання рими й асонансу в реп-альбомі гурту Fugees. Першим прикладом роздивимось наступний уривок із пісні «*Ready Or Not*»:

*“So while you imitating Al Capone
I’ll be Nina Simone and defecating on your microphone”*

Наведені рядки містять два приклади римованого зв’язку, побудованого на основні внутрішньої рими. Перша внутрішня рима в уривку реалізована через римовану пару *imitating* – *defecating*, які стоять в позиції у середині першого і другого рядків, будують відповідність звучання та ставлять акцент на центрі кожного з них. Друга внутрішня рима реалізована через слово *Simone*, яке відповідає римама в кінці обох рядків *Capone* – *microphone*.

Для текстів цієї групи не є характерним використання великого нагромадження фоностилістичних засобів в межах куплету/приспіву, проте в деяких унікальних моментах ми можемо зустріти це явище. Нагромадження фонетичних стилістичних засобів, використане для підсилення ритмічності пісні можна знайти в куплеті тої самої пісні:

*“Now that I escape, sleepwalk awake (Yeah)
Those who could relate know the world ain't cake
Jail bars ain't golden gates, those who fake, they break”*

В цьому уривку використано внутрішню риму; перші два рядки уривку мають внутрішню риму в середині рядка, яким передують три склади, що впливає на ідентичність ритмічного інтервалу між використанням римованого слова. Проте третій рядок ламає цю схожість, використовуючи п’ять складів перед використанням наступної рими у фонетичній зв’язці уривку, але компенсує це додаванням другої внутрішньої рими рядку, закінчуючи його римою в її звичайній позиції в кінці рядка. Римована зв’язка реалізована через слова *escape* – *awake* – *relate* – *cake* – *gates* – *fake* – *break*; додатково автор використовує асонанс: слово *ain't*, яке відповідає іншим елементам уривку співзвучністю звуку [eɪ].

Пісня «*Fu-Gee-La*» також містить декілька випадків використання внутрішньої рими в комбінації з іншими фонетичними стилістичними засобами. Конкретний випадок використання внутрішньої рими в уривку бачимо у зв'язці *degrees – underneath – trees*:

*“I sit 90 degrees underneath palm trees
Smokin’ Beedi as I burn my calories
Brooklyn roof tops become Brooklyn tee-pees”*

Інша пісня, «*The Score*», з цього реп-альбому також демонструє поєднання рими та асонансу в межах наступних чотирьох рядків:

*“Motion, commotion, what’s your proposal?
Uphold two-fold, the crew is disposal
Like utensil, floss like dental
I autograph my lyrics with a number two pencil”*

Варто відмітити, що даний пісенний текст також містить рідкий випадок використання ономапоєї в пісенному реп-тексті:

*“Traitor in your crew is mafo heat
You put poison in my tea and kill the toad, but I’ll be back with the
centipede
I’m on some new technique, drunken bamboo
A-hoo, a-hoo, a-hoo, I’m taking all crews, what?”*

Розглядаючи альбом Puff Daddy – «*No Way Out*», було помічено багато схожих елементів з альбомом «*Poverty’s Paradise*». В 16 повноцінних пісенних текстах альбому Р. Diddy домінуючим фоностилістичним засобом є рима – 325 разів. Другим засобом за кількістю випадків є асонанс – 286 разів; повтор – 104 рази; консонанс та алітерація – 9 та 7 відповідно. Середні показники на пісню: рима – 20 випадків; асонанс – 18 випадків; повтор – 6.5 випадків; консонанс та алітерація – 0.5 та 0.4 відповідно.

Даний альбом відрізняється досить низьким використанням повтору на відміну від більшості інших проаналізованих нами робіт в жанрі реп – лише 6.5 повторів в середньому на один пісенний текст. Рима та асонанс використані

досить часто. Тенденція на низький рівень використання консонансу та алітерації зберігається і в цьому альбомі.

Пісні з альбому Р. Diddy «*No Way Out*» не мають суттєвих відмінностей від перших двох описаних альбомів. Пісенні тексти з цього альбому мають ті самі тенденції до використання простої рими в стандартному положенні, а також використання асонансу у зв'язці разом з римованими фонетичними конструкціями.

Серед прикладів простої рими у стандартному положенні використаємо уривок з пісні «*Victory*»:

*“Yeah right, no matter what, we air tight (Yeah)
So when you hear somethin', make sure you hear it right”*

Цей уривок пісенного тексту демонструє використання простої рими в стандартному положенні в кінці рядка, але тут автор також застосовує повтор слова «right» для створення ефекту внутрішньої рими в першому рядку що впливає на ритмічність цього уривку.

Унікальний випадок застосування асонансу в положенні внутрішньої рими можемо побачити в наступному уривку з тої самої пісні:

*“And B.I.G., you know we too hard for these cats
I'ma win 'cause I'm too smart for these cats”*

Тут автор використовує повтор слова «too» разом із асонансом на основі звуку [ʌ] в словах *hard* – *smart*; повтор слова «too» також створює співзвучність на основі звуку [u]; другий випадок використання повтору слова «cats» в межах цих двох рядків імітує риму в стандартному положенні в кінці рядка.

В пісні «*What You Gonna Do*» ми бачимо наступний приклад використання фонетичних стилістичних засобів:

*“It's a Hell up in Harlem, fuck it, another day, another dollar
Wake up, to the barking from the Rottweilers, pull the collars
Make 'em sit for the Godfather, then I holler”*

У межах цих трьох рядків ми можемо спостерігати використання консонансу в словах *hell – Harlem; another – another; Rottweilers – collars – Godfather – holler; dollar – collars – holler; Rottweilers – Godfather*. Тут автор пісенного тексту використовує повторення звуку [r], що утворює фонетичну зв'язку на основі консонансу.

Jay-Z – «*Vol. 2... Hard Knock Life*». В 14 пісенних текстах цієї роботи Jay-Z рима використана 278 разів; асонанс – дещо нижчий показник, 262 рази; консонанс – 8 разів; алітерація – 5; фонетичні повтори в текстах альбому – 154 рази. Середні показники використання цих фонетичних стилістичних засобів виглядають наступним чином: рима – 20 випадків на пісню; асонанс – 19; консонанс – 0.5; алітерація – 0.3 випадки на пісню. Інших фонетичних повторів в середньому 11 на одну пісню.

За кількістю використаних фонетичних стилістичних засобів альбом «*Vol. 2... Hard Knock Life*» на має драматичних відмінностей від, наприклад, альбому «*No Way Out*». Окремих особливих випадків використання рим або асонансу альбом не містить, тому розглянемо наступний альбом:

Eminem – «*The Slim Shady LP*». Загальна кількість використаних рим в текстах дебютного альбому «*Slim Shady LP*» дорівнює 315; асонанс використовується 507 разів, що є одним з найвищих показників в нашій вибірці; консонанс також використовується частіше, ніж в багатьох інших альбомах, а саме 21 раз; проте повноцінна алітерація трапляється в пісенних текстах альбому лише 1 раз. Інші види фонетичного повтору – 293 рази; сюди входять вигуки й деякі лексичні повтори, що були використані для створення мелодійного звучання тексту. Середні показники частоти використання даних фонетичних стилістичних засобів: рима – 21 раз на пісню; асонанс – 33.8 випадків використання на пісенний текст; консонанс – 1.4 випадки, що є досить високим показником в нашій вибірці; фонетичний повтор – 19.5 випадків, що є середнім показником серед проаналізованих нами альбомів.

З усієї вибірки одними з найбільш насиченими фоностиллістичними засобами текстами є пісенні тексти автора-виконавця Емінема. Як вже було

сказано, дана вибірка містить шість повноцінних альбомів автора. Переважна більшість його пісень відрізняється характерним використанням рим в нестандартних їм позиціях, використання подвійного римування, комбінуванням рим з асонансом; автор використовує інтонацію, розбиває слова на склади, а також спеціально змінює вимову слів для створення фонетичного зв'язку між словами і фразами, які без цих модифікацій та фонетичних маніпуляцій не утворювали би ці зв'язки.

Дебютний альбом автора «*Slim Shady LP*» містить велику кількість прикладів вищезгаданих фонетичних стилістичних засобів та маніпуляцій з ними.

Пісня «*Just Don't Give A Fuck*»:

“*Somebody let me out this limousine (Hey, let me out)*

I'm a caged demon

On stage screamin' like Rage Against the Machine”

В цьому уривку маємо дві фонетичні зв'язки, які виражені через пари *limousine – machine; caged demon – stage screamin' – rage*. Пара «*limousine – machine*» є прикладом рими, що стоїть в стандартному положенні в кінця рядку з римуванням останнього складу обох слів. Друга зв'язка має три компоненти: «*caged demon – stage screamin' – rage*»; ці три фрази є прикладом подвійного асонансу на основі звуків [ɛ], [eɪ] та [ɪ] з уподібненням їхньої вимови автором-виконавцем для підтримки фонетичного зв'язку між відповідниками.

“*Shootin' up while this record is spinnin'*

Clinically brain-dead, I don't need a second opinion

Fuck droppin' a jewel, I'm flippin' a sacred treasure

I'll bite yo' motherfuckin' style just to make it freshe”r

Перша римована пара, що утворюється зі слів «*record – second*» є звичайними римами, проте в нестандартному положенні, бо стоять передостанніми словами відповідних рядків. Ця римована пара також вступає у фразовий зв'язок з іншою парою, що утворена асонансом на основі звуку [ɪ],

а також консонансу на основі повторення звуку [n]: *spinnin' – opinion*. Це поєднання двох пар створює подвійну фонетичну відповідність у фразах «*record spinnin' – second opinion*». Граматичний паралелізм пари «*droppin' – flippin'*» в межах третього рядку будують його ритмічну складову, робить текст простішим до виконання. В третьому та четвертому рядках ми також знаходимо іншу фразову зв'язку фонетичної відповідності на основі асонансу в словах: «*sacred treasure – make it fresher*». Асонанс між відповідними елементами «*sacred – make it*» побудовано на основі звуків [eɪ], [ə] та [ɪ]; слова *treasure – fresher* також пов'язані асонансом на основі звуку [æ].

Іншим прикладом використання асонансу в пісенних текстах альбому «*Slim Shady LP*» слугують наступні уривки з пісні «*My Name Is*»:

*“Wanna see me stick nine-inch nails through each one of my eyelids?
Wanna copy me and do exactly like I did? (Yeah, yeah)
Try 'cid and get fucked up worse than my life is? (Huh?)”*

Ми бачимо асонансовий зв'язок між фразами і словами «*eyelids – I did – my life is*». Цей зв'язок засновано на базі декількох звуків, серед яких звук [aɪ] в словах і складах «*eye- – I – my – life*». А також у фонетичній зв'язці «*eyelids – did – 'cid – is*» асонанс побудовано на основі звуку [ɪ].

Інший уривок з пісні «*My Name Is*» містить використання асонансу на основі звуку [æ] із залученням трьох окремих елементів, перший з яких – слово «*grass*», стоїть у положенні внутрішньої рими:

*“I smoke a fat pound of grass, and fall on my ass
Faster than a fat bitch who sat down too fast
Come here, slut; “Shady, wait a minute, that's my girl, dawg”
I don't give a fuck, God sent me to piss the world off”*

Ця внутрішня рима утворена парою «*grass – ass*» працює у фонетичній зв'язці із асонансом «*fast*» на основі звуку [æ]; будує фонетичну відповідність між закінченням першого рядка й закінченням другого. Інша пара відповідників, що зв'язані асонансом знаходимо в кінці третього та четвертого

рядків уривку: «*girl, dawg – world off*»; зв'язок між цими двома фразами побудовано на основі асонансу звуків [3:] й [o]. Слово «*dawg*» є нестандартною сленговою формою слова «*dog*», яке фонетично відповідає слову «*off*».

Інший уривок з пісні:

*“Walked in the strip club, had my jacket zipped up
Flashed the bartender, then stuck my dick in the tip cup
Extraterrestrial, running over pedestrians in a spaceship
While they're screaming at me, “Let’s just be friends””*

В цьому уривку можемо спостерігати фонетичну зв'язку на основі асонансу у фразах «*Strip club – zipped up – dick – tip cup*» з акцентуванням на звуках [i] та [ʌ]; а також «*extraterrestrial – pedestrians – be friends*» – асонанс на основі звуку [æ]. Крім використання асонансу в цих фразах також прослідковується консонанс на основі звуків [r] та подібності приголосних [d] і [t] й повтор звуку [p].

Наступний альбом Eminem також має цікаві показники і приклади використання фоностилістичних засобів.

Eminem – «*The Marshall Mathers LP*». В цьому альбомі автор використовує риму 317 разів; асонанс – 554 рази; консонанс – 20 разів, на 1 менше, ніж в минулому альбомі; кількість випадків алітерації: 6; альбом містить велику кількість повторів – 530. Середні показники частоти використання даних фоностилістичних засобів: рима – 22.6; асонанс – 40; консонанс – 1.4; алітерація – 0.4 (як і в минулому альбомі); повтор має досить великий показник – 38 випадків на пісню. До фонетичних повторів в цьому альбомі ми відносимо вигуки, анафоричні вирази, а також лексичні повтори, які функціонують як фонетичні.

Outkast – «*Stankonia*». В текстах цього альбому було використано: рима – 314 разів; асонанс – 287 разів; консонанс – 15 разів; алітерація – 8 разів; повтори – 327 разів. В середньому кожна пісня містить: рима – 16.5 випадків; асонанс – 15 випадків; консонанс – 0.7 випадків на один текст; алітерація – 0.4 випадків; повтор – 17 випадків.

Альбом «*Stankonia*», як і переважна більшість робіт гурту Outkast відрізняється лаконічністю та більшою ставкою на інструментальний компонент пісень, ніж на текстовий – в порівнянні з іншими альбомами нашої вибірки. Використання повторів є досить поширеною практикою авторів цього альбому, проте основне фонетичне зв'язування тексту побудовано саме на рими й асонансі.

Eminem – «*The Eminem Show*». В своєму другому студійному альбомі «*Marshall Mathers LP*» автор Eminem використовує: рима – 475 разів; асонанс – 679 випадків використання; консонанс використано 23 рази; алітерація – лише 5. Пісенні тексти цього альбому містять високу кількість повторів – 497, що є великим показником серед альбомів нашої вибірки.

Середні показники використання цих фонетичних стилістичних засобів: рима – 31.6 разів на один пісенний текст, що є одним з більших показників серед всіх проаналізованих альбомів; асонанс – 45 разів, що також належить до найвищих показників серед всіх альбомів вибірки; консонанс – 1.5 випадків; алітерація – 0.3. Повтор в цьому альбомі в середньому використовується 33 рази на один пісенний текст.

Outkast – «*Speakerboxxx/The Love Below*». Цей альбом містить найбільшу кількість треків – аж 40, проте 11 з цих треків мають суто музичну цінність, оскільки не містять слів або містять лише окремі фрази, які не можна вважати за пісенний текст. Таким чином оригінальних пісенних текстів в цьому альбомі всього 29. В цих 29 текстах використано: рима – 429 разів; асонанс – 342 рази; консонанс – лише 4 рази; асонанс – 4 рази; повторів – 457 випадків використання. Середні показники на один пісенний текст: рима – 15 рим на текст; асонанс – лише 12 випадків на текст; консонанс – 0.1; повторів – 16.

Kanye West – «*The College Dropout*». 18 пісенних текстів альбому «*The College Dropout*» містять: 334 рими, 325 випадків асонансу, 6 випадків використання консонансу та 3 випадки алітерації. Повторів в цьому альбомі: 295 випадків. Середні показники наступні: рима – 18.5 на один пісенний текст

альбому; асонанс – 18 випадків; консонанс – 0.3 випадки; алітерація – лише 0.1; повтор – 16 випадків на текст.

Kanye West – «*Late Registration*». Цей альбом містить 19 пісенних текстів, в яких маємо: 359 випадків використання рими; 335 випадків використання асонансів; 11 випадків консонансу та лише 2 випадки використання алітерації; повтор було використано 288 разів в усіх пісенних текстах альбому. В середньому показники використання цих фонетичних стилістичних засобів виглядають наступним чином: рима – 19 випадків на кожен індивідуальний пісенний текст; асонанс – 17.6 випадків використання; консонанс – 0.5; повтор – 15 випадків.

Ludacris – «*Release Therapy*». В 17 піснях цього альбому найбільш часто вживаними фонетичними стилістичними засобами є: рима – 268 випадків використання в пісенних текстах альбому; асонанс – 240 разів було використано в текстах «*Release Therapy*»; випадків використання повторів – 197; консонанс та асонанс – 6 і 3 відповідно. В середньому рима використовується 19 разів на один пісенний текст цього альбому. Асонанс Ludacris використовує в середньому 17 разів на один текст; повтор – 14 разів; консонанс – 0.4; асонанс – 0.2 – тенденція до мінімального використання консонансів та асонансів зберігається.

Kanye West – «*Graduation*». В цьому альбомі автор Kanye West використовує: риму – 257 разів; асонанс було використано 242 рази; консонанс – 7 разів. Повтори в текстах цього альбому використано 221 раз. За нашими підрахунками в середньому кожен пісенний текст альбому «*Graduation*» містить: 17 рим, 16 асонансів, 15 повторів. Консонанс – 0.5 випадків на одну пісню.

Lil Wayne – «*Tha Carter III*». «*Tha Carter III*» містить 26 пісень-треків. В цих 26 пісенних текстах ми спостерігаємо наступну кількість використаних фонетичних стилістичних засобів: рима – 491 раз, що є досить високим показником в нашій вибірці; асонанс – 479 раз, що також є високим показником для популярного реп-альбому; консонанс використано 13 разів;

алітерацію – лише 4. Альбом містить 387 повторів, серед них велика кількість вигуків, лексичних повторів в епіфоричній позиції в рядку, а також низка випадків використання анафори.

Середні показники використання даних фонетичних стилістичних засобів: рима – 19 рим на один пісенний текст було використано автором альбому; асонанс – 18.4; консонанс – 0.5 випадків на пісню, тобто 1 випадок на кожні два пісенних тексти даного альбому. Повторів в альбомі – в середньому 15 штук на кожен текст.

Eminem – «*Relapse*». В 17 піснях альбому «» автор використовує риму 433 рази; асонанс – 656 разів, що є типово високим показником для Eminem; консонанс трапляється 19 разів; алітерація – 5 разів. Автор використовує повтор 482 рази в пісенних текстах цього альбому. Середні показники є досить високими: 25.4 випадки використання рими на кожен пісенний текст альбому; 38.5 випадків використання асонансу; 1.1 випадок використання консонансу; алітерації характерно мати низький показник в багатьох альбомах, і цей не виключення – лише 0.2; повтор – 28.3 випадки на один текст в середньому.

Eminem – «*Recovery*». Цей альбом містить 19 треків. Пісенні тексти альбому «*Recovery*» містять наступну кількість фонетичних стилістичних засобів: рима – 437; асонанс – 665; консонанс – 14; алітерація – 6; повтор – 467. В середньому автор використовує риму 23 рази на пісню; асонанс використовується 35 рази на кожен пісенний текст; показник використання консонансу – 0.7; алітерація – 0.2; повтор – 24.5 випадків використання на кожну пісню даного альбому.

Kanye West – «*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*». «*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*» містить 14 пісенних текстів, в яких було використано: рима – 263 рази; асонанс – 278 разів; консонанс – 10 разів; алітерація – 3 рази; повтор – 258 разів. Середні показники частоти використання цих засобів наступні: рима – 18.7 випадків використання; асонанс – 20 випадків; консонанс – 0.7; повтор – 18 повторів на один пісенний текст альбому «*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*».

Drake – «*Take Care*». Альбом «*Take Care*» авторства виконавця Drake містить в собі 22 оригінальних пісенних тексти. В них автор використовує 326 рим, 195 асонансів, 8 консонансів, 1 алітерацію, 286 повторів. Ми бачимо досить значний розрив між кількістю використаних рим й асонансів – подібної тенденції в таких або схожих масштабах не знаходимо в переважній більшості опрацьованих й проаналізованих нами альбомах. Кількість рим набагато вища за кількість використаних асонансів. Використання консонансів й алітерації зберігається низьким. Кількість повторів є характерною для пісенних текстів реп-альбому. Середні показники цього альбому: рима – 15 випадків на пісню; асонанс – лише 9 випадків; консонанс – 0.3; середній показник використання алітерації занадто низький; частота використання повтору в пісенному тексті – 13 разів.

В плані римо-ритмічної складової текстуального компоненту пісень цього альбому ми спостерігаємо схожу тенденцію, що була помічена в альбомі «*Speakerboxxx/The Love Below*», де незважаючи на відносно середню кількість використання рими й нижчий показник використання асонансу, автор здебільшого покладається на інтонаційні прийоми для побудови ритмічності пісні. Переважна більшість пісень містить в собі декілька вокальних технік виконання тексту, і хоча речитатив може й бути основною з цих використаних технік, спів також посідає важливе місце серед прийомів виконання. Після дослідження пісенних текстів альбому, був зроблений висновок, що вміст фоностилістичних елементів в цих текстах є достатньо низьким, що не є типовим для альбому в жанрі реп.

MacLemore and Ryan Lewis – «*The Heist*». Альбом «*The Heist*» містить 17 оригінальних пісенних текстів. В них було використано: рима – 354 рази; асонанс – 348 разів; консонанс – 11; алітерація – 2 рази; повтори – 276 випадків використання. В середньому маємо наступні показники: рима – 21 випадок використання на один пісенний текст; асонанс – 20.4 випадки використання; 0.6 – частота використання консонансу в пісенних текстах цього автора; всього

0.1 – це частота алітерації в текстах альбому; повторів в середньому – 16 випадків на текст.

У пісенних текстах цього альбому автор використовує елементи фонетичних зв'язок в нестандартному для них положенні – наприклад, на початку наступного рядка разом з відповідною римою в позиції в кінці того самого рядка. Використання асонансу в межах куплету може бути хаотичним й безсистемним, що призводить до нагромадження фонетичних стилістичних засобів в межах чотирьох або більше рядків.

Першим прикладом з пісенного тексту розглянемо наступний уривок з пісні «*Can't Hold Us*»:

“Looking for a better way to get up outta bed

Instead of getting on the Internet

And checking on who hit me, get up

Thrift shop, pimp-strut walkin'

Little bit of humble, little bit of cautious”

В межах цих п'яти рядків ми можемо побачити 7 елементів фонетичного зв'язку: зв'язка «*bed – instead – Internet*», яка побудована на основі асонансового зв'язку звуку [æ] в вище згаданих словах; також пара «*thrift shop – pimp-strut*», що базується на подвійному асонансі й співзвучності звуків [ɪ] в словах *thrift – pimp* та схожості звуків [ʌ] й [ɑ:] в словах *shop – walk*. Інша пара: «*walkin – cautious*» формує свій зв'язок за допомогою специфічної вимови цих слів автором, особливо це стосується слова *cautious*, в якому автор спеціально робить наголос на звуці [ɑ:].

Eminem – «*The Marshall Mathers LP 2*». Шостий альбом автора, що виграв в категорії «Кращий реп-альбом року», а також останній в цій вибірці. Цей альбом в певному сенсі є «духовним» продовженням альбому «*Marshall Mathers LP*», що вийшов в 2000 році, який ми також описували раніше. Тенденції до кількості використаних автором фонетичних стилістичних засобів зберігаються і в цьому альбомі: рима була використана 486 разів;

асонанс – 756, що є найвищим показником серед всіх альбомів нашої вибірки; консонанс – 19 разів; алітерація – 8. В цьому альбомі Eminem використовує повтор 413 разів. У середньому автор використовує: рима – 24.3 рази на пісню; асонанс – 37.8 випадків на кожен текст; консонанс – 0.95, що в середньому вище за переважну більшість інших альбомів; алітерація – 0.4, типово низький показник для реп-тексту; повторів – 20.6.

Kendrick Lamar – «*To Pimp a Butterfly*». Другий альбом Кендріка Ламара, що було номіновано на дану премію, проте найперший, якому було її присуджено. Цей альбом містить 16 треків, в яких автор використовує: рима – 388 разів; асонанс – 419 разів; консонанс – 22 рази; алітерація – 12 разів; альбом містить високу кількість повторів – 507 випадків використання. Подивимось на частоту використання цих фонетичних стилістичних засобів в середньому: рима використовується 24 рази на один пісенний текст; асонанс – в середньому 26 разів на текст; консонанс – 1.3, що є досить високим показником використання; алітерація – 0.75; повтор – 31.6 випадків використання на один пісенний текст альбому «*To Pimp a Butterfly*».

Кендрік Ламар, як і більшість реперів, часто використовує асонанс в своїх пісенних текстах. Наприклад, розглянемо наступний уривок з пісні «*Institutionalized*»:

*“Life to me, like a box of chocolate
 Quid pro quo, somethin’ for somethin’, that’s the obvious
 Oh shit, flow’s so sick, don’t you swallow it
 Bitin’ my style, you’re salmonella poison positive
 I can just alleviate the rap industry politics
 Milk the game up, never lactose intolerant
 The last remainder of real shit, you know the obvious
 Me, scholarship? No, streets put me through colleges”*

Тут ми бачимо фонетичну схему, складова частина якої та відповідний компонент залишаються незмінними протягом восьми рядків – підкреслені в цитованому уривку вище. Це уривок також містить внутрішнє римування, яке

також складається за допомогою асонансу та відповідності голосних – «*real shit – scholarship*». Інтонація тут має велике значення – Ламар змінює її, щоб наголосити на одиницях свого римування, і таким чином він виділяє їх, створюючи точки розриву в кожному рядку.

Використання рими й асонансу та їхньої комбінації переважають в пісенних текстах автора, та цілком справедливо, можуть бути названі основними інструментами побудови римо-ритмічної зв'язності текстуального елементу пісень Кендріка Ламара. Іншим інструментом ми назвемо інтонацію, яку, на жаль, неможливо виміряти аналізуючи текст, що унеможлиблює врахування цього компонента в даному дослідженні, проте має перспективи бути дослідженим в рамках подальшого вивчення творчості автора – не лише з точки зору аналізу текстуальних компонентів пісень Кендріка Ламара, але й повноцінного врахування аудіо та навіть візуальних медіа авторства цього виконавця.

Chance The Rapper – «*Coloring Book*». Було встановлено, що цей альбом містить 14 пісень, в яких автор використовує риму – 284 рази; асонанс – 254 рази; консонанс – 8 разів; лише 4 рази було використано алітерацію; автор використовує 213 повторів в текстах пісень даного альбому. В середньому частота використання цих фонетичних стилістичних засобів є наступною: рима – 20 випадків на один текст; асонанс – 18 випадків використання; консонанс – 0.5; алітерація – 0.3; повтор – 15 випадків на текст. Кількість повторів не є занадто високою, проте вписується у відносний стандарт пісенного тексту в жанрі реп. Chance The Rapper використовує асонанс та комбінації асонансу для зв'язування тексту, розбудовує його за допомогою також і римованих конструкцій в межах фонетичних зв'язок тексту, як наприклад, в наступному уривку з пісні «*Mixtape*»:

My bitch do the salsa like pico de gallo

They gotta ask if they may, Cinco de Mayo

В цьому уривку ми бачимо використання автором складної римованої конструкції, в якій також використано фонетичний повтор разом із фразовим

відповідником між словами «*pico – gallo : cinco – Mayo*»; повтор в цьому контексті реалізовано за допомогою слова *de*. Ці елементи зв'язки слугують прикладом для типового використання фонетичного формування когерентності пісенних текстів автора й виконавця.

Для кращого розуміння використання подібних конструкцій автором також розглянемо наступний уривок з пісні «*All Night*»:

When I pull up outside all night, though
Everybody high five, everybody wanna smile
Everybody wanna lie, that's nice, no

В цьому уривку ми бачимо нагромадження фонетичних елементів в межах трьох рядків куплету. Побудована фонетична зв'язка використовує сім елементів, серед яких *outside – all night – high five – smile – lie – nice* пов'язані між собою асонансом на базі звуку [i]; в той же час фрази *all night though – that's nice, no* також знаходяться в подібному зв'язку, проте цей асонанс має більше звукових елементів, що відповідають один одному.

Kendrick Lamar – «*DAMN.*». Другий альбом авторства Кендріка Ламара в матеріалах цього дослідження. В текстах цього альбому автор використовує: рима – 315 разів; асонанс – 364; консонанс – 6 разів; алітерація – 5; повтор – 458 випадків використання в пісенних текстах цього альбому. Частота використання цих фоностилестичних засобів є наступною: рима – 23.2; асонанс – 26 випадків; консонанс – 0.4; алітерація – 0.3; повтор – 32.7.

Cardi B – «*Invasion of Privacy*». «*Invasion of Privacy*» містить 13 пісенних текстів. В них Cardi B використовує: рима – 255 разів; асонанс – 254 рази; консонанс – 6 разів; алітерація – 3 рази; повтор – 156 разів. Частота використання цих засобів в середньому на пісенний текст: рима – 19.6; асонанс – 19.5; консонанс – 0.4; алітерація 0.2; повтор – 11.6.

Tyler The Creator – «*Igor*». Всього альбом «*Igor*» містить 12 пісень, в яких рима використовується 86 разів; асонанс – 115 разів; консонанс – 17 разів; алітерація – 4 рази; повтор – 391 раз. Середнє значення й частота використання рими: 7 разів на пісню; асонансу – 9.5; консонансу – 1.4; алітерації – лише 0.3;

повтор – 32.5. Повтор є найбільш розповсюдженим стилістичним засобом альбому, що будує мелодійну форму альбому, створює ілюзію співзвучності. Часто автор використовує повтор не тільки в приспівках, а і як вигуки між рядками. В окремих випадках автор використовує повтор замість рими в приспівках чи переходах між куплетами. Асонанс посідає друге місце за кількістю й частотою використання. Рима – третя за кількістю, проте відрив від асонансу дійсно незначний. В пісенних текстах цього альбому рима, як і в багатьох інших прикладах, часто використовується разом з асонансом в одній фонетичній зв'язці.

В альбомі «*Igor*» Tyler, the Creator використовує різні фонетичні стилістичні прийоми, серед основних слід виділити риму, асонанс, повтор і алітерацію.

Найбільш розповсюдженими фонетичними стилістичними засобами альбому «*Igor*» є асонанс та повтор, оскільки ці два фонетичних стилістичних засоби зустрічаються в кожному пісенному тексті. Повтор як стилістичний прийом є основним фонетичним стилістичним засобом, який використовується для побудови композиції 11 пісень альбому. Рима як класично головний прийом реп-текстів зустрічається рідше на цьому альбомі, проте вона також присутня в кожній пісні, хоча й не так розповсюджена як асонанс.

Приклад простої рими можна побачити в пісні «*Earquake*»:

*“Oh, you make my earthquake
Riding around, your love be shakin’ me up
And it's making my heart break”*

Використання складної рими та внутрішньої рими можна побачити в наступному уривку з пісенного тексту треку «*New Magic Wand*»:

*“Your other one? Evaporate, we celebrate
You under oath, now pick a side and if you don't
(Run, run, run, run)
I'll pick you both*

(Run, run, run, run)

It's not a joke, murder she wrote”

У цьому уривку ми бачимо використання внутрішньої рими: «*Evaporate – celebrate*» в межах першого рядка; «*oath – don't – both*» в межах другого та третього рядків зі словом «*both*» в позиції в кінці рядка; слово «*don't*» тут є лише частковою римою; останній рядок уривку знову демонструє використання внутрішньої рими «*joke – wrote*».

Приклади асонансу з альбому можна зустріти в пісні «*I Think*»:

“What the fuck is your motive? (Four)

Man, I wish you would call me (Skate)

By your name 'cause I'm sorry”

Прикладом більш складно фонетичної схеми може слугувати інший уривок з пісні «*I Think*»:

“That's what T on, aw (Skate)

Fuckin' up my ambiance, pause (Four)

You drive me cuckoo and not car (Skate)

'Cause I want you like Leon Ware (Fuck that)”

Схема «*T on, aw – ambiance, pause – and not car – like Leon Ware*» представляє собою складний асонанс, в якому останні 3 або 4 склади кожного рядка уривку перегукуються голосними буквами: склади «*T on*» – «*ambian-*» – «*like Leon*» споріднені звуками -і та -an. Слова «*aw*» – «*pause*» – «*car*» – «*Ware*» зв'язані звуком -а.

Цей же куплет закінчується рядками, які продовжують асонансу схему:

“Okay, say again it (Fuck that)

Okay, wait a minute (Woah)

I dread that shit, I am Anwar (Skate)

Curiosity killed the feline, gone”

Варто зазначити використання інтонації, яка створює умови для повноцінного розкриття цієї фонетичної схеми. Виконавець використовує інтонаційний візерунок, що формує ритміку рядків, робить цю асонансу схему

більш очевидною для вуха слухача. Асонанс у фразях «*say again it*» – «*wait a minute*» напряду залежить від інтонації виконавця; склад «*-war*» в парі зі словом «*gone*» також формують зв'язок за допомогою вимови репера. Слово «*feline*» в останньому рядку перегукується зі схемою, що була описана раніше: «*T on*» – «*ambian-*» – *like Leon*» за рахунок акцентування звуку *-i* за допомогою інтонації виконавця.

2.2. Інтертекстуальність пісенних текстів реп-жанру

Інтертекстуальність пісенного тексту в реп-жанрі має розглядатись на декількох рівнях залежно від конкретних контекстуальних маркерів кожного окремого тексту, його структури, його позиції у списку пісень альбому, й структури самого альбому безпосередньо. Реп як жанр та пісенний текст в жанрі репу є мультимодальними, їхні контекстуальні якості змінюються залежно від методів відтворення цих текстів, від форми, в які їх вибирають розподіляти автори. Текст пісні в жанрі реп майже ніколи не створюється із метою залишатись у текстовій формі, це завжди текст, призначений для виконання як автором, так й іншими можливими відтворювачами. Процес запису пісенного тексту, його вокальної інтерпретації є важливим в багатьох смислах для кращого розуміння цих контекстуальних особливостей, проте безпосередній, прямий споживач реп-жанру і реп-пісень у їхній стандартній музичній формі не має жодного доступу до розуміння контекстуальних нюансів самого процесу запису і може сприймати лише фінальний варіант – вже готову записану пісню, а також інші елементи, що йдуть разом з піснею – обкладинка синглу або альбому, відеокліп, лірик-відео (*lyric video*) та в окремих випадках інші можливі мультимодальні відтворення допоміжних матеріалів до готової пісні, які розповсюджуються за допомогою інтернету та соціальних мереж – як, наприклад, дописи в авторських блогах виконавців, відео в ТікТок або інші форми зв'язку між автором-виконавцем та його слухачами.

Рівні розуміння інтертекстуальності пісенного тексту, як вже було сказано, залежать від контекстів – ми можемо розуміти пісню: 1) як частину авторського світу, сприймати пісенний текст як щось існуюче конкретно в творчому доробку автора або автора-виконавця; 2) як частину ширшого соціального та культурного контексту – на цьому рівні ми сприймаємо пісенний текст як частину реального світу, розглядаємо його інтертекстуальність безпосередньо в контексті посилань на інші твори – літературні, пісенні, твори живопису, кінематографу, телебачення і т.д.; а також в контексті посилань на існуючих людей, їхні цитати; посилання на пісенні тексти інших реп-виконавців, інтерполяції пісенних текстів інших виконавців також відносяться до цього рівня сприйняття; 3) як головний елемент побудови складових сюжету концептуального альбому.

Після аналізу текстуальних зв'язок між різними частинами реп-альбомів, що входять до нашої вибірки, було зроблено висновок: всі 25 альбомів можна поділити на два типи – 1) просто колекції пісень та 2) концептуальні альбоми. Колекції пісень – це переважна більшість нашої вибірки, які можуть мати схожі теми й іноді поділяти метафори й образи з одного й того самого домену/доменів, проте не мають чіткої послідовної зв'язки між різними піснями суцільного тексту альбому. Ці тематичні зв'язки проявляються лише на базовому рівні і не несуть додаткової смислової або художньої цінності.

Для кращого розуміння структурної уніфікації пісенних текстів в рамках однієї концепції, їхнє сплетіння та інтертекстуальність різних частин одного єдиного альбому, розглянемо декілька прикладів, а саме пісенні тексти з двох альбомів автора-виконавця Кендріка Ламара «*To Pimp A Butterfly*» та «*DAMN.*»

Альбом Кендріка Ламара «*To Pimp A Butterfly*» вийшов у 2015 році та складається з 16 треків: «*Wesley's Theory*», «*For Free?*», «*King Kunta*», «*Institutionalized*», «*These Walls*», «*u*», «*Alright*», «*For Sale?*», «*Momma*», «*Hood Politics*», «*How Much A Dollar Cost*», «*Complexion*», «*The Blacker The Berry*»,

«*You Ain't Gotta Lie*», «*i*», «*Mortal Man*». Його структурна концепція побудована навколо вірша авторства репера, уривки якого вставляється між піснями як «сценки» (skits). Кожного разу, коли в наступному пісенному тексті читається вірш, Ламар додає до нього кілька нових рядків і, нарешті, читає його повністю в останньому треку альбому «*Mortal Man*». Заключна пісня і вірш у ній показують нам образ «гусениці», ув'язненої своїм середовищем, вона замкнена у внутрішній боротьбі; але згодом стає вільною – як метелик з новим світоглядом: «*The caterpillar is a prisoner to the streets that conceived it / Its only job is to eat or consume everything around it, in order to protect itself from this mad city*».

Саме цей вірш і виступає головною інтертекстуальною зв'язкою альбому, перетворює альбом із колекції пісень на повноцінну історію, що має персонажів, сюжетні елементи, кульмінацію й розв'язку.

Ламар використовує образ «божевільного міста», як і в попередньому своєму альбомі «*good kid, m.A.A.d city*» (не входить до вибірки цього дослідження). Посилання на відомих особистостей та існуючі міста з реального світу є ключовими поняттями в пісенних текстах, і тому ми можемо віднести розуміння альбому на цьому рівні до соціально-культурного контексту пісенного тексту. Альбом «*To Pimp A Butterfly*» має низку інтертекстуальних образів, серед яких головним є образ Америки, яка втілюється в кількох персонажах – капіталістичному дядьку Сему та Люсі (скорочена форма імені Люцифер). Люсі як персонаж також втілює в собі «музичну індустрію», яка розбещує тих, хто прийшов до слави та успіху: «*The evils of Lucy*» – фраза, яку зазначено у вірші автора. Концептуально альбом «*To Pimp A Butterfly*» показує боротьбу між добром і злом із персонажами, що з'являються в різних пісенних текстах цього альбому.

Структура альбому, його порядок є важливими в контексті плетіння його сюжетних елементів, його цілісності. Перший трек альбому «*Wesley's Theory*» починається із семплу, що багато разів повторює фразу «*Every nigga is a star*». Перший куплет написаний від імені молодого репера (або, можливо, як спогад

молодого Ламара) і описує потаємні бажання реп-новачка, втілює досить стереотипне уявлення про успіх будь-якого недосвідченого репера:

When I get signed, homie I'mma act a fool

...

Platinum on everything, platinum on wedding ring

Married to the game, made a bad bitch yours

Розуміння семантичних властивостей використаних фраз допомагає вирізнити важливі текстуальні тематичні маркери, що перегукуються один з одним від пісенного тексту до пісенного тексту. В даному уривку «*To get signed*» – підписати контракт із музичною компанією; в цьому контексті підписання символізує надзвичайний успіх для репера, а отже, забезпечує його грошима та можливостями; «*act a fool*» = збожеволіти; робити божевільні речі. «*Platinum on everything, platinum on wedding ring*» – платина є дорогим металом, який використовується як інвестиція або як матеріал для предметів розкоші, таких як годинники. У контексті музичної індустрії США «платиновий диск» є символічною нагородою для музичного виконавця, який продав еквівалент 1 мільйона одиниць свого музичного альбому (або синглу). Таким чином розкішний статус товарів і прикрас, що містять платинові матеріали, поєднується із загальноприйнятим образом «музичної індустрії», втіленим у концепції й образі «реп-гри» – «*the game*» (*a bad bitch*) – образ реп-індустрії, на якій Ламар «*одружився*» – буквально «мав успіх».

“When I get signed homie I'mmabuy a strap

Straight from the CIA, set it on my lap

Take a few M-16s to the hood

Pass ‘em all out on the block, what’s good?”

В цьому уривку ми бачимо «наміри» Ламара після того, як він досягне успіху (тобто отримає контракт) – рядки виражають ідейну зухвалість автора, оскільки Ламар каже, що він збирається купити «*a strap*» – сленговий термін для вогнепальної зброї; М-16 – модель штурмової гвинтівки.

“I'mma put the Compton swap meet by the White House

Republican, run up, get socked out

Hit the press with a Cuban link on my neck

Uneducated but I got a million dollar check, like that

Цей уривок висловлює ідею порушення традиційного шанобливого ставлення до уряду; «*Swap meet*» на сленгу означає барахолка. Важливим тут є те, що це не просто випадкове зібрання людей, а зібрання саме жителів міста Комптон, і як було зазначено нами раніше, образ цього конкретного міста несе досить насильницький відтінок, пов'язаний із діяльністю місцевих злочинців і банд. Інтертекстуальне значення цього посилання на місто Комптон полягає в частоті його використання безпосередньо цим автором. Варто звернути увагу, що цей уривок також містить підтекст – образ людини з нижчого соціального класу: неосвіченої; та, що досягає успіху й статусу, але не змінює своєї сутності.

Концепція збагачення також міститься в короткій сценці між рядками пісні, що оформлена як телефонний дзвінок від Dr. Dre, наставника Ламара:

Yo what's up? It's Dre

Remember the first time you came out to the house?

You said you wanted a spot like mine

But remember, anybody can get it

The hard part is keeping it, motherfucker

Dr. Dre – репер і продюсер, який допоміг Ламару прийти до слави; тут він нагадує Кендріку про той момент, коли Ламар вперше прийшов до будинку Dre; ми дізнаємося, що Ламар був вражений розміром та заможністю будинку. У цьому сюжеті Dre знецінює складність процесу досягнення багатства й заможності, кажучи, що будь-хто може отримати гроші та великий будинок, але на думку Dre, утримати це все набагато важче. Ідея, виражена в цих рядках, резонує із семплом на початку пісні: «*Every nigga is a star*», тобто кожен може досягти бажаного успіху; утримання будинку = збереження багатства. Використання сценки, розіграної продюсером, також породжує інтертекстуальне середовище в даному пісенному тексті, оскільки Dre не є

виконавцем цієї пісні, не є її автором, не має жодного стосунку до пісенного тексту, окрім своєї референтивної ролі – його голос, його слова виступають як посилання на реально існуючі події з життя Кендріка Ламара.

Другий куплет написано з точки зору «дядька Сема», який втілює «капіталістичну Америку»:

*“What you want you? A house or a car?
Forty acres and a mule, a piano, a guitar?
Anything, see, my name is Uncle Sam on your dollar
Motherfucker you can live at the mall”*

Дядько Сем запитує Ламара про його бажання; кожна з перерахованих Семом речей представляє собою матеріальне багатство – будинок, автомобіль, сорок акрів землі, мул, піаніно, гітара; хоча будинок, машина та сорок акрів очевидно мають цінність, мул, піаніно та гітара не обов’язково є предметами вираження багатства, але вони також належать до семантичного поля заможності: мул може представляти худобу, що було ознакою матеріального добробуту в минулому; фортепіано та гітара – музичні інструменти, які можуть представляти духовне багатство. Але також важливо враховувати, що окрім власних текстових інтерпретацій можливого символічного значення, ці рядки містять в собі посилання: сорок акрів і мул були запропоновані як репарації колишнім рабам після громадянської війни в США – як спосіб дати колишнім рабам можливість почати нове життя, і це було майже реалізовано в Спеціальному польовому наказі №15 Шермана. В даному контексті Ламар використовує цей референс для актуалізації його стосунків як чорношкірої людини із «дядьком Семом», тобто з Америкою.

«*You can live at the mall*»: тут торговий центр представляє велику кількість матеріальних речей; «*to live at the mall*» – бути оточеним товарами, матеріальними благами. Також торговий центр охоплює велику територію, що означає, що тут торговий центр може ще й бути образом великого будинку: у цьому випадку дядько Сем має на увазі, що Ламар має шанс придбати собі

великий будинок, який також належить до семантичного поля багатства. І це перегукується структурно із сценкою у виконанні Дре.

Фраза з пісенного тексту «*I know your kind (that's why I'm kind)*» містить гру слів: «*kind*» в значенні вид/тип; і добрий як риса характеру. Дядько Сем знає, якою людиною є Ламар, і розуміє, що йому потрібно, тому він добрий до нього.

“Pay me later, wear those gators
Cliche and say, fuck your haters
I can see the borrow in you
I can see the dollar in you”

Але також дядько Сем має на увазі, що Ламару доведеться повернути ці гроші пізніше, а це означає, що всі ці речі не даються йому безкоштовно. «*wear those gators*»: «*gator*» як коротка форма слова алігатор; в даному уривку використана метонімія – взуття зі шкіри алігатора – тобто в буквальному сенсі «носити алігаторів». «*I can see the dollar in you*»: індустрія бачить потенціал Ламара та те, на що він здатний – він може заробити багато грошей, і це підкреслює той факт, що індустрія зацікавлена лише в доларі, який може принести їй Ламар, а не в ньому зокрема.

“Your horoscope is a gemini, two sides
So you better cop everything two time
Two coupes, two chains, two c-notes
Too much and enough both we know”

За гороскопом Ламар — близнюки; близнюки означають двоякість, тож дядько Сем пропонує Ламару отримувати всі блага в подвійному розмірі.

“Get it all, you deserve it Kendrick
And when you get the White House, do you
But remember, you ain't pass economics in school
And everything you buy, taxes will deny
I'll Wesley Snipe your ass before thirty-five”

Дядько Сем наполягає на тому, щоб Кендрік отримав усе, кажучи, що він цього заслуговує; «*when you get the White House*» = стати президентом США = отримати вищу посаду в уряді країни = піднятися на вершину; «*do you*» – дбати про себе. «*But remember, you ain't pass economics in school / And everything you buy, taxes will deny*»: Ламар не вчив економіку в школі, що означає, що він не підходить для посади президента, бо він не кваліфікований. У першому куплеті Ламар сказав, що він неосвічений, а знання основ економіки може допомогти правильно сплачувати податки. Цей уривок згадує ім'я Веслі Снайпс – американський актор, засуджений за ухилення від сплати податків на прибуток, і Ламар будує каламбур навколо його прізвища: «*snipes*» – «*to snipe*», що означає «стріляти в когось зі схованки», особливо з великої відстані. Тож реп-гра загрожує вбити Ламара до того, як він досягне віку тридцяти п'яти років.

Пісня закінчується фразою «*Tax man comin'*», повтореною п'ять разів, що певною мірою підсилює концептуальну метафору, пов'язану з податками, у згаданій раніше анотації.

У наступному треку «*For Free?*» Ламар продовжує говорити про американську капіталістичну систему, яка має негативний вплив на життя людей, зокрема громадян африканського походження; Ламар згадує про рабство в наступному рядку:

«Oh America, you bad bitch, I picked cotton and made you rich»

Тут ми бачимо ідею, яка припускає, що система в Америці служить лише для того, щоб використати умовного «Ламара» для власної вигоди, використовує його роботи, щоб заробляти гроші.

Контекстуальна метафора, заснована на домені рабства, розгортаються далі в пісні «*King Kunta*»:

“Bitch where you when I was walkin'?

Now I run the game got the whole world talkin', King Kunta

Everybody wanna cut the legs off him, Kunta

Black man taking no losses”

У треку Ламар посилається на Кунту Кінте – персонажа роману 1976 року «Коріння: Сага про американську сім'ю», написаного Алексом Гейлі; робітник плантації 18-го століття, якому відрізали ногу, щоб він не міг втекти), і це пояснює рядок: «*Everybody wanna cut the legs off him, Kunta*» – значення рядка може полягати в тому, що всі навколо Ламара хочуть зупинити його і не дати йому втекти із «жорстокого середовища»; вони не хочуть, щоб він був вільним. Також ми бачимо опозицію між ходьбою та бігом: раніше Ламар «ходив» = все було повільно, у його житті майже не було динаміки та дії, він не робив нічого доброго; тепер він «керує грою» і весь світ говорить про нього. Ламар пишається тим, що він африканського походження – «*Black man taking no losses*».

У 2013 році Ламар записав куплет для пісні репера Big Sean під назвою «*Control*», і деякі рядки Ламара в пісні викликали певні суперечки, оскільки він назвав себе «королем Нью-Йорка» та образив деяких інших реп-виконавців. Інтертекстуальний компонент цього тексту полягає в тому, що Ламар посилається на цей інцидент в King Kunta:

*“I was gonna kill a couple rappers but they did it to themselves
Everybody’s suicidal they don’t even need my help”*

Він мав намір «убити пару реперів» = знищити їхні кар’єри, дискредитуючи їх. Зрештою Ламар не зробив цього, тому що вони «всі схильні до самогубства»; це висловлювання є важливим, оскільки пізніше в альбомі Ламар застосовує таку саму характеристику по відношенню до себе – ще один маркер інтертекстуального зв’язку пісенних текстів альбому.

Як і в дебютному альбомі «*good kid, m.A.A.d city*», Ламар продовжує згадувати Комптон у своєму альбомі 2015 року:

*“Stuck a flag in my city, everybody’s screamin’ “Compton”
I should probably run for Mayor when I’m done, to be honest”*

Ламар розповідає про те, що він зробив, щоб його місто стало відомим у всьому світі, як він часто говорить про це у своїх інтерв’ю тому всі його фанати знають назву міста «Комптон». «Мені, напевно, варто було б балотуватися в

мери, коли я закінчу» – тут виконавець посилається на свої слова в хуку пісні: «я керую грою»; і коли він закінчить «керувати грою», йому, ймовірно, слід балотуватися на посаду мера Комптона, оскільки він популярний серед його жителів.

Далі у куплеті ми можемо почути такі рядки:

*“I made it past 25 and there I was
A little nappy headed nigga with the world behind him
Straight from the bottom, this the belly of the beast
From a peasant to a prince to a motherfucking king”*

У «*King Kunta*» ми зустрічаємо перший рядок вірша Ламара, який закінчує композицію: «*I remember you was conflicted, misusing your influence*».

В пісні «*King Kunta*» Ламар також посилається на пісню Майкла Джексона «*Smooth Criminal*»:

*Screamin’, “Annie, are you okay? Annie, are you okay?”
Limo tinted with the gold plates*

Ці рядки слугують ще одним прикладом інтертекстуальності репу й пісень Кендріка Ламара зокрема.

Наступна пісня «*Institutionalized*» починається рядками:

*“What money got to do with it
When I don’t know the full definition of a rap image?
I’m trapped inside the ghetto and I ain’t proud to admit it
Institutionalized, I keep runnin’ back for a visit
...
I said I’m trapped inside the ghetto and I ain’t proud to admit it
Institutionalized, I could still kill me a nigga, so what?”*

Ламар говорить про гроші, і той факт, що вони у нього є, не заважає йому повернутися до Комптона, що тут виражено через образ гетто. Відповідно до Кембриджського словника «гетто» означає район міста, особливо дуже бідний район, де люди певної раси чи релігії живуть тісно разом і окремо від інших людей. Ламар без гордості визнає, що він психічно заблокований у своєму

старому середовищі, незважаючи на те, що він багатий. Рядок «*I could still kill me a nigga*» вказує на те, що його психічне ув'язнення в гетто означає, що він все ще здатний чинити насильство.

Далі в треку Ламар знову використовує образ президентства:

“If I was the president
I'd pay my mama's rent
Free my homies and them
Bulletproof my Chevy doors
Lay in the White House and get high, Lord
Who ever thought?
Master take the chains off me”

У першій пісні репер розмірковував про свої плани на випадок, якщо він розбагатіє завдяки своїй музичній кар'єрі, яка описана як думки молодого Кендріка до того, як він фактично підписав контракт; але тут він робить крок далі, уявляючи себе президентом країни. Це схоже на політичні виступи кандидатів, які ведуть передвиборну кампанію, адже вони також оприлюднюють свої плани дій на випадок обрання, і зазвичай це ті плани, які найбільше подобаються суспільству. Тут можна побачити іронічний варіант такої агітаційної мови, заснований на менталітеті людини, яка походить із бідного середовища і досягає влади: він допомагає своїй матері, звільняє друзів і курить марихуану у Білому домі. Фраза «*Who ever thought?*» означає низьку ймовірність того, що таке станеться. Незрозуміло, до кого звертається Ламар як до «господаря», але серед можливих пояснень є те, що він звертається до Бога. Крім того, рядок «*Master take the chains off me*» концептуально збігається з рядком «*Free my homies*», оскільки вони обидва, швидше за все, належать до семантичного поля рабства.

«*Institutionalized*» також містить такі рядки:

“Life can be like a box of chocolate
Quid pro quo, somethin' for somethin', that's the obvious

...

I can just alleviate the rap industry politics

Milk the game up, never lactose intolerant

...

Me scholarship? No, streets put me through colleges

Be all you can be, true, but the problem is

A dream's only a dream if work don't follow it"

У рядку «*Life can be like a box of chocolate*» Ламар має на увазі, що життя може бути схоже на шоколад; шоколад = солодкість: життя може бути «солодким», тому воно може бути хорошим, але як? Відповідь на запитання міститься в наступному рядку вірша. Давайте подивимося на «*Quid pro quo, somethin' for somethin'*» – у першій пісні альбому ми встановили, що музична індустрія та дядько Сем можуть дати Кендріку все, що він забажає, але йому доведеться повернути гроші пізніше; у цьому рядку ми можемо побачити ту саму ідею. Кендрік «доїть гру», щоб зробити своє життя хорошим, але він повинен буде дати щось натомість. Також ми розуміємо, що він ненаситний у цих спробах, оскільки він ніколи не має «непереносимості лактози» (може пити молоко, яке він надоїв) = він ніколи не відмовляється взяти щось від індустрії. Фраза «*Life can be like a box of chocolate*» також втілює метафору: коробка шоколаду містить обмежену кількість солодоців, що означає, що навіть солодке життя закінчиться.

Далі в треку Ламар каже:

"K Dizzle would do it for you, my niggas think I'm a god"

Друзі та близькі Ламара, відповідно до їхньої точки зору на успіх виконавця, приголомшені цим настільки, що вони вважають, що він «порівнянний з богом» в контексті влади й пошани, які він має у суспільстві. «*K Dizzle*» – інше прізвисько Ламара, але воно також може нести повідомлення: «*dizzle*» = угода, домовленість; що може представляти поняття угоди в контексті цих рядків. У рамках «угоди» К. Ламар надає своїм друзям матеріальні блага, але з контексту ми розуміємо, що така транзакція вимагає

щось повернути йому назад, і це повертає нас до рядка: «*Quid pro quo, somethin' for somethin*».

«*Institutionalized*» також містить такий фрагмент тексту: «*You can take your boy out the hood but you can't take hood out the homie*». «*Hood*» – міський квартал, гетто; людину можна вирвати з убогості, але мислення залишається тим самим, і це лежить в межах індивідуальності Ламара; рядок посилається на вступ до пісні «*I'm trapped inside the ghetto*», але тут поняття міняються місцями: гетто знаходиться всередині душі Ламара.

Трек «*These Walls*» показує нам продовження центрального вірша:

*“I remember you was conflicted, misusing your influence
Sometimes, I did the same”*

В треку «*These Walls*» ми можемо спостерігати концептуальну метафору, в якій світ або чийсь окремий ментальний світ порівнюється з кімнатою чи будинком і вербалізується через фразу «ці стіни».

Далі в пісні К. Ламар використовує образ Ісуса:

*“If these walls could talk they'd tell me to swim good
No boat I float better than he would
No life jacket I'm not the guard in Nazareth”*

Отримавши вказівку «добре плавати», що в контексті може означати «добре жити», автор каже, що він не користується човном і рятувальним жилетом і пливе краще, ніж міг би сам Ісус, потім використовує назву міста Назарет. Очевидно, тут К. Ламар посилається на Ісуса з Назарету та описує епізод з Біблії, в якому Ісус йде по воді. Цей релігійний мотив має велике значення в ліричному змісті творчості Кендріка Ламара, оскільки його дебютний альбом «*Good kid, m.A.A.d city*» містив численні релігійні концепції та образи. У «*To Pimp A Butterfly*» Ламар використовує ту саму релігійну концепцію.

У наступному уривку, що є кінцем першого куплету, ми можемо побачити вживання анафори – тричі повтореної фрази «Ці стіни»:

“These walls want to cry tears

These walls happier when I'm here

These walls never could hold up

Everytime I come around demolition might crush

Другий куплет закінчується з тими самими трьома рядками, що й перший:

“Me? I'm just a tenant

My lord said these walls vacant more than a minute

These walls happier when I'm here

These walls never could hold up

Everytime I come around demolition might crush”

К. Ламар каже, що він просто «орендар» цього світу, а справжній «власник» (Бог) сказав йому, що «ці стіни вільні»: завершення концептуальної метафори «ці стіни» (тобто світ) = будинок, кімната, оскільки ми бачимо Ламара як простого орендаря, який орендує місце від власника «світу» (орендодавець); але також ця фраза є багатозначною, оскільки ми бачимо тут додаткову концептуальну метафору, яка накладається на основну: «ці стіни» = світ, орендодавець = Бог; Ламар — просто орендар, просто людина, яка випадково народилась у світі; Бог сказав, що «світ порожній», і це ще один значний релігійний мотив альбому.

Пізніше в куплеті автор використовує такі рядки:

“Knock these walls down that's my religion

Walls feeling like they ready to close in”

«Зруйнувати ці стіни» = знищити світ (реальний або ж його ментальну проекцію); Ламар використовує слово «релігія», яке тут є гіперболізованим евфемізмом, що позначає «пристрасть». Але в кожній релігії пристрасть і віра є ключовими елементами всієї концепції, і якщо деструкція є релігією К. Ламара, то вона, очевидно, включає певну систему цінностей.

Куплет закінчується рядками:

“I'd rather call all you put your wall up

Cause when I come around demolition gon' crush”

Рядки згадують про бажання Ламара «руйнувати»; заключний рядок створює загрозу для «стін» (світу).

У наступному куплеті в треку автор каже:

*“If your walls could talk they’d tell you it’s too late
Your destiny accepted your fate
Burn accessories and stash them where they are
Take the recipe, the bible and god”*

Швидше за все, тут Ламар розмірковує про смертність людини; прийняття долі може здатися «дивним» в даному контексті, оскільки ці два слова, «*destiny*» і «*fate*», є синонімами, але «*fate*» може мати більш негативний відтінок, оскільки часто стосується чогось остаточно неминучого: смерті чи фігуративної поразки; тому в цій абстрактній «долі» сам процес «прийняття долі» чітко вказує на розуміння вірної смерті; і Ламар наказує іншим спалити всі матеріальні блага, щоб позбутися зайвих речей і залишити їх там, де вони були – на Землі; за його словами із земного світу слід брати лише найнеобхідніше, яким на його думку є Біблія та Бог.

*“You pray for appeals hoping the warden could afford them
That sentence so important
Walls telling you to listen to “Sing About Me”
Retaliation is strong you even dream about me
Killed my homeboy and God spared your life
Dumb criminal got indicted the same night”*

«Наглядач» в даному контексті – особа, яка керує в’язницею, тобто тюремний офіцер. Ламар каже, що «хтось молиться про апеляцію», сподіваючись, що наглядач може дати їм свободу; можливі дві інтерпретації даної метафори: 1) наглядач — «бог» для в’язнів; 2) бог — «наглядач»; світ = «тюрма»; люди = «в’язні». Концептуальна метафора складається з двох концептуальних доменів: релігії та пенітенціарної системи; кожна інтерпретація включає ці два домени. Рядок «*That sentence so important*» — це каламбур, заснований на грі слів: «*sentence*» як висловлювання, «*sentence*» —

як тюремний термін; автор створює полісемічне повідомлення всередині рядка, а у першому випадку це можна зрозуміти як Ламар заявляє, що попередній рядок був дійсно важливим, оскільки він несе певну інформацію; у другому випадку сам рядок можна розглядати як концептуальну метафору сфери пенітенціарної системи, оскільки він посилається на попередній рядок у контексті, в якому тюремний термін, що був присуджений людині, був дійсно важливим для її життєвого досвіду. Тут він також підігрує концептуальній метафорі світ – це «в'язниця», і тому можливе значення рядків, що сформоване за допомогою цих засобів, полягає в тому, що прихід у цей світ (засудження до в'язниці) має певну цінність як досвід у житті людини.

Також К. Ламар знову згадує про «Божу кару за гріх», тут гріхом є вбивство, яке вчинила неназвана особа, і яка була покарана за цей вчинок – йому пред'явлено звинувачення, що також відноситься до сфери концепції в'язниці.

Пісня закінчується тим, що Ламар відкриває наступні рядки вірша:

*“I remember you was conflicted
 Misusing your influence
 Sometimes I did the same
 Abusing my power full of resentment
 Resentment that turned into a deep depression
 Found myself screaming in a hotel room”*

Наступна пісня в альбомі називається «u», що за фонетичною схожістю означає слово «you». У треку Ламар розмірковує про те, як складно бути достойною людиною і любити себе; текст написаний як монолог – звернення до самого Кендріка. Хук перед першим куплетом складається з фрази «*Loving you is complicated*», повтореної 8 разів; куплет містить наступні рядки:

*“Feel like you ain't shit
 Feel like you don't feel, confidence in yourself
 Breakin' on marble floors
 Watchin' anonymous strangers tellin' me that I'm yours*

But you ain't shit I'm convinced your talent's nothin' special

В цьому уривку автор виражає своє занепокоєння від невпевненості в собі, від зневіри у своєму таланті. Він продовжує:

*"I fuckin' tell you, you fuckin' failure you ain't no leader
I never liked you, forever despise you I don't need you
The world don't need you, don't let them deceive you
Numbers lie too, fuck your pride too, thats for dedication
Thought money would change you, made you more complacent
I fuckin' hate you, I hope you embrace it"*

Пісня також має невеличку скіт-сценку між першим та другим куплетом:

*"House keeping
[knocks]
House keeping
?Abre la puerta! ?Abre la puertatengo que limpiar el cuarto!
?Es que no hay mucho tiempo tengo que limpiar el cuarto?
!Disculpe!"*

У сценці ми чуємо, як жінка стукає в двері і просить відчинити, оскільки вона прийшла прибрати кімнату готелю, в якій зупинився Ламар. Ми можемо припустити, що ця сцена дійсно відбувається в готелі, і це відповідає одному з рядків з вірша Ламара, який можна було почути в кінці попередньої пісні: «*Found yourself screaming in a hotel room*»; це важливо для розуміння структури альбому. Вірш розкривається разом із кожним треком, а наступний доданий рядок вірша посилається на наступну пісню.

У другому куплеті пісні автор надає більше деталей про негативні емоції Ламара:

*"No you ain't shit, you say you love them, I know you don't mean it
I know you're irresponsible, selfish, in denial, can't help it"*

З уривку ми дізнаємося, що Ламар схильний бути нещирим з іншими; також він описує себе як безвідповідального та егоїстичного.

Місто Комптон знову згадується в альбомі в наступному фрагменті:

*“Where was your presence, where was your support that you pretend?
 You ain’t no brother, you ain’t no disciple, you ain’t no friend
A friend never leave Compton for profit or leave his best friend
Little brother, you promised you’d watch him before they shot him”*

Автор стверджує, що ніколи не виконував обіцянок, які давав своїм близьким, й не надавав їм достатньої підтримки. «Ти не брат, ти не учень, ти не друг» – рядок містить слово «учень», що в даному контексті означає «послідовник Ісуса». Ламар каже, що він не є справжнім послідовником Ісуса, оскільки підвів своїх друзів, одного з яких застрелили. Друг «ніколи не залишає Комптон заради прибутку» – Ламара звинувачують у тому, що він покинув своє місто, щоб стати знаменитим. Цю фразу можна сприймати як сказану від імені друга Ламара; куплет продовжується рядками:

*“The surgery couldn’t stop the bleeding for real
Then he died, God himself will say “you fuckin’ failed”
You ain’t try”*

Друг Ламара помер від кульових поранень. Ламар знову згадує Бога, який сказав би Ламару, що він не виконав своїх обіцянок.

*“I’m fucked up, but I’m not as fucked up as you
You just can’t get right, I think your heart made of bullet proof”*

Тут ми бачимо використання фрази «*fucked up*» з двома різними значеннями: «бути п’яним»; а також «божевільний». «*To get something right here*» – правильно зрозуміти, відчувати щось так, як інші люди; але Ламар не може цього зробити, тому його що неможливо змусити щось відчувати, оскільки його серце зроблено з «куленепробивного матеріалу» – ніхто не може дістатися до його серця.

У наступній пісні під назвою «*Alright*» ми можемо побачити відповідь Ламара на власну критику. На початку пісні ми чуємо:

*“Hard times like God
 Bad trips like: “God!”
Nazareth, I’m fucked up*

Homie you fucked up

But if God got us we then gon' be alright

Перші два рядки уривку можуть відображати те, як люди звертаються до Бога: коли люди переживають труднощі («*Hard times*»; «*Bad trips*»), вони моляться, тому загалом ці два рядки можуть вербалізувати концепцію молитви. К. Ламар знову вживає топонім Назарет, але тут він також може звертатися до самого Ісуса, використовуючи це слово в якості метонімії; в цьому випадку цей топонім можна вважати евфемізмом. Використання фрази «*fucked up*» може бути посиланням на рядок із попередньої пісні; «*Homie you fucked up*» — фраза «*fucked up*» у висловлюванні є фразовим дієсловом, що означає «зробити щось не так». Навіть якщо ви робите щось не так, але Бог на вашому боці, «все буде добре».

Перший куплет Alright:

“Now tell my mama I love her but this what I like

Lord knows, 20 of 'em in my Chevy

Tell 'em all to come and get me, reapin' everything I sow

So my karma come and Heaven no preliminary hearing

So my record and my motherfucking gang can stand in silence for the record”

Ламар використовує фразу «Господь знає», маючи на увазі, що те, що він говорить, є правдою, тому що якщо Господь це знає, то це не може бути жодним чином чимось фальшивим; «*20 of 'em in my Chevy*» – мова йде про кількість жінок, які він має в своїй «*Chevy*» (модель машини); це явна гіпербола, тому що в таку машину неможливо розмістити стільки людей. «*Reapin' everything I sow*» – посилання на біблійне Послання до Галатів 6:7-10; означає, що один отримує те, що він віддав іншим – ідея співзвучна з концепцією карми. Тому наступний рядок містить образ карми: погана карма наздоганяє Ламара, і тому він боїться, що його не приймуть до раю; «*no preliminary hearing*»: ні Ламар, ні його банда не свідчать в суді (в раю) про свої гріхи.

Тема жорстокості поліції по відношенню до расових меншин відображена в наступних рядках:

*“And we hate Po-po, wanna kill us dead in the street for sure, nigga
I’m at the preacher’s door”*

«Po-po» як сленгове позначення поліції. У контексті «ми» означає таких людей, як Ламар – людей африканського походження. У наступному рядку автор каже, що він біля дверей проповідника, тож він або збирається відвідати проповідника, або вже залишає його дім, що може означати, що Ламар має наміри попросити прощення за свої гріхи, або вже зробив це.

Наступний уривок з другого куплету пісні містить повторення рядків з першої пісні альбому, але з незначними змінами:

*“What you want, a house or a car
40 acres and a mule, a piano a guitar
Anything, see my name is Lucy, I’m your dog
Motherfucker you can live at the mall
I can see the evil, I can tell it I know when it’s illegal
I don’t think about it, I deposit every other zero”*

Ламар знову використовує образи «будинку, автомобіля, 40 акрів і мула, піаніно, гітари» – все пов’язане з багатством. Тут ми натрапляємо на ім’я Люсі – персонажа, який Ламар докладніше опише далі в альбомі. Але те, що ми вже можемо зрозуміти з тексту, так це те, що Люсі – уособлення спокусника через образ «вірної собаки»: метафора дружби, заснована на концепції відданості собаки, тож тут «твоя собака» = «твій друг». Знову ми можемо спостерігати концептуальну метафору «життя в торговому центрі»: Ламар може отримати багатство й успіх. Далі К. Ламар каже, що він бачить зло в подібних вчинках; щось незаконне = неправильне; але він не звертає на це уваги і йде витратити гроші.

*“I rap, I’m black, on track and rest assured
My rights, my wrongs are right till I’m right with God”*

Ламар каже, що будь-який його вчинок буде вважатись правильним до тих пір, поки він сам зберігає гарні відносини з Богом. Далі в куплеті Ламар каже:

*“I’m alright and you’re a favorite
Dark nights in my prayers”*

Він «хороший» і «улюбленець Бога», тому що він проводить темні ночі у своїх молитвах до нього; це посилається на ідею, висловлену автором раніше в куплеті.

Кінець пісні додає пару нових рядків до вірша, де К. Ламар згадує Люсі вдруге:

*“I didn’t wanna self destruct, the evils of Lucy was all around me
So I went runnin’ for answers”*

Пісня «For Sale?» представляє персонажа Люсі в деталях. Вона починається з рядків:

*“What’s wrong nigga?
I thought you was keeping it gangsta?
I thought this what you wanted?
They say if you scared go to church
But remember
He knows the bible too“*

Ці вступні рядки сказані від імені Люсі і адресовані Ламару. Люсі цікавиться, що не так з Кендріком, чому він не задоволений тим, що йому дали. Люсі розуміє, що він боїться: «якщо тобі страшно, то йди до церкви»; але релігія не гарантовано врятує Кендріка, тому що він (незрозуміло, хто «він» в цьому контексті) також знає Біблію.

Перший куплет, швидше за все, написано від імені Ламара, в якому він звертається до Люсі, описуючи стосунки Ламара з нею.

*“I remember you took me to the mall last week baby
You looked me in my eyes about 4 5 times
Till I was hypnotized then you clarified*

That I (want you)

Ще раз згадується концепція «торгового центру». Люсі відвела Ламара в «торговий центр», а це означає, що він отримав від неї багатство. Він був одержимий Люсі і так «хотів її»: тут Ламар чітко має на увазі романтичне почуття, порівнюючи бажання грошей з коханням.

“You said Sherane ain’t got nothing on Lucy

I said you crazy

Roses are red violets are blue but me and you both pushing up daisies
if I (want you)”

У фразі «*Sherane ain’t got nothing on Lucy*» ми можемо побачити посилання на минулі роботи Ламара: «Люсі краща за Шеран» – дівчину, в яку був закоханий Ламар, описану в його попередньому альбомі. «Троянди червоні, фіалки сині» – кольори, що представляють банди Комптона: червоний (Bloods) і синій (Crips). Протистояння між Кендріком і Люсі порівнюється з суперництвом цих двох банд, і їх об'єднання привело б їх до смерті: «*pushing up daisies*».

Наступні рядки містять пояснення, до кого звертається Ламар в цій пісні:

“You said to me

You said your name was Lucy”

Текст цієї ж пісні містить відповідь Люсі до Кендріка:

“My name is Lucy Kendrick

You introduced me Kendrick

Usually I don’t do this

But I see you and me Kendrick”

Люсі зазвичай не робить «цього» – не дарує багатство іншим; Можливо, Люсі бреше Ламару, щоб переконати його, що він для неї особливий.

Пізніше Люсі каже, що саме вона може зробити для Ламара в обмін на його довіру та лояльність – посилаючись на згадану вище «*quid pro quo*»:

“Lucy gone fill your pockets

Lucy gone move your mama out of Compton

*Inside the gi-gantic mansion like I promised
Lucy just want your trust and loyalty
Avoiding me?"*

Ми також розуміємо, що Ламар спочатку не довіряє Люсі, що провокує її запитати його, чи він уникає її.

Люсі продовжує розмову з К. Ламаром, згадуючи про релігійні переконання, які він висловив у своєму дебютному студійному альбомі:

*"I loosely heard prayers on your first album truly
Lucy don't mind cause at the end of the day you'll pursue me"*

Ми розуміємо, що її не турбує його віра в Бога, оскільки вона впевнена, що здатна спокусити Ламара, і що він стане послідовником її вчення. Пізніше Люсі каже:

*"Lucy go get it, Lucy not timid, Lucy up front
Lucy got paper work on top of paper work
I want you to know that Lucy got you
All your life I watched you
And now you all grown up then sign this contract if that's possible"*

Вона вмовляє Ламара «підписати контракт». Ці рядки посилаються на концепцію «підписання контракту з дияволом»; Люсі = диявол (Люцифер) = зло, яке намагається спокусити Ламара, обіцяючи йому багатство та свою підтримку: *«I want you to know that Lucy got you»*.

Трек *«How Much A Dollar Cost»* демонструє талант Ламара до оповідання: він описує досвід зустрічі з безхатьком, який просить в нього грошей:

*"A homeless man with a silly tan complexion
Asked me for ten grand"*

Але Ламар не мав бажання ділитись грошима, оскільки мав підозри, що безхатько хотів грошей, аби купити наркотики:

*"A piece of crack that he wanted, I knew he was smokin'
He begged and pleaded*

Asked me to feed him twice, I didn't believe it

...

Listen to me, I want a single bill from you

Nothin' less, nothin' more

I told him I ain't have it and closed my door

Tell me how much a dollar cost

В цьому контексті крек – крек-кокаїн, різновид наркотиків, які курять через люльку. Ламар не хотів бути спонсором наркозалежності, тому, запідозривши наміри чоловіка, просто відмовляється і сідає в машину.

В другому куплеті Ламар посилається на Біблію – Вихід, 14:

"I never understood someone beggin' for goods

Askin' for handouts, takin' it if they could

And this particular person just had it down pat

Starin' at me for the longest until he finally asked

Have you ever opened to Exodus 14?

A humble man is all that we ever need

Tell me how much a dollar cost "

"My selfishness is what got me here, who the fuck I'm kiddin'?"

«Мій егоїзм – це те, що привело мене сюди, кого, чорт візьми, я дурю?»

Ламар закінчує другий куплет тим же рядком, що й перший, і це назва пісні. У анотації ми бачимо, що бездомний не здається і продовжує просити у Ламара грошей, кажучи, що Ламару краще бути щедрою людиною, як написано в Біблії.

У третьому куплеті Ламар висловлює свої почуття щодо грошей, які він має, оскільки він важко працював, щоб отримати їх, і він сам

So I'ma tell you like I told the last bum, crumbs and pennies

I need all of mines, and I recognize this type of panhandlin' all the time "

Проте чоловік продовжує розмову з Ламаром; третій куплет закінчується такими рядками:

"I looked at him and said, "Every nickel is mines to keep"

*He looked at me and said, "Know the truth, it'll set you free
 You're lookin' at the Messiah, the son of Jehova, the higher power
 The choir that spoke the word, the Holy Spirit, the nerve
 Of Nazareth, and I'll tell you just how much a dollar cost
 The price of having a spot in Heaven, embrace your loss, I am God"*

Ламар хоче залишити собі свої гроші, але чоловік каже йому, що Ламар дивиться на «Месію», «сина Єгови», «вищу силу», «хор, який промовив слово», «Святий Дух», «нерв Назарету»; безхатко – «Бог»; і він нарешті відповідає на запитання Ламара про вартість долара; у цьому випадку ціною є щедрість, яка приносить місце на небесах. Небажання Ламара ділитися грошима закінчилося тим, що Бог заборонив йому потрапити на небеса, тому тепер він змушений прийняти цю втрату.

Основна тема та образ альбому — це подорож Кендріка та його боротьба з контролем музичної індустрії. Також в альбомі є деякі алюзії та посилання на Тупака Шакура; існує думка, що сценічний псевдонім Шакура (стилізований під 2Pac) також прихований у назві альбому: *2 P A C – 2 (To) Pimp A Caterpillar – To Pimp A Butterfly*. Серйозних підтверджень цієї думки немає, але така інтерпретація може бути важливою для дослідження образів альбому, оскільки розкриває фігуру Тупака у всесвіті альбому.

Як було сказано раніше, образ Тупака Шакура дуже присутній в альбомі, і цей факт легко простежити через тексти пісень. Навіть після смерті Тупак Шакур залишається важливою і навіть знаковою фігурою в афро-американській культурі та реп-музиці. Ламар веде монолог, адресований Тупаку, і фінальна пісня «*Mortal Man*» це добре демонструє. Після пояснення концепції альбому та його головних ідей Ламар говорить такі рядки:

*"Although the butterfly and caterpillar are completely different,
 They are one and the same.*

What's your perspective on that? Pac? Pac? Pac?!"

Ламар звертається до Тупака, але не може отримати відповідь, і це підводить нас до думки, що Ламар говорить сам із собою або навіть з образом Тупака, який живе в альбомі Ламара та в культурній спадщині Шакура.

Серед інших референсів відомих особистостей слід виділити політичний підтекст багатьох образів, серед яких також є Нельсон Мандела в пісні «*Mortal Men*»:

“The ghost of Mandela, hope my flows stay propellin’

Let these words be your Earth and moon, you consume every message”

А також:

“Want you to love me like Nelson, want you to hug me like Nelson

I freed you from being a slave in your mind, you’re very welcome”

Damn (стилізовано як «*DAMN.*») – четвертий студійний альбом Кендріка Ламара (*Kendrick Lamar*), що був записаний у 2016-2017 роках та випущений 14 квітня 2017 року. Альбом отримав широке визнання серед критиків і очолив музичні чарти в США. У травні 2018 року альбом був тричі платиновим за версією RIAA і став альбомом номер один в «*Billboard*» за підсумками 2017 року. У квітні 2018 року Кендрік Ламар отримав Пулітцерівську премію за музику і таким чином став першим реп-виконавцем, який її отримав.

Теми, до яких звертається Кендрік Ламар у «*DAMN.*», наступні: Бог, релігія, любов, ненависть, хіть, людське благополуччя, вірність, страхи, багатство та бідність, добро та зло і т.д. Альбом складається з 14 треків.: «*BLOOD.*», «*DNA.*», «*YAH.*», «*ELEMENT.*», «*FEEL.*», «*LOYALTY.*», «*PRIDE.*», «*HUMBLE.*», «*LUST.*», «*LOVE.*», «*XXX.*», «*FEAR.*», «*GOD.*», «*DUCKWORTH.*», які мають однакові стилістичні особливості в своїх назвах – великі літери і крапка в кінці. Слово «*damn*», яке також використовується в назві альбому, повторюється 18 разів у всіх 14 треках цього альбому. Крім того, в текстах пісень є кілька інших слів і виразів, пов’язаних за своїм значенням з «*damn*»: проклятий, лайка проклятий.

Уривок із треку «*ELEMENT.*»:

Damned if I do, if I don’t (yuh)

Goddamn us all if you won't (yuh)

Damn, damn, damn, it's a goddamn shame

You ain't front in line, get out the goddamn way.

Вступний трек «*BLOOD.*» це скіт, що відкриває альбом. Він починається наступними фразами:

“Is it wickedness?

Is it weakness?

You decide

Are we gonna live or die?”

Цей уривок присвячений одній з головних тем «*DAMN.*» – Божому покаранню та розплаті людей за свої гріхи. Тут Ламар використовує два слова, які пізніше з'являться в альбомі ще пару разів: злість і слабкість – ці слова відіграють важливу роль у концепції альбому, оскільки злість означає зло, а слабкість – відсутність у людей сили волі боротися зі злом всередині себе. Такі внутрішні думки й ідеї складають свого роду загадки для слухачів, задають тон і настрій альбому. Також і порочність, і слабкість мають значення з негативним відтінком, корелюючись у своїй фонетичній структурі, і Ламар використовує їх у стилістичних цілях.

Вступ до альбому розглядається з точки зору грішника, який розмовляє з Богом і задається питанням, що є джерелом гріха – порочність (англ. *wickedness*) чи слабкість (англ. *weakness*)? Людина, що розмовляє з Богом також показує, що вона покладається на Бога, щоб дозволити людям жити далі або покарати людство за його порочність за власним бажанням. Пізніше Ламар використовує ці два слова у «*FEAR.*»:

“I'm talkin' fear, fear that it's wickedness or weakness

Fear, whatever it is, both is distinctive”.

Розповідь історій залишається одним з найважливіших елементів концепції альбому Ламара, як це було в «*Good Kid*», «*m.A.A.d city*». У «*DAMN.*» Ламар робить ставку не тільки на музичний склад своїх пісень, а й на те, щоб передати історію та створити атмосферу всіма можливими способами. Сюди

входить запрошення різних музичних зірок виступити разом з ним і зробити кавери на пісні та їх вступ. Цей альбом сповнений каверів, і вони виконують важливу роль у втіленні концепції альбому і розширенні прихованих змістів, що ховаються за загальними образами альбому «*DAMN.*».

Розробляючи естетику альбому, Ламар прийшов до уявної простоти, яка робить альбом легким для сприйняття. Ця простота простежується в усіх аспектах альбому: його обкладинку оформлено досить просто, і вона стала популярним інтернет-мемом; його трек-лист – назви всіх пісень складаються всього з одного слова (і після кожного стоїть крапка); і, що більш важливо його ліричний зміст – велика кількість повторів, розміщених по всьому альбому, що змушують слухачів чути певні слова або фрази все частіше і частіше. Звичайно, всі ці елементи були придумані автором зі стилістичною метою і демонструють нам творчі здібності Ламара.

Що стосується того, до чого Ламар апелює у «*DAMN.*», альбом підводить слухачів до різних філософських питань, таких як: Бог, релігія, любов, ненависть, хіть, людське благополуччя, вірність, страхи, багатство та бідність, добро та зло і т. д. Кендрік Ламар висловлює свої ідеї та бачення за допомогою різних образів, і найбільш помітними з них тут є ті, які носять релігійний характер, тому що майже в кожному треку у «*DAMN.*» автор звертається до образів Бога/Повелителя, що моляться і т. д.

У «*BLOOD.*» Кендрік Ламар описує сцену, в якій ліричний герой наближається до старої сліпої жінки та починає з нею розмову; стара сліпа жінка вбиває його; в інтродукції альбому використано спецефект: лунає звук пострілу після того, як ця жінка говорить: “*You ’ve lost... your life*” («Ти втратив (загубив)... своє життя») (Lamar, 2017. Genius). Після звуку пострілу в пісні повторюється фраза “*Is it wickedness?*” («Це слабкість?»), котра дублює вступну фразу треку, яка, безсумнівно, переслідує стилістичну мету – посилити сенс вступу.

У наступному треку «*DNA.*» Ламар читає:

“I was born like this, since one like this, immaculate conception

I transform like this, perform like this, was Yeshua new weapon
(Lamar, 2017. Genius)

Тут автор порівнює його народження з непорочним зачаттям Діви Марії, пізніше заявляючи, що він був новою зброєю Ієшуа. Отже, тут Ламар посилається на образ Діви Марії і, таким чином, ставить себе на місце Ісуса, який був народжений нею. Образ Ієшуа, що на івриті означає «Ісус», відомий як «Син Божий», може бути використаний тут як образ спасителя та пророка, яким Ламар може вважати себе. Нова зброя Ієшуа – це метафора, яка, швидше за все, означає, що Ламар – це інструмент, який Бог використовує для виконання своєї волі. У кінці першого вірша пісні «*DNA.*» Кендрік Ламар каже: “*And Nazareth gonna plead his case / The reason my power’s here on earth / Salute the truth, when the prophet say*”. У резюме ми бачимо, що Ламар в черговий раз застосовує образ Ісуса з Назарета, якого в Біблії називають пророком, до самого себе, кажучи, що його власна присутність на Землі виправдана високою місією бути пророком, який говорить правду.

На початку уривка пісні знаходимо такі рядки:

*“Ain’t nobody prayin’ for me
Y’all know, what happens on Earth stays on Earth”.*

Саме ці рядки-вигуки, які в значній мірі задають тон пісні, оскільки ці дві фрази, «*ain’t nobody prayin’ for me*» і «*what happens on Earth stays on Earth*», повторюються в подальшому в альбомі неодноразово – навіть перший куплет однієї і тієї ж пісні відразу повторює першу фразу:

*“Bitch, all my grandmas dead
So ain’t nobody prayin’ for me, I’m on your head”.*

Фрази «*ain’t nobody prayin’ for me*» та «*what happens on Earth stays on Earth*» будуть повторюватися пізніше в альбомі багато разів.

Пісня «*FEEL.*» починається з фрази «*ain’t nobody prayin’ for me*», котра повторюється вісім разів поспіль, і також хук пісні включає повторення цієї фрази.

Ламар також звертається до образу потойбічного життя через фразу «*what happens on Earth stay on Earth*», котра, до речі, за словами Кендріка Ламара була спершу назвою альбому, але пізніше змінилася на «*DAMN.*». Ця ж сама фраза використовується в фінальному треку альбому «*DUCKWORTH.*»:

“It was always me vs the world
Until I found it’s me vs me
Why, why, why, why?
Why, why, why, why?
Just remember, what happens on Earth stays on Earth!
We gon’ put it in reverse”

Цю фразу взято з Вірша 1 тексту «Біблії» від Тимофія 6:7: «Бо ми нічого не принесли в цей світ, і цілком очевидно, що ми нічого не зможемо винести з нього». Інтертекстуальний елемент цього уривку полягає саме в цитування біблійних текстів, інкорпорація цих вчень у пісенні тексти.

Пісня «*YAH.*» також містить кілька релігійних посилань у наступному уривку:

“I’m not a politician, I’m not ‘bout a religion
I’m a Israelite, don’t call me Black no mo’
That word is only a color, it ain’t facts no mo’
My cousin called, my cousin Carl Duckworth
Said know my worth
And Deuteronomy say that we all been cursed”.

Перш за все, твердження автора може здатися парадоксальним – Ламар каже, що йдеться не про релігію, а потім посилається на «*The Book of Deuteronomy*» у тому ж куплеті. Ми можемо зрозуміти можливе значення цієї фрази, знайшовши такий рядок у «*PRIDE.*»: “*I’ll take all the religions and put ‘em all in one service*”, отже, можливо, під фразою «*I’m not ‘bout a religion*» Ламар має на увазі, що насправді він не проповідує конкретне віросповідання, він виступає за все хороше, що несе в собі будь-яка релігія.

«*I'm a Israelite, don't call me Black no mo'*» – також цікавий рядок, що містить метафору: ізраїльтяни = справжні діти Бога; «*don't call me Black no mo' / That word is only a color*» = етнічна приналежність не має нічого спільного з тим, щоб бути чи не бути Божим чадом, а африканське походження не означає, що людина не може слідувати за Богом.

У «*YAH.*» також використано розмову з двоюрідним братом Ламара Карлом Даквортом, яка розміщена як скіт треку «*FEAR.*» пізніше в альбомі. Як сказав Кендрік Ламар в одному з інтерв'ю, альбом можна слухати в обох напрямках – з треку 1 по трек 14 і навпаки, так що сюжетна лінія «*DAMN.*» та порядок посилань є гнучким. У цьому скіті Карл Дакворт згадує «*The Book of Deuteronomy*» («Книга Второзаконня»), у якій Мойсей проголошує прокляття за порушення Божих законів – це також підводить нас до назви альбому та Божого покарання.

У «*FEAR.*» представлено повний монолог Ламара:

*“But you have to understand this, man, that we are a cursed people
Deuteronomy 28:28 says, “The Lord shall smite thee with madness*

...

*That man chastens his son, so the Lord, thy God, chasten thee
So, just like you chasten your own son, He's gonna chastise you
Because He loves you, so that's why we get chastised”*

Він закінчується словами:

*“And do what the Lord says, these curses is gonna be upon us
We gonna be at a lower state in this life that we live
Here, in today, in the United States of America
I love you, family, and I pray for you
God bless you
Shalom”.*

Повний монолог – це посилання на «Книгу Второзаконня», а Карл Дакворт розмірковує про його зміст. Повідомлення адресовано Кендріку

Ламару: Карл намагається заспокоїти його та позбавити тривоги. Також у цьому сюжеті Карл Дакворт говорить:

*“We gonna feel this way, we gonna be under this curse
Because He said He’s gonna punish us
The so-called Blacks, Hispanics, and Native American Indians
Are the true children of Israel
We are the Israelites, according to the Bible
The children of Israel”.*

Певним чином це пов’язано із заявою Ламара у «YAH.», але в той же час це суперечить висловленій там можливій ідеї про неважливість етнічних груп.

«FEAR.» також містить такі рядки на початку:

*“Why God, why God do I gotta suffer?
Pain in my heart carry burdens full of struggle
Why God, why God do I gotta bleed?
Every stone thrown at you restin’ at my feet
Why God, why God do I gotta suffer?
Earth is no more, won’t you burn this muh’fucka?
I don’t think I could find a way to make it on this earth”*.

Ці рядки також можуть трактуватися як звернення грішника до Бога. У пісні розкривається тема страху та його можливих втілень. У пісні «GOD.» можна знайти аналогічне звернення до Бога:

*“Don’t judge me!
Now my home got a Valley peak
Don’t judge me, if I press your line you a freak
Don’t judge me, won’t you tell a friend? Y’all gon’ see”.*

Фраза «*don’t judge me*» повторюється 7 разів протягом другого куплету пісні. Тут Ламар може звернутися до Бога з проханням не судити і, отже, не карати його за скоєне.

Повторення і його різні види є найбільш поширеним та частим стилістичним прийомом у «DAMN.», і тут можна виявити певну тенденцію.

Ламар не тільки використовує однакові фрази, повторюючи їх протягом альбому, але й часто повторює слова, які дають назви пісням альбому. Тож давайте поглянемо на них.

«*DNA.*» – 19 повторень слова *DNA* (ДНК):

*“This that I got, I got, I got, I got—
Realness, I just kill shit 'cause it's in my DNA
I got millions, I got riches buildin' in my DNA
I got dark, I got evil, that rot inside my DNA
I got off, I got troublesome heart inside my DNA”.*

Тут у «*DNA.*» можемо бачити часте використання епіфори у першому куплеті пісні.

«*YAH.*» – 44 повторення слова «yah»:

*“But it's money to get, bitches to hit, yah
Zeroes to flip, temptation is, yah
First on my list, I can't resist, yah
Everyone together now, know that we forever “.*

Вигук «yah» з'являється не тільки в приспіві, але і в другому куплеті, і це має емоційний вплив.

«*FEEL.*» – 59 повторень слова «feel»:

*“I feel like a chip on my shoulders
I feel like I'm losin' my focus
I feel like I'm losin' my patience
I feel like my thoughts in the basement
Feel like, I feel like you're miseducated
Feel like I don't wanna be bothered
I feel like you may be the problem
I feel like it ain't no tomorrow, fuck the world
The world is endin', I'm done pretendin'
And fuck you if you get offended”.*

У цьому уривку ми бачимо, що було застосовано анафоричне повторення. Таке часте повторення змушує слухача простежити за тим, як автор викладає свої тексти; змушуючи слухача зосередитися на авторському викладі та його сюжетах.

«*FEAR.*» – слово «*fear*» повторюється 24 рази:

“I’m talkin’ fear, fear of losin’ creativity

I’m talkin’ fear, fear of missin’ out on you and me

I’m talkin’ fear, fear of losin’ loyalty from pride

‘Cause my DNA won’t let me involve in the light of God“.

Поряд із повторенням слова «*fear*» можемо бачити, як Ламар також повторює слово «*DNA*», також використовуючи слово «*God*», яке буде використовуватися в наступній пісні трек листу «*GOD.*» так само, як тут слово «*fear*».

Після отримання премії «Греммі» за альбом «*To Pimp A Butterfly*» Кендрік Ламар зазнав критики з боку «*Fox News*» за антиполіцейський зміст тексту в пісні «*Alright*». У вступі треку «*BLOOD.*» ми можемо почути вибірковий запис з передачі Fox News:

«Ламар висловив свою думку про жорстокість поліції

Цитуємо цей рядок у пісні: “And we hate the poro, wanna kill us in the street fo’ sho”

О, Будь ласка, фу, мені це не подобається».

Фрагмент запису трансляції «*Fox News*» також з’являється в «*DNA.*», де можемо чути їх відомого коментатора Геральдо Ріверу (Geraldo Rivera), котрий говорить: “*This is why I say that hip hop has done more damage to young African Americans than racism in recent years.*” («Ось чому я кажу, що в останні роки хіп-хоп завдав більше шкоди молодим афроамериканцям, ніж расизм»).

У наступній пісні «*УАН.*» Ламар продовжує згадувати «*Fox News*»:

“Interviews wanna know my thoughts and opinions

Fox News wanna use my name for percentage”.

Також Ламар згадує ім’я Геральдо Ріверу:

*“Somebody tell Geraldo this nigga got some ambition
I’m not a politician, I’m not ‘bout a religion “.*

Ламар використовує деякі культурологічні посилання у своїй ліриці. Наприклад, як це було в його попередньому альбомі «*To Pimp A Butterfly*», де Ламар згадує Тупака Шакура в «*ELEMENT.*»:

*“Mr. One through Five, that’s the only logic
Fake my death, go to Cuba, that’s the only option“.*

Посилання можна знайти в другому рядку уривку, і його ідея сходить до теорії змови навколо смерті Шакура. Він загинув у віці близько 20 років, і в той період Тупак був на піку своєї кар’єри, тому багато шанувальників Тупака вважали, що він сфабрикував свою смерть і поїхав кудись, щоб вести спокійне життя. Як і у всіх теорій змови, у цій немає реальних доказів, тому над нею завжди можна було посміятися. Незважаючи на те, що Кендрік Ламар залишається великим шанувальником Шакура, музика якого – реп західного узбережжя, він просто висміює цю теорію, згадуючи її в одному зі своїх рядків.

Вдруге Ламар згадує Тупака в «*FEEL.*»:

*“Internet blogs and pulpit, fill ‘em with gossip
I feel like this gotta be the feelin’ where ‘Pac was
The feelin’ of an apocalypse happenin’
But nothin’ is awkward, the feelin’ won’t prosper “.*

Як шанувальник Тупака і людина, яка несе його спадщину через реп-культуру, Ламар схильний порівнювати себе з Шакуром. Тут Ламар справді песимістично ставиться до сучасності та заявляє, що переживає апокаліпсис, що також можна визначити як посилання на дебютний альбом Тупака Шакура 1991 року під назвою «*2Pacalypse Now*».

У наші дні, коли мова заходить про політику в США, часто виникає суперечка про Дональда Трампа і його президентство. Оскільки Ламар представляє не лише піджанр гангста-репу, але й «свідомий реп», тому ця тема також присутня в альбомі «*DAMN.*». У «*XXX.*» він читає наступні рядки:

“Homicidal thoughts; Donald Trump’s in office

We lost Barack and promised to never doubt him again

But is America honest, or do we bask in sin?

Pass the gin, I mix it with American blood

Then bash him in, you crippin' or you married to blood?

I'll ask again – oops, accident” (Lamar, 2017. Genius)

Тут Ламару вдається згадати Трампа, Обаму та стан своєї країни в той період, коли він писав і записував альбом в одному контексті. Також він використовує цікаву гру слів, засновану на назвах двох бандитських формувань, які вже згадувалися в попередніх двох альбомах: «*crippin*'» – дієслово, що означає бути членом банди злочинців; у той час як «*blood*» стосується іншої великої банди. Також «*blood*» та «*married*» звідси ще одна гра слів, заснована на фонетичній схожості з назвою коктейлю «*Bloody Mary*» («Кривава Мері»).

«*DUCKWORTH.*» – це остання пісня альбому, але безперечно не менш важлива, ніж інші пісні в альбомі. У цьому треку Ламар розповідає захоплюючу історію про двох людей-Ентоні з рідного міста Ламара Комптона та Дакі з Чикаго. Знаючи біографію Ламара та факти з його життя, стає зрозуміло, що історія, розказана в цій пісні, стосується менеджера його лейбла Тоні та батька Ламара. Демонструючи свої навички оповідача, Ламар розповідає слухачам про події, що сталися в реальному житті.

Враховуючи всі наведені приклади, слід зауважити, що тема інтертекстуальності має великий потенціал для поглибленого вивчення, оскільки при детальному аналізі пісенних текстів реп-альбомів авторів різного походження, різних піджанрів, можна знайти набагато більше контекстуальних особливостей й нюансів, лексичних й семантичних, дискурсивних та структурних деталей в текстах, що поєднують їх в рамках ширшого жанру.

2.3. Мультимодальність у текстах реп-пісень

Для кращого розуміння аспекту мультимодальності, що є характерним пісенним текстам в американському репі, необхідно розуміти контекст цієї мультимодальності на рівні міжтекстових зв'язків, виражених в різних формах медіа. Контекст цих зв'язків частково або повністю залежить від численних факторів, як організаційних та фінансово-матеріальних, так і суто креативних. Серед фінансово-матеріальних можемо виокремити, наприклад, бюджет альбому або синглу, що розкриває можливість авторам використовувати ширший набір інструментів для творення додаткових матеріалів вираження – альтернативні обкладинки альбому, відеокліпи, різноманітний рекламний контент (реклама музичного матеріалу для просування альбому). Проте недостатній бюджет, якщо автор, наприклад, є незалежним виконавцем без підтримки музичного лейблу, може створювати певні обмеження в контексті мультимодального вираження. Творчі або ж креативні задуми певною мірою надають автору неосяжні можливості вираження, проте будь-які конкретні ідеї в свою чергу створюють певні рамки, в які має вкладатися автор задля концептуальної однорідності своїх задумів.

Жанрові рамки в контексті мультимодальності американського репу теж можуть бути цілком очевидними причинами глибокого впливу на міжтекстові зв'язки, і саме жанрові рамки цікавлять нас найбільше – від стилістики оформлення додаткового тексту та інтертексту до відтворення провідних концептуальних виразів у графічному та візуальному медіа – як наприклад, зображення сцен із пісенних текстів або персонажів на обкладинках альбомів.

Основним і найпоширенішим мультимодальним аспектом музичного реп-альбому слугує саме обкладинка альбому, яка типово відображає наступні елементи: ім'я виконавця/назва групи; назва альбому; фотографія/зображення; додаткові позначки – *parental advisory label* та інші. Проте це не є універсальною формою обкладинки і з популяризацією цифрових медіа та цифрового відтворення музики, формула структури обкладинки пройшла низку модифікацій.

Як приклади мультимодальності форми та додаткового текстового вираження або навіть продовження ідей, ми приведемо обкладинки альбомів з корпусу нашого дослідження, з поясненнями та наведемо випадки інтертекстуальних зв'язків між обкладинками та пісненими текстами. Обкладинки не можна назвати єдиними прикладами мультимодального вираження й розширення концептуальних полів та образності піснених альбомів в нашому корпусі, але вони однозначно є універсальними маркерами мультимодальності репу, оскільки в часи цифрового споживання музичного контенту обкладинка є стабільним супутником аудіо-треків на всіх масових музичних платформах як, наприклад, *Spotify*, *YouTube Music*, *Apple Music* та інші. Як було зазначено раніше, відеокліпи та інші форми медіа посідають важливе місце в сучасному музичному контексті, проте їхня доступність є обмеженою та не настільки часто виступають супутніми матеріалами до аудіозаписів музичних альбомів.

Для кращого розуміння такого елементу мультимодального вираження та окремої інтертекстуальності обкладинки альбому реп-жанру роздивимось приклади обкладинок та їхніх текстуальних зв'язків із пісненими текстами безпосередньо. У першу чергу увагу заслуговують обкладинки альбомів такого виконавця як Eminem:

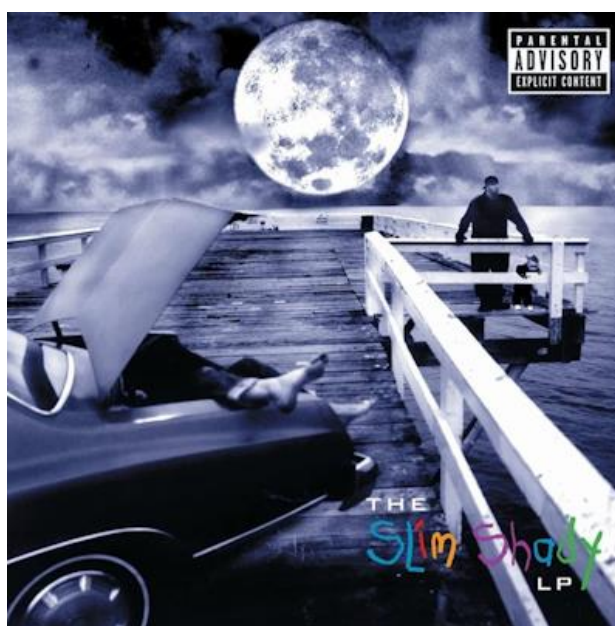


Рис. 1. Обкладинка «*Slim Shady LP*» (Eminem, 1999)

Аналізуючи обкладинку такого альбому як, наприклад, «*Slim Shady LP*», ми враховуємо контекстуальні, концептуальні й тематичні маркери задля кращого розуміння того, що відтворено на цьому зображенні. Обкладинка альбому «*Slim Shady LP*» зображає неприродньо великий повний місяць в небі, що є художнім перебільшенням, проте це перебільшення несе в собі символічність карикатурності контенту всього альбому. Обкладинка зображує пірс або набережну десь біля моря або океану, і з нотаток *Genius* ми знаємо точно, що фотосесія для обкладинки проходила на пірсі *Paradise Cove* у Малібу, Каліфорнія. Сам автор також з'являється на обкладинці разом зі своєю донькою, вони стоять на задньому плані, в той час як на передньому плані обкладинки ми бачимо машину з відкритим багажником, з якого видніється мертве тіло. Ми приходимо до висновку, що обкладинка концептуально перегукується із пісенним текстом «'97 *Bonnie & Clyde*» – пісня, у якій Емінем разом зі своєю дочкою їде до пірсу «на прогулянку», аби піти й позбутися мертвого тіла своєї дружини Кім:

Wake up, sweepyhead, we're here, before we pway
We're gonna take Mama for a wittle walk along the pier
 (Eminem, 1999)

Цей уривок з третього куплету пісні ілюструє саме цю сцену на обкладинці, що робить зображення обкладинки інтертекстуальним доповненням, розширенням образності пісенної лірики не лише конкретно цього пісенного тексту, але й концептуального нарису всього альбому загалом. Із пісенного тексту розуміємо, що пісня має декілька основних героїв, протагоніст – сам автор безпосередньо; його донька та його дружина, яку він вбиває через ревності. Тіло у багажнику машини якраз реалізує персонажа Кім, тіло якої за сюжетом пісні автор намагається приховати.

Напис «*Slim Shady*» внизу праворуч у стилізації схожий на дитячий почерк, намальований кількома яскравими кольорами, контрастує із загальною темною палітрою обкладинки. Нотатки *Genius* пропонують інтерпретувати цей напис як ознаку шизофренії альтер-его автора. *Slim Shady*

як персонаж – це божевільна сторона Емінема, і в окремих текстових піснях автор згадує шизофренію серед інших психічних розладів. З додаткових написів маємо позначку «*Explicit Content*», яка є типовою для альбомів того періоду.

Ця обкладинка також перегукується з іншим контентом-оформленням даного альбому, а саме з буклетом до фізичної копії альбому. В буклеті на сайті *Genius* ми бачимо інші варіації обкладинки, а також додаткові секції оформлення альбому. Серед них також можемо знайти обкладинку одного із синглів альбому:

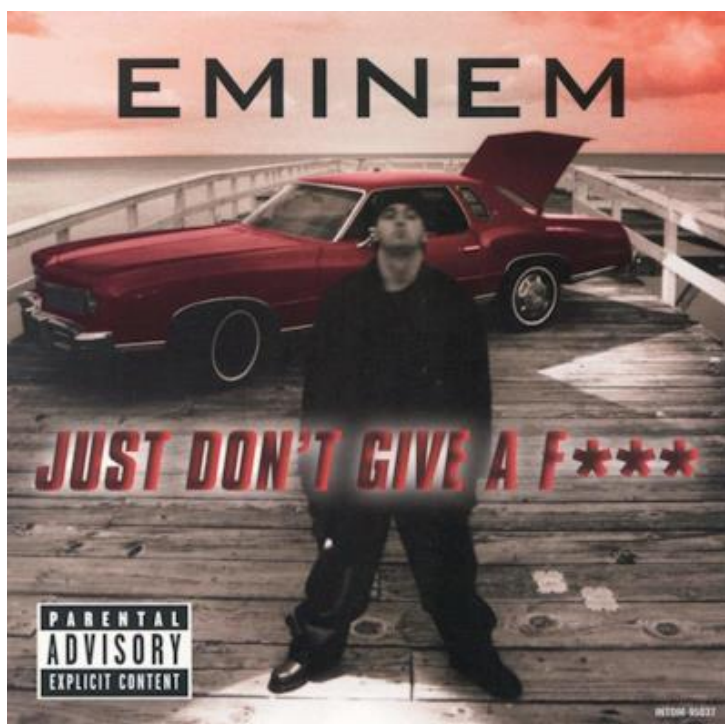


Рис. 2. Обкладинка синглу «*Just Don't Give A Fuck*» (Eminem, 1999)

Локація з основної обкладинки альбому (*Paradise Cove* у Малібу, Каліфорнія) також використана для обкладинки синглу «*Just Don't Give A Fuck*», проте організація композиції фото вже трохи інша: ми не бачимо ні повного місяця, ні доньки автора, а також оформлення кольорової палітри суттєво відрізняється – переходить від синіх та фіолетових відтінків до більш червоних та рожевих. Автор на цій обкладинці стоїть на передньому плані, машина використана та сама, проте з відкритого багажника не видно мертвого тіла. Конкретних лексичних та текстуальних маркерів, які перегукувались би із цим зображенням в пісенному тексті синглу «*Just Don't Give A Fuck*» не знаходимо, проте ідейний й концептуальний зв'язок між основною обкладинкою альбому та цією утворює образну сукупність, об'єднує концептуальні простори – графічний, виражений через додаткові образні джерела, та суто лінгвістичний, виражений у пісенних текстах безпосередньо.

Наступний альбом Емінема «*Marshall Mathers LP*» також має інтертекстуальні елементи, приховані в обкладинці альбому. Оригінальна обкладинка альбому, з якою виходив перший його тираж, зображала автора в його старому будинку, де він жив в дитинстві:

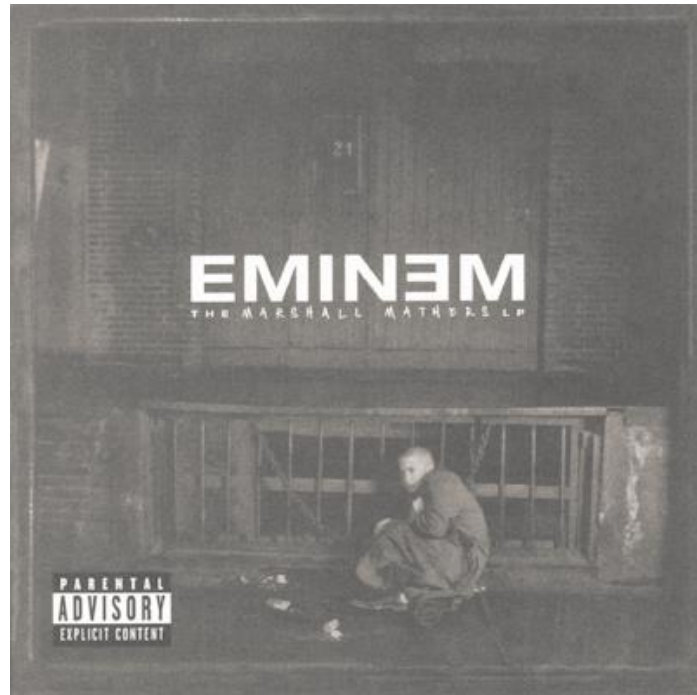


Рис. 3. Перша обкладинка «*Marshall Mathers LP*» (Eminem, 2000)

Через критику обкладинки, на якій разом з автором було зображено пляшку алкоголю та баночки з таблетками (наркотичні речовини), студія вирішила замінити цю обкладинку для подальших тиражів на іншу (Eminem, 2000), яку ми також розглянемо в контексті нашого дослідження для кращого розуміння глибинних зв'язків зображуваного на додаткових медіа із пісенними текстами автора. Контекст використання образів наркотичних речовин на обкладинці нап'язаний пов'язаний із тематикою пісенних текстів альбому «*Marshall Mathers LP*», оскільки в таких піснях як, наприклад, «*Drug Ballad*» або «*Amityville*», автор використовує концепти, нап'язані з вживанням як алкоголю, так і наркотичних речовин. Із символізму зображуваного ми розуміємо, що розширення образних понять відбувається за рахунок реалізації концептів емоційного характеру, оскільки цей альбом автором в концептуальному значенні задумувався як більш особистий та емоційний альбом – на протизагу його дебютному альбому «*Slim Shady LP*».

Використання образів залежності й наркотичних речовин поряд із зображенням автора на підлозі його дитячого будинку, формує образний контраст на рівні базових понять минулого та теперішнього. Зіставлення дитячих спогадів та тяжких моментів залежності й слави, про які автор відкрито говорить у таких пісенних текстах як «*Kill You*» та «*Marshall Mathers*» першочергово створює контрастивну композиції не лише в контексті цього конкретного альбому, а й в контексті всього творчого доробку автора, оскільки цей альбом виступає як противага його минулому альбому, де автор ховався за маскою свого альтер-его.

Більш прийнятну публіці обкладинку альбому було випущено того ж року, ця сама обкладинка спочатку використовувалась для «чистої» версії альбому (та, в якій мається цензура на лайку і т.д.).

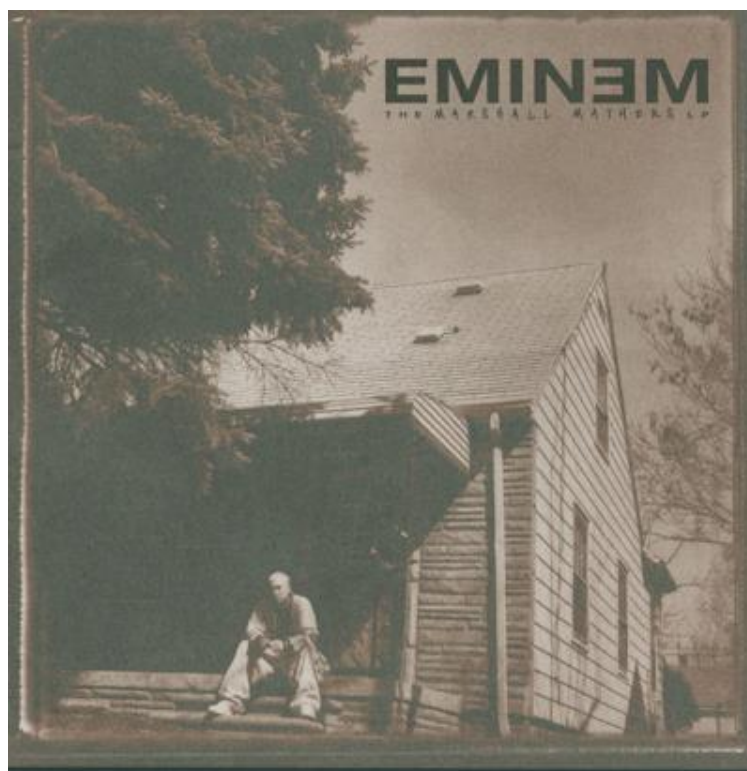


Рис. 4. Основна обкладинка «*Marshall Mathers LP*» (Eminem, 2000)

Ця версія обкладинки першочергово була використана для «чистої» версії альбому – тої, що мала цензуру в публічно неприйнятних елементах тексту, але згодом використовувалась для всіх версій альбому на фізичних носіях тих часів. Дана версія обкладинки є об'єктивно більш впізнаваною, оскільки зображає автора на порозі того самого будинку дитинства, всередині

якого автор був зображений на першому варіанті обкладинки цього альбому та через розповсюдженість фізичних копій цього альбому саме з такою версією обкладинки. Як вже було зазначено, ця обкладинка символізує автентичність автора, його бажання показати себе слухачеві як реальну людину, яка має минуле, має емоції та переживання – до такого висновку приходимо після глибокого лексико-стилістичного аналізу пісенного тексту головної пісні альбому *Marshall Mathers*. Контраст між життєвими складнощами та спогадами про складне, але більшою мірою безтурботне дитинство на пряму доповнюють пісенний текст, розширюють образність та концептуальне поле, реалізоване в цьому альбомі.

Варто зазначити, що композиція обкладинки «*Marshall Mathers LP*» повторюється автором 13 років потому у оформленні альбому-продовженні «*Marshall Mathers LP 2*», який сюжетно також має інтертекстуальні елементи у пісенних текстах.

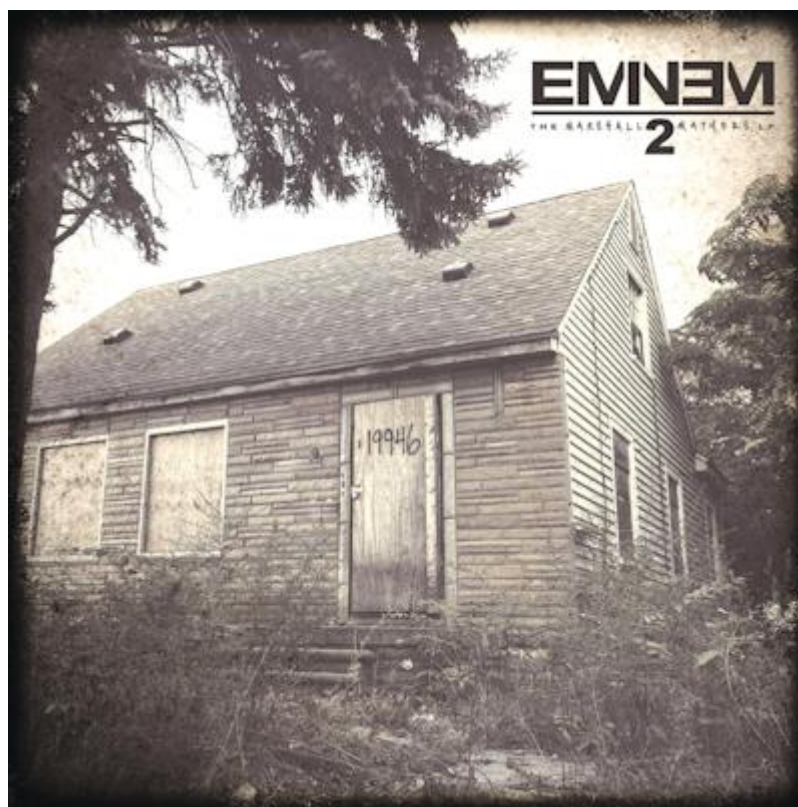


Рис. 5. Обкладинка «*Marshall Mathers LP 2*» (Eminem, 2013)

Порівнюючи дві обкладинки «*Marshall Mathers LP*» та «*Marshall Mathers LP 2*» ми можемо зазначити декілька основних розбіжностей:

відсутність автора на зображенні – ми не бачимо Емінема на обкладинці альбому, що не є характерним для автора, оскільки до випуску цього альбому кожна обкладинка робіт Емінема містила зображення автора; також стан будинку відрізняється – в ньому забиті дошками вікна, і сад навколо будинку перебуває в занедбаному стані. Аналізуючи зміст пісенних текстів альбому та графічну репрезентацію, приходимо до висновку, що концепти занедбаності, ізоляції, забуття минулого, остаточне прощання з дитинством реалізовані як в пісенних текстах, так і в графічній репрезентації альбому. Розуміння ідейних маркерів пісенного тексту дає нам ключі до інтерпретації символізму цього будинку. Використання фотографії, яка на пряму перегукується із лексичним змістом альбому, що вийшов у 2000 році, має велике інтертекстуальне значення, оскільки подібне посилення містить в собі глибокий смисловий зв'язок двох обширних робіт автора. Таким чином два альбоми пов'язані не лише текстуально, але й графічним відтворенням концептів та образів, що робить даний приклад вдалим поясненням мультимодальності реп-альбомів й



робіт Емінема зокрема.

Продовження теми наркотичних речовин та наркозалежності у творчості Емінема та їхнього відображення у мультимодальних контекстах знаходимо в обкладинці альбому 2009 року випуску «*Relapse*»:

Рис. 6. Обкладинка «*Relapse*» (Eminem, 2009)

Тема наркотичних речовин та наркозалежності як такої є провідною в багатьох роботах Емінема, і хоча це лише один із численних тематичних маркерів, які ми можемо знайти в пісенних текстах окремих альбомів автора,

він є суттєвим, оскільки має вкрай важливе концептуальне значення в контексті реалізації образів та символів за допомогою метафоричних засобів. Тематика наркотичних речовин та власне процесу боротьби з наркозалежністю разом із різноманітними проблемами, які були викликані нею в житті автора, є головною в пісенних текстах альбому «*Relapse*». І це також відображається за межами пісенного тексту, розповсюджуючись на супровідні й додаткові образні й символічні категорії за межами текстового формату, доказ чого ми маємо змогу знайти і в обкладинці до даного альбому зокрема.

Обкладинка альбому зображує обличчя Емінама, викладене в мозаїку з таблеток – яких саме таблеток сказати неможливо, але контекстуальні маркери, що ми знаходимо в пісенних текстах альбому свідчать про те, що існує велика ймовірність того, що ці пігулки представляють собою різноманітні синтетичні наркотичні речовини. Образ мозаїки із зображенням обличчя автора символізує не просто наркозалежність, з якою він боровся під час написання цього альбому. Символічність обличчя викладеного цими таблетками полягає ще в тому, що метафорично підкріплені наркотичні речовини формують автора як людину та як особистість. Мозаїка представляє собою художнє зображення, викладене з різних дрібних елементів (пігулок), які при розділенні презентують фрагментацію; її можна зіставити із відчуттям розбитості, про яке автор говорить в пісенному тексті «*Déjà Vu*», і яке він особисто відчував при спробі кинути вживання наркотиків. Зображення автора, виконане пігулками, символізує глибину зв'язку його особистості та наркозалежності, яка історично супроводжувала його як на шляху до слави, так і під час її піку.

Інтертекстуальність, характерна творчості Емінама, в даному альбомі виходить на інший рівень – певною мірою глибший та більш деталізований, аніж можна було спостерігати в раніше описаних прикладах. На ярлику, що видно в лівому нижньому кутку обкладинки альбому можна побачити додатковий текст. Цей ярлик стилізовано під наклейку рецепту, яка є типовою

для медичної системи США. Саме такі наклейки виготовляють спеціально для тих ліків, які лікар виписує своїм пацієнтам. Використання образності й символізму подібної етикетки на обкладинці доповнює концептуальне поле наркотичної залежності, розкрите в сценці «*Dr. West*», «*Medicine Ball*», «*Must Be Ganja*», «*Déjà Vu*», «*Underground*». Одночасно з цим використання лікарського рецепту на обкладинці є метафорою та грою слів, оскільки головний продюсер Емінама виступає під псевдонімом Dr. Dre, і в контексті цієї наклейки автор використовує «статус» доктора Dre для того, аби на глибшому метафоричному рівні порівняти свого ментора Dre із справжнім лікарем. Таким чином, Dre як наставник Емінама та продюсер альбому й Dre як «лікар» є двома сумісними образами, і тому Dre записаний в якості «лікаря» Емінама, проте в контексті музичного світу слід розуміти, що насправді він записаний як виконуючий продюсер даної роботи.

З інших елементів тексту етикетки слід звернути увагу на адресу автора, що на ярлику-наклейці вказана як «*8 Mile Road*» у Детройті. В цьому контексті Емінем посилається до фільму «*8 Mile*», в якому він знявся в головній ролі. Відомо, що сюжет фільму базується в тому числі й на власному життєвому досвіді Емінама, дія фільму відбувається в Детройті та включає в себе один із головних хітів Емінама «*Lose Yourself*» серед пісень саундтреку. Також на ярлику-рецепті бачимо дату «поповнення» вмісту баночки, а саме 19.05.2009, що було датою випуску альбому «*Relapse*». Серед іншого тексту на етикетці вказано, що «таблетки потрібно приймати один раз на день о 3 ранку», що є посиланням на одну з пісень альбому «*3 a.m.*», що є початковою піснею альбому «*Relapse*» (друга пісня після першої вступної сценки альбому).

Ми можемо спостерігати продовження і розвиток цієї тематики в наступному альбомі автора «*Recovery*», що вийшов у 2010 році. Обкладинка альбому концептуально відрізняється від альбому-попередника, проте тематично збігається з конкретною образністю і символічністю медичного концептуального простору. Навіть на лексичному рівні назви обох альбомів належать до одного спільного концептуального простору – «*Relapse*» як

медичний рецидив в контексті повернення до вживання наркотиків після спроби кинути цю залежність та «*Recovery*» як відновлення та видужання в контексті успішної боротьби із наркозалежністю. Обкладинка альбому містить в собі ознаки образності зображуваного, а також використовує символ хреста як символ медичного походження:



Рис. 7. Обкладинка «*Recovery*» (Eminem, 2010)

Першочерговою деталлю даної обкладинки є вибір зображуваної локації, що представляє собою порожню дорогу, якою йде автор альбому. Дорога реалізує концепт подорожі, а також в контексті тематичних маркерів даного альбому пісенних текстів дорога може означати шлях автора до одужання від наркозалежності. Довга й порожня дорога відображає важкий характер шляху до подолання залежності та особистих проблем автора, проте ця дорога також символізує прогрес і напрямок, що підкріплюється пісенним змістом таких пісень з альбому як «*Talkin' 2 Myself*»:

I went away, I guess, and opened up some lanes

But there was no one who even knew I was goin' through growin' pains

(Eminem, 2010)

У першому рядку уривку першого куплету пісні автор використовує лексему «*lanes*», яка означає дорожні смуги і напряду відображає символічний зв'язок між текстом та обкладинкою альбому, що підсилює метафоричний ефект образу дороги, яка символізує не лише страждання від важкого шляху, але й прогрес. Емінем, який особисто йде дорогою виступає в цьому графічному контексті як головний «актор» та виконувач дії в пісенних текстах та в обкладинці альбому, він уособлює цей рух вперед до покращення, складність якого також підкреслюється тим фактом, що ми бачимо автора, який зображений йдучи пішки наодинці, і це підсилює образне значення самотності і повільності подібного шляху до видужання та відновлення. Як вже було зазначено раніше, символічність хресту, що зображено у стилізації назви альбому, реалізовано через концепт, що належить до медичного концептуального простору, оскільки він схожий на «медичний хрест», і цей символ підсилює тему одужання автора, що також перегукується із пісенними текстами «*Not Afraid*», «*Space Bound*» та «*You're Never Over*» й підкреслюється у більше конкретних випадках як в наступному уривку з пісні «*Going Through Changes*»:

Marshall, what happened that you can't stop with these pills?

And you've fallen off with your skills and your own fans are laughin' at you

It become a problem you're too pussy to tackle? Get up

Be a man, stand, a real man woulda had this shit handled

(Eminem, 2010)

Роздивляючись мультимодальні характеристики реп альбомів, варто зазначити, що графічне відображення концептуальних задумів є характерним авторам робіт, що входять до корпусу дослідження. Іншим прикладом мультимодального вираження ідей та образності альбому може слугувати обкладинка альбому Tyler, The Creator «*Igor*»:



Рис. 8. Обкладинка «*Igor*» (Tyler, The Creator, 2019)

Чорно-біла палітра безпосереднього портрету автора символізує емоційний контраст між характером головного героя, співака та шоумена Ігоря, в контексті сюжетного елемента альбому та яскравості навколишнього середовища цього ліричного героя, яку репрезентовано рожевим кольором фону обкладинки. Цей символізм безпосередньо розкриває глибокі й складні любовні та особисті теми, що присутні в пісенній ліриці альбому. Рожевий колір також експресивно та символічно відображає теми ніжності й кохання.

Розуміючи пісенний контекст та особливості ліричного героя, зображеного в пісенних текстах альбому, ми можемо зробити висновки про графічно гіперболізоване та в певному сенсі майже гротескне зображення обличчя Тайлера, яке свідчить душевну «потворність» альтер-его автора, героя твору Ігоря. Це альтер-его представляє іншу сторону особистості автора, яка може представлятись спотвореною, грубою та прямолінійною. Це фізичне спотворення обличчя автора також символізує внутрішнє хвилювання та емоційний розлад, які лексично підкреслені в таких пісенних текстах як «*New Magic Wand*», «*A Boy Is A Gun*» та інші. Це спотворення як концептуальне рішення виражає хаотичні емоції, що ідейно пов'язані з переживаннями

кохання та розбитого серця – теми, що широко розкриваються в пісенній ліриці альбому. Напружений погляд і неоднозначний вираз обличчя Тайлера створюють відчуття вразливості репера, що також підкреслює гротескність пісенної лірики та її емоційного дисбалансу. Погляд автора як концепт конфронтації виражений через зоровий контакт, прямий і в якомусь сенсі майже конфронтаційний погляд залучає глядача на емоційному рівні, демонструє відкритість автора до розмов на відверті теми, як, наприклад, ревнивість, любовний трикутник та гомосексуальні стосунки.

Обкладинка залучає використання тексту: назва альбому, а також напис, що свідчить про одноосібну роботу автора над альбомом. Варто зазначити, що автор використовує своє справжнє ім'я на обкладинці замість псевдоніму, і це може свідчити про бажання бути відкритим зі своїми слухачами, що підкреслює особисте значення даної роботи в творчому доробку та авторському просторі репера.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У розділі 2 було описано й охарактеризовано основні положення структури пісенного тексту в жанрі реп й структури реп-альбому, з чого складається пісенний текст та як його структура узгоджена в контексті музично-текстуальної композиції в її провідних технічних характеристиках римо-ритмічної організації, зв'язку елементів текстуальності на основі інтертекстуальних засад і аспекту мультимодальності реп-жанру, який реалізовується за допомогою додаткових графічних матеріалів (обкладинок), особливості сприйняття пісенного тексту разом із цими матеріалами та зв'язок концептуальних елементів, виражених через текст із цими додатковими матеріалами, що реалізують мультимодальні якості пісенного тексту в рамках реп-жанру.

Після дослідження основних принципи римо-ритмічної організації й структури пісенного тексту в американському репі, яка полягає у формуванні

пісенного тексту за допомогою фонетичних стилістичних засобів, було розкрито основні інструменти цієї текстуальної організації: рима, асонанс, консонанс, алітерація та повтор, які дозволяють підтримувати форму тексту і його цілісність саме на римо-ритмічному рівні.

Другий підрозділ розділу 2 було присвячено окресленню інтертекстуальності пісенних реп-текстів та соціокультурний контекст цієї інтертекстуальності. Взаємозв'язок більшості пісенних текстів полягає в їхній культурній спорідненості та тематиці, але це не робить їх інтертекстуальними. Текст реп-пісні як жанрово специфічний текст має ознаки інтертекстуальності на рівні зв'язків пісень у спільній концепції в межах одного альбому, але таких альбомів в нашій вибірці одиниці, серед них виділяємо обидві роботи Кендріка Ламара, що входять до нашої вибірки. У третьому підрозділі розглядається категорія мультимодальності репу як жанру, котра знаходить своє відображення в багатьох проявах художніх форм і була конкретно розглянута в контексті художньо-образних графічних репрезентацій обкладинок альбомів з прикладами та поясненнями щодо специфіки взаємодії пісенного тексту, його концептуальних одиниць та символічних елементів із цими додатковими графічними елементами, що в окремих контекстах здібні доповнювати або розширяти смислові аспекти пісенних текстів альбому, або ж виступають як ілюстративні матеріали, що відображають загальну сутність тематики і проблематики концептуального аспекту поезики пісенних текстів в межах досліджуваного альбому.

РОЗДІЛ 3. СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО ТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ РЕПІ

Розділ 3 розкриває стилістичні особливості пісенного тексту реп-жанру через практичне вивчення, аналіз, систематизацію структурних, лексико-семантичних та стилістичних особливостей реп-пісень з альбомів, які здобули нагороду «Греммі» у категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки: 1) 1996 Naughty by Nature – Poverty’s Paradise; 2) 1997 Fugees – The Score; 3) 1998 Puff Daddy and the Family – No Way Out; 3) 1999 Jay-Z – Vol. 2... Hard Knock Life; 4) 2000 Eminem – The Slim Shady LP; 5) 2001 Eminem – The Marshall Mathers LP 6) 2002 Outkast – Stankonia; 7) 2003 Eminem – The Eminem Show; 8) 2004 Outkast – Speakerboxxx/The Love Below; 9) 2005 Kanye West – The College Dropout; 10) 2006 Kanye West – Late Registration; 11) 2007 Ludacris – Release Therapy; 12) 2008 Kanye West – Graduation; 13) 2009 Lil Wayne – Tha Carter III; 14) 2010 Eminem – Relapse; 15) 2011 Eminem – Recovery; 16) 2012 Kanye West – My Beautiful Dark Twisted Fantasy; 17) 2013 Drake – Take Care; 18) 2014 Macklemore & Ryan Lewis – The Heist; 19) 2015 Eminem – The Marshall Mathers LP 2; 20) 2016 Kendrick Lamar – To Pimp a Butterfly; 21) 2017 Chance the Rapper – Coloring Book; 22) 2018 Kendrick Lamar – Damn; 23) 2019 Cardi B – Invasion of Privacy; 24) 2020 Tyler, the Creator – Igor.

3.1. Лексико-семантичні особливості пісенного реп-тексту

Під час опрацювання пісенних текстів американського репу, особливу увагу було приділено лексичним одиницям, основним цільовим джерелом інтересу дослідження в яких вважаємо смислові й концептуальні аспекти, реалізовані за допомогою різних категорій мовних виразів. У контексті аналізу семантики цих виразів було класифіковано окремі лексичні одиниці; описано спільне й відмінне у лексико-семантичних структурах пісенного тексту в репі, у тому числі було проаналізовано семантичне значення лексичних одиниць у різних контекстуальних і концептуальних ситуаціях. Описані далі приклади демонструють використання окремих лексико-семантичних категоріальних

маркерів. Найбільш важливими категоріями в контексті вивчення цих лексичних одиниць в межах пісенних текстів визначаємо: *синонімію* та *антонімію*, *омонімію*, *квазі-омонімію*, *паронімію* та *фразеологізми*. У ході дослідження було виявлено зазначені категорії у всіх пісенних текстах корпусу дослідження.

Пароніми, омоніми, квазі-омоніми, синоніми та антоніми як мовні прийоми використовуються в реп-текстах для посилення лексичних зв'язок, різноманітних варіацій гри слів, передачі кількох значень та надання глибини тематиці пісенного тексту.

Аналізуючи пароніми як слова, що звучать схоже або мають схожі кореневі елементи, проте мають різні значення, було з'ясовано, що американські репери здебільшого використовують пароніми для створення дотепних каламбурів, евфемізмів або складних схем римування задля розбудови структурного й римо-ритмічного елементу пісенного тексту. Наприклад, у пісні «City of Ci-Lo» реп-гурту Naughty by Nature з альбому-переможця премії «Греммі» 1996 року «Poverty's Paradise» є рядки: «*There's Tracy, tricky and trickin' chokin' nuff chicken...*» (Naughty by Nature, 1995), у яких пароніми «chokin'» та «chicken» звучать подібно і мають схожі корені, проте відрізняючись за смислом, створюють не лише суто фонетичну співзвучність, але й слугують комедійним елементом наведеного рядка з уривку.

Використання омонімів як слів, що звучать абсолютно однаково, але мають різне значення також можна зустріти в окремих пісенних текстах американського репу. Автори текстів часто використовують омоніми саме для створення гри слів і подвійного сенсу в своїх текстах. Наприклад, у тексті пісні «Sunshine» того ж реп-гурту Naughty by Nature є наступні рядки: «*Up in it, not minutes try sections of half 'n' hours. We'll be on every end of your house like it was ours*» (Naughty by Nature, 1995). Тут омоніми «hours» і «ours» звучать однаково, але мають різне значення, що утворює здебільшого фонетичний ефект, але цей конкретний випадок класифікуємо як семантичну особливість текстуальності реп-жанру через його смислову розбіжність.

У контексті пісенного тексту також існує тенденція до ситуативного використання квазі-омонімів, що виступають як слова, котрі звучать майже однаково, відрізняючись одним звуком, або ж на письмі відрізняються однією буквою, проте зважаючи на те, що пісенний текст, як вже було раніше зазначено в дослідженні, сприймається споживачем здебільшого в аудіо-форматі, тобто на слух, то ефект використання квазі-омонімів розглядаємо здебільшого на рівні фонетичного елементу тексту, але зважаємо на семантичні особливості його використання. Як показало дослідження на матеріалі усіх реп-текстів з альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2021 років, квазі-омоніми широко використовуються реперами у їх піснях, створюючи гру слів та римо-ритмічні зв'язки. Наприклад, у пісні «Been around the World» авторства Puff Daddy and the Family з альбому-переможця премії «Греммі» 1998 року «No Way Out» у рядках: «*I represent honeys with money, fly guys with gems...*» (Diddy, 1997) та «*Roll the way you wanna roll, break a hundred at the toll, come on...*» (Diddy, 1997) зустрічаємо дві пари квазі-омонімів: honey – money та roll – toll, ефект яких утворює семантичну варіативність лексичних виразів в уривку, підсилюють образний аспект виражених автором тексту ідей.

Використання синонімічних зв'язків є найбільш розповсюдженою категорією серед проаналізованих нами особливостей семантичного характеру реалізації пісенного тексту в жанрі реп. Розглядаючи синоніми як це слова, що мають подібне значення і абсолютно несхожу форму, було з'ясовано, що реperi використовують синоніми не лише аби підтримувати римо-ритмічну однорідність тексту, але й для утворення варіативності вживаної лексики аби уникати повторень в тих елементах пісенного тексту, де повтор не буде мати стилістичної користі або буде перешкоджати досягненню конкретних стилістичних ефектів. Синонімія в першу чергу має на меті збагачувати пісенні тексти різноманітною лексикою як, наприклад, у пісні «Red Intro» із альбому-переможця премії «Греммі» 1997 року «The Score» реп-гурту «Fugees», що містить такі рядки:

*«Like all these big record companies (Yeah)
These, uh, corporations, these stores, they try to rob me»*
(The Fugees, 1996)

У цьому уривку можемо побачити використання взаємозамінних лексичних одиниць, що в контексті використані для нівелювання повторюваності саме лексичних елементів пісенного тексту як загального явища, але використовується одночасно з цим як консонанс, що базується на повторюваності звуку [с]; в даному контексті слова *companies* та *corporations* мають синонімічне значення.

Протиставлення як стилістичний засіб здебільшого використовується на основі концептуальності й образності, але на простішому лексичному рівні вона реалізовується здебільшого за допомогою використання антонімії. Розглядаючи антоніми як слова з протилежними значеннями, доходимо висновку, що реperi використовують антоніми аби створити ефект контрастності – лексичної, семантичної, образної; підкреслити радикальну відмінність в окремих контекстах вербалізації концептів; створити більш вражаючі й яскраві образи у своїх художніх пісенних текстах. Наприклад, в «Intro Skit» альбому «Poverty's Paradise – 1996» реп-гурту *Naughty by Nature* зустрічаємо антоніми *live* та *die* у рядку: «*I live and die for hip*» (*Naughty by Nature*, 1995).

Широке використання фразеологізмів (ідіоми, крилаті вирази) в пісенних текстах американського репу є достатньо природнім, оскільки реп як жанр базується на здебільшого розмовному варіанті мови, і реperi пишуть свої пісенні тексти, використовуючи здебільшого розмовну англійську мову. Фразеологізми в рамках пісенних текстів в американському репі проаналізовані на рівні концептуальних сталих образних виразів; сприймаємо їх як загальноприйняті та характерні для всіх мов і культур засоби вербалізації окремих елементів концептуальних полів, котрі за допомогою використання певних закладених в них метафоричних образів передають образні та ідейні смисли. При дослівному перекладі на інші мови їхній зміст переважно

втрачається, хоча деякі крилаті вирази можуть бути загальними для кількох мов одночасно. Наприклад, у тексті пісні «Ready or Not» із альбому «The Score» реп-гурту «Fugees» використано фразеологізм «to push up flowers» (або «to push up daisies»), що означає «вмерти»: «*Crews run for cover, now they're under, pushing up flowers...*» (The Fugees, 1996). В українській мові немає аналогічного фразеологізму, і якщо перекласти його дослівно, отримаємо фразу, котра буде незрозумілою українським слухачам чи читачам: дослівно «штовхати квіти догори». Ефекти від використання подібних семантичних елементів мають здебільшого художнє значення, підсилюють вербалізовані концепти на рівні емоційного забарвлення, мають гумористичне підґрунтя.

Використання паронімів, омонімів, квазі-омонімів, синонімів, антонімів і фразеологізмів у пісенних текстах реп-жанру дозволяє реперам продемонструвати своє художнє бачення, а також власні унікальні здібності до розкриття сюжетної лінії та тематики, будуючи складні гри слів, створюючи багатозначність власних висловів і нашарування сенсів.

Дослідження цих категорій і з'ясування лексико-семантичних особливостей пісенних текстів реп-жанру полягає наскрізному пошуку різноманітних лексико-семантичних категорій у реп-текстах з альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2020 років. У результаті дослідження було виявлено лексико-семантичні категорії, які вже були зазначені вище, а саме: пароніми, омоніми, квазі-омоніми, синоніми, антоніми та фразеологізми. Результати дослідження більш детально демонструють таблиці «Лексико-семантичні особливості пісенних текстів реп-жанру альбомів-переможців премії «Греммі»» у додатках.

У ході дослідження було знайдено ознаки широкого використання паронімів. В контексті пісенного тексту реп-жанру пароніми відіграють роль у римуванні рядків куплетів, проте також слугують і розведенням семантичних якостей виражених в тексті ідей. Розглянемо приклади їх використання більш деталізовано:

“*There’s Tracy, tricky and trickin’ chokin’ nuff chicken...*” – пісня «*City of Ci-Lo*» реп-гурту Naughty by Nature. Тут роль паронімів «*tricky*» та «*trickin’*», а також «*choking’*» та «*chicken*» не стільки в римуванні, як у забезпеченні специфічного ритму пісенного тексту.

У рядках “*Fracture critic chatter, nigga catcher as I blast the cop matter Capsule shatter, scatter men like disasters...*” – уривок з пісенного тексту «*Hang Out and Hustle*» вже раніше згаданого реп-гурту Naughty by Nature бачимо пароніми «*chatter*» та «*catcher*», а також «*shatter*» та «*scatter*», котрі також створюють динамічний ритм пісні і комплексну гру слів.

Іншим значним прикладом використання паронімів в рамках пісенного тексту в репі є пара лексем «*episode*» та «*explode*» в наступних рядках із пісні «*It’s Workin’*» того ж гурту Naughty by Nature:

“*To the new episode*

With the Double I countin’ down to explode...”

(Naughty by Nature, 1995)

У наведеному прикладі текстуальна роль паронімів полягає саме у організації схеми римування; іншою функцією використання цієї паронімічної пари є формування гри слів, так само, як і використання паронімів «*function*» та «*funking*» у рядках наступного уривку з пісні «*Craziest*»:

“*Poor shit to more shit as I rip in every function*

Funking it up, pumping it up, chumping the ducks...”

(Naughty by Nature, 1995)

Як видно з наведених вище прикладів, пароніми в основному вживаються виключно парами, але можуть бути випадки, коли у реп-піснях використано комплексну комбінацію із кількох паронімів. Наприклад, у пісні «*World Go Round*»:

“*Busted, flustered, frustrated, frustrations of no more patience...*”

(Naughty by Nature, 1995)

Функцією такого накопичення паронімів в межах одного рядку тексту є підсилення динаміки текстуального ритму через подібність звучання на фоні

різного значення слів, що виступають паронімами, що разом з використанням алітерації формує фонетичний візерунок тексту, проте й враховує смислові його аспекти.

Для створення протиставлення ознак предметів, їх назв, дій чи обставин їх виконання досить часто в текстах реп-пісень використовуються антоніми. А відтак антоніми можуть виражатися будь-якими частинами мови, але в основному такими повнозначними як прикметники, іменники, дієслова та прислівники.

Наведемо приклади рядків реп-пісень, у яких антоніми виражені прикметниками. Наприклад, «fast – low» та «quick – slow» – пісня «*Craziest*» реп-гурту Naughty by Nature (1995):

*“Wasn’t driving too fast, I was flying too low
You think I’m rocking too quick. I think you’re listening too slow...”*
(Naughty by Nature, 1995)

Чи в іншому прикладі антоніми-прикметники «*awake*» та «*asleep*» (пісня «*Connections*» реп-гурту Naughty by Nature):

“So at night when I creep, only want ‘em, while he’s awake not asleep...”

Наступний приклад – рядки з пісні «Young G’s» реп-гурту Puff Daddy and the Family (1997), у яких зустрічаються абсолютні антоніми «*rich*» та «*poor*»:

“I been rich, I been poor, I saved and blown bread...”

Також точні антоніми-прикметники «*real*» та «*fake*» є в наступних рядках пісні «*Ride to Die*» репера Jay-Z (1998):

“The real from the fake, ready rock from the raw...”

Наведемо приклади рядків реп-пісень, у яких антоніми виражені іменниками. Наприклад, антоніми «*life*» та «*death*» у фразі “...*then ya have the party of ya life at ya death...*” із пісні «*World Go Round*» реп-гурту Naughty by Nature. Чи, наприклад, антоніми «*function*» та «*malfunctions*», що мають різну категорію числа, у рядках цієї ж пісні (Naughty by Nature, 1995):

“Just the people in it and the scavengers who function

Who destroy the earth then blame the earth for its malfunctions...”

Також знаходимо антоніми-іменники «*land*» та «*sea*» в рядках пісні «*Zealots*» гурту Fugees (1996):

“I got no privacy whether on land or at sea...”

У пісні «*Family Business*» цього ж реп-гурту зустрічаємо антоніми «*worst enemy*» та «*best friend*», що виражені словосполученнями прикметник+іменник:

“Would be your worst enemy and your enemy your best friend?”

(Fugees, 1997)

Наведемо приклади рядків реп-пісень, у яких антоніми виражені дієсловами. Наприклад, антоніми-дієслова «*live*» та «*die*» у рядку “*I live and die for hip...*” із «*Intro Skit*» гурту Naughty by Nature або ж антоніми-дієслова «*love, like – hate*» з пісні «*Slang Bang*» цього самого гурту:

“Love me or leave me, hate me or like me...”

Можна також навести наступний приклад використання антонімів-дієслів «*laugh*» та «*cry*» у рядку з пісні «*A Week Ago*» репера Jay-Z: “...*the same thing make you laugh, make you cry...”*”.

У рядку “*When I feel trapped I feel there’s no way out No escape...*” із пісні «*Do you know?*» реп-гурту «*Puff Daddy and the Family*» (1997) зустрічаємо антоніми, виражені 1) безособовою формою дієслова, а саме дієприкметником минулого часу «*trapped*», та 2) іменником «*escape*». А у рядку “*Hired, now I’m fired, sober, now I’m wired...*” з пісні «*The Mask*» реп-гурту «*Fugees*» знаходимо обидва антоніми, виражені дієприкметниками минулого часу «*hired*» та «*fired*».

Наведемо приклади рядків реп-пісень, у яких антоніми виражені прислівниками. Наприклад, антоніми «*quick*» та «*slow*» у пісні «*Craziest*» реп-гурту Naughty by Nature (1995):

“You think I’m rocking too quick. I think you’re listening too slow...”

Зустрічаємо приклад використання антонімів-прислівників «left» та «right» у наступному уривку із пісні «*The Score*» гурту «*Fugees*» (1997):

*“Left, right, left, right, left, right, left, right (It’s time I settle the score)
Left, right, left, right, left, left, left, left (It’s time I settle the score)...”*

А також антоніми-прислівники «too many» та «not enough» у рядку цього ж гурту “*Too many MCs, not enough mics...*” у пісні «*How Many Mics*» (1997).

Незважаючи на те, що частота використання не настільки висока як в повнозначних частин мови, проте спостерігаємо окремі випадки використання антонімів, виражених службовими частинами мови. Наприклад, прийменники-антоніми «up» та «down» у пісні Jay-Z «*A Week Ago*» (1998) у рядку “*Lookin’ up and down the block...*”.

З метою підсилення вираження ознак, дій, обставин, назв предметів, тощо реперами використовуються синоніми. Синоніми не настільки поширені в текстах пісень реп-жанру як антоніми, але все ж вони також зустрічаються. Розглянемо використання антонімів у реп-піснях на прикладах.

Наприклад, у «*Red Intro*» (1996) реп-гурту Fugees знаходимо синоніми-іменники «companies» та «corporations», котрі вжито для підсилення розуміння слухачами, наскільки великою є кількість цих корпорацій:

*“Like all these big record companies (Yeah)
These, uh, corporations, these stores, they try to rob me?”*

Або, наприклад, у вище згаданому уривку з пісні «*Craziest*» реп-гурту Naughty by Nature, окрім антонімів також бачимо пару синонімів-прислівників «fast» та «quick»:

*“Wasn’t driving too fast, I was flying too low
You think I’m rocking too quick. I think you’re listening too slow...”*

Як вже було зазначено раніше, для забезпечення ритму та рими у текстах пісень реп-жанру широко використовуються омонімічні зв’язки, так як за своєю природою вони мають однакове звучання. Розглянемо інші приклади омонімічних зв’язків у пісенних текстах американського репу.

У пісні «*Money, Cash, Hoes*» репера Jay-Z (1998) вжито омоніми «*hear*» та «*here*» для створення певного ритму:

*“Let a nigga holla, “where my niggas?”
All I’m a hear is “right here my nigga!””*

Окремо варто виділити широке використання в текстах реп-пісень так званих квазі-омонімів, що переслідує ту ж мету, що й вживання омонімів, а саме для створення ритму та римування. Причиною такої великої кількості використання реперами квазі-омонімів слугує той факт, що в англійській мові існує надзвичайно багато рядів слів, котрі відрізняються в написанні лише однією буквою, однак вони чудово римуються. Наведемо кілька таких прикладів.

Так, наприклад, у репера Jay-Z в його пісні «*Money, Cash, Hoes*» в наступних рядках містяться квазі-омоніми «*wife*» та «*life*», а також «*hall*» та «*wall*»:

*“Only wife of mines is a life of crime...”
“When I go, on the hall of players. Wall my picture...”
(Jay-Z, 1998)*

У рядках пісні «*Hard Knock Life (Ghetto Anthem)*» (1998) того ж виконавця знаходимо квазі-омоніми «*well*» та «*hell*», а також «*came out*» та «*name out*»:

*“Fleein’ the murder scene you know me well
From nightmares of a lonely cell, my only hell...”
“Didn’t really appreciate it ‘til the second one came out
So I stretched the game, etched your name out...”
(Jay-Z, 1998)*

У пісні Jay-Z «*Nigga What, Nigga Who*» бачимо використання квазі-омонімів у таких лексичних одиницях як «*rest*» та «*vest*»:

*“And right where you stressed at, where you rest at
I suggest that niggas invest in a vest...”
(Jay-Z, 1998)*

А в пісні репера «*Coming of age*» – ряд квазі-омонімів: двічі «*line*», «*shine*» та «*mine*»:

*“I done came up (uhh), put my life on the line (uhh)
Soaked the game up (yeah), now it’s my time to shine
Time to change up (what?), no more second in line
Nine-eight, these streets is mine...”*
(Jay-Z, 1998)

Як вже було зазначено раніше, велике значення у забезпеченні смислової творчої наповненості текстів пісень реп-жанру відіграють фразеологізми (фразеологічні звороти). У вже згаданому вище прикладі з уривку пісні «*Ready or not*» реп-гурту «*Fugees*» (1996) знаходимо фразеологічний зворот «*pushing flowers*»: “*Crews run for cover, now they’re under, pushing up flowers...*”, текстуальна функція якого полягає у підсиленні художнього розмаїття, емоційного ефекту виразу

У пісні «*How Many Mics*» цього ж реп-гурту міститься фразеологізм «*one in a million*»:

“Mama always told me, “You’re one in a million”...”

У їхній же пісні «*Family Business*» знаходимо три фразеологізми: «*to find peace of mind*», «*there lies a thin line*» та «*smell something fishy*» у наступних рядках:

*“These days it’s hard for me to find peace of mind
Between insanity and sanity there lies a thin line...”*
“Have the money ready, I smell something fishy...”

У пісенному тексті «*Zealots*» (1996) знаходимо фразеологізм у наступному рядку:

“Took it to the heart, but every actor plays his part...”

У цьому уривку пісні «*The Beast*» Fugees (1996) знаходимо випадок використання фразеологічного звороту «*to lose control*»:

“If I lose control, will send to the penitentiary...”

А також знаходимо фразеологічний зворот у їхній пісні «Cowboys» (1996): “...*walk away with your gold mine...*”

З наведених вище прикладів стає очевидно, що реп-гурт «Fugees» часто користується фразеологізмами в текстах своїх пісень. Адже наведені уривки були взяті лише з одного альбому цього гурту, що доводить той факт, що фразеологічний зворот насправді є важливим підходом для створення пісенного тексту в реп-жанрі в першу чергу через розмовну форму лексики, що використовують автори. Але щоб не склалося хибне враження, що це індивідуальна риса лише цього реп-гурту, наведемо кілька прикладів використання фразеологізмів у пісенних текстах реп-жанру інших виконавців.

Так, наприклад, у пісні «*What You Gonna Do?*» реп-гурту «*Puff Daddy and the Family*» зустрічаєм фразеологізм у рядку: “*And own the world, bone all the girlie girls...*” У їхній же пісні «*Do you know?*» теж бачимо фразеологічний зворот «*rotten to the core*»:

“*So far from pure, rotten to the core
Either-or, for sure, trapped inside the world of a whore...*”

А в пісні «*Is This the End?*» міститься фразеологізм «*to take smb's life away*»:

“*Don't let this heartless bastard take my life away...*”

Візьмемо для прикладу пісні репера Jay-Z. Знаходимо фразеологічні звороти у його піснях: «*If I should Die*», «*Coming of Age*» (2), «*Money Ain't a Thang*»:

“*I cut corners and took drastic measures...*”

“*Time to come up, hold my own weight, defend my crown
Gots to lock it down and when they rush – part two...*”

“*Look at this nigga Jay fronting, trying to take my shine
I didn't say this verbally, just had some shit on my mind...*”

“*With the top down screamin out, “Money ain't a thang”...*”

Кількісні та якісні показники використання лексико-семантичних явищ в пісенних текстах реп-жанру продемонстровано в додатках.

Отже, можна стверджувати, що антоніми, синоніми, пароніми, омоніми, квазі-омоніми, а також фразеологічні звороти широко використовуються в пісенних текстах реп-жанру.

3.2. Провідні концепти, мотиви та образи в пісенних текстах реп-жанру

Пісенний реп-текст охоплює широкий спектр тем та мотивів, поєднує в них конкретні збірні образи, реалізуючи концепти, які поділяють різні автори в жанрі реп, використовуючи їх в своїх авторських пісенних текстах. Проаналізувавши 25 альбомів, які представляють собою своєрідні корпуси різних пісенних текстів, загальна кількість яких нараховує 426 окремих пісенних текстів в жанрі реп, ми змогли встановити та охарактеризувати основні теми й провідні мотиви, що характерні для реп-жанру, зібравши їх в спільні концептуальні простори.

Серед основних виділених концептуальних просторів американського репу ми окреслюємо чотири конкретних простори: *соціально-політичний концептуальний простір*, до якого входять ті пісенні тексти, що містять в собі концепти політичного й соціального характеру, релігійні мотиви, соціальну критику, посилення на політично-історичні та інші концепти – наприклад, пісні «*B.O.B. (Bombs Over Baghdad)*», «*The Blacker The Berry*», «*Alright*», «*Mortal Man*», «*XXX.*» та ін.; *концептуальний простір триумфу й особистої боротьби*, до якого ми відносимо пісенні тексти, в яких реалізовані концепти досягнення успіху автором або ліричним героєм пісні, «переможні гімни», концепти подолання бідності й важкого життя, реалізовані через метафоричні засоби – наприклад, «*Till I Collapse*», «*Beautiful*», «*Not Afraid*»; *концептуальний простір «любов і стосунки»*, до якого відносимо ті пісенні тексти, які містять в собі концепти любовного характеру, романтичні теми, теми нещасного кохання, ревнощів та інші – пісні «*Superman*», «*LOVE.*» та «*I Do*»; *концептуальний простір злочинності й насильства*, в якому реалізовані концепти злочинного характеру, які описують бандитизм, жорстокість, продаж наркотичних речовин, прославляють банди та ін. – наприклад, пісенні

тексти «*Money, Cash, Hoes*», «*Just Don't Give A Fuck*» та ін. Наявні в репі концепти можуть бути як абстрактні, так і конкретні, але в переважній більшості концепти реп-текстів виражені через стилістичні прийоми, а саме за допомогою метафоричних засобів як метафора, концептуальна метафора, персоніфікація, порівняння. Такі концепти, як, наприклад, образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг, пісень та фільмів, географічні назви, котрі відіграли чи відіграють важливу роль у суспільному житті охарактеризовані як маркери інтертекстуальності, які теж належать до того чи іншого концептуального простору. Концепти, реалізовані в пісенних текстах американських авторів, можуть одночасно належати до двох або більше охарактеризованих нами концептуальних поля.

З огляду на те, що тексти реп-пісень є частиною субкультури хіп-хоп та відображенням соціальних та політичних проблем суспільства, варто звернути увагу на мотиви й образи, котрі зустрічаються в текстах реп-пісень. Як вже було сказано про концепти, реалізовані концептами образи можуть бути як *абстрактні*, так і *конкретні*. Наприклад, *образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг, пісень та фільмів, географічні назви*, котрі відіграли чи відіграють важливу роль у суспільному житті, виступають символами політичних чи економічних змін, успіху, або ж навпаки – символом ганьби. Тексти реп-пісень, порівняно з текстами пісень інших жанрів, насичені образністю, а тому є досить цікавими для дослідження їх мотивів та образів.

Соціально-політичні теми й мотиви займають провідне місце в тематиці пісенних текстів американського репу. Реп як жанр глибоко вкорінений в афро-американській культурі, і наразі представляю потужну платформу для озвучення соціальних і політичних проблем. Із зародження реп як жанр був для авторів можливістю розповісти про соціальну боротьбу й прагнення представників расових меншин в Америці. В категорії соціальних і політичних тем ми концентруємось на мотивах економічної нерівності, масового ув'язнення, опору й соціального активізму.

Такі теми як расова несправедливість й жорстокість поліції є постійними темами пісенних реп-текстів, що відображає системну дискримінацію, з якою стикаються афроамериканці в США. Принаймні три окремих пісенних тексти в нашій вибірці мають алюзії на трек N.W.A. «*Fuck tha Police*» – пісню, що уособлює зухвале протистояння реп-жанру насильству з боку поліції та расовому профілюванню в американському суспільстві. Випущена в 1988 році ця пісня стала гімном для тих, хто відчував сувору й жорстоку поведінку правоохоронних органів у міських громадах Америки. Подібним чином, «*Alright*» Кендріка Ламара з альбому «*To Pimp A Butterfly*» глибоко резонувала з рухом Black Lives Matter. Приспів пісні й конкретно фраза «*We gon' be alright*» став закликком до зборів під час масових протестів, символізуючи надію та стійкість перед обличчям системного гноблення. Відображення концептів політичного характеру знаходимо, наприклад, в куплетах пісенного тексту «*Alright*» Кендріка Ламара.

Економічна нерівність і бідність також виступають центральними темами пісенних текстів репу, реалізовані через такі лексичні одиниці як, наприклад, «*broke*», повторена 9 разів в пісенних текстах альбому Jay-Z (1998), що зумовлено тим, що артисти часто розповідають про свій досвід життя в бідності. Реп-музика вже давно виступає засобом опору й соціального активізму, що містить лозунги такі, як, наприклад, боротися за свої права. Залучення реп-музики до соціальних і політичних питань є свідченням її ролі як динамічної та впливової соціально-культурної сили. За допомогою своїх пісень репери звертаються до нагальних проблем своєї спільноти, від расової несправедливості та економічної нерівності до масового ув'язнення. Надаючи голос неблагополучним верствам населення та виступаючи за зміни, реп-музика й пісенний текст в жанрі резонують із різними представниками суспільства.

Тема політики й політичні образи також широко використовуються в пісенних текстах реп-жанру. Згадки про політичних діячів, як, наприклад, Дональд Трамп, Барак Обама, Білл Клінтон містять в піснях Кендріка Ламара

та Eminem: «XXX.», «HUMBLE.», «Brain Damage» та інші. Тема політики і расової дискримінації широко розкриті в пісенних текстах альбому «*To Pimp A Butterfly*».

Тріумф, особиста боротьба: багатство, успіх є основними мотивами цієї категорії тематики пісенних текстів. Тріумф як досягнення успіху, становлення особистості в суспільстві, подолання перешкод і негараздів тим чи іншим чином стосуються великої кількості проаналізованих нами пісенних текстів. За результатами нашого аналізу було встановлено, що 237 пісенних текстів із загальної кількості 426 штук містять в собі елементи цієї категорії – особиста боротьба й досягнення успіху виступають центральними темами в альбомах Jay-Z, Eminem, Kanye West, Kendrick Lamar, Cardi B. До тематики тріумфу також відносим пісенні тексти, в яких автори використовують хизування як провідний мотив – це ми знаходимо в 274 пісенних текстах нашої вибірки.

Любов і стосунки як центральні теми пісенного тексту ми знаходимо у 159 текстах нашої вибірки. Любов і стосунки часто використовуються як найбільш зрозумілі й універсальні теми, використовується здебільшого в пісенних текстах жанру поп, і тому цілком очевидно, що деякі реп-виконавці, як, наприклад, Eminem, що творять на стику жанрів поп і реп, особливо в таких альбомах як «*Recovery*», тематика любові й образи, пов'язані з цією тематикою будуть займати визначне місце серед всіх пісенних текстів.

Злочинність, насильство певною мірою пов'язані із тематикою соціальних проблем, проте на відміну від критики цих явищ, яка є характерною категорії теми соціальних і політичних проблем, категорія злочинності і насильства навпаки – прославляє подібну діяльність. Такий піджанр як гангстерський реп є суцільним відображенням тематики прославляння злочинності як феномену та злочинної діяльності загалом. Гангстерський реп ми бачимо в пісенних текстах Кендріка Ламара, Jay-Z, Naughty by Nature, Cardi B.

Окремої уваги заслуговує альбом реперки Cardi B. Це єдиний реп-альбом, що отримав зазначену премію, автором і виконавицею якого є жінка. А отже, особливості його тематики та мотивів безперечно мають велике значення в контексті цього дослідження.

Як було зазначено вище, альбом Cardi B (Карді Бі) «*Invasion of Privacy*», що вийшов у 2018 році – перший жіночий реп-альбом, що виграв в категорії «Найкращий реп-альбом». Альбом складається з 13 пісень: «*Get Up 10*», «*Drip*», «*Bickenhead*», «*Bodak Yellow*», «*Be Careful*», «*Best Life*», «*I Like It*», «*Ring*», «*Money Bag*», «*Bartier Cardi*», «*She Bad*», «*Thru Your Phone*», «*I Do*».

Тексти пісень заглиблюється в різні теми, зокрема славу, стосунки, розширення можливостей й свободи жінок та стійкість жінки в сучасному світі, розкриваючи декілька концептуальних просторів одночасно.

Розширення культурних свобод для жінок в репі й самоствердження є провідними мотивами музики Cardi B, й цей альбом характеризується сильним вираженням теми жіночності. У пісенних текстах цього альбому реп-виконавиця стверджує свою незалежність, впевненість і стійкість перед обличчям труднощів й постійних проявів сексизму в реп-культурі. Такі композиції, як «*Bodak Yellow*» і «*Money Bag*» чітко розкривають цю тему: в них Карді розповідає про свій успіх, утверджує своє домінування в реп-грі.

Аналізуючи найбільш поширені лексеми даного пісенного тексту, звертаємо увагу на повторюваність слів лайливого характеру, що свідчить про реалізацію агресивного концепту, який попадає в концептуальне поле тріумфу й досягнень, оскільки контекстуально ці лексеми використовуються для

Карді Бі також виступає за власну автентичність, роздивляється складну тему самоідентичності; Карді читає реп про своє походження, свою боротьбу за успіх та своє досягнення слави з чесністю та прозорістю. Такі треки, як «*Get Up 10*» і «*I Do*», демонструють її автентичність і прагнення залишатися вірною собі.

Тема слави й складнощів, які приходять з нею розкриті в текстах альбому в більших деталях; ця тема є провідною для альбому і навіть фігурує

в його назві. Досягнення слави й багатства породжують міркування про виклики та тиск, які приходять із успіхом. Авторка говорить про боротьбу з проблемами довіри, лояльності й зради у стосунках. Такі пісні, як «*Be Careful*» і «*Thru Your Phone*».

Тема жіночої долі та її місця в межах реп та хіп-хоп культур посідає важливе місце в провідних мотивах пісенних текстів альбому. Ми зустрічаємо тему розширення прав жінок, тему жіночої солідарності. Карді Бі активно будує образ сильної та незалежної жінки; жінки-боса, яка прославляє жіночу силу, свою відверту сексуальність, а також критикує подвійні стандарти й перешкоди, з якими жінки стикаються як в суспільстві загалом, так і в реп-культурі зокрема. Такі треки, як «*Bickenhead*» і «*She Bad*».

Перший трек альбому «*Get Up 10*» в першу чергу концентрується на минулому виконавиці й успіху, якого вона досягла: Карді розповідає про свій шлях від труднощів до успіху.

В першому куплеті пісні Карді читає:

*“Look, they gave a bitch two options: strippin’ or lose
Used to dance in a club right across from my school”*

(Cardi B, 2018)

В цьому уривку авторка підкреслює негативний досвід зростання в бідності; перший рядок уривку сприймається як критика системи: слово «*they*» представляє цю систему, яка не дала їй можливостей, й змусила піти в танцювальний бізнес. В другому рядку уривка використано протиставлення: «*a club right across from my school*» – «нічний клуб» та «школа»; протиставлення дорослого складного життя безтурботному дитинству.

Наступний уривок з першого куплету має першу релігійний референс в цьому альбомі:

*“Lord only knows how I got in those shoes
I was covered in dollars, now I’m drippin’ in jewels”*

(Cardi B, 2018)

Тут Карді ототожнює своє теперішнє становище з божою поміччю, оскільки «лише богу відомо» як їй вдалось досягти цього успіху. Другий рядок уривку також використовує протиставлення, хоча семантично обидва образи знаходяться в одному полі, але бути «вкритою в доларах» має дещо негативну конотацію в даному контексті, в той час як бути «вкритою діамантами» виражає статусність Карді. Це протиставлення базується на контексті статусності та діяльності авторки; воно відображає кардинальну зміну в життєвій діяльності Карді.

*“Real bitch, only thing fake is the boobs
Get money, go hard, you’re mothafuckin’ right
Never been a fraud in my mothafuckin’ life
Get money, go hard, damn fuckin’ right”*
(Cardi B, 2018)

В цьому уривку ми також можемо спостерігати протиставлення у фразах «*real bitch*» та «*fake... boobs*». Незважаючи на пластичну операцію, Карді підтримує образ справжньої й автентичної особистості, яка не відмовляється від свого минулого. Образ грошей й фінансової незалежності широко розповсюджений в цьому альбомі, і цей уривок це підтверджує.

Цей самий куплет знову згадує її розвиток та успіх:

*“I went from rag to riches, went from WIC to lit, nigga
Only person in my fam to see six figures”*
(Cardi B, 2018)

Тут авторка використовує фразеологізм «*from rags to riches*», але також додає свою інтерполяцію цього фразеологізму в іншій формі: «*from WIC to lit*»; в цьому контексті аббревіатура WIC означає державну програму з підтримки бідних; «*lit*» – буквально «запалений», «гарячий» в сенсі успішної й статусної людини.

В тексті першого треку Карді неодноразово згадує конкуренції з іншими жінками як в наступному уривку:

*“Bitches stab you in your back while they smilin’ in your face
Talking crazy on your name, trying not to catch a case”*

А також в наступному:

*“I came here to ball, is you nuts?
I don’t want your punk-ass man, I’m too tough (Facts)”*
(Cardi B, 2018)

З цих двох уривків ми бачимо оцінку Карді її конкуренток; вона проявляє відсутність зацікавленості, будує образ жінки, проявляє зверхнє ставлення до будь-якого прояву конкуренції, як і в наступному уривку:

*“I don’t trust no nigga, I don’t fear no bitch (Fear no bitch)
Whole life been through some fucked up shit (Fucked up shit)”*
(Cardi B, 2018)

Вибудовуючи образ жінки-боса, Карді використовує гіперболізовану мову:

*“I walked into the label, “Where the check at?” (“Where the check?”)
Cardi B on the charts, ain’t expect that”*
(Cardi B, 2018)

Трек «Drip» використовує досить схожі наративи, проте пісенний текст має більше стилістичних прийомів, серед яких можемо спостерігати використання порівнянь:

*“Quick to drop a nigga like Kemba (Go)
Lookin’ like a right swipe on Tinder (Woo)”*

Друга пісня альбому також використовує гіперболу й референси:

*“Won MVP, and I’m still a rookie, like woo
I gotta work on my anger (Ayy)
Might kill a bitch with my fingers (Ayy)
I gotta stay outta Gucci (Woo)”*
(Cardi B, 2018)

Фраза «Might kill a bitch with my fingers» має досить агресивний характер, що виступає прямим протиріччям минулому рядку «I gotta work on my anger»;

цей контраст будує амбівалентність артистки, неоднозначність її характеру, й слугує як попередження всім ворогам. Використання баскетбольної термінології будує референс до світу змагального спорту, що також може бути поясненням агресивної мови авторки.

Надмірна сексуалізація авторкою слугує їй платформою для вираження власної жіночності:

*“Yeah, pop that pussy like you ain’t popped that pussy in a while
Pop that pussy like poppin’ pussy is goin’ out of style
Pop that pussy while you work, pop that pussy up at church
Pop that pussy on the pole, pop that pussy on the stove”*
(Cardi B, 2018)

Уривок використовує відкрито сексуально лексикю, підкреслює порівняння «*Pop that pussy like poppin’ pussy is goin’ out of style*»; авторка також спирається на шок-ефект, використовуючи несумісність релігійного контексту (церква) й сексуальних дій у фразі: «*pop that pussy up at church*» – використання протиставлення. Також цей уривок використовує анафоричний повтор фрази «*Pop that pussy*» (Cardi B, 2018).

Пісенний текст «*Drip*» реалізовує концепти багатства й успіху. Карді вихваляється своїм розкішним способом життя та дорогим майном, уособлюючи концепт слави та багатства.

«*I Like It*» – яскравий і заразливий трек, який прославляє латинське коріння Карді. Тексти пісень грайливі та привабливі, Карді використовує свою спадщину та наповнює пісню енергією та харизмою.

Пісня «*Ring*» досліджує складності сучасних стосунків і спілкування. Карді скаржаться на те, що відчуває себе самотньою та прагне уваги з боку свого партнера

«*Thru Your Phone*» – цей пісенний текст заглиблюється в концепт нещасної любові – недовіри та зради у стосунках. Карді сперечається зі своїм партнером щодо невірності, висловлюючи свій гнів і розчарування.

У дослідження проведено наскрізний аналіз пісенних реп-текстів з альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2021 років. Результати дослідження стосовно провідних образів пісенних текстів реп-жанру продемонстровано в таблиці «*Образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг, пісень та фільмів, географічні назви у пісенних текстах реп-жанру альбомів-переможців премії 1996-2020 років*» у додатках.

3.3. Концептуальний авторський простір у пісенному реп-тексті

Побудова концептуального авторського простору в пісенних текстах реп-жанру відбувається за допомогою низки засобів виразності, центральним тропом в якій ми вважаємо метафору та її варіації. Після детального аналізу контекстуальних особливостей вживання стилістичних засобів в пісенних текстах нашої вибірки, було зроблено висновок, що основними засобами реалізації концептуальної світобудови в пісенному тексті реп-жанру є метафора, гіпербола, персоніфікація, порівняння.

Гіпербола – поширений стилістичний прийом у реп-текстах, котрий часто використовується для посилення емоцій, створення яскравих образів і додання виразності повідомленням. У контексті реп-музики гіперболічна мова може посилити зміст тексту, підкреслити індивідуальність виконавця та залучити аудиторію. Гіпербола в пісенних текстах реп-жанру може мати наступні види:

1. *Що перебільшує навички та досягнення*: репери часто використовують гіперболу, щоб похвалитися своїми навичками, досягненнями та багатством. Перебільшуючи свої здібності або успіх, вони демонструють свою перевагу в мистецтві репу та підвищують свій статус. Гіпербола часто використовується для вираження впевненості, розбещеності та бравади в реп-текстах. Репери перебільшують свою майстерність, сміливо зустрічаючи виклики і з легкістю долаючи перешкоди. Наприклад, у пісенному тексті реп-жанру «Craziest» з альбому «*Poverty's Paradise*» реп-гурту Naughty by Nature знаходимо наступну гіперболу: «...as I roll reality through galaxies...».

2. *Що описує вуличне життя і боротьбу:* у реп-текстах часто використовують гіперболу, щоб зобразити суворі реалії вуличного життя і труднощі дорослішання в бідних кварталах. Репери можуть перебільшувати свій досвід насильства, бідності чи несправедливості, щоб створити яскраві та незабутні образи. Наприклад, у тексті пісні «The Beast» реп-гурту «Fugees» з альбому «The Score» знаходимо гіперболу «*gestapo*»: «*Project Heads, Refugee Camp Yeah, watch out for gestapo...*».

3. *Що сформована грою слів і метафор:* гіпербола часто переплітається з грою слів і метафорами в реп-текстах, посилюючи складність і глибину повідомлення. Репери можуть використовувати перебільшені метафори для передачі абстрактних понять або соціальних коментарів. Наприклад, у тексті реп-пісні Jay-Z «Hard Knock Life (Ghetto Anthem)» з альбому «Vol. 2... Hard Knock Life – 1999» зустрічаємо гіперболу «hell – пекло» «*You know it's hell when I come through...*».

4. *Що посилює гумористичну ситуацію:* гіпербола часто використовується в реп-текстах для створення комедійного ефекту та розважального характеру. Репери можуть перебільшувати повсякденні ситуації або розповідати дивовижні історії, щоб розважити аудиторію та продемонструвати свою дотепність. Наприклад, «*Producer extraordinaire Kaygee Followed by the backbone, Vin Rock And the last to fall onto this planet! Me...*»

Таким чином, гіпербола відіграє важливу роль у реп-музиці, дозволяючи реперам творчо висловлюватися, залучати аудиторію та робити сміливі заяви перебільшеною мовою та образами.

Персоніфікація як стилістичний прийом, за допомогою якого людські характеристики, якості або дії приписуються нелюдським істотам або об'єктам, також наявна в пісенних текстах реп-жанру. В контексті репу персоніфікація передбачає надання людських якостей тваринам, неживим предметам, абстрактним поняттям або природним явищам. Персоніфікація часто використовується для того, щоб зробити описи більш яскравими та

привабливими, викликати емоції та передати глибший зміст. Персоніфікація в пісенних текстах реп-жанру може підсилювати яскравість опису: персоніфікація оживляє неживі предмети або абстрактні поняття, описуючи їх так, ніби вони є людьми. Це робить описи більш яскравими та образними, допомагаючи читачам або слухачам візуалізувати та встановити зв'язок із предметом.

Персоніфікація в реп-текстах часто є символічною та алегоричною: персоніфікація може бути використана для позначення або алегоризації абстрактних понять або сил. Наділяючи їх людськими якостями, письменники можуть зробити складні ідеї більш відчутними і зрозумілими, дозволяючи читачам легше зрозуміти їх глибинний сенс. Наприклад, у пісні Naughty By Nature «*Poverty Paradise*» з альбому «*Poverty's Paradise*» є наступний рядок з гіперболою «evil» «*And to let the evil recognize that nothin' will stop these independent leaders...*»

4. Що має функцію розповіді: персоніфікація може покращити розповідь, створюючи персонажів з нелюдських істот або об'єктів. Це дозволяє авторам створювати розповіді з динамічними стосунками та конфліктами, додаючи історії глибини та складності. Наприклад, «*And now that we surfaced, our mission is to turn our poverty into our paradise...*» із а пісні реп-гурту Naughty by Nature «*Poverty's Paradise*».

5. Що передає гумор і грайливість: персоніфікація може бути використана для створення комедійного ефекту або для додання тексту грайливості. Приписуючи людиноподібні якості незвичайним сюжетам або об'єктам, письменники можуть створювати жартівливі або химерні ситуації. Наприклад, «*a fat pig in his pocket with a pink piglet is puffing and grunting, eating greens*» (про гаманець, набитий грішми).

Таким чином, персоніфікація – це універсальний і дієвий стилістичний прийом, який збагачує поетику концептуальних просторів пісенних текстів в репі, наділяючи назви неістот та тварин людськими якостями, емоціями та діями. Це дозволяє авторам реп-пісень створювати яскраві образи, викликати

емоції, передавати глибші значення та залучати читачів чи слухачів творчими та переконливими способами.

Порівняння (Simile) – стилістичний прийом котрий демонструє пряме зіставлення двох живих, або неживих предметів та має художньо-зображальну та емоційно-оцінювальну роль. Для речень з порівнянням використовують слова «as», «like», «so» та «than». Порівняння дуже широко використовують автори реп-пісень. Декілька наведених нижче цитат реп-пісень яскраво підтверджують це:

- реп-гурт *Naughty by nature* в альбомі «*Poverty's Paradise*»: «*Capsule shatter, scatter men like disasters...*»; «*I glisten like sun and water while fishin'...*»; «*... brothers like enemies Saying "We don't need G's"...*»; «*Just drive a line like a cartoonist...*»; «*Me without a mic is like a beat without a snare...*»; «*...vanish like Menudo...*»;

- реп-гурт *Fugees* в альбомі «*The Score*»: «*Beat you so bad make you feel like you ain't wanna be born, Jean...*»; «*She love me like she never before, ayy...*»; «*My life is filled with less hope than the prophecies of Nostradamus...*»; «*Iron like a lion from Zion...*»; «*I play my enemies like a game of chess...*»; «*If you see him coming, you better start running Like a terrorist I guarantee you he'll be humming...*»; «*In time, it turned, he tried to burn me like a perm...*»; «*It's easy to kill niggas 'cause they look like you They smell like you...*»; «*The only problem we have is killin' the people who don't look like us...*» і багато інших.

Метафору може бути використано для реалізації конкретних концептів: метафори дозволяють авторам реп-пісень реалізовувати концепти, що формують образи, які резонують зі слухачами. Порівнюючи абстрактні поняття з матеріальними об'єктами або переживаннями (чи навпаки), метафори можуть зробити пісенні тексти реп-жанру більш зрозумілими й емоційно насиченими.

Реалізація концептів за допомогою метафоричних засобів використовують для розкриття сюжету: метафори часто використовуються для розповіді історій або передачі розповідей у пісенній ліриці. Вони

допомагають зобразити концептуальне тло персонажів, обстановки та подій, посилюючи розповідний аспект текстового елементу пісні.

можуть творчо та інтроспективно досліджувати власні емоції та труднощі.

Окремої уваги з концептуальної точки зору є альбом «Igor» репера Tyler, The Creator, що став переможцем премії «Греммі» 2020 року.

Стилістичні засоби альбому «Igor»

П'ятий студійний альбом репера Tyler, The Creator (Тайлер Оконма) під назвою «Igor» було випущено 17 травня 2019 року. Стандартна цифрова версія альбому складається з 12 треків: Igor's Theme, Earfquake, I Think, Running Out Of Time, New Magic Wand, A Boy Is A Gun, Puppet, What's Good, «Gone, Gone/Thank You», I Don't Love You Anymore та Are We Still Friends? В версії альбому на фізичних носіях також є додаткова пісня Boyfriend, яка йде четвертою в списку треків.

«Igor» – це концептуальний альбом, який має сюжетні елементи, що обертаються навколо персонажа на ім'я Ігор. Ліричний герой альбому – артист, музикант-виконавець, який переживає бурхливі романтичні стосунки та нерозділене кохання. Саме нерозділена любов і є головним концептом та провідним мотивом альбому, але в текстах пісень ми також можемо зустріти інші підтеми, що розкриваються за допомогою системи метафор, які реалізують низку концептів. Серед більш широких тем, які було відображено автором у текстах альбому є тема долі артиста, психологія страждань успішної творчої людини, процес самопізнання та прийняття себе. Хоча автор жодного разу не говорить про це відкрито, окремі пісні мають помітний підтекст гомосексуального або ж бісексуального характеру головного персонажа пісень, що також має велике значення в контексті цього альбому.

Важливо відмітити, що альбом не є суто реп альбомом, не дивлячись на перемогу в номінації «Найкращий реп-альбом» на церемонії вручення премії «Греммі» 2020 року, сам автор сказав, що Igor слід вважати поп-альбомом, і розкритикував вибір «Греммі» віднести його до категорій «Реп», що за

словами Тайлера Окони стосується раси автора та стереотипів щодо музики афро-американських виконавців.

Треки альбому мають свою послідовність, альбом структурований та має сюжетні елементи, що будують обриси сюжетної лінії, яка розгортається через пісні, розкриваючи емоційну подорож персонажа на ім'я Ігор.

«Igor's Theme». перша пісня альбому має досить малий об'єм тексту, велике значення має саме музична складова треку, яка задає в якомусь сенсі гіпнотичний тон. З назви пісні ми розуміємо, що це тематична пісня центрального персонажу альбому, яка також слугує як інтродукція до його світу. Текст пісні побудовано на повтореннях, які можна назвати основним стилістичним прийомом треку, формуючим концептуальний світ ліричного героя альбому. Фраза «Ridin' 'round town, they gon' feel this one» повторюється 8 разів; слово «gunnin'» – 13 разів. Гіпнотичний характер акомпанементу пісні, її інструментальної складової, разом з постійним застосуванням повторень в тексті будують емоційний ландшафт альбому та знайомлять слухача з ліричним героєм, який перебуває в напруженому психологічному стані.

«*EARFQUAKE*». одна з більш популярних пісень з альбому, пісня Earfquake не має майже жодних елементів репу; виконання автора та композиція пісні більше походять на ретро поп, нео-соул та фанк за своїм звучанням та структурою тексту. В назві треку використано графон – earfquake замість earthquake. Сама назва пісні будує основну метафору цього треку: любов настільки сильна, що викликає землетрус. Сам образ землі може представляти як серце ліричного героя, яке переживає потрясіння через почуття до іншої людини, так і в більш прямому значенні землю під ногами ліричного героя, що трясеться з тих самих причин. Однак незважаючи на трактування цього образу, сама суть порівняння кохання з природнім катаклізмом пояснює головний мотив альбому – любов, що руйнує:

“Cause you make my earthquake

Oh, you make my earthquake

Riding around, your love be shakin' me up

And it's making my heart break”

(Tyler, The Creator, 2019)

Структура пісні побудована повтореннях приспіву та рефренах. Фраза «Don't leave, it's my fault» повторюється 8 разів. В тексті пісні ми бачимо розкриття любовної лінії альбому та плачевний моральний стан ліричного героя, виражений через такі рядки як:

“And you don't want my conversation (I don't want no conversation)

I just need some confirmation on how you feel, for real (For real)”

(Tyler, The Creator, 2019)

«*I Think*». ця пісня демонструє поєднання хіп-хопу, R&B та експериментальної музики. Ліричний персонаж Ігоря розмірковує про непевність та невизначеність своїх стосунків. Він сумнівається щодо взаємності почуттів, розмірковує про можливість спільного майбутнього з об'єктом любовного інтересу. Пісня більш детально досліджує теми кохання й самопізнання; текст цієї пісні є більш об'ємним в порівнянні з першими двома піснями альбому; цю пісню можна сприймати як розширення теми любові і розкриття деталей сюжету альбому. В цьому треку від імені Ігоря автор розмірковує про почуття до когось і розмірковує про природу стосунків:

“Feelings, that's what I'm pouring (Skate)

What the fuck is your motive?”

(Tyler, The Creator, 2019)

В першому куплеті ми можемо спостерігати референс до фільму «Назви мене своїм ім'ям» (Call Me By Your Name):

“Man, I wish you would call me (Skate)

By your name 'cause I'm sorry”

(Tyler, The Creator, 2019)

Даний референс має підтекст гомосексуального характеру, оскільки в центрі сюжету фільму фігурує любов двох чоловіків; слово man як звертання до любовного інтересу героя також вказує, що об'єктом інтересу ліричного героя альбому є чоловік.

Пісня також містить низку гри слів, як наприклад: “*You drive me cuckoo and not car*”; тут бачимо паралель між фразами to drive a car – to drive someone crazy. Інший приклад: “*Curiosity killed the feline*” – де автор трансформує відому фразу “*curiosity killed a cat*”, замінив слово cat на feline для утворення потрібного ритму рядку.

Структура пісні: вступ – куплет – приспів – куплет – приспів – перехід – приспів.

«*Exactly What You Run from You End Up Chasing*». Цей трек – інтерлюдія або перерва між піснями, що служить переходом, підкреслюючи усвідомлення головним героєм того, що він не може уникнути своїх емоцій і наслідків власних вчинків. Трек складається лише з 4 рядків:

*“Exactly what you run from, you end up chasing
Like, you can’t avoid, but just chasing it and just like trying
Giving it everything that you can
There’s always an obstacle”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Дана інтерлюдія містить вокальний семпл в жанрі споукен ворд. Цей семпл є центром треку, що зв’язує попередню та наступну пісні.

«*Running Out of Time*». Текст цієї пісні – глибоке занурення у внутрішній конфлікт ліричного героя (Ігоря). Герой намагається впоратись з тиском, який відчуває від швидкого плину часу; Ігор страждає від сильного відчуття страху втратити людину, яку любить, якщо не діятиме швидко. Це глибоко інтроспективний трек, який заглиблюється в теми кохання, невпевненості та страху втрати.

*“Runnin’ out of time, runnin’ out of time, runnin’ out of time
Runnin’ out of time to make you love me”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Повторюваний рефрен служить постійним нагадуванням про неминучість швидкого плину часу.

Постійне повторення слова *runnin'* перегукується з повторенням цього самого слова в пісні *Igor's Theme*. Окрім повторення фрази "*Runnin' out of time*" ми також можемо спостерігати лексичний паралелізм:

"I been runnin' out of spells

To make you love me"

А також:

"Been runnin' from the targets and 'em back in the day

And now they working their all, another track out the DAW"

(Tyler, The Creator, 2019)

Текст пісні втілює в собі відчуття відчаю та терміновості, які пронизують пісню. Ліричний герой відчуває гостру потребу завоювати прихильність свого любовного інтересу, поки не пізно, підкреслюючи свій страх втрати.

«*New Magic Wand*». В тексті цієї пісні емоції ліричного персонажа досягають точки кипіння. Підживлюваний ревностями та відчаєм, він обмірковує радикальні заходи, щоб переконатися, що кохана людина залишиться з ним. Провідні мотиви: ревності та жорстокість кохання.

"I saw a photo, you looked joyous

My eyes are green, I eat my veggies

I need to get her out the picture

She's really fuckin' up my frame

She's not developed like we are"

В цьому тексті з'являється інший персонаж: жінка, колишня кохана чоловіка, в якого закоханий ліричний герой альбому. Один з рядків містить такий образ як «*green-eyed-monster*» – вираз, який описує ревнивця; Тайлер використовує даний образ для відображення власних ревностей за допомогою слів *my «eyes are green»*; також цей рядок містить посилання на пісню виконавиці Erykah Badu «*Green Eyes*», в якій вона використовує фразу «*My eyes are green 'Cause I eat a lot of vegetables*» – цей рядок є прикладом інтертекстуальності. В цьому куплеті ми також бачимо лексичний зв'язок «*I*

saw a photo, you looked joyous» та «I need to get her out the picture»: photo – get her out the picture.

Центральний образ пісні – це magic wand або ж «чарівна паличка», що може уособлювати собою пістолет або будь-яку іншу вогнепальну зброю; Тайлер частково підтверджує значення цієї метафори, натякаючи на вбивство вже згаданої жінки, аби повернути прихильність його любовного інтересу у третьому куплеті пісні:

*“She’s gonna be dead, I just got a magic wand (Don’t leave)
We can finally be together”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Рефрен пісні використовує лексичне повторення і підсилює стилістичний ефект метафори «чарівної палички» в тексті:

*“Like magic, like magic, like magic, gone
New magic, new magic, new magic wand (Ayy)
Like magic, like magic, like magic, gone (Gone, nigga)
New magic (Woo), new magic, new magic wand”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Хоча ніде і не вказано прямо, що «чарівна паличка» – це обов’язково зброя, погрози ліричного героя «підірвати все» в тексті пісні частково підтверджують це припущення.

Приспів пісні містить такі рядки:

*“Please don’t leave me now (Don’t leave)
(Like magic, like magic, like magic, gone)
Please don’t leave me now (I can make her leave)
(New magic, new magic, new magic wand)”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Ліричний герой благає не йти від нього. Персонаж боїться втратити контроль над своїм любовним інтересом і стати незначними в його житті. Постійне повторення рядків з благанням до любовного інтересу не залишати Ігоря підкреслюється насильницькими образами «чарівної палички». Фраза І

«can make her leave» – метафора, яка підкреслює бажання ліричного героя усунути будь-які перешкоди його стосункам, навіть якщо це доведеться вдатися до насильства і змусити когось «піти».

Загалом «*New Magic Wand*» – це дослідження теми ревнощів, в якому автор зображує досить похмурий і тривожний образ кохання й складнощі любовного трикутника. Текст заглиблюється в темні аспекти людської природи, підкреслюючи руйнівну силу ревнощів, одержимості та агресії.

«*A Boy Is a Gun*». Ця пісня досліджує динаміку у стосунках Ігоря та його любовного інтересу. Центральна метафора пісні порівнює любовний інтерес ліричного героя до вогнепальної зброї. Цей провідний образ пісні показує, наскільки великою є влада любові в цих стосунках, що може призвести до фатальної шкоди й руйнування стосунків; підкреслює потенційну небезпеку зв'язку з цією людиною та безвихідне становище головного героя сюжету даного альбому. Пісня починається зі вступних рядків:

“No, don’t shoot me down (Yeah)

No, don’t shoot me down (Okay)

No, don’t shoot me down”

(Tyler, The Creator, 2019)

Як й інші пісні альбому, цей трек використовує повторення та рефрени для створення напруженості й акцентування на конкретних елементах пісенного тексту.

Ліричний герой возвеличує свій любовний інтерес, визнає його владу над ним:

“You so motherfuckin’ dangerous

(You started with a mere hello)

You so motherfuckin’ dangerous

You got me by my neck (A boy is a gun)”

(Tyler, The Creator, 2019)

Використана нецензурна лексика підсилює ефект сказаного. Метафора зброї в цих рядках вказує на уособлення коханим героя небезпеки; фраза «*You*

got me by my neck» знову підкреслює повну владу любовного інтересу над ліричним героєм.

Незважаючи на це, ліричний герой все одно зберігає за собою командний тон, звертаючись до коханої людини:

*“Take your hoodie off, why you hide your face from me?
Make your fuckin' mind up, I am sick of waitin' patiently”*
(Tyler, The Creator, 2019)

Використання імперативу, пряме звертання до любовного інтересу та лайка свідчать про те, що незважаючи на свої почуття, герой не боготворить кохану людину. Пісня відображає відчуття вразливості та безсилля з боку героя. Незважаючи на очевидний контроль, який він має у стосунках, герой все одно відчуває себе повністю залежними від дій свого любовного інтересу. Хоча текст і показує, що герой має схильність до контролю та відчуття власності, він також виражає свій страх бути покинутим або залишитися на самоті. Пісенний текст вказує на вразливість і незахищеність персонажу Ігоря під його зовнішнім фасадом влади та контролю.

Любовний інтерес також називається зброєю в сенсі відчуття безпеки, яке він надає головному герою:

*“You're a gun 'cause I like you on my side at all times
You keep me safe (No, don't shoot me down)
(You started with a mere hello)
Wait, wait, depending on, you know (All the time)
You could be dangerous to me (Time, time)”*
(Tyler, The Creator, 2019)

Ці рядки будують протиріччя: небезпека й безпека, два прямо протилежних почуття, які переживає ліричний герой пісні.

В даній пісні автор розмірковує над тим, як досягти прихильності його любовного інтересу, незважаючи на бурхливий характер їхніх стосунків. Такі роздуми свідчать про замкнуте колу конфлікту й примирення, бо герой не спроможний звільнитися від своєї прихильності до людини, незважаючи на

біль, який це їй завдає. Ця пісня – складне та інтроспективне дослідження любові та динаміки влади у стосунках. Tyler, The Creator зображає яскравий портрет емоційних злетів і падінь, пов’язаних із спілкуванням з коханою людиною.

«*Puppet*». Цей трек, як і попередня пісня, досліджує теми залежності, контролю та емоційних маніпуляцій у романтичних стосунках. Текст пісні показує як Ігор бореться з відчуттям, що його контролює його любов. Ліричний герой задумується й сумнівається, чи його справді його вчинки керовані його щирими почуттями або ж лише бажанням догодити іншій людині, чиєї прихильності він жадає.

В першому куплеті автор ставить необхідність Ігоря бути поряд з коханою людиною в один ряд з повітрям:

*“God, that’s all I want, other than air
Oxygen and financial freedom, yeah”*

Перший куплет також містить такі рядки:

*“I want your company, I need your company
I want you to want from me
I can't maneuver without you next to me
It's so complex to me”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Ці рядки відображають емоційний стан героя, вказуючи на прагнення заспокоїтися та розрадити його любовні інтереси. Вони передають відчуття залежності та вразливості, підкреслюючи залежність Ігоря та його емоційного добробуту від іншої людини.

Приспів пісні:

*“I’m your puppet
You control me
I’m your puppet
I don't know me”*

(Tyler, The Creator, 2019)

«*I'm your puppet, you control me*» – даний повторюваний рефрен підсилює ідею підпорядкування героя їхньому любовному інтересу. Ця фраза яскраво підкреслює динаміку влади у стосунках – Ігор відчуває себе безсилим протистояти контролю іншої особи.

Провідний образ пісні – маріонетка, підкреслює емоційне хвилювання героя і передає відчуття безпорадності та постійного розчарування, оскільки вони відчувають контроль, але не відчувають любові від коханої людини.

Але незважаючи на почуття залежності, у ліричного героя також є відчуття прагнення до свободи та незалежності. Останній рядок пісні виражає бажання звільнитися від обмежень стосунків і відновити самосвідомість і безповоротність настання такого моменту:

“But at some point, you come to your senses”

(Tyler, The Creator, 2019)

«*What's Good*». Ця пісня є переломним моментом сюжету альбому; в ній автор змінює характер виразів ліричного героя: тепер Ігор напругу відстоює свою незалежність, створюючи образ непокори та самовпевненості серед хаосу його емоцій.

Перший куплет пісні містить рядки, які ототожнюють ліричного героя та автора:

“Y'all said I wouldn't go nowhere, I took the detour

When you see the someone in the crack right by the seashore?

When you see them brand new le Fleurs on the floor?

If the cops ask my name, bitch, I'm Igor”

(Tyler, The Creator, 2019)

Це ототожнення Тайлера з Ігорем вказує на можливу автобіографічність змісту цього альбому, але залишає багато простору для власної фантазії автора. З тексту пісні ми можемо зрозуміти, що ця зухвалість та впевненість у собі в контексті професійного життя, творчості й успіху є різким контрастом з тим покірним та страждальним образом нещасної людини з розбитим серцем.

В цих рядках Тайлер підкреслює комерційний успіх своєї дизайнерської роботи.

*“Let’s go, let’s go, I ain’t playin’ around
Red nose, red nose, all you niggas is clowns
Niggas turning it up, well, shit, I’m tearing it down
Hard to believe in God when there ain’t no mirrors around”*
(Tyler, The Creator, 2019)

В цих рядках автор переходить до критики своїх колег в реп індустрії, порівнюючи їх з клоунами через несерйозність їхньої творчості та їхніх досягнень. Також в цьому уривку Тайлер використовує релігійний образ, а саме образ бога: він називає богом самого себе, іронічно жартуючи, що вірити в бога складно, коли навколо нема дзеркал.

Продовжуючи критику та напади на своїх конкурентів, Тайлер використовує референс:

*“Motherfuckers really thought I died
Hoping they could take a spot
Nigga not knowing that I’m one of one
And they some Helen Keller-ass niggas
And I got my eyes open, now I see the ...”*
(Tyler, The Creator, 2019)

Тайлер порівнює своїх конкурентів з Хеллен Келлер, яка була глухою та сліпою американською політичною активісткою, кажучи, що всі вони практично сліпі й глухі до можливостей навколо них.

Ця пісня демонструє впевненість і непокору автора, а також передають повідомлення про розширення можливостей і стійкості. Пісня також служить нагадуванням про те, що людині потрібно прийняти себе й в жодному разі не відступати від власного бачення успіху.

«*Gone, Gone / Thank You*». Цей трек знаменує поворотний момент у любовних стражданнях Ігоря. Він мириться з закінченням своїх стосунків і

висловлює вдячність за спогади, які розділив зі своїм коханням. Дана пісня досліджує теми кохання, розбитого серця та вдячності.

Пісня починається з роздумів про емоційний стан героя, передаючи відчуття його самотності та відчаю від закінчення стосунків:

*“I know my temperature was set
You finally flew south
The bird gon’ leave the nest, you’re so chromatic
At least I had it (Uh)
Instead of never
Or maybe I’m too dramatic”*
(Tyler, The Creator, 2019)

Закінчення стосунків описується за допомогою метафори пташиної міграції: любовний інтерес «полетів на південь», залишивши ліричного героя позаду. «*Flew south*» також є грою слів, що поєднується з фразою «*to go south*» в сенсі «щось пішло шкереберть», а в буквальному сенсі «піти на південь» – за аналогією ліричний герой сприймає ситуацію як щось трагічне, оскільки для нього все пішло не так, проте для його коханого дана ситуація сприймається як «політ на південь» до теплих країв, підкреслюючи різне сприйняття цієї ситуації двома різними особами.

Протягом пісенного тексту ліричний герой розмірковує про минулі стосунки та бореться з невирішеними почуттями. Пісня виражає готовність героя протистояти своїм негативним емоціям, але також підкреслює складність цієї справи.

Повторюваний рефрен «*thank you*» протягом усієї пісні служить вираженням вдячності ліричного героя. Незважаючи на свій душевний біль, Ігор визнає життєву мудрість, яку він засвоїв внаслідок цих страждань, і визнає процес особистісного розвитку, якого він досяг в результаті цих нещасливих стосунків. Текст цієї пісні уособлює почуття прийняття й покори з боку головного героя альбому. Ігор визнає, що не може змінити минуле чи

виправити свої помилки, але він готові рухатися вперед і прийняти майбутнє з новим відчуттям реальності.

Також в тексті ліричний герой визнає свою поразку в цьому любовному трикутнику та виражає свої сподівання, що партнерка його коханого буде цінувати його так само як і герой альбому:

*“I know love is, is all I got
I just hope to God she got good taste
Could put you on some shit you never seen
Could play a couple songs that you could dance to
I hope you know she can't compete with me”*
(Tyler, The Creator, 2019)

«*I Don't Love You Anymore*». В цій пісні Ігор стикається з болісною реальністю кінця стосунків. Він визнає, що його почуття змінилися, і приймає свободу, яка прийшла разом з цією зміною почуттів. Автор роздумує на теми розбитого серця, розчарування та відходу від минулого.

*“See, um, heavy feelings for you, yeah, yeah, it's no secret
You too cool for me and I ain't tryna freeze up
Like the Johnsen's, nonsense, I would speak up”*
(Tyler, The Creator, 2019)

В цьому уривку автор виражає тяжкість почуттів та використовує гру слів: «*too cool for me*» – «*and I ain't tryna freeze up*»: ці фрази об'єднують метафоричність їх значення, «бути крутим» (дослівно «бути холодним») та «*I ain't tryna freeze up Like the Johnsen's*» в значенні «не хочу бути холодним», тобто ліричний герой не має планів уподібнюватись до свого колишнього партнера аби повернути його любов. Протиставлення цих двох фраз підсилює несумісності персонажів.

Ліричний герой також розуміє свої перспективи зустріти іншу людину:

*“And realize there's more fish in the sea, I'ma re-up
Like, bitch, I know my shit is bumping, it's eczema”*
(Tyler, The Creator, 2019)

В цьому уривку екзема згадується в значенні терміну для групи захворювань, які викликають подразнення та запалення шкіри. Це майже завжди сверблячий висип або «шишки» на шкірі – звідси використання фрази «*shit is bumping*» (bump – шишка). Фраза «*shit is bumping*» також означає, що музика, яку випускає герой має великий успіх.

*“Um, you do you, I’ll do me, I’ll just chuck the peace up
I ain’t tryna keep up, because”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Ці рядки відображають відчуття завершеності та рішучості з боку героя. Він готовий відпустити біль і смуток, пов’язані з минулими стосунками, і прийняти свою свободу аби рухатись далі й знайти спокій. Проте кінець пісні все одно вказує на неоднозначність почуттів ліричного героя:

*“Forever, and ever, and ever
I don’t love you no more
Tell me where to go
Can I have my heart back? (Heart back)”*

(Tyler, The Creator, 2019)

Ця пісня передає відчуття смирення та саморефлексії, оскільки герой примиряється з кінцем роману і просить повернути його серце назад. Приспів містить фразу «*I don’t love you more*» – це пряма заява про емоційну відстороненість ліричного героя. Ігор визнає, що його почуття до колишнього партнера остаточно зникли.

«*Are We Still Friends?*» Альбом завершується піснею, в якій Ігор розмірковує про наслідки свого роману й перспективи мати добрі стосунки з колишнім партнером. Незважаючи на душевний біль й переживання, ліричний герой думає, чи зможе він усе ще підтримувати зв’язок зі своїм колишнім коханням. Структура пісні побудована на рефрені «*Are we still friends? Can we be friends?*», який повторюється протягом всього тексту. «*Are we still friends? Can we be friends?*» – повторення цих питань протягом усієї пісні підкреслює емоційну вразливість героя й прагнення до спілкування. Він не впевнений в

характері своїх стосунків з колишнім партнером й шукають заспокоєння та ясності. Незважаючи на всі негаразди в стосунках, ліричний герой все одно хоче підтримувати зв'язок:

“Don't get green skin (Green skin), keep contact (Keep contact)

Don't say, “Goodbye, smell you later” (Later)

Nah, I can't

I don't want to end this season on a bad episode, nigga, nah”

(Tyler, The Creator, 2019)

Фраза «*Don't get green skin (Green skin)*» в буквальному значенні використовує образ інопланетянина (alien), або «чужинця». Ліричний герой просить не ставати йому чужинцем, не обривати зв'язок з ним. Інтроективний трек, який фіксує емоційну складність навігації динамікою після стосунків. Тексти пісень Tyler, the Creator передають відчуття вразливості, невизначеності та надії, коли оратор бореться зі змінною динамікою їхніх стосунків і прагне знайти відчуття завершення та вирішення.

«*Are We Still Friends?*» – це досить лаконічний інтроективний трек, який фіксує емоційну складність навігації динамікою після завершення стосунків. Пісенний текст передає відчуття вразливості, невизначеності та надії й прагнення знайти відчуття завершеності.

Найбільшою виявилася кількість метафор. Наприклад, у пісні «*Poverty Paradise*» реп-гурту «*Naughty by nature*» містяться метафори «*game*» та «*hungry*»:

“You know, ever since we started in this game

We've been hungry...”

У пісні цього ж гурту «*Clap Yo Hands*» також знаходимо метафору:

“Slappin' through the skins, now a trends backi'...”

Надзвичайно велика кількість повторень знаходимо в альбомі «*Speakerboxxx / The Love Below*» репера OutKast. Наприклад, у пісні «*Unhappy*»:

У ході дослідження лінгво-стилістичних особливостей у пісенних текстах реп-жанру з альбомів, котрі є матеріалом дослідження, було виявлено

велику кількість тропів (метафори, повторення, порівняння, персоніфікації, гіперболи). Кількісні результати дослідження подано у таблиці «Використання стилістичних прийомів у пісенних текстах реп-жанру.».

Таблиця. Використання стилістичних прийомів у пісенних текстах реп-жанру.

Назва альбому	Стилістичні прийоми				
	Кількість випадків метафори	Кількість випадків порівняння	Кількість випадків Персоніфікації	Кількість випадків гіперболи	Кількість випадків повторення
Poverty's Paradise	17	4	2	5	3
The Score	21	27	2	3	4
No Way Out	15	7	3	0	3
Vol. 2... Hard Knock Life	13	8	1	3	6
The Slim Shady LP	7	10	1	2	5
The Marshall Mathers LP	12	9	3	0	5
Stankonia	17	6	2	3	4
The Eminem Show	24	12	5	2	8
Speakerboxxx/The Love Below	21	8	4	0	10
The College Dropout	16	12	6	1	8
Late Registration	28	5	4	3	6
Release Therapy	15	14	5	1	8
Graduation	16	14	5	3	7
Tha Carter III	24	6	4	0	4
Relapse	17	12	6	2	6
Recovery	22	8	3	3	7
My Beautiful Dark Twisted Fantasy	20	5	2	0	8
Take Care	18	9	3	1	6
The Heist	22	8	3	1	8
The Marshall Mathers LP 2	17	6	5	0	10
To Pimp a Butterfly	25	14	4	3	12
Coloring Book	14	7	4	0	14
Damn.	26	14	2	4	12
Invasion of Privacy	23	7	3	2	7
Igor	32	10	4	3	14

Незвично велику кількість повторень знаходимо в альбомі «Speakerboxxx / The Love Below» репера OutKast. Наприклад, у пісні «Unhappy»:

*“Might as well have fun, 'cause your happiness is done
And your goose is cooked
Might as well have fun, 'cause your happiness is done
And your goose is cooked
Might as well have fun, 'cause your happiness is done
And your goose is cooked
Might as well have fun, 'cause your happiness is done
And your goose is cooked...”*

А також у пісні «The Way You Move»:

*“I like the way you move
I like the way you move, woo-oooh-oooh
I love the way you move
I love the way, I love the way
I love the way you move
I love the way you move, woo-oooh-oooh
I love the way you move
I love the way, I love the way...”*

Порівняння є майже так само часто вживаним у текстах реп-пісень, як і метафора. Наприклад, в альбомі «*The Eminem Show – 2003*» репера Eminem у пісні «*White America*»:

*“That I would catapult to the forefront of rap like this?
How could I predict my words would have an impact like this?”*
(Eminem, 2002)

Щодо гіперболи, можна сказати, що цей стилістичний прийом вживається, але доволі рідко. Наприклад, в альбомі «*The Score*» реп-гурту «*Fugees*» у пісні «*How Many Mics*»:

“Indeed we like Khalid Muhammad, MCs make me vomit...”
(Fuuges, 1996)

Дослідження щодо з'ясування лінгво-стилістичних особливостей пісенних текстів реп-жанру полягало у наскрізному пошуку різноманітних лінгво-стилістичних засобів у реп-текстах з альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2020 років. У результаті дослідження було виявлено лінгво-стилістичні засоби, зазначені вище, а саме: *метафора, порівняння, гіпербола, персоніфікація* та їхня роль у формуванні концептуального та авторського простору в межах пісенної лірики виконавців. Результати дослідження продемонстровано в таблиці «Лінгво-стилістичні засоби пісенних текстів реп-жанру альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2020 років» у додатках.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Розділ 3 продемонстрував особливості пісенних текстів американського репу у ході структурного, лексико-семантичного, концептуального та лінгвостилістичного аналізу текстів реп-пісень з альбомів, які здобули нагороду «Греммі» у категорії «Кращий реп-альбом року» з 1996 по 2020 роки. У ході аналізу було з'ясовано той факт, що пісенні тексти реп-жанру мають не лише яскраво виражені структурні відмінності, але також є унікальними концептуально та стилістично, реалізуючи низку тематичних та образних одиниць і розкриваючи концепти, які було класифіковано й віднесено до чотирьох основних концептуальних простори.

Слід зазначити, що в текстах реп-пісень використовується специфічна лексика та образність хіп-хоп субкультури, яку було роз'яснено на рівні семантики та образності, символічності та їхніх концептуальних якостей, пояснено методи реалізації – а саме описано на прикладах метафоричних засобів, таких як концептуальна метафора, порівняння, персоніфікація та інші. За результатами практичного дослідження було складено таблиці, котрі представлено в додатках.

У ході дослідження вдалось встановити провідні теми, мотиви та образи що в рамках пісенних текстів було реалізовано через концепти та віднесені до

концептуальних просторів. Серед основних концептуальних просторів американського репу ми виділяємо чотири конкретних простори: соціально-політичний концептуальний простір; концептуальний простір тріумфу й особистої боротьби; концептуальний простір «любов і стосунки»; концептуальний простір злочинності й насильства. У розділі було підкреслено, що наявні в реп-текстах концепти можуть бути як абстрактні, так і конкретні, проте переважна більшість концептів виражені за допомогою стилістичних прийомів, а саме за допомогою метафоричних засобів як метафора, концептуальна метафора, персоніфікація, порівняння.

У процесі розкриття концептуальних просторів основними стилістичними засобами, що використовуються в пісенних реп-текстах, як вже було зазначено є метафора та її варіації, і серед них конкретно виділяємо порівняння, гіперболу і персоніфікацію, які проявляються у варіативних лексичних формах та фразових поєднаннях. Особливу увагу було приділено таким концептуальним метафорам як, наприклад, «гусінь» в альбомі «To Pimp A Butterfly» (2015), що в загальному контексті альбому є частиною більших й ширших концепцій та входить у набір концептуальних метафор пісенних текстів альбому, що були використані в контекстах поезики авторського простору. Зазначені стилістичні прийоми використані в художньому значенні й дозволяють авторам реп-пісень будувати власні авторські концептуальні простори, що в контексті поезики пісенної лірики спроможні викликати емоційний фідбек у слухача, формують специфічний концептуальний зміст пісенних текстів, підсилюють ліричні образи, підсилюють сенсові категорії пісенного тексту в жанрі реп.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Після детального опрацювання пісенних текстів з 25 альбомів вибірки дослідження, було досягнуто наступних результатів дослідження.

Серед основних характеристик структури пісенного тексту в реп-жанрі є текстуальна організація, виконана за допомогою розділення тексту на секції. Поділ на окремі секції має важливу формуючу роль для пісенного тексту в жанрі реп через специфіку вокальної техніки: оскільки речитатив як основна вокальна техніка для виконання має тенденцію бути монотонною і не мати жодних суттєвих або відчутних змін інтонації та швидкості, структуризація тексту незалежно від музичного акомпанементу допомагає зі створенням динаміки текстуального елемента пісні.

Хоча структура реп-пісні напряму залежить від музичного елемента й інструментальної складової пісні, акомпанемент грає визначну роль саме у виконанні тексту, текстовий поділ на окремі пісенні секції як, наприклад, куплет, приспів, перехід все одно відіграють ключову роль у диференціації текстових елементів серед суттєво монотонного звучання реп-пісні. Було визначено найбільш розповсюджену пісенну структуру: вступ – куплет – приспів (хук) – куплет – приспів (хук) – аутро (фінальна частина). Структуру такого формату ми знаходимо в переважній більшості пісень – в сумі 344 пісенних тексти опрацьованих нами альбомів мають подібну структурну організацію тексту. Щодо організації куплетів: було з'ясовано, що куплет у пісенному тексті жанру реп серед американських виконавців здебільшого складається з 16 рядків; також він може складатись з 20. Було визначено, що типовим для американського репу є використання куплетів із загально парною кількістю рядків, які можна поділити на чотири, оскільки саме таку кількість тактів використовує сучасна західна поп-музика.

У плані текстуальної організації пісні куплет зазвичай виступає як основне вербальне навантаження пісні – секція тексту, в якій автор вербалізує більшість мотивів пісні, розкриває її тематику, використовує метафоричні

засоби та стилістичні прийоми. Лексичне нагромадження й багатослівність є характерними для багатьох із проаналізованих у цьому дослідженні пісенних текстів. У всіх випадках це лексичне нагромадження реалізовано саме у куплетних секціях пісенного тексту. Використання приспіву є універсальною практикою пісенних реп-текстів, кожен з 426 використовує приспів або хук чи рефрен. Дослідження розглядає наступний набір характерних рис приспіву (хуків): повтор, кратність якого в переважній більшості випадків можна звести до двох – типовим є подвійне використання приспіву, який складається з чотирьох рядків, що в сумі складає секції по 8 рядків. Також варто зазначити, що взаємозаміна приспіву і хуку є важливою характерною рисою реп тексту серед американських авторів-виконавців, особливо в альбомах, які вийшли після 2016 року. У плані структури пісенного тексту в жанрі реп велике значення має вступ до пісні, який зазвичай автори реалізують через короткі фрази, сказані самим виконавцем або залучають якусь словесну вставку, тобто семпл, що буде виконувати цю вступну функцію. Вступ може не мати жодного відношення до пісенного тексту, виконувати роль сценки, проте й навпаки – вступ до пісні може виконувати функцію повноцінного вводу чи навіть бути частиною першого куплету на основі семітичного зв'язку лексичних компонентів текстової секції вступу і початкових рядків куплету. Використання розмови як текстового елемента в рамках пісенного тексту також є характерним для американського репу. Діалог виступає як тип організації тексту, але не є типовим для пісенного тексту в рамках реп-жанру.

На рівні римо-ритмічної організації тексту було виявлено, що в більшості фонетичних конструкцій розподіл фоностилістичних явищ відбувається між чотирма або восьма рядками куплету одного пісенного тексту. Наступні чотири або вісім рядків того самого куплету пісенного тексту використовують іншу фонетичну зв'язку.

Після детального вивчення й аналізу вибірки пісенних реп-текстів на предмет фонетичних стилістичних прийомів і засобів, які формують римо-ритмічну композицію цих текстів, було з'ясовано, що найбільш

розповсюдженими стилістичними засобами є асонанс, рима, повтор, алітерація.

Було з'ясовано, що асонанс є домінантним фонетичним стилістичним засобом у пісенних текстах реп-жанру (9471 випадків використання асонансу в 426 пісенних текстах). Асонанс поєднується з римою, підсилюючи фонетичні комбінації в текстах, що підтримує фонетичну когезію пісенного тексту й структуру. Рима в своєму стандартному прояві присутня в кожному проаналізованому пісенному тексті, але вона також комбінується з використанням асонансу, який часто приходить на заміну рими, або виступає як зв'язка між римами для підтримки ритму та мелодійності куплетів й приспівів.

Кожен вивчений альбом містить приклади поєднання принаймні двох або більше фонетичних засобів: жоден пісенний текст не використовує якийсь один єдиний засіб для зв'язування текстуального компонента. Алітерація в порівнянні з римою та асонансом є суттєво менш частим явищем.

Кожен проаналізований альбом також містить повтор – залежно від контексту, анафоричний й епіфоричний види повтору, а також звичайне використання лексичного повтору для створення співзвучності в рядках пісенного тексту. Такі альбоми, як «*DAMN.*» та «*Igor*» використовують повтор як основний засіб для зв'язки пісенного тексту, для побудови не лише ритмічного компонента тексту, але й для образних та метафоричних його елементів.

Інтертекстуальність пісенного тексту в реп-жанрі має розглядатись на декількох рівнях залежно від його структури, його позиції у списку пісень альбому, й структури самого альбому безпосередньо. Реп як жанр та пісенний текст в жанрі репу є мультимодальними, через що контекстуальні якості пісенного тексту змінюються залежно від методів відтворення цих текстів, від форми подачі. Текст пісні в жанрі реп ніколи не створюється з метою залишатись у текстовій формі, це завжди текст, призначений для виконання.

Рівні сприйняття інтертекстуальності пісенного тексту: 1) як частина авторського світу, в якому ми сприймаємо пісенний текст як щось існуюче конкретно в творчому доробку автора або автора-виконавця; 2) як частина ширшого соціального та культурного контексту – на цьому рівні ми сприймаємо пісенний текст як частину реального світу, розглядаємо його інтертекстуальність безпосередньо в контексті посилань на інші твори – літературні, пісенні, твори живопису, кінематографу, телебачення і т.д.; а також в контексті посилань на існуючих людей, їхні цитати; посилання на пісенні тексти інших реп-виконавців, інтерполяції пісенних текстів інших виконавців також відносяться до цього рівня сприйняття; 3) як головний елемент побудови складових сюжету концептуального альбому.

Щодо інтертекстуальних зв'язків між різними пісенними текстами реп-альбомів було зроблено висновок: всі 25 альбомів можна поділити на два типи – 1) просто колекції пісень, в яких пісні можуть мати зв'язки лише на базовому тематичному рівні, але вони не поділяють конкретні концепти й таким чином не належать до спільного концептуального простору; та 2) концептуальні альбоми, в яких превалює домінантне використання лексико-стилістичних елементів реалізації метафоричних й концептуальних виразів, що виходить за межі одного тексту й мігрують від пісні до пісні в рамках одного або навіть декількох альбомів. Колекції пісень – переважна більшість нашої вибірки, які можуть мати схожі теми й іноді поділяти метафори й образи з одного й того самого домену/доменів, проте ці альбоми не мають чіткого послідовного зв'язку між різними піснями суцільного тексту альбому. Ці тематичні зв'язки проявляються лише на базовому рівні й не несуть додаткової смислової або художньої цінності та жодним чином не розширюють концептуальний авторський простір.

Проте концептуальні альбоми завжди пов'язані окремими текстами або елементами цих текстів: наприклад, альбом автора-виконавця Кендріка Ламара «To Pimp A Butterfly». Його структурна концепція вибудована навколо вірша авторства репера, уривки якого вставляється між піснями як «сценки»

(skits). Кожного разу, коли в наступному пісенному тексті читається вірш, Ламар додає до нього кілька нових рядків і, нарешті, читає його повністю в останньому треку альбому «*Mortal Man*». Заключна пісня і вірш у ній показують нам концепт «гусениці», ув'язненої своїм середовищем, вона замкнена у внутрішній боротьбі; але згодом стає вільною – як метелик з новим світоглядом. Таким чином всі пісенні тексти, що розділяють рядки цього вірша структурно і концептуально пов'язані, що буде інтертекстуальний зв'язок між окремими пісненими текстами альбому.

Мультимодальність пісенного тексту в жанрі репу має неабияке значення в контексті реалізації невербальних смислових повідомлень, закладених у додаткові графічні матеріали, що певною мірою здібні виступати доповненням до вербалізації концептів, виражених у текстуальному елементі реп-пісень. Головним джерелом для вивчення мультимодальності в американському репі було обрано обкладинки альбомів, оскільки ці графічні зображення є основною репрезентацією музичного й текстуального контенту альбомів, і є найбільш розповсюдженим видом медіа, оскільки в час цифрового споживання музики, всі провідні музичні сервіси завжди використовують обкладинки музичних альбомів на відміну від інших видів медіа як, наприклад, відеокліпи, які через суто технічні причини не супроводжують музику в більшості випадків взаємодії слухача з нею. Було з'ясовано, що додаткові медіа, а саме обкладинки альбомів, спроможні реалізовувати концептуальне розширення наявних авторських просторів пісенної лірики, доповнювати образно-концептуальні елементи тексту за допомогою додаткових символічних, смислових і в окремих випадках текстових виразів графічного характеру.

Було встановлено основні теми, мотиви та образи, що характерні для пісенних текстів американського репу, які реалізовані через концепти та концептуальні простори, до яких вони належать. Серед основних концептуальних просторів американського репу ми виділяємо чотири конкретних простори: соціально-політичний концептуальний простір, до

якого входять пісенні тексти, що містять в собі концепти політичного й соціального характеру, релігійні мотиви, соціальну критику, посилення на політично-історичні та інші концепти; концептуальний простір триумфу й особистої боротьби, до якого ми відносимо пісенні тексти, в яких реалізовані концепти досягнення успіху автором або ліричним героєм пісні, «переможні гімни», концепти подолання бідності й важкого життя, реалізовані через метафоричні засоби; концептуальний простір «любов і стосунки», до якого відносимо ті пісенні тексти, які містять в собі концепти любовного характеру, романтичні теми, теми нещасного кохання, ревнощів та інші; концептуальний простір злочинності й насильства. Наявні в репі концепти можуть бути як абстрактні, так і конкретні, але в переважній більшості ці концепти виражені через стилістичні прийоми, а саме за допомогою метафоричних засобів як метафора, концептуальна метафора, персоніфікація, порівняння. Такі концепти, як, наприклад, образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг, пісень та фільмів, географічні назви, котрі відіграли чи відіграють важливу роль у суспільному житті охарактеризовані як маркери інтертекстуальності, які теж належать до того чи іншого концептуального простору. Концепти, реалізовані в пісенних текстах американських авторів, можуть одночасно належати до двох або більше охарактеризованих нами концептуальних поля.

У реалізації концептуальних просторів основними стилістичними засобами, що використовуються в пісенних реп-текстах, як вже було зазначено є метафора та її варіації, і серед них виділяємо порівняння, гіперболу і персоніфікацію, які проявляються в лексичних формах та фразових поєднаннях. Метафори, як, наприклад, «гусінь» в альбомі «To Rimp A Butterfly» є частинами більших й ширших концепцій та входять у набори концептуальних метафор, які використані в контекстах альбому. Переважна більшість, а саме 87% всіх проаналізованих у дослідженні текстів містять метафору. 57% проаналізованих текстів містять використання порівняння. 52% пісенних текстів вибірки містять вживання гіперболи. Відсоток

використання персоніфікації у пісенних текстах 25 альбомів вибірки дорівнює 34%. Зазначені стилістичні прийоми використані в художньому значенні й дозволяють авторам реп-пісень будувати концептуальні простори, що в контексті пісенної лірики спроможні викликати емоційний фідбек у слухача, формують смисловий зміст пісенних текстів, підсилюють ліричні образи, що резонують зі слухачами, привертають їхню увагу, підсилюють сенсові категорії.

Гіпербола в пісенних текстах реп-жанру може мати наступні види: та, що перебільшує навички та досягнення автора/ліричного героя; та, що описує вуличне життя і боротьбу автора чи ліричного героя; гіпербола, що сформована грою слів і метафор, побудована на лексичних каламбурах; і та, що посилює комедійність виразу.

Персоніфікація в пісенних текстах реп-жанру може мати наступні види: та, що підсилює яскравість описаного; та, що підсилює емоційний вплив; персоніфікація символічного й алегоричного характеру; та, що має функцію розповіді, підтримує оповідну динаміку; персоніфікація комедійного ефекту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бистров Я. (2015). Метафорично-іронічний модус англомовного біографічного наративу у фреймовій мережі ментальних просторів. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов», 2015, с. 29-33.
2. Ковалик І, Мацько Л., Плющ М. (2009). Методика лінгвістичного аналізу тексту.
3. Колегаєва І.М. (2018). Конструювання номінативного поля концепту: етапи та одиниці / Записки романо-германської філології. Вип. 1(40) – 2018, с. 121-127.
4. Колесник О. С. (2020). Системні основи мовного моделювання. Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія. 2020. Вип. 823. С. 112-117.
5. Копаниця Л. М. (2001). Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення. Київський Національний Університет імені Тараса Шевченка – Київ, 2001.
6. Кочан І. М. (2008). Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2008. – 423 с. – С. 32.
7. Кравець Л. (2012). Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. Видавничий центр Академія.Литвиненко Г.С. Календарно-обрядові пісні: архетипно-образна система фольклорної свідомості. Київський Національний Університет імені Тараса Шевченка – Київ, 2009.
8. Кусько К.Я. Когнітивно-дискурсивний потенціал інформативного трансферу / К.Я. Кусько // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – 2004. – № 635. – С. 91–93.
9. Лариса Масенко Нариси з соціолінгвістики. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2010. – 243 с.

10. Малахова О.О. (2015). Естетичний код сучасної пісенної лірики (кінець ХХ – початок ХХІ століть). Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ – 2015.
11. Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А.П. Мартинюк. – Х. : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. – 196с.
12. Марчун О. В. (2005). Поетика української народної колискової пісні: мотиви, функції, образи. Київський Національний Університет імені Тараса Шевченка – Інститут Філології. – Київ, 2005.
13. Махачашвілі, Р. К., Семеніст, І. В. (2020). Мультилінгвальна формотворча асиметрія в динаміці мікроструктури інноваційної логосфери комп'ютерного буття. Нова філологія. 2020. Том 2. № 80. С. 26-34.
14. Приходько А.М. (2008). Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008.
15. Чеснокова А., ван Пір В. (2020). Теорія очуднення: новий погляд на стару модель. *Studia Philologica. Філологічні студії. Збірник наукових праць.* 2020. (2), 7–10.
16. Abello, J. (2012). *The Portrayal and Frequency of Religion in Secular Rap Music.* University of Missouri-Columbia – Columbia, Missouri.
17. Adams, K. (2009). On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music. *Music Theory Online.* Vol. 15, Number 5. <https://doi.org/10.30535/MTO.15.5.1>
18. Anderton C., Dubber A., Martin J. (2012). *Understanding the music industries.* SAGE.
19. Adams, K. (2020). Harmonic, Syntactic, and Motivic Parameters of Phrase in Hip-Hop. *Music Theory Online.* Vol. 26, Number 2. <https://doi.org/10.30535/mto.26.2.1>
20. Adler, J, et al. (1990). *The Rap Attitude.* Newsweek: 56-60.
21. Adorno Theodor W. (1973). *Philosophy of Modern Music.* New York: Seabury Press.

22. Attas, R. (2019). Music Theory as Social Justice: Pedagogical Applications of Kendrick Lamar's *To Pimp A Butterfly*. *Music Theory Online*. Theory Online. Vol. 25 No. 1. <https://doi.org/10.30535/MTO.25.1.8>
23. Balliu, S. (2015). *The Paradoxical Position of the White Rapper in Hip-Hop Music: A Genre Fixated on Authenticity*. Ghent University.
24. Balaji, M. (2012). The Construction of "Street Credibility" in Atlanta's Hip-Hop Music Scene: Analyzing the Role of Cultural Gatekeepers. *Critical Studies in Media Communication* 29: 313–30.
25. Baker Houston A. (1993) *Black Studies, Rap, and the Academy*. Chicago: University of Chicago Press.
26. BBC News. Kendrick Lamar wins Pulitzer Prize for music. Retrieved September 30, 2020 from <http://www.bbc.com/news/business-43789936>.
27. Beckman J, Adler B. (1991). *Rap: Portraits and Lyrics of a Generation of Black Rockers*. New York: St. Martin's Press.
28. Bennett A. (1999). "Hip Hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip-Hop Culture." *Media, Culture & Society* 21:77–91.
29. Berná rdez, E. (2016). From butchers and surgeons to the linguistic method. On language and cognition as supraindividual phenomena. In M. Romano & M. D. Porto (Eds.), *Exploring discourse strategies in social and cognitive interaction: Multimodal and cross-linguistic perspectives* (pp. 21–38). Amsterdam: John Benjamin.
30. Berry M. (2018). *Listening to Rap: An Introduction* Listening to Rap: An Introduction - Google Books.
31. Biber, D. (1993). The multi-dimensional approach to linguistic analyses of genre variation: An overview of methodology and findings. *Computers and the Humanities* 26:331–45. Google Scholar
32. Biber, D, & Conrad, S. (2009). *Register, genre, and style*. Cambridge: Cambridge University Press. Google Scholar
33. Billboard News. Eminem Unleashes Anti-Trump Freestyle 'The Storm' at BET Hip-Hop Awards. Retrieved April 10, 2022, from

- <https://www.billboard.com/video/eminem-unleashes-anti-trump-freestyle-the-storm-at-bet-hip-hop-awards-billboard-news-7997487/>
34. Binder A. (1993). Constructing racial rhetoric: Media depictions of harm in heavy metal and rap music. *American Sociological Review*, 58, 753–767.
 35. Biography. Kendrick Lamar – Rapper, Songwriter. Retrieved July 2, 2021 from <https://www.biography.com/people/kendrick-lamar-21349281>.
 36. Boonyanit A., Dahl A. (2021). Music Genre Classification using Song Lyrics. Stanford CS224N: Natural Language Processing with Deep Learning. https://web.stanford.edu/class/archive/cs/cs224n/cs224n.1214/reports/final_reports/report003.pdf
 37. Bradley A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. Basic Civitas Books.
 38. Bradley, R. N. (2021). *Chronicling Stankonia: The Rise of the Hip-Hop South*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
 39. Bradley, A., Dubois, A., Gates, H.L., Chuck, D., & Common (2017). *The Anthology of Rap*. Yale University Press.
 40. Bramwell, R., & Butterworth, J.W. (2020). Beyond the street: the institutional life of rap. *Popular Music*, 39, 169-186.
 41. Brush, E. (2023). Rude Railing Rhymers: Reading Close Rhyme in Skeltonic Verse and Hip-Hop. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 138, 20 - 36. <https://doi.org/10.1632/S0030812922000955>
 42. Buelens, G. (2011). *Lyricist's Lyrical Lyrics: Widening the Scope of Poetry Studies by Claiming the Obvious*. Linköping University Electronic Press. <http://www.ep.liu.se/ecp/062/052/ecp11062052.pdf>
 43. Business Insider. The fabulous life of Dr. Dre, one of the richest men in hip-hop. Retrieved December 12, 2022, from <https://www.businessinsider.com/the-fabulous-life-of-dr-dre-photos-2016-12>.

44. Bystrov, Y., Telegina N. (2023). Jazz Music and Intermedial References in Toni Morrison's *Love*. *Forum for Modern Language Studies*, Volume 59, Issue 4, October 2023, Pages 513–529, <https://doi.org/10.1093/fmls/cqad052>
45. Bystrov, Y. (2014). Fractal metaphor LIFE IS A STORY in biographical narrative. *Topics in Linguistics*, 14(1), 1–8. <https://topling.ukf.sk/index.php/topling/article/view/7>
46. Calvert C., Morehart E., Papadelias S. (2014). Rap music and the true threats quagmire: When does one man's lyric become another's crime? *Columbia Journal of Law & the Arts*, 38, 1–27.
47. Cambridge Dictionary (2020). Cambridge: Cambridge University Press.
48. Carston, R., Yan X. (2023) Metaphor Processing: Referring and Predicating. *Cognition*, vol. 238 (105534). Retrieved November 27, 2023, from <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0010027723001683>
49. Carston, R. (2010). Metaphor: Ad hoc concepts, literal meaning and mental images. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 110(3), 297–323. https://academic.oup.com/aristotelian/article-abstract/110/3_pt_3/295/1825640?redirectedFrom=fulltext
50. Chang, J. Dimitriadis, G. (2005). *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy and Lived Practice*. New York: Peter Lang. *A History of the Hip Hop Generation*. New York: St Martin's Press.
51. Chang, J. (2005). *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. St. Martin's Press
52. Charteris-Black, J. (2012). Forensic deliberations on purposeful metaphor. *Metaphor and the Social World*, 2(1), 1–12. <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/msw.2.1.01cha>.
53. Charry E. (2012). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World (African Expressive Cultures)*. – Indiana University Press.
54. Chesnokova A., Zyngier S., Viana V., Jandre J., Rumbesht A., Ribeiro F. (2017). *Cross-Cultural Reader Response to Original and Translated Poetry: An Empirical Study in Four Languages*.

55. Chuck D. (2017). *Chuck D Presents This Day in Rap and Hip-Hop History*. – New York: Black Dog & Leventhal, 2017.
56. Complex. ‘Damn’ Cements Kendrick’s Status as One of Rap’s Greatest MCs. Retrieved November 10, 2022 from <http://www.complex.com/music/2017/04/damn-makes-kendrick-lamar-one-of-the-greatest-rappers-ever>.
57. Condit-Schultz N., Huron D. (2015). Catching the Lyrics: Intelligibility in Twelve Song Genres. / *Music Perception*. Volume 32, Issue 5 – June 2015.
58. Costello, M., & Wallace, D. (1990). *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*. New York: Ecco Press.
59. Cross B. (1993). *It’s Not About A Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*. New York: Verso.
60. Coupland, N. (2011). Voice, place and genre in popular song performance. *Journal of Sociolinguistics* 15:573–602. Google Scholar
61. Cutler, C. (2015). White Hip-hoppers. *Lang. Linguistics Compass*, 9, 229-242. <https://doi.org/10.1111/lnc3.12139>
62. Dawsey K. M. (1994). Caught up in the (Gangsta) Rapture. *The Source* (June): 58–62.
63. De Backer, L., Enghels, R., & Goethals, P. (2023). Metaphor analysis meets lexical strings: finetuning the metaphor identification procedure for quantitative semantic analyses. *Frontiers in Psychology*, 14.
64. Dennis A. L. (2007). Poetic (in)justice? Rap music lyrics as art, life, and criminal evidence. *Columbia Journal of Law & the Art*, 31, 1–41.
65. Diallo, D. (2015). Intertextuality in Rap Lyrics. «*Revue française d’études américaines*», Volume 142, Issue 1, 2015. pp. 40-54. <https://www.cairn-int.info/revue-revue-francaise-d-etudes-americaines-2015-1-page-40.htm>.
66. Dimitriadis, G. (2001). *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*. New York: P. Lang
67. Dingle, J. (2018). *Hip-hop and Poetry: Listen to the Words*. *Cultural Studies Capstone Papers*. 30. https://digitalcommons.colum.edu/cultural_studies/30.

68. Dowd T. J., Janssen S. (2011). Globalization and Diversity in Cultural Fields: Comparative Perspectives on Television, Music, and Literature. *American Behavioral Scientist*, № 5, 519-524. <https://doi.org/10.1177/0002764211398076>.
69. Duinker, B. (2021). Segmentation, Phrasing, and Meter in Hip-Hop Music. *Music Theory Spectrum*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 43, Issue 2, 221–245. <https://doi.org/10.1093/MTS%2FMTAB003>
70. Dunbar A., Kubrin C. E., Scurich N. (2016). The threatening nature of “Rap” music. *Psychology, Public Policy, and Law*, 22, 280–292.
71. Durham A., Cooper B. C., Morris S. M. (2013). The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions Essay. *Signs: Journal of Women in Culture & Society* 38: 721–37. <https://hamiltonsyllabus.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/04/721-737.pdf>
72. Dyson, M.E. (2007). *Know What I Mean? Reflections on Hip-hop*. New York: Basic Civitas.
73. Dyson, M.E., Daulatzai, S., & Neal, M.A. (2010). *Born to use mics: reading Nas’s Illmatic*. Basic Civitas Books.
74. Edwards P. (2009). *How to rap: The art and science of the hip-hop MC*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
75. Finegan, E., Rickrord, J. (2004). *Language in the USA. Themes for the Twenty-first Century* / Edward Finegan, John Rickrord. – USA: Cambridge University Press.
76. Fischhoff S. P. (1999). Gangsta’ rap and a murder in Bakersfield. *Journal of Applied Social Psychology*, 29, 795–805.
77. Forman Murray. (2002). *The ‘Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
78. Forman, Murray, and Mark Anthony Neal, eds. (2004). *That’s the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.
79. Fried C. B. (1999). Who’s afraid of rap: Differential reactions to music lyrics. *Journal of Applied Social Psychology*, 29, 705–721.

80. Ganesh, B. (2017). The politics of the cipher: hip-hop, antiphony, and multiculturalism.
<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1549862/1/PhD%20Edited%20Version%20Copyright%20Material%20Removed.pdf>
81. Gates, David, et. al. (1990). "Decoding Rap Music." *Newsweek*: 60-63.
82. Genius. Super In-depth review: To Pimp A Butterfly – Genius. Retrieved January 6, 2023 from <https://genius.com/discussions/153175-Super-in-depth-review-to-pimp-a-butterfly>.
83. Geaerts, D. (2010). 'Theories of Lexical semantics' – Oxford: Oxford University Press.
84. GQ. Kendrick Lamar Meets Rick Rubin and They Have an Epic Conversation. Retrieved on March 10, 2021 from <https://www.youtube.com/watch?v=4IPD5PtqMiE>
85. Graham, N. J. (2017). Southern Rap and the Rhetoric of Region. *Phylon* (1960–) 54: 41–57.
86. Goodreads. *Roots: The Saga of an American Family* by Alex Haley Retrieved December 14, 2022, from <https://www.goodreads.com/book/show/546018.Roots>.
87. Greve, J. (2022). Hip Hop Naturalism: A Poetics of Afro-pessimism. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*.
88. Guevara Nancy. (1996). "Women Writin' Rappin' Breakin'." pp. 160–75 in *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip-Hop Culture*, edited by Perkins W. E., Philadelphia: Temple University Press.
89. Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London: Hutchinson, pp. 128–138.
90. Hansen-Hall, C. (1995). Predicting cognitive and behavioral effects of gangsta' rap. *Basic and Applied Social Psychology*, 16, 43–52.
91. Haskins J. *One Nation Under a Groove: Rap Music and its Roots*. (2000). – New York: Hyperion Books.

92. Henderson Errol A. (1996). "Black Nationalism and Rap Music." *Journal of Black Studies* 26:308–39.
93. Hirsch L. (2014). Rap as Threat? The Violent Transition of Music in American Law. *Law, Culture, and the Humanities*, 1–19.
94. Hebdige D. (1987). *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Routledge; 1 edition, 1987.
95. IFPI Music-Listening-2019.pdf. Retrieved October 8, 2020 from <https://www.ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf>.
96. Jenkins, C.M. (2014). Introduction: "Reading" Hip-Hop Discourse in the Twenty-First Century. *African American Review*, 46, 1 - 8. <https://doi.org/10.1353/AFA.2013.0006>
97. Johnson A. (2021). Dirty South Feminism: The Girlies Got Somethin' to Say Too! Southern Hip-Hop Women, Fighting Respectability, Talking Mess, and Twerking Up the Dirty South. *Religions* 2021, 12(11), 1030; <https://doi.org/10.3390/rel12111030>.
98. Kassaveti, U.-H. (2015). Foetus-Art-Terrorism: Deciphering Genre, Intertextuality and Noise in JG Thirlwell's early Musical Corpus (1981-1988). *Punk & Post-Punk* 3 (2): 147-158.
99. Katz, J. (2017). Style and Flow: A Commentary on Duinker & Martin. *Empirical Musicology Review*, 12, 101-108. <https://doi.org/10.18061/EMR.V12I1-2.5926>
100. Kelley R. D. G. (1996). Kickin' reality, kickin' ballistics: Gangsta rap and postindustrial Los Angeles. In Perkins W. E. (Ed.), *Droppin' science: Critical essays on rap music and hip-hop culture* (pp. 117–158). Philadelphia, PA: Temple University Press.
101. Konnova, M. & Babenko, N. (2019). Conceptual metaphors of time in English: An axiological perspective. In *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. Warsaw: De Gruyter Open, IV (2), December 2019, p. 86-127.

102. Keyes, Cheryl L. (1991). *Rappin to the Beat: Rap Music as Street Culture among African Americans*. Ph.D. dissertation, Indiana University.
103. Keyes C. (2004). *Rap music and street consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
104. Kitwana B. (1994). *The Rap on Gangsta Rap Chicago*: Third World Press.
105. Kitwana B. (2002). *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. New York: Basic Books.
106. Kolesnyk O. (2023). JÖTNAR as “supernatural beings”: a cognitive matrix of the Old Norse verbal representations. *STUDIA PHILOLOGICA*. 2023. № 2: Вип. 21. С. 56-76.
107. Kolesnyk O. (2021). The Mythic Multiverse Through the Scope of Language: The “Procedural Anatomy” of Verbal Modelling. *COGNITIVE STUDIES | ÉTUDES COGNITIVES*. 2021. № 21. P. 1-18.
108. Konnova, M. & Babenko, N. (2019). Conceptual metaphors of time in English: An axiological perspective. In *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow*. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava. Warsaw: De Gruyter Open, IV (2), December 2019, p. 86-127.
109. Kovecses, Z. (2015). *Where metaphors come from. Reconsidering context in metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
110. Kravchenko N., Prokopchuk M., Yudenko O. (2021). Afro-American rap lyrics vs fairy tales: Possible worlds and their mediators. *Cogito*. 2021. 13 (1). P. 146–168.
111. Kravchenko N.K. (2019). Biblical intertextuality devices in African American rap texts (based on the Kendrick Lamar’s album “Damn”). *International journal of philology*. 2019. 10 (2). P. 12–17.
112. Kravchenko N.K., Davydova T.V., Goltsova M.G. (2020), *A Comparative Study of Fairy Tale and Rap Narratives: Spaces Specificity*. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9(3). P. 155–167.

113. Kravchenko N., Snitsar V. (2019). Cultural archetypes in the construction of “possible worlds” of modern African-American rap (based on Kendrick Lamar’s texts). *Euromentor Journal*. 2019. X (4). P. 80–92.
114. Kravchenko N., Zhykharieva O. (2020). Rap artists’ identity in archetypal roles of Hero and Seeker: A linguistic perspective. *Journal of Language and Linguistic Studies*. 2020. Vol. 16. No 4. P. 646–661.
115. Kravchenko N., Chaika O., Blidchenko-Naiko V., Davydova T. (2021). Polysemantic allusion in a polycultural dimension: Definition, structure and semantics (based on Pratchett’s *Discworld*). *Journal of Language and Linguistic Studies*. 2021. 17(4). P. 1907-1919.
116. Kravchenko, N; Goltsova, M; Snitsar, (2021). Cyclical time in fairy tale and rap lyrics: Points of intersection. In *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. Trnava: University of SS Cyril and Methodius in Trnava, 2021, VI (1), June 2021, p. 75-108.
117. Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. – Cambridge: Cambridge University Press.
118. Lakoff G., Johnson M. (2003). – *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Language Arts & Disciplines.
119. Lin, Y., & Chan, M.K. (2021). Linguistic constraint, social meaning, and multi-modal stylistic construction: Case studies from Mandarin pop songs. *Language in Society*, 51, 603-626. <https://doi.org/10.1017/S0047404521000609>
120. Lia Litosseliti *Research Methods in Linguistics. Second Edition / Bloomsbury Academic, London – 2018, 359 p.*
121. Lynxwiler J., Gay D. (2000). Moral boundaries and deviant music: Public attitudes toward heavy metal and rap. *Deviant Behavior*, 21, 63–85.

122. Logan, Beth; Kositsky, Andrew; & Moreno, Pedro (2004). Semantic analysis of song lyrics. In Proceedings of the 2004 IEEE International Conference on Multimedia and Expo (ICME'04), vol. 2, 827–30.
123. Magro, J.L. (2016). Talking Hip-Hop: When stigmatized language varieties become prestige varieties. *Linguistics and Education*, 36, 16-26. <https://doi.org/10.1016/J.LINGED.2016.06.002>
124. Makhachashvili R., Semenist I. (2021). Linguistic philosophy of cyberspace. 25th World Multi-Conference on Systemics, Cybernetics and Informatics (WMSCI 2021). 2021. Vol. 2. P. 24-29.
125. Manabe, N. (2019). We Gon' Be Alright? The Ambiguities of Kendrick Lamar's Protest Anthem. *Music Theory Online*. Vol. 25 No. 1. <https://doi.org/10.30535/MTO.25.1.9>
126. Manley L. (2014). Legal debate on using boastful rap lyrics as a smoking gun. *New York Times*. Retrieved from <http://www.nytimes.com>.
127. Marx W. (2022). Musical Genres in the Age of Liminality. *Lithuanian musicology* No. 23, 8-22. https://zurnalai.lmta.lt/wp-content/uploads/2023/01/LM-23-02_Marx.pdf
128. Mary E. Ballard, Alan R. Dodson & Doris G. (1999) Bazzini Genre of Music and Lyrical Content: Expectation Effects. *The Journal of Genetic Psychology. Research and Theory of Human Development*. Volume 160, 1999. Issue 4.
129. Martinez T. A. (1997). Popular culture as oppositional culture: Rap as resistance. *Sociological Perspectives*, 40, 265–286.
130. Mataruga, J. Some aspects of hip-hop nation language (HHNL) from a linguistic point of view / Jana Mataruga. – Bakalářská práce. – Praha, Srpen, 2011. – 47 c.
131. Mattessich, J.J. (2019). This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly. *Music Theory Online*. Vol. 25 No. 1. <https://doi.org/10.30535/MTO.25.1.11>.

132. Mcleish, C.E. (2023). Hip-hop sampling aesthetics and the legacy of Grand Upright v. Warner. *Popular Music*, 42, 79-103. <https://doi.org/10.1017/S0261143023000090>
133. Mia Moody-Ramirez, Lakia M. Scott. Rap Music Literacy: A Case Study of Millennial Audience Reception to Rap Lyrics Depicting Independent Women / *Jornal of Media Literacy Education*, Vol. 7, Iss. 3 (2015), c. 54–72.
134. Muller, C. (2008). *Metaphors dead and alive, sleeping and waking*. Chicago/London: University of Chicago Press.
135. Negus K. (1999). The music business and rap: Between the street and the executive suite. *Cultural Studies*, 13, 488–508.
136. Negus, K., & Astor, P. (2015). Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition. *Popular Music*, 34, 226-244. <https://doi.org/10.1017/S0261143015000021>
137. New York Times. Kendrick Lamar and Meek Mill, Rappers with Debut Albums. Retrieved September 25, 2020 from <https://www.nytimes.com/2012/10/29/arts/music/kendrick-lamar-and-meek-mill-rappers-with-debut-albums.html>.
138. Nielson E., Kubrin C. E. (2014). Rap lyrics on trial. *The New York Times*.
139. Nketia, J.H. (2002). Musicology and Linguistics: Integrating the Phraseology of Text and Tune in the Creative Process. *Black Music Research Journal*, 22, 143. <https://doi.org/10.2307/1519954>.
140. NOISEY. Bampton: Growing up with Kendrick Lamar. Retrieved June 10, 2020 from <https://www.youtube.com/watch?v=CA1EmLFi4OA>.
141. NPR. The Blast Radius of Kendrick Lamar’s ‘Control’ Verse. Retrieved December 15, 2022, from <https://www.npr.org/sections/therecord/2013/08/21/214145432/the-blast-radius-of-kendrick-lamars-control-verse>.
142. Oosterhoff I. (2014). *The Miscellaneous Meaning of Gangsta Rap in 1990s America*. Leiden University.

143. Ohriner, M. (2017). Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's "Mainstream" (1996). *Empirical Musicology Review*, 11, 153-179. <https://doi.org/10.18061/EMR.V11I2.4896>.
144. Perry, I. (2004). *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Duke University Press. <https://doi.org/10.5860/choice.43-0223>.
145. Pinn, Anthony B. (2003). *Noise and Spirit: The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*. – NYU Press.
146. Pitchfork. Kendrick Lamar, 'To Pimp a Butterfly' – 45 Best Albums of 2015 So Far – Kendrick Lamar: To Pimp a Butterfly Album Review. Retrieved July 15, 2021 from <https://pitchfork.com/reviews/albums/20390-to-pimp-a-butterfly>.
147. Potter Russell A. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
148. Reijnierse, W.G., Burgers, C., Krennmayr, T. et al. (2018). DMIP: A Method for Identifying Potentially Deliberate Metaphor in Language Use. *Corpus Pragmatics* 2, 129–147. <https://doi.org/10.1007/s41701-017-0026-7>
149. Rolling Stone. 45 Best Albums of 2015 So Far. Retrieved July 10, 2021 from <https://www.rollingstone.com/music/lists/45-best-albums-of-2015-so-far-20150616/kendrick-lamar-to-pimp-a-butterfly-20150605>.
150. Rebecca Stetler. (2022). *Exploring Music Genres: A Study of Optimal Differentiation by Feature*. Honors Projects. 788. <https://scholarworks.bgsu.edu/honorsprojects/788>.
151. Reijnierse, W. G., Burgers, R., Krennmayr, T., Steen, G.J. (2018). DMIP: A Method for Identifying Potentially Deliberate Metaphor in Language Use. *Corpus Pragmatics* (2018) 2:129–147. Retrieved November 27, 2023, from <https://link.springer.com/article/10.1007/s41701-017-0026-7>
152. Reijnierse, W. G., Burgers, R., Krennmayr, T., Steen, G.J. (2018). DMIP: A Method for Identifying Potentially Deliberate Metaphor in

- Language Use. *Corpus Pragmatics* (2018) 2:129–147. Retrieved November 27, 2023, from <https://link.springer.com/article/10.1007/s41701-017-0026-7>
153. Ringsager, K., & Madsen, L.M. (2022). Critical Hip Hop Pedagogy, Moral Ambiguity, and Social Technologies. *Anthropology & Education Quarterly*. Vol. 53, Issue 3, 258-279. <https://doi.org/10.1111/aeq.12418>
 154. Rolling Stone. Kendrick Lamar’s ‘Control’ Verse Changed the World. Retrieved February 7, 2022 from <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/9-ways-kendrick-lamars-control-verse-changed-the-world-177449>.
 155. Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
 156. Rose, T. (2003). *Longing to Tell: Black Women Talk About Sexuality and Intimacy*. Farrar, Straus and Giroux.
 157. Rose, T. (2008). *Hip Hop Wars. What We talk about When We talk about Hip Hop – And Why it Matters*. New York: Basic Civitas Books.
 158. Rubino, J. (2019). Influences of Religion in Rap Music. *Advanced Writing: Pop Culture Intersections*. 41. https://scholarcommons.scu.edu/engl_176/41.
 159. Shumejda E. (2014). The use of rap music lyrics as criminal evidence. *Entertainment, Arts, and Sports Law Journal*, 25, 29–40.
 160. Smith Christopher Holmes. (1997). “Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip-Hop Performativity.” *Social Identities* 3:345–74.
 161. Smitherman Geneva. (1997). The Chain Remain the Same: Communicative Practices in the Hip Hop Nation. *Journal of Black Studies* 28:3–25.
 162. Soderman, Johan. (2013). The formation of ‘Hip-Hop Academicus – How American scholars talk about the academisation of hip-hop. *British Journal of Music Education* 30 (03), November 2013.
 163. Sorrentino, P.M. (2011). The Beats in Poetry and the Poetics in Rap: Learning the Elements of Poetry through Rap Lyrics and Applying Those

- Learned Elements to Poetry. Curriculum Units by Fellows of the Yale-New Haven Teachers Institute 2011 Volume III: The Sound of Words: An Introduction to Poetry. <https://teachersinstitute.yale.edu/curriculum/units/files/11.03.03.pdf>.
164. Spence L. K. (2011). *Stare in the darkness: The limits of hip-hop and black politics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
165. Stanford. Los Angeles Crips and Bloods: Past and Present. Retrieved August 20, 2021, from https://web.stanford.edu/class/e297c/poverty_prejudice/gangcolor/lacrips.htm.
166. Tapper, J., Thorson, E., & Black, D. (1994). Variations in music videos as a function of their musical genre. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 38, 103–114.
167. Taylor Y., Austen J. (2012). *Darkest America: Black minstrelsy from slavery to hip-hop*. New York, NY: W. W. Norton.
168. The New York Times. Pulitzer Prize Winners 2018: Full List. Retrieved October 15, 2020, from <https://www.nytimes.com/2018/04/16/business/media/pulitzer-prize-winners.html>.
169. The Independent. (2018). Rap overtakes rock as most popular genre in the US. Retrieved May 11, 2021, from <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/rap-music-rock-most-popular-genre-us-nielsen-music-report-2017-kendrick-lamar-ed-sheeran-drake-top-a8141086.html>.
170. Turner, P. (2017). *Hip Hop Versus Rap: The Politics of Droppin' Knowledge*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315544663>
171. United Gangs. Pirus. Retrieved June 5, 2021, from <https://unitedgangs.com/bloods-2/pirus/>.
172. Van Peer, W; Chesnokova, A. (2018). Reading and rereading: insights into literary evaluation. *Advanced Education*. 2018. Issue 9. Page 39-46.

173. Vice. The Narrative Guide to Kendrick Lamar's 'To Pimp a Butterfly'. Retrieved December 10, 2022, from https://www.vice.com/en_uk/article/rzvbwe/the-narrative-guide-to-kendrick-lamars-to-pimp-a-butterfly-2015.
174. Wallmark, Z. (2022). Analyzing Vocables in Rap. *Music Theory Online*. Vol. 28, Number 2. <https://doi.org/10.30535/mto.28.2.10>.
175. Watkins, C. (2005). *Hip-hop Matters. Politics, Pop Culture & the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston, MA: Beacon Press.
176. Watkins S., Craig. (2001). A Nation of Millions: Hip Hop Culture and the Legacy of Black Nationalism. *The Communication Review* 4:373–98.
177. Weitzer R., Kubrin C. E. (2009). Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings. *Men and Masculinities*, 12, 3–29.
178. Wilson N. (2018). *Rap Music as a Positive Influence on Black Youth and American Politics*. Santa Clara University.
179. Xu, C., Zhang, C., & Wu, Y. (2016). Enlarging the scope of metaphor studies. *Intercultural Pragmatics*, 13(3), 439–447. [<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/ip-2016-0018/html>].
180. XXL. 20 Times Rappers Big-Up Donald Trump in Their Lyrics. Retrieved July 1, 2022, from <https://www.xxlmag.com/rap-lyrics-with-donald-trump/>

МАТЕРІАЛ ДОСЛІДЖЕННЯ

181. Naughty By Nature. *Poverty's Paradise Lyrics*. 1995. Genius. <https://genius.com/Naughty-by-nature-povertys-paradise-lyrics>
182. Fugees. *The Score Lyrics*. 1996. <https://genius.com/albums/Fugees/The-score>
183. Diddy. *No Way-Out Lyrics*. 1997. <https://genius.com/albums/Diddy/No-way-out>
184. JAY-Z. Vol. 2... *Hard Knock Life Lyrics*. 1998. Genius. <https://genius.com/albums/Jay-z/Vol-2-hard-knock-life>
185. Eminem. *The Slim Shady LP Lyrics*. 1999. <https://genius.com/albums/Eminem/The-slim-shady-lp>
186. Eminem. *The Marshall Mathers LP Lyrics*. 2000. Genius. <https://genius.com/albums/Eminem/The-marshall-mathers-lp>

187. OutKast. Stankonia Lyrics. 2000. Genius.
<https://genius.com/albums/Outkast/Stankonia>
188. Eminem. The Eminem Show Lyrics. 2002. Genius.
<https://genius.com/albums/Eminem/The-eminem-show>
189. OutKast - Speakerboxxx / The Love Below Lyrics. 2003. Genius.
<https://genius.com/albums/Outkast/Speakerboxxx-the-love-below>
190. Kanye West. The College Dropout Lyrics. 2004. Genius.
<https://genius.com/albums/Kanye-west/The-college-dropout>
191. Kanye West. Late Registration. 2005. Genius.
<https://genius.com/albums/Kanye-west/Late-registration>
192. Ludacris. Release Therapy. 2006. Genius.
<https://genius.com/albums/Ludacris/Release-therapy>
193. Kanye West. Graduation. 2007. Genius.
<https://genius.com/albums/Kanye-west/Graduation>
194. Lil Wayne. Tha Carter III. 2008. Genius.
<https://genius.com/albums/Lil-wayne/Tha-carter-iii>
195. Eminem. Relapse. 2009. Genius.
<https://genius.com/albums/Eminem/Relapse>
196. Eminem. Recovery. 2010. Genius.
<https://genius.com/albums/Eminem/Recovery>
197. Kanye West. My Beautiful Dark Twisted Fantasy. 2011. Genius.
<https://genius.com/albums/Kanye-west/My-beautiful-dark-twisted-fantasy>
198. Drake. Take Care. 2011. Genius.
<https://genius.com/albums/Drake/Take-care>
199. Macklemore & Ryan Lewis. The Heist. 2012. Genius.
<https://genius.com/albums/Macklemore-and-ryan-lewis/The-heist>
200. Eminem. The Marshall Mathers LP 2. 2013. Genius.
<https://genius.com/albums/Eminem/The-marshall-mathers-lp-2>
201. Kendrick Lamar. To Pimp a Butterfly. 2015. Genius.
<https://genius.com/albums/Kendrick-lamar/To-pimp-a-butterfly>
202. Chance the Rapper. Coloring Book. 2016. Genius.
<https://genius.com/albums/Chance-the-rapper/Coloring-book>
203. Kendrick Lamar. DAMN. 2017. Genius.
<https://genius.com/albums/Kendrick-lamar/Damn>
204. Cardi B. Invasion of Privacy. 2018. Genius.
<https://genius.com/albums/Cardi-b/Invasion-of-privacy>
205. Tyler, the Creator. Igor. 2019. Genius.
<https://genius.com/albums/Tyler-the-creator/Igor>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Таблиця. Образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг, пісень та фільмів, географічні назви у пісенних текстах реп-жанру альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2020 років.

№	Назва реп-гурту / Ім'я репера	Назва альбому	Назва пісні	Цитати з реп-пісень, у яких зустрічаються образи відомих особистостей, назви брендів, назви чи герої книг та фільмів, географічні назви.
1	Naughty by Nature	Poverty's Paradise – 1996	Clap Yo Hands	<p>“Coming out the <u>alleyways of Illtown</u> <i>Producer <u>extraordinaire Kaygee</u> Followed by the backbone, <u>VinRock</u> And the last to fall onto this planet!”</i></p> <p>“On <u>Doogan</u>, they rollin’ two deep, so they ain’t too steep And crews creep but they hard to beat, bustin’ out two jeeps...”</p>
2			Hang Out and Hustle	<p>“A street fleet with <u>Moet</u>, dank and freaks in twenty separate suites I’m servin’ dope lyrics holding weight Just like <u>Chris Webber</u> a Warrior from the Golden State...”</p> <p>“Collects cash n’ checks on a jet To meet the next client as I arrive at <u>L.A.X.</u>.”</p>
3			It's Workin'	<p>“I’m floatin’ with <u>Boogie Beat</u> fishin’ in a record ocean. Uh oh, I guess It’s going’ down, not now, right now So I got down with the git down for <u>Illtown.</u>”</p>

4			Holdin’ Fort	<i>“We’re coming, fuck a summons, so long as <u>Illtown</u> rocks it, you can’t stop it.”</i>
5			Chain Remains	<i>“Yo, yo this Mook Daddy Number 1- 6-double 0-3-0-5-0 representin’ down in Fort Dix federal prison, you know what I’m sayin?”</i>
6			Craziest	<i>“From warring towns to <u>Bordentown</u> From <u>Newark</u> to <u>Illtown</u>...” “And all you know from <u>Lifers</u>, <u>Rikers</u> to <u>Folsom</u> Wasn’t driving too fast, I was flying too low...” “Sweetheart, do you wanna get naughty with naughty by nature? Hell yeah, especially <u>Treach!</u>”</i>
7			Webber (skit)	<i>“Hello, Mr. Webber’s residence Ay, what’s up man? This <u>Kay Gee</u>, Chris here? Oh, hey <u>Kay Gee</u>, hold on Alright Yo, hello? ... Yo, what’s up <u>Kay</u>, man?”</i>
8			Respect Due	<i>“Talkin’ <u>Vinnie</u> don’t write, and <u>Vinnie</u> can’t rap But I bet if you put a pen and pad in my hand I could write it in your face, my friend, put it on tape and then Give it to my nigga <u>Kay Gee</u>, he produces me Pump it through the <u>Flavor Unit</u>, spread it through the industry...” “And then there’s oh mad sex and <u>ASCAP</u> checks</i>

				<p><i>So when I, um, plex it, it's me, I'm in the <u>Beamer</u> or <u>Lexus</u>...</i></p> <p><i>"Why do we get so much into this freein' Willy</i></p> <p><i>When Willy is Free..."</i></p>
9			<p>Klickow</p> <p>Klickow</p>	<p><i>"5-6 we hit cha from the bricks back the fuck up like <u>Onyx</u> said</i></p> <p><i>Don't make me act the fuck up I'm known to have a hot head..."</i></p> <p><i>"Right out the <u>alleys of Cali</u></i></p> <p><i>Not the valley, straight out the hood is the notorious one..."</i></p> <p><i>"Road Dawgs the next kick</i></p> <p><i>Pluggin' you jugular vein it pour like rain when ya neck whip..."</i></p> <p><u>Ingelwood Illtown</u> click</p> <p><i>"Low hot off the bricks trot off or get shot off in the mix</i></p> <p><u>Boobie</u> and <u>Luvchild</u> staying trues paying dues</p> <p><u>Madmen</u> with ten millimeter heaters sprayin' fools</p> <p><i>And slaying crews"</i></p> <p><i>"Keep my hand on the nitty Glock fifty..."</i></p> <p><i>"Don't sleep on <u>Jersey</u> nor <u>California</u> shit is grimmy trim ya limb..."</i></p> <p><i>"<u>Illtown</u>'s villian that's wanted for some niggas killin'</i></p> <p><i>Keep my material similar to a serial killer..."</i></p> <p><i>"I'm airing shit out like <u>DAT</u></i></p> <p><i>Jack it's judgement day and I'm seenin' is human beings</i></p> <p><i>Got cha fleein' word to me <u>Mook</u></i></p> <p><i><u>Daddy</u> and <u>Little Steven</u>..."</i></p>

				<i>“A rugged <u>Cruddy Click</u> from the guttas of <u>Illtown</u>...”</i>
10			Slang Bang	<p><i>“I be on that ass like <u>Old Mole</u>, turning your whole show slow-mo ‘Cause you were too quick to go pro, so...”</i></p> <p><i>“Some thank me for putting the hanky and panky Slapping stanky like lightning, sticking Yankees like <u>Benjamin Franky</u>...”</i></p> <p><i>“The objects that I learned from the projects Try <u>Treach</u> I bet and get your throat choked like mocknecks...”</i></p> <p><i>“Don’t pluck, I’ll fuck your finger <u>Anthony Prejudice Presley</u> Now I got more <u>Snipes</u> than <u>Wesley</u>...”</i></p> <p><i>“<u>Adidas</u> couldn’t read us so they freed us Then we tried <u>Reebok</u> from a cheater, succeeded then got weeded Oh Anna, rip of some grandma’s, no my Grandma from <u>Santa Ana To Atlanta</u> where cops ain’t a-feared and niggas wear ‘dannas...”</i></p>
11			Shout Out	<p><i>“A special shout out From <u>Treach</u>, and <u>Vinny</u>, and <u>Kay Gee</u> From <u>O.P.P.</u> to <u>Hip Hop Hooray</u>...”</i></p> <p><i>“We gotta say good looki” out to my man Funkmaster Flex Big Cap and Red Alert at Hot 97 (Word up)</i></p>

				<p><i>My man DJ Premier, Peter Parker, Silver D, Sir Charles and Jonathan Doncker at WBLS</i></p> <p><i>Bobbito & Stretch, Awesome Two Kevin Keith & The Dirty Dozen at WNWK</i></p> <p><i>G-Man and Jay Smooth at WBAI</i></p> <p><i>WildMan Steve and Riz at BAU</i></p> <p><i>Martin and Mayhem at WNYU</i></p> <p><i>Baka Boyz at Power 106</i></p> <p><i>Emz and Mike Nardone at the Beats</i></p> <p><i>Sway and Tech, Trae Black Ruthless Radio, DJ Jam and Don...”</i></p> <p><i>“At 106 JAMZ we got the Pinkhouse</i></p> <p><i>EZ Street and the First Lady</i></p> <p><i>Tone B. Nimble and Mike Fox</i></p> <p><i>At WGCI, Kelly G, Eric the Wiz, and Steve Maestro</i></p> <p><i>(Take it up to San Fran)</i></p> <p><i>We gotta say good lookin’ out to the whole Bay Area coalition</i></p> <p><i>My main Hector the Ejector at WILD107</i></p> <p><i>My boys Kevvy Kev and KutMasta Kurt at KZSU</i></p> <p><i>KPOO [?] Sampson</i></p> <p><i>At KMEL, Latin Prince, Franzen, Prince Ice, Billy Vidal, Dave Meyer</i></p> <p><i>Davy D, and Glenn (The Bay Area)</i></p> <p><i>At the KMEL Wake Up Show, my boys Sway and Tech, good lookin’ out</i></p> <p><i>(Philly!)</i></p> <p><i>My man Brewser and E.C. La Rock</i></p>
--	--	--	--	--

				<p><i>up in Philly at WDAS DJ Ran, Colby Colb, and Cosmic Kev at Power 99, good lookin' out Word up, good lookin' out (Dallas, Texas) My man Greg Street and Scorpio at KKDA And DJ Smooth at KJMZ... ” “At Georgia State radio WRAS G-Wiz, Randall and Talib Searcy at WRFG, good lookin' out And my man DMX at WREK... ”</i></p>
12			Connections	<p><i>“I got connections, huh, huh, no question, huh I got connections; I get that ass stuck like glue – <u>Method Man</u>... ” “<u>Ken Boogie</u> just hit me on the horn in <u>California</u> Born in Fort July Fourth you're sworn to bangin' and warrin' <u>Road Dawgs</u> you assume right first draft kick... ” “Top gun and explosive motion <u>East Coastin'</u> deep Throughout notions of all the shops I'm closin' ... ” “Rap pillars got the power to blow up spots from here to the <u>Watts</u> <u>Tower</u> Niggas can feel us, do you wanna deal us?” “My department be collections remember that <u>Love Child</u> got connections ain't no motherfuckin' question... ” “Collidin' with perfection, every direction can't pay enough protection</i></p>

				<i>'Cause I got the <u>Illtown</u> to <u>Inglewood</u> connections...</i>
13	Fugees	The Score - 1997	Red Intro	<p><i>"Until my man <u>Petey</u> think he like <u>Charlie Chan</u>, or <u>Robert De Niro</u>, or <u>Bruce Lee</u> or some shit (A gangster)..."</i></p> <p><i>"Because they only gangsters when it come to being gangsters to theyself</i></p> <p><i>They wanna be <u>Corleone</u> or <u>Luigi</u> (Nigga, I am <u>Corleone</u>, what? What?)"</i></p> <p><i>"I got family business on <u>Avon</u>, on <u>Chancellor</u>, on <u>Prince Street</u> (Y'all blowed up)</i></p> <p><i><u>Chadwick</u>, on <u>Stratford</u>, <u>Chancellor</u>, uh, uh, <u>Vailsburg</u></i></p> <p><i>All of the <u>Brick City</u>, boy, that's my family (I got family just around the corner)..."</i></p>
14			How Many Mics	<p><i>"Indeed we like <u>Khalid Muhammad</u>, MCs make me vomit I get controversial, freak your style with no rehearsal</i></p> <p><i>Au contraire mon frère, don't you even go there..."</i></p> <p><i>"Or <u>Coleco Vision</u>, my rhymes make incisions in your anatomy And I'll back this with <u>Deuteronomy</u></i></p> <p><i>Or <u>Leviticus</u>, God made this word, you can't get with this..."</i></p> <p><i>"So on my day off, with <u>David Sonenberg</u> I play golf</i></p> <p><i>Run through <u>Crown Heights</u> screaming out..."</i></p>

				<p><i>“Appetite to write like <u>Frederick Douglass</u> with a slave hand (Bing) Street pressure, word to papa, I ain’t goin’ under</i></p> <p><i>One day I’ll have a label and make deals with <u>Tommy Mottola</u>...”</i></p> <p><i>“‘Cause the whole world’s out of order</i></p> <p><i>So at night, the fiends dance on grease with <u>John Travolta</u>...”</i></p> <p><i>“Dice and dynamite like <u>Dolemite</u> Double-deuce delight, I don’t Dick Van Dyke</i></p> <p><i>Star light to star bright, the freaks come out at night</i></p> <p><i>Like my man <u>Wyclef</u> (I wear my sunglasses at night)</i></p> <p><i>And my panache will mosh your entourage</i></p> <p><i>Squash the squad and hide their bodies under my garage</i></p> <p><i>And when the cops come lookin, I be bookin’ to Brooklyn</i></p> <p><i>Leave the trails broken, flippin’ tokens to Hoboken</i></p> <p><i>A clean getaway like <u>Alec Baldwin</u> Driving in my fast car playing Tracy Chapman...”</i></p>
15			Ready or Not	<p><i>“But, no, don’t weep, <u>Wyclef</u>’s in a state of sleep</i></p> <p><i>Thinking ‘bout the robbery that I did last week</i></p> <p><i>Money in the bag, banker looked like a drag</i></p> <p><i>I want to play with pelicans from here to <u>Baghdad</u>...”</i></p> <p><i>“Rap orgies with <u>Porgy and Bess</u> Capture your bounty like <u>Eliot</u></i></p>

				<p><i>Ness, yes</i> <i>Bless you if you represent the Fu</i> <i>But I'll hex you with some witch's</i> <i>brew if you're doo-doo</i> <i>Voodoo, I can do what you do, easy</i> <i>Believe me, fronting niggas give</i> <i>me heebie-jeebies (Ha)</i> <i>So while you imitating Al Capone</i> <i>I'll be Nina Simone and defecating</i> <i>on your microphone..."</i> <i>"Ready or not, refugees taking</i> <i>over</i> <u><i>The Buffalo Soldier</i></u>, <i>dreadlock</i> <i>Rasta..."</i> <i>"I refugee from <u>Guantanamo Bay</u></i> <i>Dance around the border like I'm</i> <u><i>Cassius Clay</i></u> (Yes, sir)..."</p>
16			Zealots	<p><i>"Another MC lose his life tonight,</i> <i>Lord</i> <i>I beg that you pray to <u>Jesus Christ</u>,</i> <i>why</i> <i>Oh Lord, father don't let him bury</i> <i>me, woah..."</i> <i>"I haunt MCs like <u>Mephistopheles</u>,</i> <i>bringing swords of <u>Damocles</u>..."</i> <i>"Secret service keep a close watch</i> <i>as if my name was <u>Kennedy</u>..."</i> <i>"<u>Hypocrite</u>, critic, but deep inside</i> <i>you wish you had the pop hit..."</i> <i>"And if you try, to take lines or bite</i> <i>rhymes</i> <i>We'll show you how <u>The Refugees</u></i> <i>do..."</i> <i>"My grammar pays like <u>Carlos</u></i> <u><i>Santana</i></u> plays "<u><i>Black Magic</i></u> <u><i>Woman</i></u>" <i>So while you fuming, I'm consuming</i> <i>mango juice under <u>Polaris</u></i></p>

				<p><i>You just embarrassed 'cause it's your last tango in <u>Paris</u>...</i></p> <p><i>"Violence ain't necessary, unless you provoke me</i></p> <p><i>Then get buried like the great <u>Mussolini</u>..."</i></p>
17			The Beast	<p><i>"Meanwhile the government brings <u>Star Wars</u> from Glock to glockers <u>C.O.P.</u> has an APB out on <u>Chewbacca</u></i></p> <p><i>Mister Mayor, can I say something in yo' honor?</i></p> <p><i>Yesterday in <u>Central Park</u>, thgey got the jogger</i> (Okay, okay, okay)</p> <p><i>Okay, let's get the confusion straight in ghetto Gotham</i> (Mnhmm)</p> <p><i>The man behind the mask you thought was <u>Batman's Bill Clinton</u></i></p> <p><i>Who soon retire, the roof is on fire <u>Connie Chung</u> brung the bomb as it comes from <u>Oklahoma</u> (I'm just sayin')</i></p> <p><i>Things are getting serious,</i> <i>Kuumbaya (Mu Lord)</i></p> <p><i>On a mountain <u>Satan</u> offered me <u>Manhattan</u>, help me Jah-Jah..."</i></p> <p><i>"Well, I'm an MC, I'm down with the <u>Fugees</u>..."</i></p> <p><i>"Such as Alcatraz or shot up like El-Hajj Malik Shabazz..."</i></p> <p><i>Like <u>Peter Tosh</u> and <u>Marley</u> was</i></p>

				<p><i>(Yeah)</i> <i>And my word does nothing against the Feds... ”</i> <i>“The chase is on, I feel like the bad guy</i> <i>Fifth gear, 125 like <u>New Jersey Drive</u> (By)...”</i> <i>“Thoughts being dribbed like that tall kid Mutumbo</i> <i>Handled by Hannibal</i> <i>Suitable to be a fugitive like Dr. Kimble... ”</i> <i>“Alright, this is a Chinese restaurant</i> <i>But like <u>Burger King</u>, have it your way</i> <i>Ah! Ah! This nigga here... ”</i></p>
18			Fu-Gee-La	<p><i>“A boy on the side of <u>Babylon</u> Tryin’ to front like you’re down with <u>Mount Zion</u>...”</i> <i>“See hoochies pop coochies for <u>Gucci’s</u> and loochies</i> <i>Find me in my Mitsubishi, eatin’ sushi, bumpin’ <u>Fugees</u></i> <i>Hey, hey, hey, try to take the crew and we don’t play play</i> <i>Say. Say. Say. Like <u>Paul McCartney</u>, not hardly... ”</i> <i>“<u>Buju Banton</u>, I’m a true champion, like</i> <i>Farrakhan reads his daily <u>Qur’an</u></i> <i>It’s a phenomenon, lyrics fast like Ramadan...”</i></p>
19			Family Business	<p><i>“Where I was born, nothing is promised</i> <i>My life is filled with less hope than the prophecies of <u>Nostradamus</u></i> <i>Omega marks the ending of</i></p>

				<p>predictability</p> <p><i>Birth of agility</i></p> <p><i>Who will it be to test me and expose their futility?</i></p> <p><i>Iron like lion from <u>Zion</u>...</i></p> <p><i>“Troops with skully hats and <u>Timberland</u> boots</i></p> <p><i>No more breakdancing for loot, niggas hustle and shoot</i></p> <p><i>In the Garden State...</i></p> <p><i>“Like <u>Alex Haley</u>, take notes on his biography</i></p> <p><i>My family tree consists of street refugees...”</i></p> <p><i>“I do my work and then I catch my ticket to <u>Jamaica</u>...”</i></p> <p><i>You’ll be screamin’, “<u>Murder She Wrote</u>” like <u>Chaka Demus</u> and <u>Pliers</u>...”</i></p> <p><i>“I hold a glass of <u>Remy Martin</u>, getting’ milks by the carton...”</i></p>
20			The Score	<p><i>“So you’ll be back with <u>France CU</u>...”</i></p> <p><i>“With estrogen dreams, release blues, yellows and greens</i></p> <p><i>From <u>Brownsville</u> to <u>Queens</u>...”</i></p> <p><i>“I’m more magnificent than <u>Lee Van Cleef</u> (Cleef)</i></p> <p><i>You stand stiff and got the nerve to let your man riff...”</i></p>
21			The Mask	<p><i>“My posse in the <u>Brooklyn</u> wear the mask</i></p> <p><i>My crew in the <u>Jersey</u> wear the mask...”</i></p> <p><i>“I used to work at <u>Burger King</u>, a king taking orders...”</i></p> <p><i>“My posse <u>Uptown</u> wear the mask</i></p> <p><i>My crew in the <u>Queens</u> wear the</i></p>

				<p><i>mask... ”</i></p> <p><i>“See cops, got two faces like two laces on my <u>Reeboks</u></i></p> <p><i>My knees knock as I step back for a clear shot</i></p> <p><i>(Well, did you shoot him?)”</i></p>
22			Cowboys	<p><i>“Rappers want to be actors</i></p> <p><i>So they play the <u>Jesse James</u> call-up card... ”</i></p> <p><i>“Inside tough guys are feminine like <u>Sheena Easton</u>...”</i></p> <p><i>“Who’s the desperado sellin’ bottles in the alley</i></p> <p><i>On some villain shit, wearin’ a mask like <u>Jim Carrey</u>?”</i></p> <p><i>“Bust this scenario, can’t no other niggas in the barrio</i></p> <p><i>From North to <u>Ontario</u>, tame us when we in stereo...”</i></p>
23			No Woman, No Cry	<p><i>“Say, say, say</i></p> <p><i>I remember when we used to sit</i></p> <p><i>In the government yard in <u>Brooklyn</u>...”</i></p> <p><i>“Say, say, say</i></p> <p><i>I remember when we used to rock,</i></p> <p><i>oh</i></p> <p><i>In a project yard in <u>Jersey</u>...”</i></p>
24			Manifest / Outro	<p><i>“I woke up this morning, I was feeling kind of high</i></p> <p><i>It was me, <u>Jesus Christ</u>, and <u>Haile Selassie</u>...”</i></p> <p><i>“Right on <u>Bergen Street</u> from bad luck to good luck...”</i></p> <p><i>“Compared myself to <u>Toni Braxton</u>, thought I’d never catch my breath</i></p> <p><i>Nothing left, he stole the heart beating from my chest...”</i></p> <p><i>“I was God’s best, contemplatin’</i></p>

				<p><i>death with a <u>Gillette</u></i> <i>But no man is ever worth the paradise, manifest... ”</i> <i>“God bless all the cowboys in the <u>Wild Wild West</u>...”</i> <i>“I learned that shit growing up in Newark, man, the <u>Brick City</u>...”</i></p>
25	Puff Daddy and the Family	No Way Out – 1998	Victory	<p><i>“Real sick, brawl nights, I perform like Mike Anyone, Tyson, Jordan, Jackson...”</i> <i>“See me, only me, the underboss Of this holocaust, truly yours, Frank White.”</i></p>
26			Been around the World by Puff Daddy and the Family	<p><i>“Went from <u>Bad Boys</u> to the <u>Crushed Linen Men</u>...”</i> <i>“Is it our ladies Or our drop <u>Mercedes</u>? (Yeah, uh, uh)... ”</i> <i>“I’m <u>Trevor Jones</u> and I’m sitting in I’ve been conversing with the Madd Rapper and he’s still pretty mad (Did you get the check though?)”</i></p>
27			What You Gonna Do?	<p><i>It’s a Hell up in Harlem, fuck it, another day, another dollar Wake up, to the barking from the Rottweilers, pull the collars Make ‘em sit for the Godfather, then I holler To Justin my son, “<u>Run the water</u>”...”</i> <i>“Picked me up, in the tan <u>Lex Land</u> Wanted breakfast down at Pan Pan’s, what’s your favorite dish?”</i> <i>“Watching my life go down, like Christion</i></p>

				<p><i>Listen hear them bullets rang, shotguns and <u>Mac Milli</u>'s Spraying like a hurricane in this war called the terror game And deuce deuces can't stand the pain... ”</i></p> <p><i>“<u>Lil' Kim</u> and them, mad they ain't bust no shots We in the block, no Land posters, just old posters... ”</i></p>
28			Do you know?	<p><i>“And I told my nigga <u>B.I.G.</u> I'd be multi before I die... ”</i></p> <p><i>“To get richer than <u>Richie</u> quickly, niggas wanna hit me If they get me, dress my body in linen by Armani, check it... ”</i></p> <p><i>“And to my hit hoes, my murder mamis I be smokin' trees in Belize when they find me While you still killin' niggas with punani, like <u>Connie</u> And <u>Cyrus</u> up in Cypress Fuck you raw, you on the floor with the virus While I just slang coke, smoke pounds of choke (Uh-huh)... ”</i></p> <p><i>“Got lawyers watching lawyers so I won't go broke, now check it Them country niggas call me Frank White I'm squirtin' off up in my loft, of course, I know my shit's tight... ”</i></p>
29			I Love You Baby	<p><i>“Same thing you did to me, I'ma do it to you Who knew she was the female <u>Rambo</u>? ”</i></p>

30			<p>It's All About the Benjamins (Remix)</p>	<p><i>“Who be dippin’ in the <u>Benz</u> with the spoilers? On the low from the jake in the Taurus Tryin’ to get my hands on some Grants like Horace...”</i></p> <p><i>“But don’t knock me for tryin’ to bury Seven zeros over in <u>Rio de Janeiry...</u>”</i></p> <p><i>“I’m strictly trying to cop those colossal-sized <u>Picassos</u> And have papi flip coke outside <u>Delgado’s (Woo)</u> Tienda, with cash flowing like Sosa And a Latin chick transporting in the chocha Stampeding over, pop Mos, never sober Flexin’ <u>Range Rovers</u>, dealing weight by Minnesota (Uh) Avoiding NARCs with camcorders and Chevy Novas (Uh-huh) Stash in the building with this chick named Wilona (Uh-huh) From Daytona, when I was young I wanted to bone her (Uh-huh) But now I only hit chicks who win beauty pageants (Hahaha) Tricking and taking me skin at the <u>Aspens</u>, uh (Come on)...”</i></p> <p><i>“Dressed in all black like <u>The Omen</u> (Say what?) Have your friends singin’, “This is for my homie” (That’s right)...”</i></p> <p><i>“I’m a Goodfella kinda lady Stash .380s in Mercedes, Puffy, hold me down, baby...”</i></p>
----	--	--	--	--

				<i>"I been had skills, Cristal spills Hide bills in <u>Brazil</u>, about a mill', the ice grill (That's right)..."</i>
31			Pain	<i>"But it was too late, California sealed his fate Gone now, hard to move on now, fuck making songs now..."</i>
32	Jay-Z	Vol. 2... Hard Knock Life – 1999	Hard Knock Life (Ghetto Anthem)	<i>"From standin' on the corners, boppin' To drivin' some of the hottest cars New York has ever seen From droppin' some of the hottest verses rap has ever heard From the dope spot, with the smoke <u>Glock...</u>" "You know it's hell when I come through The life and times of Shawn Carter, nigga, Volume 2 Y'all niggas get ready!"</i>
33			If I should Die	<i>"I did joints with Mary J. Blige, my niggas I've eluded the coppers, got booted with Big Poppa Skated through with the Caesar picadas..." "I got de-mands to meet and questions to fulfill Like is that mystery God real? And how was Kennedy killed?" "...broke the code of Geneva..." "I'd return on the 3rd like <u>Christ...</u>"</i>
34			Ride or Die	<i>"Mr. Exxon, gas 'em with the wit and the charm Bitch, I'm trying to tell you like Nicholas Barnes..."</i>

35			Nigga What, Nigga Who	<i>“Uh-huh uh-huh, Jigga <u>Timbaland</u> shit, nine-eight, biatch! Say what, say what?”</i>
36			Money, Cash, Hoes	<i>“We gon’ sin a lot and pray that <u>Christ</u> forgive us...” “While y’all playa hate we in the upper millions What’s the dealings? (huh) It’s like <u>New York’s</u> been soft Ever since <u>Snoop</u> came through and crushed the buildings...”</i>
37			A Week Ago	<i>“I had so much hustle, plus I was down to ill Like a <u>Brooklyn</u> nigga, straight out of <u>Brownsville</u>...”</i>
38			Coming of Age	<i>“Right, yo we wild out in Vegas, styled on haters Mouthed off at the cops, outta cranberry drops...” “Nigga, we Lex movers, V12 pushers...” “Seems mind-blowing, this weed and <u>Hennessy</u>...”</i>
39			Can I Get A...	<i>“If we couldn’t see the sun risin’ off the shore of <u>Thailand</u> Would you ride then, if I wasn’t driving...” “I like a – lot of <u>Prada</u>, <u>Alizé</u> and vodka Late nights, candlelight...” “My – coochie remains in a <u>Gucci</u> name...”</i>
40			Paper Chase	<i>“And even when it’s hot, they outside Let em know how its gonna go, <u>Bonnie and Clyde</u> And ayo, you would want me on your side...”</i>

41			Reservoir Dogs	<p><i>“I ain’t straight ‘til my numbers match the <u>Motorola</u> bids And walk the streets up in NY like I don’t fucking care If I ain’t strapped that means I took ‘em off my <u>Nike Airs</u> ...”</i></p> <p><i>“He’ll hit you, get the picture? <u>Kodak</u>, man...”</i></p>
42			It’s All Right	<p><i>“It’s hard, I can’t even walk through <u>Harlem</u> again Charge it to the game, I’m platinum like <u>American Express</u>...”</i></p>
43	Eminem	The Slim Shady LP – 2000	’97 Bonnie & Clyde	<p><i>“Your dad’ll wake her up as soon as we get to the water ’97 <u>Bonnie and Clyde</u>, me and my daughter...”</i></p>
44			The Real Slim Shady	<p><i>“And <u>Dr. Dre</u> said Nothing, you idiots, <u>Dr. Dre’s</u> dead, he’s locked in my basement (Ha-ha!)...”</i></p> <p><i>“By the time they hit fourth grade they’ve got the <u>Discovery Channel</u>, don’t they?”</i></p>
45			I’m Black	<p><i>“Became a commodity ‘cause I’m <u>WHO-T-E</u>, ‘cause <u>MTV</u> was so friendly...”</i></p>
46			Marshal Mathers	<p><i>“Blue and red, like I don’t see what the big deal is Double barrel 12-gauge bigger than <u>Chris Wallace</u>...”</i></p> <p><i>“And walk around with an empty bottle of <u>Rémy Martin</u>...”</i></p>

47			Amityville	<i>“That’s why we don’t call it <u>Detroit</u>, we call it Amityville (Ville!)...”</i>
48			Under the Influence	<i>“In <u>Amsterdam</u> we only hang out with hash rats At a “Stop the Violence” rally, I blast gats...”</i>
49			Criminal	<i>“Hey, it’s me, <u>Versace!</u> Whoops, somebody shot me!”</i>

ДОДАТОК Б.

Таблиця. Лінгво-стилістичні засоби пісенних текстів реп-жанру альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2020 років.

№	Назва реп-гурту / Ім’я репера	Назва альбому	Назва пісні	Лінгво-стилістичні категорії в рядках текстів (метафора, гіпербола порівняння, персоніфікація, повторення)
1	Naughty by nature	Poverty’s Paradise - 1996	Poverty Paradise	<i>“You know, ever since we started in this game We’ve been hungry...” (метафора) “And now that we surfaced, our mission is to turn our poverty into our <u>paradise</u>...” (гіпербола) “Lettin’ the whole world hears <u>our peoples cries</u> And bringin’ to surface the years and years of <u>all the wicked lies</u> And the ultimate goal is <u>to remove all the dirt off of the</u></i>

				<p><i>hands that feed us ...”</i> (гіпербола) <i>“And to let the evil recognize that nothin’ will stop these independent leaders...”</i> (персоніфікація)</p>
2			Clap Yo Hands	<p><i>“Producer extraordinaire Kaygee Followed by the backbone, VinRock And the last to fall onto this planet! Me...”</i> (гіпербола) <i>“For sure, but I am still thirsty, oh mercy!”</i> (метафора) <i>“Slappin’ through the skins, now a trends backi’...”</i> (метафора) <i>“Broader than Broad Street backed by Mac 10’s...”</i> (гіпербола) <i>“Put your hands together everybody All the ladies in the house...”</i> (гіпербола)</p>
3			City of Ci-Lo	<p><i>“Life is a roll like the dice and you know?”</i> (метафора, порівняння) <i>“Now if you, base out and ace out...”</i> (метафора)</p>
4			Hang Out and Hustle	<p><i>“A street professor, aggressor Scale and measure, clever compressor Stretching salary stacks, be running blocks as a factory structure Capture the raw product I manufacture...”</i> (метафора)</p>

				<i>“Capsule shatter, scatter men like disasters...” (порівняння)</i>
5			It’s Workin’	<i>“I play for <u>keeps</u>, <u>sidewalks</u> and <u>streets</u>...” (персоніфікація) “...we reign and we pop, and daily <u>routine sweeps</u>...” (метафора)</i>
6			Chain Remains	<i>“Locked in a facility <u>where time is froze</u>...” (метафора) “They give a man a cell quick before they give a man work So we get into this black, this black cat syndrome...” (метафора) “Bars and cement instead of help for our people Jails ain’t nothin’ but <u>the slave day sequel</u> Tryin’ to flee <u>the trap of this nation</u>...” (метафора) “... <u>brothers like enemies</u> Saying “We don’t need G’s”...” (порівняння)</i>
7			Feel Me Flow	<i>“I <u>glisten like sun and water</u> while fishin’...” (порівняння)</i>
8			Craziest	<i>“We will be walking through many <u>corridors</u> that no one has ever seen Or has ever returned from...” (метафора) “My thoughts are thundering, tumbling...” (персоніфікація) “...as <u>I roll reality through galaxies</u>...” (гіпербола)</i>
9			World Go Round	<i>“Search deep into <u>another world</u>...” (метафора)</i>

				<p><i>“Why when we speak, they try to stifle our breath?”</i> (метафора)</p> <p><i>“Ohhhh, I wanna know, I wanna know Oh why, oh why is it always <u>the good</u> that have to go?”</i> (метафора)</p> <p><i>“Place the comma, too much drama But I’ll bleed to please my momma...”</i> (метафора)</p>
10			Klickow Klickow	<p><i>“I’m still a body bruising master...”</i> (метафора)</p> <p><i>“I’m known to have a <u>hot head</u>...”</i> (метафора)</p> <p><i>“It’s <u>curtains</u> kids certain things we won’t allow...”</i> (метафора)</p>
11			Slang Bang	<i>“Just drive a line <u>like a cartoonist</u>...”</i> (порівняння)
12	Fugees	The Score - 1997	Red Intro	<i>“Like my man, he tried to shoot a joker he had beef with...”</i> (порівняння)
13			How Many Mics	<p><i>“But it all stays the same like the love doctor...”</i> (порівняння)</p> <p><i>“Indeed we like Khalid Muhammad, MCs <u>make me vomit</u>...”</i> (гіпербола)</p> <p><i>“Me without a mic is <u>like a beat</u> without a snare...”</i>(порівняння)</p> <p><i>“Or Leviticus, God made this word, you can’t get with this Sweet <u>like licorice</u>, dangerous like syphilis, yeah...”</i> (порівняння)</p>

				<p><i>“I used to be underrated, now I <u>take iron...</u>” (метафора)</i></p> <p><i>“I’m never gonna survive unless I get crazy <u>like Seal...</u>” (порівняння)</i></p> <p><i>“Dice and <u>dynamite like Dolemite...</u>” (порівняння)</i></p> <p><i>“<u>Squash the squad and hide their bodies under my garage...</u>” (гіпербола, метафора)</i></p>
14			Ready or Not	<p><i>“Those who could relate know the world ain’t <u>cake</u> Jail bars ain’t <u>golden gates</u>, those who fake, they break...” (порівняння)</i></p> <p><i>“Money in the bag, banker looked like a drag...” (порівняння)</i></p> <p><i>“I play my enemies like a game of chess...” (порівняння)</i></p>
15			Zealots	<p><i>“Gaze into the sky and <u>measure planets by parallax...</u>” (метафора)</i></p> <p><i>“Check out the retrograde motion, <u>kill the notion...</u>” (персоніфікація)</i></p> <p><i>“I <u>feel like Rockwell</u>, somebody’s watching me...” (порівняння)</i></p> <p><i>“So weep as you sweet dream <u>break up like Eurythmics...</u>” (порівняння)</i></p> <p><i>“Many styles, more powerful than gamma rays...” (порівняння)</i></p> <p><i>“My <u>grammar pays like Carlos Santana plays</u> “Black Magic</i></p>

				<p><i>Woman” ...” (персоніфікація, порівняння)</i></p> <p><i>“Crew remember take notes, as I <u>sow my rap oats</u>...”</i></p> <p><i>(метафора)</i></p> <p><i>“...vanish like <u>Menudo</u>...”</i></p> <p><i>(порівняння)</i></p>
16			The Beast	<p><i>“Meanwhile the government brings <u>Star Wars</u> from Glock to glockers...” (метафора)</i></p> <p><i>“Or that <u>proper ammunition</u> they call reasonable suspicion...” (метафора)</i></p> <p><i>“You <u>planted seeds</u> in my seat, when I wasn’t lookin’...”</i></p> <p><i>(метафора)</i></p> <p><i>“Mother Mary caught a flashback <u>like Rodney</u>...” (порівняння)</i></p> <p><i>“The <u>subconscious psychology</u> that you use against me...” (метафора)</i></p> <p><i>“So my eyes stay red as I chase crazy bald heads...” (метафора)</i></p> <p><i>“The chase is on, I feel <u>like the bad guy</u>...” (порівняння)</i></p> <p><i>“My inner conscious says <u>throw your handkerchief and surrender</u>...” (метафора)</i></p> <p><i>“The <u>streets of corruption</u> got me bustin and cussin’ in the <u>concrete jungle</u>...”</i></p> <p><i>(метафора)</i></p> <p><i>“Probable cause, got flaws <u>like dirty drawers</u>...” (порівняння)</i></p>

				<p>“Project Heads, Refugee Camp Yeah, watch out for <u>gestapo...</u>” (зінербола)</p> <p>“Don’t put no <u>onions</u> in my, in my <u>white rice...</u>” (метафора)</p>
17			Fu-Gee-La	<p>“In the battle lost my finger, <u>mic</u> became my arm...” (метафора)</p> <p>“And tell your friends <u>stay the hell out of my lawn...</u>” (метафора)</p> <p>“Beat you so bad make you feel like you ain’t wanna be born, Jean...” (порівняння)</p> <p>“<u>Stealin’ chickens from my farm</u> Damn, another <u>dead region...</u>” (метафора)</p> <p>“She love me like she never before, ауу...” (порівняння)</p>
18			Family Business	<p>“My life is filled with less hope than the <u>prophecies of Nostradamus...</u>” (порівняння)</p> <p>“Iron like a lion from Zion...” (порівняння)</p> <p>“I think I smell your brain cells <u>fryin’ ...</u>” (метафора)</p> <p>“One last kiss from my sweet <u>serpentine...</u>” (метафора)</p> <p>“If you think <u>lips sink ships</u>, imagine full Glock clips...” (метафора)</p> <p>“The <u>night pays in heavenly ways</u>, ain’t nothin’ free...” (персоніфікація, метафора)</p> <p>“You see <u>I stay on top of shit like a fly...</u>” (метафора, порівняння)</p>

19			Killing Me Softly	<p><i>“Strumming my pain with his fingers Singing my life with his words Killing me softly with his song...” (метафора)</i></p>
20			The Score	<p><i>“I play my enemies <u>like a game of chess</u>...” (порівняння) “Rah, rah, let me attack just like a black cat...” (порівняння) “You put poison in my tea and kill the toad, but I’ll be back with the centipede...” (метафора) “Me and my guitar go back like the days of the R MC’s...” (порівняння) “Straight to the head with the speed of a bullet (Bullet) Cuttin’ niggas off at the meeky-freaky gullet...” (метафора) I creep <u>like a thief</u>, no doubt the man’s swift (Swift) I’m more magnificent <u>than Lee Van Cleef</u> (Cleef)...” (порівняння) “<u>Like all these big record companies</u> (Yeah) These, uh, corporations, these stores, they try to rob me?” (порівняння)</i></p>
21			The Mask	<p><i>“I walk the streets and <u>camouflage</u> my identity...” (метафора) “Yeah, everybody <u>wear the mask</u>, but how long will it last?” (метафора)</i></p>

22			Cowboys	<p><i>“If you see him coming, you better start running Like a terrorist I guarantee you he’ll be humming...”</i> (порівняння)</p>
23			Manifest / Outro	<p><i>“In time, it turned, he tried to burn me like a perm...”</i> (порівняння)</p> <p><i>“My heart must have died a thousand deaths...”</i> (гіпербола)</p> <p><i>“Nothing left, he stole the heart beating from my chest...”</i> (метафора)</p> <p><i>“Diamonds deserve diamonds...”</i> (метафора)</p> <p><i>“Cut you with my lyrics, stab you with my pencil...”</i> (метафора)</p> <p><i>“It’s easy to kill niggas ‘cause they look like you They smell like you...”</i> (порівняння)</p> <p><i>“The only problem we have is killin’ the people who don’t look like us...”</i> (порівняння)</p> <p><i>“See, it’s easy for cats to kill other cats, it’s just the dogs they got trouble with...”</i> (метафора)</p>
24	Puff Daddy and the Family	No Way Out – 1998	Been around the World by Puff Daddy and the Family	<p><i>“Pop champagne like I won a championship...”</i> (порівняння)</p>
25			What You Gonna Do?	<p><i>“...another day, another dollar...”</i> (повторення)</p> <p><i>“Before they draw, niggas</i></p>

				<p>threw me to the floor Drill holes in my pocket, Sam launch the rocket...” (метафора) “<i>Watching my life go down, like Christion...</i>” (порівняння) “<i>Spraying like a hurricane in this war called the terror game...</i>” (порівняння) “<i>Niggas <u>didn't even get to peer...</u></i>” (метафора)</p>
26			Don't Stop What You're Doing	<p>“<i>We <u>in the middle of the dance flo' getting' off...</u></i>” (метафора) “<i>Got a <u>bunch of hot chicks getting' live with us...</u></i>” (метафора)</p>
27			If I Should Die Tonight (Interlude)	<p>“<i>When I think about dyin' Though it be far before my time (I think about a sense of <u>release</u>)...</i>” (метафора) “<i>I know dyin', sugar, yeah (And all the negativity)...</i>” (метафора) “<i>If I should die tonight (That left before me) That'll be <u>kinda fly...</u></i>” (метафора) “<i>Though it be far before my time (<u>Walk through the gates, see my grandmother</u>)...</i>” (метафора)</p>
28			Do you know?	<p>“<i>When I <u>feel trapped</u> I feel there's no way out <u>No escape...</u></i>” (метафора) “<i>I looked back and saw the cat focus, took notice...</i>” (метафора)</p>

				<p><i>“I’ve been on this <u>road</u> for a long time now (Yeah)</i> <i>At times, it seems like the <u>road</u> is never gonna end</i> <i>On <u>this road</u>, there’s a lotta hills and mountains (Yeah)</i> <i>Peaks and valleys</i> <i>Even a lotta potholes on <u>this road</u> (Do you know?)</i> <i>It’s never smooth on the <u>road of life</u> (Yeah)…” (метафора)</i></p>
29			Young G’s	<p><i>“Out of this world <u>like Mars</u> when I <u>spit these bars</u>…”</i> <i>(порівняння, метафора)</i> <i>“<u>We still fly, but separately</u>, ‘cause now I charter my own (C’mon)</i> <i><u>Propellers, goodfellas, leave all ‘em player-haters jealous</u>…”</i> <i>(метафора)</i> <i>“In the physical, unseen <u>like Allah’s body</u>…”</i> (порівняння) <i>“Rap dudes biting me ‘cause I got it locked <u>like the late Bob Marley</u>…”</i> (порівняння) <i>“So I keep it ghetto <u>like sunflower seeds</u> and quarter waters…”</i> (порівняння) <i>“Know these beats is more than <u>music whenever I talk to it</u>…”</i> <i>(персоніфікація)</i> <i>“My <u>brain is haunted with mean dreams</u>…”</i> (метафора) <i>“To get richer than Richie quickly…”</i> (порівняння) <i>My <u>lyrical carjack</u> take your <u>brain splat</u>…”</i> (метафора)</p>

				<p><i>“<u>Sunrise</u>, open my eyes, no surprise...”</i> (метафора)</p>
30			<p>I Love You Baby</p>	<p><i>“Babe bro told him, “You wanna get money, see Black (See Black) When you get home,” we never had chance to <u>get up...</u>”</i> (метафора)</p> <p><i>“Nah, kill it, I’m <u>flip the script</u> on you...”</i> (метафора)</p> <p><i>“Who knew she was the <u>female Rambo?</u> ...”</i> (порівняння)</p>
31			<p>It’s All About the Benjamins (Remix)</p>	<p><i>“I’m strictly trying to cop those <u>colossal-sized Picassos...</u>”</i> (метафора)</p> <p><i>“Only to hell I send thee, all about the Benjis, what?...”</i> (метафора)</p>
32			<p>Pain</p>	<p><i>“Start a day, <u>bad hands</u> make it hard to deal</i></p> <p><i>Sometimes I wanna <u>pull it, end it all with a bullet...</u>”</i> (метафора)</p> <p><i>“Overcome at times by <u>uncontrollable flames</u>, and <u>multiple pains...</u>”</i> (метафора)</p>
33			<p>Is This the End?</p>	<p><i>“So many cheddar niggas comin’ after my <u>cheese...</u>”</i> (метафора)</p> <p><i>“But withstand, is it ‘cause I’m a rich man</i></p> <p><i>Or is it tryna put a brother down in the dirt <u>like quicksand?</u>”</i> (порівняння)</p> <p><i>“<u>Prepare my mind for the capture...</u>”</i> (метафора)</p> <p><i>“Thinkin’ Ginuwine <u>like the bachelor...</u>”</i> (порівняння)</p>

				“So now my <u>sight is getting</u> ’ <u>dark a lot...</u> ” (метафора)
34	Jay-Z	Vol. 2... Hard Knock Life – 1999	Intro – Hand It Down	“OKAY, I’M <u>RELOADED...</u> ” (метафора) “At nine I used <u>to geese hoese</u> for <u>Easter clothes...</u> ” (метафора) “That’s my answer, <u>life’s like</u> <u>cancer</u> And I’m serious...” (порівняння)
35			Hard Knock Life (Ghetto Anthem)	“Flow infinitely <u>like the</u> <u>memory of my nigga Biggie,</u> <u>baby!</u> ” (порівняння) “You know it’s <u>hell</u> when I come through...” (гіпербола)
36			If I should Die	“In the middle of the <u>drought,</u> I <u>flipped pies,</u> my niggas...” (метафора) “Don’t get it twisted <u>like</u> <u>braids,</u> if I’m missed it’s okay...” (порівняння) “Getting’ shorties <u>like a</u> <u>thespian...</u> ” (порівняння) “And I’d return on the 3rd <u>like</u> <u>Christ...</u> ” (порівняння)
37			Ride or Die	“ <u>Time to separate</u> <u>The platinum from the white</u> <u>gold,</u> right from the door The real from the fake, ready rock from the raw...” (метафора)
38			Nigga What, Nigga Who	“Got a <u>vendetta</u> even though I been better <u>Left him in the cold with a thin</u> <u>sweater...</u> ” (метафора) “And right where you stressed at, where you rest at

				<i>I suggest thet niggas <u>invest in a vest...</u> ” (метафора)</i>
39			Money, Cash, Hoes	<i>“How can I not <u>flirt with death?</u>” (метафора) “That’s <u>life’s enigma</u>, long as life within us...” (метафора)</i>
40			A Week Ago	<i>“It was all good just <u>a week ago</u> Uh-huh-uh, it was all good just a week ago <u>Last week I had everything...</u>” (метафора) “Let him <u>unlock doors off my keys...</u>” (метафора) “Can’t be too safe, ‘cause niggas is <u>two-faced</u> And they show the other side, when they catch a new case...” (метафора) “Like I <u>put the toast to your head</u> and made you sell...” (метафора) “We both came in this game, <u>blind as hell...</u>” (порівняння) “Nigga, this was the oath, to the top or broke Even <u>pricked our finger</u>, anything that got between us...” (метафора)</i>
41			Coming of Age	<i>“Time to come up, hold my own weight, <u>defend my crown</u> Gots to lock it down and when they rush – part two...” (метафора) “Matching the gator shirt, <u>softer than my next door neighbors...</u>” (порівняння)</i>

42			Can I Get A...	<i>"If I couldn't get you finer things like all of them diamond rings..." (порівняння)</i>
43			Paper Chase	<i>"Gotta get that paper dog..." (метафора)</i>
44			It's Like That	<i>"If you ain't live like I live, then one with the hood I done what I could..." (порівняння)</i>
45			It's All Right	<i>"I hope your soul provides you with an afterlife..." (метафора) You jel like Flubber..." (порівняння)</i>
46			Money Ain't a Thang	<i>"Twin platinum gun, son, aim for the sky Ice on my bullet..." (метафора) "...spend your whole life in the day..." (метафора)</i>
47	Eminem	The Slim Shady LP – 2000	My Name Is	<i>"Extraterrestrial, running over pedestrians in a spaceship..." (метафора)</i>
48			Guilty Conscience	<i>"His conscience comes into play..." (персоніфікація)</i>
49			Brain Damage	<i>"These are the results of a thousand electric volts..." (гіпербола) "Brain damage, ever since the day I was born..." (метафора)</i>
50			If I Had	<i>"Life is like a big obstacle in front of your optical to slow you down..." (порівняння) "In disguises to hide they true colors..." (метафора) "Money is what makes a man act funny, money is the root of all evil..." (метафора)</i>

				<i>"I'd buy a damn brewery and turn the planet into alcoholics (If I had a million dollars)..."</i> (зінербола)
51			'97 Bonnie & Clyde	<i>"There's a place called Heaven and a place called Hell..."</i> (повторення)
52			Role Model	<i>"My nerves hurt, and lately I'm on edge..."</i> (метафора) <i>"'Cause I stand out like a green hat with a orange bill..."</i> (порівняння) <i>"That'll spray a aerosol can up at the ozone layer..."</i> (зінербола) <i>"My rap style's warped, I'm runnin' out the morgue..."</i> (метафора)
53			Cum on Everybody	<i>"My favorite color is red like the bloodshed..."</i> (порівняння) <i>"...I took a hammer And nailed my foot to the floorboard of my Ford..."</i> (метафора)
54			Rock Bottom	<i>"...snakes slither in the grass, spineless..."</i> (метафора) <i>"And yesterday went by so quick, it seems like it was just today..."</i> (порівняння)
55			Just Don't Give a Fuck	<i>"I'm everlasting', I melt vanilla ice like silicone..."</i> (порівняння)
56			As the World Turns	<i>"While little kids hide this tape from their parents like bad report cards..."</i> (порівняння)
57			Bad Meets Evil	<i>"I asked him to come to the dark side..."</i> (метафора)

				<p><i>“From all of <u>angles</u> of us, flash a MAC loud enough</i> <i>To cast a avalanche and bust ‘till volcanoes erupt...”</i> <i>(метафора)</i></p>
58			Still Don’t Give a Fuck	<p><i>“A <u>killer instinct</u> runs in the blood...”</i> (персоніфікація)</p>
59	Eminem	The Marshall Mathers LP – 2001	Kill You	<p><i>“When I was just a little baby boy my momma used to Tell me these <u>crazy things</u>...”</i> (персоніфікація) <i>“You better kill me, I’m a be another rapper dead...”</i> <i>(метафора)</i></p>
60			Stan	<p><i>“That’s kinda how this is: you coulda rescued me from drowning’...”</i> (метафора)</p>
61			Who Knew	<p><i>“I don’t do Black music, I don’t do white music (Nope)...”</i> <i>(метафора)</i></p>
62			The Way I Am	<p><i>“‘Cause they feed me the fuel that I need for the fire to burn And it's burning', and I have returned...”</i> (метафора)</p>
63			The Real Slim Shady	<p><i>“Look at him, walkin’ around, grabbin’ his you-know-what Flippin’ the you-know-who”, “Yeah, but he's so cute though” ...”</i> (метафора) <i>“We ain’t nothin’ but mammals Well, some of us <u>cannibals</u> who cut other people open like cantaloupes...”</i> (гіпербола)</p>
64			Remember Me?	<p><i>“Remember me? I drop bombs, like <u>Hiroshima</u>...”</i> (порівняння) <i>“‘Cause I grab the mic and get down <u>like syndrome</u></i></p>

				<p><i>Well burn muthafucka burn <u>American</u> <u>dreams...</u>”(метафора)</i></p> <p><i>“The <u>highway up to Heaven</u> got a crook on the toll Youth <u>full of fire</u> ain’t got nowhere to go, nowhere to go...” (метафора)</i></p>
72			So Fresh, So Clean	<p><i>“Ooh, ooh, ooh... <u>Compatible,</u> <u>created in the at the attic...</u>” (повторення)</i></p> <p><i>“Ain’t nobody dope as me; I’m just so fresh, so clean...” (порівняння)</i></p>
73			Ms. Jackson	<p><i>“Всім мамам наших малюків Матусі, матусі, матусі маленьких матусь...” (повторення)</i></p> <p><i>“She need to get a piece of the <u>American pie</u> and take her bite out...”(метафора)</i></p>
74			Snappin’ and Trappin’	<p><i>“Our shit don’t mix <u>like yay and</u> <u>lukewarm water</u> Better make it hotter splash ice and watch it rock up...” (порівняння)</i></p>
75			Spaghetti Junction	<p><i>“Sit around and watch <u>those</u> <u>nose membranes flame</u> My ends is loose and <u>you can’t</u> <u>stop that rain</u> When it starts to fall...” (метафора)</i></p>
76			I’ll Call B4 I Cum	<p><i>“We struggle <u>like fat ho</u><u>es</u> just to get things that those People got we forgot they always gonna keep a plot...” (порівняння)</i></p>

77			Xplosion	<p><i>“We <u>struggle like fat hoes</u> just to get things that those People got we forgot they always gonna keep a plot...”</i> (порівняння)</p> <p><i>“A little knowledge from the college of <u>wizard</u> Ray Murray...”</i> (метафора)</p> <p><i>“I’m the <u>bomb, planted in your car</u> – why you <u>frozen</u>?”</i> <i>Pop the tape in ignite the explosion...”</i> (метафора)</p> <p><i>“The world is mine, the world is yours, the world is ours...”</i> (гіпербола)</p>
78			We Luv Deez Hoez	<p><i>“Ha-ha-ha-ha-ha, we love these hoes</i> <i>Ha-ha-ha-ha-ha, we love these hoes...”</i> (повторення)</p> <p><i>“Just <u>like your mama</u> Sunday cooking’, turkey necks in the pot...”</i> (порівняння)</p>
79			Humble Mumble	<p><i>“Humble <u>as a mumble</u> in the jungles</i> <i>Of shouts and screams...”</i> (порівняння)</p> <p><i>“Life is like a great big roller coaster...”</i> (порівняння)</p>
80			Toilet Tisha	<p><i>“Are just a few thoughts racing through her</i> <i>cranium...”</i> (персоніфікація)</p>
81			Slum Beautiful	<p><i>“Slum beautiful, driving I plum crazy</i> <i>Slum beautiful, soul, but so amazing...”</i> (повторення)</p> <p><i>“Fragments of a <u>million me</u>...”</i> (гіпербола)</p>

82			Stankonia (Stanklove)	<p><i>“What does love look like? Love looks like you What does love feel like? Love feels like this What does love smell like? Love smells like us...”</i> (повторення)</p>
83	Eminem	The Eminem Show – 2003	White America	<p><i>“Of this beautiful country of ours, <u>the stripes and the stars</u> For the rights that men have died for to protect?”</i> (метафора) <i>“The women and men who <u>have broke their necks</u> For the freedom of speech the United States government has sworn to uphold... or so we’re told...”</i> (метафора) <i>“That I would catapult to the forefront of rap <u>like this?</u> How could I predict my words would have an impact <u>like this?</u>”</i> (порівняння) <i>“White America, Little Eric looks <u>just like this...</u>”</i> (порівняння) <i>“Gave me a chance and I lit a fire up under his ass...”</i> (метафора)</p>
84			Business	<p><i>“Marshall! Sounds <u>like an SOS...</u>”</i> (порівняння) <i>“Holy wack <u>unlyrical lyrics</u>, Andre, you’re fucking right! To the Rapmobile – let’s go!</i> (оксюморон) <i>“It’s <u>just like old times</u>, the Dynamic Duo...”</i> (порівняння)</p>

85			Cleanin’ Out My Closet	<i>“I got some skeletons in my closet and I don’t know if no one knows it...” (метафора)</i>
86			Square Dance	<i>All-ladies and gent-g-gentleman-gentleman-an Intro dudu-duc-ing the new-new and improved-provide you-you know who-who (Chka-err, chkerr, check)...” (повторення) “The wrong button to push, no friend of Bush...” (метафора) “I’m a pit bull off his leash, all this peace talk can cease...” (метафора)</i>
87			Soldier	<i>“I’m a soldier I’m a soldier (La-de-dah-dah, dah-dah, dah-dah) I’m a soldier I’m a soldier Yo...” (повторення) “’Til the fire inside dies and expires at thirty...” (персоніфікація) “Yo, left, yo, left, yo, left, right, left Yo, left, yo, left, yo, left, right, left Yo, left, yo, left, yo, left, right, left Yo, left, yo, left, yo, left, right, left...” (повторення)</i>
88			Say Goodbye Hollywood	<i>Sayin’, “Goodbye”, saying’, “Goodbye” to Hollywood Sayin’, “Goodbye”, saying’, “Goodbye” to Hollywood</i>

				<p><i>Saying', "Goodbye", saying', "Goodbye" to Hollywood Saying', "Goodbye", saying', "Goodbye" to Hollywood (Hollywood, why do I feel this way?) Saying', "Goodbye", saying', "Goodbye" to Hollywood Saying', "Goodbye", saying', "Goodbye" to Hollywood Saying', "Goodbye", saying', "Goodbye" to Hollywood Saying', "Goodbye", saying', "Goodbye" to Hollywood..." (повторення)</i></p>
89			Without Me	<p><i>"Two trailer-park girls go round the outside Around the outside, round the outside Two trailer-park girls go round the outside Around the outside, round the outside Woo! (Ooh, ooh)..." (повторення) "Guess who's back, back again? Shady's back, tell a friend Guess who's back? Guess who's back? Guess who's back? Guess who's back? Guess who's back? Guess who's back? Guess who's back? (Da-da-da, da, da, da, da, da, da)</i></p>

				<p><i>(Da-da-da, da, da, da, da)...”</i> <i>(повторення)</i> <i>“I’ve <u>created a monster</u></i> <i>'Cause nobody wants to see</i> <i>Marshall no more, they want</i> <i>Shady, I’m <u>chopped</u></i> <i>liver...”(метафора)</i></p>
90			Sing for the Moment	<p><i>“These ideas are <u>nightmares</u> to</i> <i>white parents...” (метафора)</i> <i>“(Come on!) Sing with me</i> <i>(Sing!), sing for the year (Sing</i> <i>it!)</i> <i>Sing for the laughter and sing</i> <i>for the tear (Sing that shit!)</i> <i>Sing it with me, it's just for today</i> <i>Maybe tomorrow the good Lord</i> <i>will take you away...”</i> <i>(повторення)</i> <i>”You ignoramus, but music is</i> <i>reflection of self...”</i> <i>(метафора)</i></p>
91			Superman	<p><i>“<u>Maybe</u> I’ll love you one day</i> <i><u>Maybe</u> we’ll someday grow</i> <i>”Til then just sit your drunk ass</i> <i>on that fuckin’” runway, ho...”</i> <i>(повторення)</i> <i>“‘Cause I can’t be your</i> <i>Superman, can’t be your</i> <i>Superman</i> <i>Can’t be your Superman, can’t</i> <i>be your Superman</i> <i>I can’t be your Superman, can’t</i> <i>be your Superman</i> <i>Can’t be your Superman, your</i> <i>Superman, your Superman</i> <i>‘Cause I can’t be your</i> <i>Superman, can’t be your</i> <i>Superman</i></p>

				<p><i>Can't be your Superman, can't be your Superman</i> <i>I can't be your Superman, can't be your Superman</i> <i>Can't be your Superman, your Superman, your Superman..."</i> <i>(повторення)</i></p>
92			Hailie's Song	<p><i>"'Cause sometimes it feels like <u>the world's on my shoulders</u></i> <i>'Cause sometimes it feels like the world's almost over</i> <i>But then she comes back to me..."</i> (метафора, порівняння)</p>
93			When the Music Stops	<p><i>"<u>But there's way too much at stake for me to be fake</u></i> <i><u>There's too much on my plate...</u>"</i>(фразеологізми) <i>"I'm <u>allergic to dyin'</u>, you think not?"</i> (метафора)</p>
94			Say What You Say	<p><i>"I was born to brew up storms..."</i> (метафора) <i>"Thick and rich, sick and twisted, Mr. Buttersworth</i> <i>Dre told me to milk this shit for what it's worth</i> <i>'Til the cow just tilts and tips and stumbles to Earth..."</i>(власні назви) <i>"<u>Creep with me as we take a little trip down memory lane</u></i> <i><u>Been here longer than anyone in the game...</u>"</i>(метафора) <i>"I'm <u>a giant</u>, and I ain't gotta move 'till I'm provoked</i> <i>When I see you, I'm a <u>step on you</u> and not even know it</i></p>

				<i>You <u>midget, mini-me</u> with a <u>bunch of little mini-yous</u> Running' around your backyard swimming pools Over eighty million records sold..." (метафора)</i>
95			'Till I Collapse	<i>"<u>'Til I collapse</u> I'm spillin' these raps long as you feel 'em '<u>Til the day that I drop</u> you'll never say that I'm not killin' 'em..." (повторення) '<u>Til the roof comes off</u>, 'til the lights go out '<u>Til my legs give out</u>, can't shut my mouth '<u>Til the smoke clears out</u>, am I high? Perhaps I'ma rip this shit '<u>til my bones</u> <u>collapse...</u>"(метафора)</i>
96			My Dad's Gone Crazy	<i>"<u>There's no mountain I can't</u> <u>climb</u> <u>There's no tower too high, no</u> <u>plane that I can't learn how to</u> <u>fly</u> What do I gotta do to get through to you..." (повторення, метафора)</i>
97			Curtains Close (Skit)	<i>"Ken is <u>back</u>, tell some men <u>Rub my back, rub my back, rub</u> <u>my back, rub my back...</u>" (повторення)</i>
98	OutKast	Speakerboxxx / The Love Below	Ghetto Musick	<i>"<u>The pipes of my life flow deep</u> <u>into the ground</u> Find my purpose on the surface of this Earth..." (метафора)</i>
99			Unhappy	<i>"Might as well have fun, 'cause your happiness is done And your goose is cooked</i>

				<p><i>Might as well have fun, 'cause your happiness is done And your goose is cooked Might as well have fun, 'cause your happiness is done And your goose is cooked Might as well have fun, 'cause your happiness is done And your goose is cooked...” (повторення)</i></p>
100			Bowtie	<p><i>I mind my own business Don't jive with me, don't jive with me I mind my own business Don't jive with me, jive with me, sucka I mind my own business Don't jive with me, don't jive with me I mind my own business Don't jive with me, jive with me, sucka...” (повторення) “But I know y'all wanted that 808 Can you feel that BASS, bass? But I know y'all wanted that 808 Can you feel that BASS, bass...” (повторення)</i></p>
101			The Way You Move	<p><i>“I like the way you move I like the way you move, woo- ooh-ooh I love the way you move I love the way, I love the way I love the way you move I love the way you move, woo- ooh-ooh I love the way you move</i></p>

				<i>I love the way, I love the way... ” (повторення)</i>
102			The Rooster	<p><i>“Ooh, ooh, ooh Somebody done told you wrong Thought it wasn ’t gonna ’ end off like that there, huh? Hot, too hot, too hot Too motherfuckin ’ hot... ” (повторення)</i></p> <p><i>“Beginning to feel <u>like Ms. Jackson done got cloned...</u> ” (порівняння)</i></p> <p><i>“My daughter, my baby, my baby mama all escaping me <u>Like a candle in the wind, she was my friend</u> <u>Like Princess Di’ before she died, therefore we tried and tried again...</u> ” (порівняння)</i></p> <p><i>“Throw your neck out Throw your back out Throw your neck out Throw your back out Throw your neck out Throw your back out Throw your neck out Throw your back out... ” (повторення)</i></p> <p><i>“Set an example, a positive pattern, <u>keep life on track</u> <u>But I’m married to the music and committed to the wax...</u> ” (метафора)</i></p>
103			Bust	<p><i>“<u>Ghosts and goblins run amok</u> <u>In the caverns of rhine</u> Slinging petty corruption <u>The seventh sign...</u> ” (метафора)</i></p>

				<p><u>“Step into the realms of space where nobody goes...”</u> (метафора) <u>“My old earth even known to handle biz...”</u> (персоніфікація)</p>
104			War	<p><u>“The lyrical roller coaster, mind-bender...”</u> (метафора) «Tick, boom Tick, tick-boom Tick, boom Tick, tick-boom Tick, boom Tick, tick-boom Tick, boom Tick, tick-boom...” (повторення) <u>“When will we all, wake up out this dream?”</u> Come here and smell the Folgers, the soldiers are human beings <u>Man acting’ as if he was the supreme being</u> Clock in’ the souls of men out like he was GOD and W-A-R-ah, there’ll be no tomorrow but sorrow <u>And horror will follow the hollow hearts battle for dollars...”</u> (метафора, порівняння) <u>“Politicians, modern-day magicians</u> <u>Physicians of death, more health care for poor health...”</u> (метафора)</p>
105			Church	<p><u>“My life is going downhill like some cardboard in the snow</u></p>

				<p><i>My life is going downhill like some cardboard in the snow... ”</i> (повторення, порівняння)</p> <p><i>“Like the jury went away and then they came back deadlocked I can’t move, I can’t eat, I can’t even breathe...”</i> (порівняння, повторення)</p> <p><i>“What about repentance? What about detention?”</i></p> <p><i>What about you eating dinner in the devil’s kitchen?</i></p> <p><i>What about repentance? What about committing</i></p> <p><i>The same sin over and over again and again and, uh...”</i> (повторення)</p> <p><i>“Sometimes life can keep you down</i></p> <p><i>With your face all in the dirt...”</i> (персоніфікація, метафора)</p>
106			Tomb of the Boom	<p><i>“Tomb after tomb, boom-boom after boom</i></p> <p><i>Serving’ up emotion once you deep inside the tomb</i></p> <p><i>Embryo to newborn, you can feel me in the womb (Woo)</i></p> <p><i>Cool, ooh, that’s cool (Alright, yeah)... ”</i>(повторення)</p>
107			Knowing	<p><i>“Brothers on the block knowing (From this point on, it only gets rougher)</i></p> <p><i>Sisters at the crib knowing (From this point on, it only gets rougher)</i></p> <p><i>Preachers at the church knowing, but still get by</i></p>

				<p><i>(From this point on, it only gets rougher)</i></p> <p><i>Teachers at the school <u>knowing</u></i></p> <p><i>(From this point on, it only gets rougher)</i></p> <p><i>Babies on the bottle <u>knowing</u></i></p> <p><i>(From this point on, it only gets rougher)</i></p> <p><i>Junkies on the corner <u>knowing</u>, but still get high</i></p> <p><i>(From this point on, it only gets rougher)...” (повторення)</i></p>
108			Flip Flop Rock	<p><i>“<u>Didn’t have to break a steering column, didn’t have to cook a rock</u></i></p> <p><i>A damn goodie two-shoes, that what they call you (Ugh)...” (метафора)</i></p>
109			Reset	<p><i>Naw, naw, naw, that’s part of the – that’s –</i></p> <p><i>Yeah! I got you good that time, shawty</i></p> <p><i>[Chorus: Debra Killings]</i></p> <p><i>Start over</i></p> <p><i>Again</i></p> <p><i>Everything happens for a reason</i></p> <p><i>Good doesn’t come without pain</i></p> <p><i>Start over</i></p> <p><i>Again</i></p> <p><i>Everything happens for a reason...” (повторення)</i></p>
110			Last Call	<p><i>“Now look here</i></p> <p><i><u>I’m gonna’</u> hit the club, man,</i></p> <p><i><u>I’m gonna’</u> get some love</i></p> <p><i>I’m the coolest nigga, ain’t gon’ spend more than a dub</i></p> <p><i><u>I’m gonna’</u> tell that broad and her chicken head friend</i></p>

				<p><i>No Ferrari, no Jag', no Bentley, or no Benz</i></p> <p><i>Might just play the wall with this mean look on my grill</i></p> <p><i>Act like I'm the hater, the Haitian from Hauteville</i></p> <p><i>I <u>remember</u> her, act like she don't <u>remember</u> me..."</i> (повторення)</p> <p><i>"<u>Act like I'm the hater, the Haitian from Hateville...</u>"</i> (порівняння, метафора)</p>
111			Love Hater	<p><i>"Everybody needs a glass of water today..."</i> (метафора)</p> <p><i>"Everybody needs someone to rub their shoulders..."</i> (метафора)</p> <p><i>"Love hater, love hater</i></p> <p><i>Hater of love</i></p> <p><i>Love hater, love hater</i></p> <p><i>Hater of love</i></p> <p><i>Love hater, love hater</i></p> <p><i>Hater of love</i></p> <p><i>Love hater..."</i> (повторення)</p> <p><i>"Everybody needs somebody to love</i></p> <p><i>Everybody needs somebody to love</i></p> <p><i>Everybody needs somebody to love..."</i> (повторення)</p>
112			Happy Valentine's Day	<p><i>"Now <u>when arrows don't penetrate, see (Cupid grabs the pistol)</u></i></p> <p><i>Uh, yeah, now, now lookie here</i></p> <p><i><u>He shoots straight for your heart, now, and he won't miss you</u></i></p>

				<i>But that's alright, y'all won't believe in me anyway, but..."</i> (метафора)
113			Spread	<i>"Shake the clouds until there's no more wetness in them..."</i> (метафора)
114			Prototype	<i>"I hope that you're the one If not, you are the prototype <u>We'll tiptoe to the sun</u> And do things I know you like..."</i> (метафора) <i>"I think I'm in love again I think I'm in love again..."</i> (повторення)
115			She Live in My Lap	<i>"She stays alone, never sheds a single tear She stays in coolest moods, clearly woman of the year..."</i> (повторення) <i>"She lives in my lap, she lives in my lap She lives in my lap, she lives in my lap She lives in my lap, she lives in my lap Oh, she lives in my lap (Forever my fiancée) She lives in my lap (Don't leave, don't stay) She lives in my lap (I'll get the courage one day)..."</i> (повторення)
116			Roses	<i>"She needs <u>a golden calculator to divide</u> (to divide)..."</i> (метафора)
117			Behold a Lady	<i>"Sad, but one day our kids will have to visit museums</i>

				<i>To see what a lady looks like... ”</i> (гіпербола)
118			Pink & Blue	<i>“Age ain’t nothing’ but a number, nothing’ but a number Age ain’t nothing’ but a number, nothing’ but a number Age ain’t nothing’ but a number, nothing’ but a number Age ain’t nothin’ but a number, number, number, number-ber...”</i> (повторення)
119			Love in War	<i>“Tonight we’ll make the prettiest song That no one will ever hear No one will ever hear No one will ever These ain’t the times to be alone Cliché, the end is near Cliché, the end is near Cliché, the end is...”</i> (повторення)

ДОДАТОК В.

Таблиця. Лексико-семантичні особливості пісенних текстів реп-жанру альбомів-переможців премії «Греммі» 1996-2020 років.

№	Назва реп-гурту / Ім'я репера	Назва альбому	Назва пісні	Лексико-семантичні категорії в рядках текстів (синоніми, антоніми, омоніми, квазі-омоніми, пароніми, фразеологізми)
1	Naughty by nature	Poverty's Paradise – 1996	Intro Skit	<i>“I <u>live</u> and <u>die</u> for hip...”</i> (антоніми)
2			City of Ci-Lo	<i>“Now if you, base out and <u>ace</u> out, ace is an <u>ass</u> out...”</i> (омоніми)

				<p>“<i>On Doogan, they rollin’ two <u>deep</u>, so they ain’t too <u>steep</u> And crews <u>creep</u> but they hard to beat, bustin’ out two jeeps...</i>” (квazi-омоніми)</p> <p>“<i>There’s Tracy, <u>tricky</u> and <u>trickin’ chokin’ nuff chicken</u>...</i>” (пароніми)</p>
3			Hang Out and Hustle	<p>“<i>Fracture critic <u>chatter</u>, nigga <u>catcher</u> as I blast the cop matter Capsule <u>shatter</u>, <u>scatter</u> men like disasters...</i>” (пароніми)</p> <p>“<i>Gets me jewelry, bitches, bank <u>cards</u>, <u>cars</u>, and competitors...</i>” (пароніми)</p>
4			It’s Workin’	<p>“<i>To the new <u>episode</u> With the Double I countin’ down to <u>explode</u>...</i>” (пароніми)</p> <p>“<i>And you could ask my uncle Randy, I’m grateful for my <u>granny</u> <u>nanny</u>...</i>” (квazi-омоніми)</p>
5			Feel Me Flow	<p>“<i>I’m missin’, <u>wishin’</u>, man, listen I glisten like sun and water while <u>fishin’</u>...</i>” (квazi-омоніми)</p> <p>“<i>Damn, you <u>nerd</u>, man, you <u>heard</u>...</i>” (квazi-омоніми)</p>
6			Craziest	<p>“<i>Wasn’t driving too <u>fast</u>, I was flying too <u>low</u> “You think I’m rocking too <u>quick</u>. I think you’re listening too <u>slow</u>...” (синоніми, антоніми)</i></p> <p>“<i>Poor shit to more shit as I rip in every <u>function</u> <u>Funking</u> it up, pumping it up, <u>chumping</u> the ducks...</i>” (пароніми)</p>

7			Sunshine	<p>“(Here <u>kitty</u>, kitty, kitty. Where’s that <u>cat</u>? Here kitty, kitty, kitty)...” (синоніми)</p> <p>“Up in it, not minutes try sections of half ‘n’ hours We’ll be on every end of your house like it was ours...” (омоніми)</p>
8			Respect Due	<p>“What fun <u>freakin’</u> it <u>frequently</u>, <u>freak</u> wit’ me, slick to <u>freak</u> quick Your girl’s punani’s packed like tha <u>freaknic</u>...” (пароніми)</p> <p>“Diss who?! We’re the hip-hop rap pounder <u>founders</u> Ricochetin’ PM to AM, fryin’ freestyle <u>flounders</u>...” (пароніми)</p>
9			World Go Round	<p>“Busted, <u>flustered</u>, <u>frustrated</u>, <u>frustrations</u> of no more patience...” (пароніми)</p> <p>“...then ya have the party of ya <u>life</u> at ya <u>death</u>...” (антоніми)</p> <p>“And it’s a <u>pity</u> for those who can’t get the <u>nitty gritty</u> That’s when the gritty gets grimy, and the wicked gets <u>witty</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“Just the people in it and the scavengers who <u>function</u> Who destroy the earth then blame the earth for its <u>malfunctions</u>...” (антоніми)</p> <p>“And that’s getting’ maybe a tad bit too deep to <u>follow</u> But the black form is strong, and far from bein’ <u>hollow</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“He and them ain’t doin’ shit to free my city</p>

				<p>“And it’s a pity for those who can’t get the <u>nitty gritty</u> That’s when the <u>gritty</u> gets grimy, and the wicked gets <u>witty</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“So much <u>pain</u> on the <u>brain</u>...” (квазі-омоніми)</p>
10			<p>Klickow Klickow</p>	<p>“Hey call me the mud city <u>mangler</u> the nigga neck yolk <u>tangler</u> A star <u>spangler</u> boogie banger...” (квазі-омоніми)</p> <p>“Swift with my <u>tool</u> to lift any <u>fool</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“Plus <u>zero</u> I fear no <u>hero</u> you think will up and save the day hey...” (квазі-омоніми)</p> <p>“Niggas gather <u>round</u> to the <u>sound</u> that nigga from the gutta not...” (квазі-омоніми)</p> <p>“I’ll meet ya at death’s <u>gate</u> when a nigga took a step <u>late</u> Jacked ‘em for his place he set up shot in the next <u>state</u>...” (квазі- омоніми)</p> <p>“Yo <u>zapping</u> all the <u>zip zags</u> not that all the <u>zig zag</u>...” (пароніми, квазі-омоніми)</p>
11			<p>Slang Bang</p>	<p>“‘Cause it’s a <u>slang bang thang</u> Slang bang, it’s a slang bang thang, a slang bang thang...” (квазі-омоніми)</p> <p>“<u>Hostile</u> and <u>savagery</u>, you tried to be the badder G...” (синоніми)</p> <p>“You ain’t even the man, you’re just a filling, where’s the <u>cavity</u>? Father be grabbing it, <u>gravity</u>, have the gravity grabbing...”</p>

				<p>(квaзi-омонiмi)</p> <p>“I <u>take</u> the <u>cake</u>, took the chain but left the lock up...” (квaзi-омонiмi)</p> <p>“<u>Love</u> me or <u>leave</u> me, <u>hate</u> me or <u>like</u> me...” (синонiмi, антонiмi)</p> <p>“Some thank me for putting the <u>hanky</u> and <u>panky</u></p> <p>Slapping <u>stanky</u> like lightning, sticking Yankees like Benjamin <u>Franky</u>...” (квaзi-омонiмi)</p>
12			Connections	<p>“And <u>fifths</u> of <u>asses</u>, burnt to <u>ashes</u>...” (квaзi-омонiмi, паронiмi)</p> <p>“So at night when I creep, only want ‘em, while he’s <u>awake</u> not <u>asleep</u>...” (антонiмi)</p>
13	Fugees	The Score - 1997	Red Intro	<p>“Like all these big record <u>companies</u> (Yeah)</p> <p>These, uh, <u>corporations</u>, these stores, they try to rob me?” (синонiмi)</p>
14			How Many Mics	<p>“Say, me say <u>many</u>, <u>money</u>, say, me say many, many, many</p> <p>How many mics do we rip on the daily?</p> <p>Many, money, say, me say many, many, many...” (паронiмi)</p> <p>“Sold your <u>soul</u> for some secular muzac that’s wack...” (паронiмi)</p> <p>“...a <u>snare</u></p> <p>I dare...” (квaзi-омонiмi)</p> <p>“Makes my shit <u>constipated</u>, I’m more <u>concentrated</u>...” (паронiмi)</p> <p>“Mama always told me, “<u>You’re one in a million</u>” ...”</p> <p>(фразеологiзм)</p>

				<p><i>“Too many MCs, <u>not enough mics</u>...” (антоніми)</i></p> <p><i>“Dice and <u>dynamite</u> like <u>Dolemite</u>...” (пароніми)</i></p> <p><i>“Star <u>light</u> to star <u>bright</u>, the freaks come out at <u>night</u>...” (квазі-омоніми)</i></p>
15			Ready or Not	<p><i>“But, no, don’t weep, Wyclef’s in a state of sleep...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“Crews run for cover, now they’re under, <u>pushing up flowers</u>...” (фразеологізм)</i></p>
16			Zealots	<p><i>“I got no privacy whether on <u>land</u> or at <u>sea</u>...” (антоніми)</i></p> <p><i>“Rap <u>rejects</u> my tape deck, <u>ejects</u> projectile...” (пароніми)</i></p> <p><i>“Took it to the heart, but every actor plays his part...” (фразеологізм)</i></p>
17			The Beast	<i>“If I <u>lose control</u>, will send to the penitentiary...” (фразеологізм)</i>
18			Fu-Gee-La	<i>“Pistol <u>nozzle</u> hits your <u>nasal</u>, blood becomes lukewarm...” (пароніми)</i>
19			Family Business	<p><i>“Iron like a <u>lion</u> from <u>Zion</u> stop tryin’ so hard</i></p> <p><i>I think I smell your brain cells <u>fryin’</u>...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“No more breakdancing for loot, niggas hustle and shoot...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“These days it’s hard for me to <u>find peace of mind</u></i></p> <p><i>Between insanity and sanity there <u>lies a thin line</u>...” (фразеологізми)</i></p>

				<p>“Now who would think that your <u>best friend</u> Would be your <u>worst enemy</u> and your enemy your <u>best friend</u>?” (антоніми)</p> <p>“Have the money ready, I <u>smell something fishy</u>...” (фразеологізм)</p> <p>“My circle, it can’t be broken open, cut-throatin’, <u>provokin’</u> Record <u>promotin’, token’, chokin’</u> on they words like <u>smokin’</u>...” (пароніми, квазі-омоніми)</p> <p>”Your booty smell <u>rotten</u> and one day you will be <u>gotten</u>...” (квазі-омоніми)</p>
20			The Score	<p>“<u>Left, right, left, right, left, right, left, right</u> (It’s time I settle the score) Left, right, left, right, left, left, left, left (It’s time I settle the score)...” (антоніми)</p> <p>“Straight to the head with the speed of a <u>bullet</u> (Bullet) Cuttin’ niggas off at the meeky-freaky <u>gullet</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“Lyrical <u>sedative</u>, keep niggas <u>medative</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“But get <u>lifted</u>, lyrically, I’m <u>gifted</u>...” (квазі-омоніми)</p> <p>“Burn on it without the roach clip, it hinders, mind <u>bender</u> Pleasure <u>sender</u> so frequently your nerve endings belong to me...” (квазі-омоніми)</p>
21			The Mask	<p>“<u>Hired</u>, now I’m <u>fired</u>, sober, now I’m <u>wired</u>...” (антоніми, квазі-омоніми)</p>

22			Cowboys	<p><i>“We make moves in stage <u>coaches</u>, Rah Digga likes the <u>roaches</u>...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“...walk away with your <u>gold mine</u>...” (фразеологізм)</i></p>
23			Manifest / Outro	<p><i>“And every time he’d <u>lie</u>, he would cry, and inside I’d <u>die</u>...”(квазі-омоніми)</i></p>
24	Puff Daddy and the Family	No Way Out – 1998	Been around the World by Puff Daddy and the Family	<p><i>“I represent <u>honeys</u> with <u>money</u>, fly guys with gems...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“Roll the way you wanna <u>roll</u>, break a hundred at the <u>toll</u>, come on...” (квазі-омоніми)</i></p>
25			What You Gonna Do?	<p><i>“And own the world, bone all the <u>girlie girls</u>...”(фразеологізм)</i></p>
26			Don’t Stop What You’re Doing	<p><i>“He know, anything I touch I <u>blow</u></i></p> <p><i>And I crush a show, wit’ my luscious <u>flow</u>...”(квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“All of them hold me down while I’m <u>pressin’</u> you</i></p> <p><i>So who <u>stressin’</u> who? And even though my nigger gone</i></p> <p><i>Lil’ Kim and Puff Daddy keep <u>keepin’</u> it on...”(квазі-омоніми)</i></p>
27			Do you know?	<p><i>“When I feel <u>trapped</u></i></p> <p><i>I feel there’s no way out</i></p> <p><i>No <u>escape</u>...” (антоніми)</i></p> <p><i>“Track stunnin’, fame singin’, his name ringin’ ...”(квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“<u>Money</u> starts to pile, <u>honeys</u> start to wild...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“So far from pure, <u>rotten to the core</u></i></p> <p><i>Either-or, for sure, trapped inside the world of a whore...”</i></p> <p><i>(фразеологізм)</i></p>

28			Young G's	<p><i>"I been <u>rich</u>, I been <u>poor</u>, I saved and blown bread..." (антоніми)</i></p> <p><i>"To <u>walk</u> 'em through it, you know, <u>talk</u> 'em through it..." (квазі-омоніми)</i></p>
29			It's All About the Benjamins (Remix)	<p><i>"Wanna be <u>ballers</u>, shot <u>callers</u>, brawlers?" (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>"Yeah, livin' the raw <u>deal</u></i> <i>Three course <u>meals</u>, spaghetti, fettuccine, and <u>veal</u></i> <i>But still, everything's <u>real</u> in the field (Uh, yeah ... " (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>"I'm with Mo' sippers, watched by gold diggers (Uh)..." (фразеологізм)</i></p> <p><i>"Hide <u>bills</u> in Brazil, about a <u>mill</u>, the ice <u>grill</u> (That's right)..." (квазі-омоніми)</i></p>
30			Pain	<p><i>I can't relate to them <u>cats</u> who hold <u>gats</u> at the <u>gate</u></i> <i>Is it my <u>fate</u>, am I that nigga, that they love to <u>hate</u>..." (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>"To the City College deceased, may you rest in <u>peace</u>..." (фразеологізм)</i></p> <p><i>"But it was too <u>late</u>, California sealed his <u>fate</u>..." (квазі-омоніми)</i></p>
31			Is This the End?	<p><i>"Don't let this heartless bastard take my <u>life</u> away..." (фразеологізм)</i></p> <p><i>"Prepare my mind for the <u>capture</u></i> <i>Thinkin' Ginuwine like the bachelor</i> <i>But why these niggas wanna make us intertwined with the <u>rapture</u>?" (квазі-омоніми)</i></p>

32	Jay-Z	Vol. 2... Hard Knock Life – 1999	Hard Knock Life (Ghetto Anthem)	<p>“<i>Fleein’ the murder scene you know me <u>well</u></i> <i>From nightmares of a lonely <u>cell</u>, my only <u>hell</u>...” (квазі-омоніми)</i></p> <p>“<i>I don’t know how to sleep, I gotta eat, <u>stay on my toes</u>...”</i> (фразеологізм)</p> <p>“<i>Didn’t really appreciate it ‘til the second one <u>came out</u></i> <i>So I stretched the game, etched your <u>name out</u>...”</i> (квазі-омоніми)</p>
33			If I should Die	<p>“<i>Come on... <u>life</u>... <u>death</u>... Here... gone... yo...</i>” (антоніми)</p> <p>“<i>I cut <u>corners</u> and took drastic measures...</i>” (фразеологізм)</p>
34			Ride or Die	<p>“<i>Time to separate The platinum from the white gold, right from the door The <u>real</u> from the <u>fake</u>, ready rock from the raw...</i>” (антоніми)</p>
35			Nigga What, Nigga Who	<p>“<i>Nigga, <u>what</u> (Get ready, yo) Nigga, <u>who</u>?”</i> (антоніми)</p> <p>“<i>Got a <u>condo</u> with nothin’ but <u>condoms</u></i> <i>The same place where the rhymes invented...</i>” (пароніми)</p> <p>“<i>And right where you stressed at, where you <u>rest</u> at I suggest thet niggas invest in a <u>vest</u>...</i>” (квазі-омоніми)</p>
36			Money, Cash, Hoes	<p>“<i>Only <u>wife</u> of mines is a <u>life</u> of crime...</i>” (квазі-омоніми)</p> <p>“<i>When I go, on the <u>hall</u> of players. <u>Wall</u> my picture...</i>” (квазі-омоніми)</p> <p>“<i>Let a nigga holla, “where my niggas?”</i>”</p>

				<i>All I'ma hear is "right <u>here</u> my nigga!"</i> " (омоніми)
37			A Week Ago	<i>"Lookin' <u>up</u> and <u>down</u> the block..."</i> (антоніми) <i>"...the same thing make you <u>laugh</u>, make you <u>cry</u>..."</i> (антоніми)
38			Coming of Age	<i>"Time to come up, <u>hold my own weight</u>, defend my crown Gots to lock it down and when they rush – part two..."</i> (фразеологізм) <i>"Look at this nigga Jay fronting, trying to <u>take my shine</u> I didn't say this verbally, just had some shit on my mind..."</i> (фразеологізм) <i>"<u>Stay focused</u>, I'm trying to <u>concentrate</u>..."</i> (синоніми) <i>"I done came up (uhh), put my life on the <u>line</u> (uhh) Soaked the game up (yeah), now it's my time to <u>shine</u> Time to change up (what?), no more second in <u>line</u> Nine-eight, these streets is <u>mine</u>..."</i> (квазі-омоніми) <i>"With different <u>fathers</u> but same <u>mothers</u>, this life don't love us..."</i> (антоніми)
39			Can I Get A...	<i>"My niggas breadwinners, never <u>corny</u> Ambition makes me so <u>horny</u>..."</i> (квазі-омоніми)
40			Paper Chase	<i>"Yo, yeah, I got that stress and I got it the <u>best</u> I ain't got it to give, but I got it to <u>test</u>..."</i>

				<p><i>Between the driver and the passenger where the TV <u>rest</u>...</i>” (квaзи-омонiми)</p> <p><i>“Now all the little soldiers wanna roll with my <u>team</u></i> <i>Cause I ain’t sold em a <u>dream</u>, I just showed ‘em the <u>cream</u>...”</i> (квaзи-омонiми)</p>
41			It’s Like That	<p><i>“This is, not a game this is not why I came...”</i>(квaзи-омонiми)</p>
42			Money Ain’t a Thang	<p><i>“With the top down screamin out, “<u>Money ain’t a thang</u>” ...”</i> (фразеологiзм)</p>
43	Eminem	The Slim Shady LP – 2000	If I Had	<p><i>“<u>Friends</u> are people that you think are your <u>friends</u></i> <i>But they really your <u>enemies</u> with secret identities...”</i> (антонiми)</p>
44			’97 Bonnie & Clyde	<p><i>“There’s a place called <u>Heaven</u> and a place called <u>Hell</u>...”</i> (антонiми)</p>
45			Rock Bottom	<p><i>“This lifetime <u>bliss</u> for eternal <u>torture and pain</u>...”</i> (антонiми)</p>
46			Just Don’t Give a Fuck	<p><i>“<u>Slim Shady</u>, brain dead like <u>Jim Brady</u></i> <i>I’m a M-80, you little like that <u>Kim lady</u>...”</i> (квaзи-омонiми)</p> <p><i>“So put my tape <u>back</u> on the <u>rack</u></i> <i>Go run and tell your friends my shit is <u>wack</u>...”</i> (квaзи-омонiми)</p> <p><i>“I just don’t give a fuck</i> <i>But see me on the street and duck</i> <i>‘Cause you gon’ get stuck, stole, and snuffed</i> <i>‘Cause I just don’t give a fuck...”</i>(квaзи-омонiми)</p>
47			I’m Shady	<p><i>“I like happy things, I’m really <u>calm and peaceful</u> (Uh-huh)</i> <i>I like birds, bees, I like people</i></p>

				<p><i>I like funny things that make me <u>happy and gleeful</u>...” (синоніми)</i></p> <p><i>“’Cause this is how I am in real <u>life</u> (Mhm)</i></p> <p><i>I don’t want to just die a normal <u>death</u>...” (антоніми)</i></p> <p><i>“’Cause your <u>wife</u> said this the biggest <u>knife</u></i></p> <p><i>She ever saw in her <u>life</u> (Help me, help me)...” (квазі-омоніми)</i></p>
48			Bad Meets Evil	<p><i>“I don’t speak, I float in the air, <u>wrapped</u> in a sheet</i></p> <p><i>I’m not a real person, I’m a ghost <u>trapped</u> in a beat...” (квазі-омоніми)</i></p> <p><i>“And so, that’s the story of when <u>Bad</u> meets <u>Evil</u>...” (синоніми)</i></p>
49			Still Don’t Give a Fuck	<p><i>“But I smoke dope in the cab</i></p> <p><i>I’ll stab you with the sharpest knife</i></p> <p><i>I can grab</i></p> <p><i>Come back the next week and re-open your scab (Yeah)...” (квазі-омоніми)</i></p>

ДОДАТОК Г.

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенних текстів реп-жанру (1).

Назва альбому	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Poverty's Paradise	324	314	33	9	277
The Score	331	315	8	2	246
No Way Out	325	286	9	7	104
Vol. 2... Hard Knock Life	278	262	8	5	154
The Slim Shady LP	315	507	21	1	293
The Marshall Mathers LP	317	554	20	6	530
Stankonia	314	287	15	8	327
The Eminem Show	475	679	23	5	497
Speakerboxxx/The Love Below	429	342	4	4	457
The College Dropout	334	325	6	3	295
Late Registration	359	335	11	2	288
Release Therapy	268	240	6	3	197
Graduation	257	242	2	4	221
Tha Carter III	491	479	13	4	387
Relapse	433	656	13	1	482
Recovery	437	665	14	6	467
My Beautiful Dark Twisted Fantasy	263	278	10	3	258
Take Care	326	195	8	1	286
The Heist	354	348	11	2	276
The Marshall Mathers LP 2	486	756	19	8	413
To Pimp a Butterfly	388	419	22	12	507
Coloring Book	284	254	8	4	213
DAMN.	315	364	6	5	458
Invasion of Privacy	255	254	6	3	151
Igor	86	115	17	4	391
Всього	8444	9471	313	112	8175

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (2).

Naughty by Nature – «Poverty's Paradise»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Intro Skit	0	0	0	0	10
Poverty's Paradise	6	8	0	0	0
Clap Yo Hands	24	26	6	2	15
City of Ci-Lo	12	14	2	0	0
Hang Out and Hustle	28	20	4	0	8
It's Workin'	24	18	2	2	8
Holdin Fort	18	22	1	0	10
Chain Remains	26	24	2	0	31
Feel Me Flow	18	18	1	2	10
Craziest	28	20	2	1	37
Radio (skit)	0	0	0	0	0
Sunshine	12	16	2	0	8
Webber (Skit)	0	0	0	0	0
Respect Due	20	18	1	1	8
World Go Round	22	26	2	0	16
Klickow Klickow	26	20	4	0	4
Double I Skit	0	0	0	0	0
Slang Bang	30	22	0	1	96
Shout Out	14	20	2	0	4
Outro	0	0	0	0	0
Connections	16	22	2	0	12

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (3).

Fugees – «The Score»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Red Intro	14	8	0	0	2
How Many Mics	18	22	2	0	12
Ready or Not	24	16	1	0	18
Zealots	24	12	1	0	8
The Beast	20	14	0	0	14
Fu-Gee-La	22	24	0	1	18
Family Business	18	20	0	0	18
Killing Me Softly	20	17	1	0	20
The Score	19	23	1	0	16
The Mask	21	25	0	0	16
Cowboys	20	16	2	1	8
No Woman, No Cry	18	17	0	0	12
Manifest/Outro	19	21	0	0	14
Fu-Gee-La (Refugee Camp Remix)	22	24	0	0	18
Fu-Gee-La (Sly & Robbie Mix)	22	24	0	0	18
Mista Mista	8	8	0	0	16
Fu-Gee-La (Refugee Camp Global Mix)	22	24	0	0	18

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (4).

Puff Daddy – «No Way Out»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
No Way Out (Intro)	0	0	0	0	0
Victory	25	21	2	1	2
Been Around The World	23	19	1	0	4
What You Gonna Do?	28	12	0	0	16
Don't Stop What You're Doing	22	10	1	1	12
If I Should Die Tonight (Interlude)	4	2	0	0	0
Do You Know?	21	17	1	0	16
Young G's	27	23	0	0	4
I Love You Baby	18	21	1	0	8
It's All About The Benjamins (Remix)	20	23	0	0	8
Pain	17	28	1	1	0
Is This the End?	20	22	0	0	8
I Got the Power	22	20	1	2	16
Friend	26	17	0	0	4
Señorita	21	20	1	0	0
I'll Be Missing You	19	19	0	2	2
Can't Nobody Hold Me Down	12	12	0	0	4

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенних текстів реп-жанру (5).

Jay-Z – «Vol. 2... Hard Knock Life»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Intro - Hand It Down	12	14	0	0	0
Hard Knock Life (Ghetto Anthem)	21	20	0	0	16
If I Should Die	14	22	2	0	8
Ride Or Die	18	18	0	0	12
Nigga What, Nigga Who (Originator '99)	4	14	0	0	14
Money, Cash, Hoes	24	18	1	0	18
A Week Ago	20	16	1	2	18
Coming of Age (Da Sequel)	22	14	0	0	16
Can I Get A...	18	18	2	0	12
Paper Chase	17	24	0	2	4
Reservoir Dogs	23	24	0	0	16
It's Like That	21	20	0	1	4
It's Alright	23	22	1	0	8
Money Ain't A Thang	21	18	1	0	8

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенних текстів реп-жанру (6).

Eminem – «The Slim Shady LP»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Public Service Announcement	0	0	0	0	0
My Name Is	14	41	2	0	28
Guilty Conscience	16	35	2	0	4
Brain Damage	18	47	4	0	16
Paul (Skit) [1999]	0	0	0	0	0
If I Had	22	24	2	0	26
'97 Bonnie & Clyde	24	26	0	0	8
Bitch (Skit)	0	0	0	0	0
Role Model	28	42	2	1	8
Lounge (Skit)	0	0	0	0	0
My Fault	25	34	2	0	16
Ken Kaniff	0	0	0	0	0
Cum on Everybody	14	35	2	0	50
Rock Bottom	17	30	0	0	41
Just Don't Give a Fuck	30	42	2	0	23
Soap (Skit)	0	0	0	0	0
As the World Turns	28	36	1	0	18
I'm Shady	24	40	1	0	31
Bad Meets Evil	27	41	1	0	8
Still Don't Give a Fuck	28	34	0	0	16

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (7).

Eminem – «The Marshall Mathers LP»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Public Service Announcement 2000	0	0	0	0	0
Kill You	24	41	4	2	51
Stan	26	35	1	0	24
Paul (Skit) [2000]	0	0	0	0	0
Who Knew	22	35	0	0	56
Steve Berman (Skit) [2000]	0	0	0	0	0
The Way I Am	24	81	8	2	53
The Real Slim Shady	26	43	1	0	30
Remember Me?	21	35	1	1	25
I'm Back	20	40	1	0	84
Marshall Mathers	26	38	2	0	40
Ken Kaniff (Skit) [2000]	0	0	0	0	0
Drug Ballad	14	41	0	0	31
Amityville	24	35	0	0	38
Bitch Please II	18	47	0	0	21
Kim	22	24	0	0	18
Under The Influence	24	26	1	1	24
Criminal	26	33	1	0	35

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (8).

Outkast – «Stankonia»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Intro	6	0	0	0	22
Gasoline Dreams	18	12	0	0	12
I'm Cool (Interlude)	0	0	0	0	9
So Fresh, So Clean	24	10	0	0	8
Ms. Jackson	18	14	0	0	16
Snappin' and Trappin'	17	17	1	0	22
D.F. (Interlude)	0	0	0	0	0
Spaghetti Junction	15	22	1	0	26
Kim & Cookie (Interlude)	0	0	0	0	0
I'll Call B4 I Cum	18	21	2	1	24
B.O.B.	23	22	6	2	24
Xplosion	17	25	0	0	25
Good Hair (Interlude)	0	0	0	0	0
We Luv Deez Hoez	22	26	0	0	21
Humble Mumble	26	21	0	0	30
Drinkin' Again (Interlude)	0	0	0	0	0
?	10	4	0	0	4
Red Velvet	22	18	0	0	14
Cruisin' in the ATL (Interlude)	0	0	0	0	0
Gangsta Shit	22	23	1	5	18
Toilet Tisha	25	17	2	0	21
Slum Beautiful	19	22	2	0	23
Pre-Nump (Interlude)	0	0	0	0	0
Stankonia (Stanklove)	12	13	0	0	8

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (9).

Eminem – «The Eminem Show»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Curtains Up (Skit)	0	0	0	0	0
White America	28	45	1	0	46
Business	26	44	2	0	35
Cleanin' Out My Closet	29	41	4	1	37
Square Dance	28	49	3	2	40
The Kiss (Skit)	0	0	0	0	0
Soldier	30	48	4	2	28
Say Goodbye Hollywood	31	37	0	0	24
Drips	36	43	2	0	28
Without Me	30	49	1	0	32
Paul Rosenberg (Skit) [2002]	0	0	0	0	0
Sing for the Moment	38	52	0	0	29
Superman	34	49	0	0	45
Hailie's Song	32	46	0	0	36
Steve Berman (Skit) [2002]	0	0	0	0	0
When the Music Stops	38	51	1	0	22
Say What You Say	34	40	1	0	21
'Till I Collapse	30	48	2	0	36
My Dad's Gone Crazy	31	37	2	0	38
Curtains Close (Skit)	0	0	0	0	0

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (10).

Outkast – «Speakerboxxx/The Love Below»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Intro (Speakerboxxx)	0	0	0	0	0
GhettoMusick	18	17	0	0	16
Unhappy	19	15	1	0	8
Bowtie	17	14	0	0	12
The Way You Move	18	18	1	0	15
The Rooster	17	16	0	1	18
Bust	23	15	0	0	17
War	16	17	0	0	22
Church	18	14	0	0	21
Bamboo (Interlude)	0	0	0	0	0
Tomb of the Boom	18	13	0	0	18
E-Mac (Interlude)	0	0	0	0	0
Knowing	18	16	0	1	19
Flip Flop Rock	20	12	0	0	24
Interlude	0	0	0	0	0
Reset	21	14	1	1	15
D-Boi (Interlude)	0	0	0	0	0
Last Call	18	16	0	0	2
Bowtie (Postlude)	0	0	0	0	0
The Love Below (Intro)	0	0	0	0	0
Love Hater	7	8	0	0	12
God (Interlude)	0	0	0	0	0

Happy Valentine's Day	12	8	0	0	24
Spread	14	10	0	0	25
Where Are My Panties (Interlude)	0	0	0	0	0
Prototype	15	9	0	1	21
She Lives in My Lap	16	11	0	0	25
Hey Ya!	20	21	0	0	38
Roses	18	17	0	0	31
Good Day, Good Sir (Interlude)	0	0	0	0	0
Behold a Lady	15	9	0	0	14
Pink & Blue	14	8	0	0	10
Love in War	8	7	0	0	12
She's Alive	11	7	0	0	10
Dracula's Wedding	12	5	0	0	9
The Letter (Interlude)	0	0	0	0	0
My Favorite Things	0	0	0	0	0
Take Off Your Cool	0	2	0	0	8
Vibrate	8	7	1	0	7
A Life in the Day of Benjamin André (Incomplete)	18	16	0	0	4

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенних текстів реп-жанру (11).

Kanye West – «The College Dropout»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Intro	0	0	0	0	0
We Don't Care	20	20	1	0	16
Graduation Day	22	22	0	0	8
All Falls Down	18	18	1	0	14
I'll Fly Away	14	17	0	0	12
Spaceship	18	20	0	0	18
Jesus Walks	16	17	0	0	24
Never Let Me Down	14	20	0	0	22
Get Em High	18	19	0	0	21
Workout Plan	24	18	0	1	23
The New Workout Plan	26	14	1	0	18
Slow Jamz	18	18	1	0	18
Breathe In Breathe Out	16	23	0	0	14
School Spirit (Skit 1)	0	0	0	0	0
School Spirit	17	14	0	1	19
School Spirit (Skit 2)	0	0	0	0	0
Lil Jimmy (Skit)	0	0	0	0	0
Two Words	17	18	0	0	16
Through the Wire	23	14	1	1	8
Family Business	16	18	0	0	12
Last Call	18	21	0	0	14
Heavy Hitters	19	14	1	0	18

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (12).

Kanye West – «Late Registration»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Wake Up Mr. West	18	14	1	0	12
Heard 'Em Say	16	16	1	0	16
Touch the Sky	14	18	2	0	15
Gold Digger	18	19	0	0	13
Skit #1	0	0	0	0	0
Drive Slow	18	16	0	0	14
My Way Home	17	19	0	1	18
Crack Music	23	18	0	0	18
Roses	21	16	1	0	16
Bring Me Down	23	15	1	0	12
Addiction	19	18	1	0	17
Skit #2	0	0	0	0	0
Diamonds From Sierra Leone (Remix)	21	24	0	0	17
We Major	17	19	0	1	12
Skit #3	0	0	0	0	0
Hey Mama	20	21	0	0	18
Celebration	17	18	1	0	14
Skit #4	0	0	0	0	0
Gone	18	18	1	0	14
Diamonds from Sierra Leone	17	16	1	0	15
Back to Basics	23	15	1	0	18
We Can Make It Better	20	18	0	0	17
Late	19	17	0	0	12

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (13).

Ludacris – «Release Therapy»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Warning (Intro)	18	19	0	0	12
Grew Up A Screw Up	20	12	1	0	16
Money Maker	18	22	0	0	8
Girls Gone Wild	19	26	1	1	12
Ultimate Satisfaction	14	17	0	0	15
Mouths to Feed	22	21	1	0	14
End of the Night	20	19	0	1	18
Woozy	17	12	1	0	16
Tell It Like It Is	20	10	0	0	8
War With God	22	2	1	0	12
Do Your Time	26	17	0	0	14
Slap	21	23	1	0	18
Runaway Love	19	21	0	1	18
Freedom of Preach	12	19	0	0	16

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (14).

Kanye West – «Graduation»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Good Morning	18	16	0	0	16
Champion	19	13	0	0	16
Stronger	17	14	2	0	21
I Wonder	18	16	0	0	12
Good Life	17	17	1	0	14
Can't Tell Me Nothing	23	12	0	0	12
Barry Bonds	18	17	0	0	18
Drunk and Hot Girls	16	23	0	1	11
Flashing Lights	15	16	1	0	14
Everything I Am	17	18	0	1	18
The Glory	14	15	0	0	16
Homecoming	15	15	1	1	8
Big Brother	17	19	2	0	12
Good Night	14	17	0	1	15
Bittersweet Poetry	19	14	0	0	18

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенних текстів реп-жанру (15).

Lil Wayne – «Tha Carter III»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
3 Peat	20	8	0	0	12
Mr. Carter	19	22	0	0	18
A Milli	21	16	2	0	21
Got Money	20	12	0	1	14
Comfortable	18	14	0	0	18
Dr. Carter	8	24	1	1	18
Phone Home	22	12	1	0	20
Tie My Hands	16	14	0	0	16
Mrs. Officer	12	24	2	0	16
Let The Beat Build	14	20	0	0	8
Shoot Me Down	24	21	0	0	12
Lollipop	20	19	0	0	14
La La	16	12	0	0	18
Playing with Fire	17	10	1	0	16
You Ain't Got Nuthin	21	14	0	0	12
DontGetIt	24	18	0	0	4
Lollipop (Remix)	24	24	2	0	18
Prostitute 2	18	24	0	0	16
Action	20	21	0	0	12
Whip It	17	21	1	0	4
I'm Me	20	19	1	0	15
Gossip	22	23	0	1	18
Kush	21	28	2	0	11
Love Me or Hate Me	19	22	0	0	16
Talkin' About It	20	20	0	1	21
Pussy Monster	18	17	0	0	19

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (16).

Eminem – «Relapse»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Dr. West (Skit)	0	0	0	0	0
3 a.m.	23	38	2	2	34
My Mom	26	35	0	0	38
Insane	27	36	1	0	20
Bagpipes From Baghdad	25	40	1	1	34
Hello	27	38	0	0	37
Tonya (Skit)	0	0	0	0	0
Same Song & Dance	24	41	0	0	29
We Made You	29	39	3	2	21
Medicine Ball	24	42	2	0	26
Paul (Skit) [2009]	0	0	0	0	0
Stay Wide Awake	22	40	2	0	24
Old Time's Sake	28	35	0	0	28
Must Be the Ganja	24	36	1	0	31
Mr. Mathers (Skit)	0	0	0	0	0
Déjà Vu	25	38	0	0	34
Beautiful	29	36	2	0	28
Crack a Bottle	25	40	2	0	26
Steve Berman (Skit) [2009]	0	0	0	0	0
Underground	24	46	2	0	24
My Darling	26	37	0	0	25
Careful What You Wish For	25	39	1	0	23

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісенних текстів реп-жанру (17).

Eminem – «Recovery»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Cold Wind Blows	24	41	1	0	24
Talkin' 2 Myself	26	34	1	0	29
On Fire	21	36	2	1	21
Won't Back Down	27	38	0	2	22
W.T.P.	24	41	1	0	24
Going Through Changes	24	43	1	1	26
Not Afraid	26	35	2	0	18
Seduction	21	47	1	0	24
No Love	20	24	1	0	34
Space Bound	26	26	1	0	26
Cinderella Man	27	36	0	0	28
25 to Life	25	34	0	0	28
So Bad	27	38	0	0	31
Almost Famous	0	0	0	1	24
Love the Way You Lie	24	41	0	0	26
You're Never Over	19	38	1	0	16
Untitled	25	35	1	0	18
Ridaz	24	40	0	0	25
Session One	27	38	1	1	23

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (18).

Kanye West – «My Beautiful Dark Twisted Fantasy»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Dark Fantasy	20	22	1	0	14
Gorgeous	20	17	1	1	12
POWER	22	26	0	0	18
All of the Lights (Interlude)	17	19	2	0	19
All of the Lights	18	21	0	0	22
Monster	14	20	1	1	17
So Appalled	18	22	1	0	22
Devil In a New Dress	21	18	0	0	14
Runaway	14	17	2	0	12
Hell of a Life	22	20	0	0	18
Blame Game	20	17	0	0	24
Lost In the World	21	20	0	1	22
Who Will Survive In America	17	19	1	0	21
See Me Now	19	20	1	0	23

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (19).

Drake – «Take Care»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Over My Dead Body	14	6	0	0	12
Shot for Me	17	8	0	1	14
Headlines	15	7	0	0	18
Crew Love	15	9	0	0	22
Take Care	12	6	0	0	12
Marvins Room	18	8	1	0	9
Buried Alive Interlude	7	6	0	0	16
Under Ground Kings	17	18	1	0	12
We'll Be Fine	14	11	0	0	14
Make Me Proud	16	9	2	0	16
Lord Knows	17	10	1	0	18
Cameras	19	14	0	0	20
Good Ones Go (Interlude)	10	6	0	0	16
Doing It Wrong	14	8	0	0	18
The Real Her	17	6	1	0	12
Look What You've Done	18	9	0	0	4
HYFR (Hell Ya Fucking Right)	13	11	1	0	12
Practice	15	6	0	0	4
The Ride	14	8	1	0	8
The Motto	16	6	0	0	8
Hate Sleeping Alone	17	13	0	0	11
The Motto (Remix)	11	10	0	0	10

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (20).

Маклемор і Раян Льюїс – «The Heist»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Ten Thousand Hours	24	14	1	0	0
Can't Hold Us	26	24	1	0	16
Thrift Shop	21	18	1	0	28
Thin Line	20	21	2	0	12
Same Love	26	24	0	0	15
Make the Money	18	23	0	0	18
Neon Cathedral	19	24	0	0	18
BomBom	0	0	0	0	0
White Walls	14	24	0	0	24
Jimmy Iovine	24	26	1	1	4
Wing\$	18	25	1	0	21
A Wake	16	14	1	0	16
Gold	14	17	2	0	18
Starting Over	24	18	0	0	19
Cowboy Boots	18	21	0	0	14
Castle	22	16	0	0	18
My Oh My	24	18	1	0	19
Victory Lap	26	21	0	1	16

Таблиця. Римо-ритмічні особливості пісеньних текстів реп-жанру (21).

Eminem – «The Marshall Mathers LP 2»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Bad Guy	33	41	2	1	22
Parking Lot (Skit)	0	0	0	0	0
Rhyme or Reason	27	40	1	0	31
So Much Better	25	35	1	0	28
Survival	27	30	1	0	21
Legacy	14	43	2	0	19
Asshole	24	35	0	1	24
Berzerk	26	38	0	1	27
Rap God	40	68	5	1	25
Brainless	24	41	0	0	18
Stronger Than I Was	23	35	1	0	16
The Monster	26	29	1	0	24
So Far...	24	34	1	0	21
Love Game	21	39	2	1	18
Headlights	14	41	0	1	16
Evil Twin	28	34	0	1	21
Baby	22	41	0	0	20
Desperation	23	27	0	0	16
Groundhog Day	14	38	0	0	14
Beautiful Pain	24	36	1	0	12
Wicked Ways	27	31	1	1	20

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (22).

Kendrick Lamar – «To Pimp a Butterfly»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Wesley's Theory	26	33	2	0	23
For Free? (Interlude)	21	20	0	0	42
King Kunta	28	26	2	1	37
Institutionalized	24	21	0	0	23
These Walls	27	20	2	0	41
u	26	26	0	0	38
Alright	24	26	2	2	36
For Sale? (Interlude)	21	26	0	0	28
Momma	24	24	0	2	29
Hood Politics	23	26	2	0	34
How Much a Dollar Cost	24	33	0	2	39
Complexion (A Zulu Love)	26	26	2	0	27
The Blacker the Berry	21	35	3	2	32
You Ain't Gotta Lie (Momma Said)	20	23	2	1	24
i (Album Version)	26	24	4	1	31
Mortal Man	27	30	1	1	23

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (23).

Chance The Rapper – «Coloring Book»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
All We Got	18	14	0	0	11
No Problem	17	18	1	1	17
Summer Friends	18	16	1	0	14
D.R.A.M. Sings Special	23	14	0	0	12
Blessings	21	18	0	1	18
Same Drugs	23	24	1	0	21
Mixtape	21	24	1	0	19
Angels	18	20	0	1	12
Juke Jam	24	14	2	0	11
All Night	24	18	0	0	12
How Great	20	14	0	0	14
Smoke Break	22	20	0	0	18
Finish Line / Drown	18	22	1	0	18
Blessings (Reprise)	17	18	1	1	16

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (24).

Kendrick Lamar – «DAMN.»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
BLOOD.	0	0	0	0	0
DNA.	26	26	1	0	31
YAH.	21	36	2	0	63
ELEMENT.	27	34	0	0	34
FEEL.	24	36	0	0	74
LOYALTY.	24	26	0	0	49
PRIDE.	26	18	0	0	24
HUMBLE.	21	24	1	1	34
LUST.	20	18	2	2	25
LOVE.	27	22	0	0	26
XXX.	28	34	0	2	21
FEAR.	21	37	0	0	38
GOD.	26	28	0	0	27
DUCKWORTH.	24	25	0	0	12

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (25).

Cardi B – «Invasion of Privacy»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
Get Up 10	24	10	0	1	4
Drip	18	14	1	1	16
Bickenhead	17	17	1	0	4
Bodak Yellow	14	22	0	0	8
Be Careful	15	22	2	0	8
Best Life	21	17	0	0	17
I Like It	18	21	0	0	16
Ring	23	22	0	0	8
Money Bag Lyrics	17	25	1	0	12
Bartier Cardi	23	24	1	0	14
She Bad	21	20	0	1	10
Thru Your Phone	23	22	0	0	18
I Do	21	18	0	0	16

Таблиця. Римо-ритмічні особливості піснених текстів реп-жанру (26).

Tyler The Creator – «Igor»

Назва пісні	Рима	Асонанс	Консонанс	Алітерація	Повтор
IGOR'S THEME	0	0	2	2	61
EARFQUAKE	10	4	2	0	24
I THINK	8	12	4	0	22
EXACTLY WHAT YOU RUN FROM ...	0	0	0	0	0
RUNNING OUT OF TIME	6	4	1	1	37
NEW MAGIC WAND	10	8	2	1	28
A BOY IS A GUN*	8	13	3	0	26
PUPPET	8	14	1	0	36
WHAT'S GOOD	12	24	0	0	23
GONE, GONE / THANK YOU	16	20	2	0	75
I DON'T LOVE YOU ANYMORE	6	10	0	0	12
ARE WE STILL FRIENDS?	2	6	0	0	47