

УДК 811.134.2:81'42:81'373

DOI <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2026-19.3>

ЛЕКСИКО-ПРАГМАТИЧНІ МАРКЕРИ У СУЧАСНОМУ ІСПАНЬКОМУ ПІСЕННОМУ ДИСКУРСІ

Братель Олена Миколаївна

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри романської філології*

*Київського національного університету імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-9036-6959>*

Дубець Аліна Георгіївна

студентка кафедри романської філології

*Київського національного університету імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0008-8388-9672>*

У статті досліджуються лексико-прагматичні маркери, що функціонують у сучасному іспанському пісенному дискурсі. Актуальність роботи зумовлена необхідністю ґрунтовного аналізу пісенних текстів як специфічного різновиду медійного дискурсу, що поєднує мовні, музичні та культурні компоненти для здійснення ефективного впливу на слухача. Метою дослідження є виявлення та аналіз лексико-прагматичних особливостей іспанських пісень на матеріалі композицій, представлених на міжнародному конкурсі “Євробачення” у 2001–2024 роках. Було виокремлено шість основних груп лексико-прагматичних маркерів: займенники першої особи, елементи прямої адресації, імперативні форми, повтори, емоційно маркована лексика та метафоричні вислови. Результати дослідження демонструють, що найбільш репрезентативними у корпусі є займенники першої особи та засоби прямої адресації, що вказує на домінування персоналізованої та діалогічної моделі висловлювання у сучасному іспанському пісенному дискурсі. Встановлено, що займенники першої особи забезпечують високий ступінь суб’єктивізації пісенного мовлення, створюючи ефект особистої сповіді, інтимності або співфестації самовизначення. Елементи прямої адресації дозволяють конструювати у тексті уявного співрозмовника, перетворюючи пісню на форму активної соціальної взаємодії між виконавцем і слухачем. Імперативні форми виступають дієвим інструментом директивності, характер якої варіюється від емоційного благання до ігрового залучення аудиторії. Окрему увагу приділено ролі повторів як прагматичного механізму акцентуації смислів, підтримання ритмічної структури та посилення емоційного впливу на слухача. Доведено, що лексико-прагматичні маркери є ключовим механізмом організації пісенного дискурсу, де мовні одиниці виконують як естетичну, так і важливу комунікативно-прагматичну функції. Наукова новизна отриманих результатів полягає в систематизації прагматичних стратегій сучасного іспанського пісенного дискурсу, тоді як практичне значення роботи зумовлене можливістю використання її матеріалів у курсах з прагматингвістики, стилістики іспанської мови та теорії міжкультурної комунікації.

***Ключові слова:** іспанський пісенний дискурс, лексико-прагматичні маркери, “Євробачення”, комунікативний вплив.*

Постановка проблеми в загальному вигляді та обґрунтування її актуальності. У сучасному мовознавстві дедалі більшої актуальності набуває вивчення мови як інструменту комунікативної взаємодії, що функціонує в межах конкретного соціального, культурного та медійного простору. Особливу увагу дослідників привертають тексти масової культури, які відображають мовні тенденції сучасності та впливають на формування цінностей і моделей поведінки адресатів. Одним із таких типів текстів є пісенний текст, що поєднує мовні,

музичні та культурні компоненти та вважається ефективним засобом комунікації між виконавцем і слухачем.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення лексико-прагматичних особливостей пісенних текстів як специфічного різновиду медійного дискурсу, що характеризується високим рівнем орієнтації на адресата, що відображається в активному використанні мовних засобів, спрямованих на встановлення контакту зі слухачем і здійснення впливу на нього.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У сучасній лінгвістиці значна увага приділяється дослідженню мови як засобу комунікації, що функціонує у конкретному соціальному та культурному контексті. Одним із напрямів таких досліджень є прагматичний підхід, у межах якого мовні явища розглядаються не лише з точки зору їхньої структури, а й у взаємозв'язку з комунікативними намірами мовця, ситуацією спілкування та особливостями взаємодії між учасниками комунікації. Як зазначає Джордж Юл, прагматика досліджує значення мовних одиниць у процесі їхнього використання в реальних комунікативних ситуаціях, а також способи, за допомогою яких мовці інтерпретують висловлювання у певному контексті (Yule, 1996, р. 3–4). Особлива увага при цьому приділяється взаємозв'язку між мовною формою, намірами мовця та очікуваннями адресата, що дозволяє розглядати мовлення як цілеспрямовану комунікативну діяльність (Yule, 1996, р. 127–128). У цьому аспекті важливими є також імпліцитні значення, які не завжди виражені прямо, але можуть бути зрозумілі завдяки контексту та спільним знанням учасників комунікації (Yule, 1996, р. 131–132).

Витоки прагматичного підходу до аналізу мовлення пов'язані з працями Джона Л. Остіна, який запропонував концепцію мовленнєвих актів (Austin, 1980, р. 94–100). У межах цієї теорії мовні висловлювання розглядаються як форма соціальної дії, оскільки за допомогою мовлення мовець не лише передає інформацію, а й виконує певні комунікативні дії – просить, наказує, обіцяє або виражає емоції (Austin, 1980, р. 101–107). Подальший розвиток цієї концепції здійснив Джон Серль, який систематизував типи мовленнєвих актів та описав їхню роль у процесі комунікації (Searle, 1969, р. 23–26).

Вагомий внесок у становлення прагматики як самостійного напрямку мовознавства зробили Стівен К. Левінсон та Якоб Л. Мей, які підкресливали, що значення мовного висловлювання формується не лише на рівні граматики чи лексики, але й у взаємодії з контекстом комунікації (Levinson, 1994, р. 21–24; Mey, 2001, р. 38–41). У цьому значенні важливими стають такі чинники, як намір мовця, знання адресата та соціальні умови комунікації (Levinson, 1994, р. 27–29; Mey, 2001, р. 45–47).

Пісні є важливим елементом масової комунікації, оскільки вони поширюються через різні медіа-канали та здатні охоплювати широку аудиторію. Завдяки цьому музичні тексти стають засобом трансляції соціальних і культурних смислів, а також формування певних емоцій-

них та ціннісних установок у слухачів. Крім того, популярна музика відображає актуальні суспільні настрої, культурні тенденції та індивідуальні переживання, що робить пісенний текст важливим матеріалом для лінгвістичного аналізу. Як зазначає Девід Мачін, тексти популярної музики є складною комунікативною структурою, у якій поєднуються мовні, музичні та культурні елементи (Machin, 2010, р. 7–10). У цьому контексті пісня виступає не лише художнім твором, а й формою соціальної взаємодії між виконавцем і слухачем (Machin, 2010, р. 12–15). Мовні засоби, використані у текстах пісень, спрямовані на створення емоційного контакту з аудиторією та формування певних сенсів (Machin, 2010, р. 16–20).

Ключовими прагматичними завданнями пісенного твору стають трансляція авторських емоцій та здійснення безпосереднього впливу на адресата, що спонукає його до певної реакції (Якубовська, 2025, с. 136). Важливим чинником такого персуазивного (переконуючого) впливу є ретельний добір емоційно насичених лексем, які у поєднанні з ритмічною структурою тексту формують у аудиторії потрібний настрій (Руденко, 2025, с. 247).

Дослідження популярної музики у лінгвістиці також пов'язане з аналізом лексичних особливостей пісенних текстів. За спостереженнями Філіпа Тагга, популярні пісні характеризуються використанням відносно простих, але експресивних мовних засобів, які сприяють легкому сприйняттю тексту слухачем (Tagg, 2013, р. 12–15). Лексика таких текстів часто має емоційно забарвлений характер і спрямована на передачу особистих переживань або соціальних смислів (Tagg, 2013, р. 20–23).

Окрему роль у пісенному дискурсі відіграє емоційна лексика. Пісенні тексти часто орієнтовані на передачу почуттів, таких як кохання, сум, надія або радість. Використання лексем емоційної семантики дозволяє посилити експресивність висловлювання та сприяє формуванню емоційного зв'язку між виконавцем і слухачем (Tagg, 2013, р. 30–33).

Крім того, у піснях активно використовуються метафоричні вислови та інші образні засоби, які створюють поетичну образність тексту та підсилюють його естетичний ефект (Machin, 2010, р. 35–38). Використання метафор у текстах пісень виходить за межі суто стилістичного прийому. Вони виступають складним когнітивним механізмом, що допомагає слухачеві впорядковувати та осмислювати власний емоційний досвід через запропоновані автором образи (Руденко, 2025, с. 247).

Дослідники розглядають пісенний дискурс як складну систему та цілісне утворення, де вербальний і музичний коди взаємодіють для створення єдиного комунікативного простору (Якубовська, 2025, с. 134). Така взаємодія слова та музики дозволяє реалізовувати естетичні, соціальні та пізнавальні завдання (Руденко, 2025, с. 246). Відтак, тексти пісень слугують інструментом моделювання соціальної дійсності, транслюючи певні ціннісні орієнтири та активно впливаючи на формування ідентичності слухача (Якубовська, 2025, с. 135–137).

Мовні засоби в піснях можуть сприяти більш емоційному сприйняттю тексту, допомагають сформуванню певних смислових акцентів у повідомленні (Tagg, 2013, р. 34–36; Machin, 2010, р. 40–43), а також формувати особливу комунікативну атмосферу, в якій слухач може ототожнювати себе з ліричним суб'єктом (Machin, 2010, р. 44–47). Лексичні одиниці в пісні виступають ключами, що відкривають доступ до глибинних концептуальних знань слухача, формуючи в його уяві цілісні образи (Штреймікіс, 2025, с. 126).

Пісенний текст можна розглядати як особливий різновид дискурсу, у якому мовні засоби виконують естетичну і важливу комунікативно-прагматичну функцію. Через добір лексики, способи звернення до адресата, використання емоційно забарвлених слів, повторів та образних висловів у піснях формується специфічна модель взаємодії між суб'єктом і слухачем.

Формулювання мети і завдань статті. Метою роботи є виявлення та комплексний аналіз лексико-прагматичних особливостей сучасних іспанських пісенних текстів на матеріалі композицій, які представляли Іспанію на міжнародному конкурсі “Євробачення” у період з 2001 по 2024 роки.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- окреслити ключові теоретичні засади прагматичного підходу до дослідження мовлення;
- визначити та систематизувати основні типи лексико-прагматичних маркерів, характерних для пісенного дискурсу;
- провести кількісний аналіз частотності вживання виокремлених маркерів у межах вибраного корпусу текстів;
- дослідити особливості функціонування цих маркерів на прикладах конкретних іспаномовних пісень;
- з'ясувати роль лексико-прагматичних засобів у процесі формування комунікативного та емоційного впливу на слухача (адресата).

Виклад основного матеріалу дослідження. Для дослідження пісенних текстів, представлених Іспанією на міжнародному пісенному конкурсі “Євробачення” у 2001–2024 роках, було виокремлено шість груп лексико-прагматичних маркерів: займенники першої особи, елементи прямої адресації, імперативні форми, повтори, емоційно маркована лексика та метафоричні вислови. Кількісні показники кожної групи дозволяють простежити частотність уживання цих елементів і специфіку їхнього функціонування в межах конкретних пісенних текстів.

Одним із найпомітніших лексико-прагматичних показників у досліджуваному корпусі є займенники першої особи та форми, що репрезентують позицію ліричного суб'єкта. Їхня присутність вказує на високий ступінь суб'єктивізації пісенного мовлення, у якому висловлювання будується навколо внутрішнього досвіду, переживань і самоідентифікації мовця.

Найвищий показник вживання займенників першої особи зафіксовано у пісні Давіда Сівера “*Dile que la quiero*” (7 одиниць). У цій композиції суб'єкт постійно повертається до власного емоційного стану: “*yo la quiero*”, “*yo no puedo olvidarla*”, “*de mi corazón*” (David Civera, 2001). Особливо важливо, що форми першої особи в цій пісні не лише позначають мовця, а й створюють інтенсивний ефект особистої сповіді. Текст побудований як прохання передати почуття третій особі, однак саме “я” залишається смисловим центром висловлювання. Лексеми цієї групи допомагають сконструювати образ закоханої, вразливої і внутрішньо зраненої людини.

Подібну функцію займенники першої особи виконують у пісні Бет “*Dime*” (6 одиниць), де ліричне “я” поєднується з темою втрати, надії та прагнення відновити стосунки. Наприклад, у рядках “*por mis recuerdos yo vuelvo*”, “*cómo te puedo tener / en mi vida*” (Beth, 2003) позиція мовця безпосередньо пов'язана з особистою ініціативою та емоційною відкритістю. Тут перша особа виконує не просто номінативну функцію, а слугує засобом актуалізації інтимного комунікативного простору.

Високі показники також спостерігаються у композиціях Пастори Солер “*Quédate conmigo*” (6 одиниць), Барей “*Say Yay!*” (6 одиниць), Амайя і Альфред Гарсія “*Tu canción*” (5 одиниць), Бласа Канто “*Voy a quedarme*” (5 одиниць). У пісні “*Quédate conmigo*” форми першої особи організують драматичне визнання: “*yo sé que no merezco más*”, “*no sé vivir*” (Pastora Soler, 2012). У цьому випадку “я” реалізуєть-

ся як носій залежності від адресата, а отже, займенникові форми підсилюють прагматику прохання й емоційного саморозкриття.

У пісні Барей *"Say Yay!"* форми першої особи також відіграють важливу роль, однак в англomовному тексті вони репрезентують уже не вразливість, а радше силу, витривалість і самоствердження (Barei, 2016). Таким чином, один і той самий маркер у різних текстах може реалізувати різні комунікативні стратегії: інтимно-сповідальну, афективну, мотиваційну або декларативну.

Особливо цікавим є функціонування займенників першої особи у пісні Небулосса *"Zorra"* (4 одиниці). Тут займенник першої особи використовується як інструмент самопрезентації та переосмислення нав'язаного соціального ярлика: *"Ya sé que soy solo una zorra"*, *"Yo soy una mujer real"* (Nebulossa, 2024). На відміну від любовної лірики попередніх років, у цій композиції "я" набуває виразно ідентифікаційного, навіть протестного та бунтівного значення. Суб'єктка не просто описує власний стан, а публічно проголошує право на самовизначення.

Натомість у пісні Родольфо Чікілікуатре *"Baila el Chiki-chiki"* показник уживання займенників першої особи дорівнює нулю. Це цілком закономірно, оскільки текст не будується як особисте зізнання або внутрішній монолог. Його основна функція – розважальна, карнавальна, пародійна. Відсутність вираженого ліричного "я" компенсується колективністю, ритмом, імперативністю та переліками персонажів.

Другу важливу групу становлять елементи прямої адресації, до яких належать займенники другої особи, звертання, форми на кшталт *"tú"*, *"contigo"*, *"mi amor"*, *"niño mío"* тощо. Їхня функція полягає в конструюванні у тексті уявного співрозмовника. Саме завдяки їм пісня перестає бути лише монологом і набуває ознак діалогічної взаємодії.

Найвищі показники прямої адресації простежуються у піснях Давіда Сівери *"Dile que la quiero"* (6 одиниць), Бет *"Dime"* (5 одиниць), Пастори Солер *"Quédate conmigo"* (5 одиниць), Барей *"Say Yay!"* (5 одиниць). У пісні *"Dime"* адресат є постійно присутнім у тексті: *"cómo te puedo tener"*, *"tú estás igual"*, *"porque tú sabes que te quiero"*, *"vuelve junto a mí"* (Beth, 2003). Це формує виразну комунікативну спрямованість, де мовець говорить про власні переживання і водночас намагається вплинути на конкретного співрозмовника.

У *"Quédate conmigo"* адресація стає основою всієї текстової організації. Уже сама назва композиції побудована на апеляції до іншого. У тек-

сті регулярно повторюються форми *"quédate conmigo"*, *"no te vayas"*, *"perdóname"*, *"si no te tengo aquí"* (Pastora Soler, 2012). Адресат тут не є пасивним об'єктом згадки, а виступає центром емоційного тяжіння. Через пряму адресацію створюється ефект інтимного благання, що значно підсилює драматизм композиції.

У пісні Бланки Паломі *"Eaea"* пряму адресацію зафіксовано лише у двох випадках, однак навіть ця порівняно невелика кількість має дуже високу прагматичну насиченість. Звертання *"niño mío"*, *"chiquito mío"*, *"chiquito de mis amores"* (Blanca Paloma, 2023) формують особливу колискову інтонацію. Тут адресація не спрямована на романтичного партнера, а пов'язана з материнською ніжністю, турботою та сакральною близькістю. Отже, сам тип адресата визначає і прагматичний характер звертання.

У композиції Барей *"Say Yay!"* адресація поєднується з мотиваційним дискурсом. В англomовному тексті звернення виконує функцію підбадьорення, психологічної мобілізації та заклику до дії. У цій пісні адресат є радше узагальненим образом слухача, ніж конкретною особою, тому пряма адресація слугує інструментом розширення аудиторного впливу.

У *"SloMo"* Шанель елементи прямої адресації також формують прямий контакт із публікою: *"si aún no me crees"*, *"te gusta todo lo que tengo"* (Chanel, 2022). Однак, на відміну від лірики любовного типу, тут адресація має демонстративний і провокативний характер. Суб'єктка ніби керує поглядом адресата, задає умови сприйняття себе і власного перформансу.

Імперативні форми є одними з найбільш показових прагматичних маркерів, оскільки безпосередньо репрезентують мовленнєвий вплив. Їхнє використання пов'язане з проханнями, наказом, закликком, порадою або спробою емоційного спонукання адресата до певної дії.

Найвищий показник імперативних форм виявлено у пісні Давіда Сівери *"Dile que la quiero"* (9 одиниць). Це цілком відповідає структурі тексту, який фактично побудований як ланцюг директивних висловлювань: *"pregúntale"*, *"éntrala en razón"*, *"hazme este favor"*, *"háblale"*, *"insístetele"*, *"dile"*, *"recuérdale"* (David Civera, 2001). Важливо, що імператив у цій композиції має опосередкований характер, де мовець звертається не безпосередньо до коханої, а до третьої особи-посередника. Це створює складну комунікативну ситуацію, у якій директивність поєднується з безсиллям і залежністю.

У пісні Родольфо Чікілікуатре *"Baila el Chiki-chiki"* кількість імперативів також висока (6 одиниць), але їхня функція принципово

інша. Форми “*perrea*”, “*dale*”, “*baila*” (Rodolfo Chikilicuatre, 2008) не виражають особистого прохання або емоційного благання, а слугують інструментом залучення до колективної розваги. Тут імператив має не драматичний, а ігровий, ритмоорганізувальний характер і включає слухача у сценарій танцю, перетворюючи текст на інструкцію до дії.

У пісні Пастори Солер “*Quédate conmigo*” кількість імперативів становить 5 одиниць. Тут форми “*quédate*”, “*no te vayas*”, “*perdóname*” (Pastora Soler, 2012) реалізують типову для любовного дискурсу директивну модель, де прохання є способом вираження емоційної залежності. На відміну від пародійного тексту “*Baila el Chiki-chiki*”, у Пастори Солер імперативи мають високу емоційну вагу і пов’язані з мотивом страху втрати.

У композиції Бет “*Dime*” кількість імперативів дорівнює 3 одиниці, проте вони є змістовно насиченими: “*dime*”, “*vamos a olvidar*”, “*deja tus miedos*”, “*vuelve junto a mí*” (Beth, 2003). Імперативи тут слугують засобом відновлення зв’язку між двома людьми. Вони формують дискурс переконування, у межах якого мовець намагається подолати дистанцію, апелюючи до спільного минулого й майбутнього.

У “*La Venda*” Мікі Нуньєса імперативність менш пряма, однак сам текст побудований на активній динаміці внутрішнього зрушення. Формули на кшталт “*te digo, hay otras cosas*” (Miki Núñez, 2019) створюють відчуття напучування й внутрішньої мобілізації, що свідчить про те, що навіть за меншої кількості імперативних форм директивна функція може реалізовуватися на рівні загальної тональності тексту.

Нульовий показник імперативних форм у піснях Рут Лоренсо “*Dancing in the Rain*”, Едурне “*Amanecer*”, Амайї й Альфреда Гарсії “*Tu canción*”, Бласа Канто “*Voy a quedarme*”, Шанель “*SloMo*”, Бланки Паломі “*Eaea*”, Небулосси “*Zorra*” вказує на те, що комунікативна модель цих текстів будується не через пряме спонування, а через самопрезентацію, опис станів або емоційну нарацію. Хоча в окремих випадках можна говорити про напівдирективні елементи, формально імперативна модель у них не домінує.

Повтор є одним із найбільш характерних елементів пісенного дискурсу. Його роль не обмежується лише ритмічною або композиційною функцією. У лінгвопрагматичному аспекті повтор посилює значущість певного фрагмента, утримує увагу слухача, робить повідомлення легко впізнаваним і сприяє його емоційному закріпленню. Повторення певних елементів у пі-

сенному тексті слугує дієвим прагматичним інструментом, що дозволяє акцентувати увагу на головних смислах повідомлення та суттєво підвищує динаміку викладу (Руденко, 2025, с. 248).

Найвищі показники повтору спостерігаються у піснях Родольфо Чікілікуатре “*Baila el Chiki-chiki*” (6 одиниць), Барей “*Say Yay!*” (5 одиниць), Мікі Нуньєса “*La Venda*” (5 одиниць), Небулосси “*Zorra*” (5 одиниць). У пісні “*Baila el Chiki-chiki*” повтор становить основу всієї текстової архітекtonіки: “*perrea, perrea*”, “*baila el chikichiki*”, “*uno, dos, tres, cuatro*” (Rodolfo Chikilicuatre, 2008). Тут повтор функціонує як механізм ритмічного втягування, майже на межі скандування, де він забезпечує високу запам’ятовуваність тексту та підтримує його пародійно-танцювальний ефект.

У “*Say Yay!*” Барей повтори також відіграють важливу роль, однак з огляду на англomовний характер композиції доцільно лише зазначити, що вони ритмізують текст і створюють ефект самонавіювання, психологічного підкріплення та мотиваційного підйому.

У пісні “*La Venda*” Мікі Нуньєса багаторазове повторення конструкції “*La venda ya cayó*” (Miki Núñez, 2019) формує смисловий центр усього тексту. Повтор тут підкреслює ідею звільнення, прозріння та переходу до нового стану. Додатковий ефект створює і фонетично-ритмічний повтор “*lo que ere, lo que ere...*” (Miki Núñez, 2019), який підсилює перформативність композиції.

У “*Zorra*” Небулосси повтор однойменної лексеми має особливу прагматичну силу, адже багаторазове відтворення слова “*zorra*” (Nebulossa, 2024) переводить його з площини зовнішнього осуду в площину привласнення та переозначення. Повтор тут стає не просто стилістичним, а ідеологічним прийомом: слово, яке традиційно функціонує як образа, поступово набуває значення сили, незалежності та самоіронії.

У пісні Бланки Паломі “*Eaea*” повтори “*ya, eaea*”, “*yo to’as las noches te vea*” створюють ефект коліскової, заклинання, майже ритуального мовлення (Blanca Paloma, 2023). Тут повтор має не масово-поповий, а архаїзований, фольклорно-гіпнотичний характер. Це показує, що одна й та сама формальна ознака може реалізовувати різні прагматичні ефекти залежно від стилістичної моделі тексту.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволило здійснити комплексний аналіз лексико-прагматичних маркерів у текстах іспанських пісень, представлених на конкурсі “Євробачення” у

2001–2024 роках. Було встановлено, що пісенний текст функціонує як складний синтез вербального та музичного кодів, де мовні одиниці виконують не лише естетичну, а й важливу комунікативно-прагматичну функцію.

Аналіз виокремлених шести груп маркерів показав, що найбільш репрезентативними у корпусі є займенники першої особи та засоби прямої адресації. Це свідчить про домінування персоналізованої та діалогічної моделі висловлювання, де ліричний суб'єкт прагне до максимальної суб'єктивізації мовлення та встановлення тісного емоційного контакту з адресатом. Виявлено, що займенники першої особи можуть реалізовувати різні прагматичні стратегії: від інтимно-сповідальної в любовних баладах до ідентифікаційно-протестної у сучасних композиціях. Елементи прямої адресації та імперативні форми виступають дієвими інструментами директивності, характер якої варіюється від драматичного благання до ігрового залучення слухача у розважальний контекст. Важливу роль у структуруванні смислового простору пісні відіграють повтори та метафоричні вислови. Повторення ключових лексем та фраз слугує не

лише ритмічним механізмом, а й прагматичним засобом акцентуації значущих сенсів та посилення динаміки впливу на аудиторію. Метафори ж виступають когнітивним інструментом, що дозволяє слухачеві впорядковувати та осмислювати запропонований емоційний досвід. Загалом, лексико-прагматичні маркери забезпечують комунікативну ефективність пісенного дискурсу, транслюючи соціальні та культурні смисли та формуючи емоційні установки слухачів.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у проведенні діахронічного аналізу еволюції прагматичних маркерів в іспанській популярній музиці протягом кількох десятиліть. Також науковий інтерес становить порівняльне дослідження лексико-прагматичних особливостей пісенних текстів різних країн-учасниць “Євробачення” для виявлення універсальних та специфічних національно-культурних стратегій комунікативного впливу. Крім того, перспективним є глибше вивчення взаємодії лінгвістичних засобів із невербальними компонентами (візуальним перформансом та музичним супроводом) у межах мультимодального підходу до аналізу дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Руденко В. О., Лещенко Г. А. Особливості англомовного пісенного дискурсу. *Актуальні проблеми дискурсології, перекладознавства та методики викладання* : тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції (21 листопада 2025 р., м. Запоріжжя). Запоріжжя : НУ «Запорізька політехніка», 2025. С. 246–248. URL: <https://eir.zp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/585c5746-c0ea-4b17-b388-f33a474572f9/content>
 2. Штреймікіс К. М. Когнітивний аспект пісенного дискурсу. *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»* : зб. наук. пр. Острог : Вид-во НаУОА, 2025. Вип. 21. С. 124–128. URL: https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/9906/1/NZ_stud_Vyp_21.pdf
 3. Якубовська Є. Є. Поняття «дискурс» ключові аспекти дослідження пісенного дискурсу. *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»* : зб. наук. пр. Острог : Вид-во НаУОА, 2025. Вип. 21. С. 132–138. URL: https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/9906/1/NZ_stud_Vyp_21.pdf
 4. Austin J. L. *How to do things with words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 1980. 176 p.
 5. Levinson S. C. *Pragmatik*. Niemeyer, Tübingen, 1994. 422 p.
 6. Machin D. *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text*. London : Sage, 2010. 242 p.
 7. Mey J. L. *Pragmatics: An Introduction*. Oxford : Blackwell, 2001. 372 p.
 8. Searle J. R. *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. 1969. 203 p.
 9. Tagg P. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York : Mass Media Music Scholars Press, 2013. 692 p.
 10. Yule G. *Pragmatics*. Oxford : Oxford University Press, 1996. 137 p.
- #### ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ
11. Amaia & Alfred. Tu canción. 2018. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.musixmatch.com/es/letras/Amaia-feat-Alfred-Garc%C3%ADa/Tu-Canci%C3%B3n>
 12. Barei. Say Yay! 2016. [Електронний ресурс]. URL: <https://genius.com/Barei-say-yay-lyrics>
 13. Beth. Dime. 2003. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.letras.com/beth/346591/>
 14. Blanca Paloma. Eaea. 2023. [Електронний ресурс]. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2023/spain>
 15. Blas Cantó. Voy a quedarme. 2021. [Електронний ресурс]. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2021/spain>
 16. Chanel. SloMo. 2022. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.lyricsgoo.com/slomo-letra-chanel-cub/>

17. David Civera. Dile que la quiero. 2001. [Електронний ресурс]. URL: <https://eurovision-spain.com/participante/david-civera-2001/>
18. Edurne. Amanecer. 2015. [Електронний ресурс]. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/spain>
19. Miki Núñez. La venda. 2019. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Miki-N%C3%BA%C3%B1ez/La-Venda>
20. Nebulossa. Zorra. 2024. [Електронний ресурс]. URL: <https://genius.com/Nebulossa-zorra-lyrics>
21. Pastora Soler. Quédate conmigo. 2012. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2051508>
22. Rodolfo Chikilicuatre. Baila el Chiki-chiki. 2008. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1932686/baila-el-chiki-chiki-rodolfo-chikilicuatre-espagne-eurovision-2008>
23. Rosa López. Europe's Living a Celebration. 2002. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.letras.com/rosa-lopez/939662/>
24. Ruth Lorenzo. Dancing in the Rain. 2014. [Електронний ресурс]. URL: <https://lyrics.lyricfind.com/lyrics/ruth-lorenzo-dancing-in-the-rain>

REFERENCES

1. Rudenko, V. O., & Leshchenko, H. A. (2025). Osoblyvosti anhlovnoho pisennoho dyskursu [Features of English-language song discourse]. Aktualni problemy dyskursolohii, perekladoznavstva ta metodyky vykladannia [Current problems of discourseology, translation studies and teaching methods]: tezy dopovidei I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (pp. 246–248). Zaporizhzhia: NU «Zaporizka politekhnikha». <https://eir.zp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/585c5746-c0ea-4b17-b388-f33a474572f9/content> [in Ukrainian].
2. Shtreimikis, K. M. (2025). Kohnityvnyi aspekt pisennoho dyskursu [Cognitive aspect of song discourse]. Studentski naukovyi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii «Filolohichna» [Student scientific notes of the National University of “Ostroh Academy”. “Philological” series], 21, 124–128. https://eprints.ua.edu.ua/id/eprint/9906/1/NZ_stud_Vyp_21.pdf [in Ukrainian].
3. Yakubovska, Ye. Ye. (2025). Poniattia «dyskurs» kluchovi aspekty doslidzhennia pisennoho dyskursu [The concept of “discourse” key aspects of song discourse research]. Studentski naukovyi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii «Filolohichna» [Student scientific notes of the National University of “Ostroh Academy”. “Philological” series], 21, 132–138. https://eprints.ua.edu.ua/id/eprint/9906/1/NZ_stud_Vyp_21.pdf [in Ukrainian].
4. Austin, J. L. (1980). How to do things with words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955 (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
5. Levinson, S. C. (1994). Pragmatik [Pragmatics]. Tübingen: Niemeyer.
6. Machin, D. (2010). Analysing Popular Music: Image, Sound and Text. London: Sage.
7. Mey, J. L. (2001). Pragmatics: An Introduction. Oxford: Blackwell.
8. Searle, J. R. (1969). Speech acts: An essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Tagg, P. (2013). Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos. New York: Mass Media Music Scholars Press.
10. Yule, G. (1996). Pragmatics. Oxford: Oxford University Press.

ILLUSTRATIVE MATERIAL

11. Amaia & Alfred. (2018). Tu canción [Your song]. Retrieved from <https://www.musixmatch.com/es/letras/Amaia-feat-Alfred-Garc%C3%ADa-Tu-Canci%C3%B3n>.
12. Barei. (2016). Say Yay!. Retrieved from <https://genius.com/Barei-say-yay-lyrics>.
13. Beth. (2003). Dime [Tell me]. Retrieved from <https://www.letras.com/beth/346591/>.
14. Blanca Paloma. (2023). Eaea. Retrieved from <https://eurovisionworld.com/eurovision/2023/spain>.
15. Blas Cantó. (2021). Voy a quedarme [I'm going to stay]. Retrieved from <https://eurovisionworld.com/eurovision/2021/spain>.
16. Chanel. (2022). SloMo. Retrieved from <https://www.lyricsgoo.com/slo-mo-letra-chanel-cub/>.
17. David Civera. (2001). Dile que la quiero [Tell her I love her]. Retrieved from <https://eurovision-spain.com/participante/david-civera-2001/>.
18. Edurne. (2015). Amanecer [Dawn]. Retrieved from <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/spain>.
19. Miki Núñez. (2019). La venda [The bandage]. Retrieved from <https://www.musixmatch.com/lyrics/Miki-N%C3%BA%C3%B1ez/La-Venda>.
20. Nebulossa. (2024). Zorra. Retrieved from <https://genius.com/Nebulossa-zorra-lyrics>.
21. Pastora Soler. (2012). Quédate conmigo [Stay with me]. Retrieved from <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2051508>.

22. Rodolfo Chikilicuatre. (2008). Baila el Chiki-chiki [Dance the Chiki-chiki]. Retrieved from <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1932686/baila-el-chiki-chiki-rodolfo-chikilicuatre-espagne-eurovision-2008>.
23. Rosa López. (2002). Europe's Living a Celebration. Retrieved from <https://www.letras.com/rosa-lopez/939662/>.
24. Ruth Lorenzo. (2014). Dancing in the Rain. Retrieved from <https://lyrics.lyricfind.com/lyrics/ruth-lorenzo-dancing-in-the-rain>

LEXICO-PRAGMATIC MARKERS IN CONTEMPORARY SPANISH SONG DISCOURSE

Bratel Olena Mykolaivna

PhD (Philology),

Associate Professor at the Department of Romance Philology

Educational and Scientific Institute of Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv

14, Taras Shevchenko, Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601

Dubets Alina Heorhiivna

Student of Romance Philology Department

Educational and Scientific Institute of Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv

14, Taras Shevchenko, Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601

This article examines lexico-pragmatic markers functioning in contemporary Spanish song discourse. The relevance of the study lies in the need for a comprehensive analysis of song lyrics as a specific type of media discourse that combines linguistic, musical, and cultural components to exert an effective impact on the listener. The aim of the research is to identify and analyze the lexico-pragmatic features of Spanish songs based on compositions presented at the international contest “Eurovision” between 2001 and 2024. Six main groups of lexico-pragmatic markers have been identified: first-person pronouns, elements of direct address, imperative forms, repetition, emotionally marked vocabulary, and metaphorical expressions. The results of the study demonstrate that first-person pronouns and means of direct address are the most representative in the corpus, indicating the dominance of a personalized and dialogic model of expression in contemporary Spanish song discourse. It has been established that first-person pronouns ensure a high degree of subjectivity in song discourse, creating the effect of personal confession, intimacy, or self-expression. Elements of direct address make it possible to construct an imagined interlocutor within the text, transforming the song into a form of active social interaction between the performer and the listener. Imperative forms function as an effective tool of directiveness, ranging from emotional appeal to playful audience engagement. Special attention is paid to the role of repetition as a pragmatic mechanism for emphasizing meaning, maintaining rhythmic structure, and enhancing emotional impact on the listener. It is demonstrated that lexico-pragmatic markers constitute a key mechanism in the organization of song discourse, where linguistic units perform both aesthetic and important communicative-pragmatic functions. The scientific novelty of the results lies in the systematization of pragmatic strategies of contemporary Spanish song discourse, while the practical significance of the work is determined by the possibility of using its materials in courses on pragmalinguistics, Spanish stylistics, and the theory of intercultural communication.

Key words: *Spanish song discourse, lexico-pragmatic markers, “Eurovision”, communicative impact.*



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
(CC BY 4.0)

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026