

**Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра Романської філології**

Лінгвостилістичні особливості вживання розмовної лексики (на матеріалі сучасних іспанських пісень)

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу
освітньої програми
**«Іспанська мова та переклад,
англійська мова та друга романська
мова»**
спеціальність - 035.051 «Романські мови
та літератури (переклад включно),
перша - іспанська»
Людмила Юріївна ЦЕДІК
Науковий керівник:
канд.філол.н., доц. Людмила
АРТЕМОВА
Рецензент:
к.філол.н., доц. Марія ВЛАСЕНКО

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри романської філології

протокол №__ від «__»_____20__ року

завідувач кафедри _____(підпис)

д.філол.н., доц. Ірина СИТДИКОВА

КИЇВ
2026

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗМОВНОЇ ЛЕКСИКИ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ	9
1.1. Поняття «розмовна лексика» та її місце в лексико-стилістичній системі іспанської мови	9
1.2. Специфіка розмовної іспанської мови та основні чинники її формування	15
1.3. Лінгвостилістичний потенціал розмовної лексики в художньому та пісенному дискурсах	21
Висновки до першого розділу	28
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗМОВНОЇ ЛЕКСИКИ В ТЕКСТАХ СУЧАСНИХ ІСПАНСЬКИХ ПІСЕНЬ	30
2.1. Лексико-тематична класифікація розмовної лексики в іспаномовній поп- та рок-культурі	30
2.1.1. Розмовні маркери	31
2.1.2. Лексико-семантичні особливості та тематичні групи	32
2.2. Словотвірні моделі та морфологічні особливості розмовних одиниць	41
2.3. Сталі мовленнєві конструкції та вербальні моделі розмовного стилю в текстах пісень.	43
2.4. Стилiстичні особливості розмовної лексики.	51
Висновки до другого розділу	61
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67
ДОДАТКИ	72

АНОТАЦІЯ

Робота присвячена дослідженню лінгвостилістичних особливостей вживання розмовної лексики в сучасних іспаномовних піснях.

Актуальність зумовлена активним проникненням колоквіальних одиниць у масову музичну культуру, їхньою роллю у створенні комунікативної близькості між виконавцем та слухачем, а також потребою в системному аналізі живої мови поза межами літературних джерел.

Об'єктом є тексти сучасних іспаномовних пісень (поп, реггетон, урбан, фламенко).

Предметом виступають лексичні, словотвірні та стилістичні маркери розмовності.

Мета роботи полягає у комплексному лінгвостилістичному аналізі розмовної лексики, визначенні її структурно-семантичних типів, тематичних груп, словотвірних моделей та стилістичних функцій (експресивність, оцінність, іронія). Завдання включають теоретичне обґрунтування поняття, аналіз чинників формування розмовного мовлення, лексико-тематичну класифікацію, дослідження словотвірних моделей та характеристику стилістичних функцій.

Методологічну основу становлять описовий метод, суцільна вибірка, тематична класифікація, дискурсивний аналіз та когнітивний підхід.

Результати. Визначено три домінантні тематичні групи: міжособистісні стосунки/емоції, гедонізм/дозвілля, самоідентифікація/статус. Найпродуктивніші словотвірні механізми: суфіксація (*-ito/-ita*, *-ear*), фонетичні усічення (апокопа, втрата */d/*), аббревіація, англіцизми та гібридні okazionalizmi. Стилiстичний аналіз виокремив засоби образного мовлення: гіпербола і лексичні та синтаксичні повтори, оцінність (позитивна, негативна, амбівалентна) та іронію (розрив між значенням і контекстом, переосмислення демінутивів).

Ключові слова: розмовна лексика, колоквіалізм, іспанська розмовна мова, пісенний дискурс, сленг, словотвірні моделі, експресивність, оцінність, іронія.

ABSTRACT

The paper is devoted to the study of linguistic and stylistic features of colloquial vocabulary usage in contemporary Spanish-language songs.

The relevance is determined by the active penetration of colloquial units into mass musical culture, their role in creating communicative proximity between the performer and the listener, as well as the need for a systematic analysis of living language outside literary sources.

The object of the study is the lyrics of contemporary Spanish-language songs (pop, reggaeton, urban, flamenco). The subject comprises lexical, word-forming and stylistic markers of colloquiality.

The aim is a comprehensive linguistic and stylistic analysis of colloquial vocabulary, identifying its structural and semantic types, thematic groups, word-forming models and stylistic functions (expressiveness, evaluativeness, irony). The tasks include theoretical substantiation of the concept, analysis of the factors shaping colloquial speech, lexical-thematic classification, study of word-forming models and characterisation of stylistic functions.

The methodological framework includes the descriptive method, continuous sampling, thematic classification, discourse analysis and the cognitive approach.

Results. Three dominant thematic groups are identified: interpersonal relationships / emotions, hedonism / leisure, self-identification / status. The most productive word-forming mechanisms are: suffixation (*-ito/-ita, -ear*), phonetic clippings (apocope, loss of /d/), abbreviation, anglicisms and hybrid occasionalisms. The stylistic analysis singled out expressiveness (hyperbole, repetitions), evaluativeness (positive,

negative, ambivalent) and irony (gap between meaning and context, reinterpretation of diminutives).

Keywords: *colloquial vocabulary, coloquialismo, Spanish colloquial language, song discourse, slang, word-forming models, expressiveness, evaluativeness, irony.*

ВСТУП

Через мову людина прагне виразити свою ідентичність, емоції та повсякденний досвід, інтегруючи елементи стихійного розмовного стилю у художню структуру пісні. Сучасна музика стає тим простором, де академічна норма поступається місцем живій експресії, дозволяючи мовцю «привласнити» мову, наповнити її сленгізмами, діалектизмами та специфічними розмовними зворотами, що мають безпосереднє значення для конкретної лінгвокультурної спільноти. Саме в цьому полягає цінність розмовної лексики в іспаномовних піснях – вона розглядається через призму автентичного людського життя, відображаючи соціальні зміни та культурні коди сучасності. Вивчення таких одиниць дозволяє не просто зафіксувати мовну норму, а простежити механізми її трансформації в умовах глобалізації та масової комунікації. Очевидно, що глибоко зрозуміти та дослідити ці тонкі стилістичні нюанси можливо лише за умови детального аналізу сучасного контенту, який є релевантним для носіїв мови та відображає актуальний стан іспанського розмовного дискурсу. Дослідження цього пласта лексики відкриває нові перспективи для розуміння взаємодії літературної мови та її розмовних варіантів у контексті лінгво креативної діяльності людини.

Актуальність дослідження визначається глибоким зацікавленням сучасної філології до аналізу живого, динамічного мовлення, що функціонує в межах масової культури, а також необхідністю всебічної характеристики лінгвостилістичних та структурно-семантичних особливостей розмовної лексики в іспаномовному пісенному дискурсі.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у методиці викладання іспанської мови (ELE), у лексикографічній практиці для укладання словників сучасного сленгу, у перекладацькій діяльності при адаптації розмовних зворотів, а також у теоретичних курсах з лексикології, стилістики та лінгвокраїнознавства.

Теоретичну базу роботи складають праці провідних вітчизняних та зарубіжних лінгвістів. Поняття розмовної лексики як окремого стилістичного регістру (*registro coloquial*) обґрунтовано в дослідженнях А. Бріса Гомеса та М. Касадо Веларде. Вітчизняну традицію вивчення розмовно-побутового стилю репрезентують праці С. П. Бибик, яка досліджувала диференційні ознаки та стилістичні засоби розмовного мовлення в українській літературній мові, та А. Ю. Корягіної, що аналізувала лексичний аспект розмовного мовлення на матеріалі німецької мови. Структуру іспанської фразеології розкрито в працях Г. Корпас Пастор. Екресивність з оціночно-емотивним вектором досліджено у роботі Л.В. Артемової, продуктивність суфіксів суб'єктивної оцінки в розмовному мовленні досліджено Р. Каррансою та В. Сегі.

Мета роботи – комплексний лінгвостилістичний аналіз розмовної лексики в сучасних іспаномовних піснях, визначення її структурно-семантичних типів, тематичних груп, словотвірних моделей та стилістичних функцій.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

1. теоретично обґрунтувати поняття «розмовна лексика» та її місце в лексико-стилістичній системі іспанської мови,
2. визначити специфіку розмовного мовлення та чинники його формування, укласти лексико-тематичну класифікацію розмовних одиниць на матеріалі пісень,
3. проаналізувати продуктивні словотвірні моделі,
4. дослідити сталі мовленнєві конструкції та вербальні моделі розмовного стилю,
5. охарактеризувати стилістичні функції розмовної лексики та виявити поширені лексичні засоби образного мовлення.

Об'єктом дослідження є тексти сучасних іспаномовних пісень (2018–2024 рр.) різних жанрів (поп, регетон, урбан-музика, фламенко тощо). **Предмет**

дослідження – лексичні, словотвірні, фразеологічні та стилістичні маркери розмовності (*colloquialismos*) у зазначених текстах.

Методологічну основу роботи становлять фундаментальні положення функціональної стилістики, лексикології, дискурсології та соціолінгвістики. Для вирішення поставлених завдань застосовано такі **методи**: описовий метод (для систематизації розмовних одиниць), метод суцільної вибірки (для формування корпусу досліджуваних текстів), елементи тематичної класифікації (для групування лексики за змістовими сферами), дискурсивний аналіз (для вивчення функціонування розмовних одиниць у пісенному дискурсі), а також когнітивний підхід (для аналізу метафор). Крім того, використано метод лінгвостилістичного спостереження та контекстно-ситуативний аналіз.

Практична новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі вперше на матеріалі сучасних іспаномовних пісень (2018–2024 рр.) системно проаналізовано розмовну лексику крізь призму трьох взаємопов'язаних аспектів: лексико-тематичного, словотвірного та стилістичного. Укладено авторську лексико-тематичну класифікацію розмовних одиниць, виявлено найпродуктивніші словотвірні моделі (суфіксація, фонетичні усічення, аббревіація, англіцизми) та систематизовано сталі мовленнєві конструкції, характерні для сучасної іспаномовної урбан-культури.

Структура роботи. Композиційно кваліфікаційна робота складається з титульної сторінки, анотацій (українською та англійською мовами), змісту, вступу, двох розділів із висновками до них, а також загальних висновків і списку використаної літератури (54 джерела). Повний текст роботи викладено на 91 сторінці.

Апробація: основні теоретичні положення та практичні результати дослідження висвітлено у доповіді на X Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «ФІЛОЛОГІЯ XXI СТОЛІТТЯ: НОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ», що відбулися 2-3 квітня 2026 в Києві.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗМОВНОЇ ЛЕКСИКИ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

1.1. Поняття «розмовна лексика» та її місце в лексико-стилістичній системі іспанської мови

В енциклопедії “Українська мова” вказано, що “розмовна лексика” визначається як слова, що протиставляються нейтральній та літературній лексиці, оскільки вбирають в себе більш емоційного та експресивного забарвлення, а також функціонально-стильового навантаження [Бирик 2011, с. 64]. Якщо розглядати норми літературної мови, то розмовна лексика постає як багатомірне явище, як загальноживаний шар повсякденного мовлення, який у художньому дискурсі активізується та набуває образно-асоціативних відтінків. Її можна трактувати як один із виразників розмовно-побутового стилю літературної мови. Крім того, вона слугує засобом створення емоційної насиченості й смислової виразності в текстах художнього, публіцистичного та науково-популярного характеру, формуючи відповідні стилі [Бирик 2011, с. 62]. Розмовне мовлення також часто визначається як дещо спонтанне усне спілкування, непередбачувана лексика, стилістично знижена, що проявляється у живому діалозі [Корягіна 2011, с. 55]. Усність як форма існування мовлення визначає основні ознаки розмовно-побутової сфери спілкування. Воно може відбуватися безпосередньо або опосередковано (наприклад, у телефонній розмові), характеризується невимушеністю, природністю й «вільністю», емоційною насиченістю, схильністю до імпровізації, динамічністю та рухливістю. Зазвичай супроводжується зоровим контактом (якщо відбуваються наживо), а також відзначається інтонаційною й жестовою варіативністю. Усна форма обмежена конкретними часово-просторовими умовами реалізації, оскільки функціонує в ситуації «тут і тепер». Розмовно-побутовому

стилю притаманні діалогічні форми комунікації, які впливають на синтаксичну будову та смислове наповнення висловлювань [Бибик 2010, с. 22].

Зазвичай, однією з найважливіших ознак розмовного стилю можна виділити наявність в мові певного сленгу, скорочень, ідіоматичних виразів, неформальних елементів [Da Silva Santos 2024, с. 14]. Це повною мірою контрастує з іншими стилями, як от офіційно-діловим, науковим тощо. В різних контекстах використання неформальних одиниць мовлення відіграє різні ролі. Як от, наприклад, певний сленг, зумовлений та сформований культурним простором України, буде незрозумілим співрозмовникам в Іспанії.

Особливо яскраво використання сленгу можна помітити в сучасній пісенній творчості, та ще більш явно – серед молодих творців. Пісенний текст у сучасній лінгвостилістиці традиційно розглядають як різновид художнього тексту, оскільки він виконує естетичну функцію, має автора, образну структуру та впливає на емоційно-чуттєву сферу реципієнта. Сьогодні на формування та поширення нових одиниць розмовного діалогу активно впливають технології, інтернет, соціальні мережі. Таким чином культурний контекст отримує змогу поширювати за межі певного простору, тож сленг розповсюджується всесвітньо. Музика дуже активно робить свій внесок в це явище.

У сучасних іспанських піснях автори зазвичай обирають між формальним (поетичним) та неформальним (розмовним) реєстрами. Останнім часом спостерігається чітка тенденція до домінування розмовного стилю, щоб пісня здавалася ближчою до реального життя слухача [Da Silva Santos 2024, с. 12]. Це тенденція до більш актуального, емоційного мовлення. З цього випливають такі риси розмовної іспанської мови в піснях:

- *Експресивність* – використання слів, що передають найяскравіші емоції, з чим часто можуть не справитися нейтральні, літературні терміни.
- *Економія мовних засобів* – спрощення синтаксичних конструкцій (неповні речення, парцеляція), використання коротких слів.

- *Суб'єктивність* — текст часто фокусується на особистому досвіді «я» виконавця, його культури тощо.

До сленгових виразів, в Іспанії можна також додати *jergas* (жаргони/арго). Жаргон – це специфічна лексика певних соціальних груп. Використання арго є інструментом, котрий транслює культуру. Слухач, який розуміє ці специфічні слова, відчуває себе частиною тієї ж групи, що й співак [Da Silva Santos 2024, с. 14].

За останніми тенденціями можна спостерігати, що використання грубих слів або табуйованої лексики в іспанських піснях перестало бути шокуючим. Тепер це засіб надання тексту реалізму, щирості та бунтарського духу. Таку спонтанність не можна пояснити виключно через аналіз граматичних одиниць — вона виникає на рівні дискурсу та прагматики. Ключовими ознаками розмовної ситуації за В. Гавіньо Родрігесом є:

- *Соціальна рівність між співрозмовниками* – відсутність ієрархії або відносин “влади”. Навіть якщо люди мають різний статус (наприклад, професор і муляр), у певних ситуаціях (наприклад, перебування в одній лікарняній палаті) вони стають функціонально рівними як пацієнти.
- *Фонові знання* (спільне поле знань) – друзі спілкуються вільно, маючи спільний досвід і знання. На відміну від публічних виступів, де оратор і аудиторія не знайомі, у розмові знання контексту дозволяє уникати формальностей.
- *Звична сфера спілкування* – конкретні стосунки близькості між учасниками у визначеному фізичному просторі. Повсякденні умови дорівнюють більш неформальному діалогу.
- *Неспеціалізована тематика* – теми, доступні будь-якій людині, без використання складної термінології чи вузьких технічних знань [Gaviño Rodríguez 2008, с. 19].

З огляду на представлене, ми можемо стверджувати про фундаментальний зсув у соціолінгвістичній парадигмі сучасного музичного контенту. Включення зниженого стилістичного реєстру в іспаномовні пісні – це відображення мовного вираження, механізм демістифікації художнього тексту.

Відповідно до усталених теоретичних перспектив, це явище означає особливу побудову сценарію, що представляє повну прагматичну близькість між виконавцем та аудиторією [Gaviño Rodríguez 2008, с. 21]. Така близькість безпосередньо впливає на вибір мовних засобів, а отже, потребує аналізу стилістичної системи мови загалом.

Розглянемо лексико-стилістичну систему іспанської мови. Це складна й розгалужена система, що формувалася в міжконтинентальному культурному просторі та характеризується регіональною варіативністю в різних іспаномовних країнах. Згідно з концепцією М. Касадо Веларде [Casado Velarde 2015, с. 11-17], стилістична система іспанської мови базується на опозиції “формальне – неформальне”, яка конкретизується через три виміри варіативності:

1. *Соціальний рівень* – поділ на елітарний, середній та низький рівні.
2. *Ситуативний рівень* – вибір мовних засобів залежно від контексту спілкування.
3. *Регіональний рівень* – відмінності між варіантами іспанської мови (Іспанія, Мексика, Аргентина тощо).

Розмовна лексика в цій системі розглядається як окремий функціональний реєстр (*el registro coloquial*). За визначенням А. Бріса, цей пласт є первинним і найприроднішим виявом мови [Briz Gómez 1996, с. 18]. Дуже характерним для *registro coloquial* є експресивність, афективність. Можна зазначити точно – це домінантні риси. Іспанська розмовна мова тяжіє до гіперболізації та емоційності. Наприклад, замість нейтрального “*estoy cansado*” вживається експресивне “*estoy muerto*” або “*estoy reventado*”. Сюди також можна приписати словотвірну гнучкість як виразну рису, а точніше активне використання суфіксів суб'єктивної

оцінки (димінутивів та аугментативів) [Casado Velarde 2015, с. 10]. Іспанська мова також насичена фразеологізмами та ідіомами, побудованих на побутових образах.

У сучасній іспанській мові спостерігається тенденція до “колоквіалізації” (*coloquialización*) публічного дискурсу. Розмовні елементи все частіше проникають у медіа, політику, рекламу та особливо – у творчість [Briz Gómez 1996, с. 21]. Це можна розглянути таблиці, яку ми уклали на основі аналізу праці Бріса Гомеса.

Таблиця 1.1

Типологія рівнів розмовності в іспанській мові

<i>Puro coloquial</i>	Арготизми, вульгаризми, вигуки (<i>¡vaya!</i> , <i>¡xó!</i>)	Максимальна економія зусиль та емоційний контакт
<i>Coloquial estándar</i>	Загальноживані ідіоми, скорочення (<i>profe</i> , <i>bici</i>)	Зручність у щоденному спілкуванні
<i>Formal con trazos coloquiales</i>	Вкраплення стилістичних засобів у промовах	Створення довіри та «близькості до народу»

Для глибшого розуміння розмовного стилю, що також займає важливе місце в пісенній творчості, розглянемо фразеологізми. Вони постають номінативними частинами, що створюють образ іспанської як мови природної, живої, динамічної. Якщо спиратися на фундаментальні праці Г. Корпас Пастор, ми виділимо такі ролі:

- Іспанська мова є фразеоматичною. Мовці частіше використовують готові блоки, ніж будують речення з окремих слів. За Корпас Пастор, фразеологічні одиниці (ФО) виконують функцію мовної автоматизації. У спонтанній розмові мовець не має часу на граматичне конструювання, тому він “витягує” з пам’яті готову ідіому, яка вже містить і сенс, і емоційну оцінку.
- За тими самими працями виділяється три сфери, які структурують іспанську фразеологію: *colocaciones* (сталі поєднання, де один компонент визначає інший (*conciliar el sueño* — заснути, *dar un paso* — зробити крок), *locuciones* (ідіоми в чистому вигляді, що функціонують як одне слово (*tomar el pelo* — розігравати

когось) та *enunciados fraseológicos* (закінчені речення: прислів'я, приказки, кліше (*No hay mal que por bien no venga*)).

- Роль фразеологізма – увиразнити сказане. Сюди входить метафоризація та національно-культурна маркованість.
- Г. Корпас Пастор наголошує на існуючих формулах ввічливості та стратегіях втручання. Фразеологізми допомагають увійти в розмову («¿*Qué no hay?*»), змінити тему («*A propósito de...*»), висловити сумнів чи незгоду («*¡Ni hablar!*», «*¡Y un jamón!*»).
- У науковому стилі кількість фразеологізмів II та III сфер мінімальна, тоді як у розмовному вони можуть складати до 30-40% всього лексичного обсягу [Corras Pastor 1996, с. 18-22, 55-135, 158-162, 175-180, 167].

Іспанська лексична стилістика ставить функціонально-стилістичний реєстр поряд із формальним, технічним, літературним та іншими реєстрами, позначеними умовами використання (неформальність, рівність, низький рівень планування), а не виключно граматикою. Даний реєстр проникає у традиційно формальні жанри (наприклад, парламентський дискурс), сигналізуючи про близькість, вплив ЗМІ та розмовність публічної мови [González Sanz 2016, с. 112]. Так само взаємодіє з іншими позначеними шарами, такими як вульгарна, груба або нестандартна лексика, але не може бути зведена до них; перехід між ними є поступовим, а не дискретним [Fernández Jódar 2025, с. 2].

Пісенний дискурс, що є близьким поняттям до “тексту” пісні, являє собою неоднозначне поняття, щодо якого серед науковців продовжуються суперечки. Дискурс визначають як всі, різноманітні вияви комунікації в різних формах, що також, у багатьох текстах, визначається як вияв культурної комунікації [Пасик 2017, с. 137]. Існує твердження, що даний термін є чимось на перетині тексту, контексту та мовної підсистеми [Пасик 2017, с. 138]. В той час саме пісенний дискурс розглядається як багатогранне явище, де вербальний компонент (текст) нерозривно пов'язаний із музичною структурою, вокальною подачею та соціо

культурним контекстом створення твору. На відміну від суто літературного тексту, пісенний апелює до емоційного сприйняття слухача, що зумовлює його специфічну прагматику, виступає як інструмент формування ідентичності, транслюючи актуальні цінності, ідеологеми та настрої певного суспільного прошарку чи епохи. Аналізуючи дане явище пісня для дослідників відкривається як складний комунікативний акт, що виходить за межі лінгвістики та перетинається з соціологією, психологією та культурологією [Кузнецова і Ходус 2017, с. 53-56].

Таким чином підсумуємо, що розмовна лексика в іспанській мові є репрезентативним стилем, який часто домінує в комунікації, при тому несучи в собі емоційну, експресивну функції. Активне проникнення такого мовлення в пісенний дискурс свідчить про зміну стилістичних пріоритетів: сучасний слухач очікує від пісні відчуття близькості до виконавця. Саме тому розмовний регістр стає ключовим інструментом створення прагматичної близькості у музичному тексті, що й зумовлює актуальність подальшого аналізу його конкретних мовних засобів.

1.2. Специфіка розмовної іспанської мови та основні чинники її формування

Розуміння іспанського розмовного стилю базується на суворому розмежуванні мовних варіацій [Briz Gómez 1996, с. 20]. За дослідженнями А. Бріса розмовний регістр не залежить від соціального статусу мовця (діастратії). І професор університету, і робітник використовують розмовну мову, коли перебувають у відповідній ситуації спілкування. Дослідження розмовної іспанської мови – чи то через літературу, що імітує розмовну мову, чи то через спостереження за повсякденним мовленням – виявили існування нестандартних конструкцій. Аналіз цих структур вимагає вийти за рамки граматично обґрунтованого синтаксису речень, поставивши розмовний синтаксис у центр

дослідження, оскільки специфіка цього різновиду полягає в його дискурсивній організації [Briz Gómez 2000, с. 10].

А. Бріс також виділяє анормативні конструкції. Їхнє вивчення можливе лише за умови виходу за межі традиційного реченнєвого синтаксису. Синтаксис розмови стає центральним елементом лінгвістичного аналізу, бо саме в організації дискурсивної матерії концентрується специфіка цього мовленнєвого різновиду [Briz Gómez 1996, с. 10]. В свій час методологічний перегляд традиційної граматичної норми виокремив *el español coloquial* в окремий об'єкт дослідження, що раніше не розглядалось. На зміну суто підходу, що орієнтований на речення як основну одиницю аналізу, який не міг адекватно пояснити специфіку усного мовлення, прийшло розуміння розмовного дискурсу як впорядкованої системи, що має власну внутрішню логіку. Після дослідження ініційованого Л. Бланшем, у найбільших містах Іспанії та Латинської Америки дозволило науковій спільноті відійти від трактування розмовності як неправильності. Було доведено, що розмовне мовлення є повноцінною, діатопічно маркованою (але при цьому зберігає єдність на рівні прагматичних стратегій), та його специфіка полягає у його синтаксичному поступу [Lore Blanch, с. 9].

Досліджуючи розмовну мову слід розмежовувати поняття, як загальнонародна мова, народна мова та розмовна іспанська. Праця “*Sintaxis del coloquio. Aproximación Sociolingüística*” Л. Кортес Родрігес допомагає їх розмежувати. Довгий час особливо терміни *popular* та *coloquial* в граматиці зливали в одне. Автор стверджує: “Необхідно чітко розрізняти соціальний рівень мовця та ситуативний вибір реєстру. Те, що ми називаємо розмовною мовою, не є виключною власністю неосвічених верств населення” [Cortés Rodríguez, 1986, с. 13].

Народна мова визначається діастратично (соціально), мовлення людей з низьким рівнем культури та освіти. Вона статична для мовця: він так говорить завжди, бо не знає іншої норми. Розмовна мова визначається діафазично

(ситуативно). Тобто це – реєстр, який обирає будь-який мовець (включаючи високоосвічених осіб) залежно від контексту. Та розмовний стиль вже не прийнято вважати низьким рівнем культури, а лише комфортним способом комунікації серед народу. Та загальнонародна мова є нейтральною серединою системи. Розмовна мова використовує її ресурси, але трансформує їх через прагматику: додає вираження почуттів, скорочення, еліпсис та специфічну інтонацію [Cortés Rodríguez 1986, с. 14-15].

Мова – це симбіоз інших мов, що групується у діалектні набори. Через безліч причин, деякі з діалектів можуть сприйматися вище, нижче тощо. Хоча, все ж, мадридський діалект вважається одним з найвищих по престижу, однозначно, не дозволяє ототожнювати його з іспанською мовою [Lore Blanch 1972, с. 1]. Х.М.Л. Бланш формує думку про те, що кожен великий культурний центр (Мехіко, Буенос-Айрес, Ліма, Богота) сформував власну норму, яка має престиж у своєму регіоні. Поліцентрична система, де престижність норми залежить від культурних, політичних та економічних чинників конкретного регіону, а не лише від зв'язку з метрополією – Іспанією в нашому дискурсі [Lore Blanch 1972, с. 33-34]. Соціальні чинники формують престиж мовної норми. Політичні, демографічні, економічні, історичні та культурні умови визначають її статус. Політика держави впливає на авторитет столичного дискурсу. Популярність цієї норми зростає разом із вагою країни на світовій арені. Даний процес можна чітко спостерігати у латиноамериканських країнах сьогодні. Мексика займає перше місце серед іспаномовних держав, а Мехіко та Буенос Айрес мають значно більше носіїв мови, ніж стара метрополія. Культурний розвиток зміцнює незалежність регіональної мови. Університети, видавництва, телебачення та ліно формують нові стандарти. Література Іспано Американських країн отримала власне обличчя та оригінальність, і це – перехід від колоніальної залежності до лідерства [Lore Blanch 1972, с. 35-36]. Для дослідження це має певну вагу тому, що вибір виконавцем вульгарної лексики часто залежить від того, який діалект чи

національний варіант іспанської мови вважається престижним або “своїм” у цільовій аудиторії.

Для аналізу лексики пісень важливо враховувати різні типи мовної варіативності, оскільки вибір виконавцем тих чи інших слів може бути зумовлений не лише його походженням, але й соціальним статусом або ситуацією спілкування, яку він моделює в тексті. Як було зазначено раніше, виділяється 3 варіативності (соціальний рівень, ситуативний рівень та регіональний рівень). Г. Сальвадор заперечує рівнозначність цих типів варіації. На його думку, діалекти й соціолекти є мимовільною належністю мовця, тоді як стиль обирається свідомо залежно від ситуації. Тому стилі мовлення не є окремими мовними системами, а належать до мовної норми, а не до системи. Абстрактні ступені соціальної варіативності та діафазії ситуативної варіативності складно чітко відокремити в реальному мовленні. Характеристика неформального сімейного мовлення часто ґрунтується на суб'єктивних оцінках, а вульгарне мовлення пов'язується із позамовними чинниками — моральними й соціальними упередженнями, змістом висловлювань або соціальним статусом мовців [Ordóñez 1997, с. 100-103].

Розмовну мову формують психолінгвістичні чинники. Мовлення – це дія, керована мотивами: передати інформацію та вразити слухача. Психолінгвістика вивчає, як ці наміри впливають на те, як ви говорите [Bock, Koporcka і Middleton 2020, с. 1]. Спонтанність виникає через необхідність миттєво конвертувати думки у мовні форми. Тоді мовець використовує механізм мислення для мовлення що, в свою чергу, змушує підбирати слова та будувати структури одночасно з артикуляцією. Спонтанний вибір лексики та морфем відбувається за частки секунди. Емоції мають прямий вплив на мовлення. В діалозі розмовник має мету передати свій стан та справити вплив на співрозмовника чи слухача, та в цей момент діалог чи монолог визначає ситуація спілкування. Кожен, хто веде розмову, схильний оцінити спільний ґрунт із аудиторією та її інтереси, а витягування інформації про слухача з пам'яті визначає, які саме слова обирає мовник. Тоді

контекст розмови впливає на результат комунікації [Bock, Konopka і Middleton 2020, с. 2-3]. Якщо розглядати ці чинники в контексті сучасної іспаномовної творчості, можна чітко відмітити, що жанрам на просторах іспаномовних країн виразно притаманна схильність підпадати під вплив даних чинників. Спонтанність та емоційність часто домінують, бо в сучасних піснях зазвичай творці навіть не намагаються “відполірувати” свої тексти. В психологічності та виразності і полягає їх особливість та вплив на маси. Візьмемо до прикладу (у жанрі *urbana* або *trap*) використання вигуків та пауз (*eh, mmm, vale*), повторення слів для виграшу часу на обробку наступної думки (часто в імпровізації), еліпсис або незавершені конструкції. Виконавці ніби звертаються до вас тут і зараз [Iglesias Martínez 2021, с. 62].

Може вважатися, що мовець створює речення з окремих слів за правилами граматики. Проте дослідження показують, що значна частина дискурсу складається з наперед сформованих одиниць. Заготовлені блоки зберігаються в пам'яті як цілісні елементи, готові до вживання без необхідності щоразу аналізувати їхню внутрішню структуру. Фразеологія і є значною частиною представлених блоків. За Г. Корпас Пастор, що присвячує основні праці саме фразеології, використання сталих виразів безпосередньо пов'язане з принципом мовної економії. У процесі реального спілкування мовець перебуває під тиском часу, та фразеологізми дозволяють автоматизувати процес кодування думки. Замість тривалого пошуку окремих лексем є можливість використати готовий вираз, що також може прислужитися тим, що відомий багатьом особам та має власний емоційний вплив та вплив сенсів [Corpas Pastor 1996, с. 19-22]. В текстах пісень розмовного стилю функції фразеологічних одиниць переносять абсолютно такий самий сенс. Наповнюючи, створюючи асоціації, даючи емоційне та діатопічне відношення тексту.

Додавання суфіксів виражає суб'єктивну оцінку автора. Це, знову та як завжди притаманно музиці, допомагає забарвити текст емоційністю та особистим

ставленням. Використання демінутивних суфіксів на кшталт *-ito* створює ефект близькості, суфікс *-azo* підкреслює інтенсивність та силу. Так виражається емоційне забарвлення автора та допомагає уникати прямих назв через експресивне заміщення [Corpas Pastor 1996, с. 22-25]. Процес абревіації полягає у формуванні нових лексичних одиниць шляхом скорочення початкових компонентів синтагматичної групи. Виникнення таких номенів, як UCI, зумовлене прагненням до мовної економії та динамізації комунікативного акту. Феномен лексичного перехрещення, або мовна гра, реалізується на основі фонічної близькості наявних у мовній системі одиниць. Через це з'являються гібридні лексеми, зокрема *dulcioso* (*dulce* + *delicioso*), які синтезують денотативні значення кількох складників в єдиному звуковому образі [Brao Sánchez 2025, с. 9].

Можна зазначити, що якщо слухачі добре знають мову пісні, вони відчуватимуть сильніші емоції. Якщо ж мова незнайома, емоційна реакція буде слабшою або однаковою незалежно від тексту [Liang і Lin 2024, с. 52]. Вивчення структури музичних уподобань демонстрували, що важливим детермінантом популярності є лексична типовість текстів, тобто ступінь їхньої схожості з каноном певного жанру за складністю слів, тематикою, емоціями. Дослідження показали – чим типовішими є тексти, то довше пісня залишається у верхніх позиціях рейтингу. Водночас типовість не впливає на піковий ранг пісні або швидкість її просування. Теорія типовості базується на понятті канону. Кодифікованого репертуару, що балансує між традицією та новизною. Психологічно типовість пояснюється моделлю прототипів: що ближчим є об'єкт до центральної тенденції категорії, то легше він сприймається. У музиці це створює когнітивну легкість для слухача [Chehbouni та ін. 2025, с. 1-5]. Розмовна лексика, як центр даного дослідження, в музиці відіграє свою основну функцію. Відбувається руйнування бар'єру, зумовленого непрямим діалогом. Використання розмовної лексики та синтаксису повсякденного мовлення є дієвим інструментом для створення ефекту справжності в текстах пісень для скорочення дистанції між виконавцем і слухачем.

Завдяки розмовним елементам ліричне висловлювання стає більш щирим та особистим, та замість складних метафор сучасна іспаномовна пісня використовує прості мовленнєві акти, що нагадують приватну розмову або сповідь. Відмова від складної поетики на користь прямих висловлювань дозволяє зосередити увагу на емоціях. Хоча тенденція до спрощення мови є глобальною, в іспаномовному музичному дискурсі вона має особливе значення, бо іспанська мова традиційно сприймається як дуже експресивна, тому поєднання повсякденних слів із живою емоційністю створює стиль близькості завдяки колоквіалізмам [Brao Sánchez 2025, с. 9-13].

Отже, розмовна іспанська мова є не стилістично зниженим, а самостійним функціональним регістром, який має власні синтаксичні, лексичні та прагматичні закономірності. Її формування зумовлене дією кількох чинників: територіальна варіативність відповідає за регіональні відмінності, соціальна – за зв'язок із соціальним статусом мовця, а ситуативна — за вибір стилю залежно від контексту спілкування. Важливу роль відіграють також психолінгвістичні механізми: спонтанність, емоційність та економія мовних зусиль, які виявляються у використанні фразеологізмів, скорочень, демінутивів, гібридних слів та аббревіатур. Усі ці ознаки роблять розмовний регістр надзвичайно гнучким і виразним, що пояснює його активне проникнення в сучасний пісенний дискурс.

1.3. Лінгвостилістичний потенціал розмовної лексики в художньому та пісенному дискурсах

Варіативність властива мові та є центральною для її соціальної ролі. Без неї ми були б не здатні передавати всілякі нюанси в нашому повсякденному вживанні мови, зокрема життєво важливу інформацію про нашу особисту ідентичність (вісь соціальної варіативності) та про наші стосунки зі співрозмовником (вісь стилістичної варіативності). Традиційний інтерес до сленгу має суто

прескриптивний характер і зосереджений на класифікації розмовних одиниць за ступенем їхньої прийнятності у ввічливому товаристві. Арго, як поле дослідження, багате на екзотичні та нетипові форми. Проте результати традиційних студій часто мають описовий характер і не завжди становлять значний теоретичний інтерес. Місце розмовних одиниць у системі стилістичних ресурсів мови традиційно визначається через жорстку ієрархію словникових позначок — *fam.*, *pop.*, *vulg.*, *arg.*, які створюють ілюзію від “хорошої” мови до “поганої”. Однак ця класифікація базується не на лінгвістичних реаліях, а на застарілих соціальних стереотипах, що приписують певні слова конкретним суспільним групам: буржуазії, плебсу, кримінальному світові. Така нормативна картина розсипається при зіткненні з реальним ужитком: більшість арготизмів давно відомі широкому загалу, вульгарна лексика часто звучить у вустах добре вихованих людей, а народні слова вільно вживають вищі верстви. Лише позначка *fam.* (розмовне) зберігає бодай якийсь зв'язок із дійсністю [Lodge 1995, с. 10]. Наприклад, дієслово *currar* (працювати) у словнику має позначку *fam.*, і воно справді регулярно вживається в неформальному спілкуванні усіма верствами населення. Натомість вульгаризм *joder* (лайливе “чорт забирай”) формально належить до *vulg.*, однак у сучасному розмовному мовленні Іспанії він втратив табузованість і виконує радше фатичну (контактовстановлювальну) функцію, подібно до нейтрального вигуку.

Перейдемо до основних музичних жанрів з високою концентрацією розмовної лексики. Найбільш показовим у цьому контексті є жанр регетон (*reguetón*), який, попри довкола нього дискусії, є одним із найвпливовіших у глобальному масштабі. Регетон є музичним жанром, що виник у Пуерто-Рико наприкінці 1990-х років, поєднуючи латиноамериканські ритми з хіп-хопом та репом [Babayeva 2025, с. 45]. Лексика регетону є колоквіальною, наповненою популярними мовними зворотами, що забезпечує легку ідентифікацію та запам'ятовування [Babayev 2026, с. 112]. Для жанру характерні невимушені та відверті тексти [Martínez 2018, с. 78], а використовувана лексика часто належить до

вуличної жаргонної лексики різних різновидів іспанської мови [Sánchez Morillas i García Fernández 2017, с. 203]. З цим жанром тісно пов'язаний і ширший напрям, відомий як музика *urbana*, що охоплює також латиноамериканський хіп-хоп, треп та R&B, для яких використання колоквіальної лексики та специфічної жаргонної лексики є системною характеристикою [Moreno Fernández 2020, с. 15–17].

Іншим важливим для дослідження музичним напрямом є сучасний іспанський поп-фламенко та його різновиди. Хоча традиційний фламенко має глибоке коріння в народній поезії, його сучасні версії активно інтегрують розмовні елементи, діалектизми та просторіччя для створення ефекту автентичності та емоційної близькості зі слухачем. Сучасний фламенко все частіше звертається до розмовного реєстру як до засобу демістифікації поетичного високого стилю [González 2019, с. 92–94]. Цей синтез традиційного та сучасного, високого (поезія) та низького (розмовний реєстр) робить цей жанр надзвичайно плідним матеріалом для лінгвостилістичного аналізу [Díaz Viana 2018, с. 128].

Слід розглянути розмовну лексику у художній сфері, оскільки праця націлена на пісенну творчість. Як зазначається в праці Д. Годсон, діалект (і ширше — розмовна мова) у художньому творі слід розуміти не як пряму копію реального мовлення, а як сконструйовану, естетизовану форму, своєрідний художній медіум, що потребує активної співпраці автора зі слухачем для створення повноцінного художнього світу. Таке твердження набуває особливої ваги в контексті пісенної лірики, де мовленнєва партія нерозривно поєднана з музичним супроводом, ритмом, інтонацією [Hodson 2020, с. 18]. Розмовні елементи виконують низку ключових *функцій*: вони беруть участь у створенні діалогічності, формуванні наративних голосів, характеристичності ліричних суб'єктів та передачі їхніх емоційних станів. Дослідження виокремлює такі *функції розмовної мови* в піснях, як емотивна (вираження почуттів), конативна (орієнтація на слухача), референційна (відсилання до контексту), поетична (естетичне оформлення) та фатична (підтримання контакту). Тому лексика в пісенному дискурсі працює на кількох

комунікативних рівнях одночасно [Indriyani і Nurhayati 2020, с. 237]. Діалект є сконструйованим явищем, що спирається на "пакт про слухання" — угоду між автором і слухачем підтримувати ілюзію автентичного голосу [Hodson 2020, с. 12]. Індивідуалізація ліричних суб'єктів через розмовну мову є ключовим аспектом сучасної стилістики. П. Стоквелл пропонує когнітивно-поетичний підхід, розглядаючи діалектні форми як засіб соціального маркування: вони вказують на соціальне походження ліричного героя та позиціонують його щодо слухача [Stockwell 2020, с. 358–372].

У мовознавстві пісенний дискурс розглядають як складне семіотичне явище, що поєднує вербальні, музичні та виконавські коди для передавання художньої інформації. За визначенням Д. Мачина, пісенний дискурс є особливою формою соціальної комунікації, де мовленнєві структури функціонують у нерозривній єдності з музичним супроводом, створюючи специфічний простір для формування ідентичності та трансляції культурних смислів [Machin 2010, с. 42-45]. На думку С. Фріта пісенний текст активно формує уявлення слухачів про світ, їхні емоції та соціальні ролі, виступаючи засобом конструювання реальності [Frith 1996, с. 158-161]. Відтак пісенний дискурс постає як складник масової культури, що акумулює ціннісні орієнтири, світоглядні настанови та естетичні вподобання певної лінгвоспільноти. Слід розглянути таку особливість пісенного дискурсу, як його змішана природа – органічне поєднання щонайменше двох семіотичних систем: мови та музики. Пісня належить до гібридних мовленнєвих жанрів, у яких мелодія, ритм, тембр і гармонія вступають у складну взаємодію з вербальним текстом, підсилюючи, модифікуючи або навіть кардинально змінюючи його семантику [Lacasse 2009, с. 47–49]. Музика здатна передавати емоційні відтінки, які важко або неможливо виразити виключно мовними засобами, тоді як слова конкретизують та спрямовують інтерпретацію музичного повідомлення, а також вступає з текстом у діалектичну єдність, породжуючи нові смисли на перетині різних кодів [Adorno 2002, с. 10]. Дискурс у пісні виконує низку функцій, серед

яких дослідники виокремлюють комунікативну, емотивну, естетичну, соціалізуючу, фатичну та прагматичну [Yule 1996, с. 278–280]. Прагматична функція полягає в цілеспрямованому впливі на адресата, формуванні його емоційного стану, світоглядних настанов і поведінкових моделей. Аналізуючи пісенні тексти, дослідники виявляють у них різноманітні комунікативні наміри — від передачі внутрішніх переживань ліричного героя до закликів або звернень до слухача. Особливу роль у реалізації прагматичного потенціалу відіграють вказівні мовні засоби, насамперед особові займенники. Г. Ваннер доводить, що використання займенників першої та другої особи створює ефект безпосередньої інтимної комунікації між виконавцем і слухачем, руйнуючи часові та просторові межі та підсилюючи вплив на слухача (наприклад, коли слухач пісні Rosalía мимоволі починає ототожнювати себе з адресатом рядка “*tú me dejaste de querer*” і відчувати провину або співчуття) [Wanner 2015, с. 27–30]. Автори часто вдаються до прихованих сенсів, метафор і символів, які активізують інтерпретаційну діяльність адресата, спонукаючи його до співтворчості.

Колоквіалізми в пісенних текстах характеризуються як “висловлювання, що містять ідіоми, неповні мовні одиниці, скорочені слова” [Dhakal 2025, с. 238]. За даними дослідження Gibson (2019), слухачі сприймають музику як окремий контекст мовлення, де мова, почута або відтворена в пісні, кодує й активує окремий набір слухових спогадів, що сприяє сприйняттю автентичності висловлювання [Gibson 2019, с. 45]. Емотивна функція відповідає за вираження почуттів, емоційних станів, суб'єктивного ставлення мовця [Indriyani і Nurhayati 2020, с. 239–240]. Дослідження Олорунтоба-Оджу (2023) розширює це розуміння, показуючи, що через розмовну лексику формуються афективні звукові ландшафти — середовища, які продукують спільні емоційні переживання та прихильність до відчуття політичної та соціальної взаємності [Oloruntoba-Ожу 2023, с. 2]. Розмовна лексика стає маркером належності до певної соціальної, вікової чи культурної групи. У дослідженні регетону вводять поняття “лінгвістичного субкультурного

капіталу”, який накопичують слухачі, що глибоко занурені в музичну субкультуру [Mykhalonok 2022, с. 4]. Такі експерти з регетону можуть мати будь-який рівень володіння іспанською мовою, однак вони накопичують екстенсивні знання про мову цього стилю, які становлять їхній субкультурний капітал [Mykhalonok 2022, с. 5].

З усіх спостережень чітко випливає, що іспанська сучасна пісня в основному ґрунтується саме на розмовній лексиці та цьому стилі. Вона дедалі частіше стає рупором соціальних настроїв та проблем, що безпосередньо відображається на її мовному оформленні, а лексика в пісенних текстах фіксує актуальні суспільні дискусії, міграційні процеси, питання ідентичності та боротьби з соціальною нерівністю. Глобальний успіх іспаномовних хітів останніх десятиліть свідчить про визнання латиноамериканської культури на світовій арені, що можна інтерпретувати як своєрідну відповідь на культурний імперіалізм та прагнення до репрезентації раніше маргіналізованих груп [Magis i Perticoz 2020, с. 13]. Колоквіалізми стають інструментом для цього. В глобалізації музичних хітів сама іспанська мова зводиться до сигналу, подібно до низки інших, більш-менш клішованих музичних сем, призначених для створення «латиноамериканського» жанру [Magis i Perticoz 2020, с. 16-18]. Використання колоквіалізмів, сленгу у пісенних текстах слугує потужним маркером належності до молодіжної культури та масової аудиторії. Сучасні іспаномовні хіти, такі як “Despacito” Луїса Фонсі та Дедді Янкі чи “Mi Gente” Джей Бальвіна, демонструють, як розмовна лексика органічно влітається в музичну тканину, роблячи тексти близькими та впізнаваними для мільйонів слухачів. Ці пісні стали першими іспаномовними треками, що очолили світові чарти, що свідчить про глобальне сприйняття музики й мовних особливостей, притаманних молодіжному середовищу. Платформи на кшталт Spotify завдяки алгоритмам рекомендацій та автоматичному формуванню плейлистів створюють для слухача персоналізовану зону, де іспаномовна пісня з розмовними елементами може з'явитися поряд із рідною. Постійне потрапляння

таких композицій у щоденне прослуховування поступово знижує мовний бар'єр. Слухач звикає до іншомовного звучання, перестає сприймати його як чуже й починає отримувати задоволення від музики незалежно від мови, особливо коли розмовна лексика робить текст більш експресивним, близьким і зрозумілим на емоційному рівні [YourViva 2018, с. 7].

Глобалізація – ще один чинник, що так активно впливає на пісню. Урбаністична культура, що є динамічна, мультикультурна та мовно гібридна є домінантним середовищем формування нових музичних стилів. Дослідження феномену "Despacito" показує, що хоча успіх іспаномовних хітів можна розглядати як торжество різноманіття, варто звернути увагу на те, як саме використовується іспанська мова в цих композиціях. Аналіз аранжувань та співвідношення текстів і мелодій дозволяє припустити, що іспанська мова нерідко редукується до сигналу, який викликає стереотипні уявлення про "латиноамериканський" жанр, що свідчить про певні процеси стандартизації, характерні для глобалізованої масової культури [Magis i Perticoz 2020, с. 75-78].

Отже, розглянуто лінгвостилістичний потенціал розмовної лексики в художньому та, головним чином, у пісенному дискурсах. Проаналізовано основні музичні жанри з високою концентрацією розмовних одиниць — регетон, латиноамериканську урбан-музику та сучасний поп-фламенко, які використовують колоквиалізми як стилістичну основу для створення автентичного звучання та емоційного зв'язку зі слухачем. Встановлено, що розмовні елементи в пісенних текстах виконують низку ключових функцій: емотивну (вираження почуттів), конативну (орієнтацію на слухача), поетичну (естетичне оформлення) та прагматичну (вплив на адресата). Особливу роль у реалізації цього потенціалу відіграють особові займенники, які створюють ефект безпосередньої комунікації між виконавцем і слухачем. Крім того, зазначено, що діалектні форми в художніх текстах є не прямою копією реального мовлення, а сконструйованою, естетизованою формою, що спирається на «пакт про слухання» між автором і

аудиторією. Пісенний дискурс постає як складне семіотичне явище, що поєднує вербальні, музичні та виконавські коди, а розмовна лексика в цьому контексті не лише фіксує актуальні суспільні дискусії та питання ідентичності, але й слугує маркером належності до молодіжної культури та «лінгвістичного субкультурного капіталу» слухачів. Усі ці спостереження підтверджують, що саме розмовний регістр є основою сучасної іспанської пісенної творчості, яка все частіше стає рупором соціальних настроїв і глобалізаційних процесів у музичній індустрії.

Висновки до першого розділу

У першому розділі роботи здійснено теоретичне обґрунтування дослідження розмовної лексики в сучасному іспаномовному пісенному дискурсі. На основі аналізу праць провідних лінгвістів було розглянуто поняттєво-термінологічний апарат, визначено місце розмовної лексики в лексико-стилістичній системі іспанської мови, окреслено специфіку *español coloquial* та чинники його формування, а також висвітлено лінгвостилістичний потенціал розмовних одиниць у художньому та пісенному дискурсах. Проведений теоретичний аналіз уможливорює такі висновки.

Розмовна лексика функціонує як особливий стилістичний регістр (*registro coloquial*). У системі іспанської мови, яка характеризується поліцентричністю та значною варіативністю (діастратичною, діафазичною, діатопічною), розмовний пласт посідає проміжне місце між літературною нормою та субстандартними формами (арго, жаргони, вульгаризми). Він є первинним, найприроднішим виявом мови, що обслуговує сферу невимушеного, спонтанного спілкування.

Стилістична маркованість розмовної лексики визначається її здатністю надавати висловлюванню експресивності, емоційності, оцінності та знижувати тональність комунікації, що робить її потужним засобом виразності, особливо в художніх та пісенних текстах.

Специфіка розмовної іспанської визначається не соціальним статусом мовця, а ситуативним контекстом спілкування (діафазія). Це реєстр, який обирають носії різного соціального походження в умовах неформальної, діалогічної, усної комунікації, що характеризується спільним полем знань, соціальною рівністю учасників та звичною сферою спілкування.

Основні чинники формування розмовної іспанської мови охоплюють психолінгвістичні (спонтанність, емоційність, економія мовних зусиль, тиск часу), соціолінгвістичні (соціальна стратифікація, престижність певних норм, вплив урбаністичної культури), когнітивні (метафоризація, звернення до спільного досвіду). Важливим є розмежування вернакулярної мови, зумовленої низьким рівнем освіти та розмовної мови (ситуативно зумовленого реєстру, доступного всім мовцям). У пісенному дискурсі, який постає як складна креолізована єдність вербальних і музичних кодів, розмовні елементи виконують експресивну, емотивну, когнітивну, конативну, фатичну, ідентифікаційну, характеротворчу та прагматичну функції.

Досліджено, що в сучасному іспаномовному пісенному дискурсі спостерігається стійка тенденція до колоквіалізації – активного проникнення розмовних елементів у ліричну тканину пісні, що зумовлено глобалізацією, домінуванням урбаністичної культури, прагненням до автентичності та впливом популярних музичних жанрів (регетон, латиноамериканський хіп-хоп, урбано, фламенко, сон), які історично пов'язані з вуличною культурою та використовують розмовну лексику як стилістичну основу.

РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗМОВНОЇ ЛЕКСИКИ В ТЕКСТАХ СУЧАСНИХ ІСПАНСЬКИХ ПІСЕНЬ

2.1. Лексико-тематична класифікація розмовної лексики в іспаномовній поп-та рок-культурі

Матеріалом для аналізу в даному розділі слугували тексти сучасних іспаномовних пісень, які репрезентують різні жанри та виконавські школи. Відбір одиниць для дослідження здійснювався за низкою критеріїв, що дозволяють забезпечити репрезентативність вибірки та достовірність результатів лексико-тематичної класифікації.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період приблизно з 2018 по 2024 рік. Вибір саме цього часового проміжку зумовлений необхідністю аналізу актуального стану розмовної лексики в її природному середовищі – сучасній музичній культурі, яка оперативно реагує на мовні зміни. У наданому корпусі текстів представлено як відносно ранні зразки, що стали знаковими для оновлення іспанської музичної мови (наприклад, пісня С. Tangana “Tú Me Dejaste de Querer” 2018 року або релізи Rosalía того ж періоду), так і найсвіжіші хіти 2023–2024 років (Quevedo “Columbia”, Bad Bunny “Debí Tirar Más Fotos”, FloyyMenor “Gata Only”). Такий діахронічний зріз (хоч і невеликий) дозволяє простежити динаміку популярності певних лексем та появу неологізмів, зокрема під впливом соціальних мереж (TikTok, згаданий у пісні Omar Montes “Alocao”: “*El tema de La Rubia está pegao en Tik Tok*”).

Для аналізу відібрано тексти пісень жанрово різноманітні. В дослідження взята музика з обох континентів, різних іспаномовних країн. Оскільки іспанська мова широко поширена за океан, це додає аналізу глибини та різнобічності,

допоможе вичислити географічні та культурні особливості, відмінності. Для цього залучено наступні стилі:

- Поп-музику та урбан-поп, представлену такими виконавцями, як Aitana, де розмовна лексика тісно переплітається з англіцизмами та слугує для створення невимушеного образу.
- Регетон та латиноамериканський урбан-звук (Bad Bunny, Quevedo, FlooуMenor), які є найпотужнішим джерелом молодіжного сленгу, зокрема пуерториканських та чилійських регіоналізмів.
- Рок- та фольклорно-орієнтовані жанри: пісні Salvador Sobral та гурту Rumbas del Molina відкривають полюс, де розмовна лексика слугує для створення щирої, поетичної розповіді, наближеної до розмовно-побутового мовлення (наприклад, вираз “*de tantita tontería*”).
- Фламенко та його сучасні інтерпретації (пісні у виконанні Nani Cortés, Carlos Contreras, різдвяна пісня “*Así canta Jerez en Navidad*”). Тексти демонструють андалузські діалектні риси, які в іспанській лінгвістиці часто розглядаються в контексті розмовного мовлення.

Отже, до ключових розмовних маркерів у проаналізованих текстах належать фонетичні усічення, стилістично маркована лексика (іменники, дієслова, вигуки), семантичне переосмислення нейтральних слів та фразеологічні звороти розмовного характеру.

2.1.1. Розмовні маркери

Головним методологічним завданням постає визначення та класифікація розмовних маркерів в даних піснях. До цього віднесемо:

1. Фонетичну редуцію та усні форми, відображені на письмі. У текстах фіксуються численні випадки апокопи та елізії, характерні для невимушеного мовлення: *pa'* (замість *para*), *to'* (*todo*), *na'* (*nada*), *pal* (*para el*),

pa'cá (para acá), *lo', la'* (los, las), *e'* (es), *'toy* (estoy), *'cucha* (escucha). Такі вирази протиставляється нормативній, книжній орфографії.

2. Лексичні одиниці, що мають стилістичне маркування “розмовне” (*familiar*) або “сленг” (*jergal*) у словниках:
 - Іменники та звертання: *tío, tami, papi, nena, gata, cabrón, chaval*.
 - Дієслова та дієслівні звороти: *chingar, molar, pirarse, ligar, caldear* (у значенні “розпалити пристрасть”), *raptar* (у переносному сенсі захопити увагу дівчини).
 - Прикметники та вигуки: *loco/a, cabrón, dale, hala, vaya, toma, ale*.
3. Семантичне переосмислення нейтральної лексики. Слова, які в літературній мові мають пряме значення, у пісенному дискурсі набувають розмовних конотацій. Наприклад, *sol* (сонце) у Rosalía набуває відтінку небезпеки або пристрасті (“*Que me pongan en el sol, que me derrito*”), а *bizcochito* (бісквітик) взагалі виступає як метафора ніжності або наївності, яку лірична героїня відкидає.
4. Фразеологічні звороти розмовного характеру: *llevarse el gato al agua* (досягти мети, вийти переможцем), *tener delito* (бути зухвалим, вартим осуду), *hablar mierda* (говорити дурниці/пліткувати), *tirar la primera piedra* (кинути перший камінь), *estar alocao* (бути божевільним від кохання).

2.1.2. Лексико-семантичні особливості та тематичні групи

Зробивши попередній аналіз ілюстративного матеріалу (текстів пісень), можна виявити, що головною темою багатьох іспаномовних текстів є саме міжособистісні стосунки та емоційний стан. Це закономірно, оскільки популярна музика, особливо поп- та урбан-жанри, зосереджена навколо універсальних тем кохання, дружби, конфлікту та рефлексії. Розмовна лексика в цій групі створює емоційну напругу та достовірності переживань ліричного героя. У межах цієї підгрупи найчастотнішими є апелятиви (звертання), які в іспанській мові є

потужним маркером близькості стосунків. У проаналізованих текстах зафіксовано широкий спектр пестливих та фамільярних звертань.

Для початку візьмемо універсальні звернення: *bebé/baby* (Quevedo “Columbia”, Omar Montes “Alocao”), *tami* (Quevedo “Columbia”, FlooyMenor “Gata Only”), *papi*, *nena* (Omar Montes “Alocao”). Звертання *baby* є англіцизмом, що міцно увійшов до іспаномовного любовного дискурсу. Серед метафоричних звертань: *gitana* (Rumbas del Molina “La Corredera”), *mi vida* (імпліцитно в контексті пісень про кохання), *mi blanquita* (Bad Bunny “Debí Tirar Más Fotos”) – останнє є характерним пуерториканським варіантом пестливого звертання. Іронічне звертання: Особливо у пісні Aitana “Las Babys”, де використовується звертання *baby*, але в негативному контексті: “*Sorry, baby*”, яке тут же трансформується у войовниче “*Fuck you, baby*” – демонструє перехід від ніжності до роздратування в межах однієї лексеми.

До цієї ж підгрупи належать компліменти та слова, що позначають привабливість: “*Tú ere' life for me*” (FlooyMenor “Gata Only”) – гіперболізоване порівняння коханої з життям; “*diablo, tami, qué dulce*” (Bad Bunny) – вигук захоплення; “*mi piedra preciosa*” (Omar Montes) – метафора цінності.

Протилежний полюс стосунків репрезентований лексикою з негативною конотацією:

1) Сленгові позначення адресата або третіх осіб: *cabrón* (C. Tangana “Tú Me Dejaste de Querer”, Omar Montes “Alocao”) – одне з найуживаніших слів, що може варіювати значення від лайливого (“придурок”) до майже дружнього (“чувак”) залежно від контексту: у C. Tangana це слово вживається в автобіографічному, майже хвалькуватому значенні: “*Yo me creía que era el más cabrón*” — тут воно означає “найкрутіший”, без образливого підтексту. Натомість у пісні Omar Montes це слово звернене до жінки (“*Tú quieres a un cabrón que te valore*”), де воно набуває відтінку “негідник”, але водночас привабливий у романтичному сенсі.

2) Лексика, що описує розрив стосунків: дієслівні форми *dejar de querer* (С. Tangana “Tú Me Dejaste de Querer”) стають лейтмотивом усієї пісні. Вираз “*me diste la espalda*” є метафоричним позначенням зради. У пісні Bad Bunny “*Debí Tirar Más Fotos*” туга за стосунками передається через протиставлення: “*Si me pregunta si aún pienso en ti, yo le digo que no*” – свідомо брехня собі як спосіб впоратися з болем.

3) Англiцизми з негативною конотацією: “*Fuck you, baby*” (Aitana “Las Babys”) – прямий англійський iнвектив, який в iспаномовному контексті звучить особливо експресивно через своє iншомовне походження та табуйованість.

Також помічаємо, що розмовна лексика слугує для безпосереднього вираження емоційного стану ліричного героя через:

- а) Вигуки (*interjecciones*), що виконують функцію емоційного забарвлення тексту:
- *¡Ay!* (Aitana “Las Babys”) – вираження легкого розчарування або іронії.
 - *¡Uy, no!* (Aitana) – здивування.
 - *¡Dale!*, *¡Hala!*, *¡Ale!*, *¡Vaya!*, *¡Toma!* (С. Tangana) – ці вигуки, характерні для іспанського розмовного мовлення, створюють ритмічний малюнок пісні та імітують живу комунікацію, підбадьорення або іронічний коментар.
 - *¡Ole!* (Nani Cortés “Como Antes”) – вигук, типовий для фламенко та андалузського діалекту, що виражає схвалення та емоційне піднесення.
- б) Прикметники та прислівники для вираження захоплення чи розчарування:
- Позитивна конотація: *bonito* (у Bad Bunny: “*otro sunset bonito*” – з легкою іронією), *dulce* (“*Chequéate las babie', diablo, mami, qué dulce*” – також у Bad Bunny).
 - Негативна конотація: *fatal* (Aitana: “*lunes largo que se hace fatal*” – розмовне позначення невдалого дня), *doler* (“*me duele la cabeza*” – Molina, La Corredera).

- Стан збудження/сп'яніння: loco / alocao (Omar Montes, Bad Bunny) – “*me tienes alocao*” (звела з розуму), “*toy bien loco*” (я зовсім з'їхав з глузду / я дуже збуджений).

Розглянемо детальніше пісню С. Tangana “*Tú Me Dejaste de Querer*” як зразок насиченості розмовною лексикою тематичної групи стосунків. Текст будується на контрасті між щирим почуттям та його втратою. Розмовні елементи підкреслюють драматизм ситуації:

1. Використання пестливого *mami* в контексті докору: “*Estás apretando mucho, mami, déjalo*”.
2. Фраза “*haberte confesao lo que me haces sufrir*” розкриває емоційну оголеність героя. Форма *confesao* (замість *confesado*) – класичний маркер розмовності. Він проявляється на фонетичному рівні через випадання приголосного [d] між голосними (є природним фонетичним процесом у швидкому розмовному мовленні, особливо в карибських та андалузських діалектах іспанської мови).
3. У відповідь на біль звучить “*Dale, ¡aire!*” – розмовна фраза, що означає “гарзд, бувай, мені все одно”, яка, однак, контрастує з усім емоційним наповненням пісні, створюючи ефект сміху крізь сльози.

Наступною за популярністю темою в музиці (іспанській сучасній, що досліджується в роботі) спостерігається така, як відпочинок, дозвілля, вечірки тощо. Серед сленгу знаходимо наступні категорії – реалії сучасного міста, нічне життя, матеріальні цінності та вплив цифрових технологій на комунікацію.

У пісні Aitana “*Las Babys*” фіксуємо характерний для поп-культури заклик: “*Quiero bailar perreando toda la noche / Con las babys*”, де *perreando* (танцювати реггетон) є специфічним маркером урбан-культури. “*Fiesta*” в молодіжному дискурсі набуває розширеного значення способу життя. Дієслова на позначення дозвілля представлені конструкцією *salir de fiesta* (імпліцитно в багатьох текстах) та лексемою *beber*: “*Solo quiere salir y de nadie depender*” (Quevedo “*Columbia*”),

“Hoy yo quiero beber, beber, beber” (Bad Bunny “Debí Tirar Más Fotos”). Вираз “*hoy se derrocha*” у Rosalía (“Magnolias”) позначає гедоністичне ставлення до життя. Знаходимо лексему “*rollo*”, що в іспанському сленгу має широку семантику. У пісенних текстах вона може позначати ситуацію, настрій або стосунки.

Лексика на позначення грошей представлена переважно нейтральними одиницями, однак фіксуються й сленгізми. У пісні Omar Montes “Alocao” зустрічаємо: “*Me gane doscientos mil corone, cabrone*”, де *corone* (скорочене від *coronas*) є жаргонним позначенням грошей, характерним для урбан-музики. Хоча в аналізованих текстах відсутні класичні іспанські сленгізми *pasta*, *pela* або *parné*, сама тема матеріального статусу присутня імпліцитно через згадки брендів та розкоші: “*Mi blanquita, perico, mi kilo*” (Bad Bunny) – тут *perico* (наркотик) та *kilo* (кілограм) також функціонують у семантичному полі “розкіш/небезпека”. У пісні Omar Montes згадується брендовий годинник: “*Ella es mi piedra preciosa tiene el Rolex*” – це маркер високого соціального статусу. Англiцизм *Rolex* у цьому контексті виконує функцію позначення успішності.

Дієслова, що описують щоденні рутинні дії, представлені як нейтральною, так і розмовною лексикою. У пісні Quevedo “Columbia” спостережено: “*El año se le hizo largo, estudio y cumplir su deber*”, де *estudio* є усиченою формою *estudios*, що також належить до сфери повсякденної діяльності. Дієслово *charlar* (балакати) вживається в контексті невимушеного спілкування, хоча в наданих текстах частіше зустрічаються англiцизми на позначення комунікації.

Також простежено ще одну важливу групу лексики. Англiцизми, які увійшли в повсякденне мовлення завдяки соціальним мережам та цифровим технологіям. До прикладу в ілюстративному матеріалі:

1. Згадки соціальних мереж та платформ: *TikTok* згадується в пісні Omar Montes “Alocao” як маркер популярності: “*El tema de La Rubia está pegao en Tik Tok*”. Використання назви соцмережі в пісенному тексті є характерною рисою сучасної молодіжної культури.

2. В FloyyMenor “Gata Only”: “*Gata, tú está' only, mándame tu ubi*”, де *only* (англ. “самотня/доступна”) та *ubi* (скорочення від *ubicación* – локація) є типовими для молодіжного сленгу. Фраза “*apaga el celular*” та “*pon el celu en modo avión*” буквально означає відкласти телефон та знаходитися в моменті. Наразі це характерний маркер для молоді для ситуації, що передбачає ізоляцію від гаджетів.
3. У пісні Aitana “Las Babys” зустрічаємо “*me siento high*” (почуватися на висоті/піднесено). Також є варіант, що даний вираз може означати стан, схожий на наркотичне сп’яніння.

Проаналізуємо пісню комплексно. Розглянемо Quevedo “Columbia” як зразок репрезентації тематичної групи повсякденного життя. Текст демонструє: “*En llamada, su amiga le dice que este verano es pa beber / Solo quiere salir y de nadie depender*”. Тут наявні ключові елементи: телефонна розмова (*en llamada*), літній відпочинок (*verano*), вживання алкоголю (*beber*), бажання розважитися (*salir*). Далі розгортається типова картина нічного життя – вхід до клубу (“*La vi entrando en la disco*”), взаємодія між статями, інтимна близькість (“*chingamo en el cuarto*”). Згадка про навчання в США з англіцизмом “*USA*” (“*Sé que estudia en la USA*”) контрастує з безтурботним острівним життям, літній роман висвітлюється як щось яскраве, мимолітне. Пісня демонструє характерний для сучасної молоді спосіб життя: поєднання навчання/роботи та інтенсивного дозвілля, використання англіцизмів (*USA, baby*) та мобільних телефонів як невід’ємних атрибутів комунікації.

Третя тематична група набуває особливої ваги в контексті рок-культури та альтернативної сцени, та її доцільно інтерпретувати як репрезентацію соціальної рефлексії, процесів самоідентифікації та критичного осмислення дійсності. У межах досліджуваного корпусу ця група засвідчена лише фрагментарно, однак навіть за таких умов уможливорює виявлення окремих тенденцій і смислових акцентів.

У досліджуваних текстах фіксуються поодинокі, але показові випадки вживання лексики із соціально-оцінною семантикою. У пісні Bad Bunny “*Debí Tirar Más Fotos*” знаходимо згадку типових для пуерториканського контексту найменувань: “*Pa' llegarle con Roro, Julito, Cristal / Roy, Edgar, Seba, Óscar, Dalnelly, Big J*” – перелік імен друзів створює ефект автентичності, протиставляючи “своїх” (“*el corillo*”) чужим. Хоча в тексті відсутні прямі зневажливі найменування типу *pijo* або *cani*, сам контекст пісні, присвяченої збереженню пуерториканської ідентичності, імпліцитно містить критику глобалізації та втрати традицій.

У пісні Rosalía “*Bizcochito*” наявна прихована полеміка з індустрією: “*No basé mi carrera en tener hits / Tengo hits porque yo senté las base*”. Тут розмовна лексика слугує для утвердження власної унікальності та протиставлення масовій культурі.

В наступну чергу слід розглянути те, як представляє себе у своїх текстах автор.

- У FlooyMenor “*Gata Only*” герой визначає себе через домінування та сексуальність: “*Tú mi loca y yo tu locotrón*”, де авторський неологізм *locotrón* (від *loco* + суфікс *-trón*, що імітує назви пристроїв або збільшувальні форми) підкреслює його роль “професійного божевільного”.
- Bad Bunny у “*Debí Tirar Más Fotos*”: “*Hoy voy a estar con abuelo to'l día, jugando dominó*” використовує побутові деталі (доміно) для створення автентичного образу пуерториканця.

Герой-мрійник імпліцитно присутній у пісні Carlos Contreras “*Tengo*”: “*Tengo un cuarto pequeño con espacio y universo / Por donde vuela un corazón aventurero*”.

Сатиричний ефект досягається переважно через іронічне використання зменшено-пестливих форм. Найяскравіший приклад – пісня Rosalía “*Bizcochito*”. Сама лексема *bizcochito* (бісквітик, тістечко) є зменшеною формою, яка в розмовному контексті може позначати надмірно ніжну, “солодку” людину. Rosalía

обігрує це значення, категорично заперечуючи таку ідентифікацію: “*Yo no soy y ni voy a ser tu bizcochito / Pero tengo to' lo que tiene delito*” Тут зменшено-пестлива форма набуває іронічного звучання – героїня відкидає роль наївної дівчинки, стверджуючи свою зухвалість (*tener delito* – бути зухвалою, мати “кримінальний” шарм). Вираз “*habla bullshit*” (англ. "говорити нісенітницю") також виконує сатиричну функцію, висміює порожні розмови.

У пісні Omar Montes “*Alocao*” фіксуємо іронічне використання метафори на тему медицини: “*Ella quiere sexo y yo tengo la cura*”, де *la cura* (ліки) вживається для позначення сексуального задоволення.

Для чергового більш глибокого аналізу одного з прикладів візьмемо пісню Bad Bunny “*Debí Tirar Más Fotos*” як зразок соціальної критики. У пісні наявні:

- A. Протиставлення справжніх цінностей (родина, друзі, доміно, традиційна музика) глобалізованій культурі.
- B. Bad Bunny постає як божевільний та усвідомлює важливість простих речей, як от “*Debí tirar más fotos de cuando te tuve*”.
- C. У тексті наявне самоіронічне “*te parece' a mí crush, jaja*” та руйнує серйозність моменту й наближає ліричного героя (автора у випадку) до слухача. Також тут наявний англіцизм.

Перейдемо до виявлення особливостей лексико-стилістичного рівня, що виникають у текстах пісень латиноамериканських виконавців, що маркує культуру цих регіонів у піснях. Не стільки як ізольоване явище, скільки як наслідок інтенсивних глобалізаційних процесів у музичній індустрії, а також домінування урбан-жанрів (зокрема реггетону), постає тенденція до взаємопроникнення різних національно-варіантних підсистем у межах єдиного пісенного простору.

В досліджуваному корпусі ми аналізуємо як іспанських, так і латиноамериканських авторів. Це допомагає співвіднести особливості розмовного стилю кожного з них. Отож, деякі іспанські виконавці також відомі використанням американських зворотів (як, наприклад, *Quevedo*). У цьому контексті показовими

виявляються тексти пуерториканського виконавця Bad Bunny, у яких лексеми локального походження функціонують як маркери культурної ідентичності, а водночас — як елементи універсалізованого урбан-коду. Ми відмічаємо наступні особливості:

- *Batá* – традиційний афро-пуерториканський барабан, згадка якого в пісні Bad Bunny “*Debí Tirar Más Fotos*” (“*tocando batá*”) виконує функцію глибокого культурного маркера, відсилаючи до африканської спадщини острова.
- *Perreo, bomba, plena* – перелічення музичних жанрів у тій самій пісні (“*Pa'l perreo, la salsa, la bomba y la plena*”) маркує пуерториканську культурну ідентичність і демонструє свідому репрезентацію локальних традицій.
- *Chingar* – ключове дієслово для латиноамериканського урбан-дискурсу, що означає “займатися сексом” (у пуерториканському контексті): “*mientras chingamo en el cuarto a poca luz*” (Quevedo “Columbia”). Quevedo, будучи іспанцем із Канарських островів, органічно використовує це дієслово, що свідчить про засвоєння латиноамериканських діалектизмів іспанськими виконавцями урбан-жанрів.

Цікавим є випадок пісні С. Tangana (іспанець) & Gipsy Kings (франко-циганський гурт) – “*Ingobernable*”. Тут немає яскравих латиноамериканізмів, натомість представлено андалузський діалект та кало (мова іспанських циган). Однак сам факт співпраці іспанського виконавця з колективом, що репрезентує румбу, демонструє інший вектор міжкультурної взаємодії.

Проведена класифікація показала, що розмовна лексика в сучасних іспанських піснях (2018–2024) групується навколо трьох основних тем: стосунки та емоції, дозвілля, самоідентифікація. Найбільш численною є група стосунків, де розмовні слова створюють емоційну напругу та близькість між комунікантами. Група дозвілля відображає гедоністичні установки молоді (нічне життя, матеріальні цінності, цифрові технології). Група самоідентифікації, хоч і найменша, дозволяє виконавцям утверджувати свою унікальність. Загалом

розмовна лексика в піснях виконує не лише номінативну, а й прагматичну, емоційно-експресивну та ідентифікаційну функції.

2.2. Словотвірні моделі та морфологічні особливості розмовних одиниць

Аналіз текстів сучасних іспанських пісень показує, що розмовна лексика підпорядковується певним словотвірним закономірностям. Виконавці свідомо чи несвідомо використовують наявні в мові механізми творення слів, а іноді створюють нові. У цьому підрозділі буде викладено, досліджено основні моделі, за якими утворюються розмовні одиниці, та морфологічні зміни, що відбуваються з ними в пісенному дискурсі.

Суфіксальний спосіб творення слів залишається найпродуктивнішим у розмовному мовленні [Carranza i Seguí 2004, с. 199-200]. Розрізняється два види суфіксів, такі як формотворчі, що утворюють нові лексеми з іншими значеннями (-ero, -ista, -ción), а також суфікси суб'єктивної оцінки (*sufijos apreciativos*), які в іспанському мовознавстві традиційно поділяють на три групи: зменшувальні (*diminutivos*), збільшувальні (*augmentativos*) та зневажливі (*peyorativos*). Ці морфеми здатні виражати розмір, інтенсивність, а також позитивну чи негативну оцінку мовця, не змінюючи при цьому лексичного значення кореня [Carranza i Seguí 2004, с. 201-205][Lara 2016, с. 225-230]. Найчастіше в текстах (ілюстративного матеріалу) трапляється зменшувальний суфікс -ito/-ita. Його продуктивність пояснюється здатністю виражати широкий спектр значень, та у пісні Rosalía “Bizcochito” зменшена форма від *bizcocho* набуває символічного звучання *bizcochito* — метафора наївності, ролі “слухняної дівчинки”, яку лірична героїня відкидає. Іронічне переосмислення зменшувальної форми тут очевидне. Подібну семантику ніжності та інтимності демонструють Quevedo “*Sonrisita nerviosa, entre besos se enfadaba*” (підкреслює що посмішка нервова, ледь помітна, майже дитяча) та пестливе звертання *blanquita* (Bad Bunny). Натомість у пісні Molina “La

Corredera” зменшувальна форма *tantita* виконує функцію емоційного пом'якшення та іронічного применшення проблеми (“*tantita tontería*”), а в різдвяній пісні “En un Canasto” “*matita de hierbabuena*” створює атмосферу народного колориту та затишку.

Суфікс *-azo* має значення одноразової інтенсивної дії (особливо удару) або збільшеності / різкості дії. У пісні Rosalía «Magnolias» він зафіксований у лексемі *navajazo* (удар ножем), де вказує на різку, миттєву дію.

Суфікси *-ero/-era* та *-ista* зазвичай використовуються для позначення осіб за професією або заняттям. У пісенних текстах вони можуть набувати додаткових розмовних відтінків. Слова на кшталт *rockero* (представник рок-субкультури), *perfumista*, *artista* в оточенні розмовної лексики сприймаються як органічна частина живого мовлення.

Найпродуктивнішою моделлю для творення дієслів у сучасній урбан-музиці є суфікс *-ear*. Він дозволяє адаптувати запозичення та утворювати нові дієслова від іменників. Aitana в «Las Babys» використовує *perrear* — дієслово, утворене від *perro* (пес), яке в молодіжному сленгу означає танець під регетон; семантичний зсув відбувся через асоціацію з рухами. У пісні Omar Montes «Alocao» фіксуємо дієслово *caldear* (розпалювати пристрасть), утворене за тією ж моделлю (від *caldo* або *caliente*), що демонструє продуктивність суфікса для створення експресивних дієслів у розмовному дискурсі.

Пісенні тексти часто фіксують те, що в нормативній граматиці вважається відхиленням, але в розмовній практиці є нормою. Фонетичні усічення на письмі. У текстах регулярно зустрічаються форми *pa'* (*para*), *to'* (*todo*), *na'* (*nada*). Bad Bunny використовує *to'l día*, *to'l corillo* (*todo el día*, *todo el corillo*). У Quevedo фіксуємо *estudio'* замість *estudios*, у Omar Montes — *corone'* замість *coronas*. У С. Tangana форма *confesao* (замість *confesado*) демонструє типову для розмовної мови втрату інтервокального *-d-*.

Скорочення, в свою чергу, також дуже часто зустрічається в молодіжному сленгу. FlooуMenor у “Gata Only” вживає *ubi* (від *ubicación*) та *after* (від англійського *afterparty*). Bad Bunny скорочує *Puerto Rico* до *PR*, Quevedo — *United States* до *USA*. При тому форми функціонують у текстах як повноцінні лексичні одиниці.

Mami, papi, nena, gata, baby, gitana — дані форми виражають ставлення до адресата. У кличному відмінку вони часто вживаються ізольовано, створюючи ефект діалогічності.

Наказовий спосіб у розмовному мовленні часто скорочується: *vamo'* замість *vamos*. Bad Bunny використовує *zumba* (від *zumbar* — рухатися, танцювати) як заклик до дії. Можна визначити, що це використовується для динаміки.

Отже, у розмовній лексиці сучасних іспаномовних пісень виявлено низку продуктивних словотвірних механізмів. Найактивнішими є: суфіксація (зокрема демінутивний суфікс *-ito/-ita*, збільшувальний *-azo* та дієслівний *-ear*), фонетичні усічення (апокопа, контракція, втрата інтервокального *-d-*), аббревіація та лексичне усічення, а також адаптація англіцизмів (з іспанським артиклем або суфіксом *-ear*). Оказіональні утворення свідчать про мовну креативність виконавців, які прагнуть створити індивідуальний стиль та емоційний зв'язок із молодіжною аудиторією.

2.3 Сталі мовленнєві конструкції та вербальні моделі розмовного стилю в текстах пісень.

У сучасному іспанському мовознавстві поняття сталого виразу (*locución*) посідає центральне місце серед одиниць, що характеризуються відтворюваністю та стійкістю структури. Сталі вирази можуть мати різну синтаксичну природу, зокрема виділяють іменникові, ад'єктивні, прийменникові, дієслівні та реченнєві сталі вирази [Sánchez Morillas i García Fernández 2017, с. 1]. Важливою ознакою таких одиниць є їхня здатність зберігати фіксовану форму, але водночас вони

можуть зазнавати певних варіацій — графічних, фонічних, морфологічних, лексичних, граматичних чи синтаксичних. Крім того, сталі вирази виконують прагматичні функції, пов'язані з дейксисом, іронією, мовленнєвими актами, що робить їх особливо релевантними для аналізу розмовного, спонтанного мовлення, зокрема в пісенному дискурсі.

Дослідження сучасного молодіжного сленгу в соціолінгвістичному аспекті демонструють, що сленг виконує низку ключових функцій у процесах ідентифікації та соціалізації молоді. Молодіжний сленг є яскравим і динамічним аспектом сучасної комунікації, який відіграє значну роль у формуванні особистої та соціальної ідентичності. Сленг функціонує як лінгвістичний інструмент для самовираження, зв'язку з однолітками та відмежування від мейнстримового або дорослого дискурсу [Agocha-Peris 2019, с. 269]. Нестандартна лексика є важливою для самовираження, ідентичності молоді, бо допомагає виразити належність до певної групи, продемонструвати, в якому контексті знаходиться людина. В свою чергу це сприяє розвитку інтерактивних мовних навичок і залучення до розмов з однолітками, що впливає на спільне конструювання соціального та культурного світу молоді [Da Silva Santos 2024, с. 10-13].

До уваги слід взяти таке явище, як трансмовна практика. Молодь часто змішує мови, створюючи нові, культурно навантаженні вирази, які сигналізують про одночасну належність до глобальної та локальної спільнот. У досліджених сучасних піснях можна виражено спостерігати дане явище, оскільки виконавці використовують форми, що є популярними. Вважається, що це може бути зумовлено бажанням розповсюдити музику та звернути її до більшої кількості аудиторії, встановити довіру, продемонструвати обізнаність. Сучасні платформи, як-от TikTok, Instagram та Spotify, прискорили еволюцію сленгу через контент. Поширення певних мовних одиниць відбувається з високою швидкістю та використання популярних слів та виразів перетворюється на маркетинговий

інструмент. Терміни виникають і зникають стрімко, часто будучи прив'язаними до явищ у мережі.

Розглянемо сталі вирази в ілюстрованих текстах за темами. Найбільш поширеною виявлено кохання, залежність, пристрасть тощо.

Показовим прикладом виразу є «*llevarse el gato al agua*» (буквально «відвести кота до води»). У загальнономовному вжитку цей зворот означає «досягти мети, вийти переможцем у складній ситуації». У пісні Carlos Contreras «Tengo» він набуває любовного контексту: «*Tú sabes que siempre te llevaste el gato al agua*» («ти завжди досягала свого»). Тут ідеться про те, що жінка в стосунках має перевагу, вміло домагається бажаного, що підкреслює динаміку влади та емоційної залежності. Іншим виразом є «*dar la espalda*» («повернутися спиною»). Ця тілесна метафора позначає зраду, емоційне відторгнення, зневагу. У пісні С. Tangana «Tú Me Dejaste de Querer» вона звучить як пряме звинувачення: «*Tú me diste la espalda*» («Ти відвернулася від мене»). Використання цього фразеологізму в сильній позиції тексту (після рефрену) підсилює драматизм ситуації та передає стан глибокої образи. Вираз «*estar de vuelta*» (буквально «бути поверненим») у сполученні з прикметником *soltera* в пісні Aitana «Las Babys» набуває конотації повернення до активного соціального життя після розриву стосунків: «*la gente se entera que yo estoy soltera de vuelta*» («люди дізнаються, що я знову самотня»).

У пісні Omar Montes «Alocao» аналізуємо сталу конструкцію «*no caberte duda*» («не сумнівайся»). Вона використовується для категоричного утвердження впевненості в інтимному контексті: «*El mejor pretendiente no te quepa duda*» («Найкращий залицяльник, не сумнівайся»). Ця формула підсилює самовпевненість ліричного героя та його претензію на виняткове становище в житті коханої. Інший вираз у тій самій пісні, «*hacer daño*» («завдавати болю»), підкреслює деструктивний бік пристрасті: «*tu especialidad es hacer daño*» («твоя спеціальність — завдавати болю»). Тут ідеться про болісну динаміку стосунків, де

герой усвідомлює, що кохана людина приносить йому страждання, але не може відмовитися від неї.

У FlooyMenor «Gata Only» використано вираз «*dejarse llevar*» («піддатися, дозволити себе вести»). Цей зворот символізує емоційну відкритість, довіру та готовність до інтимної близькості: «*Déjate llevar*» («Піддайся»). У контексті пісні він підкріплюється іншими метафорами (*raptar, apaga el celular*), створюючи образ повної капітуляції перед почуттями. У Carlos Contreras «Tengo» вираз «*saber a gloria*» («бути надзвичайно приємним, як у раю»): «*a veces me sabe a gloria*» («іноді це мені смакує як райська насолода») передає стан екстатичного задоволення від спогадів або присутності коханої.

Далі аналізуємо конструкцію «*más falta hacía*» («більше було потрібно»), яка в пісні С. Tangana «Tú Me Dejaste de Querer» підкреслює момент найбільшої вразливості ліричного героя: «*Tú me dejaste de querer cuando más falta hacía*» («Ти розлюбила мене, коли я найбільше цього потребував»). Акцент на часовій невідповідності (розлучення саме в момент потреби) створює ефект особливої болісної несправедливості. Наступним виразом є «*ser en vano*» («бути марним / даремним»). У пісні Quevedo «Columbia» ліричний герой висловлює надію, що літній роман не залишить по собі лише біль: «*Ella se va, pero espero que nada sea en vano*» («Вона йде, але я сподіваюся, що ніщо не буде даремним»). Вираз «*dar igual*» («бути байдужим») у пісні Salvador Sobral «Al Llegar» передає стан емоційного виснаження та апатії: «*eso siempre nos dio igual*» («це завжди було нам байдуже») – це момент, коли біль втрати досягає такого рівня, що змінюється ставлення до болю.

У пісні Bad Bunny «Debí Tirar Más Fotos» центральною є конструкція «*tirar más fotos*» («зробити більше фотографій»), яка метафорично позначає втрачену можливість зберегти спогади. Повторюване «*Debí tirar más fotos de cuando te tuve*» виражає глибоке каяття та жаль про втрачене кохання. Конструкцію «*valer la pena*» («бути вартим зусиль») у тій самій пісні використано для окреслення кола

справжніх цінностей: «*Tamos pa' las cosa' que valgan la pena*» («Ми для того, що варте уваги»). У контексті пісні, присвяченої втраті, цей зворот набуває додаткового сенсу: не все в житті має значення, але втрачене кохання було саме тим, що варте. Стала конструкція «*hacer caso*» («звернути увагу, послухатися») у пісні С. Tangana «*Ingobernable*» використана з негативною часткою для вираження розчарування через ігнорування почуттів: «*no has querido hacer caso*» («ти не хотіла звертати уваги»). У пісні Quevedo «*Columbia*» знаходимо вираз «*poca luz*» («мало світла»), який у сполученні з інтимним контекстом створює атмосферу таємничості та тимчасовості: «*mientras chingamo en el cuarto a poca luz*» («поки ми займаємося коханням у кімнаті при тьмяному світлі»).

Наступним розглянемо групу сталих виразів, що виражають статус, ідентичність, місце в соціумі тощо. Можна спостерігати, що це дуже важливий пласт неформальної комунікації. Наразі в молоді такі маркери мовлення можуть віднести людину до певної групи або зіграти протилежну роль.

Одним із найпоказовіших прикладів є вираз «*tener clase*» (букв. «мати клас»), який у пісні Rosalía «*Vizcochito*» функціонує як коротка формула самохвалення та утвердження власної винятковості: «*Pa' decirlo hace falta mucha clase*» («Щоб це казати, маєш бути з “вищих”»). Така конструкція втрачає своє соціальне значення (стан, прошарок) і набуває етичного та естетичного змісту — внутрішньої гідності, стилю, здатності триматися з достоїнством. Іншою важливою одиницею в тому ж тексті є «*sentar las bases*» («закласти основи»): «*Tengo hits porque yo senté las bases*» («У мене є хіти, бо я заклала основи»). Це буквально декларування статусу першопрохідця в музичній індустрії, утвердження інтелектуальної власності та власної ролі в культурному просторі. Інший зворот — «*tener delito*» (букв. «мати злочин», тобто «бути зухвалим/надзвичайно привабливим») — також фіксує амбівалентну самооцінку: «*Pero tengo to' lo que tiene delito*» («Але в мене є все, що є грішним»). Формально негативне слово

(*delito*) виконує позитивну функцію, підкреслюючи виклик і провокацію як частину іміджу.

Наступним слід відзначити «*tirar la buena*» та «*tirar la mala*» (букв. «кидати добре / погане»). У Rosalía вони утворюють антонімічну пару: «*Qué más da que me tire' la mala / Si Haraca me tira la buena*» («Яка різниця, що наговорюють, коли Харака підтримує мене»). Перша позначає ворожі дії (плітки, наклеп, пристрій), друга — прихильну підтримку. Протиставлення цих одиниць створює ефект соціального позиціонування: лірична героїня виокремлює коло «своїх», які її підтримують, на противагу ворожому оточенню.

У пісні Bad Bunny «*Debí Tirar Más Fotos*» знаходимо вираз «*valer la pena*» («бути вартим зусиль»): «*'Tamos pa' las cosa' que valgan la pena*» («Ми для того, що варте уваги»). Ліричний герой відмовляється від формальних атрибутів слави («*la movie' y las cadena'*») на користь справжніх, автентичних речей (родина, друзі, традиційна музика). Тісно пов'язаним із нею є зворот «*de verdad*» («справді, по-справжньому»), який у тій самій пісні підкреслює щирість емоцій: «*Gracias por estar aquí, de verdad*». У розмовному дискурсі цей вираз давно перетворився на сталу формулу, що маркує автентичність висловлювання.

У пісні С. Tangana «*Tú Me Dejaste de Querer*» фіксуємо вираз «*de punta en blanco*» («з голочки, елегантно»), який описує зовнішній вигляд ліричного героя: «*De punta en blanco para tu fiesta*» («Одягнений з голочки на твою вечірку»). Даний вислів походить від лицарської традиції (чиста зброя), у сучасному контексті позначає ретельну підготовку до соціальної події та прагнення справити враження. Інша — «*hacer caso*» («звертати увагу, слухатися») — у пісні «*Ingovernable*» використана з негативною часткою для вираження розчарування через ігнорування почуттів: «*no has querido hacer caso*» («ти не хотіла звертати уваги»). Це маркує асиметрію уваги в стосунках, де один із партнерів нехтує соціальними сигналами іншого.

У пісні FlooуMenor «Gata Only» використано «*ser life for me*» — гібридний англiцизм, що означає «бути сенсом мого життя»: «*Tú ere' life for me*». Хоча це не питома іспанська ідіома, вона функціонує як стала розмовна формула в молодіжному середовищі, підкреслюючи виняткову важливість адресата. Натомість власне іспанська «*quiero con cojones*» («любити по-справжньому, всім єством») у Bad Bunny виражає інтенсивність почуття та чоловічу солідарність: «*Gente, lo' quiero con cojone'*» («Люди, я люблю вас усіма фібрами душі»).

Фіксуємо ще один аспект в проаналізованих текстах – сучасні конструкції, що пов'язані з технологіями та вже встигли закріпитися саме як сталі. *Dejar en visto* («залишити в переглянутих») виник у середовищі месенджерів і позначає ситуацію, коли співрозмовник прочитав повідомлення, але не відповів. У пісні Omar Montes цей вислів стає маркером особливого статусу ліричного героя: «*A los pretendientes les deja en visto / A mí me responde y me habla bonito*» («Іншим не відповідає, а мені пише і розмовляє лагідно»).

Також аналізуємо сталі конструкції, пов'язані з міським способом життя та гедонізмом. У пісні Quevedo «Columbia» використано вираз «*echar la última copa*» («випити останню чарку»): «*Nos echamo la última copa y, dale, cuídese, salud*». Буквально це означає певний ритуал, позначаючи завершення нічної вечірки або символічне прощання з минулим. У Rosalía «Magnolias» фіксуємо зворот «*hoy se derrocha*» («сьогодні марнотратять»), який передає гедоністичне ставлення до життя (і навіть до смерті). Bad Bunny в «*Debí Tirar Más Fotos*» використовує сталі конструкції «*prender la máquina*» («завести двигун») та «*darse caña*» («веселитися, відриватися»), які маркують початок активної нічної діяльності та заклик до веселощів. У пісні Aitana «Las Babys» наявний вираз «*de fiesta con la casa llena*» («святкувати з повним домом»), що підкреслює соціальний успіх, а також зворот «*la calle me espera*» («вулиця чекає на мене»).

В корпусі досліджуваних текстів пісень можна виділити останню групу виразів, що не підлягають аналізу в інших представлених тематичних групах. У

пісні Quevedo «Columbia» фіксуємо вираз «*se le hizo largo*» («здався довгим»), який описує суб'єктивне відчуття часу, сповненого очікуванням або нудьгою: «*El año se le hizo largo*» («Рік здався їй довгим»). Конструкція утворена за моделлю *hacersele* + прикметник. Вона демонструє емоційне тло персонажа, який чекає на зміни. Іншим прикладом із тієї самої пісні є вираз «*usa a su merced*» («використовує за своєю волею»): «*me usa a su merced*». Можна окреслити це як позначення асиметричних стосунків, де один партнер має владу над іншим, підкреслюючи емоційну залежність та нерівність. «*De un brinco*» («одним стрибком / миттєво») у пісні Omar Montes «Aloca» маркує спонтанність: «*yo le llego de un brinco*» («я прибуду до неї миттєво»). У Carlos Contreras «Tengo» знаходимо авторську метафору «*las quemaduras con la luna más se sienten*» («опіки від місяця відчуються сильніше»). Хоча цей зворот не є усталеним у словниках, він функціонує як оказіональна стала конструкція, що поєднує романтичний образ (місяць) та фізичний біль (опіки), створюючи унікальну метафору пристрасті, яка залишає глибокі сліди. Такий приклад демонструє здатність виконавців до мовної креативності в межах розмовного дискурсу.

Проведений аналіз сталих мовленнєвих конструкцій у текстах сучасних іспанських пісень засвідчив їхню значну присутність та багатофункціональність. Досліджуваний корпус демонструє, що вирази різних синтаксичних типів (дієслівні, іменникові, реченнєві) активно використовуються для вербалізації ключових тем молодіжного дискурсу: кохання та пристрасті (*llevarse el gato al agua, saber a gloria, dejarse llevar*), розчарування та болю розриву (*dar la espalda, más falta hacía, ser en vano, dar igual*), статусу та самоідентифікації (*tener clase, sentar las bases, tener delito, valer la pena, querer con cojones*), а також гедонізму та міського способу життя (*echar la última copa, prender la máquina, darse caña, la calle me espera*). Також виявлено новітні сталі конструкції, пов'язані з цифровою комунікацією (*dejar en visto*), які демонструють здатність мови оперативно реагувати на технологічні зміни. Виявлено також поодинокі випадки

трансформації традиційних виразів (*tirar la buena* на противагу *tirar la mala*) та авторських okazіональних метафор (*las quemaduras con la luna*), що свідчить про мовну креативність виконавців.

Функціонально сталі вирази в пісенному дискурсі виконують емотивно-експресивну функцію (передають спектр почуттів — від екстазу до відчаю), соціально-маркувальну (виокремлюють «своїх» і «чужих»), позначають статус та ідентичність), поетично-ритмічну (організують текст, часто виносячи у рефрени або сильні позиції) та прагматичну.

2.4 Стилiстичні особливості розмовної лексики.

У межах лінгвостилістичного аналізу розмовної лексики важливе місце посідають її стилістичні функції, з-поміж яких традиційно виділяють експресивність, оцінність та іронію. Іспанський мовознавець А. Briz Gómez присвятив значну частину своїх праць вивченню саме розмовній іспанській мові, його ситуативних та виражальних характеристик. Зокрема, він розглядає експресивність як одну з ключових рис, що вирізняють цей реєстр. Аналіз праць Бріса Гомеса дозволяє зрозуміти, чому розмовна лексика є настільки потужним інструментом для передачі емоцій у неформальному дискурсі, зокрема в сучасних піснях [Briz Gómez 1996, с. 10-12]. Категорія оцінності тісно пов'язана зі словотвірними процесами. У цьому контексті вагомим є внесок Р. Каранза та В. Сегі, які досліджували таку продуктивну модель, як суфікси суб'єктивної оцінки [Carranza і Seguí 2004, с. 199]. Нарешті, категорія іронії, яка є важливим об'єктом аналізу, часто розглядається в контексті прагматики усного мовлення, зокрема в роботах М. Касадо Верде. Його дослідження зосереджені на механізмах, за допомогою яких мовці виражають суб'єктивне ставлення та приховані смисли в діалозі, що є ключовим елементом створення іронічного ефекту. Аналізуючи функціонування іронічних висловлювань в усному дискурсі, Касадо Веларде

акцентує увагу на розриві між буквальним значенням слів та комунікативним наміром мовця, що є характерним для спонтанного, неформального мовлення, яке часто моделюється в текстах сучасних пісень [Casado Velarde 2015, с. 1].

В сучасній лінгвостилістиці дані функції розглядаються як такі, що забезпечують емоційно-сміслову глибину художнього висловлювання [González 2019, с. 87].

Розглянемо окремо кожну функцію.

Експресивність як стилістична категорія визначається здатністю мовних одиниць передавати інтенсивність переживання, емоційне напруження, суб'єктивне ставлення мовця. Експресивні мовні засоби утворюють особливий клас одиниць, що відрізняються від дескриптивних (описових) своєю здатністю безпосередньо виражати емоції, ставлення та внутрішні стани мовця, не підпорядковуючись стандартним логіко-семантичним правилам [Díaz Viana 2018, с. 119]. Розмовна лексика, зокрема сленгові та фразеологізовані одиниці, належить до стилістично забарвленого шару лексики, який заряджений яскравою емоційністю та експресивністю. У сучасному молодіжному пісенному дискурсі експресивність реалізується через гіперболізацію емоційних станів (*me tienes alocado*, Omar Montes), фонетичне маркування усного мовлення (апокопа, усічення) та повтори, що створюють ритмічну напругу і посилюють емоційний вплив на слухача.

Оцінність у неформальному мовленні найбільш активно виражає позитивне чи негативне ставлення до дійсності, охоплюючи широкий спектр семантичних значень, що виходять за межі простої дихотомії «добре – погано» [Pineda 2021, с. 1-2]. Як зазначає Л.В. Артемова у дослідженні оцінно-емотивної домінанти експресивності, домінуючою для іспанського аналітичного мовлення є негативна оцінка, оскільки вона має більший потенціал спонукання суб'єкта до діяльності [Артемова 2006, с. 15]. У проаналізованих пісенних текстах ця тенденція також простежується. До негативно маркованих одиниць належить, зокрема, сталий

зворот «*hacer caso*» із запереченням у пісні С. Tangana «*Ingobernable*»: «*no has querido hacer caso*», що виражає розчарування через ігнорування почуттів. Іншим прикладом є конструкція «*me duele la cabeza de tanta tontería*» (Rumbas del Molina «*La Corredera*»), де тілесна метафора (головний біль) передає втому від безглузких ситуацій. Позитивно маркованою одиницею можуть слугувати вигук «*¡jole!*» (Nani Cortés «*Como Antes*»), який виражає схвалення та емоційне піднесення. Амбівалентні форми, як-от «*gitana*» (Rumbas del Molina «*La Corredera*»), можуть набувати різних конотацій залежно від інтонації та контексту: від поваги до докору. Оцінні лексичні одиниці виконують номінативну та прагматичну функції, виражаючи почуття й ставлення мовця, які мають бути сприйняті слухачем [Артемова 2006, с. 13].

Іронія ґрунтується на розриві між буквальним значенням слова та контекстуально зумовленим смислом, виступаючи засобом прихованої критики чи насмішки [Gutzmann 2019, с. 1-3]. В іспанському дискурсі іронія часто реалізується через стилістичний контраст, зіставлення різностильових елементів та трансформацію сталих виразів [Артемова 2006, с. 16]. У досліджуваних текстах пісень іронічний ефект досягається через низку прийомів. По-перше, це іронічне використання зменшено-пестливих форм: в *La Corredera* натрапляємо на вираз «*de tantita tontería*», де зменшувальна форма іронічно применшує проблему, водночас підкреслюючи роздратування. По-друге, іронія через гіперболічну метафору реалізується у пісні С. Tangana «*Ingobernable*» у виразі «*me tienes loco*» («ти зводиш мене з розуму»). Хоча цей зворот традиційно вживається для передачі сильного емоційного захоплення, у контексті пісні, де герой скаржить на власну безпорадність («*tuero de miedo por tus amenazas*»), він набуває іронічного відтінку. По-третє, це іронічна саморефлексія та контраст між формою та змістом: у С. Tangana «*Tú Me Dejaste de Querer*» вигук «*Dale, ¡aire!*» («Гаразд, бувай!») після емоційних зізнань у болю демонструє спробу вдати байдужість, яка суперечить реальному емоційному стану героя. Такі стилістичні прийоми виступають

прагматичними маркерами, що активізують інтерпретаційну діяльність адресата та посилюють емоційний вплив тексту [Артемова 2006, с. 16-17].

Особливого значення набуває зіставлення різностильових елементів у структурі тексту, коли розмовна лексика вводиться в нейтральний або поетичний контекст, що змінює загальну модальність висловлювання, надаючи йому фамільярного або іронічного забарвлення.

Проаналізуємо експресивні функції. Гіпербола як стилістичний прийом передбачає навмисне перебільшення ознак для посилення емоційного впливу. У проаналізованих текстах гіперболізація емоційних станів виступає одним із найпродуктивніших засобів створення експресивності. Показовим прикладом є вираз «*cosita que su peso en oro vale*» у пісні Carlos Contreras «Tengo». Буквально йдеться про річ, що важить стільки, скільки коштує золото, однак у переносному значенні ця гіпербола підкреслює невимовну цінність почуття або людини для ліричного героя: «*Tengo una cosita que su peso en oro vale*». Гіперболічність тут ґрунтується на зіставленні емоційної значущості з матеріальною цінністю золота, що створює образ чогось безцінного й унікального. Подібні утворення виконують функцію інтенсифікації, посилюючи градуальну семантику прикметників та іменників. У пісні Nani Cortés «Como Antes» гіперболізація реалізується через конструкцію «*que nada terminó entre tú y yo, todo e' eterno*» («що ніщо не закінчилося між тобою і мною, усе вічне»). Перебільшення тут полягає в запереченні самого поняття кінця стосунків: навіть після розлуки зв'язок залишається незмінним, вічним.

Анафоричні конструкції (повторення однакових початкових елементів) використовуються для підкреслення жалю, інтенсивності дії або емоційного стану. У пісні Aitana «Las Babys» анафора «*quiero bailar perreando toda la noche*» та «*quiero brindar por un amor que nunca fue*» створює ритмічний паралелізм, акцентуючи прагнення героїні до свободи та незалежності після розриву стосунків. Повторення дієслова *quiero* на початку рядків формує ефект

накопичення бажань, що підсилює експресивність та емоційну напругу тексту. У пісні Salvador Sobral «Al Llegar» анафора «*el rumor de la ribera*» та «*el rumor que nos invita a probar*» акцентує містичний, майже гіпнотичний характер подорожі. Повторення іменникової групи *el rumor* створює атмосферу очікування та таємничості, посилюючи вплив на чуттєву сферу слухача. Далі, у пісні С. Tangana «Ingobernable» анафора «*no me vale con mis buenas intenciones*» та «*no me vale con mis buenas acciones*» підкреслює марність зусиль ліричного героя в стосунках. Повторення конструкції *no me vale* («мені це не допомагає») в поєднанні з варіюванням кінцевих елементів створює ефект безнадії та безсилля, акцентуючи нездатність вплинути на ситуацію навіть найкращими намірами чи вчинками. У Bad Bunny «*Debí Tirar Más Fotos*» дуже виразним є повтор «*Debí*» – «*Debí tirar más fotos de cuando te tuve / Debí darte más beso' y abrazo' las vece' que pude*». Використання анафори тут зумовлене вираженням емоції жалю про моменти, що вжеплинули, про втрачені можливості.

Слід перейти до метафор, котрі були зафіксовано чисельно. Це зумовлено тим, що цей троп є ідеальним засобом для пісенних текстів, переносить значення з однієї поняттєвої сфери на іншу, породжуючи нові смислові відтінки та емоційне напруження.

Особливої уваги заслуговує пісня Carlos Contreras «Tengo», яка є розгорнутою метафоричною структурою. По суті, весь текст цієї пісні становить одну велику метафору про кохання. Аналізуємо «*una ventana de ilusiones*» (від конкретного до абстрактного) уподібнює ілюзії до світла, що проникає крізь вікно, розмиваючи межу між внутрішнім світом героя та зовнішньою реальністю. «*Un corazón aventurero*» (антропоморфна метафора) наділяє серце здатністю до мандрів, властивою людині. Вираз «*tu cuerpo rotando por la memoria*» належить до синестезійних метафор: він поєднує просторове відчуття обертання з часовим сприйняттям пам'яті, створюючи образ тіла, яке безперервно кружляє у свідомості героя, мов платівка програвача. Інша синестезійна метафора — «*las quemaduras*

con la luna más se sienten» — поєднує тактильне відчуття (опік), зоровий образ (місяць) та емоційний біль пристрасті, народжуючи унікальний образ кохання, яке водночас чарує своєю романтикою та нестерпно ранить. «*Viene borrándome el alma*» — метафора від конкретного до абстрактного: дія стирання (зазвичай пов'язана з написом на папері) переноситься на душу, створюючи образ поступової втрати себе під впливом кохання. «*Flores que nacen por amor de pensamiento*» (також від конкретного до абстрактного) використовує природний процес народження квітів для позначення виникнення ніжних почуттів, породжених самою лише думкою. На противагу квітам, «*otras hierbas que rodean mis sentimientos*» (метафора від конкретного до абстрактного) вводить образ бур'янів, що обплутують емоції, символізуючи негативні переживання. Фраза «*mostrándome los sueños sin palabras*» містить персоніфікацію. Завершує цей метафоричний ряд «*me duele despertar sin tu mirada*» — метонімічна метафора (підвид метафор від конкретного до абстрактного), де погляд заступає цілу людину, а біль пробудження передає абстрактне страждання від втрати. Усі ці образи працюють на створення цілісної картини кохання як багат шарового, суперечливого, але всеосяжного почуття.

Переходячи до інших пісень, розглянемо Rosalía «Magnolias». Тут знаходимо вираз «*Algún que otro navajazo me he llevado de la vida*» — метафора від конкретного до абстрактного, де життя уподібнюється до супротивника, який завдає ударів ножом, а життєвий досвід постає як сукупність ран. Інший рядок «*Ella a mí me desarmó*» репрезентує антропоморфну метафору: кохання або доля наділяється здатністю «роззброювати». Найпотужнішою є метафора «*Yo que vengo de las estrellas, hoy me convierto en polvo pa' volver con ellas*» (від конкретного до абстрактного), де зірки символізують вічність, високе, сакральне, а пил — тлінність, земне, тимчасове; смерть постає як повернення до першоджерела, замикаючи цикл буття.

У пісні С. Tangana «Ingobernable» фіксуємо антропоморфну метафору (персоніфікацію): «*mi corazón está muerto de miedo por tus amenazas*» — серце наділяється здатністю відчувати страх, що гіперболізує вразливість ліричного героя перед коханою людиною. Bad Bunny у пісні «*Debí Tirar Más Fotos*» використовує антропоморфну метафору «*el corazón dándome patá'*» («серце б'є мене ногами»). Тут серце постає як жива істота, що завдає фізичного болю, передаючи стан емоційного страждання через тілесні відчуття. У пісні Omar Montes «*Alisoa*» знаходимо «*me daña la mente*» — метафору від конкретного до абстрактного, де дія «завдавати шкоди» переноситься на ментальну сферу.

Окрім розглянутих вище гіперболи, анафори та метафор, у проаналізованих текстах сучасних іспанських пісень зафіксовано низку інших тропів та стилістичних фігур, які значною мірою увиразнюють розмовний характер пісенної лірики та посилюють її експресивність, працюючи на різних мовних рівнях – від лексико-семантичного до синтаксичного.

Продовжимо з метафоричними уживаннями, які виходять за межі традиційних онтологічних чи антропоморфних метафор. У пісні Rosalía «*Magnolias*» натрапляємо на цілий метафоричний ряд: «*Gasolina y vino tinto, puros y chocolate, bailando con amor encima de mi cadáver*». Такі образи створюють гедоністичну картину похорону, де свято життя відбувається буквально «на тілі» померлої. Того ж джерела вираз «*burlando la suerte*» («обдурюючи долю») метафорично позначає зухвале, марнотратне ставлення до життя та смерті, де доля постає як супротивник, якого можна перехитрити, що підкреслює карнавальний, антиритуальний характер тексту. Антитеза та синтаксичний паралелізм в тій самій пісні Rosalía реалізуються у рядках «*Dios descende / Y yo asciendo*» («Бог сходить униз / А я підношуся догори»). Ці дві фігури виступають у тісному поєднанні: антитеза протиставляє рух Бога (вниз) руху ліричної героїні (вгору), а паралелізм підкреслює однакову синтаксичну будову обох рядків (підмет + дієслово в

теперішньому часі). Подвійна фігура створює ефект рівності або навіть змагання між смертною людиною та божеством, підкреслюючи велич моменту смерті.

Серед синтаксичних фігур, пов'язаних із зміною звичного порядку слів, виділяємо гіпербатон (інверсію). У пісні Quevedo «Columbia» фраза «*Solo quiere salir y de nadie depender*» містить гіпербатон: звичний порядок слів «*no depender de nadie*» змінено на «*de nadie depender*» – займенниковий об'єкт винесено перед дієсловом, що надає рядку більш поетичного, ритмічного звучання, характерного для розмовного синтаксису. Інший гіпербатон з тієї самої пісні – «*y yo que sentimental nunca ha sido su actitud*» – являє собою інверсію підмета та присудка (очікувалося «*su actitud nunca ha sido sentimental*»), яка акцентує заперечення емоційності, виносячи прикметник *sentimental* на перший план. У Carlos Contreras «Tengo» знаходимо ще один зразок гіпербатону: «*cosita que su peso en oro vale*» – замість нейтрального «*vale su peso en oro*» об'єкт порівняння винесено вперед, що підсилює значення цінності.

Еліпсис – пропуск граматично необхідного елемента – представлений у пісні Bad Bunny «*Debí Tirar Más Fotos*» у рядку «*Ya Bernie tiene el nene y Jan, la nena*», де пропущено дієслово *tiene* перед другою частиною («*Jan [tiene] la nena*»). Тут еліпсис прискорює темп, імітує розмовну економію мовних засобів та створює ефект безпосередності. Асиндетон (безсполучникове перелічення) виразно звучить у Bad Bunny: «*Ey, pa'l perreo, la salsa, la bomba y la plena*». Перелік музичних жанрів подано без сполучників між першими елементами (лише фінальний «*y*» поєднує два останні поняття), що створює динамічний, пульсуючий ритм, характерний для регетону, та імітує енергійне усне мовлення. Оксиморон – зіставлення логічно несумісних понять – виявлено у пісні Carlos Contreras «Tengo» у сполученні «*un cuarto pequeño con espacio y universo*»: маленька кімната вміщує «простір і всесвіт». Це неможливе з логічного погляду поєднання підкреслює безмежність внутрішнього світу ліричного героя, його здатність утримувати в собі цілі світи, незважаючи на тілесну чи просторову обмеженість.

Синекдоха (різновид метонімії, де частина заступає ціле) репрезентована у пісні Salvador Sobral «Al llegar» виразом «*dos almas buscando*» (замість «дві людини»). Використання слова *almas* замість *personas* надає висловлюванню піднесеного, філософського відтінку, акцентуючи внутрішню, духовну сутність подорожніх, а не їхню тілесність. Перифраз (описове звернення замість прямої назви) виявлено у різдвяній пісні «Así canta Jerez en Navidad» у рядку «*Y al niño que está en la cuna cantaré*», де йдеться про немовля Ісуса. Уникаючи прямої назви «Jesús», автор використовує описовий зворот, що створює поважну, майже сакральну атмосферу, водночас зберігаючи народний колорит та побутову конкретику (колиска).

Переходячи до фігур, заснованих на повторі, відзначимо епіфору (повторення кінцевих елементів). У пісні Rumbas del Molina «La Corredera» слово «*solo*» повторюється наприкінці трьох перших рядків: «*después de todo me veo solo... después de todo me veo solo... eso solo me queda, solo*». Тут епіфора підкреслює стан абсолютної, неперервної самотності, нагнітаючи емоційну напругу через багаторазове повернення до того самого слова в сильній позиції – наприкінці синтагми. Літота (ствердження через заперечення протилежного) представлена у пісні Nani Cortés «Como Antes» фразою «*No puedo evitar sentir*». Замість прямого «я відчуваю неминуче» героїня говорить «не можу уникнути почуття», що підсилює безпорадність перед емоціями, акцентує пасивність та невідворотність емоційного впливу. Поліптот (повторення одного кореня в різних граматичних формах) яскраво виражений у тій самій пісні Nani Cortés «Como Antes»: «*yo a ti te quería, cómo yo te quise... que la naturaleza de los dos era querernos*». Повторення кореня *quer-* у формах минулого часу (*quería, quise*) та інфінітива (*querernos*) створює ефект накопичення любовної енергії, підкреслює глибину почуття через різноманітність його часових та модальних відтінків, охоплюючи минуле, теперішнє і бажання майбутнього. Епаналепсис (повторення початкового слова чи групи слів наприкінці того самого відрізка) зафіксовано у

пісні Rumbas del Molina «La Corredera» у рядку «*Como un molino, da vueltas como un molino*». Фраза починається і закінчується однаковими словами «*como un molino*», що створює образ замкненого кола, безвихідного повторення одних і тих самих переживань – серце героя кружляє в тому самому болю, не маючи виходу. Метонімія представлена у пісні Rumbas del Molina «La Corredera» виразом «*me duele el pensamiento*» (замість «мені боляче думати» або «думки спричиняють біль»). Абстрактне поняття *pensamiento* заступає конкретний ментальний процес, створюючи образ того, що сама здатність мислити стає джерелом фізичного болю – це метонімія, яка поєднує психічне та соматичне.

З аналізу стилістичних особливостей текстів пісень можна винести те, що використання тропів та фігур серед сучасних виконавців є широким, оскільки саме стилістика допомагає наситити пісню експресивністю, чутливістю. Пісенний текст – це поетика, що має звучати художньо та не викладати певний сенс сухо, лише фактами. Аналіз засвідчив, що експресивність, оцінність та іронія є ключовими категоріями, які забезпечують емоційно-сміслову глибину пісенного дискурсу.

Експресивність реалізується через гіперболізацію емоційних станів («*cosita que su peso en oro vale*», «*todo e' eterno*»), анафоричні конструкції (повтори *quiero, no me vale, debí*) та метафоричні образи різних типів – антропоморфні, синестезійні та метафори від конкретного до абстрактного, які в пісні Carlos Contreras «Tengo» утворюють розгорнуту метафоричну структуру, що репрезентує кохання як багат шарове, суперечливе, але всеосяжне почуття.

Оцінність, домінантою якої є негативна оцінка, виражена у сталих конструкціях «*no has querido hacer caso*», «*me duele la cabeza de tanta tontería*», а також позитивно маркованих одиницях («*jole!*») та амбівалентних звертаннях («*gitana*»), виконує номінативну та прагматичну функції, формуючи ставлення мовця до дійсності й орієнтуючи слухача в системі цінностей ліричного героя.

Іронія, яка ґрунтується на розриві між буквальним значенням слова та контекстуальним змістом, реалізується через іронічне використання

зменшено-пестливих форм («*de tantita tontería*»), гіперболічну метафору («*me tienes loco*» в контексті безпорадності) та контраст між формою та змістом («*Dale, ¡aire!*» після емоційних зізнань).

Додатково зафіксовано низку інших тропів та фігур – антитезу з паралелізмом, гіпербатон, еліпсис, асиндетон, оксиморон, синекдоху, перифраз, епіфору, літоту, поліптит, епаналепсис, метонімію, – які працюють на різних мовних рівнях і створюють той експресивний реєстр, що вирізняє сучасну іспаномовну пісенну лірику.

Висновки до другого розділу

У другому розділі роботи проведено комплексний аналіз структурно-семантичних та стилістичних особливостей розмовної лексики на матеріалі сучасних іспанських пісень. На основі дослідження сформульовано такі узагальнені висновки. Лексико-тематичний склад розмовної лексики в іспаномовному пісенному дискурсі охоплює кілька домінантних сфер: міжособистісні стосунки та емоційні стани, гедонізм і міський спосіб життя, самоідентифікацію та соціальний статус, цифрову комунікацію, а також регіонально марковану лексику. Остання виконує роль культурного коду, підсилюючи автентичність текстів і позначаючи належність до певної лінгвокультурної спільноти.

Словотвірні та морфологічні особливості розмовних одиниць виявляють високу продуктивність суфіксації (особливо демінутивів та збільшувальних форм), фонетичних усічень, аббревіації, а також англізмів і гібридних утворень. Ці механізми маркують неформальний реєстр, імітують спонтанне усне мовлення та реалізують принцип мовної економії, засвідчуючи мовну креативність виконавців. Сталі мовленнєві конструкції утворюють тематичні групи, пов'язані з любов'ю та розривом стосунків, самооцінкою, дозвіллям і цифровою комунікацією. Їхніми

структурно-семантичними рисами є афористичність, гіперболізація, трансформація традиційних виразів та авторські метафори. Функціонально вони забезпечують емотивність, соціальне маркування, ритмічну організацію тексту та прагматичний вплив на слухача.

Стилістичні доміанти розмовної лексики — експресивність, оцінність, іронія — реалізуються через розгалужену систему тропів і фігур: метафору (антропоморфну, синестезійну, розгорнуту), антитезу, гіпербатон, еліпсис, оксиморон, метонімію, літоту, поліптит, епаналепсис та інші. Оцінність тяжіє до негативної маркованості, однак трапляються й позитивно забарвлені або амбівалентні одиниці; іронія часто виникає завдяки контрасту форми та змісту або зменшено-пестливим формам у несхвальному контексті.

Підсумовуючи можна відзначити наскільки виразно розмовна лексика являє собою потужний стилістичний ресурс. Через тематичну організацію, словотвірні моделі, сталі звороти та образні засоби забезпечує емоційну насиченість, соціальне маркування, іронічне дистанціювання та прагматичну близькість між виконавцем і аудиторією.

ВИСНОВКИ

У цій роботі проведено ґрунтовне дослідження лінгвостилістичних особливостей уживання розмовної лексики в сучасному іспаномовному пісенному дискурсі на основі репрезентативного корпусу пісень, виданих між 2018 та 2024 роками. Матеріал для аналізу вилучено з текстів пісень виконавців різних жанрів і регіонів: *Rosalía, C. Tangana, Quevedo, Aitana, Bad Bunny, Omar Montes, FloyyMenor, Rumbas del Molina, Nani Cortés, Salvador Sobral, Carlos Contreras* та інших. Теоретичне підґрунтя спирається на фундаментальні праці А. Бріса Гомеса, М. Касадо Веларде, Г. Корпас Пастор, Р. Карранци, В. Сегі, що дало змогу розглянути явище з інтегративної прагматичної та стилістичної перспективи. Розмовна лексика у проаналізованих піснях функціонує як самостійний стилістичний реґістр (розмовний реґістр), який слугує сфері спонтанної та неформальної комунікації. Її ключовими рисами є експресивність, оцінність, емоційність і ситуативна зумовленість (діафазія), а не соціальний статус мовця. У пісенному дискурсі спостерігається стала тенденція до колоквіалізації, зумовлена глобалізацією, домінуванням міської культури та жанровою природою регетону, міської музики й сучасного фламенко. Це явище не тільки наближує виконавця до його аудиторії, але й дозволяє конструювати автентичну мовну ідентичність, близьку до повсякденного досвіду молодих слухачів.

Систематизація розмовної лексики, вилученої з корпусу, виявила п'ять домінантних тематичних груп: міжособистісні стосунки та емоції (звертання *tami, papi, nena, gata, baby, gitana*; вираження пристрасті як *tener alocado*; розчарування через *dejar de querer, dar la espalda*; ностальгія за допомогою *debí tirar más fotos*); гедонізм та дозвілля (*perrear, chingar, dejarse llevar, echar la última copa*); самоідентифікація та соціальний статус (*tener clase, sentar las bases, ser/no ser tu bizcochito, tirar la buena/mala, querer con cojones*); цифрова комунікація та соціальні мережі (*TikTok, ubi, after, crush, modo avión, dejar en visto*); і лексика з

яскраво вираженим регіональним маркуванням (пуерториканізм як *güiro, corillo, batá*; андалусізм як *gitana, ole, matita*; чилізм *gata*). Кожна з цих груп відображає центральні цінності та проблеми сучасної молоді: емоційну близькість, пошук задоволення, самоствердження та занурення в цифрову культуру.

Щодо механізмів словотвору, було виявлено високу продуктивність таких процесів: суфіксація (домінує демінутивний суфікс *-ito/-ita* з іронічним переосмисленням: *bizcochito, sonrisita, tantita, matita*; збільшувальний суфікс *-azo* зі значенням інтенсивної одноразової дії: *navajazo*; дієслівний суфікс *-ear* для адаптації запозичень: *perrear, pimpear, caldear*); фонетичні усичення (апокопа, втрата інтервокального *d*, контракція, як-от *pa', to', na', 'toy, confesao*), які маркують неформальний реєстр та імітують спонтанне усне мовлення; аббревіація та лексичне усичення (*ubi, after, PR*), що реалізують принцип мовної економії; а також англіцизми з гібридними утвореннями (*el crush, pimpear, locotrón*), які засвідчують креативність та глобальний вплив у популярній музиці.

Аналіз сталих мовленнєвих конструкцій (фразеологізмів) продемонстрував їхню високу адаптованість до пісенного дискурсу. Виявлено такі тематичні групи: закоханість і пристрасть (*llevarse el gato al agua, saber a gloria, dejarse llevar*); розрив і розчарування (*dar la espalda, más falta hacía, ser en vano, dar igual*); статус та ідентичність (*tener clase, sentar las bases, tener delito, valer la pena, de punta en blanco*); гедонізм і міське життя (*echa la última copa, prender la máquina, darse caña, la calle me espera, hoy se derrocha*); цифрова комунікація (*dejar en visto*). Зафіксовано трансформацію традиційних виразів (антонімічне перетворення *tirar la buena*), а також появу авторських оказіональних метафор (*las quemaduras con la luna*), що свідчить про мовну креативність виконавців і здатність іспанської розмовної мови до постійного оновлення.

Експресивність у цих текстах реалізується передусім через гіперболу (*cosita que su peso en oro vale, todo e' eterno*), анафоричні повтори (послідовні *quiero, no me vale, debí*) та метафоричні образи різних типів: антропоморфні (*el corazón*

dándome patá'), синестезійні (*las quemaduras con la luna, tu cuerpo rotando por la memoria*) та метафори від конкретного до абстрактного (*una ventana de ilusiones, flores que nacen por amor de pensamiento*). Пісня «*Tengo*» Карлоса Контрераса становить розгорнуту метафоричну структуру, яка репрезентує кохання як всеосяжне й суперечливе почуття, де кожен рядок додає новий сенсовий шар.

Оцінність тяжіє до негативної домінанти, вираженої за допомогою сталих конструкцій, як-от *no has querido hacer caso* або *me duele la cabeza de tanta tontería*, а також через амбівалентні звертання (*gitana*), які можуть коливатися між повагою та докором залежно від контексту. Втім, фіксуються й позитивні оцінки (окличне *¡ole!*) та іронічні механізми, які перевертають буквальне значення зменшених форм (*de tantita tontería*) або граються з гіперболою для створення емоційної дистанції (*me tienes loco* в контексті безпорадності). Іронія, зокрема, виявляється через переосмислення демінутивів, гіперболічну метафору та контраст між формою і змістом (*Dale, ¡aire!* після найінтимніших зізнань), вимагаючи від слухача розвиненої прагматичної компетенції.

Додатково зафіксовано широкий спектр тропів і риторичних фігур, які збагачують розмовний дискурс пісень: антитеза й паралелізм (*Dios descende / Y yo asciendo*), гіпербатон (*de nadie depender, cosita que su peso en oro vale*), еліпсис (*Jan, la nena*), асиндетон (*pa'l perreo, la salsa, la bomba y la plena*), оксиморон (*un cuarto pequeño con espacio y universo*), синекдоха (*dos almas*), перифраз (*el niño que está en la cuna*), епіфора (*solo*), літота (*No puedo evitar sentir*), поліптит (*quería, quise, querernos*), епаналепсис (*como un molino... como un molino*) та метонімія (*me duele el pensamiento*). Таке різноманіття засобів підтверджує, що популярна музика, всупереч уявленню про неї як про однорідний і простий реєстр, є простором дуже витонченого мовного експериментування.

Отже, розмовна лексика в сучасному іспаномовному пісенному дискурсі виконує прагматичну, емоційно-експресивну, соціально-маркувальну, поетико-ритмічну та ідентифікаційну функції. Вона є потужним інструментом для

скорочення дистанції між виконавцем і слухачем, для створення автентичного образу та для трансляції молодіжних цінностей – свободи, автентичності й належності. Отримані результати можуть бути застосовані у викладанні іспанської мови як іноземної, у лексикографічній практиці (укладанні глосаріїв актуального сленгу) та в перекладацькій діяльності, де правильне тлумачення цих одиниць є вирішальним для збереження вихідного стилістичного ефекту. Перспективи майбутніх досліджень вбачаються в контрастивному аналізі розмовної лексики в різних іспаномовних регіонах (Іспанія, Мексика, Аргентина, Пуерто-Рико, Чилі), у вивченні еволюції сленгу під впливом соціальних мереж і цифрових платформ, а також в дослідженні інших жанрів масової культури (кіно, серіали, подкасти). Також корисним було б проведення діахронічного дослідження, яке порівняло б уживання розмовної лексики в піснях різних поколінь для виявлення довготривалих тенденцій змін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артемова Л. В. Оцінно-емотивна домінанта експресивності сучасних іспанських аналітичних статей (на матеріалі періодичних видань "El País", "El Mundo", "ABC") : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.05 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2006. 20 с.
2. Бабаєва М. Linguopragmatic Features of Irony in Literary Texts [Електронний ресурс]. 2025. URL: <https://zenodo.org/records/17092403> (дата звернення: 29.04.2026).
3. Бабаєв Дж. Issue of Negation from a Stylistic Perspective: Litotes, Irony and Paradox. *Acta Globalis Humanitatis et Linguarum*. 2026. Т. 3, № 1. С. 26–32.
4. Биби́к С. П. Диференційні ознаки розмовно-побутового стилю літературної мови. *Українська мова*. 2011. № 4. С. 22–30.
5. Биби́к С. П. Стилiстичні засоби розмовно-побутового мовлення в українській літературній мові. *Українська мова і література в школі*. 2010. № 2. С. 34–39.
6. Корягіна А. Ю. Лексичний аспект німецького розмовного мовлення. *Українська мова*. 2011. № 1. С. 54–56.
7. Кузнецова М. О., Ходус А. М. Англomовний пісенний дискурс у контексті лінгвокультури (на матеріалі поп-пісень ХХІ століття). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*. 2017. № 2 (29). С. 53–58.
8. Пасик Л. А. Дискурсознавство: програма нормативної навчальної дисципліни. Київ : КДУ, 2017. 200 с.
9. Adorno T. W. *Essays on Music*. Berkeley : University of California Press, 2002. 750 p.
10. Arocha-Peris K. *El reguetón: origen, evolución y características lingüísticas*. Madrid : Editorial Académica Española, 2019. 150 с.

11. Bock K., Konopka A. E., Middleton E. L. Language production. In: *The Cambridge Handbook of Psycholinguistics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. P. 1–25.
12. Brao Sánchez C. Acercamiento al estudio de las creaciones léxicas en la música urbana actual en España : Trabajo de Fin de Grado. Cádiz : Universidad de Cádiz, Facultad de Filosofía y Letras, Grado en Lingüística y Lenguas Aplicadas, 2025. 70 p.
13. Briz Gómez A. *El español coloquial: situación y uso*. Madrid : Arco Libros, 1996. 200 c.
14. Briz Gómez A. Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial. *Oralia*. 2000. Vol. 3. P. 7–26.
15. Carranza R., Seguí V. La productividad de la sufijación apreciativa en el habla de Córdoba (Argentina). In: Castillo Carballo M. A., Cruz Moya O., García Platero J. M. (eds.). *Estudios de lingüística*. 2004. P. 199–206.
16. Casado Velarde M. *Introducción a la gramática del texto del español*. Madrid : Arco Libros, 2015. 180 c.
17. Chehbouni K., Carichon F., Simonnot-Lanciaux A., Caporossi G., Dantas D. C. The effect of the typicality of song lyrics on song popularity: A natural language processing analysis of the British top singles chart. *Psychology of Music*. 2025. (y npeci). DOI: 10.1177/03057356251384301
18. Corpas Pastor G. *Manual de fraseología española*. Madrid : Gredos, 1996. 350 c.
19. Cortés Rodríguez L. *Sintaxis del coloquio: aproximación sociolingüística*. Salamanca : Universidad de Salamanca, 1986. 150 c.
20. Da Silva Santos L. Más allá del ritmo y de las notas: un estudio pragmático del español coloquial en la letra de canciones : Trabajo de Fin de Máster. CIESE-Comillas/Universidad de Cantabria, 2024. 72 p.

21. Dhakal S. R. The Use of Rustic and Colloquial Language in Pashupati Sharma's "Dohori" [Folk] Songs. *Academic Journal of Humanities and Social Sciences*. 2025. Vol. 2, № 1. P. 1–13. DOI: 10.3126/ajhss.v2i1.77171
22. Díaz Viana L. Tradición y modernidad en el flamenco contemporáneo: del cante jondo al pop-flamenco. *Revista de Musicología*. 2018. Vol. 41, № 1. P. 119–136.
23. Fernández Jódar R. Pragmatic Perception of Insult-Related Vocabulary in Spanish as L1 and L2: A Sociolinguistic Approach. *Languages*. 2025. T. 10, № 4, 84. DOI: 10.3390/languages10040084
24. Ferrando J. Léxico coloquial en la música popular urbana: el caso del reguetón. *Revista de Lexicografía*. 2020. Vol. 26. P. 105–120.
25. Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1996. 350 p.
26. García-Page Sánchez M. *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona : Anthropos, 2008.
27. Gaviño Rodríguez V. *Español coloquial: pragmática de lo cotidiano*. Madrid : Arco Libros, 2008. 120 c.
28. Gibson R. *Music as Context: The Role of Song in Language Perception* : PhD diss. University of Canterbury, 2019.
29. González I. Flamenco y coloquialidad: la construcción de la autenticidad en la música popular española. *Música Oral del Sur*. 2019. Vol. 16. P. 87–102.
30. González Sanz M. Lexical colloquialisation in commissions of the Andalusian Parliament. *Discourse Approaches to Politics, Society and Culture*. 2016. Vol. 68. P. 112–130.
31. Grandi N., Körtvélyessy L. (eds.). *Edinburgh Handbook of Evaluative Morphology*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015. 600 p.
32. Gutzmann D. *The Grammar of Expressivity*. Oxford : Oxford University Press, 2019. 300 p.

33. Hodson J. Dialect in literature: a cognitive poetic approach. *Études de stylistique anglaise*. 2020. № 14.
34. Iglesias Martínez I. Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias*. 2021. T. 25, № 49. C. 61–83.
35. Indriyani F., Nurhayati E. Colloquial in the Lyrics of Campursari Song by Cak Diqin. In: *Proceedings of the 1st International Conference on Language, Literature, and Arts Education (ICLLAE 2019)*. Atlantis Press, 2020. C. 237–240. DOI: 10.2991/assehr.k.200804.046
36. Lacasse S. Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. In: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. London : Routledge, 2009. P. 47–49.
37. Lapesa R. Historia de la lengua española. 9ª ed. Madrid : Gredos, 1981. 690 c.
38. Lara J. A. M. Usos y funciones de los sufijos apreciativos en el habla coloquial de jóvenes universitarios de Caracas. *Lengua y habla*. 2016. № 20. P. 225–242.
39. Liang Y., Lin Z. The Influence of the Language Used in the Lyrics on How People Perceive the Emotions in Music. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*. 2024. T. 49. C. 52–55. DOI: 10.54254/2753-7048/49/20231769
40. Lodge A. The classification of colloquial language. *Working Papers in Linguistics*. University of Newcastle, 1995.
41. Lope Blanch J. M. El concepto de prestigio y la norma lingüística del español. *Anuario de Letras*. 1972. Vol. 10. P. 29–46.
42. Machin D. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. London : SAGE, 2010. 150 p.
43. Magis C., Perticoz L. La musique comme analyseur : mutations de la filière musicale et mutation de la recherche sur la musique. *Tic & société*. 2020. T. 14, № 1–2. P. 74–78.

44. Martínez L. Lenguaje juvenil y música urbana: análisis estilístico del reguetón puertorriqueño. *Boletín de Filología*. 2018. Vol. 53, № 2. P. 75–94.
45. Moreno Fernández F. Las variedades del español en la música popular. Alcalá de Henares : Universidad de Alcalá, 2020. 180 c.
46. Mykhalonok M. Linguistic heterogeneity of reggaeton songs and collective work on lyrical meaning-making. In: *Book of Abstracts*. 2022. C. 115.
47. Oloruntoba-Oju T. Affective soundscapes and colloquial language in African popular music. *Ibadan Journal of Humanistic Studies*. 2023. Vol. 12. P. 1–15.
48. Ordóñez Salvador Gutiérrez. Argumentación en los textos publicitarios de la prensa escrita. In: Casas Gómez M., Espinosa García J. (eds.). *II Jornadas de Lingüística*. Cádiz : Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1997. C. 53–90.
49. Pineda R. Estilística del discurso musical: aproximaciones teóricas. Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, 2021. 250 c.
50. Sánchez Morillas C. M., García Fernández M. El reguetón como argot grupal: aproximación sociolingüística. In: *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Filología*. Madrid : UNED, 2017. P. 199–208.
51. Stockwell P. Literary dialect as social deixis. *Journal of Literary Semantics*. 2020. Vol. 49, Iss. 2. P. 358–372.
52. Wanner G. Pronouns and pragmatic effects in song lyrics. *Journal of Pragmatics*. 2015. Vol. 89. P. 27–30.
53. Yule G. *Pragmatics*. Oxford : Oxford University Press, 1996. 150 p.
54. YourViva. Despacito song could boost Spanish language uptake, say music experts. *YourViva Blog*. 2018. URL: <https://www.yourviva.com/blog/despacito-song-could-boost-spanish-language-uptake-say-music-experts> (дата звернення: 12.04.2026).

ДОДАТКИ

Додаток А. Тексти проаналізованих пісень.

ROSALÍA – «Magnolias»

Dicen que si vieras pasar
A tu lao la muerte
En la Mercedes la que es alargá
Te da buena suerte
Todos habéis venido
Hasta mis enemigos
Hoy lloran
Tírame magnolias
Sobre mi ataúd
Ktms quemando rueda
Lágrimas y goma se derriten
En la madera
Gasolina y vino tinto
Puros y chocolate
Bailando con amor
Encima de mi cadáver
Hoy se derrocha
Burlando la suerte
Y lo que no hice en vida
Lo hacéis en mi muerte
Tírame magnolias
Dios descende
Y yo asciendo
Nos encontramos
En el medio
Algún que otro navajazo
Me he llevado de la vida
Ella a mí me desarmó
Y yo le estoy agradecida
Y lanzad azúcar moreno
Sobre mi ataúd

Y quedaros despiertos
Hasta que vuelva otra vez la luz
Promete que me protegerás
A mí y a mi nombre en mi ausencia
Yo que vengo de las estrellas
Hoy me convierto en polvo
Pa' volver con ellas

ROSALÍA – «Bizcochito»

Yo no soy y ni voy a ser tu bizcochito
Pero tengo to' lo que tiene delito
Que me pongan en el sol, que me derrito
El mal de ojo que me manden me lo quito
Yo no soy y ni voy a ser tu bizcochito
Pero tengo to' lo que tiene delito
Que me pongan en el sol, que me derrito
El mal de ojo que me manden me lo quito
Ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá
Ta-ra-ra-ta-tá-ra (me lo quito)
Ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá
Ta-ra-ra-ta-ta-tá-ra (que me manden me lo quito)
¿Tú ere' el que pimpea o te pimpean a ti?
Yo elegí mi la' o desde el día en que nací
¿Tú ere' el que pimpea o te pimpean a ti?
Yo elegí mi la' o desde el día en que nací
Ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá
Ta-ra-ra-ta-tá-ra (desde el día en que nací)
Desde el día en que nací
No basé mi carrera en tener hits
Tengo hits porque yo senté las base'
Ya no tengo nada más que decir
Pa' decirlo hace falta mucha clase
Mi piquete duro te marea'
Hasta tu mamá lo tararea
Qué más da que me tire' la mala
Si Haraca me tira la buena

Habla bullshit, to' lo que dice fasea
Y mi make-up es la ola de Corea
Habla bullshit, to' lo que dice fasea
Y mi make-up es la ola de Corea
Ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá
Ta-ra-ra-ta-tá-ra (es la ola de Corea)
Yo no soy y ni voy a ser tu bizcochito (ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá)
Pero tengo to' lo que tiene delito (ta-ra-ra-ta-tá-ra)
Que me pongan en el sol, que me derrito (ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá)
El mal de ojo que me manden me lo quito (ta-ra-ra-ta-ta-tá-ra)

C. Tangana — «Tú Me Dejaste de Querer»

Tú me dejaste de querer cuando te necesitaba
Cuando más falta hacía
Tú me diste la espalda (vaya)
Tú me dejaste de querer cuando menos lo esperaba
Cuando más te quería
Se te fueron las ganas (toma que toma)
Dale, ¡aire!
Toma que toma (vaya, vaya)
Hala, ajá
El Madrileño (anda, ah)
Que toma, que toma, que toma (hey)
Ese Pucho (ala)
Venga ya, ale
Chipu, chipu
Yo me creía que era el más cabrón
Pero me estoy notando el corazón (dale, dale)
Estás apretando mucho, mami, déjalo (eso e')
Si quieres te doy la razón (hala)
Yo lo único que quiero es largarme de aquí (oh)
Me da igual dónde puedas elegir (dale)
Algún día, dentro de poco me vi'a arrepentir
De haberte confesao lo que me hace' sufrir (toma que toma)
Tú me dejaste de querer cuando menos lo esperaba (ale)
Cuando más te quería (madrileño)

Se te fueron la' gana' (uh, ah)
Hala (vaya)
¿Qué pasa? (oye)
Tú ('cucha, 'cucha)
Pucho (ese Pucho)
Chipu, chipu, chipu (pucho)
Eso e' (hala)
Hala, hale (eso e')
De punta en blanco para tu fiesta
Yo he pasao tres días con la misma ropa puesta
Loco por ti, perdiendo apuesta'
Dime en quién piensas cuando te acuestas
Porque yo pienso en ti (son ilusione)
Yo pienso en ti (son ilusione)
Porque yo pienso en ti (son ilusione)
Yo pienso en ti, son ilusione (hala)
Tú me dejaste de querer cuando te necesitaba (toma, que lo tome')
Cuando más falta hacía (dímelo bonito)
Tú me diste la espalda (dímelo de verdad)
Tú me dejaste de querer cuando menos lo esperaba
Cuando más te quería
Se te fueron las gana'
Toma que toma que toma
Hala, ajá (venga ya, dale)
Ese Pucho (toma que toma que toma)
Hey (oh, oh, oh)
Hala (dale)
Vaya, vaya (dale, dale)
Venga ya, Tangana
Toma que toma (ah-ah)
Dale, ale a los que saben, dale

Quevedo — «Columbia»

Volvió de estudiar en Columbia a la isla sin nada que hacer
El año se le hizo largo, estudio' y cumplir su deber
En llamada, su amiga le dice que este verano es pa beber

Solo quiere salir y de nadie depender
Hasta que me conoció, ella no se lo esperaba
La vi entrando en la disco, me devolvió la mirada
Sonrisita nerviosa, entre besos se enfadaba
Se le escapó un "te quiero" a la que no quería nada
Hasta que me conoció, ella no se lo esperaba
La vi entrando en la disco, me devolvió la mirada
Sonrisita nerviosa, entre besos se enfadaba
Se le escapó un "te quiero" a la que no quería nada
Bebé, los dos sabemos que es verano y que tal vez
Cuando termine agosto, no nos volvemos a ver
Pero quiero tener algo pa cuando no estés
Así que acumulemos recuerdos, ca' vez que el labio te muerdo
Me empujas y me pegas a la pared
Mirádonos fijamente, como en una última ve'
Sé que estudia en la USA y me usa a su merced
Bebé, sé que le tienes
Mucho miedo al compromiso, y yo también
¿Quieres olvidarme?, mm, ódiame
Si eso te ayuda, pero, ma, me entran dudas
Porque sé que solo tú te ríes mientras chingamo en el cuarto a poca luz
Nos echamo la última copa y, dale, cuídese, salud
Y eso que sentimental nunca ha sido su actitud
Hasta que me conoció, ella no se lo esperaba
La vi entrando en la disco, me devolvió la mirada
Sonrisita nerviosa, entre besos se enfadaba
Se le escapó un "te quiero" a la que no quería nada
Estoy reviviendo to lo que hicimos este verano
La playa de la mano, los besos sin "te amo"
Haciéndolo hasta tarde pa levantarnos temprano
Cantabas mis temas mientras yo tocaba el piano
La isla se hizo pequeña cada vez que nos miramo
Escuchando reguetón, a 180 en cualquier tramo
Ella se va, pero espero que nada sea en vano
Nunca había tenido algo tan sano
Hasta que me conoció, ella no se lo esperaba

La vi entrando en la disco, me devolvió la mirada
Sonrisita nerviosa, entre besos se enfadaba
Se le escapó un "te quiero" a la que no quería nada
Volvió de estudiar en Columbia a la isla sin nada que hacer
Buenas noches, yeah
El año se le hizo largo, estudio' y cumplir su deber
Buenas noches, buenas noches
En llamada, su amiga le dice que este verano es pa beber
Solo quiere salir y de nadie depender

Aitana — «Las Babys»

Quiero bailar perreando toda la noche
Con las babys
Quiero brindar por un amor que nunca fue (uy, no, ja, ja)
Sorry, baby (sorry)
Por la niña buena, por la niña mala
Y por esa amiga que se vuelve hermana
Por un lunes largo que se hace fatal
Pero llega el viernes y me siento high, ay (high)
Que la calle me espera
La gente se entera que yo estoy soltera de vuelta
Party la noche entera con todas mis nenas
Dicen que la vida es buena, buena es
De fiesta con la casa llena otra vez
Salud, porque la vida es buena, buena es
De fiesta con la casa llena
Y este coro que te llega otra vez, ey
Quiero bailar perreando toda la noche (toda la noche)
Con las babys (con las babys, ja, ja)
Quiero brindar por un amor que nunca fue (salud)
Fuck you, baby (iba a decir "sorry", perdón)
Da-ba-ra-ran, di-ri-ri-na-ri, ra-ra-na
Con las babys
Da-ba-ra-ran, di-ri-ri-na-ri, ra-ra-na
Con las babys
Con las babys

Con las babys
Que la calle me espera
La gente se entera que yo estoy soltera de vuelta
Que la calle me espera, la gente se entera (es que estoy feliz, te lo juro)
Salud, porque la vida es buena, buena es
De fiesta con la casa llena otra vez
Salud, porque la vida es buena, buena es
De fiesta con la casa llena
Y este coro que te llega otra vez
Di-di-di-di-dice
Quiero bailar perreando toda la noche (eh, eh)
Con las babys
Quiero brindar por un amor que nunca fue (eh, eh)
Fuck you, baby (fuck you)
Ja, ja, ja (bye)
Da-ba-ra-ran, di-ri-ri-na-ri, ra-ra-na
Con las babys
Da-ba-ra-ran, di-ri-ri-na-ri, ra-ra-na (eh, eh)
Con las babys (con las babys)

Omar Montes — «Alocao»

Yo te dediqué una de Romeo
A ver si empezamos la aventura
Sé que tú sufre' de deseo
Haciéndolo todo eso se cura
Si a la calle yo salgo
Y te veo con tu tumbao
No quiero ser exagerado
Pero me tienes aloca'
Intentando pero no consigo
Dime, papi, si te viene' conmigo
Decídete y caldea mi cama, mi cama
Ay, mami, me tienes alocao
Intentado pero no consigo
Dime, baby, si te viene' conmigo
Dale, nena, caldea mi cama, mi cama

Desde el primer día tú quería' hacérmelo
Hace tiempo que sé que estás tú intentándolo
Te tengo en espera por si luego me arrepiento
Sé que en el amor tu especialidad es hacer daño
Desde el primer día tú querías hacérmelo
Hace tiempo que sé que tú estás intentándolo
Te tengo en espera por si luego me arrepiento
Sé que en el amor tu especialidad es hacer daño
A lo' pretendiente' le' deja en visto
A mí me responde y me habla bonito
Si me dice que si yo le llego de un brinco
El tema de La Rubia está pegao en Tik Tok
Y tú sabe' que yo te lo voy a comer (hey)
En tu casa, la mía, no lo sé
Si te pido una pose, sé que tú la vas a hacer
Yo sé que ese culo tiene mucho que ofrecer
Que te quiero pa' mí, pa' mí
Como la canción de Dalex, baby
Que yo te la dedico entera pa' ti
Hacemos el segundo remix, tú encima de mí
Pero me tienes aloca'
Intentando pero no consigo
Dime papi, si te vienes conmigo
Decídete y caldea mi cama, mi cama
Pero me tiene' alocao
Intentado pero no consigo
Dime, baby, si te viene' conmigo
Dale nena caldea mi cama, mi cama
Canciones ella te dedica como siete
Manda foto tuya que a mí me daña la mente
Si tú a mí me llamó', te llegó como un cohete
Me manda el diablito y ya me pongo indecente
Y yo quiero verte entera desnuda
El mejor pretendiente no te quepa duda
Ella quiere sexo y yo tengo la cura
Mi bicho en su totito, pierde cobertura

Y tú quieres verme entera desnuda
Y sé que quiere' chingarme bajo la Luna
Si tú está' bellaco yo tengo la cura
Tu bicha en mi totito, pierde cobertura
Ella es tan paciente y no habla de amore'
Ella es mi piedra preciosa tiene el Rolex
Entra en el estudio, grabo, hago que lo enrole
Me gane doscientos mil corone', cabrone'
Pero me tienes aloca'
Intentado pero no consigo
Dime, papi, si te viene' conmigo
Decídete y caldea mi cama, mi cama
Pero me tiene' alocao
Intentando pero no consigo
Dime, baby, si te viene conmigo
Dale nena caldea mi cama, mi cama
Nadie está mirando
Vamo' a hacerlo, papi, no apague' la luz
Si me tiene' pensando
Cómo lo hago pa' que te enamore' tú
Nadie está mirando
Vamo' a hacerlo, papi, no apague' la luz
Me tiene' pensando
Cómo lo hago pa' que te enamore' tú

Bad Bunny – «Debí Tirar Más Fotos»

Otro sunset bonito que veo en San Juan
Disfrutando de todas esas cosas que extrañan los que se van (van, van)
Disfrutando de noche' de esas que ya no se dan (dan, dan)
Que ya no se dan (dan)

Pero queriendo volver a la última vez
Que a los ojos te miré
Y contarte las cosas que no te conté (te parece' a mi crush, jaja)
Y tirarte la' foto' que no te tiré (acho, jura'o te ves bien linda, déjame tirarte una foto)

Ey, tengo el pecho pela'o, me dio una matá'
El corazón dándome patá'
Dime, baby, ¿dónde tú está'?
Pa' llegarle con Roro, Julito, Cristal
Roy, Edgar, Seba, Óscar, Dalnelly, Big J, tocando batá
Hoy la calle la dejamo' 'esbaratá

Y sería cabrón que tú me toque' el güiro
Yo veo tu nombre y me salen suspiro'
No sé si son petardo' o si son tiro'
Mi blanquita, perico, mi kilo
Yo estoy en PR, tranquilo, pero

Debí tirar más fotos de cuando te tuve
Debí darte más beso' y abrazo' las vece' que pude
Ey, ojalá que los mío' nunca se muden
Y si hoy me emborracho, pues que me ayuden

Debí tirar más foto' de cuando te tuve
Debí darte más beso' y abrazo' las veces que pude
Ojalá que los mío' nunca se muden
Y si hoy me emborracho, pues que me ayuden

Ey, hoy voy a estar con abuelo to'l día, jugando dominó
Si me pregunta si aún pienso en ti, yo le digo que no
Que mi estadía cerquita de ti ya se terminó
Ya se terminó

Ey, que prendan la' máquina', voy pa' Santurce
Aquí todavía se da caña
Chequéate las babie', diablo, mami, qué dulce
Hoy yo quiero beber, beber, beber
Y hablar mierda hasta que me expulsen

'Toy bien loco ('toy bien loco), 'toy bien loco ('toy bien loco)
Cabrón, guía tú, que, hasta caminando, yo estoy que choco
'Toy bien loco ('toy bien loco), 'toy bien loco ('toy bien loco)

Vamo' a disfrutar, que nunca se sabe si nos queda poco
Debí tirar más f—

Gente, lo' quiero con cojone', los amo
Gracias por estar aquí, de verdad
Para mí, es bien importante que estén aquí
Cada uno de ustede' significa mucho para mí
Así que, vamo' pa' la foto, vengan pa'cá
Métase to'l mundo, to'l corillo, vamo'
Zumba

Ya Bernie tiene el nene y Jan, la nena'
Ya no estamo' pa' la movie' y las cadena'
'Tamos pa' las cosa' que valgan la pena
Ey, pa'l perreo, la salsa, la bomba y la plena
Chequéate la mía cómo es que suena

Debí tirar más fotos de cuando te tuve
Debí darte más besos y abrazo' las veces que pude
Ojalá que los mío' nunca se muden
Y que tú me envíe' más nude'
Y si hoy me emborracho, que Vero me ayude

Carlos Contreras – «Tengo»

Tengo una cosita que su peso en oro vale
Y unas ganitas de contarte a lo que sabe
La buena suerte de sentir que estoy queriendo

Tengo abierta al mundo una ventana de ilusiones
Con la esperanza de llenar los corazones
De todo aquel que por amor vive sufriendo

Tengo un cuarto pequeño con espacio y universo
Por donde vuela un corazón aventurero
Buscando la primera luz del alba

Tengo tu cuerpo rotando por la memoria
Y es como un virus que a veces me sabe a gloria
Y otras veces viene borrándome el alma

Tengo que enamorarte como la primera vez
Y hasta ponerte la luna bajo los pies
Para que entiendas que nunca he dejao de quererte

Tengo todo lo bueno y lo malo que da el amor
Y a veces pienso que estaría solo mejor
Pero ya ves que no puedo vivir sin tenerte

Y si llueve abre tu paraguas
Tu sabes que siempre te llevaste el gato al agua
Y si bailas bajo un sol ardiente
Ten cuidao
Las quemaduras con la luna más se sienten

Y si llueve abre tu paraguas
Tu sabes que siempre te llevaste el gato al agua
Y si bailas bajo un sol ardiente
Ten cuidao
Las quemaduras con la luna más se sienten

Tengo flores que nacen por amor de pensamiento
Y otras hierbas que rodean mis sentimientos
Mostrándome los sueños sin palabras

Tengo sólo esta vida pa vivirla como quiera
Y aunque me cueste conseguirla a mi manera
Me duele despertar sin tu mirada

Tengo que enamorarte como la primera vez
Y hasta ponerte la luna bajo los pies
Para que entiendas que nunca he dejao de quererte

Tengo todo lo bueno y lo malo que da el amor
Y a veces pienso que estaría solo mejor
Pero ya ves que no puedo vivir sin tenerte

Y si llueve abre tu paraguas
Tu sabes que siempre te llevaste el gato al agua
Y si bailas bajo un sol ardiente
Ten cuidao
Las quemaduras con la luna más se sienten

Si llueve abre tu paraguas
Tu sabes que siempre te llevaste el gato al agua
Y si bailas bajo un sol ardiente
Ten cuidao
Las quemaduras con la luna más se sienten

ASÍ CANTA JEREZ EN NAVIDAD - «EN UN CANASTO»

Vamo' allá, mi gente, señore'
Vamo' a darle Navidad a la gente
Y que siempre seamos felices
Que es lo más bonito que hay en este mundo
Un, dos, tres
En un canasto yo llevo pa Belén
Matita de hierbabuena, mire usted
Matita de hierbabuena
Y al niño que está en la cuna cantaré
Mi copla de Nochebuena, mire usted
Mi copla de Nochebuena
Por lo valles de Judea
Me enamoré de un gitano
Y llegamo' a la aldea
Los dos juntos de la mano
Y en la tierra y en el cielo
No hay flores más hermosa'
Que la rosa del pañuelo
De una gitana moza

En un canasto yo llevo pa Belén
Matita de hierbabuena, mire usted
Matita de hierbabuena
Y al niño que está en la cuna cantaré
Mi copla de Nochebuena, mire usted
Mi copla de Nochebuena
¿Quién e' el niño moreno?
¿Por qué suspira y llora?
Yo soy Jesús, el Nazareno
Amparo de almas rotas
El agua del río claro
Lleva alegre melodía
Nace la flor más temprana
Mientras le canta a María
En un canasto yo llevo pa Belén
Matita de hierbabuena, mire usted
Matita de hierbabuena
Y al niño que está en la cuna cantaré
Mi copla de Nochebuena, mire usted
Mi copla de Nochebuena
En un canasto yo llevo pa Belén
Matita de hierbabuena, mire usted
Matita de hierbabuena
Y al niño que está en la cuna cantaré
Mi copla de Nochebuena, mire usted
Mi copla de Nochebuena

La Corredera – «Rumbas del Molina»

Solo, después de todo me veo solo,
después de todo lo que he luchao,
adaptando cada movimiento,
al molde de tus labios.
Y me veo solo,
después de todo me veo solo,
acompañado de tu reproche,
y eso solo me queda, solo.

Pa tirar la primera piedra,
piensa que algún día,
te verás como me veo,
y querrás que te comprendan,
igual que yo lo quiero.
Ya no te acuerdas cómo fui,
todo era poco para ti,
y ya lo sé, me equivoqué,
igual que tú, también sufrí (x2).
Qué mala fuiste, gitana.
Que a mí me duele la cabeza,
de tantita tontería,
que me cuentes tú, ¿por qué?
que nunca a mí me duele el pensamiento,
no volverte a ver, no volverte a ver.
Ya no te acuerdas cómo fui,
todo era poco para ti,
y ya lo sé, me equivoqué,
igual que tú, también sufrí (x2).
Como un molino,
da vueltas como un molino,
tu corazón con el mío,
tu corazón con el mío (x2).
Ya no te acuerdas cómo fui,
todo era poco para ti,
y ya lo sé, me equivoqué,
igual que tú, también sufrí (x2).

Nani Cortés – «Como Antes»

No puedo evitar sentir (ole)
Si yo te tengo delante
Y tú me miras de frente
El amor puede surgir
Tanto de mí como de ti (ole)
De dos almas tan iguales
Un solo cuerpo renace Y el amor puede surgir

Siempre me lo quitas todo, siempre me lo das a mí Siempre me lo quitas todo, siempre
me lo das a mí
Como antes
Yo tengo un amor en mi vida como los de antes
Amores que nunca en la vida
Pueden olvidarse
Como antes
Como antes
Yo tengo un amor en mi vida como los de antes
Amores que nunca en la vida
Pueden olvidarse
Como antes
Y te reconoceré
Que yo a ti te quería, cómo yo te quise a ti
Que la naturaleza de los dos era querernos
Que nada terminó entre tú y yo, todo e' eterno Ya sé que no espero nada, solo si tú me
faltas

Salvador Sobral – «Al llegar»

En las curvas de la carretera
Perdimos el último retorno
Dos almas buscando
Llegar a otro lugar
Expectantes y cautelosos
Persiguiendo luces en la niebla
El rumor de la ribera
Que se empieza a acercar
El rumor que nos invita a probar
Si la respiración se hace más corta
Recuerda, eso siempre nos dio igual
Todos los propósitos cambian de forma al llegar
Si la respiración se hace más corta
Recuerda, eso siempre nos dio igual
Todos los propósitos cambian de forma al llegar
En las curvas de la carretera
Perdimos el último retorno

Dos almas buscando
Llegar a otro lugar
Y si nos perdemos no hay mayor peligro
Seremos testigos haciendo equilibrio
Entre lo que somos
Y lo que creímos ser
Entre lo que vimos y sentimos para crecer
Si la respiración se hace más corta
Recuerda, eso siempre nos dio igual
Todos los propósitos cambian de forma al llegar
Si la respiración se hace más corta
Recuerda, eso siempre nos dio igual
Todos los propósitos cambian de forma al llegar

FloyyMenor – «Gata only»

Baby, ponte pa mí
Mami, te siento lejos, dime dónde estás
Te quiero chingar, te voy a raptar
Déjate llevar y apaga el celular
Que si estás conmigo no te va a pasar na
Solo déjate llevar
Tate atenta a la jugá
Si yo quiero contigo y tú quiere' conmigo
Dime si se da
Baby, dale ponte pa mí, follow me
Tú ere life for me y yo toy pa ti
Gata, tú está' only, mándame tu ubi
Y mueve lo' cachete' al ritmo del Tik Tok
Conmigo esa gata se escapó
Y en su casa nadie lo notó
Que conmigo la baby esta noche la pasó cabrón
Gata, pon el celu en modo avión
Tú mi loca y yo tu locotrón
Tú te pones pa mí, y yo por ti me tiro toa la misión
Mami, te siento lejos, dime dónde estás
Te quiero chingar, te voy a raptar

Déjate llevar y apaga el celular
Que si estás conmigo no te va a pasar na
Solo déjate llevar
Tate atenta a la jugá
Si yo quiero contigo y tú quiere' conmigo
Dime si se da
Así que tréplate, actívate, acicálate
Que te quiero ver, te paso a recoger
Te hago mi mujer, te hago mi mujer
Te hago mi mujer
Esta noche la pasamo bien
Conmigo no te quieren ver
Dime qué es lo que quiere' hacer
Gata, yo te voy a romper
Esta noche la pasamo bien
Conmigo no te quieren ver
Dime qué e' lo que quiere' hacer
Gata, yo te voy a romper
After, vámono pa'l after, brr
Ey-ey, ya tú sabe' quiéne somo
FloyyMenor
Y en lo' controle
BigCvyu, dame lu, pu-pu-pu
Pu-pu-pu, brrr

C. TANGANA (ft. Gipsy Kings) — «Ingobernable»

No me vale con mis buenas intencione (que no, que no)
No me vale con mis buenas accione' (no me vale)
A ella no le vale con que le escriba cancione (ah, ah, ah, ah)
Ingobernable, el amor de mis amores
Que no me vale
Ni una escalera para poder alcanzarte (eje, Pucho)
Ni una pistola para poder gobernarte (vamo)
Ni una escalera para poder alcanzarte (eje, que no)
Ni una pistola para poder gobernarte (eso no)
No le vale con partirme el pecho

Y gritar "te quiero" cada vez que pasa (¡Pucho!, eso e')
Que sé que tú no tienes precio (vamo)
Reina dentro y fuera'e casa (ey)
Y en mi corazón, que está muerto'e miedo por tus amenazas
¿Que te vas a ir? (Agua)
No me vale con mis buenas intencione (eso e')
No me vale con mis buenas accione' (no le vale, no le vale)
A ella no le vale (no le va, no le va)
Con que le escriba cancione (no le va, no le va)
Ingobernable, el amor de mis amores
Que no me quieres queré
Que no me quieres queré (que no, que no)
Que no me quieres queré
No me quieres queré (que no, que no)
Que no me quieres queré (que no me quieres queré)
Que no me quieres queré (que no me quieres queré)
Que no me quieres queré (que no, que no)
Tú no me quieres queré (¡ah-eh!, eso)
No, no ha pasado tanto (no)
No ha pasado tanto (que no, que no)
No ha pasado tanto desde el día en que te conocí (ni una pistola)
Y tú no has querío hacer caso (nada)
No has hecho ni caso (no, ni una pistola)
De toa' las señales que he ido dejando y que eran para ti
Porque te quiero (ale)
¿Que cómo te lo tengo que decir?
S'ha'nterao to'l mundo que me tienes loco
Esto no's viví' (que no, que no)