

Шнур Іванна Володимирівна,
викладач Київської дитячої академії мистецтв,
аспірантка Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
e-mail: iv.phenix@gmail.com

ХУК ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ КОМПОНЕНТ ПІСНІ-ШЛЯГЕРУ (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ УКРАЇНИ ТА РОСІЇ РУБЕЖУ ХХ-ХХІ СТ.)

У статті досліджується феномен "хука" як специфічний інтонаційний прийом, націлений на привертання уваги аудиторії. Використання хукових засобів у пісенному шлягері зумовлене іманентною направленістю популярної естради на запам'ятовування та упізнавання. Базисною властивістю хука є введення контрасту на різних композиційних рівнях (від ритмічного та вербального до технічно-редакторського), що сприяє оновленню відчуттів. Мета статті полягає у вивченні специфіки хука в українських та російських шлягерних композиціях.

Ключові слова: пісенний шлягер, хук, типи хука, популярна естрадна пісня, введення контрасту, привертання уваги аудиторії.

***Шнур Іванна Владимировна,** преподаватель Киевской детской академии искусств, аспирантка Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Хук как неотъемлемый компонент песни-шлягера (на примере русскоязычной эстрадной песни Украины и России рубежа ХХ-ХХІ ст.)

В статье исследуется феномен "хук" как специфический интонационный прием, нацеленный на привлечение внимания аудитории. Использование в песенном шлягере хуковых средств обусловлено имманентной направленностью популярной эстрады на запоминаемость и узнаваемость. Базисное свойство хука состоит во введении контраста на различных композиционных уровнях (от ритмического и вербального до технически-редакторского), что способствует обновлению ощущений. Цель статьи состоит в изучении специфики хука в украинских и российских шлягерных композициях.

Ключевые слова: песенный шлягер, хук, типы хука, популярная эстрадная песня, введение контраста, привлечение внимания аудитории.

***Shnur Ivanna,** lecturer of Kiev children's academy of Arts, a postgraduate, Tchaikovsky Ukrainian national academy of music*

Hook as an inherent component of the hit song (on example of the Russian-language pop songs of Ukraine and Russia abroad XX-XXI centuries)

The article examines the phenomenon of "hook" as a specific intonation method that aims to attract the attention of the audience. In the hit song the using of hook's means is caused by pop-music's inherent focus on memorization and recognition. The basic property of hook is the insertion of contrast on the different levels of composition (from verbal and rhythmic to technique-editorial) that promotes the renewal of the senses. The aim of this paper is to examine the hook's specificity in Ukrainian and Russian hit compositions.

Keywords: the hit song, the hook, the hook types, the popular song, the insertion of contrast, the attracting of the audience's attention.

Практично всі роботи, присвячені специфіці шлягеру, з вражаючою одно-стайністю констатують тривіальність усіх його компонентів: від вербально-інтонаційного до жанрово-стилістичного. Така позиція, властива навіть дослідженням останніх років, пояснюється сталою орієнтацією вчених на праці Т. Чередниченко, де шлягер позиціонується як "характерный продукт "массовой культуры", который отличается шаблонностью как в музыкальном, так и в поэтическом плане" [8, 639]. Однак поряд з означеною стандартизацією вчений зазначає наявність у шлягері "броских, запоминающихся деталей мелодики, гармонии, аранжировки, которые отвечают последней моде" [там само], а значить, "чіпляють" слухача певними особливостями, які виходять за межі тривіального. Вважаємо, що настільки неоднозначний феномен потребує подальшого вивчення, яке мало б виявити специфіку тих його компонентів, що ловлять слухача "на гачок", залишаються у пам'яті навіть поза його бажанням. У даному випадку мова йде про ті властивості, що цілком відповідають поняттю хука – ключової вербально-інтонаційної побудови, яка привертає увагу та міцно в'їдається в пам'ять. Такий проблемний ракурс дослідження шлягеру не є вивченим у вітчизняному музикознавстві, що зумовлює актуальність пропонованої статті, мета якої – осмислити особливості хука як складової шлягеру¹.

Методологічною базою даного дослідження стали зарубіжні розвідки, в яких ще з 1980-х рр. розробляється адекватний специфіці поп-музики інструментарій аналізу. Найбільшу значущість для даної статті має робота американського вченого Г. Бернса "Типологія "хуків" у записах популярної музики" [9]. З огляду на відсутність адаптації проблеми хука у пострадянському музикознавстві, пропонуємо основні позиції статті Г. Бернса, викладені у перекладі автора статті.

Перша з них – етимологія поняття "хук". В англійській мові це слово має масу значень, з яких в аспекті нашої проблеми найважливішими є наступні: "так, гачок; пастка; зачіпка; чіпляти, причіплювати; ловити, зловити; перен. підчепити, зловити на гачок, завербувати". Таким чином, феномену "хук" властива здатність зачепити, схвилювати, "зловити в пастку". Ці якості кореспондують з базовою для шлягеру обов'язковою націленістю на запам'ятовування, а значить, вивчення шлягеру є неповним без осмислення хука і його компонентів.

Дослідники характеризують хук як "незабутню "впійману" фразу або мелодію" [10, 397] та "надзвичайно переконливий вербально-інтонаційний елемент, який вгризається в пам'ять і не покидає її" [11, 177]. Крім фактора вирізнення й активності впливу, більшість вчених звертають увагу на повторність як засіб укорінення в свідомість, як спосіб посилення ефекту хука. Принципові корективи в теорію хука вносить Г. Бернс. Як вважає вчений, часто хук виникає внаслідок не тільки нав'язливого повтору, але й завдяки його подоланню: "повторення є безглуздом без своєї протилежності – зміни" [9, 1], яка вносить свіжість, новизну в сприйняття.

Як бачимо, основним розходженням в усвідомленні базових факторів хука є або позиціонування повторення як його базисної риси, або заперечення першорядного значення повтору. Тим часом, як показує аналіз, хук має три способи втілення:

1) введення хука як несподіваного прийому (шляхом раптової активної зміни одного або декількох засобів виразності);

2) впровадження хука як специфічного драматургічного прийому: після неодноразового повтору матеріалу (А) введення нового (В) спочатку сприймається як хук, однак, через неодноразове повторення, В стає стійким і очікуваним; повернення ж до початкового (А) сприймається як оновлення та має ефект хука;

3) введення цитати-алюзії, яка в контексті конкретної композиції справляє враження "оновлення відчуттів", бо сприймається як "очуднення" (рос. "остранение", термін В. Шкловського): під час перебування поза звичним контекстом об'єкт стає "стороннім", таким, що сприяє своєму більш пильному розгляду.

Наведені способи втілення хука свідчать про іманентну націленість даного явища на створення контрасту, який сприяє активації уваги аудиторії та призводить до оновлення відчуттів слухача.

Г. Бернс виділяє такі типи хука: ритмічний, динамічний, мелодичний, гармонічний, вербальний, темповий, інструментальний, виконавський, технічно-редакторський. Як бачимо, запропонований перелік свідчить про можливе розповсюдження хука на всі рівні твору. У результаті проведеного аналізу приходимо до висновку, що хук досягається шляхом поєднання декількох названих компонентів при домінуванні одного з них, за яким і визначається тип хука. Хоча Г. Бернс і не акцентує цього (він зазначає лише, що "сума хукових елементів індивідуальна для кожного запису" [9, 4]), це очевидно з його аналізу.

З огляду на невеликий обсяг даної роботи ми не будемо повною мірою висвітлювати всі названі типи хука. Нашу увагу буде направлено на осмислення найбільш показових принципів досягнення хукового впливу.

Перший тип – ритмічний хук, на думку Г. Бернса, виникає у наступних випадках:

- при встановленні основного ритму;
- при поверненні домінантного ритму після вторгнення нового ритму;
- у випадку ритмічної цитати-алюзії.

Вчений вважає, що найчастіше "момент ритмічного хука ... відбувається, коли закінчується вступ і встановлюється основний ритм" [9, 7]. Наведемо як приклад пісню С. Ротару "Небо – это я", у заспіві якої відсутній біт ударних, завдяки чому раптове введення активного ритмічного пульсу в приспіві має значний хуковий ефект.

Крім означеного випадку, ритмічний хук виникає за умови "вторгнення тривалого відрізка зміненого ритму між побудовами домінантного ритму: момент відновлення домінантного ритму має сильну хукову якість" [9, 8]. Наприклад, у композиції "Граница" (Л. Агутін та гурт "Отпетые мошенники") зв'язка між заспівом і приспівом є побудовою, в яку втручається новий ритм у туттійно-маркованому вигляді. Подальше ж повернення в приспіві до основного ритмічному малюнку і біту, за контрастом до даного ритму, знову-таки, виявляє риси хука, що пояснюється активізацією принципу контрасту як домінантного прийому всієї композиції. Вважаємо, що зазначений ритмічний контраст має базисне значення у процесі оновлення відчуттів: зміна ритму, яка, до того ж, повторюється у кожному куплеті, активує слухацьку увагу та сприяє міцному запам'ятовуванню даної пісні.

Окремим випадком виникнення ритмічного хука є введення ритмічної цитати-алюзії, яка з'являється "у разі запозичення ритму, що упізнається ... та

функціонує як хук завдяки обізнаності аудиторії з цитованою композицією" [9, 9]. Наприклад, успіх шлягеру "Нас не догонят" групи "Тату" (2001), на наш погляд, значною мірою зумовлений запозиченням ритмічної основи супроводу з композиції "Smack My Bitch Up" групи "Prodigy" (1997) [1], яка була досить відомою наприкінці 1990-х рр.

Наступний тип хука – гармонічний. На думку Г. Бернса, він виникає в піснях, які "містять модуляцію в іншу тональність, або засновані на гранично простій або "мудрованій" послідовності, ... або ж базуються на гармонічній цитаті" [9, 12]. Оскільки гармонічний хук репрезентовано значною кількістю приємів, надамо його класифікацію:

- хук, що спирається на модуляцію в іншу тональність;
- хук, який базується на гранично простій послідовності;
- хук, що містить "мудровану" гармонію;
- хук, який засновано на гармонічній цитаті.

У масиві російськомовних пісень практично відсутні приклади хука, які містять модуляцію в іншу тональність всередині побудови. Проте модуляція на межі розділів є одним із найуживаніших засобів українських та російських поп-пісень. Так, однією з найбільш показових рис пісні рубежу ХХ–ХХІ ст. є проведення останнього приспіву на півтон вгору, що реалізується або як модуляція-зіставлення (приміром, у "Жестокой любви" Ф. Кіркорова), або за допомогою енгармонічної модуляції (наприклад, у пісні М. Носкова "Это здорово", де хуковий ефект досягається, у тому числі, завдяки енгармонічному переосмисленню акорду, що є нехарактерним для поп-музики).

Дещо парадоксальною у світлі представленої Г. Бернсом концепції виглядає його трактування гармонічного хука, який спирається на точне повторення. Вчений зазначає, що в хуках, заснованих на гранично простій гармонії, ключову роль має повтор, що сприяє запам'ятовуванню композицій. На нашу думку, застосування тривіальної і, до того ж, нескладної гармонічної формули, за теорією самого Г. Бернса, не може бути хуком. Інша справа, що на тлі такого шаблонного гармонічного ланцюжка будь-яке оновлення (темброве, мелодичне тощо) сприймається як хук.

Назвемо найпоширеніші гармонічні послідовності російськомовних пісень: I – V7 – V7 – I (гурт "Блестящие" "За четыре моря"); I – VI – IV – I (Л. Мілявська "Ориентация – Север"); I – IV – V7 – I (гурт "Любэ" "Там, за туманами").

Через свою неймовірну простоту, багаторазовий повтор і значну, навіть підсвідому, попередню закріпленість у слуховому тезаурусі слухача ці послідовності міцно в'їдаються в пам'ять. Як результат, будь-яка мелодія, що заснована на такому гармонічному ланцюжку, буде сприйматися як знана.

Наступний вид гармонічного хука, який спирається на ускладнену, "мудровану" гармонію, радше відповідає специфіці хука. В російськомовній поп-музиці ускладнення гармонічної мови не надто поширене. Однак цей факт велими сприяє виділенню композицій з "малозрозумілою" гармонією: серед загальної маси їх вигідно вирізняє свіже, оригінальне звучання, як, наприклад, у пісні "Улетаю" гурту "А-Студио", де використання нетривіальної для естради акордики (нонакорди, септакорди та нонакорди з квартою, альтеровані акорди)² створює терпке, своєрідне звучання, яке "чіпляє" аудиторію.

Іншою обставиною виникнення гармонічного хука є гармонічна цитата. Найяскравішим прикладом такого хука є пісня А. Пугачової "Озеро надежды", яка містить гармонічну послідовність з "Рондо" К. Ф. Е. Баха (Соната h-moll)³:

I – V6 – V2 → IV6# – VII2 – I64 – DD65 – V

I – V6 – V2 → IV6# – VII2 – K64 – V7 – I

Що стосується вербального хука, то, на думку Г. Бернса, для його включення найбільше значення мають наступні мовно-тематичні компоненти:

- звернення до любовної тематики;
- артикуляція актуальних питань;
- введення іншомовних слів;
- застосування безглуздих слів;
- використання жаргону.

При аналізі шлягерів всіх часів з'ясовано, що в них дійсно превалює любовна тематика⁴. Так, шлягер рубежу ХХ–ХХІ ст. відбиває широкий спектр любовних почуттів: від радісної закоханості (М. Носков "Это здорово") і смутку нерозділеного кохання (І. Білик "О любви") – до іронічного, часом навіть гротескного осміювання об'єкта любові ("Попытка № 5" гурту "ВИА Гра").

На думку Г. Бернса, другу за поширеністю групу вербальних хуків об'єднує актуальна тематика (до неї вчений зараховує композиції з сезонною актуальністю). У масиві російськомовних шлягерів така актуальна тематика присутня в композиціях, що приурочені до емоційно-забарвлених життєвих подій: святкувань-рекреацій та подій-ініціалізацій. Серед них: новорічні свята (А. Варум "Зимняя вишня", Л. Доліна "Три белых коня", В. Меладзе "Ночь накануне Рождества"), час літніх відпусток (О. Зарубіна "На теплоходе музыка играет", Наталі "Ветер с моря дул"), святкування випускного ("Руки Вверх" "Вечер выпускной", "Hi-Fi" "А мы любили"), проводи в армію: (И. Аллегрова "Младший лейтенант", О. Газманов "Офицеры"), весілля (А. Апина "Свадьба", Глюк'оЗа "Свадьба").

Щодо використання у шлягері іноземних слів показовою є думка В. Норлу-сеняна, який вважає, що починаючи з 90-х годов ХХ века, "... ориентиры на образцы западной культуры влияют не только на трансформацию музыкального материала, но и на преобразование словесной составляющей композиций. ... Собственно англоязычных групп и исполнителей в стране не очень много, но те, что поют по-русски, изрядно снабжают тексты песен англицизмами" [2, 175]⁵. Симптоматично, що попри свободу у виборі лексики автори шлягерів все ж зупиняють вибір на тих іншомовних словах і виразах, які є найдоступнішими для розуміння "середньостатистичним слухачем" (Т. Чередниченко). Серед прикладів наведемо композицію "Диско суперстар" (гурт "Дискотека Авария"), у приспіві якої англomовні фрази і молодіжний жаргон мають паритетне співвідношення:

"Это супер ди-джей! Супер-мега MC!

Party porno-killer! Disco superstar!

Это супер ди-джей! Crazy midnight dancer!

Просто клевый парень, disco superstar".

Використання іншомовних слів у пострадянському шлягері не обмежується лише англomовним лексиконом: у вербальних текстах присутні слова і

вирази італійською (Жасмин "Дольче вита", італ. "dolce vita" – солодке життя) та німецькою (у заспіві композиції Верки Сердючки "Dancing Lasha Tumbai" використана загальнодоступна лексика: "Sieben, sieben, ein, zwei, drei").

Не менш діяльним засобом, що сприяє активності запам'ятовування шлягеру, є абсурдність, що виникає у разі застосування безглузвих слів (досить пригадати, наприклад, приспів пісні Каті Лель "Мой мармеладный", нісенітниця якого глибоко в'їдається в пам'ять: "Попробуй муа-муа,/Попробуй джага-джага,/Попробуй ммм-mmm,/Мне это надо-надо"). До того ж хуковий ефект посилюється, якщо безглуздий текст викликає чітку алузію, як, наприклад, у композиції Верки Сердючки "Dancing Lasha Tumbai", початок заспіву якої "Зібен-зібен, ай-лю-лю" є ремінісценцією сталого виразу "Цигель-цигель, ай-лю-лю" з кінофільму "Діамантова рука".

На наш погляд, при осмисленні жаргонного виду вербального хука необхідно зважати на запити різних соціокультурних груп, у розрахунку на які були створені композиції. Показово, що в масиві російськомовних шлягерів найбільшу поширеність мають лексеми молодіжного та блатного жаргону. Причину використання молодіжного жаргону бачимо у зазначеній А. Троїцьким іманентній "сфокусованості поп-музики на молодежі" [4, 36]. Серед значної кількості прикладів назвемо пісню дуету Потапа і Насті Каменських "Не пара" ("Я собрал нормально денег, ты собрал свои понты / Я хотел, чтоб мы свободно перешли с тобой на "ты", / Только денег не хватило, я понты не заценила, / Ты любовь мою убила, мне кранты").

Використання блатного жаргону ж пов'язано з композиціями, які належать до напрямку "російського шансону" (наприклад, "Владимирский централ" М. Круга й "Гоп-стоп" О. Розенбаума). А. Цукер називає дві основні причини набуття загальної популярності піснями цієї групи. По-перше, ще в 1960-х рр. "эти песни давали ощущение внутренней свободы, чуть ли не инакомыслия", що пояснює "невероятную популярность блатного репертуара не только в уголовном мире, но и в кругах интеллигенции" [5, 297]. Друга причина ж пов'язана з властивим рубежу ХХ-ХХІ ст. специфічним "культурным заказом новых хозяев жизни, диктующих массе, чем ей увлекаться и что слушать" [5, 289].

Виникнення індивідуально-виконавського типу хука, як вважає Г. Бернс, значною мірою залежить від неповторності тембру співака і/або наявності у вокальній партії "незвичних прийомів звуковидобування (крик, гліссандо, декламація, спів у пришвидшеному темпі, шепіт, звуки оргазму і звуконаслідування тварин), які показують, наскільки сильними є технічні навички та емоційна виразність вокаліста" [9, 14–15].

Так, неповторний вокальний тембр сприяє впізнаванню артиста і його репертуару широкою аудиторією, а також формує індивідуальний виконавський імідж, в основі якого лежать специфічні темброві риси (а не тільки візуально-сценічні елементи). У цьому відношенні досить згадати С. Вакарчука, А. Пономарьова, В. Преснякова, А. Пугачову, О. Скрипку, кожен з яких має своєрідний голос, який легко упізнається.

Особливе місце в сумі виконавських хукових прийомів посідають незвичні засоби звуковидобування, які передбачають поєднання особливої емоційної

виразності з добrotною вокальною технікою. Зауважимо, що не всі перераховані Г. Бернсом нестандартні виконавські прийоми властиві українському й російському шлягеру через належність лівової частки цих композицій до сфери поп-музики (крик і спів у пришвидшеному темпі типові для року; звуконаслідування тварин же взагалі нехарактерне для пострадянської естради). У той же час декламація є одним з найбільш затребуваних способів артикуляції вербального тексту (див. "Голубую луну" Б. Моїсеєва й М. Трубача). Прийом гліссандо є характерним для великої кількості співаків, проте найбільше поширення він набув у творчості Вітаса (згадаймо, наприклад, "Оперу № 2" та ремейк "Птица счастья"). Використання звуків оргазму зумовлено акцентуванням особливої чуттєво-еротичної тематики (приміром, приспів пісні "Биология" гурту "ВІА Гра"). Такий прийом, як шепіт в україно-російському шлягері має специфічне втілення – він перетворився на проникливий, задушевний спів пошепки (Тіна Кароль "Выше облаков").

Останній тип хука у типології Г. Бернса – технічно-редакторський. На думку вченого, "часто редагування є прихованим, але якщо воно помітне, то має відчутну хукову якість" [9, 17]. Хуки цього типу вчений диференціює за природою походження ефекту: ті, які базуються на звуконаслідуванні, і такі, що засновані на викривленні-трансформації природного звуку. Вважаємо, що першому з названих видів хука нерідко притаманна алюзійність, продиктована тематикою композиції: бій курантів у вступі "Новогодней" (гурт "Дискотека Авария") відсилає до святкування Нового року; використання звуку літака, що підноситься у небо, у пісні "Нас не догонят" гурту "Тату" зумовлене фабулою майбутнього від'їзду; телефонні гудки в композиції "Притяженья больше нет" В. Меладзе й "ВІА Гри" створюють посилення до ситуації, коли відбулося роз'єднання з телефонним абонентом.

Серед найуживаніших ефектів трансформації природного звуку Г. Бернс називає такі: луна (рос. – "эхо"), реверберація, зміна швидкості відтворення запису і програвання уривка в зворотному напрямку. На думку вченого, перелік "повного списку" таких хуків "є неможливим через значну кількість цих ефектів, які, до того ж, регулярно збільшуються" [9, 6]. У російськомовному шлягері переважно використовуються такі апробовані західною естрадою ефекти, як луна ("ВІА Гра" "Пошел вон") та редагування голосу за допомогою дискретного тюнінгу (англ. "step-tuning")⁶ (Ані Лорак "С первого взгляда").

Узагальнюючи специфіку хука, зауважимо, що за майже 30 років, що минули від часу написання статті Г. Бернса, даний феномен, незважаючи на стабільність деяких компонентів, модифікувався. Значну роль у цьому процесі зіграло те, що хук безупинно вбирає безліч вдало знайдених, апробованих і актуальних для кожного часу компонентів (інтонаційно-ритмічних, гармонічних, тембрових тощо, а також технічних новинок) та миттєво відгукується на актуальні соціокультурні запити. Важливу роль у процесі еволюції хука відіграла зазначена Г. Бернсом "зростаюча майстерність технології написання композицій, яка зумовлена врахуванням результатів досліджень поведінки і запитів аудиторії" [9, 19]. Зазначимо, що в останнє десятиліття ця тенденція має основоположне значення у всьому світі.

Серед найбільш показових нових засобів хука, що містяться у сучасному шлягері, назвемо наступні: широке використання молодіжного жаргону та діалекту (представленого суржигом), розширення кола незвичних способів вокального інтонування (приміром, завдяки застосуванню такого специфічного прийому, як спів пошепки) та збільшення числа технічно-редакторських засобів (наприклад, використання дискретного тюнінгу).

Специфічною рисою українського і російського шлягеру рубежу ХХ–ХХІ ст. є впровадження хукових компонентів, апробованих в американській та західноєвропейській поп-музиці, в зрозумілу і доступну для пострадянської аудиторії музичну мову естрадної пісні. Таким чином, сутністю пісенного шлягеру є баланс між властивою йому стандартизацією структурних елементів та несподіваними проривами в новації, які мають ефект хука.

Примітки

¹ Пісенний шлягер ми розуміємо як соціокультурний музичний продукт – естрадну пісню переважно любовно-ліричного змісту, яка в процесі побутування набула такої якості як упізнавання великою слухачською аудиторією.

² Гармонічна схема цієї пісні наступна: V74 – VII7Г – I – VI9-7 – V94#9 – I – V – I – IV9-7 – V94#9 – V7 – IV#3 – V7 – I.

³ Зауважимо, що використання цієї акордової схеми в поп-композиції не є новим. Найвідоміший приклад – шлягер "Crucified" шведської групи "Army of Lovers" (1991).

⁴ Вітчизняні дослідники також вказують на перевагу емоційно-чуттєвого компоненту в шлягері, див. роботи [3; 6; 7].

⁵ Також показовою є тенденція, яку зазначає вчений, щодо використання іншомовної лексики навіть у творчих псевдонімах і назвах груп (наприклад, "Балаган Limited", "Иванушки International", Лада Dance, "Hi-Fi") [2, 179].

⁶ Як зазначив у приватній бесіді проф. І. О. Стецюк, цей звуковий ефект утворюється у випадку, якщо задані жорсткі корегувальні параметри, завдяки чому вокальний звук позбавляється не лише природних відхилень, а й такого необхідного засобу виразності як вібрато. У результаті виникає своєрідний "спів", позбавлений людських ознак (ніби це звучить синтезатор), хоча цей звуковий ефект і зберігає ознаки артикуляції.

Література

1. Музыкальный плагиат : Интернет-ресурс. – Режим доступа : <http://www.uic.unn.ru/~udr/new1/plagiat.shtml>.

2. Норлусенян В. С. Функции иноязычных слов в поп- и рок-текстах / В. С. Норлусенян // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов. Отв. ред. Ю. В. Доманский. Вып. 8. – Тверь : Твер.гос.ун-т, 2005. – С. 172-179.

3. Сыров В. Н. Старые и новые реалии массовой музыкальной культуры / В. Н. Сыров : Интернет-ресурс. – Режим доступа : <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Mass%20culture.htm>.

4. Троицкий А. К. Я введу вас в мир Поп... / А. К. Троицкий. – М. : Время, 2006. – С. 36.

5. Цукер А. Интеллигенция поет блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре) / А. Цукер // Искусство ХХ века: элита и массы / [сб. ст., сост. и ред. Б. Гецелева, Т. Сидневой]. – Нижний Новгород, 2004. – С. 289-308.

6. Цукер А. М. От советской массовой песни к эстраднему шлягеру / А. М. Цукер // Отечественная массовая музыка : 1960-1990 : Учебное пособие. – Изд. 2-е, доп. и испр. – Ростов н/Д : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. – С. 41-54.

7. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В 2-х томах. Т. 1 и 2. / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – 392 с.
8. Чередниченко Т. Шлягер / Т. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 639.
9. Burns G. A Typology of 'Hooks' in Popular Records / G. Burns // Popular music. Vol. 6. No. 1. Jan. 1987 / G. Burns. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 1-20.
10. Kuroff B. N. 1983 Songwriter's Market: Where to Sell Your Songs / B. N. Kuroff. – Cincinnati : Writer's Digest Books, 1983. – 425 p.
11. Shaw A. Dictionary of American Pop Rock / A. Shaw. – New York : Schirmer G Books, 1983. – 475 p.

References

1. Musikal'nyj plagiat. [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.uic.unn.ru/~udr/new1/plagiat.shtml>.
2. Norlusenyan V. S. Funkzii inoyazychnyh slov v pop- i rok-tekstah / V. S. Norlusenyan // Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sb. nauch. trudov. Otv. red. Yu. V. Domanskij. Vyp. 8. – Tver' : Tver. gos. un-t, 2005. – S. 172-179.
3. Syrov V. N. Starye i novye realii massovoj muzykal'noj kultury / V. N. Syrov. [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Mass%20culture.htm>.
4. Troitzkij A. K. Ya vvedu vas v mir Pop... / A. K. Troitzkij. – M. : Vremya, 2009. – 576 s.
5. Tsuker A. M. Intelligentsyya pojot blatnye pesni (blatnaya pesnya v sovetskoj i postsovetskoj kul'ture) / A. M. Tsuker // Isskusstvo XX veka: elita i massy / [sb.st., sost i red. B. Getseleva, T. Sidnevoj]. – Nizhnij Novgorod, 2004. – S. 289-308.
6. Tsuker A. M. Ot sovetskoj massovoj pesni k estradnomu shlyageru / A. M. Tsuker // Otechestvennaya massovaya muzyka : 1960-1990 : Uchebnoe posobie. – Izd. 2-e, dop. i ispr. – Rostov n/D : Izdatel'stvo RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2012. – S. 41-54.
7. Cherednichenko T. Muzyka v istorii kul'tury. V 2-kh tomakh. T. 1 i 2. / T. Cherednichenko. – Dolgoprudnyj : Allegro-Press, 1994. – 392 s.
8. Cherednichenko T. Shlyager / T. Cherednichenko // Muzykal'nyj entsyklopedicheskij slovar'. Gl. red. G. V. Keldysh. – M. : Sov.entsyklopediya, 1990. – S. 639.
9. Burns G. A Typology of 'Hooks' in Popular Records / G. Burns // Popular music. Vol. 6. No. 1. Jan. 1987 / G. Burns. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 1-20.
10. Kuroff B. N. 1983 Songwriter's Market: Where to Sell Your Songs / B. N. Kuroff. – Cincinnati : Writer's Digest Books, 1983. – 425 p.
11. Shaw A. Dictionary of American Pop Rock / A. Shaw. – New York : Schirmer G Books, 1983. – 475 p.