

© 1992 г.

ПАЙК К.

АМЕРИКАНСКАЯ ИНТОНАЦИЯ: ПАРАДИГМАТИКА И СИНТАГМАТИКА

I. Введение: необходимость интонационного «алфавита». При изучении американской интонации учащиеся обычно сталкиваются с препятствием, сходным с тем, которое возникает при овладении звуковой системой, но еще более сложным. Так, пытаясь уловить различие между гласными звуками, учащийся быстро усваивает, что когда мы произносим [o] или [u], губы округляются, чего не происходит при произнесении [i]. Однако значительно труднее научиться замечать, что и целое предложение — или часть диалога — может быть произнесено с частичной лабиализацией, если говорящий в раздражении «надувается», либо, наоборот, если говорящий чем-то доволен и широко улыбается, губы могут быть широко растянуты, так что трудно бывает заметить какое бы то ни было их округление при произнесении [o] и [u]. В первом случае лабиализованными становятся все звуки, а во втором даже огубленные гласные делабиализуются, а раствор губ уменьшается. В дальнейшем я буду называть различия первого типа **парадигматическими**, или **сегментными**, а второго — **синтагматическими**, или **субсегментными**. Парадигматическое использование этих признаков открывает возможность противопоставления гласных в одной и той же позиции в разных словах, как, например, *beat* «бить», *bit* «кусочек», *bait* «приманка», *bet* «пари», *bat* «летучая мышь», *bout* «раз, прием», *boat* «лодка», *boot* «ботинок». Если же изменения положения губ, языка или гортани распространяются на некоторую часть высказывания, будь то слово или два, предложение или еще больший отрезок речи, то такие различия в общем качестве голоса я буду называть **субсегментными**, т. к. они отражают отношение говорящего к высказыванию и окрашивают все поверхностные локальные контрасты данного отрезка.

Значительно более сложным — и гораздо менее известным — является тот факт, что сходным образом подобные парадигматические различия проявляются и в американской интонации. В пределах одной и той же интонационной структуры в одной и той же позиции может быть представлен целый ряд интонационных контуров, различающихся как по своей формальной организации, так и по значению. Это напоминает ситуацию со словами, которые могут замещать друг друга в номинативных группах внутри предложения. Каждый из таких интонационных контуров имеет свою собственную внутреннюю структуру с ограниченным набором признаков, подобно тому как слова на формальном уровне строятся из ограниченного набора звуков, слогов и т. д. (Ниже я остановлюсь на вопросе о некоторых из интонационных контуров и на их значении.) При этом такие взаимозаменяемые, но противопоставленные значимые интонационные отрезки — это совсем не то же самое, что синтагматические тональные признаки, которые, на мой взгляд, являются —

как и упоминавшиеся выше типы голоса — субсегментными, хотя и складываются из тоновых характеристик.

Я так подробно говорю здесь об этом, чтобы показать, насколько велика разница между подходом к интонации, при котором разграничиваются парадигматические и синтагматические тональные структуры, и таким, при котором понятие интонации основывается лишь на довольно общих соображениях об интонационном «контуре» или «мелодике». (Впервые я обратил внимание на различия между этими подходами к изучению американской интонации в 1942 г. при подготовке материалов для обучения иностранцев в Институте английского языка при Мичиганском университете. Более подробный анализ был предпринят в 1945 г.)

Имеется и другое не менее существенное различие между исследованием сегментных единиц (фонем) и исследованием интонации. Американец, начинающий изучать сегментную фонетику, уже знает, что такое алфавит, так что задача сводится в какой-то степени лишь к тому, чтобы усвоить еще некоторое количество информации сверх уже известной. Совсем иначе обстоит дело с интонацией. Обычно студентов учат только тому, что знак вопроса символизирует восходящий тон (что отнюдь не всегда верно), а точка или запятая чаще всего свидетельствует о его некотором повышении. Но это не дает никакого представления о сложности системы, состоящей из целой серии интонационных парадигматических структур, различающихся тем или иным *признаком*, а следовательно, и о существенных различиях между подъемом и падением тона вообще и такими конкретными подъемами и падениями, которые эмпиически противопоставлены друг другу внутри набора интонационных структур. Таким образом, преподаватель или исследователь английского языка — или драмы — оказывается в некотором смысле в положении представителя дописьменной цивилизации, в которой не существует еще даже алфавита. Это напоминает тот (по-прежнему для меня удивительный) факт, что два или три века назад оперы писались таким образом, что «партитура представляла собой не что иное, как своеобразный синтез композиторских идей, которые должны были реализовываться конкретными исполнителями» [1, с. 199, ср. с. 194]. Солист должен был импровизировать; то же самое должен делать сегодня и читатель поэзии — импровизировать «речевую музыку» стихотворения для устного исполнения.

Несколько лет я пытался — без особого успеха — уговорить поэтов писать для своих стихотворений авторские «партитуры», как это делают композиторы для опер (см., например [2]). Я сам писал их для своих стихов [3, с. 61, 70; 4, с. 8, 30; 5, с. 44] и стихов Хьюза [6; 7, с. 74—124]. В этих работах большей частью обозначались парадигматические характеристики тона, а не общий его рисунок. Кроме того, я записал исполнение некоторых из этих стихотворений на видеопленку вместе со звуковым сопровождением [8, программы 1, 2].

Я считаю, что материал по интонационной парадигматике очень важен для преподавателей актерского мастерства. Можно, конечно, требовать от студентов, чтобы они просто-напросто имитировали преподавателя. Однако им намного легче *запомнить* или вспомнить несколько дней спустя то, что они имитировали, если это записано на бумаге. Поэтому мне доставила большое удовлетворение работа в соавторстве с одним из преподавателей этой дисциплины — Х. Р. Мартином [6]. Х. Р. Мартин предоставил и много нового материала, связанного с суб-

сегментными тонами, что тоже крайне важно для будущих артистов. С другой стороны, в работе [7] описание тех же самых стихов Хьюза существенно расширено за счет тагменного четырехкомпонентного анализа.

Кроме того, преподаватель может продемонстрировать своим ученикам, как разные исполнители используют интонацию для достижения различных целей, или проиллюстрировать удачное или неудачное чтение стихотворения. Материалом для этого может служить стихотворение М. Диккенсон, прочитанное а) студентом (не гуманитарием), б) довольно «приличным» поэтом, в) крупным профессиональным исполнителем ([3, с. 529—530]; относительно двух последних ср. [9, с. 94—95]).

Для изучения художественной литературы данный метод открывает и более широкие перспективы. Так, недавно Э. Пайк показала, что интонация может использоваться для создания «*т о н а л ь н ы х р и ф м*».

Прежде чем перейти к рассмотрению собственно особенностей американской интонации, я хочу указать на наличие некоторых у н и в е р с а л ь н ы х человеческого поведения, проявляющихся в какой-то степени и посредством тона. Одной из таких универсалий представляется, например, периодическое повышение тона — пусть и субсегментное — при возбуждении, а также его понижение во время ночной беседы у костра. Еще одна универсалия человеческого поведения — существование ритма: человек не может ходить, не переступая с правой ноги на левую и наоборот; не может говорить без периодического выделения той или иной части высказывания; не может жить без чередования сна и бодрствования. Ритм можно понять как и е р а р х и ю р и т м о в. И для каждого языка очень важно знать, как данная иерархия в нем организована.

В данной работе я ограничусь лишь анализом английской интонации (в ее американском варианте). Ниже будут рассмотрены современная структура ее парадигматического компонента, а также единицы этой структуры, их части, различительные признаки и иерархическая организация.

II. Источники предлагаемого подхода к анализу интонации. В первую очередь мне бы хотелось ответить на вопрос: когда я начал заниматься американской интонацией и что было побудительным стимулом для этих занятий? В конце 1935 г. я изучал миштецкий (Mixtec) язык (индейский язык, распространенный в южной Мексике) в городе Сан Мигель эль Гранде. У меня не было сомнений в том, что этот язык — *тональный*, поскольку, например, слова, обозначающие «один» и «девять», различались только тоном. Однако определить число контрастирующих тонов мне не удавалось почти два года. Проблема была решена лишь после того, как летом 1937 г. в Энн Арборе проф. Э. Сепир показал мне, что *р а м к а*, т. е. фраза, в которой есть слово с неизменяющимся тоном, может служить основанием для определения тонов во взаимозаменяемых словах, находящихся в позиции перед данным словом и различающихся только тоном.

Несколько месяцев спустя при проверке словаря удалось установить, что в миштецком языке (Mixtec) слово [ku] «есть, имеется» произносится с высоким ровным тоном. При этом во фразе [yuku ku yuku] «гора — это гора» первые два слога имеют средний тон, но если второй слог произносится с низким тоном, то [yuku ku yuku] означает «щетка — это щетка». (В более широком смысле данный прием можно считать обобщенной аналитической процедурой [10]; при этом возникает масса интересных проблем в том случае, если рамочный тон сам по себе может варьироваться в некоторых контекстах — впрочем, здесь мы не будем останавливаться на этом вопросе.)

Следует заметить, что тоны, возможные в положении перед неизменяющимся рамочным тоном или после него, представляют собой не а б о р или к л а с с контуров, соответствующих данному контексту. Я называю такой набор п а р а д и г м а т и ч е с к и м классом — внутри такого класса каждый из его членов может противопоставляться остальным в одной и той же позиции.

В начале 1942 г. меня пригласили в Мичиганский университет, чтобы помочь проф. Фризу (Fries) в подготовке материала для словаря, который предполагалось использовать в Институте английского языка при обучении иностранцев. Профессор обратился ко мне с просьбой принять участие в работе над программой фонетической части курса. И во время этой работы одна из сотрудниц (Э. Трейвер) попросила меня помочь ей и другим ее коллегам разрешить один вопрос. Дело в том, что когда один из студентов, бразилец, называл свое имя, казалось, что он говорит очень недружелюбно. Э. Трейвер хотела знать, почему. Я заметил, что бразилец произносит свое имя в позиции конца фразы с плавным понижением тона. А Трейвер, будучи американкой, привыкла слышать в этом случае некоторое повышение тона на ударном гласном с последующим заударным падением. Меня же в этом случае заинтересовали другие вопросы: на фоне какой общей интонационной системы обнаруживается это различие?; чем интонационная система бразильца отличается от нашей?; каковы методы, с помощью которых можно было бы обнаружить с т р у к т у р у этой системы?

Поскольку применение парадигматического подхода при изучении интонации на материале тональных языков оказалось успешным, я почувствовал себя вправе проделать то же самое и на материале английской интонации. И знал, конечно, что в вопросах определенного типа интонация бывает восходящей, а в других случаях — нисходящей (я читал это у Л. Блумфилда, например, в [11, с. 92, 114—116]). Но теперь я хотел узнать число контрастов, возможных в к а к о й-т о одной или в р а з н ы х точках одного предложения. К своему изумлению, я понял, что в этом случае необходим гораздо более детальный набор классов и контрастов внутри этих классов, чем тот, которым пользовались до сих пор. Но и этого было еще мало — следовало понять с о о т н о ш е н и е этого парадигматического набора с е д и н и ц а м и, б о л ь ш и м и, ч е м с л о г, а также с м е с т о м р е а л и з а ц и и этих контрастов: на ударном, предударном или заударном слоге. Нужно было разобраться и с тональными уровнями, а также со способами объединения ударного слога и заударных или предударных слогов в единое целое — в ф о н е т и ч е с к о е с л о в о (а к ц е н т н у ю или р и т м и ч е с к у ю г р у п п у). (То же относится и к стихотворной строфе, но здесь я не буду останавливаться на этом вопросе.)

III. Интонационный контур — тональные фонемы, морфемы и слова. Будем считать, что в интонационном слове, как и в слоге, имеется ядро. В слоге ядром является гласный (или последовательность гласных, или гласный и определенная часть согласного). В американском интонационном слове ядром может служить о с н о в н о й (или я д е р н ы й) к о н т у р [12, с. 44], состоящий из ударного слога (либо его начальной части — в том случае, если в данном ядре больше нет ни одного слога). Так, в слове *JOHNnie* в стандартном произношении первый слог — ударный, а второй — безударный. Если первый слог произносится с высоким тоном, а второй — с низким, то получающийся н и с х о д я щ и й к о н т у р с и н и ц и а л ь н ы м у д а р е н и е м

представляет собой определенную интонационную морфему; при этом высокий и низкий тоны являются, соответственно, интонационными фонемами. (Ранее термин «фонема» при описании интонации использовал З. Харрис [15, с. 182], «фонема» и «морфема» — Уэллс [14, с. 34]. Ср. также [15, с. 54] и ссылки в [12, с. 176—177].) Если же, кроме того, имеется и предударный слог, непосредственно связанный с первичным контуром, как, например, в *my JOHNNie*, то безударный преко́нтур на *my* тоже представляет собой интонационную морфему — интонационным префикс интонационного слова, интонационным корнем которого является *JOHNNie*. Основным контур (сам по себе или в сочетании с преко́нтуром) составляет интонационное слово. (Я не признаю иного способа анализа английской интонации кроме комплексного рассмотрения ударения, тонов и ритмической слоговой структуры как цельного контура, соотносимого в свою очередь с единицами более высокого уровня.)

Число слогов такого контура в английском языке может быть различным. Так, в слове *CAME* один слог с ударением на первой его части. Если в данном слове начало слога произносится с высоким тоном, а конец — с низким, то оно представляет собой «высоко-низкую» интонационную морфему. С другой стороны, то же слово можно произнести во фразе *He CAME yesterday* «Он приехал вчера», которая представляет собой ритмическое единство, но при этом *he* является преко́нтурной морфемой, а *yesterday* — заударной частью контура. В данном случае можно пренебречь теми фактами, что на слове *yesterday* сохраняется слабое ударение (частично подавляемое фразовым), а падение тона происходит не скачкообразно, а постепенно.

В обычном интонационном слове может происходить ослабление ударений — это нужно иметь в виду, чтобы не усложнять описание до такой степени, что оно перестанет быть релевантным для анализа. Точно так же и преко́нтур может состоять из нескольких слогов, в том числе — в определенных случаях — и слабоударных, как, например, в слове *Johnie* из фразы *Johnie told me he CAME yesterday* «Джонни сказал мне, что он приехал вчера»; однако в том же предложении может быть и два интонационных слова: *JOHNNie told-me-he-CAME-yesterday*; в этом примере дефисы показывают, что второе интонационное слово состоит из пяти ритмически объединенных лексических слов. Лексические единицы в преко́нтуре часто произносятся очень быстро, что иногда приводит к их слиянию в единое целое. Например, *did-you-enJOY-it?* «Тебе это понравилось?» можно произнести так быстро, что получится нечто вроде *'ginJOY-it*.

Кроме того, иногда встречаются и составные интонационные ядра, если — как, например, в моем произношении — слово имеет два ударения: *a-big-ICE-CREAM-cone* «большая порция мороженого» (хотя многие носители американского варианта английского языка произносят такие слова, в отличие от меня, с одним ударением). Отметим, что эти единицы похожи на лексические сложные слова, но части их составного ядра связаны ритмически и интонационно, а эмическое изменение тона или ритмический перерыв отсутствуют.

Интонационные фонемы английского языка — в том описании, которое я предлагаю, — образуют четыре эмических уровня. Высокий, средний и низкий уровни можно рассматривать как «нормальные», а сверхвысокий является в определенном смысле «особым». В рамках данного описания число этических уровней может быть бесконечным. Однако лишь четыре из них являются эмически существенными в моем

идиолекте. Если кто-то говорит на очень высоком тоне (при эмпазе, например), то тон при этом может все повышаться и повышаться, но, насколько я могу судить, базовый, парадигматически существенный тип интонирования не меняется. (Впрочем, см. ниже о высоте субсегментного тона.)

Что же представляет собой четырехуровневая система интонационных морфем? Ядро двусложного первичного контура может быть локализовано на любом из четырех уровней. На любом из этих уровней может быть локализована и завершающая часть данной интонационной морфемы. Таким образом, мы имеем некоторую матрицу интонационных морфем, как это видно на рис. 1, где в каждой строке обозначается уровень тона на ударном гласном, представляющем собой интонационное ядро, а в каждой колонке — уровень тона заударного слога.

	Сверхвысокий (СВ)	Высокий (ВС)	Средний (СР)	Низкий (НЗ)
Сверхвысокий (СВ)	СВ-св	СВ-вс	СВ-ср	СВ-нз
Высокий (ВС)	ВС-св	ВС-вс	ВС-ср	ВС-нз
Средний (СР)	СР-св	СР-вс	СР-ср	СР-нз
Низкий (НЗ)	НЗ-св	НЗ-вс	НЗ-ср	НЗ-нз

Рис. 1. (приводится по [9, с. 93]). Матрица интонационных морфем, реализующихся на ядре интонационного слова с начальным ударным слогом. Уровни тона обозначаются буквами СВ (сверхвысокий), ВС (высокий), СР (средний), НЗ (низкий). Пропясные буквы соотносятся с ударным ядром контура, строчные — с заударной частью контура (ударении, подвергшиеся подавлению, игнорируются). Между диагональными линиями — ровные контуры; сверху — нисходящие; слева внизу — восходящие. Данный рисунок отражает весь набор интонационных морфем, парадигматически взаимосвязанных в одной позиции в пределах единицы высшего уровня. Ровные контуры свидетельствуют о недоговоренности; нисходящие имеют значение привлечения внимания; восходящие — незавершенности; сверхвысокие — эмпазы, иногда — вежливости.

Формально интонационные морфемы противопоставляются друг другу тем, что каждая из них может начинаться с любого из четырех уровней и на каждом из них завершаться (кроме того — как будет показано ниже — может иметь место и разрыв между начальной и конечной частями, что дает еще один набор интонационных морфем). Данные морфемы образуют семантически взаимосвязанные наборы, характеризующиеся подъемом или падением тона от начала к концу. Над диагональной линией рисунка, в правом верхнем углу, представлены нисходящие контуры, под этой линией, внизу слева — восходящие, а между двумя диагоналями — ровные.

Каждый из нисходящих контуров содержит семантический компонент контрастности [12, с. 44]. Ударный слог является началом падения, он указывает на смысловой центр и содержит предъявляемое говорящим к своему собеседнику требование сконцентрировать внимание. (Обычно место ударения в лексическом слове определяется лексической природой этого слова; но в ряде случаев ударение может быть смещено, чтобы привлечь внимание собеседника.) Восходящие тональные морфемы

имеют значение незавершенности [12, с. 51—61], имплицитной или эксплицитной. Эта незавершенность может свидетельствовать о том, что либо говорящий ожидает ответа (т. е. он задал вопрос), либо он сам собирается продолжать высказывание (например, после запятой). Ровные тоны [12, с. 61—65], по-видимому, имеют значение в ы д е л е н и я какой-то важной части сообщения — в особенности тех его элементов, которые находятся в позиции конца предложения.

- (1) (SHE said) that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (2) (SHE said) that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (3) (SHE said) that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (4) (SHE said) that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (5) (SHE said) that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (6) (SHE said that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (7) (SHE said that I went to the CORner with him (YES terday.)
- (8) (SHE said that I went to the CORner with him (YES terday.)

Рис. 2. Иллюстрация парадигматического характера выбора места реализации интонационных структур: они все реализуются в пределах одной несущей лексической структуры (*that I went to the CORner with him* «что я ходил с ним к углу»). В рамках данного набора интонационных структур преко́нтур *that I went to the* сохраняется в неизменном виде — он может и варьировать по высоте тона или по характеру его изменения; кроме того, он может быть замещен основным контуром с обычным ударением на *went*. Более широкий контекст (*SHE said* и *YESterday*) тоже сохраняется — произвольно — в неизменном виде, чтобы продемонстрировать значимость взаимозамены интонационных структур в постоянной рамке. На рисунке не отмечается тот факт, что этические тоны, показанные как ровные, могут иметь плавный подъем или падение, но они не столь значительны, чтобы нарушить эмические контрасты между контурами при их восприятии аудитором в данной рамочной структуре.

В группе основных нисходящих контуров те из них, которые завершаются на низком уровне, наиболее ярко выражают значение з а в е р ш е н н о с т и; падение со сверхвысокого уровня на низкий может иметь значение «утонченности». Среди восходящих тонов те, которые завершаются на сверхвысоком уровне, содержат компонент вежливости или э м ф а з ы, в то время как подъем с низкого уровня на средний часто выражает н а р о ч и т о с т ь.

На рис. 2 приведены восемь произвольно выбранных предложений, иллюстрирующих тот факт, что парадигматические контуры могут взаимозаменяться в одной и той же парадигматической позиции [т. е. в одном и том же тагмемном окне (slot)], выражая при этом различные значения. Следует обратить внимание на то,

что ударение обозначается только на ядре контура, в то время как ослабленное ударение на других словах контура не отмечается. Важно заметить также, что обозначаются только верхние и нижние точки тонов в начале и конце контура (и в местах переломов), а плавные изменения не показываются из-за ограничений, налагаемых данным способом нотации (более точные, но менее простые способы нотации см. в [12, с. 67—68, 70, 74—75, 135—150]); наконец, перерывы линии означают ритмические границы между тремя контурами.

В предложении (1) нормальное ударение и высокий тон на слове *corner* «угол» служат для привлечения к нему внимания собеседника; обычным является и средний уровень заключительной части, не указывающий, однако, на завершенность. В предложении (2) низкий уровень конечной части производит впечатление большей определенности и завершенности. В предложении (3) сверхвысокий тон в начале контура придает этой части высказывания значение эмфазы. В предложении (4) небольшой подъем со среднего уровня на высокий производит впечатление незавершенности — «интонационной запятой». В предложении (5) восхождение со среднего уровня на сверхвысокий вносит элемент удивления или напряженности, а в ряде случаев — вежливости либо, наоборот, противоречия. В предложении (6) падение со сверхвысокого уровня на высокий часто прибавляет к значению вежливости элемент нежности — что выглядит слегка странным в данном контексте. В примере (7) к значению привлечения внимания (высокий начальный тон) добавляется элемент нарочитости (подъем с низкого уровня на средний). (Контур *с м а к с и м у м о м* на среднем уровне является, по видимому, более редким, чем этот, часто отмечаемый в преназальной позиции.) Наконец, в предложении (8) весь первичный контур произносится на одном уровне, без повышения или понижения тона; в середине большой интонационной структуры такой контур создает впечатление эмфатического выделения (при этом ясно ощущается некоторая недоговоренность, если далее следует пауза).

Во всех примерах от (1) до (8) прекоонтур *that I went to the* «что я ходил к» произносится на среднем уровне. Если бы уровень тона был на всем протяжении прекоонтура высоким, то это вносило бы в значение элемент требования. Сверхвысокий уровень тона на прекоонтуре свидетельствовал бы о настоятельном протесте с элементом неожиданности. Прекоонтур, произнесенный на низком уровне, мог бы выражать противопоставление (например, отрицание ожидавшегося). Наконец, тот же прекоонтур с постепенным нерезким повышением на всем своем протяжении (*slurred*) [13, с. 67—68] мог бы передавать еще один тип протеста; такой же падающий тон на прекоонтуре символизирует другой тип требования.

Выражаемые интонацией различия в значении далеко не очевидны в приведенных для иллюстрации предложениях (1)—(8). Но одно только лексическое слово, например, *run* (в таких случаях, как *He ran fast* «Он быстро бежал» и *He ran the business into the ground* «Он развалил дело»), может в зависимости от характера интонационного слова иметь различные значения, т. е. в разных контекстах выступают разные смысловые поля этого слова. Я уже указывал на это, когда отмечал, что в примере (4) подъем тона со среднего на высокий уровень в конце предложения создает скорее впечатление вопроса, нежели утверждения. (Примеры того, что любой интонационный контур может выступать в вопросе, см. [13, с. 163—168]).

Прекоонтур может состоять как из нескольких слогов (например, *that I went to the*), так и всего лишь из одного, например, *a* во фразе *a man*

«человек». В преконтуре обычно не бывает нормальных полноударных слогов (таких, которые я обозначаю прописными буквами), ударение на них всегда ослаблено, как, например, в слове *went* «ходил» в рассмотренных выше примерах. Преконтур чаще всего произносится в более быстром темпе, чем основной контур; при этом конечная часть основного контура произносится в среднем темпе, а ядро — в медленном. Контур и — если он имеется — преконтур образуют полный контур. Полный контур представляет собой интонационное слово.

Два полных контура — интонационных слова — могут быть разделены интонационным перерывом — небольшим колебанием или замедлением, т. е. ритмической паузой. Если два контура объединяются в единое целое, то один и тот же пограничный слог может служить одновременно завершением основного контура и началом следующего преконтура. В этом случае не наблюдается никакого интонационного перерыва, хотя в точке слияния можно видеть заметное падение интенсивности. (О двойной функции таких слогов см. [13, с. 67].) Кроме того, имеются и еще некоторые специальные компоненты системы контуров, которые я не буду здесь обсуждать, — например, продолжения [12, с. 72] и задержания [12, с. 73] контуры, двойной подъем [12, с. 73—74], раннее падение на ударном слоге ядра основного контура [12, с. 74—75], а также ранний подъем [12, с. 74—76].

IV. Взгляд изнутри и извне на отдельные парадигматические наборы интонационных единиц с синтагматической точки зрения. Выше уже отмечалось, что все контуры данной интонационной системы могут быть реализованы в одной определенной точке — о к н е (slot) или позиции — предложения; так, например, основные контуры в примерах (1)—(8) реализованы в срединной позиции предложения. С этой точки зрения, мы рассматриваем общие контуры как единицы определенного набора, взаимозаменяемые в данной позиции. Точно так же и набор преконтуров, предшествующих основному контуру, реализуется в позиции перед ударным слогом или ритмической группой и может быть замещен, как было показано выше, преконтуром с другим уровнем тона либо с другой его конфигурацией. Аналогично, и интонационные фонемы всех четырех уровней могут быть реализованы либо на ядре основного контура, либо на конечном отрезке этого контура, либо, наконец, в точке тонального перелома контура. Все это подтверждает мысль о парадигматическом характере исследуемых единиц — и, на мой взгляд, очень важно не упускать этот факт из виду при описании американской интонации (как это часто до сих пор делается).

С другой стороны, следует отметить и тот факт, что общая тонально-ритмическая единица характеризуется и рядом синтагматических (связанных с последовательностью реализации) признаков. Ядро контура находится на ударном слоге, причем предударный и заударный слоги характеризуются меньшей интенсивностью. В результате общий контур принимает вид некоторой волны (wave), которая представляет собой точку в пределах большей структуры, т. е. поля (field). (Так, матрица, приведенная на рис. 1, — это структура поля, которая состоит из ядерных контуров, не содержащих изменений в направлении движения тона.) Такой взгляд на общий контур как на волну является до некоторой степени синтагматическим.

Если же обратиться к большим интонационным единицам, то и здесь мы увидим, что они состоят из ядерной части, при которой могут быть маргинальные предшествующая или последующая части (либо обе). Эти

единицы входят в состав единиц еще более высокого уровня — и н т о н а ц и о н н ы х п р е д л о ж е н и й или а б з а ц е в либо — синтагматически — т е к с т о в. Так что можно анализировать высказывание, концентрируя внимание либо на мельчайших его элементах, либо на волновых структурах, либо на полях, рассматривая их с парадигматической, синтагматической или р е л я ц и о н н о й точек зрения.

Единства более высокого уровня, чем общий контур, встречаются в стихотворениях и песнях; эти единицы сильно отличаются от простых последовательностей слогов, состоящих из фонем и звуков. Приведу пример из работы [12, с. 71]:

SUSIE IS a [^]lA[^]ttle lail

Эту строчку обязательно нужно петь, причем либо с восторгом, либо со злобной насмешкой; она выражает детский триумф. Я воспринимаю эту строчку (с точки зрения американской интонации) как неделимую единицу высшего уровня. Она, кроме того, может иметь и особое ритмическое свойство — с л о г о в у ю к о о р д и н а ц и ю, так что каждый из слогов представляет собой «музыкальный такт». Эту песенку дети легко узнают даже без слов по такой модели:

hA hA hA hA hA hA

Подобные единицы высшего уровня могут расширять сферу своего употребления вплоть до того, что они становятся элементом особого поэтического стиля, и в этом случае легко распознаются американцами. Сравните, например, стишок:

OLD Mother-HUBbard /
she-WENT to-the-CUPboard /
to-GET her-poor-DOG /
a-BONE //
and-WHEN she-got-THERE /
the-CUPboard was-BARE /
and SO the-poor-DOG /
had-NONE //
«Старая матушка Хаббард
направилась к шкафу,
чтобы дать своей бедной собачке
косточку.
Но когда она подошла к шкафу,
оказалось, что он пуст.
Так что бедной собачке
ничего не досталось».

Этот стишок вполне можно спеть. Слова *there*, *bare* и *dog* в нем произносятся на средне-высоком тоне, чтобы подготовить слушателя к серьезному итогу: *had none*. Аналогично первому примеру, этот стишок можно спеть и совсем без слов, сохраняя ритм и интонацию, например: *da-DA da-da-DA da-DA*. Так что сочетание слоговой координации, расположения ударных слогов и тона часто позволяет американцу понять, что он имеет дело с шуточным стихотворением, раньше, чем будет произнесена его вторая строчка.

Таким образом, приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что не только парадигматическая структура имеет существенное значение для нашего анализа, но и синтагматическая цельность отношений между парадигматически взаимозаменяемыми элементами. И только единство двух этих сторон позволяет нам правильно воспринимать интонационный текст (подробнее см. [12, с. 71—72]).

V. Субсегментный и суперсегментный тон в американском английском. Даже нелингвисту — или лингвисту, никогда не имевшему дела с интонацией, — очевидно, что высота голоса у маленького ребенка и у взрослого мужчины (особенно если у последнего бас) будет совершенно разной. Однако подобные различия не разрушают той системы, которая была приведена на рис. 1. У маленького мальчика тоже есть свои высокий, средний, низкий и сверхвысокий уровни тона; должны быть у него и те же самые интонационные морфемы, слова и фразы, как и у всех остальных американских детей, говорящих на том же самом американском варианте английского языка. В этом случае логично предположить, что различия по общей высоте голоса должны быть чисто этическими. Более того, подростки могут отличаться друг от друга и по этическим соотношениям между уровнями тона. Наконец, в случае, если человек кричит в лесу, этические различия между эмическими уровнями интонационных фонем будут не совсем такими же, как во время тихого ночного разговора вокруг костра. Так что постоянно следует иметь в виду, что разница между этическими уровнями эмических тонов может варьировать очень значительно. (Это верно и для тональных языков; см. [10, с. 27—28].)

Тональные различия могут быть связаны не только с общим «регістром» голоса или типом голоса в какой-то определенный момент, они могут взаимодействовать и с таким явлением, как деклинация (downdrift), т. е. медленное понижение тона в целом в пределах предложения или синтагмы (ср. [16, с. 24]); еще сложнее обстоит дело в тональных языках [17, с. 98—100], где деклинация может быть столь значительной, что высокий тон, если за ним следует низкий, этически реализуется на том же уровне, что и предшествующий этически средний тон, но парадигматические контрасты при этом не нарушаются ни в одной из точек контура.

Все эти факты свидетельствуют о том, что не следует недооценивать роль парадигматических контрастов в определенных позициях в пределах фонологических структур.

Однако строгих границ для возможной общей высоты голоса или для расстояний между четырьмя уровнями тона в зависимости от состояния говорящего, по-видимому, не существует. Регистровые изменения и деклинация могут распространяться на отрезки текста неограниченной величины, от одного слова-восклицания до целого текста, если происходит изменение эмоционального состояния человека (или, например, он слышит звук открывающейся двери и поднимает голос).

Мне представляется целесообразным использовать разные названия для этих разных типов изменения тона. Парадигматические особенности я называю суперсегментными, поскольку они характеризуют регулярные единицы речи (слова, фразы, тексты) и соотносятся с границами этих единиц, реализуясь «над» ними. Более общие тональные структуры, которые реализуются на нерегулярных участках текста, не имеют формализованных границ и позиций реализации, я называю субсегментными, поскольку они подчеркивают отношение говорящего

к высказыванию и его состояние. С этой точки зрения, особые тональные качества наслаиваются на определенные отрезки беседы. Они больше всего похожи на различные — и тоже субсегментные — качества голоса, зависящие от состояния гортани (напряженного // расслабленного // сжатого и т. д.). (О качествах голоса и общих тональных структурах при чтении О. Девисом стихотворения Лейгстона Хьюза см. [6], там же — об иконических голосовых и тональных характеристиках; анализ того же материала в рамках расширенного четырехкомпонентного анализа см. в [7, с. 74—103]. Подробнее о типах голоса и список этих типов см. [17, с. 93—96]; о качественных характеристиках голоса в диалоге — [12, с. 96—104], при чтении стихотворения о встрече чернокожего с полисменом — [7, с. 74—84].)

VI. Четырехкомпонентный тагменный анализ сегодня. Описанный выше способ анализа интонации на основе наборов общих контуров, взаимозаменяемых в определенных точках фонологической структуры (и состоящих из основного контура и факультативного прекоонтура), был впервые предложен в 1942 г. [16] и подробно разработан к 1945 г. [12]. Поэтому следует задать вопрос: каковы же последние достижения в этой области?

Тагменная теория сама по себе тоже претерпела с тех пор значительные изменения [17—18]. Четырехкомпонентный анализ был применен к интонации [7, с. 74—103]. [Общая фонологическая структура здесь сохраняется, но в слегка модифицированном виде, чтобы обеспечить параллелизм между сегментной фонологией и суперсегментной, а также и субсегментной (включающей понятия «downdrift» и его противоположность «updrift») иерархиями.] Но дальнейшие исследования в области тагменного анализа [4] показывают, что любая единица любого уровня иерархии в фонологии, грамматике или референции может быть системно понята как набор единиц [к л а с с (class)] в определенном «о к н е» {slot, т. е. позиции}. Эта единица характеризуется определенной ролью [общим смыслом, придаваемым говорящим своему высказыванию (смысл этот может вступать в противоречие со значениями отдельных лексических единиц)] и к о г е з и е й (общей базой, или «персональной энциклопедией», говорящего и слушающих, которая управляет коммуникацией между ними или составляет ее основу).

В г р а м м а т и к е — это такие единицы, как набор именных групп, возможных в субъектном «окне» пассивной конструкции в роли объекта действия; при этом данные именные группы предопределяют число глагола. В р е ф е р е н ц и и — это, например, отдельный индивидуум среди представителей той или иной семьи, культуры, нации, международного сообщества, играющий свою роль, которая также занимает определенное место в иерархии. Что же касается фонологии, то, как это видно, например, из [7], любой эмический фонологический абзац в анализируемом стихотворении содержит целый суперсегментный класс в ядерной позиции, что значительно затрудняет анализ, а также суперсегментное фонологическое предложение, заполняющее маргинальные области данного фонологического абзаца, так сказать, «расставляющее декорации». Кроме того [7, с. 88], имеется и общий интонационный контур со своим ядром, маргинальной и постмаргинальной частями. Каждая из этих частей может иметь свой собственный класс прекоонтуров, основных контуров и постконтуров, реализующихся соответственно в маргинальном, ядерном или постмаргинальном «окне» и маркирующих семантическое содержание данных частей как вторичное, основное и совсем несущественное. Прекоонтур вызывает сокращение слогов, на которых он реализуется; ударное

ядро задает ритмическую структуру и удлиняет слог, а также предопределяет уровень тона в постмаргинальной части.

При таком расширенном подходе к интонации ее основные элементы могут быть описаны в терминах «окно», «класс», «роль», «когезия», так как они понимаются как семантически противопоставленные единицы иерархии. Тот же самый материал с точки зрения сегментных фонологических единиц (например, слогов) может быть аналогичным образом описан в терминах тех же четырех компонентов тагмемного анализа. Это позволяет интегрировать фонологический суперсегментный анализ в более общее исследование сегментной и суперсегментной фонологии, осуществляемое на основе одних и тех же основополагающих принципов. В результате мы имеем набор теоретических положений, которые сами по себе очень просты, но приложимы к чрезвычайно сложным случаям человеческого поведения и охватывают все его виды. При этом становятся излишними отдельные наборы постулатов, являвшиеся ранее необходимой предпосылкой анализа любого из типов поведения человека. (Краткое изложение этих принципов приведено в [9].)

VII. Образцовый текст с интонационной разметкой. Я уже отмечал, что изложенные выше методы анализа приложимы как к отдельным предложениям, так и к большим текстам. На рис. 3 приведен небольшой текст с интонационной разметкой. Задача этой разметки — не подробный анализ выражаемых интонацией смыслов, а попытка показать, как такой текст может быть правильно прочитан вслух (то же см. в [8, № 2], ср. [9]).

Кроме четырехкомпонентного анализа интонационной иерархической структуры стихотворения в ее взаимосвязи с грамматикой и референцией следует ввести понятие *интонационной рифмы*. Дело в том, что параллелизм интонационных структур играет в стихе не меньшую роль, чем параллелизм рифмующихся слогов, поскольку оба типа рифм обращают внимание читателя на взаимосвязь строк, содержащих эти рифмы.

VIII. О других способах описания английской интонации. На мою книгу 1945 г. [12] было написано не менее восьми рецензий (работа 1942 г. [16] была ориентирована скорее на педагогическую аудиторию). Д. Л. Болинджер в одной из таких рецензий [19, с. 135] отмечает, что «основную слабость» моей позиции составляет тот факт, что я настаиваю «на выделении четырех уровней тона» с их последующей интеграцией в контуры; рецензент считает, что я начал «со слишком мелких единиц», подобно тому, как кто-то считал бы морфемы основной единицей лексикографии. В другом обзоре [20, с. 69] он же пишет: «Попытки изучать части какого бы то ни было явления, не поняв это явление в целом, — бесполезная трата времени». (Мой — несколько запоздалый — ответ на это замечание состоит в следующем. Если мы начинаем изучать неизвестный письменный язык — разговаривая с его носителями без переводчика, только при помощи жестов, — то мы никак не можем начать наше исследование с грамматической системы в целом; сначала нужно найти хотя бы несколько слов или морфем, которые могут парадигматически замещать друг друга в одной и той же позиции в пределах единицы более высокого уровня. Здесь мы имеем дело с исследованием грамматических структур при помощи рамок, как и при изучении тонов и интонации.)

Мне было очень приятно увидеть в гораздо более поздней работе Болинджера [21] чрезвычайно подробные иллюстрации и описание взаимо-

Who **DOES** use pitch on poetry?

READers, in **ter**preting a poem certainly **d**o, when they read it **a** **to** **u** **d**.

They may even read it **MUCH BET**ter than the poet could do him**SE**lf, we are often **TO**ld.

But what a **PITCH PIT**y they don't **te** it so students

can **SEE** it and **POOR** readers could be taught to be **BET**ter readers when the **hid**den **mod**els become **vis**ible to them—so that they are **no longer in the** **PITCH DA**rk!

But **WHAT** of the **AUTH**OR? If he has something to **SA**y, is he forbidden to **SA**y it? If pitch has **MEAN**ing, is this not **PART** of what he has to say? Then **LET HIM SAY** it and if he has **TWO** **DIFF**erent things to say let him publish **TWO VER**SIONS of his poem, **SIDE** by **SI**DE, with his two different messages.

Рис. 3. Образец текста с интонационной разметкой, позволяющей увидеть один из возможных способов его прочтения. Прописными буквами обозначено основное ударение, жирными — вторичное, прописными жирными — эмфатическое (Точки в конце строки указывают на отсутствие паузы при чтении вслух).

действия мельчайших интонационных единиц. Его нотация, в которой повышение/понижение тона передается при помощи изменения положения соответствующего отрезка речи (звука, слога или слова) над или под строкой, имеет ряд преимуществ перед тем способом, который представлен в настоящей работе: читатель гораздо лучше воспринимает топажные изменения, когда он читает или слушает эти примеры. С другой стороны, за эти удобства тоже «нужно платить»: в данном случае оказывается не таким уж легким делом — по крайней мере, для меня — увидеть э м и ч е с к и е противопоставления, внутренне присущие суперсегментной морфемно-фонемно-парадигматической матричной системе; кроме того, суперсегментные единицы, как мне представляется, не отделяются от субсегментных. Болинджер часто останавливается на вопросе о качестве голоса (например, в Заключении [21, с. 337]; его термины «пики и плато», которые противопоставляют интонационные типы «а» и «b», видимо, соответствуют в моей системе противопоставлению нисходящих и составных контуров; Болинджер подтверждает и тот факт [21, с. 338], что вопрос не всегда маркируется одним и тем же товальным контуром, якобы не встречающимся в утверждениях; когда речь идет о скачкооб-

разном понижении тона (downskip), то это приблизительно соответствует тому, что я описываю как смену прекуртура основным контуром. Наконец, те же самые трудности обнаруживаются при попытке определить точные значения, выражаемые контурами. Дополнительный материал с большим количеством примеров, обсуждением вопросов о связи интонации с грамматикой и о типах голоса, а также обзор различных способов описания интонации нахожим в работах Ледда [22], а также Катлера и Ледда [23].

Работа П. Тенча [24] посвящена «анализу подлинных устных текстов». Тенч [24, с. 263—272] исследует проблему иерархической организации фонологических единиц, постоянно подчеркивая двуранговый характер фонологии по аналогии с грамматической двуранговостью (как абзац может быть соотнесен с грамматическим дискурсом, так и фонологический абзац соотносится с фонологическим дискурсом). Он также делает попытку [24, с. 427—430] перечислить все виды контуров (более полно и точно, чем это сделано в моей книге 1945 г.) с их семантическими ярлыками (сопоставление моей терминологии 1945 г. с той, которая используется в современных исследованиях, см. [24, с. 422—426]).

М. А. К. Холлидей [25, с. 7] уже довольно давно столкнулся с проблемой интонации, когда он попытался объединить интонационные модели в единое целое, в том числе и те, которые уже включены в грамматические описания; он считает [25, с. 10], что «значения, выражаемые интонацией, не менее грамматичны, чем, например, „время“, „число“, „наклонение“, которые передаются при помощи других средств»; основными единицами интонационной системы являются «в порядке убывания тональная группа, стопа, слог и фонема» [25, с. 12].

В работе Д. Кристала [26] очень подробно излагаются более ранние работы по данному вопросу — пожалуй, даже слишком подробно для такой статьи. Автор утверждает [26, с. 51], что «большая часть значительных теоретических исследований в области интонации появилась и вошла в научный оборот до 1950 г.»; после обсуждения моего описания типов голоса [12] он замечает, что эта книга «имела очень большое значение как первое полное описание интонационной системы любого из английских диалектов» и что «описание интонации посредством основных и вторичных контуров — это наиболее удачный из всех до сих пор предложенных способов обнаружения внутритональных различий» [26, с. 226] (а это, как мне кажется, является признанием необходимости парадигматического изучения интонации — о чем уже не раз упоминалось выше). Д. Кристал приводит прекрасную таблицу [26, с. 135], в которой он делает попытку классифицировать типы голоса в зависимости от физических различий между ними с учетом физических характеристик самих звуков, реализующих данные типы. В своей более поздней работе [27, с. 74—83] Д. Кристал обсуждает вопрос об ограничениях, накладываемых на относительность тона при описании интонации; далее [27, с. 107 и сл.] он выступает против неукоснительного разграничения слогосчитающих и неслогосчитающих языков, которое было необходимо в моем описании [12, с. 34—35, 96—98] в связи с явлением удлинения некоторых слогов — или начальных согласных — в отдельных случаях.

Еще одна недавняя работа об интонации — книга Р. Гунтера [28] — имеет то преимущество, что к ней в качестве иллюстрации прилагается магнитофонная запись. Это очень полезно, поскольку человеку, который только начинает заниматься интонацией, обычно бывает очень нелегко разбираться в печатном тексте. Р. Гунтер отмечает [28, с. VII], что

он «особенно многим обязан маленькой книжке Дж. Л. Трейгера и Х. Л. Смита „Основы структуры английского языка“, из которой он почерпнул гораздо больше информации, чем из всех работ, упоминавшихся выше. Подход Трейгера — Смита к изучению языка отличается от общепринятого тем [28, с. 80], что ударение рассматривается вне всякой связи с интонационными структурами, которые понимаются как «абстрактный набор тонов, периодически объединяемых друг с другом». Я не могу представить себе, как можно описать интонацию, придерживаясь такого разграничения; наоборот, мне представляется необходимым парадигматическое объединение в пределах интонационного контура ударения и тона в единую ритмическую структуру.

Если бы меня спросили, какими я вижу дальнейшие шаги в предложенном мной направлении, то я бы ответил следующим образом. Хотелось бы видеть график или матрицу, — гораздо более полный, чем тот, который приведен на рис. 4, но не утрачивающий достоинств последнего. Скорее всего, он должен быть расширен за счет прекоントуров (с четырьмя возможными уровнями, а также с плавными повышениями и понижениями тона). Кроме того, в такой матрице должны получить отражение и упоминавшиеся выше составные структуры. Наконец, для каждой единицы и класса единиц должны быть перечислены выражаемые ими значения. Уже одного этого будет немало. Но необходимо будет еще и выйти за рамки одного конкретного контура, т. е. исследовать иерархию э м н ч е с к и противопоставленных последовательностей контуров в пределах интонационных фраз (ситагм), предложений и абзацев, имеющих свою структуру и значения. Это уже очень большая задача. Ее можно упростить, ограничившись изучением лишь устойчивых форм (и правил их построения) с устойчивым значением и их протоформ и протофраз, а также того процесса, который приводит к такому переразложению.

Интонационное переразложение должно быть аналогично лексическому, имеющему место при образовании ф р а з е о л о г и з м о в, — когда определенная последовательность лексических единиц приобретает о б щ е е з н а ч е н и е, отличное от значения составляющих ее частей — на уровне сложного слова или сочетания слов [*blackboard* «классная доска»] (дословно «черная доска») может быть зеленой в сочетании *a green blackboard* «зеленая классная доска»; *I don't get it* может означать «Я не понимаю». Предстоит еще очень большая работа. Но мне бы хотелось выразить благодарность всем тем, кто внес свой вклад в разработку рассматриваемого вопроса, в том числе и тем, кто лишь указывал на недостатки, которые нам предстоит преодолеть.

Однако до тех пор, пока для описания американской интонации не будет разработано системно и парадигматически ориентированной модели, любое описание будет перегружено э т и ч е с к и м и деталями, которые невозможно будет в полном объеме понять и запомнить или обучить им тех, кто в этом нуждается.

Человеческая природа и человеческое мышление системны — они представляют собой систему в з а и м о с в я з а н н ы х моделях. Поэтому для нас еще недостаточно иметь множество книг, в которых описываются н а б о р ы обсуждаемых единиц. Необходимо показать отношение этих единиц к единицам более высокого уровня, каждая из которых представляет собой систему и входит в систему еще более высокого уровня. Успехом в описании интонации можно было бы считать такое положение дел, когда каждый читатель мог бы представить себе данную интона-

целую единицу как систему внутри системы пересекающихся иерархически организованных эмических систем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Grout D. J.* A short history of opera. 2nd ed. V. 1. N. Y., 1965.
2. *Pike K. L.* Implications of the patterning of an oral reading of a set of poems // *Poetics: International review for the theory of literature*. 1971. № 1.
3. *Pike K.* Stir-change-create: Poems and essays in contemporary mood for concerned students. Grand Rapids (Michigan), 1967.
4. *Pike L., Pike S. B.* Songs of fun and faith. Lake Bluff, (Ill.), 1977.
5. *Pike K. L.* Tagmemics, discourse and verbal art. Ann Arbor, 1981.
6. *Martin R., Pike K. L.* Analysis of the vocal performance of a poem. A classification of intonational features // *Language and style*. 1974. 7.
7. *Pike K. L., Pike E. G.* Text and tagmeme. Norwood (New Jersey), 1973.
8. Pike on language: Program N. 1: Voices at work; Program N. 2: The music of speech Ann Arbor, 1977.
9. *Pike K. L.* Linguistic concepts: An introduction to tagmemics. Lincoln, 1982.
10. *Pike K. L.* Tone languages: A technique for determining the number and type of pitch contrasts in a language, with studies in tonemic substitution and fusion. Ann Arbor, 1948.
11. *Bloomfield L.* Language. N. Y., 1933.
12. *Pike K. L.* The intonation of American English. Ann Arbor, 1945.
13. *Harris Z.* Simultaneous components in phonology // *Language*. 1944. 20.
14. *Wells R. S.* The pitch phonemes of English // *Language*. 1945. 21.
15. *Bloomfield L.* A note on transcription // *Le maître phonétique*. 1934. 46.
16. *Pike K. L.* Pronunciation: Intensive course in English for Latin-American students V. 1. Ann Arbor, 1942.
17. *Pike K. L.* Tagmemic and matrix linguistics applied to selected African languages Norman (Oklahoma), 1970.
18. *Pike K. L.* Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. 2nd ed. The Hague, 1967.
19. *Bolinger D. L.* American English intonation // *American speech*. 1947. V. 22.
20. *Bolinger D. L.* Comments on Pike's American English intonation // *Studies in linguistics*. 1947. 5.
21. *Bolinger D. L.* Intonation and its parts: Melody in spoken English. Stanford, 1986.
22. *Ladd D. Jr.* The structure of intonational meaning: evidence from English. Bloomington, 1980.
23. *Prosody: Models and Measurements / Ed. by Cutler A., Ladd D. R. B.*, 1983.
24. *Tench P.* The roles of intonation in English discourse; A doctoral dissertation. The University of Wales, 1987.
25. *Halliday M. A. K.* Intonation and grammar in British English. The Hague, 1967.
26. *Crystal D.* Prosodic systems and intonation in English. Cambridge, 1976.
27. *Crystal D.* The English tone of voice. Essays in intonation, prosody and paralanguage. N. Y., 1976.
28. *Gunter R.* A primer of American intonation. Columbia, 1987.

Перевел с английского Князев С. В.