

В различных системах, к числу которых относятся и доступные опытному познанию местные стили, и многообразные их сочетания на более высоком иерархическом уровне в более крупных географических ареалах, и искомые, недоступные опытному познанию общенациональные и межнациональные стили, — различны не только составы компонентов и их отношений, но и централизующие признаки, определяющие систему как таковую. Мелодический каталог, основанный на комплексном формализованном описании динамических компонентов каждой данной системы, может строиться только на индуктивном ее изучении. Дедуктивный метод может быть применен только в сочетании с данными индуктивно выстроенных систем. Тогда лишь (при больших числовых показателях и при учете свойства больших чисел и т. д.) возможны и вероятностные подходы, и прогнозирование признаков. И лишь тогда можно будет попытаться подойти к глобальной системе каталогов, попытка построения которой возможна при сочетании иерархической классификации и параллельно-автономного сегментирования (термин И. В. Мациевского) априорно равных элементов, из которых каждый может в одних системах быть главным, а в других второстепенным¹¹.

И. И. Земцовский

ПРОБЛЕМА ВАРИАНТА В СВЕТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТИПОЛОГИИ

(Опыт этномузыковедческой постановки вопроса)

...Нет искажения,
которое не наводило бы
на тип.

Ап. Григорьев

Вариантность справедливо считается неотъемлемым атрибутом фольклора. Можно назвать ее душой и телом фольклора, ибо в ней — специфическая сущность и материальная форма его проявления. Вариантность — это то, с чем каждый фольклорист всегда имеет дело, что входит в его повседневную практику. Вариант для фольклориста, что анкета для социолога: фиксируя варианты, мы как бы анкетуем фольклор. Именно этим прежде всего объясняется актуальность разработки теории вариантности, а также неисчерпаемая сложность самого феномена фольклорного варианта.

¹¹ Мациевский И. В. Опыт универсальной систематизации музыкальных инструментов. — Информационное письмо Союза Композиторов СССР, № 7—8. М., 1974.

Изучение музыкальной вариантности имеет свою историю, анализ которой (в международном масштабе) может составить предмет особой работы. Предполагая посвятить вариантности отдельную книгу, в настоящей статье ограничиваюсь кратким методологическим введением в эту проблему.

Прежде всего необходимо осознать, что фольклорная вариантность есть частный случай вариантности как наиболее фундаментального феномена жизни вообще, во всех ее проявлениях¹.

Говоря современным научным языком, любая динамическая система представляет собой вариативный объект, то есть предмет (явление), «который изменяется и, изменяясь, остается самим собой»². Хорошим примером таких объектов служит в той или иной мере практически каждое произведение (точнее — каждое проявление) народной музыки. Однако в отношении музыкального фольклора, как и фольклора вообще, популярный термин «вариант» далеко не однозначен, а в некоторых аспектах даже дискуссионен. Это обязывает нас прежде всего сосредоточиться на терминологических вопросах, — разумеется, в связи с анализом фольклора по существу.

Если суммировать, при каких условиях и по отношению к чему употребляется в музыкальной фольклористике термин «вариант», то сразу бросится в глаза его многозначность. Во-первых, говорят о музыкальных вариантах одной песни в исполнении сольном, ансамблевым, хоровым, при разных запевалах и в разных ситуациях, у разных исполнителей одного локального стиля и в традициях разных диалектов (так называемые разнообластные варианты), наконец, о вариантах, возникающих у одного и того же исполнителя в разное время суток или в разные периоды его жизни. Во-вторых, говорят о вариантах напева внутри одной песни (изменения от строфы к строфе, от куплета к куплету) в сольном и коллективном исполнении, а также внутри одной хоровой фактуры (например, русская подголосочная полифония, трактуемая как сумма вариантов одной мелодии). В-третьих, говорят о музыкальных вариантах песен, более или менее близких по напеву, но разных по тексту (в случае так называемых «напевов-формул», частичных контаминаций и т. п.). Понятия «музыкальный вариант», «поэтический вариант» и «вариант песни в целом» часто не совпадают.

Совершенно очевидно, что все перечисленные употребления термина «вариант» не однородны и не однородны. Они возни-

¹ Подробнее см., напр.: Сержантов В. Ф. Философские проблемы биологии человека. Л., 1974, с. 24—25; Илларионов С. В. Гносеологическая функция принципа инвариантности. — *Вопр. философии*, 1968, № 12.

² Ошанин Д. А., Шебек Л. Р., Конрад Э. И. О природе образа-эталона в процессах опознания вариативных объектов. — *Вопр. психологии*, 1968, № 5, с. 42.

кают по разным причинам, касаются самых разных песенных элементов и в конечном счете обозначают различные процессы; во всяком случае, различного здесь не меньше, чем общего. Однако сложность вопроса не ограничивается полисемантичностью термина, но, при непредвзятом рассмотрении, усугубляется его условностью. Применение термина «вариант» в фольклористике должно учитывать эту условность.

Суть в том, что если мы пытаемся изучить понятие «вариант», то необходимо, с известной точки зрения, одновременно определить соответствующее ему понятие «инвариант» или, по крайней мере, нечто, подлежащее варьированию (например, «тему»). Другими словами, необходимо ответить на вопрос, что именно варьируется, вариант *чего* имеется в виду. Однако по отношению к фольклору указание на что-либо конкретное, подлежащее варьированию, практически невозможно. В действительности фольклор предоставляет в наше распоряжение только «варианты», но не то, что в них варьируется, следовательно, мы имеем дело со своего рода «вариантами без темы». Тем самым выясняется, что наряду с известной в музыковедении парой отношений «вариант — инвариант» и «вариант (вариация) — тема» есть третий тип отношений, присущий музыке устной традиции, а именно: «вариант — вариант».

Единственная принципиальная реальность в фольклоре — это варианты взаимоотношения схожих произведений, которые соотносятся между собой, однако, не по принципу первичности — вторичности, а как более или менее равноправные «вариации» на несуществующую «тему». Они варианты лишь по отношению друг к другу и к каждому новому своему «подобно» (использую древнерусский музыкальный термин). Это то и сообщает условность термину «вариант» как фольклорному термину и заставляет нас искать ключ к «варьируемому» на иных уровнях реальной фольклорной практики: необходимо изучить социологические, психологические, психофизиологические и эстетические основы фольклорного творчества.

Социальная психология фольклорного творчества весьма специфична³. С ее пониманием связана и трактовка вариантности.

Сущность фольклорного творчества изучена все еще недостаточно, что тормозит исследование многих вопросов, непосредственно с ним связанных. Быть может, в познании его сложнейших механизмов несколько продвинет нас обсуждение специфики фольклорной вариантности. В самом деле, что стоит за бесконечной вариантностью фольклора, как не традиционная канонизация творчества, породившая и утвердившая в фольклоре все — от, казалось бы, частных формотворческих

элементов локального стиля до величайших межэтнических художественных образов-обобщений (таких, как Прометей, Кёр-оглы, Крале Марко, нарты и т. п.)!

Обратимся к музыкальной практике фольклора и посмотрим, что составляет ее творческую основу. Это, в первую очередь, канонический для каждой этнической традиции (или группы этнически родственных традиций) своего рода музыкальный «словарь», то есть стереотипные ладоинтонационные и ритмоинтонационные обороты (ладо- и ритмоформулы), своего рода строительные клише, стереотипы-попевки, *Tonggurre*, *Motiv* и т. п., используемые во множестве произведений. Но мало этого. В музыкально-фольклорной традиции всегда есть (всегда живут в музыкальном сознании народа) «готовые» мелодические формулы, своего рода мелодические фразеологизмы — целые строительные блоки, приспособленные к привычным комбинациям и контаминациям (как между собой, так и с новыми «мотивами»), а также стереотипы *формотворчества*, то есть композиционные каноны экспонирования, соотношения и соединения мелодических построений, кульминаций, кадансов, фактурных закономерностей, способов хоровых подхватов, связи напева и текста и т. д., и, конечно же, стойкие *исполнительские каноны* — стилевые стереотипы, тембральные клише, определенная манера пения и игры. Наконец, музыкально-фольклорному сознанию каждого этноса известны и некоторые представления о структурном *целом*, некие идеальные формы (или, лучше сказать, идеалы неких форм) — то, что в немецкоязычной научной традиции определяется терминами *Melodietyp*, *Melodiemodell*, *Gestalttyp*, *Melodiegestalt*, из которых у нас привился один: «мелодический тип» (МТ). Этот термин особенно полезен потому, что вводит изучаемые явления в русло типологии, имеющей для фольклористики немаловажное значение.

Однако может ли *варьироваться* все то, что было здесь сейчас перечислено? Ведь все это — лежащие в основе фольклорного творчества модели, абстрагированные нами из множества образцов и, по научно допустимому предположению, известные народному музыкальному сознанию как некие эталоны творчества, как некий идеальный фонд, так или иначе реализуемый в фольклорной практике, но как таковой конкретному фольклорному фонду неизвестный!⁴ Очевидно, что применение термина «вариантность» по отношению к подобного рода абстракциям не вполне удачно или, во всяком случае, вполне условно. Можно полагать, что в таком случае фольклорный «вариант» —

³ См.: Гусев В. Е. Психология коллективного творчества. — В кн.: Содружество наук и тайны творчества. Л., 1968, с. 218—233.

⁴ Подробнее о творческой природе фольклора, об его идеальном, но порождающем фонде «моделей» см.: Земцовский И. И. О творческой природе фольклора. — В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970 гг. Л., 1979.

не итог варьирования какого-то исходного произведения, сводимого к инварианту, а *специфический способ бытия* произведения в целом и всех его структурных элементов в частности, некая реализация «зонности» каждого стереотипа. (Обоснование зонной природы всех стереотипов фольклора как творчества устной традиции — вопрос особый; мы коснемся его ниже. Примем здесь это утверждение как необходимую предпосылку.)

При таком понимании фольклорной вариантности нужны не поиски инвариантности как начала всех начал, которое затем многократно варьируется, постоянно воплощаясь в конкретных образцах. Видимо, наша мысль должна быть направлена на нечто принципиально другое, хотя будто бы и сходное, а именно: следует понять связь, соотношение сосуществующих вариантов как реализации некоей (искомой) системы устного, исполнительского формотворчества. Тогда только, другими словами, реальная *топология* «вариантов» приведет нас к познанию подлинной *типологии* фольклорного творчества. Мы познаем, например, мелодические типы (МТ), и они будут для нас в своем роде инвариантами, но инвариантами специфическими, принадлежащими не фольклорной практике, а нашей аналитической реконструкции. Тем самым мы будем идти не от инварианта к вариантам, а от вариантов к инварианту, и прежде всего не ради идеи варьирования, в общем несложной, а ради фундаментальной идеи типа. На большее претендовать мы не можем, пока досконально не изучена психология фольклорного творчества, сущность творческого стимула в фольклорной традиции⁵.

Сказанное требует, однако, важной оговорки, связанной с исключительной сложностью затронутой проблемы. Дело в том, что никто не доказал еще, что те абстрактные модели, примеры которых перечислялись выше и которые сформулированы специалистами-аналитиками, действительно отражают стереотипы реального музыкального сознания носителей фольклорной традиции. Между тем такое допущение делается как само собой разумеющееся, тогда как в действительности оно лишено строгих научных оснований. Фольклористы, записывая конкретный материал и при этом обобщенно рассуждая о коллективном музыкальном сознании, по сути не исследовали в полной мере творческое музыкальное сознание своих конкретных информаторов. В самом деле, откуда нам известно, что в памяти народа существуют не конкретные варианты или не интонационно конкретные стереотипы (попевки, мо-

⁵ Важный опыт изучения психологии народного музыкального творчества и механизмов коллективного музыкального сознания в фольклоре содержится в книге: Ст. Джуджев. Теория на българската народна музика. Т. 4. София, 1961.

тивы, ритмоформулы, самые приемы интонирования, закрепленные постоянными музыкально-речевыми навыками), а «сухие», абстрактные инварианты-модели, абстрактные схемы? Если и живут в сознании (но — кого? как? где именно? в какой модификации?!) схемы, то ведь не только схемы, но всегда и живые формулы, то есть художественные клише, едва ли мыслимые вне конкретной интонационной плоти. Подспудно, бессознательно могут храниться в памяти и ощущаться «схемы», но у носителей фольклора преобладает, надо полагать, интонационно конкретное сознание.

Проблемы музыкального мышления серьезно исследуются в последние годы общим музыковедением⁷. Однако этномузыкальное знание не имеет еще аналогичных фундаментальных работ, что затрудняет постановку и обсуждаемого вопроса: слишком много неисследованного и вообще неясного таится в области фольклорного музыкального мышления. Вспомним, например, что народный исполнитель, повторяя какую-либо мелодию из своего репертуара с тем или иным ее варьированием (то есть исполняя вариант «своей» мелодии), может вообще не осознавать ее вариантности. Для него это — одинаковые, абсолютно тождественные мелодии: он так сознает их, хотя может и не вполне так исполнять. Для него не существует вариантов данной мелодии: каждое воспроизведение ее для него одинаково эталонно, а не вариантно (если, конечно, не имеются в виду специфические случаи сознательного варьирования, свойственного, например, инструментальной фольклорной практике). Между тем для нас такие исполнительские варианты могут представляться, скажем, инвариантно воспроизводящейся формой.

В этой связи было бы неоправданным преувеличивать вообще роль вариантности в фольклоре. Во всяком случае, вариантность вариантности рознь. Одни варианты возникают от стремления певца (инструменталиста) к новизне, другие же — от стремления к точности. В последнем случае желаемое принимается за реальное: психологическая установка на тождество так велика, что исполнитель уверен, что он интонирует каждый раз стабильно, хотя в действительности часто и невольно (в пределах конкретной «зонности» или «интонационного поля») варьирует. Уже эти два рода вариантности требуют неодинаковой трактовки и а priori обладают разными закономерностями.

⁶ См., например, типовое для фольклористов утверждение, ничем не подкрепленное: «...форма интонирования существует как схема только в человеческом сознании. В живом звучании она всегда лишь основа для личного творчества...» Ефименкова Б. Б. Северно-русская причетъ междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодской обл.). Автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. М., 1973, с. 13—14).

⁷ См., напр., сб.: Проблемы музыкального мышления/Сост. М. Г. Арановский. М., 1974.

Вопрос об исполнительском варьировании некоего эталона затронул в свое время Б. Сабољчи⁸. Он писал о том, как далеко отступает певец от типа песни, которую он намерен исполнить, и ссылался на авторитетное наблюдение Мариуса Шнайдера, согласно которому египетский, негритянский, индейский народный певец нащупывает мелодию только тогда, когда уже начинает свое выступление, а также на утверждение А. Маслова о том, что былинная мелодия окончательно устанавливается у сказителя только ко второй или третьей строфе и далее повторяется со множеством вариаций. (Подобные свидетельства легко умножить.) Из этих фактов Б. Сабољчи делает весомый вывод о том, что «форма интерпретации есть форма народного творчества. Стих или мелодия не живут в сознании народного творца-исполнителя в завершенной и совершенной форме, но всегда чреваты возможностью вариаций — подобно головам двуликого Януса и Гекаты, основанным на единстве формы». Постоянная чреватость народной мелодии вариационной возможностью — мысль глубоко верная, и к ней мы еще вернемся. Но Б. Сабољчи утверждает здесь большее: народный исполнитель только во время своего выступления «выясняет для себя мелодию», которая тут же «заново творится».

Последний вывод, сформулированный в такой категорической форме, представляется по меньшей мере односторонним. Во-первых, мелодии разных жанров подчиняются разным исполнительским закономерностям. Во-вторых, даже если все фольклорные мелодии интерпретируются и создаются однотипно, то и тогда утверждение Б. Сабољчи нуждается в корректировке. Вдумаемся в отмеченные им факты: если певец не сразу «попадает» на мелодию и более или менее одинаково начинает воспроизводить ее после одной или нескольких «проб», то означает ли это, что в его музыкальном сознании вообще нет конкретной мелодии? Ведь между сознанием (не только музыкальным!) и реализацией сознанного никогда не бывает полной адекватности. Человеческий голос, как любой музыкальный инструмент, таит в себе сюрпризы «самоизвлечения», неожиданные для исполнителя. «Нащупывание» мелострофы — это не новотворчество, а поиск реализации, причем поиск, контролируемый сознанием. На такой «выпрямляющий», наводящий, активный контроль способно только то сознание, в котором имеется конкретный идеал реализации, то есть представление-ощущение не только определенного мелодического типа, но — по крайней мере в момент исполнения — определенной мелодии в определенном исполнительском стиле. Таково замечательное свойство музыкального сознания, музыкального мышления. Тем самым становится ясно, что прямолинейно судить о творчестве на ос-

⁸ Szabolcsi B. Folk music — art music — history of music. — In: *Studia Musicologica*, 7. Budapest, 1965, p. 176 (перепечатано в изд.: *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 17, № 2. Amsterdam, 1972).

нове отрывочных фиксаций конкретных вариантов неправильно. Необходима целая серия многоаспектных исследований и экспериментов, быть может даже с участием новейшей измерительной техники по изучению мозговых импульсов и т. п.

Сказанное позволяет сформулировать несколько тезисов, разъясняющих возможную постановку вопроса о фольклорном варианте в свете музыкальной типологии.

Вариант, по элементарному определению одного из собирателей русского фольклора прошлого века Андрея Кремера, это «то же, да не так»⁹. Формула простая, но ёмкая. Действительно, вариант — показатель не только стремления к обновлению, развитию, переименованию, но и стремления ограничить произвол, фантазию исполнителя¹⁰. Ведя мысль по известному канону, вариант тем самым несет охранительную функцию стража традиции, ибо всякая вариантность — это не только изменение, но и повтор, причем повтор в большей степени, чем изменение (по крайней мере, так обстоит дело во многих фольклорных жанрах). Фактор повторяемости для варианта — важнейший фактор, в то время как точность повтора — второстепенный, ибо касается, с определенной точки зрения, техники осуществления повтора. Строго говоря, все варианты, вопреки традиционному пониманию, могут быть систематизированы как виды повторов. Все зависит от взгляда на явление, от того, в чем именно мы будем усматривать суть вариантности — в изменчивости или стабильности. И то и другое будет одинаково оправданным, однако и то и другое будет одинаково односторонним. Более реалистично усматривать суть вариантности в диалектической связи, в диалектической коррелятивности этих двух сторон одного явления. Кстати, они могут быть интерпретированы и в других терминах: например, вариант как развитие чего-либо и вариант как эквивалент чего-либо. В такой трактовке, наряду с единством коррелирующих взглядов, обнажается и значение принципиального превалирования одной из сторон вариантности.

Однако было бы неверным видеть диалектическую сущность вариантности лишь в том, что одни элементы варьируемого объекта стабильны, тогда как другие мобильны. Для музыки такая трактовка была бы крайне механистичной — впрочем, не только для музыки. Во всякой органической системе «стабильность одного ряда свойств элементов и их стандартность в одних аспектах являются основой, условием и предпосылкой их разнообразия и динамичности в других»¹¹. Каждый элемент,

⁹ Кремер А. Песни Воронежской губернии. — Воронежские губернские ведомости, 1852, № 34.

¹⁰ На примере транспонирования см. об этом в статье Бруно Неттла: *Nettl B. Unifying Factors in Folk and Primitive Music.* — In: *Dundes A. The Study of Folklore*. N. Y., 1965, p. 179.

¹¹ Сержантов В. Ф. Философские проблемы биологии человека. Л., 1974, с. 108.

каждый комплекс элементов и каждая связь между ними и внутри них являются одновременно в чем-то стабильными и в чем-то мобильными. Именно это свойственно и фольклору, и именно это оказывается основой того или иного развития музыкальных элементов в ту или другую сторону, в большей или меньшей степени. Это координируется с общим положением о «зонности» (о «поле») всех выразительных средств в фольклоре как основе для вариантности особого рода — не варьирования заданной темы, что составляет отдельную проблему, а вариантности воплощения всего и вся.

Необходимо различать сознательную и бессознательную вариантность. Сознательная вариантность — композиционно-стилистический прием. Она известна многим, но все же далеко не всем жанрам и не всем стилям. Бессознательная вариантность, напротив, неизбежно свойственна всему фольклору (и потому должна входить в его дефиницию). Она составляет не только структурную, но и эстетическую, и даже, если угодно, его социологическую норму. Во всяком случае, она природно присуща музыке устной традиции как нечто несознаваемое, само собой разумеющееся, как инстинкт вариантности.

О последнем уже неоднократно писали. Известны специальные термины Б. Бартока: *Instinct de variation* или *Variations-trieb* (инстинкт вариации). Л. Лайта вообще полагал, что народная музыка есть, по преимуществу, искусство вариации¹², а А. Ельщикова ввела понятие «вариационные возможности» (1969). А. В. Никольский указывал, что музыкальный мотив по художественной «природе своей способен варьироваться»¹³. Эта бессознательная, стихийная, произвольная, естественно-органическая вариантность народной музыки самым непосредственным образом связана с так называемой зонностью музыкального слуха и, добавлю, музыкального языка.

Понятие зонности имеет для музыки вообще, а для музыкального фольклора в особенности, исключительное значение, далеко выходящее за рамки акустики и физиологии, где впервые оно было обосновано (имею в виду теорию проф. Н. А. Гарбузова о зонной природе музыкального слуха). Понятие зонности должно быть расширено, ибо затрагивает оно все аспекты музыкального восприятия и творчества. Говоря обобщенно, если

¹² Подробнее см.: *Brăiloiu C. Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par G. Rouget. Genève, 1973, p. 70, 84—85, 93.*

¹³ См.: Труды Музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 2. М., 1911, Приложение, с. 13. Ср. точку зрения Б. Н. Путилова: «Вариативность песни нельзя рассматривать только как результат поздней творческой работы ряда поколений. Вариативность есть специфическая форма конкретного выражения песенного сюжета, который по самой своей художественной природе не может получить законченное воплощение в каком-то единственном тексте» (*Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Л., 1960, с. 19*). Аналогично обстоит дело и в области народной музыки.

зонность слуха обусловлена психофизиологически, то зонность творческих проявлений — стилистически. Очевидно также, что вариантность именно в рамках зонности, особым образом определенной в каждом конкретном случае, и не воспринимается носителем данной этномызыкальной традиции как вариантность¹⁴. Соотношение музыкальной зонности вообще и вариантности в частности должно быть изучено особо, на материале этнически разных культур.

Понятно, что вариантность народной музыки непосредственно связана с устным характером фольклорной традиции. Устность не сочетается с задолбленностью или воспроизводимостью типографского типа.

Понятие тождества в фольклоре как бесписьменном искусстве весьма специфично. Неслучайно то, что для этномузыковедения представляется схожим, поражает обычного музыковеда своим различием. В фольклоре иное отношение к «тексту»: можно сказать, что в *безбуквенной* устной стихии фольклора вообще не существует понятия *буквальности* текста. Устное творчество живо постольку, поскольку оно, постоянно варьирясь, остается самим собой.

Варьирование как атрибут жизни может быть оценено не только биологически, но и, в известной мере, эстетически — как виртуозное проявление бытия. Варьирование любившихся моделей создает радость от ощущения полноценности здорового и свободного бытия как высшего проявления жизни и служит яркой демонстрацией своей силы («Поддается материал!», «Могу по-разному воплотить главное, и всегда красиво!»).

Зонность и устность природы народной музыки связаны также со спецификой самой «механики» традиционного музыкального творчества и восприятия в фольклоре: народ запоминает, воспроизводит и творит не отдельные звуки, а всегда живые, стилистически органичные, всегда готовые к практическому применению «мотивы», «попевки», «интонационные комплексы» и т. п. Все они в его сознании выступают в виде формул. Музыкальная же формула — это то клише, которое существует лишь в виде неповторяющихся различных своих модификаций, — иначе говоря, вариантов одного типа. Изучение этих модификаций бессмысленно вне осознания инвариантной природы клише и вне стремления к вскрытию закономерностей этих модификаций. Одним из перспективных методов в указанном направлении и может явиться изучение музыкальной вариантности и ее закономерностей в свете теории мелодической типологии. Изучение типологии составляет необходимый этап всякого фольклористического (и этномузыковедческого в том

¹⁴ Подробнее см.: *Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975, с. 42—48* (обоснование понятия «интонационное поле»).

числе) исследования. Подчеркиваю — именно этап, а не конечную цель и не начальный ракурс, причем этап обязательный.

Однако и типология типологии рознь. Есть типология универсалий, свойственная практически всем народным музыкальным культурам, но есть и локальная типология, значение которой (и, соответственно, изучение которой) особенно важно. В дальнейшем будем иметь в виду типологию преимущественно второго вида. Так, в каждом данном, исторически и этнически определенном стиле (этномузыкальном диалекте) мелодические типы (МТ), в общем, конечны, тогда как мелодические варианты практически бесконечны.

Нас не должна пугать неисчерпаемость и незафиксированность всего материала. Более того, было бы бессмысленным требовать абсолютной полноты фиксации вариантов хотя бы потому, что варианты, с одной стороны, бесконечны, а с другой — так или иначе повторяются. Разнообразие вариантов всегда чревато монотонностью вариантов: ученый должен соблюдать меру так же, как и артист. Но главное — принципиально конечна *типология образования* вариантов, их типологическая группировка. Поэтому музыкальный вариант — это способ существования МТ в условиях тотальной устности творчества — исполнения — восприятия. Только при таком подходе снимается условность термина «вариант»: он правомерен постольку, поскольку правомерно введенное этномузыкознанием понятие МТ как инварианта некоего класса («семьи») мелодий определенной структуры.

Таким образом, целесообразно дифференцировать термины «вариантность» и «вариант». Диалектика соотношения «вариантности» и «варианта» такова, что каждое из этих понятий имеет свою существенную коррелятивную пару: «вариантность — стабильность», «вариант — мелодический тип». Первая пара была темой обсуждения в начале настоящей статьи, тогда как вторая подлежит специальным и разносторонним исследованиям, в рамках краткой проблемной статьи, естественно, неосуществимым. Важно подчеркнуть только, в порядке постановки вопроса, что отдельные варианты какого-либо МТ не просто рядоположены. Варианты — вовсе не застывший каталог возможностей. Их отличительное свойство — активность и взаимодействие. Поэтому-то варианты, по счастливому выражению Ап. Григорьева, *наводят* как друг на друга, так и на свой тип¹⁵. Это обстоятельство чрезвычайной важности. Однако такого признания еще недостаточно: в реальной фольклорной практике варианты наводят не только на один МТ, но и на родственные МТ, то есть на своего рода «семью» МТ, что образует уже си-

¹⁵ Григорьев Ап. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — Собр. соч. М., 1915, вып. 14, с. 60.

стему МТ, внутренне гибкую, вечно подвижную и, разумеется, незамкнутую. Сопоставление вариантов выявляет структурные элементы МТ и закономерности их варьирования вплоть до глубинной связи на уровне разных МТ.

Наконец, существенно и следующее утверждение: варианты образуют не линейную последовательность, как это обычно считают (например, варианты как показатель последовательных стадий развития МТ), а круг возможностей, что, на наш взгляд, лучше согласуется с вероятностной природой фольклора как творчества устной традиции. Вариант — органическое явление творчества.

В этом же аспекте важно осознать диалектику соотношения вариантов с МТ. Каждый вариант восходит к МТ, но варианты не дополняют друг друга до типа: налицо не линейное дополнение и не механическое суммирование, а диалектическое отрицание-восхождение. Каждый вариант — не снимок МТ, а снимок самоотрицания типа в виде отрицающих друг друга (своей равноценностью) вариантов. МТ живет в вариантах и изживает себя в них: как феникс, МТ неоднократно умирает в вариантах, осуществляясь в них.

В заключение целесообразно сформулировать вопросы, требующие дальнейшей углубленной разработки и уточнения теоретических дефиниций. Предлагаю для обсуждения четыре группы вопросов:

1. Вопросы, связанные с понятиями «вариант» и «вариантность».

1. Определение понятий «вариант» и «вариантность».

2. Соотношение понятий «вариант», «мобильность», «замещение», «эквивалент», «равнозначность», «искажение», «контаминация», «полиморфность» и т. д.

3. Соотношение понятий «вариант», «зонность», «интонационное поле», «предел вариантности».

4. Типы изменения и вариант.

5. Типология вариантов и вариантности.

6. Закономерности образования вариантов различных типов. Вариант и норма.

7. Виды вариантности: исполнительская (в связи с типами интонирования), диалектно-стилевая, жанровая, стадияльно-обусловленная и многие другие, в том числе индивидуальные варианты в соотношении с нормой.

8. Формы проявления разных видов вариантности (вариантов).

9. Соотношение ритмической, ладовой, интонационно-мелодической и структурно-композиционной вариантности.

10. Музыкальный вариант и версия.

11. Вариант и уникальные детали.

12. Специфика вокального и инструментального варьирования в народной музыке.

13. Соотношение одноголосных (сольных) и многоголосных (ансамблевых и хоровых) вариантов. Хоровая фактура и вариантность.

14. Вариант и тембр.

15. Проблема тембрального варьирования (включая этнический аспект проблемы).

16. Соотношение нотируемой и ненотируемой вариантности.

II. Вопросы, связанные с понятием «мелодический тип (МТ)».

17. Определение МТ.

18. Соотношение понятий МТ, инвариант, функция.

19. Корреляция «МТ — вариант» в свете таких философских категорий, как «абстрактное и конкретное», «сущность и явление», «тождество и различие», «единичное, особенное и всеобщее» и т. п.

20. Виды и группы МТ.

21. Вариантность и вариант в разных видах МТ.

22. Соотношение вариантов данной песни с вариантами данного МТ. Понятие вариантности и «семьи» МТ.

23. Песенная группа и «вариантный круг».

24. Ареальные исследования МТ как регионально обусловленной системы музыкальных вариантов.

25. Проблема разножанровых и разностилевых вариантов (одного МТ или одной песни).

26. Мелодические типы (МТ) и этнические связи.

III. Вопросы, связанные с понятием «мелодия».

27. Варианты и проблема реконструкции исторических этапов развития мелоса.

28. Соотношение вариантности, контаминирования и так называемых «общих мест».

29. Мелодическая формула и музыкальный вариант.

30. Так называемые «бродячие мелодии» в свете музыкальной типологии и вариантности.

IV. Вопросы более общего характера.

31. Психология творчества, музыкальное мышление и вариантность.

32. Импровизация и вариант.

33. Варианты и теория групп.

34. Вариант в свете теории вероятностей.

35. Проблема систематизации и каталогизации мелодических вариантов. Музыкальная лексикография.

36. Проблема музыкального варьирования и новейшие методы исследования фольклора. Варианты и электронно-вычислительные машины.

Перечень проблем и вопросов, требующих специального исследования в связи с затронутой темой, может быть, естественно, продолжен. Здесь важно было не исчерпать вопросы, а показать их разнообразие и вместе с тем — известную взаи-

мосвязь. Действительно, самые общие, обобщенно-философские и методологические проблемы связаны с самыми конкретными, казалось бы, частными вопросами. Это и естественно. Однако необходимо предостеречь от чрезмерного преувеличения универсальности категории вариантности.

В музыковедении известен опыт такой универсальной трактовки: он принадлежит одному из авторитетнейших специалистов Европы Б. Сабольчи. Ученый неоднократно аргументировал свою мысль (наиболее фундаментально — в известной книге «История мелодии», опубликованной на венгерском, немецком, английском и некоторых других европейских языках). Напомню наиболее лаконичную, обобщенную формулировку автора из его статьи 1965 года, уже упоминавшейся выше. Б. Сабольчи полагал, что основным принципом, объединяющим народную и профессиональную, фольклорную и композиторскую музыку всех времен и народов, служит принцип макама, объясняющий соотношение музыкальной типологии и вариативности. Он разъяснял: «Конечно, арабский термин „макам“ может быть применен здесь только с некоторой оговоркой, потому что в практике Востока он обычно (в большинстве своем) включает в себя понятие, которое нами не предусмотрено. Но все же, если мы имеем в виду баланс между законом и свободой, между постоянной моделью и ее импровизационным представлением, так же как между обществом и индивидуальностью, между сложившимся постоянством и творческими моментами, — баланс, который характеризует жизнь макама или раги на Востоке, тогда, я думаю, мы можем принять этот термин для обозначения нашего собственного, адекватного арабскому, понятия». После этого терминологического разъяснения Б. Сабольчи заключает: «Если макаму придать такое (расширенное, обобщенное. — И. З.) толкование, то очевидно, что жизнь каждой разновидности народной музыки есть только постоянное действие принципа макама». Но Б. Сабольчи идет еще дальше, видя макаменный принцип во всей истории культуры. Он пишет: «Это очень любопытное зрелище, когда великие артисты возвращаются на разных этапах своей жизни к основной теме, которую они сами избрали для себя. Есть композиторы, труд всей жизни которых обнаруживает подлинное „тематическое единство“. Преобладание центральной идеи в жизни художников издавна хорошо известно и отражено в истории литературы и искусства. Бергсон говорил то же самое о философах, и это может быть распространено на все творческие таланты: все они варьируют основную идею во всех своих трудах на протяжении всей жизни». Не удовлетворяясь и этим обобщением, Б. Сабольчи завершает свою аргументацию свехобобщением Р. Линтона: «Каждый элемент культуры есть в принципе вариантная разновидность»¹⁶.

¹⁶ Szabolcsi B. Op. cit., p. 176—179.

Безусловно интересная в определенных аспектах изучения культуры, эта позиция, однако, малопродуктивна для фольклористики. Во всяком случае, она пользуется слишком метафоричными обобщениями. Нельзя не согласиться с В. Виорой, который в 1969 году указал на то, что Б. Саболичи не различает всеобщее и специфическое, а смешивает их, а для этномузыказнания это особенно опасно. Методологически и исторически неверно переносить понятия, действенные в одном культурном кругу (например, макам), на все культуры мира¹⁷. Несравнимо продуктивнее для музыкальной фольклористики типологический подход, в свете которого и была предложена постановка вопроса о вариантности в настоящей статье.

В. И. Елатов

НАБЛЮДЕНИЕ И ЭКСПЕРИМЕНТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

Для музыкальной фольклористики — науки, имеющей дело со специфическими «мимолетными» явлениями, которым не свойственна точная повторяемость, — особенно существенна роль начального, эмпирического этапа исследования, связанного с процессом собирания самого материала. Именно в этот момент раскрываются индивидуальные особенности музыкально-образного интонирования, осуществляется тот быстропротекающий, зачастую уникальный «опыт», который, в конце концов, и может послужить источником окончательных теоретических суждений. Важную роль на этом этапе изучения фольклорного материала следует отвести наблюдению и эксперименту — испытанным, но пока еще не всегда целенаправленно применяемым в музыкальной фольклористике методам исследования.

Предваряя дальнейший разговор о наблюдении и эксперименте в музыкальной фольклористике, отметим, что в настоящей статье мы будем исходить из того понимания этих терминов, которое утвердилось в научной литературе, в частности, социологической: эксперимент — исследование в заранее предусмотренных и контролируемых условиях, наблюдение — непосредственное восприятие тех или иных явлений, протекающих независимо от исследователя. И еще одно уточнение. В последнее время значительное внимание стало уделяться комплексному методу изучения народного искусства. В связи с этим в область наблюдений включаются такие объекты, как музыкальный быт (вообще бытовая обстановка), условия исполнения, сведения исторического и географического характера — все то, что сейчас входит в объем этномузыкалогических исследований и фиксиру-

¹⁷ Wiora W. Zur Methode der vergleichenden Melodienforschung. — In: Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Bratislava 1969 S. 37.