

Пазычева Инна Валерьевна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры истории музыки

Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли

kristina.baku@yandex.ru

ТРАКТОВКА ПОНЯТИЙ ВАРИАНТ, ВАРИАНТНОСТЬ В ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИИ

Современная наука рассматривает вариантность как имманентное свойство музыкального текста, которое требует тщательного изучения. Это фундаментальное свойство имеет решающее значение для характеристики онтологической сущности фольклора и тем самым для характеристики процессуальной природы традиционной музыкальной культуры в целом, ее законов и тенденций развития. В процессе исследования данного феномена возникает множество вопросов, среди которых трактовка понятий «вариант», «вариантность» в музыке устной традиции, соотношение категорий «вариант» – «инвариант», «вариант» – «тип», изучение механизма варьирования и определение его видов.

Фольклор создается и хранится, развивается, изменяется и воспроизводится в рамках традиции, которая определяет его эстетические и мировоззренческие нормы. Любой фольклорный процесс протекает в условиях преемственности связей между этапами развития национальной культуры, «приобретает характер движения внутри традиции, эволюции традиции» [16, 184]. По мнению Б. Путилова, традиция обладает порождающими способностями, «поскольку в ней сосредоточены определяющие творческие начала: своя система представлений о мире; сюжетно-тематический фонд; арсенал кодов; система семантических полей; система правил создания текстов и их многократных преобразований» [17, 193]. Потому традиция в фольклоре – это единство динамики и статики,

причем динамика носит постоянный характер. В. Гусев справедливо утверждает: «Жизнь фольклора — непрерывный процесс, в котором воспроизведение традиций есть уже «измененное действие»...» [5, 85].

Определение традиции «как основы основ фольклора» в системе И. Земцовского опирается на принцип множественной корреляции, которая предполагает вероятностное «балансирование» признаков, свойств, тенденций. Установленная им принципиальная типология отражает реалии творческой художественной действительности и опирается на семь коррелятивных пар. В числе прочих исследователь называет: 1. коллективность — индивидуальность; 2. стабильность — мобильность; 3. полиэлементность — моноэлементность; 4. исполнительство-творчество — исполнительство-воспроизведение; 5. Функциональность — афункциональность; 6. система жанров — специфика жанров; 7. диалектность (ареальность) — наддиалектность [9]. В качестве дополняющих звеньев в этой схеме также фигурируют импровизационность, вариантность, анонимность и устность. Идея саморазвития традиции, феномен порождающих моделей положены И. Земцовским и в основу теории фольклорного жанра, который рассматривается им не только как «совокупность произведений известного типа, но и производство произведений определенного типа по определенным моделям, на основе определенных социально-творческих стимулов» [7, 3].

В сущности «энергия вечного — и в принципе порождающего — движения» в концепции И. Земцовского отражает диалектическую форму жизнедеятельности народного искусства, опирающуюся на уникальную триаду канон — импровизация — вариантность. Фольклорное сознание обладает информативной емкостью и пластичностью своей структуры, функционируя в режиме взаимопроникновения и взаимодействия традиционности и вариантности. По словам К. Чистова, «вариативность есть способ и одновременно условие существования традиции», вне которого «никакая традиция (т.е. относительная стабильность и длительность

воспроизведения) не может существовать» [22, 108]. «Традиций вне варьирования не существует, но и варьирование нельзя постигнуть, не уяснив традиционных типов творчества», – подчеркивает В. Аникин [2, 69]. Жизнь фольклорного произведения, согласно Б. Путилову, «есть непрерывный процесс воспроизведения и исчезновения, возникновения, смены вариантов, т.е. в конечном счете – все тех же, так или иначе различающихся, реализаций определенной традиции» [16, 193].

Прямым следствием устно-традиционного бытования текста является нестабильность передаваемой информации, когда отдельные детали текста сохраняются и выделяются, другие – пропускаются, появляются новые. С. Азбелев рассматривает фольклор как «искусство памяти», которое проявляет себя в способности «не столько к точному «репродуцированию» фиксированного памятью материала, сколько к творческому его воссозданию и «пересозданию» – с участием импровизации, с учетом реакции аудитории» [1, 227]. Б. Путилов называет фольклор «средоточием памяти», где концентрируется духовный опыт, накопленный традицией, и материализуется в известных пределах сама традиция, причем фольклорная память – это «активно действующая система, актуальный арсенал, непосредственно включенный в функционирующую реальность» [17, 54]. Устная культура вариативна в связи со сменой условий, трансформацией жизненных контекстов, психологической установкой всех участников творческого акта.

Размышляя в обозначенном направлении, И. Земцовский приходит к заключению, что роль памяти, функцию своеобразного фиксатора техники творчества в фольклоре выполняют типы интонирования и соответствующие им типы артикулирования, связанные с областью традиционных жанров. Вводя термины «артикулирование», «артикуляционное поле», ученый пишет: «В устной традиции, не знающей нотного текста, артикуляция выступает своего рода инструментом фиксации музыки, естественно выработанным

самой традицией. Так образуется весьма своеобразный феномен, названный мною артикуляционным генофондом этноса. В нем материализуется не что иное, как память музыки устной традиции, постоянно тренируемая навыками артикуляции и перцепции, самореализации и контроля среды» [10, 102]. Артикуляция выступает в теории И. Земцовского своеобразным знаком места и времени исполнения произведения, знаком жанра, профессии, школы и диалекта. Ученый поясняет, что в недрах устности вырабатывается техника, базирующаяся на типологии мнемонических формул и закрепляющая творческий механизм полезного порождения. В свою очередь, полезное порождение предполагает наличие вариантности «как наиболее фундаментального феномена жизни вообще», ибо «всё живое *изначально* задаётся в бесконечной вариантности и благодаря этой изначальной и отприродной вариантности и выживает» [9].

Проблема вариантности в фольклоре приобретает широкое и специфическое толкование, что обусловлено многими факторами. Трактовка самих понятий «вариантность», «вариативность», «вариант» в этномузыковедении носит многозначный характер. Прежде всего, коснемся разъяснения вопросов терминологического характера. Термин «вариант» употребляется часто в фольклористике недифференцированно, им обозначают явления не однородные и разнорядные. В самом широком смысле «вариант» это есть «адаптация типического в иных условиях и обстоятельствах реализации» [14, 30]. Термин «вариативность» конкурирует в фольклористике с термином «вариантность», нередко они используются как синонимы. Фольклористика подразумевает под «вариативностью» «способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме» [23, 29]. По мнению А. Худякова, если «вариантность» акцентирует наличие цепочки взаимосвязанных понятий вариант – инвариант, то «вариативность» не накладывает обязательств непременно

искать инвариант, так как обусловлена изменчивостью как феноменом [19, 166-167].

Полномасштабное исследование произведений фольклора включает в себя несколько уровней художественной формы, на каждом из которых проявляется «своеобразие типического» (А. Мехнецов), связанное с закономерным сочетанием повторяемости и вариативности. Потому термин «вариант» фигурирует на различных уровнях организации фольклорного текста – морфологически-языковом, структурном, жанровом, диалектно-своеобразном и локально-речевом, функциональном (связанным с обстоятельствами реализации музыкального типа), исполнительском и историко-стадиальном [14, 25]. Термином «вариант» определяются не только изменения объекта, связанные с его внутренней природой и сущностью, но и изменения, вызванные внешними переменами – конкретными обстоятельствами места, времени и условиями его воспроизводства.

Вариантами называют записи одного произведения от разных исполнителей и, одновременно, записи одного исполнителя, сделанные в разное время. Причем механизм варьирования в названных случаях отличается как арсеналом варьируемых деталей, так и связями реконструированных текстов. Е. Сафронов подчеркивает, что записи, полученные от разных исполнителей, демонстрируют явление «межиндивидуальной» вариантности, когда учитываются многоплановые отличия самих интерпретаторов – социокультурные, психофизиологические, этнические, регионально-диалектные и другие. Для создания целостной картины развития народного образца необходимо его изучение с учетом микроуровня «индивидуальной» вариантности, которая позволяет представить фольклорный текст «объемно, не канонизируя его, а действительно учитывая его бытование и возникновение в вариативных пучках» [18, 40].

Г. Головинский пишет о «целостном варьировании» в пространстве и во времени, когда один и тот же песенный тип звучит не только в репертуаре одного и более исполнителей, в фольклоре разных народов, наделяясь областными отличиями и национально самобытными чертами, а также переходит из поколения в поколение, от учителей к ученикам [4, 22-23]. Если пространственная вариантность связана с диалектной разнородностью, то временная – с диахронией фольклорного языка. Выделяя еще и социальный план варьирования, А. Худяков подчеркивает, что язык имеет «не только пространственное и временное, но и ... человеческое измерение, так как его свойства релятивизированы в отношении человека и социума» [19, 168]. Напомним гипотезу А. Кунанбаевой о жанровых дублях, которые представляют собой «разножанровые воплощения одних и тех же родов художественно-синкретической деятельности в рамках продуктивного периода одной этнической традиции» [11, 60]. В условиях устного бытования, поясняет И. Земцовский, жанры дублировались в творчестве представителей разных классов, в рамках разных традиций одной и той же культуры – фольклора, устного профессионализма, эпики. Это не было заимствованием, а скорее проявлением феномена самодублирования и означало «изначальную множественность, а не эволюционное превращение одного в другое» [6, 331].

И. Земцовский различает три группы явлений, которые определяются термином «вариант» [8, 37]. Он пишет о вариантности исполнительской, обусловленной сольной, ансамблевой, хоровой интерпретацией одного напева, принадлежащего одной локальной школе или традициям разных диалектов. Ученый пишет о вариантности внутри напева («внутрикомпозиционное варьирование» по Г. Головинскому) и существующих в фольклорной практике музыкальных вариантах песен, которые родственны по напеву, но различны по тексту. В его работах упоминается о сознательной вариантности, являющейся композиционно-

стилистическим приемом, и бессознательной вариантности, которая генетически присуща музыке устной традиции и составляет ее структурную, эстетическую и социологическую норму.

В процессе исследования фольклорной вариантности мы обращаемся к понятиям стереотип, инвариант, тип, модель, которые трактуются как синонимы. Многие ученые высказывают мысль о том, что в фольклоре произведение представляет собой «некую сумму реально существующих вариантов одного лежащего в их основе образа (не обнаруживаемого, однако, в окончательном, «чистом виде») [4, 16]. В фольклоре не существует некоего «первичного» текста, к которому сводились бы его варианты. Если фольклор предоставляет в наше распоряжение только «варианты», а не то, что в них варьируется, констатирует И. Земцовский, то в фольклоре мы сталкиваемся со своего рода «вариантами без темы». В результате, «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» [6, 38]. Исходным для фольклорного текста является «народный замысел» (В. Пропп), «смысл, семантическое ядро» (Б. Путилов), определенным образом организованная семантика со своей сюжетной схемой, предполагающая многократное вербально-музыкальное воспроизведение. Получается, что в фольклоре варьируется не «первая» тема, но тип как комплекс традиционных признаков определенной музыкально-поэтической формы, а каждый фольклорный текст представляет собой вариант типа. Не случайно, в системе И. Земцовского, термины «вариант» и «вариантность» имеют свою коррелятивную пару: «вариантность – стабильность», «вариант – мелодический тип». Введенное им понятие «мелодический тип» определяет «инвариант некоего класса («семьи») мелодий определенной структуры» со своей системой дефиниций музыкального текста [6, 46].

Понятие типа соотносится со всеми уровнями и разделами фольклорной культуры. «Можно говорить о типах сюжетов, мотивов, коллизий, образов, стилистических элементов, формул, функций, исполнительских аспектов ...», – пишет Б. Путилов [17, 192]. Фольклорное сознание опирается на стереотипы-попевки, ритмо-формулы, вербальные клише, композиционные каноны формотворчества и исполнительские нормативы. Для фольклорного сознания модель любого жанра «изначально слита» с работающей моделью «мелодического типа» и «разделить их в живом устном творчестве невозможно» [7, 9]. Говоря словами И. Земцовского, вариант – это способ существования «мелодического типа» в условиях устного творческого процесса [8, 46].

Соотношение взаимосвязанных понятий «тип» и «вариант» занимает ключевое положение в теоретической концепции А. Мехнецова. Исследователь считает, что «тип» представляет собой некую устойчиво воссоздаваемую сущность, конкретную по содержанию, средствам, способам и формам выражения, сложившуюся в определенных по месту, времени и образу действия обстоятельствах. Тогда как «вариант» – это всегда «проявление типического, адаптированная форма собственно «типа»» [14, 32]. А. Мехнецов пользуется понятием «песенный тип», предполагающим суммирование всего комплекса художественно-выразительных средств, характеризующих поэтический текст и напев. Причем критерием типического в понимании исследователя является предел возможных изменений, называемый им «порогом вариативности», за которым следуют смысловые и структурные трансформации фольклорного текста [14, 30]. В пределах «порога вариативности» многочисленные варианты напева сохраняют свою сущностную характеристику, группируясь в один типологический ряд.

По своей методической сути «порог вариативности» связан с понятием зонности, которое первоначально было разработано на основе законов

акустики и физиологии («зона музыкального слуха», «зона восприятия» Н. Гарбузова). В трактовке И. Земцовского это понятие распространяется на все аспекты музыкального творчества и восприятия – «если зонность слуха обусловлена психофизиологически, то зонность творческих проявлений – стилистически» [6, 44-45]. Согласно мнению ученого, изучение музыки устной традиции должно опираться на диалектическое взаимодействие трех компонентов – музицирование (как творчество и исполнение), интонирование (как мышление и семантика) и артикулирование (как структурная и поведенческая реализация содержания музицирования и интонирования). Каждый элемент фольклорного текста варьируется в определенном диапазоне возможностей: полем реализации музицирования становятся рамки жанра, интонирование осуществляется в рамках «интонационного поля», артикулирование – в рамках «артикуляционного поля» [10, 102].

Сложные взаимопересечения вариантов друг с другом влияют на характер происходящих изменений фольклорного текста, которые находят отражение в классификационных схемах. Ученые-филологи создали типологию варьирования словесного текста в фольклоре, различая «константный» (вариативность сюжета) и «трансформантный» (вариативность модели) типы вариативности [12, 8-9]. Каждому из названных типов соответствуют свои парные ступени взаимоотношений вариантов текста: «вариант» и «редакция», «версия» и «самостоятельное произведение». Собственно варианты образуются от частных различий, которые «не устраняют сходства образной функциональности всех компонентов» и подчинения единому замыслу [2, 53]. Вариантные изменения могут распространяться на весь текст или отдельные его участки. Различия в трактовке и передаче замысла свидетельствуют о редакциях произведения. Более значительные изменения относятся к версиям, после которых идет

трансформация текста и создание самостоятельного произведения, расположенного также в системе отношений между вариантами.

По мнению К. Чистова, термин «вариант» должен употребляться для обозначения актов исполнения в рамках определенной локальной группы, в случае же сравнения разно локальных записей можно воспользоваться термином «версия». Между тем, «сходство разно локальных записей, возникшее в результате диффузии или аффинитета, обычно обозначается в ... фольклористике термином «редакция»» [21, 137]. К. Чистов дает свою классификацию типов варьирования словесной ткани: «синонимическое варьирование» (так называемое «вибрирование», т.е. «чередование обратимых замен элементов с одинаковыми функциями»); варьирование как чередование «редукции» и «амплификации» (сжатие и развертывание); «перекодирование» и варьирование, которое сопряжено с существенными изменениями, имеющими характер исторических инноваций [22, 109]. Способы и правила воспроизведения фольклорного текста зависят от многих факторов, в том числе от слагаемых коммуникативной цепочки, и располагаются между двумя полюсами – точного запоминания и воссоздания общей композиционной схемы, свободно понимаемого содержания. По словам К. Чистова, важным условием изучения механизма варьирования является дифференциация элементов текста по их объему. Он приводит классификацию болгарского фольклориста Душан Холы, который выделяет комбинации (внутритекстовые перестановки), контаминации (сращения сегментов из разных текстов), конглобации (сплав подобных элементов), а также мутации, представляющие собой варьирование текста на уровне слова, сегмента, синтагмы (строфы), эпизода, группы эпизодов и т.д. [21, 135].

Многоуровневая система видов варьирования складывается в музыкальном фольклоре. Здесь речь может идти не только о типах текстового моделирования – комбинациях, контаминациях, редукциях, амплификациях и т.п., но и специфических категориях, обусловленных

видовыми особенностями звуковой формы. Изучая и сравнивая образцы русского песенного фольклора, В. Цуккерман выделяет четыре основных пути народно-мелодического вариантного развития: внутрикуплетную вариантность, куплетное варьирование, многоголосное развертывание и индивидуальную вариантность напева, связанную с переменной исполнителя, места и времени исполнения. Своеобразие русской подголосочной полифонии определяется гетерофонным расщеплением мелодии, когда голоса развивают тему «в одновременности», образуя «вертикальные» варианты, выводимые из одного интонационного истока. Особенности народного формообразования ученый определяет сочетанием куплетной повторности с непрерывным вариантным развертыванием интонаций внутри одного построения, причем внутрикуплетная вариантность проявляется «с гораздо большей свободой, амплитудой изменений, чем в соотношении куплетов между собой...» [20, 332]. В. Цуккерман делает вывод о существовании в куплетно-строфической форме народного напева двух типов вариантности. Вариантность малого плана дает впечатление текучего непрерывного развертывания музыкального материала вопреки членению целого на отдельные сходные между собой проведения мотива. Свободная вариантность большого плана, называемая ученым «автономной вариантностью», способствует созданию новых, существенно отличных вариантов темы и ведет к сквозному развитию песенной структуры.

В жанрах азербайджанской музыки устной традиции встречаются многие универсальные виды текстового варьирования, при этом градации изменения звукового материала различны – от простого орнаментированного повтора в песенно-танцевальных формах вплоть до установки на импровизацию в мугаме. «Мугамная музыкальная ткань «дышит», она чревата вариантной динамикой, и это – ее фольклорная суть», – подчеркивает Р. Мамедова, и далее – «...вариантная стихия, столь свойственная народному творчеству и генетически связанная с импровизационной природой мугама,

проявляет себя, во-первых, через богатство интонационной формульности, во-вторых, через разнообразие своего тематического выражения» [13, 139-144]. Важным следствием монодийности музыкального мышления в азербайджанской музыке становится особая разработанность методов вариантности малого плана, что связано со своеобразным отношением к звуку как абсолютной ценности. Не случайно, в музыкальной науке возник термин «орнаментальная артикуляция» (В. Юнусова), который обозначает специфическую форму подачи тона в восточной музыке. Отдельно взятый тон здесь фигурирует как «изначальная смысловая и конструктивная единица», из которой «разворачиваются интонации, мотивы (попевки – парда), лады (макам как система попевок)» [24, б]. Являясь одной из наиболее свободных областей восточной музыки, «орнаментальная артикуляция» сочетает типизированные приемы с их индивидуальным решением, что свойственно интонированию каждого музыканта.

Одним из ведущих аспектов проблемы вариантности в этномузыкологии является исследование фольклорного текста «по совокупности вариантов» (А. Банин). Этот метод опирается на привлечение к анализу разнообразных вариантов одной песни в целях «моделирования формул слогоритмического инварианта, являющегося ... единственной основой для сравнительного изучения всех других музыкальных и поэтических элементов» [3, 133]. В таком случае появляется возможность рассмотреть явления фольклора с различных точек зрения, учитывая местные (локальные), региональные традиции, этнокультурное, диалектное своеобразие. Этот метод стал важным исследовательским инструментом в трудах К. Квитки, А. Рудневой, Е. Гиппиуса, В. Цуккермана, В. Гошовского и других ученых. Неотъемлемыми атрибутами подобных исследований являются структурно-функциональный, типологический и сравнительно-исторический методы анализа, с помощью которых выявляются структура явления, варианты его существования в определенном хронологическом срезе.

Возникнув под влиянием социально-экономических, политических и иных факторов, этническая общность использует единый «язык» культуры, который варьируется в диалектах, пространственно-временных и социальных координатах. Ученые приходят к выводу, что варианты особенности фольклорного жанра связаны с его локальной или региональной принадлежностью, а редакции и версии произведений оказываются территориально закрепленными. Региональная организация фольклорных вариантов объясняется фактами этнической истории и культуры народа, влияющими на жизнь фольклора. По свидетельству Б. Путилова, «регионально/локальное начало не столько определяет направление и выражение вариативности, сколько само выступает в роли его цементирующего начала, его территориального закрепления» [17, 201].

На протяжении уже многих десятилетий в этномузыкологии выделяется особая область исследования, ориентированная на комплексное изучение явлений и фактов народной культуры в отдельных ареалах и регионах с учетом их диалектного членения. Общей и вместе с тем специальной проблемой для российской фольклористики становится проблема отношений и связей славянского мира в историко-стадиальном и этнокультурном плане. В азербайджанской музыкальной науке первостепенную значимость обретают вопросы музыкальной тюркологии, направленной на поиск и обоснование единых праистоков музыкальной культуры народов тюркского региона. В контексте музыкальной тюркологии исследуются взаимосвязи азербайджанской обрядовой музыки, ашыгского музыкально-поэтического творчества, традиционных жанров и т.п.

В свете всего сказанного, проблема вариантности в музыке устной традиции отличается особой многомерностью и сложностью, она может быть ориентирована на решение вопросов самого разного профиля, с учетом локальной и региональной общности, ареальных схождений и различий. Вариантность представляет собой «материальную форму» проявления

фольклора, «специфический способ бытия произведения» (И. Земцовский) и его способность порождать варианты. По словам А. Мехнецова, вариативность есть «процесс эволюции и трансформации явлений фольклора в естественных условиях развития народных традиций» (14, с.31). Вместе с тем, вариантность – это структурно-художественный принцип фольклорного текста, который обнаруживается на самых разных его уровнях.

В сущности, проблема вариантности сводится к уяснению природы фольклорного творчества, законов возникновения фольклорного произведения, характера его устной передачи и усвоения, трансмиссии способов и средств воспроизведения текстов. Механизм действия вариативности может быть изучен применительно ко всем компонентам функционирования фольклора: традиция – коммуникативная ситуация – исполнитель – текст – слушатель. Вариантность связана с эстетикой, природой, законами создания и бытования фольклора. Будучи его универсальным признаком, она охватывает «все его стороны и элементы – сюжетику, образность, стилистику, вообще поэтику, жанровые особенности» [16, 191].

Литература:

1. Азбелев С.Н. Место фольклора в современной и традиционной культуре. //Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции, вып. 2. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997, С. 212– 236.
2. Аникин В.П. Теория фольклора. М.: КДУ, 2007, 432 С.
3. Банин А.А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики //Музыкальная фольклористика, вып.2, М.: Советский композитор, 1978, С.117-157.
4. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор. М.: Музыка, 1981, 279 С.

5. Гусев В. А. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) //Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: «Наука», 1978, С. 79—90.
6. Земцовский И.И. Жанрово-исполнительские «дубли» русского эпоса. //Антропологический форум, 2005. №2, С. 327-334.
7. Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре. (URL: <https://www.academia.edu/7174528>).
8. Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии. //Актуальные проблемы современной фольклористики. М.: Музыка, 1980, С.36-50.
9. Земцовский И.И. Существует ли изоморфизм традиций? //Журнал Арт, 2008, №3, (URL:<http://www.artlad.ru/magazine/all/2008/3/262/264>).
- 10.Земцовский И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий. Электронное периодическое издание «Открытый текст», (URL:<http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1410>).
- 11.Кунанбаева А.Б. «Жанровые дубли» как универсалии традиционной культуры. //Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб: РИИИ, 2002, С. 55-63.
- 12.Липатова А.П. К вопросу о вариативности фольклорного текста. //Антропологический форум, 2013, № 18, С.3-27.
- 13.Мамедова Р.А. Азербайджанский мугам. Баку, Элм, 2002, 278 С.
- 14.Мехнецов А.М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории. СПб: Нестор-История, 2014, 440 С.
- 15.Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Гослитиздат, 1958, 603 С.
- 16.Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976, 244 С.
- 17.Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб: Наука, 1994, 239 С.

18. Сафронов Е.В. К вопросу об индивидуальной вариативности фольклорного прозаического текста. //От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Том 2. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011, С.29-42.
19. Худяков А.А. Теоретическая грамматика английского языка. М.: Издательский центр «Академия», 2005, 256 С.
20. Цуккерман В.А. «Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957, 496 С.
21. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л.: Наука, 1986, 304 С.
22. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция. М.: ОГИ, 2005, 272 С.
23. Штробах Г. Вариативность //Народные знания. Фольклор. Народное искусство: свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4. М., 1991, 168 С.
24. Юнусова В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореф. дис. ... докт. иск. М., 1995, 37 С.