

## ФОЛЬКЛЮРИСТИКА

## ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ

УДК 398.1+398.2+398.41+398.8+781.7  
DOI 10.25205/2312-6337-2019-1-5-32

**А. В. Никольский<sup>1</sup>, Э. Е. Алексеев<sup>2</sup>, И. Е. Алексеев<sup>3</sup>, В. Е. Дьяконова<sup>4</sup>**

<sup>1</sup> «Браво Энтерпрайзис», Лос-Анджелес (США)

<sup>2</sup> Международный институт Бостона (США)

<sup>3</sup> Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова, Якутск

<sup>4</sup> Арктический государственный институт культуры и искусств, Якутск

### **О чем говорит «говорящий варган»: варган и личная песня как основание темброво-ориентированных музыкальных систем**

Статья развивает теорию дивергенции музыкальных систем Запада и Востока Евразии и представляет особый тип музыкального мышления, господствующий в традиционных культурах Сибири и Дальнего Востока. Если западно-евразийские культуры характеризуются развитием звуковысотных ладов, направленных к формированию тональности, то северо-восточные базируются на тембровых ладах и спектральных фактурах. Тембровая «тоновая организация» отличается от частотной «тональной организации» принципиальной установкой на личное употребление: «тембровое» музицирование осуществляется преимущественно «для себя» и / или для близких людей. Коллективное создание музыки здесь редко. По-видимому, основа подобной музыки имеет вокальные корни и зиждется на институте «личной песни». Варганное музицирование может рассматриваться в качестве инструментального партнера персонализированного пения. Эволюция тембрового музыкального искусства в значительной степени определяется уникальными чертами варганной акустики.

*Ключевые слова:* этномузыковедение, варган (хомус), тембровая музыка, частотная музыка, дивергенция музыкальных культур, тоновая организация, тональная организация, спектральная фактура, личная песня, эволюция музыки.

*Никольский Алексей Викторович* – технический директор фирмы «Bravo Enterprises» (Лос-Анджелес, США), ассоциированный редактор научных журналов «Frontiers in Psychology», «Frontiers in Neuroscience» (Лозанна, Швейцария).

Контактная информация. E-mail: [alekseynikolsky@gmail.com](mailto:alekseynikolsky@gmail.com).

*Алексеев Эдуард Ефимович* – доктор искусствоведения, член Главной редакционной коллегии академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», академик Академии духовности Республики Саха (Якутия), сотрудник Международного института Бостона (International Institute of Boston, США).

Контактная информация. Веб-сайт: [eduard.alekseyev.org](http://eduard.alekseyev.org); e-mail: [eduard.alekseyev@gmail.com](mailto:eduard.alekseyev@gmail.com).

*Алексеев Иван Егорович (Хомус Уйбаан)* – доктор филологических наук, профессор Института языков и культуры народов Северо-Востока Российской Федерации и заведующий лабораторией экспериментальной филологии Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова, президент Международного центра хомусной (варганной) музыки и Музея хомуса народов мира (Якутск).

Контактная информация: ул. Кулаковского, д. 42, каб. 207, г. Якутск, 677013, Республика Саха (Якутия), Российская Федерация. E-mail: [khomusujb@mail.ru](mailto:khomusujb@mail.ru).

*Дьяконова Варвара Егоровна* – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры искусствоведения Арктического государственного института культуры и искусств (Якутск).

Контактная информация: ул. Орджоникидзе, д. 4, г. Якутск, 677000, Республика Саха (Якутия), Российская Федерация. E-mail: [dvaryae2012@mail.ru](mailto:dvaryae2012@mail.ru).

## 1. «Тембровая музыка» и варгановедение

В последнее время внимание исследователей все более привлекает музыка, не укладывающаяся в рамки «обычных» музыковедческих категорий лада, звукоряда, интервалики и фактуры изложения. Между тем отдельные образцы такой музыки, которая особенно распространена среди народностей Крайнего Севера, Сибири, российского Дальнего Востока, Алтая и Монголии, – горлового пения и игры на варгане – уже обрели международную известность. В 2010 г. традиционное пение хоомей было внесено ЮНЕСКО в список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества, а в 2014 г. туда был добавлен варган.

Географическая близость ареалов распространения и акустическая схожесть таких музыкальных явлений обосновывают необходимость их изучения не в изоляции друг от друга, а как составляющие особого типа музыки. В этом типе на первый план выходит организация музыкальных звуков не в аспекте звуковысоты (частотные отношения звуков), как это характерно для подавляющего большинства форм западноевропейской музыки, а в аспекте тембра (спектральный состав звуков). Попытка охарактеризовать «тембровую музыку» как особую музыкальную систему, требующую иной по сравнению со звуковысотной музыкой культуры слушания и создания, уже была предпринята Т. Левиным и В. Ю. Сузукей в отношении тувинской традиционной музыки [Levin, Suzukei, 2006, с. 45–72]. Подобный подход, интегрирующий психоакустические, музыкально-структурные и этнографические данные, необходим для понимания сущности «тембровой музыки» и причин ее фундаментального отличия от музыки «звуковысотной».

Основополагающее значение в организации тембровой музыки имеет варган. Еще В.М. Беляев подчеркивал непреходящую ценность музыкальных инструментов для изучения ладовой организации – отверстия флейты и ладки струнных инструментов материализуют и увековечивают наиболее важные для музыкальной культуры звукоряда, позволяя отделить главные черты ладовой организации от второстепенных [Beliaev, 1963]. Подобную же роль исполняют и инструменты «тембровой музыки». Особенности их конструкции отражают удельную важность тех или иных аспектов тембровой организации. И здесь варган занимает особое место. Из всех инструментов тембровой музыки он выделяется наибольшей широтой распространения, довольно четкой типологией конструкций, характерным легкоузнаваемым тембром и однотипностью артикуляций. Кроме того, варган хорошо изучен археологами, что позволяет применить для изучения варганной музыки подход, предложенный В. М. Беляевым.

За последние 50 лет по всему миру нарастает интерес к варганной музыке и к музыкальным культурам, в которых варган занимает центральное место. Этот интерес выражается в попытках восстановить исполнительские традиции, изучить их отличия и сходства, а также особенности варганного звукопроизводства и путей их использования каждой культурой.

Массовый подъем исполнительства на варгане отмечается по всей территории России и в большинстве стран бывшего СССР, в скандинавских странах, Англии, Америке. Показателем увлеченности игрой на варгане служит возникновение множества компаний в России, Норвегии, Вьетнаме, Германии, Австрии, Венгрии, Америки, Индии, Непале, Камбодже, Монголии, Киргизии, специализирующихся на изготовлении варганов, доступных для покупки по всему свету. Целая череда международных фестивалей поддерживает творческий обмен идеями между варганистами, освоение ими разных конструкций и вариантов технического исполнения варганов. Их деятельность координируется Международным варганным сообществом, которое с 1984 г. организует конгрессы по варганной музыке в разных странах мира, и Варганной гильдией, регулярно проводящей варганные фестивали. Обе эти организации выпускают посвященные варганам периодические издания.

Исследования по проблемам исполнения, истории, технологии изготовления и распространенности варгана, опубликованные в этих и других журналах, привлекли внимание ученых к феномену варгана. Первые шаги в понимании особенностей варгана как музыкального инструмента были сделаны начиная с 1960-х гг. исследователями разных стран: французскими [Dournon-Taurelle, Wright, 1978; Leipp, 1963], российскими [Ларионов, Семенов, 1991; Мазепус, 1989], норвежскими [Kolltveit, 2016; Ledang, 1972; Trias, 2010] и американскими [Adkins, 1974; Crane, 1968]. Были выпущены первые монографии, посвященные истории варгана [Crane, 2003; Dournon-Taurelle, 1975; Fox, 1988; Kolltveit, 2006; Plate, 1992; Wright, 2015]. В исследования варганной музыки включились западные университеты: Телемарк [Jaago, 2009; Suits, 2007; Trias, 2010], Осло [Kolltveit, 1996], ученые Бергена [Røine, 2006], Британской Колумбии [Morgan, 2008], Вены [Grösel, 2012; Hatzenbichler, 2010], Калифорнии [Leonardsen, 2015] и Лондона [Morgan, 2017], варганной музыке был посвящен целый ряд диссертаций.

Археологические исследования варганной музыки получили поддержку правительств Китая, Японии, Монголии, Норвегии, Дании, Австрии, Эстонии и Англии. Норвежский Институт сравнительных

исследований человеческой культуры недавно финансировал проект археологического исследования варганов Монголии и Китая, под управлением Гьермунда Коллтвейта и Лео Тадагавы. В настоящий момент происходит важный поворот в научных исследованиях варганных музыкальных культур. Круг изучаемых аспектов расширяется от этномузыковедения, органологии, истории и акустики, которые доминировали в XX в., до новых дисциплин. Данная статья представляет собой попытку подобного широкопрофильного подхода к сравнительному изучению варганной музыки, пения и речи, направленного на реконструкцию путей эволюции музыки и языка.

## 2. Личная песня как модель омузыкаливания звуков в евразийской тембровой музыке

Формирование варганной музыкальной традиции неразрывно связано с институтом личной песни<sup>1</sup>, полагающимся на индивидуализацию тембра и звуковысотного контура. Личный напев одной семьи может отличаться от напева другой семьи своим тембровым стилем [Ojamaa, 2002]. Неизменность определенных элементов напева представляет конституцию его владельца, составляя «передний план» песни. Меняющиеся же элементы представляют обстоятельства деятельности этого человека, образуя «задний план». Например, езда и рыбная ловля накладывают разные ритмические элементы на тот же каркас напева. Передний и задний планы вместе определяют позицию индивидуума в пространстве и времени, что характерно для любого вида искусства [Успенский, 1995, с. 80]. Для личной песни взаимоотношение переднего и заднего планов устанавливает рамки ориентации, совершенно незаменимые в уединенных условиях Сибири<sup>2</sup>.

Различение двух планов требует восприятия **тематичности** – музыкального материала, который составляет тему музыкального произведения [Мазель, 1979, с. 150–155]. Хотя понятие музыкальной темы возникло в западной музыке [Réti, 1951], его было бы разумно распространить на все типы музыки [Валькова, 1992]. Греческое слово «тема» (заявление, постановка) сформировалось в теории риторики и потому применимо к любой форме семиотической репрезентации, где воспринимающий человек должен запомнить некое утверждение [Drabkin, 2001]. Музыкальные структуры, которые соответствуют такому утверждению, воплощают тему и позволяют различать подходящий (относящийся к делу) и неподходящий (неуместный или необязательный) музыкальный материал. Дело может осложняться типом тематизма, который отличается разной степенью оформленности – от «рыхлого» (как в грегорианском хорале) до «плотного» (как в симфонии) [Валькова, 1992, с. 33]. Тембровая музыка также использует тематизм различной степени «твердости»: варганисты, как правило, строят музыкальные произведения на развитии определенного тематического материала.

Личная песня представляет модель «омузыкаливания» звуков. Зовы животных, ветер, дождь – все они рассматриваются как «личные» голоса разных природных объектов, каждый из которых характеризуется своим особым тембром и мелодическим контуром [Новик, 1999]. Подобно человеческому голосу их «монотемы» способны принимать различные очертания, информируя слушателя об обстоятельствах издавания голоса. Так, звены различают грустное, озлобленное или доброжелательное потрескивание огня в костре или очаге. Более того, голос огня взаимодействует с человеческой речью – он может прерывать людской разговор об охоте предупреждением о грозящей беде. Любой предмет окружения способен на такую коммуникацию. И это создает почву для такой же персонализации, каковая существует в людском пении.

Большинство сибирских фоноинструментов обладают своими «личными» напевами. Звуки окружающей среды тоже представляют своих «духов-владельцев».

---

<sup>1</sup> Надо отметить, что термин «личная» применительно к слову «песня» является довольно расплывчатым. Для различных исследователей это выражение несет плохо совместимые смыслы. В наиболее общем значении «личная песня» может быть понята как нечто вокальное, в чем понятие «личного» отражает момент «присвоения» существующего напева, особенно когда он является формульным. В этномузыковедческом контексте «личная песня» означает мелодическое построение, репрезентирующее человека на манер его личного имени, принадлежности к роду (фамилии) или месту обитания (прописки), что по функции, вольно говоря, напоминает паспорт. Именно такой образно-терминологический смысл чаще всего задействуется в данном исследовании.

<sup>2</sup> Хотя Б.А. Успенский формулировал свои наблюдения о диалектике переднего и заднего планов в отношении изобразительных искусств и литературы, оставив музыкальное искусство в стороне, диалектическое отношение неизменности (первый план музыкального «повествования») и вариативности (второй план) музыкального тематизма следует тому же, обозначенному Успенским, принципу ориентирования, где выражающийся от «первого лица» человек устанавливает свое положение относительно окружающей среды. Отношение этих двух планов в личной песне попадают в сферу музыкальной фактуры, которая поддерживает синестетическое по происхождению соответствие с физическим пространством, особенно явное в соотношении звуковысотной организации музыки и перспективной организацией пространства [Nikolsky, 2016, Appendix VII].

*Пример 1.* Вывко – ненецкая жужжалка, имитирующая ветер. В прошлом она использовалась в ритуалах вызова дождя, а теперь превратилась в детскую игрушку, которую делают из нитки и пуговицы. <http://chirb.it/mcGarg>

*Пример 2.* Сымыски – хакасский манок марала, изготавливаемый из бересты. <http://chirb.it/8zt1tw>

*По отношению к человеку такие инструментальные «напевы» образуют «объективную» реальность, в совокупности своей характеризующую окружение человека. Его же личный напев становится «субъективным» центром «объективного» мира.*

### **3. Варган как главный инструмент евразийской тембровой музыки**

Среди всех фоноинструментов и голосов природы варган выделяется как первый архаический инструмент, способный издавать множество «личных» голосов различных натуральных объектов. Ономапейное использование варгана общеизвестно<sup>3</sup>. Варган имитирует все, что доступно вокальной имитации, плюс применяет изоощренную фильтрацию звука и целый арсенал способов возбуждения язычка<sup>4</sup>.

*Пример 3.* Алтайский темир-хомус имитирует нечто, что голосу не доступно, – журчание ручейка. <http://chirb.it/aa35p2>

Это превращает варган в, пожалуй, самое многостороннее орудие ономапеи, что, видимо, объясняет его популярность среди детей<sup>5</sup>. Ономапея вообще играет важную роль в усвоении языка в грудном возрасте [Menn, Vihman, 2011]. Ономапейные слова легче заметить, запомнить и понять [Laing, 2017]. Подобным же образом ономапейные звуки упрощают понимание варганной музыки, овладение ею и создание новых средств выразительности. По сути, это сопоставимо с типичным лепетом 1-2-летнего ребенка, который последовательно опробывает разные варианты фонемического наполнения слогов [Davis, MacNeilage, 1995]. Предложенная Дэвисом и Зайдо «теория рамки» объясняет приобретение не только речевых навыков [Davis, Zajdo, 2008], но и варганных. Если вокальный аппарат составляет «первую игрушку» младенца [Pароуšek, Pароуšek, 1995], то для многих культур тембровой музыки варган становится «второй» игрушкой. «Рамка» каждого варганного слога заполняется избранным спектральным содержанием в соответствии с теми же принципами фонического символизма, которые управляют вербальным развитием ребенка [Shinohara, Kawahara, 2010].

Универсальные межкультурные семантические значения идеофонов и фонестем<sup>6</sup> [Svantesson, 2017], особенно в гласных звуках [Fischer-Jørgensen, 1978], применимы и к варганным артикуляциям. Например, [i] подразумевает близость, узость и напористость, передние же гласные – мягкость, ясность, светлость, а задние – твердость, конкретность.

*Пример 4.* Сравнительное представление передних, задних, верхних и нижних гласных на варгане. Каждый из 4-х «полуслов» варганной артикуляций характеризуется определенным регистром в производстве нужных варганных «формант»: 2,4–3,1 кГц – для передних, 0,3–1,6 кГц для задних, 1,2–2,5 Гц – для высоких и 0,6–0,9 кГц – для нижних гласных. Наиболее похожи задние и нижние гласные. Их можно различить лишь по большей интенсивности 1-й, 2-й, 3-й и 4-й гармоник задних гласных и намного зауженной ширине полос нижней форманты у нижних гласных. <http://chirb.it/Az51G7>

<sup>3</sup> См.: [Alexeyev, Shishigin, 2004; Canave-Dioquino, Santos, Maceda, 2008; Kartomi, 2012, с. 159; Koizumi, Tokumaru, Yamaguchi, 1977; Picken, 1957; Roux Le, 1950, т. 2, с. 507–508; Sermier, 2002; Алексеенко, 1988; Беляев, 1933; Булгакова, 2001; Есипова и др., 2008; Загретдинов, 1997; Мамчева, 2005; Маслов, 1911; Сузукей, 2010].

<sup>4</sup> Различные конструкции варгана возбуждаются посредством ударов пальцами под различными углами и направлениями, разного рода защипывания и подцепления язычка, деликатного прикосновения одним или несколькими пальцами – используя как отдельные жесты, так и группы из двух и трех ударов или щипков. Альтернативно варган может быть возбужден без участия рук – одним дыханием или движением языка.

<sup>5</sup> Такая популярность отмечена в Якутии [Чахов, 2012, с. 39], в Узбекистане [Беляев, 1933], Киргизии и предгорьях Памира [Виноградов, 1958, с. 180], Афганистане [Slobin, 1976, с. 53], у народности бай на Юго-Востоке Китая [Picken, 1957], в Японии, по заимствованию у айну [Ishi, 1916], у большинства народностей Полинезии [McLean, 1999, с. 89], в Индонезии [McPhee, 1955] и во многих европейских странах, таких как Германия, Австрия, Польша, Литва, Венгрия и Нидерланды [Kolltveit, 2006, с. 109].

<sup>6</sup> Понятие фонестемы было введено Джоном Рупертом Фёртом в 1930 г. для обозначения выразительного характера звукосочетаний, составляющих корневую морфему [Firth, 1930]. Последующие поколения фонологов и психолингвистов приняли этот термин на вооружение для изучения звуко-символизма отдельных звуков речи.

Выразительность варганных артикуляций, видимо, базируется на тех же синестетических основаниях [Ahlner, Zlatev, 2010], что и устойчивая межъязыковая ассоциация передних гласных речи с «малостью» [Blasi et al., 2016]. Особенно богаты идеофонами языки народностей, сохраняющих анимистические черты культуры, которые поощряют развитие фонической символики [Nuckolls, 2004]. Тем же закономерностям подчиняется и варганная музыка. Варганные артикуляции требуют постоянного контроля всех частей вокального аппарата, что делает изменения его конфигурации автоматическими. Поэтому рефлекс варганной игры полагаются на рефлекс речи, заимствуя не только моторику, но и семантику отдельных идеофонов и фонем [Sapir, 1929]. Чисто варганные артикуляции добавляют свою особую фоносемантику, основанную на моторных ассоциациях.

*Пример 5.* Передние слоги требуют напряжения горла, лица, губ, челюсти, щек и языка, изолируя ротовую полость. Эркин Алексеев<sup>7</sup> сравнивает свои ощущения при исполнении или слышании этой артикуляции с пробованием на вкус кислого яблока. <http://chirb.it/HNwHrq>

*Пример 6.* Задние слоги требуют расслабления всего вокального аппарата. Эркин Алексеев описывает это как приятное ощущение – вплоть до некоей ленивости. <http://chirb.it/MCzDkN>

*Пример 7.* Верхние слоги по ощущению напоминают передние, только мышцы лица остаются расслабленными – как будто в «улыбке» на что-то смешное. Это состояние может быть окрашено позитивно (игривость, радость) или негативно (сарказм) – в зависимости от приподнятости или опущенности глотки. <http://chirb.it/n7z749>

*Пример 8.* Нижние слоги сильно активируют нёбо, конфигурируя его в «купол». Большинство варганистов ассоциирует это с колоколом и воображением чего-то возвышенного. Эта артикуляция также может быть позитивной или негативной – в зависимости от напряженности глотки. <http://chirb.it/6ly1z8>

Муцирование на варгане использует фонический символизм для построения потока эмоциональной саморефлексии и регуляции – начиная с простейшей имитации окружающих звуков и доходя до специфически варганных приемов игры, открытых в ходе «забав». Мастерство игры позволяет варганисту выбрать любую мысль и тематически «отследить» ее в музыке, что вполне похоже на «разговор с самим собой», но касательно предметов, неуловимых для вербального выражения.

*Пример 9.* Демонстрация игры для себя. И. Е. Алексеев. <http://chirb.it/bg32m9>

*У многих североазиатских этносов, скорее всего, потому и не развились звуковысотные музыкальные инструменты, что варган у них полностью удовлетворял нужду в объективном аспекте выражения, а личная песня – в субъективном.*

#### **4. Взаимодополняемость личной песни и варгана в тембровых культурах**

Варган представляет собой антитезу личной песне. Личная песня строго лейттематична, лейттемабровка и субъективна по ориентации. Личная песня всегда задействует **монотематизм**: личный напев характеризует одного и того же человека. Пользователи личных напевов идентифицируют темы интуитивно посредством подсознательного анализа фона/переднего плана, не отделяя слов от музыки, но тем не менее ассоциируя музыкальное сходство с персональностью, а вербальное разнообразие – с окружающими обстоятельствами [Ojamaa, Ross, 2004].

Интересно, что изменение мелодического контура напева означает смену его владельца внутри одной семьи, но изменение слов такого значения не имеет [Ojamaa, 2002]. Пение напева без слов используется, когда нет необходимости сослаться на обстоятельства (например, при воспоминании о любимом родственнике). Но изменение слов песни считается изменением музыки. Если попросить певца исполнить «другую» песню, он зачастую просто перетекстует тот же напев – и лишь просьба спеть так, как какой-то иной человек, заставляет певца переменить «монотему» на личный напев названного человека [Алексеев Э., 1988, с. 163–165].

Аутентичный варган никоим образом не полагается на лейттематизм. Ономотопея, включение известных мелодий, использование конвенциональных жанровых и стилистических черт, фонетический символизм и повествовательный «программный» композиционный подход, распространенный среди варганистов, – всё это разрабатывает темы, найденные в окружении человека. Более того, варган принципиально **антиперсонален**: он прячет натуральный голос человека, покрывая его стереотипи-

---

<sup>7</sup> Эркин Алексеев является заведующим научно-исследовательского отдела Международного центра варгана в Якутске. Он принял активное участие в проведении акустических экспериментов, предпринятых в рамках нашего исследования.

ческой маской. Язычок варгана заменяет голосовые связки, делая голоса мужчин, женщин, взрослых, детей неразличимыми – невзирая на все их различия по полу, возрасту, темпераменту и эмоциональному состоянию. Способность спрятать источник наиболее приватной информации, одновременно сохраняя возможность для богатой имитации, превращает варган в эффективное средство объективизации действительности.

По своей общедоступности варган превосходит и личную песню, и, в еще большей степени, обычную звуковысотную песню. Если в западных обществах почти 15 % населения считают себя лишенными музыкального слуха [Cuddy et al., 2005] и потому избегают какого бы то ни было активного музицирования – и это никоим образом не наносит им урона в жизни [Patel, 2010, с. 371–379], – то для культур, имеющих личную песню, ситуация радикально иная. Здесь музыкальность рассматривается не как «дар», доступный лишь счастливым, но как норматив общественной жизни. Неспособность регулярно исполнять свой личный напев лишает человека важного средства проявления своей идентичности, поддержания самосознания в стрессовых ситуациях (особенно в одиночестве) и чувства сохранности. Важность всего этого подтверждается практикой исполнения личной песни неспособного петь человека его родственниками, наблюдавшей на Чукотке [Дьяконова, 2015].

В соответствии с сибирской мифологией афония является одним из признаков, отличающих мир мертвый от мира живого [Львова и др., 1989, с. 90]. Голос понимается как имманентный живой объект благодаря его ассоциации с дыханием. Голос может «вторгнуться» в человека и подчинить его разум [Пашина и др., 2005]. Это особенно важно для шаманов, которые при совершении исцелительных обрядов обычно имитируют голоса и личные напевы умерших людей и злых духов.

Последнее обстоятельство важно и для варгана, поскольку он широко используется в Сибири, на Алтае и в Монголии в качестве шаманского инструмента. Варган позволяет шаману скрыть свою идентичность и тем самым избежать пагубного влияния злых сил. Варган эффективно скрывает дефекты голоса. Даже афонические пациенты звучат на варгане, как здоровые люди [Шимомура, 2016]. Китайские хроники эпохи Сун сообщают о немом мужчине, который выучился использовать кучинцзы (свободный язычок наподобие варгана) для замещения речи [Picken, 1957].

О повышенной демократичности варгана, не уступающей личной песне, можно судить по обычаю варганного «протезирования»: во многих областях северной Азии люди, потерявшие зубы, используют топор или молоток для того, чтобы произвести звуки на варгане [Tadagawa, 2017]. Видеозапись такой игры при помощи топора можно увидеть в документальном фильме «Ульчи», снятом в 1967 г. Московской киностудией документальных фильмов [Дуван, 2003]. Лезвие топора во время игры прикладывалось к концу дугообразной стороны варгана, тем самым продлевая звук. Подобный же метод игры был известен в прошлом и среди нивхов, которые прижимали варган к губам лезвием топора [Мамчева, 2012, с. 54]. Использование топора было известно и в Якутии: мастер-хомусист Петр Федотович Кривошапкин из пос. Хомустаах Намского улуса даже припаял хомус к топору, что было запечатлено в 1967 г. группой чешских кинематографистов. Практика использования топора для улучшения способности к игре на варгане у тех, кто ее по каким-то причинам не имеет или потерял, свидетельствует о неукоснительной необходимости варганного музицирования среди аборигенного населения.

Легко узнаваемый, невзирая на разнообразие конструкций [Ledang, 1972], варганый «голос» исполняет роль маски, камуфлирующей реальный голос ее обладателя. Факт существования такого унифицированно-варганного голоса подтверждается распространенной среди алтайских детей практикой вокальной имитации звука варгана при помощи пальцев [Фомин, 2018]. Парадоксальным образом уникальные характеристики варганного «голоса» не мешают варгану хорошо имитировать другие тембры – варган служит замечательным **вокодером** [Leipp, 1963]. Язычок генерирует сигнал-носитель, а вокальный аппарат варганиста – сигнал-модулятор. Необычной является гибридизация обоих доменов, где модулятор остается вокальным, а носитель – инструментальным.

Варган – не простой инструмент, а **«кентаврический»** (имеется в виду, что при игре на варгане звукопроизводящий человек и звуковое орудие оказываются нераздельно слитыми) [Алексеев Э., 1991]. Это касается абсолютно всех разновидностей варгана: инструментальный компонент всегда определяет высотный аспект музыки, а вокальный – динамический [Dournon-Taurelle, Wright, 1978, с. 21]. Поскольку персонализация коренится в вокальном компоненте, занимающем подчиненное положение у варгана, последний становится «безличным». Будь то романтическое серенадирование, шаманские путешествия, анимистические охотничьи ритуалы или детские репрезентативные игры, вокодерная маска обеспечивает анонимность. Звук варгана напоминает загадочную иностранную речь, испещренную ономотопеей [Алексеев, 1988].

Вокодерность вообще имеет прямое отношение к прятанью. Электрические вокодеры были изобретены для зашифровки военных телекоммуникаций, дабы скрыть личность говорящего [Tomrkins, 2010]. В поп-музыке популяризация вокодера произошла в урбанистических, «роботических» стилях музыки и распространилась на другие жанры для сокрытия персональных характеристик поющего (пол, этнос, возраст, класс), поскольку они рассматриваются в качестве потенциальных уязвимостей [Dickinson, 2001]. То же самое касается и варгана. В традиционных обществах он уменьшает риск идентификации по голосу и «вреда», грозящего от злых духов [Попов, 1949, с. 265]. В современных обществах он защищает от подслушивания [Morgan, 2008]. Тем самым варган предупреждает нежелательные последствия личной вокализации.

*Если личная песня мономелодична, но многотембровая, то варганная музыка в своей основе мономелодична.*

### **5. Личные наигрыши на варгане и концепция спектральной фактуры**

Варганная традиция поощряет репрезентацию посредством персонализированных звуковысотных контуров, а не тембров. Среди народностей российского Дальнего Востока варганист использует набор индивидуализированных наигрышей, которые экспонируют «голос» варгана каждому – так, что исполнителя зачастую можно узнать по его излюбленным наигрышам [Мамчева, 2012, с. 223]. То же самое относится и к другим сибирским инструментам. Удэгейцы, например, считают инструментальные наигрыши «личными песнями» соответствующих инструментов [Шейкин, 1982].

Подобные наигрыши могут быть квалифицированы как «личные» – наподобие мотивов личных напевов. Эквивалентность мотивов песни и варганной игры выходит на поверхность, когда варганист заимствует тематический материал пения, превращая его в тему для развития в варганной композиции [Шейкин, 2002, с. 7].

*Пример 10.* «Приход лета» – якутская народная песня в исполнении Ф. Гоголевой. В песне говорится о ярком солнце, посылающем тепло с небес, и наступлении лета. Песня основана на трехступенном мотиве в регулярном танцевальном ритме стиля *дэгэрэн*, хотя выдерживается в интонационном стиле *тангалай* – нёбного пения, когда язык резко прижимается к нёбу при глубоком вдохе. <http://chirb.it/vpnhv1>

*Пример 11.* Та же песня, положенная той же исполнительницей в основу хомусной импровизации. Варганные наигрыши выражают то же состояние, что и песня, но по-своему. Варганная версия теряет палатальность, но сохраняет ритмические черты *дэгэрэн*. <http://chirb.it/dp3910>

Персональные варганные наигрыши, должно быть, возникли после того, как вокодерные свойства варгана стали очевидными, – на основе ономотопейных ассоциаций. Примером служит программный характер нанайских наигрышей на варгане и других инструментах, подражающих какому-либо движению, такому как ходьба на лыжах или бег лося [Булгакова, 2001].

По мере того как архаические культуры утрачивают свою анимистическую идеологию, музыкальные инструменты превращаются из полисемантического «магического голоса» в орудие производства специфической музыкальной обработки звука, предназначенной для определенного применения [Новик, 1998]. В ходе этого такая музыкальная аранжировка приобретает семантическое значение и начинает нести информацию о своем творце. Так, манси своими наигрышами отмечают местонахождение и род участников медвежьего праздника [Чернецов, 1971, с. 110]. Манси и ханты проводят ежегодные лодочные гонки, в которых музыканты – члены экипажа исполняют соответствующие наигрыши для репрезентации местности, мимо которой проходит лодка [Шейкин, 1990, с. 8–9].

Каждый музыкальный инструмент воплощает особый жест, абстрагированный из наиболее типичного технического движения исполнителя, плюс тембр, абстрагированный из звукообразования данного инструмента, – в сумме производя новый тип музыкального мышления [Земцовский, 1987]. Как и любой инструмент, инструмент музыкальный является технологическим орудием для продукции и репродукции желаемого звука / фактуры.

Кроме обладания особым тембром, каждый музыкальный инструмент характеризуется специфической фактурой и шаблонами игры. Такие шаблоны широко используются для необходимых коннотаций. Так, гитара узнается по бряцающим аккордам, мандолина – по щипковому тремоло, а цимбалы – по молоточковым пассажам, что применяется в оркестровках как прием передачи ис-

панского, сицилийского или венгерского колорита. В музыковедении такие шаблоны рассматриваются как частный случай фактурной<sup>8</sup> аранжировки [Фраёнов, 1981].

С акустической точки зрения эти сольные фактуры являются **спектральными** – их одnogолосность не мешает им отличаться друг от друга по спектральному составу, где музыкальный звук в целом выступает аналогом «классической» многоголосной фактуры, а характерные компоненты спектра, позволяющие узнать на слух определенный инструмент, – фактурными пластами.

Чтобы музыкальный инструмент заработал репутацию «народного», его звук / фактура должны исполнять важную для культуры функцию [Штокман, 1987]. Для приятия несколькими этносами производство инструмента, техника игры на нем, его тембровый стандарт и фактура должны сложиться в более или менее общую единую функциональную систему [Stockmann, 1971]. Практически это означает, что множество варганных наигрышей, используемых отдельными варганистами в рамках каждой из культур, должны подчиняться некоему единому типу фактурной аранжировки.

Варганы айну, ульчей, эвенков и индонезийцев удивительно сходны по конструкции, звуку и технике игры [Дуван, 2003]. То же самое относится и к варганам удмуртов, башкир, татар и коми Прикамья [Александрова, 2017]. Почти идентичны древние раскопанные варганы Японии и современные инструменты нивхов и карелов [Wright, 2001]. Удаленность их географических районов едва ли может быть объяснена межкультурными контактами, как это пытается сделать Ганс Фишер [Fischer, 1986, с. 156]. Гораздо более вероятно, что причиной является особенность психо-акустических атрибутов варгана. Всего известны четыре транскультурные черты варганной музыки:

1. Имитация звуков природного и культурного окружения характеризует музицирование для себя, направленное в целом на гармонизацию отношений с природой<sup>9</sup>.
2. Имитация человеческой речи призвана скрыть от нежелательных свидетелей либо личность серенадирующего<sup>10</sup>, либо содержание<sup>11</sup> того, что он вокализирует<sup>12</sup>.
3. В шаманских ритуалах варган применяется для доставки шамана в потусторонний мир<sup>13</sup>.
4. Обладатели варгана получают защиту в виде оберега от всяческих бед<sup>14</sup>. Пережиток верований в оберегательные свойства варгана замечен в продолжающемся в современных условиях использовании варганной игры в качестве терапевтического средства<sup>15</sup>.

Все эти четыре особенности объединяет репрезентация множества явлений одним и тем же единственным «голосом» варгана: 1) множества объектов окружения, 2) множества слов, 3) множества встреч во время шаманского путешествия, 4) защита от множества возможных несчастий.

---

<sup>8</sup> В самом общем смысле слова, музыкальная фактура представляет собой определенный тип изложения музыкальной мысли, что охватывает все виды тональной организации [Тюлин, 1966, с. 31–36]. Музыка для одnogолосных музыкальных инструментов не является исключением – изменения мелодического контура, ритмического рисунка и регистров создают узнаваемый фактурный рисунок [Скребков, 1973, с. 136]. Подобным же характерным рисунком обладают и фоноинструменты традиционных музыкальных культур «тембровой музыки».

<sup>9</sup> Преимущественно сольное использование варгана характеризует музыкальные культуры Сибири [Алексеев, 1988], Поволжья [Загретдинов, 1997], Тувы и Алтая [Сузукей, 1989], Афганистана [Koskoff, 2008, т. 2, с. 1062], Сахалина [Мамчева, 2005], Тайваня [Blench, 2004], стран Индокитая [Sam, 2008], Индонезии [Matusky, 2008] и Новой Гвинеи [Pugh-Kitingan, 1977].

<sup>10</sup> Например, девушки племени бонток поют в ответ на варганную игру юноши вне их дома, не видя его и пытаясь угадать его идентичность [Canave-Dioquino, Santos, Maceda, 2008, с. 437]. У народности ли на о. Хайнань, напротив, девушки используют варган для камуфляжа голоса в признаниях в любви юношам [Hsu, 2001].

<sup>11</sup> Способность варгана аккуратно воспроизводить гласные и некоторые согласные фонемы языка зачастую используется для выговаривания специфических слов и фраз на близкой дистанции – так, чтобы случайные свидетели не могли бы подслушать приватное собеседование на варгане. Такое использование варгана может доходить до воспроизведения не только фонем, но и движение «тонов» тоновых языков [Poss, 2012].

<sup>12</sup> См.: [Canave-Dioquino, Santos, Maceda, 2008; Hauser-Schäublin, 1995; Hsu, 2001; Kartomi et al., 2008; Levin, Suzukei, 2006, с. 116–117; Matusky, 2008; McLean, 1999, с. 265; Sam, 2008; Uchida, Catlin, 2008].

<sup>13</sup> См.: [Canave-Dioquino, Santos, Maceda, 2008; Chuluunbaatar, 2016; Czaplicka, 1914; Honeychurch, 2015, с. 19; Maskarinec, 1995, с. 192; Pegg, 2001; Rouget, 1985, с. 126; Sarangerel, 2001; Tadagawa, 2017; Yousof, 2004, с. 70–71; Агапитов, Хангалов, 1885; Алексеев, 1988; Вайнштейн, 1991; Василевич, 1969; Галайская, 1973; Дуван, 2000; Соломонова, 2000; Сулейманова, 1994].

<sup>14</sup> См.: [Попов, 1949, с. 265; Добжанская 1991; Pegg, 2001], (ПМ В.Е. Дьяконовой, 2015).

<sup>15</sup> В качестве примера успешного лечения можно сослаться на курс медитативной варганной терапии в санатории Горячий Ключ Краснодарского административного округа. Около 60 % пациентов, прошедших этот курс и жаловавшихся перед тем на приступы паники, посттравматический стресс, острую депрессию, расстройство сна и синдром раздраженного кишечника, испытали улучшение [Калиниченко, Алексеев, 2008].



Варган выступает как джокер в покере, принимая в интересах варганиста разные личины. Для охотников он подзывает добычу, магически имитируя ее голоса [Алексеевко, 1988] или зарабатывая покровительство Баяная – хозяйина тайги, довольного музыкой и посылающего добычу в благодарность за нее [Галданова, 1987]. Для возлюбленных варган соединяет души путем сближения их артикуляций в дуэте [Haid, 1999]. Для детей варган воплощает бездну протагонистов для игр «понарошку» [Екеева, 2014].

*Все эти применения варгана игнорируют, кто именно исполняет музыку, и концентрируются на имперсонации, используя варган как фетиши. А вокодерная натура варгана делает это возможным. Она же порождает гомогенность фактурных рисунков различных варганных наигрышей.*

### **6. К вопросу о генезисе варганной музыки**

В архаических культурах варган, скорее всего, противостоял личной песне именно по направленности приватного использования:

- Личная песня нацелена на самого **человека – обладателя голоса** посредством референции на его уникальный тембр и тематизм.

- Варган нацелен на **мир, окружающий человека** посредством репродукции и «присвоения» голосов окружающей среды для достижения гармонии существования в «кентаврической гибридации» – человеческий голос замещается голосом варгана для отражения окружающей действительности.

Все виды тембровой музыки характеризуются преобладанием музицирования «для себя» над коллективным музицированием, которое отличает «звуковысотную музыку». Если звуковысотная музыка специализируется на приведении индивидуума в соответствие с группой для их общей выгоды, усиливая каждого из участников, то тембровая музыка задается целью привести индивидуума в соответствие с его окружающей средой, будь то природа, сверхъестественные силы, брачный партнер или память о себе самом в прошлом.

Здесь уместно напомнить, что измерения тембра сильно индивидуализированы. Несравнимо труднее воспроизвести определенный тембр, чем звуковысоту. Тембр глубоко *субъективен* по своей природе по сравнению с гораздо более *объективным* характером звуковысоты. Именно поэтому пение одной и той же мелодии хором звучит как коллективное заявление – утверждение группой людей единой идеи. Однако исполнение горлового пения хором полностью теряет смысл, превращаясь в кашу, потому что тембровая музыка призвана выразить состояние одного человека – отразить то, чем он отличается от других. Личная песня достигает этого путем варьирования монотемы и монотембра, а варганная музыка – монотонированием различных тем и тембров.

Варганная музыка развила свои имперсонационные способности постепенно. Сперва варган имел значение лишь как обладатель особого инструментального голоса. Варган работал как талисман, соединяя своего владельца со сверхъестественной силой посредством магического контракта [Новик, 1998]. Самые первые варганы были сделаны из подручных материалов: трав – как дальневосточный *конга чныр* [Мамчева, 2005], веток – как алтайский *тая комус* или тувинский *ыяш комус* [Модоров, Дворников, 2015] или щепок – как якутский *мас хомус* [Шейкин, 2002, с. 119]. Даже для ребенка требуется всего несколько минут для их изготовления. Правильнее было бы называть приготовление такого варгана для игры не изготовлением, а его «собранием» – вроде собирательства ягод или грибов. Древность таких протоварганов можно ощутить, если вспомнить мифы, приписывающие изобретение варгана медведю – тотемическому предку множества сибирских этносов<sup>16</sup> [Старцев, 2017].

Идея варгана могла возникнуть и из «эоловой арфы» – таинственных звуков, издаваемых под воздействием ветра расщепленным молнией деревом под воздействием ветра [Дуван, 2003]. Пораженные молнией деревья считаются тюрками Сибири и тунгусо-маньчжурскими народностями очищенными, способными передавать магические свойства изделиям, которые изготовлены из такого дерева. Дополнительный оберег приходил от тотемического фитоморфизма: нивхи вели родословную от лиственницы, ульчи – от кедра, ороки – от березы, а айну – от ели [Дуван, 2003]. Растения считались дышащими и потому обладающими душой, возможно, даже личным напевом, как и животные [Львова и др., 1989, с. 89].

*Пример 12.* Личная песня оленя Урды, исполненная за него его владелицей, Валентиной Костёркиной, на нганасанском языке. <http://chirb.it/M46DrK>

---

<sup>16</sup> Енисейские народности считают варган инструментом Кайгуся – медведообразного божества, хозяйина всех животных, который изобрел варган из березовой щепы для того, чтобы имитировать голоса животных и тем самым получать власть над ними [Шейкин, 2002, с. 126]. Судя по легендам, Кайгуся научил охотников-людей играть на варгане перед охотой для того, чтобы обеспечить удачу в привлечении добычи.

Личная песня и личные наигрыши приписывались духам и исполнялись для того, чтобы привлечь их внимание во время жертвоприношений – личные напевы даже отражали мифологические семейные отношения между такими духами [Гемуев, Сагалаев, 1986, с. 68]. Эти напевы были нотированы Ю. И. Шейкиным [Шейкин, 1990].

Культ предков, доминирующий в большей части Азии, приписывал генеалогическим предкам силу покровительства. По всей Сибири растения почитались как более высокие по рангу в отношении к человеку – как и горы, реки и животные – и могли приниматься за предков. Даже сейчас хакасские и алтайские роды по-прежнему признают лиственницу и березу предками рода [Сагалаев, Октябрьская, 1990, с. 50–59]. Мифы рассказывают о деревьях, вырастивших покинутых детей или породивших человеческих родоначальников [Тадышева, 2018]. Умиравшее неподалеку дерево виделось как предсказание скорой смерти кого-либо из рода, почитающего это дерево как предка [Кыпчакова, 2006]. Рубка деревьев-предков по-прежнему табуируется на Алтае.

Деревья использовались для прослеживания генеалогического древа: например, род иркит принимал жимолость за отца, а березу за мать рода [Потанин, 1883, с. 7]. Зоо- и фитоморфные предки изображены на уральских металлических дисках 1-го тысячелетия до н. э. из Ханты-Мансийского музеев<sup>17</sup> [Гемуев, 2000, с. 63–64]. Один из образов изображает «женщину-растение», идентифицированную как мифологический предок рода пор, которая, по преданию, была рождена медведицей после того, как та поела растение порыг [Чернецов, 1971, с. 91–93]. Порыг и подобные травы часто использовались для изготовления музыкальных инструментов [Шейкин, 2002, с. 4–7], которые должны были быть священными для людей рода пор. Такие музыкальные инструменты, скорее всего, служили родовым талисманом, прежде чем становились региональными инструментами [Васильев, 2016]. Конгон-трава, использовавшаяся для изготовления травяных варганов, также была мифологизирована в виде женщины [Крейнович, 1927/8, с. 192] – вероятно, предка какого-то рода.

Дерево служило важнейшим маркером рода и моделью родовых отношений для южносибирских тюркских народов [Сагалаев, Октябрьская, 1990, с. 43]. Они различают людей по происхождению, по их принадлежности к сеоку<sup>18</sup> (роду) и считают, что кости соратников по сеоку сделаны из «дерева» одного и того же вида – следуя парадигме дерева и леса. Каждый человек аналогичен отдельному дереву, а его род – дереву определенной породы [Там же, с. 53–54]. Соответствие группировки людей группировке деревьев также отмечено среди народов Югры [Там же, с. 57]. Оно по-прежнему существует – перепись населения 2010 г. показала, что на Алтае были зарегистрированы 82 сеока [Тюхтенева, 2015]. Стандартная система идентификации индивидуума там состоит в отнесении его сеока к определенному тотемическому животному, дереву и горе [Тадышева, 2016].

В такой «паспортной» системе варган, сделанный из древесины определенного растения, представляет «голос» соответствующих этому растению рода и местности. Изначально чисто темброво-материальная идентификация постепенно расширялась путем выработки персонализированных наигрышей, тем самым подключая новый «мелодический» параметр в тоновую организацию варганной музыки.

Вкупе с темброво-материальным параметром «мелодический» определяет происхождение конкретного человека из того или иного сеока чисто варганными средствами. Это становится возможным благодаря вокодизации. Поскольку жена считается чужой по отношению к роду мужа в алтайской системе родства даже после заключения брака, обычаи запрещают ей вслух называть что бы то ни было, что имеет тотемическое отношение к сеоку мужа<sup>19</sup> [Тадышева, 2018]. В таких условиях артикулирование соответствующих слов на варгане позволяет обойти такой запрет.

---

<sup>17</sup> Видимо, имеется в виду Музей природы и человека в Ханты-Мансийске, получивший материалы, прежде хранившиеся в Тобольском музее.

<sup>18</sup> Слово «сеок» в алтайских языках буквально означает «род; поколение; кость», оно традиционно использовалось для обозначения специфических форм экзогамной патрилинейной социальной организации [Вербицкий, 1865]. Значения «род» и «кость» сближаются посредством оттенков последнего – «останки; кладбище», так как, по традиционным воззрениям алтайцев, «кость» является квинтэссенцией живого вещества, способного предоставить силу для поддержки будущих рождений [Сагалаев, Октябрьская, 1990, с. 39]. Таким образом, «кость» – это то, что остается от усопшего предка и что обеспечивает преемственность между предками и потомками: аборигенное население верило, что члены одного и того же рода разделяют общие ингредиенты кости [Там же, с. 40].

<sup>19</sup> Произнесение вслух чужими имен человека или его родственников, названий священных предметов рода, включая родовые деревья, считалось чреватой бедой. Это табу накладывало тяжелые обязательства на жену, которую муж обычно брал из чужого рода. Несмотря на рождение общих детей, жена оставалась отчужденной от рода мужа. Так, вплоть до XX в. вдова не получала наследства после смерти мужа – в отличие от дочери [Енчинов, 2009].

Это обстоятельство могло бы объяснить особенно сильную связь варганной игры с женской сферой быта во многих урало-алтайских культурах. В них, как правило, мужчины выбирали жен из соседних этносов [Pakendorf, 2007]. Такие жены оказывались связанными табу. Большинство варганов, найденных в богатых археологическими находками захоронениях в Волго-Камье и Приуралье, покоились в женских погребениях [Александрова, 2017]. Практически по всей Евразии варган является одним из нескольких артефактов, характеризующих могильники, что показывает органическую связь варгана со сверхъестественными силами и культом предков [Oleszczak et al., 2018]. Варган все еще используется в ламентациях по погибшим предкам на российском Дальнем Востоке [Шейкин, 2002, с. 364].

Широкая распространенность варгана в Азии, видимо, проистекает из его использования в шаманстве [Эмсгаймер, 1986], которое представляет собой своего рода единую религиозную систему всего урало-сибирского региона [Алексеев Н., 1992]. Шаманки самоедов до сих пор используют варган вместо бубна [Алексеев, 1988] – традиционного музыкального инструмента шаманизма в его современном состоянии. На Алтае начинающие шаманы не имеют права использовать бубен и используют вместо него варган, что можно рассматривать как свидетельство большей древности варгана в шаманской практике [Вайнштейн, 1991, с. 273]. В Монголии шаманы задействуют варган в начале шаманского ритуала и переходят к бубну только после достижения состояния транса, часто передавая варган шаманским помощникам [Chuluunbaatar, 2016]. Бурятские шаманы применяют варган при гадании о судьбе [Бурыкин, 2007, с. 120].

Все это позволяет предположить, что ономотопейные и вокодерные возможности варгана делают его более общедоступным, чем шаманский бубен, не требуя от варганиста особого, «сверхъестественного» дара [Шейкин, 2002, с. 69–134]<sup>20</sup>. По-прежнему сохраняющиеся верования в варган как средство оберега раскрывают его происхождение как *общеупотребительного «магического» инструмента, предшествовавшего профессионализации шаманизма и утверждению бубна как атрибута шаманской профессии.*

### **7. Трехэтапная модель развития тоновой организации аутентичной варганной традиции**

Варган и личная музыка совместно представляют две оси координат в музыкальной системе традиционного мировоззрения народов Урала / Сибири / Дальнего Востока. Личная песня ориентируется на вычленение своего «Я» из окружающей среды. Имеющиеся историко-этнографические материалы позволяют выделить три последовательных этапа установления подобной функциональности [Шейкин, 2002, с. 255]:

- 1) индивидуальный – «так пою я»;
- 2) территориальный – «так поют мои соотечественники»;
- 3) генеалогический – «так поют в моей семье».

Ю. И. Шейкин выводит эту последовательность на базе сравнительного анализа существующих фольклорных традиций коренных народностей северо-восточной Евразии. Он принимает за модель развития личной песни эвенскую культуру, поскольку она сохраняет все три вышеотмеченных функции [Там же, с. 263–268]<sup>21</sup>.

Эта же схема развития функциональности просматривается в варганной музыке:

- 1) индивидуальный – «этот варган оберегает меня от нежелательных последствий при контактах с предметами моего окружения»;
- 2) территориальный – «эти ономотопейные имитации на варгане контролируют объекты имитации в моем окружении»;
- 3) генеалогический – «этот стиль игры на варгане налаживает мои отношения с окружающим миром и должен быть унаследован моими детьми».

Личное мировоззрение и самовоззрение дополняют друг друга. Не удивительно, что варганная музыка и личная песня по большей части охватывают одну и ту же территорию. См.:

---

<sup>20</sup> Табу для любого, кроме шамана, на трогание шаманского бубна гораздо более распространено по Сибири, чем табу на притрагивание к шаманскому варгану, что имеет место лишь у бурят. Также освящение бубна составляет наиболее важную магическую процедуру, вовлекающую наибольшее число людей и представляющую собой наиболее сложную церемонию по сравнению с любым другим музыкальным инструментом, включая варган. Только буряты делали изготовление шаманского варгана привилегией «белых кузнецов» [Шейкин, 2002, с. 131]. Но даже бурятская процедура приготовления шаманского варгана была проще, чем для бубна. Только относительно недавно мастера варганисты стали искать искусников-кузнецов, способных применить сложные технологииковки, требующие нескольких дней работы.

<sup>21</sup> Эвены различают три типа личных песен на основании отношения слов и музыки: *тиинмей* (по-эвенски: «говорить с самим собой»), *икаан* (собственно «песня») и *алма* («воспоминание») [Шейкин, 2002, с. 263–268].

рис. 1. Административные регионы России, где варган является ведущим музыкальным инструментом и рис. 2. Административные регионы России, где личная песня сохраняется в употреблении (с. 25 наст. изд.).

Сравнение рис. 1 и 2 показывает, что личная песня и варганная традиция сосуществуют у манси, хантов, селькупов, кетов, камасинцев, эвенков, долган, эвенков, якутов, удэгейцев, юкагиров, чукчей, кереков, чуванцев, коряков, ительменов, нивхов, ульчей и нанайцев<sup>22</sup>.

Взаимодействие личной песни и варганной музыки в рамках одной и той же культуры способствует возникновению персональных варганных наигрышей. Так, нивхи часто используют тот же самый типовой наигрыш в разных варганных произведениях одного и того же человека [Мамчева, 2012, с. 222].

*Пример 13.* Персональный варганный наигрыш нивхской исполнительницы В. Хейн в ее оригинальной импровизационной композиции «Танец камбалы». Эта пьеса, как и множество других произведений Хейн, записанных Н. А. Мамчевой, основана на персональном мотиве, состоящем из двух нисходящих интервалов – терции и секунды (типа *e-c-b*), где средний тон (*c*) часто попадает на короткую длительность, а нижний тон (*b*) имеет множество повторений [Мамчева, 2012, с. 297–300]. <http://chirb.it/aIrCvG>

*Пример 14.* Персональные варганные наигрыши нивхской исполнительницы В. Персиной в ее оригинальной композиции [Там же, с. 301: № 130]. Один мотив состоит из восходящей секунды, либо в проходящем (*c-d-e*), либо во вспомогательном (*c-d-c*) движении. Второй мотив включает восходящую терцию (*e-g-e*). Тоны *c* и *e* устойчивы, а *d* и *e* неустойчивы. <http://chirb.it/2L65H3>

Нивхи также дифференцируют персональные наигрыши, используя в качестве маркеров отдельных жанров особые «тембровые слова» [Шейкин, 2002, с. 132]<sup>23</sup>.

*Пример 15.* Нивхская ритмическая формула «*кан вай*», типичная для инструментальной и вокальной музыки, в варганной музыке совмещается с ономотопейной артикуляцией «*хав-хав*» [Мамчева, 2012, с. 119]. Эта формула характеризует жанр собачьих гонок на фестивалях, проводимых нивхами, ульчами и негидальцами, а также жертвоприношение собаки на ежегодном медвежьем празднике. <http://chirb.it/q2xxbJ>

Амальгамация не ономотопейных приемов варганной игры, должно быть, произошла в рамках исторического развития личной песни, когда тембровые темы привели к формированию «тембровых слов». Многие коренные сибирские народности резервируют специальные слогосочетания в качестве территориальных или этнических маркеров [Шейкин, 2002, с. 251]. Например, многие удэгейские мелодии включают слова «*ява-ява*», а нивхские – «*анга-анга*». Такие слова отличаются от «нормальных» слов языка отсутствием денотационного значения и привнесением семантической окрашенности исключительно посредством фонического символизма.

Часто тембровые слова требуют специфического ритма и мелодического контура, тем самым приобретая формообразующее значение в мелодии. Длительное использование таких слов в варганной практике не могло не направить тоновую организацию варганной импровизации к выработке и принятию неких стандартов артикуляции. Известно, что якутские хомусисты часто используют тембро-

<sup>22</sup> Анализируя географическую разницу между ареалами распространения личной песни и варгана в качестве ведущего музыкального инструмента, следует отметить, что варганная традиция господствует в Юго-Восточной Сибири и Волго-Камском бассейне, где начисто отсутствует личная песня. С другой стороны, традиция личной песни очень сильна на северо-восточной оконечности Европы, где из пяти самодийских народов лишь селькупы и камасинцы обладают своими собственными варганными традициями. Эскимосы также имеют лишь традицию личной песни. А три тунгусские народности (орочи, ороки и тазы), наоборот, имеют лишь варганную традицию. Отсутствие личной песни может быть объяснено ее исчезновением под воздействием соседних метропольных цивилизаций, культивирующих развитые звуковысотные музыкальные системы. Вся европейская часть России отмечена сильным влиянием русского фольклора и западной классической музыки. Тунгусские же народности попадают в сферу влияния китайской традиционной музыки, базирующейся строго на звуковысотных принципах. Отсутствие же варгана у ненцев, энцев и нганасан, видимо, объясняется отдаленностью этих народностей от зон произрастания деревьев, которые предоставляют прототип для «фетишного» использования варгана в качестве родового талисмана.

<sup>23</sup> Так, персональный наигрыш, использующийся для сопровождения путешествия на собачьей упряжке, имитирует лай, используя короткие длительности на слогах «*хай-тьок-хай-нак-нак*» или «*хавр-хавр-хаф-хаф-хаф*». А игра на варгане для себя основана на распевах длинных тонов на слогах «*ко-льо-льо-льо*», с вибрато нижней губы или кончика языка.

вые палатальные слова *«хыт-тыя»*. Тембровые слова складываются в тембровые «фразы», произносимые на манер магических заклинаний [Чернецов, 1987, с. 35]<sup>24</sup>.

По мере модернизации традиционного образа жизни, когда анимизм и тотемизм теряют актуальность, существенно снижается и необходимость в анонимности. Соответственно, варганная игра приобретает мелодические, ритмические и тембровые фигуры, идиосинкратичные для каждого исполнителя. От личной песни игра эта начинает отличаться привлечением целого репертуара выразительных приемов, а не одного-единственного, монотематического.

Варган становится предпочтительнее личной песни в «тембровом» музицировании для себя, когда музыкальное выражение нацеливается на внешний по отношению к музыканту набор объектов, составляющий «объективную реальность». Например, варганист может «сочинить» варганную пьесу о молодом человеке, который таким образом как бы становится героем повествования, посвященного проявлению его характерных особенностей, а повествование от «третьего лица» приобретает черты объективности.

Личная же песня более подходит там, где предметом музыкального выражения служит сам музыкант – его внутреннее состояние, представляющее «субъективную реальность», показанную от «первого лица».

- Плюрализм варганного тематизма в рамках музыкального произведения идеально соответствует множеству объектов окружающего мира.
- «Единомыслие» же личной песни идеально соответствует единичности личностного «Я» у ментально здорового человека.

\* \* \*

Таким образом, тоновая организация варганной музыки непременно проходит путь развития через три вехи, которые имеют межкультурное значение, благодаря акустическим особенностям вокодерной природы варгана и известной нам информации о том, как эти акустические особенности используются в традиционных культурах.

«Фетишный» период. Ведущее значение здесь получают не столько музыкальные свойства варгана, сколько факт его изготовления из «священного» растительного материала. Оберегательный статус материала проецируется на музыкальные характеристики варганного звука, следуя модели **индивидуальной** принадлежности к определенному **роду** – обладатель варгана становится членом родового сообщества, для которого материал изготовления варгана является священным. Тем самым музыкальные особенности звучания такого варгана получают неосознанное отличительное значение для членов соответствующего рода.

Ономатопейный период. Ведущее значение здесь приобретает имитация наиболее важных звуков окружающей среды. Воспроизведение этих звуков рассматривается как средство контроля над их натуральными обладателями. Поскольку «хозяева» звуков характеризуются пребыванием в определенной среде обитания, ономатопейный период имеет ярко выраженный **территориальный** характер. Варганное музицирование приобретает осознанную тоновую организацию – именно в ней вскрывается вокодерная и кентаврическая природа варганной фактуры. Экологическое сходство сред обитания выступает как дополнительный фактор, определяющий сходство тоновой организации различных варганских культур. По аналогии с возникновением племенных союзов, возникают «союзы» варганских музыкальных систем соседних этносов.

«Наигрышевый» период. Ведущее значение здесь придается формированию специфических фонем, слогов и слов «тембровой» музыки, характеризующих именно музицирование на варгане. Апроприация ономатопейной семантики уступает место генерации сугубо варганной фоносемантики, основанной на фонетическом и моторном символизме варганских артикуляций. Кристаллизация репертуара выразительных элементов и компонентов закладывает основу под «вавилонский» эффект зарождения множества школ и стилей варганной музыки. Последняя начинает приобретать **генеалогический** характер – выработав новый прием выразительности, варганист передает его своему потомству. Тем самым ономатопейный и синестетический фонды семантики начинают дополняться чисто «индексовой» семантикой, основанной на потомственной конвенции. Передача навыков музицирования от матери ребенку составляет сферу применения, отмеченную многими этнографами в отношении варгана, считающегося у множества этносов женским и детским инструментом.

---

<sup>24</sup> Такова формула *«гаврике-гаврике, вас пырих-вас пырих»*, повторно артикулируемая на тумране северомансийской девушкой из северо-мансийского поселения Сосьва. В. Н. Чернецов подчеркивает ее заклинательный дактильный ритм, придающий магический характер этой формуле.

Эти три вехи составляют аутентическую традицию варганной музыки. Под аутентичностью здесь понимается сохранность чистоты принципов тоновой организации тембровой музыки от влияний тоновой организации культур звуковысотной музыки, особенно от воздействия западноевропейской тональности [Алексеев И. и др., 2017]. По мере возрастания геополитического значения цивилизаций западной Евразии, культивировавших формы звуковысотной музыки, их тональная организация, подчиненная унифицирующим математическим теориям музыки [Nikolsky, 2016], все более проникала в соседние культуры тембровой музыки, вызывая принятие местными музыкантами новых, более престижных, видов музицирования. Свежим примером такого подчинения культурному «доминиону» служит угасание под российскими влияниями нганасанской традиции [Бичеол, 2009]. Альбрехт Шнейдер справедливо квалифицирует такое замещение тембровых принципов настройки музыкальных инструментов чуждыми им звуковысотными, называя это «**звуковысотным редукционизмом**», наиболее ярко проступающим в традициях гонговых и ксилофонных ансамблей Африки и Юго-Восточной Азии [Schneider, 2001].

Подобный редукционизм присущ и варганной музыке. Частотная интерпретация варганного звука стала правилом в ряде западноевропейских традиций. Хотя варган и занимает важное место в Норвегии и Альпийском регионе, последовательность варганных звуков там оценивается по звуковысотной шкале – подобно инструментам с определенной высотой звука [Алексеев И. и др., 2017]. Избранная гармоника фундаментального тона отфильтровывается от остального спектрального материала, абстрагируется и принимается за дискретную звуковысотность. Более того, естественная «чистая» настройка этой высоты подчищается под соответствие математически выверенной температуры. Для производства недостающих для гептатонного звукоряда высот, недоступных для одного варгана обычной одноязычковой конструкции, привлекаются дополнительные язычки или дополнительные варганы – вплоть до одновременного использования 5–6 варганов. Такой подход к варганной музыке явно проистекает от влияния западной классической музыки, несравнимо более влиятельной в фольклорной музыке западноевропейских стран, чем на северо-восточной оконечности Евразии.

Звуковысотный редукционизм образует пятую, хронологически последнюю, веху в развитии варганной музыки. Предпоследней, четвертой, вехой является генезис звуковысотной организации независимо от европейских влияний – на основе трансформации местной традиции. Примером последней служит формирование звуковысотной системы *я-юэ* традиционной китайской музыки на территориях, прежде занятых тембровой музыкой монгольского происхождения. Как и западная тональность, *я-юэ* является видом тональности и формой звуковысотной музыкальной культуры. Не случайно китайские и тайваньские варганисты, как и их европейские коллеги, внедрили многоязычковые конструкции варгана [Wright, 2001].

Соединительным звеном для перехода от аутентического тембрового к «маньеристскому» звуковысотному мышлению в варганной музыке, по всей видимости, послужило распространение металлических варганов, сопровождающее распространение металлургии с Запада на Восток, – это будет обсуждено в нашей следующей статье. Акустические свойства металлических варганов позволили разорвать преемственность между варганной игрой и личной песней и сфокусировать варганное музицирование на монодийной мелодее, образованной при помощи выделения и группировки изолированных гармоник.

## Список литературы

Агапитов Н. Н., Хангалов М. Н. Материалы для изучения шаманства в Сибири. Шаманство у бурят Иркутской Губернии // Известия Восточно-сибирского отдела Императорского Русского Географического Общества. 1885. Т. 14. № 1–2. С. 1–61.

Александрова Н. Пластинчатые варганы в археологических памятниках междуречья Камы и Вятки // Вопросы инструментоведения: Сб. статей / Под ред. И.В. Мациевского. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2017. Вып. 10. С. 83–91.

Алексеев И. Е., Алексеев Э. Е., Дьяконова В. Е., Никольский А. В. Прологомена ладовой организации варганной музыки на примере использования артикуляционных ступеней в «говорящем» якутском хомусе // Системные методы изучения музыкальной культуры: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. памяти В.В. Мазепуса. 31 октября – 1 ноября 2017 г. / Под ред. О.В. Новиковой. Новосибирск: Изд-во НГК им. М. И. Глинки, 2017 (в печати).

Алексеев Н. А. Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири / Под ред. И.С. Гурвич. Новосибирск: Наука, 1992. 242 с.

Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. М.: Сов. композитор, 1988. 237 с.

- Алексеев Э. Е. Варган играющий, поющий, говорящий // II Международный конгресс по варгановедению, Якутск, 19–25 июня 1991 г. Якутск, 1991. URL: <http://eduard.alekseyev.org/work35.html>
- Алексеев А. М. Музыкальные инструменты народов севера Западной Сибири // Материальная и духовная культура народов Сибири / Под ред. Ч. М. Таксами. Л.: Наука, 1988. С. 5–23.
- Беляев В. М. Музыкальные инструменты Узбекистана. М.: Гос. муз. изд-во, 1933. 130 с.
- Бичеол В. К. О. Современное состояние культуры нганасан // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. Т. 4. № 20. С. 49–54.
- Булгакова Т. Д. Музыка в традиционной нанайской культуре // Российский фонд фундаментальных исследований. 2001. Т. 3. С. 213–218.
- Бурькин А. А. Шаманы: те, кому служат духи. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 285 с.
- Вайнштейн С. И. Мир кочевников центра Азии. М.: Наука, 1991. 296 с.
- Валькова В. Б. Музыкальный тематизм, мышление, культура. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1992. 161 с.
- Василевич Г. М. Эвенки: историко-этнографические очерки (XVIII – начало XX в.). Л.: Наука, 1969. 304 с.
- Васильев В. Е. Генезис шаманских инструментов народа саха в свете образа матери-зверя у тюрков, монголов и тунгусов // Северо-Восточный гуманитарный вестник. 2016. Т. 4. № 17. С. 18–27.
- Вербицкий В. И. Секи (кость, род, поколение) алтайцев // Томские Губернские Ведомости. 1865. Т. 42. № 2. Октябрь. С. 14.
- Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. 332 с.
- Галайская Р. Б. Варган у народов Советского Союза: к вопросу об архаизмах и народном музыкальном инструментарии // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы / Под ред. И. И. Земцовского. М.: Музыка, 1973. С. 328–350.
- Галданова Г. Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск: Наука, 1987. 124 с.
- Гемуев И. Н. Народ манси: воплощение мифа. Новосибирск: Ин-т археологии и этнографии, 2000. 91 с.
- Гемуев И. Н., Сагалаев А. М. Религия народа манси. Культурные места XIX — начала XX в. Новосибирск: Наука, 1986. 194 с.
- Добжанская О. Э. Чукотские наигрыши на рамном варгане // Варган (хомус) и его музыка: Материалы I Всесоюз. конф. 1988 г. / Под ред. Э. Е. Алексеева. Якутск: Ин-т языка, литературы и истории при АН СССР, 1991. С. 52–58.
- Дуван Н. Д. Личность ульчского шамана и его ритуал // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов / Под ред. Ю. И. Шейкина. Якутск: Ин-т проблем малочисленных народов Севера, 2000. С. 51–53.
- Дуван Н. Д. Музыкальные инструменты ульчей // Записки Гродековского музея / Под ред. Н. И. Рубана, Т. В. Мельниковой. Хабаровск: Хабаров. краевой краевед. музей им. Н. И. Гродекова, 2003. С. 57–72.
- Дьяконова В. П. Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири / Под ред. И. С. Вдовина. Л.: Наука, 1981. С. 129–164.
- Екеева Э. В. Система семейного воспитания // Алтайцы: Этническая история. Традиционная культура. Современное развитие / Под ред. Н. В. Екеева. Горно-Алтайск: НИИ алтаистики им. С. С. Суразакова, 2014. С. 130–148.
- Енчинов Э. В. Семейные ценности алтайцев: трансформация обычного права в современной культуре. Автореф. дис. ... канд. истор. наук. М., 2009. 26 с.
- Есипова М. В., Путилов Б. Н., Шейкин Ю. И. и др. Варган // Музыкальные инструменты: Энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 112–115.
- Загреддинов Р. А. Школа игры на кубызе: Учеб.-метод. пособие / Под ред. М. С. Алкина, Т. С. Зиновьевой. Уфа: Белая река, 1997. 278 с.
- Земцовский И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Под ред. И. В. Мациевского. М.: Сов. композитор, 1987. С. 125–131.
- Калиниченко И. П., Алексеев М. А. Медитативно-образная музыкальная (варганная) психотерапия как метод медицинской реабилитации пациентов с посттравмами // Достижения и перспективы медицинской реабилитации: Материалы науч.-практ. конф. / Под ред. В. Яменкова. Сочи: Федеральное гос. управление, 2008. С. 338–340.
- Кыпчакова Л. В. К вопросу о культе деревьев у алтайцев // Сибирский педагогический журнал. 2006. Т. 3. С. 130–136.

Ларионов В. П., Семенов Я. С. Краткая математическая теория якутского хомуса // Варган (хомус) и его музыка: Материалы I Всесоюз. конф. 1988 г. / Под ред. Э. Е. Алексеева. Якутск: Ин-т языка, литературы и истории при АН СССР, 1991. С. 118–123.

Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество / Под ред. И. Н. Гемуева. Новосибирск: Наука, 1989. 243 с.

Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 533 с.

Мазекус В. В. О физических основах звукообразования при игре на варганах // Музыкальная этнография Северной Азии / Под ред. Ю. И. Шейкина. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1989. С. 155–161.

Мамчева Н. А. Нивхские варганы // Вестник Сахалинского музея. Ежегодник Сахалинского областного краеведческого музея. 2005. Т. 12. С. 271–284.

Мамчева Н. А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов / Под ред. Т. П. Роон. Южно-Сахалинск: Сахалин. обл. типогр., 2012. 382 с.

Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее в Москве. М.: Труды музыкально-этнографического общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, 1911. 205 с.

Модоров И. С., Дворников Э. П. Исторический очерк по культуре народов Горного Алтая в конце XVII – XX в. // Мир Евразии. 2015. Т. 4. № 31. С. 24–50.

Новик Е. С. «Вещь-знак» и «вещь-жест»: к семиотической интерпретации фетишей // Вестник РГГУ. 1998. № 2. С. 79–97.

Новик Е. С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении / Под ред. Н. Лидовой, Н. И. Никулина. М.: РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1999. С. 217–235.

Пашина О. А., Васильева Е. Е., Данченкова Н. Ю. и др. Народное музыкальное творчество. СПб.: Композитор, 2005. 570 с.

Попов А. А. Материалы по истории религии якутов бывшего Вилюйского округа // Сборник музея антропологии и этнографии / Под ред. С. П. Толстова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 255–323.

Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии. СПб.: Типография В. Киршбаума, 1883. 1083 с.

Сагалаев А. М., Октябрьская И. В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск: Наука, 1990. 208 с.

Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.

Соломонова Н. В. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. (Этномузыкологические очерки): Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2000. 49 с.

Старцев А. Ф. Этнические представления тунгусо-маньчжуров о природе и обществе. Владивосток: Дальнаука, 2017. 232 с.

Сузукей В. Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл: Тувин. кн. изд-во, 1989. 144 с.

Сузукей В. Ю. Типология тувинских хомусов // Варган (хомус) и его музыка: Материалы I Всесоюз. конф. 1988 г. / Под ред. Э. Е. Алексеева. Якутск: Ин-т языка, литературы и истории при АН СССР, 1991. С. 59–67.

Сузукей В. Ю. Хомус в традиционной культуре тувинцев. Кызыл: Туваполиграф, 2010. 288 с.

Судейманова Р. Н. Пережитки шаманства у башкир // Этнологические исследования в Башкортостане / Под ред. И. Л. Габдрафикова, М. Д. Киекбаева, Ф. А. Шакуровой. Уфа: РАН, 1994. С. 119–130.

Тадышева Н. О. Традиционный этикет алтайцев в семейно-родственном аспекте // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2016. Т. 2. № 12. С. 98–105.

Тадышева Н. О. Отражение культа дерева в традиционном мировоззрении тюрков Саяно-Алтая // Вестник Томского государственного университета. История. 2018. Т. 51. С. 118–123.

Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. Вып. 3. 224 с.

Тюхтенева С. П. Личность и общество у алтайцев: от родовой принадлежности до общеалтайской идентичности // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2015. Т. 4. С. 72–81.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

Фомин В. П. Детские фоноинструменты южных алтайцев // Мир науки, культуры, образования. 2018. Т. 2. № 69. С. 373–375.



- Фраёнов В. П. Фактура // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. 1981. Т. 5. С. 754–761.
- Чахов А. И. Старинные якутские музыкальные инструменты: технология изготовления. Якутск: Алаас, 2012. 78 с.
- Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. М.: Наука, 1971. 118 с.
- Чернецов В. Н. Источники по этнографии Западной Сибири / Под ред. Н. В. Лукиной, О. М. Рындиной. Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 1987. 284 с.
- Шейкин Ю. И. Проблема жанра в музыкальном фольклоре удэ: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. 20 с.
- Шейкин Ю. И. Инструментальная музыка Югры: Методическое пособие по курсу народного творчества для студентов ТКФ и ФНИ музыкальных вузов. Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 1990. 68 с.
- Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование / Под ред. Е. С. Новик. М.: Вост. лит. РАН, 2002. 728 с.
- Шимомура И. Акустический механизм звукоизвлечения из «говорящего» варгана и из игры «замена горлом» // Фольклор палеоазиатских народов: Материалы II Междунар. науч. конф., г. Якутск, 21–25 ноября 2016 г. / Под ред. А. Н. Алексеева. Якутск: РИО медиа-холдинг, 2016. С. 216–221.
- Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в много-томном справочнике (Handbuch) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Под ред. И. В. Мациевского. М.: Сов. композитор, 1987. С. 39–56.
- Эмсгаймер Э. Варганы в Сибири и Средней Азии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент–исполнитель–музыка / Под ред. И. В. Мациевского. Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1986. С. 80–94.
- Adkins C. J. Investigation of the sound-producing mechanism of the jew's harp. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 1974, vol. 55, no. 3, pp. 667–670.
- Ahlner F., Zlatev J. Cross-modal iconicity: A cognitive semiotic approach to sound symbolism. *Sign Systems Studies*, 2010, vol. 38, no. 1, pp. 298–348.
- Alexeyev I. Ye., Shishigin S. S. The Music of the Yakut Traditional Khomus. *Journal of the International Jew's Harp Society*, 2004, vol. 1, pp. 88–94.
- Beliaev V. The Formation of folk modal systems. *Journal of the International Folk Music Council*, 1963, vol. 15, pp. 4–9.
- Blasi D., Wichmann S., Hammarström H., Stadler P., Christiansen M. Sound-meaning association biases evidenced across thousands of languages. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2016, vol. 113, no. 39, pp. 10818–10823.
- Blench R. Musical aspects of Austronesian culture. *Proceedings of the Xth Association of Southeast Asian Archaeologists Conference, London, 2004*. Ed. L. Bacus, I. Glover. Cambridge, UK, Kay Williamson Educational Foundation, 2004, pp. 1–10.
- Canave-Dioquino C., Santos R. P., Maceda J. The Philippines. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 415–445.
- Chuluunbaatar O. Rare Archaeological Musical Artefacts from Ancient Tombs in Mongolia. *Studia instrumentorum musicae popularis (New Series)*. Ed. G. Jähnichen. Münster, Germany, MV Wissenschaft, 2016, pp. 225–250.
- Crane F. *A history of the trump in pictures: Europe and America*. Mount Pleasant, Iowa, Vierundzwanzigsteljahrsschrift der Internationalen Maultrommelvirtuosengenossenschaft, 2003, 182 p.
- Crane F. The Jew's Harp as Aerophone. *The Galpin Society Journal*, 1968, vol. 21, march, pp. 66–69.
- Cuddy L. L., Balkwill L. L., Peretz I., Holden R. R. Musical difficulties are rare: a study of “tone deafness” among university students. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2005, vol. 1060, no. 1, pp. 311–324.
- Czaplicka M. *Aboriginal Siberia. A study in Social Anthropology*. Oxford, UK, Clarendon Press, 1914, 438 p.
- Davis B. L., MacNeilage P. F. The Articulatory Basis of Babbling. *Journal of Speech Language and Hearing Research*, 1995, vol. 38, no. 6, pp. 1199–1211.
- Davis B. L., Zajdo K. *The Syllable in Speech Production: Perspectives on the Frame Content Theory*. Abingdon, Oxfordshire, Lawrence Erlbaum Associates, 2008, 480 p.
- Dickinson K. ‘Believe’? Vocoders, digitalised female identity and camp. *Popular Music*, 2001, vol. 20, no. 03, pp. 333–347.

- Dournon-Taurelle G. *La guimbarde*. Paris, Nanterre University, Maison de l'archeologie et de l'ethnologie Rene Ginouves, 1975, 33 p.
- Dournon-Taurelle G., Wright J. *Les Guimbardes du Musée de l'Homme*. Paris, Institut d'Ethnologie, Muséum national d'Histoire naturelle, 1978, 150 p.
- Drabkin W. Theme. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley. Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London, UK, Macmillan Publishers, 2001. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.27789.  
URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0mo-9781561592630-e-0000027789?rkey=AbDN4k&result=1>
- Firth J. R. *Speech*. London, Benn's Sixpenny Library, 1930, 437 p.
- Fischer H. *Sound-Producing Instruments in Oceania: Construction and Playing Technique - Distribution and Function*. Ed. D. Niles. Boroko, Papua New Guinea, Institute of Papua New Guinea Studies, 1986, 270 p.
- Fischer-Jørgensen E. On the universal character of phonetic symbolism with special reference to vowels. *Studia Linguistica*, 1978, vol. 32, № 1–2, pp. 80–90.
- Fox L. *The Jew's Harp: A Comprehensive Anthology*. London, Lewisburg PA, Associated University Presses, Bucknell University Press, 1988, iss. 2nd., 224 p.
- Grösel L. *Die Maultrommel als Kommunikationsmittel: Eine interkulturelle Gegenüberstellung ausgewählter Beispiele*. Diplomarbeit angestrebter akademischer. Grad Magister der Philosophie. Wien, 2012, 92 p.
- Haid G. The trump and eroticism. *Vie rundzwanzigsteljahrsschrift der Internationalen Maultrommelvirtuosengenossenschaft*, 1999, vol. 8, pp. 60–80.
- Hatzenbichler C. *Die Maultrommel und ihre Verwendung in der Volksmusik des deutschsprachigen Alpenraumes*. Vienna, Austria, University of Music and Performing Arts, Music department, 2010, 172 p.
- Hauser-Schäublin B. Puberty rites, women's Naven, and initiation: Women's rituals of transition in Abelam and Iatmul culture. *Gender rituals: Female initiation in Melanesia*. Ed. N. C. Lutkehaus, P. B. Roscoe. London, Routledge, 1995, pp. 33–53.
- Honeychurch W. *Inner Asia and the spatial politics of empire: Archaeology, mobility, and culture contact*. New York, NY, Springer New York, 2015, pp. 1–321.
- Hsu T.-H. Taiwan: Music of the Taiwan aborigines. In: *The Garland encyclopedia of world music*. Vol. 7: East Asia: China, Japan and Korea. Ed. R. C. Provine, Y. Tokumaru, L. Witzleben. London, Routledge, 2001, pp. 523–529.
- Ishi S. The Island of Formosa and its primitive inhabitants. In: *Transactions and Proceedings of the Japan Society London*. Ed. H. L. Joly. London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1916, pp. 38–60.
- Jaago C. *Estonian jew's harp stories: the reproduction and restoration of melody-play tradition*. Telemark University College, 2009, 86 p.
- Kartomi M. J. *Musical Journeys in Sumatra*. Champaign, IL, University of Illinois Press, 2012, 472 p.
- Kartomi M. J., Anderson Sutton R., Suanda E., Williams S., Harnish D. Indonesia. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 334–405.
- Koizumi F., Tokumaru Y., Yamaguchi O. *Asian Musics in an Asian Perspective. Report of Asian Traditional Performing Arts*. Tokyo, Heibonsha Limited Publishers, 1977, 375 p.
- Kolltveit G. *Jew's harps in European archaeology*. Oxford UK, Archaeopress, 2006, 264 p.
- Kolltveit G. Jew's Harps of Bone, Wood and Metal How to Understand Construction, Classification and Chronology. In: *Studien zur Musikarchäologie*. Ed. R. Eichmann, J. Fang, L.-C. Koch. Rahden, Westfalia, Verlag Marie Leidorf GmbH, 2016, pp. 63–73.
- Kolltveit G. *Munnharpas tidlige historie i Skandinavia: En studie i et arkeologisk materiale*. Rauland, Norway, Norsk folkemusikklag, 1996, 157 p.
- Koskoff E. *The Concise Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East, South Asia, East Asia, Southeast Asia*. London, Routledge, 2008, 652 p.
- Laing C. E. A perceptual advantage for onomatopoeia in early word learning: Evidence from eye-tracking. *Journal of Experimental Child Psychology*, 2017, vol. 161, pp. 32–45.
- Ledang O. K. On the acoustics and the systematic classification of the jaw's harp. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1972, vol. 4, no. 1972, pp. 95–103.
- Leipp É. Un «vocoder» mécanique: La guimbarde. *Annales des Télécommunications*, 1963, vol. 18, № 5–6, pp. 82–87.
- Levin T. C., Suzukei V. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2006, 281 p.

- Maskarinec G. G. *The Rulings of the Night: An Ethnography of Nepalese Shaman Oral Texts*. Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1995, 288 p.
- Matusky P. Borneo: Sabah, Sarawak, Brunei, and Kalimantan. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 406–414.
- McLean M. *Weavers of Song: Polynesian Music and Dance*. Honolulu, HI, University of Hawai'i Press, 1999, 543 p.
- McPhee C. Children and Music in Bali. In: *Childhood in Contemporary Cultures*. Ed. M. Mead, M. Wolfenstein. Chicago, University of Chicago Press, 1955, pp. 70–98.
- Menn L., Vihman M. M. Features in child phonology. In: *Where do phonological features come from? Cognitive, physical and developmental bases of distinctive speech categories*. Ed. G. N. Clements, R. Ridouane, 2011, pp. 261–301.
- Morgan D. A. *Speaking in tongues: music, identity, and representation in Jew's harp communities*. PhD thesis. SOAS University of London, 2017, 375 p.
- Morgan D. A. *Organs and bodies: the Jew's harp and the anthropology of musical instruments*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts. The University of British Columbia, 2008, 71 p.
- Nikolsky A. Evolution of Tonal Organization in Music Optimizes Neural Mechanisms in Symbolic Encoding of Perceptual Reality. Pt. 2: Ancient to Seventeenth Century. *Frontiers in Psychology*, 2016. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00211/full>
- Nuckolls J. B. To be or not to be ideophonically impoverished. In: *Proceedings of the Eleventh Annual Symposium about Language and Society*. Austin, Texas Linguistic Forum. Ed. W. F. Chiang et al. Austin, Texas, Texas Linguistic Forum, 2004, pp. 131–142.
- Ojamaa T. The Story of Life in Music: Autobiographical Songs of the Nganasans. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 2002, vol. 20–22, pp. 77–97. doi: 10.7592/FEJF2002.21.songs.
- Ojamaa T., Ross J. Relationship between texts and tunes in the Siberian folksongs. In: *CIM04: Conference on interdisciplinary musicology*. Ed. R. Parncutt, A. Kessler, F. Zimmer. Graz, Austria, Graz University, 2004, pp. 134–135.
- Oleszczak Ł., Michalczewski K., Borodovskii A. P. Chultukov Log 9 – A settlement from the Xiongnu-Xianbei-Rouran period in the Northern Altai. *Eurasian Prehistory*, 2018, vol. 14, № 1–2, pp. 153–178.
- Pakendorf B. *Contact in the prehistory of the Sakha (Yakuts): Linguistic and genetic perspectives*. Netherlands, 2007, 395 p.
- Papoušek H., Papoušek M. Beginning of Human Musicality. *Music and the mind machine: The psychophysiology and psychopathology of the sense of music*. Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, 1995, pp. 27–34.
- Patel A. D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2010, 520 p.
- Pegg C. *Mongolian music, dance and oral narrative: performing diverse identities*. Seattle, WA, University of Washington Press, 2001, 376 p.
- Picken L. The Music of Far Eastern Asia. *New Oxford History of Music: Ancient and oriental music*. Ed. E. Wellesz. London, New York, Oxford University Press, 1957, pp. 135–189.
- Plate R. *Kulturgeschichte der Maultrommel. OrpheusSchriftenreihe zu Grundfragen der Musik*. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1992, 235 p.
- Poss N. F. *Hmong music and language cognition: An interdisciplinary investigation*. Columbus, Ohio, The Ohio State University, Department of Music, 2012, 119 p.
- Pugh-Kitingan J. Huli Language and Instrumental Performance. *Ethnomusicology*, 1977, vol. 21, no. 2, pp. 205–232.
- Réti R. *The Thematic Process in Music*. New York, NY, Macmillan Publishers, 1951, 362 p.
- Røine A. Munnharpa: Spilleteknikk Mellom 1937–1990. *Hovedfagsavhandling I etnomusikologi Griegakademiet-institutt for musikk Universitet I Bergen*. Bergen, Norway, University of Bergen, Department of Music, 2006, 226 p.
- Rouget G. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. University of Chicago Press, 1985, 419 p.
- Roux C.C.F.M.Le. *De Bergpapoea's van Nieuw – Guinea en hun Woongevied*. Leiden, The Netherlands, Brill, 1950, Iss. Koninklijk, 889 p.
- Sam S.-A. The Khmer People of Cambodia. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 85–120.
- Sapir E. A study in phonetic symbolism. *Journal of Experimental Psychology*, 1929, vol. 12, no. 132, pp. 225–239.

- Sarangerel. *Chosen by the Spirits: Following Your Shamanic Calling*. Merrimac, MA, Destiny Books, 2001, 224 p.
- Schneider A. Sound, pitch, and scale: From “tone measurements” to sonological analysis in ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 2001, vol. 45, no. 3, pp. 489–519.
- Sermier C. *Mongolia: Empire of the Steppes*. Fyshwick, Australia, Odyssey, 2002, 327 p.
- Shinohara K., Kawahara S. A Cross-linguistic Study of Sound Symbolism: The Images of Size. *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 2010, vol. 36, no. 1, pp. 396.
- Slobin M. Music in the culture of northern Afghanistan. Iss. *Viking Fund Publications in Anthropology*. Tucson, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1976, 297 p.
- Stockmann E. The diffusion of musical instruments as an interethnic process of communication. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1971, vol. 3, pp. 128–137.
- Suits J. *The Pärnu type of wedged jew’s harp: quest for historical sources and manufacturing techniques. Thesis Submitted in partial Fulfillment of the Requirements for the Masters Degree in Arts of Tradition*. Telmark University College, 2007, 58 p.
- Svantesson J. O. Sound symbolism: The role of word sound in meaning. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, 2017, march. C. e01441.
- Tadagawa L. The khomus is my red deer on which I fly through the middle world” (Khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues). *The New Research of Tuva*, 2017, vol. 2, pp. 165–176.
- Tompkins D. *How to wreck a nice beach: the vocoder from World War II to hip-hop: the machine speaks*. Brooklyn, NY, Melville House, 2010, 334 p.
- Trias S. *Helmholtz and coupled resonators acoustics In Jew’s harp playing*. Notodden, Norway, Telemark University College, Faculty of Arts, 2010, 119 p.
- Uchida R., Catlin A. Music of Upland Minorities in Burma, Laos, and Thailand. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 303–316.
- Wright J. Jew’s Harp. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London, UK, Macmillan Publishers. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.14300.
- Wright M. *The Jews-Harp in Britain and Ireland*. Abingdon, Oxfordshire, Routledge, 2015, 240 p.
- Yousof G.-S. *The Encyclopedia of Malaysia: Performing arts*. Brooklyn, NY, 2004, 144 p.

#### Список источников

- Крейнович Е. А. Дневник: Рукопись. Южно-Сахалинск. Сахалин. обл. краевед. музей, 1927/1928.
- ПМ В. Е. Дьяконовой – Полевые материалы В. Е. Дьяконовой: дневники, аудио- и видеозаписи, фотографии. Комплексная экспедиция в Анадырский район Чукотского автономного округа. Ноябрь 2015 г. (информанты: В. К. Итевтегина-Вэкэт, Е. А. Рультынеут, Г. И. Ранаврольтын, А. Н. Кергитваль, Л. С. Выквырагтыргыргына, Г. И. Нотатынагыргына, В. Н. Нувано).
- Leonardsen A. D. The Banisher of Thought. Er en kontemplativ og eksperimentell musikkdokumentar om munnharpa. 2015. [Video]. URL: <http://vimeo.com/160376068>



Рис. 1. Административные регионы России, где варган является ведущим музыкальным инструментом.



Рис. 2. Административные регионы России, где личная песня сохраняется в употреблении.

A. V. Nikolsky<sup>1</sup>, E. Ye. Alekseyev<sup>2</sup>, I. Ye. Alekseyev<sup>3</sup>, V. Ye. Dyakonova<sup>4</sup>

<sup>1</sup> “Bravo Enterprises”, Los Angeles, United States of America; alekseynikolsky@gmail.com

<sup>2</sup> International Institute of Boston, Boston, United States of America; eduard.alekseyev@gmail.com

<sup>3</sup> North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosov, Yakutsk, Republic of Sakha (Yakutia), Russian Federation; khomusujb@mail.ru

<sup>4</sup> Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk, Republic of Sakha (Yakutia), Russian Federation; dvaryae2012@mail.ru

### What the “Talking Jaw Harp” is saying: jaw harp and personal song as the foundation of timbre-oriented musical systems

This article is an attempt to further develop the theory of divergence of musical systems of east and west of Eurasia by defining characteristics of a special type of musical cognition prevalent in traditional musical cultures of the indigenous population of Siberia and Russian Far East. Its underlying trait is orientation on timbre (spectral content of musical sound) rather than pitch (frequency relations between musical sounds). Accordingly, western Eurasian musical cultures are characterized by the evolution of frequency-based modes towards Western tonality – in contrast to the northeastern Eurasian cultures’ special “timbral modes” and “spectral textures.”

Unlike “tonality” of frequency-based forms of music, timbral “tonal organization” relies on personal use of music. Most known forms of musicking in timbre-based musical cultures of northern Eurasia are based on making music “for oneself” or for close circle of relatives and friends. Collective music-making here is exceedingly rare. Timbre-based music most likely has vocal roots and originates in the institution of “personal song” – a system of personal identification by means of individualized patterns of changes in rhythm, timbre and pitch contour following the model of personalization of the speaking voice. “Personal song” allows for recognizing a person similar to the way in which we recognize a person by his voice. The jaw harp musical tradition constitutes the instrumental counterpart to personalized singing. Evolution of tonal organization of jaw harp music, largely determined by its unique acoustic features, comprises the backbone of the historic development of timbre-based music systems.

**Keywords:** ethnomusicology, timbre-based music, frequency-based music, divergence theory, personal song, jaw harp, tonal organization, tonality, spectral texture, music evolution.

#### References

Adkins C. J. Investigation of the sound-producing mechanism of the jew’s harp. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 1974, vol. 55, no. 3, pp. 667–670.

Agapitov N. N., Khangelov M. N. Materialy dlya izucheniya shamanstva v Sibiri. Shamanstvo u buryat Irkutskoy Gubernii [Data for research on shamanism in Siberia. Shamanism amongst Buryats from the Irkutsk Province]. *Izvestiya Vostochno-sibirskogo otdela imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo Obshchestva* [The proceedings of the East Siberian section of the Imperial Russian Geographic Society]. 1885, vol. 14, no. 1–2, pp. 1–61. (in Russ.)

Ahlner F., Zlatev J. Cross-modal iconicity: A cognitive semiotic approach to sound symbolism. *Sign Systems Studies*, 2010, vol. 38, no. 1, pp. 298–348.

Aleksandrova N. Plastinchatye vargany v arkheologicheskikh pamyatnikakh mezhdurech'ya Kamy i Vyatki [Frame-shaped Jew's harps in archeological monuments at the Kama and Vyatka interfluve]. *Voprosy instrumentovedeniya* [Problems of organology]. Ed. I. V. Matsievskiy. Iss. 10. Sbornik st. St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2017, pp. 83–91. (in Russ.)

Alekseenko A. M. Muzykal'nye instrumenty narodov severa Zapadnoy Sibiri [Musical instruments of peoples of the north of Western Siberia]. In: *Material'naya i dukhovnaya kul'tura narodov Sibiri* [Material and spiritual cultures of Siberian peoples]. Ed. Ch. M. Taksami. Leningrad, Nauka Publ. House, 1988, pp. 5–23. (in Russ.)

Alekseev N. A. *Traditsionnye religioznye verovaniya tyurkoyazychnykh narodov Sibiri* [Traditional religious beliefs of Turkic-speaking peoples of Siberia]. Ed. I. S. Gurvich. Novosibirsk, Nauka Publ. House, 1992, 242 p. (in Russ.)

Alekseyev E. Ye. Fol'klor v kontekste sovremennoy kul'tury [Folklore in the context of modern culture]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ. House, 1988, 237 p. (in Russ.)

Alexeyev I. Ye., Shishigin S. S. The Music of the Yakut Traditional Khomus. *Journal of the International Jew’s Harp Society*, 2004, vol. 1, pp. 88–94.

Alexeyev I. Ye. et al. Prolegomena ladovoy organizatsii vargannoy muzyki na primere ispol'zovaniya artikulyatsionnykh stupeney v “govoryashchem” yakutskom khomuse [Prolegomena of modal organization of Jaw harp music on the example of the articulatory degrees of 'talking khomus']. In: *Sistemnye metody izucheniya muzykal'noy kul'tury. Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya pamyati V. V. Mazepusa, 31/X-1/XI 2017* [Systemic methods of the research on musical culture, International scientific practical conference in memory of V. V. Mazepus]. Ed. O. V. Novikova. Novosibirsk, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ. House, 2017. (in Russ.)

Belyaev V. M. *Muzykal'nye instrumenty Uzbekistana* [Musical Instruments of Uzbekistan]. Moscow, Gos. muzykal'noe izd-vo, 1933, 130 p. (in Russ.)

Belyaev V. The Formation of folk modal systems. *Journal of the International Folk Music Council*, 1963, vol. 15, pp. 4–9.

- Bicheool V. Sovremennoe sostoyanie kul'tury nganasan [The current state of Nganasan culture]. *Herald of Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2009, vol. 4, no. 20, pp. 49–54. (in Russ.)
- Blasi D., Wichmann S., Hammarström H., Stadler P., Christiansen M. Sound-meaning association biases evidenced across thousands of languages. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2016, vol. 113, no. 39, pp. 10818–10823.
- Blench R. Musical aspects of Austronesian culture. *Proceedings of the Xth Association of Southeast Asian Archaeologists Conference, London 2004*. Ed. L. Bacus, I. Glover. Cambridge, UK, Kay Williamson Educational Foundation, 2004, pp. 1–10.
- Bulgakova T. D. Muzyka v traditsionnoy nanayskoy kul'ture [Music in traditional Nanai culture]. *Information Bulletin of the Russian foundation for Basic Research*. 2001, vol. 3, pp. 213–218. (in Russ.)
- Burykin A. A. *Shamany: te, komu sluzhat dukhi* [Shamans: those served by spirits]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ. Hous, 2007, 285 p. (in Russ.)
- Canave-Dioquino C., Santos R. P., Maceda J. The Philippines. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 415–445.
- Chakhov A. I. *Starinnye yakutskie muzykal'nye instrumenty: tekhnologiya izgotovleniya* [Ancient Yakut musical instruments: the manufacturing technology]. Yakutsk, Alaas Publ. House, 2012, 78 p. (in Russ.)
- Chernetsov V. N. *Naskal'nye izobrazheniya Urala* [Rock images of the Urals]. Moscow, Nauka Publ. House, 1971, 118 p. (in Russ.)
- Chernetsov V. N. *Istochniki po etnografii Zapadnoy Sibiri* [Sources on ethnography of Western Siberia]. Ed. N. V. Lukinoy, O. M. Ryndinoy. Tomsk, Tomsk State University Publ. House, 1987, 284 p. (in Russ.)
- Chuluunbaatar O. Rare Archaeological Musical Artefacts from Ancient Tombs in Mongolia. *Studia instrumentorum musicae popularis (New Series)*. Ed. G. Jähnichen. Münster, Germany, MV Wissenschaft, 2016, pp. 225–250.
- Crane F. *A history of the trump in pictures: Europe and America*. Mount Pleasant, Iowa, Vierundzwanzigsteljahrsschrift der Internationalen Maultrommelvirtuosengenossenschaft, 2003, 182 p.
- Crane F. The Jew's Harp as Aerophone. *The Galpin Society Journal*, 1968, vol. 21, march, pp. 66–69.
- Cuddy L. L., Balkwill L. L., Peretz I., Holden R. R. Musical difficulties are rare: a study of “tone deafness” among university students. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2005, vol. 1060, no. 1, pp. 311–324.
- Czaplicka M. *Aboriginal Siberia. A study in Social Anthropology*. Oxford, UK, Clarendon Press, 1914, 438 p.
- Davis B. L., MacNeilage P. F. The Articulatory Basis of Babbling. *Journal of Speech Language and Hearing Research*, 1995, vol. 38, no. 6, pp. 1199–1211.
- Davis B. L., Zajdo K. *The Syllable in Speech Production: Perspectives on the Frame Content Theory*. Abingdon, Oxfordshire, Lawrence Erlbaum Associates, 2008, 480 p.
- Dickinson K. ‘Believe’? Vocoders, digitalised female identity and camp. *Popular Music*, 2001, vol. 20, no. 03, pp. 333–347.
- Dobzhanskaya O. E. Chukotskie naigryshi na ramnom vargane [Chukchi playing patterns on frame Jew's Harps]. In: *Vargan (khomus) i ego muzyka. Materialy I Vsesoyuznoy konferentsii 1988 g.* [Vargan (khomus) and its music. Proceedings of the First All-Union Conference 1988]. Ed. E. Ye. Alekseev. Yakutsk, Institut yazyka, literatury i istorii pri Akademii nauk SSSR, 1991, pp. 52–58. (in Russ.)
- Dournon-Taurelle G. *La guimbarde*. Paris, Nanterre University, Maison de l'archeologie et de l'ethnologie Rene Ginouves, 1975, 33 p.
- Dournon-Taurelle G., Wright J. *Les Guimbardes du Musée de l'Homme*. Paris, Institut d'Ethnologie, Muséum national d'Histoire naturelle, 1978, 150 p.
- Drabkin W. Theme. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley. Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London, UK, Macmillan Publishers, 2001. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.27789.  
URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027789?rsk=AbDN4k&result=1>
- Duvan N. D. Lichnost' ul'chskogo shamana i ego ritual [Personality of Ulch Shaman and his ritual]. In: *Muzykal'naya etnografiya tunguso-man'chzhurskikh narodov* [Musical Ethnography of Tungus-Manchu peoples.]. Ed. Yu. I. Sheykin. Yakutsk, Institut problem malochislennykh narodov Severa, 2000, pp. 51–53. (in Russ.)
- Duvan N. D. Muzykal'nye instrumenty ul'chey [Musical instruments of Ulch people]. In: *Zapiski Grodekovskogo muzeya* [Papers of Grodekovsky Museum]. Ed. N. I. Ruban, T. V. Mel'nikova. Khabarovsk, Khabarovskii kraevoi kraevedcheskii muzei im. N. I. Grodekova, 2003, pp. 57–72. (in Russ.)
- D'yakonova V. P. Tuvinskie shamany i ikh sotsial'naya rol' v obshchestve [Tuvan shamans and their social role in society]. In: *Problemy istorii obshchestvennoy soznaniya aborigenov Sibiri* [Problems of history of social consciousness of Siberian Aborigenes]. Ed. I. S. Vdovin. Leningrad, Nauka Publ. House, 1981, pp. 129–164. (in Russ.)
- Ekeeva E. V. Sistema semeinogo vospitaniya [Family education system]. In: *Altaytsy: Etnicheskaya istoriya. Traditsionnaya kul'tura. Sovremennoe razvitie* [Altaians: Ethnic history. Traditional culture. Modern development]. Ed. N. V. Ekeev. Gorno-Altaiisk, Nauchno-issledovatel'skii institut altaistiki im. S. S. Surazakova, 2014, pp. 130–148. (in Russ.)
- Emsgaymer E. Vargany v Sibiri i Sredney Azii [Jew's harps in Siberia and Middle Asia]. In: *Problemy traditsionnoy instrumental'noy muzyki narodov SSSR: Instrument-ispolnitel'-muzyka* [Problems of traditional instrumental music of peoples of USSR: instrument-performer-music]. Ed. I. V. Matsievskiy. Leningrad, LGITMiK Publ. House, 1986, pp. 80–94. (in Russ.)



- Enchinov E. V. *Semeynye tsennosti altaytsev: transformatsiya obychnogo prava v sovremennoy kul'ture* [Family Values of Altaians: Transformation of Customary Law in Modern Culture]. Avtoref. dis. ... kand. istorich. nauk. Moscow, 2009, 26 p. (in Russ.)
- Esipova M. V., Putilov B. N. Sheykin Yu. I. et al. Vargan [Jew's harp]. In: *Muzykal'nye instrumenty: Entsiklopediya* [Musical Instruments: Encyclopedia]. Ed. M. V. Esipova. Moscow, Deko-VS Publ. Hous, 2008, pp. 112–115. (in Russ.)
- Firth J. R. *Speech*. London, Benn's Sixpenny Library, 1930, 437 p.
- Fischer H. *Sound-Producing Instruments in Oceania: Construction and Playing Technique - Distribution and Function*. Ed. D. Niles. Boroko, Papua New Guinea, Institute of Papua New Guinea Studies, 1986, 270 p.
- Fischer-Jørgensen E. On the universal character of phonetic symbolism with special reference to vowels. *Studia Linguistica*, 1978, vol. 32, no. 1–2, pp. 80–90.
- Fomin V. P. Detskie fonoinstrumenty yuzhnykh altaïtsev [Children phono-instruments of the southern Altaians]. *World of science, culture, education*. 2018, vol. 2, no. 69, pp. 373–375. (in Russ.)
- Fox L. *The Jew's Harp: A Comprehensive Anthology*. London, Lewisburg PA, Associated University Presses, Bucknell University Press, 1988, iss. 2nd., 224 p.
- Fraenov V. P. Faktura [Texture]. In: *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Ed. Yu. V. Keldysh. 1981, vol. 5, pp. 754–761. (in Russ.)
- Galayskaya R. B. Vargan u narodov Sovetskogo Soyuza: k voprosu ob arkhaizmakh i narodnom muzykal'nom instrumentarii [Jew's harp amongst peoples of Soviet Union: on the matter of archaism and folk music instrumentarium]. In: *Problemy muzykal'nogo fol'klora narodov SSSR: Stat'i i materialy* [Problems of musical folklore of the USSR peoples: Articles and data]. Ed. I. I. Zemtsovskiy. Moscow, Muzyka Publ. House, 1973, pp. 328–350. (in Russ.)
- Galdanova G. R. *Dolamaistskie verovaniya buryat* [Pre-lamaistic beliefs of Byriats]. Novosibirsk, Nauka Publ. House, 1987, 124 p. (in Russ.)
- Gemuev I. N. *Narod mansi: voploshchenie mifa* [Mansi people: the embodiment of a myth]. Novosibirsk, Institut arkhologii i etnografii, 2000, 91 p. (in Russ.)
- Gemuev I. N., Sagalaev A. M. *Religiya naroda mansi. Kul'tovye mesta XIX – nachala XX v.* [Religion of Mansi people. Cult locations of the 19th – early 20th centuries]. Novosibirsk, Nauka Publ. House, 1986, 194 p. (in Russ.)
- Grösel L. *Die Maultrommel als Kommunikationsmittel: Eine interkulturelle Gegenüberstellung ausgewählter Beispiele*. Diplomarbeit angestrebter akademischer. Grad Magister der Philosophie. Wien, 2012, 92 p.
- Haid G. The trump and eroticism. *Vie rundzwanzigsteljahrsschrift der Internationalen Maultrommelvirtuosengenossenschaft*, 1999, vol. 8, pp. 60–80.
- Hatzenbuchler C. *Die Maultrommel und ihre Verwendung in der Volksmusik des deutschsprachigen Alpenraumes*. Vienna, Austria, University of Music and Performing Arts, Music department, 2010, 172 p.
- Hauser-Schäublin B. Puberty rites, women's Naven, and initiation: Women's rituals of transition in Abelam and Iatmul culture. *Gender rituals: Female initiation in Melanesia*. Ed. N. C. Lutkehaus, P. B. Roscoe. London, Routledge, 1995, pp. 33–53.
- Honeychurch W. *Inner Asia and the spatial politics of empire: Archaeology, mobility, and culture contact*. New York, NY, Springer New York, 2015, pp. 1–321.
- Hsu T.-H. Taiwan: Music of the Taiwan aborigines. In: *The Garland encyclopedia of world music*. Vol. 7: East Asia: China, Japan and Korea. Ed. R. C. Provine, Y. Tokumaru, L. Witzleben. London, Routledge, 2001, pp. 523–529.
- Ishi S. The Island of Formosa and its primitive inhabitants. In: *Transactions and Proceedings of the Japan Society London*. Ed. H. L. Joly. London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1916, pp. 38–60.
- Jaago C. *Estonian jew's harp stories: the reproduction and restoration of melody-play tradition*. Telemark University College, 2009, 86 p.
- Kalinichenko I. P., Alekseev M. A. Meditativno-obraznaya muzykal'naya (vargannaya) psikhoterapiya kak metod meditsinskoy reabilitatsii patientsov s posttravma [Meditative-imagery musical (Jaw Harp) psychotherapy as a method of medical rehabilitation of patients with posttraumatic stress disorders.]. In: *Dostizheniya i perspektivy meditsinskoy reabilitatsii: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Achievements and perspectives of medical rehabilitation: Proceedings of the Conference dedicated to 75 year anniversary of the Air Force Sanatorium at Chemitokvazdhe]. Ed. V. Yamenskov. Sochi, Federal'noe gosudarstvennoe upravlenie, 2008, pp. 338–340. (in Russ.)
- Kartomi M. J. *Musical Journeys in Sumatra*. Champaign, IL, University of Illinois Press, 2012, 472 p.
- Kartomi M. J., Anderson Sutton R., Suanda E., Williams S., Harnish D. Indonesia. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 334–405.
- Koizumi F., Tokumaru Y., Yamaguchi O. *Asian Musics in an Asian Perspective. Report of Asian Traditional Performing Arts*. Tokyo, Heibonsha Limited Publishers, 1977, 375 p.
- Kolltveit G. *Jew's harps in European archaeology*. Oxford UK, Archaeopress, 2006, 264 p.
- Kolltveit G. Jew's Harps of Bone, Wood and Metal How to Understand Construction, Classification and Chronology. In: *Studien zur Musikarchäologie*. Ed. R. Eichmann, J. Fang, L.-C. Koch. Rahden, Westfalia, Verlag Marie Leidorf GmbH, 2016, pp. 63–73.
- Kolltveit G. *Munnharpas tidlige historie i Skandinavia: En studie i et arkeologisk materiale*. Rauland, Norway, Norsk folkemusikklag, 1996, 157 p.
- Koskoff E. *The Concise Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East, South Asia, East Asia, Southeast Asia*. London, Routledge, 2008, 652 p.



- Kypchakova L. V. K voprosu o kul'te derev'ev u altaïtsev [On the matter of the Tree Cult of Altaïans]. *Siberian Pedagogical Journal*. 2006, vol. 3, pp. 130–136. (in Russ.)
- Laing C. E. A perceptual advantage for onomatopoeia in early word learning: Evidence from eye-tracking. *Journal of Experimental Child Psychology*, 2017, vol. 161, pp. 32–45.
- Larionov V. P., Semenov Ya.S. Kratkaya matematicheskaya teoriya yakutskogo khomusa [Brief mathematical theory of Yakut khomus]. In: *Vargan (khomus) i ego muzyka. Materialy I Vsesoyuznoy konferentsii 1988 g.* [Vargan (khomus) and his music. Proceedings of the First All-Union Conference 1988]. Ed. E. Ye. Alekseev. Yakutsk, Institut yazyka, literatury i istorii pri Akademii nauk SSSR, 1991, pp. 118–123. (in Russ.)
- Ledang O. K. On the acoustics and the systematic classification of the jaw's harp. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1972, vol. 4, no. 1972, pp. 95–103.
- Leipp É. Un «vocoder» mécanique: La guimbarde. *Annales des Télécommunications*, 1963, vol. 18, no. 5–6, pp. 82–87.
- Levin T. C., Suzuki V. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2006, 281 p.
- L'vova E. L., Oktjabr'skaja I. V., Sagalaeva A. M. et al. *Traditsionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoï Sibiri. Chelovek. Obshchestvo* [The traditional worldview of Turks of Southern Siberia. Humanbeing. Society]. Ed. I. N. Gemueva. Novosibirsk, Nauka Publ. House, 1989, 243 p. (in Russ.)
- Mamcheva N. A. Nivkhskie vargany [Nivkh Jew's harps]. *Sakhalin Museum Bulletin. Annual Sakhalin Regional Museum*. 2005, vol. 12, pp. 271–284. (in Russ.)
- Mamcheva N. A. *Muzykal'nye instrumenty v traditsionnoy kul'ture nivkhov* [Musical instruments in traditional Nivkh culture]. Ed. T. P. Roon. Yuzhno-Sakhalinsk, Sakhalinskaya oblastnaya tipografiya, 2012, 382 p. (in Russ.)
- Maskarinec G. G. *The Rulings of the Night: An Ethnography of Nepalese Shaman Oral Texts*. Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1995, 288 p.
- Maslov A. L. *Illyustrirovannoe opisanie muzykal'nykh instrumentov, khranyashchikhsya v Dashkovskom Etnograficheskom Muzee v Moskve* [Illustrated description of musical instruments from Dashkovsky Ethnographic Museum in Moscow]. Moscow, Trudy muzykal'no-etnograficheskogo obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii [The society of connoisseurs of Natural Sciences, Anthropology and Ethnography], 1911, 205 p. (in Russ.)
- Matusky P. Borneo: Sabah, Sarawak, Brunei, and Kalimantan. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 406–414.
- Mazel' L. A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedenii* [Structuring of musical works]. Moscow, Muzyka Publ. House, 1979, 533 p. (in Russ.)
- Mazepus V. V. O fizicheskikh osnovakh zvukoobrazovaniya pri igre na varganakh [On physical grounds of sound generation on Jew's Harp]. In: *Muzykal'naya etnografiya Severnoy Azii* [Musical ethnography of North Asia]. Ed. Yu. I. Sheykin. Novosibirsk, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ. House, 1989, pp. 155–161. (in Russ.)
- McLean M. *Weavers of Song: Polynesian Music and Dance*. Honolulu, HI, University of Hawai'i Press, 1999, 543 p.
- McPhee C. Children and Music in Bali. In: *Childhood in Contemporary Cultures*. Ed. M. Mead, M. Wolfenstein. Chicago, University of Chicago Press, 1955, pp. 70–98.
- Menn L., Vihman M. M. Features in child phonology. In: *Where do phonological features come from? Cognitive, physical and developmental bases of distinctive speech categories*. Ed. G. N. Clements, R. Ridouane, 2011, pp. 261–301.
- Modorov I. S., Dvornikov E. P. Istoricheskiy ocherk po kul'ture narodov Gornogo Altaya v kontse XVII – XX v. [A historic essay on culture of ethnicities of Mountain Altai during the late 17th-20th centuries]. *World of Eurasia*. 2015, vol. 4, no. 31, pp. 24–50. (in Russ.)
- Morgan D. A. *Speaking in tongues: music, identity, and representation in Jew's harp communities*. PhD thesis. SOAS University of London, 2017, 375 p.
- Morgan D. A. *Organs and bodies: the Jew's harp and the anthropology of musical instruments*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts. The University of British Columbia, 2008, 71 p.
- Nikolsky A. Evolution of Tonal Organization in Music Optimizes Neural Mechanisms in Symbolic Encoding of Perceptual Reality. Pt. 2. Ancient to Seventeenth Century. *Frontiers in Psychology*, 2016. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00211/full>
- Novik E. S. “Veshch'-znak” i “veshch'-zhest”: k semioticheskoy interpretatsii fetishey [“Thing-sign” and “thing-gesture”: on semiotic interpretation of fetishism]. *The Bulletin of the Russian State University for the Humanities*. 1998, no. 2, pp. 79–97. (in Russ.)
- Novik E. S. Semioticheskie funktsii golosa v fol'klоре i verovaniyakh narodov Sibiri [Semiotic functions of human voice in folklore and beliefs of Siberian peoples]. In: *Fol'klор i mifologiya Vostoka v sravnitel'no-tipologicheskoy osveshchenii* [Eastern folklore and mythology from the comparative-typological aspect]. Ed. N. Lidova, N.I. Nikulin. Moscow, Ros. akad. nauk. In-t mirovoy lit. im. A.M. Gor'kogo, 1999, pp. 217–235. (in Russ.)
- Nuckolls J. B. To be or not to be ideophonically impoverished. In: *Proceedings of the Eleventh Annual Symposium about Language and Society*. Austin, Texas Linguistic Forum. Ed. W. F. Chiang et al. Austin, Texas, Texas Linguistic Forum, 2004, pp. 131–142.

- Ojamaa T. The Story of Life in Music: Autobiographical Songs of the Nganasans. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 2002, vol. 20–22, pp. 77–97. doi: 10.7592/FEJF2002.21.songs.
- Ojamaa T., Ross J. Relationship between texts and tunes in the Siberian folksongs. In: *CIM04: Conference on interdisciplinary musicology*. Ed. R. Parncutt, A. Kessler, F. Zimmer. Graz, Austria, Graz University, 2004, pp. 134–135.
- Oleszczak Ł., Michalczewski K., Borodovskii A.P. Chultukov Log 9 – A settlement from the Xiongnu-Xianbei-Rouran period in the Northern Altai. *Eurasian Prehistory*, 2018, vol. 14, № 1–2, pp. 153–178.
- Pakendorf B. *Contact in the prehistory of the Sakha (Yakuts): Linguistic and genetic perspectives*. Netherlands, 2007, 395 p.
- Papoušek H., Papoušek M. Beginning of Human Musicality. *Music and the mind machine: The psychophysiology and psychopathology of the sense of music*. Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, 1995, pp. 27–34.
- Pashina O.A., Vasilyeva Ye.Ye., Danchenkova N.Yu., Dorokhova Ye.A., Lapina V.A., Matsiyevsky I.V. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo [Folk Musical Creativity]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ. House, 2005, 570 p. (in Russ.)
- Patel A. D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford; New York, Oxford University Press, 2010, 520 p.
- Pegg C. *Mongolian music, dance and oral narrative: performing diverse identities*. Seattle, WA, University of Washington Press, 2001, 376 p.
- Picken L. The Music of Far Eastern Asia. *New Oxford History of Music: Ancient and oriental music*. Ed. E. Wellesz. London; New York, Oxford University Press, 1957, pp. 135–189.
- Plate R. *Kulturgeschichte der Maultrommel. OrpheusSchriftenreihe zu Grundfragen der Musik*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1992, 235 p.
- Popov A. A. Materialy po istorii religii yakutov byvshego Vilyuyskogo okruga [Data on history of Yakut religion of the former Viliui District]. In: *Sbornik muzeya antropologii i etnografii [The anthology of the Museum of Anthropology and Ethnography]*. Ed. S. P. Tolstov. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1949, pp. 255–323. (in Russ.)
- Poss N. F. *Hmong music and language cognition: An interdisciplinary investigation*. Columbus, Ohio, The Ohio State University, Department of Music, 2012, 119 p.
- Potantin G. N. *Ocherki Severo-Zapadnoĭ Mongolii [The essays on North-Western Mongolia]*. St. Petersburg, Tipografiya V. Kirshbauma, 1883, 1083 p. (in Russ.)
- Pugh-Kitingan J. Huli Language and Instrumental Performance. *Ethnomusicology*, 1977, vol. 21, no. 2, pp. 205–232.
- Réti R. *The Thematic Process in Music*. New York, NY, Macmillan Publishers, 1951, 362 p.
- Røine A. Munnharpa: Spilleteknikk Mellom 1937–1990. *Hovedfagsavhandling I etnomusikologi Griegakademiet-institutt for musikk Universitet I Bergen*. Bergen, Norway, University of Bergen, Department of Music, 2006, 226 p.
- Rouget G. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. University of Chicago Press, 1985, 419 p.
- Roux C.C.F.M.Le. *De Bergpapoea's van Nieuw – Guinea en hun Woongevied*. Leiden, The Netherlands, Brill, 1950, Iss. Koninklijk, 889 p.
- Sagalaev A. M., Oktyabr'skaya I. V. *Traditsionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoĭ Sibiri. Znak i ritual [The traditional worldview of Turks of Southern Siberia. Sign and Ritual]*. Novosibirsk, Nauka Publ. House, 1990, 208 p. (in Russ.)
- Sam S.-A. The Khmer People of Cambodia. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London: Routledge, 2008, pp. 85–120.
- Sapir E. A study in phonetic symbolism. *Journal of Experimental Psychology*, 1929, vol. 12, no. 132, pp. 225–239.
- Sarangerel. *Chosen by the Spirits: Following Your Shamanic Calling*. Merrimac, MA, Destiny Books, 2001, 224 p.
- Schneider A. Sound, pitch, and scale: From “tone measurements” to sonological analysis in ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 2001, vol. 45, no. 3, pp. 489–519.
- Sermier C. *Mongolia: Empire of the Steppes*. Fyshwick, Australia, Odyssey, 2002, 327 p.
- Sheykin Yu. I. *Problema zhanra v muzykal'nom fol'klоре ude [Problem of genre in musical folklore of Udege]*. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Leningrad, 1982, 20 p. (in Russ.)
- Sheykin Yu. I. *Instrumental'naya muzyka Yugry [Instrumental music of Yugra]*. Metodicheskoe posobie po kursu narodnogo tvorchestva dlya studentov TKF i FNI muzykal'nykh vuzov. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ. House, 1990, 68 p. (in Russ.)
- Sheykin Yu. I. *Istoriya muzykal'noĭ kul'tury narodov Sibiri: sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie [History of music culture of Siberian ethnicities: a comparative historic investigation]*. Ed. E. S. Novik. Moscow, Vost. lit. Publ. House, 2002, 728 p. (in Russ.)
- Shimomura I. Akusticheskiy mekhanizm zvukoizvlecheniya iz «govoryashchego» vargana i iz igry «zamena gorlom» [Acoustic mechanism of sound generation of the "talking Jaw harp" and of the game of "larynx substitution"]. In: *Fol'klor paleoaziatskikh narodov: materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, g. Yakutsk, 21–25 noyabrya 2016 g. [Folklore of Paleo-Asiatic peoples: proceedings of the II International Scientific Conference, Yakutsk, November 21–25, 2016]*. Ed. A. N. Alekseev. Yakutsk, RIO media-kholding, 2016, pp. 216–221. (in Russ.)
- Shinohara K., Kawahara S. A Cross-linguistic Study of Sound Symbolism: The Images of Size. *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 2010, vol. 36, no. 1, pp. 396.
- Shtokman E. Issledovanie narodnykh muzykal'nykh instrumentov Evropy i ikh opisaniye v mnogotomnom spravochнике (Handbuch) [Researching European folk musical instruments and describing them in a multivolume reference book (Handbuch)]. In: *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka [Folk musical*

- instruments and instrumental music]. Ed. I. V. Matsievskiy. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ. House, 1987, pp. 39–56. (in Russ.)
- Skrebkov S. S. *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley* [Artistic principles of musical styles]. Moscow, Muzyka Publ. House, 1973, 446 p. (in Russ.)
- Slobin M. *Music in the culture of northern Afghanistan*. Iss. Viking Fund Publications in Anthropology. Tucson, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1976, 297 p.
- Solomonova N. V. *Muzykal'naya kul'tura narodov Dal'nego Vostoka Rossii XIX-XX vv. (Etnomuzykologicheskie ocherki)* [Musical culture of peoples of the Russian Far East of the 19th-20th centuries: ethnomusicological essays]. Avtoref. dis. ... dokt. isk. Moscow, 2000, 49 p. (in Russ.)
- Startsev A. F. *Etnicheskie predstavleniya tunguso-man'chzhurov o prirode i obshchestve* [Ethnic beliefs of Tungus-Manchurians regarding nature and society]. Vladivostok, Dal'nauka Publ. House, 2017, 232 p. (in Russ.)
- Stockmann E. The diffusion of musical instruments as an interethnic process of communication. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1971, vol. 3, pp. 128–137.
- Suits J. *The Pärnu type of wedged jew's harp: quest for historical sources and manufacturing techniques. Thesis Submitted in partial Fulfillment of the Requirements for the Masters Degree in Arts of Tradition*. Telemark University College, 2007, 58 p.
- Suleymanova R. N. Perezhitki shamanstva u Bashkir [The remnants of shamanism amongst Bashkirs]. In: *Etnologicheskie issledovaniya v Baskortostane* [The ethnological research in Bashkortostan]. Ed. I.L. Gabdrifikov, M. D. Kiekbaev, F. A. Shakurova. Ufa, Rossiyskaya Akademiya Nauk, 1994, pp. 119–130. (in Russ.)
- Suzukey V. Yu. *Tuvinskie traditsionnye muzykal'nye instrumenty* [Tuvan traditional musical instruments]. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989, 144 p. (in Russ.)
- Suzukey V. Yu. Tipologiya tuvinskikh khomusov [The typology of Tuvan khomuses]. In: *Vargan (khomus) i ego muzyka. Materialy I Vsesoyuznoy konferentsii 1988 g.* [Jew's Harp (khomus) and its music. Proceedings of the first All-Union Conference 1988]. Ed. E. Ye. Alekseev. Yakutsk, Institut yazyka, literatury i istorii pri Akademii nauk SSSR, 1991, pp. 59–67. (in Russ.)
- Suzukey V. Yu. *Khomus v traditsionnoy kul'ture tuvintsev* [Khomus in traditional Tuvan culture]. Kyzyl, Tuvapoligraf Publ. House, 2010, 288 p. (in Russ.)
- Svantesson J. O. Sound symbolism: The role of word sound in meaning. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, 2017, march. C. e01441.
- Tadagawa L. The khomus is my red deer on which I fly through the middle world" (Khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues). *The New Research of Tuva*, 2017, vol. 2, pp. 165–176.
- Tadysheva N. O. Traditsionnyy etiket altaytsev v semeyno-rodstvennom aspekte [Traditional etiquette of Altaians in the aspect of family relations]. *Tomsk Journal of Linguistic and Anthropological Research*. 2016, vol. 2, no. 12, pp. 98–105. (in Russ.)
- Tadysheva N. O. Otrazhenie kul'ta dereva v traditsionnom mirovozzrenii tyurkov Sayano-Altaya [The reflection of tree cult in traditional beliefs of Sayano-Altaiic Turks]. *Tomsk State University Journal of History*. 2018, vol. 51, pp. 118–123. (in Russ.)
- Tompkins D. *How to wreck a nice beach : the vocoder from World War II to hip-hop : the machine speaks*. Brooklyn, NY, Melville House, 2010, 334 p.
- Trias S. *Helmholtz and coupled resonators acoustics In Jew's harp playing*. Notodden, Norway, Telemark University College, Faculty of Arts, 2010, 119 p.
- Tyukhteneva S. P. Lichnost' i obshchestvo u altaïtsev: ot rodovoï prinadlezhnosti do obshchealtaïskoï identichnosti [Personality and society amongst Altaians: from clan affiliation to all-Altaiic identity]. *Bulletin of the Kalmyk Institute of Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences*. 2015, vol. 4, pp. 72–81. (in Russ.)
- Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii* [The doctrine of harmony]. Moscow, Muzyka Publ. House, 1966, iss. 3, 224 p. (in Russ.)
- Uchida R., Catlin A. Music of Upland Minorities in Burma, Laos, and Thailand. In: *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Ed. T. Miller, S. Williams. London, Routledge, 2008, pp. 303–316.
- Uspenskiy B. A. *Semiotika iskusstva* [The semiotics of art]. Moscow, Yazyki Russkoy Kul'tury, 1995, 360 p. (in Russ.)
- Val'kova V. B. *Muzykal'nyy tematizm, myshlenie, kul'tura* [Musical thematicism, cognition, culture]. Nizhniy Novgorod, Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta, 1992, 161 p. (in Russ.)
- Vasil'ev V. E. Genesis shamanskikh instrumentov naroda sakha v svete obraza materi-zverya u tyurkov, mongolov i tungusov [Genesis of shamanic instruments of Sakha people in light of the image of Mother-Beast of Turks, Mongols and Tungus]. *Northeastern Humanitarian Bulletin*. 2016, vol. 4, no. 17, pp. 18–27. (in Russ.)
- Vasilevich G. M. *Evenki: istoriko-etnograficheskie ocherki (XVIII-nachalo XX v.)* [Evenki: the historic-ethnographic sketches (18th-beginning of 20th centuries)]. Leningrad, Nauka Publ. House, 1969, 304 p. (in Russ.)
- Vaynshteyn S. I. *Mir kochevnikov tsentra Azii* [The World of Nomads of the Center of Asia]. Moscow, Nauka Publ. House, 1991, 296 p. (in Russ.)
- Verbitskiy V. I. Seoki (kost', rod, pokolenie) altaytsev [Seoks (bone, kin, generation) of Altaians]. *Tomsk Provincial Gazette*. 1865, vol. 42, no. 2, oktober, p. 14. (in Russ.)
- Vinogradov V. S. *Kirgizskaya narodnaya muzyka* [Kyrgyz folk music]. Frunze, Kirgizgosizdat Publ. House, 1958, 332 p. (in Russ.)

Wright J. Jew's Harp // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Edited by S. Sadie and J. Tyrrell. London, UK, Macmillan Publ. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.14300.

Wright M. *The Jew's-Harp in Britain and Ireland*. Abingdon, Oxfordshire, Routledge, 2015, 240 p.

Yousof G.-S. *The Encyclopedia of Malaysia: Performing arts*. Brooklyn, NY, 2004, 144 p.

Zagretdinov R. A. *Shkola igry na kubyze: Uchebno-metodicheskoe posobie* [The school of playing kubyz: a practical methodological aid]. Ed. M.S. Alkina, T.S. Zinov'evoy. Ufa, Belaya reka Publ. House, 1997, 278 p. (in Russ.)

Zemtsovskiy I. I. Muzykal'nyy instrument i muzykal'noe myshlenie (k postanovke voprosa) [Musical instrument and musical cognition (on presentation of a problem)]. In: *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk musical instruments and instrumental music]. Ed. I. V. Matsievskiy. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ. House, 1987, pp. 125–131. (in Russ.)

#### List of sources

Kreynovich E.A. *Dnevnik. Yuzhno-Sakhalinsk: Sakhalinskiĭ oblastnoĭ kraevedcheskiĭ muzeĭ* [A diary. Yuzhno-Sakhalinsk. Sakhalin Regional Museum of Natural Science]. 1927/1928.

Leonardsen A. D. *The Banisher of Thought. Er en kontemplativ og eksperimentell musikkdokumentar om munnharpa*. 2015. [Video]. URL: <http://vimeo.com/160376068>

PM V. E. D'yakonovoy – Polevye materialy V. E. D'yakonovoy: dnevniki, audio- i videozapisi, fotografii. Kompleksnaya ekspeditsiya v Anadyrskiy rayon Chukotskogo avtonomnogo okruga. Noyabr' 2015 g. (informanty: V. K. Itevtalina-Veket, E. A. Rul'tyneut, G. I. Ranavrol'tyn, A. N. Kergitval', L. S. Vykvyragtyrgyrgyna, G. I. Notatynagyrgina, V. N. Nuvano) [Field materials of V. E. D'yakonova: diaries, audio and video recordings, photographs. Comprehensive expedition to the Anadyr region of Chukotka Autonomous Region. November 2015. (informants: V. K. Itevtalina-Veket, E. A. Rul'tyneut, G. I. Ranavrol'tyn, A. N. Kergitval', L. S. Vykvyragtyrgyrgyna, G. I. Notatynagyrgina, V. N. Nuvano)].