



Е.И. Жимулёва

ЧАСТУШКИ В ИНТОНАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ТЕЛЕНГИТОВ УЛАГАНСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ

Интонационная культура теленгитов – этноса, входящего в южноалтайскую общность, неоднородна по своему жанровому составу³⁶. Помимо основных, репрезентирующих данную традицию жанровых пластов или страт, в интонационной культуре теленгитов присутствует страта, включающая ассимилированные жанры. Среди них русские частушки, подражания тувинскому пению и казахским колыбельным [Кондратьева, Мазепус, Сыченко, 1999, с. 223]. Составляемая ими данная страта также занимает определенное место в исполнительском репертуаре носителей указанной традиции.

Целью настоящей статьи является описание функционирования частушек в интонационной культуре теленгитов, рассмотрение их содержательного и музыкального аспектов. Работа основана на материалах, записанных в 2008 г. ее автором и старшим научным сотрудником сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН Н.Р. Ойроткиновой у теленгитов Улаганского района Республики Алтай. Было зафиксировано более 50 образцов этого жанра от восьми исполнительниц.

Соприкосновение русской и теленгитской культур произошло достаточно поздно, в конце XIX – начале XX вв., поскольку территория Улаганского района расположена в отдаленной и труднодоступной горной местности. Можно предположить, что частушки стали известными и популярными среди теленгитов лишь в 30-е–40-е гг. XX в., в период коллективизации, Великой Отечественной войны и послевоенное время. Об этом свидетельствуют многочисленные комментарии исполнителей и, отчасти, содержание текстов самих частушек. Так, например, О.М. Енчинова рассказывала о том, что частушки «пели, когда приехали с войны. Пели их в компании, люди радовались...». Вероятно также, что частушки были выучены теленгитами благодаря знакомству с транслировавшимися по радио выступлениями Сибирского народного хора, в 1950-е–60-е гг. часто исполнявшего частушки в многоголосной обработке³⁷. Вместе с частушками в музыкальный обиход южных алтайцев проникают аккомпанирующие инструменты: гармонь, балалайка и гитара.

Возможно, частушки воспринимались поколениями алтайцев, родившихся в 20-е–30-е гг. XX в. и воспитанных уже при советской власти (т.е. основными носителями этой традиции в настоящее время) позитивно, как символ чего-то нового, прогрессивного. Об этом косвенно свидетельствует их чрезвычайная популярность, большая распространенность и хорошая сохранность в начале XXI века.

Частушки пелись на собраниях молодежи и гуляньях в клубе. Одна из исполнительниц частушек, балалаечница Г.К. Белеева так рассказывает об этом: «В то время кафе-то нету, ничего-то нету, только клуб, такой маленький клуб. Там мы и веселимся. У кого гитара, у кого балалайка есть. Там играли,

³⁶ Автор настоящей статьи опирается на концепцию интонационной культуры этноса, изложенную в статье Н.М. Кондратьевой, В.В. Мазепуса, Г.Б. Сыченко [1999].

³⁷ Эта представляющаяся нам верной идея была высказана Н.В. Леоновой в устной беседе с автором статьи, за что мы выражаем ей благодарность.



веселились, пели, танцевали, плясали». Г.К. Белеева утверждает также, что «русских мало в клубе было, все алтайцы».

Частушки хорошо идентифицируются исполнителями именно с этим жанровым обозначением – *частушка* – и противопоставляются собственно алтайским песням – *кожон*. В подавляющем большинстве случаев частушки звучат на родном языке носителей традиции, хотя исполнители, как правило, осознают русское происхождение этого жанра.

Содержание теленгитских частушек, так же, как и их русских аналогов, удивительно разнообразно³⁸. Это лирико-философские размышления о жизни, о друзьях, родных и близких.

Элик бычкак өдүгүм элей барза, эт албай.
Эне төрөөл ол јерим санай борза, санарбай.

Если моя обувь, шитая из шкуры козули, изнашивается, то я ее зашью.
Если я соскучусь, затоскую по родине-матери, то буду ее вспоминать.

(Г.К. Белеева)

Камду бөрким берейин, кайра тутпай кийип јүр.
Кару сөзим айдайын, качан бирде санан јүр.

Соболью шапку дам, не выворачивая, носи ее.
Доброе слово свое скажу, когда-нибудь вспомни его.

(М.И. Коньшева)

Буурыл тайдынг колонгын бура тарткан јогыс па?
Бу Алтайдынг ичине кожо өскөн јогыс па?

Стремя чалого жеребенка накрепко натянули, не правда ли?
На этом Алтае вместе росли, не правда ли?

(А.М. Сандьяева)

Встречаются тексты, сложившиеся предположительно в ситуации молодежных собраний и игр:

Ойнобосто не келген? От аларга келген-бе?
Јыргабайта не келген јылынарга келген-бе?

Если не собираешься играть, то зачем явился? Огня попросить пришел ты?
Если не собираешься веселиться, то зачем пришел ты? Погреться пришел ты?

(Р.Я. Тайдонова)

Тошту сууды кечерге менинг адым тайкылбас.
Топиур согуп ойнорго менинг колым чылабас.
Ташту сууды кечерге менинг адым тайкылбас.
Гармошко тартып ойнорго менинг колым чылабас.

Чтобы заледеневшую реку перейти, моя лошадь не споткнется.
Чтобы играть на топиуре, моя рука не устанет.
Чтобы каменистую реку перейти, моя лошадь не споткнется.
Чтобы на гармошке играть, моя рука не устанет.

(С.И. Сартакова)

³⁸ Расшифровки и переводы текстов выполнены Н.Р. Ойноткиновой.



Во многих частушечных текстах присутствует мотив ожидания. По словам исполнителей, эти частушки пелись во время напряженного ожидания родных, ушедших на фронт:

*Ак чечектинг бажына адару качан
конгой не?*

*Адай барган төрөөндөр айланып ойто
келгей не?*

*На кончик белого цветка когда-нибудь
пчела сядет ли?*

*Родные люди, с которыми не виделись,
еще увидимся ли?*

(П.О. Танзаева)

В некоторых частушках передана радость от встречи с долгожданными, вернувшимися с войны близкими:

*Чапкан өлөң чалынду, кургак өлөң ол
кайтсын?*

*Јуудан арткан јыргалду, ырыстузы ол
кайтсын?*

*Скошенная трава свертывается в кучу,
с сухой травой что случится?*

*Оставшиеся после войны с весельем, с
счастливыми что случится?*

(О.М. Енчинова)

Нередко в текстах проявляется свойственная частушкам импровизационность, вероятно, некоторые из них появились как отклик исполнителя на неожиданно возникший интерес к этому жанру у приезжих «ученых из Новосибирска». Об этом, возможно, свидетельствует содержание второй половины текста одной из частушек:

*Өлөң чай, өлөң чай өткүре кайнап
калбазын.*

Өскө јердинг улузы мени өчөп барбазын.

*Травяной чай, травяной чай как бы
не выкипел.*

*Люди из другой земли как бы меня
не высмеяли.*

(П.О. Танзаева)

Удивительно, но с частушечными напевами могут звучать тексты свадебных *кожон*, поющиеся во время традиционного алтайского обряда сватовства:

*Мөштөң ойгон айагым күннен сүрлү
көрүнзин.*

*Ичинде урган арајан мөдтөң татту
амзалзын.*

*Кара беениг сүдиненгичип ийзен,
кудагай,*

*Јаандап келген баланды кысканбай
берзен, кудагай.*

*Чашка, выстроганная из кедра,
пусть ярче солнца смотрится.*

*Арадьан, налитый в чашку, пусть
слаще меда будет испробован.*

*Из молока черной кобылы испей,
сватья моя.*

*Повзрослевшего своего ребенка,
не жалея, отдай, сватья моя.*

(С.С. Тадышева)

Тексты некоторых частушек в то же время могут служить поэтической основой для алтайских *кожон*. Так, например, ранее приведенный текст, начинающийся со слов «Ойнобосто не келген?», звучащий с частушечным напевом и идентифицируемый исполнителями как частушка, бытует и в качестве



кожон [Сыченко, 1998, с. 64, 65]. На наш взгляд, алтайские народные тексты в совокупности с частушечной интонационностью демонстрируют особенно яркий пример прочного закрепления заимствованных напевов в фольклорной традиции теленгитов.

Можно заметить, что практически во всех приведенных текстах, как в традиционных алтайских, так и в собственно частушечных, появившихся уже в XX веке как отклик на события современности, присутствует свойственный также и русским частушкам образный и синтаксический параллелизм. Однако образная система теленгитских частушек значительно отличается от таковой в русских текстах. В частушках, звучащих на теленгитском языке, в сравнительных оборотах присутствуют образы, характерные для алтайской народной поэзии: шкура косули, соболя шапка, молоко черной кобылы, стремя жеребенка, чашка, выстроганная из кедра и т.п. Подобное образно-смысловое наполнение текстов также свидетельствует о принятии этого жанра в фольклорную традицию теленгитов.

В основе мелодики теленгитских частушек лежат частушечные напевы общерусского бытования. В большинстве случаев это варианты широко распространенной по всей России «Подгорной» («Русского»). Из известных нам вариантов этого напева наиболее близким по отношению к теленгитским частушкам является напев «Подгорной» из репертуара Сибирского народного хора, записанный в Барнауле и обработанный А.П. Новиковым для женского хора [Русские частушки, 1956, с. 282, 283]. Этот напев представляет собой двустрочную четырехфразовую структуру, фразы которой соотносятся между собой как *aa|bc*. В мелодии частушечного напева преобладает нисходящее движение в объеме кварты, а также интонации опевания³⁹.

Пример 1

Ты По - дго - рна, ты По - дго - рна, ши - ро - ка - я у - ли - ца,
По - че - му, ска - жи, По - дго - рна, се - рдце так во - лну - е - тся?

Ритмическая организация «Подгорной» базируется на универсальной для многих частушечных и плясовых напевов ритмоформуле: чередование восьми- и семисложника (восемь кратких длительностей и шесть кратких и один долгий звук соответственно). Известно, что мелодическая линия частушечного напева тесно связана со звучанием инструментального сопровождения, она формируется «как речитация на верхних нотах гармонического наигрыша» [Гиппиус, 1936, с. 102], и далее: «интонация тонико-доминантового каданса была воспринята прежде всего как мелодическая последовательность ряда верхних нот, т.е. как верхний контур гармонической схемы» [там же, с. 108]. В напеве «Подгорной»

³⁹ Не располагая напевом, записанным А.П. Новиковым непосредственно от народных исполнителей, мы все же можем предположить, что мелодия второй строки в народно-песенной практике исполнялась на октаву ниже, в отличие от приведенного в нотах образца. Начинаясь со звука, на котором закончилась первая строка, второе построение звучит более естественно, чем с октавным скачком между строками.



ясно ощущается присутствие аккордов STDT (т.н. «общерусская частушечная формула») [Бойко, 2002, с. 217].

Приведенная мелодия – один из множества вариантов частушечного напева. Бытование частушечных напевов в большом количестве мелодических реализаций характерно как для русской [Гиппиус, 1936, с. 111], так и для теленгитской интонационной культуры. Точное воспроизведение общерусского частушечного напева среди записанных нами теленгитских частушек отсутствует. Напев «Подгорной» всегда звучит в измененном, порой, значительно трансформированном виде, при этом, как правило, оставаясь узнаваемым на слух. Каждая носительница традиции поет известные ей частушечные тексты со своим индивидуальным, сложившимся в ее исполнительской практике вариантом напева. Рассмотрим эти варианты в зависимости от принадлежности к репертуару той или иной исполнительницы.

Достаточно явственно присутствует напев «Подгорной» в частушках, записанных от А.М. Сандьяевой. В мелодических линиях восьми спетых ею образцов присутствуют нисходящее движение в диапазоне кварты, в точности сохраняется ритмика и «квадратная» структура напева (*Пример 2*). В первой фразе поступенное движение заменено повторяющейся малосекундовой интонацией, мелодические контуры второй и, особенно, четвертой фраз несколько упростились в результате исчезновения интонаций опевания; в них преобладает речитация на звуках d^1 и c^1 . Указанные мелодические изменения привели к тому, что композиция напева приобрела следующий вид: $abcb_1$. Подобная структура является также очень характерной для образцов, записанных от других исполнителей.

Пример 2

Ка - ра - та - йдын ко - ло - нын ка - тай та - рткан жо - гыс па?
Ка - ра - Ку - дьур ко - лхо - зко Ка - ру о - скон - жо - гыс па?

Стремя вороного жеребенка вместе натянули, так ведь?
В колхозе Кара-Кудьур родными росли, так ведь?

Легко узнаваема «Подгорная» и в частушках, исполняемых С.С. Тадышевой. В этих образцах при практически точном сохранении ритмической основы, в мелодике присутствуют небольшие отклонения от известного нам напева. Если в приведенном опубликованном образце «Подгорной» мелодия дважды спускается от g^1 к d^1 на протяжении первой строки, то в мелодической линии рассматриваемого примера однократное движение в объеме кварты в результате речитации на звуке g^1 «растягивается» на всю строку. В заключительной строке отсутствуют интонации опевания с вводным тоном, к опорному тону приводит нисходящее движение мелодии. Структура напева при этом становится подобной описанной выше: $abcb$.



Пример 3

Жен је - ни - стен ту - ду - жьп, је - р(е) ге - ле - жип о - йно - йлык,
Кол - ко - лы - стан ту - ду - жьп та, ко - лты - кта - жьп о - йно - лык.

За рукава друг друга держа, давайте дружно играть.

За руки и за подмышки друг друга держа, давайте играть.

В мелодике частушек, записанных от С.И. Сартаковой, можно обнаружить действие терцового параллелизма тонов [Харлап, 1972, с. 258]. Так, в конце первой фразы появляются звуки d^1 и cis^1 , возникшие, вероятно, как терцовые замены звуков h и a (Пример 4). Таким образом возникла новая интонация – поступенное движение вниз и вверх в объеме малой терции, что внесло элемент развития в мелодию первой строки. Кроме того, в моноритмическое движение мелодии проникает пунктирный ритм (фраза a). Родство с напевом «Подгорной» наиболее отчетливо проявляется во второй строке, в которой за исключением нескольких звуков почти точно повторяется напев опубликованного образца.

Пример 4

То - шту суу - ды - ке - че - рге ме - нин а - дым та - йкы - лбас.
То - пшур со - гуп о - йно - рго ме - нин ко - лым чы - ла - бас.

Чтобы заледеневшую реку перейти, моя лошадь не споткнется,

Чтобы играть на топшуре, моя рука не устанет.

Пунктирный ритм встречается и в многочисленных частушках, записанных от О.М. Енчиновой. Мелодика частушек, исполняемых ею, достаточно своеобразна, прототип напева зачастую можно обнаружить лишь путем аналитических процедур. Возможно, особенности звуковысотной линии этих образцов явились результатом не всегда уверенного и устойчивого интонирования, что особенно заметно в каденционном построении с его неожиданным и неустойчивым окончанием.



Пример 5

$\text{♩} = 68$

а б
 Жу - ган о - лон жу - ра - мду ку - ргак о - лон ол ка - йтсын?
 а с
 Жу - дан а - рткан јы - рга - лду, Ы - ры - сту да ол ка - йтсын?

Собранная трава сворачивается в кучу, с сухой травой что может случиться?
 Оставшиеся после войны с весельем, с счастливыми что может случиться?

Мелодия первой строки ряда образцов, записанных от М.И. Конышевой, строится сходным образом с описанной выше мелодической линией частушек, исполненных С.И. Сартаковой (ср. фразы *a* и *a₁* в примерах 4 и б). Своеобразно выглядит мелодический рисунок третьей фразы: он представляет собой нестрогую инверсию третьей фразы напева «Подгорной», зафиксированного в нотах (ср. фразы *в* в примерах 1 и б). Конечная опора напева так же, как и в ряде других образцов, достигается в результате нисходящего движения к ней и закрепляется с помощью повтора.

Пример 6

$\text{♩} = 100$

а а
 Ка - йын бу - рикал ба - рат. Ка - рга туш - шпей как ба - рат?
 б с
 Ка - ра ко - зин мо - лти - реп, ка - йра ке - лбей кай ба - ран?

Листья березы опадут, на снег опадут, куда же еще им деваться?
 Черными глазами сверкая, назад вернешься, куда же еще тебе деваться?

В образцах, исполненных П.О. Танзаевой, частушечный напев присутствует достаточно явно (особенно в третьей и четвертой фразах), однако яркая индивидуальная исполнительская манера, присущая этой носительнице традиции, накладывает свой отпечаток на мелодическую основу частушки. Изначально моторно-плясовая природа напева заметно изменяется в результате воздействия сдержанного темпа звучания, внетрических сокращений и расширений длительностей, восходящих и нисходящих скольжений-глиссандо, трансформируясь в сторону большей песенности (Пример 7). Особую остроту и своеобразие звучанию придает пунктирный ритм (особенно обратный пунктир в заключительных квинтовых мотивах второй и четвертой фраз).



Пример 7

У - зе - ни уч ка - - - у - - зу - - лбе - зин - ка - ча - - нда. - -

У - з(у)ги - жок мен ко - жо - ны мды у - нду - ба - гар ка - ча - нда.

На стремени три ремня пусть не порвутся никогда.
Непрерывную мою песню не забудьте никогда.

Напев «Подгорной» – основной, но не единственный среди частушечных мелодий, бытующих в репертуаре теленгитских песенниц. С.С. Тадышева так же исполняет частушки с другим общерусским частушечным мотивом, известным со словами «Милка чё, да милка чё?». С этим напевом преимущественно звучат упоминаемые выше тексты свадебных песен. Частушечный напев в данном случае воспроизводится очень близко к первоисточнику, за исключением ритмического дробления сильной доли, возникающим в связи с бóльшим количеством слогов в теленгитских текстах.

Пример 8

Ка-йы-ннын э - ткен а - йа - гым ку - н - нен су - рлу ко - ру - нзин,

А - лып ке - лген ка - ла - жым а - ла - ма - ши - кир а - мза - лзын.

Чашка моя, сделанная из бересты, пусть ярче солнца кажется.
Хлеб мой, принесенный мной, пусть сладостью покажется.

Еще один напев, озвучивающий частушки, зафиксирован от П.О. Танзаевой. Хотя его прямой первоисточник нам неизвестен, по своему характеру и структурно-ритмической организации напев, лежащий в основе этой группы образцов, очень близок частушечному. Мелодика этого напева представляет собой моноритмичное нисходящее движение по звукам аккордов ($T_{5/3}$, D_6), затем в ней появляется нисходящий квинтовый скачок с заполнением (Пример 9). Возможно, с описанным напевом исполнительница познакомилась, слушая радио, или же он появился в ее репертуаре под влиянием сельской художественной самодеятельности. Однако П.О. Танзаева уверена в его народном происхождении.



Пример 9



Со - йлон чай да, со - йлон чай да соо - ло ка - йнап ка - лба - зын.



Со - лун је - рдин ба - лда - ры да ме - ни шоо - дын а - йтпа - зын.

Зеленый чай, зеленый чай как бы не выкипел.

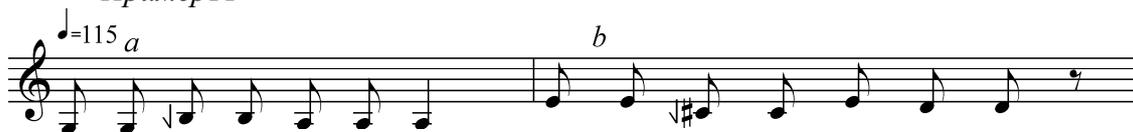
Ребята из незнакомых земель как бы не высмеяли меня.

В мелодике частушек, исполняемых Г.К. Белеевой, можно обнаружить контуры заключительного фрагмента напева «Цыганочки»: в нечетных фразах напева частушки эта связь особенно очевидна (Ср. *пример 10* и *пример 11*). Мелодические линии описываемой группы частушек представляют собой импровизации по звукам аккордов STDT, содержащихся в балалаечном аккомпанементе. Своеобразное звучание этих образцов возникает благодаря неопределенности их ладового колорита (нечто среднее между мажором и минором), что проявляется как звуковысотной линии, так и в аккомпанементе. Сопоставление «полумажорной» субдоминанты с минорной тоникой придает этим образцам «дорийский» оттенок.

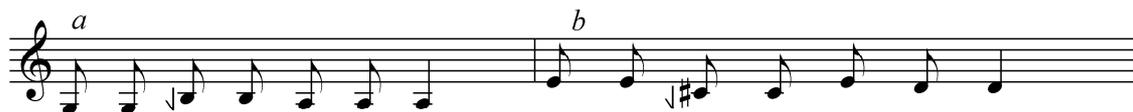
Пример 10



Пример 11



Ка - ра - га - йла ка - йынг-нынг ка - йсы би - йик кем би - лер?



Ка - йрак ју - рттынг ба - лда - рын ка - най ју - рген кем би - лер?



Что выше, сосна или береза, кто знает?

Как живут наши родные, кто знает?



Рассмотренные нами ассимилированные из русской музыкальной культуры напевы, и, прежде всего «Подгорная», реализуются в интонационной культуре теленгитов в виде широкого спектра вариантов. Встречающиеся в них расхождения с опубликованным частушечным напевом в основном проявляются в сфере мелодики. При этом заключительная опора напева является результатом нисходящего мелодического движения и закрепляется с помощью повторения; вводнотоновость, характерная для русского частушечного напева, в большинстве случаев отсутствует. Изменения отчасти затрагивают ритмику (в ряде образцов встречается пунктирный ритм), однако основная семи-восьмисложенная ритмоформула, как правило, сохраняется. Наиболее стабильно выдерживается строфическая структура частушки, оставаясь практически неизменной. Появление разнообразных вариантов, подчас довольно далеко отступающих от русских частушечных напевов, вероятно, связано с отсутствием тонально-гармонических представлений в сознании теленгитских исполнителей, с опорой именно на линейность как на основную закономерность музыкального мышления носителей традиционной культуры.

Показательно, что самые значительные отклонения от основного частушечного напева присутствуют в образцах, записанных от ярких песенниц, выдающихся носительниц фольклорной традиции (М.И. Коньшевой, П.О. Танзаевой и др.). Очевидно, обладая незаурядным песенным даром, эти исполнительницы способны наиболее активно и изобретательно трансформировать инородные для их культуры фольклорные явления. Следует также заметить, что специфическая тембровая организация, являющаяся столь значимой для многих жанров интонационной культуры южных алтайцев [Мазепус, Сыченко, 1992], мало проявляется в пении частушек. Это обстоятельство, на наш взгляд, объясняется тем, что частушки включаются в фольклорную традицию теленгитов в поздний период ее существования, по сути, на стадии ее постепенного разрушения.

Полевые материалы начала XXI в. отражают факт достаточно прочного закрепления напевов русских частушек в интонационной культуре улаганских теленгитов. Помимо их широкой распространенности, это подтверждают также мнения исполнительниц об этнической принадлежности частушечных мелодий. Как правило, носительницы традиции склонялись к мысли, что напевы частушек в равной степени принадлежат и к русской, и к алтайской народной музыке (С.С. Тадышева, Г.К. Белеева, Р.Я. Тайдонова, О.М. Енчинова и др.). В русском происхождении напева уверенной оказалась лишь одна из опрошенных нами исполнительниц – М.И. Коньшева.

Каковы же причины столь прочного внедрения инокультурного напева в интонационную культуру южноалтайского этноса? Вместе с широкой популярностью жанра частушки в русской фольклорной традиции XX века, воздействующей на культуру коренных сибирских народов, существуют также предпосылки тому, связанные с имманентными свойствами напева «Подгорной»: в этом частушечном напеве присутствует ряд закономерностей, характерных и для напевов *кожон*. Прежде всего, это ритмоформула семисложника (шесть кратких и одна долгая длительность). На ее основе строится и временная организация частушечного напева. Эта же ритмоформула присутствует и в *кожон* (первый ритмический модус по терминологии Г.Б. Сыченко [Сыченко, 1993, с. 72]). Сходство проявляется также в звукорядах напевов частушек и *кожон*. Звукоряд теленгитских *кожон* представляет собой тетраход с субтоном



[Кондратьева, Сыченко, 1997, с. 245], напев «Подгорной» также в основном (за исключением единично встречающихся субтонов) укладывается в диапазон чистой кварты. При этом народные исполнители, развивая частушечный напев, расширяют его диапазон до сексты и септимы. Наконец, почвой для усвоения теленгитской фольклорной традицией чужеродного для нее жанра служит структурная четкость и краткость, поэтико-музыкальная афористичность частушки, свойственная и *кожон*.

Заимствованный и переосмысленный жанр частушки вместе с другими ассимилированными жанрами представляет собой особую страту в интонационной культуре теленгитов. Эту страту можно обозначить как страту ассимилятов или страту заимствований. Страта заимствований вбирает в себя и переосмысляет инонациональные явления и тем самым «обеспечивает выживаемость собственной культуры» [Кондратьева, Мазепус, Сыченко, 1999, с. 223]. Ее существование, на наш взгляд, свидетельствует о способности интонационной культуры теленгитов к трансформации инокультурных влияний, и, следовательно, о ее внутреннем потенциале и жизнестойкости в условиях современного общества.

Литература

- [Котикова Н.] Русские частушки, страдания, припевки / Составитель Н. Котикова. – М.: Гос. муз. изд., 1956.
- Бойко Ю. Соотношение текста и напева в русской частушке // Искусство устной традиции: Историческая морфология. – СПб., 2002. – С.216–225.
- Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. Сб. статей и материалов. – М., Л.: Издательство АН СССР, 1936. – № 4–5. – С.97–142.
- Кондратьева Н.М., Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопросы музыковедения: Сб. ст. / Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 1999. – С.212–225.
- Кондратьева Н.М., Сыченко Г.Б. Алтайцы: Алтай-кижи, теленгиты, телёсы, телеуты, тубалары, чалканцы, кумандинцы // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири / Ком. по культуре Администрации Новосиб. обл.; Новосиб. гос. консерватория им М.И. Глинки. – Новосибирск, 1997. – Т. 1. – С. 209–283.
- Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Тембровые особенности теленгитских кожон // Сибирские чтения. – СПб., 1992. – С.84–86.
- Сыченко Г.Б. Системное изучение традиции «кожон» как способ ее включения в современное образование и культуру // Экологические проблемы, культура и образование: Тез. и материалы Сибирской научно-практ. конф. – Новосибирск, 1993. – С. 70–73.
- Сыченко Г.Б. Традиционная песенная культура алтайцев / Дисс. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1998. – 291 с.
- Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблемы происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С.221–273.

Список информантов

- Белеева (Челекова) Галина Кирилловна, род Кёбёк, теленгитка. Родилась в 1938 г. в с. Улаган Улаганского района, проживает там же.
- Енчинова (Адхаева) Ольга Митрофановна, род Кёбёк, теленгитка. Родилась в 1927 г. р., в с. Балыктуюль Улаганского района, в настоящее время проживает в с. Улаган Улаганского района.
- Конышева Мария Ивановна, род Алмат, теленгитка. Родилась в 1932 г. в д. Кара-Кудьур Улаганского района, проживает там же.
- Сандьяева (Санина) Анастасия Моисеевна, теленгитка. Родилась в 1937 г. в д. Кара-Кудьур Улаганского района, проживает там же.



Сартакова (Белешева) Сара Ивановна, род Алмат, теленгитка. Родилась в 1930 г. в с. Улаган Улаганского района, проживает там же.

Тадышева (Чугулова) Саломея Савватъевна, род Тёлёс, теленгитка. Родилась в 1937 г. в с. Тужар Улаганского района, проживает в с. Балыктуюль Улаганского района.

Тайдонова (Ахчина) Раиса Яковлевна, род Чиртас, теленгитка. Родилась в 1938 г. в д. Саратан Улаганского района, проживает в с. Улаган.

Танзаева (Маралова) Прасковья Оруспаевна, род Алмат, теленгитка. Родилась в 1930 г. в д. Курай Кош-Агачского района, проживает в с. Улаган Улаганского района.