

Огородова Татьяна Владимировна

Ogorodova Tatyana Vladimirovna

аспирант кафедры культурологии  
Пермского государственного  
гуманитарно-педагогического университета

PhD student, Cultural Studies Department,  
Perm State University of  
Humanities and Education Science

## СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

## THE SOCIOLOGICAL ASPECTS OF THE STUDY INTO MUSICAL INSTRUMENTS

### Аннотация:

*В статье представлен социологический подход к исследованию музыкальных инструментов. Согласно теории Бруно Латура, материальная вещь в социальном мире одновременно выступает в роли инструмента, детерминирующей инфраструктуры и социального маркера. Соответственно, музыкальный инструмент есть простое орудие труда, предназначенное для исполнения музыки, материальное условие для производства музыки как формы социальной коммуникации и показатель социальной принадлежности и статуса (обладает набором социально-статусных характеристик: определенный ареал распространения, репертуар определенной идеологии и стилистики). Пространственные и временные вариации музыкальных инструментов есть одновременно и отражение таких общественных процессов, как изменение общественного сознания, формирование общностей, коммуникация, и условие их возникновения и осуществления. Изучение музыкальных инструментов в социологическом ключе – один из источников для понимания самих этих процессов.*

### Ключевые слова:

*музыкальный инструмент, социология музыки, орудие символического производства, средство коммуникации, социальный маркер, Бруно Латур.*

### Summary:

*The paper presents a sociological approach to re-searching different musical instruments. According to the theory of Bruno Latour, in the social context, the material item is a tool, a determining infrastructure, and a social marker at the same time. Accordingly, a musical instrument is an ordinary instrument of labor that is intended to perform music, a material prerequisite for music performance as a form of social communication, and an indicator of social background and status (it has a set of characteristics based on social status: the coverage area, the repertoire of the ideology and style). Spatial and temporal variations of musical instruments are simultaneously the reflection of social processes such as changing public consciousness, the formation of communities, and communication and the prerequisite for their occurrence and implementation as well. The study of musical instruments in a sociological context is one of the sources for understanding these processes.*

### Keywords:

*musical instrument, sociology of music, tool of the symbolic production, means of communication, social marker, Bruno Latour.*

Музыкальные инструменты – неотъемлемая часть и музыки, и мира вещей. Социология музыки и социология вещей получают специфическое преломление в бытии этого феномена. Можно говорить о социологическом аспекте его изучения или даже социологии музыкальных инструментов в составе той и другой отрасли социологического знания. Философ, социолог и музыкант Т. Адорно доказал, что музыкальное – это и есть социальное, музыка «выписывает сейсмограмму действительности» [1, с. 158]. Раскрыть содержание этого положения он пытался, описывая социальное содержание различных проявлений музыкальной жизни. Теоретическую модель взаимопревращений социального и музыкального дал Б.В. Асафьев через понятие интонирования [2].

Теоретики социологии вещей подходят к этой проблеме несколько с иной стороны. Подробный анализ эволюции взглядов на проблему соотношения социального и материального в социологической теории дан в большой программной статье В. Вахштайна «Социология вещей и «поворот к материальному» в социальной теории», в которой он приходит к выводу, что «поворот к материальному оказывает заметное влияние на словарь и оптику дисциплины, открывая... новые горизонты социологического воображения» [3, с. 38]. Один из наиболее авторитетных авторов данного направления Б. Латур утверждает, что всякая материальная вещь является одновременно и «невидимым и надежным инструментом», и «детерминирующей инфраструктурой», и «проекционным экраном» [4, с. 184], что в приложении к музыкальному инструменту означает следующее:

– музыкальный инструмент является техническим средством, посредством которого звучит музыка как разновидность социальной коммуникации;

– совокупность музыкальных инструментов выступает в качестве материального фундамента производства музыки и в этом смысле опосредует ее исторические и пространственные разновидности;

– музыкальный инструмент является знаком принадлежности его владельца/производителя/слушателя к определенной социальной общности, например этносу, сословию, слою, классу, субкультуре и т. д.

Именно этот методологический подход и лежит в основании данной статьи. Но прежде чем верифицировать эту теоретическую установку на примере музыкального инструмента, необходимо сделать еще одно важное, на взгляд автора, пояснение. В статье рассматривается не конкретная вещь, а целый класс функционально однородных предметов, продолжительно существующих не только в пространстве, но и во времени. И подход к их рассмотрению близок к подходу археолога, который по обнаруженным материальным артефактам пытается установить различные социальные характеристики создателей этих предметов: уровень развития техники, культурно-исторические связи с другими социумами, степень социального расслоения, черты мировоззрения, эстетики и т. д. Это отражает еще одну важную теоретическую установку Б. Латура, а именно необходимость рассматривать материальные вещи и отношения, возникающие между ними самими и между ними и людьми, как сеть, имеющую пространственную и временную протяженность. И тут речь идет не о едином временном пространстве в понимании И. Ньютона или И. Канта, а о таком количестве «пространств и времен, сколько существует отношений» [5, р. 179]. Иными словами, исследуя изменения, происходящие с течением времени в определенных предметах, употребляемых людьми, и выявляя, чем именно эти изменения вызваны, мы можем не просто проследить изменения в отношениях между людьми, пользующимися этими вещами, но и увидеть разные эпохи и социальные пространства.

### **Музыкальный инструмент как специфическое орудие труда**

Социальность музыкальных инструментов проявляется двояко. С одной стороны, при помощи такого орудия человек самовыражается: отчуждает и передает мысли, чувства, воплощенные в звуковых образах. С другой стороны, музыка есть коммуникация, а музыкальные инструменты являются средством передачи смысловых систем, культурных «миров», при этом особенностью музыки является ее эмоциональность, воздействие-переживание, вызывающее активный отклик у слушателей. Т. е. музыкальные инструменты – орудия, активно участвующие в выработке взаимопонимания, солидаризации, группообразовании, идентификации, и изменения в них могут быть связаны именно с этими процессами.

Сведения о появлении и бытовании тех или иных музыкальных инструментов можно черпнуть из специальных изданий по инструментоведению (в основном учебных) [6], работ, посвященных истории отдельных инструментов и снабженных описанием обстановки, в которой они звучали, а также монографий, справочных изданий, раскрывающих вопросы, связанные с музыкой. Они часто рассматривают инструменты в историческом и музыкально-эстетическом аспектах, но сам фактический материал, изложенный в этих работах, позволяет делать и некоторые социологические выводы.

Древнейшие музыкальные инструменты находят наряду с другими примитивными орудиями труда еще в раннем палеолите (40–50 тыс. лет назад). Но если большинство древних инструментов человека предназначались для физического производительного труда, то древние фоноинструменты, которые можно назвать протоинструментами, существовали для труда символического, создания звукового знака – сигнала. Такими протоинструментами были, например, костяная флейта, различные ударные инструменты, аэрофоны (предмет, раскрученный на веревке в воздухе) [7]. Со временем в процессе усложнения общества, разделения труда и с возникновением профессии музыканта инструменты полностью раскрыли свою сущность именно как орудия труда специфического символического производства.

Поскольку главным объектом, на который было устремлено внимание человека, была природа, источник всех благ и угроз, то можно предположить, что и музыка начиналась с подражания или воспроизведения (а значит, и осмысления) звуков природы, в том числе и при помощи специальных инструментов. Возможно, удивление от внезапно открывшихся в бытовых звуках новых смыслов (тетива лука или полая трубочка, в которую дунули, вдруг запела – ожила?) было источником и искусства, и философствования.

Орудия труда – продолжение и усиление органов человека. Музыкальные инструменты являются продолжением человеческого голоса. Именно поэтому звучание инструмента часто сравнивается с пением, инструментальная музыкальная речь строится так же, как пение: фразы, предложения, отдельные обороты – «слова», а более совершенными считаются тембры, близкие по звучанию к человеческому голосу, в которых не слышны металл, дерево или другой материал, из которого изготовлен инструмент. Можно сказать, что инструментальное музицирование – это опосредованное пение или озвученное музыкальное мышление. Психолог А.В. Торопова доказала, что интонирование – категоризация и контеинирование опыта, а музыка – невербальный язык, результат деятельности сознания [8, с. 68].

Развитие социума вызывает дальнейшее развитие музыкальных инструментов. Как и другие орудия труда, музыкальные инструменты совершенствовались и усложнялись с ростом технических возможностей общества.

Вплоть до появления музыкальной электроакустики существовало всего четыре основных принципа извлечения музыкального звука, а стало быть, и конструирования музыкального инструмента: колебание струны, колебание пластины, колебание воздушного столба и удар по достаточному звучащему, часто полному предмету (тоже колебание). Поэтому все акустические инструменты, согласно классификации Хорнбостеля – Закса [9, с. 235], делятся на четыре основные группы: струнные (хордофоны), духовые (аэрофоны), мембранные (мембрафоны) и ударные или самозвучащие (идиофоны).

Но такие инструменты, как рог, пастушеская свирель и их родственник саксофон, созданы, конечно, в разные технические эпохи, фортепиано – результат слияния акустики и механики, а электросинтезатор – это вообще другой принцип создания звука, разделивший инструменты на просто акустические и электроакустические, а также другой принцип исполнения, упразднивший необходимость одновременной игры нескольких музыкантов для создания сложного многотембрового, ансамблевого звучания музыкального произведения. Это результат истинной революции технических возможностей человека в его воздействии на природу.

### **Музыкальный инструмент как детерминирующая инфраструктура производства социального**

В музыкальном сознании так же, как и в вербальном, отражается и выражается все, что происходит с социумом. Б.В. Асафьев, один из основателей социологии музыки, показал, что новые социальные условия вызывают к жизни новые интонации, новый музыкальный язык, а он, в свою очередь, вызывает *изменение общественного сознания* [10, с. 257, 301, 358–359]. В этом изменении участвует и *смена используемого инструментария*.

Новые инструменты, приходящие на смену старым, как правило, были лучше приспособлены для совместного слушания музыки большим количеством людей. Так, примерно к середине XVIII в., к началу описанного Э. Хобсбаумом периода глубокого революционного преобразования общества [11, с. 37, 49], произошел переворот в европейской музыке, и в частности в музыкальных «орудиях труда». Как оказалось, появившиеся демократичные «большие концертные помещения требуют... иных приемов игры, более выпуклой “подачи” материала, большой звуковой мощи» [12, с. 13]. Соответственно, инструменты обретали большую силу звука. Так, скрипка, вначале слишком резкая и грубая для благородного уха, с XVI в., совершенствуясь, вытеснила в Европе более нежную и глуховатую виолу, а к середине XVIII в. сдалась последняя из семейства виол – да гамба. Связано это было с рождением нового гомофонно-гармонического музыкального мышления (мелодическое соло на фоне гармонического сопровождения, в отличие от царившей ранее полифонии – равноправия и функциональной однотипности голосов) [13, с. 18–22]. В этом новом музыкальном мышлении отразились и рационализация, и индивидуализация тогдашнего общества, что в свою очередь стало одним из источников формирования нового типа европейского общества и государства – национального (наряду с прессой, книгопечатанием и прочими материальными и символическими механизмами выработки новых национальных культур) [14, с. 145–148]. Процессы развития наций нашли отчетливое выражение в создании этого инструментального многообразия: каждый народ, каждое время выработали свой музыкальный язык – мы чаще всего отличим грузинскую музыку от башкирской, африканскую от европейской, старинную (европейскую) от современной. При этом у каждого такого языка – свой характерный «голос», тембр звучания, который создают определенные национальные (но не локальные!) музыкальные инструменты.

Знаменитый процесс рационализации музыкального мышления, описанный М. Вебером, выразился, например, и в том, что все инструменты: клавиры, гусли, духовые – из диатонических, приспособленных к местным музыкальным ладам, превратились в хроматические, универсальные, какими мы их и знаем сегодня. Это явилось другим источником складывания национальных культур, а вместе с тем и общеевропейской музыкальной традиции.

В истории развития музыкальных инструментов отразился процесс возникновения культурных связей, охватывающих все большие группы людей. Вспомним, например, причудливые «переклички» названий одного корня у разных инструментов разных народов: кифара, китаррон, цитра, гитара; танбур, домбур, домбра, домра. Признание классической музыки и тех инструментов, для которых она создана, – это, безусловно, зримый признак существования единой европейской цивилизации.

Следующий переворот в области музыкальных инструментов – результат, как упоминалось выше, научно-технической революции – произошел во второй половине XX в., когда появились и распространились электрические и электронные инструменты. Их возможности сейчас раскрываются и осваиваются. Можно сказать, что музицирование стало гораздо меньше (если вообще

не перестало) зависеть от физического совершенства, развития рук музыканта, а сам исполнительский труд превратился преимущественно в интеллектуальный. Можно предположить, что этот переход способствует уже следующему этапу универсализации человечества, поскольку именно электрическая и электронная музыка стала одним из каналов и инструментов распространения глобализации.

Культурные связи, «материализованные» в сосуществовании, взаимовлиянии инструментов, конечно, не самих по себе, а через использование их человеком, проявляют и другие закономерности формирования социального. Например, музыкальные инструменты – наглядное подтверждение факта одновременного существования в культуре и современных, и очень древних ее элементов, ведь даже древнейшие свободные аэрофоны (когда гудение издает раскрученный в воздухе предмет, например камень на веревке) до сих пор звучат иногда в наше время, хотя и в несколько другом качестве (детская игра). Или вспомним, например, звучащие на фестивальных площадках авангардные произведения для варгана (древний пластинчатый инструмент народов Сибири) с камерным оркестром.

### **Музыкальный инструмент как знак социальной принадлежности**

Уже на заре классового общества общественное разделение труда, усложнение социальной структуры отразились в истории музыкальных инструментов, привели к увеличению их видового разнообразия и «специализации»: одни инструменты использовались на охоте, другие – на войне, третьи – при исполнении определенной работы, четвертые – для создания религиозного настроения или праздничной атмосферы; одни инструменты создавались для высших слоев общества, другие – для простого народа.

История музыки знает немало примеров принятия либо непринятия музыкальных инструментов разными слоями и группами внутри общества. Ведь музыкальный инструмент за время своего существования «обрастает» репертуаром определенного стиля, содержания. Эта музыка начинает ассоциироваться с данным инструментом, а инструмент ассоциируется с создателем этого репертуара (социальным слоем, классом, этносом), а также определенным временем его существования. Так, во времена Платона и Аристотеля, например, шла борьба «между греческой кифарой и изобретенным в Малой Азии фригийским авлосом: в одном из названных инструментов видели выражение морального самообладания, в другом – необузданной жажды наслаждения. <...> “Импортированный” с Востока авлос, судя по всему, ускорил в V столетии распространение хроматического лада “нового стиля”. Соответствующая происхождению характеристика косвенно, через *опосредование характернейшим инструментальным типом* (курсив мой. – Т. О.) оказала воздействие на устойчивость системы музыкальных значений» [15, с. 44].

Другой пример: в России в середине XIX в. чуждая русскому уху гармоника, широко развивавшаяся в немецкоязычных странах, потеснила традиционные струнные и духовые инструменты: «остро столкнулись два противоположных взгляда на гармонику... Широкие слои молодежи решительно потянулись к новому инструменту, а ревнители русской народной песни, протяжной, многоголосной... решительно осуждали и изгоняли гармонию. В сельских условиях борьбу против гармоники поддерживали представители старшего поколения, разбивавшие иногда о головы своих сыновей и внуков ненавистный инструмент» [16, с. 261].

Как отмечают авторы в обоих случаях, новые инструменты несли с собой новые символические значения и вели к изменениям мировоззрения данного социума. Для появления и культурного освоения таких иноземных инструментов нужны, с одной стороны, достаточно сильные межэтнические связи, этнические диффузии, с другой – потребность в новых средствах музыкальной выразительности, интерес к этому новому.

Часто вновь появляющиеся инструменты проходят путь от некоего курьеза, нового, неожиданного, но художественно бедного, или, как правило, слишком резкого, грубого устройства, через облагораживание, разработку художественных выразительных возможностей, создание значительного, содержательного репертуара – в классические, признанные, традиционные символы «настоящей музыки». Первыми музыкальные инструменты, как и все новое, принимают и активно осваивают молодое поколение или способные выйти за пределы традиции элитные слои общества, т. е. группы, заинтересованные в выделении, отделении от базовых слоев социума.

Еще один аспект социологии музыкального инструмента – его участие в производстве социальной иерархии. Обратимся к истории. Как и вся первобытная художественная деятельность, первая музыка была магическим действием, причем имеющим важнейший практический смысл: для воздействия в нужном направлении на природу и человека [17, с. 11–12]. Соответственно, первые музыкальные инструменты были предметами сакральными. Некоторые инструменты сохранили свою сакральность по сей день: бубен шамана, орган в католическом храме, колокола и гонги буддийских храмов.

Когда музыкальный инструмент считался магическим, использующий его человек, конечно, находился на верхних ступенях социальной лестницы, но сама лестница была еще относительно невысока, поскольку общество было достаточно однородным.

Постепенно лишаясь сакральности, выделяясь в отдельную область символического производства, обслуживающего, как и язык, все слои всё более усложняющегося общества, музыка, а с нею и средства ее «материализации», инструменты, стали приобретать черты социального маркера, отражать статусность и создателей, и потребителей определенной музыки.

С возникновением классового общества происходит разделение единой традиционной культуры на аристократическую и простонародную. Сначала при храме, а потом для обслуживания высших социальных сословий возникают слои профессиональных музыкантов, система профессионального музыкального образования, а также соответствующий класс концертных инструментов. Концертные инструменты – вещь дорогая, для их создания требуются редкие материалы, высокое индивидуальное мастерство. («Рояль» – значит «королевский».) Следовательно, появляются группы профессиональных мастеров – изготовителей таких инструментов (семейства знаменитых скрипичных мастеров Амати, Страдивари и др.).

Музыка, по словам Демокрита, «младшее из искусств... ее породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши...» [18, с. 16]. Действительно, чтобы стать искусным музыкантом или хотя бы понимающим слушателем, надо иметь возможность потратить много времени и сил не на добывание пропитания, а на игру на инструменте и изучение лучших образцов музыкальной культуры. Разумеется, владение и пользование дорогими музыкальными инструментами и услугами искусных музыкантов в первую очередь могли себе позволить представители аристократии, которые, быть может, сами и не играли на музыкальных инструментах, но могли себе позволить содержать оркестры или нанимать их.

В средневековом европейском обществе, например, помимо традиционной фольклорной музыки (устной традиции), сформировалось два вида профессиональной музыки (или письменной традиции): церковная и светская. Здесь появляется система специального музыкального образования: школы певчих при храмах, учебный предмет в появившихся университетах (музыка входила во вторую, математическую ступень – наследие Античности), индивидуальные занятия с нанятыми в учителя профессиональными музыкантами. В храме царил орган, во дворцах, в руках придворных музыкантов и самих вельмож звучали лютни, виолы, клавиры, на охоте и в турнирах – рог, на балах – ансамбли, оркестры (здесь нужна была большая сила звучания), в которых объединялись и отдельные исполнители, и инструменты с их спецификой, порождая нечто более сложное по содержанию и звучанию – «симфонию».

В России исторически сложилось так, что европейские инструменты внедрялись в отечественную культуру стараниями правителей [19, с. 46]. Они были соответствующего высокого качества, имели «благородный» репертуар. От двора музыкальные инструменты концентрировались кругами, сверху вниз постепенно распространялись в образованных слоях общества. Однако оттенок культурной элитарности сохранялся за специальным музыкальным образованием всегда. Оно было чертой, по выражению Т. Веблена, демонстративного потребления имущих классов [20]. Правда, профессиональные светские музыканты были третьим сословием, обслуживающим аристократию. Но в дальнейшем, со становлением индустриального общества с его рыночными отношениями, талантливые артисты-исполнители и композиторы получили возможность дорого продавать свой уникальный труд и иногда входить в элитные слои общества.

При этом всегда существовало и бытовое самодеятельное музицирование с соответствующим классом инструментов – недорогих, удобных в употреблении, массовых. Сначала это были традиционные народные инструменты, например, в России в начале XX в. это гармонь, бала-лайка у рабочих и крестьян, гитара у мещан, т. е. мелких городских служащих, разночинцев [21, с. 217], фортепиано у имущих и образованных слоев населения. Гитара сохранилась как самодеятельный бытовой инструмент по сей день (одновременно являясь, конечно, и полноценным профессиональным концертным инструментом), остальные постепенно перешли в разряд профессионально-академических.

Можно сказать, что каждый используемый в различных музыкальных практиках инструмент обладает конкретным набором социально-статусных признаков: имеет определенный социальный ареал распространения (и соответствующий ему уровень концертного совершенства), обладает репертуаром определенной идеологии и стилистики (жанр – социальная характеристика музыки).

### **Выводы**

Конкретных форм, размеров, тембров звучания музыкальных инструментов – неизмеримое количество, и все соотносятся с определенным географическим, временным и социальным ареалом существования (иногда, правда, теряющимся в глубине веков).

Т. е. музыкальный инструмент, в соответствии с представлениями современных теоретиков социологии вещей, можно рассматривать и как орудие коммуникации, и как «детерминирующую инфраструктуру», и как социальный маркер. Напрашивается сравнение многообразия инструментов с многообразием, например, видов одежды, которая также, с одной стороны, выполняет сугубо утилитарные функции (защищает от холода и жары), с другой – часто предопределяет поведение людей, а с третьей – указывает на время, место проживания, возраст, социальный статус хозяина. При этом все изменения, происходящие в инструментах и их употреблении, всегда вызываются потребностями развития человека и общества, а затем сами начинают влиять на индивидуальное и групповое поведение.

История каждого отдельного инструмента, как внешняя (время, место, условия бытования), так и внутренняя (исполняемый репертуар), – это сложный интегративный социокультурный процесс. Поэтому изучение самих инструментов и способов их употребления людьми может служить источником для исследования разных социальных процессов: формирования культуры, общностей, изменений общественного сознания и др.

### Ссылки:

1. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / пер. с англ. М.И. Левиной, А.В. Михайлова. М.; СПб., 1999. 445 с.
2. См.: Лукьянов В.Г. Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б.В. Асафьева // Социс. 2012. № 10. С. 60–69.
3. Вахштайн В. Социология вещей и «поворот к материальному» в социальной теории // Социология вещей : сборник статей / под ред. В. Вахштайна. М., 2006. С. 7–39.
4. Латур Б. Об интеробъективности // Там же. С. 169–198.
5. Latur B. Trains of Thought – Piaget, Formalism and the Fifth Dimension // Common Knowledge. 1997. Vol. 6, no. 3. P. 170–191.
6. Князева Н.А. Инструментоведение : учеб. пособие. Кемерово, 2015. 148 с. ; Чебыкина Т.И. История исполнительства на русских народных инструментах : учебник. Пермь, 2011. 390 с.
7. Книга новосибирских археологов о музыкальных инструментах каменного века [Электронный ресурс] // Новости сибирской науки. URL: <http://www.sib-science.info/ru/heis/musical-instruments-archeology-nsu-11022017> (дата обращения: 10.05.2018).
8. Торопова А.В. Генез музыкального сознания // Развитие личности. 2010. № 2. С. 65–75.
9. Хорнбостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов / пер. И.З. Аллендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 229–261.
10. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971. 376 с.
11. Хобсбаум Э. Век революции. 1789–1848 / пер. с англ. Л.Д. Якуниной. Ростов н/Д., 1999. 480 с.
12. Чебыкина Т.И. Указ. соч.
13. Лазько А.А. Музыкальные инструменты. Виолончель. 2-е изд., доп. М., 1981. 62 с.
14. Геллнер Э. Нации и национализм. М., 1991. 345 с.
15. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. 147 с.
16. Чебыкина Т.И. Указ. соч. С. 261.
17. Золтаи Д. Указ. соч. С. 11–12.
18. Там же. С. 16.
19. Араkelова А.О. О некоторых особенностях возникновения и развития системы профессионального музыкального образования в России // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 19. С. 45–54.
20. Веблен Т. Теория праздного класса. М., 1984. 367 с.
21. Чебыкина Т.И. Указ. соч. С. 217.

### References:

- Adorno, TV, Levina, MI & Mikhaylov, AV (eds.) 1999, *Selected issues: sociology of music*, Moscow, St. Petersburg, 445 p., (in Russian).
- Arakelova, AO 2012, 'Several aspects and development of the system of vocational music education in Russia', *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, No. 19, pp. 45-54, (in Russian).
- Asafiev, BV 1971, *Musical form as a process*, Books 1, 2, Leningrad, 376 p., (in Russian).
- Chebykina, TI 2011, *The history of Russian folk instruments performance*, textbook, Perm, 390 p., (in Russian).
- Gellner, E 1991, *Nations and nationalism*, Moscow, 345 p., (in Russian).
- Hobsbawm, E & Yakunin, LD (transl.) 1999, *The age of revolution. Europe: 1789-1848*, Rostov-on-Don, 480 p., (in Russian).
- Hornbostel, EM von, Sachs, C & Alender, AZ (transl.), 'Classification of musical instruments', *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka*, Part 1, Moscow, pp. 229-261, (in Russian).
- Knyazeva, NA 2015, *Instrumentology*, manual, Kemerovo, 148 p., (in Russian).
- Latour, B 1997, 'Trains of Thought – Piaget, Formalism and the Fifth Dimension'. *Common Knowledge*, Vol. 6, No. 3, pp. 170–191.
- Latour, B & Vakhshayn, V (ed.) 2006, 'On interobjectivity', *Sotsiologiya veshchey: sbornik statey*, Moscow, pp. 169-198, (in Russian).
- Lazko, AA 1981, *Musical instruments. Cello*, 2nd ed., Moscow, 62 p., (in Russian).
- Lukyanov, VG 2012, 'Problems of sociology of music in the context of intonation theory by B.V. Asafiev', *Sotsis*, No. 10, pp. 60-69, (in Russian).
- Toropova, AV 2010, 'Genesis of musical consciousness', *Razvitiye lichnosti*, No. 2, pp. 65-75, (in Russian).
- Vakhshayn, V (ed.) 2006, 'Sociology of things and the turn to the material space in the social theory', *Sotsiologiya veshchey: sbornik statey*, Moscow, pp. 7-39, (in Russian).
- Veblen, T 1984, *The theory of the leisure class*, Moscow, 367 p., (in Russian).
- Zoltai, D 1977, *Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from inception to Hegel*, Moscow, 147 p., (in Russian).