

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Галина Сыченко

ПОЧЕМУ ПОЁТ ШАМАН? (Пролегомены к теории шаманского интонирования)

Аннотация. В статье предпринимается попытка формулирования основных предварительных положений теории шаманского интонирования. Данный феномен, вобравший в себя тысячелетний опыт оперирования голосом как инструментом, помогающим, по предположению автора, вхождению в измененные состояния сознания (Ч. Тарт), является неотъемлемым и сущностным элементом традиционного шаманизма. В первом разделе статьи анализируется избранная литература, наиболее близко относящаяся к предмету исследования (Р. Мастроматтеи, Ж. Руже, Ф. Джаннаттазио и другие). Затем автор более подробно останавливается на характеристике подхода к типологии интонирования, принятого в новосибирской школе отечественного музыковедения (В.В. Мазепус, Г.Б. Сыченко, Ю.С. Горбачева и другие). Делается вывод о необходимости изучать с этих позиций саму звучащую материю традиционного шаманского пения, что должно позволить обнаружить в ней те черты, которые можно будет достоверно связать с механизмами достижения измененных состояний сознания.

Ключевые слова: шаманизм, измененные состояния сознания, методология, теория, интонирование.

Шаманизм – достаточно хорошо известное явление, изучением которого давно и успешно занимаются представители самых разных научных дисциплин. Единственно «правильное» определение шаманизма дать невозможно, каждый ученый предлагает своё, в соответствии со специализацией, областью интересов, теоретической точкой зрения и так далее.

Я бы хотела остановиться на комплексном определении, принадлежащем Романо Мастроматтеи¹. Впервые оно было предложено в докладе [20] на международной конференции «Культура, литература, дискурс», организованной Университетом Урбино в 1980 году². Это же определение можно найти в книге «Реальная земля. Боги, духи, люди в Непале», подготовленной им совместно с психиатром Дж. Вилла и этномузыкологом Ф. Джаннаттазио [21]. Между двумя вариантами определения есть небольшая разница в количестве пунктов (шесть в первом и семь во втором случаях) и некоторых формулировках. Первое было сделано в тот период, когда ученый еще не приступил к полевым исследованиям, второе – после интенсивного периода экспедиционной работы в Непале³.

¹ Романо Мастроматтеи (02.02.1936 – 23.10.2010) – итальянский ученый, профессор университета «Тор Вергата» (Рим). Заложил основы изучения шаманизма в итальянской антропологии и этномузыкологии и создал научную школу. В начале 90-х годов он организовал и возглавил междисциплинарный межвузовский исследовательский центр евразийского шаманизма (C.I.R.S.E.) в Университете Перуджи, объединивший ученых различных дисциплин (культурная антропология, этнология, история религий, этномузыкология, психиатрия, лингвистика, фольклористика, востоковедение и так далее) из университетов Перуджи, Неаполя, Сиены, Рима, Венеции, Милана и др. Многие из его формальных и неформальных учеников в настоящий момент стали видными учеными-антропологами, работающими в университетах Италии, Франции, Греции, Канады и других стран (Даниэла Берти, Кьяра Летиция, Мартино Николетти, Диана Риболи, Давиде Торри, и другие).

² Материалы конференции были опубликованы пять лет спустя [22].

³ С 1984 по 1988 г. состоялось пять экспедиций в Непал, и этот бесценный полевой опыт был обобщен в указанной монографии, которая стала бестселлером и библиографической редкостью.

Однако, несмотря на важность непосредственного полевого наблюдения, определение осталось неизменным в своей основе.

Согласно Мастроматтеи шаманизм как органическое, изначальное явление связывается с центральной, северной, северо-восточной Азией и с тюрко-монгольскими, финно-угорскими и палеоазиатскими народами⁴. Его наиболее характерной чертой является «специфическое экстатическое поведение внутри ритуально-магического комплекса»⁵ [21, 16]. Он связан с такими формами хозяйственной деятельности как охота и собирательство, затем скотоводство и, наконец, земледелие. Однако эта связь реализуется в виде отношений шамана с божествами и духами местности и различных сфер. «Говорить об обязательной, прямой, реалистичной связи между шаманизмом и экономической деятельностью или приписывать шаманизму решение насущных социальных проблем означает неоправданно искажать смысл всех имеющихся в нашем распоряжении свидетельств» [там же]. Важнейшими являются отношения с миром мертвых, где шаман осуществлял свою функцию психопомпа⁶. То же самое касается его терапевтической деятельности: шаман лечит болезни, возникающие вследствие потери или кражи души, что влечёт необходимость перемещения по разным мирам. Шаманы владели устным мифопоэтическим наследием и гибко использовали его в «в динамичном и творческом шаманском ритуале», который проводился в «экстатическом состоянии разной степени интенсивности и продолжительности и мог быть сопряжен с серьезным риском» [там же]. Банаусические, то есть связанные с обработкой железа⁷ аспекты, важные для инициации шамана и его деятельности как воина, широко распространены, однако они появились только в определенный исторический период и встречаются не во всех культурах. Наконец, универсальным признаком шаманизма является его неразрывная связь с музыкой. «Невозможно представить себе шаманский сеанс без музыки или хотя бы какого-то ритмико-жестового выражения. Шаманским инструментом *par excellence* был бубен, которому приписывали собственную индивидуальность и жизненную энергию» [21, 17].

Роль музыки была подчеркнута уже в определении 1980 года, выведенном на основе анализа научной литературы и знакомства с некоторыми, очень редкими в то время образцами киносъемки шаманских обрядов. В то время мало кто из этнографов и антропологов обращал внимание на музыкальный компонент шаманского обряда⁸, поэтому данный факт представляется исключительно значимым и важным, в том числе для этномузыкологии. Мастроматтеи не случайно выделил его в самостоятельный пункт своего определения. Если другие черты не всегда встречаются в шаманских традициях, то по поводу универсальности музыкального компонента в шаманском обряде сомнений не возникало.

Неудивительно, что необходимость привлечения этномузыковеда для исследования феномена шаманизма была не просто осознана, но и реализована на практике: для участия в экспедиции 1987 года и анализе предыдущих аудиозаписей был приглашен один из наиболее заметных итальянских этномузыковедов Франческо Джаннаттазио⁹. Его очерк, а также некоторые последующие работы, остаются, на наш взгляд, одной из наиболее значимых страниц изучения музыки шаманского обряда [18; 19].

⁴ Шаманизм был обнаружен и в некоторых других (но не во всех!) регионах, в частности, в более южных частях Евразии, в Африке, Океании, у индейцев Северной и в особенности Южной Америки. В данный момент вопрос о «прародине» шаманизма остается открытым.

⁵ Все переводы цитат в статье принадлежат автору.

⁶ От греч. *ψυχοπομπός* — «проводник душ».

⁷ От греч. *βανασοί* — общее обозначение ремесленников, в особенности имеющих дело с огнем, т.е. кузнецов.

⁸ В этом плане гораздо информативнее были описательные работы ученых предшествующего периода, включавшие вербальные характеристики шаманского звукового поведения (более подробно см. [7]).

⁹ Франческо Джаннаттазио (р. 16.09.1950) – профессор этномузыкологии Римского университета «Ла Сапиенца». Выпускник основоположника итальянского этномузыковедения Диего Карпителла, закончил докторантуру Музея Человека в Париже у Жильбера Руже, автора знаменитой работы «Музыка и транс» [23].

Джаннаттазио отталкивался от идей Ж. Руже о связи музыки и трансовых состояний [23]. Эта проблематика раскрывалась последним на обширном материале, включавшем не только внеевропейские культуры, но и такие хорошо известные феномены как опера, рассмотренные с непривычной перспективы. Французский этномузыковед в своей полевой деятельности изучал в основном культы коллективной одержимости¹⁰ в Африке, шаманские и некоторые другие традиции были ему знакомы в гораздо меньшей степени. Основной вопрос, который определял всю проблематику данной работы, заключался в том, существуют ли некие универсальные качества музыки, позволяющие вводить человека в отличное от обыденного состояние, или же таких качеств не существует, и связь музыки и транса полностью обусловлена культурным контекстом.

Джаннаттазио, подробно анализируя аудиозаписи четырех разноэтнических шаманских ритуалов, пришел к выводу о том, что выразительные средства музыки в них используются по определенной схеме, важным компонентом которой является ритм, в частности, ритмические сдвиги в определенные моменты, соотносимые им с вхождением шамана в состояние транса. Следовательно, и музыкальная структура ритуалов в итоге предстает в достаточной мере канонизированной, несмотря на устно-импровизационную природу шаманского ритуала [18]¹¹.

На непальских материалах позже были выполнены две дипломные работы о музыке в шаманских обрядах, в одной из которых преобладало музыковедческое описание, в другой – музыкально-антропологический подход [14; 15]. Работы, в которых изучалось бы собственно интонирование шамана, появляются крайне редко. Отметим в этой связи защищенную недавно диссертацию, в которой подробным образом изучались все основные параметры организации музыкального компонента шаманского обряда чалканцев, в особенности интонирование, рассматриваемые через призму трансового состояния шамана [3]. В данной работе было неопровержимо установлено, что музыкальная структура шаманского обряда во всех ее аспектах и элементах непосредственно связана с такими состояниями и определяется ими. Однако характер корреляции, как и в работах Джаннаттазио, остался непроясненным.

В чем же причина такого положения дел? Что мешает разобраться в вопросе о том, является ли музыка одним из тех механизмов, которые способны приводить к изменению состояния сознания?

Для более четкого введения в проблематику изучения шаманского интонирования дадим предварительную картину того, что известно об этом феномене в настоящий момент. Шаманизм часто рассматривается как ранняя форма религиозного мистицизма [16], которая когда-то возникла в одном или нескольких центрах, широко распространилась, претерпела многочисленные трансформации и, наконец, дошла до наших дней.

Функции, выполняемые шаманом, многочисленны – от конкретных и прагматических до абсолютно трансцендентных, причем первые подчинены вторым. В трансцендентном плане основной смысл шаманской деятельности заключается в поддержании баланса, порядка Вселенной через регулярную реализацию иерофании¹² и обмена между людским и не-человеческим¹³ сообществами. То есть суть шаманизма заключается в идее о способности

¹⁰ Одержимость (*possession*) – термин, используемый в антропологии для обозначения культурных концептов, согласно которым божества или духи могут временно вселяться в тело человека. В этом состоянии с ними можно контактировать, разговаривать, узнавать их волю и т.д. Культы коллективной одержимости подразумевают группу адептов, в тела которых вселяются различные сверхъестественные агенты, например, *ориши* у народа йоруба, афробразильские *кандомблэ*, *вуду*, балинезийский *одаман* и многие другие.

¹¹ Каноническую музыкальную структуру шаманских ритуалов нганасан подробно описала О.Э. Добжанская [4].

¹² От греч. *ιερός* «священный» + *φαίνο* «светоч, свет» — проявление священного, сакрального; частный случай иерофании – теофания («богоявление»).

¹³ В статье используется в качестве русскоязычного синонима широко применяемого в современной антропологии понятия *other-than-human*.

ритуального специалиста-шамана вступать в прямой контакт с агентами сверхъестественной реальности в интересах отдельного человека, группы или целого этнического коллектива. Такой контакт осуществляется во время ритуала – *камлания*, – в ходе которого шаман должен достичь измененного состояния сознания¹⁴ (ИСС), позволяющего осуществить такой контакт.

Наиболее распространенными методами достижения ИСС являются употребление галлюциногенных растений (травы, грибы и так далее), а также музыка и танец – как по отдельности, так и в сочетании, в зависимости от культуры и традиции. Что касается музыки, то наиболее многочисленны работы, делающие упор на ритмичном звучании бубна. Между тем, инструментальный компонент шаманской традиции не исчерпывается использованием бубна: другие, менее заметные фоноинструменты замещали его в различных ситуациях¹⁵. Похоже, что бубен появился в шаманизме позже других звуковых орудий (трещоток, погремушек и им подобных), хотя и достаточно давно [24].

При неблагоприятных условиях существования бубен как заметный и компрометирующий атрибут¹⁶ исчез, однако аутентичное шаманство продолжало существовать и без бубна, например, в Сибири начиная с 1930-х годов. Важным условием сохранности традиций было владение текстовым наследием, но не только. Не менее важным оказалось владение особой вокальной техникой, тем, что мы определяем как «шаманское интонирование» [10]. Эта техника продолжала сохраняться у шаманов без бубна еще на рубеже XX – XXI веков (см., например, шорские материалы [2; 6; 8]).

Наблюдение о том, что шаманское интонирование отличается от других видов пения было сделано достаточно давно. Так, например, в обобщающей статье о музыке и музыкальных инструментах народов Сибири, опубликованной в 1932 году, шаманская музыка, возможно, впервые характеризуется с позиций универсализма. «Шаманские песни составляют особую группу, отличающуюся от массовых бытовых профессиональной спецификой исполнения, имеющей целью воздействие на суеверного слушателя: необычный, горловой тембр голоса, чередование пения с криками, патетической декламацией и звукоподражанием животным и птицам; напев, не имеющий точки опоры, как бы вращается в замкнутом кругу и гипнотизирует своей монотонностью» [12, 579].

Тут, конечно, все не очень определено и все требует уточнения. Например, что такое «горловой тембр голоса»? Зачем шаману нужно кричать? Почему декламация патетическая? Для чего подражать животным и птицам, и подражание ли это или что-то еще? Имеется также некоторое противоречие: с одной стороны – горловой тембр, крики, звукоподражания, с другой – монотонность. И все это вкупе должно воздействовать на суеверного (!) слушателя. Конечно, и сегодня шаманское пение все еще воспринимается как нечто экзотическое, необычное, диковинное, пугающее. Такой его образ создается, в частности, на эстраде.

В начале 1930-х годов ещё не было адекватных научных методов описания, типологии и исследования шаманского интонирования, тем не менее, нечто главное, существенное уже в этом определении было схвачено. Такое интонирование действительно

¹⁴ Термин предложен Чарльзом Тартом [13; 25]. Существует несколько разных типов ИСС. Они отличаются как качественно (транс, экстаз, каталепсия), так и количественно (степень и глубина вхождения в одно из таких состояний – от легкого изменения до полной трансформации с потерей сознания и памяти. Наиболее типичными и часто встречающимися терминами являются транс, экстаз и одержимость. Мэстроматтеи определяет их в целом как экстатические состояния, подразумевающие выход за пределы телесного Я (в шаманских традициях тесно связаны с идеей шаманского путешествия, полета и так далее). Французская научная традиция предпочитает термин транс, трансовые состояния [18; 19; 23]. Некоторые ученые говорят о «шаманских состояниях» сознания и других аналогичных обстоятельствах. Для целей данной статьи углубляться в данную проблематику нецелесообразно.

¹⁵ Более подробно об этом говорится в статье автора: [9].

¹⁶ Звучание бубна было невозможно скрыть, его гулкий звук разносился на много километров, и местные жители всегда знали, что происходит шаманский ритуал.

обладает рядом характеристик, которые выделяют его из интонационной культуры и отличают от остальных видов интонирования.

Причина, по всей видимости, заключается в том, что в шаманском интонировании присутствуют как элементы, связывающие его с культурой того или иного этноса, так и некоторые универсальные черты, которые определяются структурой психики и сознания человека и не зависят от его культурного тезауруса. Необходимость достижения ИСС требует определенных механизмов, специальной техники, которая сама по себе является ценным культурным приобретением, позволяющим переносить опыт, накопленный в традиционном шаманизме, в современную культуру.

Изучая шаманское интонирование с конца 1980-х годов, в частности, нотируя образцы шаманского пения, я обнаружила, что для него часто характерно вибрирующее звучание. В словарях вибрато определяется как «периодическое колебание интенсивности и частоты вокального или инструментального звука для достижения определенного выразительного эффекта» [17, 943]. Соответственно, можно говорить о динамическом и звуковысотном вибрато, однако применительно к шаманскому пению ими дело не ограничивается. Так, в шаманском пении чалканцев и кумандинцев были выявлены и описаны три типа вибрато – звуковысотное, артикуляторное и спираторное (дыхательное)¹⁷, возможны и иные его виды. Я использую этот термин в более широком смысле для обозначения любого периодического прерывистого колебательного звучания, неважно к какому типу оно относится и каким способом достигается. Это если и не универсалия, то очень часто встречающийся признак шаманского интонирования.

Звуковысотное вибрато в большинстве случаев накладывается на другие его виды, в частности, динамическое. Эти два вида автоматически появляются в результате периодической смены напряженности различных отделов голосового аппарата. Кроме того, все они часто сочетаются с очень специфическим видом спираторного (дыхательного) вибрато. Суть данного приема заключается в том, что воздушная струя подается на связки не непрерывно, а толчкообразно. В этом процессе задействованы диафрагма и другие мышцы выдоха, которые сокращаются с высокой частотой. Если в качестве эксперимента попытаться проинтонировать таким способом какой-нибудь гласный звук даже на одной высоте, эффект будет хорошо заметен.

Дыхательное вибрато, на мой взгляд, является архаической, найденной интуитивно техникой интонирования, которая непосредственно связана с вхождением в ИСС, так как использование частого дыхания приводит в насыщению крови кислородом – эффект, известный как гипервентиляция. В некоторых образцах шорского шаманского интонирования этот прием использован практически в чистом виде [6].

Для описания шаманского и других видов интонирования в новосибирской школе этномузыкознания давно и успешно применяется подход, предложенный Владимиром Владимировичем Мазепусом на основе предшествующей традиции отечественного музыкознания и методов, применяемых в фонетике. Речь идет о разработанной им типологии голосовых видов интонирования, представляющей собой независимый от культурного контекста универсальный язык описания, позволяющий определять и классифицировать практически все феномены звуковой деятельности человека [5].

Термин «интонирование», как известно, широко используется в российской этномузыкологии, а также в музыкальной акустике¹⁸. Наиболее общепринятым пониманием термина «интонирование» является культурно осмысленное (то есть не любое!) производство звука. Согласно Мазепусу, два отличительных признака делят голосовое интонирование на четыре основных типа: вокальный, речевой, сигнальный и тонированный

¹⁷ Сыченко Г.Б. Некоторые особенности интонирования алтайских шаманов. – Новосибирск, 1990. – 89 с. (рукопись; хранится в Архиве традиционной музыки Новосибирской консерватории).

¹⁸ Более подробное рассмотрение данного термина применительно к шаманской традиции, история его употребления, а также авторская трактовка даются в нашей работе [10].

речь (или тонированный тип). Первый признак связан с напряженностью органов речи, второй – с вариативностью или разбросом напряженности в звуковом потоке. Таким образом, вокальное интонирование (В) характеризуется высокой напряженностью и ее низкой вариативностью; тонированная речь (Т) – низкой напряженностью и низкой же вариативностью; сигнальному интонированию (С) свойственна высокая напряженность и ее высокий разброс и речевому (Р) – низкая напряженность при высокой вариативности. Оговорено также существование различных смешанных типов [5, 30–32]¹⁹.

Шаманское пение, как показывают наши многолетние наблюдения его проявлений в самых разных культурах, практически всегда включает сигнальное интонирование. Однако оно крайне редко приобретает вид прямых звукоподражаний, имитаций сигналов животных и тому подобное. Наиболее часто сигнальное интонирование выступает в сочетании с другими типами, прежде всего – вокальным. Оно либо чередуется с ними, либо накладывается на них. В чистом виде сигнальное интонирование встречается лишь эпизодически.

О соотношении разных типов интонирования в шаманской традиции шорцев дает представление следующий список²⁰; типы расположены по степени релевантности:

- 1) вокально-сигнальный, ВС (тексты В. Адьякова и К. Адьяковой);
- 2) сигнально-вокальный, СВ (тексты А. Куспековой, А. Тудегешевой и К. Чудекова);
- 3) сигнально-тонированный, СТ (тексты Е. Тодьяковой);
- 4) сигнально-речевой, СР (текст М. Кискоровой);
- 5) тонированный, Т (текст А. Тудегешевой);
- 6) речевой, Р (текст К. Чудекова);
- 7) вокальный, В (текст К. Чудекова).

Как видим, в чистом виде типы встречаются реже, причем единственный отсутствующий в списке – сигнальный тип. При этом сигнальность проявляется в сочетании со всеми возможными типами.

В шаманском обряде, проведенном чалканской шаманкой А.К. Абашевой и состоящем из двух частей²¹, Ю.С. Горбачевой обнаружена несколько иная иерархическая система типов интонирования²²:

Основные типы	(1) С	(2) СВ	(3) ВС
Подчиненные типы (1 и 2 части)			(4) ВР (5) Р (6) Т
Подчиненные типы (2 часть)			(7) РС

Здесь основными типами являются сигнальный (соотносится с некоторыми характерными возгласами и звукоподражаниями), сигнально-вокальный и вокально-сигнальный (эти два типа чрезвычайно характерны также для шорцев). Вокально-речевой, речевой и тонированный типы встречаются в обеих частях и подчинены вокально-сигнальному, рече-сигнальный же тип встретился только во второй части, где замещает вокально-речевой.

¹⁹ По сути, речь идет не о четырех точках на плоскости, а, скорее, о четырех центрах в звуковом континууме. Добавление сюда тембрового параметра позволило бы в будущем разработать трехмерную модель голосового интонирования.

²⁰ Взято из работы [8, 83].

²¹ В первой части узнается причина болезни пациента, во второй шаманка отправляется на поиски потерянной души, ловит ее и возвращает в тело пациента. Части разделяются перерывом, во время которого А.К. Абашева опоясалась специальным кожаным поясом с прикрепленным к нему ножом. Поведение шаманки также различалось: в первой части она сидела за столом, во второй стояла и совершала различные движения, символизирующие ее путешествие. Обряд был записан автором статьи в июле 1992 г. в с. Суранаш Турочакского района Республики Алтай.

²² См. Таблицу 4.1 а также ее подробное описание в [3, 135–136].

По поводу сигнального типа и сигнальности вообще Ю.С. Горбачевой был сделан вывод о том, что он «проявляет себя как маркер данной страты интонационной культуры этноса, напрямую соотносясь с достижением измененного состояния сознания» [3, 125]. Как считает автор, ему принадлежит базовая роль «основного приема в рамках техники достижения А.К. Абашевой трансового состояния» [там же, 138].

Возвращаясь к поставленным выше вопросам о причинах недостаточной изученности шаманского интонирования, его связи с ИСС, можно сказать, что методологически очень трудно сочетать в данном случае научную достоверность и аутентичность музыкально-поведенческого аспекта традиции. Действительно, если носители других феноменов традиционной музыки могут быть, образно говоря, «измерены» и «просканированы» при помощи специального оборудования, то аутентичных носителей шаманской традиции вряд ли можно представить в условиях научной лаборатории, увешанных датчиками²³. Изучение самой музыкально-звуковой материи пока остается основным методом, приносящим свои убедительные результаты. Пока в этом направлении сделаны только первые шаги.

Шаманское интонирование, безусловно, относится к раннефольклорному виду [1; 11], однако его специфика должна быть изучена и осознана в связи с его магистральным предназначением – достижением измененных состояний сознания. При изъятии основного фоноинструмента – бубна – традиция продолжала существовать десятилетиями в скрытых формах именно потому, что голос – основной инструмент шамана – оставался в его распоряжении. Постепенная утрата этого древнего вокального искусства лишает новые современные формы шаманизма аутентичности, своеобразия и уникальности и делает их лишь одним из многих проявлений *Global Music*.

Литература

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М.: Сов. композитор, 1986. – 240 с.
2. Арбачаков А.Н., Арбачакова Л.Н. Шаманы Горной Шории: Этнографические очерки и тексты камланий. – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2004. – 144 с.
3. Горбачева Ю.С. Шаманское интонирование чалканцев: проблемы типологии и структурной организации: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Новосибирск, 2017. – 199 с.
4. Добжанская О.Э. Шаманская музыка самодейских народов Красноярского края. – Норильск: АПЕКС, 2008. – 272 с.
5. Мазепус В.В. Артикуляционная классификация тембров и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор: Комплексная текстология / Отв. ред. В.М. Гацак. – М.: Наследие, 1998. – С. 24–51.
6. Назаренко Р.Б., Арбачакова Л.Н. Шаманская традиция шорцев: музыка и поэтика // Алтай и Центральная Азия: Культурно-историческая преемственность. – Горно-Алтайск, 1999. – С. 261–263.
7. Сыченко Г.Б. Музыка и шаманизм: основные методологические подходы в современной антропологии и музыкознании // Традиционная культура. Т.22. №1. 2021. – С. 11–26.
8. Сыченко Г.Б. Типология шаманского интонирования шорцев // Народная культура Сибири: Материалы X науч.-практич. семинара Сибирского региональн. вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. – С. 82–88.

²³ В известных нам исследованиях участвовали представители так называемого нео-шаманизма – как правило, современные, образованные люди.

9. Сыченко Г.Б. “Только с бубном можно до Тъжина дойти...” (Фоноинструменты в шаманских традициях Южной Сибири) // Традиционная культура. Т. 20. № 4. 2019. – С. 57–69.
10. Сыченко Г.Б. “Шаманское интонирование”: история и феноменология термина // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвуз. сб. науч. трудов / ред. Н.А. Хохлова, Е.М. Тагиевой. Вып. 2. – Новосибирск: НГУ, 2004. – С. 174–180.
11. Шейкин Ю., Добжанская О. Музыкальная культура народов Арктики. Проблемы и перспективы изучения // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020, №1. – С. 52-64.
12. Эвальд З. В., Косованов В. П., Абаянцев С. Ф. Музыка и музыкальные инструменты народностей Сибири // Сибирская советская энциклопедия. Т. 3. – Новосибирск: Зап.-Сиб. отд. ОГИЗ, 1932. – Стб. 577–596.
13. *Altered States of Consciousness* / Ed. by Charles T. Tart. – New York: Wiley & Sons, 1969. – 575 pages + vi.
14. Calisse, Valerio. *Musica, stati alterati di coscienza e spazio sacro, in un rituale sciamanico del Nepal centrale: Tesi di laurea* / Rel. Prof. F. Giannattasio. Università degli studi di Roma “La Sapienza”. AA 1999–2000. – 184 p.
15. Corrias, Simonetta. *Sciamanismo. La musica come nutrimento degli dei (trascrizione delle musiche di un rituale sciamanico sherpa): Tesi di laurea* / Rel. Prof. R. Mastromattei. – Università degli studi di Roma 2 “Tor Vergata”. AA 2000–2001. – 156 p.
16. Eliade M. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. 2nd ed. – New York: Princeton University Press, 1972. – 610 p. (Рус. пер.: Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / Пер. с англ. К. Богуцкого, В. Трилиса. – Киев: София, 2000. – 480 с.)
17. *Enciclopedia della musica*. – Milano: Garzanti, 2005. – 1247 p.
18. Giannattasio, Francesco. *I rapporti tra musica e transe nello sciamanismo nepalese* // Mastromattei R., Giannattasio F., Villa G. *La terra reale. Dèi, spiriti, uomini in Nepal*. – Roma: Valerio Levi, 1988. – P. 183–226.
19. Giannattasio, Francesco. *Musica e transe di Gilbert Rouget: una questione ancora attuale* // G. Rouget. *Musica e transe. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*. – Torino: Einaudi, 2019. – P. IX–XXII.
20. Mastromattei, Romano. *Oral Tradition and Shamanic Recitals* // *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale. Urbino 21–25 luglio, 1980* / A cura di Bruno Gentili, Giuseppe Paioni. – Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985. – P. 461–480.
21. Mastromattei R., Giannattasio F., Villa G. *La terra reale. Dèi, spiriti, uomini in Nepal*. – Roma: Valerio Levi, 1988. – 230 p.
22. *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale. Urbino 21–25 luglio, 1980* / A cura di Bruno Gentili, Giuseppe Paioni. – Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985. – 819 p.
23. Rouget G. *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. 2nd ed. – P.: Gallimard, 1990. – 621 p.
24. *Spirits and Stones. Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia* / ed. by Andrzej Rozwadowski with Maria M. Koško. – Poznań: Rex-Druk, 2002. – 173 p.
25. Tart C. *States of Consciousness*. – N.Y.: E.P. Dutton, 1975. – 316 p. (Рус. пер.: Тарт Ч. *Измененные состояния сознания* / Пер. с англ. Е. Филиной, Г. Закарян. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 288 с.)

Galina Sychenko

Why does a shaman sing? (Prolegomena to the theory of shamanic intonation)

Abstract. The article makes an attempt to formulate the main preliminary assumptions of the theory of shamanic intonation. This phenomenon, which has absorbed thousands of years of experience in operating the voice as a tool that helps, according to the author, to enter into altered states of consciousness (C. Tart), is an integral and essential element of traditional shamanism. The first section of the article analyses selected literature most closely related to the subject of research (R. Mastromattei, G. Rouget, F. Giannattasio, and others). Then the author dwells on the characteristics of the approach to the intonation typology, adopted in the Novosibirsk school of Russian ethnomusicology (V.V. Mazepus, G.B. Sychenko, Yu.S. Gorbacheva, and others). The conclusion is made about the necessity to study from these positions the sounding substance of traditional shamanic singing itself, which should allow to find out those features in it, which can be reliably connected with the mechanisms of attainment of the altered states of consciousness.

Key words: shamanism, altered states of consciousness, methodology, theory, intonation.

Сведения об авторе. Сыченко Галина Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент; независимый исследователь, вице-председатель исследовательской группы ICTM «Музыка тюркоговорящего мира», Рим, Италия.

E-mail: sytchenko@mail.ru

Information about the author. Galina B. Sychenko, Assoc. Prof. , Vice-Chair of ICTM Study Group “Music of the Turkic-speaking World”. Roma, Italy.

E-mail: sytchenko@mail.ru