

Б. Чайтанья Дева

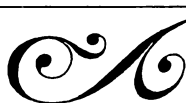
ИНДИЙСКАЯ МУЗЫКА



БИГАМРДЕ ЧАЙТАНЬЯ ДЕВА
ИНДИЙСКАЯ МУЗЫКА



B. Chaitanya Deva
INDIAN
MUSIC



Б. Чайтанья Дева
ИНДИЙСКАЯ
МУЗЫКА



Перевод с английского
Е. М. ГОРОХОВИК

Редакция перевода, вступительная статья
и комментарий
ДЖ. К. МИХАЙЛОВА

Дева Б. Чайтанья.

Д 26 Индийская музыка/ Пер. с англ. Е. М. Гороховик.
Вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. — М.: Му-
зыка, 1980. — 207 с., ил.

Книга, написанная известным индийским музыковедом и опубликованная в Индии в 1974 г., представляет собой исследование, охватывающее широкий круг вопросов, связанных с теорией индийской музыки, с ее историей и инструментарием, региональными диалектами и стилями, специфическими музыкальными формами, а также с творчеством и деятельностью выдающихся музыкантов — от средневековья до современности. Книга предназначена музыкантам-профессионалам; представляет интерес для любителей музыки и всех, кто интересуется восточными культурами.

Д 90105—452
026(01)—80 546—80 4905000000

78 И

Книга Чайтанья Девы — первая серьезная монография об индийской музыке, публикуемая в нашей стране. Музыкальная культура Индии — тема сложная и многомерная, отличающаяся большим числом самых различных аспектов. Музыкальная индология — как в самой Индии, так и за ее пределами — располагает на сегодняшний день внушительной научной традицией, основанной на опыте сотен авторов (некоторые из них — весьма авторитетные специалисты и крупные величины в современном музыковедении) и тысячах работ — книг, статей, докладов.

Как и любая другая научная традиция, музыкальная индология характеризуется различными направлениями, исследовательскими подходами и методами, между некоторыми из них существуют довольно серьезные противоречия.

Все сказанное делает очевидным, что сравнительно скромная по масштабам книга Девы не в состоянии (да и не ставит это целью) осветить всю полноту явлений, аспектов и проблем, связанных с музыкой Индии. Вместе с тем для нашего читателя это область в большой степени неизведанная, поэтому возникла необходимость в достаточно развернутой вступительной статье, которая бы ввела читателя в круг важнейших вопросов, относящихся к данной теме, и одновременно прокомментировала некоторые полемичные суждения автора.

Менее чем за три десятилетия музыка Индии завоевала международное признание, причем широта и интенсивность ее распространения, рост ее популярности беспрецедентны в истории мировой музыкальной культуры. Это обстоятельство, по-видимому, объясняется пятью основными причинами: историко-культурной, политической, культурологической, культурно-технологической и чисто эстетической.

Первая из них связана с этнической общностью населения южноазиатского субконтинента (Индия, Пакистан, Бангладеш, Непал), а также с тем, что индийцы проживают — и в большом количестве — в самых разных странах мира. Они составляют заметную часть населения ряда

стран Азии (Шри Ланка, Бирма, Малайзия, Сингапур), Африки (Кения, Уганда, Танзания, Маврикий и ЮАР), Америки (Ямайка, Тринидад и Тобаго, Гайяна, Суринам), а также Океании (Фиджи).

Находясь на различных стадиях ассимиляции внутри культур названных государств, индийцы не только сохранили многие национальные (и региональные) традиции своей страны (некоторые из них претерпели значительную трансформацию), но и активно впитывают все новые тенденции в области культуры, идущие из современной Индии. Этот процесс отличается не только спонтанным характером, существует и управляемая его часть. Так, еще в 1933 году в Порт-Луи (Маврикий) был основан «Институт Гиты», пропагандировавший индийскую философию и культуру. Тремя годами позже там же была создана Индийская культурная ассоциация, объединившая деятелей культуры Маврикия индийского происхождения, публиковавшая свой журнал и осуществившая ряд изданий индийской классики. На Тринидаде и Тобаго был создан Национальный совет индийской музыки и драмы, организовавший музыкальные и танцевальные фестивали и состязания. Тринидадское радио и телевидение уделяют индийской музыке большое внимание; там нередко выступают профессиональные музыканты — певцы и инструменталисты. Выпускаются пластинки индийской музыки¹.

Кроме того, необходимо учитывать увеличивающееся количество индийцев, живущих в Северной Америке (США, Канада) и в Европе (главным образом, в Великобритании).

Политическая причина — образование независимой Республики Индии, ее растущая международная репутация. Важное значение имело формирование новой политики в области культуры, консолидация творческих сил и умелая, планомерная пропаганда различных образцов национальной музыки как в самой Индии, так и за рубежом. Немаловажное значение имеет и то обстоятельство, что в Индии большое развитие получили средства массовой информации и технология, связанная с процессом звукозаписи и тиражирования ее образцов, в чем индийцы заметно опередили многие страны Азии. Все это выразилось в огромных тиражах грамзаписей и магнитозаписей, в музыкальных передачах Национального радиовещания и ТВ

¹ См. в кн.: Дридзо А., Кочнев В., Семашко И. Индийцы и пакистанцы за рубежом (М., 1978); Дридзо А. Этно-культурные процессы в Вест-Индии (Л., 1978).

на зарубежные страны, выпуске документальных фильмов о музыке, музыкантах и музыкальных инструментах. Особое значение имела деятельность индийской киноиндустрии, выпустившей сотни фильмов, в подавляющем большинстве которых важную роль играла музыка.

Необходимо также отметить высокий организационный и профессионально-концертный уровень индийских исполнителей — музыкантов и танцоров, которые уже с начала пятидесятых годов (как солисты, так и ансамбли) стали десятками гастролировать во многих странах мира.

Культурологическая причина — это распространение индийской музыки в регионах мира, имеющих исторические контакты с Индией либо связанных с ней некоторыми родственными признаками в области музыкальной культуры. Так, большинство стран Юго-Восточной Азии, чьи культурные традиции издревле испытывали влияние искусства Индии, воспринимали индийскую музыку главным образом через классическую танцевальную драму. Отдельные вокальные стили Северной Индии пользуются успехом в Иране и Афганистане. В арабские страны, где большую популярность приобрели индийские фильмы, музыка Индии приходит «с экрана». В Советском Союзе особый интерес к музыке Индии отличает республики Средней Азии и Азербайджан.

И наконец, последняя причина — чисто эстетическая, связанная с удивительной привлекательностью этой музыки, находящей пути к душам и сердцам таких непохожих друг на друга слушателей в самых разных уголках нашей планеты.

Так, в странах Европы и Северной Америки особый интерес вызывают формы классической музыки. Это привело к многочисленным гастрольным поездкам крупнейших индийских мастеров по этим странам с концертами, а также к приглашениям некоторых из них для чтения курсов лекций или ведения практических семинаров в ряде университетов и музыкальных учебных заведений (при некоторых были созданы общества индийской музыки).

Достоянием еще более широкой аудитории сделали музыку Индии радио, ТВ этих стран, а также документальные фильмы и наладившийся выпуск грампластинок с записями индийской музыки. Индийская музыка — как самостоятельная дисциплина или в качестве одной из музыкальных культур Азии — все шире включается в программы не только специальных курсов университетов, но и общеобразовательных школ.

Индийская музыка получает распространение в самых

различных своих видах и стилях — от изощренных форм классической музыки и красочных танцевальных драм до сентиментальных песен из кинофильмов. И получилось так, что она звучит в современном мире все чаще и шире — заметно больше, чем любая другая музыка Азии или Африки; и звуки ситара или табла становятся столь же привычными, как и звуки скрипки или кларнета. Перестав быть диковинкой, индийская музыка начала утрачивать черты экзотичности (с присущими ей стереотипными и весьма примитивными ассоциациями типа «ночные, полные мистической таинственности молитвы жрецов», «зловещие приготовления к церемонии жертвоприношения», «чарующие звуки флейты заклинателя змей» и т. д. и т. п.); она стала восприниматься как искусство, соответственно определенным эстетическим критериям. Это стало возможно лишь в наши дни, когда формируется слушатель, подготовленность которого допускает более свободную ориентацию в традициях самых различных культур мира. И тут перед освобожденным от примитивных ассоциаций восприятием индийской музыки неотвратимо встают извечные вопросы: что это за искусство? Как оно рождается и с чем связано правильное его усвоение? Почему его воздействие столь ощутимо и значительно?..

Само искусство ответить на эти вопросы не в состоянии. Вопреки некоторым оптимистическим высказываниям, музыка, особенно национально своеобразные ее виды, очень далека от того, чтобы ее можно было бы представить в виде интернационального языка: действительность со всей очевидностью показывает, что музыка инокультурной традиции воспринимается сложнее, чем любой другой вид искусства (кажущаяся легкость почти всегда связана с неправильностью ее восприятия — функциональной, эстетической или эмоциональной). Не меньшие возражения вызывает другая группа ошибочных заключений, связанная с верой в универсальность принципов европейской музыкальной системы и ее применимость к условиям любой другой культуры.

Необходима специальная подготовленность, зависящая как от общей культурной ориентированности (представления об основах данной культуры в целом, о месте данного искусства в общей системе культуры, осознание социальной функциональности данного конкретного вида и его связи с определенными традициями и т. д.), так и от осведомленности в вопросах «грамматики» музыкальной системы, — с ее сознательным применением принципов лада, метроритмики, вокальной и инструментальной техники,

средств и приемов развертывания музыкального материала и т. д. Знание всего этого в сумме образует предпосылки восприятия данного искусства соответственно законам, по которым оно создается и существует: возникает момент канонической идентичности, обеспечивающей максимальную эффективность художественной коммуникации. Он определяет точность, правильность восприятия, в отличие от экзотического, при котором информация, заложенная в произведении, «считывается» произвольно и жестко обусловлена культурным опытом слушателя.

В связи со всем сказанным огромную помощь может оказать литература о музыке, которая обычно тем обширнее, чем сложнее музыкальный язык. Адаптация к присущей этому языку нормативности у человека, мало знакомого с данной традицией, или тем более представителя иной культуры сопряжена с длительным процессом вхождения, привыкания и нуждается в специальной экзегетике.

Индийская музыка, уже многие века назад представлявшая собой сложную художественную систему, нуждалась в параллельном развитии музыкально-теоретической мысли, способной обосновать все ее важнейшие элементы. Уже в ведических песнопениях обнаруживается потребность в четкой регламентации всех элементов музыки (функции тонов, характер мелодического движения и т. д.). Свидетельства о существовании научного подхода к музыке встречаются в «Махабхарате» и «Рамаяне». Теоретическая мысль, отражающая многоуровневую зависимость понятий, напряженно пульсирующая в поисках разрешения противоречий и логической убедительности, отличает уже наиболее ранний из известных трактатов в области искусства — «Натьяшастру» (II в. до н. э. — III в. н. э.; приписывается легендарному музыканту Бхарате). Явившись своеобразным катехизисом музыкально-теоретической мысли Индии, «Натьяшастра» оказала огромное воздействие практически на все наиболее значительные последующие работы. Многие из них, собственно говоря, представляют собой не что иное, как компилирование отдельных положений из нее, сопровождаемое комментариями автора (наиболее ценные комментарии к «Натьяшастре» относятся приблизительно к XI веку и принадлежат Абхинавагупте).

Музыкально-теоретическую мысль Индии отличает стройная и последовательная научная традиция. Канони-

ированные труды (их насчитывается около 60—70 — до зарождения музыкознания современного типа) вытекают один из другого и — несмотря на противоречия в отдельных положениях и внутреннюю полемику — естественно выстраиваются в единую систему. Практически ни один из трактатов не позволяет себе игнорировать предыдущие работы, и только оценив содержащиеся в них положения, оспорив или подтвердив их, приступает к изложению своей концепции. Таким образом, большая часть этих работ включает пересказ — подчас довольно свободный — написанных ранее трудов, и их ценность зависит от того, предлагают ли они сколько-нибудь новое толкование основных проблем или нет.

Если в «Натьяшастре» рассматриваются важнейшие существовавшие в то время мелодические типы (джати) и звукоряды (грама), которые коррелируются с соответствующими психоэмоциональными модусами «раса» («страсть») и «бхава» («чувство»), то подавляющее большинство последующих работ развивает концепцию раги. Так, в «Брихаддеш» Матанги (V—VII в.) описываются семь главных песенных видов (гити) и дается одно из первых определений раги (как одного из гити). В «Сангитамакаранде» Нарады (VII—IX в.) приводится полная классификация раг по родам («мужской», «женский» и «средний»). Особое значение имеет труд Шарнгадевы «Сангитаратнакара» (XIII в., с позднейшими комментариями Каллинатхи), где классификация раг усложняется, вводятся ее подразделения и различные уровни.

Следующий этап развития музыкально-теоретической мысли в Индии связан с процессом индо-мусульманского культурного синтеза и отражает новые тенденции в индийской музыке того периода: это скорее работы практиков, нежели схоластов. Примечательно, что, в отличие от прежних трудов, где используется санскрит, они написаны на хинди. Здесь необходимо назвать «Сарангадхара-паддхати» Амира Хусро (1363 г.), «Манкутужалу» Томара Мансингха (XV в.), «Рагамалу» (приписываемую Мийяну Тансену, 1549 г.).

Рост городов Индии и развитие различных направлений музыкально-теоретической мысли начиная с XVI в. приводят к появлению все большего числа научных трудов: их основная цель — поиски принципов, могущих лечь в основу наиболее оптимальной классификации раг.

Важнейшие из работ этого периода — «Садрага-чандродайя» (ок. 1562—1599 г.), «Рагманджари» (ок. 1600 г.)

Пундарика Виттхалы, «Сангитадарпана» Дамодара Мишры (ок. 1625 г.), «Чатурданди-пракашика» Венкатамакхи (ок. 1660 г.). Наиболее ценные труды XVIII—XIX в. — «Сангитанарайяна» Пурушоттамы Мишры (ок. 1730—50 г.), «Сангита сарамрта» Туладжи (ок. 1770 г.), «Сангитсар» Пратапсимхи Девы (махараджи Джайпура, 1779—1804 г.), «Рага-кальпадрума» Кришнананды Вьясы (1843 г.) и, наконец, работы Суриндры Мохана Тагора, созданные им во второй половине XIX в.: «Сангита-сара-самграха» и др. (ряд его работ — впервые в истории индийского музыкознания — написан на английском языке).

Многовековые традиции науки о музыке в Индии вывели следующие основные аспекты. Первый из них обусловлен «увязыванием» и синкретическим соподчинением музыкальных закономерностей общей системе мироздания (например, определенный звук соответствует цвету, растению, животному, планете и т. д.), а также коррелированием элементов музыкального языка с определенными эмоциональными состояниями («раса»), временем года и частью суток, с фундаментальными эстетическими принципами.

Второй — более схоластический — связан с систематизацией и классификацией всех элементов музыкального языка, выстраиванием в единую многоуровневую иерархическую систему всего множества раг, метроритмических фигур, элементарных структурных образований, типов межзвуковых соединений и т. д. Потребность в общем порядке («заполнение клеток возможностей» системы) приводит к возникновению чисто теоретических (мертвых) элементов, не используемых в музыкальной практике.

И наконец, третий — практический — содержит рекомендации по вопросам техники и манеры вокального и инструментального исполнительства. Эти рекомендации чаще всего сохраняются в виде устного предания, принадлежа определенной традиции, школе, одному из выдающихся музыкантов. Являясь составной частью прямого обучения в духе устно-слуховой традиции («гуру — шишья»), они обычно представляют собой сумму оговариваемых условий и не записываются в виде учебников или руководств.

Современное индийское музыкознание, родоначальниками которого считаются Рабиндранат Тагор, С. М. Тагор, В. Д. Палускар и особенно Пандит В. Н. Бхаткханде, расширило поле исследований, стало использовать современную научную методологию. Это во многом явилось следст-

нием развивающихся контактов в области культуры со странами Европы, со стремлением ставить и решать проблемы, исходя не только из опыта собственного музыкально-исторического наследия, но и в соответствии с достижениями европейского музыкознания. Немаловажной причиной было и желание ввести индийскую музыку в более широкий круг общих музыковедческих исследований, привлечь к ней интерес ученых других стран.

Особо значительными были работы, появившиеся в двадцатые — тридцатые годы нашего века. Практическая деятельность названных музыкантов в деле музыкального образования, а также их теоретические труды (и в первую очередь «Сравнительное изучение некоторых наиболее значительных музыкально-теоретических систем XV, XVI, XVII и XVIII веков» Бхаткханде) явились ценным вкладом в развитие музыкальной культуры Индии.

В. Н. Бхаткханде (псевдоним Вишну Шарма) принадлежит, пожалуй, одна из наиболее стройных классификаций раг, основанная на принципе сочетания основных (мелака) и производных (джанья) раг; по ней 123 раги разбиты на 10 неравномерных групп, в которые входит от трех до двадцати восьми раг (эта классификация опубликована им в работе «Абхинава рага-манджари», Пуна, 1921 г.).

Для развития теоретической мысли важное значение имело создание Индийского музыковедческого общества (IMS с центрами в Бомбее и Бароде), объединяющего в наши дни несколько сотен специалистов по различным областям музыкознания. Общество проводит с 1916 года Всендийские конференции, семинары, издает журнал («Journal of Indian Musicological Society» в Бароде), в котором публикуются наиболее интересные работы современных индийских музыковедов². Некоторые из этих ученых — Я. К. Нараяна Менон и А. Лобо из Бомбея, В. Ч. Маудгалия из Дели, С. Кришнасвами из Бангалура, Р. Сатьянараяна из Майсура, Н. Р. Гаутам из Бенареса своими трудами и участием в международных музыковедческих форумах завоевали широкое признание не только в Индии, но и за ее пределами. Среди наиболее интересных работ последних десятилетий можно назвать «Раги и рагини» О. С. Ганголи (1935), «Историю индийской музыки» О. Госвами (1957, переработанное издание 1978), «Ис-

² Помимо него в Индии издается еще четыре журнала, из которых два полностью («Indian Music Journal» в Дели и «Journal of Music Academy» в Мадрасе), а два частично («Sangeet Natak» в Дели и «Journal of National Centre of the Performing Arts» в Бомбее) посвящены проблемам музыки.

торию индийской музыки» П. Самбамурти (1960), «Как понимать индийскую музыку» Б. Джоши (1963), «Историческое изучение индийской музыки» С. Праджнанананды и «Изучение индийской музыки» Т. В. Субба Рао (обе — 1965), «Этномузыкология в Индии» С. Бхаттачарьи и «Основы раги и тала» Н. Гхоша (обе — 1968), «Индийские музыкальные традиции. Эстетическое исследование гхаран музыки Хиндустани» В. Х. Дешпанде (1973) и др.

В то же время необходимо отметить, что сама традиция индийского музыкознания — даже на современном этапе — обладает определенной спецификой. Она заключается в своеобразной аналитической методологии, в тщательности — иногда даже чрезмерной — разработки одних проблем в ущерб другим, которым уделяется значительно меньшее внимание. Эта специфика, правда, обусловлена и самим характером индийской музыки, и различным к ней отношением индийских и зарубежных ученых (смещение фокуса исследований). Если к этому прибавить специфическую организацию научного текста и особенности языка (даже если — а так чаще всего и бывает — это английский язык), то станет ясно, что необходимы значительные дополнительные усилия, прилагаемые современным читателем (особенно — неиндийским), для адаптации к тексту, сложность которого помимо перечисленного усугубляется обилием незнакомых и трудно воспринимаемых терминов.

Тематика же исследований индийских ученых достаточно широка и включает в себя работы по теории и истории, социологии и эстетике, акустике и психологии творчества и восприятия, этномузыкологии и т. д.

Все большее развитие получает музыкальная индология на Западе. Ранние работы европейских исследователей отличались главным образом описательностью и содержали множество наивных и европоцентристских ограниченных выводов. Однако такие работы этого периода, как «Музыка Индостана» (Оксфорд, 1914) А. Х. Фокса-Стренгуэйза, «Индийская музыка» (Лондон, 1932) А. А. Бейка, «Музыка Индии и теория раги» Ф. Стерна (1933), а также «Музыка Индии» Х. А. Попли стали уже своего рода классикой в этой области знания. Исследованиями более современного типа явились труды А. Даньелю («Введение в изучение музыкальных звукорядов», Бомбей, 1943; «Североиндийская музыка», 1—2 т., Лондон, 1949—1954; «Раги североиндийской музыки», Лондон, 1968) — известного французского этномузыколога, проводившего в Индии десять лет (он жил и преподавал в Бенаресе, Мадрасе и Пондишери).

Среди наиболее интересных работ американских и западноевропейских ученых последнего десятилетия фундаментальные исследования У. Кофмена («Раги Северной Индии», Блумингтон — Лондон, 1968 и «Раги Южной Индии», Блумингтон — Лондон, 1976), труды П. Холройд («Индийская музыка», Лондон, 1972), Р. Соннешмидт («Бхайрави-рагини. Изучение североиндийского мелодического типа», Мюнхен — Зальцбург, 1976), У. Хауарда («Песнопения Самаведы», Нью-Хэйвен — Лондон, 1977) и множество посвященных самым различным проблемам статей, которые печатались в научных журналах.

Близко к западной научной традиции стоят исследования некоторых современных индийских специалистов, связавших свою деятельность с университетами, научными центрами и музыкальными учебными заведениями Европы и Северной Америки. Здесь можно назвать работы Н. А. Джайразбхоя («Североиндийские раги», Миддлтаун — Лондон, 1971), Р. и Дж. Мейсси («Музыка Индии», Бостон, 1976), Т. Вишванатана («Анализ алапана южноиндийских раг», *Asian music*, vol. IX—1, 1977) и других.

Монография Б. Чайтанья Девы выбрана из большого числа книг на данную тему (а читатель мог убедиться в этом из вышеизложенного, где приведена только часть обширного списка публикаций) по следующим соображениям. Главные недостатки большинства работ индийских авторов — а нашей целью было предоставление права выступить с первой у нас серьезной монографией, посвященной музыке Индии, именно одному из крупнейших специалистов этой страны — это, с одной стороны, уклон в сторону мифов и легенд, образно-поэтического характера изложения, с другой — перегрузка информацией справочного характера и, наконец, тенденции к теоретизированию с использованием мало подходящей для данного случая западной методологии.

Для книги Б. Ч. Девы подобные недостатки не характерны. К тому же она, по нашему мнению, во многом соответствует требованиям момента, так как наш читатель, имеющий уже достаточный опыт общения с индийской музыкой, с нетерпением ожидает появления специальных трудов, раскрывающих важнейшие закономерности этого искусства.

Достижения отечественной индологии общезвестны, так же как давнишний, постоянный и растущий из года в год интерес к индийской культуре. Следует сказать, что музыкальная индология — наука сравнительно моло-

дая и, несмотря на контакты в области музыкальной культуры, возникшие несколько веков назад (вспомним Герасима Лебедева и его активную деятельность в Калькутте), пока значительно отстает от других областей русской и советской индологии, имеющих давние и славные традиции.

Подобное положение, по-видимому, связано и с тем, что наши музыковеды, пишущие об индийской музыке, не являются индологами и поэтому недостаточно ориентированы в специфике истории, культуры, философских систем, религиозных представлений и, наконец, языков Индии. Индологи же, пишущие об индийской музыке, обычно не обладают достаточным музыковедческим аппаратом. Тем не менее только в последнее время появился целый ряд работ, среди которых можно назвать такие, как «Музыка Индии» Л. С. Синявера (Л., 1958), «Музыка Индии» М. П. Бабкиной (в книге «Культура современной Индии», М., 1966), «Индийская рага» В. С. Виноградова (М., 1977), «Музыкальные инструменты Индии» И. З. Алендера (М., 1979). Это работы в основном популярного характера, рассчитанные на широкого читателя. Более специальный интерес представляют опубликованные в книге «Музыкальная эстетика стран Востока» (М., 1967) отрывки из трактатов древней и средневековой Индии, где приводятся выдержки из «Натьяшастры», «Брихаддешы» и других индийских трактатов, о которых шла речь выше.

Неоднократно выступая перед самой различной аудиторией с рассказами об индийской музыкальной культуре, я убедился в очевидном и неизменном интересе слушателей к этой теме. Круг вопросов, обычно задаваемых на лекциях, дает возможность понять, что именно интересует наших любителей музыки более всего. Характер вопросов и их статистический анализ довольно точно отражает уровень подготовленности и специфику нашей читательской аудитории, и это дает основание с уверенностью полагать, что книга Б. Ч. Девы найдет своего адресата.

Существенно то, что книга в равной мере рассчитана как на индийского, так и на «неиндийского» читателя. В ней найдена золотая середина между изложением описательно-популярным и серьезным теоретическим анализом, касающимся таких фундаментальных явлений индийской музыки, как рага, тала, наиболее распространенные формы и т. д. Образность, непринужденная манера письма, живой язык, а также постоянно чувствующееся личное отношение автора к материалу несомненно располагают к себе читателя.

Несколько слов об авторе.

Бигамрде Чайтанья Дева родился 31 декабря 1922 года в Бангалуре. Он учился в Национальной теософской школе в Мадрасе, школе долины Риши, затем в Христианском колледже Мадрасского университета и Индийском университете в Бенаресе. После недолгого перерыва он продолжил свое образование, занявшись музыковедческими дисциплинами и вопросами психоакустики. Одна из его ранних работ — монография «Тональная структура у тамбуры» (Дели, 1960) была отмечена Всенддийской музыкальной организацией Акил Бхаратья Гандхарва Махавидьялая Мандал, ведающей вопросами музыкального образования, присуждением ему титула сангит ачарья, что приблизительно соответствует степени доктора музыковедения.

Исследования Девы в области психоакустики речи проводились под руководством и в сотрудничестве с профессором Декканского колледжа в Пуне К. Р. Шанкарана в течение десяти лет. За диссертацию на тему «Психофизическая основа звуковысотного контура разговорной речи в дравидских языках» университет г. Пуны присудил Деве ученую степень доктора физики. Проведя год в Шантиникетоне, Дева изучал музыкальные принципы Рабиндраната Тагора («Рабиндра Сангит»). В этот период ученый основательно ознакомился с важнейшими вокальными стилями традиции Хиндустани; его учителями были такие выдающиеся вокалисты, как Пандит Винаяк Рао Патвардхан, Пандит Кешав Буа Ингала (в Пуне) и Устад Аман Али Хан (в Бхандабазаре). Параллельно он начал изучение форм, стилей и жанров, характерных для карнатской традиции.

В дальнейшем он продолжал разрабатывать методологию исследований психофизического аспекта индийской музыки (его работы печатались в журналах «Acustica Zeitschrift für Phonetik», Берлин, «Nachrichten Technische Fachrichtung», Бонн; основной труд в этой области — «Психоакустика музыки и речи», Дели, 1967), внес значительный вклад в изучение звукорядов раг, музыкального инструментария Индии. Первая из его работ, посвященных этой теме, — «Музыкальные инструменты» — вышла в 1976 году (на языке маратхи), в следующем году она была переиздана на английском языке в Дели, а спустя еще один год появилась в значительно расширенном варианте под названием «Музыкальные инструменты Индии, их история и развитие» (Калькутта, 1978 — последняя из изданных на сегодняшний день книг Девы, представляющая

собой фундаментальное исследование в области индийской органологии). Одновременно Дева уделял внимание проблемам истории индийской музыки («Введение в индийскую музыку», Дели, 1973 и предлагаемая читателю книга), а также вопросам этномузыкологии (около 50 его работ было напечатано в индийских музыкальных журналах и международной научной периодике — «Yearbook of the International Folk Music Council», «Jahrbuch für Musikalische Volks und Völkerkunde»). Дева входил в состав музыкального факультета Делийского университета, выступал с лекциями во многих университетах Индии. До начала шестидесятих годов он вел научную работу в отделе прикладной физики и химии Технологического института в Пуне, а с 1962 по сей день является заместителем секретаря Сангит Натак Академи в Дели по вопросам музыки, ведя интенсивную научную и административную деятельность. Дева — почетный член Индийского акустического и музыковедческого обществ. В 1976 г. он сотрудничал с Кёльнским университетом, участвуя в научных разработках в области этномузыкологии. Кроме того, он приглашался в ФРГ, Югославию (1971) и Советский Союз (в 1971 году, когда он был участником Международного конгресса ММС).

Теперь о самой книге, текст которой, как уже говорилось, требует некоторых дополнительных замечаний и пояснений.

Особые сложности, как всегда в тех случаях, когда речь идет об искусстве другой страны, возникают в связи с общекультурными представлениями (система культуры в ее различных аспектах).

Рассматривая музыку в общекультурном контексте, его исторической ретроспекции, автор, к сожалению, не столь подробно, как хотелось бы, останавливается на том, что, как он считает, должно быть само по себе известно. Но история Индии и особенно ее культуры — достаточно сложная область знания, в которой остается немало «белых пятен», и это относится не только к представителям других стран, изучающим ее, но и к самим индийцам. Здесь все дело в удивлявшей и продолжающей удивлять многие умы слабой документированности индийской истории, основных этапов развития культуры.

Во вступлении к индийскому разделу тома серии «Библиотека всемирной литературы», посвященного классической поэзии Востока, С. Серебряный пишет: «...С какой-то странной для нас расточительностью Индия забывала многие из своих величайших достижений, целые историче-

ские эпохи, шедевры искусства и литературы...», и далее: «Мы имеем в виду не только сенсационные открытия XX в. — „протоиндийскую культуру“ долины Инда. К XIX в. Индия забыла, кроме своей „предыстории“, и великого буддистского императора Ашоку, и империю Кушан, и эпоху Гуптов, ныне признанную „золотым веком индийской культуры“. Лишь в XIX в. были случайно найдены и знаменитые фрески Аджанты, и великолепная ступа в Санчи, и многие другие памятники искусства»³.

Мы не будем вдаваться в выяснение причин данного феномена; можно лишь отметить тот факт, что если «забытые» литература и архитектура, несмотря ни на что, сохранялись в виде текстов и сооружений, то этого никак нельзя сказать о музыке, существовавшей и продолжающей существовать главным образом в виде устно-слуховой традиции.

Допустимо предположить различные способы реконструкции музыки, существовавшей тысячелетия назад, по ее описаниям, ведическим и другим древним санскритским текстам, бывшим ее основой, изображениям музыкальных инструментов и, наконец, по тем типам архаического творчества, которое дошло до наших дней. Но все равно результаты останутся гипотетичными.

Тем не менее даже в условиях слабо документированной истории есть возможность достичь большей наглядности. Существует некое средостение между атмосферой мифических представлений и исторической реальностью, которое, не являясь строго научным (недостаточно точная документированность в виде дат, материальных свидетельств и т. д.), в то же время выходит за пределы легендарности. Возникает ситуация, которую можно было бы назвать «обобщенными образами музыкальной жизни»: представляя себе различные картины (выступление придворных музыкантов, храмовое музицирование, песни и танцы, сопутствующие народным обрядам различных частей Индии и т. д.), которые дает нам литература, живопись, архитектура и другие источники, мы получаем «исторические срезы» музыкальной культуры на самых различных этапах ее эволюции.

Таким образом, не располагая написанной историей, биографиями музыкантов, текстами музыкальных произведений, мы все-таки получаем возможность проследить эволюцию музыкальной культуры — в ее сложнейшей за-

³ См. в кн.: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М., 1977, с. 7—8.

зависимости от миграции различных этносов, многообразных внешних воздействий, проследить зарождение классического музыкального искусства и т. д. Все это необходимо учитывать, читая книгу Б. Ч. Девы. В связи со сказанным становится понятно, почему не дошли до наших дней точные биографические данные о жизни самых выдающихся музыкантов прошлого — даже годы рождения и смерти определяются с точностью до нескольких десятилетий — и их жизнеописания более напоминают легенду, миф, житие святого, нежели сумму действительных фактов. Это нашло отражение и в книге Б. Ч. Девы. Необходимо отметить, что в наше время многие исследователи делают попытки реконструировать прошлое индийской музыки, проследить генеалогию крупнейших современных музыкантов. Дело в том, что профессия музыканта — в условиях устно-слуховой традиции — во многом являлась наследственной, то есть передавалась от отца к сыну: таким образом складывались целые роды музыкантов, состоящие из многих поколений. Любопытно, что если музыканты средневековья прослеживали свое происхождение от легендарных личностей древности (например, Нарады), то многие современные музыканты провозглашают себя потомками Тансена, Тьягараджи и других великих музыкантов прошлого (и доля истины в этом, безусловно, есть: вполне возможно, что, и не будучи потомками Тансена, Тьягараджи и других, они унаследовали свое мастерство от их школ)⁴.

К сожалению, книга Б. Ч. Девы, являясь лишь введением в индийскую музыку (как считает сам автор), не дает полного представления о месте музыки в жизни традиционного индийского общества, не говоря о том, какие формы она принимала в ведическом песнопении, в декламации древнеиндийского эпоса, в спектаклях классического театра эпохи Гуптов и т. д.

Недостаточно прочесть эту книгу и чтобы понять причины многовековой тесной связи музыки с религиозной прак-

⁴ Например, в статье Д. Роуча «Бенаресский бадж — традиция игры на табла в североиндийском городе» (опубликованной в журнале «Asian Music» III — 2 за 1972 г.) проводится подробная генеалогия рода музыкантов, ведущая происхождение от таблиста из Лакхнау Рама Сахая (1798—1844?) до современных исполнителей на этом инструменте — Шанты Прасада (р. 1921), Шарды Сахая (р. 1935) и др.

Подобные исследования ведутся и в Бомбее, где мне в 1977 году довелось увидеть составленные руководителем музыкального центра местного университета, музыковедом Ашоком Рападе, внушительного размера таблицы, в которых самым подробным образом прослежена генеалогия многих известных музыкальных родов Индии.

тикой индийцев от древних мистериально-культовых форм до буддизма и индуизма со всеми его разновидностями, до ислама; ее синкретической зависимости от ритуалов, обрядов и т. п.

Несмотря на то, что уже в средние века индийская музыка (это особенно касается классических ее форм, складывавшихся в атмосфере придворного искусства в Северной Индии) вступила в фазу своего светского развития, она до сих пор сохраняет — во всех своих слоях — значительный «фон» религиозной экспрессии. Это проявляется как в простейших типах традиционной музыки, связанной с народными ритуалами сельских местностей, так и в сложнейших, утонченных формах классической музыки.

История Индии показывает, какое большое реформаторское значение имели народные религиозные движения, такие, например, как движения расиков, бхакти, даса; с ними тесно связано творчество таких замечательных поэтов и музыкантов, как Сурдас, Тулсидас, Кабир, Мирабан и другие.

И сегодня при многих индийских храмах — особенно на юге — сохраняются группы музыкантов, выступающих по случаю религиозных празднеств и по различным поводам, а многие мастера с международной известностью — например Рави Шанкар, М. С. Суббулакшми — сочетают публичные выступления с пением и игрой в «священных местах», перед почитаемыми гуру.

Основываясь на этом, некоторые из западных исследователей (особенно в прошлом) делают выводы о «мистическом», «интуитивном», «непознаваемом» характере индийской музыки. Б. Ч. Дева не присоединяется к ним, но говорит о связи музыки с религией как о чем-то само собой разумеющемся. Однако надо иметь в виду, что для правильного понимания, точной оценки всей сложности подобного взаимодействия необходимо рассмотрение музыки в общекультурном контексте, ее функциональности, этнического значения и эстетической сущности.

И еще один важнейший вопрос необходимо рассмотреть в связи с книгой Б. Ч. Девы. Это вопрос точной классификации важнейших явлений музыкальной культуры Индии. И дело не в выявлении всего множества форм, стилей и жанров, а в выстраивании их в единую иерархическую систему. Перенос в эту область (как, впрочем, и во многие другие) культурологических представлений, сложившихся в западной музыкальной практике, не приведет к прояснению ситуации. Привычное для Европы разделение музыкальной культуры на композиторское творчество и

фольклор (народная музыка) основывается на таких важнейших признаках, как письменная или устная традиция, профессионализм или любительство, авторское или анонимное (коллективное) творчество. Современный опыт изучения многих культур мира со всей очевидностью показал, что весьма часто эти признаки не могут быть определяющими. Так, развитые формы профессиональной музыки могут не быть графически зафиксированными, само авторство подчас имеет второстепенное значение, довольно элементарные образцы музыкального творчества создаются профессионалами, сознательно идущими на упрощение языка и т. д.

Тем не менее, когда Запад стал открывать для себя музыку других стран и народов, на их культурные системы автоматически переносились сложившиеся представления без точного учета того, насколько эти представления им соответствуют.

Так возникла ситуация, обусловившая серьезные ошибки при соотношении одной культурной системы с другой, причем не с точки зрения сравнения самих музыкальных явлений, а их социально-культурной значимости. То возникало ошибочное представление о всей музыкальной культуре определенной страны как о чем-то находящемся на чисто фольклорной стадии развития (отсутствие композиторского творчества, письменной традиции и т. д.), то делалась неловкая попытка классифицировать явления музыкальной культуры по самым различным признакам (например, городская и сельская музыка и т. д.). Недостаточная исследованность системы музыкальной культуры приводила к ситуации слабой различимости, когда все явления кажутся более или менее одинаковыми и похожими друг на друга. Отношение к музыке стран Азии и Африки стало меняться в тридцатые — пятидесятые годы — период, когда происходило осознание множественности элементов, составляющих любую музыкальную культуру, причем множественности не одноуровневой, а представляющей собой систему, где все явления соответствуют определенным слоям культуры. Эти слои определяются степенью развитости форм общественной жизни, уровнем социальной организованности групп населения, регулярностью их контактов, в том числе и культурных, с другими группами.

Отдавая отчет в том, что результаты любой классификации явлений культуры отнюдь не абсолютны и могут дать лишь самое общее и схематическое представление о действительной картине их взаимодействия, позволю себе

предложить принцип систематизации, сложившийся в результате многолетнего общения с музыкальными культурами Азии и их изучения. Применимость и действенность подобной классификации была проверена на опыте различных музыкальных культур, она детально обсуждалась с рядом ведущих советских востоковедов, этнографов и социологов. Предлагаемая классификация подразделяет все явления музыкальной культуры стран Азии на три важнейших слоя: этносы малых народов, традиционную музыку различных регионов и классическое музыкальное искусство. Такая классификация не противоречит и книге Б. Ч. Девы и вполне «накладывается» на нее; но необходимо заметить, что в русском переводе с помощью терминологической унификации эти разделения на три слоя проведены более последовательно, чем у автора. Кроме того, специально выделяются те виды музыки, иногда называемые гибридными, которые сложились в результате взаимодействия национальных культур с различными элементами музыки Запада. Названные три слоя применительно к музыке Индии разновелики по своему объему и неодинаковы по значению.

Первый из них, пожалуй, самый малоисследованный — музыка малых народов так называемой Внутренней Индии, представляющая в основном архаический тип творчества. Такие этнические группы, как санталы, гонды, тода и другие, образ жизни которых отличается обособленностью, находятся на низкой ступени социально-экономического развития и сохраняют многовековые музыкальные традиции. Изучение их музыкальной культуры ведется пока на чисто этнографическом уровне. В книге Б. Ч. Девы этого рода музыка чаще всего обозначена словом «племенная»; в переводе же весь этот слой фигурирует под термином «этническая».

Другой слой, наиболее внушительный — это традиционная музыка различных регионов Индии, включающая в себя огромное разнообразие форм, жанров и стилей. Традиционная музыка представлена как простейшими образцами, так и довольно сложными типами музыки; в ее сферу входит как любительское, так и полупрофессиональное (а иногда и профессиональное) творчество. В книге Б. Ч. Девы этой музыке посвящена отдельная глава, причем автор пользуется для ее определения различными терминами — региональная, традиционная, народная; в переводе проведена более строгая унификация, и этот слой всегда обозначается как традиционная музыка.

Термин «традиционная музыка» необходимо обособно-

вать. Понятие «индийская народная музыка», по-видимому, лишено всякого смысла в такой же степени, как «индийский язык» и «индийская литература». На территории страны существуют десятки языков, целый ряд литературных традиций, выросших из этих языков; то же можно сказать о значительно отличающихся друг от друга музыкальных диалектах. Региональная обусловленность в сочетании с зависимостью от того или иного языка, религиозной традиции и т. д. привели к внушительному многообразию музыкальных видов, жанров и стилей. Некоторые из видов региональной традиционной музыки до сих пор сохраняют изолированность от внешних влияний. Изучение многих из них началось сравнительно недавно, и уже в последние двадцать лет появился целый ряд работ по музыке Гуджарата, Раджастхана, Пенджаба и других частей Индии. В семидесятые годы стали появляться пластинки с записью региональной традиционной музыки Индии (как в самой Индии, так и за ее пределами). Устраиваются национальные фестивали традиционной музыки, на которых одновременно выступают музыканты из различных частей Индии, что дает возможность познакомиться с элементами традиционной культуры самых отдаленных друг от друга мест страны как слушателям, так и самим музыкантам. Ибо если в Индии совсем не так уж много людей, говорящих хотя бы на двух-трех основных языках страны, то было бы крайне рискованно утверждать, что жители Кералы, к примеру, воспринимают музыку Ассама как нечто принадлежащее к той же культурной системе, что и его собственная.

Традиционная музыка Индии — интереснейшая и практически неограниченная область для исследований, но изучение ее еще только началось, поэтому особенно ценно обращение Б. Ч. Девы к ней.

И наконец, последний слой — классическое музыкальное искусство. Этот слой более однороден, и несмотря на то, что музыкальные формы, представляющие его, развивались в течение столетий в условиях многочисленных дворов индийских правителей и его представители придерживались традиций различных школ (гхаран) и направлений, он может рассматриваться в социокультурном плане как единое целое.

Это обусловлено наличием общего теоретического фундамента, развитостью музыкального текста, вкусовой ориентацией, профессиональным статутом музыканта и т. д.

Начиная с XIV—XV в. в индийской классической музыке существуют две основных традиции: северная (изве-

стная под названием «Хиндустани») и южная («Карнатак»); между ними имеются довольно значительные различия, о чем читатель может получить достаточно четкое представление, познакомившись с книгой.

Классическое искусство — наиболее исследованная область музыкальной культуры Индии. Ему посвящены сотни работ, написанные как индийскими специалистами, так и музыковедами других стран. Классическая музыка полнее исторически документирована, о ее представителях сохранились ценные биографические сведения, но главным следует полагать то обстоятельство, что на практике именно классической музыки с наибольшей силой проявляется эволюция теоретической и эстетической мысли Индии.

Классическая музыка (особенно на севере) в течение веков культивировалась как рафинированное искусство, тщательно оберегалась от контактов с «низкими» формами музыки (своеобразная кастовость), к которым относились с пренебрежением. Но изменения, происходящие внутри классической музыки, точно отражают те социальные сдвиги, которые были характерны для индийского общества в течение XVII—XX в. Так строгий и мужественный стиль дхрупад был оттеснен на второй план романтическим и чувственным кхайялем (продукт индо-мусульманского культурного синтеза). Затем — к началу XIX в. — особую популярность приобрел сентиментальный стиль тхумри и целый ряд стилей, получивших широкое распространение уже в XIX в. (дадра, таппа, тарана и др.) и носящих лирический характер. Эти стили обычно объединяются собирательными понятиями «полуклассическая музыка» или «легкая классическая музыка». Вся эта эволюция отражает процесс выхода музыкального искусства за пределы придворной атмосферы и аристократических кругов, распространение форм, отражавших вкусы развивающейся национальной (в основном — городской) буржуазии.

Легкая классическая музыка явилась результатом взаимодействия некоторых конструктивных принципов и стилистических элементов серьезной классической музыки с отдельными региональными видами традиционной музыки. Введение новых звукорядов, мелодических оборотов, метроритмических фигур, а также более непринужденная манера исполнения внесли струю свежести в музыкальное выражение. Этот процесс продолжался и позднее. В тридцатые — сороковые годы нашего века некоторые наиболее смелые музыканты (а подавляющее большинство ведущих музыкантов — двумя десятилетиями позже) сумели

отказаться от сплоскительного отношения к традиционной музыке. Современная концертная музыка (так часто называют классическую музыку наших дней индийские музыканты) становится все более демократическим искусством. Поломаны барьеры, отделяющие это искусство от живительных истоков традиционного творчества Индии, обновляется и освежается музыкальный язык, в сферу классической музыки вошли инструменты, происхождение которых долгое время считалось «низким», — шенаи, сантур, бансри и другие. В этом заслуга современных мастеров индийской музыки, таких, как Али Акбар Хан, Рави Шанкар, Бисмилла Хан, Харипрасад Чаурасия, К. В. Нараянашвами. Эти и многие другие музыканты смогли сделать классическую музыку Индии достоянием столь широкой аудитории, о какой двадцать лет назад нельзя было и мечтать. В жизненности и перспективности этой музыки мне не раз приходилось убеждаться в Индии во время посещения многочисленных концертов, фестивалей и т. д. В выступлениях современных музыкантов классического стиля нельзя не ощутить чуткости к велению времени: они стали более компактны, последовательность их все чаще строится по принципу контрастности и т. д.

Классическая музыка, естественно, находится в центре внимания в книге Б. Ч. Девы. Но здесь необходимо отметить очень важный момент. Книга в целом не противоречит только что рассмотренной классификации, но в ней автор дает и свою классификацию, сделанную на совершенно иной основе. Она опирается на традиционное, сложившееся много веков назад разделение индийской музыки на две не соприкасающиеся между собой области — «дешн» («музыка земли», народная музыка) и «марга» («небесное», возвышенное искусство). Если с эстетической точки зрения подобное противопоставление еще как-то можно понять, то в плане культурологическом оно потеряло всякий смысл уже к XVII—XVIII в., когда социальные процессы, происходившие в Индии, стали требовать более дифференцированного подхода к явлениям искусства. Неприменимость подобной дихотомии стала еще очевиднее в наши дни, когда индийская музыка прочно вошла в систему современных международных культурных контактов и взаимодействий. При чтении книги это следует иметь в виду.

Большое внимание уделяет Б. Ч. Дева тому, что происходит сегодня в различных областях индийской музыкальной культуры: об этом говорится во Введении, этому полностью посвящена последняя глава книги. Вопрос дейст-

вительно очень сложный. В большинстве современных преобразований можно признать и долю влияния западной музыки, но в основе их лежат прежде всего внутренние причины, использование резервов художественной выразительности, найденных в характере взаимодействия музыки различных регионов, слоев, видов и стилей. Возможно, спустя какое-то время появятся научные труды, в которых мы найдем точный и глубокий анализ того, что происходит сегодня. Сейчас же все это находится в исключительно динамичном состоянии, и поэтому можно позволить себе лишь самые общие выводы, как это и делается в книге Б. Ч. Девы.

Остановившись подробнее на вопросе о внутренних резервах (а большая часть их еще даже не раскрыта, не говоря уж об их художественном освоении), считаю необходимым возразить некоторым нашим авторам (В. С. Виноградов, С. И. Потабенко и др.), которые видят пути дальнейшего развития индийской музыки почему-то в основном в усвоении элементов западной культуры (введение нотации, форм музыкального образования, организация оркестров, поощрение композиторского творчества и т. д.). Дело в том, что все это в Индии было и есть, но получило именно такую степень развития, какую позволила ей данная культурная система. Следует сказать, что для современной Индии не характерен культурный изоляционизм ни в области государственной политики, ни в отношении самих музыкантов к достижениям искусства других стран. Что-то принимается, что-то отбрасывается, но было бы неверно объяснять ситуацию неосведомленностью индийцев в том, что происходит сегодня в музыкальной жизни мира или их принципиальным нежеланием принимать инокультурные элементы. Сказанное полностью относится и к позиции автора книги.

Один из примеров подобного культурного синтеза с Западом — музыка индийского кино, некий усредненный коммерческий тип искусства, художественная ценность которого до сего дня остается проблематичной. Об этом можно судить и по отношению к данной музыке автора книги и других известных индийских музыкантов, с которыми мне приходилось общаться.

Еще одна важнейшая в Индии область музыкальной науки — теоретическая. Следует отметить, что теория индийской музыки (равно как и теория литературы) — традиционно более развитая и разработанная область искусствознания, чем история. Это можно проследить, рассматривая любой период эволюции индийского музыкального

искусства. Теория особенно удачно представлена в книге Девы. Основные ее положения изложены последовательно, компактно и доступно.

Но и здесь необходимо сделать несколько замечаний. Это касается в первую очередь типологического определения индийской музыки, главным образом классической. Дева называет ее мелодической по типу в отличие от европейской музыки, развертывание которой обусловлено прежде всего гармоническими принципами. В некоторых местах он говорит об индийской музыке как о монодической культуре. Думается, что определения типа «одноголосная», «монодическая», «мелодическая» музыка — в целом неудачны, ибо не обладают ни достаточной емкостью, ни четкой разделительностью.

Во-первых, в ансамблях, играющих классическую индийскую музыку, как правило, не меньше трех составных функций: основной голос, ударные (табла, пакхавадж), играющие важную роль в организации метроритмической структуры целого, и наконец — бурдонирующий инструмент (тамбура). Само сочетание этих функций создает ощущение сложного, развитого музыкального текста, порой противоречивого до конфликтности; судить о такой музыке по ведущему («мелодическому») голосу — более чем наивно.

Во-вторых, часто встречается ансамблевое пение, как унисонное, так и попеременное (например, в дхрупаде), а также тип имитации с синхронным сдвигом по фазе (голос и саранги в кхайяле).

В-третьих, даже сам ведущий голос представляет собой неоднозначное явление; так, симпатические струны у большинства струнных инструментов порождают сложную картину резонантных призвуков, жизнь которых контролируется опытным музыкантом, основная линия постоянно расщепляется, что связано с ощущением опорных тонов и т. п.

Исходя из вышеизложенного, ясно, что определяющим должно быть то, что лежит в основе развертывания музыкального текста, а не то, какое количество реальных голосов его образует; именно этот принцип и должен быть отражен понятийно.

В современном музыковедении по отношению к музыкальным культурам арабских стран, Ирана, Индии нередко употребляются термины «модальная музыка», «музыка модального типа». Несмотря на то, что и данный термин следует признать приблизительным, он довольно точно выражает саму суть динамики саморазвертывания музы-

кальной ткани, которая обусловлена ладовой спецификой. Лад, его звукоряд сами по себе являются факторами, порождающими развертывание музыкальной ткани, ее движение, жизнь. Напряженность, заложенная в ладе, которая определяется неравномерностью интервалов и межзвуковых тяготений, содержит запасы поистине ядерной энергии. И каждая звуковая реализация этого ладового напряжения, опосредованная некоторой формой, стилем, жанром, приводит к высвобождению части этой энергии, которая и обеспечивает само музыкальное движение, пульсацию ткани.

Таким образом, именно характер ладового напряжения — это относится особенно к инструментальной музыке — становится ведущим фактором в процессе развертывания музыкальной ткани. Ладо-мелодические образования становятся следующим уровнем организации музыкального текста.

Еще один важный момент связан с акустическим анализом ладов. Здесь, мне кажется, автора подвело желание провести аналогии с западным равномерно темперированным строем. Структура лада в индийской музыке значительно сложнее. Она определяется различным количеством составляющих звукоряд тонов, их специфической температурой, октавной неидентичностью звуков, перемещаемых вверх и вниз, неустойчивостью отдельных тонов лада, которые могут повышаться и понижаться в процессе музицирования. Поэтому следует весьма осторожно пользоваться такими понятиями как саптак (октава как интервал), стхайи (звуковысотное пространство лада, приблизительно равное октаве) и т. д., что не всегда делает автор.

Исключительно важное значение в процессе конструирования лада имеют такие понятия, как «свара» и «шрути». В нашем музыковедении, с легкой руки некоторых специалистов, свара приравнивается к тону; на самом деле свара обозначает тоновое пространство, тоновую зону, внутри которой звук может микрохроматически повышаться и понижаться. Точно так же шрути нельзя считать четвертьютоном или «интервалом чуть больше четвертьтона». Шрути не являются абсолютной акустической величиной; это некий минимальный интервал, который повышает и понижает звук, посредством группы которых образуются мелизматические фигуры (аланкара, гамака и т. д.). Так объясняют эти термины и их значение сами индийские музыканты. Все это необходимо иметь в виду, встречаясь в книге с названными понятиями и терминами.

И наконец, необходимо остановиться на одном из ос-

новополагающих для индийской музыки понятий — раге. Вокруг него уже успела накопиться порядочная путаница (начать хотя бы с того, что слово «рага» — мужского рода; женская ипостась раги называется «рагини») — в плане трактовок этого понятия и границ его применимости.

Существует множество психологических причин, приводящих к подобной ситуации, — в первую очередь слуховая ориентированность на фиксированные звукоряды, основанные на принципе равномерной темперации, привычка к аналитической работе в условиях записанного (потного) текста и т. д. Надо сказать, что свою отрицательную роль сыграла и неправильно перенесенная из индийской практики терминология.

Поэтому во многих случаях рага определяется как лад (и его звукоряд), мелодия (напев, тема), музыкальная форма. Однако рага не является ни тем, ни другим, ни третьим: для всех этих явлений в индийской музыке существуют специальные термины.

В целом ошибочным можно считать и определение, даваемое раге в Музыкальной энциклопедии (т. 4): «Один из видов индийской музыки, характерные особенности и манера исполнения которого формировались в течение многих веков».

Следует сказать, что одно из необходимых определений раги связано с ее объективным психоэмоциональным состоянием — раса. По своей этимологии слово «рага» («радж») означает «окрашивать», «придавать оттенок». Поэтому можно предложить такое определение этого понятия:

рага — это объективное психоэмоциональное состояние («раса»), выраженное посредством специфического «окрашивания» лада, мелодического образования, музыкальной формы, самого исполнения.

Подобные же явления мы встречаем в художественных системах других музыкальных культур: ближневосточный макам, иранский дастгах, вьетнамский дьеу, яванский патет и т. д. Это состояние обычно соотносится с временем года или частью суток, с определенным темпераментом и т. д.

Так, один и тот же звукоряд может представлять собой «материал», положенный в основание двух и более раг, выявляющих различные стороны его выразительности. И дело здесь не в установлении определенной иерархии тонов, как полагают некоторые, а в определенной окраске отдельных звуков (что связано с понятиями свара и шрути), «завязывании» специфических отношений между входящими в звукоряд тонами (подчеркивание тех или

инных тяготений, возникновение характерных оборотов и движений от тона к тону). Исключительно важное значение приобретает так называемая мелизматика, которая, в сущности, определяет характер связи между звуками, перехода, перетекания одного из них в другой (интенсивность вибрации, глиссандо и т. д.).

Таким образом, каждой раге соответствует определенная ладо-мелодическая лексика.

В уже упоминавшихся работах известного американского музыковеда-ориенталиста У. Кофмена дается детальный анализ всех основных раг северной и южной традиций, их звукорядов и ладо-мелодических вокабуляров — того, что он удачно называет «каталогом ладового материала» («a catalogue of scalar material»). Он же вводит по отношению к рагам термин «Aufführungspraxis» (нем.), что можно перевести как «опыт возведения, сооружения».

В области формообразования принцип раги оказывает решающее воздействие на характер развертывания звукового материала. Здесь этот принцип проявляется в образе музыкального мышления, уровне соответствующем столь развитым его формам, как симфонизм, макамность, гендинг и т. д. Формально-структурный анализ не характерен ни для индийского музыковедения (данная книга не является исключением), ни для работ, посвященных музыке Индии специалистами других стран. Обычно наряду с рассмотрением звукорядов и простейших ладо-мелодических образований указывается на то, что музыкальное целое образуется из двух основных разделов — ала пана (ала па) и пада (в инструментальной музыке — гат).

Следует добавить, что источником многих неточностей становятся названия, которые сами индийцы дают, предвзято выступления музыкантов, в объявлениях по радио или на этикетках грампластинок. Объявление: «Исполняется рага билавал» или название «рага тоди» несут, конечно, наиболее важную часть информации, так как определяют психоэмоциональное содержание музыки, которая должна прозвучать (кстати, в самой Индии даже подобные объявления необязательны, так как для индийца каждая рага обладает объективным характером воздействия). Но существует еще целый ряд очень важных параметров: метроритмическая формула, лежащая в основе исполняемой музыки (тала), жанр — это может быть кхайяль, тхумри, дхун (напев в традиционном стиле) и т. д., а также специальное указание в случае, если исполняется толь-

ко один из разделов — алапа или гат. Строго говоря, полное название определенной звуковой реализации должно выглядеть примерно так: «Рага „Бхайравн“⁵. „Тритал“⁶. Виламбит⁷. Тхумри (алапа-гат)».

Слабое знание сложного и детализированного канона развертывания индийской классической музыки нередко приводит к ощущению ее как импровизации, степень свободы которой чуть ли не абсолютна.

Само понятие «импровизация» не представляется удачным применительно к классической индийской музыке; в нашем понимании импровизации есть один из типов творчества, которому противостоит другой — композиция. Допустимо ли полагать, что характер индийской экспрессии настолько односторонен, что ограничивается только одним типом творчества? Думаю, что не совершу особенного открытия, признав, что зачастую мы склонны называть импровизацией то, правила и творческие принципы чего нам непонятны, а в более широком смысле — все бесписьменное творчество. В этом заключается глубокое непонимание всего многообразия самих способов организации музыкального материала, действия механизмов памяти, наконец.

Еще, к сожалению, не написаны работы, в которых была бы выявлена фундаментальная типология канонической детерминированности и степеней свободы в разворачивании музыкального текста. Но, наверное, не будет ошибкой предположить существование нескольких порядков организации музыкального текста от первичных ладовых сопряжений через простейшие ладо-мелодические образования к сложной фразеологии и крупным формальным конструкциям.

Пока же мы находимся на той стадии, когда еще предстоит выяснение важнейших закономерностей, принципов, способов и приемов организации музыкального текста, всего того, что до сего времени еще не стало областью науки, а во многом остается в сфере практического руководства для музыкантов и сохраняется в виде устного предания.

⁵ «Бхайравн», а также упоминавшиеся выше «Билавал» и «Тоди» — это названия раг, которые они обычно получают либо по месту их «рождения», либо по имени их создателей, либо по тому психоэмоциональному модусу, который они содержат и т. д. Знание о происхождении названий раг во многом могло бы помочь при изучении индийской музыки; к сожалению, в книге этому вопросу уделено мало внимания.

⁶ Тала, подобно рагам, имеют свои названия; «Тритал» — одно из таких названий.

⁷ Медленный темп.

Итак, подобный принцип музыкального текста (индийцы называют его «неравал») не столь свободен по типу своей организации, сколько порождает ощущение свободы, естественности, непринужденности высказывания. Это, по-видимому, обусловлено прежде всего характером музыкальной просодии модалного типа, где отдельные звуковые единицы и простейшие ладо-мелодические образования не связаны с жесткой метрикой, устанавливающей принцип кратности и пропорциональности. И дело даже не в том, что, например, в алапана отсутствует четкая метрическая пульсация как таковая, а в полной свободе сознания от «закабаленности метром», от отсчета временных долей.

В этом — значительное психологическое отличие индийской музыки от образцов более привычного нам искусства.

Все сказанное подводит нас к еще одной исключительно важной проблеме — психологическому аспекту индийской музыки. Наше восприятие, воспитанное на иных эстетических принципах, иных типах звучания, связанное с иными психоэмоциональными нормативами и установками, нуждается в некоторой адаптации. Непривычность индийской музыки для нас и практическое незнание ее канона нередко приводит к тому, что медленные разделы (алапана) вызывают у слушателя ощущение гнетущей статики, аморфности, в то время как быстрые разделы ассоциируются с чуть ли не анархической свободой движения (и выражения!) вплоть до некоторой хаотичности.

Особенно болезненно проходит процесс адаптации восприятия к чувству времени, отличающему музыку Индии. Трудно привыкнуть к тому, что время — как физический фактор — практически лишено значения в ней; время, организуемое звучанием, музыкой, становится весьма относительным и претерпевает значительные трансформации, уплотняясь и разрежаясь. Все это должно быть понятно человеку, имеющему некоторый опыт общения с индийской музыкой (особенно ее классическими стилями), и все это должен учитывать читатель данной книги.

Другая специфическая особенность индийской музыки — это можно отнести к индийскому искусству вообще и даже мировоззрению в целом — обостренное ощущение момента игры (лила). Так, во время музицирования и музыкантом и слушателем испытывается наслаждение от самого процесса развертывания звуковой материи — неожиданных комбинаций, композиционных решений, ходов, эмоциональных всплесков — без особенного интереса (и

стремления) к результату, особенно запрограммированному. При этом музыкальное целое теряет результирующий характер динамики, столь привычный для нас, без которого полноценное восприятие звуковой информации крайне затруднительно.

Необходимо отметить и еще один момент — специфику апелляции, отличающую некоторые формы выражения в индийской музыке. Дело в том, что религиозные песнопения, так называемые «благочестивые песни» («devotional songs») как в индивидуальном, так и в групповом исполнении обращены непосредственно к определенному божеству. Они не являются, таким образом, искусством созерцательным, музыкой для слушания. Некоторая доля экспрессии подобного рода стала характерной для классической музыки, и с этим нельзя не считаться. Даже в современных концертных исполнениях можно наблюдать моменты самопогружения артиста, достигающего максимальной духовной концентрации. Б. Ч. Дева специально не останавливается на этих вопросах, но их обязательно следует принимать во внимание при чтении соответствующих разделов книги. Вызывают сомнения размышления Б. Ч. Девы относительно миграции некоторых инструментов: в них замечен несколько механический подход к системе классификации музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля — К. Закса — Х. Дрегера и к ее использованию.

Нельзя не остановиться на одной из самых сложных и запутанных областей — терминологии. Здесь мы сталкиваемся с противоречиями в употреблении специфических индийских терминов как представителями отдельных теоретических направлений (гхаран), так и их разночтением в различных регионах и многозначием некоторых из них. Кроме того, эти термины не всегда достаточно точно употребляются западными исследователями. Если добавить ко всему сказанному некритический перенос в практику индийской музыки части западной терминологии, то можно получить представление о том беспорядке, который отличает существующую на сегодняшний день терминологию.

Все это плюс объемность тезауруса, сложившегося вокруг индийской музыки, объясняет, почему столь актуальная проблема унификации всех бытующих понятий. Основная сложность заключается в том, что в практике индийской музыки понятия определяются несколько иным набором признаков, чем тот, который для нас привычен. Это приводит к некоторой понятийной аберрации, искажению понятий при соотнесении друг с другом. Именно эти обстоятельства, по-видимому, подтолкнули автора в ряде мест

на путь сравнений и параллелей, который всегда в подобных случаях следует признать бесперспективным. Возникающие у читателя ассоциации, не совпадая по понятийным уровням, чаще обедняют содержание понятия, чем помогают осознать его. Одной из таких крайностей является, как мне кажется, пример с изображением фортепианной клавиатуры в главе, посвященной звукорядам. Подобный же упрек может быть отнесен и к объяснениям некоторых терминов, включенных в терминологический словарь, — в целом раздел совершенно необходимый и дающий достаточно полное представление обо всех встречающихся в книге специфических понятиях.

Несколько слов о ситуации, характеризующей современную музыкальную культуру Индии. Мы уже касались некоторых ее тенденций, говоря о состоянии сегодняшней классической (концертной) музыки. Разумеется, это только часть наблюдений: существует целый ряд аспектов, требующих внимательного рассмотрения и изучения.

Мне, как и многим музыкантам наших дней, понятна тревога автора по поводу некоторых протекающих ныне процессов. Часто бывает так, что новизна, свежесть каких-то явлений, их позитивный и прогрессивный характер заслоняют от нас те негативные последствия, которые в них заложены и которые порой трудно предусмотреть во всем объеме. Так, отмечая положительный момент, связанный с развитием средств массовой информации, которые дали различным музыкальным традициям Индии возможность широкого взаимного ознакомления, следует серьезно задуматься над появляющейся угрозой унификации музыкального языка. Усреднение музыкального выражения, растворение в нем отдельных диалектов стало бы необратимой потерей для индийской культуры в целом, и не только для нее. То же можно сказать и об «индустриализации» музыкального образования, об усовершенствовании музыкальных инструментов и о многом, многом другом. Так, Б. Ч. Дева с озабоченностью пишет о все более широком распространении гармоник, которую еще Рабиндранат Тагор называл «бедствием индийской музыки». И в этом случае его беспокойство можно понять: данный инструмент, основанный на равномерной темперации и отличающийся заданным механическим тембром, профанирует саму сущность индийской музыки. В то же время доступность этого инструмента, легкость овладения им делает его все более распространенным, и он вытесняет традиционные национальные музыкальные инструменты.

Проблем, как видит читатель, множество, и лишь часть

и их (вызывающая острую тревогу автора) затронута в последней главе.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о трудностях, с которыми встретились переводчик этой книги и редактор перевода. В ряде мест возникла необходимость терминологической унификации, смягчения досадных повторов, приведения к однозначию высказываний, а также устранению ненужных тождеств. Ряд обстоятельств связан с языковой спецификой: так, в некоторых языках Индии, например хинди, распространено чередование согласных (амса — амша и т. д.), нередко варьируются окончания (рага — раг — рааг — рагам; тал — тала — таал — талам; тан — тана — таан — танам; алап — алапа — алапана; мриданг — мридангам и т. д.), поэтому отдельные разночтения с уже изданными работами по индийской музыке не должны вызывать недоумение у читателя, привыкшего к определенному произнесению и написанию того или иного термина.

И последнее. В книге Б. Ч. Девы помещена библиография, которую нецелесообразно было бы механически переводить для нашего читателя. Поэтому заменой этой библиографии можно считать тот обзор, который был сделан выше, — тем более что некоторые работы в нем совпадают и со списком, приведенным в книге.

Приятно отметить, что отличное знание темы и горячая заинтересованность в судьбах близкого ему искусства не сочетаются у Б. Ч. Девы с элементами индоцентризма, встречающимися порой в работах некоторых индийских искусствоведов. Уже после принятия решения об издании этой книги у нас в стране я в беседе с автором в Дели сообщил ему об этом и попросил его написать предисловие к советскому изданию. Б. Ч. Дева охотно откликнулся на мою просьбу, сделав дополнительно ряд попутных замечаний по тексту, которые учтены в настоящем издании.

Учитывая бесспорный интерес к культуре и искусству Индии, можно с уверенностью сказать, что предлагаемая книга Б. Ч. Девы будет с удовлетворением встречена советской общественностью и внесет свой вклад в дело укрепления и развития советско-индийских культурных связей.

Дж. К. Михайлов

Миграция народов, а также материальных и культурных ценностей из Центральной Азии в Индию и обратно — явление не новое, история его измеряется тысячелетиями.

Мы знаем, что вещественные свидетельства индийской культуры раннего каменного века, существовавшей около полумиллиона лет тому назад, были обнаружены при раскопках на территории Таджикистана, Узбекистана, Туркмении и Казахстана. Очевидно также то, что цивилизация долины Инда, широко распространившаяся на индийском субконтиненте, захватывала и современную территорию Туркмении, прилегающую к Каспийскому морю.

С глубокой древности, задолго до начала христианской эры существовали постоянные взаимодействия между Китаем, Южной и Центральной Азией (в том числе теми ее частями, которые находятся сейчас на территории СССР), Афганистаном и Индией, осуществлявшиеся главным образом по Северному и Южному «шелковому пути». Остатки индийских колоний найдены в Кашгаре (Шайла деша), Ярканде (Чоккука), Котане (Кхотамма), Эндере, Аксу (Бхарука), Куча (Кучи) и Кара Шах (Агни деша). Считается, что кушанские короли были индийского происхождения.

О древних связях свидетельствует также распространение в Центральной Азии различных религиозных верований, пришедших из Индии. Одним из ранних был индуизм, что можно установить по обнаруженным в раскопках на территории Центральной Азии изображениям индуистских божеств, таких, например, как Ганеша — в Эндере, Безаклик и Каклик — в окрестностях Хотана. Надпись, найденная в Таджикистане и датированная II в. до н. э., восхваляет индуистского бога Нараяну. Изображение Шивы можно увидеть на кушанских монетах.

Но значительно более influential стал буддизм. Распространение буддизма в Центральной Азии, по-видимому, восходит к IV в. до н. э., хотя точные доказательства, которыми мы сейчас располагаем, относятся к VI в. н. э. (к эре Ахеменидов).

В литературном памятнике «Миллинда паньха» («Вопро-

сы Миллинды»), написанном на пали, рассказывается о том, как Миллинда (Менандр) был обращен в буддизм. Такие находки, как надписи Ашоки и остатки произведений искусства, найденные в Афганистане и Центральной Азии, свидетельствуют о раннем распространении буддизма в этих местах.

Еще одним свидетельством тесных контактов Древней Индии с народами Средней Азии является распространение на этой территории (так же, как и в Китае и Монголии) древнеиндийской медицины: в манускриптах Вебера и Бауэра находим медицинские советы, почерпнутые из знаменитой «Аюрведы» (система, в которой обобщены высокие достижения древней народной медицины индийцев).

Наряду с упомянутыми свидетельствами о распространении индийской культуры в Южной и Центральной Азии мы располагаем также достаточным количеством данных о массовых миграциях народов в Индию. Здесь можно говорить о существующей гипотезе (до настоящего времени являющейся предметом многочисленных дискуссий), согласно которой арии, вторгшиеся в Индию и осевшие в ней, могли прийти с территории теперешней Украины, из низовий Волги, Казахстана, Алтая и Сибири. Само распространение культуры ариев, в том числе и музыки, в Индии — факт слишком хорошо известный для того, чтобы требовать каких-нибудь доказательств.

Кушанская империя простиралась и на территорию современной Индии, и кушанские короли даже стали «индийцами».

Другие потоки миграции были связаны со вторжением тимуридов и моголов, и их предводитель Тимур по прозвищу «Хромой» стал одним из наиболее известных (но далеко не самых любимых) захватчиков, вторгшихся в Индию из Центральной Азии.

Основавший в Индии Могольскую империю завоеватель Бабур пришел сюда из Самарканда.

Эти пришедшие в Индию народы оказали глубинное и продолжительное влияние на все стороны жизни индийского общества, и их вклад в индийскую музыкальную культуру был весьма значителен.

В связи с этим интересно отметить наличие общих черт в танцевальном и музыкальном искусстве Центральной Азии и Индии. Так, традиционная одежда узбеков мало чем отличается от костюмов жителей Кашмира, а между танцами, которые распространены в южных районах СССР, и теми, что танцуются в Кашмире и Пенджабе, существует весьма явное сходство.

Можно найти большое сходство также между целым рядом центральноазиатских народных напевов и ведическими песнопениями, а среди мелодий Армении встречается немало таких, которые глубоко родственны индийским рагам Джогийя и Савери.

Это касается и музыкальных инструментов. Так, грузинский самдзли сходен с кашмирским сайтаром, а зурна — с шенаи. Чунири, смычковый инструмент, распространенный в южных районах СССР, очень похож на индийскую камайчу (сравним с западноазиатской аманчой); название саз в обеих странах обозначает один и тот же музыкальный инструмент. Уд, возможно, родствен лютням, распространенным на возвышенностях Северной Индии, а также сараду (сарод = сар + уд?).

Таким образом, мы располагаем множеством очевидных свидетельств общности музыкальных культур наших стран. Но имеющаяся информация пока слишком фрагментарна и недостаточно систематизирована. Вызывает сожаление, что эта интереснейшая область не стала еще предметом специального исследования советских и индийских ученых.

Меня очень радует факт выхода моей книги на русском языке. Хочется надеяться, что издание этой работы в СССР будет еще одним шагом по пути приобщения советской общественности к музыкальной культуре Индии, а также, быть может, явится импульсом к более серьезным научным исследованиям связей южноазиатских музыкальных культур — этого увлекательнейшего аспекта в истории музыки.

Б. Ч. Дева

Музыкальная культура Индии — одна из наиболее древних и утонченных — вот уже около ста лет привлекает к себе внимание всего мира. В течение последних десятилетий отмечается не только нашествие в Индию большого количества желающих изучать ее музыку, но и индийские музыканты все чаще выступают за рубежом, способствуя росту интереса к ней.

В то время как исследователю необходимо углубленное изучение музыкального материала и технического арсенала индийской музыки, тем, кто хотел бы только приступить к такому изучению, нужна книга, вводящая их в этот сложный мир. Это — одна из таких книг.

Здесь предпринята попытка обрисовать современную ситуацию в индийской музыке. Стремление привязать вышедшие из употребления теоретические нормы к формам сегодняшней музыкальной практики не может привести ни к чему, кроме путаницы. Прошое — лишь почва, на которой выросло настоящее, и именно настоящее имеет для нас непосредственный смысл и интерес.

Первые несколько глав посвящены технологическому анализу таких специфических для индийской музыки явлений и понятий, как рага, тала, а также ее формам. При этом все старания автора были направлены на то, чтобы сделать этот анализ насколько возможно более простым и ясным. Однако искусство, к изучению которого приступает читатель этой книги, характеризуется высшей степенью утонченности и своей собственной сложной теорией. К тому же, как известно, передать словами мир звучания — дело отнюдь не легкое. И все же большую часть материала понять, думается, будет нетрудно. Сложной может показаться только глава, посвященная звукорядам. Наиболее трудноусвояемая часть этого материала выделена как приложение к главе. При первом чтении его можно пропустить.

Совершенно очевиден тот факт, что любая национальная музыкальная культура не сводится лишь к «классическим» формам искусства «элиты». Как в айсберге, кроме верхнего пласта в ней имеется огромное множество других слоев. В книгу включен достаточно полный обзор таких

местных, «неклассических» форм, ибо это самая распространенная музыка, тесно связанная с повседневной жизнью простых людей и в то же время не уступающая «классической» по своим достоинствам.

С музыкальными инструментами дело обстоит подобным же образом. Каждому хотелось бы научиться играть на ситаре, но мало кто проявляет интерес к тому множеству инструментов, которые бытуют в музыкальной практике племен и сельских местностей Индии — а ведь именно от них ведут свое происхождение концертные инструменты. Поэтому в книге предпринята попытка дать хотя бы простое и краткое описание этой интереснейшей области индийской музыкальной культуры.

Технологическое засилье, централизация и урбанизация современного общества стали процессами, которые имеют для индийской музыкальной культуры далеко идущие последствия. Таково, например, нивелирование творческих индивидуальностей в связи с распространением средств массовой коммуникации; эта и подобные проблемы освещаются в последней главе.

В основной части книги не приводятся точные дефиниции индийских терминов. Для этой цели в конце книги помещен терминологический словарь.

Быть может, читателю удалось познакомиться с «Введением в индийскую музыку» автора этой книги, которое в основных чертах сходно с данной работой. Обе книги посвящены одной теме — индийская музыка — и написаны одним автором; поэтому неудивительно, что в целом ряде мест материал их совпадает. Однако между ними существует несколько очень важных различий. Данная книга была задумана и написана как для индийского, так и для зарубежного читателя.

Материал здесь подается более целостно и в исторической перспективе. Так, например, концепция раги рассматривается в связи с более древней — джати. Подобным же образом жизнеописания и обзоры творчества великих музыкантов и музыкальных ученых вплетаются в общий поток повествования; это особенно относится к карнатской музыке. Кроме того, особое внимание в данной работе уделено формам, стилям и музыкальным инструментам, относящимся к региональной, «традиционной» музыке Индии.

Книга иллюстрирована; иллюстрации даны в виде набросков, их цель — помочь составить впечатление, создать образ, и они не претендуют на фотографическую точность.

I

Введение

Индийская музыка является, вероятно, одной из древнейших в мире. Она является также крупнейшей мелодической системой и (что необходимо особенно подчеркнуть) сохраняет это свое основное качество по сей день — в противоположность, к примеру, европейской музыкальной культуре, в которой господствующая на ранних ступенях ее развития монодия сменилась (в результате длительного музыкально-исторического процесса) существующей ныне гармонической системой.

Нынешняя индийская культура представляет собой сложный конгломерат, в котором одним из самых ранних пластов можно считать культуру древнейшего населения Индии, относящегося, как предполагают, к народам негроидной группы (их и до сих пор можно встретить в Индии); более поздние культурные пласты связываются с дравидами, монголоидами, ариями.

Смешение различных культур типично и для музыки Индии.

Племена, населяющие различные области страны, — пулаяны, ораоны, санталы, савары, ченчу, бхилы и другие (в большей или меньшей степени обособленные) — имеют свою специфическую музыку и танцы. Эта этническая музыка сыграла большую роль в создании общего характера нашей музыкальной культуры. Другим древним источником явилась музыка тамилы и родственных народов — также мелодическая, но со своими особенностями. Эта музыка мало-помалу сплавлялась с музыкой ариев, в культурных стилях которой пелись гимны из «Ригведы» и «Самаведы». Так постепенно, вобрав в себя позднее и различные стили, пришедшие из районов Центральной Азии, складывалась музыкальная культура Индии; последними из влияний, которые она на себе испытала, были влияния Запада.

При изучении данного вопроса необходимо освободиться от многих существующих предубеждений. Прежде всего, не только музыка Индии, но и вообще индийская культура не восходит к единому истоку, а представляет собой сплав различных по происхождению элементов. Но

что же тогда считать Индией? Было бы неправильно учитывать только лишь политические границы, ибо сплошь и рядом границы культурных регионов не совпадают с обозначениями на карте. Вместе с тем не существует и жестких культурных барьеров, так как различные социальные группы находятся в постоянном движении по отношению друг к другу и происходит их взаимная, часто незаметная ассимиляция. Наш субконтинент, который занимает необъятные территории, имеет в то же время историю, уходящую в седую древность. Материальные и духовные ценности разных культур, совершенно отличные друг от друга в далеком прошлом (и эти различия очевидны даже в наши дни), на протяжении веков сливались и растворялись друг в друге. Музыка Индии к тому же простирается от примитивнейших форм — звукоподражательных криков племен нага (на крайнем востоке) и тогда (на южных возвышенностях) — до высокоутонченных классических систем рага и тала. В результате постоянно происходящих взаимодействий и сложилось современное классическое музыкальное искусство Индии — с его двумя главнейшими традициями, известными под названиями Хиндустани и Карнатак. В важнейших чертах они имеют сходную основу, будучи обе традициями мелодическими и подчиненными закономерностям, характерным для рага и тала. В традиции Карнатак представлено искусство южных районов Индии (Тамилнад, Керала, Андхра, Карнатак); остальная часть Индии следует музыкальной традиции Хиндустани.

Традиции Хиндустани и Карнатак представляют собой только ступень более высокой организации простых форм искусства нашей страны. Фундамент же, основу этого высокого музыкального искусства, естественно, следует искать в недрах музыки этнической (племенной), традиционной¹, а также в музыкальной культуре зон смешанного влияния. Звукоподражания племен тогда и нага почти лишены музыкальности (хотя отнюдь не лишены «музыкального чувства»); но это — те зерна, из которых произросла и расцвела виртуозная концертная музыка. Из нехитрых мелодий, которые поют сельские женщины во время размалывания муки, вырастают различные (более или менее сложные) народные песни.

¹ Этим термином в книге будет обозначаться музыка, которую обычно называют народной (см. вступительную статью). — *Примеч. ред. пер.*

Еще одним притоком, вливающимся в общее русло, является музыка, исполняемая в храме. Ведические песнопения, которые на ранней ступени представляли собой речитацию, основанную на трех тонах, впоследствии переросли в семиступенные песнопения. В храмах и матхах (монастырях) музыка была (и является по сей день) неотъемлемой частью религиозных служб и молитв. С помощью простых религиозных песен бхаджан, абханг и киртан среди всех слоев населения распространялись глубочайшие мистические истины, а также идеи, связанные с социальными преобразованиями. Таким образом, жизнь индийского общества на всех ее уровнях проникнута музыкой.

Классическая музыка, возросшая на этой плодородной почве (и в свою очередь оплодотворяющая ее), в своем развитии постоянно питается ее соками. Это справедливо не только в отношении форм и элементов музыкального языка, но и в отношении инструментов. В сущности, концертная рудра вина — это просто другой вариант инструментов киннари и джантари. Табла вполне может считаться потомком обыкновенного сельского ударного инструмента, представляющего собой глиняный сосуд, обтянутый кожей. Сложнейшие ритмические комбинации, которые можно услышать на музыкальных вечерах мехфилах и качери, складывались еще в искусстве племени санталов много-много лет назад.

Рага по своему существу представляет мелодическую модель, подчиненную ряду традиционных правил, но предоставляющую большую свободу для импровизации. Правила определяют и устанавливают, какие тоны звукоряда будут использоваться в раге, в каком порядке, а также учитывают наиболее рельефные и необходимые мелодические обороты, которые придают схеме особый — индивидуальный — колорит. Основываясь на этих более или менее жестких ограничениях, музыкант импровизирует с той степенью свободы, какую позволяет ему его талант. Музыка раги, разумеется, должна доставлять наслаждение; в трактате Матанги «Брихаддеша» мы находим такое ее определение: «Знающие именуют рагой



Киннари (XVII в.)

такого рода звуковую композицию, которая украшена музыкальными тонами, дающимися в особенном положении либо в восходящем или нисходящем движении, и которая, пробуждая волнение в людских сердцах, окрашивает их в те или иные чувства».

Тала представляет собой организацию временных единиц счета по ритмическим циклам. Каждый такой цикл замкнут и повторяется. Цикл подразделяется на отрезки (секции), которые могут быть равны или неравны. Они формируются путем добавления (определенным способом) ритмических единиц. Но особо важное значение имеет замкнутое, или циклическое образование. В этом заключается существенное различие между тала и просто ритмом.

Внутри этой системы существует множество различных творческих стилей. Они варьируются в зависимости от подчеркнутости ритма, степени орнаментирования, лирической наполненности и т. д. В качестве некоторых из таких различающихся по формальной структуре стилей можно назвать дхрупад, кхайяль, тхумри и другие, распространенные в Северной Индии; крити, варнам, падам, джавали и т. д. — в Южной Индии. В наиболее серьезных стилях развертывание раги начинается с медленной экспозиции, называемой алапа, за ним следует чиза, или крити — часть, идущая в определенном тала, включающая заданные (заранее обусловленные) мелодические фразы с текстом и исполняемая в более быстром темпе. В североиндийской музыкальной традиции существуют самостоятельные инструментальные композиции, строящиеся на определенной метроритмической основе и именуемые гат; в южноиндийской же традиции инструменты обычно лишь сопровождают вокальные композиции.

Наиболее древними из известных нам инструментов являются вину (флейта) и вина (арфа), о которой упоминается еще в ведических текстах. Такими же древними являются и ударные инструменты. Особенный интерес представляет миграция инструментов из Центральной Азии в Индию. В качестве одного из таких инструментов можно назвать рабаб. Предполагается также, что киннари, щипковый инструмент, распространенный в традиционной музыке Индии, восходит к библейскому киннору и древнекитайскому кхину. Есть сходство и между индийским шенаи и центральноазиатским сурнаи — инструментами типа гобоя.

Инструменты (вадья) подразделяются на четыре группы: тата вадья — струнные, сушира вадья — духовые, аванаддха вадья — барабаны и гхана

вадьа — колокольчики, тарелки, прутья и т. д. Группа тата вадьа включает вину, ситар, тамбуру и т. д. (щипковые), саранги, дилруб (смычковые); к духовым инструментам относятся флейты различных типов, шенаи, нафери и нагасварам (индийские разновидности гобоев); ударные включают табла, пакхавадж, мриданг и т. д. Колокольчики и прочие инструменты, близкие ударным, распространены, но обычно не используются в концертной музыке.

Индийская музыка, краткая характеристика которой дается в этой главе, является культурным достижением не только нашего субконтинента, но и всего мира. Без всякого сомнения, это одна из самых высокоразвитых и утонченных музыкальных систем, которые когда-либо существовали в человеческом обществе. Выработанная ею система микроинтервалов (шрути, как их называют), ее мелодические модели (рага) и ритмическая утонченность ее тала представляют собой ценнейший вклад в мировую художественную культуру.

Эта высокоразвитая и обладающая тонкой выразительностью музыка сложилась в результате развития древней религиозной и светской музыки. Подобно тому, как это происходило и в других странах, в Индии в культурно-историческом процессе принимали участие и религиозные группы, и аристократические кружки, и широкие слои населения. Простой индеец, певший о своих печалях, мечтах и радостях, создавал народные песни и баллады — богатейшую сокровищницу, хранящую музыкальные и поэтические жемчужины не менее разнообразные, чем народы, населяющие эту землю. Песни тхумри, газал, падам и джавали представляют собой изысканные образцы любовной лирики. Но все же лучшая музыка была тесно связана с религиозной практикой и мистическим познанием. Дело в том, что музыка всегда считалась одной из наилучших форм искусства, используемых для медитации и поклонения богам. К музыке подобного рода относятся и строгая оккультная речитация мантр, и замечательные песнопения Муттусвами Дикшитар (1775—1835), и религиозные и в то же время любовные циклы Джаядевы (XII век) и Кшетрайи (1600—1680), и образцы возвышенной лирики Пурандарадасы (1486—1564) и Тьягараджи (1759—1847). Царица Мира, потерявшая разум от любви к богу Кришне, мистики Кабир и Тируваллувар — все они внесли свой вклад в религиозную экспрессию своего народа. В развитии индийской культуры большое место принадлежит нашему современнику Рабиндранату Тагору, который

был поэтом, писателем, драматургом и замечательным музыкантом. Среди его музыкальных произведений и простые детские песенки, и песни в народном духе, и любовные и религиозные песни, и утонченнейшие дхрупады. Он является и создателем новых мелодических и ритмических моделей, отличающихся удивительной привлекательностью.

Общая картина развития музыкальной культуры, однако, имела и свои теневые стороны. На протяжении многих веков это возвышенное искусство служило грубым и низменным развлечением. Музыка была одной из принадлежностей быта в разного рода «веселых» заведениях, находящихся под покровительством как бедных, так и богатых слоев общества. В результате этого люди, имеющие профессию музыканта, были часто неграмотными и невежественными; в них видели пособников недостойного ремесла. Поэтому в большей части нашей страны еще пять десятков лет тому назад стать музыкантом означало подвергнуть себя остракизму.

Но в этой обстановке были подвижники, которые поддерживали еле тлеющий во мраке огонек, сохраняя и передавая из поколения в поколение накопленные богатства и завоевывая новые высоты. В начале нашего столетия сформировалась группа ученых и музыкантов, которые глубоко сознавали ответственность перед обществом. Вишну Дигамбар Палускар (1872—1931) и Вишну Нараяна Бхаткханде (1860—1936) из Махараштры, представители различных княжеских фамилий по всей Индии и группа преданных делу ученых из Южной Индии всячески пропагандировали музыку, несмотря на оказываемое им противодействие. Музыка снова стала искусством уважаемым.

Достижение политической независимости вызвало новый подъем в стране. Музыка, как и другие виды искусства, осознается сейчас как важная часть культуры и образования. Помимо профессиональных учреждений, многие школы, колледжи и университеты предоставляют возможность для изучения музыки, при них открываются музыкальные факультеты. Почти все сравнительно крупные города имеют музыкальные клубы, где выступают и рядовые музыканты и знаменитые артисты. Крупнейшим правительственным учреждением, руководящим музыкальной жизнью страны, является Всеиндийское радио, которое имеет огромное количество радиостанций. Оно не только транслирует музыку, но имеет в своем штате большое число высококвалифицированных музыкантов, которые подготавливают и исполняют транслируемые им музыкальные программы.

Чрезвычайно важными в этой области государственными учреждениями являются Центральная музыкальная академия танца и драмы и Музыкальные академии штатов, которые призваны поощрять музыкальное искусство и музыкальную науку, делать публикации, собирать музыкальный материал; в этой их деятельности имеется уже ряд немаловажных достижений. Кроме того, существует еще несколько частных академий очень высокого уровня.

Мощной и влиятельной силой является тот элемент современной культуры, который мы называем «музыкой кино». Она создает и ценные образцы — в тех случаях, когда она базируется на том лучшем, что есть в подлинной индийской музыке. Но большинство киномузыкальной продукции представляет собой гибрид, вульгаризированный канкан, следующий влиянию поп-музыки и других разновидностей массовой музыкальной культуры.

В наши дни индийская музыка стремительно меняется под влиянием новых представлений и нового образа жизни, в свою очередь явившихся результатом контактов с Западом. Различные технологические изобретения, урбанизация и необычайно интенсивное расширение средств коммуникации привнесли в нашу жизнь новые тенденции. Правда, рага и тала (в особенности тала) не претерпели каких-либо значительных изменений, но им все больше предпочитают новые стили.

Смелый дух открытий и музыкальных экспериментов витает в воздухе. Все более утверждает себя, в соответствии с новым качеством темперамента, новый язык, более лаконичный по форме и активный в движении, это подает надежды на то, что музыкальное искусство имеет богатые перспективы развития в будущем.

Рага — основа модального развития

Главной и наиболее существенной особенностью, присущей индийской музыке, является горизонтальное развертывание одноголосной линии. В соответствии с этим музыку Индии можно назвать мелодической. Так как мелодическая линия одноголосна, то важным становится развертывание во времени звуковых формул, и этот процесс формирует напевы и ритмы. В течение многих веков эти напевы и ритмы, получив свою «грамматику», упорядочились и стали, таким образом, рагой и тала. Рага, детальное объяснение которой следует ниже, уходит корнями в архаические мелодии разных племен и народов, населяющих страну. Подобным же образом и тала развился в уточненную систему из древних народных ритмов.

В основе раги лежит начальная мелодическая идея. Эта идея должна в процессе развертывания выявить потенциально заложенное в ней эстетическое начало. Такой процесс мы обычно называем импровизацией. Он делает необходимым наличие формальных структур, более или менее свободных ритмически. Однако сами по себе эти формальные структуры могут приобретать разные оттенки — в зависимости от музыкальных диалектов, которые в Индии известны как гхараны, или бани. И конечно, они зависят от стиля и индивидуальности каждого музыканта. Все, что выше было сказано о раге, относится также и к тала.

Возможно, эту музыку проще будет понять, если провести некоторые аналогии. Музыка, будучи общественным явлением, служит средством коммуникации. Она мотивируется потребностью личности в самовыражении и в коммуникативности. Тот, кто получает от музыки то или иное «сообщение» («посыл»), не только «понимает» его, но, будучи сформированным в течение веков определенным образом, приучен «ожидать» его. И тогда этот посыл реализуется, становится средством общения. В этом заключается смысл информативно различимой суммы знаков, имеющих для всех «узнаваемый» образец. Этот образец, впоследствии развивается сознательно и подсознательно — с обоюдного согласия того, кто получает, и того, кто пере-

дает информацию. Такой структурный образец является элементарной «грамматической» нормой этого посыла, и в процессе общения сознание выражается и возбуждается в момент сообщения. Все это говорится для того, чтобы легче понять сущность раги. Рага является типом коммуникации, сравнимой, *mutatis mutandis*, с любым кодом. На самой ранней стадии это было действие, связанное тесным образом с языком и речью, родственное им по происхождению и функциям.

Рассмотрим язык. Он представляет собой целостную структуру, которую анализ разлагает на алфавит, синтаксис, морфологию, пунктуацию, интонацию и т. д. Далее, существуют различные диалекты, которые являются вариациями общих характеристик этого языкового единства. В живой речевой практике играют роль не только указанные, но и индивидуальные особенности речи каждого человека. Рагу в целом можно сравнить с языком. Так же как и там, здесь имеется свой алфавит, синтаксис, фразировка и т. д.; так же как и в речи, в рагах существуют диалекты (гхараны). Такие формы, сложившиеся в искусстве словесности, как эпическая поэма, роман, лирическое стихотворение, имеют очевидные музыкальные аналогии в формах и стилях дхрупад, паллави, тхумри, джавали и т. д.

Ни та рага, которую мы знаем в настоящее время, ни более древние ее формы ни в коей мере не могут считаться самой ранней мелодической моделью. Чтобы найти истоки наших мелодий, следует обратиться к музыке племен и народов, населяющих нашу страну. Их простые напевы, совершенствуясь и приобретая все более строгие формы, с течением времени становились рагами.

Рага как концепция и практически существующая система сформировалась, по-видимому, к V веку н. э. Приблизительно к этому периоду относится трактат Матанги «Брихаддеша» (V—IX в.), где в связи с рагой говорится следующее: «Ни одна классическая мелодия не может состоять из четырех или менее тонов. Те же, что имеют меньше пяти тонов, встречаются в музыке племен — таких, как савара, пулинда, камбходжа, ванга, кирата, вальхика, андхра, дравиды, — и у лесных жителей». Здесь наглядно отображен процесс «грамматизации» этнической и традиционной музыки.

Об этом аспекте очень часто забывают. Чрезмерное доверие к теоретическим трактатам и отсутствие этномузыкального подхода так ограничивает индийское музыковедение, что корни нашей культуры часто остаются без вни-

мания. Именно по этой причине многие так ратуют за «чистоту» раги и точное соблюдение традиций, забывая, что «традиция» — не мертвая буква, а постоянно развивающееся явление. Динамика присуща и самому процессу формирования раги, о чем свидетельствует приведенное выше замечание Матанги по поводу различия между «классическими» и «этническими» мелодиями.

Очевидно, наиболее ранним из культурных взаимодействий такого рода было взаимодействие между пришедшими в Индию ариями и местным населением. Это можно проследить по названиям многих раг. В качестве примечательных примеров можно привести целый ряд названий: «Пулиндика», «Савери», «Такка», «Ботта». Эти раги вышли из практического употребления, их больше не услышишь (за исключением «Савери», которую кое-кто иногда исполняет), и сейчас они имеют лишь либо этническое, либо региональное, либо лингвистическое значение.

Пулинда — название народа, который жил в Центральной Индии. Рага «Савери», как отмечают некоторые исследователи, возможно, связана с племенами саваров из Ориссы и Андхры. «Ботта» ассоциируется с Бхотта деша (Bhottha desa) — современным Тибетом. «Такка», согласно мнению некоторых ученых, имеет происхождение из Аттока, в Синде. Совершенно очевидную связь с названиями племен имеют раги «Ченчу Камбходжи», «Бхайрав» и



Каччапи (?)
(Нагарджунаконда, ок. 200 г. н. э.)

«Бхайрави». Ченчу именуются обитатели лесов в Андхре, бхайрины же являются одним из самых хорошо известных племен.

Кроме таких «этнических» названий существуют, разумеется, и «региональные» названия раг, в которых тоже можно уловить связь с их происхождением. Такие раги, как «Бангила», «Камбходжи», «Гурджари», «Карната», своими названиями указывают на области, в которых они родились. «Хеджаджжи», скорее всего, является рагой, происходящей от макама или Хеджаза в Аравии. «Турушока Тоди», как можно определить из ее названия, имеет пенндийское происхождение, так же как и рага «Яман» (сохранившая свое значение и в наши дни).

Таким образом, развитие структуры и этоса раги связано со многими источниками и было обусловлено историческими закономерностями развития общества. При таком положении вещей особенно необходимо проследить зарождение и развитие концепции раги в целом, а не деталей ее грамматики, формы и стиля.

Самые ранние из дошедших до нас образцов организованной музыки мы находим в Ведах. Древнейшая из них — «Ригведа» («веда гимнов») речитировалась с использованием трех разных звуковых уровней. «Самаведа» («веда мелодий»), которая является вариантом «Ригведы», но с музыкальным оформлением, на наиболее развитой стадии пелась в нисходящем движении, с использованием семи тонов. Это были духовные песнопения, марги сангита, имеющие сложный символический смысл. Существовали также гандхарва сангита и деши сангита, которые, не ограничиваясь оккультными рамками ведического песнопения, представляли собой форму светского искусства.

Использование некоторых из этих терминов требует осторожности. Марги сангита буквально значит «музыка Пути». Возможно, что первоначально этим термином обозначалась музыка мантр — звуковых комплексов, которым придавалось магическое значение и которые исполь-



Арфа рупар
(предположительно
200 г. до н. э.)

зовались в магических целях. Менять что-либо в форме и исполнении мантр считалось, разумеется, недопустимым. Другими словами, такая музыка была скована очень строгими правилами, у нее был только один «путь». Но с течением времени любая музыка, построенная в соответствии с определенными правилами, стала обозначаться как «марги сангит», причем авторы трактатов описывали музыку, которая существовала до них, как марги, а музыку своей эпохи как деши, даже если последняя также строилась согласно определенным правилам.

Ведическая музыка представлена песнопениями. Основная особенность этих песнопений заключается в нисходящем характере мелодического движения. Эта черта не изменялась на протяжении веков и сохранилась даже в классической светской музыке. Но психологические потребности обусловили появление в более поздних классических мелодиях восходящего движения, которое существует и поныне.

Ведические песнопения имели различное функциональное предназначение. Существовала своя традиция пения «Самаведы» в сельских местностях и общественных поселениях, она называлась грамагейя («грама» значит «совместное проживание»). Песнопения типа араньягейя обычно использовались лесными отшельниками, главным образом для погружения в медитацию. Кроме того, к этому времени появилась возможность увеличения протяженности и разработанности мелодической линии за счет употребления стхоба; так называются вводимые в текст и лишённые смысла слоги, такие, как «хау», «хайя», «хова» и т. д.

Различные шакха (или разветвления) в ведическом пении появились, возможно, вследствие миграции ариев и их слияния с местными культурами. И сейчас существуют такие шакха, как «Каутхума», «Джайминейя», и такие паддхати (или стили), как Гурджара (Гуджаратский), Ванга (Бенгальский) и т. д. Есть возможность сравнить их с современными банипгхаранами.

Гандхарва сангита представляла собой высокоорганизованную музыкальную систему. Фактически термин «гандхарва» являлся синонимом музыки, особенно вокальной. Это было чрезвычайно глубоко почитаемое искусство, которое рассматривалось даже как дополнительная веда — упаведа. Другими такими ведами были «Вастуведа» (учение об архитектуре и строительных материалах), «Дханурведа» (стрельба из лука), «Аюрведа» (учение о меди-

цине)¹. Гандхарва была описана или упомянута в различных эпических и религиозных текстах, таких, как «Махабхарата», «Рамаяна», в различных пуранах, во многих джайнистских и буддийских текстах. Музыка гандхарва включала в себя вокальные композиции, написанные в определенном звукоряде, в определенном тала и с обязательным наличием аккомпанирующих инструментов. Таким образом, это было высокоразвитое музыкальное искусство.

Музыка деши, в отличие от этого, не имела, по-видимому, столь строгих грамматических правил. Ее задачей было «радовать сердца людей». Эта музыка, кроме того, парьировалась от региона к региону, от «деша» к «деша»; отсюда и ее название — «деши». Если следовать этой древней классификации, то даже те сложные виды музыки, которую мы создаем и которую высоко ценим в наши дни, входили бы в понятие деши и сангита. В существующем социальном контексте мы сходным образом делаем различие между музыкой «классической», с одной стороны, и «легкой», театральной музыкой, киномузыкой и народной музыкой — с другой.

Этой «мирской» музыке мы обязаны зарождением идеи раги, но основной мелодической моделью этой древней музыки были джати. Их можно назвать предшественниками раги. Система джати определяется основными десятью правилами музыкальной грамматики. Они должны включать заранее обусловленные остановки, или паузы (ньяса, апаньяса и саньяса; «ньяса» означает «останавливаться»). Они должны иметь основной, или доминирующий тон (амша). Фразы должны начинаться с определенного звука (граха). Частота или редкость использования тонов (бахутва и алпатва), верхний (тара) или нижний (мандра) диапазон, количество (пять, шесть или семь) тонов — все эти закономерности регулируют формирование джати. Звукоряды, на основе которых строились джати, назывались мурчхана. Эта система, по всей видимости, использовалась в музыкальной практике примерно с 600 года до нашей эры.

Таким образом, джати представляла собой мелодическую модель, имеющую потенциальные возможности для импровизации. Как было сказано выше, эта система подчиняется десяти характеристикам.

¹ Собственно говоря, веды — это четыре сборника священных гимнов: «Ригведа», «Яджурведа», «Самаведа» и «Атхарваведа», сложившиеся в конце второго — начале первого тысячелетия до н. э. Перечисленные же в тексте веды относятся к «вспомогательным»; вообще «веда» означает «знание». — *Примеч. ред. пер.*

Амша была наиболее важным тоном в джати; она могла начинать фразу, она определяла диапазон мелодии. Это был наиболее часто употребляющийся звук; он мог начинать развитие музыкальной мысли или оставаться выдержанным (*stasis*).

Амша, выполняющие функцию начала джати, выделялись в особое понятие и именовались граха.

Диапазон или протяженность импровизации ограничивались тара (верхним пределом) и мандра (нижним пределом). Если быть более точным, этими терминами определяется расстояние вверх и вниз от амша. Например, крайней верхней точкой в изложении мелодии мог быть четвертый, пятый или седьмой тон, расположенный над амша.

Тон, которым заканчивалась песня или композиция, имел название «ньяса». Тон, заключающий один из разделов композиции (вокальной или инструментальной), именовался «апаньяса».

Характер джати зависел от степени «встречаемости» звуков. Например, звук мог неоднократно повторяться, или мог быть продлен, или же «выдержан» в течение длительного времени. Таким путем этот звук достигал максимальной степени распространенности в мелодической линии, и о нем в этих случаях говорили, что он обретает «бахутва», то есть «множественность». Противоположное явление — «алпатва», или редкая «встречаемость» звука, как правило, было связано с его пропуском или непродолжительностью, «мимолетностью» звучания.

Исходный звукоряд, лежавший в основе джати, состоял из семи тонов. Но в самой джати их могло быть меньше: шесть или пять. Если их было шесть, джати имела название «шадава», пентатонические джати именовались «удува» («одува»).

Таким образом, джати, строго ограниченная целым сводом определенных правил, представляла собой лишь общую концепцию, которая в живой практике становилась основой для импровизации и творческого развития. Некоторые из этих правил музыкальной грамматики и до сих пор можно обнаружить в строении раг. Но многие, разумеется, вышли из употребления. В ряде случаев они лишь сохранили прежние названия, но обозначают уже другие явления.

Уже в «Рамаяне» (400 г. до н. э.) и «Натьяшастре» Бхараты (200 г. до н. э. — 200 г. н. э.) — древнейшем трактате, посвященном исполнительским искусствам, — можно найти упоминания о грама рагах. В «Рамаяне»

рассказывается, что когда сыновья Рамы, Лава и Куша, пришли, не узнанные им, к его двору, чтобы воспеть его подвиги, они пели в различных грама рагах, под аккомпанемент вины (возможно, древняя разновидность арфы). Там же сказано, что их наставник, святой Вальмики, называл им: «Вы должны петь перед собранием мудрецов, следуя правилам, которым я вас обучил. Не пойте ради денег, они не имеют ценности для отшельника, питающегося лишь кореньями и плодами».

Но определенная концепция раги и ее основная идея оформились примерно к V в. н. э. Искусство светской музыки, известной как деш и сангита, описано Матангой в его «Брихаддеш» (V—IX в. н. э.). В трактате говорится об этом искусстве как о музыке, изменяющейся от региона (деша) к региону и призванной «радовать сердца людей».

Многовековое историческое развитие и воздействие других культур в большой степени изменили рагу — как в отношении теоретической концепции, так и с точки зрения практического ее использования. Описания и характеристики раги, относящиеся к периоду до XV в. включительно, обнаруживают теоретические основы, совершенно отличные от нынешних. Степень различия настолько велика, что может показаться, что от одной системы мы постепенно перешли к другой; прежняя система была основана на мурчхана паддхати (принципе модального развертывания), в то время как современная музыка базируется на универсальной тонике. Но детально к этому вопросу мы вернемся позднее.

В наши дни рага определяется некими практическими правилами, эмпирически складывающимися, которых обычно придерживаются с той или иной степенью точности. Такие условия конструирования раги традиционны и не являются «универсальными» в смысле «дважды два — четыре». Они более похожи на языковые закономерности — точные в смысле определенных пределов коммуникативности и распознаваемости, но изменяющиеся в ходе исторического развития. Наиболее важными являются следующие закономерности.

1. Необходимо наличие определенного минимума тонов. Мелодическая структура, включающая в себя меньше пяти тонов, не может называться рагой. Мы уже знакомы с положением Матанги, согласно которому мелодии, включающие в себя менее пяти звуков, используются лишь в этнической музыке. Короче говоря, с технической точки зрения рага должна быть по крайней мере пяти-тоно-

вой. Обычно максимальным количеством является семь тонов, но в североиндийской музыке (Хиндустани) очень распространены раги, построенные на девяти звуках, а в некоторых смешанных рагах их число доходит даже до двенадцати. В южноиндийской системе (Карнатак) раги, включающие более чем семь звуков, встречаются редко; если все же встречается какой-либо дополнительный звук, то он употребляется для подчеркивания наиболее характеристичных фраз или появление его носит случайный характер.

Мы уже встречались с таким ограничением звукового состава в джати. Те же термины используются и по отношению к раге.

Термин *удува* означает пятитоновая. Так, например, рага «Малкош» основана на структуре, состоящей из тонов *Са, га, Ма, дха, ни* (*C, Es, F, As, B*); рага «Мохана» — из *Са, Ри, Га, Па, Дха* (*C, D, E, G, A*).

Термином *шадава* обозначаются раги, основанные на структуре из шести тонов: к этому классу относятся, например, «Пурийя», имеющая в структуре *Са, ри, Га, ма, Дха, Ни* (*C, Des, E, Fis, A, H*), или «Шриранджани» — *Са, Ри, га, Ма, Дха, ни* (*C, D, Es, F, A, B*).

К рагам с полным звуковым составом из семи тонов — *сампурна* — относятся, например, «Яман» — *Са, Ри, Га, ма, Па, Дха, Ни* (*C, D, E, Fis, G, A, H*) и «Майямаалавагоула» — *Са, ри, Га, Ма, Па, дха, Ни* (*C, Des, E, F, G, As, H*). «Ямани Билавал», рага традиции Хиндустани, имеет, например, в основе звукоряд *Са, Ри, Га, Ма, ма, Па, Дха, ни, Ни* (*C, D, E, F, Fis, G, A, B, H*). В этой же традиции допускается использование всех двенадцати тонов в структуре раги «Басант-Бахар».

Следует иметь в виду один существенный факт. Все то, что было сказано выше, относится к алфавиту раги, или, выражаясь в музыкальных терминах, речь шла о звукорядах раги. Из тонов того или иного ряда составляется мелодия, в приведенном же порядке они почти никогда не поются и не играют. Это уже относится к области музыкального синтаксиса, о которой будет говориться ниже.

2. Тоны в раге по своей природе могут характеризоваться как натуральные, повышенные или пониженные; иными словами, рага должна быть соотнесена с определенным звукорядом (*мела* или *тхата*). Так, мы увидим в дальнейшем, что в нашей музыке — только для удобства нотации — выделено двенадцать тонов: семь натуральных (*шуддха*) и пять альтерированных (*викрита*). Звукоряд, к которому относится данная рага, называется ис-

ходным (джанака), а реально звучащий звукоряд — производным (джанья).

В древней системе каждая джати соотносилась с определенным мурчхана. Мела или тхата и группировка раг в соответствии с ними были присущи теоретической концепции, которая возникла примерно в XIV веке и затем стала единственным методом классификации раг.

3. Существуют определенные закономерности, которые регулируют восходящее и нисходящее движение мелодической линии (восходящее движение называется *ароха*, нисходящее — *авароха*). Например, рага «Яман» в традиции Хиндустани (которой соответствует рага «Кальяни» в традиции Карнатак) имеет в основе следующий звукоряд:

<i>Са</i>	<i>Ри</i>	<i>Га</i>	<i>ма</i>	<i>Па</i>	<i>Дха</i>	<i>Ни</i>
<i>С</i>	<i>Д</i>	<i>Е</i>	<i>Fis</i>	<i>G</i>	<i>А</i>	<i>Н</i>

Однако восходящие фразы строятся всегда следующим образом:

<i>Ни</i>	<i>Ри</i>	<i>Га</i>	<i>ма</i>	<i>Дха</i>	<i>Ни</i>
<i>Н</i>	<i>Д</i>	<i>Е</i>	<i>Fis</i>	<i>А</i>	<i>Н</i>

Заметьте, что звуки *Са* (*С*) и *Па* (*G*) в восходящем движении не используются. Таким образом, при исполнении этой раги музыкант будет стараться избегать фраз вроде *Са, Ри, Га* (*С, Д, Е*) или *ма, Па, Дха* (*Fis, G, А*).

Возьмем, к примеру, рагу «Билахари» (традиция Карнатак), имеющую аналогом рагу «Алайя Билавал» в традиции Хиндустани. Она основана на звукоряде

<i>Са</i>	<i>Ри</i>	<i>Га</i>	<i>Ма</i>	<i>Па</i>	<i>Дха</i>	<i>Ни</i>
<i>С</i>	<i>Д</i>	<i>Е</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>А</i>	<i>Н</i>

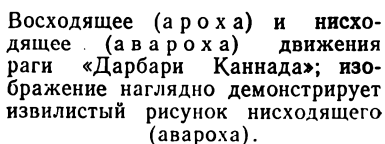
с дополнительным звуком *ни* (*В*). Но восходящие мелодические фразы всегда имеют последовательность *Са, Ри, Га, Па, Дха* (*С, Д, Е, G, А*), а нисходящие могут состоять из *Са, Ни, Дха, Па, Ма, Га, Ри* (*С* верхнее, *Н, А, G, F, Е, D*). Звук *В* используется в некоторых последованиях типа *Га, Па, Дха, ни, Дха, Па* (*Е, G, А, В, А, G*).

Эти примеры относятся к разряду простых; существуют, конечно, и гораздо более сложные структуры, требующие специального изучения.

4. Есть определенные характерные фразы, которые обязательно должны использоваться для придания раге индивидуального колорита. Они подобны характерным человеческим чертам. В традиции Хиндустани существует тер-

Таким же образом оборот *Га, Па, Дха, ни, Дха, Па* (*E, G, A, B, A, G*) типичен для раг «Алаяя Билавал» (Хиндустани) и «Билахари» (Карнатак).

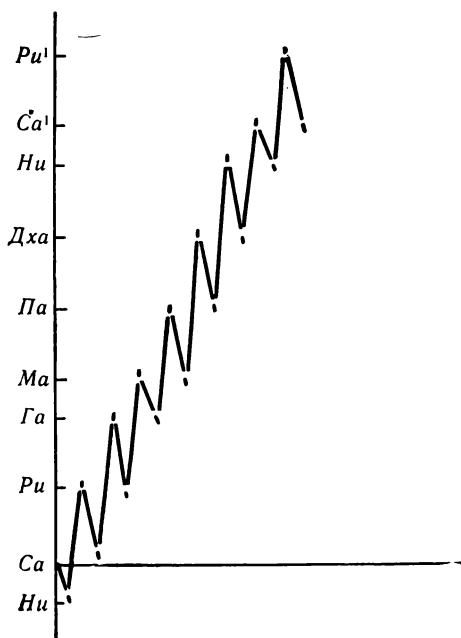
Такое же внимание, как на звуки, завершающие фразы, обращается и на звуки, начинающие их. Они



называются граха свара («граха» означает «держать»).

Эти звуки придают раге необходимый характерный оттенок. В качестве примера можно представить себе раги «Йман» или «Кальяни», в которых мелодическое движение редко начинается со звука *Pu* (*D*).

С понятиями граха, ньяса, апаньяса и т. д. мы встречались и тогда, когда речь шла о джати. Они являлись едва ли не обязательными моментами определения джати. Дело в том, что в музыке прошлого, связанной с использованием арф, такие ограничения были неизбежны. В современной музыкальной практике граха и ньяса также соблюдаются более или менее строго, считаясь необходимыми и в техническом, и в эмоциональном аспекте. Однако они больше уже не имеют отношения к организации музыкального материала по разделам, являясь лишь начальной и конечной точками музыкальных фраз и построений.



Восходящее (ароха) движение по сварам раги «Гауд Саранг»: с каждым из свара связан свой мелодический изгиб (см. с. 57 и 82).

Следует упомянуть также еще два термина: *тара* и *мандра*. Они, как уже говорилось ранее, устанавливают границы диапазона песни, или *джати*. В современных рагах подобные ограничения не применяются, и исполнение ее в наши дни зависит только от диапазона голоса или инструмента.

6. Помимо характеризующих *рагу* фраз (*чалан* или *санчара*), о которых говорилось выше, она имеет свой мелодический центр, или ядро. Рага в целом мелодически ориентирована таким образом, что все движения концентрируются вокруг одного тона, называемого *вади*. «Вадии» означает: «то, что звучит». Другими словами, это тот звук, который доминирует, и поэтому его называют также «царем» раги. Этот тон важен не только в структурном, но и в эмоциональном отношении: то есть *эотс* (*раса*) музыки в большой степени зависит от *вади*.

Еще одним центром притяжения является *самвади* — следующий по важности тон после *вади* (его называют «министр»). Существуют также *анувади* («придворные») и даже — как и следовало ожидать — *вивади* («враг»). Последний из упомянутых тонов имеет огромное значение, так как он вносит нежелательный диссонанс и, следовательно, запрещается правилами и избегается эстетически. Но в некоторых стилях, таких, например, как *тхумри*, *вивади* намеренно вводятся для создания своеобразного ощущения «болезненности».

Термин «амша» используется и в наши дни — вместо «вади». Функционально *амша* в *джати* была, возможно, гораздо более важной, чем *вади* в современной музыке. Это не говорит о том, что роль *вади* незначительна; но *вади* не столь многофункциональна, как это было с *амша* в музыке предыдущих эпох.

Безусловно, эмоциональное содержание раги в очень большой степени зависит от *вади*. Если в качестве *вади* выступает, скажем, такой консонирующий тон, как *Па* (*G*), то музыка имеет устойчивый, спокойный характер. И наоборот: использование в качестве *вади* диссонирующего тона *ри* (*Des*) может внести в музыку чувства тоски, одиночества, усталости и т. д.

Здесь снова следует отметить, что концепция *вади* точна только в определенных пределах. Практика часто отступает от теории. Но в основном музыканты традиции Хиндустани придерживаются правил, касающихся *вади*, достаточно строго. Читатели могут познакомиться с парами раг, например «Бхупали» и «Дешкар» или «Пурийя» и «Марва». Первая пара состоит из *Са*, *Ри*, *Га*, *Па*, *Дха* (*C*,

D, E, G, A). Это пантионовые раги. Идентичны они также и восходящем и нисходящем движении. Но «Бхупали» имеет в качестве вад и тон *Ga* (*E*), а «Дешкар» — *Dha* (*A*). Это расхождение, не считая остальных, создает ощутимое различие в производимом ими впечатлении. Другим таким простым различительным моментом является выбор *Pa* (*G*) в качестве ньяса в раге «Дешкар».

Этот процесс в традиции Карнатак встречается нечасто. Он характерен для музыки Хиндустани, где большое количество раг создается на основе одного и того же комплекса тонов и даже сходного их последования в восходящем и нисходящем движениях. Но это не следует рассматривать как какое-либо преимущество. Совершенно очевидно, что строгость таких ограничений, налагаемых на соотношения тонов, связывает музыканта в создании мелодических построений. Другими словами, он имеет возможность импровизировать лишь в определенных ограничениях пределах, и это порождает тенденцию к избыточности мелодических рисунков. В южноиндийской же традиции для большинства раг нетипично — в отличие от вышеуказанных примеров — такое «создание» в процессе исполнения. Но вместе с тем меньшее количество ограничений дает музыканту большую свободу творчества, и он может украшать свою импровизацию более разнообразными узорами, чем североиндийский музыкант.

7. Наконец, существенное значение имеет произнесение тона, его интонирование. Определение раги при помощи таких признаков, как ряд используемых в ней тонов, их организация и иерархия, не является еще полным. И музыкант и слушатель должны хорошо ощущать тончайшие артикуляционные различия. Например, *dha* (*As*) в рагах «Бхайрави», «Тоди», «Бхайрав» и «Джаунпур» различаются по высоте, хотя теоретически они имеют одно и то же название (и написание). Еще более ощутимую дифференциацию имеет тон *ga* (*Es*) в раге «Тоди» (традиция Карнатак). В процессе развертывания раги этот тон выступает в различных интонационных вариантах, и один из них настолько характерен, что имеет наименование «Тоди гандхара». Такая дифференциация возможна в силу существования двух причин.

Первой является использование шрути, которые обычно понимают как четвертьтоны или микротоны. Последнее значение предпочтительнее. Так как индийская музыка всегда была монодической и избегала гармонии, транспозиции и равномерной темперации, для нее очень важными становятся тончайшие различия звуковысотного уровня. Эти-

то тонкие, «шириной в волосок» различия измеряются и обозначаются как «шрути». Но к этому мы еще вернемся позднее.

Другим фактором является способ звукоизвлечения. Тот или иной тон может быть взят как непосредственно направленный, но в большинстве случаев он различным образом орнаментируется. Это делается при помощи разного рода трелей, вибрации, глиссандирования, форшлагов и т. д. Все эти способы звуковой окраски называются гамака. Число гамака, находящихся в практическом употреблении, буквально неограниченно. Но иногда при применении того или иного тона обязателен определенный способ звукоизвлечения, например отсутствие вибрации тона *pu* (*Des*) в раге «Гаула» карнатской традиции или характерная вибрация *ga* (*Es*) раги «Дарбари Каннада» (традиция Хиндустани).

Рага, таким образом, представляет собой мелодическую модель. Это та потенциальная идея, то зерно, которому творческий дух художника дает произрасти и расцвести. Эта идея обладает уже описанными свойствами: тоны должны входить в определенный звукоряд, они должны следовать в predetermined правилами порядке, с особым выделением надлежащих тонов. Кроме того, каждая рага должна иметь характерные для нее мелодические фразы. Даже при беглом рассмотрении видно, как сходна рага с языком, его алфавитом, синтаксисом, фразировкой, пунктуацией и акцентуацией. Артист подчиняется предлагаемым правилам, но ищет в то же время возможности, отступая от них, создавать нечто неожиданное, не выходя при этом за пределы традиционной нормы и исполняя рагу с максимальной отдачей.

Очень часто под термином «импровизация» понимают творческий акт художника. Применительно к разворачиванию раги или тала такое понимание может ввести в некоторое заблуждение. Импровизация — так, как она понимается в западной музыке, — это исполнение экспромтом, без предварительной подготовки или нотного текста.

Творческий акт в индийской музыке несколько иного рода. Конечно, об исполнении по какому-либо тексту здесь вообще не может быть речи. Исполнение это опирается исключительно на память, но сама композиция единственна в своем роде, то есть воспроизведение ни в коем случае не является точным повторением. Оно представляет собой индивидуальное разворачивание определенной музыкальной идеи. С помощью медитации и тренировки музыкант овладевает всеми техническими возможностями и эмоциональ-

ными оттенками раги и тала. Разумеется, в его распоряжении при этом оказывается огромный набор допустимых мелодических и ритмических образцов, которые он и использует в процессе исполнения. Тонкость, с которой он преподносит ожидаемое, непринужденность и легкость инедения неожиданного, эмоциональная целостность — все это составляет сущность такого искусства.

Развертывание раги может происходить по-разному. Музыкант обычно выявляет эстетическую красоту тона, используя его в различных комбинациях (кханда меру или прастара) — при соблюдении всех необходимых ограничений. Широко распространенным способом является применение аланкара. Он заключается в повторяющемся рисунке, использующем последовательно каждый тон в качестве первого звука. К примеру, когда в восходящем движении допускается последование тонов *Са, Ру, Ма, Па, Дха, Са* верхнее² (*C D F G A C'*), как в раге «Дурга» или «Шуддха Савери», возможными аланкара являются *Са — Ру — Ма, Ру — Ма — Па, Ма — Па — Дха* (*CDF, DFG, FGA*) и т. д. Другой вариант: *Са — Ру — Са, Ру — Ма — Ру, Ма — Па — Ма* (*CDC, DFD, FGF*). Все это может исполняться в медленном или быстром темпе; смешанные аланкара одновременно в различных рисунках и темпах дают еще больше вариантов. Если прибавить к этому неисчислимое количество гамака и ритмически синхронизированных фигур, станет очевидно, что артист имеет в своем распоряжении материал, имеющий огромные возможности варьирования.

Каждая рага, так же как и каждый тон, кроме того, представляет собой ментальный конструкт и в качестве такового может иметь высокую степень организованности. Каждому из них присуща своя рупа, то есть форма. Этот формальный аспект часто даже одушевляется в силу своей значительности. Как рассказывает легенда, однажды мудрец Нарада, небесный певец, почитаемый всеми музыкантами, возгордился своими успехами. Бог Шива и богиня Парвати захотели преподать ему урок скромности и покорности. С этой целью они повели его на прогулку по заснеженным горам. Но эта прогулка отнюдь не оказалась для него приятной, потому что повсюду на склонах гор лежали изуродованные человеческие тела. Искалеченные существа корчились в страшных муках. Боги стали расспрашивать их, и одна из отрубленных голов поведала им со

² Для обозначения верхнего *Са* используется штрих: *Са'*. — Примеч. ред. пер.

стенаниями: «Мы — те семь звуков, которые были произведены из пяти твоих ликом, о Всевышний! Пока нас пела и играла богиня Сарасвати, мы были целы и невредимы. Но этот невежда Нарада искорежил и изломал нас. Как только богиня заиграет, мы снова оживем». Богиня Сарасвати запела и заиграла, и обезображенные останки вновь превратились в оживших людей!

В подходе к формированию раги существуют известные различия между традициями Хиндустан и Карнатак. На этом необходимо остановиться, так как уяснение этого факта поможет нам понять различия как в техническом, так и в эстетическом аспектах. Раги в традиции Хиндустан включают в себя более чем семь тонов, а нередко между тонами еще помещаются два дополнительных «полутона». Читатель может убедиться в этом, прослушав раги «Лалит» и «Малхар». Такой обычай не поощряется в карнатской музыке. Тем не менее последовательно взятые «полутоны» используются даже в этой традиции, только обозначения тонов при этом изменены таким образом, чтобы звукоряд сохранил семиступенную структуру. Североиндийские раги имеют более подчеркнутые опорные точки (вади и самвади), вокруг них группируются все фразы. В результате этого целый ряд раг может быть создан на основе одного и того же комплекса тонов и синтаксических принципов, но с установлением различных ладовых центров.

Раги карнатской традиции, наоборот, имеют тенденцию к более равноправному распределению звуковой весомости; такое «рассеивание» предоставляет музыканту большую свободу в создании мелодических рисунков. Гамака, или украшения, также имеют характерные различия: для гамака традиции Хиндустан типичны широкие ходы, глассандо и резкие скачки; карнатским гамака присуща техника, напоминающая кружевное плетение. Очень интересным фактом является существование в традиции Хиндустан смешанных раг, каждая из которых имеет свою индивидуальную характеристику. Например, рага «Бхайрав-Бахар» представляет собой сочетание раг «Бхайрав» и «Бахар». Существует даже такая рага, как «Кхат», которая, как предполагают, является результатом сочетания шести различных раг.

Подобные различия между двумя традициями можно заметить и в тала.

В североиндийской музыке рага имеет еще два интересных психологических атрибута. Первый — это «временная» теория раги, второй — то, что называется «дхья-намурти».

В этой традиции обычным является соотнесение с рагой определенного времени года и суток. Причем сезонные связи менее существенны, чем суточные. Наиболее примечательными образцами соотнесения с сезонами являются раги «Васант» и «Малхар». Первая связывается с весной, а вторая — с сезоном дождей. Существует история о том, как Тансен спас свою жизнь при помощи раги «Малхар». Предание гласит: Тансен, великий певец, стал любимцем императора Акбара, и это, естественно, вызвало зависть придворных. Они замыслили известить его и убедили императора предложить Тансену спеть рагу «Дипак» — рагу «светильников». Если исполнять эту рагу по всем правилам, то она должна вызвать страшную жару. Не вполне представляя себе последствия, Акбар велел певцу исполнить эту рагу. Тансен, не смея ослушаться повеления, начал петь рагу «Дипак». Один за другим стали сами по себе загораться светильники во дворце. Тело музыканта так нагрелось, что для того, чтобы охладиться, он вынужден был кинуться в реку, текущую поблизости. Но даже это не помогло, потому что вода в ней начала кипеть. Оставаться в воде дольше становилось опасно, Тансен мог заживо свариться. Тогда один из его друзей вспомнил о возлюбленной Тансена, побежал к ней и рассказал об этой опасной ситуации. Она запела рагу «Малхар», и проливной дождь низвергнулся с небес. Это и спасло Тансена.

Североиндийская рага ассоциируется обычно и с определенным временем суток. Каждая рага может исполняться лишь в определенные часы, и ни один музыкант не будет петь или играть ее в несоответствующем временном контексте. Существует несколько традиционных эмпирических правил, определяющих суточные отношения раг:

1) группа звуков *ри, Га, дха, Ни (Des, E, As, H)* указывает на то, что исполнение раги приходится на время заката, восхода солнца и сумерек. Такая рага известна как сандхи пракаш рага;

2) наличие звуков *Ри, Га, Дха, Ни (D, E, A, H)* относит рагу к первым двум фазам дня или ночи;

3) наличие звуков *га и ни (Es и B)* в раге помещает ее между первыми двумя видами;

4) раги, в которых подчеркивается нижний «тетрахорд», или пурванга — от *Са* до *Па* (от *С* до *G*), предназначены для времени после сандхи (сумерек), а те, в которых подчеркивается уттаранга — от *Ма* до *Са*¹ (от *F* до *C*¹), относятся к последней части дня или ночи;

5) звук тивра мадхьяма (*Fis*) имеет особое значение в определении времени исполнения раги.

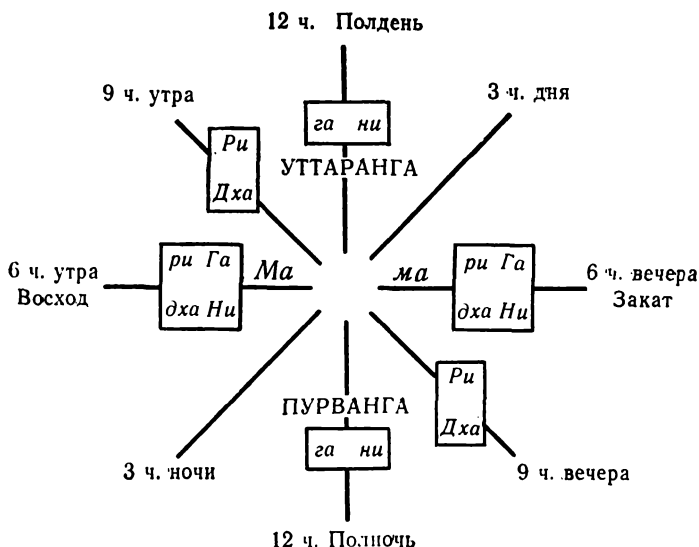
Для распределения раг по временной шкале суточный цикл разделяется на восемь фаз, или прахара («стража»), каждая по три часа. Отсчет прахара начинается с рассветом, обычно с шести часов утра. Первая прахара ночи начинается с заходом солнца — с шести часов вечера. Полученная таким образом симметрия отражается в организации раг во временном цикле.

С андхи означает «стык» — переход ночи в день и дня в ночь. Тут заложен, по-видимому, определенный психологический смысл, ибо и в человеческой душе это тоже время своего рода психологических «сумерек», некое переходное состояние между зонами сознательного и бессознательного — время, которое отводят для молитв и медитаций. Диссонансы, вносимые звуками *ри* (*Des*), *дха* (*As*) и *Ни* (*H*), хорошо согласуются с мечтательным настроением сознания в эти часы. Обосновать использование других тонов, за исключением *ма* (*Fis*), во временных связях трудно.

Звук тивра мадхьяма (*Fis*) представляет особый интерес. Во-первых, он заменяет шуддха мадхьяма (*F*) в вечерних рагах. Часто раги, исполняемые в сумерки, имеют и оба эти звука, как, например, «Лалит» (рага раннего утра) и «Пурви» (рага вечерних сумерек). Во-вторых, сущность этого звука как диссонанса также может играть некоторую роль в психологической динамике, о которой идет речь (см. диаграмму).

Подобного рода музыкальная эстетика почти полностью отсутствует на юге. И хотя фактом является то, что раги «Бхупалам» и «Майямалавагаула» предпочтительнее исполняются утром, не существует предписаний, запрещающих их исполнение в другое время суток. Возможно, временного соотношения раг придерживаются более точно в одном-двух случаях, например в случае с «Бхупалам». Отсутствие таких ограничений, с другой стороны, оборачивается преимуществом. Это предоставляет музыканту широкий выбор раг для концертного исполнения, в то время как для североиндийского музыканта этот выбор ограничен. Нужно только настроиться на одну из радиостанций Северной Индии, чтобы убедиться в том, что раги в программе неизбежно повторяются.

Помимо разницы между двумя системами, сам современный образ жизни активно воздействует на временную соотношенность раги. Урбанизация все дальше и дальше уводит и музыканта и публику от тесных контактов с природой. Восход и заход солнца больше не имеют такого психологического значения (хотя, конечно, у сельских жи-



Распределение групп звуков по временной шкале суточного цикла (обратите внимание на получающуюся симметрию).

тслей связь с природой еще очень велика). Радио и звукозапись еще более углубляют этот процесс. Уже никто не удивится, услышав в вечернем радиоконцерте рагу «Малкош», а вслед за тем певца, исполняющего рагу «Пурийя». Каких-нибудь десять лет тому назад это расценивалось бы как святотатство.

Еще одним эстетическим явлением, получившим развитие в музыке Хиндустани, является ее иконография. Как отмечалось ранее, каждая рага абстрагировалась в ментальную форму, которая в дальнейшем иконизировалась. Такая психологическая икона именуется дхьянамурти, то есть «форма для медитации». Кроме того, сложилась традиция воспринимать раги как «мужские» и «женские». В древней литературе для обозначения «женских» раг употреблялись добавочные определения — *стри* (женщина) или *йошит* (жена), а примерно в XII веке они стали называться *рагини*, в противовес рагам — как «персонам» мужского рода. В дальнейшем выделились как главные несколько раг (обычно их шесть), «каждый» с несколькими «женами» (рагини); они имели сыновей (раги) и невесток (рагини). Подобная система естественным образом восприняла элементы эстетики драмы. Рага ста-

новится «найяка» (героем), а рагини — «найика» (героиней). Вся эта богатая образность в конечном счете переносилась в поэтические описания раги или рагини (дхьяна), а эти стихотворения, в свою очередь, послужили сюжетной основой для создания живописных миниатюр — рага-мала. Рага «Дипак», например, это «юноша, облаченный в красное одеяние. Вокруг его шеи обвиты сверкающие жемчужные ожерелья. Дипак веселится в окружении других юношей и девушек. По ночам он ездит на слоне по холмам и долинам и поет божественные песни. От его сверкания сгорают деревья и звери в лесу. Дипака рага — порождение опаляющих лучей солнца». Это, конечно, только одно из описаний этой раги, существуют и другие варианты. К сожалению, такая богатая образность во многом утеряна индийской музыкой в наши дни.

III

Свара, мурчхана и мела

Всякая мелодическая линия представляет собой развертывание во времени восходящих последовательностей звуков. Очевидно, что такая мелодическая линия, как бы ни была она проста, является началом всех раг, даже самых сложных. Наше сознание воспринимает мелодию как единое целое, а аналитики впоследствии разлагают ее на составляющие. Всегда возможно расчленение такого восходящего и нисходящего движения на отдельные звуки — «тоны» (свары), а серия таких свар, выстроенная в определенном порядке и имеющая определенные пределы, образует звуко ряды (саптака, грама, мела).

Если выстроить группу тонов в восходящем (или нисходящем) порядке, можно заметить, что через определенные регулярные промежутки обнаруживается тождество или повторение этих тонов. Это похоже на движение дней от прошлого к будущему, через настоящее, где каждый восьмой день — воскресенье; эти повторения образуют цикличность. Отрезок времени между двумя воскресеньями образует неделю. По аналогии с этим интервал между сходными звуковыми высотами является октавой, или, по индийской терминологии, саптак. Термин «октава» употребляется потому, что восьмой звук повторяет первый, слово же «саптак» означает, что расстояние октавы включает семь ступеней. Ряд звуков, охватываемый октавой, известен под термином стхайи. Октава, связанная с наиболее естественным для диапазона данного голоса или инструмента средним регистром (именно с него чаще всего любит начинать любой исполнитель), носит название мадхья стхайи (средняя октава). Снизу к этой мадхья стхайи примыкает маandra стхайи (нижняя октава), а сверху — тара стхайи (верхняя октава). И разумеется, могут быть еще другие более высоко или низко расположенные стхайи.

Некоторые напевы традиционной или этнической музыки так неразвиты и имеют такой ограниченный диапазон, что их трудно даже назвать песнями (не говоря уже о рагах). Это похоже на звукоподражание, хотя и более или менее организованное ритмически и музыкально. При ана-

лизе их можно выделить не вполне определенные по высоте звуки.

Детские песенки и некоторые разновидности традиционных песен часто монотоничны — распеваются на одном звуке. Однако в основе развитых образцов традиционной музыки, как показывает анализ, лежит обычно ряд тоново определенных звуков, то есть звуков, обладающих относительной (не абсолютной) высотой.

Наиболее ранние образцы, в которых явно выделяется тоновая определенность звуков, принадлежат к ведической традиции и связаны с речитациями вед. Арчика была монотоничной речитацией, гатхика основывалась на двух тонах, а самика — на трех. Тексты «Ригведы» речитировались на трех тонах или тоновых зонах: удатта, анудатта и сварита. Первая характеризовалась акцентированием или повышением тона, анудатта — тяжелым подчеркиванием или понижением тона, а последняя помещалась посередине. В современной терминологии сварита, удатта и анудатта представляли бы собой *Са*, *Ри* и *ни* (*b*), последний звук — взятый в нижней октаве.

В то время как тексты «Ригведы» речитировались на трех тонах, для «Самаведы», содержащей те же тексты, но специально предназначенные для распева, характерен более развитый вид речитации, основанный на семи тонах (гептатоническая речитация). Движение мелодии в этих песнопениях было нисходящим; другими словами, она начиналась с верхнего звука, спускалась в мандрастхайи и заканчивалась в мадхья стхайи (употребляемая терминология, разумеется, не ведическая).

Большинство тонов звукоряда саман не имело особых наименований (как в более поздней музыке), но у них были числовые обозначения. Так, например, первый звук назывался прат-



Кутапа (Гвалиор, III в.)

ха ма, второй — двитийя, третий — тритийя, четвертый — чатуртха. Помимо них существовали крушта, атисварья и мандра.

Этот культовый звукоряд использовался затем и в «светской» музыке, где его звуки получили следующие наименования: Шадджа, Ришабха, Гандхара, Мадхьяма, Панчама, Дхайвата и Нишада. Ступени этого звукоряда принято обозначать по первым буквам их названий — *Са, Ри, Га, Ма, Па, Дха, Ни*. Надо отметить, что такая система обозначений звуков по заглавным буквам их названий перекочевала из Индии на Запад. Сильвен Леви, известный индолог, высказал мнение, что Запад обязан «своей системой нотации по заглавным буквам названия нот индийской музыки». Некоторые ученые выдвигают предположение о том, что английское слово «gamut» восходит к французскому «gamme» которое, в свою очередь, происходит от гата аһ. Корень последнего, как считают некоторые, — в санскритском слове гата, обозначающем древний индийский музыкальный звукоряд. Даже некоторые термины китайской музыки, как предполагают, соответствуют аналогичным санскритским, например: «ки-ши» = к а й ш и к а, «шах-ших» = ш а д д ж а, «ша-хон кан-лан» = ш а д д ж а - г р а м а.

Древние тамильские названия, безусловно, отличаются от приведенных выше. Семь тонов здесь назывались курал, туттам, жайккилай, улай, или, вилари и тарам. На основе их создавались мелодические формы, известные как панны и палаи.

Примерно в I в. н. э. древний ведический звукоряд был описан Нарадой в терминах светского (флейтового) звукоряда. Нижеследующая таблица отображает звукоряд в современной терминологии. Приведенный в ней звукоряд лежит в основе современных раг «Багешри» (традиция Хиндустани) и «Ритигаула» или «Кхарахараприя» (карнатская традиция). Он также очень близок, если не идентичен, звукоряду раги карнатской традиции «Мукхари».



Флейта
(Кхаджурахо, X в.)

Ведический	Светский (Нарада)	Современный
1—Пратхама	Мадхьяма	<i>Ma</i> (F)
2—Двигития	Гандхара	<i>га</i> (Es)
3—Трития	Ришабха	<i>Pu</i> (D)
4—Чатурха	Шадджа	<i>Са</i> (C)
5—Мандра	Дхайвата	<i>Дха</i> (A)
6—Атисварья	Нишада	<i>ни</i> (B)
7—Крушта	Панчама	<i>Па</i> (G)

Этот звукоряд назван Бхаратой, автором трактата «Натьяшастра», термином шадджа грама. Слово «грама» означает «деревня»; по аналогии при перенесении эпитета в музыку «скопление» звуков стало также именоваться грамой. Шадджа (Са-) грама, однако, не полностью отвечала акустическим и музыкальным требованиям. Поэтому от нее была произведена другая шкала под названием мадхьяма грама.

Обе эти шкалы могут быть измерены нижеследующим образом (с использованием западных обозначений):

	<i>ни</i>	<i>Са</i>	<i>Pu</i>	<i>га</i>	<i>Ма</i>	<i>Па</i>	<i>Дха</i>	<i>ни</i>	<i>Са</i> ¹
Са-грама	большой тон	малый тон	полу-тон	большой тон	большой тон	малый тон	полу-тон	большой тон	
	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>Es</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i> ¹
Ма-грама	большой тон	малый тон	полу-тон	большой тон	малый тон	большой тон	полу-тон	большой тон	

Из таблицы очевидно, что эти две грамы различаются лишь благодаря несовпадению интервалов между *Па* и *Дха*.

Ма-грама эквивалентна современному мажорному диатоническому (натуральному) звукоряду Запада.

Третья грама — гандхара грама, также упоминавшаяся различными авторами, являлась, по представлениям древних индийских музыкантов, неким «идеальным» звукорядом, который мог бы звучать только на небе, но не на земле.

Следует сказать о грама несколько слов. Они были основными звукорядами, и их тоны или интервалы, перечисленные выше, рассматривались как «натуральные». Но помимо того различались еще два промежуточных интервала (свары): между *га* (Es) и *Ма* (F), и между *ни* (B) и *Са* (C). Первый назывался антара гандхара (E), а второй — какали нишада (H). Таким образом,

каждая грама включала семь шуддха (натуральных) тонов и два промежуточных, всего — девять.

С «натуральными» и «промежуточными» тонами связан процесс образования мурчхана: то, что в западной музыке называется ладовой модуляцией. Это достигается тем, что за основной тон — *Са* (*С*) — принимается один из следующих: *Ри*, *Га*, *Ма* и т. д. Большой интерес представляет то, что тоны располагались в нисходящем порядке. Следующий пример пояснит вышесказанное:

<i>Дха</i>	<i>ни</i>	<i>Са</i>	<i>Ри</i>	<i>га</i>	<i>Ма</i>	<i>Па</i>	<i>Дха</i>	<i>ни</i>	<i>са</i>	— Са-грама
<i>Ни</i>	<i>Са</i>	<i>Ри</i>	<i>Га</i>	<i>Ма</i>	<i>Па</i>	<i>Дха</i>	<i>Ни</i>			— 1-я мурчхана
<i>Са</i>	<i>Ри</i>	<i>Га</i>	<i>Ма</i>	<i>Па</i>	<i>Дха</i>	<i>Ни</i>	<i>Са</i>			— 2-я мурчхана

Было возможным таким образом получать различные виды *Ри*, *Га*, *Ма*, *Па*, *Дха*, *Ни*.

Возможно продемонстрировать, как из двух основных грама и дополнительных «промежуточных» могут быть образованы 64 мурчхана. Также почти определенно можно считать, что ни-мурчхана (которая выше была обозначена как 1-я), произведенная от Ма-грама, соответствует тонам раги «Билавал», звукоряд которой является наиболее употребимым в современной североиндийской музыке. Каждая из этих мурчхана имела также характерное, определяющее ее название.

В предыдущей главе упоминалось о джати (мелодическая модель). Именно с такими мурчхана (производными звукорядами) соотносились джати. То есть звукоряд любой из мелодических моделей (джати) мог включаться в ту или иную мурчхана. Джати, которые могли быть соотнесены с одной и той же мурчхана, различались по своему синтаксису, опорным точкам, начальным тонам и т. д.

Это была высокоразвитая, сложная система, основанная на глубоком постижении акустических закономерностей. В то время как она была распространена главным образом в северной части Индии (вполне возможно как следствие распространения культуры ариев), в южной части сложились свои собственные музыкальная теория и практика. Сведения о них мы находим в древних тамильских текстах, которые описывают палани (эквивалент мурчхана), пани (соответствующие джати) и т. д. Даже названия звуков были различными. Однако около VII в. н. э. в стране устанавливается некоторая степень общности в музыкальном творчестве и теории, разумеется, с сохранением региональных особенностей. Древняя южноиндийская музыкальная традиция стала в большой степени «арианизированной».

Такого рода ситуация в музыкальном искусстве длилась до XIII в. Главная, основная структура звукоряда и ее описание оставались неизменными, детали варьировались только в количестве промежуточных звуков и их обозначениях. Натуральные тоны были известны как шуддха свара, а варианты — как викрита свара. Шарнгадева (XIII в.), например, дает 12 наименований последних, Рамаматъя (XV в.) — семь. Это указывает на существование большой путаницы в музыкальной теории, которая часто отставала от общей музыкальной динамики. Рамаматъя получил от своего повелителя, царя Рама Раджи, указ: «В науке о музыке возникли разногласия. Сведи воедино наиболее важные из них и создай интересный трактат о музыке, способный охватить как теорию, так и практику». Противоречия, на которые указывал Рама Раджа, были, по всей вероятности, следствием влияний «чужеродной» музыки, проникающей на юг через северо-западные районы страны. Эта чужеземная система очень сильно отличалась от местной. Вместе с тем вполне возможно, что динамика изменений в развитии индийской музыки шла опережающими теорию темпами. Источники таких изменений можно проследить через изучение терминологии, связанной с существом музыки мелодического типа, а также изменений в конструкции и функции музыкальных инструментов. Но это увело бы нас слишком далеко в сторону.

Этот период был наиболее значительным в истории индийской музыки. Именно в это время Рамаматъя вполне определенно заявил, что не существует иных звукорядов, кроме шадджа-грама. Вместе с тем примерно в это же время сама концепция звукоряда начинает претерпевать значительные изменения. Процесс ладового модулирования (мурчхана) становится анахронизмом, так же как и звукоряды, полученные этим путем. Концепция шуддха (натуральных) и викрита (промежуточных) свар получает новую интерпретацию, согласно которой в качестве исходного стал считаться возможным только лишь один шуддха-звукоряд. Все остальные рассматриваются как его производные и получают общее название мела. При этом признавались лишь двенадцать тонов: семь шуддха и пять викрита. Первым выдвинувшим эту теорию считается Видьяранья (XIV в.).

При общем значении этих основных изменений в музыкальной теории в системах Хиндустани и Карнатак были приняты различные исходные положения. В средневековых трактатах упоминается звукоряд раги «Мукхари»,

который почти тождествен древней шадджа-грама. Но в XVII в. Венкатамакхи разработал высокоорганизованную математическую классификацию звукорядов — как известных ему, так и всех теоретически возможных. Он составил систематическое описание 72-х исходных звукорядов, а все остальные были производными от них. Эти 72 звукоряда были обозначены как «джанака» мела («порождающие» звукоряды), а производные — как «джанья» («порожденные»). Джанака мела всегда состояли из семи звуков (сампурна), а джанья получались путем пропуска одного или двух звуков. Все раги карнатской музыки и в настоящее время группируются вокруг этих 72-х мела. Имеются, однако, некоторые, хотя и не столь существенные, различия между системой, введенной Венкатамакхи, и той, которая существует сегодня. Каждая из этих джанака мела обладает названием, составленным таким образом, что первые две его буквы обозначают порядковый номер мела в числе 72-х. Основанная на этой системе карнатская музыкальная теория рассматривает звукоряд Канаканги в качестве исходного: *C Des D F G As A*. Очевидно, что в нем нет звуков *E* (*E* или *Es*) и *H* (*H* или *B*), следовательно, в нем не представлены все семь ступеней, которые необходимы в основном звукоряде. Однако звуки *D* и *A* можно рассматривать как своеобразные варианты *ga* (*Es*) и *ni* (*B*). Сходным образом, если джанака мела включает *C Es E F G B H*, звуки *Es* и *B* рассматриваются как варианты *Pu* (*D*) и *Dha* (*A*). Система же Хиндустани не считает подобные звукоряды полными (сампурна), и следовательно, в ней они не могут быть приняты как исходные. (См. приложение.)

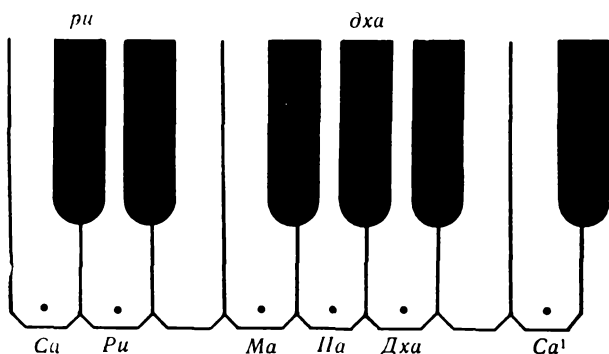
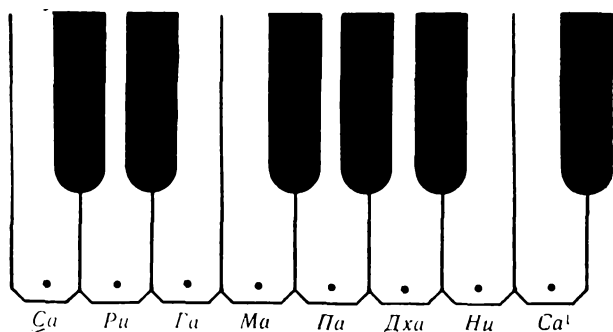
В современной музыке Хиндустани основным звукорядом считается звукоряд раги «Билавал», который почти полностью сходен с западной мажорной диатоникой. Принято считать, что этот звукоряд рассматривается в качестве исходного со времен Мохаммада Раза (XVIII в.). Все звуки этой мела, или тхат (как еще называют эти звукоряды), считаются шуддха (чистыми, натуральными); повышенный звук называется тивра (диез), а пониженный — комал (бемоль).

В таблице, помещенной на с. 77, приводятся названия всех звуков основных звукорядов обеих систем, обозначения темперированного строя (для аналогии), а также краткие обозначения, принятые в традициях Хиндустани и (в круглых скобках) Карнатак.

Необходимо отметить один интересный и важный факт: двенадцати североиндийским названиям ступеней отвеча-

ют шестнадцать в южной традиции. Но это, как уже было замечено, разница скорее теоретическая, даже схоластическая, нежели практическая.

На фортепианной клавиатуре звукоряды шуддха будут выглядеть следующим образом:



Два основных звукоряда индийской музыки. Сверху — рага «Билавал» (Хиндустани); снизу — рага «Канаканги» (Карнатак).

Пример с фортепианной клавиатурой здесь использован для большей наглядности. Строй фортепиано или гармоника не может дать правильного представления о реальном звучании индийской музыки. Двенадцать тонов индийского звукоряда разделяются неравными интервалами. Строй не темперирован равномерно, как на указанных инструментах. Двенадцать названий определяют лишь относительно точные тоновые зоны, действительное же определение точного положения тона в раге может быть достигнуто развитием тончайшего слухового опыта и прак-

Карнатак	Хиндустани	Темперированный строй	Краткие обозначения
1. Шаджам	Шадджа	<i>C</i>	<i>Ca</i>
2. Шуддха ришабхам	Комал ришабх	<i>Cis, Des</i>	<i>pu (Pu₁)</i>
3. Чатушшрути ришабхам, или шуддха гандхарам	Шуддха ришабх	<i>D</i>	<i>Pu (Pu₂)</i> (<i>Ga₁</i>)
4. Шатшрути ришабхам, или Садхарана гандхарам	Комал гандхар	<i>Dis, Es</i>	<i>ga (Pu₃)</i> (<i>Ga₂</i>)
5. Антара гандхара	Шуддха гандхар	<i>E</i>	<i>Ga (Ga₃)</i>
6. Шуддха мадхьямам	Шуддха мадхьям	<i>F</i>	<i>Ma (Ma)</i>
7. Прати мадхьямам	Тивра мадхьям	<i>Fis</i>	<i>ma (ma)</i>
8. Панчамам	Панчам	<i>G</i>	<i>Pa (Pa)</i>
9. Шуддха дхайватам	Комал дхайват	<i>Gis, As</i>	<i>dxa (Dxa₁)</i>
10. Чатушшрути дхайватам, или шуддха нишадам	Шуддха дхайват	<i>A</i>	<i>Dxa (Dxa₂)</i> (<i>Hu₁</i>)
11. Шатшрути дхайватам, или кайшики нишадам	Комал нишад	<i>A, B</i>	<i>Hu (Dxa₃)</i> (<i>Hu₂</i>)
12. Какали нишадам	Шуддха нишад	<i>H</i>	<i>Hu (Hu₃)</i>

тических навыков. Поэтому нотные знаки, используемые в написанных или напечатанных нотах, отображают лишь общую схему движения, не претендуя на выражение точной высоты звука и его важнейших характеристик.

Здесь мы подходим к наиболее тонкому и трудноопределимому явлению в нашем исследовании — шрути. Вокруг этого понятия, имеющего огромную практическую и теоретическую важность, ведется многолетняя дискуссия, которая больше разожгла эмоции, чем внесла ясность в разрешение вопроса. Будучи акустически обоснованными, шрути вместе с тем наделяются в индийской музыке некоторым мистическим значением. Наиболее просто шрути можно определить как наименьшие уловимые слухом звуковые интервалы, так что любое расстояние между тонами определяется количеством входящих в него шрути. Количество интервалов, употребляющихся в музыкальной практике, как известно, исключительно велико. Такие тоны, например, как *Pu* или *Dxa*, встречаются в четырех вариантах. Другие тоны также подвергаются тончайшему, но ощутимому варьированию, которое достигается их некоторыми повышениями или понижениями; эти варианты употребляются как в различных рагах, так и в пределах одной и той же — в разных контекстах. Это станет очевидным, если сравнить звук *ришабх* (*des*) в североиндийских рагах «Бхайрав», «Бхайрави» и «Марва». Сходным образом в раге карнатской традиции «Тоди» звучат по крайней мере два варианта *гандхара* (*es*). Более того, звук приобретает тончайшие оттенки благодаря различным га-

ПРИЛОЖЕНИЕ

Как уже было отмечено, образование мела, или тхата, на протяжении XIV в. полностью вытеснило функции мурчана. Поначалу, однако, это было связано с некоторой неупорядоченностью в системе мела. Количество мела и группирующихся вокруг них раг некоторое время было неустойчивым. Слово «мела» — санскритского происхождения, североиндийский же термин «тхата», вероятно, был введен впервые Ахобалой в его труде «Сангита Париджата» (XVII в.). Система мела приобрела вид законченной концепции в трудах Венкатамакхи (XVII в.). В качестве теоретической эта система сохранила свое значение вплоть до недавнего времени, но она уже не отражает в полной мере музыкальную практику Хиндустани. А для того, чтобы полностью ответить на запросы обеих систем, понадобилось бы, по-видимому, более чем 1 000 мела!

Необходимо помнить два момента. Во-первых, мурчана, мела или тхата являются теоретическими абстракциями и так же отличаются от музыки, как алфавит — от живой речи. Во-вторых, музыкальная теория стала играть доминирующую роль по отношению к практике, музыковедение приобрело авторитарное значение. Тем не менее то и дело появлялись ученые, требовавшие, чтобы теория повернулась лицом к практике и ориентировалась на нее. Несмотря на это, тенденция «выводить» раги из мела сохраняется до сих пор. Вот почему концепция основных (джанак) и производных (джанья) звукорядов является общепринятой и в наше время, особенно в карнатской музыке.

Каждый из 72-х исходных звукорядов в своей структуре имеет два «тетрахорда» (анга). Октава делится на два анга — пурванга (нижний) и уттаранга (верхний) — следующим образом:

Пурванга — *Са ри Ри га Га Ма ма*
Уттаранга — *Па дха Дха ни Ни Са'*

Если для большей наглядности опустить звук *ма* (*fis*), то можно вывести следующие возможные разновидности нижнего анга:

Са ри Ри Ма — C Des D F
Са ри га Ма — C Des Es F
Са ри Га Ма — C Des E F
Са Ри га Ма — C D Es F
Са Ри Га Ма — C D E F
Са га Га Ма — C Es E F

Сходным образом могут быть произведены шесть вариантов верхнего анга:

Па дха Дха Са' — G As A C'
Па дха ни Са' — G As B C'
Па дха Ни Са' — G As H C'
Па Дха ни Са' — G A B C'
Па Дха Ни Са' — G A H C'
Па ни Ни Са' — G B H C'

Соединением каждого из пурванга со всеми вариантами уттаранга могут быть получены 36 джанака мела. Один из примеров помещен ниже:

- | | |
|-------------------------------|--------------------|
| 1. Са га Га Ма Па дха Дха Са' | C Es E F G As A C' |
| 2. Са га Га Ма Па дха ни Са' | C Es E F G As B C' |
| 3. Са га Га Ма Па дха Ни Са' | C Es E F G As H C' |
| 4. Са га Га Ма Па Дха ни Са' | C Es E F G A B C' |
| 5. Са га Га Ма Па Дха Ни Са' | C Es E F G A H C' |
| 6. Са га Га Ма Па ни Ни Са' | C Es E F G B H C' |

Замена во всех тридцати шести джанака мела звука *Ма* (F) на звук *ма* (fis) даст нам еще 36 звукорядов, различаемых только лишь по четвертому звуку (мадхьяма). Таким образом могут быть получены 72 звукоряда. Они приведены в таблице, которая дана в конце приложения. Названия соответствуют тем, которые существуют в современной практике, и отличаются от номенклатуры, данной Венкатамакхи.

Следует отметить одно очень важное положение, от которого идет фундаментальное различие между традициями Карнатак и Хиндустани.

Рассмотрим первую и шестую мела в приведенных выше. В первой из них встречаются две разновидности гандхара (E) и два вида дхайвата (A), что исключает наличие звуков ришабха (D) и нишада (H). То же наблюдается и в шестом звукоряде: здесь исключаются ришабха и дхайвата. Известно, что основной звукоряд (джанака мела) должен включать в себя семь тонов (сампурна). Рассматриваемые звукоряды не отвечают этому основополагающему требованию. Где же выход из создавшегося положения? Карнатская музыка разрешает эту проблему, определяя нижний гандхара как разновидность ришабха (и переименовывая его в шатшрути ришабха), верхний дхайвата — как разновидность нишада (шуддха нишада), а нижний нишада — как вид дхайвата (шатшрути

д х а й в а т а). Таким образом, мы можем представить первый и шестой звукоряды несколько иным образом:

1-й звукоряд	2-й звукоряд	Карнатские обозначения
<i>C</i>	<i>C</i>	шаджам
<i>Es</i>	<i>Es</i>	шатшрути ришабхам (Pu_3)
<i>E</i>	<i>E</i>	антара гандхарам
<i>F</i>	<i>F</i>	мадхьямам
<i>G</i>	<i>G</i>	панчамам
<i>As</i>	—	шуддха дхайватам
<i>A</i>	—	шуддха нишадам (Hu_1)
—	<i>B</i>	шатшрути дхайватам (Dha_3)
—	<i>H</i>	какали нишадам
<i>C'</i>	<i>C'</i>	тара шаджам

Путем подобных манипуляций с названиями звуков каждый из звукорядов превратился в семиступенный, как этого требует теория. Таким же образом, когда звукоряд содержит оба вида ришабха (Des , D), верхний становится разновидностью гандхара, а когда имеется два вида гандхара (Es , E), нижний рассматривается как ришабха. Разновидности дхайвата (As , A) и нишада (B , H) в сходных ситуациях также приобретают различные названия. Именно поэтому звукоряды карнатской традиции заключают в себе шестнадцать звуков — в отличие от двенадцати в традиции Хиндустан (и в западной музыке).

Сколько же раг возможно произвести из единственной мела, если следовать этой процедуре (являющейся, правда, не более чем логической операцией)? Это можно вычислить простым арифметическим действием. Метод, применяемый здесь, называется в арджа, или пропуск тонов в звукоряде. Например, семиступенный звукоряд (сампурна) может дать шесть производных (джанья мела), каждый по шесть звуков (шадава). Надо иметь в виду, что пропуск звука шадджа в индийской музыке запрещается в каких бы то ни было мела. Итак, здесь могут быть шесть восходящих звукорядов, отличных от шести нисходящих. Следовательно, из каждого звукоряда можно получить 36 шадава (шестиступенных) раг. Среди пятиступенных звукорядов (удува, образованных вследствие пропуска одновременно двух звуков основного звукоряда) получаются 15 различных арохана (восходящих) и 15 аварохана (нисходящих). Общее число производных пятиступенных раг будет: $15 \times 15 = 225$. Несложный подсчет

дает возможность выяснить количество звукорядов, произведенных от мела:

В восходящем движении	В нисходящем движении	Количество возможных звукорядов
гептатонический	гептатонический	1
гептатонический	гексатонический	6
гептатонический	пентатонический	15
гексатонический	гептатонический	6
гексатонический	гексатонический	36
гексатонический	пентатонический	90
пентатонический	гептатонический	15
пентатонический	гексатонический	90
пентатонический	пентатонический	225
		Всего: 484

Если один исходный звукоряд порождает 484 производных, то семьдесят два дадут в общей сложности $484 \times 72 = 34\,848!$

В это число входит только прямое восходящее и нисходящее движение. Но этим нельзя ограничиваться. Последование звуков может быть и не прямым, изломанным (в акра). Например, *Ca¹ ни дха Па Ма га Ру* (*C¹ B As G F Es D*) представляет собой последовательно восходящее движение звуков. А аварохана *Ca¹ ни дха нв Па Ма га Ма Ру* (*C¹ B As B G F Es F D*) будет извилистым, изломанным, где звуки *ни* (*B*) и *Ма* (*F*) звучат дважды. Этот пример характеризует рагу «Каннада» (см. схему на с. 58).

Рага «Гауд Саранг» традиции Хиндустани имеет следующее восходящее движение:

Ca Ни Ру Са Га Ру Ма Га Па Ма Дха Па Ни Дха Са' Ни Ру' Са'
С Н D C E D F E G F A G Н A C' Н D' C

Каждая из 34 848 производных (джанья) мела может иметь множество таких движений вакра, что приводит к поистине астрономическому числу раг. Кроме того, на одном и том же звуковом материале могут создаваться самые различные раги. Таким образом, теоретически количество раг неисчислимо.

Но существуют два главных лимитирующих фактора:

а) при образовании звукорядов посредством пропуска звуков получается большое количество повторений;

б) эстетический потенциал многих из них крайне невелик.

Эти два положения серьезно ограничивают ассортимент раг, которые могут быть использованы в реальной практи-

ке. И конечно, еще более лимитирующим фактором, чем оба вышеуказанных, является ненадежность человеческих памяти и воображения. В практическом обиходе существует около двухсот пятидесяти раг, которые звучат и теоретически обоснованы. Человек, обладающий достаточно высоким культурным уровнем, способен различать около сотни раг, а хорошо подготовленный музыкант может исполнить примерно такое же количество или даже меньше. Будучи в состоянии хорошо исполнить около двадцати пяти, по-настоящему виртуозно он справится примерно с двенадцатью из них.

В практике музыки Хиндустани подобная схема не была признана даже на чисто теоретическом, логическом уровне. Как уже было отмечено, наиболее ранняя классификация основывалась на мурчхана. Было упомянуто и о группировке родственных раг и рагини в «семьи». Но с введением системы мела от этих принципов отказались, и североиндийская музыка приняла (правда, не без возражений) концепцию мела, или тхата. Но мела карта, система из 72-х звукорядов, разработанная Венкатамакхи, хотя она и награждается всевозможными комплиментами, до сих пор не заняла своего места в музыке Хиндустани.

Камнем преткновения является определение исходного звукоряда. Он обязательно должен быть семиступенным. Как же может звукоряд типа *Са ри Ри Ма Па дха Дха Са'* (*C Des D F G As A C'*) — первая мела в карнатской традиции — считаться основным? Он не содержит ни звуков гандхара (*Es, E*), ни нишада (*B, H*). Операции с названиями, производимые с целью превратить звукоряд в семиступенный, несмотря на изощренность, являются все же не более чем софистикой.

Далее, существует много раг, которые используют более чем семь звуков или две альтерированные разновидности одного и того же звука, оба как основные, а не просто носящие случайный характер. Например, рага «Лалит» включает в себя тоны *Са ри Га Ма ма* как обязательные. Как же «подогнать» эту рагу, полный звукоряд которой составляют звуки *Са ри Га Ма ма дха Ни* (*C Des E F Fis As H*), под семитоновую гамму?

Все эти несоответствия теории и практики мешали полному принятию системы Венкатамакхи. Некоторые предлагали создать группу из тридцати шести мела, это приблизило бы систему к духу музыки Хиндустани. Но наибольшую популярность приобрела, хотя и не всегда логически безупречная, группировка, предложенная Бхаткханде. В его системе имеются недостатки и внутренние проти-

воречия, но так или иначе, она получила наибольшее распространение в Северной Индии. Бхаткханде сгруппировал все раги вокруг десяти тхата и назвал тхата именами наиболее известных раг, использующих все или некоторые из их тонов.

Вот эти т х а т а:

1. Билавал тхат	<i>Ca Pu Ga Ma Pa Dha Ni</i>	<i>C D</i>	<i>E F G A H</i>
2. Кхамадж тхат	<i>Ca Pu Ga Ma Pa Dha ni</i>	<i>C D</i>	<i>E F G A B</i>
3. Кафи тхат	<i>Ca Pu ga Ma Pa Dha ni</i>	<i>C D</i>	<i>Es F G A B</i>
4. Бхайрав тхат	<i>Ca pu Ga Ma Pa dha Ni</i>	<i>C Des</i>	<i>E F G As H</i>
5. Асавари тхат	<i>Ca Pu ga Ma Pa dha ni</i>	<i>C D</i>	<i>Es F G As B</i>
6. Бхайравн тхат	<i>Ca pu ga Ma Pa dha ni</i>	<i>C Des</i>	<i>Es F G As B</i>
7. Кальян тхат	<i>Ca Pu Ga ma Pa Dha Ili</i>	<i>C D</i>	<i>E fis G A H</i>
8. Марва тхат	<i>Ca pu Ga ma Pa Dha Ni</i>	<i>C Des</i>	<i>E fis G A H</i>
9. Пурви тхат	<i>Ca pu Ga ma Pa dha Ni</i>	<i>C Des</i>	<i>E fis G As H</i>
10. Тоди тхат	<i>Ca pu ga ma Pa dha Ni</i>	<i>C Des</i>	<i>Es fis G As H</i>

Семьдесят две мелакарта (основные звукоряды) приведены ниже. Но прежде необходимо отметить несколько существенных моментов:

1) Названия у мела не те, которые были даны Венкатамакхой в XVII веке, а те, которые вошли в практику позднее.

2) Во всех случаях приведенные названия обозначают мела, но не раги.

3) 72 звукоряда разделены на 12 групп по 6 мела в каждой. Каждая такая группа называется *чакра* и имеет особое обозначение.

4) В пределах *чакра* нижний тетрахорд остается неизменным, а верхний варьируется.

5) Вторая половина таблицы мела представляет собой почти «зеркальное отражение» первой, за исключением звука *Ma* (*F*), который во второй части заменяется звуком *ma* (*fis*). Таким образом получается, что мела № 1 и № 37 тождественны, за исключением звука *мадхьяма*; так же точно сходными оказываются № 2 и № 38, № 3 и № 39 и т. д.

Даже лучшие из наших музыкантов не могут создать раги на основе всех этих мела. Но в предыдущем веке Маха Найдьянатха Айер сочинил музыку для *рага-малика* (гирлянда раг) и назвал это мела *рага малика*, так как она включала песни во всех мела и в точном соответствии с порядком их расположения в схеме Бхаткханде. Это был замечательный пример музыкального мастерства! И сегодня такие музыканты, как Свами Парватикар на Севере, пытаются, и довольно успешно, создавать композицию не только на основе этих исходных звукорядов, но и их производных.

1. Канаканги	$Ca Pu_1 Ga_1 Ma Pa Dxa_1 Hu_1$	$C Des D F G As A$
2. Ратнанги	$Ca Pu_1 Ga_1 Ma Pa Dxa_1 Hu_2$	$C Des D F G As B$
3. Ганамурти	$Ca Pu_1 Ga_1 Ma Pa Dxa_1 Hu_3$	$C Des D F G As H$
4. Ванаспати	$Ca Pu_1 Ga_1 Ma Pa Dxa_2 Hu_2$	$C Des D F G A B$
5. Манавати	$Ca Pu_1 Ga_1 Ma Pa Dxa_2 Hu_3$	$C Des D F G A H$
6. Танарупи	$Ca Pu_1 Ga_1 Ma Pa Dxa_3 Hu_3$	$C Des D F G B H$
7. Шенавати	$Ca Pu_1 Ga_2 Ma Pa Dxa_1 Hu_1$	$C Des Es F G As A$
8. Хануматтоди *	$Ca Pu_1 Ga_2 Ma Pa Dxa_1 Hu_2$	$C Des Es F G As B$
9. Дхенука	$Ca Pu_1 Ga_2 Ma Pa Dxa_1 Hu_3$	$C Des Es F G As H$
10. Натакаприя	$Ca Pu_1 Ga_2 Ma Pa Dxa_2 Hu_2$	$C Des Es F G A B$
11. Кокилаприя	$Ca Pu_1 Ga_2 Ma Pa Dxa_2 Hu_3$	$C Des Es F G A H$
12. Рупавати	$Ca Pu_1 Ga_2 Ma Pa Dxa_3 Hu_3$	$C Des Es F G B H$
13. Гайякаприя	$Ca Pu_1 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_1$	$C Des E F G As A$
14. Вакулабха- ранам	$Ca Pu_1 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_2$	$C Des E F G As B$
15. Майямала- вагаулам *	$Ca Pu_1 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_3$	$C Des E F G As H$
16. Чакрава- кам	$Ca Pu_1 Ga_3 Ma Pa Dxa_2 Hu_2$	$C Des E F G A B$
17. Сурьякантам	$Ca Pu_1 Ga_3 Ma Pa Dxa_2 Hu_3$	$C Des E F G A H$
18. Хатакамбари	$Ca Pu_1 Ga_3 Ma Pa Dxa_3 Hu_3$	$C Des E F G B H$
19. Джанкарад- хвани	$Ca Pu_2 Ga_2 Ma Pa Dxa_1 Hu_1$	$C D Es F G As A$
20. Натабхай- равн*	$Ca Pu_2 Ga_2 Ma Pa Dxa_1 Hu_2$	$C D Es F G As B$
21. Киравани	$Ca Pu_2 Ga_2 Ma Pa Dxa_1 Hu_3$	$C D Es F G As H$
22. Кхараха- раприя*	$Ca Pu_2 Ga_2 Ma Pa Dxa_2 Hu_2$	$C D Es F G A B$
23. Гурима- нохари	$Ca Pu_2 Ga_2 Ma Pa Dxa_2 Hu_3$	$C D Es F G A H$
24. Варунаприя	$Ca Pu_2 Ga_2 Ma Pa Dxa_3 Hu_3$	$C D Es F G B H$
25. Мараранд- жапи	$Ca Pu_2 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_1$	$C D E F G As A$
26. Чарукши	$Ca Pu_2 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_2$	$C D E F G As B$
27. Сарасанги	$Ca Pu_2 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_3$	$C D E F G As H$
28. Харакам- бодхи*	$Ca Pu_2 Ga_3 Ma Pa Dxa_2 Hu_2$	$C D E F G A B$
29. Дхирашакараб- харам*	$Ca Pu_2 Ga_3 Ma Pa Dxa_2 Hu_3$	$C D E F G A H$
30. Наганандини	$Ca Pu_2 Ga_3 Ma Pa Dxa_3 Hu_3$	$C D E F G B H$
31. Ягаприя	$Ca Pu_3 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_1$	$C Es E F G As A$
32. Рагавард- хини	$Ca Pu_3 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_2$	$C Es E F G As B$
33. Гангсябху- шани	$Ca Pu_3 Ga_3 Ma Pa Dxa_1 Hu_3$	$C Es E F G As H$
34. Вагадхи- швари	$Ca Pu_3 Ga_3 Ma Pa Dxa_2 Hu_2$	$C Es E F G A B$

* Мела, отмеченные звездочкой, имеются в схеме десяти тхата Бхаткханде.

35. Шулини	<i>Ca Pu₃ Ga₃ Ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C Es E F G A H</i>
36. Чаланата	<i>Ca Pu₃ Ga₃ Ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C Es E F G B H</i>
37. Шалагам	<i>Ca Pu₁ Ga₁ ma Pa Dxa₁ Hu₁</i>	<i>C Des D Fis G As A</i>
38. Джаларна- вам	<i>Ca Pu₁ Ga₁ ma Pa Dxa₁ Hu₂</i>	<i>C Des D Fis G As B</i>
39. Джалава- рали	<i>Ca Pu₁ Ga₁ ma Pa Dxa₁ Hu₃</i>	<i>C Des D Fis G As H</i>
40. Наванитам	<i>Ca Pu₁ Ga₁ ma Pa Dxa₂ Hu₂</i>	<i>C Des D Fis G A B</i>
41. Павани	<i>Ca Pu₁ Ga₁ ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C Des D Fis G A H</i>
42. Рагхуприя	<i>Ca Pu₁ Ga₁ ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C Des D Fis G B H</i>
43. Гавамбходхи	<i>Ca Pu₁ Ga₂ ma Pa Dxa₁ Hu₁</i>	<i>C Des Es Fis G As A</i>
44. Бхаваприя	<i>Ca Pu₁ Ga₂ ma Pa Dxa₁ Hu₂</i>	<i>C Des Es Fis G As B</i>
45. Субхапанту- варали*	<i>Ca Pu₁ Ga₂ ma Pa Dxa₁ Hu₃</i>	<i>C Des Es Fis G As H</i>
46. Шадвидха- маргини	<i>Ca Pu₁ Ga₂ ma Pa Dxa₂ Hu₂</i>	<i>C Des Es Fis C A B</i>
47. Шуварнанги	<i>Ca Pu₁ Ga₂ ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C Des Es Fis G A H</i>
48. Дивьямани	<i>Ca Pu₁ Ga₂ ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C Des Es Fis G B H</i>
49. Дхавалам- бари	<i>Ca Pu₁ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₁</i>	<i>C Des E Fis G As A</i>
50. Намана- раяни	<i>Ca Pu₁ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₂</i>	<i>C Des E Fis G As B</i>
51. Камавард- хини*	<i>Ca Pu₁ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₃</i>	<i>C Des E Fis G As H</i>
52. Рамаприя	<i>Ca Pu₁ Ga₃ ma Pa Dxa₂ Hu₂</i>	<i>C Des E Fis G A B</i>
53. Гаманашрама*	<i>Ca Pu₁ Ga₃ ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C Des E Fis G A H</i>
54. Вишвамбари	<i>Ca Pu₁ Ga₃ ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C Des E Fis G B H</i>
55. Шьямаланги	<i>Ca Pu₂ Ga₂ ma Pa Dxa₁ Hu₁</i>	<i>C D Es Fis G As A</i>
56. Шамукха- прия	<i>Ca Pu₂ Ga₂ ma Pa Dxa₁ Hu₂</i>	<i>C D Es Fis G As B</i>
57. Шимхендра- мадхьямам	<i>Ca Pu₂ Ga₂ ma Pa Dxa₁ Hu₃</i>	<i>C D Es Fis G As H</i>
58. Хемавати	<i>Ca Pu₂ Ga₂ ma Pa Dxa₂ Hu₂</i>	<i>C D Es Fis G A B</i>
59. Дхармавати	<i>Ca Pu₂ Ga₂ ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C D Es Fis G A H</i>
60. Нитимати	<i>Ca Pu₂ Ga₂ ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C D Es Fis G B H</i>
61. Кантамани	<i>Ca Pu₂ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₁</i>	<i>C D E Fis G As A</i>
62. Ришабха- прия	<i>Ca Pu₂ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₂</i>	<i>C D E Fis G As B</i>
63. Латанги	<i>Ca Pu₂ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₃</i>	<i>C D E Fis G As H</i>
64. Вачашпати	<i>Ca Pu₂ Ga₃ ma Pa Dxa₂ Hu₂</i>	<i>C D E Fis G A B</i>
65. Мечакальяни*	<i>Ca Pu₂ Ga₃ ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C D E Fis G A H</i>
66. Читрамбари	<i>Ca Pu₂ Ga₃ ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C D E Fis G B H</i>
67. Шучаритра	<i>Ca Pu₃ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₁</i>	<i>C Es E Fis G As A</i>
68. Джотисвару- пини	<i>Ca Pu₃ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₂</i>	<i>C Es E Fis G As B</i>
69. Дхатувард- хини	<i>Ca Pu₃ Ga₃ ma Pa Dxa₁ Hu₃</i>	<i>C Es E Fis G As H</i>
70. Насикабху- шани	<i>Ca Pu₃ Ga₃ ma Pa Dxa₂ Hu₂</i>	<i>C Es E Fis G A B</i>
71. Кошалам	<i>Ca Pu₃ Ga₃ ma Pa Dxa₂ Hu₃</i>	<i>C Es E Fis G A H</i>
72. Расикаприя	<i>Ca Pu₃ Ga₃ ma Pa Dxa₃ Hu₃</i>	<i>C Es E Fis G B H</i>

Тала — ритмический цикл

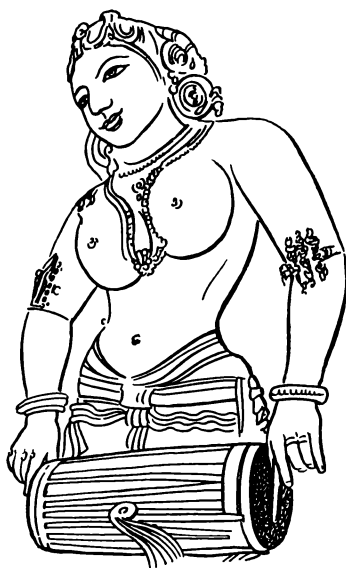
Временная организация музыкального движения определяется понятием «ритм». Однако простая последовательность временных единиц еще не является музыкальным ритмом. Простейший образец «немузыкального» отсчета времени — тиканье часов. Вместе с тем такой «немузыкальный» ритм, как стук колес поезда, нередко вызывает у пассажира субъективное ощущение «одушевленной» ритмики. Это обычные примеры того, что можно было бы назвать «линейным» ритмом, ибо он имеет лишь поступательное движение, исключаящее возвраты. Но когда ритмическое переживание организуется таким образом, что у человека возникает ощущение «возвращения» к началу, структура становится повторяющейся или цикличной, как только движение по кругу приводит к постоянному возвращению к исходной точке. Простейшей аналогией может являться неделя. Очевидно, что время течет «вперед» — в «линейном» порядке, но дни недели, накладываясь на эту прямую линию, создают периодические повторения. Следовательно, допустимо сказать, что неделя представляет собой циклическую временную модель. Именно на такой концепции тотального цикла базируется ритмическая организация в индийской классической музыке.

В техническом смысле представляется затруднительным провести различия между ритмом в традиционной музыке и тала (ритмическим циклом) в музыке, построенной на теоретических закономерностях. Общая динамика того и другого сходна. Допускает сравнение и степень их виртуозности. Часто даже термин тала используется традиционными музыкантами в их практике. Но тала классической музыки существенно отличается от организации музыкального времени в традиционной музыке высокой степенью грамматической упорядоченности.

Временные единицы, называемые акшара в карнатской музыке и матра в традиции Хиндустани, организованы в определенные секции (кханда, лагху и



Джаллари
(Конарак, XIII в.)



Мардала
(Конарак, XIII в.)

т. д.), которые, складываясь, образуют тала. В пределах секции при этом возможны и различные дополнительные членения временных единиц, называемые гати или надаи. К этому мы вернемся позже.

Темп обозначается термином лайя. Различается три основных степени лайя: виламбита (или виламба), мадхья и друта. Первый из них означает медленный темп, второй — умеренный, третий — быстрый. Конечно, темп может быть и совсем медленным (ати виламбита), и крайне быстрым (ати друта). Темпы, естественно, зависят от длительности временной единицы (акшара или матра). В виламбита лайя продолжительность матра велика, а в друта — краткая. В практике нашей музыки лайя в большей или меньшей степени произволен и никогда не устанавливается с помощью метронома. Музыкант должен обладать «ощущением» традиционно приемлемого лайя. Но и само традиционное ощущение темпа со временем меняется; так, например, очень медленный темп, в котором поют свои произведения современные североиндийские исполнители в стиле кхайяль, никогда не был принят среди музыкантов прошлого поколения. То же самое можно сказать и о композициях криты в карнатской музыке, которые еще несколько десятилетий назад пелись в виламба лайя, а сейчас исполняются в более быстром тем-

пе. Подобные процессы происходят постоянно, придавая специфику музыке каждого времени.

В традициях Хиндустани и Карнатак существуют некоторые различия в концепции лайя. В первой во время исполнения музыкант обычно начинает с виламбит и постепенно доходит до друт без сколько-нибудь строгого соблюдения временных пропорций; соотношения темпов не подчинены каким-либо твердым правилам. В карнатской же музыке существует определенная система соотношения темпов: друта в два раза быстрее, чем мадхья, который, в свою очередь, в два раза быстрее, чем виламбита. Кроме того, темп, выбранный для исполнения композиции, не может быть изменен в процессе развития. Такого рода закономерности можно отметить и в Северной Индии — в дхрупаде и некоторых школах кхайяля (например, Аграской).

Наикратчайшей временной единицей является кшана, что может быть переведено как «мгновение». В Индии, желая образно выразить сущность кшана, говорят, что это то время, которое требуется для того, чтобы пронзить булавкой сто листьев лотоса, сложенных вместе. Критерий, как мы видим, скорее поэтический, чем научный.

Поскольку кшана не является чувственно воспринимаемой длительностью, в музыкальной практике в качестве минимальной метрической единицы используется акшара (равная 16 384 кшана). Акшара, а также анудрута (временная протяженность одной акшары), как и упомянутое выше, связаны скорее с индивидуальным ощущением, чем с величинами, допускающими точное измерение¹.

Акшара группируются в определенные анга (секции тала), имеющие специальные названия и обозначения:

анга	количество акшара	обозначения
анудрута	1	0
друта	2	0
лагху	3, 4, 5, 7 или 9	3, 4, 5, 7 или 9

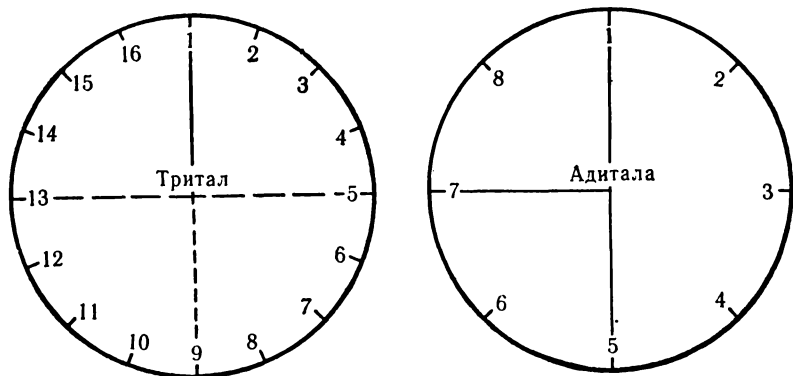
Надо отметить, что анудрута и друта имеют фиксированные временные значения, а лагху имеет пять разновидностей, различаемых в зависимости от количества единиц.

¹ В субъективной и объективной оценке понятий акшара и анудрута не существует противоречий. Исполнители рассматривают матра в качестве субъективной временной единицы, но в то же время матра объективно подразделяется на 2, 3, 4 (доли).

Поэтому лагху нуждается в добавочных обозначениях, которые показывают количество акшара, заключенных в нем: тишра лагху (3), чатусра лагху (4), кханда лагху (5), мишра лагху (7) и санкирна лагху (9).

Путем комбинаций анга формируются различные тала, каждый из которых имеет свое название. Важнейшей закономерностью тала является то, что при его образовании обязательно соблюдается принцип цикличности. Полный цикл тала носит название аварта.

Продemonстрируем в качестве примера два таких цикла. Для наглядности они изображены на рисунке в виде двух кругов.



Первый из них — аварта из шестнадцати матра, состоящий из четырех анга по четыре матра в каждой: $4+4+4+4=16$. Обозначение этого тала — $|4, |4, |4, |4$. Это «Тритал» или «Тинтал» традиции Хиндустани; некоторые, однако, рассматривают его как состоящий из восьми матра ($2+2+2+2$). Второй — это «Адита́ла» южноиндийской традиции, который имеет восемь акшара, расположенных как $4+2+2$, и обозначается $|4^\infty$.

Здесь следует отметить интересную особенность тала. Вспомним, что различные раги могут создаваться на основе идентичных групп звуков лишь путем их синтаксического и интонационного варьирования. Подобные примеры имеются и в тала: так, «Джампа тала» и «Матья тала» карнатской традиции состоят каждый из десяти акшара; но первый организован в секции: $7+1+2$, а второй: $4+2+4$. Таким образом, само внутреннее строение приобретает важное музыкально-художественное и эстетическое значение. Возможны и еще более тонкие градации в сте-

пени различия тала, как, например, в «Тинтал» и «Тилвада» традиции Хиндустани: при полном тождестве конструкции их аварта ($4+4+4+4$ матра) внутренние структуры в пределах секций (анга) у них оказываются неодинаковыми благодаря использованию определенных способов игры на ударных инструментах, что и создает музыкальный контраст между ними.

В древних текстах встречается упоминание о 108 тала. Но более простой классификацией мы обязаны, очевидно, Пурандарадасе (XVI в.), которого обычно называют отцом карнатской музыки. По этой классификации тала делятся на 35 типов, главным образом в соответствии с разновидностями лагху. Эта система применяется в карнатской музыке, где ее строго придерживаются. Но даже и здесь существуют некоторые тала, такие, например, как разновидности «Чапу», которые не укладываются в данную схему. Многое в этой теории признается и североиндийскими музыкальными учеными, которые, однако, не создали какой-либо собственной приемлемой классификации.

Наиболее часто употребимы следующие тала:

Традиция Карнатак

- | | | | |
|-----------------------|-----------|--|--|
| 1. «Ади тала» | — $4+2+2$ | — 4^{00} | |
| 2. «Джхампа тала» | — $7+1+2$ | — 7^{00} | |
| 3. «Рупака тала» | — $2+4$ | — 0 4 | |
| 4. «Мишра чапу тала» | — $3+4$ | } эти два не укладываются в схему из 35 видов тала | |
| 5. «Кханда чапу тала» | — $2+3$ | | |

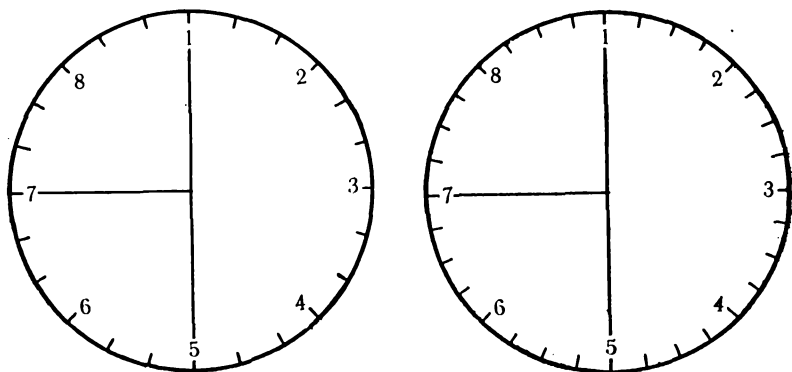
Традиция Хиндустани

- | | | |
|---------------|--------------------|---|
| 1. «Кехарува» | — 4 | } используются в легкой классической музыке |
| 2. «Дадра» | — $3+3=6$ | |
| 3. «Дипчанди» | — $3+4+3+4=14$ | |
| 4. «Чаутал» | — $2+2+2+2+2+2=12$ | } используются в стилях дхрупад и дхамар |
| 5. «Дхамар» | — $5+2+3+4=14$ | |
| 6. «Рупак» | — $3+2+2=7$ | |
| 7. «Джхаптал» | — $2+3+2+3=10$ | |
| 8. «Эктал» | — $4+4+2+2=12$ | |
| 9. «Джхумра» | — $3+4+3+4=14$ | |
| 10. «Тритал» | — $4+4+4+4=16$ | |
| 11. «Тилвада» | — $4+4+4+4=16$ | |

Отметим одинаковое количество матра в «Дипчанди», «Дхамар» и «Джхумра», а также идентичность ячеек в «Тритал» и «Тилвада». К рассмотрению этого явления мы сейчас и переходим.

Акшара, или матра, могут подвергаться и более мелко-му делению; этот процесс в музыке Хиндустани называется гати, а в карнатской традиции — на да и. При этом структура тала и его секций (анга) сохраняется, неизмен-

ным остается и темп. Но певец или инструменталист располагает звуки (тоны или удары) таким образом, что они проецируются как внутренние делимые единицы времени. Например, «Адитала» может иметь, скажем, тисра (3) или чатусра (4) на даи. Это наглядно отображено в приведенной ниже схеме: обратите внимание на количество ударов и на подразделения внутри каждой ячейки.



В североиндийской музыке это явление часто упоминается в просторечии как дугун (двойной), тригун (тройной), чоугун (четверной) и т. д.

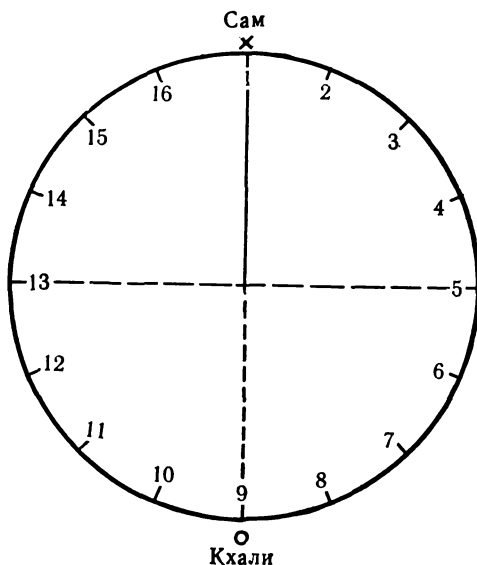
В вокальной и инструментальной музыке Индии используется также особая техника исполнения, для которой характерно несовпадение мелодического (или ритмического — на ударных инструментах) рисунка с основными делениями (долями) тала: звуки произносятся или чуть раньше, или чуть позже². В таких случаях временная структура тала обозначается как вишам а; структура же, основанная на строгом соответствии между звуковой атакой и матра, носит название сама а. Вишама бывает двух видов: атита и анагата. В атита звук опережает счетную долю, а в анагата запаздывает по отношению к ней:

Сама	* . . . * . . . * . . .	—тала
	× . . . × . . . × . . .	—звуки мелодии (или удары в ритмическом рисунке)
Анагата	* . . . * . . . * . . .	—тала
	. × . . . × . . . × . . .	—звук мелодии (или удар)
Атита	* . . . * . . . * . . .	—тала
	× . . . × . . . × . . .	—звук мелодии (или удар)

² Для определения этого приема Б. Ч. Дева пользуется распространенным джазовым термином «off beat».

Тала в традициях Хиндустан и Карнатак существенно различаются по двум аспектам.

Один из аспектов связан с наличием в тала относительного подчеркивания долей. В южноиндийской музыке временное развитие происходит скорее в условиях внутренней организации ритмических фигур в анга (ячейке) или аварта (цикле). Здесь встречаются различные сложные сочетания матра или синкопированные рисунки, но ощущение «сильной доли», которое столь характерно для тала традиции Хиндустан, здесь не выражено. В традиции же Хиндустан первая доля каждого ритмического цикла трактуется как «сильная» и акцентируется. Эта начальная доля аварта носит название сам. В тала может быть еще и средняя ударная доля (не обязательно); ее название — кхали (или вису — в карнатской традиции):



Сам обозначен в этой схеме крестиком, а кхали — кружочком. Заметим, что сам одновременно представляет собой начало и конец цикла. Поэтому особенную роль играет совпадение важнейших звуков мелодической линии и ритмических долей, выделяемых ударным инструментом. Как бы далеко ни уводили исполнителя течение импровизации и вариационное развитие, от него ожидают возвращения к этой точке. Само собой разумеется, что на

этой части тала сосредоточено особенно пристальное внимание музыканта и слушателя. Умение вернуться к самому с почти абсолютной точностью (ни на долю секунды раньше или позже) является признаком высокой степени виртуозности. Большое мастерство требуется также для создания «сюрпризов», неожиданного запаздывания или, напротив, забегания вперед.

Кхали чаще всего связана с началом второй половины ритмического цикла. Она отмечает завершение первой половины аварта и начало следующей части цикла, таким образом предупреждая о приближении сама. Кхали является вторым центром притяжения в ритмической организации ударных инструментов и вokalной партии, психологически имеющим не меньшее значение, чем сам. Подобная психологическая динамика типична для североиндийской музыки; для карнатской же традиции это явление менее существенно.

Художественное и техническое мастерство игры на ударных связано прежде всего с овладением искусством тала. Но здесь следует различать два момента: эстетический, основанный главным образом на качестве звучания, и специфическую динамику игры на ударных. Каждый удар по мридангу, пакхаваджу или табла имеет свое наименование, зачастую звукоподражательное — бол, или бол (Хиндустани), и соллу (Карнатак). Например, удар по ободу табла пальцем определяется слогом *на* или *та*. «Соллу там» обозначает такое же исполнение на мриданге.

В этом вопросе между двумя традициями нет особых разногласий. Однако бол табла и пакхаваджа используются для определения тала (своего рода «ритмическое сольфеджио»).

Например, в «Джхаптал» последовательность бол очерчивает основную и вполне развитую и определенную ритмическую модель:

1 3 6 8
Дхи на Дхи дхи на Ти на Дхи дхи на

«Эктал» же может быть определен следующими бол:

1 5 7 9 10 11 12
Дхи дхи дхаг тиракита ту на кат та дхаг тиракита дхи на

Такая воплощенная в последовательностях бол ритмическая организация известна под названием тхека. Другими словами, каждый тала в музыке Хиндустани узнается по его тхека. Исполнитель на табла всегда дает экспозицию тхека, только после этого переходя к различ-

ным ритмическим вариациям. Тхека любого тала известна каждому — и музыкантам, и слушателям, и поэтому на концерте вы редко увидите кого-нибудь, отсчитывающего ритм на пальцах, так как исполнитель на табла определяет тала с самого начала. При отсутствии тхека в карнатской традиции музыканты отсчитывают временные единицы и выдерживают тала хлопками в ладоши и движениями рук, имеющими определенное значение и стандартизированными в условиях обеих систем.

Теория и практика тала весьма сложны, не менее, чем теория и практика рага и шрути. Лишь в результате многовекового развития мелодии и сопутствующего ей ритма могло сформироваться музыкальное искусство, отличающееся такой высокой степенью сложности и утонченности.

Формы индийской музыки

Используя алфавит, законы синтаксиса и просодии, писатель создает различные литературные формы: от короткой повести до эпических произведений, от белого стиха до сонета. Таким же образом индийские музыканты на основе раги и тала создают различные музыкальные структуры.

Существуют две главные категории форм: анибаддха и нибаддха. Первая может быть определена как «свободная», или открытая форма, а вторая — как «ограниченная рамками», или закрытая. Музыка анибаддха не имеет определенного тала, она не связана ни со сколько-нибудь обязательным текстом; у нее нет ни предписанного, ни улавливаемого на слух завершения. Нибаддха, напротив, основывается на тала, содержит текст (имеющий смысл или не имеющий его) и состоит из определенных частей, имеющих начало и конец. Короче, нибаддха представляет собой музыкальную композицию. Часто по отношению к композиции применяются термины гити, прабандха и т. д.

Среди анибаддха сангита (формы открытого типа) самое почетное место занимает алапа.

Алапа является наиболее тщательно разрабатываемым и вместе с тем утонченным элементом в разворачивании раги. Здесь проявляется степень мастерства и зрелости музыканта. Алапа требует от исполнителя внутренней сосредоточенности и артистической чуткости. Конечно, и быстрые пассажи могут вызвать восхищение виртуозностью исполнителя, но именно в алапа выясняется индивидуальное творческое лицо и художественный уровень музыканта.

Алапа, как правило, не связана с определенным ритмом и представляет собой свободное разворачивание музыкального материала. Это своего рода прелюдия к композиции в той раге, которая следует за ней. В вокальном исполнении в алапа употребляются такие лишние смысла слова, как «нометоме», «рена» и т. п. Считают, что такие слова являются искаженными восклицаниями вроде «Ом нараяна», «Ом Хари» в молитвах. При инструмен-

гальном исполнении, разумеется, вообще никакого словесного текста быть не может.

С музыкальной точки зрения алапа, в общем, представляет собой некое широко развернутое структурное целое. Во-первых, ее характеризует отсутствие определенно-го ритмического рисунка, что не означает, конечно, отсутствия временных пропорций между тонами. Здесь есть некая формальная конструкция. Во-вторых, музыка здесь начинается в медленном темпе, обычно в нижнем регистре. Звуки следуют друг за другом, подвергаясь искусной разработке с помощью соответствующих украшений; при этом каждый занимает ту позицию, которая предписана ему моделью данной раги: звук подчеркивается либо остается в тени, выдерживается в течение долгого времени либо «проскакивает», берется непосредственно (посредством прямой атаки) либо «с подходом» (с гамака). В конце концов в развитие включаются более быстрые пассажи и короткие музыкальные отрезки. Алапа начинается с тоники и на ней же кончается.

Алапа, несомненно, способны выражать наиболее глубокие музыкальные переживания. В карнатской традиции алапа всегда предваряют композицию, но в североиндийской традиции их присутствие не обязательно. Так, например, при исполнении дхрупадов, в Агрской школе кхайяля и в инструментальных концертах алапа неизменно присутствует. Однако в большинстве композиций кхайяля — как их поют сегодня — алапа включается в ритмический цикл, хотя в своих микроструктурах чаще всего и не соблюдает обязательных рамок определенного тала. В этом случае общепринято использовать в алапа песенный текст, и тогда его называют бол-алапа.

В обычном понимании алапа и есть свободная форма, или анибаддха. Но в условиях современной музыки существуют и другие формы мелодического развертывания, которые также могут быть отнесены к анибаддха. Этого рода открытые формы постоянно включаются в процесс развития закрытых форм (которые будут описаны дальше). Причем сами по себе они не сочиняются заранее и формируются внутри композиции как расширяющий ее «открытый» элемент.

Простейшей из таких открытых форм является тан в музыке Хиндустани, в инструментальной музыке эта форма чаще именуется палта. Тан представляет собой последование более или менее быстрых пассажей, с текстом (в этом случае он называется бол-тан) или без него. Существует множество способов образования тана, среди



Скребок, употребляемый в храмовой музыке (Белур, XII в.)

которых можно назвать прямое или изломанное движение, наличие широких скачков, употребление гамака и т. п. К формам подобного типа относятся также джодэ (или джод) и джхала, применяемые исключительно в инструментальной музыке. Джодэ представляет собой воспроизведение раги — без тала — в среднем темпе; алапа всегда сопровождается джодэ. Джхала обычно идет в более быстром темпе и, кроме того, характеризуется специфической комбинацией особых ударов по главной струне и двум дополнительным (чикари).

В карнатской музыке имеются свои собственные формы, аналогичные рассмотренным выше. Бол-тан в этой



Авуджа (ср. с идакка) (Белур, XII в.)

традиции называется *неравал*. Но существует некоторое отличие от традиции Хиндустани: *бол-тан* может появиться в любом моменте композиции, *неравал* же может быть введен лишь в определенном разделе песни.

Сходной с *неравалом* открытой формой является *сангати* (этот термин на севере не встречается). Обычно *сангати* — это заранее продумываемая вариация одной из фраз песни. Такого типа вариации с тончайшими изменениями поэтического и музыкального текста обычно сочиняются в качестве «заготовок» композитором или знаменитым музыкантом, а затем становятся традиционным элементом технической оснащенности большинства испол-

нителей. Утверждают, что этот прием был введен в практику замечательным южноиндийским музыкантом XVIII века Тьягараджей. В противоположность неравалу или болтану, сангати — это непродолжительные, быстро мелькающие вариации мелодической линии песни. При чем если неравал отличается обширными размерами и более или менее непосредственно связан с разворачиванием раги, то сангати более скромна по масштабу и относится скорее к тексту песни.

Саргам (слово, образованное из слогов *Са — Ри — Га — Ма*) в музыке Хиндустани или кальяна свара в карнатской традиции — еще одна разновидность анибаддха, причем на юге она получила гораздо большее распространение, чем на севере. Эти формы представляют собой такие моменты разворачивания раги, в которых вместо значимых слов поэтического текста употребляются обозначения нот, лишенные смысла слоги или просто гласные. Подобная техника аналогична сольфеджио в практике западной музыки.

Южноиндийский танам имеет много общего с джодом, однако здесь наблюдаются и заметные различия. Танам является формой как вокальной, так и инструментальной, в то время как джод, основанный на более широком мелодическом диапазоне, относится только к инструментальной музыке. Кроме того, для танам характерны определенные зоны сгущения напряженности, вокруг которых и вращаются мелодические построения.

Несмотря на то, что все эти формы относятся к типу анибаддха, у них имеются некоторые важные в музыкальном отношении различия. Например, алапа, джод, танам всегда предваряют закрытую форму, или «композицию». (Хотя некоторые школы кхайяля и инструментальные стили нередко включают алапа в композицию в качестве разработки.) Все остальные формы, такие, как тан, неравал, болтан и т. д., неизменно являются частью композиции, выступая в качестве мелодической импровизации. В отличие от алапа или танам, они не могут иметь независимого существования и представляют собой вариационное вокальное развитие темы раги. Тем не менее и они не сочиняются предварительно, не связаны с определенным тала и поэтому являются «открытыми», или «свободными» формами.

В противоположность анибаддха сангита, нибаддха — это музыкальная форма, которая предварительно сочиняется и соотносится с определенным тала. Термин «нибаддха» означает «закрытую» (ограниченную рамка-

ми) музыкальную форму; в этом же значении, говоря об индийской музыке, используют термин «композиция».

Следует иметь в виду, что в традиции Хиндустани часто одним и тем же словом обозначаются одновременно и музыкальная форма, и манера исполнения. Так, например, кхайяль означает, с одной стороны, вокальную композицию, состоящую из двух разделов, а с другой — особый стиль или манеру пения. То же самое можно сказать и о понятиях дхрупад, тхумри, таппа в североиндийской традиции.

Одной из самых ранних известных нам композиционных структур является *прабандха*. Это был тип композиции, популярный вплоть до средних веков. В наши дни термин «прабандха» все еще употребляется, но теперь им обозначают любую песню вообще, а не особый вид песни. К наиболее известным относятся *прабандха*, созданные Джаядевой (XII—XIII в.). Предполагают, что этот поэт и музыкант родился в Кендубильве в Бенгалии (по другой версии — в Биндубильве в Ориссе). Джаядева был поэтом-мистиком, почти не связанным с мирской жизнью, несмотря на то что он был женат и даже состоял придворным поэтом раджи Лакшманасены. Жена Джаядевы Госвами, Падмавати, по-видимому, была танцовщицей, и поэт говорит о себе как о человеке, «направляющем движения танцующих ног Падмавати». Этот средневековый поэт является автором «Гита-Говинды» — музыкально-поэтического произведения, описывающего любовные игры Кришны. «Гита-Говинда» — это аллегорическая «опера», включающая двадцать четыре *аштапади* и связующие их строфы (*шлоки*). *Аштапади*, как следует из названия, состоит из восьми (*ашта*) частей или *стоп* (*пада*). Каждая из этих вокальных композиций основывается на определенных *раге* и *тала*; возможно, это первый из старинных трудов, где оба эти понятия упоминаются вместе. К сожалению, у нас нет никаких сведений о том, как это звучало в действительности. Тем не менее влияние «Гита-Говинды» было очень широким и глубоким. Где бы ни исполнялась «Гита-Говинда», текст ее остается неизменным, но музыка меняется в зависимости от регионов, хотя некоторые из этих региональных вариантов могут быть возведены к традиции «музыкальных клубов» (*гаджа гарх*) Ориссы и др. Известно, что в XV в. Рана Кумбха сделал свое музыкальное переложение «Гита-Говинды», а в XVII в. Рамуду Бхагаватар положил *аштапади* на южноиндийские *раги*. Обычно «Гита-Говинда» пелась в стиле «орисси»; с XV в. по распоряжению правителя Пратапарудра Девы она

стала исполняться только как культовая музыка в храме Джаганнатха в Пури.

«Гита-Говинда» — уникальное явление в индийской музыке. Конечно, Тьягараджа или Рабиндранат Тагор внесли не менее ценный вклад в музыкальное искусство. Поэтические достоинства тамильских гимнов не уступают краскам «Гита-Говинды», а религиозная экспрессия Тукарама из Махараштры не слабее, чем у Джаядевы. Но поскольку все эти произведения были созданы на местных языках, они не смогли преодолеть лингвистических барьеров. Произведение же Джаядевы было создано на санскрите, ученом языке тех дней, распространенном по всей стране. Простота и естественность структуры в литературном отношении, свободное течение просодии сделало эту вещь применимой к любому музыкальному стилю. Своей эмоциональной выразительностью «Гита-Говинда» снискала любовь танцовщиков и живописцев. Таким образом, произведение Джаядевы обрело граничащее с благоговением признание по всей стране.

Другим важным фактором, обеспечившим широкое распространение «Гита-Говинды», является то, что это — одно из наиболее ярких проявлений движения бхакти, которое, оказав большое влияние на индийскую мысль, и в наши дни не потеряло своего значения.

Сущность этого движения заключается во всепоглощающей любви человеческой души к всевышнему. Выражение высокой преданности облекается в формы человеческих чувств и душевных движений. Отношения между человеком и всевышним могут быть дружескими (как между Арджуной и Кришной) или строиться по принципу отношений слуги и хозяина (как между Хануманом и Рамой) и т. д. Но самым сильным чувством, владеющим бхактом (адептом), является чувство любви. Это чувство часто называется мадхура-бхакти.

Наиболее яркое выражение мадхура-бхакти находит в любовных играх Кришны и Радхи. Самые тонкие перипетии человеческой страсти: первое сближение, ссоры влюбленных, томительное ожидание, горькое одиночество, тоску и отчаяние, неожиданное охлаждение и конечное счастливое соединение — рисует Джаядева, аллегорически изображая отношения божества и преданной ему души. Неведение преданной души не только мешает ей вступить на указанный путь, но даже заставляет ее отвергать знаки внимания, оказываемые божеством. Однако подруга героини души — сакхи (аллегорическое изображение гуру) ведет преданную через чащу неведения к божеству, дабы свер-

шилось наконец таинство ее соединения с ним. Поэтому Джаядева так начинает свою легенду:

«Небо в тучах, там тени, там тьма,
вдоль тропинок деревья тамáла.
Ты во мраке домов через лес
проводи боязливого, Рáдха!»
Так направленным Нáндою в путь
и над Я́муной в кучах укрomных
Забавлявшимся тайной игрой
слава Радхе и Мáдхаве слава!

(«Гита-Говинда»)¹

позже Радха говорит о Мадхаве (кришне):

Когда я прихожу к нему в тайной
темноте ночи,
Он прячется, чтобы подразнить меня;
И когда в тревоге, почти обезумев,
Я ищу его повсюду,
Мой милый со смехом появляется
из-за кустов
И дает поймать себя.

(«Гита-Говинда»)

Господь ожидает свою возлюбленную в Беседке встреч, призывая ее божественным зовом флейты. Флейта всегда была символом зова. Здесь это уже не просто инструмент, но душа, которая очищает себя от всего, чтобы в ней зазвучала Его мелодия.

Мадхура-бхакти занимает выдающееся место в стилях и формах дхрупад, кхайяль и тхумри, хотя в двух последних ее выражение несколько профанируется. Мадхура-бхакти нашла замечательное воплощение в дхрупадах Свами Харидаса из Вриндавана — одного из самых одаренных создателей такого рода музыки.

Дхрупад, или дхрувапад — один из наиболее ранних стилей, сохранившийся вплоть до наших дней. Были и более древние, именовавшиеся дхрува прабандха, и именно из них, как полагают, развился тот, что был позднее назван дхрувападом. Период расцвета этой музыки приходится на время правления императора Акбара; именно XV и XVI века выдвинули наиболее выдающихся исполнителей дхрупада. Кроме императора Акбара известным покровителем этого искусства был раджа Мансингх Томар из Гвалиора.

Исполнение дхрупада неизменно начинается с алапа. Певец начинает в медленном темпе, в средней или нижней

¹ Этот отрывок приводится в пер. В. Микушевича (см. в кн.: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии; с. 91). — Примеч. ред. пер.

октаве. Темп постепенно убыстряется, и мелодическая линия достигает верхнего регистра. Этот раздел не имеет ритмического аккомпанемента и, следовательно, относится к анибаддха. За этой анибаддха следует прабандха, или чиза, то есть нибаддха как таковая. Прабандха (вокальная композиция) состоит из четырех разделов. Первый из разделов — стхайи — открывает композицию и выступает также в роли своеобразного рефрена. Стхайи звучит главным образом в нижней и средней октавах. Второй раздел — антара; его диапазон занимает средний и верхний регистры. Далее следуют санчари и абхог, музыка которых выдержана в характере двух предыдущих, но отличается от них большей степенью сложности. Пение дхрупатов в наше время в большинстве случаев основывается на ритмической схеме тала «Чаутал» (4+4+2+2). В качестве аккомпанирующего ударного инструмента всегда используется пакхавадж, но никогда — табла.

Этому стилю присущ величественный характер. В соответствии с этим мелодическая линия разворачивается плавно и неторопливо, избегая сколько-нибудь пышной орнаментации и подвергаясь главным образом ритмическому варьированию.

Другой формой того же класса, что и дхрупад, является дхамар. Он напоминает дхрупад по общему характеру и употребляемой технике, но отличается от него большей свободой использования гамака. Кроме того, в этой форме прабандха всегда основывается на тала «Дхамар», содержащем четырнадцать матра (5+2+3+4); по этому тала дано и название всей композиции. Тексты же в большинстве случаев описывают любовныехождения Кришны.

Несколько веков назад различались четыре вани дхрупата. Что лежало в основе их различий — особенности ли словесных текстов или музыкальные диалекты, до сих пор остается неясным. Обычно считают, что они различались именно в музыкальном отношении. Так, согласно популярному изречению, «Кхандар вани отличается громким пением, а Наухар — сладкозвучным, Гаухар требует большого дыхания, а Дагар — это главным образом алапа». В наше время эти вани — Кхандар, Наухар, Гаухар и Дагар — как музыкальные диалекты больше не существуют; однако и сейчас можно услышать разные манеры исполнения дхрупатов.

Из всех выдающихся дхрупадий (исполнителей дхрупата) наиболее известны Свами Харидас и Тансен.

Свами Харидас жил примерно в конце XV столетия. Уже в юношеские годы он стал саньяси (отшельником), принадлежавшим к йогическому направлению, родоначальником которого считался философ Нимбарка из Андхра. Песни Свами Харидаса исполнены бхакти (любви к всевышнему) и берут свое начало в раса. Понятие раса перевести трудно. В просторечии «раса» может употребляться в значении «вкус». В некоторых контекстах это слово может быть переведено как «сущность». Однако в эстетике значение его гораздо шире. Это прежде всего переживание или пребывание в некотором эмоциональном состоянии. Но это также состояние «самонаблюдения», осуществляемого в момент переживания. Обратимся, например, к Шекспиру. Его Гамлет, Отелло, Яго, Джульетта, Офелия и Шейлок необычайно жизненны и реалистичны. Это произошло потому, что артист внутренне чувствовал себя каждым из них и при этом мог «наблюдать» себя со стороны. Подобным же образом Вальмики не собирал сведения о Раме с блокнотом в руках. Он погружался в медитацию и всматривался в себя. Именно в результате этого перед его внутренним взором предстала «Рамаяна» как единое целое, как духовное переживание. В мистическом опыте такое отрешенное «наблюдение» еще ощутимее и плодотворнее. И когда выше говорилось о том, что песни Свами Харидаса родились из раса, под последним имелось в виду именно это состояние блаженного созерцания любовных игр Радхи и Кришны. Харидас пел о «Кундж бихари» (о «том, кто блуждает среди беседок»), о повелителе Вриндавана² и его возлюбленной Радхе. Ему приписывается создание более ста композиций. Согласно традиции последователями и учениками Харидаса считаются Байджу и Тансен.

Тансен, который тоже был великим дхрупадийя, родился в начале XVI века в Бехате неподалеку от Гвалиора. По известному преданию, он был сыном некоего Макаранда Панде и родился благодаря благословию мусульманского факира Хазрата Мохаммада Гуса. Это, разумеется, в большой степени легенда, достоверных же сведений об этом не имеется. Мальчику было дано имя Рамтану, его называли также Танна Мишра; впоследствии же он стал знаменит как Тансен. Считается, что Тансен был обращен в мусульманство либо в связи с благословением Мохаммада Гуса, либо после женитьбы на Хуссейни, бывшей в

² Вриндавана означает «Лес пастушки»; под «пастушкой» имеется в виду Радха. — *Примеч. ред. пер.*

услужении у царицы Мриганаяни, вдовы царя Мансингха из Гвалиора.

Первым покровителем Тансена был правитель Ревы Рамачандра Багхела. Рассказывают, что он увенчал певца короной из золотых монет, а когда Тансену пришло время навсегда покинуть двор раджи, ему был подарен также бриллиантовый браслет. Тансен торжественно пообещал: «Моя правая рука, носящая это украшение, никогда не примет никакого другого дара ни от какого другого покровителя» и, как говорят, он действительно никогда не принимал дара ни от кого другого правой рукой. Однако титул «Тансен» Танна Мишра получил от раджи Викрамджита из Гвалиора.

Около 1562 года Тансен оказался при дворе Акбара. Украшение этого двора составляли великолепные ученые, военачальники, музыканты и т. п. Из них выделялись «девять жемчужин», а Тансен был одной из самых драгоценных. Последние годы жизни он, по всей видимости, провел в Гвалиоре и умер в промежутке между 1585 и 1610 годами.

Не сохранилось достоверных фактов и о музыкальном становлении Тансена. Согласно одной из версий, он посещал музыкальное общество в Гвалиоре, где учителем его был Мохаммад Гус. Говорят также, что он учился у Мохаммада Шаха Абдула из Калькутты. Но преобладающее мнение (которое, однако, тоже не подтверждено достаточно неоспоримыми данными) причисляет Тансена к ученикам Свами Харидаса. Кроме того, что Тансен был несравненным исполнителем дхрупадов, ему приписывается честь создания новых раг — таких, как «Дарбари Каннада», «Мийянки Малхар», «Мийянки Тоди» («Мийян» — форма обращения, выражающая уважение к старшему). Он сочинил и множество дхрупадов, а также — как полагают — явился автором трех книг: «Шри Ганеш Стотра», «Сангит Сар» и «Рага Мала».

Свами Харидас и Мийян Тансен были наиболее известными среди певцов дхрупада. Одним же из самых первых музыкантов, представляющих эту традицию, считается Гопал Найяк. Он, по-видимому, пользовался покровительством Аллауддина Хильджи, царствовавшего в 1296—1316 г. Сам факт, исполнял ли вообще Гопал Найяк дхрупады, остается под сомнением. Но известно, что он был выходцем из Карнатака и посетил двор Аллауддина Хильджи, где был принят со всеми почестями. Среди знаменитых дхрупадий следует назвать также Байджу и Бакшу, состоящих, скорее всего, при дворе раджи Ман-

сингха, а позже — при дворе Бахадур Шаха Гуджерати (XVI в.).

В наши дни дхрупад не пользуется уже широким распространением. Однако он не исчез полностью; существуют музыканты, которые с большим успехом исполняют произведения в этом стиле. Даже исполнители кхайяля, особенно старших поколений, обращаются к дхрупаду — в целях развития голосовых возможностей, а также для практического изучения раг и овладения тала. Но так или иначе, наиболее популярной формой в классической музыке Хиндустани в наши дни является кхайяль.

Термин «кхайяль» персидского происхождения и в переводе означает «воображение». Существуют даже формы народной «оперы» (в Раджастхане, например), которые имеют то же название. Говоря о происхождении этого стиля, обязательно упоминают, разумеется, и Амира Хусро: ведь этому поэту и музыканту XIII века приписывают обычно создание всех неясных по происхождению явлений; не удивительно поэтому, что его часто называют основоположником кхайяля. Некоторые ученые полагают, однако, что кхайяль явился результатом развития одного из местных стилей — рупака алапти, распространенного в средние века. Но все мнения сходятся в том, что кхайяль приобрел популярность благодаря усилиям султана Мохаммада Шарки (XV в.), а «классическим» был признан со времени появления «Садаранг» Ниямат Хана (XVIII в.).

Ниямат Хан, исполнитель на вине, состоял при дворе делийского императора Мохаммада Шаха. Он был также весьма искусным дхрупадийя. Затем в результате разногласий со своим патроном он бежал из столицы и жил в Лакхнау инкогнито. Предполагают, что именно в этот период он довел кхайяль до уровня высшего художественного совершенства. Там же, в Лакхнау, он стал учителем братьев Мийянов — Бахадур Хана и Дуль Хана. Однажды мальчики выступали перед императором. Он остался очень доволен их пением и, естественно, захотел выяснить, кто был их учителем-уставом. Когда же Мохаммад Шах узнал, что мальчиков воспитал Ниямат Хан, он, забыв о бывшей размовке, вернул его ко двору. Вследствие этого Ниямат Хан обычно пользовался в своих кхайялях двумя псевдонимами: в тех, которые были созданы в Лакхнау, он выступал под именем Садаранг, а в тех, которые исполнялись им по возвращении в Дели, — под именем Мохаммад Шах Садарангили. В наши дни эти имена носят множество произведений в этом стиле; но большин-

ство из них вряд ли действительно принадлежит Ниямат Хану. Здесь мы имеем дело со своего рода плагиатом — плагиатом имени. Музыка, во всяком случае, обнаруживает это со всей очевидностью. Даже при беглом прослушивании того, что исполняется под псевдонимом «Садаранг», легко заметить стилистический разноречивый и несообразный как в литературной, так и в музыкальной фактуре. Чувства, слова, мелодические модели слишком различаются для того, чтобы можно было приписать их творчеству одного музыканта. Кроме самого Садаранга был еще его племянник (или сын?) Адаранг Фироуз Хан, сочинения которого обнаруживают более четкую форму. Его кхайяли, по-видимому, не претерпели таких искажений, как у его старшего современника. Их поэтический текст более цельный и более возвышенный; музыкальный язык экономен, избегает ненужных излишеств. С того времени количество музыкантов, сочиняющих кхайяли, стало бесчисленным; даже совершенно неопытный ученик думает, что он может быть «композитором». Вот уж поистине они вторгаются туда, где даже ангелы боятся ступить!

В наше время кхайяль — самая популярная из классических форм вокальной музыки в Северной Индии. Ранние образцы кхайяля строгостью организации напоминают дхрупад. Современные образцы исполняются с большей свободой и структурно более непринужденны. Существуют два вида кхайяля: ба да (произносится — ба ра) — большой и чхота — малый. Упоминая кхайяль, часто имеют в виду только первый. Независимо от того, большой он или малый, кхайяль состоит из двух разделов: астхайи (ст х а йи) и ан т а р а. Первый раздел звучит в нижнем и среднем регистрах, в то время как музыкальное движение в антара осуществляется в средней и верхней октавах. Конечно, это лишь общая закономерность, не являющаяся обязательной. Два этих раздела взаимодополняют друг друга, образуя единую вокальную композицию (чиза).

Кхайялю не присуща величественность дхрупада, он более утончен и романтичен. И с точки зрения структуры и техники он более свободен, чем дхрупад. Часто кхайяль начинается без вступительного алапа, столь обязательного в дхрупаде. Существуют несколько школ, или гхара н (например, Аграская гхарана), где алапа предваряет композицию. Во всех же других гхарапах, которые мы можем обозначить как музыкальные диалекты, алапа является фазой мелодического развертывания уже в самой композиции. Бара кхайяль начинается сразу в

предписанном тала (обычно это «Эктал», состоящий из двенадцати матра, или «Джхумра», состоящий из четырнадцати матра), причем ритм отбивается на табла. После экспозиции стхайи и антара певец снова возвращается к стхайи. Именно с этого момента он начинает разрабатывать мелодические возможности, заложенные в раге, с использованием поэтического текста стхайи, снова и снова возвращаясь к центру тала, называемому сам. Это и есть алапа, исполняемый в медленном (виламбит) темпе. Этот раздел обычно начинается в низком регистре и движется вверх. Степень совершенства композиции определяется мастерством певца. Каждый звук должен подаваться в соответствующем окружении, то есть с полагающимися гамака и с внутренним ощущением мелодических пропорций — все это позволяет достичь эстетического совершенства.

Музыкальное развитие достигает верхней октавы, где и начинается антара. Мелодические фигуры становятся более сложными. Иногда это связано с ускорением темпа. Когда к вокалисту приходит ощущение того, что он выразил все, что хотел, в медленном темпе, он переходит к чхота кхайялю (малому кхайялю) в той же раге. Чхота кхайяль обычно развивается в среднем или быстром темпе и обязательно содержит стхайи и антара. Развитие здесь более интенсивно (здесь присутствуют тан, бол-тан, саргам и т. д.) и включает активное ритмическое развертывание.

Для нетренированного слуха все это звучание может показаться расплывчатым: развитие раги, как кажется при первом прослушивании, не имеет ярко выраженного синтаксического членения, легко различаемых начала и завершения мелодических оборотов и построений. Может показаться даже, что ее движение случайно, не имеет определенного направления. Но это происходит в основном с теми, кто воспитывался в атмосфере предварительно сочиненной музыки. Рага, как уже описывалось выше, представляет собой язык, то есть законченную выразительную систему. Пользуясь этим языком, музыкант импровизирует до тех пор, пока не исчерпает своей потребности высказаться. Поэтому импровизация развертывается звук за звуком, фраза за фразой, и исполнитель завершает рагу лишь тогда, когда он чувствует себя вполне удовлетворенным раскрытием всех тончайших эмоциональных нюансов раги. Для этого может потребоваться любое время: полчаса, два часа. Такая импровизация наряду с присущей ей спонтанностью развертывания обязательно вклю-

чает и ограничения, налагаемые на исполнителя (то есть отсутствие свободы). Ни одному индийскому музыканту никогда не придет в голову сыграть рагу по нотам.

Выше уже упоминалось существование различных вани в дхрупадах; подобно этому и в карнатской традиции есть различные бани — более или менее индивидуальные стили, представляющие собой образцы для подражания, но не имеющие той устойчивой традиционности, которая присуща музыкальным диалектам Хиндустани. Существуют (и в довольно большом количестве) гхараны (школы или диалекты) кхайяля. Каждый уstad (учитель, мастер) склонен считать себя основателем гхараны и желает к тому же вывести свою родословную прямо от Тансена. Но можно выделить четыре наиболее значительных гхараны; они названы по именам городов — Гвалиора, Агры, Джайпура и Кираны.

Старейшей из них является Гвалиорская, она считается «матерью» всех остальных гхаран. Основателем ее, как полагают, был Наттхан Пирбакш, который жил в Гвалиоре (как уже говорилось, отсюда и название гхараны). Гвалиорский стиль окончательно оформился и получил наиболее полное выражение в XIX веке в творческой деятельности Хадду Хана и Хассу Хана, которые были внуками Пирбакша.

Основателем Агрской гхараны считается Хаджи Суджаан Хан, зять Тансена (?). Один из потомков Суджаан Хана, Куда Бакш, был учеником Пирбакша и впоследствии жил в Агре. Поэтому эта музыкально-стилистическая ветвь известна как Агрская школа.

Существует несколько характерных черт, общих для обеих школ. Для них типично открытое горловое пение и развертывание композиции в среднем темпе. Широко также используются гамака. Общим школам присуща искусная ритмическая техника. Однако имеется заметная разница в звукоизвлечении: в Агрской гхаране звук извлекается с носовым оттенком. Кроме того, таны в этой школе строятся на двойных нотах, в то время как в гвалиорском стиле таны построены на одном звуке с большим «подъездом». Часто вокалисты Агрской гхараны предпочитают перед пением чиза вводить алапа, используя в нем такие лишние слова, как «номе», «томс» и т. п.

Стиль, характеризующий Джайпурскую гхарану, более уравновешен и отличается совершенством отделки. Исполнители, принадлежащие к этой гхаране, утверждают, что они следуют образцам дхрупада, что вполне подтверждается при знакомстве с этой музыкой. Джайпурская гхара-

на обычно связывается с личностью Алладия Хана (1855—1945). Для нее также типична манера пения открытым звуком. Медленные алапа встречаются редко, и импровизационное развертывание основывается главным образом на алапках — повторяющихся мелодических фигурах.

Одна из наиболее популярных школ — Киранская гхарана. Она названа так по месту Каирана, близ Дели, где жили первые представители этого стиля. Это чрезвычайно нежная и привлекательная манера пения, которая характеризуется повышенным вниманием к правильности интонирования и чрезвычайно утонченными гаммаками. Алапа развертывается здесь в медленном темпе и имеет характер размышления. Основателями этой гхараны считаются Абдул Вахид Хан (ум. в 1949 г.) и Абдул Карим Хан (1872—1937).

Мы говорили о вани и гхаранах как о «созданиях» тех или иных «основателей» и обсудили некоторые различия между ними. Но можно рассмотреть это явление в более широкой перспективе, в социальном контексте. И здесь нам вновь придут на помощь аналогии с языком.

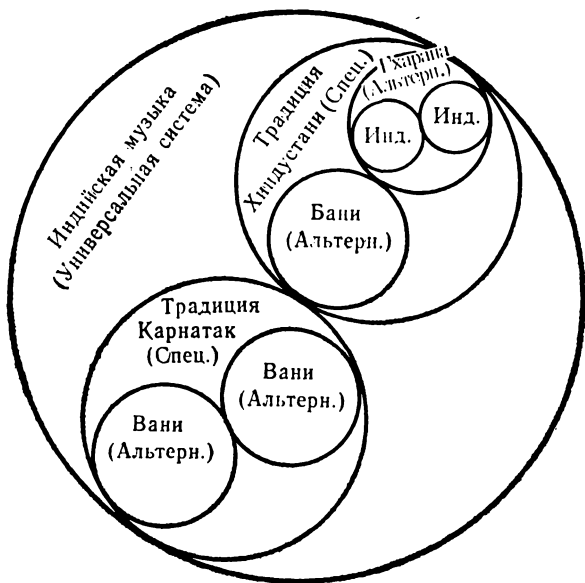
Музыка, так же как и язык, является одним из способов коммуникации, одной из форм общения. Социальная деятельность может быть описана на различных уровнях взаимодействия; попытаемся с этой точки зрения провести сравнения между музыкой и языком.

В общих чертах весь существующий музыкальный материал можно распределить по четырем уровням (см. диаграмму): универсальный (общий), специальный, альтернативный (вариантный) и индивидуальный.

Если рассмотреть по аналогии какую-нибудь языковую группу, к примеру, индоевропейскую, вся она как целостная система может быть названа универсальной. Отдельные языки (например, хинди) уже представляют собой специальный уровень. Один из диалектов хинди (например, авадхи) — альтернативный уровень, а манера речи определенной личности — индивидуальный уровень.

Продолжая сравнение, произведем подобную же дифференциацию музыкального материала.

Если принять всю индийскую музыку как универсальную систему, то она разделяется на две части: Хиндустани и Картанак, которые мы можем назвать специальными. В них, в свою очередь, мы можем выделить альтернативные образования (варианты), сходные с языковыми диалектами: это и есть вани и гхараны. Каждая гхарана складывается, в свою очередь, как сумма индивидуально-стилей или стилей, которые можно назвать «идиолектами».



Конечно, мы можем расширять понятие «универсального» вплоть до системы мировой музыкальной культуры. Подобно этому возможно сужать понятие «индивидуального» до такой степени, чтобы каждое выступление музыканта могло рассматриваться как отдельное, особое явление.

Интересно отметить в этой связи, что детское восприятие развивается от общего к частному. Так, например, поначалу для ребенка все движущиеся предметы одинаковы. Затем среди движущихся объектов им выделяются одушевленные существа. На следующем этапе выясняются и постигаются различия между коровами, лошадьми, собаками и т. д. Потом уже, на окончательной стадии, он не спутает и одну корову с другой.

Сходный процесс имеет место и в музыке. Для неиндийца поначалу вся индийская музыка представляется единообразной. Затем он приучается отличать карнатскую традицию от традиции Хиндустани, а потом и одну бани (или вани) или гхарану от другой. Позже он в состоянии различать творческие индивидуальности разных музыкантов.

На основе каких критериев различаются эти музыкальные диалекты, или гхараны? Здесь представляется возможным еще раз применить методы лингвистического и фонетического анализа.

1. Подобно тому как в каждом языке имеется свой, отличный от других словарный фонд, для каждой музыкальной группы характерно использование «лексики», до известной степени отличающей ее от других. Можно заметить, что некоторые раги различаются в разных традициях по звуковому составу. В качестве примера приведем североиндийскую рагу «Найяки Каннада». В некоторых гхаранах ее звукоряд интерпретируется как *Са Ру га Ма Па дха ни* (*C D Es F G As B*), в практике же других гхаран звук *дха* (*As*) опускается. Эти различия можно отнести к «лексическим», или алфавитным. Примеров, подобных этому, можно привести множество, взять хотя бы такие североиндийские раги, как «Суха», «Деши» и др.

2. При одном и том же алфавите могут существовать различия в синтаксисе. Например, некоторые рассматривают раги «Асавари» и «Джаунпури» как идентичные. Другие, однако, подчеркивают различия в восходящем последовании звуков (ароха):

«Асавари»: *Са Ру Ма Па дха Са*¹
*C D F G As C*¹

«Джаунпури»: *Са Ру Ма Па дха ни Са*¹
*C D F G As B C*¹

Нисходящее же движение одинаково по звуковому составу во всех гхаранах и является гептатоническим.

3. Обычно мы рассматриваем звуковысотную и метроритмическую стороны как два основополагающих элемента музыки. В некоторых исследованиях делаются попытки дифференцировать гхараны по этим признакам. Например, Киранская гхарана подчеркивает точность звуковысотных соотношений, Агрская гхарана уделяет особое внимание метроритмическому аспекту. В карнатской музыке «Ариякхуди бани» отличается пристрастием к умеренным темпам. Бани *G N B*³ характеризуется склонностью к быстрым фразам (так называемым «бирка»).

4. Существуют определенные способы в формировании фразеологии и идиоматики. Таны в Джайпурской гхаране обычно строятся на аланкара (повторяющихся рисунках). Гвалиорская школа разрабатывает пассажи с прямым движением. Все это — характерные черты звуковой организации, которые отличают один диалект от другого.

5. Наконец, очень важна специфика, создаваемая разными ударениями и акцентами, как это очевидно из срав-

³ GNB — аббревиатура имени известного южноиндийского вокалиста, автора музыкальных сочинений (крити) и киноартиста Г. Н. Баласубраманияма (1910—1965). — *Примеч. ред. пер.*

нения разных диалектов внутри языковых групп. Это также можно наблюдать и в музыке. Здесь интересные результаты дает различное использование гамака, глиссандо, типов атаки звука, способов звукоизвлечения и т. д. Можно наблюдать даже различные толкования шрути в разных школах.

Таким образом, оказывается возможным дифференцировать морфологические, синтаксические и интонационные особенности вани и гхаран.

Насколько важным является существование разных гхаран? И насколько их традиции устойчивы во времени? Очевидно, они будут сохраняться до тех пор, пока общество не будет располагать средствами более быстрой и массовой коммуникации; однако же вследствие различий географического порядка, разности социальных обычаев, воздействия других типов музыки и существования индивидуальных вкусов будут появляться и новые музыкальные диалекты — хотя и не столь замкнутые, как раньше. Таким образом, по-видимому, они имеют не большее значение, чем языковые диалекты.

В наши дни различия между гхарами становятся менее заметными. Еще несколько поколений тому назад они рассматривались как важное явление в индийской музыкальной культуре. Отсутствие средств массовой коммуникации и изолированность музыкальных «цехов», возникающих вокруг больших мастеров, делали возможным существование гхаран. К тому же процесс преподавания был «устным»: устеды или гуру (в большинстве случаев это были люди большого темперамента и непререкаемого авторитета) пели, а ученики имитировали спетое ими и таким образом усваивали материал. Так обеспечивалось развитие локальной традиции. В наши дни процесс обучения, как правило, происходит в специальных учебных заведениях и включает изучение почти всех существующих стилей. Студенты также стали более пытливыми и уже не удовлетворяются простой имитацией. В связи с доступностью радио, грамзаписей и различных печатных изданий монополия мастеров также пошатнулась. Все эти факторы стимулируют появление новых стилей, которые, однако, уже не могут рассматриваться как та или иная гхарана.

Некоторые из этих стилей обладают большой привлекательностью. В первую очередь здесь надо назвать тхумри. Словом «тхумри» обозначают одну из закрытых форм, а также манеру пения, весьма популярную на Севере. Это один из стилей «легкой» классической музыки

исключительно лирического характера. Лирике тхумри обычно присущи черты эротики, и подчас она выходит за рамки хорошего вкуса. В этом стиле поэтический текст и то, как он выражается музыкальными средствами, гораздо важнее, чем соблюдение формальных закономерностей раги. Излюбленными рагами исполнителей тхумри являются такие, как «Кафи», «Кхамадж», «Пилу» и «Бхайрани». Существуют разные манеры (или анги) вокального исполнения: *пураб анг* и *пенджаб анг*. Первый из них, более уравновешенный, близок кхайялю и распространен в окрестностях Бенареса и Лакхнау. Второй же, более живой и свободный по характеру, можно услышать в Пенджабе и примыкающих к нему районах. Однако здесь так же, как и в кхайяле, стилистические особенности носят смешанный характер и их трудно разграничить.

Вполне возможно, что тхумри связан с культом бхакти Радхи — Кришны; возможно даже, что он обязан своим происхождением именно этому культу. Тхумри является важнейшей составной частью танцев «катхак», где танцовщик раскрывает средствами ритмизованной пантомимы содержание песни (что известно под названием «бхава»). В исполнении большого артиста *абхиная* (пантомима), использующая жесты и мимику, взятые из жизни, обретает поразительную художественную силу.

Расцвет тхумри приходится на XIX столетие. Центром, где культивировался этот стиль, был Лакхнау. Навабы, правители Лакхнау, гораздо охотнее предавались мирским утехам, нежели государственным делам. Это положение вполне устраивало британскую администрацию. Наиболее известным из навабов был Ваджид Али Шах, который правил в Лакхнау с 1847 по 1856 год. Затем, будучи лишен власти, он жил в Калькутте, где и скончался в 1887 году. Достоверные хроники рассказывают, что, когда он взял в руки бразды правления, не было более ревностного и серьезного правителя, чем он. Но интриги британского наместника в Лакхнау рассеяли все надежды наваба на то, что он сможет придерживаться курса правления, который считал наиболее целесообразным. Потеряв всякий интерес к делам управления, он окунулся в море развлечений, и надо сказать, весьма преуспел в этом. Он сооружал специальные здания, в которых устраивались всевозможные представления. В одном из них — Кайзербагхе (в Лакхнау) часто ставили музыкальную драму «Индра Сабха», причем сам Ваджид Али Шах играл в ней роль Индры. Наваб был великолепным танцовщиком и, как говорят,

обычно выступал в роли Кришны, танцующего в окружении пастушек.

Ваджид Али был также щедрым покровителем искусств. Его двор украшали такие светила, как певцы Джеван Хан, Рахим Хан, танцовщики Лаллуджи и Пракашджи, исполнители на пакхавадже Бхавани Сингх и Кудай Сингх, знаменитый ситарист Рахим Саин, сын Масит Хана, который основал стиль, известный под названием «машит кхани». При его дворе находился также Гулям Раза, который развивал особую технику исполнения на ситаре, получившую название «раза кхани». Здесь можно было бы назвать еще Садыка Али Хана, одного из знаменитейших исполнителей лакхнауского тхумри. Сам Ваджид Али Шах был сочинителем прелестных произведений в этом стиле; он использовал при этом псевдоним Ахтарпийя или Али. Действительно, его песня «Бабул мура» в раге «Бхайрави» (по преданию, созданная им в канун прощания с Лакхнау) — одно из наиболее трогательных произведений в музыке Хиндустани.

Другая ветвь тхумри, распространенная в Бенаресе, хотя и мало отличается от вышеназванной школы Лакхнау и чрезвычайно родственна ей, но имеет своеобразные черты, являющиеся результатом характерных для нее заимствований из таких песенных форм традиционной музыки, как чайти и каджари.

Стиль пения, называемый «таппа», быстро вышел из употребления. Как предполагают, он ведет происхождение от песен погонщиков верблюдов в Северо-Западной Индии. Образцы этого стиля романтичны по содержанию и отличаются быстрыми, виртуозными пассажами и каденциями. Исполнители в стиле таппа обычно используют раги более «легкого» типа, такие, как «Кафи», «Бхайрави» и др.

Тип композиции, использующей лишние слова, называется тарана. Как и в кхайяле, в тарана имеются стхайи и антара, различия же заключаются в том, что текст ее состоит из таких слогосочетаний, как «надир», «томе», «тарана», «ялали». Эти слогосочетания не имеют семантического значения и, по общему мнению, служат своеобразными мнемотехническими средствами для запоминания ритмических рисунков, исполняемых на табла и ситаре. В последнее время, однако, делаются попытки распознать в них искаженные арабские и персидские слова. Аналогом тарана в карнатской музыке является тиллана; эта форма обладает высоким совершенством ритмического строения и поэтому очень популярна среди танцовщиков в стиле «бхаратанатям».

Музыка Хиндустани, в отличие от карнатской традиции, выработала свои характерные стили инструментального исполнения. В то время как инструментальная музыка Южной Индии существует лишь в виде инструментального исполнения песен, на севере создаются самостоятельные инструментальные композиции, соотносящиеся с определенными рага и тала. Такие произведения носят название гат. Композиция гат может выполнять ту же функцию, что и чиза в вокальном исполнении. Здесь, разумеется, нет поэтического текста, а только мелодическая линия в сочетании с ритмическими вариациями. Существуют две разновидности гата: машиткхани и разакхани. Первая из этих форм исполняется в медленном темпе и чем-то напоминает бада кхайяль, вторая по своим средствам выразительности и экспрессии близка чхота кхайялю. Обе они, подобно кхайялю, включают в себя стхайи и антара.

В течение последних двух десятилетий в инструментальной музыке Хиндустани выработался интересный стиль, развивающий своеобразную инструментальную технику. Существовавшие до того стили, известные под названием «танг анг» (что означает «струнный стиль»), были связаны главным образом с развитием возможностей пальцевой техники или техники игры плектром. Но с недавнего времени инструменталисты стали проявлять интерес к гайяки анг — стилю, имитирующему вокальную музыку. Усилия исполнителя направлены в данном случае на то, чтобы приблизить инструментальное звучание к человеческому голосу с его характерными глиссандо и гамака, обладающими такой привлекательностью. Преследуя эту цель, исполнители иногда даже играют вместо инструментальной композиции гат вокальную композицию чиза. Эта манера исполнения часто также напоминает кхайяль или тхумри.

В карнатской традиции музыкальное выступление обычно начинается если не с песни в честь Вигнешвары (бога, преодолевающего все препятствия), то с варнама. Варнам представляет собой законченную форму композиции, которая заучивается главным образом для того, чтобы постичь суть раги. В ней объединены характерные особенности восходящего и нисходящего движения, фразологии и других закономерностей раги. Варнам даже обычно не используется в качестве основы для дальнейшего развития. Эта песня состоит из двух обширных разделов, которые вместе образуют единую композицию. Варнам, содержащий определенный текст, называется пада

варнам, он весьма популярен у танцовщиков; существует еще и тана варнам, где кроме обычного текста употребляется еще и сольфеджио (свара).

Наиболее утонченным композиционным типом в наши дни можно считать киртану или крити. «Киртана» дословно означает «петь» или «восхвалять» (обычно это восхваление, обращенное к божеству), а «крити» можно перевести как «то, что создано». Два этих термина часто употребляются как синонимы, но между ними существуют и некоторые различия. Некоторые склонны рассматривать киртану только как религиозную песню, в которой текст (мату) гораздо более важен, чем музыка (дхату). В крити же большее значение имеет музыкальная структура, хотя роль текста и тут не менее существенна. Надо сказать, что в карнатской музыке текст всегда (даже в крити) имеет религиозное содержание и, как правило, обладает довольно высокими литературными качествами. В противоположность этому, в кхайялях редко встречаются тексты сколько-нибудь высокого литературного уровня.

Можно утверждать, что форма крити более пропорциональна, чем у современного кхайяля. Это в большой мере связано с тем, что композиция крити (так же как в дхрупадах) независима от алапа, поэтому их организация более четко сбалансирована, поэтический текст и мелодическая линия более взаимосвязаны. Современный же кхайяль, интерполировав алапа, сильно потерял в мелодической стройности. Следует добавить, что замечательные музыканты, в чьем творчестве развивалось вокальное искусство севера, в большинстве своем были — увы! — неграмотными, что и привело к тому, что поэтическая сторона их творчества значительно уступала музыкальной. И хотя сочинитель песен — ваггейякара (термин, состоящий из слов: «вак» — «слово», «гейя» — «музыкальный» и «кара» — «тот, кто производит») окружался почетом и уважением в обеих традициях, по-настоящему хороший мастер музыкальной композиции — редкость в Северной Индии и не очень частое явление даже на юге: ведь он должен сочетать и поэта, и музыканта, и теоретика в одном лице!

Действительно, ваггейякара должен обладать выдающимися творческими достоинствами. Он не может быть только сочинителем песен и музыки. Создание настоящих композиций невозможно без свободного владения (помимо всего прочего) сложнейшим комплексом средств развития и разработки материала. Следовательно, ваггейяка-

ра должен досконально знать грамматику языка, мастерски владеть лексикой и правилами стихосложения, располагать глубокими познаниями в теории раса и проникнуть в суть всех шестидесяти четырех искусств, а также иметь хороший голос, свободно ориентироваться в рагах, тала и лайя, уметь себя контролировать, прекрасно знать как традиции прошлого, так и современные направления, уметь использовать гамака во всех октавах и еще многое другое. Нелегкая задача, не правда ли? Поэтому понятно, что гениальный мастер — явление редкое. Не каждое столетие может дать нам Джаядеву или Пурандарадасу, Тьягараджу, Харидаса или Тагора.

Ваггейякару, чьи произведения отличаются хорошей музыкой, но имеют некачественный текст, принято считать посредственностью. Дарование того, чей поэтический текст талантлив, а музыка невыразительна, оценивается как скудное; композиторы, входящие в этот разряд, носят название «адхама». Наиболее низкую оценку получают сочинители, называемые «куттикара», так как они создают только тексты, которые перекладывают на музыку другие.

Крити состоит из трех разделов: паллави, ану паллави и чаранам. Первый раздел представляет собой открытую форму и служит своеобразным рефреном, повторяясь после ану паллави и каждого проведения чаранам. «Паллави» означает «расцветать»; этот термин так естественно ассоциируется с началом песни, где она «расцветает», что вполне возможно, что именно этому он и обязан своим происхождением. Ану паллави — раздел, который следует за паллави («ану» значит «быть следующим», «следовать»). Вместе оба этих раздела представляют экспозицию характерных черт раги, причем паллави разворачивается в среднем и нижнем регистрах, а ану паллави чаще в средней и верхней октаве. Чаранам (что означает «стопа») может быть повторен несколько раз. В нем сочетаются формальные признаки паллави и ану паллави в том смысле, что он разворачивается в диапазоне, охватывающем все регистры; по характеру чаранам сложен и прихотлив. После каждого исполнения чаранам обязательно повторяется паллави.

То, что было описано выше, — это, разумеется, только схематическая конструкция крити, хотя, даже если ее спеть просто, она кажется прекрасной. На концертной же эстраде эта конструкция становится лишь фундаментом для возведения сложного музыкального целого. Одним из наиболее выразительных приемов орнаментирования, ис-

пользуемых при исполнении крити, является сангати. Это небольшие и изящные вариации мелодической линии или фразы песни. Мелодическая структура повторяется снова и снова, каждый раз с еле заметными изменениями. Именно такие вариации и есть сангати. Часто бывает так, что ваггейякара сам сочиняет сангати для создаваемой им композиции, но нередко они создаются каким-либо крупным мастером, становятся общераспространенными и начинают употребляться всеми.

Неравал, так же как и бол-тан в музыке Хиндустани, представляет собой варьирование поэтического текста и раги в гораздо больших масштабах. Избираемая мелодическая линия вокальной композиции варьируется в плане общего движения и ритма, оставаясь, естественно, в пределах данных рага и тала. Такого рода разработка не связана с предварительной подготовкой и возникает в процессе исполнения.

В вокальной музыке карнатской традиции тан не употребляется, но мастерство в пении свара (сольфеджио) достигло здесь высочайшего совершенства. Пение свара тоже относится к технике, рассчитанной на исполнение экспромтом. Существует, однако, одна разновидность такого сольфеджио, которая заранее сочиняется и которую музыкант не имеет права изменять. Это часть собственно композиции, она известна под названием «читта свара», или сокращенно читтаи. В этом случае создатель крити сочиняет и вводит в композицию хорошо скомпонованные и обычно согласующиеся с ее структурой фразы свара, а певец (или инструменталист) обязан передать их в точности, так как они уже являются неотъемлемой частью крити.

Самые старые образцы крити, которые пока нам известны, принадлежат Таллапаккаму Аннамачарья (XV в.) и сохранились до наших дней на медных табличках в храме Тирупати девастанам. Они были написаны на телугу; до нас дошли только слова песен, но мы не можем представить себе музыкальное звучание этих крити, а их музыкальные записи утеряны. Композиции Пурандарадасы на каннада также иногда называют киртана или крити, хотя они более известны как пада или девара нама («Имя господне»).

Аннамачарья был сыном Кумаранараяна и Лакшмаммы из Таллапаккама в Андхре (дистрикт Кадаппа). В детстве он, видимо, был вундеркиндом и создавал свои композиции, не достигнув даже возраста шестнадцати лет. Существует легендарное жизнеописание этого музыканта,

в котором рассказывается, что, исполняя приказание, полученное им однажды во сне от бога Венкатешвары из Тирупати, он отправился к Святилищу Семи Холмов (Тирупати) и жил там, вознося в песнях хвалу Венкатеше. В Тирупати Аннама был посвящен в йоги святым по имени Гханавишну и, следуя его совету, возвратился затем в свою деревню, обзавелся семьей и стал вести жизнь домохозяина, продолжая создавать песни в честь избранного им божества, воспеванию которого он посвятил себя целиком и полностью. Предание рассказывает, что Салува Нарасимха, одно из наиболее могущественных лиц в империи Виджайяпагара и покровитель Аннамачарьи, пожелал, чтобы певец сложил песню, восхваляющую его. Аннама отказался, сказав, что он поет только в честь господа. Разгневанный Нарасимха приказал заковать дерзкого музыканта в цепи. Но Аннамайя не почувствовал ничего, кроме жалости, к этому невежественному человеку и записл хвалебную песнь о величии Венкатеши. Цепи ослабли и упали сами собой. Это чудо потрясло жестокого тирана до глубины души.

Аннамачарья, как только дети его подросли, покинул Таллапаккам и вернулся в Тирупати, где жил до самой смерти. Его сын Педа Тирумалачарья и внук Чинна Тирумала тоже были талантливыми ваггейякара, заслуживающими большого уважения. Достаточно сказать, что Чинна Тирумала перевел на телугу труд своего деда «Адхьятма киртана», оригинал которого, написанный на санскрите, ныне утерян.

Гений Аннамы был поистине прекрасен. Его религиозный экстаз и философская углубленность вдохновляли музыкантов более позднего времени: даже Тьягараджа, который по своему темпераменту и творчеству был близок этой традиции, испытал чрезвычайно большое влияние мастера из Таллапаккама. Шри Пурандарадаса, как говорят, во время одного из своих паломничеств в Тирупати встречался с Аннамачарьей, чья личность оставила в его душе неизгладимый след. Можно себе представить, какой атмосферой была проникнута встреча двух таких музыкантов-мистиков. Аннамайя был плодовитым композитором: за последнее время было обнаружено четырнадцать тысяч его песен! Очень жаль, конечно, что мы знаем одни тексты, а никаких следов его музыки не сохранилось. До нас дошли только три произведения этого певца. Первое из них «Шрингара манджари» — поэма, воспевающая мадхура бхакти: преданная любовь и стремление юной девы к господину, завершающаяся их единением. Второе,

«Шрингара санкиртана», представляет собой своеобразную антологию, где в качестве *найяка* (героя) выступает бог, а *найика* (героини) — сам поэт. В третьем, «Адхьятма санкиртана», более «философском» по складу, речь идет о служении господу. Все три написаны на телугу и посвящены божеству Семи Холмов. В музыкальном отношении композиции включают в себя *паллави*, *анупаллави* и несколько *чарана*. Чарана построены таким образом, чтобы различаться по своему музыкальному материалу (*дхату*). Аннамайя пользовался в равной мере и общеизвестными рагами, и теми, которые сейчас уже «вышли из моды», например «Кондамалахари» и «Мукха-рипанту».

Расцвет критики относится к XVIII веку и связан прежде всего с творчеством замечательной «троицы» карнатской музыки: Шьяма Шастри, Тьягараджи и Муттусвами Дикшитара. Поистине чудо, что все трое великих музыкантов были не только современниками, но и родились в одной и той же деревне — Тируварур, в домах, расположенных недалеко друг от друга. Помимо того, что они являлись величайшими музыкантами, все трое были йогами и мистиками.

Шьяма Шастри, старший из них, вел свое происхождение от тех телугских жрецов-вадама, которые вынуждены были покинуть Канчипурам, преследуемые мусульманскими завоевателями. Среди этих вадама был Вишванатха Айер, который служил при дворе царя Туладжаджи. 26 апреля 1762 года у Вишванатхи родился сын, названный Венкатасубраманья, который стал позднее известен как Шьяма Шастри. С детства мальчика готовили к семейной деятельности священнослужителя. Но однажды дом Вишванатхи посетил некий музыкант-отшельник (*саньяси*), и это повернуло ход жизни Венката. Саньяси предложил юноше свое духовное руководство и, возможно, не только стал учить его музыкальному искусству, но также посвятил в тантрическую упасана йоги, пытающуюся проникнуть в суть всепорождающей силы Материнского начала. По совету своего гуру Шьяма Шастри стал обучаться у Паччимирияма Адийяппайи, выдающегося музыканта (и по сей день сохраняет популярность песня Адийяппайи «Виррибони» — варнам в раге «Бхайрави» и «Ата тала»). Это была скорее сердечная дружба, чем отношения учителя и ученика, хотя Шьяма Шастри должен был многое почерпнуть из общения с выдающимся музыкантом. Свои критики Шьяма Шастри создавал под именем Шьяма Кришна. Они отличаются некоторым однообразием и построены на сложных, но прекрасных ритмических сочетаниях. Он не

был особенно плодовитым композитором: нам известно около трехсот его крпiti, главным образом на телугу. Шастри умер 6 февраля 1827 года. Его старший сын Венкатасубраманья (или Панджу Шастри) стал наследником, получив в распоряжение манускрипты и рукописи своего отца; по талант его унаследовал младший сын — Суббарайя Шастри.

Не существует достаточно ярких эпитетов для того, чтобы описать младшего современника Шьяма Шастри — Тьягараджа. Глубина и широта его влияния на индийскую музыку (он развивал карнатскую традицию) были настолько сильны, что имя Тьягараджи стало синонимом карнатской музыки. Как и Шьяма Шастри, Тьягараджа принадлежал к роду брахманов телугу, переселившихся в Тамилнад из-за вторжения мусульман. Насколько известно, его предки были родом из Какарлы в Андхре. Какарла Рамабрахман женился на некоей Сптамме, и 4 мая 1767 года в Тируваруре у них родился сын. Его называли Тьягараджа в честь покровителя Тируварура. Раджа Танджавура преподнес в дар Рамабрахману дом в Тирувайяру, деревушке неподалеку от Танджавура, и семья переселилась туда. Тирувайяру, расположенная на берегах священной реки Кавери, носит название Панчананда Кшетра и увековечена музыкантом в его произведениях «Сари ведалина и каверини» (в раге «Асавари» и «Ади тала») и «Мурипему галигегада» (в раге «Мукхари» и «Ади тала»). Первой женой Тьягараджи была Парвати. После ее смерти у них не осталось детей, и он обручился с ее сестрой Канакамбой. От этого брака у него родилась дочь Ситалакшми. Девушка вышла замуж за Куппусвами, и у них родился сын Тьягараджа, который умер, не оставив после себя потомства. Таким образом, род великого музыканта иссяк. Сам же Тьягараджа умер 6 июня 1847 года, сделавшись в конце жизни отшельником (саньяси).

Тьягабрахман был знатоком санскрита, телугу и астрологии. Он был также великим йогом, получившим посвящение от Шри Рамакришнананды. Как музыкант он обучался пению и игре на вине. Здесь его наставником был Санти Венкатараманайя, один из выдающихся певцов того времени.

В композициях Тьягараджи поэтическая красота, йогическое прозрение, дух бхакти и музыкальное совершенство неотделимы друг от друга, ибо для него все это было чем-то единым, все рождалось из одного источника. Чтобы в полной мере воспринять и ощутить все величие его песен, слушатель должен по крайней мере попытаться обрести такое же чувство прекрасного.

Певец выступил как преемник великих бхактов прошлого. Предполагают, что он был автором музыкальной драмы «Ноука чаритраму» по «Гита-Говинде». Мотив полного самоотречения, столь характерный для его поэзии, является объединяющим началом всех бхакти. Основная идея заключается в том, что единственный путь к освобождению духа в период Кали-юга⁴, когда не соблюдается Высший закон (дхарма), — это произнесение имени божьего. Когда-то Пурандарадаса пел: «В Кали-юге вспоминающий имя Хари обретает все святые заслуги». Ему вторит Тьягараджа: «Как же велико неведение тех, кто полагает счастье в жертвоприношениях и не знает Шри Рамы, которому поклоняется Тьягараджа».

Подобно всем глубоко религиозным натурам, он не терпел лицемерия святош. За два века до него Пурандарадаса говорил об этом: «Такие истязают свой желудок голодом, но они не любят Падманабху. Они встают на рассвете и дрожа входят в холодные воды реки, но — увы! — грязью гордости и зависти испятнаны их души». А вот слова Тьягараджи: «О Рама, они не ведают пути любви; они просыпаются рано утром, они совершают омовения, они натирают свои тела пеплом, они перебирают четки... но в то же время наживают огромные суммы денег...»

Духовными предтечами Тьягараджи были Бхадрачала Рамадас, поэт-мистик Баммера Потана, Тиртха Нараяна и другие им подобные. Потана, создатель «Бхагаваты» (которая входила в круг ежедневного чтения Тьягараджи), писал: «Как смогу я отдать изящную девушку поэзии, что нежна, как распускающиеся листья сала, в руки грубых невежд? Для поэта лучше, если он кормит семью, будучи бедным земледельцем или собирателем плодов и корней в лесу». Вслед за своим наставником Тьягабрахман восклицает: «Что дает счастье — богатства (нидхи) или близость к Раме (саннидхи)?» Эта напряженная страстность находит выражение в простейшем языке, скромных метафорах и изящном ритме. Идея произрастает из идеи, беря начало в мистических глубинах души. Тем же счастливым талантом отмечена и его музыка. В паллави излагается основная идея, выраженная с поразительной естественностью в слове и звуке. Более тонкие оттенки смысла разрабатываются далее в ануллавии. Причудливо развитые хитросплетения характеризуют развертывание чарана. И

⁴ Согласно учению брахманизма, «сутки» Брахмана (или «манвантара») представляют собой мировой период из 20 000 юга («юга» означает «сопряженное», «время»); Кали-юга («кали» — «черное») — это последний, четвертый раздел таких «суток». — *Примеч. ред. пер.*

текст, и музыка подчинены одному чувству — мягкому, искреннему и сильному.

Самые совершенные в музыкальном отношении крити принадлежат Тьягарадже. Мелодическая линия в них развивается легко и естественно, усложняясь на всем протяжении и расширяясь при помощи вариаций неравал. Но, пожалуй, более всего его мелодика славится столь присущими ей, бесконечно разнообразными вариациями сангати. Тала, которые использует Тьягараджа, также довольно просты: «Рупака», «Ади» и др. Гораздо более сложны и величественны, подобно пяти жемчужинам, его панча ратна крити в рагах «Ната», «Гаула», «Арабхи», «Варали» и «Шри». Поэтический язык Тьягараджи изысканно вплетается в музыкальную ткань. Ибо для него бхакти (любовь к богу) и музыка были выражением одного Высшего переживания и полностью сливались друг с другом в едином эмоциональном порыве. О том, как остро при этом должен был чувствовать Мастер неадекватность доступного ему выражения, свидетельствуют слова одной из его песен: «Кто из существующих в состоянии при помощи лишь пения, сопровождаемого мридангом и тала, истинным образом убажить твой слух?»

Помимо своих бессмертных крити, Тьягараджа оставил нам утсава сампрадейя киртана (песнопения в честь религиозных празднеств), дивайя нама киртана (песни, воспевающие божественное имя) и замечательные музыкально-драматические композиции «Прахлада бхакти виджайяму» и «Ноука чаритраму».

О великом музыканте было сказано так много потому, что он наряду с Пурандарадасой был фигурой, сильно повлиявшей на развитие музыкального искусства Южной Индии. Великие бхакты были и до него; его современники Шьяма Шастри и Муттусвами Дикшитар и как йоги, и как музыканты ни в чем ему не уступали. Но дело в том, что Тьягараджа обращался непосредственно к простым людям, его музыка не была «ученой» и всегда опиралась на простые и естественные мелодии и ритмы. Именно поэтому он ни с кем не сравним. О популярности его музыки можно судить по тому факту, что его вокальные композиции, хотя и созданные на телугу, «потеснили» все прочие даже в тех местах, где этот язык неизвестен.

Третьим из великих музыкантов, который также оставил нам прекрасные образцы карнатской музыки, был Муттусвами Дикшитар. Он родился в 1775 году в семье Рамасвами Дикшитара и Суббаммалы, жителей Тируварура. Сам Рамасвами был весьма образованным музыкантом;

он учился у Вирахадрая и Венката Вайдьянатха. Последний принадлежал школе Венкатамакхи, знаменитого музыкального ученого XVII в. Именно поэтому семью музыкантов Дикшитаров называют последователями традиции Венкатамакхи.

Рамасвами Дикшитар стал музыкантом при дворе Муттукришны Мудальяра в Манали, неподалеку от Мадраса. Сюда переселилась вся семья. Здесь Дикшитаров посетил йог по имени Чидамбаранатха. Он был глубоко восхищен воспитанностью и поведением Муттусвами и попросил отца, чтобы тот отпустил его с ним как ученика, для паломничества и обучения в Бенарес. В такой просьбе — почти требовании — йогу не могло быть отказано, и таким образом мальчик отправился вместе с ним в Бенарес. Там он провел шесть лет, изучая философию, учение тантры и санскрит. Возможно даже, что он посетил и Непал. Закончив обучение, он вернулся домой. Дикшитар был дважды женат, но никогда полностью не стал мирским человеком, так как истинным миром, в котором он жил, были паломничества и медитация. Много композиций сочинил он в честь различных божеств: Субрахманьи, Камакши, Баламбики. Находясь в Тируттани, он принял псевдоним Гуру Гуха. После долгих лет паломничества он достиг Эттайпурама, где и умер в 1834 году.

Вокальные композиции Дикшитара с точки зрения их литературных достоинств нельзя назвать высокохудожественными. Действительно, чаще всего в них дается ряд имен различных божеств и заклинания, так что не будет неверным рассматривать любое из этих произведений как мантра. Музыкальная же сторона его сочинений отмечена печатью великого таланта. Муттусвами был прежде всего превосходным исполнителем на вине, поэтому понятно, что сангати и мелодические фразы украшены характерными для этого инструмента гамака и широкими ходами. Его музыке присущи темп медленный и величественный, (причем почти отсутствует лиризм, свойственный музыке Тьягараджи), а также тщательная отделка каждого звука. Типичная структурная особенность композиций Дикшитара — использование удвоенных темпов. Крити построены на нескольких аварта (циклах тала) в predetermined темпе; при этом заключительные аварта или две в каждом разделе движутся с удвоенной скоростью, возвращаясь затем к первоначальному темпу.

Текстовая часть композиции, как уже отмечалось, не имеет высоких лирических качеств, но Муттусвами проявляет себя здесь как большой знаток языка, чрезвычайно

изобретательно применяя укорачивания или, наоборот, разрастания фраз (при сохранении того же их значения). Такие литературные головоломки образуют «стилистические рисунки» и могут рассматриваться как своего рода ала́нкара («орнаментация»). В качестве образцов подобного рода лексической организации можно назвать два — го́пучча и сротоваха. В первом случае крупная лексическая единица разбивается на несколько последовательных частей, каждая из которых отличается законченностью. Название ее дано по ассоциации с формой коровьего хвоста (го́пучча), широкого в основании, узкого в конце. Подобно этому фраза, в начале продолжительная, по мере приближения к концу аланкара укорачивается. Тут, кстати, хочется сказать, что слово «гопучча» употребляется также для обозначения такой формы временной организации (я́ти), когда медленный темп постепенно переходит в быстрый; кроме того, этот термин может относиться к форме ударного инструмента. Сротоваха подразумевает нечто противоположное: слово разрастается до большой фразы путем постепенного прибавления к нему других, причем семантическое значение целого не нарушается. Наиболее известным примером является критика Муттусвами Дикшитара в раге «Ананда Бхайрави». Композиция начинается фразой: «Тьягараджа йога ваибхавам», что означает: «йогическая мощь Тьягараджи» (Тьягараджа — одно из имен Шивы). Эта фраза последовательно расчленяется на «йога ваибхавам» («йогическая мощь»), «ваибхавам» («мощь»), «бхавам» («бытие»), «вам» («излучение»). Та же композиция содержит сротоваху, построенную следующим образом: «пракашам» («сияние»), «сварупа пракашам» («сияние Его»), «татва сварупа пракашам» («сияние сущности Его») и т. д. Сокращение или расширение поэтического текста включено в развитие надлежащих раги и тала. И Дикшитар неизменно вводит название раги в поэтический текст.

Свати Тирунал, махараджа Траванкора и современник «троицы», был также довольно значительным ваггейякара. Помимо критики, написанных на санскрите, его творчество включает различные варнамы, падамы, джавали; он был также автором имеющей форму религиозных бесед «Харикатха калакшепам». Кроме того, он оставил нам образцы дхрупадов, кхайялей и тхумри; однако нам известны только их тексты, но не музыка. Он был ученым, музыкантом, а также покровителем искусств. При его дворе состоял Вадивелу — первый известный скрипач Индии, и раджа даже подарил ему скрипку из слоновой кости.

Лучшее, что создала карнатская музыка, — это паллави: имеются в виду не те паллави, которые представляют собой раздел крити, а паллави как способ развертывания раги. В любом выступлении паллави занимает главенствующее место, являясь и наиболее сложной его составной частью. По духу паллави можно сравнить с бара кхай ялем.

Развертывание паллави начинается с детального развития алапана, охватывающей все три регистра и экспонирующей тончайшие оттенки раги. Если это вокальное выступление, то музыкант, аккомпанирующий вокалисту (обычно скрипач), разрабатывает алапана по-своему, так, чтобы получилось не повторение партии вокалиста, а его собственная импровизация. За алапана следует танам, и только после этого начинается собственно паллави. Как уже было упомянуто выше, это неполная композиция. Здесь нет анопаллави и чарана. Поется или играется только тот текст, который помещается в одном или двух ритмических циклах (аварта). Это может быть (правда, далеко не всегда) часть известной песни. Паллави поется или играется в медленном темпе, с постепенным усложнением. Вся виртуозность артиста, все тончайшие нюансы раги и тала должны быть здесь выявлены, певец и исполнитель на мриданге как бы соревнуются друг с другом в мастерстве. Довольно часто для того, чтобы спеть текст, не ограничиваются одной рагой и поют его последовательно в нескольких рагах, выбирающихся произвольно. Такой прием называется «рага малика» («гирлянда раг»). По завершении этой части следует раздел, исполняемый только на ударных инструментах, — тани авартанам.

Тала в паллави развертывается полностью, во всей своей сложности; при этом в группе ударных, где главенствует мриданг, присутствуют кроме него еще гхатам (инструмент в виде глиняного горшка), кханджира (маленький тамбурин) и иногда мурсинг (еврейская арфа). Для игры этого ритмического ансамбля характерны пересекающиеся ритмы, различные контрасты и комбинации, образуемые ритмическими рисунками; этот раздел включает развитие паллави.

Падам и джавали — более «легкие» жанрово-стилистические типы. Текст и музыка в них проникнуты тонкой эротикой. Темп в падаме обычно медленнее, чем в джавали. Кроме того, содержание здесь чаще всего аллегорично; в качестве объекта любви выступает Верховный Владыка (бог), а в качестве влюбленного — человеческая ду-

ша. Выразительность же, присущая джавали, имеет более «земной» характер.

Слово «падам» употребляется в разных значениях. Обычно этим термином обозначают любую вокальную композицию, особенно на телугу и каннада. Например, композиции Бхадрачала Рамадаса и Пурандарадасы также рассматриваются как пада. Но в настоящем контексте падам — это классическая композиция с четким формальным членением. Джавали обычно исполняется в более быстром темпе. Музыкальные достоинства и богатая семантика обоих видов композиции привлекают к ним внимание танцовщиков стиля «бхаратанатьям».

Крупнейшим мастером падамов был Кшетраджня (или Варадайя, как его еще называли). Он родился в XVII веке в Андхре, и все его падамы — на разговорном телугу. Об этом замечательном поэте-музыканте известно совсем немного. Помимо того, что он жил в XVII веке, мы знаем лишь, что он был уроженцем деревни Мувва (или Мовва) и что его настоящее имя — Варадайя. В результате многочисленных паломничеств Варадайя стал известен как Кшетраджня или Кшетрайя (от слова «кшетра» — «место»; имеются в виду священные места). Рассказывают, что он посетил двор царя Рагхунатха в Танджавуре. После долгих странствий он достиг Канчипурама — и это все, что мы знаем о его жизни. Поэзия Кшетраджня прекрасна, а музыка — утонченна; ни одного вульгарного слова, ни одной фальшивой ноты. Варадайя исполнял свои композиции под псевдонимом Мувва Гопала, и он отождествлял себя с героиней (найика) в любви к Гопале-Кришне.

Примером его лирики может служить падам, поющийся в раге «Камбходжи» и «Ади тала», текст которого приводится ниже:

Ты причиняешь себе страдания,
Ты теряешь рассудок,
О ты, красавица,
Отвергнувшая Мувва Гопала.

Ты думала, что видеть тебя — для него счастье,
Ты думала, что ты — его жизнь,
Ты думала, что, если рассердишься,
Глаза его наполнятся слезами.
Ты причиняешь себе страдания,
Ты теряешь рассудок,
О ты, красавица,
Отвергнувшая Мувва Гопала.

Традиционная музыка Индии

Рага, тала и формы, описанные в предыдущей главе, входят в сферу классического искусства. Основанные на строгих теоретических закономерностях, они представляют собой очень «высокую ступень», так же как и классическая литература Индии, например произведения Калидасы. Но в Индии есть обширное количество видов, стилей, жанров, которые, не являясь «ученой» музыкой и не будучи основанными на строгих теоретических правилах и закономерностях, тем не менее обладают очевидными достоинствами. Такие стили, как тхумри, таппа или джавали с их романтичностью выражения и определенной структурной свободой, занимают промежуточное положение между высокими классическими образцами и музыкой региональных этносов.

Этническая (племенная) музыка — подобно любой народной музыке — чаще всего сочетается с танцем и, кроме того, обычно выступает в определенной социальной функции. Эту функцию выполняют песни по случаю рождения ребенка, по случаю свадьбы или смерти, во время жертвоприношения богам и т. д. В сущности, этническая музыка не является «музыкой» в собственном значении этого слова, она всегда носит прикладной характер. В музыкальном отношении формы и структуры ее предельно просты. В наиболее примитивном виде это могут быть звукоподражания, сопровождаемые шарканием ногами, иногда прерываемые пронзительными криками. Но подчас встречаются неожиданно сложные ритмы, как, например, в барабанной игре племени санталов.

Традиционная музыка более сложна и развита, хотя также не строится на осознанном применении определенных правил. В ней тоже имеются песни, связанные с какими-либо функциями: песни у прялки, песни лодочников, песни сбора урожая, свадебные песни и т. д. Другой значительный класс песен представляют баллады: бурракатха, распространенные в Андхре, раджастанские песни пабуджи и множество других принадлежат к этой категории. В них особенно важен момент повествовательности, и музыка является в большей или меньшей степени носителем определенной информации.

В музыкальном отношении все эти формы достаточно просты, но не может быть никакого сомнения в том, что именно на этой почве выросли рага и тала. Здесь можно найти зародышевые формы таких раг, как «Кхамадж», «Пилу», «Кафи», «Манд», «Пуннагаварали», «Мадхьямавати» и другие. Простые ритмы трансформировались впоследствии в тала «Дадра» (3+3), «Кехарува» (4), «Тинтал» (4+4+4+4), «Чапу» (5 или 7).

В этом вопросе совершенно необходимо определение верной перспективы, особенно в плане того, что западные исследователи называют «сравнительной музыкологией» или «этномузыкологией». На Западе получилось так, что с развитием гармонической системы «классическая» музыка за несколько прошедших веков так далеко ушла от музыки народной, что последняя представляет собой практически самостоятельную систему. Но в Индии все обстоит иначе. Различия между этнической или традиционной и классической (концертной) музыкой обнаруживаются не в сущности их выражения, а в степени осознанности используемых правил. Мелодия, исполняемая заклинателем змей на махуди, становится рагой «Пуннагаварали»; простейшие песни ови из Махараштры являются ядрами высокоорганизованных раг. Между этими двумя крайними уровнями музыкальной культуры Индии располагается множество региональных ее слоев, в которых применяются и более или менее сложившиеся своды правил. В большинстве своем это музыка, связанная с религиозными празднествами и культивируемая в монастырях и храмах. Ее можно услышать на молитвенных собраниях либо из уст нищенствующих странников. Существует еще целый большой пласт, к которому относится музыка народных театральных постановок.

Для определения всего вышеназванного не существует собирательного термина; с относительно недавнего времени это чаще всего называется «традиционной» музыкой. Такое название, конечно, может вызвать недоумение, так как индийская музыка, как классическая, так и народная, всегда традиционна по своей сути. Но мы пока не имеем в распоряжении более подходящего термина.

Одним из ранних движений, имевших влияние на формирование индийской музыки, было шиваитское и вишнуитское движение, направленное против религиозных систем джайнизма и буддизма. В нашу задачу не входит выяснение философской подоплеку конфликта или принятия той или иной стороны, но неоспорим тот факт, что это движение инспирировало творчество поэтов-мистиков и

способствовало формированию великолепной мистической и гимновой поэзии. Особое значение имеет гимнотворчество Тамилнада. Здесь возникли теваарамы — религиозные песнопения, посвященные богу Шиве; их создателями были шестьдесят три найянара (духовные вожди, которым и до сих пор в храмах возносят молитвы). Наиболее известными среди этих шивантских певцов были трое: Тирунавуккарасу (Аппар), Джнанасамбандар и Сундарамурти (VII—IX в. н. э.). Известен также Маниккавасагар (IX в.), автор «Тирувасагам», который, однако, не входил в число найянаров. В XV веке Арунагири создал около 1400 песен «Тируппукаж» в честь бога Муруги. Главными деятелями движения вишнуитов были альвары. Начиная с Пойган (V в.), следует целая плеяда: Тирумалисаи, Тирумангаи, Перийялвар, Андал (поэтесса) и Наммалвар. Этим гигантам принадлежит множество прекрасных гимнов, посвященных богу Вишну или его воплощениям. Священная вишнуитская поэзия была собрана Натхамуни (X—XI в.) в антологию, известную под названием «Налайира дивья прабандхам» («Четыре тысячи Священных гимнов»).

Все они, как и многие другие, заняли почетное место в музыкальной культуре Тамилнада. Они стали неотъемлемой частью религиозных празднеств, ритуального поклонения и просто домашнего обихода. Многие из этих песнопений представляют собой речитацию или псалмодию и просты в музыкальном отношении. Они имеют просодическую структуру без ясно выраженной мелодии (рага), то



Колаттам (настенный рельеф, XVI в.)

есть декламируются нараспев в определенном размере, что обозначается терминами чхандам или надаи. Но в Тамилнаде существовала и высокоразвитая музыкальная система (сохранившаяся до некоторой степени и по сей день). Имеется в виду старинная музыка мелодического типа, основанная на паннах, которые можно сравнить с джати или рагами и которые были столь же строго регламентированы, как и более поздние мелодические модели. Обычно считают, что теварамаи основаны на паннах, но не имеют собственных тала. Однако же каждому из них присуща определенная просодическая и метроритмическая структура. Многие из этих паннов могут быть соотнесены с существующими рагами — хотя бы в плане звукорядов; так, основным считается звукоряд, полностью совпадающий с тем, который в наши дни лежит в основе раги «Харикамбходжи»: *Са Ри Га Ма Па Дха ни* (C D E F G A B). Традиция исполнения теварамов до сих пор сохраняется в монастырях, существующих при храмах, где носителями этой традиции являются одувары. Срок жизни наиболее ранних напевов и то, какова была оригинальная манера их исполнения, предстоит еще выяснить исследователям индийской музыки. Очевидно, что панны развивались и сливались с рагами, и, вне всякого сомнения, современная карнатская музыка своим основанием обязана подобным локальным системам, которые приобрели новый вид под влиянием пришедших извне ариев. Действительно, этот процесс отражается в некоторых названиях паннов: такие из них, как



Дхолак и картал

«Панчамам», «Мегарага куринджи», несомненно имеют санскритские корни.

Подобные явления можно наблюдать и в музыке другого региона, у телугу. Здесь род певцов Таллапаккам и позднее Бхадрачала Рамадас (XVII в.), чьи простые песни в народном духе вдохновляли Тьягараджу, всячески поддерживали и развивали традиции религиозного пения в Андхре. Но в то время как песни Аннамы, его сына и внука были преданы забвению, творения Рамадаса до сих пор можно услышать из уст нищих и странствующих монахов, просящих подаяния.

С именем Рамадаса связана следующая легенда. В деревне Налакондапалли проживала набожная чета, Линганна и его жена Камамба. У них родился сын Гопанна. С детства мальчик искал уединения и прославлял в песнях Раму. Когда Гопанна вырос, он женился на некоей Камаламбе, и вскоре у них родился сын, которого называли Рагхурама. Семья была небогатой, однако не нуждалась в средствах. Гопанна отличался чрезвычайным благородством и изо дня в день воспевал Раму, живя в полном довольстве и будучи главой семьи. Случилось так, что в тех местах, где он жил, наступили черные дни: голод, засуха, эпидемии; люди вокруг страдали от истощения и болезней. Гопанна раскрыл двери своего дома для бедных и нуждающихся и отдал им все, что имел. Не думая о себе, он продал даже принадлежащий ему маленький клочок земли и добытые таким образом деньги роздал нуждающимся. Но испытанные страдания не охладили его любви к богу; вместе с Камаламбой они по-прежнему пели свои бхаджаны, и к ним присоединялось все местное население. Однажды Гопанна услышал, как кто-то на улице громко воспевает имя Рамы. Он выбежал за дверь и увидел перед собой мусульманского факира. Распростершись ниц, Гопанна попросил у него благословения. Святой, которым оказался Кабирдас, прошептал ему на ухо священное имя Рамы и сказал: «С сегодняшнего дня ты Рамадас — Слуга Рамы».

Правителем этой области был Абу Хасан Кутубшах (называемый в просторечии Танишахом), резиденция которого находилась в Голконде. А главными его министрами были Акканна и Маданна, которым Гопанна приходился племянником по материнской линии. Узнав о бедственном положении племянника, они воспользовались своей властью и добились для него поста техсилдара (собирателя налогов) в Бхадрачаламе. Здесь Гопанна (Рамадас) жил и работал. Бхадрачалам — известный священный го-

род, в котором находится храм Рамы. Но когда Гопанна прибыл туда и занял свой пост, храм находился в бедственном состоянии, и Гопанна был очень огорчен тем, что его возлюбленный Рама должен обитать в таком обшарпанном святилище. Поэтому он собирал фонды пожертвованных и использовал огромные суммы из государственной казны на восстановление храма; последствия, к сожалению, были очень неприятными. Наваб по ложному доносу заключил Гопанну в темницу сроком на 12 лет, обвинив его в растрате государственных денег. Но однажды во сне Тапшшаху явились Рама и Лакшмана и поведали о невинности Гопанны и о том, что восстановление храма производилось прежде всего для всеобщего блага. Правитель понял свою ошибку и не только освободил бхакта, но и назначил ему приличную пенсию и пожаловал землю вокруг Бхадрачалама в качестве храмовых владений. Таков был певец-святой Рамадас, которому мы обязаны богатым наследием бхакти-падамов.

В Керале распространены свои песни — сопана сангитам, которые поются у врат храма.

Множество религиозных песен существует на языке каннада. Таковы, например, песни вирашайва-вачана, которые создавались Басавой, Алламапрабху, Аккамахадеви (XII в.) и многими другими. Поэтический текст отличается красотой и утонченностью, но мы не знаем, как они звучали в пении, если они вообще пелись. Ценнейшим наследием этого региона являются песни пада или деваранам, создаваемые даса. Даса означает «раб божий»; это была корпорация религиозных певцов-вишнуитов, которые странствовали, отказываясь от всякого имущества, и пели о любви к богу, о социальной несправедливости и истинной набожности.

Одним из таких даса был Пурандара, настоящее имя которого было Синаппа или Шриниваса. Родился он в 1484 году, по всей вероятности, в Пурандагархе. Он был богатым человеком и занимался ростовщичеством, но, как повествует легенда, в жизни его произошли события столь удивительные и необъяснимые, что течение ее полностью изменилось. И проснувшись однажды утром, он роздал все свое богатство и вместе со своей женой Сарасвати стал даса. Синаппа был посвящен Шри Вьясарайей, одним из известнейших философов и йогов того времени, гуру виджайянагарских императоров. Так велико было духовное рвение Пурандары, что даже Вьясарайя отмечал: «Если когда-либо существовал истинный даса, то это — Пурандара даса». Пурандара даса поставил перед собой цель

создать пять лакхов (500 000) песен. Но, согласно легенде, он смог завершить только 475 000. Остальные же 25 000, как утверждается, были завершены Виджайя дасой (XVII в.), который, по преданию, был одним из воплощений сына Пурандара даса. В наши дни мы располагаем огромным количеством его деваранама (гимнов в честь бога), сулади и угабхога. Сулади представляет собой развернутую вокальную композицию, в которой каждый раздел имеет определенный тала; угабхога же — небольшая речитативная поэма. Пурандара даса умер в 1564 году.

Пурандара даса был великим музыкантом и бхактом. Но он был также и выдающимся ученым в области музыкальной теории. С педагогическими целями он стандартизировал звукоряд в карнатской музыке, вводя в качестве исходного Майямалавагаула мела: *Са ри Га Ма Па дха Ни* (*C Des E F G A s H*). Ему принадлежат установление джа нта варисаи (звукоряды с парными звуками), введение сарали варисаи (звукоряды для упражнений), создание пиллари гита (небольшие песни для учебных целей) и многое другое. Вследствие всего этого Пурандара даса стал повсюду известен как Адигуру (первый гуру) и Отец карнатской музыки (Карнатака Сангита Питамача). Он оказал глубокое воздействие на карнатскую музыку, ибо даже Тьягараджа следовал ему в создании своих текстов и музыки, доходя в некоторых случаях до прямого подражания.

В Махараштре типичным видом религиозных песен являются а б х а н г а. Короткие и живые по характеру, они предназначены как для сольного, так и для группового пения. Песни Намадева (XIV в.), Тукарама (XVII в.), Экнатха (XVI в.), Муктабаи (XIII в.) и других мистиков представляют собой образцы абханга неocenимой красоты, не утратившие своей прелести и в наши дни.

По всему северу распространены б х а д ж а н ы — песни, восхваляющие и прославляющие бога. Их также можно петь либо соло, либо в религиозных общинах, называемых самадж. Нарси Мехта из Гуджерата (XV в.), Мира, царица Мевара (XVI в.), Кабир (XV в.), Тулсидас (XVI в.) и многие другие оставили нам великолепные образцы бхаджан. К сожалению, в большинстве случаев до нас дошли только поэтические тексты этих песен, а оригинальная музыка не сохранилась. Правда, иногда мы сталкиваемся тут с устойчивой традицией исполнения и разработанной системой грамматических правил — так обстоит дело с музыкой хавели (Гуджерат и прилегающие районы), которая по характеру приближалась к стилю дхрупад, с хра-

мовой музыкой, например Вриндавана; это относится и к некоторым религиозным песням (сабад) сикхов. Но большинство бхаджан не донесли до нас своих мелодий и исполняются на напевы, произвольно сочиненные музыкантами более поздних времен. Та же судьба постигла в настоящее время и песни сабад.

Значительное явление в музыке Северной Индии представляют религиозные песни, создателями которых были восемь поэтов, объединившихся в группу, известную под названиями «Аштаччап» или «Ашта сакха». Истоки творчества этой группы поэтов-певцов восходят к Шри Валлабхачарья (XVI в.), являвшемуся одной из центральных фигур в движении бхакти. Кумбхандас, Сурдас, Параманандадас и Кришнадас были его учениками. Сын Валлабхачарьи Госвами Витталнатх объединил этих четырех со своими учениками Говиндасвами, Читсвами, Чатурбхуджадас и Нандадас, образовав таким образом «содружество восьми». Целью их было организовать объединенное «братство» поэтов и музыкантов бхакти, воспевающих жизнь и подвиги Кришны. «Аштаччап», вероятно всего, окончательно сформировался между 1602 и 1608 годами. Такие представители этой группы, как Сурдас, Параманандадас и Говиндасвами, были выдающимися музыкантами; песни, созданные ими (и другими участниками содружества) на хинди и его диалектах, поются и по сей день в окрестностях Матхуры как дхрупады или бхаджаны, более или менее соответствующие традиционным формам.

Сабады, о которых было упомянуто выше, существуют уже около четырехсот лет. Гуру Нанак (1469—1539) был мистиком, с именем которого связано основание религиозной ветви сикхов. Гуру родился в Пенджабе и уже в раннем возрасте обнаружил те склонности, которые определили его дальнейшую судьбу. Предание рассказывает, что однажды в детском возрасте он заболел, и к нему пригласили врача. Но мальчик воскликнул: «Врач приведен, чтобы излечить меня; он нащупал мой пульс, но, бедняга, разве может он понять причину моей болезни? Эта боль в моем сердце потому, что я не могу слиться с господом!» Нанак исходил всю Индию и даже совершил паломничество в Мекку. Он пел и говорил о Неизреченном имени. И повсюду рядом с ним, как тень его, был Мардана со своим рабабом. Сабады Нанака отличаются редкой красотой и выразительностью. В Пури (Орисса) он, зачарованный зрелищем арати, богослужения при светильниках, зашел: «Небо — это поднос, солнце и луна — светильники. Мирады звезд как жемчужины мерцают в честь Тебя!»

Для своих приверженцев, сикхов («постигающих») Нанак установил простые и скромные формы и традиции богослужения и песнопений. Позднее Арджун Сингх (1563—1606) собрал высказывания четырех своих предшественников в деле веры, которые и составили «Грантх» (Книгу), священное писание сикхов. Помимо высказываний и рифмованных стихотворений этих сикхских гуру, в книге фигурируют произведения святых отцов из других областей, находящихся за пределами Пенджаба, например Кабира, Намдева и некоторых суфиев. «Грантх» содержит и религиозные песни (сабад) в различных рагах, причем тридцать одна из них сохранилась до сих пор. Традиции исполнения этих песен предписывали избегать усложненности; они имеют характер прямого движения, свойственного протяжным песням, и основаны на определенных тала. Их звучание, особенно в Гурудваре (Врата Господни), священном месте поклонения сикхов, отличается проникновенностью и глубиной. Встречаются также сабады, поющие на народные напевы, — преимущественно такие, как вар, или балладного типа. Певцам, именовавшимся «раги», аккомпанировали «рабаби» (исполнители на рабабе), следовавшие традиции Марданы. В аккомпанементах использовалась и саринда (смычковый инструмент); присоединялись также ударные инструменты, поддерживавшие ритм: дхолак, джоди (табла) и иногда — чимта (род колокольчиков). К сожалению, в наши дни рабаб и саринду вытеснила гармоника, и это совершенно разрушило восхитительное звучание прежнего сопровождения.

Стиль религиозного выражения у сикхов близок традиции суфиев, а возможно, сложился под ее влиянием. Гуру Нанак встречался и был дружен со многими из великих суфиев. Рассказывают, что высокой чести заложить первый камень в основание Золотого храма в Амритсаре был удостоен — по предложению Гуру Арджуна Сингха — суфий Мийян Мир. Он был из суфийской секты Куадири. Другой значительной религиозной сектой суфиев была Сухраварди, к которой принадлежали многие дервиши из Гуджерата. Однако самыми выдающимися из суфиев были Ходжа Моинуддин (умер в Адждере в 1206 г.) и Низамуддин Аулийя, бывший наставником Амира Хусро. И в наши дни в память о Моинуддине и Низамуддине проводятся ежегодные празднества (урс), на которых до сих пор можно услышать традиционные каввали. Они представляют собой религиозные песни, исполняемые группой, в которой выделяется солист. Каввали сейчас можно услышать и в повседневной жизни, причем они нередко отличаются вуль-

гарностью и даже неприличием текста, оставаясь привлекательными в музыкальном отношении. Кроме хорошего голоса и владения им исполнение каввали требует мастерства импровизации, особенно в тех случаях, когда группы исполнителей вступают в своеобразное соревнование. Помимо каввали, исламская традиция допускает исполнение соуза, натха, марсии и других песен речитативного склада. Они никогда не звучат в условиях светского музицирования, это сокровенные молитвенные песнопения в честь пророка и заупокойные песнопения, относящиеся к трагическим событиям в Кербеле¹. Несмотря на то что ислам ограничивает роль музыки в жизни мусульман, прочувствованное искусство суфиев получило широкое распространение среди простых людей. Свидетельством этого может служить традиция баулов Бенгалии, среди которых и индустские бхакты, и мусульманские суфии, воспевающие все того же всевышнего.

Следует отметить один из важных результатов неприятия в мусульманском богослужении песен и танцев. Эти виды искусства считались «малахи», то есть запретными удовольствиями, и признавались «недостойными правоверных». «Сама» — «слушание возбуждающих религиозных песен и лирических стихов» — было под запретом, исключение составляли только суфии и дервиши. Причина этого табу объясняется таким образом: «Так как во времена последнего из пророков, Мохаммада, музыка стала источником зла и инструментом разврата (сочетающегося с пьянством), на нее был наложен запрет. И пророк сказал: „Я был послан уничтожить мазамир (деревянные духовые инструменты) и их музыку“». Как тут не вспомнить об определении искусств Платоном в его «Государстве»! Однако в таком отношении кроется и очевидная доля истины, так как музыка, будучи фактором мощного эмоционального воздействия, действительно способна привести музыканта и слушателя к эмоционально неконтролируемой ситуации. Подобное подозрительное отношение к музыке демонстрирует, например, такой рассказ об императоре Аурангзебе, чья нелюбовь к музыке вошла в легенды. Как говорят, он приказал, чтобы в его столице были запрещены музыка и всяческие увеселения. Надеясь поколебать императора в этом решении, некоторые из его приближенных устроили

¹ Имеется в виду священный город мусульман-шиитов, известный своими религиозными церемониями в память битвы в 680 году, когда, по преданию, был убит имам Гуссейн (сын Али). — *Примеч. ред. пер.*

возле дворца своеобразную похоронную процессию, сопровождаемую пением погребальных напевов. Император показался в окне и спросил, кто умер. Кто-то из его свиты заметил: «Ваше величество! Хоронят музыку. Ваше отношение убило ее». На что Аурангзеб хладнокровно ответил: «О, это действительно так? В таком случае закопайте это чудовище как можно глубже!» Это, конечно, всего лишь легенда, но она отражает пуристский подход ислама к музыке. Естественным следствием этого было то, что мусульманские музыканты и музыка вообще во времена господства ислама могли найти поддержку только за пределами мечети — в противоположность практике других религиозных течений Индии, где музыка была не только частью храмового ритуала, но в должным образом установленном порядке даже воздавалась в качестве жертвы создателю. Это, конечно, не значит, что гедонизм и божественный образ жизни являлись отличительной чертой именно музыкантов-мусульман, но социальные условия, столь непохожие, не могли не иметь важных последствий.

Очень близкими и по духу и по технике музыке Центральной Азии являются кашмирские песни суфийского калама. Это образец высокоорганизованной музыки со специфическими мелодическими моделями — макамами — и четкой ритмической структурой. В Кашмире распространены также рауф и чакари. Почти все они исполняются под аккомпанемент рабаба, саранга (саранги) и нута (ударный инструмент в виде глиняного горшка) и представляют собой групповые песни. Одним из наиболее интересных песенных типов является бхакка, дающий пример двух- или трехголосного пения, которое, возможно, не встречается ни в какой другой части страны. Бхакка представляет собой род хорового пения с разными группами и разными тониками (устойчивыми тонами) внутри хора. В этом можно усмотреть свидетельство тесных связей музыкального искусства Северо-Западной Индии с Южной Россией и вообще славянскими областями Европы.

Типичным видом групповых вишнуитских песнопений Бенгалии являются киртан, что в переводе означает «восхваление». Начиная с Чайтанья Девы (1485—1533) киртан развиваются во множестве вариантов. Существует в основном четыре главных типа музыки этого рода. Стили гаранхати и падавали, которые включают в себя алап и испытали большое влияние классической музыки, впервые ввел в практику Нароттам Тхакур в конце XVI в. Стиль манахара шахи синтезировал в себе свойства киртан Чайтанья и Нароттама. Известны также ренети и ман-

дарини. Кроме того, распространение получили джарканди и дап киртан.

Предполагается, что киртан берет свое начало в древних буддийских песнопениях. Возможно также, что здесь есть и заимствования из «Гита Говинды» Джаядевы. Поэтому вполне вероятно, что киртан унаследовали некоторые закономерности построения от прабандха, так как и ритмическая и мелодическая структура киртан отличается высокой систематизированностью. Помимо них развивались Кришна киртан под вдохновляющим воздействием творчества Чандидаса и Видьяпати. Тип, введенный Чайтаньей, в целом называется нама киртан — воспевание имени всевышнего. Но когда вокальная композиция описывает игры (лила) бога Кришны, она обычно носит название лила киртан. В XVIII веке Рамапрасад Сен ввел новые разновидности — Кали киртан и Шьяма сангит, воспевающие поклонение Матери-богине.

Развитие музыки бхакти в Ассаме связано прежде всего с выдающейся личностью Шри Шанкарадевы (1449—1568). Было создано множество монастырей, которые именовались «саттра»; поэтому и вся звучавшая в них музыка известна сейчас под общим названием саттрия. Шанкарадеве и его ученику Мадхавадеве мы обязаны многими известными песенными типами: баргит, анкийя гит, нама гхоша, киртана, бхатима и т. д. Все они выдержаны в общем духе вишнуизма, но рознятся в отношении поэтического текста и (или) музыкальной структуры. В баргит (что означает «большая песня») мелодия следует закономерностям раг Ассаме; закономерности же тала в сольном пении обычно не проявляются, хотя в конгрегациях можно встретить в качестве аккомпанирующих ударные инструменты — кхол и тарелки. Анкийя гит — песни, исполняемые в драмах на религиозный сюжет (отдаленное подобие мираклей), всегда соотносены с определенными рагой и тала. Основная часть этих песен имеет замкнутую форму, но кроме нее в них есть также своеобразная прелюдия (известная как рага дийя), которую можно сравнить с алап. Нама гхоша, как становится ясно из названия, — это хвалебные песни, в которых призывают к имени всевышнего, киртан же воспевают деяния Кришны. Бхатима представляет собой композицию, которая адресована или посвящена покровителю или гурӯ. Шри Шанкарадева посвятил одну из своих бхатима королю Кучи Нараяне, а Мадхавадева посвятил одну из своих бхатима Шри Шанкарадеве. Кроме вышеназванных в Ассаме распространено великое множество песен, основанных на тек-

стах из «Рамаяны» и «Махабхараты», а также заклинания, обращенные к богине змей Манасе.

Киртан в Ориссе по существу представляют ответвление от того типа, который был введен Чайтанья Девой. Эти песни популяризировались здесь его учениками, такими, как Рай Рамананда, Мурари Гупта и Сварупа Дамодара. Что же касается собственной, самобытной музыки данного региона, то тут наиболее известны чампу, чанда и чутиша. Вокальные композиции Ориссы обычно следуют образцу, состоящему из рефрена (гхоша пада) и последующего раздела (антара). Разница между тремя вышеназванными формами заключается в наличии или отсутствии гхоша пада, а также в количестве антара. Они также различаются по типу использованных стихотворных рифм и типу просодии. Кроме упомянутых существуют ашта пади, состоящие из восьми куплетов; однако в музыкальном отношении они не имеют сколько-нибудь заметных отличий. Первое, что бросается в глаза, — то, что чаще всего эти композиции исполняются в умеренном и среднем темпе, хотя в процессе развития появляются более подвижные пассажи. Иногда в пределах одной композиции может измениться и тала. Существуют характерные особенности и в отношении раги. Так, любопытно отметить тенденцию использования в них гамака южного типа. Раги к тому же имеют местные, орисские названия — как, например, «Кхананашри», приблизительно соответствующая карнатской «Карахараприя» (см. таблицу мелакарта, № 22). Названия раг имеют аналоги как в карнатской музыке, так и в музыке Хиндустани; так же обстоит дело и с тала. Эта развитая музыкальная культура имела и свои теоретические труды. Примерно к XIII в. относится создание трактата Маркандадасы «Кешава коили»; в XVI в. появился «Гита пракаша» Кришнадасы. О Кришнадасе в хвалебных тонах упоминает известный ученый Абуль Фазль, состоявший при дворе Акбара. Кроме всего сказанного следует отметить характерное для этого региона причудливое взаимодействие музыкальных культур севера, востока и юга Индии, что заслуживает специального серьезного изучения.

Много было сказано о религиозной музыке, но мистический опыт бхакти (движение «преданных богу») стал одной из наиболее влиятельных сил индийской культуры. Хотя проследить истоки этого движения нелегко, но, по общепринятому мнению, ранняя вишнуитская философия и религия чрезвычайно стимулировала его, способствуя формированию и развитию воззрений бхакти, в основе которых

лежит «обожание» всемогущего и «преданность» ему человеческой души. Божество рассматривается как «Друг», как «Возлюбленный» и в относящейся к исламу суфийской мистике, столь родственной движению бхакти, вместе с тем в Южной Индии существует большая группа бхактов, которые поклоняются Шиве. Однако в большей части Индии именно Вишну является верховным божеством бхактов. Джаядева возглавил ряд выдающихся личностей, связанных с этим движением; за ним последовали Чайтанья, Шанкарадева, Сурдас, Тулси, Мира, Нарси, Пурандара и целый ряд других знаменитых имен.

В предыдущем изложении подробно описывались классическая музыка и другие ее типы, распространенные в различных регионах страны; много говорилось и о религиозной обусловленности индийской музыки. Здесь нет преувеличений, ибо самые лучшие и жизненные образцы индийской музыки можно считать религиозными в истинном смысле этого слова, так как они черпают духовную энергию в «Вечной» философии. Однако это не значит, что музыка не отражает иных чувств и переживаний, — они никогда не были табу. Так, джавали, тхумри, газал связаны по меньшей мере с атмосферой эпикурейства. Большинство образцов традиционной и этнической музыки функционально обусловлены и не связаны с религией. О современной музыке к кинофильмам и говорить нечего!

Не только в духовном, но и в чисто структурном отношении индийская музыкальная культура дает полный спектр видов, жанров и форм — от простейших образцов племенной музыки до сложнейших концертных форм. Зачатки многих раг могут быть обнаружены в простейших музыкальных формах, распространенных среди обитателей лесов и уединенных деревень. Происходит и процесс обратного влияния классической раги на народную музыку. Слушая звуки *я к ш а г а н а* — танца из Майсора — или песни из народного драматического представления тамилон теруккутту, можно убедиться в правоте этого утверждения. Раги и тала, известные или неизвестные исполнителям классической музыки, используются весьма непринужденно и естественно в своем собственном эмоциональном ключе. Более того, некоторые народные исполнители, как, например, музыканты, сопровождающие представления кукольников в Андхре, используют определенные раги для создания определенного эмоционального фона.

Все вышесказанное с полной очевидностью выявляет и подчеркивает многообразие истоков и разветвлений индийской музыки. Как по своему происхождению, так и по про-



Якша гана (Белур, XII в.)

цессам развития она всегда представляла собой явление множественное. Это необходимо иметь в виду, чтобы не быть введенным в заблуждение учебником по истории музыки, который утверждает, что вся индийская музыка произошла из вед.

Итак, на территории страны от одного ее края до другого существуют типы и виды музыки различных степеней простоты или усложненности. Каждое племя, народность, регион имеют свою собственную музыку. И каждая из них внесла свою долю в характер и развитие классической музыки. Некоторые даже имеют не меньшее теоретическое обоснование, чем последняя. Дело лишь в том, что мы стали признавать наиболее сложные, теоретически обоснованные и утонченные формы, распространившиеся среди элиты, как «классическую» музыку нашей страны.

Наиболее творчески ценной музыкой — находящейся вне классической системы — является музыка Рабиндраната Тагора (1861—1941). Он родился в семье, известной своей высокой образованностью в области философии, религии и искусства. Так что интерес к этим областям мысли и чувства проявился у него чуть ли не с рождения и был — при отсутствии регулярного школьного образования (которое всегда им потом отвергалось) — заботливо взлелеян его родителями. Он жил в полную динамики эпоху индийского Ренессанса, и эта атмосфера сформировала личность, объединившую в себе писателя, живописца, музыканта, философа и мистика. Уже в юношеские годы он писал свои вишнуитские падавали (лирические поэмы) под псевдонимом «Бхану Синха». В возрасте двадцати лет он создал музыкальную драму «Бальмики пратибха». За ней последовал целый ряд драм, романов, эссе и песен. А в 1913 году мир поздравил его с Нобелевской премией.

Было бы не совсем верным считать музыку Тагора полностью не связанной с классической; он использовал — как могли бы сделать лишь немногие из образованных музыкантов его времени — классические раги и тала, дхрупад, тхумри и таппа. Кроме того, он с юных лет был связан с такими выдающимися музыкантами, как Моула Бакш, Вишнурам Чакраварти, Радхика Чакраварти и Джаду Бхатта. О последнем Тагор говорил: «Великий музыкант Джаду Бхатта пришел и поселился в нашем доме. Его ошибка заключалась в том, что он решил учить меня музыке, чего, в общем-то, так и не произошло» (так велика была его антипатия к регулярному обучению!).

Именно благодаря этой свободе от всяких формальностей песни Рабиндраната обладают совершенно особой, свойственной только им красотой. Его свобода не была, однако, анархичной; напротив, он сам налагал на себя узы, направлявшие в определенное русло его творческую активность. Этими узами были равновесие и соразмерность, а также та боязнь общих мест и банальностей, которая характеризует большого художника.

В песнях Тагора внутренняя красота индийских раг и тала выявляется во всем своем блеске, чистоте и своеобразии. Его песни о дожде, основанные на раге «Малхар», томления влюбленного, выражаемые в рагах «Бхайрави» и «Бихаг», его чувство чудесного в рагах «Бхайрав» и «Каннада» не могут оставить слушателя равнодушным. Рабиндранат создавал различные смешанные раги — такие, как «Бхайрава-Бхайрави», «Дарбари-Тоди-Бхайрави», а также ввел в употребление новые тала — такие, как «Навами» (5+4), «Рупакда» (3+2+3+2). Помимо классической музыки, он многое черпал в традиционном песенном искусстве, проявляя большой интерес, в частности, к киртан, бхатияли и баули. Последних он сочинил множество, да и по духу он сам, несомненно, был баулом, странствующим певцом-мистиком, погруженным в любовь к Другу. На его творчество оказала воздействие и европейская музыка: эти влияния шли, скорее всего, через гимны «Брахма Самадж», а также явились результатом его частых поездок за границу. Как отмечают, в «Бальмики пратибха» он использовал целиком ирландский народный напев. Высокая утонченность таланта Тагора проявляется в особой естественной и неразрывной связи слова и мелодии в его песнях: мелодия не выражает смысл слова, но «досказывает» его там, где его значение «теряется». В этом отношении он может быть поставлен в один ряд только с Джаядевой, Пурандарой и Тьягараджами.

Музыкальные инструменты

Одной из наиболее интересных и своеобразных черт инструментария Индии является то, что самые примитивные инструменты весьма естественно сосуществуют здесь со сложнейшими их видами. В то время как у обитателей лесов мы находим скребки — инструменты почти идентичные приспособлениям для добывания огня, на концертной эстраде господствует изысканнейшая *винана* а в современных кинофильмах используются последние достижения электронной музыки. Все это входит как составная часть в сложный конгломерат сегодняшней индийской культуры.

В истории изучения инструментов наиболее трудной, но и требующей особого внимания частью является изучение роли, которую играли расы или другие этнические группы в процессе образования тех культур, в которых развивались и проходили проверку временем все нынешние наши инструменты. Трещотки с семенами, распространенные у племен, находящихся на низкой ступени социального развития, арфы древних южных культур, различные смычковые инструменты, центральноазиатские лютни — все эти инструменты заняли соответствующее место в системе индийской органологии.

Наиболее ранние свидетельства о существовании музыкальных инструментов на территории Индии были найдены в долине Инда и датируются примерно 3000 г. до н. э. (эти сведения получены главным образом из изображений на печатях и пиктограмм). Среди вещественных находок обнаружены трещотки из терракоты и свистки, имитирующие голоса птиц. На изображениях имеются различные разновидности арф, неизменно имеющих очертания лука, но в то же время лиры практически отсутствуют. Сохранились также изображения продолговатых барабанов и барабанов в форме песочных часов.

Ведическая цивилизация, существовавшая одновременно или чуть позже культуры, сложившейся в долине Инда, оставила значительно больше исторических свидетельств. В ведических текстах упоминаются *банавина*, *кандавина*, *годхавина*, являющиеся, по-видимому, разновидностями арф. Там же упоминаются и *бхумидун-*

дубхи — углубление в земле, покрытое шкурой животных, и такие барабаны, как ванаспати и ламбара, хотя нет сведений ни о том, как они выглядели, ни об их звучании. Флейтами той эпохи были тунава и нади.

Древняя дравидская цивилизация, по описанию в старинных тамильских текстах, использовала многие разновидности яжа, представляющего собой арфу лировидной формы. Там же упоминается флейта кужал (даже в наши дни многие южноиндийские племена пользуются этим термином для обозначения всех деревянных духовых инструментов), а также барабан мадаллам, являющийся прототипом современного мридангама.

Многие инструменты, по-видимому, были занесены народами, пришедшими в Индию из Центральной Азии. Возможно, что саранги, некоторые виды лютневых типа сарода, шенан распространились в Индии как благодаря развивавшимся торговым связям, так и вследствие военных вторжений с севера и северо-запада.

Влияние западной культуры выразилось в распространении гармоник, скрипки и «оркестра». Гармоника — «бедствие индийской музыки», по выражению Рабиндраната Тагора, — получила огромную популярность, хотя ее пригодность для нашей музыки справедливо вызывает сомнения.

Скрипка же прекрасно (в качестве чисто мелодического инструмента) применилась к мелодическим потребностям индийской музыки. Принято считать, что заслуга в деле введения скрипки в практику музыкальной жизни Индии принадлежит семейству Дикшитаров, и особенно — Балусвами Дикшитару (начало XIX в.).

Об оркестре, также связанном с западными влияниями, речь пойдет ниже.

В то время как наш субконтинент заимствовал инструменты извне, он также являлся прародителем многих инструментов, получивших распространение за его пределами. По мнению исследователей, популярный китайский смычковый инструмент ху чин имеет индийское происхождение. Прототипом современной скрипки можно считать раванахаставину, которая и сейчас часто звучит в деревнях Северо-Западной Индии. Индонезия заимствовала отсюда патаха (тамбурин?), випанчи (арфу), гханта (колокола) и бхери (гонг; в древней Индии это название имели также барабан или труба).

История инструментария Индии содержит некоторые неразгаданные проблемы, выяснение которых выходит за

рамки данной книги. Много сведений может быть собрано из музыкальных текстов, литературы, а также посредством изучения скульптуры и живописи, так же как и из исследования традиционных инструментов, распространенных среди племен и в различных регионах страны. Исследования, проводившиеся до сих пор, имели поверхностный характер, и необходимо сделать еще очень многое в этой области.

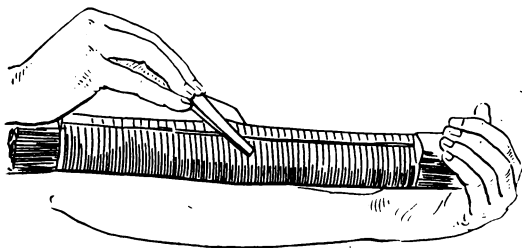
Особый интерес представляет вопрос классификации инструментов. Самая древняя из них принадлежит Бхарате (II в. до н. э. — II в. н. э.), который в своей «Натьяшастре» подразделяет их на 4 группы: тата, аванаддха, гхана и сушира. Тата означает «натянутый», так как звук на этих инструментах достигается вследствие вибрации струн. Аванаддха значит «покрытый» и имеет в виду барабаны (мембраны). Гхана — «плотный», «цельный» — относится к палочкам, прутьям и тарелкам. Сушира — «полый» — означает духовые инструменты. Общий термин, которым обозначаются все инструменты, — вадья.

Подобная классификация оказалась настолько универсальной и логически обоснованной, что сейчас она принята как одна из основных органологами всего мира. На западе подобная классификация была дана Маййоном¹ в 1880 году и позже была развита и модифицирована Заксом и Хорнбостелем. Они выделили четыре группы: хордофоны (струнные), мембранофоны (барабаны), идиофоны (самозвучащие) и аэрофоны (духовые), совершенно сходные с теми, которые установил индийский ученый за 2000 лет до них.

Так как эта классификация носит общий характер, необходимой и возможной является ее детализация и углубление. Автор данной книги выделяет шестнадцать видов гхана, одиннадцать видов аванаддха, двенадцать видов сушира, пятнадцать видов тата, которые в сумме охватывают почти все инструменты, известные в Индии.

Принимая во внимание простоту конструкции и способ использования, гхана вадья, по-видимому, можно отнести к простейшим инструментам. Например, удары мечей могут сопровождать некоторые танцы, а дощечки, посредством которых высекают огонь, при необходимости

¹ Маййон (Mahillon) Виктор Ш. (1841—1924) — бельгийский инструментовед, известный как ученый, разработавший принцип научной музыкально-типологической системы классификации музыкальных инструментов (вслед за Ф. О. Гевартом). — *Примеч. ред. пер.*



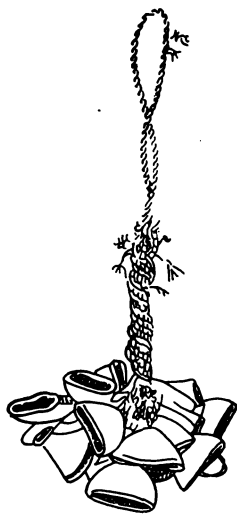
Примитивный скребок

превращаются в скребки. В связи с особенностями звучания эти инструменты принадлежат скорее к ритмическим, чем к мелодическим.

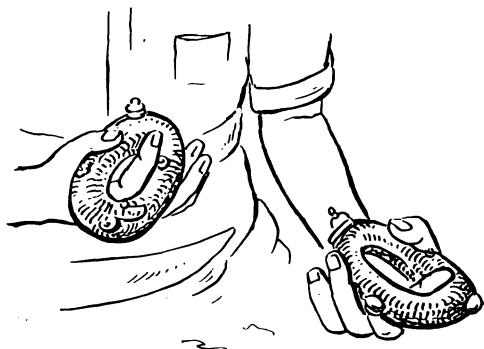
К простейшим относятся инструменты, сделанные из плодов, содержащих семена. При встряхивании они звучат как погремушка и часто используются по всей Индии как детские игрушки. Небольшие высушенные плоды обычно связываются в гирлянду, которая обвязывается вокруг талии, и используются в таком виде в танцах различных племен. Такова, например, гилабада андхрских племен.

Если такая погремушка делается из металла, то получаются бубенчики, которые танцор обычно прикрепляет к щиколоткам. Этот инструмент имеет название гхунгру в Северной Индии и гадджай на Юге. Роль этих бубенчиков не ограничивается созданием шумовых эффектов, они также являются тотемом и символом, означающим принадлежность к профессии танцовщика: привязывание ножных бубенчиков — обязательная церемония посвящения в танцоры. Кроме названных гхунгру, имеющих вид плода (или почки), встречаются также полые кольца, в которые положены маленькие шарики или дробинки. Они надеваются как ножной браслет (паинджан, кал чилампу) или держатся в руках, и ими потряхивают (кай чилампу).

Единственным инструментом, относящимся к классу колокольчиков, который используется в концертной музыке, является джалтаранг, что дословно означает «волны воды». Более удачен был бы перевод: «колоко-



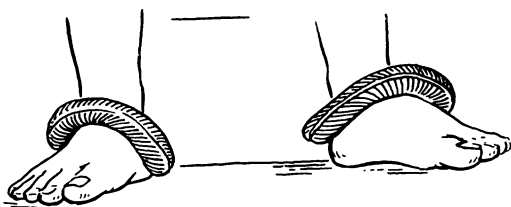
Гилагаба



Кай чилампу

ла в виде чаш, наполненных водой». Ряд фарфоровых чаш, расположенных полукругом, наполняется водой до различного уровня. Выбор размера, толщины стенок и материала чаш, так же как и количество воды в них, определяет высоту звука. Требуемое количество чаш, зависящее от раги и диапазона, находится перед исполнителем, который сидит на корточках в центре этого полукруга и ударяет по чашам тонкими бамбуковыми палочками. Так как извлечение различных звуковысотных оттенков, или гамака, невозможно на этом инструменте, он встречается не часто и главным образом в составе различных инструментальных групп.

Одним из наиболее распространенных идиофонов является данда, или колу, представляющий собой две палки — с колокольчиками или без них, — которыми ударяют друг о друга. Чаще всего они используются в традиционных народных танцах, таких, как *дандиа рас* в Гуджерате или южноиндийский *колаттам*. Мужчины и женщины исполняют сложные танцевальные рисунки в соответствии с ритмом, образуемым ударами этих палок.



Паинджан



Джалтаранг

Интересное явление как в музыкальном, так и в архитектурном смысле представляют собой музыкальные колонны, встречающиеся в различных частях Деккана. Из большого монолита высекается колонна, образованная из множества маленьких колонн. Эти маленькие колонны при ударе по ним деревянной колотушкой издают звуки разной высоты. Трудно установить точную высоту этих звуков, еще труднее организовать их в какой-либо звукоряд. Возможно, что звучание этих колонн никогда не употреблялось в музыкальных целях и было не более чем любопытным звуковым эффектом, хотя некоторые придерживаются мнения о том, что эти столбы использовались в прошлом для сопровождения храмовых танцев.

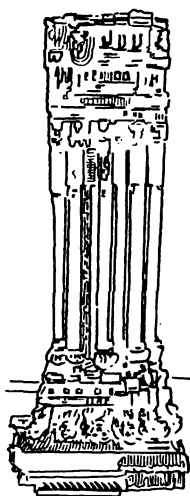
Горшки, сковороды и тарелки также используются в музыке, особенно в традиционной. Одним из примеров может служить нут. Это глиняный горшок, используемый кашмирскими исполнителями *рауф* и *суфийяна калам*, которые поют, ударяя по его стенкам и открытому горлышку.

Гхатам, встречающийся в южной части страны, по форме напоминает нут. Но исполнитель кладет его на колени, повернув отверстием к животу, и играет на нем ладонями и пальцами. В отличие от предыдущего инструмента, гхатам используется и в концертной музыке.

Тарелки также бывают различных видов. Повсеместно распространены простые бронзовые тарелки, такие, как



Дандиа рас



Музыкальная
колонна
(Сучиндрам,
XVIII в.)

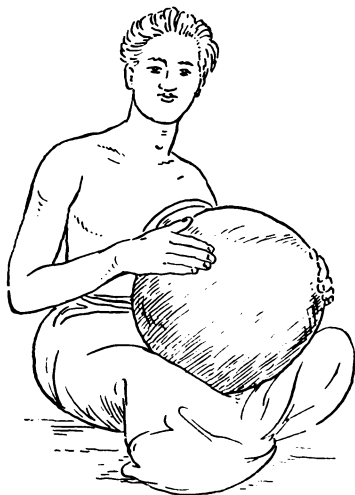
джагта и тхали. Если им придается вогнутая форма, они становятся похожи на настоящие оркестровые тарелки: такой вид имеют инструменты от маленьких манджира и талам до огромных ассамских бортал. Большие тарелки также известны как джаллари, джандж, брахматал и т. д.

Распространены также различного рода кастаньеты, такие, как картал или чипла. Они делаются из твердых пород дерева и бывают различных форм, размеров, с колокольчиками и без них. Пара кастаньет держится в одной руке и ударяется одна о другую. Ударная сторона имеет плоскую поверхность. Этот инструмент можно считать символом певцов-исполнителей религиозных проповедей *хари катха*.

Первичными формами барабанов были выдолбленные бревна и горшки. Очевидно, еще более древними являются так называемые «ямы для топання», представляющие собой вырытые в земле углубления, покрытые настилом, на котором ногами выбивался ритм. Дере-



Нут



Гхатам

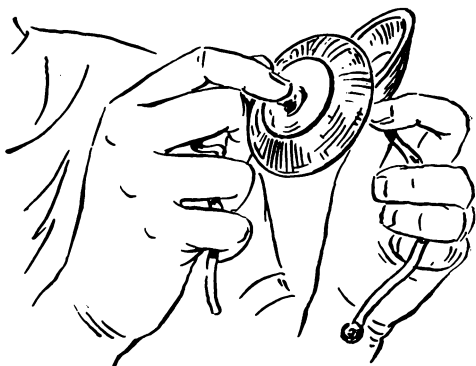
вианный настил мог быть заменен шкурой животных. Таким типом барабана был бхуми дундубхи, упоминаемый в ведах. Он представлял собой яму, вырытую в земле, над которой была натянута шкура животного, подчас даже необработанная. Хвост животного использовался как «ударная палочка».

Форма бочонка, характерная для продолговатых барабанов, распространенных в древности, указывает на тот факт, что они могли быть сделаны из выдолбленных стволов деревьев, на которые с обеих сторон натягивались мембраны из кожи. Глиняный сосуд был более поздним изобретением человека, так как гончарный круг появился позднее. Но из-за своей хрупкости глиняный сосуд впоследствии был заменен деревянным, а затем и металлическим. Самые ранние свидетельства о существовании барабанов были найдены в долине Инда. Некоторые из пиктограмм изображают людей с длинными цилиндрическими барабанами, подобными тем, которые и сейчас можно встретить у племен, населяющих Индию.

Простейшим из аванаддха вадья является каркасный барабан. Круглый обруч, металлический или деревянный, покрывается кожей с одной или с обеих сторон. Наиболее распространен дафф — большой круглый открытый с одной стороны бубен. Это название — персид-



Элатталам



Манджира

ского происхождения, в древней Индии он назывался патаха.

Сходным по форме и конструкции является тамматан, или таппатан, распространенный на юге. Этот инструмент напоминает древний египетский барабан тимбиту, имевший «кольцеобразную» форму (можно ли это считать результатом взаимодействия культур — вопрос чрезвычайно интересный). Как уже было сказано выше, индийское название этого инструмента — патаха, и его скульптурное изображение можно найти в Бхархуте (II в. до н. э.).



Сомангалам

В то время как дафф и тамматан велики по размерам и на них обычно играют палками, кханджари меньше, чем они, и на нем играют руками. Кханджари, встречающийся в сельских местностях севера, может иметь звенящие пластинки (бубенцы) наподобие тамбурина европейских цыган. Южноиндийская кханджара, однако, отличается от североиндийского кханджари. Это очень маленький инструмент, всего около 15 см в диаметре, незначительной глубины. не имеет бубенцов и в качестве

мембраны для него употребляется кожа крокодила или игуаны. Его держат в одной руке и играют пальцами другой. В дальнейшем он стал концертным инструментом, войдя в ритмическую группу ансамбля *тани аавартанам*.

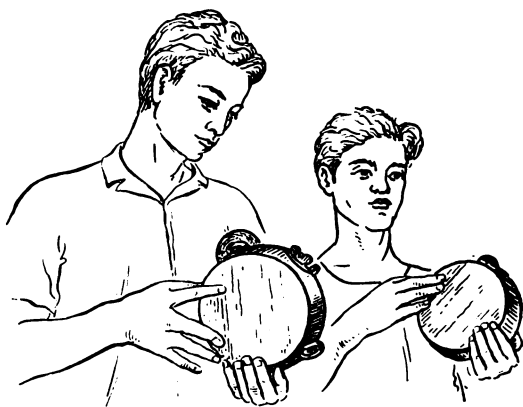
Двусторонние каркасные (рамовые) барабаны не получили широкого распространения. Наиболее характерный пример такого инструмента — гна обитателей гималайских предгорий, сопровождающий ламаистские танцы. Одеты в красочные маски люди танцуют под энергичный ритм гна — плоского двустороннего барабана, который так богато украшен рисунками, что сам по себе представляет произведение искусства.

Кухонные сосуды и сосуды для хранения продуктов, горловины которых обтягиваются кожей, также выполняют функцию барабанов. Древние индийские тексты объединяют их под названием *бхандья вадья* (инструменты-сосуды); слово это могло, конечно, обозначать и просто горшки, подобные *гхатам*. Характерные формы имеет *сурахи*, или *куджа*: это типичный кувшин для вина (изображение которого можно найти на многих произведениях восточной живописи), имеющий небольшой корпус и длинную горловину. Барабаны, изготовленные из таких кувшинов — обычно глиняных или металлических, — имеют отверстия с обеих сторон. На одно отверстие натягивается кожа, на которой играют пальцами. Другое отверстие, прикрываемое и открываемое ладонью, дает возможность создавать различные звуковые эффекты. К этому классу инструментов принадлежат и такие народные инструменты, как *тумбакнари* (Кашмир), *гхумат* (Гоа), *джамуку* (Южная Индия).

Среди барабанов сосудообразного типа весьма распространена литавра, которая очертаниями напоминает чайную чашку. Индийское название этого инстру-

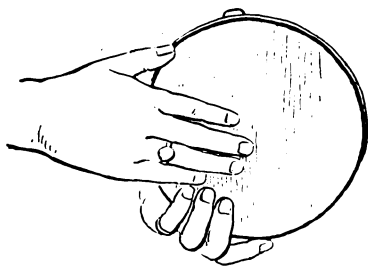


Дафф



Кханджари

мента — дундубхи и бхери, но он более известен как нагара. Литавры чаще употребляются в паре: бóльшая, символически называемая «мужской», и меньшая — «женская». Изготавливаемый из глины, дерева или металла, этот инструмент, на котором всегда играют деревянными или каучуковыми палочками, может варьироваться в размере и иметь диаметр мембраны от нескольких дюймов, как, например, у тамукку, до нескольких футов, как у гигантской нагара, которую для того, чтобы перемещать, ставят на колесики. Средних размеров нагара и таша обычно используются как аккомпанирующие инструменты для шенаи. Литавры очень распространены в практике традиционной и этнической музыки. В отдаленные времена звуки этих инструментов возвещали о различных событиях (военных и прочих); они являлись также символом королевской власти: император Акбар, например, владел двадцатью парами нагара.



Кханджир

Наиболее известным из котлообразных барабанов является, конечно, табла. Это типичный североиндийский инструмент, в наше время получивший известность во всем мире. Фактически табла — инструмент, состоящий из двух барабанов: дайяна — для правой руки (собственно табла) и байяна — для левой. Дайян имеет форму большой

кофейной чашы и изготовляется из дерева. Он более узкий, чем байян, который наминает перевернутую чайную чашу и делается из металла или обожженной глины. Дайян в настоящее время более широко распространен. Оба котла располагаются перед сидящим исполнителем, который играет на них, используя как ладони, так и пальцы.

Имеется ряд важных отличительных деталей, которые делают этот индийский инструмент, по всей вероятности, уникальным. Такими характерными особенностями являются: верхний пласт кожи, составленный из кусков, дополнительное покрытие кожи и ремни, охватывающие поверхность инструмента. Мембрана здесь не сделана из цельного куска кожи, как на литаврах и большом барабане, употребляемых в симфоническом оркестре; она состоит из круглого куска, который приклеивается к кожаному кольцу. Таким образом, в табла (а также и в дагга) мембрана состоит из двух кусков кожи. Кольцеобразный кусок, в свою очередь, прикрепляется к окружающему мембрану кожаному обручу или шнуру, а через этот шнур продеваются ремни, которые прикрепляют мембрану (*пуди*) к корпусу. На мембрану тонким слоем накладывается паста, изготовляемая из смеси желез-



Гна



Гхумат



ных и марганцевых опилок, рисовой или пшеничной муки и клеящего вещества. Это покрытие, имеющее черный цвет, называется сьяхи. Три особенности, описанные выше, можно обнаружить не только в табла или дагга. Они

имеются и у пакхаваджа, используемого в музыке Хиндустани, а также и у карнатского мридангама. Естественно, что, помимо приведенных выше наименований на хинди, инструменты имеют и местные названия. Вся эта техника прикрепления и растяжки кожи не только оказывает влияние на качество звучания, делая его менее «шумовым» и более музыкальным, но и дает возможность регулировать высоту звука. На табла звук определенной высоты может быть достигнут либо с помощью вертикальных перемещений небольших деревянных цилиндров при значительных изменениях высоты, либо постукиваниями специальными молоточками по кожаному обручу. Дагга же не имеет приспособлений для настройки; на этом инструменте звуковысотность не регулируется с такой степенью точности, как на табла.

Происхождение табла неясно. Но по существующей традиции создание этого инструмента (как и многого другого, чье происхождение неизвестно) приписывают Ами-

ру Хусро (XIII в.). Само название «табла» — чужеземное, но это никак не относится к инструменту: известны индийские древние рельефы, изображающие такие пары барабанов, и даже в «Натьяшастре» — тексте почти двухтысячелетней давности — упоминается о речном песке определенного качества, входящем в состав пасты для покрытия мембраны. Но существует и легенда, рассказывающая о рождении табла. Жили во времена Акбара два профессиональных исполнителя на пакхавадже. Они были непримиримыми соперниками и постоянно соревновались друг с другом. Однажды в жаркой схватке барабанного состязания один из соперников — Судхар Хан — потерпел поражение и, не в силах вынести его горечь, швырнул свой пакхавадж оземь. Барабан разбился на две части, превратившиеся в табла и дагга. Не правда ли, чудесная сказка!

Барабаны в форме цилиндра или бочонка могут быть отнесены к самым утонченным инструментам Индии. Среди цилиндрических наиболее хорошо известна ченда из Кералы — инструмент, обычно аккомпанирующий танцам *катхакали*. Сделанный из дерева и имеющий почти идеальную цилиндрическую форму, он вертикально подвешивается на плечи исполнителю, который бьет палочками только по верхней мембране; нижняя для игры не используется. Виртуозность, тончайшее ощущение ритма исполнителей на ченде как в аккомпанементе танцам *катхакали*, так и в сложнейших ритмических циклах *тайямбакам* кажутся неправдоподобными.

Барабаны в форме бочонка — выпуклые — являются не только характернейшим индийским инструментом, но и наиболее ценным вкладом, сделанным Индией в мировой инструментарий. Наиболее популярен из них *дхолак*, широко распространенный по всей стране. Это народный инструмент, и его крайне



Табла и байан

редко можно встретить на концертной эстраде. Сделанный из дерева, бочкообразный по форме, этот барабан имеет два отверстия, покрытых кожей, по которой ударяют палочками или руками.

Концертными аналогами дхолака являются мриданга и пакхавадж.

Термин «мриданга» является общим обозначением барабанов в форме бочонка, к которым относятся, например, и североиндийский пакхавадж, и ассамский пунг.

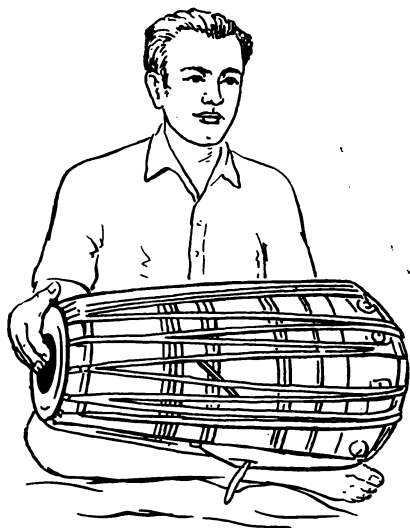
Но здесь «мриданга» будет употребляться в более узком смысле, обозначая современный концертный барабан в карнатской музыке.

Наиболее ранние упоминания о мриданга можно встретить лишь в немногочисленных текстах, созданных до н. э. В «Натьяшастре» мриданга фигурирует как один из главных барабанов. Здесь дано не только описание самого инструмента, но в деталях объясняется даже способ использования специальной речной глины в качестве покрытия для его мембраны; очень подробно описан также обряд поклонения мридангу. Древние индийские тексты дают описание еще трех типов барабанов в форме бочонка, называя их мироболан (х а р и т а к и), ямень (я в а) и коровий хвост (г о п у ч ч а). Изображения бочкообразных барабанов можно видеть на барельефах в Бхархуте и Санчии (в обоих случаях — II век до н. э.).

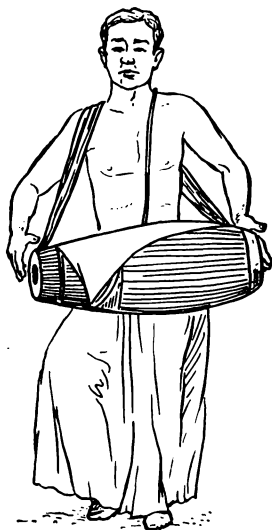
Карнатский мриданга представляет собой барабан, сделанный из хлебного или красного дерева. Обе его стороны покрыты кожей, причем левая мембрана больше, чем правая; каждая из мембран состоит из двух концентрических кожаных колец, которые плотно крепятся системой ремненных ободков. Здесь, однако, нет блоков для настройки, последняя производится с помощью похлопываний по обручам. Правая мембрана имеет постоянное покрытие в виде пасты (с о р у), как на табла, на левую же паста из рисовой или пшеничной муки наносится непосредственно пе-



Ченда



Пакхавадж



Пунг

ред концертом и удаляется сразу после него. На мриданга играют руками.

Пакхавадж, бывший незаменимым аккомпанирующим инструментом для исполнителей дхрупада, а часто также сопровождавший игру на вине и танцы катхак в Северной Индии, в настоящее время практически вышел из употребления. Он очень похож на мриданга, только более продолговат и не столь симметричен по форме. В отличие от мриданга, он имеет систему постоянной настройки, как на табла.

Другую группу составляют барабаны в форме



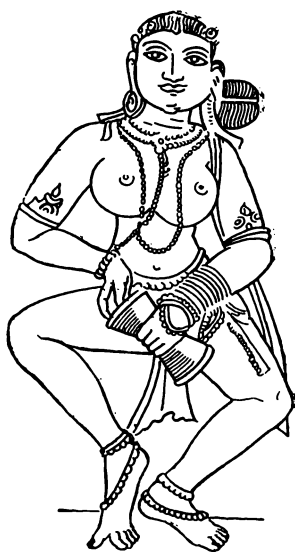
Мриданг



Тумда



Удуккаи (дхакке)



Удукка
(Марканда, VIII в.)



Дамару

песочных часов. Их никогда не услышишь на концертной эстраде, они используются только в народной традиционной музыке. Среди них могут быть инструменты больших размеров — как орисский тумда — или маленькие — вроде майсорского будбудке. Эта

группа подразделяется на две разновидности: у барабанов первой из них (таких, как тумда, удукка и т. д.) звук извлекается ударами рук по мембране, барабаны же второй разновидности (такие, как дамару или будбудке) обвязываются шнурком с узлами на концах, которые и ударяют по обеим мембранам при потряхивании инструмента. В настоящее время барабаны в форме песочных часов — обычно принадлежность бродячих артистов, выступающих с обезьянами, но, согласно легенде, именно такого типа барабан был божественным барабаном Шивы, и из него был извлечен Изначальный звук, который породил все другие звуки — гласные и согласные.

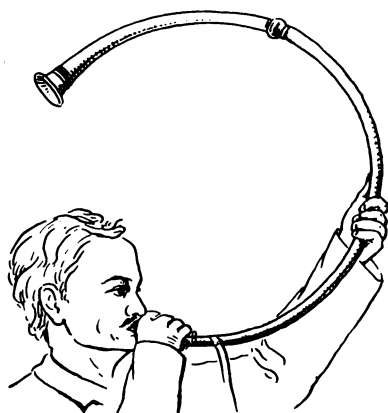
Однако из этой группы аванаддха вадья наиболее интересным инструментом представляется идакка из Кералы. Более простые разновидности этого инструмента встречаются по всей стране. Но ни один из них не может состязаться с идакка в отношении его технических возможностей. Идакка имеет корпус в форме песочных часов и по обе его стороны — мембраны, которые не крепятся непосредственно к корпусу, а натягиваются на нем при помощи толстых хлопчатобумажных ниток. Барабан подвешивается под



Идакка



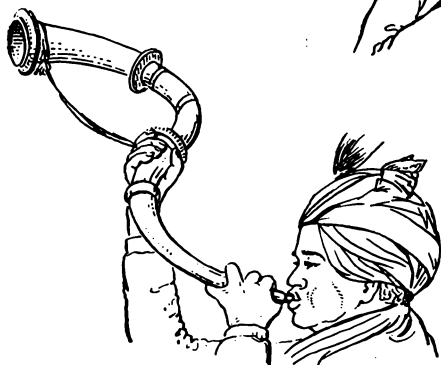
Рог животного



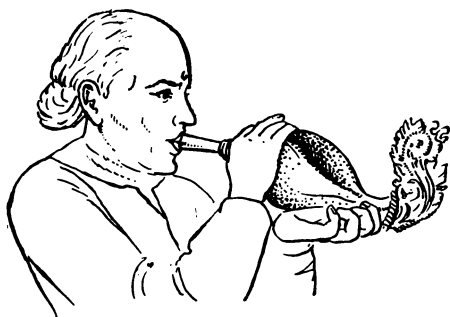
Комбу



Карна



Рансянгха



Шанкх

мышкой, и на нем играют палочкой. Поистине поразительны качество звучания этого инструмента и его возможности. Легким нажатием на перекинутый через плечо ремень и на хлопчатобумажную веревку, натягивающую мембрану, так же как и почти незаметными перемещениями корпуса идакки,

исполнитель достигает тончайших звуковых нюансов, превращает свой барабан в почти мелодический инструмент.

Как уже упоминалось, санскритское слово *сушира* в *адья* употребляется для обозначения духовых инструментов. Главными их разновидностями являются рожки, флейты и гобои.

В класс рожков можно включить множество труб, распространенных по всей стране. Само слово «рог» объясняет их происхождение, и даже сегодня во многих деревнях и племенных общинах можно встретить рога животных, используемые в качестве сигнальных или музыкальных инструментов.

Индийские термины «сингх» и «комбу» тоже означают «рог». Существуют прямые трубы *ти ручин нам*, распространенные на Южном плато, и *карна*, встречающиеся на северных возвышенностях. *О*-образные *комбу* часто звучат на сельских празднествах в Южной Индии. *S*-образные рожки можно встретить в любой части страны. Из-за своего пронзительного и резкого звучания трубы находят свое применение в музыке для танцев на открытом воздухе и на поле битвы, (разумеется, в древности). Как деревенские глашатаи, так и участники царских процессий в равной мере способствовали популяр-



Пунги

ности этих инструментов. Наряду с трубами и рожками для подобных же целей использовались морские раковины. Но, в отличие от рожков и труб, раковина считается священным предметом — не только в функции музыкального инструмента, но и в качестве сосуда, предназначенного для хранения освященной смеси молока и воды. Раковина — один из главных атрибутов Вишну. Кроме того, шанкх (раковина), связываемая с божеством или героем, получала свое личное имя; таковы Панчанджанья Кришны и Девадатта Арджуны, приводившие в трепет сердца их врагов.

Существует два типа индийских язычковых инструментов. Свирель заклинателей змей — пунги, махуди или бин — пример инструмента с одинарной тростью. По тому же общему принципу (до известной степени) построена и гармоника. К инструментам с двойной тростью относятся нагасварам и шенаи, представляющие собой разновидности индийских гобоев. Существуют, естественно, и различные региональные варианты инструментов этого семейства.

Резонатором у пунги является бутылкообразной формы тыкva. Вдуваемый исполнителем воздух выходит из резонатора через две вставленные в него трубки. Эти две трубки, сделанные из бамбука или тростника, имеют одинарный язычок — нечто вроде простейшего кларионета. Концы, на которых закреплены язычки, вставлены в тыкву и поэтому не видны. Обе трубки имеют от трех до четырех отверстий, но только одна из них связана с мелодической функцией, другая же является бурдонизирующей. Неизвестно, каким образом махуди гипнотизирует змей, — ведь говорят, змеи не слышат!

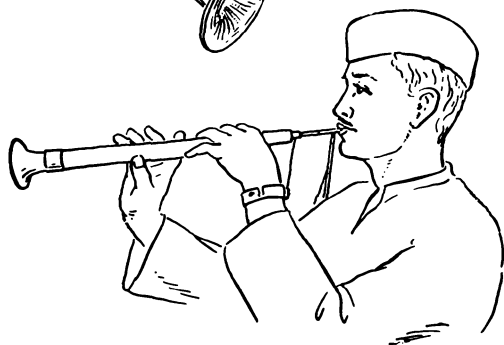
Гармоника, сравнительно недавно заимствованная с Запада и распространившаяся по всей стране, до сих пор продолжает вызывать к себе противоречивое отношение. Утонченный слух ревнителей чистоты индийской музыки отказывается принимать этот инструмент. Правы ли они, покажет время. Индийская музыка даже на среднем своем уровне требует как минимум двух существенно важных для нее вещей: тонкой микротоновой дифференциации (*шрути*) и орнаментирования звуков (*гамака*). Без всего этого рага — не более чем просто сухая схема. Однако гармоника — клавишный инструмент и, следовательно, основана на принципе равномерной темперации. Поэтому она не в состоянии воспроизвести ни гамака, ни шрути. В лучшем случае на ней можно получить несвязную и нестройную музыку. Ее преимущества заключаются во внушительности звучания, транспортабельности и от-



Мохори



Нагасварам



Шенаи



Флейта

существовании какой-либо необходимости точной настройки. При существующей общественной жизни этот инструмент стал, естественно, популярен в нашей стране, и даже имеются горячие поборники внедрения его в серьезное искусство. В классическую музыку Хиндустани гармоника вторглась уже давно, но карнатской музыке пока удалось избежать этой эпидемии.

Индийские гобои с двойной тростью завоевали сейчас международную известность, особенно благодаря шенаи. Этот инструмент распространен в нашей стране повсеместно: среди племен, в традицион-

ной (деревенской и городской) музыке, а также и на концертной эстраде. На разных местных языках, а также в зависимости от размеров инструмента шенаи можно встретить под различными названиями: мохори, кузах, мукхавина, сундри, нафери, мела, нагасварам.

Мы не знаем, является ли шенаи оригинальным индийским инструментом, хотя он и используется племенами. Предполагают, что самое раннее упоминание о нем — под названием мадхвари — имеется в «Брихаддеша» (V—IX в. н. э.), но определенное изображение шенаи можно



Алгоза

нстретить лишь на миниа-
тюрах, относящихся к
XVI веку. Некоторые ис-
следователи придержи-
ются мнения о том,
что этот инстру-
мент был заимствован из
Центральной Азии и Мон-
голии, где он известен
как сур-наи и зурна.

Индийский гобой де-
лается из дерева и может
быть размером от 20 см в
длину, как на фери, до
метра приблизительно,
как бари нагасва-
рам. Он имеет кониче-
ский корпус с раструбом,
обычно с семью отвер-
стиями. На том конце, ку-
да вдувается воздух, к
корпусу прикреплена па-
ра маленьких веерооб-
разных язычков (двойная
трость). В отличие от за-
падных деревянных духо-
вых, ни один из индий-
ских инструментов не име-
ет клапанов, и отверстия
закрываются пальцами.

Наиболее древним и
широко распространен-
ным из сушира вадья
является флейта. Старей-
шие упоминания о флейте
содержатся в ведах, где
она фигурирует под наз-
ваниями вену и нади.
Первая, возможно, была
сделана из бамбука, а
вторая — из болотного
тростника. В древних та-
милских текстах встреча-
ется также упоминание о
кужале. В наше время
флейты существуют в



Сантур



Сварамандал

двух типах: горизонтальные и вертикальные. Первый из них — типично индийский, это спутник каждого сельского пастуха и в то же время — божественный инструмент Кришны-пастуха, которым он призывает к себе всех девушек-пастушек. Вертикальные флейты имеют срезанный клювообразный кончик. Исполнитель иногда играет на одной такой флейте, иногда держит сразу пару. В последнем случае этот инструмент известен как алгоза; здесь одна из дудочек берет на себя мелодическую функцию, а другая выполняет функцию бурдона. Существуют, конечно, и многие другие разновидности вертикальной флейты, но описание всех их отняло бы много времени и места.

Струнные инструменты найдены еще в доисторических пещерах и раскопках. Они упоминаются в древнейших известных нам текстах. Существует огромное количество разновидностей струнных инструментов, и необычайно широко их географическое распространение.

Тата вадья далекой древности — это арфы и родственные им инструменты. Некоторые пещерные росписи в Центральной Индии, так же как и таблички и иероглифы цивилизации долины Инда, изображают арфы и лиры. В целом для них типичен лукообразный корпус и отдельная струна для каждого звука. Но в то время как на арфе струны натягиваются от одного конца лукообразного корпуса к другому, в лире существует специальная поперечная перекладина, от которой отходят струны, прикрепляющиеся к корпусу.

Лир, судя по всему, почти не были известны в Индии. Существует лишь единственное изображение инструмента, который можно назвать лирой, в одной из надписей долины Инда.

Но арфы были распространены очень широко. Вполне возможно, что большинство вин, упоминаемых в древних текстах, представляли собой именно арфы и также имели лукообразную форму. Многие ученые придерживаются мнения, оспариваемого, однако, другими, что подобные инструменты ведут происхождение от охотничьего лука. Есть чудесный отрывок в «Рамаяне» — в нем лук сравнивается с арфой, а плектр (кона) — со стрелой: «Рама никогда еще не использовал меня в сражении, и не знает он моей доблести. Когда я заиграю на вине моего лука плектром моей стрелы..., тогда ни Индра, ни Варуна, ни Яма, ни Кубера не смогут устоять перед дождем моих стрел». Самые ранние изображения арфы встречаются опять-таки на печатях и письменах, найденных в долине Инда. Изображения эти, естественно, более сим-

полнеческие, нежели реалистические, почти исключают возможность составить представление о деталях конструкции этих арф (вин), их настройке и т. д. Веды упоминают о вана вина, каркари вина, апагхагила, годха вина. Но, к сожалению, мы знаем об этих инструментах немногим больше, чем их названия. Во всяком случае, они были популярны и звучали как во время светских развлечений, так и при совершении некоторых ведических церемоний, где на них играли жены жрецов.

Наиболее значительной из них, по-видимому, была вана вина: на ее ста струнах, сделанных из травы мунджа, играли бамбуковой палочкой. Некоторые отождествляют этот инструмент с современным кашмирским сангуром (цимбалами). Но более распространенными были: саптатантри (семиструнная) вина, прославленная в «Гуттила джатаке» — хронике воплощений Боддхисатвы, и випанчи. Саптатантри, по-видимому, была подобна (если не полностью идентична) паривадани и читра, и на ней играли пальцами, в то время как на випанчи, имеющей девять струн, играли при помощи кона (плектра). Эти инструменты столь же древни, как и «Рамаяна» и «Махабхарата» (400 г. до н. э.), и их можно увидеть на рельефах Амаравати (II—III в. до н. э.). Тамильские тексты того же периода упоминают о яже, представляющем собой разновидность арфы.

Приблизительно в IX веке инструменты этого класса в целом вышли из практики индийской музыки и были заменены цитрами и лютнями. Это явление можно обосновать как психологическими, так и чисто музыкальными причинами. Но их обсуждение увело бы нас от основной темы. Уцелело только два инструмента, отдаленно связанных с этим классом: сантур (кашмирские цимбалы) и сварамандал, также распространенный на севере Индии. Оба инструмента имеют изготовленные из дерева резонаторы — у сантура несколько большего размера, чем у сварамандала. На сантуре натягивается по три струны для каждого звука, они прикрепляются к подставкам, имеющим колки. На инструменте играют парой изогнутых палочек. На сварамандале же около сорока струн, по одной на каждый звук, охватывающих диапазон около трех октав. На нем играют, зашипывая струны пальцами. Немногие виртуозы могли бы исполнить рагу на этом инструменте; более принято употреблять его как инструмент, сопровождающий пение.

Существует еще одна разновидность струнных, входящих в эту группу и, по всей вероятности, предшеству-

ющих цитрам и лютням. Это однострунные тата вадья, использующиеся как бурдонирующие и поддерживающие ритм. Тунтуне, эктар и другие подобные инструменты главным образом выполняют функцию бурдона, хотя с помощью щипков могут воспроизводить ритмические фигуры. Наиболее «развитая» их разновидность — тамбура — используется только лишь как бурдонирующий инструмент. Наоборот, такие, как премтал и джамукку, выступают преимущественно в функции ритмических. Тунтуне и джамукку являются из них самыми распространенными. Эти инструменты почти сходны по конструкции: каждый представляет собой небольшой деревянный или металлический цилиндр, нижняя часть которого обтянута кожей. В тунтуне с наружной стороны прибавляется деревянная рукоятка с расположенным на ней колком. Пропущенная сквозь кожу и прикрепленная к рукоятке единственная струна издает характерное звучание, создавая эффект ритмизированного бурдона. В премтале же вообще нет постоянного грифа: жильная струна пропускается в нем через мембрану, плотно держится одной рукой и зажимается другой. Это чисто ритмический инструмент.

Эктар (что означает «одна струна») представляет собой плоскую тыкву, в которую вставляется бамбуковый стержень. Единственная струна, проходя через резонатор, закрепляется на колке и при зажимании дает тонику (основной тон); при этом возможно также применение разного рода ритмических рисунков.

Из этих народных инструментов развилась тамбура, концертный инструмент, незаменимый в качестве бурдона. Главным образом он состоит из большого резонатора, сделанного из тыквы или дерева, к которому прикрепляется длинный гриф. Четыре струны инструмента настраиваются как *Па Са Са Са'* (*G—C—C—C'*). Особая конструкция подставки придает этому, в общем простому, инструменту редкое качество звучания, чем и определяются его преимущества — как с музыкальной, так и с эстетической точки зрения.

Основная разновидность индийской цитры — бин или вина Северной Индии, известная в древности как киннари. Она сейчас почти вышла из употребления, и встретить по-настоящему квалифицированных исполнителей на вине очень трудно. Этот инструмент состоит из двух тыквенных резонаторов, на которых закреплена бамбуковая или деревянная полая трубка, представляющая собой гриф, или данди. На одном конце его — широкая пере-



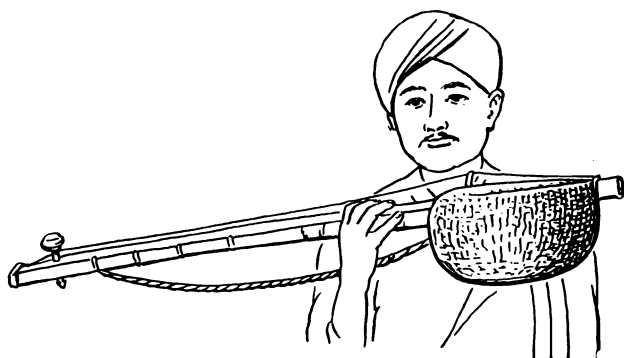
Премтал



Гопи янтра

мычка из слоновой кости, дерева или рога; на грифе (дан-ди) при помощи воска крепятся лады. Раги — основной мелодический материал — играют на четырех главных металлических струнах, помимо них существуют также дополнительные струны, предназначенные для бурдонов и виртуозных пассажей *джала*.

Из лютневых особенно известны ситар, вина и сарод. Первый из них, сейчас получивший известность во всем мире, по всей вероятности, был заимствован из Центральной и Западной Азии. В Индии существовали различные виды лютней, но этот инструмент развился, по-видимому, из сайтара, который и поныне сохранился в Кашмире. Современный же концертный ситар, конечно, представляет собой более совершенную конструкцию. В нижней части помещается тыквенный резонатор, прикрепленный к длинному грифу, или данди. Резонатор покрывается плоской пластиной (декой), в центре которой находится широкая подставка. На грифе располагаются изогнутые лады из меди, закрепленные достаточно плотно, чтобы не смещаться произвольно во время игры, но в то же время так, чтобы их при необходимости можно было передвигать. В этом заключается преимущество дан-

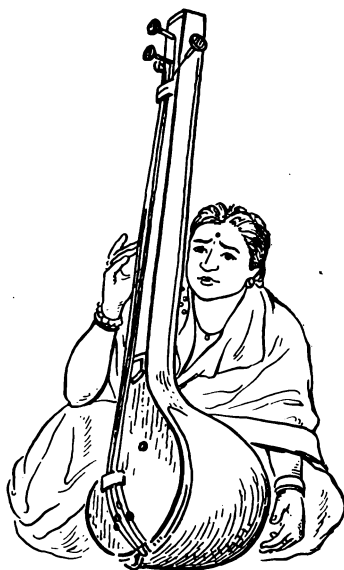


Эктар

ного инструмента, так как передвижением ладов может регулироваться звукоряд раги. Мелодическая линия (рага) исполняется на пяти металлических струнах, в добавление к ним существуют еще две струны, называемые чикари, которые дают бурдонирующий эффект и участвуют в исполнении джала. Помимо них под основными струнами расположено еще около семнадцати дополнительных



Рудра вина



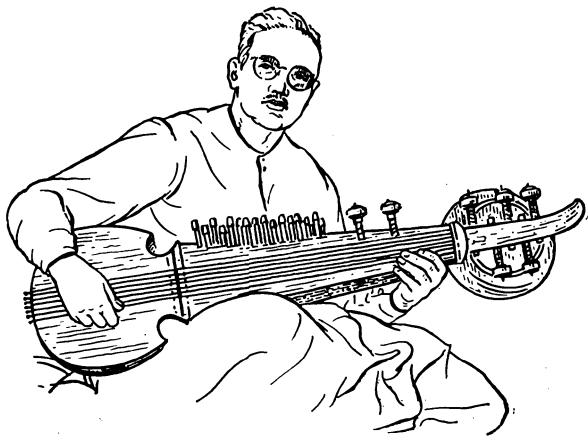
Тамбура



Джантар

(резонирующих), которые называются тараб; они настраиваются соответственно избранной раге и порождают эффект ответной вибрации, подчеркивая важнейшие тоны раги. Тараб почти отсутствуют в южноиндийских инструментах, но всеупотребимы в североиндийских — как народных, так и концертных.

Одной из популярных лютней в традиции Хиндустан является сарод. Прототипами этого инструмента были некоторые древние индийские лютни, хотя современная разновидность, вероятно, объединяет в себе местные и западноазиатские характерные черты. Корпус инструмента не состоит целиком из дерева, как у ситара; он не длинный, но углубленный и имеет «талию» (образованную выемками по бокам резонатора). Нижняя часть инструмента по-



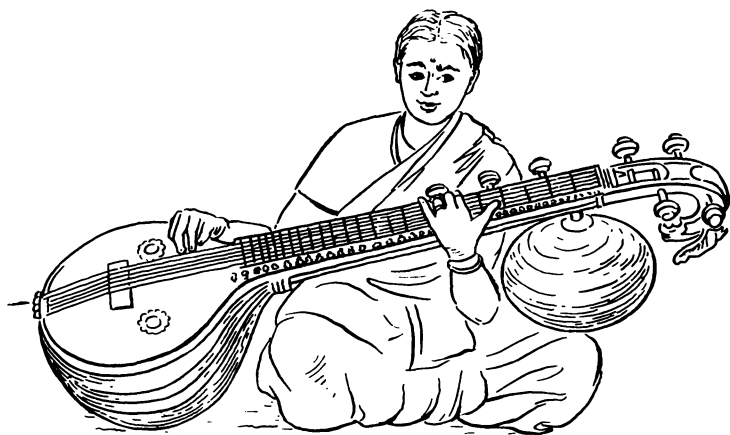
Сарод

крыта пергаментом а, верхняя (гриф) — пластиной из полированной стали; ладов на грифе нет. Обычно сарод имеет семь основных струн и две чикари. Здесь также существуют тараб — примерно из пятнадцати струн. В отличие от ситара, подставка у сарода тонкая и помещается на специальной мембране. В то время как исполнитель на ситаре играет проволочным плектром, надетым на указательный палец, исполнитель на сароде играет плектром (джава) из дерева или слоновой кости, держа его между пальцев.

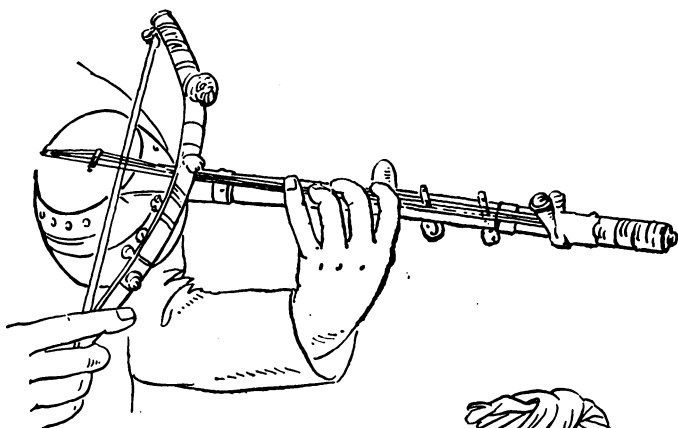


Ситар

Южноиндийская вина — Сарасвати вина — является царицей музыкальных инструментов. Как по звуковым качествам, так и по техническим возможностям она почти не имеет равных себе. Однако во многом — по крайней мере в отношении конструкции — этот инструмент проще, чем ситар. Резонатор представляет собой чашу из древесины, к которой прикрепляются шейка и данди (гриф). Обычно оба последних представляют собой от-



Сарасвати вина



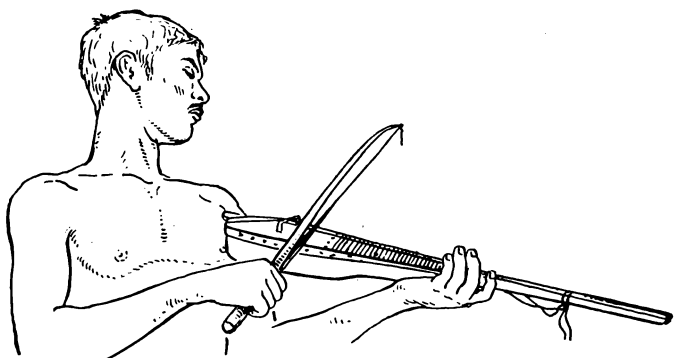
Раванахаста вина



Камайча



Пена



Банам



Саранги



Скрипка

дельные детали, соединенные вместе. Но в редких случаях инструмент вырезается целиком из куска черного дерева; в таком случае он называется эканда вина. Такая лютия высоко ценится за свои звуковые качества. Резонатор, так же как и данди, имеет деревянное покрытие. Подставка широкая и в верхней части покрыта металлической пластиной. По ней проходят четыре металлические струны, протянутые к четырем колкам на противоположном конце, который вырезается как изображение мифического животного — *яли*. Рядом с основной подставкой имеется прикрепляемая к ней дополнительная металлическая подставка, через которую проходят три тонкие струны — *саранги*. Они, подобно *чикари*, имеющимся на ситаре или сароде, используются как бурдонлирующие, но употребляются также для исполнения *танам* и *тала*.

Смычковые инструменты представляют собой любопытное явление в индийской органологии. Так, почти каждое племя имеет собственную разновидность. Однако ни один из этих инструментов (кроме саранги) не достигает должного уровня развития — если, конечно, не придерживаться того мнения, что скрипка произошла от *раванахаста* вина, до сих пор существующей в Северо-Западной Индии. Традиционные и этнические инструменты существуют в большом количестве разновидностей: *пуллуван* вина в Керале, *кхингри* в Андхре, *банам* в Ориссе, *пена* в Ассаме, *камайча* и *саранги* в Раджастане.

Существуют также *эсрадж* и *дильруба*, имеющие лады наподобие ситара; но они уже вызывают серьезное внимание со стороны исполнителей классической музыки и не являются народными инструментами.

Хотя *саранги* уходит своими корнями в традиционную музыку, она стала основным аккомпанирующим инструментом классической музыки Хиндустани.

Саранги невелика по размерам, со сжатым или имеющим выемки резонатором. Резонатор и гриф сделаны из одного куска дерева. Резонатор покрыт тонкой кожей, а верхняя часть — отполированным деревом. На мембране крепится тонкая подставка, и через нее к колкам протягивается три-четыре жильные струны, являющиеся мелодическими. Кроме того, обязательными являются и резонирующие струны — *тараб*. Техника игры на инструменте довольно своеобразная: смычок держится, в отличие от скрипки, ладонью наружу, а струны прижимаются ногтями левой руки — и сбоку, а не сверху. Интересно, что подобная манера игры встречается среди некоторых славянских народов Европы.

VIII

В ретроспективе

Разобраться во всей сложности динамики современной культуры, находясь в самой гуще ее развития, практически невозможно. Даже беспристрастная оценка культурного прошлого представляет собой очень трудную задачу. Нынешние же эстетические ценности нередко столь недолговечны и сменяются новыми настолько быстро, что для оценки того, что происходит в индийской музыке сегодня, становится особенно необходимым сравнение с тем, что происходило в прошлом — далеком и недавнем. Есть опасность, что, если можно так выразиться, «футуристический шок» — введение нового только потому, что оно ново, — может оказаться заразительным и для индийского искусства.

То, что происходит в настоящее время, сравнимо лишь с двумя другими коллизиями в истории Индии: контактом с ариями и центральноазиатским (или мусульманским) влиянием. Но только изменения совершаются в наши дни быстрее и, возможно, имеют более глубокий характер. Это, бесспорно, связано с техническими влияниями, пришедшими с Запада: в двадцатых годах — британскими, сейчас, скорее всего, — американскими. Технические средства коммуникации, такие, как граммофон, радио, система публичных выступлений, печатные издания, воздействуют на нашу культуру сильнее, чем что-либо прежде. Индустриализация и сопутствующая ей урбанизация изменяют традиционное общество с присущим ему замедленным социальным развитием: определяющими становятся деловитость и стремление к достижению быстрого успеха. Атмосфера дельчества типична в настоящее время для музыки так же, как и для других областей человеческой деятельности. Если искать аналогий в прошлом, то ближе всего к современному преуспевающему дельцу можно считать, пожалуй, придворного: та же жизненная позиция, те же цели; суть та же самая, разные лишь «декорации». Сегодня для индийского музыканта путь к тому, чтобы прослыть «хорошим», лежит через Запад, куда он едет в поисках «паблисити».

Чтобы критически оценить нынешнюю ситуацию, целе-

сообразно обратиться к далекому прошлому — хотя бы только для создания верного представления о перспективе развития. Но при этом необходимо остерегаться двух моментов: позиции, которая утверждает, что все старое является сокровищем (раньше все было лучше!) и индийская музыка представляет собой статичное — если не вообще истойное — явление, и позиции, согласно которой все нововведения непременно хороши и поэтому не могут нанести никакого ущерба имеющимся у нас ценностям.

Практически в мире нет культур, которые не испытали бы никаких внешних влияний. От развитости общих контактов между различными культурами, от степени приемлемости для данной культуры тех или иных элементов другой чаще всего зависит, сохранятся ли эти элементы в неприкосновенности или вступят во взаимодействие. Доисторическую музыкальную карту Индии пока еще предстоит составить. Очевидно, что она была неарийской. Даже в наше время по всей территории Индии то тут, то там можно встретить племенные группы неарийского происхождения. Изучение их музыки сможет, вероятно, дать хотя бы некоторое представление о доисторической музыке субконтинента. Самой значительной цивилизацией нашей древности является цивилизация долины Инда. Хотя мы, разумеется, не можем знать, как в действительности звучала музыка тех времен, мы все-таки можем составить о ней некоторые представления по дошедшим до нас свидетельствам об инструментах той эпохи. Раскопками установлено, что народы, населяющие долину Инда, использовали глиняные трещотки, полые свистки и свистки, имитирующие голоса птиц, продолговатые цилиндрические барабаны, барабаны в форме песочных часов и лукообразные арфы. За исключением последних, образцы всех этих инструментов встречаются до сих пор, будучи распространены среди племен и у деревенского населения. Кроме того, отмечают, что все эти инструменты родственны культуре дравидов, у которых имелись яж (арфа), кужал (флейта) и мадаллам (барабан) и которые располагали также высоко развитой музыкальной системой, основанной на мелодических типах (панн), модальных звукорядах (палаи) и т. д.

Первое важное зафиксированное в истории взаимодействие связано со вторжением ариев и расселением их на завоеванных территориях. Ведические летописи являются наиболее ранними — предположительно 2500 г. до н. э. — свидетельствами об индийской музыке, которыми мы располагаем. Арии, рассеявшись по субконтиненту, постепен-

но были ассимилированы локальной культурой, и образовавшийся синтез стал исторической основой нынешней индийской культуры. Процесс унификации достиг определенного уровня и в музыке — больше в теории музыки, чем в практике. Живые традиции искусства сохраняли самобытность, тесно связанную с региональными особенностями. Такое положение вещей существует и поныне. Музыка «элиты» в своем развитии достигла большего единообразия; однако же и она представляет собой две основные системы: карнатскую (южноиндийскую) и Хиндустан (североиндийскую), каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на различные вани и гхараны. Несмотря на то, что эти системы отличаются друг от друга по структурам раг и тала, инструментарию и эстетическим воззрениям, музыкальные теоретики каждой из них возводят (или, по крайней мере, всячески стараются возвести) их к общему источнику, каковой, как полагают, существовал до XIII века. Утверждают, что именно с XIII века в связи с распространением центрально- и западноазиатских влияний (или, как это еще называют, началом мусульманского периода на севере) индийская музыка, прежде «единая», начинает расслаиваться, образуя «две» школы, существующие и поныне.

Средневековая музыка базировалась на грама, мурчхана, джати и прабандха. Господствующими инструментами в ней были различные типы арф. Музыка того времени, разумеется, не являлась исключительно ритуальной или религиозной, хотя такого рода связи, без сомнения, существовали, и именно храм был своеобразным музыкальным центром, оказывавшим большое влияние на развитие и формирование музыкальных и танцевальных форм и стилей. Музыка была также важнейшей составной частью драмы и танца как внутри царского двора, так и за его пределами. Недаром слово «сангит», сейчас обычно применяемое только по отношению к музыке, выражало неразрывность триады пения, инструментальной музыки и танца; что касается значения музыки в драме, то здесь не может быть лучшего свидетельства, чем «Натьяшастра» Бхараты (II в. до н. э. — II в. н. э.).

Вторжения из Монголии и других областей Азии в Индию особенно участились начиная с XI века. Но эти военные нашествия имеют значение поворотного пункта лишь с точки зрения истории, так как им предшествовало развитие торговых связей, которым должны были сопутствовать и культурные контакты. Наиболее интересным примером здесь могут служить цыгане, для которых характерна по-

рачительная общность обычаев и образа жизни как в Марокко, так и в Испании, как в Румынии и других странах Восточной Европы, так и в Иране, и в Индии, вплоть до самого юга. Культурные контакты такого типа не лежат на поверхности, поэтому на них, как правило, не обращают должного внимания, учитывая только те воздействия, которые были связаны с «мусульманским» периодом.

Приблизительно на рубеже XIII века этот новый период развития музыкальной культуры Индии стал приобретать более отчетливые очертания. Появились новые раги — со следами влияния макамов, — по крайней мере, в том, что касается их названий. Прежние раги стали петься в новой манере; кхайяль, вероятнее всего, был именно такой формой, местной по происхождению, но облекшейся в новые одежды. Древняя система мурчхана и грама уступила место новой, основанной на неравномерно темперированном двенадцатитоновом звукоряде. Претерпели изменения и эстетические воззрения, связанные с рагой. Инструменты типа лютней стали в этот период доминировать над арфами.

Таким образом, очевидно, что индийская музыка не была статичной, а изменялась, трансформируя свою технику и свой язык от эпохи к эпохе. Она многое впитала в себя и ассимилировала — как это делается и в настоящее время. Но одно было в ней неизменным во все времена: она оставалась мелодической. Именно с этим связано столь характерное и существенное для индийской музыки внимание к звуковысотной стороне с ее тончайшими градациями тонов: различиями «толщиной в волосок», шрути, являющимися неотъемлемой частью этого типа музыкального мышления. Развитие же многоголосия и колористической стороны музыки (на которой, по моему мнению, должна базироваться гармония) встречается редко (если вообще встречается); об этом может идти речь только теперь и в связи с нашествием западной культуры.

Западные тенденции (технологические и прочие) проникали в Индию сначала при посредстве португальцев, затем — французов и англичан, (появлявшихся обычно в роли торговцев, военных, чиновников и миссионеров), а в последнее время — американцев. Воздействие этих культур благодаря финансовому и военному превосходству их представителей было (и сейчас остается) весьма заметным. Эстетические воззрения, критерии оценки и технические средства искусства изменялись и продолжают изменяться.

С технической точки зрения можно отметить ряд интересных фактов. Одним из наиболее важных является появ-

ление «оркестра» в нашей музыкальной практике. В древней Индии существовали инструментальные ансамбли — кутапа, которые являлись составной частью драматического представления, что детально описано, например, Бхаратой. Но в то время как эти самобытные традиции забывались, военные оркестры французских и английских губернаторов порождали многочисленных подражателей: махараджи и раджи желали быть обладателями таких же ансамблей (символ престижа, власти!). Так появились на свет дворцовые оркестры и банды полиции. Оркестры стали образовываться при школах, и колледжах; был сформирован известный вадья вринда Всеиндийского радио. Оркестр занимает прочные позиции в киномузыке, отличающейся большим количеством откровенных заимствований.

Может ли индийская музыка быть оркестрована? Ответ на этот вопрос включает два аспекта. Первый из них связан с тем, что сущность нашей музыки заключается в раге и тала. Рага — это не просто комбинация тонов, данная в определенном порядке. Это воплощенный в музыке этос, некое начальное состояние, несущее в себе огромные потенции психического развития, называемого обычно импровизацией. Подобно этому, тала — не просто комбинация метрических долей, не просто счет, а сложнейшая форма организации музыкального времени, о чем, к сожалению, забывают многие современные индийские музыканты. Наконец, все тончайшие нюансы шрути и гамака являются неотъемлемой частью индийской музыки и представляют собой итог многовековой эволюции. Эти тончайшие градации звука и изысканнейшие орнаментации — порождение утонченной коллективной психики. Организация же оркестрового звучания в том виде, в котором мы его себе представляем, базируется прежде всего на общности звукового строя всех инструментов, основанной на равномерной темперации. Трудно представить себе шрути и гамака в оркестровой практике. Следовательно, если элементы существующей гармонической системы будут усвоены индийской музыкой, она может потерять многое из того, что делает ее столь возвышенной и утонченной.

Без сомнения, западный оркестр обладает широкими возможностями в отношении музыкального колорита и многозвучия; и хотя подобная музыка далека от принципов раги и тала, некоторые наши музыканты попробовали свои силы в этой области. Все, чего им удалось добиться, — это создание мелодических стереотипов, использующих грубую схему раги, приправленную несложными гармониями и расширившейся динамической амплитудой. Рак равномерной

темперации пустил свои метастазы в организм индийской музыки, и всю трагичность последствий этого некоторые даже не могут себе представить. Они способны даже доказывать применимость в индийской музыке клавишных инструментов и кларнета.

Из западной музыки к нам пришла скрипка. Хотя некоторые все еще сопротивляются ее внедрению, она вполне доказала свою пригодность как в североиндийской, так и в карнатской музыке. Считают, что скрипка была введена в практику семьей Дикшитар. Один из учеников Дикшитаров — Вадивелу, придворный музыкант в Траванкоре — был первым известным индийским скрипачом. Сейчас скрипка стала неотъемлемой принадлежностью карнатской музыки — и как солирующий, и как аккомпанирующий инструмент. Музыканты Хиндустани также обращаются к скрипке, хотя еще немногие могут играть на ней достаточно хорошо.

Урбанизация во многом воздействовала на музыкальные стили и технику. В сельских местностях и в условиях феодального общества жизнь текла неторопливо и размеренно. Теперь все это ушло в прошлое, по крайней мере, в большинстве наших крупных городов, к которым тяготеют музыканты в поисках славы и денег. Жизнь в большом городе изменяет саму психику людей, делая их более импульсивными, нетерпеливыми и нуждающимися в постоянной стимуляции извне. Это отражается на той музыке, которую они создают. Исполнение раг стало более компактным по времени. Прежде обычно устраивались мехфил и катчери (музыкальные вечера), где один музыкант, к примеру, исполнял музыку на протяжении целой ночи. Но в условиях современного концерта в несколько часов укладывается выступление полудюжины музыкантов. «Разнообразие придает жизни вкус и остроту», — говорят они и всячески стараются доказать это. Та же причина заставляет вводить в употребление более быстрые таны и прибегать к иным формам «акробатики» в музыке.

Другую важную причину подобных «сокращений времени» следует искать в повсеместном распространении звукозаписи и радиопередач. Музыкант вынужден приспособиваться ко времени, введенному на трансляцию, и приучить себя к тому, чтобы исполнять рагу от трех до пятнадцати минут. Самое отношение его к своему искусству теперь иное: все сводится к тому, как «втиснуть» все, что он хочет сказать, в такой короткий отрезок времени. Я далек от того, чтобы утверждать, что музыка, длящаяся большее количество времени, обязательно лучшего

качества, чем короткая пьеса. Обе могут быть прекрасными, каждая со своей техникой и языком. Но дух медитации, основанный на вневременном восприятии музыки, во многом утерян.

Наступление эры господства средств массовой коммуникации видно с первого взгляда. Радио и звукозапись принесли музыку — хорошую и плохую — в каждый дом и «демократизировали» ее. Олдос Хаксли однажды заметил: «Научите людей читать, и единственное, что они будут читать, — это порнография». Перефразируя, это изречение, я могу сказать: «Дайте человеку радио, и единственное, что он будет слушать, — популярная музыка».

Подобная ситуация наблюдается и в музыке. Достижения в области техники дали возможность каждому из нас — богатому и бедному в равной степени — слушать такую музыку, которая прежде была лишь достоянием «элиты». Действительно, стало, например, доступно и «вышло на свободу» уже задохнувшееся в своей обособленности искусство устатов и пандитов. Но в то же время качество музыки, которая создается и исполняется сейчас, отнюдь не отличается высоким уровнем и подчас находится на грани «порномузыки». Быстрое увеличение числа радиостанций и расширяющаяся индустрия звукозаписи дают предпочтительные шансы посредственности, которая в этих условиях отличается особенной продуктивностью и выдвигается на авансцену.

Эти издержки, однако, являются естественным следствием демократизации искусства. Предается забвению сама сущность адхикара (врожденной способности, одаренности). Как в мире кино, где нет ничего запретного, так и в популярной музыке типа «ча-ча-ча», «рок-н-ролла» и т. д., проявляются внутренние немотивированные и немusикальные действия для поддержания общего жизненного тона. Чем еще можно объяснить популярность наркотического и психоделического воздействия импортированных «хари рама» и «харн кришна», в противоположность подлинным «Хари Рама» и «Хари Кришна».

Но вместе с тем открытие широких возможностей для всех дало шанс каждому желающему, пройдя систему обучения, стать профессиональным музыкантом. Это косвенным образом связано с воздействием западного типа образования и является прямым результатом усилий двух известных музыкальных ученых — Вишну Дигамбара Палускара и Вишну Нараяна Бхаткханде, особенно много сделавших для музыки Хиндустани.

В. Н. Бхаткханде родился 10 августа 1860 года в Бомбее, где его отец служил клерком. Он учился в школе маратхи, закончил свое образование в 1885 году и в 1887 получил степень в области права. Будучи еще ребенком, он интересовался музыкой и охотно играл на флейте, а в годы пребывания в колледже — на ситаре. К сожалению, занятия музыкой не поощрялись в семьях, принадлежащих среднему классу, особенно на севере Индии. Профессия музыканта, не будучи престижной, являлась уделом менее состоятельных групп общества. Так что Вишну вынужден был заниматься музыкой тайно. Некий Валлабхачарья Дамульджи, богатый человек, слепой от рождения, обучал его игре на ситаре. Позже, во время одного из частных концертов, отец мальчика услышал его игру и совершенно неожиданно не только не воспрепятствовал этому, но и поддерживал его. Несколько состоятельных персов основали организацию для пропаганды музыки под названием Гайян Уттеджак Мандали. Бхаткханде присоединился к ней и стал обучаться исполнению в стилях дхрупад и кхайяль.

Именно в это время Бхаткханде лицом к лицу столкнулся с серьезными проблемами в мире музыки: большим несоответствием между теорией и существующей в то время практикой и отсутствием уважения к этому когда-то благородному искусству у широкой публики. В связи с этим он начал серьезное изучение древних текстов, а также стал встречаться с музыкантами, ради чего объездил всю Индию. К счастью, он нашел поддержку махараджи Бароды Сайяджи Рао и раджи Наваба Али Хана. Многие ученые и музыканты выразили готовность включиться в проводимую им работу. Он был первым организатором конференций, посвященных музыке, где зачитывались и обсуждались различные доклады. Бхаткханде основал в 1918 году музыкальный колледж Мадхав в Гвалиоре, организовал Государственную школу музыки в Бароде, а в 1926 году создал музыкальный колледж Меррис в Лакхнау. Не ограничиваясь этим, он написал (помимо более скромных, но не менее важных книг) два капитальных исследования: «Крамика Пустак Малика», в котором содержится около тысячи традиционных композиций (песен), не считая почти трехсот его собственных (он пользовался псевдонимом «Чатур»), и «Хиндустани Сангита Паддхати» в четырех томах, составлявших вместе приблизительно 2500 страниц на маратхи, его родном языке. Для того чтобы проделать всю эту работу, он должен был не только заставить закос-

невших в своих взглядах устатов и пандитов обучить его чизам, но и выработать систему нотации. Заслуга его состоит прежде всего в том, что он дал современной музыке Хиндустани отсутствовавшую у нее теорию. Бхаткханде умер 19 сентября 1936 года.

Вишну Дигамбар Палускар из Палуса, деревни в Махараштре, родился 18 августа 1872 года и был сыном киртанкара (человека, который сочиняет и исполняет киртаны, или харикатха). Таким образом, с раннего детства он рос в атмосфере одновременно религиозной и музыкальной. Несчастный случай, происшедший в детстве, лишил его зрения, но раджа Мираджа по рекомендации некоего д-ра Бхадбхаде взял мальчика под свою опеку и послал его обучаться музыке у грозного Балакришнабуа Ичхалкарнджикара, одного из первых великих певцов-исполнителей кхайяля в Махараштре. Он учился в традиционной манере гуру-куля-васа, что подразумевает проживание ученика с гуру (наставником), занятия с ним и в то же время услужение ему всеми способами. Обучение длилось вплоть до 1896 года; отношения между гуру и шишья (учеником), по-видимому, испортились, и Палускар покинул Мирадж и переселился в Бароду. Хотя его искусство было высоко оценено правителем Бароды, который удостоил его почестей, местные музыканты делали все, чтобы его жизнь в этом городе стала невыносимой. Поэтому он поспешил удалиться отсюда и после долгих странствий в конце концов обосновался в Лахоре.

Именно здесь он начал дело всей своей жизни: основал 5 мая 1901 года «Гандхарва Маха Видьялайя» — первый музыкальный институт, существующий на общественные средства. Это был поистине демократический шаг. В институте Палускара, где он преподавал вместе со многими из известных своих учеников, царила атмосфера нравственной чистоты (что, по распространенному мнению, не всегда бывает свойственно представителям артистической богемы). В 1908 году Палускар перевел свою школу в Бомбей. Ради всего этого он должен был войти в большие долги, с которыми едва мог расплатиться, а в 1924 году его имущество было конфисковано кредиторами, и он удалился в Шрирамнамадхар Ашрам, в Насике, где и скончался в 1931 году.

Вишну Палускар был поистине великим музыкантом. Но наиболее ценным его вкладом в музыкальное искусство было «очищение», облагораживание атмосферы музыкальной жизни; при нем стала исчезать одиозность, окру-

жавшая раньше артистов, профессия музыканта стала более престижной. Палускар опубликовал много песен для детей, переделывая и редактируя тексты наиболее старых из них. Музыка, таким образом, вошла в жизнь уважаемых семей и больше не считалась презираемым видом деятельности. И если в наши дни существуют академии музыки, программы музыкального обучения в школах и колледжах, а музыканты все чаще получают высокие гражданские отличия и степени, то все это — результат усилий таких людей, как Палускар и Бхаткханде.

Сходное движение развернулось и на юге. Здесь его возглавили братья Тачур, Чиннасвами Мудальяр, Суббарама Дикшитар, Абрахам Пандитар и другие. Основанная в 1928 году Музыкальная академия в Мадрасе и созданная несколько позже Тамил Исаи Сангам стали местом для дискуссий и дебатов, подобных которым не проводится больше нигде в Индии, по крайней мере после смерти Бхаткханде.

В конце XIX и начале XX века стали заметны зарождение и рост музыкальной жизни в южных районах, параллельно с той музыкальной жизнью, которая вдохновлялась Бхаткханде и Палускаром. Тачур Сингарачарьюлу и его младший брат Чина Сингарачарьюлу были первыми опубликовавшими в 1873 году ряд научных трудов. Позже появился Абрахам Пандитар, которому мы обязаны работой «Карунамрита Сагарам» на тамили; он был также первым организатором широкопредставительных музыкальных конференций в период между 1912 и 1916 годами. Шриниваса Айенгар написал «Гана бхаскарам» на телугу. Но, пожалуй, самой значительной по длительности оказанного влияния была теоретическая и практическая деятельность Чиннасвами Мудальяра.

Мудальяр был служащим в Мадрасском секретариате и являлся хорошо образованным человеком, обладавшим даже познаниями в латыни. Однако более всего он интересовался музыкой, которой занимался под руководством Кришны Бхагаватара и Сундары Бхагаватара, учеников Тьягараджи; кроме того, он знал и западную музыку. Чиннасвами писал: «Достоинства восточной музыки не получают должного признания до тех пор, пока ее лучшие образцы не будут зафиксированы в системе европейской нотации». Сейчас мы можем поставить под вопрос подобное утверждение, но, без всякого сомнения, Мудальяру принадлежит честь выведения этих достоинств из

«окружавших их мрака глубокой таинственности, и безвыходных лабиринтов усложненности», выражаясь его собственными словами. Этому делу он отдал все свои силы и состояние. Он начал публикацию периодического издания «Восточная музыка в европейской нотации», в котором были даны классические и традиционные песни с текстом на телугу, тамили и латинским алфавитом. Серия содержала также сведения по элементарной теории карнатской музыки. Мы должны быть особенно благодарны Мудальяру за то, что ему удалось убедить Суббараму Дикшитара написать «Сангита Сампрадайя Прадаршини».

Суббарам (1839 — 1906) был внуком (сыном дочери) Балусвами Дикшитара, брата Муттусвами Дикшитара. Балусвами не только относился к нему с отцовской нежностью, но обучал музыке, в особенности игре на вине. Суббарам начал сочинять с юношеских лет и уже в раннем возрасте стал придворным музыкантом в Эттайяпураме.

Общность музыкальных интересов и задач, которые они ставили перед собой, тесно сблизили Чиннасвами Мудальяра и Суббараму Дикшитара. Они узнали друг друга благодаря публикациям в «Хинду» и «Восточной музыке». Дикшитар даже был гостем Мудальяра в его доме в Мадрасе. Чиннасвами не только являлся горячим поклонником Дикшитара, но был полон страстного желания перевести на нотацию все произведения традиции Дикшитаров. Уступая настойчивым уговорам Мудальяра и просьбе правителя Эттайяпурама, Суббарам записал нотным текстом много песен на телугу (с развернутыми пояснениями), и в 1904 году были опубликованы два тома «Сангита Сампрадайя Прадаршини». Опубликование этого труда явилось одной из величайших вех в истории карнатской музыки. «Прадаршини», имеющий объем около 1700 страниц, охватывает широкий круг вопросов: биографии выдающихся музыкантов и музыкальных ученых (включая самого автора), теорию карнатской музыки, типы раг, руководство по игре на вине и т. п. В нем даются различные санчара раги, композиции Венкатамакхи, около 230 критик, принадлежащих Муттусвами Дикшитару и т. п. Помимо этой обширной и выдающейся работы, Суббарам Дикшитар написал также меньшую по объему книгу «Пратхама абхьяса пустака», предназначенную для начинающих. Автор этих трудов был почитаем не только на юге — Бхаткханде тоже считал необходимым встретиться с ним и обсудить вопросы, касающиеся музыкальной теории и практи-

ки. И кто знает, может быть, ученый из Махараштры вдохновлялся и руководствовался в своей деятельности идеями и воззрениями Суббарамы.

Западные ученые, такие, как Уильям Джонс, Климентс, Попли, Фокс-Стренгуэйз, способствовали привлечению мирового внимания к достоинствам индийской музыки и музыкальной науки.

Подводя итоги деятельности всех этих музыкальных ученых (особенно Бхаткханде и Палускара), необходимо отметить следующее.

Самым важным делом явилась публикация нотированных композиций. Нельзя сказать, что в Индии до этого не существовало нотации: особого рода знаки, указывающие высоту или длительность звука, использовались еще в ведический период. Но сейчас входит в употребление метод стандартизированных, унифицированных обозначений. Часто раздаются критические голоса, заявляющие, что индийская музыка по характеру своему не поддается нотной фиксации и что подобная нотация наносит ущерб самому духу этой музыки. Добавляют также, что многое из того, что опубликовал Бхаткханде, страдает неточностями в отношении как музыки, так и поэтического текста. Обе эти точки зрения в достаточной степени обоснованы. Но думаю, и Бхаткханде не стал бы утверждать, что какая бы то ни было нотация вообще — оставим в стороне его собственную — в состоянии полностью и детально выразить реальное звучение музыки. Это попросту невозможно, и искусство со всеми его практическими традициями должно восприниматься непосредственно от гуру. Нотный текст — это скорее лишь общая схема, «ассистирующая» памяти музыканта, нежели руководство для правильного и точного исполнения. Целиком полагаясь на нотный текст, многие педагоги и ученики, к сожалению, утрачивают вкус к подлинному музицированию.

Процессом, связанным с рядом серьезных последствий, стала стандартизация музыкального обучения. Древняя система представляла собой гуру-куля-васа. Это означало, что шишья (ученик) жил вместе с гуру и служил ему — стирал одежду, ходил на рынок, набивал трубку. Гуру или уstad (мастер), в свою очередь, обучал ученика всему, что знал сам. Могло понадобиться много лет, полных упорных усилий, для достижения желаемой степени совершенства, которая неизменно была высока. Такой способ обучения подразумевал несколько моментов. Между учителем и обучающимся устанавливались тесные взаимоотношения: условие, чрезвычайно необходимое для творческого обучения.

Ученик постоянно находился в атмосфере музыки, он имел возможность слушать, как мастер упражняется дома и выступает перед публикой. Одной из самых главных особенностей подобного обучения было то, что оно базировалось на адхикара и архата — врожденных способностях и возможностях развития ученика. Это было связано со скрупулезным отбором учеников и последующим тщательным их испытанием. Только тот, кому удавалось пройти через такую суровую систему обучения, мог стать артистом хорошего класса. В старые времена традиция гуру — шишья не ограничивалась только музыкой, но относилась ко всем формам образования. Это был способ обучения, основанный на глубоком философском постижении и весьма эффективный социально.

Демократизация и вызванная ею непоколебимая убежденность общества в том, что каждый должен получить образование, сыграли роль парового двигателя в нагнетании общественных страстей. Конечно, нельзя отрицать тот факт, что каждый должен иметь образование, — но какое и каким путем? В основе отношений гуру — шишья лежало ясное понимание того, что неповторимость индивидуальности есть нечто абсолютно необходимое для музыканта. Новые социальные нормы этого не предусматривают.

Над процессом «демократизации» в самом деле следует задуматься всерьез. Истинно демократический образ жизни означает необходимость такой социальной структуры, где каждая индивидуальность имеет возможность выразить себя в зависимости от своих творческих способностей. В сущности, это признание уникальности индивидуума, то есть то же самое, что раньше понималось под словами архата (пригодность или возможности) и адхикара (врожденная склонность или способности). Такое признание означает, что человек не должен — правильнее, не может — заниматься любым делом. Интенсивно воспринимать все явления жизни и реагировать на них по-своему — вот что требуется от индивидуальности. Но эта неповторимость, уникальность, конечно, не означает полной изолированности и замкнутости. Между тем заблуждения на этот счет стали причиной обостренного стремления к «профессиональным секретам» и связанного с ними высокомерия у устатов и гуру. Гуру в истинном смысле слова — это тот, кто направляет, «ведет». К несчастью, он начал превращаться в некоего собственника «профессиональной тайны», который теперь «наделяет», «дает». Протестом против таких гуру-ретроградов было утверждение права на творчество для каждой индивидуальности. Все это, ко-

нечно, верно и должно являться самой сущностью демократии. Но и этот путь вел к заблуждению, хотя и обратному тем, которые владели старой школой; он вел к неправильному представлению о том, что в самом можно обучить и любой может научиться. Конечным результатом оказалось общее усреднение. Так, музыкальные школы процветают, здесь существуют учебные классы, экзамены и даже руководства по обучению игре на ситаре «в три несложных урока» или под названием: «Как заставить ваш голос звучать» и т. д. и т. п.

Движущая сила новых идей, идущих с Запада, способствовала созданию атмосферы, оказавшейся благоприятной для деятельности таких людей, как Бхаткханде и Палускар. Индия навсегда должна сохранить благодарность им, ибо трудно переоценить значение того, что они для нее сделали. Традиция гуру — шишья к тому времени стала замкнутой и превратилась в монополию мастеров, которые позволяли себе отказываться от обучения даже тех из учеников, кто вполне заслуживал этого. Вместе с тем музыка все более превращалась в «низкую» профессию и в участницу жизни «веселых кварталов». Бхаткханде и Палускар имели мужество вернуть музыкальному искусству его прежнее достоинство. Но затем стали появляться многочисленные школы музыки — с определенными программами и экзаменами, — и процесс обучения стал механическим делом. Размах был достигнут за счет глубины. Те, кто заканчивает такие институты и университеты, имеют документ, удостоверяющий, что они изучили столько-то раг и сколько-то тала и ответили на несколько стандартных вопросов по истории музыки. И ничего более, разумеется. Установленное обучение утвердилось как система и не может быть заменено чем-либо другим. Несмотря на это, должна быть предпринята попытка внедрения в нее всего лучшего, что было достигнуто в условиях традиционного образования. Все сказанное выше, к сожалению, относится не только к музыкальному образованию.

Средства массовой коммуникации явились одним из наиболее важных вкладов западной цивилизации в нашу культуру — особенно в последние пять десятилетий. Их использование имеет свои выгоды: с их помощью как хорошая, так и плохая музыка может распространяться везде с наименьшими затратами. Они сделали возможным взаимообмен в области идей и музыкального языка: свидетельство тому — сближение раг обеих традиций, например. Но они в то же время усредняют и нивелируют мно-

гие элементы музыкальной выразительности и способствуют выдвижению посредственности.

Однако даже в ситуации, когда индивидуальность постепенно растворяется, а посредственность (остающаяся таковой, сколь высокое место она бы ни занимала) определяет пути развития общества, творческая потенция, присущая нашей древней культуре, позволяет надеяться на то, что она всегда останется способной к созданию истинно прекрасного.

Терминологический словарь

- абханг
абхиньяя — тип религиозных песен Махараштры
— система приемов воплощения образа в танце
- абхог — четвертый раздел дхрупада
- аванаддха вадья — инструменты с покрытием: барабаны
- авароха (аварохана) — звукоряд раги в нисходящем движении
- аварта — полный цикл тала
- адбхута — чувство восторженного изумления — одно из девяти раса
- Ади тала — тала карнатской традиции, со схемой метрических единиц 4+2+2
- адхама-ваггейякара — композитор «ниже среднего уровня»
- адхикара — врожденная способность
- акшара — единица музыкального времени
- Алайя Билавал — название хиндустанской раги со звуками *Са Ри Га Па Дха Ни (C D E G A H)* в восходящем движении и *Са' Ни Дха ни Дха Па Ма Га Ри (C' H A B A G F E D)* — в нисходящем
- алангхана — «неперескакивание» — запрет на пропуск ноты в мелодической фразе
- аланкара — повторяющийся мелодический рисунок
- алап (алапана) — свободное разворачивание раги
- алпатва — редкость употребления звука в раге
- альвары — тамильские поэты-вишнуиты
- амша — наиболее важный тон (центр ладового тяготения) в раге или джати
- анагата — «off beat» — прием, при котором звуки мелодии или текста запаздывают по отношению к ритмической доле
- анга — 1. отрезок звукоряда («тетрахорд») от *Са* до *Па* (*C* до *G*) и от *Ма* до *Са'* (*F* до *C'*)
2. фраза, характерная для данной раги
3. секция тала
4. стиль пения или инструментального исполнения.
- андолана — «раскачивание» звука (подчеркнутая вибрация), разновидность *гамака*
- анибаддха — «свободная» (от ритма), «открытая»; тип музыкальной формы, не связанный с тала
- анкийя гит — песни, которые исполняются в мистериях, разыгрываемых в Ассаме
- антара — второй раздел песни (традиция Хиндустани)
- антара гандхара — мажорная третья ступень, звук, находящийся с тоникой в акустическом соотношении 5:4

анудатта	— нижний из трех тонов в ведическом песнопении
анудрута	— продолжительность звучания одной акшара
анупаллави	— раздел, следующий за паллави (карнатская традиция)
апаньяса	— вспомогательная тоника в <i>pare</i> (<i>stasis</i>)
аранья гейя гана	— ведические песнопения, исполнение которых было обязательно для отшельников в лесных обителях
арати	— обращение светильников или курильниц перед изображением божества, гуру и т. д.
ароха (арохана)	— звукоряд раги в восходящем движении
арчика	— основанная на одном тоне речитация веды
архата	— внутренняя ценность
Асавари	— 1. название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па дха</i> (<i>C D F G As</i>) в восходящем движении и <i>Са ни дха Па Ма га Ри</i> (<i>C B As G F Es D</i>) в нисходящем; в некоторых школах <i>Ри</i> (<i>D</i>) заменяется на <i>ри</i> (<i>Des</i>) 2. название карнатской раги
астхайи (стхайи)	— первый раздел песни (традиция Хиндустани)
атисварья	— ступень звукоряда, использовавшегося в песнопениях «Самаведы»
атита	— «off beat» — прием, при котором звук мелодии или текста опережает ритмическую долю
ачала свара	— неизменяемые (не подверженные альтерационному понижению или повышению) звуки — например, <i>Па</i> и <i>Са</i> (<i>G</i> и <i>C</i>)
аштапади	— тип песни с восемью строфами
Багешри	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са га Ма Дха ни</i> (<i>C Es F A B</i>) в восходящем движении и <i>Са ни Дха Па Ма га Ри</i> (<i>C B A G F Es D</i>) в нисходящем; <i>Па</i> (<i>G</i>) не используется в прямом движении
бани	— школа или стиль в музыке
баргит	— тип песен, распространенный в Ассаме
Басант (васант)	— 1. весенний сезон 2. название хиндустанской раги со звуками <i>Са Га ма дха Ни</i> (<i>C E Fis As H</i>) в восходящем движении и <i>Са' Ни дха Па ма Га ри</i> (<i>C' H As G Fis E Des</i>) в нисходящем; <i>Ма</i> (<i>F</i>) используется в некоторых фразах
баул	— бенгальский нищенствующий отшельник
Бахар	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са га Ма Дха ни Дха Ни</i> (<i>C Es F A B A H</i>) в восходящем движении и <i>Са' ни Дха ни Па Ма га Ма Ри</i> (<i>C' B A B G F Es F D</i>) в нисходящем

бахутва	— частая встречаемость звука в раге или в джати
бейсур	— ненастроенный, вне строя
Билавал	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Га Ма Па Дха Ни</i> (C D E F G A H); обычно поется как Алая Билавал
Билахари	— название карнатской раги со звуками <i>Са Ри Га Па Дха</i> (C D E G A) в восходящем движении и <i>Са' Ни Дха Па Дха ни Дха Ма Га Ри</i> (C' H A G A B A F E D) в нисходящем
бирка	— очень быстрый и сложный пассаж в карнатской музыке
Бихаг	— название хиндустанской (и карнатской) раги со звуками <i>Са Га Ма Па Ни</i> (C E F G H) в восходящем движении и <i>Са Ни Дха Па Ма Га Ри</i> (C H A G F E D) в нисходящем. В некоторых фразах используется также <i>Fis</i> (ма)
Бол (боле)	— 1. текст песни (традиция Хиндустани) — 2. слоговые обозначения различных ударов, применяемых при игре на барабане (традиция Хиндустани)
бол-алап	— алап, использующий поэтический текст
бол-тан	— тан, использующий поэтический текст
Бриндавани Саранг	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па Ни</i> (C D F G H) в восходящем движении и <i>Са' ни Па Ма Ри</i> (C' B G F D) в нисходящем
бурра катха	— баллада, тип песни, распространенной в Андхре
бхава	— 1. эмоции — 2. мим в танце «катхак»
бхаджан	— тип религиозных песнопений
Бхайрав	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са ри Га Ма Па дха Ни</i> (c Des E F G As H)
Бхайрави	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са ри га Ма Па дха ни</i> (C Des Es F G As B)
бхайянака	— чувство ужаса — одно из девяти раса
бхаккар	— тип песен, распространенных в долине Кашмира, с использованием многоголосия
бхакт	— преданный богу
бхакти	— преданность богу
бхатима	— тип хвалебных песен, распространенный в Ассаме
бхатияли	— песня лодочников (Бенгалия)
Бхуп (Бхупали)	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Га Па Дха</i> (C D E G A)
Бхупалам	— название карнатской раги со звуками <i>Са ри га Па дха</i> (C Des Es G As)
ваггейякара	— тот, кто сочиняет и текст и музыку песни

вади	— наиболее важный звук (центр ладового тяготения) в раге; часто переводится как «доминирующий»
вадьа	— инструменты
вадьа вринда	— инструментальный ансамбль
вакра	— изломанный или извилистый
вапи	— школа или стиль музыки (см. <i>бани и гхарана</i>)
варна	— музыкальная фраза
варнам	— тип композиции в карнатской музыке
винвади	— звук, обычно не используемый в раге; часто переводится как «диссонирующий»
визу	— дирижирование рукой для указания определенной секции тала (относительно сильная доля)
викрита	— альтерационный вариант звука — повышенный или пониженный
виламба (виламбит)	— медленный темп
вишама	— «off beat» — прием, при котором звуки мелодии или текста не совпадают с основной метрической долей
газал	— газель — жанр лирического стихотворения (любовная песнь) на урду или на фарси
гайяки	— манера или стиль исполнения
гайяки анг	— стиль инструментальной музыки, имитирующий вокальную
гамака	— звуковой орнамент, фиоритура: глиссандирование, трели, подчеркнутая вибрация и т. п.
гана	— песня или песнопение; пение или речитирование
гандхара грама	— один из трех основных звукорядов древности
гат	— инструментальная композиция, основанная на тала (традиция Хиндустани)
гати	— «движение» — принцип членения временной единицы, называется также <i>надаи</i> ; см. <i>тисра</i> , <i>чатурасра</i> , <i>кханда</i> и <i>мишра</i>
гатхика	— речитация вед, основанная на двух тонах
Гаула	— название карнатской раги со звуками <i>Ca ri Ga Ma ri Ma Pa Ni</i> (<i>C Des E F Des F G H</i>) в восходящем движении и <i>Ca' Ni Pa Ma Ga ri</i> (<i>C' H G F E Des</i>) в нисходящем
гита	— песня
гопучча	— «в форме коровьего хвоста» — термин, используемый для обозначения: 1. вида распределения музыкального времени 2. формы барабанов
грама	— древний термин, обозначающий звукоряд
грама гейя гана	— ведические песнопения, распеваемые во время домашних ритуалов (см. <i>аранья гейя гана</i>)

гуру	— 1. наставник 2. общая длительность двух кратких слогов
гуру-куля-васа	— система обучения, при которой шишья (ученик) живет в доме гуру (учителя)
гхана вадья	— «плотные» инструменты—тарелки, прутья и т. д.; идиофоны
гхарана	— «школа» в музыке; музыкальный диалект (традиция Хиндустани)
Дадра	— 1. название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 3+3 2. хиндустанский музыкальный стиль, основанный на одноименном тала
дандия рас	— танец с палками (Гуджерат)
Дарбари Каинада	— название хиндустанской раги со звуками <i>Sa Ri ga Ma Pa dha ni</i> (C D Es F G As B) в восходящем движении и <i>Sa' (ni) dha ni Pa (Ma) ga Ma Ri</i> [C (B) As B G (F) Es F D] в нисходящем
дарвиш	— дервиш, нищенствующий отшельник-суфий
даса	— монах-вишнуит в Карнатаке
девара нама	— религиозная песня (карнатская традиция)
деши	— региональный, местный
Дешкар	— название хиндустанской раги со звуками <i>Sa Ri Ga Pa Dha</i> (C D E G A)
дивья нама киртана	— распевание имени господ
Дипчанди	— название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 3+4+3+4
джавали	— название формы в карнатской музыке с лирическим и любовным содержанием; часто сопровождается танцем
джанака	— «родительский» — исходный звукоряд или рага, из которых могут быть произведены другие
джанта варисан	— звукорядные упражнения с парными звуками
джанья	— «производный» («дочерний») — звукоряд или рага, произведенные от джанака
джару	— глиссандо
джати	— 1. древняя мелодическая модель 2. группа тала (один из 35-ти видов тала) 3. группа раг (пятитоновые, шеститоновые, полные и т. д.)
Джаунпури	— название хиндустанской раги; см. <i>Асавари</i> с <i>Ri</i> (D)
дживан	— хлопковая, шелковая или шерстяная нить, помещенная под струной на подставке тамбуры
джод	— музыкальное движение в среднем темпе, следующее за алапом; встречается только в инструментальной музыке
джуари	— хиндустанский термин для обозначения

	дживан; этим термином также обозначается срез подставки
джхала	— сугубо инструментальная форма в музыке Хиндустани, не связанная с тала, обычно исполняется в быстром темпе с использованием бурдонирующих струн
Джхампа	— тип тала (Карнатак), обычно состоящий из десяти метрических единиц (7+1+2)
Джап	— название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 2+3+2+3
Джхумра	— название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 3+4+3+4
друта	— единица музыкального времени, состоящая из двух акшара
друта (лайя)	— быстрый темп
дугун	— «вдвое» — термин, указывающий на то, что темп становится вдвое быстрее в связи с укорачиванием метрической доли в два раза
Дурга	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па Дха (C D F G A)</i>
Дхамар	— 1. хиндустанский тала со схемой метрических единиц 5+5+4 2. хиндустанский тип дхрупада, основанный на одноименном тала
дхату	— музыкальная структура песни
дхрупад	— тип композиции в музыке Хиндустани с подчеркнутым ритмом и с алапом, предшествующим песне
дхьяна мурти	— мысленно конструируемый образ раги (рагини), используемый в медитации
каджари	— тип народной песни, распространенный в Уттар-Прадеш
кальпана свара	— импровизация, при которой в качестве текста используются названия свар (звуков), то есть импровизация с применением сольфеджирования
Кальяни (Кальян)	— название раги, использующей звуки <i>Са Ри Га ма Па Дха Ни (C D E Fis G A H)</i>
кампапа	— трель; вид гамака
Канаканги	— 1. название карнатской раги со звуками <i>Са ри Ри Ма Па дха Дха (C Des D F G As A)</i> 2. первый в системе 72-х звукорядов
каруна	— чувство скорби — одно из девяти раса
Кафи	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри га Ма Па Дха ни (C D Es F G A B)</i>
качери	— музыкальный концерт или вечер
Кехарува	— название хиндустанского тала, содержащего четыре метрических единицы
киртана	— 1. тип религиозной композиции в карнатской музыке

	2. тип религиозных песен в Ассаме, Бенгалии, Ориссе, Пенджабе
колаттам	— южноиндийский танец с палками
комал (свара)	— пониженный (звук)
крити	— тип композиции в карнатской музыке
крушта	— ступень звукоряда, использовавшегося в песнопениях «Самаведы»
кутапа	— инструментальный ансамбль или ансамбль, сочетающий голос и инструменты
куттикара	— термин, обозначающий нетворческого сочинителя
кхали	— «пустой удар» — метрическая доля, показываемая взмахом руки (или мягким ударом по барабану)
Кхамадж	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Га Ма Па Дха Ни</i> (C E G A H) в восходящем движении и <i>Са ни Дха Па Ма Га Ру</i> (C B A G F E D) в нисходящем
кханда	— 1. секция тала (общее понятие) 2. секция тала, содержащая пять метрических единиц (или разделение временной единицы на пять частей)
кханда меру	— перестановки и комбинации звуков
кхейял (кхайяль)	— тип композиции в музыке Хиндустани
Кхарахараприя	— название карнатской раги со звуками <i>Са Ру га Ма Па Дха ни</i> (C D E _s F G A B)
лагху	— 1. длительность одного краткого слога 2. секция тала, состоящая из 3, 4, 5, 7 или 9 метрических единиц
лайя	— темп (общее понятие)
Лалит	— название хиндустанской раги, использующей звуки <i>Са ру Га Ма ма дха Ни</i> (C Des E F Fis As H) в восходящем движении и <i>Са Ни дха ма Ма Га ру</i> (C H As Fis F E Des) в нисходящем; иногда вместо <i>дха</i> (As) используется <i>Дха</i> (A)
Мадхьямавати	— название карнатской раги со звуками <i>Са Ру Ма Па ни</i> (C D F G B)
мадхьяма грама	— один из основных звукорядов древности
мадхья лайя	— умеренный темп
мадхья саптак (стхайи)	— средняя октава
мазмур (мазамур)	— духовые инструменты и мелодии, исполняемые на них
Майямалавагаула	— название карнатской раги со звуками <i>Са ру Га Ма Па дха Ни</i> (C Des E F G As H)
макам	— ладо-мелодические модели в музыке Западной и Центральной Азии
малахи	— в соответствии с мусульманскими догматами — «запретное наслаждение»

Малкош	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са га Ма дха ни</i> (C Es F As B)
Малхар	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па ни Ни</i> (C D F G B H) в восходящем движении и <i>Са ни Дха ни Па га Ма Ри</i> (C B A B G Es F D) в нисходящем
Манд	— 1. тип народной песни, распространенной в Раджастхане 2. название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па Дха</i> (C D F G A) в восходящем движении, и <i>Са Ни Дха Па Дха Па Ма Га Ри</i> (C H A G A G F E D) в нисходящем
мандра	— 1. нижний предел в древней мелодической схеме <i>джати</i> (см.) 2. нижняя октава
мантра	— магическое заклинание
Марва	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са ри Га ма Дха Ни</i> (C Des E Fis A H)
марга	— термин, обозначающий древнюю духовную музыку; противопоставляется <i>деши</i> (мирское региональное искусство)
марсия	— мусульманское погребальное песнопение
матра	— единица музыкального времени
мату	— поэтический текст песни
Матъя	— название одного из 35 видов карнатских тала
мела	— звукоряд (общее обозначение)
мелакарта	— исходный звукоряд (см. <i>джанака</i>)
мехфил	— концерт или музыкальный вечер
минд	— глissандо
мишра	— 1. «смешанный» 2. секция тала, содержащая семь метрических единиц (карнатская традиция);
Мохана	— название карнатской раги со звуками <i>Са Ри Га Па Дха</i> (C D E G A)
Мукхари	— название карнатской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па Дха ни Дха</i> (C D F G A B A) в восходящем движении, и <i>Са ни дха Па Ма га Ри</i> (C B As G F Es D) в нисходящем
мурчхана	— «производный звукоряд, образованный в результате ладовой модуляции, при которой любой звук основного звукоряда может выступить в функции тоники (Са)
нада	— изначальный звук, рассматриваемый в качестве создателя всего сущего
надан	— принцип членения временной единицы (см. <i>гати</i>)
найика	— героиня
найяка	— герой
найянары	— средневековые тамильские поэты-шиваиты

Нама	— «постигаемое . имя, Ноумен — та внутренняя динамика, качество, характер реальности, которые воплощают в себе разнообразные формы вещей и которые мы пытаемся абстрагировать, обозначая их звуком (давая им наименования)»
нат	— исламская религиозная песнь восхваления
Наттан	— название карнатской раги со звуками <i>Са га Га Ма Па ни Ни (C Es E F G B H)</i>
неравал	— вариации поэтического текста и мелодической линии
нибаддха	— тип музыкальной формы, связанный с тала
ньяса	— 1. заключительный звук джати 2. вспомогательная тоника (<i>stasis</i>), лежащая в основе мелодической фразы
ови	— тип песнопения или песни, распространенной в Махараштре
одува	— «пятитоновый» — звукоряд раги, основанный на пяти тонах
падам	— 1. общее наименование песни 2. тип композиции в карнатской музыке, использующий аллегорический текст; часто сопровождается танцем
паддхати	— манера, стиль
пакад (пакар)	— характерная фраза в раге (традиция Хиндустани)
палаи	— звукоряд, полученный сдвигом тоники (<i>Са</i>) в древней тамильской музыке
паллави	— 1. раздел и рефрен в песне карнатской традиции 2. усложненное и сумрачное исполнение раги с поэтическим текстом и с тала в карнатской музыке
панн	— мелодическая схема в древней тамильской музыке
пиллари гитам	— простые небольшие песни, используемые в преподавании для начинающих музыкантов (карнатская традиция)
Пилу	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Га Ма Па Ни (C E F G H)</i> в восходящем движении и <i>Са ни Дха Па дха Па га Ри (C B A G As G Es D)</i> в нисходящем
прабандха	— 1. древняя форма закрытого типа 2. общее обозначение любой песни
прамана	— стандарт
прахара	— часть суток продолжительностью в три часа
прачхайя	— нейтральный, неакцентированный тон
причина паддхати	— древний метод, манера или школа («прошлый путь»)

прастара	— перестановки и комбинации звуков или временных (метрических) единиц
Пуннагаварали	— название карнатской раги со звуками <i>Са ри га Ма Па дха ни</i> (C Des Es F G As B)
пураб анг	— «восточная» (обычно бенаресская) школа пения тхумри или исполнения на табла
пурванга	— нижний «тетрахорд» от <i>Са</i> до <i>Па</i> (C—G)
Пурийя	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са ри Га ма Дха ни</i> (C Des E Fis A B)
рабаби	— исполнитель на рабабе, аккомпанирующий пению (сикхская традиция)
рага, рагини	— исходная мелодическая идея, в которой заложены потенции импровизационного развития; рагини представляет собой «женскую» ипостась раги
рагамала	— средневековая миниатюрная живопись, изображающая раги и рагини
рагамалика	— «гирлянда раг» — термин, которым объединяются раги, исполняемые во время выступления
раги	— сикхский певец — исполнитель религиозных песен
ранджана свара	— звук или звуки, которые придают характерную окраску раге
раса	— сущность переживания, не связанного с вовлечением личности (остающейся «наблюдателем»); часто также употребляется как обозначение той или иной эмоции
раудра	— гнев; одно из девяти раса
Ритигаула	— название карнатской раги со звуками <i>Са га Ри га Ма ни Дха ни</i> (C Es D Es F B A B) в восходящем движении и <i>Са ни Дха Ма га Ма Па Ма га Ри</i> (C B A F Es F G F Es D) в нисходящем
Рупака	— 1. название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 3+2+2 2. тип карнатского тала; обычная разновидность имеет схему метрических единиц 4+2
сакхи	— подруга
сам	— первый удар цикла в хиндустанском тала (сильная доля)
сама	— совпадение начального звука мелодической линии и поэтического текста с метрической долей; противоположно <i>вишама</i> (см.)
самадж	— конгрегационное пение

самика	— ведическое песнопение, основанное на трех тонах
сампурна	— «семиступенный» — звукоряд, включающий семь тонов
сангати	— тончайшие изменения мелодической линии
сандхи пракаш рага	— рага, исполняемая в сумерки
сандхья	— утренние или вечерние сумерки
санкирна	— 1. смешанный 2. секция тала, включающая девять метрических единиц
санчара	— характерная фраза раги
санчари	— третий раздел дхрупада
саптак	— звуковое пространство, ограниченное двумя идентичными звуками (октава); гамма из семи звуков
сарали варисан	— простейшие звукорядные упражнения (тренировка)
сарал тан	— мелодическая фраза с прямым движением, в быстром или умеренном темпе
Саранг (Бриндавани Саранг)	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Ри Ма Па Ни</i> (<i>C D F G H</i>) в восходящем движении и <i>Са ни Па Ма Ри</i> (<i>C B G F D</i>) в нисходящем монастырская музыка (Ассам)
саттрия	— «тон», ментальное качество тонового интервала
свара	— средний тон в песнопениях «Ригведы»
сварита	— тип исламского песнопения, распространенный в период Муххарам
созе	— слоговые обозначения барабанных ударов (см. <i>бол</i>)
соллу	— черная паста, которую наносят на мембрану барабана
сору	— название карнатской раги со звуками <i>Са га Ма Дха ни</i> (<i>C Es F A B</i>)
Сриранджани	— поэтический прием
сротоваха (сротаваха)	— первый раздел или рефрен в песне
стхайи	— «стасис», или продление звука в раге — один из путей достижения <i>бахутва</i> (см.)
стхапана	— слоги, использующиеся для продления фраз в ведической речитации
стхобха	— мистик (в исламе)
суфий	— традиционные религиозные песни Кашмира
суфийяна калам	— духовые инструменты
сушира вадья	
тайямбакам	— тип сверхсложного исполнения на барабане (Керала)
тала	— циклическая организация единиц музыкального времени, с установленными секциями
тан	— 1. быстрая музыкальная фраза 2. характерная фраза в раге
танам	— форма разворачивания раги, не связанная с тала, в умеренном темпе
тант анг	— стиль инструментального исполнения

тантра	— форма йоги
таппа	— форма композиции Хиндустани с очень быстрыми фразами
тара	— 1. верхний предел джати — 2. верхняя октава или регистр
тараб	— резонирующие струны в некоторых инструментах
тарана	— тип композиции Хиндустани, использующий слова и слоги, лишенные смысла
тата вадья	— струнные инструменты
теварам	— древнетамильские шиваитские гимны
тивра	— повышенный звук; звучит выше натурального
тигун (тригун)	— укорачивание временной единицы (метрической доли) втрое и связанное с этим убыстрение темпа в три раза
Тилвада	— название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 4+4+4+4
тиллана	— карнатский аналог <i>тарана</i> , часто сопровождается танцем
Тинтал	— название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 4+4+4+4
тируппукаж	— тамильская шиваитская гимнодия
тисра	— 1. деление единицы музыкального времени на три — 2. секция тала (лагу), включающая три метрические единицы
Тоди	— 1. название хиндустанской раги со звуками <i>Са ри га Ма Па дха Ни</i> (<i>C Des Es F G As H</i>) — 2. название карнатской раги со звуками <i>Са ри га Ма Па дха ни</i> (<i>C Des Es F G As B</i>)
Тритал	— то же, что <i>Тинтал</i> (см.)
тхат	— звукоряд; система ладов на ситаре, вине и т. п.
тхека	— определенная последовательность
тхумри	— тип пения лирического характера
Харикатха калакшепам	— религиозная беседа, включающая пение и прозаические повествования
хасья	— радость; одно из девяти раса
Хиндол	— название хиндустанской раги со звуками <i>Са Га ма Дха Ни</i> (<i>C E fis A H</i>)
Хиндолам	— название карнатской раги со звуками <i>Са га Ма дха ни</i> (<i>C Es F As B</i>)
чайти	— тип народной песни, распространенный в Уттар-Прадеш
чакра	— группа из шести последовательно объединенных звукорядов в системе 72-х мела
чакри	— тип народной песни, распространенный в долине Кашмира
чампу	— тип народной песни, распространенный в Ориссе

Чапу	— название карнатского тала с пятью или семью акшара
чаранам	— раздел, следующий за ануллади, в композициях карнатской традиции
чатурасра	— 1. цикл тала, разделенный на четыре секции 2. секция тала (тагху), содержащая четыре метрических единицы
чаугун	— четырехкратное укорачивание временной единицы (матра) и связанное с этим убыстрение темпа в четыре раза (традиция Хиндустани)
чиз	— песня классического типа в музыке Хиндустани
чинкари	— бурдонизирующие струны в ситаре, сароде и др. инструментах подобного типа
читтасвара	— свары (звуки), еще не представляющие собой сочинения (сольфеджио)
чханда	— 1. просодия 2. род песни или песнопения
чхота кхайяль	— короткий кхайяль, исполняемый в умеренном или быстром темпе
чьюта панчама	— архаический термин, обозначающий панчама (V ступень звукоряда), пониженную на комму (шрути)
чьюта шадджа	— архаический термин, обозначающий шадджа (I ступень звукоряда, тоника), пониженную на комму (шрути)
шабад	— сикхская религиозная песня
шадджа грама	— основной звукоряд древности
шакха	— одна из школ ведического пения
Шанкарабхаранам	— название карнатской раги со звуками <i>Са Ри Га Ма Па Дха Ни (C D E F G A H)</i>
шинья	— ученик
шрингара	— любовь; одно из девяти раса
шрути	— микротоновые интервалы
шуддха	— «натуральный», «чистый» тон
Эктал	— название хиндустанского тала со схемой метрических единиц 4+4+2+2
якша гана	— тип танцевально-драматического представления в Андхре и Карнатаке
Яман	— то же, что <i>Кальяни</i> (см.)
яти	— просодическо-лексическая и временная организация; цезура (пауза) в музыке

Содержание

<i>Предисловие редактора перевода</i>	5
<i>Предисловие автора к русскому изданию</i>	36
<i>Предисловие</i>	39
I. Введение	41
II. Рага — основа модального развития	48
III. Свара, мурчхана и мела	69
IV. Тала — ритмический цикл	87
V. Формы индийской музыки	96
VI. Традиционная музыка Индии	130
VII. Музыкальные инструменты	146
VIII. В ретроспективе	180
<i>Терминологический словарь</i>	195

ИБ № 2770

Бигамрде Чайтанья Дева

ИНДИЙСКАЯ МУЗЫКА

Редактор *В. Шавердова*

Художники *А. Крюков, С. Саловатов*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редакторы *С. Буданова, И. Левитас*

Корректор *В. Голяховская*

Подписано в набор 29.09.79 Подписано в печать 3.10.80 Формат бумаги 84×108^{1/32} Бумага кн.-журнальная Гарнитура литературная Печать высокая Объем печ. л. (включая иллюстрации) 6,5 Усл. п. л. 10,92 Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 11,83 Тираж 5000 экз. Изд. № 10969 Зак. № 986 Цена 80 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

