

ГЛАВА I

УНАСЛЕДОВАННОЕ МНОЮ История, теория и инструменты индийской музыки

Наряда получает урок

Гуру, винайа, садхана - эти три слова как бы заложены в сердце музыкальной традиции Индии. Гуру, как это теперь многие знают, означает мастер, духовный учитель, наставник. Мы придаем исключительно важное значение гуру, поскольку рассматриваем его как нечто божественное. Существует выражение:

Pani piye chhanke

Guru banaye janke.

Оно означает, что воду следует пить только после того, как она была профильтрована, а выбирать гуру только тогда, когда есть полная уверенность в принимаемом решении.

Выбор гуру для нас представляется, пожалуй, даже более важным, чем выбор мужа или жены. Потенциальный ученик не может принять поспешного решения и взять себе в качестве гуру любого имеющегося учителя, так же как и не может позволить себе разорвать связь между гуру и шишья [ученик. - Т.М.] после совершения специальной церемонии ганда, или нара [посвящения. - Т.М.], которая символически связывает их обоих на всю жизнь.

Винайа означает смирение, то есть добровольное предоставление себя со стороны шишьи в полное распоряжение гуру. Идеальный ученик испытывает чувство любви, обожания, благоговения и даже страха к своему гуру и одинаково благодарно воспринимает как похвалу, так и критические замечания. Одаренность, искренность и добровольное желание полностью посвятить себя занятиям - вот самые необходимые качества серьезного ученика. Гуру, как человек, постоянно отдающий себя в этом содружестве, представляется почти всемогущим. Часто он может быть безрассудным, жестоким или высокомерным, хотя настоящий гуру лишен всего этого. В идеале он должен чутко реагировать на поведение ученика и любить его, почти

как своего собственного ребенка. В Индии ребенок из индуистской семьи с самых ранних лет воспитывается в духе уважения и почитания любого старшего по возрасту или положению. Вместе с простым приветствием намаскар (складыванием рук ладонь к ладони на уровне лба и последующим легким поклоном), жестом пранам (почтительным приветствием, состоящим из прикосновения одной рукой к стопам приветствуемого лица, а затем касания своих глаз и лба сложенными вместе ладонями), выражением винайа, или смиренного повиновения, смешанного с чувством любви и поклонения, претенциозность и всякие признаки тщеславия представителей индуизма практически исчезают.

К сожалению, отмеченное качество винайа отсутствует сегодня у многих молодых людей как на Востоке, так и на Западе. Отношение к своим преподавателям и процессу обучения в целом, а у западного студента в особенности, крайне обыденное.

Взаимоотношения учителя и студента более не напоминают, как в старину, отношений между отцом и сыном, ибо они сейчас преимущественно придерживаются того мнения, что им следует вести себя как друзьям и относиться друг к другу на равных. Такая система отношений, конечно, имеет свои положительные моменты, но далека от идеала тех отношений, которые необходимы для изучения индийской музыки и понимания наших

традиций. Обыденность в поведении ученика действует на индийского преподавателя раздражающе даже в таких мелочах, как поза, принимаемая учеником, когда он сидит. Часто западный студент пытается сидеть на полу, подобно индийцам, но поскольку у него нет соответствующего навыка (бедняга!), рано или поздно он вытягивает ноги и показывает свои подошвы гуру. Нам, индийцам, стопы представляются наиболее неприглядной частью тела, поэтому подобная поза - одна из самых непочтительных. Среди наших легенд есть история, которая достаточно хорошо иллюстрирует описанное выше качество винайя. Согласно ей, когда-то давно известный риши (святой мудрец) по имени Нарада пришел к убеждению, что достиг полного совершенства в музыкальном искусстве как в теории, так и в исполнительском мастерстве. Мудрейший Вишну [один из трех основных богов в индуизме, покровитель вселенной. - Т.М.] решил преподать урок Нараде и умерить его тщеславие. С этой целью он привел его в место проживания богов, и, как только они вошли в одно из зданий, то увидели множество мужчин и женщин с переломанными конечностями, горько оплакивающих свое несчастье. Вишну подошел к ним и спросил, что случилось. Они ответили, что являются душами раг и рагинь¹, сотворенных Шивой [один из богов индуистском триумвирате (наряду с Брахмой и Вишну), наделен как разрушительной, так и созидательной силой. - Т.М.]. Они рассказали, что некий риши по имени Нарада, который не в состоянии ни исполнить, ни понять музыку должным образом, вывернул и сломал их конечности из-за своего неумелого пения. Они также сказали, что никогда не обретут своего прежнего вида, пока какой-нибудь действительно великий и искусный музыкант не пропоет их снова как подобает. Когда Нарада услышал это, он глубоко устыдился и в полном смирении, преклонив перед Вишну колени, попросил у него прощения.

Третье принципиальное условие, связанное с нашей музыкой, обозначается термином садхана, что означает практические занятия и дисциплину, которые в конечном счете ведут к самосовершенствованию. Оно предусматривает занятие музыкой с фанатическим усердием и ревностным самопосвящением гуру и музыке. Если студент талантлив, искренен, предан своему гуру и усерден в занятиях, а гуру, в свою очередь, учит его с предельной самоотдачей и не скупится на передачу своих знаний, то тогда создаются надлежащие условия для изучения индийской музыки. Ученик должен начинать с овладения основополагающими техническими приемами пения или игры на инструменте. В вокальной музыке это мастерство достигается путем длительных упражнений на одной ноте, в ходе которых вырабатывается умение владеть дыханием, звуком и точной интонацией. Студенты - как вокалисты, так и инструменталисты - изучают затем нотную шкалу и палта (иначе аланкар). Палта - это короткие мелодические построения, исполняемые в секвенционном порядке в различных темпах в рамках определенного звукоряда и тала [система метроритма в индийской музыке. - Т.М.]. Вслед за этим приобретает навык пения саргам - пропевание различных фиксированных мелодических построений с названием нот [равнозначно сольфеджированию. - Т.М.]. При этом в отдельных случаях в них может варьироваться темп и ритм, в других же последний может полностью отсутствовать. Ученик также изучает многообразные фиксированные композиции, называемые бандиш², которые включают в себя песни различных стилей с выразительными текстами, медленные или быстрые инструментальные разделы (гат) или какие-то отдельные музыкальные фразы (тан) с разнообразным мелодическим развитием и в разных темпах. Это элементарное обучение для талантливого и усердного ученика должно длиться не

менее пяти лет, что совпадает с элементарным обучением любой западной музыкальной дисциплине. Все это требует от ученика ежедневных упражнений по крайней мере по восемь часов в день. В западной музыке, конечно, студент имеет очевидное преимущество. Оно заключается в том, что большую часть своих знаний он может получить из книг, без непосредственного наблюдения со стороны учителя. Но в индийской музыке в течение первых пяти-шести лет ученик полностью полагается на руководство своего гуру. Это объясняется тем, что гуру обучает шисью всему индивидуально и непосредственно в соответствии с нашими древними традициями, ибо мы используем учебники или справочники крайне редко.

Далее постепенно ученик учится импровизировать и работает в этом направлении до тех пор, пока не почувствует достаточную свободу и уверенность в отношении с рагой. С этого момента целеустремленный музыкант должен развиваться, полностью полагаясь на собственные силы, на свою методику музыкальных занятий, свои чувства и вдохновение. По мере роста его мастерства он сперва овладевает в совершенстве техникой исполнительского искусства, а затем уже приобретает способность следовать за своим воображением, в каком бы направлении оно его ни повело. Его техника должна быть достаточно развита для того, чтобы позволять себе практически мгновенно воплощать в музыке те мысленные картины, которые возникают в его воображении. Это необыкновенно возбуждающее ощущение - уловить новую идею и непосредственно тут же ее выразить! Даже после того как ученик становится вполне профессиональным исполнителем и обретает свое собственное творческое лицо, он время от времени возвращается к своему гуру, чтобы удостовериться в правильности пути своего развития, а также чтобы позаимствовать новые идеи. Настоящий гуру никогда не останавливается в своем профессиональном и духовном росте и может оставаться постоянным источником вдохновения для своего любимого ученика.

Таким образом, я мог бы отметить, что, начиная с самых первых шагов, требуется по крайней мере около двадцати лет постоянной работы и тренировки для достижения зрелости и высокого исполнительского уровня в нашей классической музыке.

Мир удивительных отношений уходит в прошлое

Основа нашей исторически сложившейся системы обучения, известной как гуру - шисья - парампара, то есть процесса передачи традиций непосредственно от мастера к ученику, в настоящее время постепенно начинает изменяться не в лучшую сторону, отходя на второй план под влиянием быстро развивающегося технического и электронного века. На данном историческом этапе существования индийской музыки нам следует быть особенно внимательными к методикам обучения и стремиться сделать все возможное для сохранения нашего богатейшего наследия посредством высочайших стандартов преподавания в практическом, теоретическом и историческом аспектах. Условия жизни резко изменились, и сегодня необходимо приложить немало самых настойчивых усилий для сохранения наших древнейших традиций и их поддержания.

Существовало замечательное время, когда музыканты мало задумывались над материальной стороной жизни, поскольку их мастерство провозглашалось повсеместно, а патронаж со стороны королевских богатых персон практически обеспечивал все необходимое для повседневных нужд. С другой стороны, они имели возможность принимать в свои дома любое число учеников, чтобы последние могли посвящать все свое время исключительно музыке. Таким образом, ученики могли годами находиться подле гуру, обучаясь и прислуживая ему, погружаясь в ауру музыки и впитывая до самой последней капли стиль и традиции своего учителя, которые им же и было суждено развивать далее. Всегда существовало две категории учащихся: «попугаи», которые точно следовали определенным традициям, и творчески одаренные натуры, которые не только воспринимали традиции, но и стремились внести что-то новое в целях их обогащения. В последнем случае основная чистота и непрерываемость музыкальных традиций оставались нетронутыми, но к ним добавлялись особенная орнаментика и свежая красота звучания. Вот почему мы говорим о том, что, как бы ни был талантлив тот или иной исполнитель, без надлежащего и упорного обучения его вклад в музыку будет практически незначительным, а воздействие на слушателя утратится либо станет поверхностным, поскольку одна лишь виртуозность исполнения не может отразить той внутренней глубины и самобытности, которые свойственны нашим традициям. Однако времена изменились, патронаж великих ушел в прошлое, и теперь гуру вынужден сам заботиться о своем существовании. Многим пришлось перебраться в большие города, где они содержат свои семьи и себя только за счет концертной деятельности. У учеников также возникли заметные трудности. Если они решали следовать за своими гуру в города, им приходилось думать не только о том, чтобы найти место для проживания и занятий, но и заботиться как о собственном пропитании, так и об одежде, что, естественно, в городах было всегда значительно дороже. Очень небольшое число учеников получают в настоящее время государственную поддержку и поскольку большинство из них отнюдь не из богатых семей, то им приходится искать дополнительный заработок, чтобы сводить концы с концами, а это вряд ли можно назвать идеальной ситуацией. На практике подобное отвлечение внимания очень часто становится почти непреодолимым препятствием на пути к осуществлению надлежащей садханы. По сути, бесследно пропадает столь необходимое для напряженного обучения и практики время. Еще больший ущерб наносится из-за того, что в поисках заработка ученик сам дает уроки начинающим, не обладая соответствующей компетентностью. Я не верю в то, что если кто-либо не может быть настоящим исполнителем, то из него обязательно выйдет хороший учитель. Для того, чтобы стать хорошим учителем, нужно сначала быть хорошим учеником, и даже тогда следует помнить, что преподавание само по себе является искусством. Оно требует не только высокого профессионализма, мастерства, но также соответствующего культурного и образовательного уровня, а также близкого знакомства с педагогическими методиками. Я очень надеюсь, что придут дни, когда богатые промышленники и бизнесмены в Индии создадут специальные фонды - как это сделано в США и других странах мира - для поддержки молодых и талантливых музыкантов, которые не могут продолжить свое обучение из-за экономической стесненности.

Помимо времени и энергии, безвозвратно уходящих на преодоление стрессов в борьбе за

существование, имеется немало и других новых увлечений, отвлекающих студентов, проживающих в городах. Я вспоминаю дни своего обучения у гуру, когда единственным развлечением и одновременно отдыхом были длительные прогулки, посещения храмов и святынь, выражение преклонения перед божествами, восхищение закатом солнца и красотой природы. Иногда неожиданно представлялся случай посмотреть выступления удивительных тамаша, то есть импровизированные уличные представления. Что касается остального времени, то оно проходило в лоне музыки, прослушивания, обучения, практики в атмосфере, создаваемой присутствием самого гуру. Бывали случаи, когда совершенно потеряв какое-либо представление о времени и не задумываясь об окружающем нас мире, мы погружались в бесконечные и волнующие потоки музыки, которые как будто выплескивались из безбрежного океана гениальности нашего гуру, и сидели у ног Баба [гуру Рави Шанкара. - Т.М.], проходя обучение по семь или восемь часов без всяких перерывов. Жить подле гуру означало находиться в состоянии постоянного внимания и мгновенной готовности воспринимать те вдохновенные минуты откровенности, которые возникали у него и которыми он готов был с нами поделиться. Сегодня, когда я наблюдаю у отдельных учеников необыкновенное рвение познать в течение нескольких месяцев по возможности наибольшее число раг, я лучше понимаю мудрость Баба, который подчеркивал, что, прежде всего, необходимо наилучшим образом выучить основные раги, после чего другие раги покорятся вам почти автоматически. Тогда мы могли потратить ни много ни мало, около четырех лет, овладевая тонкостями всего пары раг; студент же нынешнего времени начинает проявлять недовольство, если ему приходится потратить на них всего четыре недели! Вот потому-то с большим сожалением приходится признать, что совершенно неповторимые отношения между гуру и шисья постепенно трансформируются не в лучшую сторону. Раньше со стороны гуру это было выражением непосредственной радости и желания отдавать свое время и энергию передаче священных традиций своим обожаемым ученикам; со стороны же шисья наблюдалось полное преклонение перед гуру и готовность посвятить свою ЖИЗНЬ доставлению удовлетворения гуру непосредственно через садхана и какие-то житейские услуги.

При наличии всех сегодняшних неблагоприятствующих тому условий представляется почти невозможным сохранять в прежней нетронутости описанные выше традиции отношений в триаде гуру - шисья - парампара. Тем не менее я не вижу причин, почему бы они не могли быть адаптированы к современным условиям и содержать некоторые наиболее существенные аспекты в сочетании с базовыми концепциями. Основные характеристики плодотворных отношений в комбинации гуру - шисья ведут к: (1) чистоте мышления и общегосостояния, скромности, благодарной услужливости, а также к одухотворенным и преданным отношениям; (2) тщательному освоению научных основ музыки и техники исполнения; (3) неторопливому приобщению ученика к восприятию целостности музыкального мира через его участие в концертах гуру в качестве сидящего за его спиной ассистента или помощника, когда гуру пригласит его для этого, но ни в коем случае не для сольного исполнения до тех пор, пока гуру не решит, что ученик действительно готов к этому; (4) свободе ученика от экономических проблем, возможности его проживания с гуру и выполнению каких-то услуг наравне с

другими членами семьи.

Эти наиболее существенные черты, за исключением может быть гарантии экономической самостоятельности, и они должны сохраняться, пусть в несколько модифицированных формах. Весь учебный процесс должен оставаться без изменений, не давая возможности студенту переходить к выполнению другого задания, пока он не овладеет в совершенстве предыдущим. Всегда существует опасность своеобразного превозношения студентом достигнутых им некоторых успехов, например в освоении гамм и нескольких композиций в какой-либо одной рагеи стремлении перейти к изучению другой без должного исследования неисчислимых, по сути, вариаций на основе той самой первой раги. Только тогда, когда студент добивается совершенного овладения несколькими рагами, в том числе и за счет долгих домашних импровизаций не механического, а художественно-эстетического плана, он имеет право идти дальше. Этот неторопливый, но исключительно вдумчивый процесс, полностью регулируемый гуру, который единолично сертифицирует тот момент, когда можно продвигаться дальше, должен вне всякого сомнения сохраняться без каких-либо изменений.

Другими словами можно сказать, что путь изучения индийской музыки не может быть быстрым или коротким по времени; однако, если мы имеем дело с талантливым студентом, то ему, возможно, удастся сократить время утомительных занятий, скажем, лет до пяти хороша спланированного, организованного и концентрированного обучения. К сожалению, в настоящее время слишком много внимания уделяется техническим аспектам исполнения, приводящим студентов, оканчивающих музыкальные школы и колледжи, к ошибочному представлению, что они закончили свое образование, в то время как духовное начало и внутренняя сущность наших раг остается за пределами их понимания. Требуется еще много лет глубокого внутреннего совершенствования в сочетании с тончайшим проникновением в мир раг, чтобы исполнять индийскую музыку с тем непередаваемым эмоциональным и духовным чувством, которого она заслуживает.

Звучание, проявленное и непроявленное

Традиции индийской классической музыки как будто и не имеют начальных сроков. Наша музыкальная история, которая уходит вглубь веков приблизительно на четыре тысячи лет, первоначально передавалась вербально от гуру к шишье и была затем описана в санскритских строфах, которые в последующем потребовали детальных комментариев и разъяснений. Исторические факты в значительной степени перегружены легендами и мифологией, и только в последнее время предприняты серьезные попытки отделить в известной мере историю от мифологических наслоений. Нас учили тому, что высокое искусство музыки появилось благодаря триаде индуистских богов: Брахмы - создателя, Вишну - охранителя и Шивы - разрушителя. Именно Шива, Царь танцовщиков, чей космический танец символизирует вечный ритм жизни и смерти вселенной, является прародителем всего движения и всех движений. В свою очередь, искусство, известное как сангит - что означает триединство искусства вокальной, инструментальной музыки и танца, - было передано человечеству великими

риши, то есть святыми мудрецами. В древние времена эти риши были одновременно и уважаемыми философами, и глубоко религиозными людьми. Ведя непорочную жизнь, посвященную постижению мудрости, риши проживали в непроходимых лесах, где становились духовными наставниками в небольших поселениях, известных как ашрамы - школы, где обучались и жили их ученики и последователи. Там, согласно преданиям, риши вели обучение медицине, музыке, астрологии, астрономии и другим наукам, которые в сочетании с практическим применением йоги, являлись основными средствами в достижении самореализации. Большую часть времени подобное обучение осуществлялось в вербальной форме, однако порой некоторые ученики фиксировали изречения риши в строфах на сухих пальмовых листьях, чтобы частично помочь себе в запоминании пройденных уроков. Эти записи стали почти священными и старательно переписывались поколениями учеников и передавались следующим учащимся, которые в свою очередь копировали их для будущих потомков. Даже сейчас в отдельных семьях хранятся оставшиеся от предков свитки, имеющие многовековую давность.

Наша традиция учит тому, что звук имеет божественное происхождение - НаДа Брахма. Вот, собственно, почему осознание музыкального звука и приобретение музыкального опыта являются шагами в самопознании. Мы рассматриваем музыку как одну из духовных дисциплин, которая способствует развитию чувства внутреннего восхождения к божественному спокойствию и блаженству. Нас учили, что одной из фундаментальных целей в жизни индуса является познание истинного смысла мироздания - его неизменной, внутренней сущности. И это познание приходит, прежде всего, через глубочайшее понимание самого себя и собственной природы. Высочайшей задачей нашей музыки является раскрытие существа мироздания, и рага представляется одним из средств, с помощью которого эта сущность может быть постигнута. Таким образом, через музыку желающий найдет дорогу к Богу.

В древнейших манускриптах мы находим сведения о том, что существует два типа звуков: один, возникающий от колебаний эфира, высочайшего или чистейшего небесного пространства, и другой - от колебания воздуха, рождаемого в низших слоях атмосферы, расположенных ближе к Земле. Отдельным особям вибрация эфира представляется подобной музыке сфер, которая была описана Пифагором еще в шестом веке до нашей эры. Это звук Вселенной, который присутствует всегда и остается неизменным. Этот звук носит название анахата нада, или «непроявленный звук», поскольку он не возникает в результате какого-либо физического действия. Другой тип звука называется ахата нада, или «проявленный звук», потому что он всегда возникает только в результате физического импульса. В данном случае вибрация возникает от импульса, поступившего в конкретный момент, и рождает звук, который затем пропадает вместе с исчезновением вибрации.

Непроявленный звук очень важен для лиц, практикующих йогу. Это внутренний звук, который они стараются услышать внутри себя, и постепенно добиваются этого через многолетние упражнения в состоянии медитации и других приемов. Через тапасья, т. е. медитацию йоги пытаются добиться «пробуждения кундалани» - божественной созидательной силы, находящейся в человеке. Тантрическая философия - средневековая мистическая система - описывает ее в качестве свернутой кольцом змеи, символизирующей динамизм, который присутствует в центральной части тела. Йоги также стремятся добиться пробуждения чакр, т. е. внутренних, расположенных в спинном мозге энергий, и умственного контроля над ними - то есть того, что мы

называем «пронизыванием чакр». Если практикам йоги удастся достичь подобного состояния, то они получают способность полного контроля над своим телом и возможность осуществлять такие совершенно противоестественные действия, как парение в воздухе или вообще исчезновение.

Конкретно нас в данном случае интересуют проявленные звуки, которые подразделяются на два типа: первый - музыкальный, описываемый как приятный и успокаивающий; и второй - лишенный указанных качеств. Музыкальные звуки отражают соответствующие модели мировых универсалий. Звуки могут воспроизводиться не только с помощью виртуозно исполняемых музыкальных инструментов, но и человеческим голосом, птицами или создаваться ветром, струящейся водой и прочими природными явлениями.

Мелодия - основа нашей музыки

Когда кто-нибудь слушает музыку, чуждую той, на которой он воспитан, он обязан судить о ней без всякой предвзятости. При таком подходе может быть выявлено много общих моментов, в то же время сравнительная оценка не должна выливаться в негативное или, напротив, некритическое отношение к искусству в целом, где бы то ни было, на Востоке или на Западе.

Благодаря чуткому уху и открытому сердцу, внимательный слушатель может познакомиться с целым миром новой для него музыки, с новой концепцией звучания. Это расширяет рамки искусства и человеческого мироощущения, да и самой жизни. Возможно, будет более разумно с самого начала объяснить некоторые основные различия между классической музыкой Запада и Востока. На Западе музыкальная система базируется не только на сочетании мелодии и ритма, но также на высоко развитых элементах, которые обогащают музыку: гармонии (аккордовой вертикальной структуре любой предлагаемой композиции) и контрапункте (одновременном звучании двух или нескольких мелодий). Индийская музыка также основывается на мелодии и ритме, но не имеет системы, подобной гармонии и контрапункту. Более того, именно мелодическая линия была развита и доведена до очень высокого уровня с бесконечным разнообразием и тонкостью деталей, которые абсолютно неизвестны в западной музыке.

Другим примечательным отличием между двумя музыкальными культурами является то, что западная композиция может базироваться на множестве настроений и соответствующих тональных оттенков, часто остро контрастирующих; индийская мелодия от начала до конца зиждется на едином конкретном эмоциональном настроении, на котором все концентрируется, которое развивается и усиливается. В результате этого возникает эффект эмоционального насыщения, гипнотический и часто просто магический!

Глубоко укоренившиеся музыкальные традиции Индии определяют положение большинства основных тонов и их взаимоотношения между собой и с другими менее значащими тонами. Таким образом, основополагающие элементы шкалы как бы

«заданы». На их основе музыкант импровизирует и разрабатывает мелодию. В западной музыке большое внимание уделяется одновременному движению двух и более мелодий, построению и разрешению гармонических последовательностей. Мелодии часто выстраиваются внутри этого гармонического периода.

Для западного слушателя, незнакомого с индийской музыкой, в ней присутствует значительное количество свойственных ей особенностей, которые могут первоначально, что говорится, резать ухо, поскольку придают музыке несколько необычное звучание. Прежде всего, индийская звуковая система содержит в себе более мелкие интервалы, чем западная (здесь наименьшим интервалом между двумя ступенями является полутон, и каждая октава состоит из этих двенадцати равноотстоящих полутонов, в так называемой темперированной системе). Индийская шкала, подобно западной диатонической гамме, содержит семь нот, и октава может быть также разделена на двенадцать полутонов. Однако, когда индийская гамма становится основой для музыкального произведения, то чувствительное ухо может уловить, что октава разделена даже на более мелкие интервалы. Согласно индийской системе, имеется двадцать два интервала, которые могут быть обозначены и исполнены. Эти самые мелкие интервалы известны как шрути, или микротоны. В старой и современной индийской музыке интервалы между двумя близлежащими ступенями, однако, всегда больше одного шрути. (Теоретически индийская октава содержит шестьдесят шесть наимельчайших интервалов.) Использование микротонов в сочетании с многообразными вибрирующими звуками и разного рода украшениями, а также постоянное звучание фоновых тонов создают характерную особенность индийской музыки.

Другим моментом, который западные слушатели могут найти также примечательным в нашей музыке, является то, что мы не пользуемся техникой модуляции, то есть изменением тональности внутри композиции. Таким образом, мы обычно не изменяем основной ноты, ТОНИКИ (тона, на котором базируется звукоряд и от которого он образуется). Действительно, для индийского исполнителя не является необычным сохранение одной и той же тоники (или тональности) в течение всей жизни, что определяется диапазоном и типом его голоса или особенностями того инструмента, на котором он играет.

Музыка любой культуры - восточной ИЛИ западной - основывается на соотношениях между звуками и базируется на определенных универсальных физических законах. Однако эти пропорции могут быть выражены во множестве различных сочетаний, которые создают контрастирующие музыкальные системы.

В общем плане индийская музыка принадлежит к системе модальной музыки. Тип музыкальной шкалы определяется исходя из характера взаимоотношений между основным, неизменяемым тоном (тонику) и последующими тонами звукоряда. Это соотношение между тонику и любым другим тоном звукоряда зависит от занимаемой им ступени - второй, третьей, четвертой, пятой и т. д. Для того чтобы музыкант или слушатель могли понять и уловить эту взаимосвязь, в любой музыкальной КОМПОЗИЦИИ тонику должна быть слышимой постоянно. Именно поэтому тамбура (ИЛИ тампура) - фоновый постоянно звучащий инструмент - так необходим в нашей классической музыке. Это делает для исполнителя и слушателя слышимыми и постоянно подчеркиваемыми тонику и следующую важную ноту - доминанту. Тонику, таким образом, определяет как бы каркас, или основу, любой нашей музыкальной композиции. Вся индийская классическая музыка - рага сангит - базируется на вокальной

музыке, потому что структурной основой нашей музыки является мелодия, которая занимает привилегированное положение в наших музыкальных традициях. Как уже отмечалось, индийская музыка опирается не на созвучия различных мелодий и аккордовых построений (т. е. вертикальное развитие), как это принято на Западе, а на горизонтальное развитие - разворачивание одной мелодической линии. Каждый музыкант-инструменталист должен получить обязательную вокальную подготовку, усвоив большое количество фиксированных песенных композиций [основанных на рагах. - Т.М.]. Это дает ему возможность проникнуть в суть раги, делает его более восприимчивым к различным музыкальным нюансам. Музыка для духовых и смычковых инструментов ближе всего ассоциируется с нашей вокальной музыкой, поскольку эти инструменты способны передавать гибкость и выразительность человеческого голоса. Исполнители на щипково-струнных инструментах сначала также стремились следовать вокальной практике, однако физические свойства и техника игры на этих инструментах позволили им постепенно выявить и определить самостоятельное лицо каждого инструмента и характерный стиль исполнения. В особенности это относится к ситару и сароду, которые отличаются способностью к воспроизведению исключительно сложных звуковых комплексов. Но даже и на этих инструментах исполнители продолжают пытаться подражать человеческому голосу в первой ритмически свободной медленной части музыкальной композиции называемой алап, которая представляет собой «экспозицию», или представление, будущей раги. Во второй части этого же раздела - джор, для нее характерна определенная ритмика, хотя и лишенная четкой метрической структуры, также ощущается опора на вокальную природу, имитируются певческие приемы и интонации.

Рагапутра Саранг Ведические истоки

История музыки нашей страны уходит вглубь веков, по крайней мере к 2000 г. до н. э. В последних раскопках археологи установили, что в долине Инда люди очень ранней цивилизации, ВОЗМОЖНО даже еще доарийской, владели искусством игры на флейтах, примитивных барабанах и струнных инструментах, известных под общим наименованием вина, которые напоминали собой лютни. Из обширных литературных источников нам известно, что арийцы, проживавшие в Индии до первого тысячелетия н. э., пели чанты, которые исполнялись во время религиозных церемоний и включали несколько различных тонов. Соприкосновения между историей и легендами может быть найдено в Ведах⁸, в древних санскритских строфах наших религиозных писаний. В ведической литературе содержится немало упоминаний о различных типах струнных инструментов и барабанов, танцах и определенных песнях, а также ведической музыке как таковой. Мантры Вед, или саманы, положенные на мелодии, в особенности те, что входили в Самаведу, и составляли в целом основу ведической музыки, известную как самагана, которая, как предполагается, и является истоком всей нашей классической музыки.

Музыка этих гимнов характеризовалась нисходящим движением тонов, число которых колебалось от двух-трех до семи. В ранней ведической музыке эти гимны исполнялись в монотонной манере, т. е. практически на одном тоне, но вскоре развились в чанты с мелодикой, строившейся на двух тонах, - удатта, «восходящий», ИЛИ более высокий, тон, и анудатта, «нисходящий», ИЛИ более НИЗКИЙ. ЭТО пение стало более насыщенным с добавлением к удатта и анудатта другого тона - сварита, или «звучащего» тона.

Отмеченные три тона образовали своего рода ядро ячейки, из которого и развилась гамма полной октавы. Когда к ним добавился четвертый тон, то был сформирован индийский тетрахорд, рассматривавшийся в нисходящем движении тонов [в качестве исходного порядка. - Г.М.]. В Рикпратишакхья - музыкальной сокровищнице IV в. до н. э. - даны названия всех этих тонов. Ведические гимны позже стали исполняться на пять, шесть и семь различных тонов. В результате индийцы стали обладателями полной октавы, состоящей из семи тонов, или свар, задолго до формирования основ западной классической музыки. Этот ряд из семи тонов (I, II, III, IV, V, VI, VII, I) общеизвестен у нас как саптака, или совокупность из семи элементов.

В различные эры нашей музыкальной истории разные тоны использовались в качестве опорной точки звукоряда. Однако, начиная со средних веков, система была упрощена путем установления ноты са как единой тоники для всех звукорядов. Са сама по себе не имеет фиксированной высоты по сравнению, например, со средним С [до первой октавы. - Т.М.] в западной системе. Она соотносится более точно с тем, что западные музыканты называют движущимся до. Это, когда западный музыкант сольфеджирует гаммы в любой тональности: C-dur, Es-dur, G-dur, a-moll и т. д., но все равно пропевает: до ре ми фа соль ля си до9. Так же и индеец, пропевая гамму, будет употреблять силлабы: сари га ма па дха ни и са- сокращенные названия тонов, принятые в Индии. Эти семь тонов саптаки, используемые сейчас в качестве основного звукоряда, и их полные названия в восходящем порядке, начиная с тоники, выглядят следующим образом: шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайватаи нишада. В одном из наших древних научных трактатов тоники [са. - Т.М.] преподносится как душа, ри - как голова, га - как руки, ма - как грудь, па - как горло, Дха - как бедра и ни - как ноги. Несколько древних музыкальных теоретиков утверждают, что интервалы между тонами натуральной октавы определялись звуками, издаваемыми отдельными животными. Клич павлина, говорят некоторые, подобен шадджа в октавном взлете от одной тоники к следующей. Ришабха, вторая ступень, созвучна зову буйвола или, согласно утверждениям других, - некой птицы. Гандхара происходит от звука, издаваемого архаром, или овцой; цапля или журавль кричат наподобие четвертой ступени - мадхьямы. Пение известной лесной любимицы кукушки, или кокилы, дает рождение панчаме - пятой ступени; шестая происходит от фыркающего звучания подобно ржанию лошади или, как считают некоторые, от звука, издаваемого лягушкой. Слон, как нам говорят, издает звук подобный нишаде. Все эти интересные описания о происхождении музыкальных интервалов были придуманы древними учеными, которые определили, что крики многих животных состоят из двух звуков. Если более низкий тон, воспроизводимый животным, рассматривать как са, то тогда различные интервалы могут быть определены в соответствии со звуками, издаваемыми разными животными. Трудно сказать, насколько данная теория совершенна и научно обоснована, но нет

сомнения в ее образности и поэтому до известной степени в ее праве на существование. В качестве индийского исходного звукоряда выступает основной, неальтерированный натуральный (шуддха), звукоряд, составленный из «чистых» тонов. Все иные возможные тонообразования, используемые в других звукорядах, называются викриты, или вариации, отмеченных выше первичных тонов. Тон может быть изменен путем его понижения или повышения в различной степени. В современной системе музыки Хиндустани Северной ИНДИИ базовым звукорядом является билавал, который перекликается с мажорным звукорядом на Западе. В то же время в системе Карнатак Южной ИНДИИ первичный ИСХОДНЫЙ звукоряд напоминает западное минорное построение. Различие между ними может быть связано с тем, что эти звукоряды были образованы от различных грама (древних гамм), которые имели разные интервалы между входящими в них семью ступенями.

Грама, которых было три (шадджа грама, гандхара грама и мадхъяма грама), составляли основу древней музыки. Фактически они являлись фундаментальными звукорядами, в которых в качестве главных тонов были представлены са, га и ма, хотя и не всегда в виде тонических звуков. Гандхара грама, базировавшаяся на га, говорят, использовалась божественными существами и обладала некоторыми магическими свойствами. Почему еще в древние времена все это вышло из употребления неизвестно, нет обоснованного объяснения и в тех трактатах, которыми мы располагаем сегодня. По мнению некоторых теоретиков, по причинам чисто техническим и сложным для объяснения, мадхъяма грама, как представляется, стала ненужной, поскольку ее функции могла легко выполнять шадджа грама. В настоящее время все звукоряды действительно могут рассматриваться как модификации или вариации шадджаграмы. Многие трудные проблемы, связанные с грама, стоят перед современными музыковедами, и в большинстве своем они так и остаются нерешенными, а потому у наших теоретиков существуют по отношению к ним немало резко противоположных мнений.

В течение средневекового периода развития нашей музыки - в очень общем плане, приблизительно с VI в. до н. э. по V и VII в. н. э. - ведущей музыкальной основой была джати, которая выполняла примерно ту же функцию, что свойственна сейчас раге. Это значит, что джати представляла собой базовый мелодический тип, на основе которого создавались музыкальные композиции, и являлась универсальным видом прагаи, из которого позднее и развилась собственно рага. Многие сходятся во мнении о том, что джати были очень похожи на модальные структуры, до сих пор известные в Восточной Европе, на Среднем Востоке и в некоторых дальневосточных странах.

Структурные элементы раги

Многие из концепций, стоящих за нашими музыкальными терминами, трудно объяснить западному слушателю, и в связи с этим одно из наиболее многозначных понятий нашей современной музыки также достаточно сложно для толкования и понимания. Это - рага, сердце нашей музыки.

На санскрите существует выражение: «Ранджайати ити рага»¹⁰, что означает: «рага - это то, что окрашивает разум». Так же как чистый холст может быть покрыт красками и изображениями, так и чувствительный человеческий разум может быть «окрашен» ИЛИ подвергнут воздействию звучания раги, приносящего покой и удовлетворение.

Великолепие раги приводит слушателя к умиротворенному состоянию души и приносит радость. Другими словами, рага должна обязательно оказывать на слушателя ощутимое воздействие. Каждая нота в нашей музыкальной системе является не просто музыкальным тоном, но одновременно содержит и несет в себе определенную экспрессию, или эмоцию. Общая выразительность тонов и мелодий раги создает интенсивную и очень сильную музыкальную сферу. Это является сутью природы тонов, рассматриваемых одновременно как в качестве музыкальных звуков, так и в качестве выразителей определенных идей, и поэтому нельзя говорить, что музыкант «выдумывает» рагу. Скорее он открывает рагу, подобно тому, как биолог открывает новые виды или исследователь - новый континент. Число возможных раг почти неограничено. Теоретики определили, что каждый из семидесяти двух имеющихся в индийской музыке опорных звукорядов со всеми их разновидностями может дать рождение сотням различных построений, или комбинаций. Это позволяет получить тысячи возможных вариантов в рамках отмеченных семидесяти двух звукорядов. Вместе с тем, если учесть другие типы сочетаний, такие, например, как образования из комбинаций тонов двух гамм и т. д., число возможных раг становится безграничным. Однако на практике в употреблении находится только несколько сотен.

Первое упоминание о раге в нашей литературе, как это известно нам сегодня, появилось в книге Брихаддешы, которую написал Матанга где-то между V и VII веками н. э., в начале, можно сказать, периода возрождения в индийской музыке. Слово рага, однако, встречается в более ранних работах в сочетании с другими музыкальными понятиями. В двух великих эпосах дохристианской эпохи - Рамаяне и Махабхарате - есть упоминание о рагах, кроме этого некий Нарада, написавший работу под названием Шикша (обычно именуемую как На-радишикша) около I в. н. э., также использовал слово рага в комбинированных музыкальных терминах, в таком, например, как грамарага. Позднее мы можем прочесть о джати рагах, которые теперь рассматриваются как прямые прародители марга, или классической музыки, и Деши, что первоначально означало региональную музыку, хотя некоторые склонны считать этот термин обозначением неклассической музыки. Понятие «неклассической музыки» включает в себя народные песни, легкие популярные жанры, театральную музыку и в этом плане имеет почти то же значение, что и на Западе.

Для западного читателя, который не знаком со сложностями нашей музыки, вероятно, будет лучше перед тем, как переходить к деталям, сначала объяснить, чем рага не является. Рагу не следует путать с обычным звукорядом или ладом, тональностью или мелодией, хотя она и имеет некоторые черты сходства с каждым из этих понятий. Рага - это мелодический остов, установленный традицией или рожденный в душе мастера-музыканта. Теоретически любая рага может быть исполнена в любом вокальном стиле или сыграна на любом духовом или струнном инструменте, щипковом или смычковом. Только ударным инструментам не дана возможность представлять рагу как таковую; они могут вести лишь аккомпанирующие партии во время вокального или инструментального исполнения раги.

Если музыкант играет на струнном инструменте, то последний должен быть настроен в

соответствии с интервалами звукоряда, свойственными данной раге. Это достигается путем перемещения ладков (на ситаре, например, специально сделанных передвижными) для настройки надлежащих тонов и их высотному соотношению.

Существует определенная взаимосвязь между звукорядом, на котором базируется рага, и настройкой инструмента, особенно вибрирующих (sympathetic) резонирующих струн, которые также должны быть настроены в соответствии со звукорядом раги.

Ряд основных раг

Рага

Шудх Саранг

Рага

Иаман Кальян

Рага Деш

Рага Дурга

Рага Хиндол

Рага Шри

Рага Малкаунс

Рага Бахар

Каждой раге свойственен определенный звукоряд. Это означает, что только те тоны, которые входят в данный звукоряд, могут быть использованы в предлагаемой раге.

Каждая рага образуется на основе одного из звукорядов, которые также известны как исходные звукоряды. На практике мы имеем две разные системы звукорядов в Индии, но они зиждутся на одних и тех же традициях и теории. На Юге, где превалирует система Карнатак, отмечаются 72 первичных звукоряда, известных как мелы, или мелакарты («повелители мелодии»), которые образуются вариациями из семи основных тонов, или свар. Эта система получила окончательное оформление в написанной Пандитом Венкатамакхи работе Чатурданди Пракашика. Согласно нынешней системе Хиндустан, характерной для Севера ИНДИИ, имеется 10 первичных звукорядов, обозначающих тхаты. В отличие от Юга, который продолжает сохранять музыкальные традиции в неприкосновенности, Север не имеет единой системы классификации звукорядов или первичных раг. Фактически каждый известный теоретик предлагал свою концепцию! На рубеже XIX-XX столетия очередная попытка перестроить систему была предпринята известным музыковедом В.Н. Бхаткханде. Он предложил систему, состоящую из 10 тхатов, или первичных звукорядов, и данная система получила широкое признание (см. IV гл.). Что касается меня, то я, как, впрочем, и некоторые другие музыканты, не считаю, что эти десять звукорядов способны адекватно согласовываться с огромным многообразием раг, поскольку существует немало раг, включающих в себя тоны, не содержащиеся в этих десяти тхатах¹². Мы, таким образом, полагаем более разумным и научным следовать старой системе Юга - мела карте, потому что она способна отразить практически любые раги независимо от того, насколько необычны восходящие или нисходящие структуры их звукорядов.

Звукоряд теоретически делится на две группы из четырех тонов: верхний и нижний тетраорды. Нижняя группа (сари-гама) известна под названием пурванга, или «первый сектор», верхняя (па дха-ни и следующая, более высокая са) называется уттаранга, или «верхний сектор». Данное деление для тонов этих двух тетраордов, обычно тесно связанных друг с другом, ни в коем случае не является произвольным. Рага, как правило, зиждется преимущественно на одном или другом тетраорде, и это частично

отражается на ее экспрессии и настроении.

Каждая рага имеет четкую восходящую и нисходящую структуру, подобно тому как западная гамма проигрывается, начиная с нижней ТОНИКИ ПО всей октаве к верхней тонике и затем обратно. Восходящий порядок носит наименование арохана, нисходящий - аварохана.

Краткое изложение основных характерных («узнаваемых») мелодических оборотов и особенностей раги, которые помогают определить ее и отличить от всех других раг, называется пакад, иногда сваруп.

Чалан, что в буквальном смысле означает «движение», является более разработанным понятием по сравнению с пакад, арохана и аварохана. В наиболее простой и краткой форме нем представляются характерные свойства раги, связанные и с некоторыми ритмическими особенностями, типа меньшей или большей продолжительности звучания отдельных тонов, их орнаментальной специфики и т. д. 13

Каждый звукоряд, независимо от того тхат это или мела, состоит из семи тонов в восходящем порядке, но не всякая рага образуется из всех семи тонов. Раги могут быть разделены на три джати, или класса (не путайте эти джати с драгоценными мелодическими образованиями, которые также назывались джати): сампурна, или гептатоника, где используется полная шкала из семи тонов; шадава, в которой применяется группа из шести тонов, и аудава, являющаяся пентатоникой. Далее, раги могут быть разделены на шесть различных «смешанных» категорий, выделенных из трех видов джати. Например, какая-то рага может выглядеть как сампурна в восходящем движении и как аудава в нисходящем, или соответственно как шадава и сампурна. Некоторые мелодии могут быть образованы менее чем из пяти тонов, но их не следует классифицировать как раги. Однако имеется несколько исключений, например, рага Малашри состоит всего из трех нот, а в раге Бхавани используются только четыре. При установленном количестве тонов в восходящем и нисходящем движении отдельные из них могут повышаться или понижаться. Не является необычным, например, наличие двух или трех тонов, пониженных в нисходящем движении, но остающихся натуральными в восходящем или наоборот.

Кроме са, или тоники, которая является «исходной основой», каждая рага имеет один доминирующий тон, известный как ваДи («звонкий»). Это наиболее используемый в раге тон и наиболее сильно подчеркиваемый; в наших традиционных писаниях он называется «Королем нот». Экспрессия или характер ваДи - один из наиболее важных элементов при создании эмоционального настроения всей раги.

Мы уже отмечали, что два тетра хорда звукоряда взаимодействуют и перекликаются друг с другом. Исходя из этого, соотносящийся с вади тон, который является вторым по важности в раге, известен как самвади, и он приходится на другой тетра хорд. Самвади обычно располагается на 4-ой или 5-ой ступени от вади, усиливая его выразительность. Другие тоны раги - кроме вади и самвади - называются анувади, или незвонкие. Все иные тоны, выходящие за пределы предложенного звукоряда, носят название вивади («инородные», или диссонирующие ноты), и их не следует применять в рагах, к которым они не принадлежат. Хотя и очень редко тем не менее вивади используются в раге для получения специального диссонирующего эффекта.

Рага - это эстетическая проекция внутреннего мира артиста, это отражение его наиболее глубоких чувств и ощущений, выраженных в звуках и мелодиях. Тоны (свары) раги сами по себе не имеют значения или силы. Музыкант должен вдохнуть жизнь в

каждую рагу по мере того, как он ее раскрывает и разрабатывает. Существом раги, не поддающимся описанию, но воплощаемым исполнителем, является прана - жизнь. Под руководством гуру и в меру своего таланта и одаренности музыкант добивается того, чтобы простые звуки начали вибрировать, пульсировать и оживать.

Основным приемом, создающим фактуру раги, дающим возможность сварам как бы оживать, является система орнаментики и украшений. Гамака, ИЛИ орнаментальные звуки, - множество разных вариантов звучания, украшения и опевания тонов, - создают неуловимые звуковые оттенки, тонкие нюансы и колебания вокруг свары, которые трогают и вдохновляют слушателя. В нашей музыке переход от одного тона к другому никогда не осуществляется прямолинейно, как в большинстве случаев на Западе; для смягчения и плавности движения обязательно добавляется тонкая орнаментика типа глиссандо. Украшения придаются мелодии отнюдь не произвольно, скорее создается впечатление, что они рождаются из самой мелодии. Эти украшения являются такими же существенными в нашей музыке, как гармония и контрапункт в западной. Вследствие того, что в индийском искусстве нет прямых линий или резких контрастов (в противоположность, например, классическому искусству Греции), индийская музыка характеризуется мягкой извилистостью, управляемой орнаментикой, едва уловимым мерцанием, витиеватым расцветиванием деталей. Существует безграничное множество этих тщательно разработанных мелизмов, таких, как кампита (дрожание), ахата (звучание более одной ноты на один удар) или тирипа (акцентирование одного тона во фразе), которые теоретики оценивают и классифицируют по-разному. Действительное звучание - вокальное или инструментальное - каждого орнаментированного тона трудно описать, но эффект, производимый на слушателя, представляется весьма значительным. Андо-ла, или андолита (эффект «качающегося» звука), появляется тогда, когда осуществляется слабое колебание между микротонами. Минд - это короткое скольжение от одной свары к другой, ПОЧТИ как тонкое глиссандо. Несколько других типов гамака напоминают «рыдающую трель» («a sobbing trill»), которая очень часто слышится в нашей музыке. Еще один тип, выражаемый определенной восходящей последовательностью тонов, создает звучание, подобное смеху.

Рага - это то, что окрашивает разум

В раге, действительно «окрашивающей разум» слушателя, отмеченный эффект может быть достигнут не только через конкретные тоны и орнаментiku, но также и в результате передачи специфической эмоциональной характеристики или настроения каждой раги. Различные эмоции, как и тончайшие грани состояния человека и природы, могут быть выражены в нашей музыке посредством богатой мелодики.

Это происходит оттого, что каждая рага соотносится с определенным чувством или настроением, а также связана с конкретным временем дня или сезоном года. Цикл смены дня и ночи, так же как цикл смены времен года, аналогичен циклу самой жизни. Каждый отрезок дня - время перед восходом солнца, полдень, сумерки, ранний вечер, поздняя ночь - соотносится в индийской музыке с вполне определенным настроением.

Объяснение причастности конкретного времени к той или иной раге может быть найдено ИЛИ В природе составляющих ее тонов, ИЛИ В исторических сказаниях по поводу раги, или, как утверждают некоторые, в существующем в индуизме разделении дня на «счастливые» или «менее счастливые» часы. Считается, что, например, раги, имеющие комал ри (пониженная вторая) и комал дха (пониженная шестая), принадлежат к группе сандхи пракаша - часам восхода и захода солнца. Это некоторые из раг,

принадлежащие к Бхайрава и Пурви тхатам. Раги с ри, га и дхашуддха (натуральными) считаются рагами раннего утра или вечера и исполняются во время, следующее за рагами из группы сандхи пракаша; некоторые раги из Билавал, Кальян и Кхамадж тхатов также попадают в эту категорию. Раги, где используются комал га и комал ни, обычно представляют позднее утро или позднюю ночь. С этими периодами времени связаны раги Джаунпури и Малкаунс. Ряд других музыкальных факторов, слишком сложных для

рассмотрения в данной работе, также определяет, должна ли рага исполняться в первой или второй половине дня.

Теоретически рага, которая выражает особое ощущение сумерек, для достижения соответствующего воздействия должна исполняться только в сумерки. На Юге Индии данная традиция исполнения раги в соответствующее для нее время в последние пятьдесят лет постепенно вышла из употребления. Это кажется несколько странным, поскольку часто можно услышать, что система Карнатак, принятая на Юге, является более ортодоксальной и традиционной и что она более скрупулезно соблюдает прошлые рекомендации, чем система Хиндустани на Севере. Однако вполне понятно, почему музыканты, представляющие систему Карнатак, изменили свой подход к теории соответствия каждой раги определенному времени дня и ночи. По существу, они заслуживают похвалы за их понимание того, насколько современный концертный зал ограничил бы их исполнительские возможности. На Юге Индии концерты обычно, хотя и не всегда, проводятся в период между сумерками и полночью. Когда эти музыканты смело порывают с «теорией времени», они «спасают» сотни прекрасных ранних и более поздних утренних, полуденных и ночных раг, которые в другом случае были бы полностью потеряны для слушателей. Сейчас в затемненном, кондиционированном концертном зале талантливый артист может воссоздать рагу любого времени года и часа суток, а восприимчивый слушатель будет ощущать полный эмоциональный эффект и реагировать на красоту музыки. На Севере Индии приверженность к «теории времени» также, как представляется, начинает ослабевать, и, хотя для этого может потребоваться еще несколько лет, музыканты, представляющие систему Хиндустани, так или иначе должны будут последовать примеру артистов Юга.

Я стараюсь следовать «теории времени» настолько, насколько это мне удастся, и мое личное мнение таково, что данной теории следует придерживаться, если это возможно, как скажем, в Северной Индии, когда представление может быть дано в любое время суток, например, продолжаться с позднего вечера до раннего утра; или когда концерты проводятся за пределами помещений либо в таких местах, где свет и атмосфера открытого воздуха могут быть ощутимы - в залах, к примеру, с длинными галереями окон или верхним освещением, которые часто встречаются в музеях и школах. В этих случаях можно осмотреться и соотнести рагу с нужным временем дня и ночи, с восходом или заходом солнца, грозой, дождем ИЛИ облачностью. Но какую разницу в этом смысле можно обнаружить, находясь внутри таких концертных аудиторий, как Королевский фестивальный зал в Лондоне или Филармонический зал в Нью-Йорке, или зал Санмухананда в Бомбее? Они выглядят и воспринимаются одинаково в любые часы дня и ночи. Много ли значит «теория времени» в тех странах, где люди не ассоциируют различные часы суток и времена года со специфическими рагами, как это делают индийцы? В самом деле, я встречал людей в разных странах, которые понимали и получали удовольствие от слушания утренних и дневных раг также, как и вечерних и

ночных в любое другое время, это же справедливо и по отношению к прослушиванию музыкальных записей дома.

Моя точка зрения может вызвать определенную критику, но моим судьям следует еще раз обратить внимание на систему Карнатак, которая, как им представляется, более ортодоксальна и традиционна, но, тем не менее, ослабила свои требования к соблюдению «теории времени» на протяжении прошедших двух поколений.

Имеется группа раг времен года, которые выражают главным образом весну ИЛИ сезон дождей. Слушатели на Западе часто бывают удивлены тем, что существуют раги для сезона дождей, поскольку для них дождь является чем-то раздражающим и отнюдь не романтичным. В Индии сезон дождей, ИЛИ муссонов, после обжигающих месяцев лета, когда все вокруг выглядит засохшим и увядшим, всегда ожидается с особым нетерпением. Затем собираются черные тучи, и начинает дуть прохладный бриз, падают первые капли дождя, и все охлаждается. Разносится аромат влажной земли, поют сверчки и квакают лягушки. Поэты создавали прекрасные песни в прославление этого сезона, описывающие состояние природы во время первых дождей. Довольно любопытно, что именно в это время девушки особенно сильно чувствуют разлуку со своими возлюбленными и настроены наиболее романтично. Множество чудесных раг передают это особое состояние ожидания.

Во всех наших эпических поэмах, пьесах и разного типа рассказах мы находим упоминание о том, что сезон весны вызывает особенное пробуждение чувств. Весенний фестиваль, известный как Васанта утсав, всегда ассоциировался с зеленью, цветами, птицами - особенно кукушками, которых мы называем кокила, - танцами, музыкой, весельем и проявлениями любви. После безжизненных дней зимы в природе происходят прекрасные изменения, все возрождается, и возникает новая жизнь, которая исключительно вдохновляюще действует на артистов и влюбленных. Этот сезон также всегда ассоциируется с именем Кришны¹⁴ и фестивалем Холи¹⁵. Известны тысячи песен и картин, которые представляют бога Кришну как юношу, радостно отдающегося празднику вместе с гопи в Вриндаване, поющего и танцующего Раса лила и по ходу фестиваля осыпающего всех разноцветной пудрой, а также разбрызгивающего струи красной, голубой или розовой воды из маленьких баллончиков.

Девять эмоций

Каждая рага должна иметь только ей присущее психологическое настроение, определяющее темп или характер движения. Много глубоких, серьезных раг, таких, как Дарбари-канада или Асавари, следует исполнять в медленном темпе. Другие, типа Адана или Джаунпури, которые выражают более легкое настроение, лучше всего передаются в среднем или среднебыстром темпе. Это соотношение между темпом и преобладающей экспрессией в музыке также существует на Западе и вполне понятно даже не музыканту. Радостная рага, полная веселья, менее удачно может быть выражена в слишком медленном темпе, чем в игривом скерцо.

Исполнительские искусства в Индии - музыка, танец, драма и даже поэзия (в

меньшей степени живопись и скульптура) - все базируются на концепции нава раса, или «девяти эмоций». Буквально раса означает «сок» или «экстракт», но в музыке мы употребляем это словов значении «эмоции» или «настроения». Предполагается, что каждое художественное произведение должно находиться под доминирующим влиянием одного из этих девяти настроений, хотя в нем могут выражаться и другие эмоции, но в менее определенном виде. Чем больше звуки раги соответствуют настроению одной единственной идеи или эмоции, тем более захватывающим является ее воздействие. В этом заключается очарование нашей музыки - ее гипнотическое, крайне интенсивное подчеркивание единственного настроения. В настоящее время достигнуто общее согласие на тот счет, что существует девять таких принципиальных эмоциональных состояний, хотя некоторые теоретики насчитывают их только восемь или, напротив, десять.

В общепринятом порядке отмеченных эмоций первым является шрингара — романтическое эротическое состояние, наполненное ожиданием возлюбленного. Оно содержит оба - физический и ментальный - аспекта влюбленности и иногда употребляется в значении ади (оригинальная) раса, потому что представляет собой универсальную созидательную силу.

Хасъя - вторая раса - комическая, юмористическая и вызывающая улыбку. Она может быть выражена через синкопированные ритмические пассажи или своего рода переключки [обмен музыкальными репликами. - Т.М.] между певцом и аккомпаниатором или ситаристом и таблистом¹⁶, вызывающие озорное настроение или смех.

Третья раса - каруна - патетическая, надрывная, печальная, выражающая состояние исключительного одиночества и стремление к воссоединению или с богом, или с возлюбленным. (Исповедующие индуизм возвышают земную любовь до уровня божественной, поэтому возлюбленным может быть как обыкновенный мужчина, так и бог, например, Кришна или Шива).

Раудра - выражает ярость или гневное возбуждение. Эта раса часто используется в драме, но в музыке ею можно передать только ярость природы, например, во время грозы. Это может быть показано через ряд быстрых, «дрожащих» орнаментации, производящих короткий вибрирующий эффект на НИЗКИХ тонах.

Вира - выражает героизм, смелость, величие, славу, великолепие и вообще взволнованность. Если в ее передаче потерять меру, то она может перейти в раудру.

Бхаянака - шестая раса - выражает испуг или страх. В музыке ее очень сложно отразить помощью одного инструмента (хотя симфонический оркестр смог бы сделать это достаточно легко), если нет песенного текста для внесения соответствующего смыслового значения.

Бибхатса - отвращение или неприязнь - также трудно передать средствами музыки. Эта раса и бхаянака больше используются в драме, чем в музыке.

Восьмая раса - адбхута - отражает удивление и изумление, восторг и даже некоторое смятение, вызываемое неожиданным новым впечатлением. Она может быть выражена посредством стремительного темпа или некоторых технических приемов, которые в определенных видах пения или инструментальной игры способны вызвать чувства удивления.

Последняя раса - шанта раса - выражает мир, покой и расслабление.

Некоторые отмечают еще десятую расу - бхакти, которая трактуется как передающая духовную преданность и ощущение глубокого религиозного чувства, но

практически эта раса является комбинацией шанта, каруна и адбхута рас.

В танце и драме раса выражается глазами, мимикой, движением рук и тела, а также словами, произносимыми актерами. Певец имеет преимущество в передаче расы через текст исполняемой песни, однако инструменталист должен донести расу до сознания слушателей исключительно одной только музыкой. Таким образом, воздействие музыки является больше эмоциональным, нежели интеллектуальным, и слушатель подготавливается к тому, чтобы почувствовать значение и смысл раги.

Некоторые расы тем не менее легче передаются какими-то определенными художественными средствами. Например, для музыки бхаянака (испуг, страх) и бибхатса (неприятность) являются менее всего подходящими. Они, естественно, более удобны для воплощения на сцене, где соответствующие мимика, жесты и интонации голоса по ходу развития действия могут передать подобные чувства. Из семи оставшихся рас мягкие и утонченные черты трех особенно хорошо подходят к нашей музыке в силу их одухотворенности, - это шанта, каруна и шрингара.

Такие расы, как вира, каруна и адбхута, в основном связаны со старым вокальным жанром - дхрупад или дхрувапада¹⁷. Этот жанр является благородным, величественным, строгим и духовным по своей природе и требует меньшей орнаментики, чем более современные жанры. Песни дхрупада¹⁸, - торжественные и религиозные - обычно исполняются в медленном темпе. Поскольку

Воображаемые образы отдельных раг так прочно слились с ними, что были воплощены в рисунках и миниатюрах, дошедших до нас через много столетий. Некоторые наиболее известные из них были созданы в период между XVII и XIX веками в Раджастане и Кангре.

Нет конца прекрасным историям, описывающим, как музыканты-отшельники и великие музыканты прошлого, такие, как Байджу Бавра, Сваами Харидас или Миан Тан-сен, творили чудеса, пропевая те или иные раги. Рассказывают, что некоторые из них могли в ходе исполнения одной раги разжечь своим искусством пожар или воспламенить масляные лампы, вызвать дождь, град, довести цветы до полного цветения и собрать в лесу свирепых, диких животных - даже змей и тигров - в мирный, ТИХИЙ круг около поющего музыканта. Для нас, живущих в современном техническом, материалистическом веке, все это выглядит как собрание небылиц, но я искренне верю в правдоподобность этих историй и их реаль-

Сарасвати и Ганеша

ность, особенно если принять во внимание, что отмеченные выдающиеся музыканты были непростыми певцами или исполнителями, но и великими йогами, разум которых обладал полной властью над их телами. Они знали все секреты учений тантры, хатха йоги, различных форм культурного воздействия и были чистейшими аскетическими и святыми людьми. Это была замечательная особенность нашей музыки, и даже сегодня, хотя подобные чудеса не могут быть повторены, любой может почувствовать ее огромное воздействие и, как многие подтверждают, ее способность вызвать ощущение «духовного сопереживания» даже у западных слушателей.

Таким образом, мы можем сказать, что рага является определенной, научно обоснованной, тонкой эстетической мелодической формой, представленной рядом тонов в пределах октавы; каждая рага отлична от другой и обладает своей особенной последовательностью тонов, числом тонов, восходящим и нисходящим порядком их движения, особо акцентированными тонами, звуками различной протяженности,

характерными фразами и преобладающим настроением. Это - мелодическая основа индийской классической музыки, на которой музыкант импровизирует в любом стиле любое по длительности время и в любом темпе как соло, так и в сопровождении ударных инструментов, и она может стать основой для множества музыкальных произведений (песен или инструментальных гат).

Тала: хлопки в ладоши

Подобно тому, как рага является фундаментальным элементом мелодии в индийской музыке, так тала представляет собой существенный элемент времени и ритма. Согласно традиции слово тала имеет в основе силлабы та (от тандава - космический танец Шивы) и ла (от ласья - женская противоположность тандавы, танец, относящийся к Парвати).

Ритм, как это следует из наших старых текстов, получил название тала, поскольку в нем выражено

единство двух начал: Первого Источника - Шивы - и его супруги - Парвати. Другое толкование слова тала отсылает нас к отсчету времени посредством хлопков в ладоши. В то же время любой может обнаружить истоки индийской ритмики в самом языке, в поэзии и литературе нашей страны. Чуть ли не до последнего времени студенты заучивали тексты уроков в рифмованной форме. Санскрит и множество образовавшихся от него диалектов классифицируются по силлабам в соответствии с их временной протяженностью. Правила стихосложения необыкновенно сложны и очень строги, и протяженность слога во времени (в противоположность, к примеру, ударению на Западе) является в поэзии фактором первостепенной важности.

Кроме обозначения ритма в его широком понимании, тала также означает организованный ритмический ЦИКЛ, состоящий из различных матра - ритмических долей. В один ритмический ЦИКЛ может входить от трех до ста восьми ударов или даже больше. В индийской музыке разработана исключительно сложная система ритма, но несмотря на множество разновидностей, только около пятнадцати или двадцати тала наиболее часто употребляются музыкантами. Кроме того, около тридцати или сорока талое иногда демонстрируются избранной аудитории, обладающей более глубоким пониманием музыки.

Каждый тала содержит удары различной значимости. Наиболее сильно подчеркиваемый удар называется сам. Другие акцентированные удары носят название тали, а неакцентированные (пустые удары) - кхали. Для отсчета времени в нашей музыке мы обозначаем акцентированные удары хлопками в ладоши. Сам и тали показываются хлопками, кхали - волнообразным движением руки. Другие (промежуточные) удары отсчитываются на пальцах, начиная с мизинца, безымянного, среднего и так далее, в соответствии с количеством ударов между наиболее акцентированными.

Существует три основных темпа в нашей музыке - виламбит (медленный), мадхья (умеренный) и друт (быстрый). ЭТИ темпы могут также употребляться в таких сочетаниях, как

мадхья виламбит (умеренно медленный) ИЛИ мадхья друт (умеренно быстрый). Есть еще термин ати друт, что значит очень быстрый. Таким образом, получается целая шкала темпов от ати виламбит (очень медленный) к виламбит, затем мадхья виламбит, мадхья, мадхья друт, друт и ати друт. В руках профессионального музыканта любой тала в любом темпе (лайя) может быть исполнен в качестве соло на ударном инструменте.

Наиболее часто употребляются следующие тала:

Дадра - шесть ударов, [метрических, единиц или долей. - Т.М.], сгруппированных 3-3. Преимущественно исполняется на табла или других ударных. Применяется в легком классическом жанре, известном под тем же названием дадра, который характеризуется простыми мелодиями с синкопами, напоминающими композиции в жанре тхумри. Этот тала также употребляется в народных и современных популярных мелодиях, в бхаджане (индуистские религиозные песни), каували (мусульманские религиозные песни), гхазал (вокальные композиции на урду) и в других видах легкой классической музыки.

Рупак - семь ударов, сгруппированных 3-2-2. Этот популярный ритм, обычно исполняемый на табла, может являться аккомпанирующей основой как для инструментальной музыки, так и для вокальной в жанре кхял.

Тивра или тэора - семь ударов, сгруппированных 3-2-2. Он исполняется большей частью на древнем ударном инструменте - пакхавадж и используется для аккомпанемента песен, сочиненных в данном тала, обычно в быстром темпе.

Кахарба - восемь ударов, сгруппированных 4-4. Он употребляется для тех же жанров легкой классической и популярной музыки, которые характерны для дадра тала.

Джхалтал - десять ударов, сгруппированных 2-3-2-3. Этот тала может использоваться, как и Рупак тала, для сопровождения кхяла. Он также может исполняться на пакхавадж, аккомпанирующем в композициях садра и умеренно быстрых песен дхрупата.

Шултал - десять ударов, сгруппированных 4-2-4. Шултал исполняется на пакхавадж, который используется для аккомпанемента вокального дхрупата и солирующих старинных струнных инструментов, таких как бин (вина), рабаб, суршрингар и сурбахар.

Чаутал - двенадцать ударов, сгруппированных 4-4-2-2. Как и шултал, этот ритм чаще всего применяется в композициях дхрупата и используется в сольных выступлениях различных упоминавшихся ранее инструментов.

Эктал - двенадцать ударов, сгруппированных 4-4-2-2. Эктал исполняют только на табла и используют исключительно для композиций кхяла в любых темпах.

Дхамар - четырнадцать ударов, сгруппированных 5-5-4. Этот тала исполняется на пак-хавадж для сопровождения старинных традиционных песен, в которых описывается весенний праздник холи.

Ада-чаутал - четырнадцать ударов, группирующихся 2-4-4-4. Этот ритм можно услышать в основном в исполнении на табла, сопровождающем музыкальные композиции кхяла.

Джхумра - четырнадцать ударов, сгруппированных 3-4-3-4. Джхумра является основой только для очень медленных кхял-композиций и исполняется только на табла.

Чанчар - четырнадцать ударов, группирующихся 3-4-3-4. Этот тала исполняется преимущественно на табла и применяется в легком классическом жанре тхумри и, кроме того, в музыкальных композициях для струнных и духовых инструментов.

Тинтал - шестнадцать ударов, сгруппированных 4-4-4-4. Тинтал является наиболее распространенным тала, исполняемым на табла. Он характерен для вокального жанра кхял. Хотя он активно используется в пении, но еще чаще его можно услышать в инструментальной музыке в различных темпах.

Еще примерно тридцать лет назад традиционно считалось, что исполнители на ситаре и сараде могут применять только тинтал. Но затем устад Аллауддин Кхан (мой гуру)

изме-

и ил это представление, введя гаты, исполняемые в различных талах, и со времени этого нововведения Али Акбар Кхан и я более или менее утвердили стиль игры гат во всевозможных талах, таких, как Рупак, Джхаптал и Ада-чаутал.

Лично я ввел в обиход стиль исполнения гат в таких ритмических циклах, как мата тала из девяти ударов, чартал-ки-савар из одиннадцати ударов, джаи тал из тринадцати, панчамсавари из пятнадцати ударов, шикхар тал из семнадцати, а также ряд других талое, состоящих из четырех с половиной, пяти с половиной ИЛИ шести с половиной ударов и так далее. Этиталы с «половинными ударами» не слишком традиционны; в действительности они представляют собой убыстренные интерпретации талое с дополнительным числом ударов. Так, талаиз девяти ударов, исполняемый быстро, превращается в тала из четырех с половиной ударов, ИЗ одиннадцати - в пять с половиной. Когда я играю такие ритмические циклы, я предпочитаю не давать им новых, звучных наименований, а использовать названия «дополнительно-числовых» талое, от которых они были образованы и называю их «половинными». Таким образом, мата тала из девяти ударов становится ардха (половина) мата тала из четырех с половиной ударов, ардха савари - из пяти с половиной ударов и ардха джаи - из шести с половиной. Аккомпанемент табла играет исключительно важную роль в индийской музыке вообще, а в инструментальной - особенно. Тем не менее не более тридцати лет назад статус исполнителя-таблиста считался не очень высоким. До самого последнего времени ему вменялось в обязанность исполнять только тхэка (основные звуковые силлабы тала, объединяемые в ритмические фразы для исполнения на барабанах), в то время как исполнитель на ситаре или сароде играл свои фиксированные или импровизационные разделы в рамках ритмического рисунка соответствующего тала. Крайне редко в процессе исполнения аккомпаниатор на табла получал возможность выступить с несколькими короткими сольными импровизациями. Даже и сейчас достаточному музыкантов-солистов, предпочитающих иметь в лице исполнителя на табла пассивного

аккомпаниатора. Благодаря тому, что мой гуру Аллауддин Кхан любил и поощрял более активное участие в игре исполнителя на табла, а позднее Али Акбар и я также способствовали этому, искусство таблиста равно как и место аккомпанеента на табла в любом произведении приобрели важное значение в нашей сегодняшней музыке.

Сопровождение на табла известно под названием сангат. Одним из наиболее популярных типов аккомпанеента является джавабисангат [дословно: «ответный аккомпанемент». - Т.М.], когда таблист в любом темпе имитирует ритмические фразы, предлагаемые ведущим инструменталистом. Другой тип аккомпанеента на табла называется сатх (совместный) сангат, при котором табла пытается моментально следовать за музыкальными ритмическими построениями главного инструмента, играя практически одновременно те же фразы, и оба исполнителя обязаны закончить фразу вместе на сам. Это очень оживляющий и впечатляющий момент для слушателей, как, впрочем, и для исполнителей в том случае, если они обладают отличным взаимопониманием. Когда в ситар - табла или са-род - табла диалогах возникает особенно сильное напряжение, этот тип сангат получает название ларант («борьба»). Многие ревнители чистоты музыкального стиля временами высказывают мнение, что этот тип сангат звучит слишком грубо и немзыкально. За последние несколько лет получил развитие специфический тип совместной игры главного инструменталиста и

таблισταпо принципу «дать - взять», известный под названием джаваб савал («вопрос - ответ»). В более простой форме начало этому было положено моим гуру. На этом принципе строилось объяснение музыкальных фраз и ответы ученика. Я развил эту практику позже, когда был вдохновлен игрой ансамблей ударных инструментов тала вадья катчери из разных типов ударных инструментов в музыке Карнатак (южноиндийской). В этом варианте сангат музыканты сначала по очереди играют очень длинную фразу продолжительностью обычно в четыре такта том тала, на котором основан данный отрывок. Затем каждый из музыкантов опять порознь играет последовательно четыре такта, потом два такта, затем один, за ним половину такта назад

и вперед, потом четверть такта и наконец все они объединяются вместе в момент кульминации. Али Акбар и я развили эту идею и провели несколько экспериментов в этом плане в наших дуэтах. В настоящее время джаваб савал стал настолько популярен, что практически большинство инструменталистов и аккомпанирующих им таблистов не обходятся без него. И действительно публика пребывает в ожидании этого блестящего, стремительного, волнующего диалога.

Богатство жанров

Из всех форм вокальной и инструментальной музыки Индии самое главное место отводится алапу, или рагалапана, как она называлась первоначально. Музыкант с хорошей традиционной подготовкой обычно начинает раскрывать рагу с алапа, который исполняется в сольном изложении. Начало алапа не имеет никакого ритма, оно звучит очень неторопливо, спокойно и духовно, почти как заклинание, выражая шанта и каруна расы. Полный алап показывает индивидуальные качества раги, подчеркивая ее ладо-интонационные центры, обрисовывая ее основные выразительные фразы. После постепенного раскрытия всего диапазона раги, алап переходит в так называемый «нам-там» (в вокальной музыке)²² или джор (в инструментальной музыке). Здесь уже есть элементы ритма, но это отнюдь не ритмические циклы со строгой музыкальной градацией. Джор может исполняться с переходами от медленного к среднему и затем быстрому темпу. По мере наращивания варьирования и развития основных элементов раги, она как бы сама набирает силу, и мелодические построения становятся все более сложными. Бинкар и Рабабия гхараны [гхарана - исполнительская школа. - Т.М.] предусматривают наличие третьей части (или «движения»), которая широко известна как джхала и содержит много различных подразделений, особенно в инструментальной музыке. Джхала характеризуется ускорением темпа и нарастанием напряженности, приводящим к кульминации²³.

Рудра вина

Индия, которую населяет множество различных народностей, с ее историей классической музыки, уходящей вглубь веков, необыкновенно богата своим мелосом и бесчисленными вокальными формами и стилями исполнения. Многие из них, действительно, возникли как исключительно вокальные, но следует помнить, что инструментальная музыка всегда опиралась на вокальное искусство. В рагасангит или в традиции североиндийской классической музыки наиболее значительными жанрами [характеризующимися своеобразными стилями исполнения. - Т.М.] являются дхрупад и кхаял²⁴.

Утверждается, что дхрувапада (современное название - дхрупад) ввел в практику раджа Ман Сингх Томар из Гвалиора. И хотя он, как теперь известно, не был создателем

этого жанра, однако он сделал много для того, чтобы развить его в целостную структуру, способствуя видоизменениями популяризации существовавшего типа вокальной музыки чханда прабандха. Прабандха в переводе означает «объединенная», или «связанная вместе». В музыке этим термином обозначают четко выстроенные законченные по форме классические песни, или гити,

которые существовали еще до нашей эры и затем претерпевали изменения в различные периоды музыкальной истории. Примерно до XIII в. прабандха была наиболее популярной музыкальной формой, но затем, начиная с XIV в. и приблизительно до XIX, лидирующее положение занял дхрувапада. Основное различие между ними заключалось в том, что песни чханда прабандха исполнялись на санскрите, а песни дхрувапада - на одном из диалектов хинди.

Слово дхрува означает «определенный» или «правдивый», а пада означает «слово». Дхрувапада представляют собой песни, слова которых заключены в фиксированные повторяющиеся модели. Сначала тексты песен дхрувапада представляли собой торжественное восхваление богами богинь. Поскольку эта музыка первоначально рассматривалась как путь возвышения души и предназначалась для исполнения в храмах, тексты ранних композиций дхрувапада все без исключения имели религиозный характер. По мере того как правители Индии начали приглашать ко двору и «опекать» музыкантов, стали изменяться и тексты песен: хотя в них по-прежнему воплощались чувства священного трепета, смирения и почитания, они теперь были обращены не к богу, а к государю, который прославлялся в самых изысканных выражениях. В некоторых дхрувапада воспевалась также и природа. Композициям дхрувапада в целом свойственны медленный темп и небольшая орнаментика, что сообщает им величественный и строгий характер. Поскольку дхрувапада явился основой для всего последующего развития индийской музыки, его традиции до сих пор изучаются и поддерживаются.

Другим значительным музыкальным жанром, развившимся после дхрувапада, является кхьял. Истоки происхождения кхьяла до сих пор неясны, и многие исследователи по сей день придерживаются различных мнений.

Слово кхьял, возможно, арабско-персидского происхождения и означает фантазию, воображение, или фантастическую концепцию. Музыка кхьяла в самом деле очень образна, изобретательна и романтична по сравнению с глубокими, величественными и серьезными песнями

дхрувапада. Композиции кхьяла насыщены орнаментикой, в которой присутствуют всевиды гаммака [фиоритуры. - Т.М.], отчего их изящная фактура напоминает кружево, что так свойственно мусульманскому искусству и архитектуре.

Так же как и в дхрувапада, элементы кхьяла существовали задолго до того, как этот жанр стал популярным. Некоторые исследователи полагают, что кхьял является ответвлением ка-ували - мусульманских религиозных песен, которые исполнялись многими индийцами-мусульманами арабско-персидского происхождения. Ученые также утверждают, что Амир Кхусру [Хосров Дехлеви. - Т.М.] - выдающийся поэт-музыкант XIII в. - много сделал для популяризации кхьяла и, возможно, даже дал ему название. В XV в. правители из династии Шаркуи, которые были большими покровителями всех искусств, способствовали утверждению кхьяла, однако в течение последующих веков, хотя он и не исчезал из практики, но не пользовался тем признанием и успехом, какие выпадали в придворных кругах на долю дхрувапада. Во времена правления султана Мохаммада Шаха (1719-1748) кхьял достиг самого широкого признания и популярности в творчестве

весьма образованного музыканта и певца Ниямата Кхана, который был удостоен султаном титула Шах Садаранг (дословно: цветистый, яркий). С тех пор и до наших дней этот жанр сохраняет для индийцев такую же притягательность, как и дхрувапада, и сейчас является преобладающим вокальным жанром в нашей классической музыке. Среди других вокальных жанров можно отметить таппа, который происходит от мусульманских народных песен, создаваемых погонщиками верблюдов из Пенджаба. Позднее известный музыкант Миан Шори развил и довел эти песни до уровня классической ИНДИЙСКОЙ музыки. Его сочинения на языке панджаби являются лучшими образцами песен таппа и досих пор исполняются некоторыми певцами из Пенджаба и Бенареса. Эти песни исключительно богаты фиоритурой. Для них характерен определенный ритм 25 и они могут исполняться в различных темпах, но чаще всего в быстром.

Тип песнопения, называемый тарана, напоминает саргам, или иначе сольфеджирование, когда вместо слов певец использует отдельные слоги и их сочетания. Некоторые музыканты утверждают, что в этих песнях встречаются также и отдельные персидские слова. Считается, что введение в практику стиля пения тарана принадлежит Амиру Кхусру. Существует история, в которой описывается певческое соревнование Амира Кхусру с Найака Гопалом - очень популярным певцом при дворе султана Аллауддина Кхилджи. Гопал пел первым, а затем Амир Кхусру должен был копировать и точно повторять те же самые песни. Гопал был сперва поражен, а затем обеспокоен способностями Амира Кхусру и в отчаянии спел очень быструю песню на санскрите, будучи уверен, что Амир Кхусру не знает этого языка. Но Амир Кхусру, который был исключительно наблюдателен и находчив, немедленно имитировал звучание слов, используя вне имевшие значения слоговые сочетания и сохранив мелодическую и ритмическую структуру песни Найака Гопала. Из этого блестящего трюка Амира Кхусру якобы и родилась тарана.

Другой жанр, который стал популярен в последние два столетия, называется тхумри - легкая, мелодичная, полуклассическая композиция. Отдельные исследователи полагают, что этот жанр также существовал с незапамятных времен, но получил свою известность при дворе наваба Лакхнау - Вазид али Шаха - во второй половине XIX в. Он был тесно связан танцевальным стилем катхак. Тексты песен тхумри необыкновенно чувственны и романтичны очень часто печальны. Во многих из них выражаются чувства страстного томления по возлюбленному, в других заметна печаль одинокой девушки, покинутой неверным избранником. Центральным образом этих песен, так же как и композиций дхамара, является божественный Кришна. Собственно он и символизирует возлюбленного, о котором поется в большинстве песен. Соотношение между тхумри и кхьялом аналогично соотношению дхамарас дхрупадом. Существует своя манера исполнения песен тхумри - очень напевная, в отличие от песен кхьяла. Этот лиризм и романтизм, присущий мелодическому стилю тхум-

ри, может быть выражен в равной степени и вокалистом, и инструменталистом. Иногда у некоторых из них в отдельных композициях тхумри встречаются своего рода внутренняя модуляция, где са перемещается по мере того, как музыкант переходит от одной раги к другой, поскольку в этом исполнительском стиле допускается одновременное использование нескольких раг наряду с вкраплениями популярных народных мелодий. Все известные певцы кхьяла почти всегда исполняют тхумри в конце своих выступлений. Более того, аудитория ожидает и даже требует этого. Тхумри

обычно является «пьесой на бис» для исполнителей кхяла ИЛИ инструменталистов. Лучший стиль исполнения тхумри, известный под названием пураб, принадлежит певцам из Бенареса или Лакхнау. Их песни характеризуются несколько большей свободой, спокойствием и пафосом. В последнее время весьма популярна исключительно чувственный по характеру исполнения панджабский стиль, отличающийся особой утонченностью мелодических украшений.

Наши инструменты

Музыкальные инструменты в индийской музыке подразделяются на четыре категории: струнные - с использованием смычка и без него, семейство барабанов, духовые инструменты, а также целое множество разных небольших ударных инструментов, сделанных из металла, дерева или фарфора. В каждом из отмеченных четырех разделов существует необыкновенное количество инструментов, которые могут воспроизводить широчайшее разнообразие тонов и оттенков. Характеристики отдельных инструментов - их формы и размеры, их наименования, способ извлечения звука - уходят в далекую историю и находят отражение в древнейших манускриптах и трактатах по музыке, а также в живописи и скульптуре, поскольку на протяжении столетий они практически не претерпели каких-либо заметных изменений.

Категория струнных инструментов является наиболее представительной и наиболее важной, ибо более всего подходит для аккомпанемента при пении, которое занимает ведущее место в индийской музыке. Струнные инструменты резко различаются между собой по размеру и конфигурациям, а также по числу используемых струн. Некоторые из них снабжены дополнительными резонирующими струнами, некоторые имеют ладки, другие по одной или двум тыквам, применяемым в качестве резонаторов. На отдельных струнных инструментах нужно играть смычком, например, на таком как саранги, на других, как например, на ситаре с использованием плектра, надеваемого на палец исполнителя.

Вина

Великолепнейшим струнным инструментом, описанным в древнейших писаниях и применяемым, видимо, более тысячи лет, является вина. Вина традиционно связывается с Сарасвати - богиней мудрости - и некоторые блистательно выполненные древние вины имеют на своем корпусе рисунки, отображающие Сарасвати. Инструмент принадлежит к семейству лютней и широко известен как на Севере Индии, так и на Юге, хотя наибольшей популярностью он пользуется у музыкантов южной традиции Карнатак. Вина, распространенная на Юге, по очертаниям напоминает западную лютню, только больших размеров; та же, которая известна на Севере, напоминает удлиненную трость, плоскую с одной стороны, с примыкающими к ней снизу по обоим концам тыквами. Ей свойственен очень мелодичный звук И, если даже на ней нет выступов, напоминающих лады европейских струнных инструментов, тем не менее она может передавать достаточно затененные и полные энергии экспрессии. Обычно вика разделена ладками и имеет семь струн, что же касается ее размеров, то они могут варьироваться в довольно широком диапазоне, в том числе иметь только одну или две резонансных тыквы. Исполнитель извлекает звуки пальцами или надевает плектры на два пальца правой руки.

Ситар

В нашей музыке согласно устоявшейся традиции считается, что когда кхял, постепенно набирая силу, стал вытеснять дхрупад, тогда же ситар заменил на Севере

вину и стал (и до сих пор остается) одним из наиболее популярных струнных инструментов среди музыкантов Хиндустани. (На Севере из-за языковых и диалектных разновидностей вина стала называться би-ной). Ситар имеет ряд общих с виной элементов, хотя и менее сложен с исполнительской точки зрения. Его ладки стягиваются лесой (обычно животного происхождения) или шелковыми шнурами и могут перемещаться. Ситар чаще всего имеет семь струн, которые в принципе перебираются пальцами, однако обычно исполнитель пользуется плектром, который надевает на указательный палец правой руки. Отдельные модели инструмента могут снабжаться некоторым числом резонирующих струн в целях получения более богатого звучания. Некоторые ситары могут иметь вторую пустую резонаторную тыкву, укрепляемую в конце шейки. Встречаются ситары, где дополнительная тыква укрепляется почти посередине шейки. Существуют большие, средние ситары и малые, на которых играют женщины-исполнительницы, при этом каждый инструмент имеет разные звуковые диапазоны и характеристики.

Сурбахар

Сурбахар считается родственником ситару большим и глубоким по извлекаемому звуку струнным инструментом. Он имеет плоский тыквенный резонатор, укрепляемый с одного

конца, и исключительно толстые струны, настраиваемые на пять тонов ниже обычной для ситара настройки. Этот инструмент используется исключительно для исполнения алапа, джора и джхала в той же манере, как и при исполнении их на бине.

Тамбура (шампура)

Необходимым по своему специфическому звучанию струнным инструментом является тамбура (или тампура), которая различается как по размерам, так и по изяществу отделки чаще всего в виде узорных инкрустаций. Основной функцией тамбуры является постоянное звучание основного тона на протяжении всей композиции для того, чтобы как исполнитель, так и слушатель всегда имели ощущение этого базового тона раги. В этой связи для тамбуры ладки не нужны; ее струны свободны, их может быть от четырех до шести они перебираются постоянно одна за другой только пальцами без какого-либо плектра. [Как правило, все струны тампуры настраиваются на основной тон (т. е. I ступень лада) в двух октавах, кроме одной струны, настраиваемой на V ступень, которая, благодаря специфичности самого инструмента и особой манеры звукоизвлечения, лишь «мелькает», оттеняя характерным «отзвуком» основной тон лада. - Т.М.].

Саранги

Среди струнных смычковых инструментов саранги является наиболее популярным, и на Севере ему придается такое же важное значение, как скрипке на Юге. Очень часто этот тяжеловатый по форме инструмент применяется для аккомпанемента певцов кхяла или тхумри, но может использоваться и в качестве сольного. У саранги может быть до соро-

ка резонирующих струн, которые вибрируют от звучания основных. Обычно три основные струны изготавливаются из леси животного происхождения, однако, если инструмент настраивается на высокие тона, то первая струна может быть и металлической. Исполнитель держит саранги таким образом, что его утяжеленный корпус и широкая шейка находятся в вертикальной ПОЗИЦИИ. Среди других струнных инструментов менее популярных, чем саранги, выделяются дилруба, эсрадж и саринда.

Сарод

Одним из весьма почитаемых струнных инструментов считается сарод, который, согласно бытующим мнениям, является прародителем рабаба, найденного в Афганистане. Звукоизвлечение на этом инструменте чаще всего производится плектром, сделанным из оболочка кокосового ореха или слоновой кости. Гриф, выполненный из металла, не имеет ладов. Основные игровые и ритмические струны вместе с шестнадцатью резонирующими струнами опираются на порожек, который закрепляется на подкладке из кожи.

Мурали

Семейство духовых инструментов насчитывает большое число флейт, выполненных обычно из бамбука и характеризующихся как различными размерами, так и числом отверстий. Флейта, традиционно ассоциируемая с богом Кришной, носит название мурали, иногда ее называют бансури, и Кришна, играющий на флейте, является наиболее распространенным любимым образом в индийском искусстве.

Вина

Ситар

Саранги

Тампура

Шахнаи

Другим выдающимся представителем семейства духовых инструментов является в некоторой степени сравнимый с гобоем шахнаи, который, по существующим поверьям, считается несущим благолепие и благополучие, в связи с чем на нем часто играют во время различных бытовых церемоний, таких как новоселье, свадьба, рождение детей и специальный обряд обвязывания охранительной нити вокруг запястья. Первоначально воспринимаемый как народный или повсеместно распространенный инструмент шахнаи в течение последних двадцати пяти лет стал необыкновенно престижным, и в настоящее время его часто можно услышать на сольных концертах в сопровождении ансамбля духовых и ударных инструментов.

Табла

Из бесчисленного количества барабанов, распространенных в Индии в наши дни, наиболее популярным на Севере Индии является табла. На самом деле он состоит из двух барабанов, верхняя часть которых обтянута кожей: меньший по размерам барабан располагается под правой рукой и зовется табла, а басовый - под левой рукой - известен как и банья, однако вместе они называются табла. Табла, который можно настраивать при помощи молоточка в пределах почти октавы, приобрел популярность только в последние два столетия и преимущественно используется при аккомпанировании вокальных композиций кхяла, тхумри, а также инструментальных гат.

Пакхавадж

Барабан, предпочтительный для аккомпанемента старинного, величественного и серьезного дхрупада или лирического дхамара, а также сольной инструментальной музыки, исполняемой на бине или рабабе, называется пакхавадж. Это барабан вытянутой формы, сделанный из глины и имеющий два «лица» или две «головы» [т. е. ударные поверхности с двух сторон. - Т.М.], приспособлен для настройки на различный высотный уровень. Сегодня, однако, «тело» пакхаваджа выполняется из дерева. Из других видов барабанов наиболее известны такие, как таила, даф, худук и

несколько разновидностей дамару.

Малые ударные

Семейство малых ударных инструментов (исключая барабаны, которые были рассмотрены выше) включает солидное количество разного типа колокольчиков, гонгов, маленьких цимбал, кастаньет и весьма любопытных джалтаранг - целой серии глиняных или фарфоровых пиал разных размеров, заполняемых водой, извлечение звуков из которых производится постукиванием по ним палочек.