Автор:
09.12.2010 15:07 - Обновлено 09.12.2010 17:21

ГЛАВА I

УНАСЛЕДОВАННОЕ МНОЮ История, теория и инструментыиндийской музыки
Наряда получает урок
Гуру, винайа, садхана - эти три слова как бы заложены в сердце музыкальной традицииИндии. Гуру, как это теперь многие знают, означает мастер, духовный учитель, наставник.Мы придаем исключительно важное значение гуру, поскольку рассматриваем его как нечтобожественное. 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 гурулюбого имеющегося учителя, так же как и не может позволить себе разорвать связь междугуру 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 вполное распоряжение гуру. Идеальный ученик испытывает чувство любви, обожания, благоговенияи даже страха к своему гуру и одинаково благодарно воспринимает как похвалу, таки критические замечания. Одаренность, искренность и добровольное желание полностью посвятитьсебя занятиям - вот самые необходимые качества серьезного ученика. Гуру, как человек,постоянно отдающий себя в этом содружестве, представляется почти всемогущим. Частоон может быть безрассудным, жестоким или высокомерным, хотя настоящий гуру лишенвсего 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 летвоспитывается в духе уважения и почитания любого старшего по возрасту или положению.Вместе с простым приветствием намаскар (складыванием рук ладонь к ладони на уровне лбаи последующим легким поклоном), жестом пранам (почтительным приветствием, состоящимиз прикосновения одной рукой к стопам приветствуемого лица, а затем касания своих глаз илба сложенными вместе ладонями), выражением винайа, или смиренного повиновения, смешанногос чувством любви и поклонения, претенциозность и всякие признаки тщеславия упредставителей индуизма практически исчезают.
К сожалению, отмеченное качество винайа отсутствует сегодня у многих молодых людейкак на Востоке, так и на Западе. Отношение к своим преподавателям и процессу обученияв целом, а у западного студента в особенности, крайне обыденное. Взаимоотношения учителяи студента более не напоминают, как в старину, отношений между отцом и сыном, иоба они сейчас преимущественно придерживаются того мнения, что им следует вести себякак друзьям и относиться друг к другу на равных. Такая система отношений, конечно, имеетсвои положительные моменты, но далека от идеала тех отношений, которые необходимыдля изучения индийской музыки и понимания наших

традиций. Обыденность в поведенииученика действует на индийского преподавателя раздражающе даже в таких мелочах, какпоза, принимаемая учеником, когда он сидит. Часто западный студент пытается сидеть наполу, подобно индийцам, но поскольку у него нет соответствующего навыка (бедняга!), торано или поздно он вытягивает ноги и показывает свои подошвы гуру. Нам, индийцам, стопыпредставляются наиболее неприглядной частью тела, поэтому подобная поза - одна из самыхнепочтительных.
Среди наших легенд есть история, которая достаточно хорошо иллюстрирует описанноевыше качество винайа. Согласно ей, когда-то давно известный риши (святой мудрец) по имени Нарада пришел к убеждению, что достиг полного совершенства в музыкальном искусстве какв теории, так и в исполнительском мастерстве. Мудрейший Вишку [один из трех основныхбогов в индуизме, покровитель вселенной. - Т.М.] решил преподать урок Нараде и умеритьего тщеславие. С этой целью он привел его в место проживания богов, и, как только онивошли 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 боговв индуистском триумвирате (наряду с Брахмой и Вишну), наделен как разрушительной, таки созидательной силой. - Т.М.]. Они рассказали, что некий риши по имени Нарада, которыйне в состоянии ни исполнить, ни понять музыку должным образом, вывернул и сломал ихконечности из-за своего неумелого пения. Они также сказали, что никогда не обретут своегопрежнего вида, пока какой-нибудь действительно великий и искусный музыкант не пропоетих 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 ревност-ным самопосвящением гуру и музыке. Если студент талантлив, искренен, предан своему гуру иусерден в занятиях, а гуру, в свою очередь, учит его с предельной самоотдачей и не скупится напередачу своих знаний, то тогда создаются надлежащие условия для изучения индийской музы-ки. Ученик должен начинать с овладения основополагающими техническими приемами пенияили игры на инструменте. В вокальной музыке это мастерство достигается путем длительныхупражнений на одной ноте, в ходе которых вырабатывается умение владеть дыханием, звукоми точной интонацией. Студенты - как вокалисты, так и инструменталисты - изучают затемнотную шкалу и палта (иначе аланкар). Палта - это короткие мелодические построения,исполняемые в секвенционном порядке в различных темпах в рамках определенного звукорядаи тала [система метроритма в индийской музыке. - Т.М.]. Вслед за этим приобретаетсянавык пения саргам - пропевание различных фиксированных мелодических построений с названиемнот [равнозначно сольфеджированию. - Т.М.]. При этом в отдельных случаях в нихможет 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, медленныеили 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

менееепяти лет, что совпадает с элементарным обучением любой западной музыкальной дисциплине.Все это требует от ученика ежедневных упражнений по крайней мере по восемь часов вдень. В западной музыке, конечно, студент имеет очевидное преимущество. Оно заключаетсяв том, что большую часть своих знаний он может получить из книг, без непосредственногонаблюдения со стороны учителя. Но в индийской музыке в течение первых пяти-шестилет ученик полностью полагается на руководство своего гуру. Это объясняется тем, что гуруобучает шишью всему индивидуально и непосредственно в соответствии с нашими древнимиустными традициями, ибо мы используем учебники или справочники крайне редко. Далеепостепенно ученик учится импровизировать и работает в этом направлении до тех пор, покане почувствует достаточную свободу и уверенность в отношении с рагой. С этого момента це-леустремленный музыкант должен развиваться, полностью полагаясь на собственные силы,на свою методику музыкальных занятий, свои чувства и вдохновение. По мере роста его мастерстваон сперва овладевает в совершенстве техникой исполнительского искусства, а затемуже приобретает способность следовать за своим воображением, в каком бы направлении оноего ни повело. Его техника должна быть достаточно развита для того, чтобы позволять себепрактически мгновенно воплощать в музыке те мысленные картины, которые возникают вего воображении. Это необыкновенно возбуждающее ощущение - уловить новую идею и непосредственнотут же ее выразить! Даже после того как ученик становится вполне профессио-нальным исполнителем и обретает свое собственное творческое лицо, он время от временивозвращается к своему гуру, чтобы удостовериться в правильности пути своего развития, атакже чтобы позаимствовать новые идеи. Настоящий гуру никогда не останавливается в своемпрофессиональном и духовном росте и может оставаться постоянным источником вдохновениядля своего любимого ученика.
Таким образом, я мог бы отметить, что, начиная с самых первых шагов, требуется покрайней мере около двадцати лет постоянной работы и тренировки для достижения зрелостии высокого исполнительского уровня в нашей классической музыке.

Мир удивительных отношений уходит в прошлое

Основа нашей исторически сложившейся системы обучения, известной как гуру - шишья -парампара, то есть процесса передачи традиций непосредственно от мастера к ученику, в настоящеевремя постепенно начинает изменяться не в лучшую сторону, отходя на второй планпод влиянием быстро развивающегося технического и электронного века. На данном историческомэтапе существования индийской музыки нам следует быть особенно внимательнымик методикам обучения и стремиться сделать все возможное для сохранения нашего богатейшегонаследия посредством высочайших стандартов преподавания в практическом, теоретическоми историческом аспектах. Условия жизни резко изменились, и сегодня необходимоприложить немало самых настойчивых усилий для сохранения наших древнейших традиций и их поддержания.

Существовало замечательное время, когда музыкантымало задумывались над материальнойстороной жизни, поскольку их мастерство провозглашалосьповсеместно, а патронаж со стороны королевскихи богатых персон практически обеспечивалим все необходимое для повседневных нужд.С другой стороны, они имели возможность приниматьв свои дома любое число учеников, чтобыпоследние могли посвящать все свое время исключительномузыке. Таким образом, ученики моглигодами находиться подле гуру, обучаясь и прислуживаяему, погружаясь в ауру музыки и впитываядо самой последней капли стиль и традиции своегоучителя, которые им же и было суждено развиватьдалее. Всегда существовало две категории учащихся:«попугаи», которые точно следовали определеннымтрадициям, и творчески одаренные натуры,которые не только воспринимали традиции, нои стремились внести что-то новое в целях их обогащения.В последнем случае основная чистота и непререкаемостьмузыкальных традиций оставалисьнетронутыми, но к ним добавлялись особенная орнаментика и свежая красота звучания. Вотпочему мы говорим о том, что, как бы ни был талантлив тот или иной исполнитель, без надлежащегои упорного обучения его вклад в музыку будет практически незначительным, авоздействие на слушателя утратится либо станет поверхностным, поскольку одна лишь виртуозностьисполнения не может отразить той внутренней глубины и самобытности, которыесвойственны 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 учениковтакже 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 изаботиться как о собственном пропитании, так и об одежде, что, естественно, в городах быловсегда значительно дороже. Очень небольшое число учеников получают в настоящее времягосударственную поддержку и поскольку большинство из них отнюдь не из богатых семей,то им приходится искать дополнительный заработок, чтобы сводить концы с концами, а этовряд ли можно назвать идеальной ситуацией. На практике подобное отвлечение вниманияочень часто становится почти непреодолимым препятствием на пути к осуществлению надлежащейсаДхана. По сути, бесследно пропадает столь необходимое для напряженного обученияи практики время. Еще больший ущерб наносится из-за того, что в поисках заработкаученик сам дает уроки начинающим, не обладая соответствующей компетентностью. Я неверю в то, что если кто-либо не может быть настоящим исполнителем, то из него обязательновыйдет хороший учитель. Для того, чтобы стать хорошим учителем, нужно сначала бытьхорошим учеником, и даже тогда следует помнить, что преподавание само по себе являетсяискусством. Оно требует не только высокого профессионализма, мастерства, но также соответствующего культурного и образовательного уровня, а также близкого знакомства с педагогическимиметодиками.
Я очень надеюсь, что придут дни, когда богатые промышленникии бизнесмены в Индии создадут специальные фонды - как это сделано в США и других странахмира - для поддержки молодых и талантливых музыкантов, которые не могут продолжитьсвое обучение из-за экономической стесненности.
Помимо времени и энергии, безвозвратно уходящих на преодоление стрессов в борьбеза

существование, имеется немало и других новых увлечений, отвлекающих студентов,проживающих в городах. Я вспоминаю дни своего обучения у гуру, когда единственнымразвлечением и одновременно отдыхом были длительные прогулки, посещения храмов исвятынь, выражение преклонения перед божествами, восхищение закатом солнца и красотойприроды. Иногда неожиданно представлялся случай посмотреть выступления удивительных тамаша, то есть импровизированные уличные представления. Что касаетсяостального времени, то оно проходило в лоне музыки, прослушивания, обучения, практикив атмосфере, создаваемой присутствием самого гуру. Бывали случаи, когда совершеннопотеряв какое-либо представление о времени и не задумываясь об окружающем насмире, мы погружались в бесконечные и волнующие потоки музыки, которые как будто вы-плескивались из безбрежного океана гениальности нашего гуру, и сидели у ног Баба [гуруРави Шанкара. - Т.М.], проходя обучение по семь или восемь часов без всяких перерывов.Жить подле гуру означало находиться в состоянии постоянного внимания и мгновеннойготовности воспринимать те вдохновенные минуты откровенности, которые возникали унего и которыми он готов был с нами поделиться. Сегодня, когда я наблюдаю у отдельныхучеников необыкновенное рвение познать в течение нескольких месяцев по возможностинаибольшее число раг, я лучше понимаю мудрость Баба, который подчеркивал, что, преждевсего, необходимо наилучшим образом выучить основные раги, после чего другие раги покорятся вам почти автоматически. Тогда мы могли потратить ни много ни мало, околочетырех лет, овладевая тонкостями всего пары раг; студент же нынешнего времени начинаетпроявлять недовольство, если ему приходится потратить на них всего четыре недели!Вот потому-то с большим сожалением приходится признать, что совершенно неповтори-мые отношения между гуру и шишья постепенно трансформируются не в лучшую сторону.Раньше со стороны: гуру это было выражением непосредственной радости и желания отдаватьсвое время и энергию передаче священных традиций своим обожаемым ученикам; состороны же шишья наблюдалось полное преклонение перед гуру и готовность посвятить свою ЖИЗНЬ доставлению удовлетворения гуру непосредственно через саДхана и какие-тожитейские услуги.

При наличии всех сегодняшних неблагоприятствующих тому условий представляетсяпочти невозможным сохранять в прежней нетронутости описанные выше традиции отношенийв триаде гуру - шишья - 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 - шишья ведут к: (1) чистоте мышления и общегосостояния, скромности, благодарной услужливости, а также к одухотворенным и пре-данным отношениям; (2) тщательному освоению научных основ музыки и техники исполнения;(3) неторопливому приобщению ученика к восприятию целостности музыкальногомира через его участие в концертах гуру в качестве сидящего за его спиной ассистента илипомощника, когда гуру пригласит его для этого, но ни в коем случае не для сольного исполнениядо тех пор, пока гуру не решит, что ученик действительно готов к этому; (4) свободеученикп от экономических проблем, возможности его проживания с гуру и выполнениюкаких-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 студентупереходить к выполнению другого задания, пока он не овладеет в совершенстве предыдущим.Всегда существует опасность своеобразного превозношения студентом достигнутых им неко-торых 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 хорошоспланированного, организованного и концентрированного обучения. К сожалению, внастоящее время слишком много внимания уделяется техническим аспектам исполнения,приводящим студентов, оканчивающих музыкальные школы и колледжи, к ошибочномупредставлению, что они закончили свое образование, в то время как духовное начало и внутренняясущность наших раг остается за пределами их понимания. Требуется еще много летглубокого внутреннего совершенствования в сочетании с тончайшим проникновением в мирраг, чтобы исполнять индийскую музыку с тем непередаваемым эмоциональным и духовнымчувством, 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, первоначальнопередавалась 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 последнеевремя предприняты серьезные попытки отделить в известной мере историю от мифологическихнаслоений. Нас учили тому, что высокое искусство музыки появилось благодаря триаде индуистскихбогов: 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 опытаявляются шагами в самопознании. Мы рассматриваем музыку как одну из духовных дисциплин,которая способствует развитию чувства внутреннего восхождения к божественному спокойствиюи блаженству. Нас учили, что одной из фундаментальных целей в жизни индуса является познание истинного смысла мироздания - его неизменной, внутренней сущности. И этопознание 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, рас-положенных 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. Этотзвук 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 физическогоимпульса. 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 удается 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 моделимировых универсалий. Звуки могут воспроизводиться не только с помощью виртуозно исполь-зуемых музыкальных инструментов, но и человеческим голосом, птицами или создаватьсяветром, 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 познакомитьсяс 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 различиямежду 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 настрое, 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 предопределяют положение большинстваосновных 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 (тоникой) и последующими тонами звукоряда. Это соотношение междутоникой 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 тоника 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.Тоника, 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- развертывание 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 инструментовближе всего ассоциируется с нашей вокальной музыкой, поскольку эти инструменты способны передавать гибкость и выразительность человеческого голоса. Исполнители на щипково-струнныхинструментах 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 второйчасти 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 особенностите, 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,«невосходящий», 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 Рикпратишакхъя - 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 называютдвижущимся 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 индиец, 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 тоника [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 которыхв 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, приблизительнос 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 прараги, из которого позднее и развилась собственно рага. Многие сходятся во мнении о том, что джати были очень похожина 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 содержити 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 ив 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 отмеченныхсемидесяти 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 становитсябезграничным. Однако на практике в употреблении находится только несколько сотен.
Первое упоминание о раге в нашей литературе, как это известно нам сегодня, появилосьв книге Брихаддеши, которую написал Матанга где-то между V и VII веками н. э., в начале,можно сказать, периода возрождения в индийской музыке. Слово рага, однако, встречаетсяв более ранних работах в сочетании с другими музыкальными понятиями. В двух великихэпосах 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 музыкальныхтерминах, в таком, например, как грамарага. Позднее мы можем прочитать о джати рагах,которые теперь рассматриваются как прямые прародители марга, или классической музыки,и Деши, что первоначально означало региональную музыку, хотя некоторые склонны считатьэтот термин обозначением неклассической музыки. Понятие «неклассической музыки»включает в себя народные песни, легкие популярные жанры, театральную музыку и в этомплане 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 мелодиейи, хотяона 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, которыевходят в данный звукоряд, могут быть использованы в предлагаемой раге. Каждая рагаобразуется на основе одного из звукорядов, которые также известны как исходные звукоряды.На практике мы имеем две разные системы звукорядов в Индии, но они зиждятся на одних итех же традициях и теории. На Юге, где превалирует система Карнатак, отмечаются 72 первичныхзвукоряда, 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. Согласнонынешней системе Хиндустани, 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 предпринятаизвестным музыковедом В.Н. Бхаткханде. Он предложил систему, состоящую из 10 тхатов,или первичных звукорядов, и данная система получила широкое признание (см. IV гл.). Чтокасается меня, то я, как, впрочем, и некоторые другие музыканты, не считаю, что эти десятьзвукорядов способны адекватно согласовываться с огромным многообразием раг, поскольку существуетнемало раг, включающих в себя тоны, не содержащиеся в этих десяти mxamax12. 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, наскольконеобычны восходящие или нисходящие структуры их звукорядов.

Звукоряд теоретически делится на две группы из четырех тонов: верхний и нижний тетрахорды.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 тетрахордов, обычно тесно связанных друг с другом,ни в коем случае не является произвольным. Рага, как правило, зиждется преимущественно на одном или другом тетрахорде, 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 формев 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 натри джати, или класса (не путайте эти джати с дораговыми 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 сампурнав 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 тетрахорда звукоряда взаимодействуют и перекликаются друг сдругом. Исходя из этого, соотносящийся с вади тон, который является вторым по важности в раге, известен как самвади, и он приходится на другой тетрахорд. Самвади обычно располагаетсяна 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 неменее вивади используются в раге для получения специального диссонирующего эффекта.
Рага - это эстетическая проекция внутреннего мира артиста, это отражение его наиболееглубоких чувств и ощущений, выраженных в звуках и мелодиях. Тоны (свары) раги сами посебе не имеют значения или силы. Музыкант должен вдохнуть жизнь в

каждую рагу по меретого, 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 осуществляетсяпрямолинейно, 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 линийили резких контрастов (в противоположность, например, классическому искусству Греции),индийская музыка характеризуется мягкой извилистостью, управляемой орнаментикой,едва уловимым мерцанием, витиеватым расцвечиванием деталей. Существует безграничноемножество 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 осуществляетсяслабое колебание между микротонами. Минд - это короткое скольжение от одной свары кдругой, ПОЧТИ как тонкое глиссандо. Несколько других типов гамака напоминают «рыдающую трель» («a sobbing trill»), которая очень часто слышится в нашей музыке. Еще одинтип, выражаемый определенной восходящей последовательностью тонов, создает звучание,подобное смеху.

Рага - это то, что окрашивает разум

В раге, действительно «окрашивающей разум» слушателя, отмеченный эффект можетбыть достигнут не только через конкретные тоны и орнаментику, но также и в результате передачиспецифической эмоциональной характеристики или настроения каждой раги. Различныеэмоции, как и тончайшие грани состояния человека и природы, могут быть выражены внашей 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 иночи, так же как цикл смены времен года, аналогичен циклу самой жизни. Каждый отрезокдня - время перед восходом солнца, полдень, сумерки, ранний вечер, поздняя ночь - соотноситсяв индийской музыке с вполне определенным настроением.

Объяснение причастности конкретного времени к той или иной раге может быть найдено ИЛИ В природе составляющихее 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 (пониженнаяшестая), 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 связанырраги Джаунпури и Малкаунс. Ряд других музыкальных факторов, слишком сложных для
рассмотрения в данной работе, также определяет, должна ли рага исполняться в первой иливторой половине дня.
Теоретически рага, которая выражает особое ощущение сумерек, для достижения соответствующеговоздействия должна исполняться только в сумерки. На Юге Индии данная традиция исполнения раги в соответствующее для нее время в последние пятьдесят лет постепенновышла из употребления. Это кажется несколько странным, поскольку часто можно услышать,что система Карнатак, принятая на Юге, является более ортодоксальной и традиционной ичто 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 полуночью. 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 потеряныдля 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 СевереИндии приверженность к «теории времени» также, как представляется, начинает ослабевать,и, хотя для этого может потребоваться еще несколько лет, музыканты, представляющие системуХиндустани, так или иначе должны будут последовать примеру артистов Юга.
Я стараюсь следовать «теории времени» настолько, насколько это мне удается, 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 Санмукхананда 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 удовольствиеот 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 ортодоксальнаи 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 сезонадождей, 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 иразного типа рассказах мы находим упоминаниео 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 такжеразбрызгивающего струи красной, голубой или розовой воды из маленьких баллончиков.

Девять эмоций

Каждая рага должна иметь только ей присущее психологическое настроение, определяющеее темп или характер движения. Много глубоких, серьезных раг, таких, как Дарбари-канадаили Асавари, следует исполнять в медленном темпе. Другие, типа Адана или Джаунпури, которыевыражают более легкое настроение, лучше всего передаются в среднем или среднебыстромтемпе. Это соотношение между темпом и преобладающей экспрессией в музыке также существуети на Западе и вполне понятно даже не музыканту. Радостная рага, полная веселья, менееудачно может быть выражена в слишком медленном темпе, чем в игривом скерцо.
Исполнительские искусства в Индии - музыка, танец, драма и даже поэзия (в

меньшейстепени 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 произведениедолжно находиться под доминирующим влиянием одного из этих девяти настроений,хотя в нем могут выражаться и другие эмоции, но в менее определенном виде. Чем большезвуки раги соответствуют настроению одной единственной идеи или эмоции, тем более захватывающимявляется ее воздействие. В этом заключается очарование нашей музыки - еегипнотическое, крайне интенсивное подчеркивание единственного настроения. В настоящеевремя достигнуто общее согласие на тот счет, что существует девять таких принципиальныхэмоциональных состояний, хотя некоторые теоретики насчитывают их только восемь или,напротив, десять.

В общепринятом порядке отмеченных эмоций первым является шрингара — романтическоеи 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 можетбыть выражена через синкопированные ритмические пассажи или своего рода переклички[обмен музыкальными репликами. - Т.М.] между певцом и аккомпаниатором или ситари-стом и таблистом16, вызывающие озорное настроение или смех.

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

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. Этоможет быть показано через ряд быстрых, «дрожащих» орнаментации, производящих короткийвибрирующий 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 отразитьс помощью одного инструмента (хотя симфонический оркестр смог бы сделать это достаточнолегко), если нет песенного текста для внесения соответствующего смыслового значения.

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

Восьмая раса - адбхута - отражает удивление и изумление, восторг и даже некотороесмятение, вызываемое неожиданным новым впечатлением. Она может быть выражена посредствомстремительного темпа или некоторых технических приемов, которые в определенныхвидах 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 передающаядуховную преданность и ощущение глубокого религиозного чувства, но

практически эта расаявляется комбинацией шанта, каруна и адбхута рас.
В танце и драме раса выражается глазами, мимикой, движением рук и тела, а такжесловами, произносимыми актерами. Певец имеет преимущество в передаче расы через текстисполняемой песни, однако инструменталист должен донести расу до сознания слушателейисключительно одной только музыкой. Таким образом, воздействие музыки является большеэмоциональным, нежели интеллектуальным, и слушатель подготавливается к тому, чтобыпочувствовать значение и смысл раги.
Некоторые расы тем не менее легче передаются какими-то определенными художественнымисредствами. Например, для музыки бхаянака (испуг, страх) и бибхатса (неприязнь) являютсяменее всего подходящими. Они, естественно, более удобны для воплощения на сцене, гдесоответствующие мимика, жесты и интонации голоса по ходу развития действия могут передатьподобные чувства. Из семи оставшихся рас мягкие и утонченные черты трех особенно хорошоподходят 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 духовнымпо своей природе и требует меньшей орнаментики, чем более современные жанры. Песнидхрупада18, - торжественные и религиозные - обычно исполняются в медленном темпе. Поскольку
Воображаемые образы отдельных раг так прочно слились с ними, что были воплощены врисунках и миниатюрах, дошедших до нас через много столетий. Некоторые наиболее известныеиз них были созданы в период между XVII и XIX веками в Раджастхане и Кангре.
Нет конца прекрасным историям, описывающим, как музыканты-отшельники и великиемузыканты прошлого, такие, как Байджу Бавра, Сваами Харидас или Миан Тан-сен, творили чудеса, пропевая те или иные раги. Рассказывают, что некоторые из них моглив ходе исполнения одной раги разжечь своим искусством пожар или воспламенитьмасляные лампы, вызвать дождь, град, довести цветы до полного цветения и собрать в лесусвирепых, диких животных - даже змей и тигров - в мирный, ТИХИЙ круг около поющего музыканта.Для нас, живущих в современном техническом, материалистическом веке, все это выглядиткак 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 полнойвластью над их телами. Они знали все секреты учений тантры, хатха йоги, различных формоккультного воздействия и были чистейшими аскетическими и святыми людьми. Это была замечательнаяособенность нашей музыки, и даже сегодня, хотя подобные чудеса не могут бытьповторены, 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, числомтонов, восходящим и нисходящим порядком их движения, особо акцентируемыми тонами,звуками различной протяженности,

характерными фразами и преобладающим настроением.Это - мелодическая основа индийской классической музыки, на которой музыкантимпровизирует в любом стиле любое по длительности время и в любом темпе как соло, так и всопровождении ударных инструментов, и она может стать основой для множества музыкальныхпроизведений (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 традициислово тала имеет в основе силлабы та (от тандава - космический танец Шивы) и ла (отласъя - женская противоположность тандавы, танец, относящийся к Парвати). Ритм, какэто следует из наших старых текстов, получил название тала, поскольку в нем выражено
единство двух начал: Первого Источника - Шивы - и его супруги - Парвати. Другое толкованиеслова тала отсылает нас к отсчету времени посредством хлопков в ладоши. В то же времялюбой может обнаружить истоки индийской ритмики в самом языке, в поэзии и литературенашей страны. Чуть ли не до последнего времени студенты заучивали тексты уроков в рифмованнойформе. Санскрит и множество образовавшихся от него диалектов классифицируютсиллабы в соответствии с их временной протяженностью. Правила стихосложения необыкновеннносложны и очень строги, и протяженность слога во времени (в противоположность, кпримеру, ударению на Западе) является в поэзии фактором первостепенной важности.
Кроме обозначения ритма в его широком понимании, тала также означает организованныйритмический ЦИКЛ, состоящий из различных матра - ритмических долей. В один ритмическийЦИКЛ может входить ОТ трех до ста восьми ударов или даже больше. В индийскоймузыке 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 избраннойаудитории, обладающей более глубоким пониманием музыки.
Каждый тала содержит удары различной значимости. Наиболее сильно подчеркиваемыйудар называется сам. Другие акцентированные удары носят название тали, а неакцентиро-ванные (пустые удары) - кхали. Для отсчета времени в нашей музыке мы обозначаем акцентированныеудары хлопками в ладоши. Сам и тали показываются хлопками, кхали - волнообразнымдвижением руки. Другие (промежуточные) удары отсчитываются на пальцах,начиная с мизинца, безымянного, среднего и так далее, в соответствии с количеством ударовмежду 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
мадхъя виламбит (умеренно медленный) ИЛИ мадхъя друт (умеренно быстрый). Есть ещеи термин amu друт, что значит очень быстрый. Таким образом, получается целая шкалатемпов от amu виламбит (очень медленный) к виламбит, затем мадхъя виламбит, мадхъя,мадхъя друт, друт и ати друт. В руках профессионального музыканта любой тала в любомтемпе (лайа) 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 классическомжанре, известном под тем же названием дадра, который характеризуется простымимелодиями с синкопами, напоминающими композиции в жанре тхумри. Этот тала такжеупотребляется в народных и современных популярных мелодиях, в бхаджане (индуистскиерелигиозные песни), каували (мусульманские религиозные песни), гхазал (вокальные композициина урду) и в других видах легкой классической музыки20.
Рупак - семь ударов, сгруппированных 3-2-2. Этот популярный ритм, обычно исполняемыйна табла, может являться аккомпанирующей основой как для инструментальной музыки,так и для вокальной в жанре кхаял.
Тивра или тэора - семь ударов, сгруппированных 3-2-2. Он исполняется большей частьюна древнем ударном инструменте - пакхавадж и используется для аккомпанемента песен,сочиненных в данном тала, обычно в быстром темпе2!.
Кахарба - восемь ударов, сгруппированных 4-4. Он употребляется для тех же жанровлегкой классической и популярной музыки, которые характерны для дадра тала.
Джхаптал - десять ударов, сгруппированных 2-3-2-3. Этот тала может использоваться,как и Рупак тала, для сопровождения кхаяла. Он также может исполняться на пакхавадж,аккомпанирующем в композициях садра и умеренно быстрых песен дхрупада.
Шултал - десять ударов, сгруппированных 4-2-4. Шултал исполняется на пакхавадж,который используется для аккомпанемента вокального дхрупада и солирующих старинныхструнных инструментов, таких как бин (вина), рабаб, суршрингар и сурбахар.
Чаутал - двенадцать ударов, сгруппированных 4-4-2-2. Как и шултал, этот ритм чащевсего применяется в композициях дхрупада и используется в сольных выступлениях различныхупоминавшихся ранее инструментов.
Эктал - двенадцать ударов, сгруппированных 4-4-2-2. Эктал исполняют только на таблаи используют исключительно для композиций кхаяла в любых темпах.
Дхамар - четырнадцать ударов, сгруппированных 5-5-4. Этот тала исполняется на пак-хавадж для сопровождения старинных традиционных песен, в которых описывается весеннийпраздник холи.
Ада-чаутал - четырнадцать ударов, группирующихся 2-4-4-4. Этот ритм можно услышатьв основном в исполнении на табла, сопровождающем музыкальные композиции кхаяла.
Джхумра - четырнадцать ударов, сгруппированных 3-4-3-4. Джхумра является основойтолько для очень медленных кхаял-композиций и исполняется только на табла.
Чанчар - четырнадцать ударов, группирующихся 3-4-3-4. Этот тала исполняется преимущественнона 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 распространеннымтала, исполняемым на табла. Он характерен для вокального жанра кхаял.Хотя он активно используется в пении, но еще чаще его можно услышать в инструментальноймузыке в различных темпах.
Еще примерно тридцать лет назад традиционно считалось, что исполнители на ситаре исароде 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 нововведенияАли Акбар Кхан и я более или менее утвердили стиль игры гат во всевозможныхталах, таких, как Рупак, Джхаптал и Ада-чаутал.
Лично я ввел в обиход стиль исполнения гат в таких ритмических циклах, как мата талаиз 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, состоящихиз четырех с половиной, пяти с половиной ИЛИ шести с половиной ударов и так далее. Этиталы с «половинными ударами» не слишком традиционны; в действительности они представляютсобой 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 предпочитаюне 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 половинойударов, ардха савари - из пяти с половиной ударов и ардха джаи - из шести с половиной.
Аккомпанемент табла играет исключительно важную роль в индийской музыке вообще, ав инструментальной - особенно. Тем не менее не более тридцати лет назад статус исполнителя-таблиста считался не очень высоким. До самого последнего времени ему вменялось в обязанностьисполнять только тхэка (основные звуковые силлабы тала, объединяемые в ритмические фразыдля исполнения на барабанах), в то время как исполнитель на ситаре или сароде играл своификсированные или импровизационные разделы в рамках ритмического рисунка соответствующеготала. Крайне редко в процессе исполнения аккомпаниатор на табла получал возможностьвыступить с несколькими короткими сольными импровизациями. Даже и сейчас достаточномузыкантов-солистов, предпочитающих иметь в лице исполнителя на табла пассивного
аккомпаниатора. Благодаря тому, что мой гуру Аллауддин Кхан любил и поощрял более активноеучастие в игре исполнителя на табла, а позднее Али Акбар и я также способствовали этому,искусство таблиста равно как и место аккомпанемента на табла в любом произведении приобреливажное значение в нашей сегодняшней музыке.
Сопровождение на табла известно подназванием сангат. Одним из наиболее популярных типов аккомпанемента является джавабисангат [дословно: «ответный аккомпанемент». - Т.М.], когда таблист в любом темпе имитируетритмические фразы, предлагаемые ведущим инструменталистом. Другой тип аккомпанементана табла называется сатх (совместный) сангат, при котором табла пытается моментально следоватьза музыкальными ритмическими построениями главного инструмента, играя практическиодновременно те же фразы, и оба исполнителя обязаны закончить фразу вместе на сам. Этоочень оживляющий и впечатляющий момент для слушателей, как, впрочем, и для исполнителейв том случае, если они обладают отличным взаимопониманием. Когда в ситар - табла или са-род - табла диалогах возникает особенно сильное напряжение, этот тип сангат получает названиеларант («борьба»).
Многие ревнители чистоты музыкального стиля временами высказываютмнение, что этот тип сангат звучит слишком грубо и немузыкально. За последние нескольколет получил развитие специфический тип совместной игры главного инструменталиста и

таблистапо принципу «дать - взять», известный под названием джаваб савал («вопрос - ответ).В более простой форме начало этому было положено моим гуру. На этом принципе строилосьего объяснение музыкальных фраз и ответы ученика. Я развил эту практику позже, когда былвдохновлен игрой ансамблей ударных инструментов тала вадъя катчери из разных типов ударныхинструментов в музыке Карнатак (южноиндийской). В этом варианте сангат музыкантысначала по очереди играют очень длинную фразу продолжительностью обычно в четыре тактав том тала, на котором основан данный отрывок. Затем каждый из музыкантов опять порозньиграет 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 большинствоинструменталистов и аккомпанирующих им таблистов не обходятся без него. И действительнопублика пребывает в ожидании этого блестящего, стремительного, волнующего диалога.

Богатство жанров

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

Рудра вина

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

Утверждается, что дхрувапада (современное название - дхрупад) ввел в практику раджаМан 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 терминомобозначают четко выстроенные законченные по форме классические песни, или гити,
которые существовали еще до нашей эры и затем претерпевали изменения в различные периодымузыкальной истории. Примерно до XIII в. прабандха была наиболее популярной музыкальнойформой, но затем, начиная с XIV в. и приблизительно до XIX, лидирующее положениезанял дхрувапада. Основное различие между ними заключалось в том, что песни чхандхапрабандха исполнялись на санскрите, а песни дхрувапада - на одном из диалектов хинди.
Слово дхрува означает «определенный» или «правдивый», а паДа означает «слово». Дхрувападапредставляют собой песни, слова которых заключены в фиксированные повторяющиесямодели. Сначала тексты песен дхрувапада представляли собой торжественное восхваление богови богинь. Поскольку эта музыка первоначально рассматривалась как путь возвышениядуши и предназначалась для исполнения в храмах, тексты ранних композиций дхрупада всебез исключения имели религиозный характер. По мере того как правители Индии началиприглашать ко двору и «опекать» музыкантов, стали изменяться и тексты песен: хотя в нихпо-прежнему воплощались чувства священного трепета, смирения и почитания, они теперьбыли обращены не к богу, а к государю, который прославлялся в самых изысканных выражениях.В некоторых дхрувапада воспевалась также и природа. Композициям дхрувапада в целомсвойствены медленный темп и небольшая орнаментика, что сообщает им величественныйи строгий характер. Поскольку дхрувапада явился основой для всего последующего развитияиндийской музыки, его традиции до сих пор изучаются и поддерживаются.
Другим значительным музыкальным жанром, развившимся после дхрувапада, являетсякхаял. Истоки происхождения к хаяла до сих пор неясны, и многие исследователи по сейдень придерживаются различных мнений.
Слово кхаял, возможно, арабско-персидского происхождения и означает фантазию, воображение,или фантастическую концепцию. Музыка кхаяла в самом деле очень образна, изобретательнаи романтична по сравнению с глубокими, величественными и серьезными песня-
ми дхрувапада. Композиции кхаяла насыщены орнаментикой, в которой присутствуют всевиды гамака [фиоритуры. - Т.М.], отчего их изящная фактура напоминает кружево, что таксвойственно мусульманскому искусству и архитектуре.
Так же как и в дхрупаде, элементы кхаяла существовали задолго до того, как этот жанрстал популярным. Некоторые исследователи полагают, что кхаял является ответвлением ка-ували - мусульманских религиозных песен, которые исполнялись многими индийцами-мусульманамиарабско-персидского происхождения. Ученые также утверждают, что Амир Кхусру[Хосров Дехлеви. - Т.М.] - выдающийся поэт-музыкант XIII в. - много сделал для популяризациикхаяла и, возможно, даже дал ему название. В XV в. правители из династии Шаркуи,которые были большими покровителями всех искусств, способствовали утверждению кхаяла,однако в течение последующих веков, хотя он и не исчезал из практики, но не пользовался темпризнанием и успехом, какие выпадали в придворных кругах на долю дхрувапада. Во временаправления султана Мохаммада Шаха (1719-1748) кхаял достиг самого широкого признания ипопулярности в творчестве

весьма образованного музыканта и певца Ниямата Кхана, которыйбыл удостоен султаном титула Шах Садаранг (дословно: цветистый, яркий). С тех пор и до нашихдней этот жанр сохраняет для индийцев такую же притягательность, как и дхрувапада, исейчас является преобладающим вокальным жанром в нашей классической музыке. Среди других вокальных жанров можно отметить таппа, который происходит от мусульманскихнародных песен, создаваемых погонщиками верблюдов из Пенджаба. Позднее известныймузыкант Миан Шори развил и довел эти песни до уровня классической ИНДИЙСКОЙмузыки. Его сочинения на языке панджаби являются лучшими образцами песен таппа и досих пор исполняются некоторыми певцами из Пенджаба и Бенареса. Эти песни исключительнобогаты фиоритурой. Для них характерен определенный ритм25 и они могут исполняться вразличных 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, чтовведение в практику стиля пения тарана принадлежит Амиру Кхусру. Существует история, вкоторой описывается певческое соревнование Амира Кхусру с Найака Гопалом - очень популярнымпевцом при дворе султана Аллауддина Кхилджи. Гопал пел первым, а затем Амир Кхусрудолжен был копировать и точно повторять те же самые песни. Гопал был сперва поражен, а затемобеспокоен 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 былисключительно наблюдателен и находчив, немедленно имитировал звучание слов, использовавне имевшие значения слоговые сочетания и сохранив мелодическую и ритмическую структурупесни 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 придворе наваба Лакхнау - Вазид али Шаха - во второй половине XIX в. Он был тесно связанс танцевальным стилем катхак. Тексты песен тхумри необыкновенно чувственны и романтичныи очень часто печальны. Во многих из них выражаются чувства страстного томленияпо возлюбленному, в других заметна печаль одинокой девушки, покинутой неверным избранником.Центральным образом этих песен, так же как и композиций дхамара, являетсябожественный Кришна. Собственно он и символизирует возлюбленного, о котором поется вбольшинстве песен. Соотношение между тхумри и кхаялом аналогично соотношению дхамарас дхрупадом. Существует своя манера исполнения песен тхумри - очень напевная вотличие от песен кхаяла. Этот лиризм и романтизм, присущий мелодическому стилю тхум-

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

обычно является «пьесой на бис» для исполнителейкхаяла ИЛИ инструменталистов. Лучший стиль исполнения тхумри, известный под названиемпураб, принадлежит певцам из Бенареса или Лакхнау. Их песни характеризуются несколькобольшей свободой, спокойствием и пафосом. В последнее время весьма популяренисключительно чувственный по характеру исполнения панджабский стиль, отличающийсяособой 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 необыкновенноеколичество инструментов, которые могут воспроизводить широчайшее разнообразие тонов иоттенков. Характеристики отдельных инструментов - их формы и размеры, их наименования,способ извлечения звука - уходят в далекую историю и находят отражение в древнейшихманускриптах и трактатах по музыке, а также в живописи и скульптуре, поскольку напротяжении 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 местов индийской музыке. Струнные инструменты резко различаются между собой по размеру иконфигурациям, а также по числу используемых струн. Некоторые из них снабжены дополнительнымирезонирующими струнами, некоторые имеют ладки, другие по одной или двумтыквам, применяемым в качестве резонаторов. На отдельных струнных инструментах нужноиграть смычком, например, на таком как саранги, на других, как например, на ситаре с использованиемплектра, надеваемого на палец исполнителя.

Вина

Великолепнейшим струнным инструментом, описанным в древнейших писаниях ипримeняемым, видимо, более тысячи лет, является вина. Вина традиционно связываетсяс Сарасвати - богиней мудрости - и некоторые блистательно выполненные древние виныимеют на своем корпусе рисунки, отображающие Сарасвати. Инструмент принадлежит ксемейству лютней и широко известен как на Севере Индии, так и на Юге, хотя наибольшейпопулярностью он пользуется у музыкантов южной традиции Карнатак. Вина, распространеннаяна Юге, по очертаниям напоминает западную лютню, только больших размеров; таже, которая известна на Севере, напоминает удлиненную трость, плоскую с одной стороны,с примыкающими к ней снизу по обоим концам тыквами. Ей свойственен очень мелодичныйзвук И, если даже на ней нет выступов, напоминающих лады европейских струнныхинструментов, тем не менее она может передавать достаточно затаенные и полные энергииэкспрессии. 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 надеваетплекторы на два пальца правой руки.

Ситар

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

вину и стал (и до сихпор 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 точкизрения. Его ладки стягиваются лесой (обычно животного происхождения) или шелковымишнурами и могут перемещаться. Ситар чаще всего имеет семь струн, которые в принципеперебираются пальцами, однако обычно исполнитель пользуется плектром, который надеваетна указательный палец правой руки. Отдельные модели инструмента могут снабжаться некоторымчислом резонирующих струн в целях получения более богатого звучания. Некоторыеситары могут иметь вторую пустую резонаторную тыкву, укрепляемую в конце шейки. Встречаютсяситары, где дополнительная тыква укрепляется почти посредине шейки. Существуютбольшие, средние ситары и малые, на которых играют женщины-исполнительницы, приэтом каждый инструмент имеет разные звуковые диапазоны и характеристики.

Сурбахар

Сурбахар считается родственным ситару большим и глубоким по извлекаемому звукуструнным инструментом. Он имеет плоский тыквенный резонатор, укрепляемый с одного
конца, и исключительно толстые струны, настраиваемые на пять тонов ниже обычной дляситара 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 являетсятамбура (или тампура), которая различается как по размерам, так и по изяществу отделкичаще всего в виде узорных инкрустаций. Основной функцией тамбуры является постоянноезвучание основного тона на протяжении всей композиции для того, чтобы как исполнитель,так и слушатель всегда имели ощущение этого базового тона раги. В этой связидля тамбуры ладки не нужны; ее струны свободны, их может быть от четырех до шестии 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, настраивающейся на V ступень, которая, благодаряспецифичности 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, ина Севере ему придается такое же важное значение, как скрипке на Юге. Очень часто этоттяжеловатый по форме инструмент применяется для аккомпанемента певцов кхаяла илитхумри, но может использоваться и в качестве сольного. У саранги может быть до соро-
ка резонирующих струн, которые вибрируют от звучания основных. Обычно три основныеструны изготавливаются из лесы животного происхождения, однако, если инструмент настраиваетсяна высокие тона, то первая струна может быть и металлической. Исполнительдержит саранги таким образом, что его утяжеленный корпус и широкая шейка находятсяв 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, согласнобытующим мнениям, является прародителем рабаба, найденного в Афганистане.Звукоизвлечение на этом инструменте чаще всего производится плектром, сделанным изоболочки кокосового ореха или слоновой кости. Гриф, выполненный из металла, не имеетладков. Основные игровые и ритмические струны вместе с шестнадцатью резонирующимиструнами опираются на порожек, который закрепляется на подкладке из кожи.
Мурали
Семейство духовых инструментов насчитывает большое число флейт, выполненныхобычно ИЗ бамбука и характеризующихся как различными размерами, так и числом отверстий.Флейта, традиционно ассоциируемая с богом Кришной, носит название мурали, иногдаее называют бансури, и Кришна, играющий на флейте, является наиболее распространенными любимым образом в индийском искусстве.
Вина
Ситар
Саранги
Тампура
Шахнаи
Другим выдающимся представителем семейства духовых инструментов является в некоторойстепени сравнимый с гобоем шахнаи, который, по существующим поверьям, считаетсянесущим благолепие и благополучие, в связи с чем на нем часто играют во времяразличных бытовых церемоний, таких как новоселье, свадьба, рождение детей и специальныйобряд обвязывания охранительной нити вокруг запястья. Первоначально воспринимаемыйкак народный или повсеместно распространенный инструмент шахнаи в течениепоследних двадцати пяти лет стал необыкновенно престижным, и в настоящее времяего часто можно услышать на сольных концертах в сопровождении ансамбля духовых иударных инструментов.
Табла
Из бесчисленного количества барабанов, распространенных в Индии в наши дни, наи-более популярным на Севере Индии является табла. На самом деле он состоит из двухбарабанов, верхняя часть которых обтянута кожей: меньший по размерам барабан рас-полагается под правой рукой и зовется табла, а басовый - под левой рукой - известенкак и банья, однако вместе они называются табла. Табла, который можно настраивать припомощи молоточка в пределах почти октавы, приобрел популярность только в последниедва столетия и преимущественно используется при аккомпанировании вокальных компо-зиций кхаяла, тхумри, а также инструментальных гат.
Пакхавадж
Барабан, предпочтительный для аккомпанемента старинного, величественного и серьезногодхрупада или лирического дхамара, а также сольной инструментальной музыки, исполняемойна бине или рабабе, называется пакхавадж. Это барабан вытянутой формы, делающийсяиз глины и имеющий два «лица» или две «головы» [т. е. ударные поверхности с двухсторон. - 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

несколькоразновидностей дамару.
Малые ударные
Семейство малых ударных инструментов (исключая барабаны, которые были рассмотренывыше) включает солидное количество разного типа колокольчиков, гонгов, маленькихцимбал, кастаньет и весьма любопытных джалтаранг - целой серии глиняных или фарфоровыхпиал разных размеров, заполняемых водой, извлечение звуков из которых производитсяпостукиванием по ним палочек.