

□ **""Некоторые особенности индийского исполнительского искусства""** □

Рыжакова С.И. Из кн. «Индийский танец. Искусство преображения». Москва, 2004

Суть музыки - в тишине. Суть танца - в неподвижности.

Человек, увлеченный историей классического танца, не может пройти мимо индийского наследия. Причина этого - не в восточной экзотике и необычных для европейского глаза движениях. Танцуют все народы мира. Некоторые ритуальные, церемониальные, народные танцы в самых различных культурах (например, чукотской, корейской, маори) также поражают как случайного зрителя, так и исследователя. Но индийскому танцу должно быть уделено особое внимание.

Дело в том, что классический танец как идея и как система сложился всего лишь в трех национальных культурах мира. Это испанское фламенко, европейский (французский по происхождению) балет и - индийский классический танец. Последний к тому же имеет и самую долгую историю.

Но прежде чем обратиться непосредственно к танцу в Индии, как нам кажется, сначала необходимо выполнить некую предварительную - почти ритуальную - работу. Нужно познакомиться с индийской исполнительской культурой как с живым организмом, постараться ощутить ее важнейшие "связки" и "сочленения".

В Индии считают, что человек имеет в жизни три цели. Первая из них, дхарма - следование этическим нормам, исполнение обрядов, религиозный путь. Вторая, арtha - достижение полезного, обеспечение благополучия, выполнение законов. Третья, kaма - эмоциональное удовлетворение, получение эстетического наслаждения, чему служат как литература, искусства, человеческое общение, так и чувственная любовь между мужчиной и женщиной. Превосходит эти цели только достижение просветления, освобождение от круга перерождений - mokша.

Автор знаменитого трактата "Камасутра" Ватсьяяна определяет каму ("любовь", "желание") как "наслаждение окружающими объектами посредством пяти органов чувств: слуха, осязания, зрения, вкуса и обоняния, под управлением разума и в согласии с душой. Между объектами и органами чувств возникает особенная связь. Сознание удовольствия от этой связи и называется камой"¹. Таким образом, всякое искусство для индийца одновременно соединено и с любовью и удовольствием, и со священным.

Танец прежде всего - движение. Движение же - это радость, счастье. Танец - радость вдвойне, потому что это движение в бесконечном пространстве.

"Поистине, когда испытывают счастье, то действуют. Не испытывая счастья, не действуют, - лишь испытав счастье, действуют... Поистине, бесконечное - счастье. Нет счастья в малом, лишь бесконечное - счастье", - провозглашает мудрец Санаткумара в Чхан-догхье-упанишаде².

Индийская культура — это культура звука. Ракти — способность души воспринимать и очаровываться совокупностями различных звуков в природе, — одно из важнейших умений и талантов человека в Индии. Не случайно священные индийские тексты - Веды, Брахманы, Араньяки, Упанишады - образуют "традицию шрути" (то есть "услышанного")³.

Классический танец в Индии нужно не только "созерцать", но и внимательно, даже напряженно "слушать". В основе танца по сей день лежат законы вокала и инструментальной музыки; в древности связь этих видов искусства была еще более тесной. Изначально же все исполнительское искусство восходило к религиозному ритуалу, выражавшемуся в выпеваемом, звучащем, вибрирующем слове.

В Индии считается, что человек, обучающийся музыке и танцу, с помощью искусства духовно и физически приближается к Виш-вакарману, творцу Вселенной. Музыка и танец иногда почитаются даже выше аскетических подвигов и жертвоприношений. Считается, что овладение искусством очищает человека от дурных чувств и желаний, поднимает его до уровня богов и в конечном счете ведет к мокше.

В индийской философии музыка понимается как одно из проявлений космической силы. Она образуется из гармоничного движения небесных тел и сфер, уравнивает пять элементов мироздания, гармонизирует все вибрации (спанда), а ведь, как полагают индийские мистики, тот, кто знает закон вибрации, знает весь секрет жизни⁴.

Устад Инайят Хан⁵, выдающийся индийский музыкант, философ и суфий, тремя источниками индийской музыки называет математику, астрологию и философию⁶. Он также использует индийское понятие престара, означающее "математическое расположение ритмов и ладов", как синоним "музыки". Течение музыки, по его мнению, следует той же временной последовательности и пространственной протяженности, в которых развивается Вселенная⁷.

Индийский классический танец, по сути дела, является зримой музыкой.

Описание сангита - соединения, слияния пения {гита), инструментальной музыки (вадья)

и танца {нритъя) (Gitam Vadyam Tatha Nrityam Trayam Sangitam Uchyate) появляется в одном из санскритских музыкальных трактатов - "Сангитаратнакара" ("Океан музыки", около V в.) Шарнгадевы. В этом тексте сангит понимается как особый способ богослужения.

Возможность "соединения" трех отдельных искусств означает, что к этому времени каждое из них уже обрело довольно ощутимую автономию. Главное в этом слиянии было единство эмоциональное и техническое. Характер музыки должен был соответствовать песне, а танец, имея ту же эмоцию - бхаву, должен был выражать присущий им "вкус" -раса.

Вокалу в индийской музыкальной культуре отводится главенствующая роль. Считается, что танец следует законам инструментальной музыки, а инструментальная музыка есть подражание пению. Это объясняется тем, что только в человеческом голосе звук проявляется наиболее спонтанно, естественно, не нуждаясь в искусственном посреднике. В инструментальной же музыке он возникает при воздействии извне.

Голос - это дыхание, выведенное вовне {suga - "звук", "голос" и "дыхание"). В свою очередь, дыхание - прана - является носителем божественной субстанции в человеке.

Кроме того, в пении заключено еще одно священнодействие -произношение слов, именование⁸. Творящая и воздействующая сила слова, известная в большинстве культур мира, в Индии предстает как традиция мантра-йоги (суфийское вазира). Вместе с мыслью и телесным движением слово составляет известную триаду изложения знания: "мысль, слово, дело"⁹. Поэтому произношение слов – тоже искусство преображения. Довольно популярно в Индии высказывание: "слово, произнесенное тысячу раз, становится вещью". Устад Инайят Хан упоминает индийских муваккали - существ, которые создаются силой мысли и звука.

Танец (нритъя) оказывался наиболее сложной составляющей сангита. Во время танца человек воспринимает музыку буквально всем телом. Человеческое тело в индийском искусстве понимается как живой звуковой резонатор, откликающийся на вибрации каждой своей клеточкой. Пока ноги танцора выбивают ритм, глаза, брови, кисти рук движутся под влиянием мелодии и делают ее зримой. Поэтому совершенно естественно, что в такой системе танец тоже выступает как своего рода музыка.

Вокал и танец, согласно индийской философии, рождаются из соединения двух начал, которые сродни женскому и мужскому полам. Индийские танцевальные движения бывают двух типов - тандава (мужественные, яростные) и ласья (женственные, грациозные). В североиндийской музыкальной традиции голос тоже бывает двух типов

— джелал ("сила") и джемал ("красота"). Их сочетание рождает третий тип - немал ("мудрость"), что соответствует мировой гармонии и балансу стихий.

Собственно говоря, часто используемый перевод понятия сан-гит как "музыка" не полностью отражает главное в нем - своеобразную "спевку", слияние близких по происхождению, но разных по средствам исполнения вибраций. Пластическая, внутренняя связь движений тела, голоса и игры на инструменте есть суть индийского искусства.

f

Близость и взаимозависимость вибраций, имеющих разную природу, отмечалась и древнекитайскими мыслителями. Чжуан-цзы ("О равенстве вещей") пишет о "трех флейтах" - "флейте человека" (или флейте как таковой), "флейте Земли" (звуках природы) и "безмолвной флейте Неба", "Великой Чистоте". Го Сянь комментирует: "Естественная гармония заполняет всё пространство между Небом и Землей... Совершенная музыка- это не тоны и звуки. Сначала нужно следовать Небу, соответствовать человеческому, постичь свое сердце, обрести свою природу, а потом выражать это в звуках, передавать это в мелодии"¹⁰.

Тамильский поэт Ирайянар в своем трактате "Музыкальная грамматика" (IV в.) пишет о поэзии-пении, музыке и драме-игре как о трех "языках", которые могут сливаться в едином движении: "Прекрасный язык тамильский есть трех разновидностей: естественный, или язык поэзии, музыкальный и драматический. Каждый имеет свою грамматику и литературу. Но есть книги, сочетающие в себе все три языка"¹¹.

В "языке" музыки сначала возникает звук (надо). Постепенно он развивается в мелодию, затем обретает "почву под ногами" - ритмическую основу. Именно так развивается индийская классическая музыкальная композиция и по сей день.

Любопытно замечание Ирайянара о том, что в древности сложная "грамматика" текстов сочеталась с небольшим "лексическим" набором: "И чем древнее тексты, тем больше там пения, музыки и игры и меньше всего того, что дано читать и произносить... И нет здесь музыки без слова, строки и буквы; они для музыки то же самое, что и ось для колеса"¹².

Именно это сочленение, взаимосвязь и рассматривается авторами трактатов как причина того, что в древности музыка обладала магической силой воздействия на мироздание (равно как в греческом мифе об Орфее и в шумерском предании об Иштар музыка оживляет мертвых).

Несмотря на серьезные изменения, произошедшие в музыкальной "грамматике" в ходе

истории, это единство индийской поэзии, музыки и танца ощутимо и по сей день. Оно выявляется не только в арсенале выразительных средств, но и в общих жанрах. Пада, газель, тхумри, тарана, паллави — это и музыкальные композиции, и вокальные, и танцевальные номера.

На принципе подобия основываются и древнекитайские представления о музыке. Здесь музыка тоже тесно связана с темой всеобщей гармонии мироздания.

Китайское юэ (устаревшее произношение — е), некоторым образом близкое индийскому сангит, означает "музыка и пение" и описывается как "имеющее способность низводить духа", а потому используется во время жертвоприношений для скорейшего пробуждения духов¹³.

Если с индийским музыкальным звуком постоянно связывается понятие ракти ~ "наслаждение", то китайское юэ читается также как лэ - "высшее блаженство, наслаждение".

Глубокое отличие некоторых китайских музыкальных произведений от индийских, высоко ценимых знатоками, — "безвкудность, пресность" первых. Китайский мыслитель III в. Цзи Кан написал трактат о природе музыки "В звуке нет ни печали, ни радости". Китайская "истинная" или "изысканная" музыка древних несет уравновешенность {пин) и согласие (хэ): "Древние правители создали музыку, чтобы установить чувства всего сущего, сделать едиными помыслы Поднебесной. Посему ее тоны уравновешены, ее звучание в согласии... Совершенная музыка не возбуждает в человеке никаких желаний. Безмятежно сердце, покоен дух... Музыка древних мудрецов есть согласие и только"¹⁴. В китайской музыке гораздо меньше "схваченности": ритмическая решетка едва проступает и тут же растворяется в музыкальном "ветре и потоке". По сути, это есть воплощение универсального секрета даосов - не стараться овладеть Дао, но позволить Дао владеть собой. Именно обретение чувства "безмолвного и пустынного мира" родственно чувству лэ - наслаждению и радости.

"Дао антиэстетично по своей природе, и проявляется оно не в музыке, даже если играет искуснейший музыкант, а в той беспристрастной тишине, когда одни звуки не звучат в ущерб другим..."¹⁵

Напротив, индийское произведение искусства просто обязано быть расавант - "обладающим вкусом", причем этот "вкус" должен быть достаточно ярким и выразительным.

Благодаря любви древнеиндийских ученых к систематизации и классификации в Индии очень рано возникла теория музыки - сложная развитая музыкальная система. Как и другие виды искусства и ремесла, полные философского смысла, она формировалась по принципу изоморфности: музыкальные закономерности, каноны увязывались, соподчинялись с элементами и порядком мироздания, пантеоном божеств, цветовым спектром, психикой. Так, например, всякому музыкальному тону (сваре) соответствуют определенный цвет, время суток, растение, животное, планета, божество. Музыкальные тецы (раги) имеют свои визуальные образы и цветовые гаммы: (перечень этих взаимосвязей приведен в индуистском трактате VII в. "Вишну-дхармоттара").

Предмет музыки (сангит) делится на пять разделов (адхьяя). Первый из них, сварадхьяя, касается музыкального тона.

В сердце музыки, как и всей Вселенной, лежит тишина (анахад), которая, развертываясь, становится слышимой. Возникший "первозвук" - дхвани и над - находится еще за физическими пределами реальности: его не воспринимает ухо, он только умопостигаем¹⁶.

Устад Инайят Хан пишет об этом так: «В Ведах звук абстрактного называется Анахад, означая "неограниченный звук". Суфии называют его Сармад, что предполагает идею опьянения... — состояние свободы души от ее земных уз»¹⁷. Так как этот звук - манифестация высшей реальности, его называют над-брахман (Брахма определяется как над-рупа - "имеющий форму звука"); он воплощен в долгом резонирующем звуке индийского струнного инструмента тампуры и в голосе певца. Слушая его, человек чудесным образом проникает в вечный творящий океан тишины, "незвучания". Приблизительно воспринять анахат-над можно, зажав уши ладонями и вслушиваясь в постепенно рождающийся гул.

Ирайянар в "Музыкальной грамматике" называет этот пронизывающий все звук "молоком душ": "...а на язык и струны лишь капля этой влаги попадает, и стихами, не смоченными этой влагой, не спасешься. И нет более магии от тех слов и строк Вед и других божественных стихов, потому что они сухи без этой влаги... Пропало волшебство музыки, недвижима остается ось, что вращает колесо мироздания. Музыка же не может быть записана, как не может быть описана душа"¹⁸.

Матанга в трактате "Брихаддеша" ("Сочинение о музыке разных местностей") приводит эволюцию дхвани - "причинного звука", характеризуемого как "высшее лоно", Шакти, превращающееся в "каплю" - бинду (непосредственную причину звука). Из бинду возникает "чистое звучание", которое, в свою очередь, порождает все звуковое множество мира. Возникают матрицы — элементарные сущности, формы звуков в сознании людей, а затем и звуки речи, подразделяющиеся на свары (гласные) и варги (согласные).

Из них формируются слова и фразы, "из которых были составлены Веды и дополнения к ним". По другой линии, от звуков речи (свар) возникла и собственно музыка; Матанга пишет, что звуки речи рисуют весь мир, и поэтому их называют "красками, цветами" (варнаУ9.

Цветовое восприятие звуков очень характерно для индийской музыки. Музыковеды и искусствоведы полагают, что развитие цветового и звукового восприятия человечества шло параллельно. В ведическую эпоху существовало всего три музыкальных тона (свары), и наиболее актуальными были три цвета (белый, красный, черный). В поздневедический период возникает саптак - гамма из семи "нот", соответствующих семи цветам. Музыкальные мелодии (раги) нередко зашифровывались в полихромном мозаичном орнаменте мечетей Индии.

История развития звука в Индии предстает перед нами как расширение его "жизненного пространства". "Мир", "широта", "пространство" в санскрите понимались как "свет", "благость", и напротив, понятие "узость" было тесно связано со "стесненностью", "несчастьем", "бедой"²⁰.

Связь звука и пространства часто раскрывается и в художественной прозе. В санскритском романе Бану "Кадамбари" описывается, как десять сторон света, напуганные слишком грозным и громким шумом, скрываются и прячутся кто куда²¹.

Пространство и время мира в индийском искусстве разложены как бы в ячейки ритмической сети, улавливающей и проявляющей звуки и мелодии. Мельчайшая единица равно и пространства, и времени, уловимая этой "сетью", - над (колебание, вибрация, звук), обретающий форму в матре. Так же и кшана — "мгновение", кратчайшая временная единица - определяется индийскими музыкантами как "время, требующееся для того, чтобы пронзить булавкой сто лепестков лотоса, сложенных вместе"²².

Первым и высшим звуком был Ом, состоящий из трех звуко-высотных колебаний (АУМ) - соответствующих также цветовому регистру, трем мирам вселенной, трем классам существ, — и олицетворяющий высшее духовное начало, породившее мир. У суфиев "началом и концом всех звуков" называется звук Ху - "единственное имя Безымянного, имя Самого Высшего - Исм-е Азам, - фон всякого слова, сокрытый в нем"²³.

Матанга пишет: "Дхвани есть высшее лоно, дхвани - причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком (над), который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный"²⁴. "Непроявленный" ("непроизведенный, неслышимый, неударный") звук, анахата-нада - это звучание пространства акаши²⁵. "Проявленный" звук, агхата-нада ("одежды, скрывающие звук") - это звучание-вибрация

воздуха, огня, воды и земли, а также любое телесное движение.

4

Взаимосвязь тишины и звука, возникновение последнего из первой, постоянное его стремление к ней может быть описано и как физическое явление. Источником всякого звука является вибратор - колеблющееся тело [спанда - "вибрация"), которое движется около некоторого положения равновесия, многократно отклоняясь и возвращаясь к нему.

Для того чтобы появился слышимый звук, двое должны соприкоснуться, удариться друг о друга. Матанга приводит антропологическое происхождение звука (над): "из праны <воздуха>, что движется между местом Брахмы <крестцом>и узлом Брахмы <пупом>, рождается огонь. От воздействия огня на прану возникает звук. Поднимаясь вверх из корневой опоры тела, он бывает пяти видов (неуловимый — возникающий в области пупа, едва уловимый — в сердце, ясный - в горле, неясный - у неба, искусственный - во рту) - так считают одни. Воздух, движущийся снизу вверх, создает восходящую последовательность звуков - так полагают другие"26.

Известны разные пути выхода из тишины, извлечения звука. В "Натьяшастре" перечисляются звуки, издаваемые пальмовым листом, ногтем, с помощью дыхания или ветра, кожи или разных частей тела. Однако основным инструментом, к которому стремятся все остальные, является человеческий голос.

Согласно индийской философии искусства, как в основе звучания лежит тишина, так в основе движения - неподвижность. "Божество искусства" скрыто "слоями одежд", но цель человека, постигающего суть искусства, - пройти все слои и дойти до этого сокровитого.

Как мы уже говорили, любое звучание и движение связывалось с одним из основных природных элементов - панча-бхута. Так, например, Инайят Хан описывает пять качеств голоса: "земное" дает надежду, ободряет и соблазняет; "водное" опьяняет, успокаивает, исцеляет и возвышает; "огненное" раздражает, возбуждает, ужасает и пробуждает; "воздушное" возвышает и уносит; "эфирное" убеждает, взывает и очень опьяняет.

Каждому элементу соответствуют чистые звуки, которые имеют несколько качеств (в том числе форму, цвет) и производятся определенными музыкальными инструментами. Так, звук земли имеет форму полумесяца, цвет желтый. Это звук неясный и монотонный, он производит дрожь, активность и движение в теле. Его можно воспроизвести на всех ударных и струнных инструментах с металлическими струнами и животными жилами.

Форма звука воды змеевидная, цвет зеленый. Он глубок, имеет мягкое и живое воздействие, будит воображение, вызывает мечты и привязанность. Характерный инструмент, который порождает этот звук, - джалтаранг.

Форма звука огня скрученная, цвет красный. Это звук грома, извержения вулкана, треска [^]ламени. Он высок и вызывает страх.

Зигзагообразную форму и голубой цвет имеет колеблющийся звук воздуха. Это звук ветра, морского бриза. Его действие разрушающее, сметающее, пронзающее. Он выходит из духовых инструментов (медных, деревянных, сделанных из бамбука). Это звук очень живой, вызывает экстаз. О звуке флейты Руми в "Маснави" сказал, что он "зажигает огонь в сердце".

Звук эфира заключен в себе самом, содержит все формы и цвета. Это основа всех звуков - полутон, который не прекращается. Его наилучшим инструментом является человеческое тело, с помощью которого он только и проявляется. Этот звук всепроникающ, но неслышим. Он связан с экстазом, озарением, покоем, бесстрашием, восторгом, радостью, откровением. Но, приходя внезапно, он вызывает помешательство. Чтобы избежать этого, его нужно достигать духовными практиками²⁷. Что же лучше танца может проявить этот звук?..

В Индии имеется несколько музыкальных традиций. Можно выделить три из них: фольклорную, храмовую и академическую. Первая, деши сангит, не скована строгими грамматическими правилами, имеет региональные диалекты, а ее задача - "радовать сердца людей". Вторая, марги сангит, "музыка Пути", связана с местными религиозными культурами и обрядами и подчинена их сложившимся законам. Истоки последней, высокоорганизованной музыкальной системы гандхарва сангит, восходят к Самаведе. Это музыка классическая, каноническая, следующая правилам руководств - шаштр. Видимо, уже в эпоху создания эпоса она существовала как развитое искусство.

Гандхарваведа определяется как сочетание инструментальной музыки {свары - "тона" и тала - "ритма, периодичности") и вокала (важным элементом которого является пада - "стопа, строфа").

В конце I тыс. до н. э. - I тыс. н. э. были созданы трактаты, описывающие индийскую музыкальную систему: "Натьяшаштра" Бхара-тамуни ("Трактат об искусстве драмы", III в. до н. э. - III в. н. э.), "Ги-таланкара" Бхараты ("Сочинение о красотах музыки", I в. до н. э.), "Музыкальная грамматика" тамильского поэта Ирайянара (IV в.), "Брихаддеша" Матанги ("Сочинение о музыке разных местностей", VII в.), "Сангитамараканда" Нарады ("Нектар

музыки", VIII в.), "Сангитаратнакара" Шарнгадевы ("Океан музыки", XIII в.). Практически во всех них музыка по своему внутреннему строению и употреблению оказывается тесно связанной с мифологией, философией, психологией.

Традиционно музыкальное искусство, как и танец, как и многие другие ремесла, передавалось от учителя к ученику устно; нередко песенные мотивы и телесные движения помогали запоминанию мелодических и ритмических сочетаний и последовательности.

Впервые искусство гандхарвам предстает как кодифицированная музыкальная система в древнеиндийском трактате по теории драмы "Натьяшастре". В ее основу были положены пять элементов - ступеней развития и "расширения" нады. Выделяются два типа звуков: "необработанные" (природные и механические, немusical) и "обработанные" (канонические) звуки.

Возрастающая и фиксирующаяся нада становится микротоном шрути ("услышанным", тончайшим различием звуковысотного уровня, "шириной в волосок"). Шрути делятся на пять классов: "жгучие", "широкие", "жалостливые", "нежные" и "нейтральные". Для нетренированного уха они почти неслышимы.

Несколько шрути (от двух до четырех) составляют свару - музыкальный тон, который в некотором смысле может быть сопоставлен с европейской ступенью звукоряда (тоном). Но свара не фиксирована так жестко, она является интервалом, тональной зоной (большинство европейских музыкальных инструментов не могут отобразить характер звучания индийской музыки). Свара - "то, что сияет само по себе" - обозначает также гласные ("самозвучащие"), которые идентифицируются с женской энергией шакти (и как Шива проявляется только через шакти, согласные варги - проявляются только в соединении с гласными). Свару называют еще рактадхва-ни - "звук окрашенный, сладостный, страстный". Свара слышится не в первом звуке {шрути), но в отзвуке, следующие за ним.

Первоначально в древнеиндийской музыке было только три свары - удатта, анудатта и сврита^{2*}. Позднее, в первой половине I тыс. н. э., сформировалась система семи свар, впоследствии получивших обозначение как шуддха (сиддха) - "чистые" (са,ри*9, га, ма, па, дха, ни). В X-XI вв., в результате влияния арабской и персидской музыкальных культур, сложился тональный регистр из 12 свар: к прежним были добавлены пять новых - викриты, "производные" от "чистых", находящиеся в пространстве между шуддхами - комали (бемоли) отри*, га*, дха*, ни*, и тивра (диез) отма*.

Однако свара - это еще и "прохождение воздуха по дыхательным путям", "дыхание".

Различают три вида дыхания: "лунное", чан-дра-нади, при котором воздух проходит через левую ноздрю, "солнечное", сурья-нади, при котором воздух проходит через правую ноздрю, и сушумна-нади - ровное дыхание.

Различными свойствами обладают и звуки, порожденные в разных местах тела: ати сукшма (в районе пупа), сукшма (в груди), пушта (в горле), апушта (в голове), критрима (во рту). Соответственно и голос бывает рожденный в груди (мандра), горле (мадхья) и голове (тара)!0.

Бхарата в четвертой главе "Гиталанкары" так определяет семь основных свар: са - "рожденная шестью", так как происходит из пупа, идет через грудь, сердце, два бока и голову, ре - "бык", проносится как вихрь и подобна мычанию, га - "запах", с шумом проходит через нос, ма - "срединная", возникает в середине тела, па - "пятая", происходит от соединения пяти жизненных "дыханий" - пран, дха - "бегущая, соединяющаяся", выходит из пупка вниз к анусу и бегом поднимается вверх, ни - "на нее все опирается"³¹. Система соответствия свар эмоциям, богам, животным, частям человеческого тела и некоторым другим явлениям может быть представлена в виде таблицы.

Рагхва Рага Менон так описывает свару: поначалу она кажется ученику узкой нитью, на которую трудно попасть, но постепенно, в процессе овладения мастерством, расширяется и становится площадкой, имеющей "переднюю" и "заднюю" стороны³². Настоящий мастер может легко подниматься и спускаться по звукоряду как "лицом", так и "спиной" вперед, разворачиваясь на главных сварах. Посередине свары находится "дверь", за которой обитает божество этой свары; проникновение туда дает музыканту возможность овладеть секретами искусства.

Любопытный пример ассоциативных связей движения и звука в индийской музыкально-танцевальной культуре приводит Т.Е. Морозова: «Так же как музыка базируется на семи основных ступенях... именуемых в Индии са, ре, га, ма, па, дха, ни, так и "опорой" индийского танца считаются семь суставных частей тела и рук, образно имеющих те же наименования. Кончик пальца принимается за "са", следующие далее три пальцевых сустава — это соответственно "ре", "га" и "ма", кисть - "па", локоть - "дха", плечо - "ни". Шея обозначается как "са", и далее вдоль линии тела: плечи - это "ре", талия - "га", бедро - "ма", колено - "па", пятка - "дха", палец на ноге (носок ноги) - "ни". <...>Звуки музыки, укладываясь в причудливые изгибы рук и тела, становятся зримыми. <...>Эта техника синхронного следования танцора за "звуковым дизайном", как его "отклик" на музыку, образно называется "алапана" (т. е. беседа, разговор)...»³³.

Система свар образует грому — звукоряд, который может исполняться на лады (мурчхана). Последним элементом гандхарваведы по "Натьяшастре" являются джати -

особые мотивы, мелодические типы (из которых позднее родилась концепция раги).

Представление о времени в индийской философии нуждается в особом внимании. Время - кала, или лайя, - также означает и "разрушение". Согласно философским воззрениям, само по себе оно не имеет ценности: "Действия, не упорядоченные во времени, пропадают втуне - поэтому нужно разделить и день, и ночь на следующие друг за другом четыре стражи", - пишет Раджашекхара в "Кавьямимансе" ("Рассуждения о поэзии")³⁴. Правда, лайя как технический термин в теории музыки и танца означает хорошо сбалансированную скорость течения определенного ритмического цикла.

Упорядочивающим время явлением выступает тал (taal) - метрический канон, ритм. Таладхьяя - второй раздел индийского искусства сангигг.

Идея тала настолько же близка человеку, как и биение его сердца, моргание глаз, дыхание. Вселенная строится по ритмическим законам: это видно по пульсации звезд, движению планет, смене сезонов года. Тал был основой возникновения времен, упорядочив и подразделив первоначальный поток времени, движущийся путем разрушения. Музыка же является рафинированным "двойником" видимого мира. Тал - это установленная система деления времени, или ритмический цикл.

Первое, чему обучают танцора в индийском классическом танце, - это построенному на танах ритму, который должен стать его танцевальным "дыханием" и сердечным биением. Для этого нужно довольно продолжительное время. Даже музыкально образованному европейцу трудно постичь индийскую систему талое, потому что она отличается от привычных ему ритмов.

Главные признаки тала - ритмичность (равномерная периодичность) и цикличность (повторяемость структуры). Когда на тхе~ ку - то есть на конкретное количество ритмических ударов, звучащих в определенном порядке, - кладут сетку из произносимых слогов - болов, возникает тал. Один пройденный круг (цикл) тала называется авартан. Начало и конец авартана всегда совпадают в точке "сам".

Очевидно, происхождение тала следует искать в поэтической речи. Поэтические размеры, чханды, известные с эпохи Ригведы, были прообразами талое. Именно на основе чхандов возникали музыкальные талы. Музыковед Тамил Джани-заде отмечает, что "во многих певческих жанрах фольклора... основным структурообразующим фактором является не мелодия, а ритмика, причем полностью вытекающая из ритмики стиха"³⁵. Мелодика пения Вед, равно как и иудейская псалмодия, и григорианский хорал, были в значительной мере подчинены ритму и интонациям исполняемых текстов.

Любопытно, что тал - не только временная метрическая система каждой песни, поющегося рассказа, танца, но также и мера пространственная. В талах меряли, например, человеческое тело. Талом называли длину ладони, что было основной метрической единицей в каноне ваяния. Индийское (как и византийское) гармоническое мужское телосложение имеет единую меру - наватал, "девять ладоней".

Тал подразделяется на единицы - матра, что означает "вместилище, мера", в данном случае - "мера времени звучания звука". По словам Устада Вилайята Хана, это мера, исчерпывающая свой предмет, представляющая его целиком. Одна матра соответствует "одному миганию глазами", времени произнесения одного краткого открытого слога или краткой гласной в санскрите. Считается, что одна матра состоит из пяти нимеша - "мгновений".

Ритм происходит из всякого движения - гати, или лайя на музыкальном языке. Лайя как относительное понятие скорости ритма бывает трех типов: виламбит (медленная), мадхья (средняя, ей соответствует прамана капа - "образцовое время") и друт (быстрая). Внутри каждого типа выделяют еще звенья "очень медленно", "средне медленно", "медленно" и т. п. Лайя может пониматься и как вселенский ритм, регулирующий все физические и духовные проявления жизни. В таком случае его можно сопоставить с ведическим ритма. Некоторые особенно консервативные музыканты Индии считают, что непоследовательность использования лайи в музыкальном исполнении может привести к мировой катастрофе. Вот почему нередко со стороны особо приверженных традиции музыкантов слышатся резкие осуждения современных экспериментов с ритмами. Лайя имеет определенное количество чханда, и всякий тал связан с этими чханда и соответственно с определенными раса. Например, чоутал и эктал во многом похожи, но имеют разный характер: чоу-тал, исполняемый на пакхавадже, относится к мужественному типу тандава, эктал таблы - к женственному типу ласья.

В индийской музыке нет фиксированного времени звучания: тал изначально индивидуализирован, определены лишь порядки соотношения величин, или ритмические интервалы — лайякари. Для исполнителя не представляют большой сложности целые величины: эк-гун (тхагун) - 1:1, дугун - 1:2, тигун - 1:3, чогун - 1:4, атгун - 1:8, солагун - 1:16. Не столь сложно удваивать или учетверять скорость (если только позволяют физические возможности и тренированность). Но наивысший класс представляет собой исполнение таких лайя, как паун или аари - 1:0,75 (3 удара в 4 матра); савайгун или биари - 1:1,25 (5 ударов в 4 матра); дедхгун или куаари - 1:1,5 (6 ударов в 4 матра); паундугун или махаари - 1:1,75 (7 ударов в 4 матра), адхайгун - 2:0,5, (1 удар в 4 матра), сархетигун - 3:0,5 (1 удар в 6 матра), а также махабиари - 1:2,5 (10 ударов в 4 матра) и маха-куари - 1:3,5 (14 ударов в 4 матра).

Талы различаются разным числом матр (те, в которых число матр делится на 3,

называются третьясра, на 4 - чатурасра; есть и смешанные), разными болами - словесным проявлениям, грахами - акцентами, отмеченными матрами, - сам, тали, кхали, вибхагами, или ангами - группировками матпр внутри тала, количеством используемых матр в одной вибхаге (см. подробнее описание некоторых талов). Джати, или роды талое, зависят от кратности матра: если их количество кратно трем - это тисра джати, четырем - чатурасра, пяти — кханда, семи — мисра (мшира), девяти — санкирна.

Всего в музыке хиндустани насчитывается 295 талов, карна-тик - 175 с количеством матр от 2 до 48.

В традиции хиндустани широко распространены 24 тала. Некоторые из старых талов в настоящее время почти не звучат; это связано, в частности, с отмиранием искусства игры на ряде инструментов, для которых те талы и были характерны.

В классических танцевальных стилях Индии используются разные талы. Катхак строится на единой системе талов. Некоторые из них имеют нечетное количество матр (панчам савари — 15, лакшми — 9), большинство — четное (джаптал — 10, чотал — 12, дха-мар - 14). В настоящее время в катхаке более или менее унифицировано пять талов — тинтал, джаптал, дхамар, рупак, эктал. Рисунок всех остальных талов варьируется от учителя к учителю. Наиболее популярен тинтал из 16 матра. Многие талы могут стягиваться к нему. Полагают, что этот тал наиболее легок для восприятия зрителями и слушателями. Композиции в нем без особого труда перекладываются на европейскую музыкальную ритмику (4/4, из 16 ударов каждый четвертый акцентирован).

"Четырехчастное" - это и один из древних индийских этнокультурных символов. Вот ведическая загадка о сокровенной сущности Речи как космического агента, творящего мир:

На четыре части размерена Речь.

Их знают брахманы, которые мудры

Три тайно сложенные (четверти)

Они не пускают в ход.

На четвертой (четверти) речи говорят люди³⁶.

На 16 частей делится и древнеиндийский год ("Поистине этот Праджапати - есть Год шестнадцатичастный"). Тело человека, как и некогда тело первочеловека Пуруши, также делится на 16 частей: "Из шестнадцати твоих частей осталась лишь одна часть..."; оставшаяся часть - это бессмертный Атман³⁷. В музыкальной философии это выражается в облике сама - главной части любого тала.

Много в Индии и других делений на 16. Шестнадцать частей у имущества человека, по 16 частям взимается долг. Имеется 16 видов искусства и 16 типов украшения тела женщины — соласингар. Поэтому тинтал, состоящий из 16 матра, образует целую сетку разнообразных ассоциаций.

Единство вокала, инструментальной музыки и танца выражается в идее начала и конца ритмического цикла, в идее сама. Чтобы это понять, снова обратимся к древнеиндийским представлениям о времени.

В древнейшей части Вед "время" обозначалось словом Пи-(от корня г-аг, "двигаться"; отсюда же и rta - "мировой порядок, ритм"). Как пишет Т.Я. Елизаренкова, оно означало "фиксированное, соответствующее время" и соотносилось прежде всего с ритуалом — циклически повторяющимся жертвоприношением⁸. То есть время представлялось не равномерным, но "стягивающимся" к одной точке, определенному и особо выделенному моменту. В календарном годовом круге этим моментом являлся праздник Нового года (конец и начало года). В музыкальной метрике он проявлялся в концепции сама.

Сам — квинтэссенция всего сангита. Формально это наиболее акцентированный удар в тале, всегда первый и последний в авар-тане, символизирующий начало и конец времен, логическое завершение темы. С него обычно начинается и им всегда кончается всякая танцевально-вокально-музыкальная композиция. В финале композиции он требует абсолютного ритмического единства танцора и музыкантов, создавая состояние возбуждения и у исполнителей, и у зрителей.

Понятие сам восходит к текстам Вед и Брахман. Сам - важнейший элемент древнеиндийского ритуала, в котором наиболее ярко воплощена идея соединения, собирания. Человек "сделан" (samskrta) с помощью ритуальных действий³⁹. Для совершения жертвоприношения жрецы соединяются, собираются (samstha). Само жертвоприношение (воздвижение алтаря и все последующие ритуальные действия)

понимается как "собрание вместе" isamskr, откуда и наименование священного языка - "санскрит", то есть собранный и обработанный). Согласно "Шатапатха-брахмане", жрецы собирают и соединяют вместе (samskaroti, samdha) распавшиеся члены Праджа-пати⁴⁰. Сексуальное соитие тоже обозначается через это понятие.

Понятием сам оперирует и индийская фонетика (шикша, "наука о произношении", кратко изложенная в "Тайттирия-упаниша-де" -1,2). Согласно П. Дейссену, здесь сама - "выравнивание" - понимается как мгновенная пауза между предыдущим и последующим звуками, как бы связывающая их⁴¹.

Мирна Элиаде назвал "царской дорогой Духа в Индии" эту всеобъемлющую идею интеграции, унификации, представления в совокупности, устранения противоречий, объединения фрагментов в Целое. Ананда Кумарасвами, известный искусствовед и культуролог, определил интеграцию, становление "самим собой" как одновременные смерть, рождение и бракосочетание.

Сам в исполнительском искусстве - предмет вождения зрителей, ждущих разрешения всей игры и напряжения, создаваемого совместно музыкантами, певцом и танцором. У одних исполнителей "схватывание", достижение сама бывает громким, победным, ликующим, у других он наступает как бы сам собой, исподволь и переживается глубоко интимно. Но неумение "достигать" сам, опережение или запаздывание делают выступление беспомощным и смешным.

Рага-вивекадхъя, искусство построения музыкальной композиции, составляет третий раздел сангита. Рага-видъя - учение о раге в индийской музыкальной культуре. Мелодически индийская классическая музыка строится на основе раг. Рагу можно назвать шестой ступенью расширения звука (нада).

В "Ригведе" часто встречается понятие саман - определенная мелодия, на которую следует исполнять тот или иной гимн. Специально этим мелодическим образцам посвящена "Самаведа". Вероятно, именно на этой основе позднее сформировалась концепция раги. Непосредственным же прообразом раги принято считать мурч-хану - музыкальные лады, известные по "Натьяшастре".

В ведическую эпоху стихотворный размер (то есть ритм) считался исходным по отношению к мелодии, ее пони (лону); существовало соответствие определенных мелодий и их размеров (что близко представлению о "семьях" раг и рагини). Итак, ритмическая сетка выступает как женское, принимающее, ограничивающее и проявляющее начало, мелодия - как бесконечно длящееся (континуальное), мужское, рождающее и рождающееся.

С сочетанием индийских тала и раги ("лодки" и "реки") можно сравнить китайские фэн лю - "ветер и поток", по Юань Хуну, "миг творческого вдохновения" и одновременно "основной принцип организации общества и управления государством". «Следовать своей безбрежности называется "ветром". Уметь находить в ней порядок называется "поток". Если смотреть с точки зрения "ветра", тогда одинаковое и различное можно обрести и узреть. А если смотреть с точки зрения "потока", тогда добрые и злые помыслы будут отделены друг от друга. Вот почему мудрые правители древнего Китая, как считается, упорядоченно следовали общему "ветру" и направляли вещи на путь "потока", тем самым позволяя каждому до конца претворить свое назначение»⁴². Фэн ("ветер"), являющийся естественным движением "пневмы" или "энергии" ти, здесь родствен спонтанно развивающейся индийской мелодии, раге. Лю - "поток, течение, нис-падение в перерождение" некоторым образом близок циклически повторяющемуся талу.

По своему происхождению слово рага связано с понятиями "привязанность", "расцветивание", "украшение". Говорят, рага - то, что "окрашивает сердца и умы людей". Это специфическая мелодическая структура, образец, схема мелодии с точно определенным характером.

Принадлежность к той или иной раге определяется наличием одних групп свар и отсутствием других. Особенно выделяют четыре свары в раге: вади, самвади, анувади и вивади[№]. Две — вади ("царь раги") и самвади ("премьер-министр") - важнейшие, и все исполнение является как бы ухаживанием за ними. Матанга характеризует это так: вади подобна господину, она ведет разговор; самвади (составляющая консонанс с вади) - его собеседник, советник; анувади (ассонанс с вади) - вторит двум, как слуга, вивади (диссонанс с вади) - их враг, спорит с ними.

Рага имеет "мужской" (пумлинга), "женский" {стри) или "средний" {напумсака) род⁴⁴. Некоторые раги имеют одинаковый набор свар, но различаются по чалану ("походке", "ухаживанию") - движению, мелодии. Рага привязана к определенному времени суток и года, она связана с определенной бхавой и вызывает определенную расу. Но, как и всякая мелодия, рага имеет большую степень свободы: в ней нет собственной завершенности, она - вечное превращение, ее не устанавливают, не сочиняют, а открывают.

Матанга пишет, что рага должна иметь по меньшей мере по 5 свары в восходящей {ароха) и нисходящей (авароха) гаммах; рага, построенная на 5 сварах, называется аудава, на 6 - шадава, на 7 - сампурна. Встречаются и смешанные раги (например, Кедар имеет 6 свар в восходящем и 7 в нисходящем потоках, ее называют шадав-сампурна).

Считается, что древнейшие раги сочинили Шива и Парвати, и именно они придали рагам присущие им по сей день черты.

В "Натьяшастре" описано 7 "чистых" и 11 "смешанных" раг; позднее в традиции хиндустани оформилась система 12 раг, в карна-тик - 16 раг. Наиболее подробно роды раг (джанака рага, "раги-родители") описаны в XVIII в. пандитом Венкатамуххи (тртамела), в манускрипте "Madan-ul-Mausiqi" (XIX в.), а в 1930- 1940-х годах - пандитом Бхатканде. Шесть древнейших из них - Хиндола ("вызывающая весну"), Шри ("дарящая покой и радость"), Мегха ("дающая дождь"), Бхайрава ("радость от пения птиц и светлого дня"), Дипак ("пламя светильника") и Панчама ("пятая") считаются "мужского" рода, они имеют по шесть "жен" - рагини⁴⁵. В свою очередь, в каждом союзе есть по восемь "сыновей" (пупра-рага), тоже "женатых".

Шесть древнейших раг соответствуют шести временам года Индии, другие связаны с определенными месяцами, днями и временем суток.

В североиндийской музыкальной традиции хиндустани порядок исполнения соответствующих обстоятельствам раг свято соблюдается. Исполнение имеет магический характер: рага Дипак способна зажечь пламя (как это произошло однажды со знаменитым индийским музыкантом Тансенем, воспламенившимся от исполнения этой раги), Мегха - вызвать дождь, Шри - принести счастье. Раги имеют и определенные психотерапевтические свойства: Дарбари вводит в состояние медитации, йогического сосредоточения, ее исполняют вечером; Багешвари навевает романтическое настроение и эротические видения, она подходит только для полуночи⁴⁶.

Рано утром, в четыре-пять часов утра (время, называемое "нектаром" - амрит, когда не спят только йоги и сумасшедшие), музыканты просыпаются и исполняют рагу Лалит - приветствие богам. В семь-девять часов утра, когда солнце уже поднялось довольно высоко, наступает черед семейства раг Бхайрав, исполнение которых улучшает сердечную деятельность.

Около 11 часов утра начинается время раг Мияки-тор, в полдень - семейства Саранг. В любое время суток можно исполнять раги Пилу и Бхайрава, а во время сезона дождей - Малхар.

В три-четыре часа дня играют раги тхата Випавал и раги Паддип.

С четырех до шести часов вечера - время раг Бхгшпаласи, Кафи. С шести до семи можно

исполнять "пограничные" (правишик парамел) раги Мултани, Джая Джаванти, которые "открывают ворота" вечерним и ночным рагам.

После семи часов вечера - время раг Кальян, Дарбари-кангра, Деш. Рагам Кхамадж, Багешвари, Тиланги, Яман; им повезло: их исполняют до девяти часов вечера, и поэтому они всегда встречаются в музыкальных концертах. Мальконс -рога полуночи, она звучит мужественно и патетично, но в ее исполнении часто можно ощутить и усталость исполнителя после долгого дня. Кроме упомянутых, существует еще группа раг, исполняемых в утренние и вечерние сумерки, - сандхи пракаш, когда нельзя точно определить время суток и когда разные состояния смешиваются (например, рага Сохши).

Зримость раг может быть проявлена в их визуальных образах (описанных, в частности, в "Вишнудхармоттаре"). Рагамала - "ожерелье раг" - известна и как музыкальная композиция, состоящая из последовательных вариаций в разных рагах, и как жанр миниатюры Раджпутской школы. Вот описание раги Тоди — "успокаивающей, ласкающей": "Тонкое лицо Тоди, увлажненное шафраном и камфарой, сияет, как цветок жасмина. Лесные лани замирают при виде ясноликой Тоди, в руках которой лютня".

О роге Саранги говорится: "На Саранги шелковая желтая одежда и воинские доспехи, покрывающие его темное тело. Вооруженный луком, палицей, диском, щитом и сверкающими стрелами, он держит в руках лотос и морскую раковину. Драгоценности сверкают на нем. Конем служит ему священная птица Гаруда"⁴⁷.

Поэтическая иконография раг состоит из двух частей. Это доха — рифмованное двестишье, резюме, и чаупаи — четверостишье, в котором рифмуются четные строки.

Вот пример описания раги Мегх-маллар, исполняемой в сезон дождей:

доха - "Махараджа Мегх-маллар встречается с Гауд, Кукубхой, Гурджари, Бангали и Вибхас, проводит с ними время, танцует и радостно развлекаясь";

чаупаи - "Мегх-маллар хороший махараджа, у него живой ум. Герой прекрасно танцует и наслаждается радостями жизни с веселыми спутницами. Красиво одет Мегх-маллар, он носит тигровую шкуру и унизан многочисленными украшениями. Блестят драгоценности на его прекрасных служанках. Хлопая в ладоши, повелитель танцует с ними под звуки барабана. Танцы и музыка вызывают появление на небе облаков. Облака сгущаются, их движение сопровождается громом и молнией. Начинается дождь"⁴⁸.

Непосредственно к рага-видье примыкают еще два раздела сангита. Пракирнадхья - это правила развития песнопения, состоящие из рагалапа - развития раги и рупалапа - метрической последовательности произнесения слов, "тканья" вокала. Прабандхадхья - искусство сочинения ритмических средств {гита) для вокала: свара, вируда (панегирик божеству), пада, тена (заменитель матр - тена, на, те, на), пата (слоги музыкальных инструментов - дха, дхин, катх, тхеге) и тала (отметка ритма).

Вадьядхья - раздел сангита, посвященный музыкальным инструментам. Музыкальные инструменты в индийском исполнительском искусстве - это телесная форма музыки. Их внешний вид (форма и материал) зависит не только от местных условий, от имеющихся в распоряжении природных ресурсов, но также и от философских представлений. Самые древние инструменты представляли собой своего рода добавления к человеческому телу - они вешались на грудь, привязывались к рукам и ногам.

Один из таких инструментов - бубенчики гхунгуру (в фольклорных танцах нупур или кинкани), охватывающие щиколотки ног танцора — стал каноническим для всех стилей индийского классического танца. Бубенцы делают из меди либо сплава цинка и ме,г,л, иногда из серебра, нанизывают на длинную веревку или пришивают на манжетку - от 100 до 200 штук. Нандикешвара в "Абхиная Дарпане" настоятельно советует нанизывать бубенцы на веревку темно-синего цвета, так как считается, что этот цвет предрасполагает к труду.

Поскольку в инструменте, как и в человеческом теле, производится звук, он одновременно воспринимался как аналог человека, хотя и упрощенный. Музыканты почитают свои инструменты как священные: перед игрой и после до них дотрагиваются кончиками паль-Цев, испрашивая благословения богини Сарасвати - покровительницы музыкантов, актеров и ученых. Для музыкальных инструментов проводят жертвоприношения (пуджи), им поют гимны.

В "Натьяшастре" содержится одна из древнейших классификаций музыкальных инструментов, используемая и по сей день. Построена она на принципе достижения звука: выделяются инструменты струнные {тамта или тантри вадья), духовые (сушира вадья), ударные [аванаддха) и "твердые" - не требующие настройки (гхана вадья).

Древнейшими инструментами, очевидно, были ударные, отбивающие ритм. М.С.Н. Менон пишет, что для распевания ведических гимнов использовали дхунхурбхи - растянутую над ямкой в земле кожу, по которой били палкой⁴⁹. В индуизме и буддизме особенно почитается небольшой двусторонний ручной барабанчик Шивы дхамару - его звук является символом творения и разрушения мира.

Струнные инструменты были связаны, очевидно, с техникой стрельбы из лука. В текстах "Махабхараты" битва, особенно звук тетивы лука, постоянно сравнивается с игрой на музыкальных инструментах. Это подтверждает и форма инструментов: струна обычно ассоциируется с тетивой лука, смычок - со стрелой. Южноиндийская разновидность древнего струнного инструмента вины, виллади-вадхьям или виллу-котту, происходит от виллу - "лук".

В эпоху Средневековья, в результате арабского и персидского влияния, в Индии появились новые музыкальные инструменты (хотя часто они приспособлялись под старые индийские формы) -рабаб, саранги, ситар, табла, инструменты с клавиатурой, как гармония. Подвижные ранее струны теперь были зафиксированы. При этом исчезли существовавшие в Индии арфа, цимбалы. В связи с этим появлялись новые раги {Яман, Тоди), стили (кхайял, таппа). Произошел переход к тональному регистру из 12 свар.

Один из музыкальных инструментов - флейта - очень значим и для индусов, и для мусульман, а впрочем, и для всего культурного ареала Южной и Восточной Азии. Д. Руми заметил, что она имеет голос человека, разделенного с Богом, и, наверное, поэтому наилучшим образом выражает состояние влюбленного. Устад Инайят Хан сказал: "Светом своей души я понял, что красота небес и пышность земли суть эхо Твоей волшебной флейты"⁵⁰. Именно флейта - неперенный атрибут Кришны, ее звук магически притягивал всех женщин Вриндавана.

В качестве аккомпанемента танцу катхак используются следующие музыкальные инструменты: табла, пакхавадж, шампура, саранги, гармония, а в последнее время также ситар, сарод, флейта. Один из инструментов ведет циклическую мелодическую линию: при исполнении на саранги она называется лехра, на гармонии - наг-ма. Непременными "участниками" танца являются бубенчики гхунгу-ру на ногах танцора. Вокальную часть исполняют как певец, так частично и сам танцор (он может напевать песню в сюжетном танце, а в чистом танце время от времени рецитирует паранты).

К XIII в. в индийской музыкальной культуре наметилось деление на две ветви — северную (хиндустан) и южную (карнатик). Танцевальные стили бхаратнатъям, кучипуди, орисси, катхакали, мохи-ни-аттам основываются на музыкальной традиции карнатик, кат-хак и манипури - на хиндустан.

В настоящее время это две самостоятельные музыкальные традиции, которые, однако, имеют много общего. В основе они ладовые и мелодические, имеют 12-тоновый диапазон с определенными интервалами и тоникой (протяжным басовым звуком в качестве фона) и построены на системе раг и талов.

Но есть между ними и серьезные различия. Так, например, различается в них подход к раге, к ее структуре и раскрытию темы. В традиции хиндустани раги имеют фразовую и пассажную структуру, могут объединяться в смешанные формы (мишра), здесь больше возможности обработки темы. Хиндустани и карнатик основываются на разных талах, различаются системы их записи. Разница наблюдается и в манере извлечения звука, в структуре композиционных форм, в тематике вокальных текстов.

Традиция хиндустани развивалась во многом под влиянием арабской и персидской музыки. Это отразилось и на ее репертуаре (возникли такие музыкальные формы, как кхайял, тарана, тхумри, дхрупад, дхамар), и на составе музыкальных инструментов (появились ситар, сарод, шехнаи, табло).

Для музыки хиндустани характерны две особенности. С одной стороны, в ряде форм сохранены индуистская религиозность, преданность, характер вира расы (мужественности). С другой стороны, обретены черты музыкальной традиции Персии, Передней Азии.

Сохранению древней индуистской религиозности особенно способствовали такие музыкальные формы, как дхрупад и киртан. Дхрупад сложился в конце XIV-начале XV в. при радже Ман Сингхе Тумаре в Гвалиоре и был основан на музыке шастр, с некоторыми элементами фольклора. Это тяжеловесный, без особенных украшений, по содержанию глубоко религиозный стиль. Тексты песен написаны в основном на языке брадж-бхаше, а также на магадхи, гаури, апабхрамше. Их тематика - восхваление божества.

Киртан развился на основе дхрупата и похож на него; тематически он тесно связан с культом Кришны. Это песни "восхваления божества", основанные на текстах пуран, сочинениях поэтов Криш-надаса, Харидаса, Сурдаса. В текстах дхрупата и киртана очень значительную роль играют метафоры, поэтические параллели. Наиболее популярны 16 элементов: по четыре вида цветов (лотос - кама-ла, беловато-желтоватые цветы дерева чампа, водяная лилия кумуда, панданус кетаки), плодов (гранат, древесное яблоко - шрипхала или джамбу, красная тыква-горлянка - бимба, плоды дерева кадамба), птиц (гусь, кукушка, хохлатая кукушка папийя, серый журавль) и животных (слон, антилопа, лев и рыба).

Вокальные стили дхамар и хори тоже посвящены теме Кришны и весеннему празднику Холи. В них песни исполняются на языках брадж-бхаша, бходжпури, авадхи; дхамар стиль сольный, хори может исполняться и в хоре. Дхамар исполняется в одноименном талае, хори - в талах дипчанди и чанчар (все они имеют по 14 мат-ра). Другие вокальные стили - пад ("всепоглощающая любовь к Богу", обычно по тексту поэмы XIII в. "Гита Говинды" Джайядевы) и бхаджан (божественные гимны, обычно в русле вишнуитской традиции). По форме все они более легкие по сравнению с тяжеловесным дхрупатом.

Однако при сохранении индуистской традиции в хиндустани была обретена и мусульманская лиричность. Особенно отчетлива она в композициях, появившихся в эпоху Великих Моголов, - тхумри, дадра, газель. Считается, что тхумри (от thumka - "грациозная поступь") создал патрон катхака Наваб Авадха Ваджид Али Шах, положив лирические песни на раги. Строфы в них повторяются по несколько раз, что дает возможность танцору проявить при импровизации целый ряд ассоциаций. Доминирующая эмоция в этих композициях, исполнявшихся танцовщицами-куртизанками, тавапф - любовное томление.

Итак, мы обратили внимание на шесть составных частей сан-гита - сварадхья (раздел о музыкальном тоне), рага-виветдхья

(учение о музыкальных композициях и их вариациях), пракирнад-хья (правила развития мелодии и ритма), прабандадхья (искусство вокала), таладхья (ритмические формы) и вадьядхья (классификация музыкальных инструментов).