

### Классическая индийская музыка

#### § 1.1.1. Традиция

Рассуждая о творчестве отдельно взятого индийца – будь то писатель, музыкант или представитель какой-либо другой культурной сферы, – совершенно необходимо упомянуть индийский традиционализм. Как многие страны Востока, в Индии глубоко укоренился принцип преемственности практически во всех областях культурной деятельности. Причем, что вполне естественно, в ходе истории происходят изменения самих традиций, воздействия культур разных народов друг на друга; находятся отдельные смельчаки, которые отваживаются бросить вызов древним устоям. В истории Индии можно найти множество тому примеров. Но, как правило, с ходом времени элементы некогда чужой, навязанной извне культуры, гармонично вливаются в традиции исконно индийские. Такие процессы происходили и во время господства в стране мусульманских правителей, и в период английского владычества. В данном случае музыка не является исключением. Она так же, как и вся индийская культура, эволюционировала и впитывала в себя все лучшее, что приносили другие народы, с которыми Индии приходилось вступать в контакт в процессе исторического развития. Истоки музыкальной традиции Бенгалии следует искать в глубокой древности за пределами территории нынешней Бенгалии. Ранние элементы разработанной теории музыки исследователи обнаруживают еще в Самаведе . Далее, на протяжении многих столетий индийские ученые создавали музыковедческие трактаты, описывающие положение дел в современной им музыке, писали комментарии на эти трактаты, уточняли и расширяли их. Это неудивительно – ведь, во-первых, мнения разных авторов по поводу одного и того же предмета могли различаться, а во-вторых, музыкальная культура не стояла на месте, а шла в ногу со временем, эволюционируя, отвечая эстетическим потребностям представителей разных поколений. Целью данного исследования не является подробное описание древних музыковедческих трактатов, однако, для понимания того, что представляла собой музыкальная культура Бенгалии конца 19 – начала 20 веков, необходимо привести краткие сведения о развитии представлений индийцев о музыке, начиная от истоков традиции. Таким образом, мы ограничимся перечислением лишь наиболее значимых для нашей темы музыковедческих работ.

Как уже упоминалось ранее, первые сведения о представлениях индийцев о музыке ученые находят в Самаведе, текст которой складывался приблизительно в конце 2 – начале 1 тысячелетия до н.э. (большая его часть была заимствована из Ригведы ). Наряду с текстами жертвенных песнопений, в этом священном тексте находятся нотные

записи древних гимнов богам. Исходя из их анализа, были сделаны выводы о существовании уже в то время понятий высоты, силы, длительности музыкального звука, о представлении древних индийцев о такте и размере; уже в те времена было известно 7 звуков звукоряда (8, с.32). Следующий трактат следует отметить отдельно, потому что это первая в Индии работа, посвященная исключительно формам искусства, связанным с музыкой – это Натьяшастра, автором которой считается мудрец Бхарата. Этот текст относят к периоду 2 до н.э – 4 вв. н.э. В работе освещаются различные аспекты танца, вокального искусства и мимики (в Индии мимика – это неотъемлемый атрибут танца). В Натьяшастре разрабатывается эстетическая концепция расы, о чем подробнее будет сказано далее. Излагается теория музыки, многие составляющие которой дошли до наших дней (автору следует сразу оговориться, что те элементы теории музыки, которые уже не актуальны – эволюционировавшие или вышедшие из практики – детально в данной работе не освещаются). В Натьяшастре описывается теория интервалов, микроинтервалов-шрути, ладов; метра, ритма и темпа; даются указания по технике игры на различных инструментах. В этой работе впервые описан ключевой термин для восприятия индийской музыки – рага.

Приблизительно в конце 4 – начале 5 вв. н.э. был создан трактат Матанги Брихаддешы. В нем автор представляет информацию о древнеиндийских рагах и указывает, что наряду с традиционными рагами, которые упоминались до него (в Натьяшастре), существуют еще и раги местного происхождения. Таким образом, мы находим первое упоминание о музыке неклассической. К сожалению, до нас не дошла часть этой работы, посвященная духовым инструментам – сам Матанга, видимо, был экспертом в области игры на флейте (13, с.8). К Натьяшастре было создано несколько комментариев, среди которых можно упомянуть Абхинавабхарати (автор – Абхинавагупта) и Бхаратабхашья, или Сарасватихридайаламкара, написанную Наньядевой, оба трактата принадлежат к 11в. Далее был создан целый ряд работ и компиляций, содержащих сведения о музыке того времени.

Следующей вехой в индийском музыковедении принято считать трактат Сангитаратнакара, созданный Шарнгадевой в первой половине 13в. Это обширная работа, состоящая из 7 книг. В ней освещаются философские аспекты звука, теории интервалов, микроинтервалов, регистров, ладов, ритма; эстетический аспект восприятия произведения искусства – раса; разбираются различные приемы музыкальной орнаментики; описываются музыкальные инструменты (уже тогда они разбиты по группам на струнные, духовые, ударные и идиофоны (инструменты, не требующие специальной настройки) (13, с.13). Шарнгадева в своей работе различает раги древние и современные ему. Это еще раз подтверждает факт эволюции музыки и позволяет отграничить один культурный пласт от другого. Предположительно, после Сангитаратнакары была создана работа Сангитамакаранда (13, с.14). Автором ее считается Нарада. По мнению некоторых ученых (Л.Синявер), она была создана значительно раньше (приводятся даты 7 – 8вв.), но в первой части трактата автор

следует за Шарнгадевой в изложении системы ассоциаций нот звукоряда с отдельными божествами, ритмическими размерами. Вдобавок к этому, автор вводит несколько новых видов подобных ассоциаций, добавляет новые виды классификаций раг: он делит все раги на мужские, женские и сыновние (рага, рагини и путра-рага соответственно). Также Сангитамакаранда подразделяет раги на мужские, женские и нейтральные (13, с.14). Следует добавить, что в современный период в североиндийской традиции принято разделять все раги на мужские (рага) и женские (рагини).

На 13 – 14вв. приходится творческий период Амира Хусроу (Амир Хосров Дехлеви, 1254 – 1324гг.). По преданию, ему принадлежит изобретение, пожалуй, самого известного индийского музыкального инструмента – ситара. Музыкант и поэт, Амир Хусроу сочинял поэтические произведения на санскрите, хинди и фарси. Л.Синявер приводит слова Дж.Неру, свидетельствующие о популярности А.Хусроу: «Он пел о жизни и различных ее проявлениях, о приходе в дом невесты, о разлуке с любимой, о дожде, после которого выжженная солнцем земля снова рождает жизнь. Эти песни часто поют и теперь, их можно услышать в любой деревне и в любом городе Северной и Центральной Индии» (8, с.25).

В 14 – 15вв. был создан ряд комментариев к Сангитаратнакаре. Наиболее известны работы Симхабхупала и Каллинатха. В 1428г. благодаря покровительству султана Малика Шаха была создана энциклопедическая работа Сангиташиромани . Эта работа покрывает большое количество аспектов теории музыки (13, с.16).

Еще одной вехой в индийском музыковедении считается работа Сварамелакаланидхи . Ее автор – представитель южноиндийской традиции – Рамаматья. Работа была создана в 1550г. по заказу Венкадри – брата влиятельного министра по имени Рамараджа, при дворе царя Виджаянагара Садашивы. Целью ее создания было желание устранить противоречия разных авторов по некоторым вопросам теории музыки. Это означало, что автору было необходимо пересмотреть существовавшее на тот момент положение вещей в данной области и описать его. Автор переосмыслил теорию музыки, как она описывалась в древних трактатах, и отказался от многих старых концептов, которые к тому времени уже стали не актуальны. Однако, отдавая дань ученым прошлого, Рамаматья все же упоминает некоторые из них. Так, Рамаматья пишет о теории микротонов-шрути, но уже не в полном соответствии с описаниями их у Шарнгадевы, а с точки зрения исследователя музыки 16в. Также он дает несколько классификаций музыкальных инструментов.

В Сварамелакаланидхи содержатся расчеты положения ладов на струнном музыкальном

инструменте. Они базируются на принципе совершенного консонанса чистых первой и пятой ступени, что соответствует Пифагоровой темперации. Уместно заметить, что по этому же принципу рассчитывалось положение ладов на арабских и персидских инструментах того времени (13, с.21).

В работе освещаются традиционные характеристики отдельных раг, такие как количество употребляемых при ее исполнении нот, время суток, в которое следует исполнять ту или иную рагу, и другие аспекты (подробнее об этом см. в главе «Основные элементы теории музыки Хиндустани»). Важно, что Рамаматъя предлагает новую систему классификации раг. До него раги классифицировали по двухступенчатой системе: на нескольких ладах-джати основывались главные раги, которые, в свою очередь, давали рождение остальным рагам. Автор Сварамелакаланидхи предложил классифицировать каждую отдельную рагу в соответствии с тем звукорядом-мела, на котором она базируется. Таких мела Рамаматъя выделил двадцать (19, так как 2 из них фактически идентичны) (13, с.21). Здесь следует добавить, что в то время уже было ощутимо влияние арабо-персидской культуры на индийскую музыку. Но на севере страны это воздействие постепенно принималось и усваивалось, на юге же старались придерживаться точек зрения ученых древности. Таким образом, произошло разделение индийской традиции на северную (Хиндустани) и южную (для обозначения которой в англоязычной литературе принят термин Carnatic, или Karnatic). Во многом они схожи, но во многом и различны. В дальнейшем мы будем, в основном, касаться североиндийской музыкальной традиции. Музыканты и музыковеды Северной Индии, естественно, были знакомы с южноиндийской системой классификации раг по звукорядам-мела, однако продолжали пользоваться собственной системой рага-рагини, которая базируется исключительно на эстетическом принципе (13, с.23). Некоторые исследователи пытались соединить две системы: Пундарикавиттхала в работе Рагаманджари, Шрикантха в трактате Расакаумуди и др. Последняя работа посвящена не только раге – она является источником информации и по эстетическим вопросам, касающимся теории раса. Шрикантха сопоставляет раги со временами года и суток, предписанными для их исполнения. Система звукорядов-мела была далее разработана такими авторами, как Соманатха, Говинда Дикшита и сыновьями последнего Венкатамакхином и Яджнянараяном Дикшита. Венкатамакхин, в частности, а своей работе Чатурдандипракашика представил новую систему классификации раг в соответствии с 72 мела. Однако некоторые ученые подвергают сомнению авторство данного трактата (13, с.27). Похожая система классификации с небольшими отличиями описывается в работе Санграхачудамани (18 век), автором которой является Говинда. Эта система сейчас является общепринятой среди музыкантов и композиторов южноиндийской музыкальной традиции. Еще одной работой, в которой приводится система классификации раг, а также североиндийская система темперации, является Сангитапариджата (17в.). Несмотря на то, что имя автора трактата – Ахобала – указывает на его южные корни, в его работе описывается в основном североиндийская музыка. Ахобала по прежнему воспроизводит теорию о микротонах-шрути, но, в соответствии с практикой того времени, описывая раги, он указывает лишь на 12 нот звукоряда, математически определяя их местоположение на струне (13, с.29). В целом

Ахобала приводит описания 11340 раг, распределяя их по 6 категориям мела в соответствии с количеством альтерированных нот в базовом звукоряде. Детально же он разбирает лишь 122 раги (13, с.29).

В начале 19в. был создан трактат Сангитасарасанграха , автором которого является бенгальский поэт-вишнуит Нарахари Чакраварти, писавший под псевдонимом Гханашьяма Даса. Работа посвящена музыке, танцу и языку (в музыке, танце и драме) (13, с.35). Большая часть материала представляет собой компиляцию из исследований более ранних авторов. Возможно, автор написал свою работу именно в таком ключе для того, чтобы возродить классическую музыку среди бенгальских вишнуитов. Вероятно, именно для этих целей он сочинял вишнуитские песнопения-киртаны в форме дхрупада (13, с.35). Известный бенгальский ученый Шоуриндромохан Тагор создал музыковедческую компиляцию с таким же названием – Сангитасарасанграха. Также он опубликовал ряд работ на английском языке, некоторые из которых дополнены примерами из индийской музыки, записанными в европейской нотации (13, с.35). В начале двадцатого века авторитетный индийский музыковед Вишну Нараян Бхатканде выпустил несколько работ, посвященных рагам, на санскрите, маратхи и хинди. В 1915г. он создал свой труд на санскрите – Абхинаварагаманджари – после того, как понял, что древние трактаты не отражают истинного положения вещей в музыке начала 20в. Далее создаются работы на хинди – Сангиташастра и Крамик пустак малика . В 1916г. В.Н.Бхатканде явился одним из инициаторов создания первой Всеиндийской Музыкальной Конференции в Бароде. В настоящее время В.Н.Бхатканде считается одним из наиболее авторитетных авторов исследований в области индийской музыки.

В Бенгалии классическая музыка в 18 и 19вв. («рага сангит») культивировалась в Вишнупуре и Калькутте – эти города часто посещали именитые музыканты центральной Индии. Так музыка Хиндустани распространилась и на территорию Бенгалии. Особо стоит отметить вишнупурскую школу дхрупада (16, с.5). Одним из лидеров этой школы был Кшетра Мохан Госвами. Следует также упомянуть другого выдающегося музыковеда того времени, последователя В.Н.Бхатканде, Кришнадхана Бондопаддхая. Его перу принадлежит работа Гитасутрасара .

Естественно, наряду с традиционной, классической музыкой развивалась музыка неклассическая. Это музыка региональная, не принадлежащая к древней общеиндийской музыкальной традиции. Подробнее о ней рассказано в главе «Бенгальская неклассическая музыка». Сейчас же автор считает более уместным привести основные элементы теории музыки Хиндустани в той форме, в которой она существует в настоящее время – практически такой же, какой она была столетие назад. Поскольку без этого невозможно составить даже приблизительную картину того, что представляет собой североиндийская классическая музыка и понять нюансы ее жанров.

### § 1.1.2. Основные элементы теории музыки Хиндустани

Как следует из названия, эта глава посвящена описанию важнейших понятий теории североиндийской классической музыки. Следует сразу оговориться, что в процессе эволюции одни понятия и термины приходили на смену другим. Мы же рассмотрим современное положение вещей в этой области. Мы обратимся к мелодическому аспекту музыки – раге, рассмотрим ритмическую составляющую – тала, и лишь после этого – основные жанры североиндийской музыки. Однако вначале необходимо сказать несколько слов об индийской музыке в целом, ибо она в значительной мере отличается от европейской. Индийцы с древнейших времен задумывались о природе звука. Ему приписывается божественная природа. По традиции для обозначения звука используется санскритский термин «нада». Он имеет также «духовную и философскую коннотации» (11, с.17).

Индийская музыка по своей сути и природе монофонична и мелодична (11, с.16). В отличие от европейской музыки, в которой огромную роль играет гармония, многоголосье (одновременное исполнение нескольких звуков), в музыке индийской основой является мелодия (последовательное исполнение звуков); не существует тональностей в европейском понимании этого слова и единой фиксированной звуковысотной шкалы. Иными словами, ступени октавы не привязаны к определенным физическим частотам. Непрерывно звучит первая ступень базового звукоряда, все звуки мелодии соотносятся только с ней. Мелодия исполняется на основе одного звукоряда, который не меняется на всем ее протяжении. При этом она опирается на «детально разработанную метро-ритмическую основу» (6, с.17) – тала. В процессе исполнения используется различного вида орнаментика.

Индийская октава (по 6, с.18) включает: - 7 основных диатонических ступеней (т.н. «шуддха свара» – «чистые звуки»), которые по звуковысотным соотношениям приблизительно соответствуют ступеням европейского натурального мажора. Они называются (по порядку) Са, Ре (Ри), Га, Ма, Па, Дха, Ни. Это сокращения от полных названий, соответственно: шадджа, ришабха, гандхарва, мадхъяма, панчама, дхаивата и нишада. - 5 альтерированных ступеней (т.н. «викрита свара» – «измененные звуки»): 4 пониженных и 1 повышенную. Понижаться могут только Ре, Га, Дха и Ни, а повышаться – только Ма. В случае альтерации к названию ноты добавляют термины «комал» (пониженная) и «тивра» (повышенная). Са и Па никогда не альтерируются. В индийской традиции альтерация неравномерна – она «предполагает различную степень повышения и понижения (без ограничения рамками полутонов)» (6, с.18). Индийская октава делится не на полутоны, которых, как известно, в европейской музыке насчитывается

двенадцать, а на микротоны-шрути. В разных школах по-разному вычисляют их количество. В соответствии с самым распространенным мнением, в одной октаве 24 шрути. Диапазон звуков, воспроизводимых голосом и музыкальными инструментами, подразделяется на 3 регистра, которые соответствуют трем октавам (снизу вверх): «мандра стхайи», «мадхъя стхайи» и «тар стхайи». Иногда к ним сверху добавляется «ати-тар стхайи». Термином «стхайи» обозначают «ряд звуков, охватываемый октавой» (4, с.69). Высота первой ступени среднего регистра («мадхъя стхайи») – самого низкого его звука – выбирается исполнителем в соответствии с его вокальными возможностями или диапазоном музыкального инструмента. Она, как упоминалось выше, не привязана ни к какой фиксированной звуковысотной шкале. Интересно заметить, что часто для мужского голоса и некоторых инструментов Са среднего регистра приблизительно соответствует европейской ноте «до» первой октавы. Во время исполнения практически всех форм индийской музыки постоянно звучит тампура (тамбура) – аккомпанирующий инструмент, чередующий свары Са (во всех трех регистрах) и Па. Этим достигается постоянное соотношение мелодии с тоникой Са. Тампуре придается огромное значение, так как она представляет собой тот самый божественный звук «нада».

Что касается орнаментики в индийской музыке, то здесь уместно привести цитату всемирно известного исполнителя на ситаре Рави Шанкара: «В нашей музыке переход от одного тона к другому никогда не осуществляется прямолинейно (...), для смягчения и плавности движения обязательно добавляется тонкая орнаментика типа глissандо. Украшения придают мелодии отнюдь не произвольно, ... (они) являются такими же существенными в нашей музыке, как гармония и контрапункт в Западной (...) Индийская музыка характеризуется изгибами, управляемой орнаментикой, слабоуловимым мерцанием, витиеватым расцвечиванием деталей» (7, с.43). Большая часть направлений индийской музыки (здесь мы не говорим о современной музыке, на которую большое влияние оказала музыка Европы и Америки) соотносится с вышеизложенными принципами.