

## **Система музыкальной культуры Северной Индии**

Сегодня в истории развития мировых цивилизаций прослеживается процесс выстраивания новых культурных отношений и расстановки приоритетов, поскольку каждая из национальных культур вступает в диалог с другими регионами мира. «Музыкальная карта» мира предстаёт в виде совокупности многообразных звукомusикальных образов различных цивилизаций, складывающихся воедино в одну звуковую картину Вселенной в целом. Предметом исследования данной статьи является многообразная и самобытная в своих проявлениях индийская музыка с уникальным переплетением богатейших и разнообразнейших традиций, явлений и тенденций в системной музыкально-культурной панораме цивилизаций. Пёстрое многоцветие музыки Хиндустани<sup>1</sup> бесконечно разнообразно и удивительно интересно как само по себе, так и в качестве звукового контекста самых различных сторон жизни, истории, культуры, искусства южноазиатского субконтинента в целом.

**Из истории музыкальной индологии.** Индийская цивилизация как масштабный художественный феномен, которая формировалась в течение многих тысячелетий, был, есть и остаётся манящим к себе причудливым миром. Именно она даёт западному человеку иное осознание жизни и одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры, а также служит неиссякаемым источником вдохновения для творческих личностей из разных стран.

Сегодня в музыкальной индологии ещё остаётся много «белых пятен», изученность отдельных направлений в классической, региональной и популярной музыке явно недостаточна и требует дальнейшего углублённого анализа на основе системного подхода в вопросах музыкального искусства. Поскольку вся специфическая организация музыкальной культуры Индии функционирует как нерасчлняемая целостность, возникает проблема выявления всех её социокультурных слоёв.

---

<sup>1</sup> Имеется в виду музыкальная культура Северной Индии.

Впервые в музыковедении в семидесятых годах прошлого века московским учёным Дживани Константиновичем Михайловым<sup>2</sup> было сформулировано понятие «социокультурные слои музыки», предложена их классификация, а также рассмотрены важнейшие характеристики каждого из них. По Михайлову, социокультурные слои музыки (и музыкальной культуры) представляют собой «совокупность её типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определённому локусу (социокультурной среде) и выполняемыми ими функциями. Каждый из этих слоёв характеризуется также типом музыкантства, характером обучения музыке, видами музыкальных инструментов и т.д.» [1, 12].

**Гандхарва и сангит.** Теперь обратимся к специфике музыкальной культуры Индии, которая много веков назад сложилась в скоординированную систему, где каждый из её слоёв и соответствующих им категорий музыки получил своё историческое осмысление, теоретическое обоснование, собственное название и свою художественно-эстетическую специфику. Уже в древних трактатах, таких как «Натьяшастра» (II век до н.э.-III век н.э.), «Гиталанкара» (III век до н.э.), «Брихаддеша» (V-VII вв. н.э.) как уже давно существующая данность описаны типы музыки, отличающиеся строгой разработанностью норм – этических, общеэстетических и собственно музыкальных. Следует также учитывать и тот факт, что данная культура довольно давно создала собственную классификацию типов музыки, последовательно ввела в обиход несколько понятий, определяющих либо различные грани «высокой» музыки, либо разные взгляды на её сущность.

Традиционная индийская музыкальная теория предлагает два термина, чтобы обозначить искусство звука: *гандхарва* – довольно старое слово, откристиализовавшееся в процессе складывания древнеиндийского эпоса, и новый – *сангит*. Индийский исследователь Мукунд Латх в своём известном труде «Изу-

---

<sup>2</sup> Дж. К. Михайлов (1938-1995) – композитор, педагог, автор уникальной методологической системы изучения музыкальных культур мира, создатель одноимённого научно-учебного направления в Московской консерватории.

чение Даттилам: Трактат о сакральной музыке древней Индии» отмечает наличие понятия «*гандхарва-сангит*» – «небесная, возвышенная» музыка, не связанная с ведической традицией [2, 115]. Далее Латх указывает, что в первые века н.э. появилось понятие «*гандхарва-веда*», свидетельствующее об особом, священном отношении к высококанонизированной музыке.

*Гандхарвы* – небесные гении, мифические певцы и музыканты, которые поют и играют для богов, услаждая их. Это музыканты-мужчины. В арсенал их задач также входит провозглашать божественную правду (подобно музам), следовательно, они становятся посредниками между людьми и богами. И музы, и *гандхарвы* ответственны за дарованные человеку музыкальные навыки: музы даруют музыкальный и поэтический таланты, *гандхарвы* инструктируют человека в пение и в игре на инструментах. В этом плане и в Греции, и в Индии музыка мыслится как божественное искусство, восприятие которого, по крайней мере, в Индии осталось таковым и в наши дни.

Уже в XIII веке в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара» появляется другое базовое понятие – «*марга-сангит*» («*марга*» – от санскр. «поиски пути»): это тип древней духовной музыки, «дарованной» со стороны, по сравнению с музыкой «*деши*» – обыденной, региональной («*деши*» – от санскр. «земля, регион»), т.е. мирских локальных традиций.

Более поздний термин, употребляемый сегодня, – это *сангит*, образованный от слов «*сан*» (означает «вместе с») и «*гит*», т.е. песня. Следовательно, термин переводится как «песня и всё, что следует вместе с ней» и подразумевает синтез искусств, взаимосвязанных звуковой природой: единство музыки во всех её проявлениях, танца (жеста, движения) и драматического действия, т.е. трёх неразрывно связанных между собой видов художественной деятельности.

**Классика, полуклассика и «лёгкая классика».** Структуру индийской музыкальной культуры составляют следующие пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка «высокой традиции», *уп-шастрия* («полуклассическая»), *лок-сангит* (традиционная музыка), *бхакти-сангит* (религиозная), «лёгкая классическая», популярная, «лёгкая» музыка и т.д. Находясь

между собой в постоянном диалоге, все перечисленные категории определяют сложную многосоставную природу индийской музыкальной культуры.

Самый фундаментальный пласт – это *шастрия-сангит*, т.е. «учёная музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития индийской культуры. Вершины *шастрия-сангит* – вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*, служащие звуковыми «символами» индийской цивилизации.

*Дхрупад* является базой и эталоном интонационной и структурно-композиционной модели, из которой были получены все последующие жанры. Это самый древний жанр классической музыки, его расцвет приходится на XV век – время правления императора Акбара. Родившись из недр религиозной музыки, свою существующую ныне форму *дхрупад* получил в XV-XVI вв., когда *раджа* Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 гг.) представил жанр, названный *дарбари* (придворный) *дхрупад*. Следующие примерно полтора столетия *дхрупад* процветал как главенствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции. В *дхрупаде* нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, её героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья<sup>3</sup>.

Будучи не столько собственно музыкальным явлением, сколько специфическим способом интенсивной духовной деятельности молитвенно-медитативного характера, *дхрупад* воплощает в себе уникальный баланс между рациональной выверенностью всех элементов звукового построения и напряжённой концентрацией психоэмоциональной энергии, чем, в частности, объясняется высочайший художественный уровень его образцов. Исполнение тради-

---

<sup>3</sup> По традиции в *дхрупаде* используются средневековые тексты на языке *брадже* со значительными вкраплениями санскрита, представляющие собой молитвы и восхваления, возносимые индуистским богам, но пропитанные суфийским мироощущением, хотя в качестве словесной основы распевания *дхрупада* могут служить и буддийские *мантры*.

ционно начинается в медленном темпе в «низкой октаве» с продолжительного *алана* (вступления) – ядра всей композиции. Затем следует непосредственно *чиз* (композиция), состоящая из четырёх разделов: *стхайи* (начало, своеобразный рефрен), *антара* (второй раздел), *санчари* (третий) и *абхог* (заключительный). Два последних раздела отличаются особой сложностью. Мелодическое развёртывание медленное, величественное, *рага* представляется в своём «чистом» и совершенном виде. Поскольку в *дхрупаде* понятие «красивого», в сущности, поглощалось понятием «правильного», полноценное восприятие заложенной в нём звуковой информации было доступно лишь немногим посвящённым в законы этого искусства, специально образованным людям. Будучи, таким образом, формой общения только узкого слоя духовной элиты, слишком малочисленного, чтобы определять суть своей культуры, *дхрупад* не мог существовать без поддержки «жанра-спутника», в котором бы аналогичная звуковая модель была бы несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества. Эти тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (с персидского букв. «воображение», «фантазия», «наваждение», «навязчивая идея»), развившегося из музыки придворного *дхрупада* и заменившего старшего собрата приблизительно в XVII столетии. В настоящее время *хайал* является ведущим классическим жанром музыки Хиндустани наряду с *дхрупадом*, который отличается от последнего утончённостью и романтическим характером, изощёренной мелодической орнаментикой и виртуозными пассажами. *Хайал* – продукт индо-мусульманского культурного синтеза. Типичный *хайал* – это большая композиция из двух частей: *бара-хайал* («большой») и *чхота-хайал* («малый»). Многие «звёзды» хайального мастерства воспринимают процесс пения *хайала* не просто как музицирование, а как род душевного напряжения, невероятной активизации и раскрепощения интуиции, которая одна лишь и способна раскрыть некие непознаваемые разумом истины. Ожидаемый результат – состояние ослепительного озарения, стремительного полёта духа. Сам текст разнимается на мельчайшие составляющие: слоги, звуки, призвуки, вздохи; мгновенье за мгновеньем

ем звуковая волна осторожно и точно касается тончайших струн интуиции, подсознания, пробуждение которых связывает все сложные смыслы в один совершенный мир.

Следующая значительная категория – *уп-шастрия* – считается музыкой «сниженной традиции»: «уп» – это приставка, которая означает «под», «полу»; термин буквально переводится как «полуучёная». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музыка»), который может трактоваться как «рангом ниже; находящийся под основным». Необходимо отметить, что в индийском музыкознании это не единственный термин, употребляющийся с приставкой «уп»: существуют отдельные *раги*<sup>4</sup>, которые классифицируются как *уп-рага* (*полурага*) – например, «Синдх Бхайрави» расценивается индийскими музыкантами как краткий вариант самой популярной *раги* «Бхайрави», происходящий из традиционной музыки Синдха (Пакистан). Данный факт подтверждает предположение о том, что *уп-шастрия* уже в далёкие времена обособилась в самостоятельный пласт и утвердила свой официальный статус в качестве «облегчённой» классической музыки, прочно заняв отдельную культурную нишу.

*Уп-шастрия* и классика являются генетически родственными категориями, причём «полуклассика» пользуется всем арсеналом классической музыкальной грамматики, но предназначена для более широкой потребительской среды. Базовый представитель *уп-шастрия* («полуклассики») – вокальный жанр *тхумри*, являющийся непосредственно «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и концентрирующий в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки. По словам

---

<sup>4</sup> *Рага* – санскритское слово «рага» («рааг») – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем «рандж» – от глагола «окрашивать», «придавать оттенок». Эмоциональный посыл, который несёт в себе *рага*, «окрашивает» и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. В целом, *рага* – многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции.

самых индийцев, это очаровательная песнь о любви, поэтически возвышенная и трепетно волнующая, раскрывающая разноликие грани тончайших нюансов настроений и душевных эмоций. Жанр *тхумри* представляет собой результат взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях индийской классической вокальной музыки (*дхрупад*, *хайал*), с одной стороны, и черт традиционного пения, бытующего в различных частях территории Уттар-Прадеш, – с другой. Это и обуславливает двойственность положения жанра между «высокой» классикой и традиционным творчеством, как своего рода «компромисса» между ними.

Этимология термина «*тхумри*» подразумевает несколько значений («маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем», «детский танец с кокетливой походкой», «грациозные шаги танцующей» и т.д.), большинство из которых указывает на связь жанра с танцевальным началом.

Словесными текстами в *тхумри* служат обычно образцы «высокой» поэзии на западном диалекте языка хинди *брадже бхаша*, причём, в отличие от *дхрупада* или *хайала*, этот текст чётко артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Как правило, *тхумри* повествует романтически печальные истории о любви бога Кришны и Радхи, в аллегорических образах которых воплотилась бхактистская идея о вечной печали человеческой души, страждущей воссоединения с бесконечно ускользающей истиной.

Номенклатура разновидностей жанра *тхумри* отличается небывалой многорусностью. Здесь и образцы, культивируемые в придворной среде, близкие к *хайалу* и вообще свойственному «высокой» классике возвышенному типу экспрессии, хотя и отличающиеся более раскрепощённой чувственностью и сентиментальным характером. Рядом существует широкий слой этого жанра, распространённый в среде горожан, склонных к домашнему музицированию, своего рода салонный тип досуга. Огромное количество *тхумри* циркулирует между классической и традиционной музыкой, буквально «на лету» подхватывая характерные черты того или иного локального вида пения и с такой же свободой

«уходя в народ». Гибкий, податливый самым разнообразным изменениям жанр охотно использовался в много численных синтетических видах творчества: танцевальных сценах, театральных представлениях, кинематографе. В современной Индии *тхумри* существует и как самостоятельный инструментальный жанр, а также оказывает активное воздействие на другие жанры «полуклассики».

В семейство *уп-шастрия*, помимо *тхумри*, входят ещё два жанра – *дадра* и *танна*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*. Как отмечают большинство исследователей, разница между ними и *тхумри* заключается только в тематическом плане и времени исполнения. *Чайти* – это сезонные летние песни, которые поются только в месяце *чаитра* (март-апрель); *савани* в месяце *шраван* (июль-август, период дождей); *джхула* описывает качание на лодке или качелях в сезон дождей; *хори* исполняются только в период празднования весеннего Холи; *барамаси* – в течение всех месяцев (круглый год). Границы между *уп-шастрия* и обозначенными жанрами традиционной музыки провести так же трудно, отмечает профессор Прабха Атре, «как между классикой и “полуклассикой”» [2, 39].

*Дадра* представляет собой лёгкие ритмичные песни эротического содержания на диалекте *браджа бхаша*, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно подвижном темпе, в одноименном *тала* «Дадра» (6 долей). Считается, что жанр *дадра* близко связан и «во многом напоминает *тхумри*, но в музыкальном отношении гораздо “легче” его. Вся разница между ними заключена в темпе: *дадра* исполняется быстрее *тхумри*» [4, 69].

Считается, что *танна* ведет своё происхождение от песен погонщиков верблюдов Пенджаба и Раджастхана. Жанр впервые упоминается в трактате «Рагадарпана» (1665 год). Усовершенствование и формирование *танна* в «полуклассическую» форму пения в конце XVIII века приписывается пенджабскому музыканту Шори Миану (1742-1792). Исполнение *танна* отличается обилием использования виртуозных зигзагообразных пассажей (*замзама*), более свободным применением небольших по звукорядному составу *раг* и романтиче-



ским по духу содержанием песен на диалектах *браджа*, что полностью соответствует исполнительской практике *уп-шастрия*.

Ко всей Индии применимо понятие «множественности», именно в этом «состоянии» пребывают народности, религии, философские системы, наречия, общественные структуры, культурные явления, музыкальные жанры и формы художественного самовыражения. И даже боги, согласно индийской мифологии, также многолики, поскольку имеют способность к реинкарнации (перевоплощению). Так и *уп-шастрия*: она развивалась во множестве жанровых обликов, поэтому в каждом штате Северной и Южной Индии и в соседних государствах существуют региональные разновидности *тхумри* и целый спектр стилизованных подвидов, которые имеют собственные названия и следуют всем законам «полуклассики»<sup>5</sup>.

Итак, «полуклассическая» музыка сегодня заполняет большую часть звукового «поля» индийской культуры. Обратимся к её основным стилистическим критериям. *Уп-шастрия* характеризуется более непринуждённой, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукорядному составу и этической обусловленности *раг*, применением менее сложных в структурном отношении *та-ла* (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилизованных признаков внутри самих жанров. Следует отметить, что пласт *уп-шастрия* является самым многослойным и в современной Индии считается основным видом музыкальной культуры. Сюда относится «многокрасочная» киномузыка, музыка к театрализованным представлениям (*натья-сангит*), к радио- и телепередачам и т.д.

Важно также учитывать, что для индийской классики *уп-шастрия* является живительным родником, освежающим и подпитывающим её. С одной сторо-

---

<sup>5</sup> См.: Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.

ны, традиция «полуклассики» – это живой кладёшь интонационных словарей как традиционных, так и классических жанров; с другой – это очень удобное «поле» для апробирования классических нормативов музыкального развития. Особо изысканные, «очищенные» звуковые идеи, вызревшие в недрах данного слоя музыки, с лёгкостью перенимаются классическими музыкантами и плавно вводятся в звуковой мир «высокой» музыки, пополняя звуковой вокабуляр *дхрупада* и *хайала*. Яркие, хорошо запоминающиеся мотивы и ритмы спорадически перехватываются многоликой *уп-шастрия* из классики и с такой же естественностью потом «рассыпаются» по традиционным жанрам. Эта бурлящая жизнь традиций, пронизанная постоянной циркулирующей идеей между слоями культуры, позволяет говорить о динамике внутри единой музыкальной системы индийской цивилизации.

Категория «лёгкой классической» музыки (*газал*, *бхаджан*) кровно связана с *уп-шастрия*, но отличается от неё иной смысловой нагрузкой *раги*. Если в «полуклассике» текст и *рага* дополняют друг друга, находясь на одном функциональном уровне, то в «лёгкой классике» текст преобладает над *рагой*. Религиозная песня *бхаджан*<sup>6</sup> включает *пада* (короткий поэтический текст), *бируда* («приветствие божеству»), *тек* (рефрен, образованный двумя первыми строками текста и повторяющийся после каждой строфы) и *мудра* (букв. «штамп», «лицо»: последняя строка композиции, включающая имя автора, который описан как почитатель или «слуга» упоминаемого божества). *Бхаджан* предназначен для исполнения на концертной сцене и не является составной частью религиозной церемонии.

*Газал*<sup>7</sup> – лирическая песнь на урду в строфической форме, где каждое отдельное двустопное группируется в разделы: первый – *матла* – устанавливает поэтический метр, известный как *радиф кафия*; другие разделы формируют части всего *газала*. Последний раздел, где упоминается имя поэта, называется

---

<sup>6</sup> От санскр. корня «бхадж» – «принимать участие», «чтобы служить» «любить».

<sup>7</sup> В переводе с персидского – «беседа между влюблёнными».

макта. С поэтической точки зрения, лирика *газала* обладает высокими художественными достоинствами.

Пёстрая в жанровом отношении категория *лок-сангит* (традиционная) складывается из местных стилей и множества видов и типов вокальной и танцевальной музыки.

Итак, подытоживая вышеизложенное, подчеркнём, что индийская система культуры, с одной стороны, являет собой жёстко иерархизированную структуру, с другой – содержит предрасположенность к внутреннему дроблению, благодаря которому образуется множество органичных, самодостаточных и отшлифованных элементов, входящих в состав каждого социокультурного слоя. Всё вышеизложенное служит ещё одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской музыкальной традиции, которая на основе своих глубинных, генетических качеств не только сохраняет выработанный комплекс закономерностей в определении музыкальной культуры, но и выявляет готовность к его внутренней трансформации, отвечая потребностям нового времени, или, по словам индийских музыковедов, находится в процессе «вечного движения».

**Вместо заключения.** Находясь достаточно продолжительное время в Индии и встречаясь с именитыми ветеранами индийской культуры, не раз приходилось слышать их сетование на то, что классическая музыка сегодня теряет свои позиции, что нынешнее поколение исполнителей не имеет должного терпения для *садхана*<sup>8</sup>: «...Молодые музыканты стремятся к успеху уже после начального этапа обучения и непродолжительных практических занятий. Порой они пытаются копировать записи исполнения великих мастеров или приобрести сомнительное образование. Эти попытки, как правило, оказываются бесполезными. Однако есть музыканты, которые в течение продолжительного времени настойчиво, преданно изучают исполнительское искусство под руководством

---

<sup>8</sup> *Садхана* – длительный процесс тренировок для достижения определённых целей; духовная практика.

компетентного *гуру*. Без сомнения, в этом случае они достигнут творческих вершин»<sup>9</sup>.

И вместо эпилога хотелось бы привести слова основателя и первого директора музыкального института Гандхарва Махавидьялая *пандита*<sup>10</sup> Виная Чандра Маудгалья: «Безусловно, в индийской музыке не всё потеряно. Есть достаточно много серьёзных учеников, желающих сохранить традицию, идти трудным путём, впитывая здоровые тенденции и влияния. Для высокообразованных исполнителей музыка стала профессией. Их творчество уже обогатило классическую музыку высоким интеллектуальным уровнем. Наша страна огромна, её искусство – многообразно. Рядом с дешёвой, эффектной, шумной, “акробатической” музыкой продолжает существовать классическая культура Индии, основанная на преемственности, преданности, возвышенности, величии и постоянном поиске. Эта традиция сумела противостоять тяжёлым ударам на всём её историческом пути. Позвольте также напомнить, что подобно хорошим исполнителям, есть и хорошие слушатели. Они сосуществуют вместе с музыкой, чтобы выживать и развиваться. Кто теперь скажет, что будущее нашего музыкального искусства мрачно и безнадежно?»

#### Библиографический список

1. Михайлов, Дж. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и её социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М. А. Этингера). Вып. IV-V. – Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 20011-2012. С. 12-15.
2. Atre, Prabha. Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. – New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. – 154 p.
3. Lath, Mukund. A study of Dattilam: a treatise on the sacred music of ancient India. – New Delhi: Impex India, 1978. – 472 p.

---

<sup>9</sup> Из интервью с певицей Шанти Шаридан в Тривени Холл 25 февраля 2009 года в Нью-Дели.

<sup>10</sup> *Пандит* – уважительная форма обращения к учителю в индуистской традиции.

4. Ranade, Ashok. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.