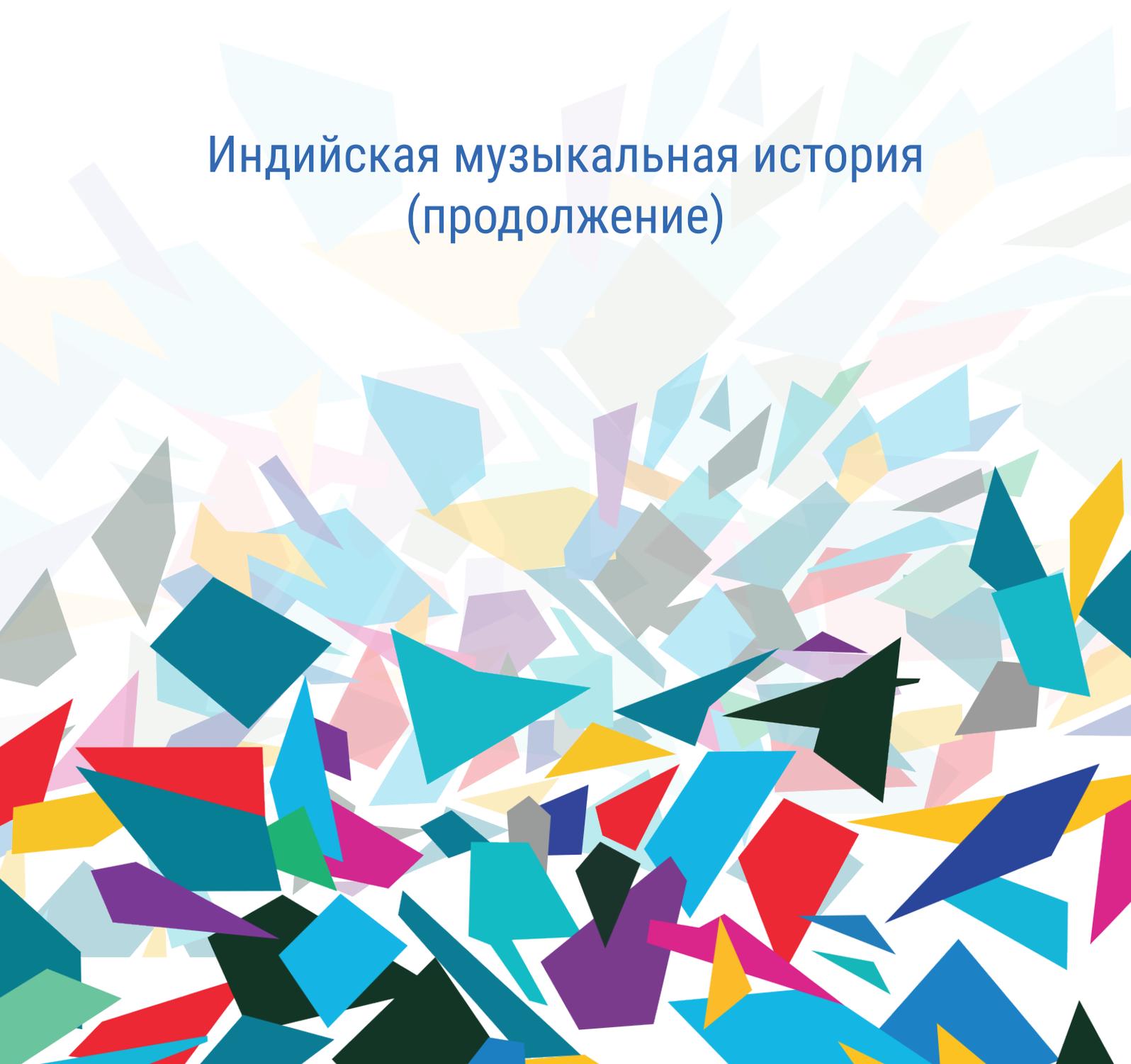


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Индийская музыкальная история
(продолжение)





Продолжающийся культурный обмен во втором тысячелетии нашей эры

При дворе царя Ядавы Сингханы в тринадцатом веке был создан теоретический трактат, составленный на санскрите. Он свидетельствовал о глубоких изменениях в музыкальной системе субконтинента. В первой из семи глав обсуждается звук – его генерация, микроны и интервалы, ритмические, а также древние модальные паттерны (джати). Во второй главе обсуждается рага (тип мелодии) как в «доктринальном», так и в современном понимании. Третья глава разносторонняя, в основном посвященная исполнительской практике, включая украшения, импровизацию и ансамбли. Четвертая глава посвящена вокальной композиции и включает обсуждение метров, формы и песен на местных языках. Пятая глава посвящена тале (временному циклу), как доктринальному, так и текущему. «Тала сделала огромные шаги. Бхарата упоминает только о пяти талах... из восьми и шести матр соответственно, тогда как Сангита Ратнакара упоминает о 108 талах». В шестой главе рассматриваются инструменты и приводятся шаблоны слогов рага и ударных для конкретных мелодических инструментов и ударных. Седьмая глава посвящена танцам.

Струнный инструмент отличается тем, что все основные высоты можно легко представить, как функцию от высоты открытой струны и, в конечном счете, как подчиненную ей. То, что концептуальные изменения, движущиеся к понятию единой тонической системы, произошли, явно подтверждено в начале средневекового периода, но, возможно, оно происходило в течение последних веков древнего периода.

Тысячелетием ранее яйцевидная лютня, известная в Индии, была струнным инструментом, но в то время преобладала арфа со смычком. Как уже упоминалось выше, в индуистской скульптурной иконографии инструмент цитра заменил яйцевидную лютню. Мелодические системы, записанные в санскритских трактатах, предполагают, что мелодическая теория основана на мелодической практике арфы до тех пор, пока использование цитры не стало достаточно распространенным, чтобы изменить исполнительскую практику и, следовательно, мелодическую теорию.

Последний крупный взаимообмен перед современной эпохой

Пока эти события разворачивались на субконтиненте, в Афганистане появился новый правящий дом, который будет иметь решающее значение для культуры Северной Индии. В 1192 году в Дели прибыла династия Горидов, персидские этнические турки, которые только недавно приняли ислам в Центральной Азии, а в 1206 году освобожденный раб Кутб-уд-дин Айбак основал афганскую династию. Первый в последовательности сильных тюрко-афганских мусульманских династий, известных как Делийский султанат (с тринадцатого до шестнадцатого столетий). Лидеры Илтутмиш и Балбан, успешно прогнотивостояли вторжению монголов при Чингис-хане, укрепляя их режим, в то время как регионы с четко очерченными естественными границами, такие как Кашмир, Непал, Ассам и Орисса, сохранили свою автономию.

Хроника XIII века «Табакат-и-Насири» рассказывает об использовании в Индии ансамбля глашатаев (наубат, или накара-хана), чрезвычайно важного западноазиатского символа власти для правителей. В 1231 году султан Шамс-уд-Дин Илтутмиш приобрел цитадель Гвалиора после одиннадцатимесячной осады и после – цитирую – «расположил лагерь примерно на расстоянии лиги от подножия стен в направлении Дили, столицы; и на этой стоянке предполагалось, что императорский наубат будет звучать пять раз в день». Ансамбль глашатаев долгое время сохранялся в Индии.

Спустя столетие на юге было основано важное индуистское королевство Виджаянагара, которое вскоре установило гегемонию на всем полуострове.

Незадолго до создания этого королевства Декан начал ощущать силу тюркского исламского завоевания. Алауддин Халджи в конце тринадцатого века покорил Деканские королевства и перенес Ислам вглубь южных частей субконтинента. Именно при его дворе был помолвлен великий индо-персидский поэт, историк и музыкант Амир Хусрау Дихлави. Из его произведений мы знаем, что некоторые аспекты индийской и персидской культуры стали сильно синтезированными.

В его знании и преданности индийской музыке не может быть никаких сомнений. Изобрел ли он религиозное пение каввали мусульманских суфийских орденов или ввел пение газели (вокальный жанр на персидском языке), он определенно утвердил и узаконил их как южноазиатские музыкальные жанры. Он также был другом и учеником великого святого Чисти Низам-уд-дина Аулия, который успешно доказывал приоритетность использования музыки для религиозных обрядов суфиев в начале 1320-х годов.

В следующей династии Султаната, тюркского периода Туглук (1320-98), была написана первая известная книга на персидском языке об индийской музыке: «Гуньяту'л Мунья» («Удовольствие от желания»). Сармади исследует книгу неизвестного автора, как представление о роли музыки в жизни правителя и о



том, в какой степени индийская и персидская элитная культура смешались в то время.

В 1374-75 гг. Малик Шамсу'дин Абу Раджа был назначен губернатором Гуджарата, и он взял на себя управление этой территорией. «Когда он почувствовал напряжение от тяжелой работы, он отдыхал, слушая персидские парни Sama'i [персидские песни] и Hindav [индийская музыка]... В других случаях он с большим умением разбирался в тонкостях музыки. Видя незнание своих спутников о музыке, Малик Шамсу'дин попросил автора написать работу по классификации тонкостей музыки... Его покровитель призвал в свой двор многочисленных экспертов по языку хиндави, группы певцов и музыкантов, исполнителей на разных инструментах и представителей различных форм музыки. Видимо автор обратился к ним за консультацией.

Чуняту Мунья дает значительное понимание музыкальной практики того времени: раги и их исторические связи, происхождение барабана пахавадж, детали танцевального стиля и другие темы. Автор предлагает доказательства современной культурной жизни двора Туглука в Дели с его живыми концертами различных музыкальных произведений, как персидских, так и индийских, и рассказывает о том, что каввалы (мусульманские певцы) «полностью осведомлены и способны осуществлять адекватный контроль» над сюрсами [смолами, сварами] и рагами и развитием и поддержкой песен и их различных типов», включая, конечно, их излюбленные суфийские песни.

Другая литература четырнадцатого века предполагает подобное мультикультурное общение. В «Тути-наме» («Рассказы о попугае») сборника из пятидесяти двух «часто рассказываемых сказок», собранных и пересказанных писателем на персидском языке при дворе султаната Дели, рассказчик Нахшаби писал:

«Умение играть на тар [персидская щипцовая лютня] – редкое искусство... Чтобы играть в тар и петь, нужно создавать новые темы. Человек должен знать... из скольких индийских мелодий может быть одна персидская мелодия или сколько индийских мелодий содержится в одной персидской мелодии. Он должен знать, какая из этих [индийских] мелодий мужская, а какая женская... Он должен знать, кто был создателем и мастером этой науки».

Такие произведения на персидском языке могут внести большой вклад в мета-повествование мусульманско-индуистской культуры в истории индийской музыки. К счастью, им уделяется все больше внимания.

Что касается конфигурационных паттернов ударных – теперь они называются theka – они являются свидетельством музыкального синтеза и, как признано, пришли в Северную Индию из музыкальной практики Западной Азии.

В южной Индии, в период после Виджаянагара, небольшое «государство» Танджавур (Танджоре) было жизненно важным для патронажа музыки. «Знакомое равенство индусов-карнатаков с мусульманинами-индуистами, отсюда гибридно-чистыми и, в конечном счете, иностранными, является результатом того факта, что радиальными центрами последних фаз двух стилей были мусульманский Дели и индуистский Танджавур». Его правители эмигрировали из индийцев, говорящих на телугу и маратхи, и, хотя они правили на территории, говорящей на тамильском языке, они главным образом покровительствовали культуре телугу и поэзии на санскрите. Пауэрс великолепно отслеживает теоретические трактаты, в том числе «Катурданди пракасика» Венкатамахина, в которой была создана система масштабных типов мелакарта-рага из семидесяти двух, девятнадцать из которых были признаны необходимыми для рас его времени; таким образом, продолжалась древняя высоко систематическая индийская интеллектуальная традиция, являющаяся частью интеллектуальной ткани современной южно-индийской музыки. Другие сохранившиеся источники также показывают, что нынешние раги, импровизационные методы музыки Карнатак и сохранившаяся традиция преданного Кришна бхаджана (песни) прослеживаются в Танджавур семнадцатого века.

Из-за недостатка знаний или невнимательности источники на персидском языке о музыке в период Великих Моголов в значительной степени игнорировались. Модель для этого, кажется, была «другой стороной медали» признательности Уильяма Джонса за древнюю индийскую музыку. Хотя Джонс ясно знал о современной практике индийской музыки, он отрицает огромный вклад персидской культуры в развитие северной индийской классической музыки в XVII и XVIII веках. Он цитирует тексты, самым последним, из которых было 160 лет, не проводя различий между северной (хиндустанской) и южной [карнатакской] музыкальными системами, которые развивались в то время.

Прославление брахманической традиции привело к часто повторяющимся не критическим историческим обзорам, очевидным, например, из того, как Шарма начинает свой раздел по истории средневекового периода (с начала тринадцатого до восемнадцатого века): «К этому времени афганские вторжения неуклонно мешали северной культуре... Волны вторжения людей иностранных культур прокатились по



северной Индии, и в конце концов мусульманские правители захватили контроль над этой частью страны. Многие ученые и музыканты, разочарованные ситуацией, покинули Север и обосновались в других частях Индии. Многие из них бежали на юг... В пост-Ратнакарский период, спустя некоторое время после смешения индуистской и персидской культур на севере, возникли две школы севера и юга – хиндустани и карнатик. Юг сохранил чистоту старой музыки, а Север объединил мусульманскую и индийскую музыку».

Во введении к своему переводу «Гуньяту'л Муниа» Сармади был вынужден ответить на этот дискурс: «Это дало толчок опасениям, которые в свою очередь нарушили все пределы; настолько, что заблудшие экстремистские мнения нашли возможным утверждать, что «темный век столетия или более (после) примерно одиннадцатого и двенадцатого столетия безвозвратно нарушил преемственность традиции, а вместе с ней и всю структуру науки о Музыка».

Относительно «чистоты старой музыки» музыковед Брахаспати в своей статье о системе масштабирования по типу Венкатамахи убедительно утверждает, что южная (Карнатакская) система полностью переняла персидскую и турецкую модальную (макамскую) систему, как и северная (хиндустани).

В период Великих Моголов то, что называют «персидской культурой», в действительности является ценностями, практиками и артефактами различных культур, многие из которых являются локальными. Например, существовала тесная связь с городом Герат, космополитической столицей персидского двора Сефевидов, где сохранилось сильное наследие тимуридской культуры. Летописец Акбара, Абу'л Фазл, идентифицировал музыкантов, которые приехали из многих мест (в основном с севера и запада Индии), как резидентов при дворе Акбара.

Картины, выполненные по заказу суверенной и других элит в эпоху Великих Моголов, содержат существенные подробности об этой космополитической придворной культуре. На протяжении всего правления Акбара иллюстрированные рукописи представляли собой важное средство общения с чрезвычайно разнообразным этническим населением, которое его окружало. Художники выполняли роль, в отличие от официальных фотографов и иллюстраторов книг. Сцены, в которых происходит создание музыки, – это официальные придворные сцены, многочисленные сражения, праздничные торжества военных побед, коронаций, княжеских рождений, шествий королевских свит, приветствия выдающихся посетителей за пределами или внутри королевской резиденции, мужские развлекательные мероприятия и спортивные мероприятия, церемонии, необычные драматические события, суфийские собрания и разные сцены, вызванные содержанием конкретной рукописи, которую они иллюстрируют.

Два музыканта удостоены портретов: Наубат-хан, игрок на рудра-вине, держащий свой инструмент, и великий певец Тансен, регулярно опирающийся на посох.

На миниатюрных картинах, созданных под патронажем Акбара, большинство показанных инструментов принадлежат персидской и афганской культуре – щипковые лютни нескольких разновидностей, в том числе афганский рабаб (предшественник, как считается, современному сароду), изогнутая щипковая лютня (ghichak), цитра (qanun), продольная флейта (na'i), два вида двухстворчатых шамов (surna, один из которых может быть коренным), каркасный барабан (daflda'ira), чашеобразный барабан с палкой (наккара) и гласная труба (карна). Индийскими инструментами, которые повторяются, являются С-образный рог (sng) в ансамбле глашатая, цитра (rudra vina) и двухглавый бочкообразный, играемый вручную пахавай – первый, показанный в сценах суда, последняя в сценах танца индийскими женщинами – ручные тарелки (тала) и двухголовые цилиндрические барабаны (дхол).

Джахангир предпочитал маленькие виньетки и портреты, а также сцены, изображающие медитацию и консультации со святыми людьми в тихом месте. Показано, что персидская щипковая лютня (tambur) принята как инструмент для удержания аккордов с пением. Картины Шах-Джахани показывают великолепные королевские собрания, а также различия в инструментах ансамбля глашатая наубат – меньшие барабаны, на которых, кажется, играют более сложную технику, возможно, танцевального барабана, и трубы с большими раструбами. Они также показывают меньше афганских рабабов и лютен, но довольно большую щипковую лютню, называемую дхрупад рабаб, и, что значительно, больше инструментов, которые, вероятно, являются коренными, такие как изогнутая лютня, похожая на саранг, более изощренная рудра в наах под которую группы женщин пели вместе.

Музыкальный синтез не спешил появляться в художественных изображениях придворной жизни, но определенно происходила постепенная трансформация в направлении индийзации. Углубление участия Моголов в Деконе в середине субконтинента было, без сомнения, одним из факторов этого процесса. Музыкальная интеллектуальная деятельность продолжалась все это время.

На картине (ок. 1745 г.) со двора панджабского холма в Джасроте, созданной художником моголов



Наинсухом, который недавно прибыл со двора Дели, изображен парный барабан, сыгранный вручную. Этот барабан, табла, очень постепенно вытеснит пахавала в музыке хиндустани. Примечательно, что концептуальные различия, стоящие за игрой двух барабанов, пахавадж и табла, показывают глубокое и продолжительное влияние западноазиатской музыки, которая довольно давно началась в Южной Азии. Здесь мы наблюдаем музыкальный синтез на самом глубоком, то есть концептуальном уровне – в данном случае в организации ритма. Из анализа моделей игры на барабанах Стюарт приходит к следующему выводу: «Сегодня в Северной Индии существуют две четкие метрические традиции, вторая из которых почти полностью заменила первую. Первый ограничен пахаваджем. Он применяет ритмы, которые а) связаны с количественными, стихотворными структурами, все еще популярными в Южной Индии, такими как 2 + 2, 2 + 1 + 1, 2 + 1 + 2 и их расширения; б) отображает внутренние структуры, которые не очерчены иерархией акцентов.

Второй в основном ограничен дхолаком, наккарой и таблой. Это относится к талам, которые а) связаны с качественно выраженными поэтическими, танцевальными и инструментальными структурами (встречающимися также в соседних мусульманских странах), такими как 3 + 3, 3 + 4 и 4 + 4; б) отображать внутренние структуры, которые очерчены через иерархию, в первую очередь, акцентирования высоты тона и напряжения».

Регион Авад с его столицей сначала в Файзабаде, а затем в Лакхнау, также стал культурным магнитом. Здесь мы видим и персидские наоб-вазиры, которые были центром шиизма на субконтиненте, и актеров, и художников. Глобальные взаимодействия Индии продолжались: «Физабад поднялся на высоту беспрецедентного процветания... и почти превосходил Дели в величии; там было полно купцов из Персии, Китая и Европы, и деньги текли как вода». Возникло возрождение дхрупата, жанра дворов Моголов, начиная с шестнадцатого века, но особенно выделялись инструменталисты по дабрупа ребаб и новому инструменту, сурсору, и религиозное пение было в прерогативе.

Masit Khan, ситарист, который решил остаться в Дели во время правления одного из правителей Моголов, шаха Алама II (правил в 1759-1806), внес значительный вклад в поддержание высокой культуры Дели. Внедрение жанра got-todo ситарной музыки приписывается ему; Masitkhani gats подражали dhrupad в некоторых отношениях, таких как темп, но они явно предназначались для сольной музыки.

Говорят, что сам Шах Алам II хорошо знал музыку. В 1797 году у него была коллекция песен на персидском, хинди и пенджабском языках, написанная под названием «Надират-э-Шахи». Из текстов большого количества таран (настройки куплетов урду наряду с персидскими стихами и подчеркивания ритма mic syllabic play), похоже, что различные мусульманские и индуистские праздники отмечались в Дели с одинаковым энтузиазмом.

В период заката Великих Моголов последний правитель Моголов, Бахадур Шах II (правил в 1837 году, пока англичане не были вынуждены покинуть Бирму в 1858 году), покровительствовал Галибу, блестящему поэту урду. Одновременно, во время правления Ваджида Али Шаха (правил в 1847 году, пока он не был сослан британцами в 1856 году в Калькутту), двор Авад в Лакхнау пережил период экстравагантной утонченности во всех видах искусства - одежде, этикете, архитектуре, музыке, Танец катхак и поэзия (урду). Там и в соседнем Рампуре появился стиль ситарного исполнения, известный как Пураб бадж.

В Южной Индии музыка продолжала процветать под покровительством царей Маратхи в конце семнадцатого и восемнадцатого веков Танджавур, став основным обитанием карнатакской музыки. Три самых важных композитора конца восемнадцатого и середины девятнадцатого веков, известные потомкам как «Троица» – Шьяма Шастри, Тьягараджа, и Муттусвами Дикшитар – процветали в районе Танджавур (Танджоре), но не в центре. Отказавшись от королевского покровительства, воплотив тем самым южно-индийский идеал музыканта, который поет о божественности, а не о королевской власти, музыканты-брахманы сочинили много песен в жанре критти. Некоторые из них, остаются в репертуаре певцов до настоящего времени.

Восемнадцатый век видел другие глобальные взаимодействия в сфере музыки. Скрипка прибыла с англичанами и вызвала некоторый интерес со стороны южно-индийских музыкантов В течение короткого периода в конце столетия возник интерес к сборнику Hindostannie air. В нем содержались короткие сольные пьесы для клавишных, взятые из транскрибированных индийских песен.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Джонс У. (1792) «О музыкальных способах индусов», в С. М. Тагоре (ред.), «Индуистская музыка



- разных авторов», Калькутта, 1875 / R, ориг. опубл. в Asiotick Research
2. Кришнасвами С. (1965) «Musico / Инструменты Индии», Дели
 3. Murthy KK (1985) Archocoe / ogy ofndion Musico / Instruments, Дели: Sundeep Prakashan Nakhshabi, Z. (1978)
 4. С / Eve / и Музей искусства «Тути-наме», пер. М. А. Симсар, Кливлендский музей искусств
 5. Невилл, HR (1928) «Физобод, Газетир, Аллахабад: Правительственная пресса»
 6. Pacholczyk J. (1978) «Суфьяна калам, классическая музыка Кашмира, Азиатская музыка»,
 7. Parthasarathy R. (1993) Oppotikaram ofl / onkoAtiko / , Нью-Йорк: Columbia University Press
 8. Pingle BA (1962) «История музыки с Портуку / или Ссылка на Теорию и Практику», Калькутта
 9. Пауэрс, Х. (nd) «История классической музыки», в R. Qureshi, «India», Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press (1963)
 10. «История индийской музыки», вып. 1: «Древний период», Калькутта: Рамакришна Веданта Матх Куреши (1981) «Исламская музыка в индийской среде: Шиитский меджлис, Ethnomusico
 11. Д. Шульман и С. Субрахманьям (2003) «Текстуры времени: Написание истории в Южном Индио 1600-1800», Нью-Йорк: Other Press
 12. Roche, D. (1996) «Барабан Деви Амбы: Чудотворное воспевание Мины и ритуальный остинато духовно-одержимого исполнения в южном Раджастхане, докторская диссертация, Университет Калифорнии Беркли
 13. Роуэлл LE (1992) «Музыка и музыка / Мысль в ухе», Университет Чикагской прессы
 14. «Масштаб и мода в музыке ранних тамиллов Южной Индии», Music Theory Spectrum, (1963)