

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Музыка, история и сакральное
искусство в Южной Азии





Если вы зайдете в музыкальный магазин в Южной Азии, вы столкнетесь с огромным количеством лейблов на английском, хинди и региональных языках, обозначающих разные жанры и поджанры музыки. И ни один из них не включает в себя слово «священный» или сакральный. Это, однако ни в коем случае не означает, что сакральная музыка отсутствует.

Региональная музыка, обозначенная местностью или языком, может также включать музыку, которая используется в местных ритуалах. Народная музыка может состоять из записей индуистских эпосов. Религиозная музыка может включать в себя ремиксы региональных сакральных форм. Компильации звезд Болливуда и классических пандитов на хиндустани содержат бхаджаны (индуистские гимны) или каввали (ритуал индо-суфийской музыки). Нынешнее состояние стендов музыкальных магазинов можно с оптимизмом отнести к разнообразию священных музыкальных практик на всем субконтиненте. Если взглянуть на это явление с пессимистической точки зрения, то его можно рассматривать как свидетельство коммерциализации и стандартизации религиозных музыкальных произведений, которые только кажутся разнообразными. Обе перспективы частично верны. Это указывает, что существует сильная связь между музыкой и сакральным культом в Южной Азии.

В Южной Азии нет такого понятия, как «священная музыка», но можно утверждать, что вся южноазиатская музыка потенциально сакральна. Вездесущность сакрального музыкального выражения усложняет любые попытки изолировать ее многочисленные, разнообразные и пересекающиеся направления. «Малые» музыкальные религиозные практики втягиваются в большие и часто их собственная история теряется в процессе. Различные религиозные и звуковые идеологии, которые исторически влияли и взаимно дополняли друг друга, теперь служат для написания национальных историй. Исполнение духовной музыки является одновременно повторяющимся и импровизированным, циклическим и линейным, возвышенным и обыденным.

Священные музыкальные традиции в Южной Азии опираются на продуктивную напряженность между понятиями истории и вневременности, напряженность, которая влияет как на исторические повествования о священной музыке, так и на самих священных музыкальных представлениях.

В этой главе автор исследует сложное взаимодействие между музыкой, историей и сакральным, сначала исследуя широкие исторические конструкции религии и музыки в Южной Азии.

Эти пути имеют тенденцию стабилизировать индуистские практики в индуизме. Это несколько упрощает реальность, в которой имело место творческое и идеологическое заимствование между индуизмом, его родственными направлениями (буддизм, сикхизм, джайнизм) и исламскими и христианскими практиками Южной Азии. Можно утверждать, что эта тенденция к массовому распространению способствовала повышению согласованности между региональными, народными или религиозными практиками и основными музыкальными практиками. К ним мы будем относить традиции классической музыки хиндустани и карнатака, а также популярную музыку. Этот процесс также помещает местные религиозные музыкальные произведения в особую (хронологическую) связь с мейнстримом – основным направлением.

В дополнение к репертуарам и жанрам, вовлеченным в историю, исполнение духовной музыки также обращается к идеям об истории. И это вторая область исследований. Хотя конфликт между вневременностью и историей в духовной музыке не является уникальным для Южной Азии, он является частым и критическим фактором концептуализации, кодификации и исполнения религиозной музыки на субконтиненте. Частично этот конфликт коренится в природе музыки, в частности, в структурной зависимости музыки от времени и ее способности создавать измененные ощущения временности. Музыканты, жанры, тексты и контексты священного музыкального представления в Южной Азии активно находят конкретные истории, последовательно связывая фундамент с духовным началом. Религиозные репертуары относятся не только к божественному, но и к реальным местам и личностям, отмечая не абсолютный, а часто локальный и особый способ понимания и бытия в мире.

Духовная музыка в истории Южной Азии

История южноазиатской духовной музыки осложняется разнообразием систем верований, с которыми южноазиаты по существу взаимодействуют. Основные религии (индуизм, ислам, буддизм, сикхизм, джайнизм и христианство) конкурируют с множеством религиозных практик. Одним из решений этой проблемы было изучение духовной музыки, прежде всего в концептуальной области; например, в исследованиях идеологии звука в южноазиатских религиях.

Фольклористы, которые рассматривают религиозную музыку как исполнение, часто признают сложную



динамику, которая сделала эти традиции синкретичными и сильно изменчивыми на местном уровне. Например, стало общепринятым ссылаться не на индуизм, а на «религиозные комплексы, составляющие индуизм», и можно с такой же легкостью ссылаться на существование «религиозных комплексов», составляющих мусульманство. Буддийская и христианская практика в Южной Азии, распространенные в этно-музыковедческом исследовании в Южной Азии, которое заключалось в том, чтобы сосредоточиться на местном и частном в духовной музыке, чтобы изолировать исполнение, жанр, секту или отдельного человека – выделяя отдельную, а не общую историю.

В этом разделе используется противоположная стратегия – внимание сосредотачивается на трактовке священной музыки в истории Южной Азии – истории, написанной в основном во время и после британского правления.

Крупномасштабные исторические нарративы, созданные и поддерживаемые в Южной Азии в конце восемнадцатого столетия, способствовали сохранению вневременности наций перед лицом современности национальных государств. Религия и священная музыка, нанесенные на новые территории, означают вечность и становятся идеями. Соотношение религии и государства, принятое в том числе для объединения различных общин, привело к тому, что религиозные пути основывались на концепции большинства. Это неизбежно привело к появлению религиозных меньшинств в качестве «проблемы», которую необходимо решать в культурном, правовом и политическом измерениях. Оппозиции, возникающие в свете этих процессов, не новы, но они приобретают новые значения в контексте современного национального государства. Сакральная музыка, в свою очередь, не может быть отделена от ее символической роли.

Индия, благодаря своим культурным и эстетическим изобретениям, является идеей, основанной на условностях современности. Эта точка зрения основана, главным образом, на работе, полученной в результате исследований в области постколониального и второстепенного образования, в частности, на основе критических замечаний Парты Чаттерджи в отношении так называемого «воображаемого сообщества» Бенедикта Андерсона. В работе «Нация и ее фрагменты» Чаттерджи предполагает, что сообщества Андерсона не могут полностью объяснить постколониальный национализм, потому что они основаны на телеологии, которая неизбежно является западной. Чего это не объясняет, так это условий колониализма и их влияния на воображение колонизаторов. Принимая историю Индии в качестве примера, Чаттерджи иллюстрирует, как национализм в Индии не всегда был равным политическим действиям; скорее, он всплыл во внутреннем понимании существенной индийской культуры, которая могла бы оставаться верной себе. Дипеш Чакарбарти описывает нюансы этой концепции в «Провинциальной Европе» (2000), иллюстрируя стратегии «принятия решений», используемые индийскими националистами, такими же разнородными, как Ганди и Амбедкар, для интерпретации и манипулирования общим прошлым. Это подразумевает понимание прошлого, как чего-то отдельного от настоящего, совокупности знаний, которую можно использовать при создании будущего, которая снова категорически отделена от настоящего. Как для Чаттерджи, так и для Чакарбарти конструкты современной Индии – это переговоры между атрибутами западной ориентированной инфраструктурой и квазидуховной внутренней частью непрерывной и неизменной «индийской» культуры.

Это приводит к дилемме, с которой сакральность тесно связана. Индия как современное национальное государство описывает себя как крупнейшую светскую демократию в мире. И все же стиль и сущность индийского культурного национализма в значительной степени опираются на структуры и идеологии, вытекающие из индуизма. Осложняет эту очевидную оппозицию тот факт, что светский аспект Индии основан не на разделении государства и религии, а на структурной терпимости ко всем религиям. Другими словами, эти «атрибуты ориентированной на Запад инфраструктуры» подрываются в индийской манифестации, а индуизм, на котором основывают свой стиль индийские культурные националисты, является опосредованным, популярным индуизмом.

История индийской нации стала историей индуизма в значительной степени благодаря работе группы ученых-востоковедов, которые позиционировали музыку и религию особым образом. В то время как главный из них, сэр Уильям Джонс, высоко оценил сложное совместное проживание индуизма и ислама на субконтиненте, работа Джонса была также центральной в формулировке Индии как «великой цивилизации».

Возрождение санскрита как ученого языка и его последующее распространение на Запад в значительной степени является результатом его активного интереса к древним текстам, свидетельствующим о культурных и философских достижениях прошлого Индии. Открытие Индией цивилизации на Западе привело к тому, что индуистские и санскритские источники были признаны истинными, а иностранные



тексты и влияния были отвергнуты. Характеристика мусульманских музыкантов как невежественных и упадка хиндустанской музыки под их влиянием стали обычным явлением в работах ученых-востоковедов. Эти перспективы были поддержаны индуистскими националистами во время движения за независимость и оказали длительное влияние на положение индийской музыки в истории Индии.

Бенгальский интеллектual Суриндро Мохун Тагор занимал неоднозначную позицию в отношении независимости Индии. Оставаясь верным британской короне, он также вполне сознательно и заметно продвигал индуистские идеалы и индийские культурные традиции. Для Тагора музыка стала ключевым средством проецирования доказательства величия индийской цивилизации на Запад. В 1887-м году он представил императрице Виктории, «Шесть раг» и «Тридцать шесть рагини индусов» – это был сборник литографий рагамалы, коротких мелодий, восхваляющих императрицу, и стихов на санскрите с переводами, описывающими каждую рагу. Он был разработан в значительной степени с целью показать богатую, систематическую и сложную классическую традицию. Заголовок полностью нивелирует присутствие мусульманских музыкантов и исламское музыкальное влияние, представляя очищенное видение музыки хиндустану внешнему миру, независимо от реальных обстоятельств, в которых создавалась музыка в Калькутте девятнадцатого века. Конечно, Тагор также стремился преобразовать музыкальную практику у себя на родине, что он и сделал, пропагандируя индуистскую музыку в ряде эссе и трактатов, опубликованных на бенгали и распространенных через музыкальные школы.

Вмешательство Тагора в историю индийской музыки таит в себе скрытое влияние мусульманского меньшинства из великой индуистской традиции. В этом смысле это расширение британской ориенталистской перспективы, присваиваемое как «инструмент самопрезентации». Этот пример демонстрирует две важные траектории для священной музыки в индийской истории: музыка становится символом индуистского национализма, а исламское влияние на северную индийскую классическую музыку намеренно скрывается или удаляется.

Эти траектории простираются через движение за независимость. Музыкально-исторические исследования начали восстанавливать историю мусульманских представителей и влияние истории хиндустану.

Музыка хиндустану – не единственная доминирующая или национальная музыкальная традиция, относящаяся к музыке субконтинентальных религиозных деятелей. При этом мусульмане Южной Азии не являются единственным меньшинством в истории Индии. Многочисленные и неортодоксальные религиозные музыкальные практики индусов также относятся к националистической, классической и популярной музыке. Эти заимствования объединяются в первые несколько десятилетий двадцатого века, что соответствует консолидации реформированного, преимущественно вайшнавского, и в конечном итоге национализированного индуизма, основанного на чувстве преданности, подчеркиваемом в сектах бхакти. Бхакти – это общий термин для обозначения местных религиозных сект, которые начали возникать в Южной Индии во второй половине первого тысячелетия, а затем распространились по всему субконтиненту, расцвели в эпоху средневековья и до сих пор существуют сегодня. Практики бхакти сосредоточены на идее пути преданности, отстаиваемой Кришной в «Бхагавад-гите», утверждая, что любой человек может достичь освобождения от круговорота жизни посредством активного посвящения себя богу. Эта точка зрения подчеркивает индивидуальный опыт и взаимодействие с божественным, и также может быть охарактеризована как реакция против ортодоксального брахманического индуизма и его иерархической структуры, поскольку она учитывает, как свободу действий, так и авторитет низших каст. В то время как традиции бхакти по всей Южной Азии действительно разделяют ряд обобщенных принципов, число и разнообразие их локальных проявлений показывают тенденцию преданных включать идеалы и практики из ряда других источников, среди которых индо-суфизм занимает видное место. Музыка бхакти, которая состоит из народных песен, написанных певцами-монахами, в результате сильно варьируется от региона к региону с точки зрения формальной структуры, инструментовки и поэтического стиля.

Новый индуизм распространялся, а не навязывался, посредством риторики религиозных лидеров, распространяемой в брошюрах. Посредством творческого использования индуистских символов и концепций со стороны харизматических лидеров движения за независимость, национализации региональных и недавно изобретенных индуистских фестивалей, и, конечно же, через музыку. Музыка больше не была просто доказательством индийской цивилизации; скорее она стала средством укрепления национальной индусской идентичности. Индийская музыка, включающая не только музыкальные произведения хиндустану и карнатака, но также гимны и популярные песни, была сакрализована на фестивалях, проведенных ключевыми представителями в первые несколько десятилетий двадцатого



века. В некоторых случаях, таких как песни Рабиндраната Тагора сакральность была более философской, чем сектантской. Религиозное содержание песен Тагора было более абстрактным, универсальным и, следовательно, менее политизированным, сочетая привилегированную концептуализацию священного в модернистских рамках. Неудивительно, что его «Джана Гана Мана» стала государственным гимном в 1950 году. Эта песня отражала как официальную светскую сторону национального государства, так и вечную сакральность нации.

Песни Тагора, несмотря на официальное одобрение, были скорее исключением, чем правилом, и сакрализация классической и популярной музыки в Индии была в основном осуществлена с точки зрения индуистской программы возрождения, чтобы очистить «иностранные» влияния и синкретические формы. Одним из ключевых участников этого процесса был Дататрея Вишну Палускар, музыкант, индуистский националист и педагог, который распространял свои идеи о стиле, статусе и, прежде всего, о религиозной природе музыки через свою музыкальную школу, созданную в Лахоре в 1901 году. Одна из его главных целей состояла в том, чтобы отделить музыку хиндустани от ее связи с развлечениями и наделить ее религиозной функцией.

Музыка, по его мнению, была «живым представителем» и ее нужно было реформировать, чтобы она служила своей истинной цели. Эту цель Палускар видел в том, что активизировать общественную веру в индуизм, «истинную и единственную веру» Индии. Эта идея была подпитана его собственным религиозным национализмом и его явно шовинистической антимусульманской позицией; он, как и британские востоковеды, обвинил мусульманских музыкантов в неправильном направлении музыки в ее сакральной функции.

Работа Палускара в Лахоре, а затем и в Бомбее, проводилась через его школы, а также за счет его активного участия в жизни общественности и в движении за независимость, что способствовало сакрализации индийской музыки двумя существенными способами. Во-первых, его акцент на религиозную функцию музыки хиндустани оказал длительное влияние на концептуализацию и исполнение классической музыки Северной Индии. Жанры религиозных песен стали занимать заметное место в репертуаре хиндустанских артистов. Музыкальное исполнение, независимо от жанра, стало восприниматься как форма религиозной практики. Учителя музыки стали духовными гуру, которым поклонялись их ученики с преданностью, характерной для бхакти. Эти принципы до сих пор занимают видное место в дискурсе классической музыки хиндустани, особенно в Махараштре.

Второй способ, которым Палускар помог осуществить сакрализацию индийской музыки, заключался в том, что он поставил бхаджан в центр националистического движения. Собственные выступления Паласкара и исполнения бхаджанов привлекли широкое общественное внимание, когда он стал активнее участвовать в движении за независимость. Посредством педагогического принуждения в школах и эффективного выступления на национальной сцене, Paluskar стратегически позиционировал индуистский бхаджан как индийскую музыку, создавая эмоциональную связь между религиозной преданностью и нацией.

В дополнение к способности музыки стимулировать ощутимую связь с нацией (и имеющую много общего с европейским национализмом девятнадцатого века), реформаторы-возрожденцы, подобные этим, решающим образом переносят идеалы и жанры священной музыки на историю индийского национального государства. При этом они обеспечивают пространство для Индии, которая вместо того, чтобы просто придерживаться западных форм, имеет возможность оставаться верной себе. Эта истина была и остается сильным утверждением ценностей и идеалов Южной Азии, но она также бесконечно проблематична, потому что она жертвует большим количеством голосов, но и создает много других.

Когда бхаджан вошел в историю как национальная музыка Индии и музыка, которая стабилизирует общеиндийскую индуистскую практику музицирования, результатом явилась кодификация стиля, основанная на особенностях индусской музыки и религиозных песен северных индийцев. Индо-суфийская религиозная музыка, которая оказала значительное влияние на некоторые из текстов бхакти, составляющих идеологические основы пан-индийской индуистской практики, была стерта из истории бхаджана. Множество других песен и традиций оказались на обочине, как и сикхская, джайнская, буддийская и христианская музыка. Возможно, самым удивительным является тот факт, что Karnatak, или южно-индийская классическая музыка, которая сохранила свои связи с ритуальными религиозными целями, также оказалась в стороне от изобретения пан-индийского индуистского звука. Стабилизация жанра посредством исторического пересмотра и обновления часто указывает на внезапное появление этого жанра как символического, а потому и политизированного.



Ярким примером этого является превращение Каввали в пакистанскую национальную музыку во время роста фундаменталистского ислама, начавшегося в 1970-х годах. Этому движению исламизации способствовал кассетный бум 1980-х годов, когда внезапно стали широко доступны записи чтения Корана; эта категория слухового выражения была привилегирована как ортодоксальная и оспаривала статус каввали, который, хотя и был очень популярен, имел такие прочные связи с классической музыкой хиндустани и был, несомненно, музыкальной идиомой. В ответ музыканты начали адаптировать арабизированные музыкальные элементы; это особенно заметно в записях конца 1970-х и 1980-х годов. Каввали начали исполняться на основе арабских мелодических приемов. Имитация исламского призыва к молитве проникла в музыку и добавила тексты, которые использовали арабский язык вместо урду. Эта связь с большим исламским сообществом на Ближнем Востоке была преднамеренно использована меценатами, звукозаписывающими компаниями, правительством и музыкантами для производства жанра, который должен был обслуживать ортодоксальную пакистанскую публику.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Alter A. (2008) «Танцы с Devtas: Барабаны, сила и одержимость в музыке Гархвала», Северная Индия, Олдершот
2. Андерсон Б. (2006) «Воображаемые сообщества: Происхождение и распространение национализма», ред. Эдн, Лондон
3. Бахле Дж. (2005) «Двое мужчин и музыка», Нью-Йорк: Oxford University Press
4. Beck GL (1993) «Звуковое богословие: Индуизм и Священный Звук», Колумбия: Университет Южной Каролины
5. Беккер Дж. (2004) «Глубокие слушатели: Музыка, эмоции и транс», Блумингтон
6. Бор J. (1988) «Возникновение этномузыкологии: Источники по индийской музыке, Ежегодник традиционной музыки», (2010) «Вступление», в J. Bor, FN Delvoeye, J. Harvey и E. te Nijenhuis (eds.), Hindustani Music, Нью-Дели
7. Manohar Publishers and Distributors, Capwell, C. (1986) «Музыка баулов Бенгалии», издательство Кентского государственного университета (2002)
8. «Рагамала для императрицы», Ethnomusicology, (2010)
9. «Представление «индуистской» музыки для колониальной и местной элиты Калькутты», в J. Bor, FN Delvoeye, J. Harvey и E. te Nijenhuis (eds.), Hindustani Music, Нью-Дели
10. Chakrabarty D. (2000) «Провинциализация Европы: Постколониальное мышление и историческая разница», Издательство Принстонского университета
11. Чаттерджи, П. (1993) «Нация и ее фрагменты: Колониальные и постколониальные истории», издательство Princeton University Press
12. Clayton M. (2000) «Время в индийской музыке», издательство Oxford University Press
13. Coward, HG и DJ Goa (2004) «Мантра: Слушание Божественного в Индии и Америке», 2-е изд, Нью-Йорк
14. Dalmia V. (2006) «Вступление», в V. Dalmia и H. von Stietencron (eds.), «Оксфордский читатель индийского индуизма», Нью-Дели: Издательство Оксфордского университета,
15. Dalrymple W. (2011) «Девять жизней: В поисках священного в современной Индии», Нью-Йорк:
16. Фуллер CJ (1992) «Камфорное пламя: Популярный индуизм и общество в Индии», издательство Принстонского университета
17. Грин П. Д. (1999) «Звуковая инженерия в тамильской деревне: Воспроизведение аудиокассет как преданное исполнение», Ethnomusicology
18. Jairazbhoy N. (2008) «Что случилось с индийской теорией музыки? Индо-западничество?», Ethnomusicology