

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Музыка, история и сакральное
искусство в Южной Азии
(продолжение)





В то время как религиозные традиции субконтинента опираются на различные нюансы, касающиеся природы времени, большинство из них сосредоточено на том, что можно назвать историческим временем и божественным безвременьем.

Историческое время характеризуется структурами измерения, линейными траекториями, памятью и личностью. Божественная вневременность характеризуется неизмеримым, циклическим раскрытием, проявлением и потерей личности. Безвременье представлено через использование артистических звуковых особенностей, но оно также стимулируется или реализуется посредством повторяющихся действий. Историческое время запоминается через музыкальную историю родословной и личности, а также опосредуется процессами становления. Прежде чем перейти к ряду концепций и жанров, которые иллюстрируют, как взаимодействуют эти соотношения, Джейми Джонс предлагает кратко рассмотреть конструкции времени в религиозных идеологиях Южной Азии.

В индуистской мысли двойственная природа времени появляется в некоторых самых ранних источниках, включая Веды. Льюис Роуэлл, цитируя перевод Хьюма «Майтри Упанишад», выделяет описание Брахмы (бога творения, а также речи и звука), которое передает различие между временами: «Несомненно, есть две формы Брахмы: Время и Вечность. То, что предшествует солнцу, является Вневременным, без частей. Но то, что начинается с Солнца, – это Время, у которого есть части».

Вневременное неделимо в этой формулировке и, как следствие, не поддается изменению или движению. Роуэлл также характеризует это как внутреннее время, которое он противопоставляет «внешнему времени ежедневного опыта, проявляющемуся в сезонных рецидивах ежедневных распорядков, а также в смене жизненных циклов»

Музыка часто является представителем, который объединяет эти два значения. Музыка создается из измеримых объектов – высоты тона, ритмических единиц, фраз, и тем не менее воспринимается как непрерывный поток, в конечном счете неразделимый. Более того, это свидетельствует об одновременности обоих потоков. В то время как буддийские и джайнские философии отвергают идею о том, что время неделимо, концепция, преобладающая в обеих системах, предполагает, что время является «последовательностью отдельных моментов», и что цель ритуальной практики состоит в том, чтобы отвергнуть кажущуюся непрерывность и постичь «то, что существует» между этими моментами. Эта конструкция производная, но отличающаяся от индуистской мысли, также делает упор на слияние – в данном случае слияние того, что кажется и того, что присутствует на самом деле.

На самом базовом уровне исламская философия, как и в христианстве и иудаизме, понимает время как нечто конечное, начиная с Творения и продолжая до Судного Дня, который является Концом Времени. В этой формулировке время создано Богом, но Бог существует вне этого. Регула Куреши подчеркнула, что время, как элемент чисто человеческой сферы, характеризуется с точки зрения эмоционального контекста, отраженного в языке урду, используемом мусульманами Южной Азии. Это отвергает идею времени как измерения, отдавая предпочтение человеческим эмоциям и активности. Ритуал, особенно в индо-суфийских контекстах, обеспечивает пространство, в котором индивидуальный, эмоциональный, линейный опыт приближается к царству Бога, которое существует вне времени. Куреши характеризует суфийский ритуал как «стремление во времени, пребывание с Богом», указывающее на конечную цель трансцендентности, пребывания в ней, которое эмоционально и физически воспринимается как хал (экстаз).

Индуистские религиозные философии часто понимаются как глубоко антиисторические, продвигающие своего рода анти-телеологическое мировоззрение, которое подчеркивает цикличность, повторение и застой. И наоборот, исламские и другие авраамические религии, по-видимому, способствуют телеологическим повествованиям, как личного опыта, так и истории. В священной музыке индуистских, суфийских, сикхских, джайнских, буддистских и других традиций объединяются эти две, казалось бы, противоположные точки зрения – это звучание во времени и вневременности, истории и вечности, человека и божества.

Вневременность в духовной музыке Южной Азии

Почти во всех мировых религиозных традициях музыка используется в ритуалах из-за ее способности передавать невыразимое, потустороннее и даже вечное. Эти качества одновременно представлены в музыкальных структурах и активно стимулируются и воспринимаются на практике. Два отличительных способа религиозных традиций Южной Азии: проявление изначального звука (нада) и использование его повторения в качестве ритуала.

Нада переводится по-разному: как изначальный звук, вечный звук, или просто музыкальный звук. Это



важная концепция, вытекающая из ведического индуизма. Нада изначально в том смысле, что вселенная начинается со звука, вечна в том смысле, что она не имеет ни начала, ни конца. Также нада является «созидательной жизненной силой, которой является вся вселенная». Нет бога, который создал звук (и, следовательно, вселенную); скорее, звук создал богов. Идея о том, что звук проявляется, а не вызывается, имеет важное значение для музыкального представления сакрального, особенно в индуистской и других дхармических религиозных практиках. В то время как более поздние мыслители в некоторых областях индуизма, и, конечно, в буддизме, отвергли идею о том, что нада вечна и недостижима, использование звуковых структур, которые отражают идею проявления и/или постоянного потока, характерно для многих религиозных музыкальных произведений в Южной Азии.

Эта идея, пожалуй, наиболее метафорически развита в некоторых звуковых структурах классической музыки хиндустани и карнатака. Однако одно из самых сложных воплощений этой идеи подтверждается, казалось бы, простым музыкальным исполнением звука «ОМ». Роуэлл характеризует «ОМ» как «вечный слог», который «содержит в себе всю феноменальную вселенную». Правильное исполнение «ОМ», которое до сих пор является доминирующей практикой в индуистском, джайнском и буддийском ритуалах, объединяет как историческое, так и божественное время в концептуализации, состоящей из четырех частей. Три его фонемы, A + U + M, выполненные с использованием прямого, нисходящего и диффузного дыхания соответственно, представляют собой тройное или историческое время, которое охватывает прошлое, настоящее и будущее. Четвертая единица «ОМ» – тишина, которая выходит за пределы времени. Хотя его символическое представление двух временных потоков очевидно, «ОМ» на практике также является инструментом, объединяющим человека-певца с божественной вселенной через дыхание.

Этот принцип действует в индийской музыке, даже если он не привязан к ритуалу. Во многом благодаря интеграции музыкальных метафор для Нада музыка хиндустани и карнатака наделяется сакральностью. Использование инструментов, преобладание циклических структур, которые усиливаются, и формальное соглашение о неизмеримом, медитативном введении, которое предваряет звучание раги, все зависит от этой идеи. Вполне вероятно, что большинство этих музыкальных особенностей появилось намного позже, чем ведическая эра, в которой идея Нада была задумана и развита. Понимание этих черт как метафорически вечных (и, следовательно, священных) доминирует в классических традициях Северной и Южной Индии.

Хотя многие религиозные действия основаны на повторении, многие священные ритуалы в Южной Азии состоят исключительно из повторяющихся актов. Слова, которые произносятся, будь то ведические стихи, слог «ОМ» или имя бога, являются символами божественности; многие дхармические религии идут дальше, придавая звукам божественный статус. Звуковое и чаще всего музыкальное повторение святых слов также подчеркивает непрерывное присутствие божественного; более того, эта преемственность – построенная как в исламских, так и в индуистских временных рамках как вне времени – получает кратковременный уход в вечность, чтобы его можно было испытать.

Истории в южноазиатской духовной музыке

В Южной Азии предания и эпос записываются и исполняются посредством священных музыкально-театрализованных представлений. Способность музыки вызывать воспоминания сделала ее неотъемлемой частью сохранения преданий и легенд, свидетельствующих о многочисленных повествованиях, составляющих религиозные традиции. Это также представитель, благодаря которому люди становятся частью божественной истории, позволяя богам и святым войти в свою жизнь.

Концепция происхождения человека в историческом и гуманитарном смыслах часто формулируется в индуистской, джайнской, суфийской, сикхской и индо-христианской практике. Упор на имена святых людей происходит в значительной степени из-за широко распространенного влияния суфийских и бхакти-традиций, которые включали песни, написанные на местных языках, предназначенные для обучения и персонализации религиозной практики. Это песни, составленные людьми, переданные от одного человека другому. Это также песни, которые составляют историю народа, поскольку они предоставляют записи о временах и событиях.

Вера сикхов была основана через учения десяти гуру, которые составляют духовную цепь преемственности. Индуизм включает в себя понятия как духовного, так и семейного происхождения. Например, ритуал шраддхи, включает в себя повторение имен как предыдущих, так и будущих поколений семьи. В индуистском контексте духовное происхождение обозначается термином парампара, который также переводится как «традиция». Особенно важным для практики бхакти является ритуальная активация



святой родословной через повторение имен святых.

Именно благодаря такого рода музыкальной молитве святые и боги не только запоминаются как история, но и входят в историю через процесс становления. Физическое воплощение святости, часто посредством буквального олицетворения божеств и святых, является целью ряда религиозных практик в Южной Азии. Паломничество, когда преданные путешествуют в священные места, часто представляет собой опыт, в котором время воспринимается как безвремяе, когда люди приближаются к божественному. В Махаращтре одно из крупнейших массовых паломничеств в мире происходит каждый год, в течение июня или июля, когда секты варкари отправляются в Пандхарпур, дом Виттала, их основной храм. Они поют песни святых, которые составляют их духовную родословную, каждый день в течение почти одного месяца. Эти песни содержат имена святых и часто относятся именно к самому путешествию, определяя местонахождение паломников на той же дороге, что и их религиозные предки. Музыкальное повторение слов святых, концепция дороги как пространства, разделяемого с мужчинами и женщинами, которые вспоминают золотой век традиции (тринадцатый-шестнадцатый века) и непосредственно переживают те давние события, и тяжелая дорога паломников способствует превращению обычных людей в самих святых.

Это представление о божественном воплощении и открыто, и тайно поддерживается на практике. На одном конце спектра находятся мусульмане-индо-суфийцы, которые испытывают повышенное состояние экстаза, слушая кваулл, который также выражается в танце. Люди, которые вошли в транс хала, почитаются окружающими, и музыкальная структура кваоли считает приостановку этого состояния одной из своих основных целей.

На другом конце спектра лежат традиции, которые включают музыкальные и танцевальные ритуалы, которые явно стремятся к трансцендентной медитации и соединении с божеством. Практика тейёма в Керале, вероятно, является результатом синкретического смешения доарийской и индуистской идеологий, особенно отражая влияние шайвитских, шакти и совсем недавно вайшнавских ветвей индуизма.

Слушать и быть услышанным

В священной музыкальной практике Южной Азии вечное и историческое сходятся в парных концепциях слуха. Музыка – это средство, посредством которого божественные голоса говорят (или, скорее, поют); это также мощный инструмент, с помощью которого люди поддерживают, сохраняют или трансформируют историю. Эти две концепции зависят друг от друга, и они обоснованы разными способами и в разных религиозных контекстах и идеологиях.

Литургические тексты о дхармической и индо-мусульманской религиозной практике наделяются силой, которая проявляется в звуке. Авторитет этих текстов проистекает из их происхождения в звуке. Веды (индуистские писания) характеризуются как шрути, или «то, что было услышано». Они происходят не от богов, а от всепроникающей священной вселенной, услышаны и повторены, но не записаны. Коран представляет собой слова, сказанные Богом через ангела Гавриила, которые были услышаны и записаны Пророком Мухаммедом. Гуру Грантх Сахиб, основной текст ритуального поклонения сикхов, включающий в себя произведения индуистских, сикхских и суфийских святых, – это гурбани, или слово Бога «как говорит гуру». Когда любой из этих текстов вновь звучит в ритуале, преданный испытывает власть этих звуков.

Священные звуки пронизывают ландшафт Южной Азии, и не только сами звуки, но и то, как они задействованы, определяет их как священные. Самый важный коллективный ритуал для индо-суфиев гласит, что акцент этого события делается на слушателе (который не поет) «и на его духовной способности получать то, что он слышит, включая все последствия экстагического отклика».

Внимательность также ценится в индуистской и дхармической религиозной практике, особенно в способности человека видеть божественное в мирских образах и слышать божественное в мирских звуках. Идея о том, что может быть несколько значений звукового события, встречается в самых ранних работах ведического периода. В своем обсуждении формы в ранней индийской музыке Льюис Роуэлл говорит о слушании как о круговороте, который он характеризует как «процесс постепенного открытия». Исполнитель должен передать аффективное и религиозное содержание музыки, а слушатель – понять ее истину. Такое восприятие возможно даже в случае записанной музыки.

Трас и Гоа сравнивают священный музыкальный опыт в Южной Азии с принципом даршана, который означает возможность как видеть, так и слышать божество. Не менее важной для них является идея слушать



и быть услышанным. Пение является мощным средством настройки себя на божественную наду, которая, если все сделано правильно, также является инструментом для трансформации. Важно отметить, что звук является идеальным, когда он выполняется точно; акцент на правильном звучании подтверждается в наказаниях за «неправильный звук», перечисленных в ранних фонетических руководствах для ведического чтения, в оценках хорошего и плохого чтения Корана и в принципе эффективности мантры.

Не все священные звуки в религиозной практике Южной Азии опираются на такие ортодоксальные идеологии, и именно здесь вступает в игру идея не только исполнить священное послание, но и услышать. Тексты индо-суфийских, индуистских, сикхских, джайнских и индо-христианских преданных песнопений освещают личные повествования, которые постоянно приводят линейный опыт внешнего времени в контакт с абсолютным безвременьем.

Актуализация религиозной музыкальной практики, пожалуй, наиболее убедительно подтверждается изобретением бхаджана как коммерческой популярной музыки в Индии, которая претерпела кодификацию стиля и консолидацию смысла в двадцатом веке. Стиль и значение бхаджанов обсуждались ключевыми фигурами, которые вкладывали средства в то, чтобы индусская религиозная музыка могла утвердить национальную идентичность. Сегодня бхаджаны наводняют популярную культуру Индии, звучат с экранов телевизоров и в кинотеатрах, пронзая громкоговорители храмов и музыкальных магазинов. Эти опосредованные массой религиозные песни иногда заменяют живое выступление в ритуальных контекстах, они объединили музыкальный стиль исторически разнообразной религиозной музыки, и говорят о широком распространении индуизма. При этом они подчеркивают историю, основанную на современной концептуализации вечности индийской нации, подчинив себе множество других культурных наследий на своем пути.

Тем не менее, эти другие культуры продолжают существовать. Автор этой статьи рассказывает, как во время его исследований в Пуне, между 2004 и 2006 годами, он работал с барабанщиками, которые принадлежали к традиции варкари, популярной секте бхакти Махараштры. Их традиционный репертуар, который они пели и сопровождали на пахавадж (двухголовый бочечный барабан), состоял из абханг, или святых песен.

Когда они собирались вместе для исполнения, они объединяли элементы как классического, так и популярного стилей бхаджани, в невероятно виртуозных представлениях, направленных на усиление и проявление сакрального присутствия. Пение молитв, которые составляют местную и личную историю, практика варкари не вписывается в стиль национальной музыки; скорее она используется как еще один музыкальный путь.

В конце сентября 2006 года автор стал свидетелем влияния традиции варкари как музыкального вторжения в общеиндийскую историю нации. Около сорока преданных собрались, чтобы петь бхаджаны, отмечая годовщину смерти почитаемого на местном уровне члена их общины. Ритуал отмечался во время Наваратри, девятидневного фестиваля, который только недавно стал отмечаться по всей Индии как пан-индуистский праздник. В течение девяти ночей на улицах были танцы и праздники, а также поклонения статуям богов Дурги и Рамы. Огромные платформы с этими фигурами несли по улицам к реке, транслируя популярные записи бхаджанов на хинди в сопровождении множества танцующих людей. Когда платформы Наваратри приблизились к храму, включили популярные записи на оглушительной громкости, становилось все труднее слышать слова, несмотря на усиление громкости игры на пахаваджа и манджира (ручные тарелки). Через некоторое время, в середине абханги, которую итак не было слышно, игроки-пахавадж прекратили свое замысловатое виртуозное сопровождение. Они быстро переключились на более традиционный и более узнаваемый стиль, используемый для сопровождения варкари во время паломничества.

Акцент переключился с опыта, сосредоточенного на слухе, на опыт, абсолютно сфокусированный на том, чтобы быть услышанным, в данном случае не богом, а огромной толпой прямо на улице. Узнаваемый музыкальный стиль Варкари и сила имен отдельных святых и богов были радостно восприняты и подхвачены публикой.

Во всей Южной Азии священная музыка используется для обсуждения, утверждения и оспаривания историй, как великих, так и незначительных. Это часто достигается через спектакли, которые подчеркивают продуктивную напряженность между вечностью и земной историей, которая характеризует священные музыкальные идеологии и онтологии. Музыкальные структуры и процессы, которые пронизывают различные религиозные традиции, делают эти музыкальные исполнения мощными, позволяя и даже требуя баланса между жизненным процессом и духовным открытием.



Публичная и популярная роль, которую духовная музыка продолжает играть в Южной Азии, свидетельствует о ее способности говорить нечто важное о личности, обществе и нации в прошлом и настоящем.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Мануэль, П. (1993) «Кассетная культура: Популярная музыка и технологии в Северной Индии», Университет Чикаго Пресс, (2008) «Северная индийская суфийская популярная музыка в эпоху индуизма и мусульманских основ», *Ethnomusicology*
2. Пауэрс Х. (1979) «Классическая музыка, культурные корни и колониальное правление: Индийский музыковед смотрит на мусульманский мир», *Asian Music*,
3. Куреши Р. Б. (1992–93) «Мусульманская преданность: Популярная религиозная музыка и мусульманская идентичность под британской, индийской и пакистанской гегемонией», *Asian Music*, (1994) «Изучение времени кросс-культурно: Идеология и исполнение времени в Суфийском Каволле», «Журнал музыковедения», «Суфийская музыка Индии и Пакистана: Звук, контекст и значение в Qawwali», *Asian Music*, (1999) «Голос Его Мастера: Каввали и «граммофонная культура» в Южной Азии», «Популярная музыка»
4. Роуэлл Л. (1992) «Музыка и музыковедение в ранней Индии»
5. Сармади С. (2003) «Гуньотюль Муньо: Самая ранняя персидская работа над индийской классической музыкой», Нью-Дели
6. Schofield KB (2010) «Возрождение Золотого Века снова: Классификация, музыка хиндустани и моголов», *Ethnomusicology*
7. Шульц А. (2002) «Индуистский национализм, музыка и воплощение в маратхи *Rashtri Ya Kirtan*», (2008) «Столкновение жанров и стовор участников», *Ethnomusicology*
8. Slawek S. (1988) «Популярный киртон в Бенаресе: Некоторые «великие» аспекты малой традиции», *Ethnomusicology*,
9. Wade BC (1998) «Imaging Sound: Этномузыкологическое исследование музыки, искусства и культуры в Могольской Индии», Университет Чикаго
10. Widdess R. (2010) «Появление *Dhrupad*»