



Морозова Татьяна Евгеньевна – кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Выпускница Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

В течение 16 лет, находясь в Индии и Непале, изучала музыкальные культуры этих стран. Значительное время посвятила овладению вокальным искусством индийской классической музыки (дхрупад, кхаял) и рабиндрошонгит. Постоянно поддерживала контакт с известным ситаристом Рави Шанкаром, перевела на русский язык его книгу "Моя музыка, моя жизнь".

Неоднократно принимала участие в различных международных конференциях и симпозиумах. Автор научных работ, включающих исследования в области национального фольклора, музыкальных традиций индийского театрального искусства, ното-буквенных систем и т.д.

Предлагаемая монография посвящена раге – центральному понятию индийской классической музыки.

Татьяна Морозова



Рага в музыке Хиндустани

современный период

Государственный институт искусствознания



Татьяна Морозова

Рага в музыке Хиндустани

современный период

Tatiana Morozova

Raga in Hindustani Music

contemporary period



ИЗДАТЕЛЬСТВО
MIPAP
2003

.....	4
.....	14
.....	22
аги	52
айа)	81
аса)	118
.....	178
.....	196
.....	198
.....	316
.....	418
.....	424

Морозова Т.Е.

Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.:
Издательство ИКАР, 2003. — 444 с.

Рецензенты:
Л.В. Шамина,
Е.Н. Куриленко

Книга посвящена центральному понятию индийской музыки — *раге*. Рассмотрение в исторической ретроспективе основных теоретических, эстетических и жанрово-стилистических аспектов музыки, основанной на *раге*, а также обращение к музыкальным традициям театрального и танцевального искусств, где *рага* предстает в особом ракурсе своего выражения, дает возможность полноценно охарактеризовать современный период в непрерываемом двухтысячелетнем процессе ее развития.

Детальный анализ ладо-интонационной основы и образно-эмоциональной сферы *раги* проводится с позиций индийской монодической музыкальной системы в ее оригинальной терминологии. В двух специальных разделах представляются индивидуальные комплексные характеристики 139 наиболее известных *раг*, а также нотные записи вокальных произведений (известных и безымянных индийских авторов разных веков), основанных на этих *рагах*.

Данные материалы могут быть полезны как для различного типа научных исследований, так и для исполнительской и композиторской практики интересующихся музыкальной культурой Востока.

ISBN 5-7974-0067-7

© Государственный институт искусствоведения, 2003
© Морозова Т., 2003
© Издательство ИКАР, 2003

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Preface	14
Глава I. Историко-теоретический очерк музыки Хиндустани (<i>рагсангит</i>)	22
Глава II. Содержание и определение понятия раги	52
Глава III. Временная характеристика раги (<i>самайа</i>)	81
Глава IV. Образно-эмоциональная сфера раги (<i>раса</i>)	118
Примечания	178
Алфавитный перечень раг	196
Представление раг	198
Приложение (нотные записи)	316
Библиография	418
Индекс	424

ПРЕДИСЛОВИЕ

Индийская классическая музыка всегда узнаваема благодаря свойственным ей особенностям. Ее отличают насыщенность своеобразной фиоритурой, филигранность вокальной и инструментальной техники, специфичность манеры звукоизвлечения, характерная тембовость голосов и индийских инструментов – ситара, сарода, шахная, вины, тампуры и др. Известна она и мастерским владением искусством импровизации (практикуемой в Индии еще со времен глубокой древности), когда в процессе исполнения, которое может длиться до часа и более, раскрываются все тонкие нюансы богатого и сложного мира *раги*. Для многих людей, имеющих отношение к музыке, само слово *рага*, даже без особого проникновения в его смысл, ассоциируется с центральным понятием индийской музыкальной системы.

Именно так это и есть. И потому, чтобы раскрыть суть этого феномена, отнюдь недостаточно дать лишь его “определение” (каким бы смким по смыслу и четким по изложению оно ни было). *Рага* является порождением монодической музыкальной системы, обладающей иной (по сравнению с европейской) теоретической базой и соответствующей оригинальной терминологией, которая обозначает не только конкретные понятия, составляющие основу данной системы, но в силу своей специфики отображает и определенную цепь взаимосвязи отдельных категорий. Немаловажным фактором является и нынешний “возраст” музыки, основанной на *раге* (*расангит*), определяемый не менее чем двумя тысячелетиями; с учетом сложившейся еще до нашей эры музыкальной системы, рассматриваемой в качестве ее предтечи, общий срок существования однокоренных систем увеличивается почти на тысячу лет. Являясь самостоятельным видом искусства, индийская музыка никогда не предполагала некоей обособленности от признанной системы ценностей. Лежащие в ее основе религиозно-философские и художественно-эстетические концепции во многом едины для различных видов искусства Индии, особенно для поэзии и драмы, имеющих столь же древние истоки. Таким образом, благодаря постоянно эволюционирующей творческой мысли и высокопрофессиональной

исполнительской практики, перманентности разноразноуровневых взаимосвязей и преемственности традиций индийская музыкальная культура представляет собой уникальное явление, характеризующееся непрерывностью своего развития, начала которого восходят к временам ведической эпохи.

Резюмируя изложенное, можно с уверенностью сказать, что именно в подобного рода многомерной монодической музыкальной системе могла появиться столь же многоуровневая концепция *раги*, обеспечивающая, соответственно, жизнестойкость и самой породившей ее системы. В ходе ее развития складывался особый тип музыкального мышления и мироощущения. Музыкальному звуку (*свара*), как “божественному дару”, издревле приписывалась способность сильного воздействия как возвышающего, созидательного характера, так и разрушительного. Отмечалось проявление постоянной взаимосвязи между природой, музыкой и человеком. Например, соответствие семичлветия радуги семитоновому звукоряду (с присущей обоим богатой палитрой красочно-звуковых переходных оттенков); или соответствие времен года, как и внутрисуточной цикличности, определенным звукам, мелодическим интонациями и эмоциональным состояниям человека. Процесс выявления и канонизирования закономерностей на основе эмоционально-звуковой зависимости способствовал образованию множества звукорядов с характерными или доминирующими в них звуками и интонациями (мелодическими движениями, оборотами). Насыщение их особой содержательностью и привело в результате к рождению большого количества *раг* (каждая из которых всегда имела свое наименование). По краткому определению, *рага* – это особый тип ладо-интонационного образования, в котором звукоряд и характерные мелодические интонации согласуются с определенными эмоциональными состояниями (*раса*). Сколь многообразны и многолики эти состояния, столь многогранны и многоцветны *раги*.

На подобное краткое образное представление раги автор данного научного труда решился потому, что в самой работе будет проводиться многоаспектный детальный анализ избранного предмета исследования, сама природа которого предполагает еще и обязательную образно-эмоциональную (*расовую*) характеристику. Примечательно, что индийские музыканты никогда не начнут объяснение *раги* с собственно “теоретического толкования”, они постараются “опи-

сать” и “обрисовать” ее в самых возвышенных тонах, словах и красках, а еще лучше – предложить ее послушать...

Следует также отметить и немаловажный аспект, касающийся жанровой специфики *рагсангит*. На протяжении многих веков разрабатывались различные виды музыкальных форм, способные наиболее полно выразить всю сложную и тонкую *ладо-интонационно-расовую* сферу раги. Включение импровизационных разделов в композиционную структуру стало нормой практически для всех вокальных и инструментальных жанров, признанных лидирующими в современной исполнительской практике. Поскольку жанрово-стилистические особенности диктуют и специфику вариативно-импровизационного развития (а этот “живой процесс” требует исключительно высокого мастерства!), то, в свою очередь, это привело к узкопрофильной специализации профессиональных музыкантов (на исполнении, например, старинных вокальных жанров *дхрупада* и *хоридахмара* или на более поздних – *кхяяла*, *тхумри* и т.д.). Весьма часто перед исполнением музыкальной композиции, к примеру, известным *дхрупада* даже не будет назван основной “традиционный” для него жанр (в данном случае *дхрупад*); объявляться будут лишь названия других жанров, если таковые войдут в его программу. Однако всякий раз будет указываться *тала* (т.е. метроритм, который представляет собой также детально разработанную систему с поименным названием каждого *тала*) и конечно *рага*, ибо она является основой или, как говорят индийцы, “сердцем” музыкальных композиций любого жанра *рагсангит*.

Моим первым учителем (*гуру*) в Калькутте (где я прожила шесть лет с 1971 г.) был известный певец – *дхрупада* Дев Шанкар Диведи. Затем, после некоторого перерыва (во время которого представилась возможность изучать родственную индийскую музыкальную культуру Непала), уже в Дели моим *гуру* стал именитый исполнитель *кхяяла* – *уstad* Хафиз Ахмед Хан, искусно владеющий также исполнением *тараны* и *тхумри*. Это позволило ощутить изнутри формообразующие принципы различных жанров и понять сколь многообразными путями возможно выражение ладо-интонационного и соответственно образно-эмоционального мира *раги*. Низкий поклон глубоко уважаемым учителям и бесконечная благодарность за щедро передаваемые ими знания!

Хотя у автора за плечами было высшее музыкальное образова-

ние (полученное в стенах Московской государственной консерватории), годы обучения в Калькутте можно охарактеризовать как “начальный курс” изучения *рагсангит* (столь непростым и небыстрым было “вхождение” в иной мир музыкального мышления). Делийский же период можно полагать годами зрелого подхода к изучению и критическому осмыслению предмета исследования, поскольку наряду с бесценными занятиями с *уstadam* Х.А. Ханом, признанным знатоком в области эстетики и теории индийской музыки, продолжался самостоятельный постоянный сбор и анализ материала по самому широкому кругу вопросов, связанных с интересующими темами. Отмечая важность работы со специальной литературой (в частности, на санскрите, хинди, бенгали), все же невозможно не признать ведущую роль непосредственного воздействия самой музыки, равно как и общения с музыкантами – носителями своей уникальной культуры, с которыми доводилось встречаться на земле Индии и Непала. Трудно переоценить, в частности, содержательные беседы со знаменитыми *дхрупадами* братьями Дагар и, конечно, с прославленным *ситаристом* Рави Шанкаром, дружба с которым началась еще с первых лет моего пребывания в Калькутте. Все это не просто слова благодарности, это признание, с моей точки зрения, наиболее оптимального пути познания культуры устной традиции.

Эта древняя традиция обладает своими закономерностями и определенными достоинствами. Несмотря на наличие специальных трактатов (в том числе созданных еще до нашей эры) и даже нотописы, профессиональное музыкальное обучение в Индии как прежде, так и теперь, ведется только в устной форме. Не углубляясь в суть сей проблемы, стоит лишь отметить, что в защиту этой методики выступает как своеобразие данной музыкальной системы, так и специфика исполнительской практики. Особенно показательным в этом плане является существование разных *гхаран* (школ), отличающихся индивидуальным подходом не только к исполнению, но и к отдельным вопросам теории, терминологии, *расовым* интерпретациям и т.п. Подобного рода характерные особенности (но не принципиальные отличия), накапливающиеся и хранящиеся в памяти десятилетиями, а то и веками, наряду с основополагающим единым для всех базовым материалом, естественно могли передаваться из поколения в поколение только изустно.

Данный фактор весьма существенен для индийской музыки, и он

учитывался в исследовательской работе. В основе предложенного научного изыскания лежит *Рампур-Сахасван гхарана*, к которой принадлежит уstad Х.А. Кхан. В нем также нашли отражение и некоторые интересные особенности, известные мне благодаря контакту с музыкантами других *гхаран*. Кроме того, полезным было обращение к музыкальным традициям театрального и танцевального искусств (известных изначальным художественным синтезом), где *рага* представляет в особом ракурсе своего выражения.

Подобного рода разносторонний подход к изучению *раги* позволяет возможно глубже проникнуть в суть ее сложной концепции, предполагающей наличие нескольких разноуровневых, но предельно взаимосвязанных компонентов. Практически каждый из них (будь то звукоряд с различным количеством и порядком тонов (*свар*) в восходящем и нисходящем движениях (*ароха* – *авароха*), или характерные интонации (*накад*) с опорными звуками (*вади* – *самвади*), а также временной аспект (*самайя*) и образно-эмоциональный (*раса*) и др.), наряду с сугубо теоретическим подразумевает и символическое толкование, связанное с эстетическими и религиозно-философскими аспектами. В этом смысле представляется необходимым нахождение нужного баланса между отмеченными сторонами, при котором было бы возможно сохранение всего наиболее ценного и существенного, проливающего свет на специфическую природу отдельных элементов *раги*. Исходя из этого центральному разделу исследования (где представлены *раги* в виде индивидуальных комплексных характеристик) предшествует подробный (размещенный в трех главах II–IV) многоаспектный аналитический разбор всех имеющих компонентов *раги*.

В процессе работы не возникало сомнений в том, что этот анализ мог проводиться только с позиций той теоретической системы, в недрах которой и родилась *рага*. В этой связи наиболее эффективными представляется и использование оригинальной терминологии, ибо подмена ее европейской может повлечь за собой “шлейф” определенного функционального назначения, не свойственного изучаемой системе. Однако полное игнорирование европейской теории было бы также неразумным, поскольку при безусловном различии систем в них имеется немало точек соприкосновения (обусловленных в том числе рядом естественных закономерностей самой музыкальной природы). Дело лишь в грамотном употреблении некото-

рых однотипных понятий, подчеркивании в отдельных случаях их условного применения или использования кавычек по отношению к некоторым терминам.

Следует попутно отметить, что в работе не ставилась задача сравнительного анализа европейской и индийской музыкальных систем, поскольку степень изученности последней еще не достигла у нас требуемого уровня. На данном этапе для более углубленного вхождения в суть теории индийской музыки, думается, важнее проводить параллели между различными точками зрения, имеющимися у индийских музыкантов и ученых по отношению к отдельным вопросам теории. Изучение таковых позволяет рассмотреть каждую из проблем не только разносторонне, но и в развитии, ибо поиски лучших решений многих из них ведутся веками. Например, это касается различных подходов к проблеме классификации *раг*, в результате чего ни одна из предлагаемых приблизительно с XVII века систем так и не была принята безоговорочно. В данном случае это свидетельствует не о простой несогласованности по данному вопросу, а о своеобразной многоликости самих *раг*, каждая из которых обладает своей особенной индивидуальной *ладо-интонационно-расовой* характеристикой, что и определяет сложность в выработке единых критериев, по которым должна осуществляться их классификация.

Одна из наиболее успешных попыток в этом плане была предпринята в начале XX века известным индийским ученым В.Н. Бхаткханде, который распределил *раги* по 10 группам (*мхатам*), основываясь на родственности звукорядов (т.е. схожести, но не идентичности). Постепенно эта 10-*мхатовая* система завоевывала все большие число приверженцев, хотя и претерпевала определенные изменения, относящиеся, в частности, к перемещению каких-то *раг* в другие *мхаты* или вынесению отдельных за пределы системы, поскольку их звукоряды полагались не подходящими ни к одному из предложенных *мхатов*. С определенными поправками эта классификационная система была принята и Х.А. Кханом, и соответственно используется мною в данной работе, но тоже с некоторыми добавлениями, которые отмечены непосредственно в тексте. Также по ходу изложения материала, применительно к конкретным темам, проводится необходимый для исследования анализ научной литературы, в число которой наряду с многотомным трудом В.Н. Бхатк-

ханде “Хиндустани сангит паддхати. Крамик пустак малика” (на хинди) входят древние и средневековые трактаты, научные труды более поздних и современных индийских ученых и музыкантов, а также специальная литература западных авторов и наших соотечественников.

В состав используемой литературы, кроме трудов, посвященных музыке традиции Хиндустани (распространенной на севере Индии), вошли также и некоторые печатные материалы, относящиеся к традиции Карнатака (принятой на юге страны). Это разделение произошло в XIII – XIV века в связи с началом мусульманского правления в северной части Индии. Благодаря тонкому восприятию и творческому преломлению определенных черт иноземной культуры исконные индийские традиции не претерпели противоестественной ломки, но обогатились характерными свойствами как в теоретическом, так и в исполнительском плане. Именно поэтому даже разделившись на две самостоятельные ветви и имея определенные различия, музыка Севера и Юга, по сути, остается исконно индийской, в которой традиции Хиндустани и Карнатака – родные сестры. Данная проблема, как и многие другие, касающиеся исторического пути эволюционирования индийской музыки, не могли не найти отражения в предлагаемом исследовании (см. главу I) поскольку они определили суть и характер современного этапа развития *рагсангит* и соответственно самой *раги*, обладающей богатым потенциалом, предвещающим и в дальнейшем ее долгосрочное существование.

Хотелось бы обратить внимание еще на два раздела: “Представление раг”, где по специально выстроенной автором схеме рассматриваются индивидуальные характеристики 139 *раг*, и “Приложение”, в котором содержатся нотные записи разножанровых вокальных произведений, основанных на *рагах*. Большая часть из них была представлена моим *гуру* в процессе занятий; в их числе произведения известных и безымянных авторов разных веков, а также собственные сочинения Х.А. Кхана. Кроме того, сюда вошли и некоторые музыкально-поэтические произведения из вышеупомянутого шеститомного собрания В.Н. Бхаткханде. Перевод всех этих примеров в европейскую нотацию сделан мною с оригинальных записей в северо-индийской ното-буквенной системе, выполненных Х.А. Кханом и В.Н. Бхаткханде. Теперь непосредственно о *рагах*. Всего их

рассматривается около ста семидесяти^{*}. Из них, примерно, тридцать не разбиралось по всем характеристическим параметрам, но привлекалось в связи с определенными тематическими ракурсами исследования. В специальный раздел “Представление раг” вошли наиболее известные и употребимые в современной практике, а также *раги* редко используемые или почти забытые, но представляющие интерес.

В этом разделе (задуманном как основной или “итоговый”) представление полных *ладо-интонационно-расовых* характеристик осуществляется по специальной схеме, выработанной мною в процессе длительного изучения *раг*. Логически выстроенный порядок следования всех компонентов (фигурирующих в соответствующей оригинальной терминологии) наглядно демонстрирует, который из них (и по каким параметрам) в данной *раге* наиболее ярко высвечивает ее индивидуальные свойства. В подходе к содержанию отдельных элементов *раги* и к ряду терминологических обозначений у индийских музыкантов наблюдаются некоторые расхождения. Уже отмечалось, что они не относятся к разряду принципиальных, но создают, тем не менее, определенные трудности для исследования. В таких случаях приходилось занимать компромиссную позицию, излагать различные точки зрения, предлагать в качестве сравнения известные варианты решения спорных моментов.

Особенную трудность представляет описание образно-эмоциональной (*расовой*) сферы *раги*. *Раса* изначально заложена в *раге*. Это не просто один из ее компонентов, весь сложный комплекс звуковой палитры, составляющий основу *раги*, является потенциальным носителем конкретной *расы*. Ее выражение в процессе развертывания музыкальной композиции и достижение эффекта глубокого эмоционального насыщения является основной целью исполнительского акта. Вербальная же формула-характеристика *расы* является вторичной, играющей как бы роль “проводника”, помогающего проникнуть в глубины звуковой сферы *раги*, определяя направленность ее эмоций. Разумеется, как в ощущениях, так и в описании тонких оттенков эмоционального состояния, характеризующего природу каждой *раги*, неминуемо проявление определенной доли субъективности. Отсюда и нередко встречающиеся различия в отдельных

^{*} В принципе число существующих раг не поддается четкому определению.

расовых интерпретациях, бытующих в музыкальной среде. Это одна из причин, по которой некоторые исследователи при представлении *rag* избегают указаний в отношении их *расы*. Например, с подобным положением мы встречаемся в книге: Kaufmann W. "The Ragas of North India", автор которой, в основном, опирается на шеститомный труд В.Н. Бхаткханде, в котором также отсутствуют указания на *расу*. Относясь с большим уважением к авторам данных трудов, позволю себе высказать свою точку зрения. Полагаю, что при представлении *rag* не следует по каким бы то ни было причинам избегать характеристики *расы*, и не только потому что, как образно говорят индийцы, это ее "душа", но и потому что она является эстетической категорией, разрабатываемой в Индии с древних времен. При безусловно общих корнях и множестве точек соприкосновения теории *расы* в поэзии и драме, в музыке она всегда отличалась особенностями своей концепции (чему в специальной литературе отводилось достаточно скромное место). Освещению наиболее важных аспектов *расы* с целью раскрытия характерных качеств, лежащих в основе современной системы *раги*, посвящена IV глава исследования. Во втором параграфе непосредственно рассматривается используемая в современной теории и практике традиционная символика, отражающая основные типизированные *расовые* категории. На раскрытие тонких нюансов, присущих настроению исключительно индивидуальных по своей природе *раг*, и направлено содержание образно-эмоциональных, т.е. *расовых* характеристик, являющихся неотъемлемой частью целостного плана представления *раг*.

В известной мере образно-эмоциональная сфера *раги* включает в себя и временной аспект (*самайа* – т.е. обусловленность времени исполнения), поскольку в концепции эмоционально-звуковой зависимости параметры природной (суточно-сезонной) цикличности теснейшим образом переплетаются с чувствами человека. Материал III главы посвящен не только анализу этой одной из наиболее архаичных категорий, но и полемике, развернувшейся во второй половине XX века по поводу возможности сохранения данного характеристического свойства *раги* в будущем.

Таким образом практически все аспекты рассмотрения *раги* как многоуровневого фундаментального понятия нашли отражение в этой исследовательской работе, явившейся результатом моего 30-летнего изучения индийской музыки. Ряд ранее опубликованных

автором работ помогли взглянуть на предмет исследования через освещение различных сторон индийской музыкальной культуры, включая фольклор, музыкальные традиции театрального искусства, музыкальное наследие *рабдиндронангит*, а также анализ способов нотной фиксации музыкального материала в исторической ретроспективе (от ведической *самаганы* до современного периода развития *рагсангит*) и другие.

Большую помощь в работе автор находил в постоянном общении и опоре на труды отечественных и иностранных коллег, изучающих музыкальную культуру Востока.

Осознавая сложную сущность феномена *раги*, автор данной книги не претендует на всеобъемлющие знания, но оставляет за собой право на собственное суждение по отношению к отдельным аспектам избранного предмета исследования.

Индийской музыке посвящено немало специальной литературы, как популярного, так и научного плана, но в основном без предоставления полных характеристик *раг* (см. библиографию). Несмотря на неравноценность, каждый из трудов по-своему интересен, поскольку отражает различные подходы к изучению особого типа музыкального мышления, порождением которого и является музыка, основанная на *раге*. Порой встречающиеся на страницах книг разноречивые мнения по поводу одного и того же исторического явления, либо попытки толкования отдельных теоретических положений с позиции сугубо европейских критериев, являются естественным результатом неоднозначных принципов оценки и восприятия иной культуры. Иногда, к сожалению, они свидетельствуют и о недостаточном осмыслении сути ее самобытных традиций.

Музыка не поддается краткосрочному изучению, она требует длительного и глубокого вхождения в ее мир. Поэтому для меня особо важную роль сыграло продолжительное пребывание в индийской музыкальной среде, насыщенное постоянными контактами с известными индийскими учеными и выдающимися исполнителями, и в первую очередь с моим *гуру*, прославленным *ушадом* Хафизом Ахмед Ханом, кому мне и хотелось бы посвятить свой труд.

PREFACE

Thanks to its peculiarities, Indian classical music is invariably recognizable, featuring distinctive floritura, filigree of vocal and instrumental techniques, specific manner of extracting sound, as well as characteristic timbre of voices and indian instruments – sitar, sarod, shahnaya, vina, tamboura, etc. It is also known for skillful improvisation, practiced in India since time immemorial, when a performance may last about one hour to or more in order to disclose the intricacies of the rich and complicated world of *raga*. For many those related to music, the word *raga*, even without getting to the heart of the matter, is associated with the focal notion of the Indian musical system.

This is just the point. Hence, in order to disclose the essence of this phenomenon, it is absolutely insufficient to provide “a definition”, no matter how complete and strict it could be. *Raga* is a specific product of a monodic musical system, which has a theoretical basis different from the European and corresponding original terminology, which depicts not just concrete notions lying in the foundation of this system but also a definite chain of interconnected categories. Not less important seems to be the current age of this raga-based music (*ragsangit*) that makes at least two thousand years. With the account of the prehistoric musical system considered its forerunner, the total age of the same-rooted systems will add up another thousand years. Being an independent art, the Indian music has never stood apart from the recognized values. The underlying religious, philosophical, artistic and aesthetic concepts are to a great extent similar for various Indian arts, especially for poetry and drama whose historical roots are by no means shorter. Thus, due to the perennially developing creative thought, highly professional performance skills, permanent connections at different levels and continuity of tradition, the Indian musical culture poses a unique phenomenon characterized by nonstop development, which goes back to the Vedic times.

In a nutshell, it seems absolutely clear that it is the multi-dimensional monodic musical system that could produce a similar multi-level concept

of *raga*, which accordingly ensures the vitality of its maternal system. Its development has given birth to a specific type of musical thinking and attitude to life. The sound of music (*swara*), being a divine gift, from ancient times has been ascribed both potent creative and elevating might, and destructive force. Constant interrelationship has been seen between the Nature, music and man. For example, the seven colors of the rainbow correspond to the seven-tone scale, both of them possessing the rich palette of the color and sound shades. In the same manner, the four seasons or time of the day do match certain sounds, melodic intonations and emotional conditions of a person. Identification and canonization of these relationships on the basis of emotional and sound dependence has brought about lots of scales with characteristic or dominating sounds and intonations (melodic motions and formations). Their saturation with specific content has given rise to numerous *raga*-s, each having its own name. In a brief definition, *raga* is a special type of mode pattern, where the scale and specific melodic intonations exist in harmony with certain emotion conditions (*rasa*). These conditions are diverse and multisided, in the same way as multifaceted and multicolored are the *raga*-s.

I have ventured such a brief and picturesque presentation of *raga*, because the paper itself will offer a multisided detailed analysis of the subject, whose nature demands a compulsory imaginative and emotional (*rasa*) characteristic. Quite noteworthy, Indian musicians will not start explaining *raga* with a “theoretical interpretation”, but will do their best to describe it in most elevated words and colors. What is even better, they will just suggest listening to their music...

One should also mention another important aspect related to the *ragsangit* genre specifics. For many centuries various kinds of musical forms have been developed to fully present the entire complicated and the delicate *mode-intonation-rasa* sphere of *raga*. Inclusion of improvisations in the compositional structure has become a norm for practically all vocal and instrumental genres leading in the current performance practice. Since the genre and stylistic features also dictate the specifics of the variable and improvisational development (this live process requiring top skills!), in its turn, it brought about very narrow specialization of professional musicians (for instance, mastering in ancient

dhruwad and *horidhamar*, or such later genres as *khayal*, *thumri*, etc.). Very often, prior to performing, a well-known *dhruwadya* will not even name his main genre (*dhruwad*, in this case), with announcements made only for other genres, if included in the program. However, each time announced will be the *tala* (rhythm, which is a detailed system with the concrete name of each *tala*) and, of course, the *raga*, which makes the basis or, as Indians say, "the heart" of compositions in any genre of *ragsangit*.

In Calcutta (where I spent six years starting from 1971) my first teacher (*guru*) was a famous singer, *dhruwadya* Dev Shankar Dvivedi. Then, after a certain interval, during which I had a chance to study the musical culture of Nepal, kindred to Indian music, I went to Delhi, where my *guru* was also the famous *khayal* performer, *ustad* Hateer Ahmed Khan, who was also a virtuoso in *tarana* and *thumri*. All that has made it possible to feel from the inside the basic principles of various genres and understand that numerous ways in which mode-intonation and image-imotion sphere of *raga* can be expressed. Many thanks to the respected teachers for the knowledge they so generously share!

Although the author had boasted higher musical education, received in the Moscow State Conservatory, the years in Calcutta may be seen as "the freshman's course" in *ragsangit*, (it was quite difficult and slow to plunge into a different world of musical thinking). Years in Delhi presented a mature approach to studying and critical visualization of the subject. Apart from invaluable lessons of *ustad* H.A. Khan, a renowned expert of aesthetics and theory of Indian music, I continued gathering and analyzing materials on a broad range of issues related with the subject of my interest. Underlining the importance of working with specialized literature (including Sanskrit, Hindi and Bengali sources), one just cannot help acknowledging the influence of the music itself and meeting the musicians, carriers of their unique culture whom I met in India and Nepal. In fact, it is difficult to overestimate the consistent conversations with the Dagar brothers, famous *dhruwadya-s*, and celebrated *sitar-player* Ravi Shankar, with whom I became friendly during my early years in Calcutta. All these are not just words of thanks, but acknowledgement of what I see as the optimum way to study the culture of oral tradition.

This ancient tradition is governed by its laws and possesses certain merits. Despite availability of specialized treatises, including those written

Before Christ, and even music notation system, professional musical training in India is still fully oral. Without going too deep into the problem, I should just note that this method is supported by the specifics of the local musical system and the specifics of performance. To this end, especially illustrative seems to be existence of different *gharana-s* (schools) sporting an individual approach not only to performance but also to certain issues of theory, terminology, *rasa* interpretations, etc. Such specific features (but not basic differences) have been accumulated and kept in memory during decades and even centuries parallel with fundamental basics, and could be transferred between generations only by oral methods.

This factor is quite important for Indian music, and should be accounted for in research. The offered paper proceeds from *Rampur-Sahasvan Gharana*, to which *ustad* H.A. Khan belongs. The work also reflects certain interesting features known to me thanks to contacts with musicians from other *gharana-s*. Apart from that, very useful has been the study of musical traditions in drama and dancing, (known for its initial artistic synthesis), where *raga* is presented in its peculiar manner.

The multifaceted approach to studying *raga* permits deep penetration into its complex concept that offers the presence of several multilevel but tightly linked components. Practically each of them (be it a scale with a different number and order of tones (*svara-s*) in the ascending and descending movements (*aroha-avaroha*) or distinctive melodic intonations (*pakad*) with basic bearing tones (*vadi-samvadi*), as well as the time aspect (*samaya*), emotionally imaginative factor (*rasa*), etc. alongside with strictly theoretical things, also brings about symbolical interpretation connected with aesthetic, religious and philosophical matters. In this respect, proper balance should be found between the mentioned issues, preserving all vitally important points that shed light on the specific nature of certain elements of *raga*. Bearing this in mind, the research central section (where *raga-s* are given as full value complex characteristics) has been preceded by a detailed analysis (in three chapters II-IV) of all *raga* components.

During the work I had no doubts that the analysis could have been made only within the positions of that theoretical system, which gave birth to *raga*. To this end, most effective seems to be employing the

original terminology, because its replacement with European analogues would entail a certain functional chain foreign to the system under study. However, full neglect of the European theory would be equally unwise, as those truly different systems do have common points, originating, among other things, from certain natural laws of music nature. So, the matter boils down to proper use of certain similar notions, underlining their conventional usage in some cases, or application of inverted commas for some terms.

It should be also said that the paper has not been intended to compare the European and Indian musical systems, since the latter has not been studied by us to the required level. At this stage, it seems more important to penetrate the essence of Indian music theory, and concentrate on parallels between differing viewpoints the Indian musicians and scholars have on theoretical issues. This approach should enable us to consider each problem both from different angles and in development, since it takes centuries to find the best solutions. For example, it goes about differing attitudes on *raga-s* classification - none of the systems offered since the 17th century has been unconditionally adopted. This case indicates not to mere lack of coordination, but to the specific variety of the *raga-s*, each of them having its own individual mode *intonation-rasa* characteristic, which makes it hard to work out singular criteria for classification purposes.

One of the most successful attempts was made in early 20th century by famous Indian scholar V.N. Bhatkhande who distributed the *raga-s* over 10 groups (*that-s*) proceeding from similarity (not identity) of scales. The 10-*that* system has gradually won supporters, although undergoing certain modifications, specifically related to placing certain *raga-s* to other *that-s*, or moving certain *raga-s* beyond the system, as their scales did not fit any suggested *that*. Upon amending, the classification system was also taken up by H.A. Khan and, accordingly, by myself, with extra additions marked in the text. Some problems have also been highlighted by analysis of research papers, among them the multi-tome "Hindustani sangit paddhati. Kramik pustak malika" (in Hindi) by V.N. Bhatkhande ancient and medieval treatises, papers by more recent and current Indian scholars and musicians, as well as specialized literature by Western and Russian authors.

Apart from works on the Hindustani music tradition (covering the North of India), I also used some printed materials on the Karnataka tradition (southern areas). The separation took place in 13-14th centuries as a result of the Muslim rule in the northern territories of the country. Due to the delicate perception and creative transformation of some foreign cultural features, the native Indian traditions did not undergo brutal destruction but acquired specific features both in theory and performance. Even upon division into two main branches and possessing certain differences, the music of the North and the South is basically continue to be native Indian, with the traditions of Hindustani and Karnataka being siblings. This problem, as well as many others referring to the historical evolution of the Indian music, have been also dealt with in this paper (see Chapter 1), as they have defined the essence and nature of the contemporary stage of development of the *ragsangit* and, *raga* itself, which boasts a rich potential forecasting its long and healthy life.

Allow me to mention two more sections - "Presentation of Raga-s" that considers individual characteristics of 139 *raga-s* using a scheme specially devised by the author, and "Appendix" containing musical notation of variety of genres of vocal compositions based on *raga-s*. Most of these vocal works have been presented by my *guru* during our studies, including masterpieces by famous and unknown authors of different centuries, as well as some own works by H.A. Khan. The section also contains some musical compositions from the above-mentioned six-tome collection by V.N. Bhatkhande. I have translated all these pieces into the European notation from original notes in the North-Indian notation-and-letter system, as produced by H.A. Khan and V.N. Bhatkhande. Now a few words about *raga-s*. All in all the paper analyzes about 170 pieces.¹ About 30 of them have not been given a parameter-wise analysis, but were rather employed for research purposes. The section "Presentation of Raga-s" includes the most known and popular pieces, as well as those rare or almost forgotten *raga-s* that seem to be of interest.

In this section (intended as basic or final), the complete *mode-intonation-rasa* characteristics are presented within a special scheme that I have developed during the extended study of *ragas*. The logical order of all *raga* components (drawn in an appropriate original terminology)

¹ Basically, the number of existing *raga-s* cannot be given an accurate account.

vividly demonstrates, which of them (and due to which parameters) shows its individual properties in the most illustrative manner. Indian musicians differ in their approaches to separate *raga* elements and terminology symbols. As has been mentioned, these variations are not fundamental but still pose difficulties during analysis. In such cases, compromises have been used, differing opinions quoted and standard solutions attracted for comparison.

Most difficult seems to be description of *raga's* emotional (*rasa*) sphere. *Rasa* is intrinsic in a *raga*, being not just a component but the entire complex of the sound palette that makes *raga's* basis and a potential carrier of a concrete *rasa*. Its expression during the development of a musical composition and attainment of deep emotional saturation makes the main aim of the performance. The verbal formula characterizing the *rasa* is secondary posing rather as a "guide", who helps one to penetrate into the depth of *raga's* sound sphere, defining the direction of its emotions. Naturally, both the feeling and description of fine shades in the emotional state belonging to each *raga's* nature will inevitably contain a share of bias. Hence, the infrequent differences in certain *rasa* interpretations present in the musical medium. This is one of the reasons, why some scholars avoid indicating *rasa*, when presenting a *raga*. For example, we can see such a situation in "The Ragas of North India" by Kaufmann W., who mainly uses the six-volume work by V.N. Bhatkhande who also fails to draw *rasa* indication. Feeling deep respect to these authors, I would like to offer my own idea. I think that presentation of *raga-s* should not be robbed of *rasa* characteristics, and not only due to the fact that it is its "soul" but also because it makes an aesthetic category developed in India since ancient days. With naturally common roots and many common points in *rasa theory* in poetry and drama, in music this concept has always been specific (with specialized literature being quite modest on the matter). Most important aspects of *rasa* issues are covered by Chapter 4 to disclose the specific properties underlying the modern system of *raga*. The second paragraph directly handles the traditional symbols reflecting the typical *rasa* categories employed by theory and practice. It is the disclosing of fine shades belonging to exquisitely individual *raga-s* that should be dealt by imaginative and emotional, i.e. *rasa* characteristics, which make an intrinsic portion of a *raga* presentation.

To a certain extent, the *raga's* imaginative and emotional sphere also includes the time aspect (*samaya* – performance time conditionality), since the concept of emotional and sound dependence contains natural cycles (daily-seasonal) that are closely linked with human feelings. Chapter 3 is devoted not just to analysis of this archaic category, but also to the polemics popular in the second half of the 20th century that covered the prospects of possible preservation of this *raga's* property in the future.

Thus, being a result of my a 30-year research in Indian music, this paper reflects practically all aspects of *raga* as a multi-level fundamental notion. The author's previously published works have actually helped to regard the subject of investigation via illumination of various sides of the Indian musical culture, including folklore, musical traditions of the theater, the musical heritage of *rabindroshongit*, as well as an analysis of methods of fixation of the musical material in a historical retrospective (from *samangana* to *ragasangit* of today), etc.

The author has found great assistance in live communication and in works of Russian and foreign colleagues who study the musical culture of the East.

There is a lot of specialized literature, both popular and scholastic, devoted to Indian music. However, most works fail to present the complete characteristics of *raga-s* (see Bibliography). Despite their unequal value, each of those papers is in itself interesting, reflecting various attitudes and approaches to the study of this specific type of musical thinking that has given rise to the *raga* based music. Sometimes, the opinions one can find in books on the same historical phenomenon or attempts to interpret separate theoretical concepts on the basis of purely European criteria make a natural product of ambiguous principles for evaluation and perception of a foreign culture. Unfortunately, in certain cases they also testify to insufficient comprehension of the essence of its original traditions.

Music defies short-term study, demanding extensive and deep entry into its world. It is due to this reason that I would like to underline the importance of my prolonged stay in Indian musical environment, saturated by permanent contacts with famous Indians scholars and outstanding performers, primarily with my *guru*, renowned *ustad* Hafeez Ahmed Khan, the man to whom I would like to devote my work.

ГЛАВА I

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК МУЗЫКИ ХИНДУСТАНИ (РАГСАНГИТ)

Музыкальная культура Индии в своем историческом аспекте представляет длительный непрерываемый процесс развития, в течение которого формировались и совершенствовались, адаптировались и ассимилировались, сосуществовали и превалировали различные теоретические направления и системы, исполнительские стили и школы. В этом смысле правомерно полагать, что современное искусство с его жанровым и стилистическим разнообразием переживает один из очередных этапов или периодов, во время которого происходит всё тот же извечный процесс продолжения и преобразования традиций и которому неизменно сопутствует возникновение новых направлений музыкального творчества. Рождение новых форм и стилей происходит в результате сложной эволюции, где отдельные явления, кажущиеся первоначально несовместимыми, в дальнейшем оказываются взаимосвязанными. И подобные явления своеобразно взаимообогащают, синтезируют или взаимовлияния происходят как в крупных масштабах взаимодействия целых культур, так и в рамках одного вида искусства.

Музыке, как в сегодняшней жизни Индии, так и в ее обширном культурном наследии, принадлежит исключительное место. Являясь высоко развитым самостоятельным видом искусства, она всегда была связана неразрывными узами с поэзией, привнося в нее аромат лирико-мелодической образности. Давая новую жизнь замечательным литературным творениям, она сама приумножала свое жанрово-стилистическое богатство. А с опорой на него выросло и определилось немало различных стилей танцевального искусства. Наконец, издревле связывая воедино слово и пластику, музыка способствовала рождению особого типа театрального действия, традиции которого, развиваясь и приумножаясь в течение веков, и се-

годня продолжают полнокровно жить как в прежних древних, так и в новых современных формах.

Уникальной способностью или даже своего рода свойством индийской музыкальной культуры является то, что на протяжении всего своего многовекового существования она идет по пути следования и постоянного развития исходящих из глубины веков традиций. При этом она никогда не была замкнутой, изолированной от иных музыкальных культур; но активно впитывая в себя новые веяния, она тонко аккумулировала их в духе своих чувств и понятий, порождая качественно новые, но всегда глубоко индийские явления творческой музыкальной мысли.

Во многом этот феномен объясняется многоликостью самой Индии. Издревле она известна как страна многонациональная, а также глубоко терпимая и преемственная в аспекте религиозном. Не случайно богатейшая палитра мелодических интонаций, заключенных в *рагах*, явилась в том числе и результатом отражения, теоретического обоснования и закрепления в классической музыке пестрого многоцветия мелодик различных местностей и народностей Индии (а впоследствии и отдельных иноземных культур), что запечатлено в названиях многих *раг*. Из народных песнопений Панджаба, Бенгалии, Карнатака, Тамилнаду и других местностей родились многие вокальные и инструментальные жанры классической музыки. Подобным же образом характеризуется и яркое многообразие профессиональных исполнительских школ (*гхарана*), распространенных по всей Индии, но по-прежнему хранящих названия по месту своего рождения и прежнего бытования. В своеобразном переплетении сосуществуют в индийской классической музыке интонации, идущие от древней религиозно-философской музыки *самаганы*, и интонации, звучащие в йогически просветленных *дхрува-прабандха*, и, наконец, интонации, родившиеся в результате индо-мусульманского синтеза, являющего собой тонкое творческое преломление черт иноземной музыки на основе своих исконных традиций. Именно поэтому, суммируя все многовековые слагаемые, составляющие сущность индийской музыки, сами индийцы отмечают, что "как по своему происхождению, так и по процессам развития она всегда представляла собой явление множественное"¹.

Это определение в равной мере относится как к музыкальной

культуре Индии в целом, так и непосредственно к классической музыке, которой на протяжении вот уже двух тысячелетий является *рагсангит* (буквально “раговая музыка”, или музыка, основанная на *раге*). Ее начала уходят в глубь ведического периода, т.е. относятся ко второму тысячелетию до нашей эры, ибо в истоках ее лежат народные песнопения и духовная музыка *самаганы*. В результате активизации процесса переплетения музыкальных основ *самаганы* с традициями народного и профессионального музыкального творчества определяется (приблизительно в середине первого тысячелетия до н.э.) теоретическая обоснованная система высокой музыки *гандхарва* или *гандхарва сангит*, которая и явилась предтечей *рагсангит*. И вновь, как и в предшествующие времена, это была не ломка старых традиций, но продолжение и преобразование их на новом этапе и уровне. В образном смысле это лишь разные ипостаси однокоренных монодийных систем, в последующей из которых, благодаря развитию музыкального творчества и его качественно новому теоретическому осмыслению, открылись безграничные возможности для раскрытия огромных потенций, заложенных в фундаментальных основах индийской классической музыки. То есть в предшествующей системе, в частности, понятия *джати*, *грама-рага* представляли собой контурную наметку будущего явления *раги* в складывающейся новой системе².

Своеобразной отметкой рубежа перерастания одной системы в другую стал знаменитый трактат “Натьяшастра”, датируемый приблизительно II в. до н.э. – II в. н.э., автором которого является Бхарата Муни³. Этот трактат представляет собой своего рода энциклопедический труд, обобщивший имевшийся к тому времени многовековой опыт театральной практики. Однако, несмотря на то, что он посвящен в основном театральному искусству, значительное внимание в нем уделяется и музыке. Характеризуя ее как “древо самой природы”, автор отводил ей в сценическом действе, по сути, ведущую роль, отмечая силу ее эмоционального воздействия и уникальность объединяющего свойства, способного слить воедино драматическое действо, пантомиму и танец. Кроме тех разделов, где о музыке упоминается в общем контексте, в трактате имеется шесть отдельных глав, специально посвященных музыке, т.е. собственно высокой музыке *гандхарва*⁴. Она излагается как кодифицированная

музыкальная система с комплексным содержанием (*свара*, *шрути*, *грама*, *мурхана*, *джати* и т.д.). Эта систематизированная основа и послужила базовым материалом на пути дальнейшего эволюционного движения творческой мысли.

Процесс музыкального развития был столь интенсивен, что уже приблизительно к V–VII вв. можно считать завершившимся продолжительный начальный этап формирования института раг, поднявший музыкальную мысль на качественно новую высоту. К этому времени относится появление одного из известнейших музыкальных трактатов на санскрите “Брихаддешин”, где автор, музыкант и ученый Матанга, впервые употребляет слово *рага* как термин и дает описание уже существующих к тому времени раг.

К XII–XIII вв. рага уже практически получила развернутое теоретическое освещение. Об этом можно судить по трактату Шарингидеви “Сангита ратнакара”. По сравнению с другими трактатами, появившимися после труда Матанги, “Сангита ратнакара” (созданная в начале XIII в.) явилась своеобразной музыкальной энциклопедией своего времени. Здесь кроме раги получили широкое освещение и метро-ритмическая система *тала*, и музыкальные формы, т.е. основная триада: *рага* – *тала* – *прабандха*, составляющая сущность *рагсангит*. Кроме того, автор описывает различные музыкальные инструменты (приводит их классификацию) и дает руководство к исполнительской практике. О значительности и популярности этого трактата свидетельствует тот факт, что после его создания на протяжении нескольких веков многие авторы полностью строили свои труды по типу комментариев к “Сангита ратнакара”. К наиболее известным из них относятся труды Симхабхупала (прибл. XIV–XV в.) и Каллинатха (XV в.). Работа последнего, именуемая “Сангита-ратнакаратика”, оценивается даже многими современными музыкантами в качестве основного труда по теории музыки⁵.

Приблизительно к концу XV–XVI вв. можно отнести полное (хотя и не окончательное) формирование системы раг, представляемых в полноте их *ладо-интонационно-расовой* характеристики, и активизировавшийся процесс определенного упорядочения в плане их классификации, а также в области терминологии, когда предпочтение, наконец, постепенно начинает отдаваться новым (бытующим и сегодня), входящим в теорию и практику обозначениям понятий зву-

коряда, интонационного материала и т.д. Не следует, однако, воспринимать приведенное положение в качестве завершающего этапа. Тенденция к определенным изменениям, касающимся совершенствования системы раги в принципе никогда не прекращалась (именно поэтому и сегодня рага – это живой полнокровный организм, содержащий в себе огромный потенциал до конца не раскрытых возможностей). Данный же период скорее характеризуется стремлением к большей систематизации и классификации накопленного с годами материала.

Известно, что теоретически может быть образовано бесконечное множество раг, и постепенно их действительно стало появляться все больше и больше. Ко времени жизни прославленного музыканта Мияна Тансена (жившего прил. с начала XVI в. по 1586 г.) их число уже доходило чуть ли не до четырех тысяч⁶. Однако по степени ценности, четкости теоретического описания и распространенности они были далеко не равнозначны. Известно, что М. Тансеном было отмечено около 1600 раг, за которыми он признавал возможное “право на существование”, но непосредственно его признание получили лишь около 400 из них, в том числе и несколько созданных им самим⁷.

Таким образом, проблема систематизации раг в XVI веке стояла уже весьма остро. В известной мере она возникала уже приблизительно с XIV века, но огромная численность и качественная неравноценность раг, сложившихся к данному периоду, окончательно определили необходимость разработки системы их классификации. В результате настоятельные поиски в этом направлении привели к созданию в начале XVII в. (прил. в 1620 г.) достаточно полной системы классификации раг. Ее автором был южно-индийский музыкант и ученый Венкатамакин, посвятивший данной проблеме свой труд “Чатурданди пракашика”. Опираясь на разработки предшествовавших веков, ученый принял за основу 72 мелы, то есть группировку соответствующих “родственных” раг вокруг 72 исходных семиступенных звукорядов⁸.

Несмотря на то, что данная мелакарта была в принципе принята музыкантами (и даже используется по сей день в южно-индийской музыкальной традиции Карнатака), все же из-за ее недостаточной разработанности и гибкости поиски в создании действительно ло-

гичной (не столь громоздкой и удобной на практике) системы классификации раг не прекращались.

Большую роль в плане упорядочения столь обильного количества раг сыграла изыскательская работа известного индийского музыковеда В.Н. Бхаткханде (1860–1936 г.). Ученый классифицировал раги по 10 *тхатам* (типам, группам), положив в основу каждого наиболее характерный вид звукоряда. Каждый *тхат* был назван соответственно по имени одной из наиболее известных раг данной группы и объединял в себе другие раги, характеризующиеся не адекватностью, но родственностью своих звукорядов⁹.

Эта новая, во многом более прогрессивная система классификации раг получила широкое распространение среди музыкантов Северной традиции Хиндустани. Но некоторые из них, полагая и ее недостаточно совершенной, остались верны 72-меловой системе XVII века, несмотря на ее громоздкость и южно-индийскую терминологию (поскольку она по-прежнему является основной для музыкантов традиции Карнатака).

В связи с проведением некоторых параллелей между северной и южной традициями, следует несколько строк уделить самому факту наличия таковых в индийской музыкальной культуре.

Разветвление индийской музыки на два самостоятельных направления относится к XIII–XIV вв. Это связано с началом мусульманского правления в Индии. Первоначальная нетерпимость пришельцев к индуизму, насильственное насаждение идей ислама привели к значительной миграции населения Северной Индии в ее южные районы. Возник, таким образом, обусловленный конкретными историческими условиями процесс разделения индийской музыки на северную (Хиндустани) – развивающуюся в обстановке иноземного влияния, и южную (Карнатака) – оставшуюся в значительной степени верной прежним индийским традициям.

Мусульманским завоевателям так и не удалось установить своего господства на всей территории Индостанского субконтинента, их сфера влияния ограничивалась его северной частью. Практически более 500 лет (с XIII в. вплоть до появления в XVIII веке английских колонизаторов) на севере Индии существовала уникальная по своему характеру социокультурная среда, определявшаяся различными этапами взаимодействия и взаимовлияния культурных традиций

ислама и индуизма. Этот своеобразный синтез культур нашел отражение в разных областях индийского искусства. Говоря специально о музыке, следует отметить, что ни в период мусульманского правления, ни после она не потеряла своего глубоко национального характера, ибо заимствуя отдельные характерные свойства из традиций исламской культуры, она пропускала их через фильтр своих традиционных критериев, вытеснивших и глубоко внедрившихся еще со времен глубокой древности.

Именно поэтому даже разделившись на две самостоятельные ветви (что привело к определенным различиям в системах *раги* и *тала*, в жанрово-стилистическом, исполнительском направлениях, инструментарии, эстетических концепциях и т.д.) индийская музыка по сути своей остается исконно индийской, в которой традиции Хиндустани и Карнатака – родные сестры.

Безусловно (в обеих традициях) *рага* – это основа *рагсангит*. Выражаясь образным языком индийских музыкантов, это ее сердце, но чтобы это сердце забило, ему нужно сообщить ритм и вложить в соответствующую форму. В этом смысле триаду *рага – тала – прабандха* называют “матрицей” индийской классической музыки, являющейся “основой для изучения и развития живой музыкальной системы выразительных средств”¹⁰. Порожденные внутри одной музыкальной культуры, они, по сути, составляют фундамент целостной музыкальной системы, базирующейся на взаимообусловленных параметрах. Употребление этих терминов в единой связке (*рага – тала – прабандха*) подразумевает триединство основополагающих начал и является в принципе выражением сущности целостной системы *рагсангит*, где ладо-интонационно-расовую основу представляет *рага*, метро-ритмическую – *тала* и формообразующую – *прабандха*. Последний термин иногда заменяют на аналогичные по смыслу *бандхи* или *рачана*, поскольку в отличие от них термин *прабандха* фигурировал как в широком, так и в узком смысле слова, то есть применялся для обозначения конкретной музыкальной формы, сложившейся в результате преобразовательных процессов приблизительно во второй половине I тысячелетия. Благодаря же дальнейшей трансформации данной формы, из основ которой родился уже новый вокальный жанр *охрутад*, сам термин *прабандха* со временем обрел изначально присущее ему значение композиционной структуры в широком смысле.

В этой связи следует отметить, что на всем протяжении развития индийской классической музыки наряду с преобразованием и совершенствованием собственно *раги*, безусловные эволюционные процессы происходили и в области композиционной формы. И соответственно в формообразующем, жанровом аспекте индийской музыкальной культуры с той же поразительной наглядностью ощущается связь времен. В частности это выражается в сосуществовании отдельных старых форм наряду с новыми, получившими рождение благодаря новаторским тенденциям, творчески переплетенным с традиционными основами. Временами, будучи более или менее популярными, они живут и звучат как в кругах музыкантов-любителей, так и в исполнении высоких профессионалов.

К числу подобных, т.е. самых древних и поныне живущих, относятся *стотра* (*стутти*) – хвалебные песни, обращенные к богам. Ведущие начало от ведических гимнов, они в процессе своего развития обрели самостоятельную форму (выйдя за пределы ритуальности) и, идя в ногу со временем, постепенно усложняли свой мелодический язык, вплоть до использования сформировавшейся позже *раги*. Но при этом *стотра* по-прежнему сохраняла издревле присущий ей стиль и характер строго гимнического песнопения. Живя активной жизнью почти до XV в. (когда она стала оттесняться другими, более сложными жанрами) и продолжая пусть не столь часто, но звучать и сегодня, *стотра* явилась той “живой нитью”, которая протянулась от “Самаведы” (главного музыкального материала ведической эпохи) до процветающей сегодня *рагсангит*¹¹.

В период I тысячелетия, как указывалось выше, складывается одна из ранних сложных музыкальных форм – *прабандха* (имеется в виду не понимание этого слова в широком смысле, как композиционная структура в принципе, а конкретная музыкальная форма). Возникновение ее относят еще к началу нашей эры, а распространенность ее разновидностей приходится приблизительно на X–XII века. К этому времени это была высокоразвитая многочастная форма, основанная на *раге* и *тале*¹². Вершиной музыкальных творений, созданных в форме *прабандха*, была “Гита Говинда” бенгальского поэта и музыканта Джаялалы, появившаяся приблизительно в конце XII в. Написанный на санскрите, этот высокохудожественный музыкально-поэтический цикл повествует о любви Радхи и Кришны –

особо почитаемых героев индийской мифологии¹³. Пожалуй, трудно найти в истории какой-либо аналог столь древнему произведению, которое еще в свое время было широко распространено по всей Индии и соседним странам, и сегодня стоит в ряду самых любимых и часто исполняемых. Это одно из первых, дошедших до нас сочинений *рагсангит*, где каждая *прабандха-гита* (песнь) основывается на конкретных *раге* и *тале*, указанных перед поэтическим текстом каждой песни.

История развития индийской музыкальной культуры насчитывает несколько значительных этапов, отмеченных серьезными преобразованиями, оставившими глубокий след в области художественного творчества и разработке музыкальной теории. Преобразовательные процессы никогда не бывают односторонними. На определенных этапах исторически выдвигавшаяся вперед одна из сторон художественного процесса, в силу своего очевидного совершенствования, непременно повлечет за собой назревшие, ставшие необходимыми новаторские преобразования в других областях. Активное движение творческой мысли, продолжающее со стремительной быстротой развиваться и совершенствовать сложную комплексную систему раги, привело, как отмечалось выше, в XIII веке к новому этапу ее эволюции. Структура *прабандхи* становится явно тесной для проявления заложенных в *раге* потенций; и динамичный процесс модернизации музыкальной формы в результате привел к рождению классического вокального жанра *дхрупад*. Это один из тех жанров, с развитием которого многообразная система *тала* и сложная, тонкая *ладо-интонационно-расовая* сфера *раги* обретают богатейшее поле для своего раскрытия и выражения.

Музыкально-поэтическим ядром *дхрупада* становится собственно преобразованная 4-частная *прабандха* (*дхрува-прабандха* или *гита*), предполагающая строгое соблюдение всех композиционных правил и правил, предписанных *раге* и *талу*, в которых она создается. Этот центральный раздел *дхрупада* представляет собой "заключенную" форму ("*нибаддха*", т.е. "закрытую"), в отличие от вступительного и заключительного разделов, являющихся импровизационными и достаточно свободными в композиционном плане (где предполагаемые разные типы и виды вариативно-импровизационного развития, по сути, и являются основным принципом структур-

ной организации). *Дхрупад* как бы сфокусировал в себе и развил все лучшие традиции прошлого. В его структуре в удивительном балансе сосуществуют обе, традиционно присутствующие в индийской музыке формы *нибаддха* и *анибаддха* (т.е. "несвязанная", "открытая" или "незамкнутая" в плане развития), строгая последовательность чередования которых предполагает возможность попеременного использования самых различных средств музыкального выражения, а объединяющим стержнем для них является единая образно-эмоциональная сфера раги.

В *дхрупаде* развитие вступительного раздела (*алана*), не имеющего строгой метро-ритмической основы, проходит в основном на материале раги, избранной для данной композиции (путем "показа" – постепенного ввода и разнообразного "опевания" всех ее звуков, характерных мелодических оборотов и т.д.). Идущий от древней свободной формы музицирования – *анибаддха* (не обусловленной строгими рамками ритма и конкретной структурой), *алан* благодаря особой исполнительской манере и оригинальности способа импровизации выполняет роль введения в атмосферу раги, с присущим ей настроением и эмоционально-образным миром. *Алан*, как указывалось, не связан рамками четкой метро-ритмической схемы, однако определенная степень ритмической организации отдельных фраз, периодов (особенно в заключительной фазе) здесь присутствует. Организующим началом крупного плана является заданный для каждой части *алана* темп (медленный, средний, быстрый) и соответствующая предписанность использования определенных видов импровизационного развития для каждой части в отдельности. *Алан* не несет никакой смысловой или тематической нагрузки. Он исполняется без слов, в основном на гласном "а" или с названием пропеваемых звуков (т.е. *свар*, именуемых *са*, *ре*, *га*, *ма*, *па*, *дха*, *ни*), а также с применением нескольких слогов типа "ном", "ана", "ма", "ра", "на", "рэй" и др., как бы ничего не значащих. Однако таковыми они стали лишь со временем, трансформировавшись из ранее исполнявшейся в начале *алана* молитвенной фразы "*Ananta hari narayana*" (или полной мантры: "*Om, ananta hari narayana tarana tarana tvam*")¹⁴. В *алане* доминирует импровизационное начало, для которого характерна абсолютно произвольная длительность вокализов (наиболее развитые из которых завершаются небольшой спе-

циальной фразой, именуемой *мохара*) и разделяющих их пауз, а также необычайная тонкость орнаментики. Продолжительность его никогда не ограничивается конкретными временными рамками (все зависит от желания и возможностей исполнителя) и может занимать от 5–10 минут до часа и более.

Признаки *алапа* в меньшей мере определяют *дхрупад* как специфический вокальный жанр. Основным носителем этих черт является второй раздел композиции, следующий непосредственно за *алапом* (который иногда называют *дхрупад-гити* или *гана*). Это центральный песенный раздел, тематическое и поэтическое ядро *дхрупада*, где сконцентрирован основной мелодический материал всей композиции, заключено ее содержание. Он состоит из четырех частей: *стхаи*, *антара*, *санчари* и *абхок*, каждая из которых сочиняется по определенным правилам. Наиболее важное из них — установление для каждой части определенного диапазона употребляемых звуков. Мелодика *стхаи* обычно охватывает звуки от пятой ступени малой октавы до седьмой ступени первой октавы. Возможно подключение и первой ступени второй октавы, но это встречается довольно редко. *Антара* — охватывает звуки верхнего тетрахорда первой октавы и звуки второй октавы (без ограничения). *Санчари* — может развиваться в тех же пределах, что и *стхаи*, но больше характерна звуками нижнего тетрахорда первой октавы и звуками малой октавы. *Абхок* — в некоторой степени аналогичен *антара*, но как заключительная часть *дхрупад-гити* он отличается большей свободой в изложении материала и более широким диапазоном (могут быть подключены звуки ниже пятой ступени малой октавы и звуки второй октавы)¹⁵. Одним из обязательных правил исполнения *дхрупада* является повторение первой строфы *стхаи* как после окончания всей первой части, так и после каждой из последующих частей. Иногда подобного рода рефреном может стать целиком вся *стхаи*, если она короткая (но это бывает довольно редко). Вступая непосредственно после *алапа* (без перерыва), этот музыкально-поэтический раздел *дхрупада* сразу обращает на себя внимание рельефностью, выразительностью мелодико-тематического материала и появляющейся в композиции четкой ритмической основой, акцентируемой впервые вступающим здесь ударным инструментом.

Развитие заключительного третьего раздела строится в основном на тематическом материале центрального музыкально-поэтическо-

го раздела с такой же четкой метро-ритмической основой. Это весьма обширный и практически кульминационный вариативно-импровизационный разработочный раздел. Здесь исполнитель следует определенному композиционному порядку, включающему в себя как бы два разработочных принципа: вариационное развитие тем второго раздела (в основном за счет ритмических преобразований) и свободную вариативную импровизацию, в которой тематический материал может использоваться лишь частично в виде каких-то фрагментов. В процессе импровизации, выделяя и развивая отдельные мелодические движения, музыкант насыщает их сложнейшими фигурными пассажами, часто поступаясь при этом стройностью поэтической строфы, поскольку основное внимание он уделяет именно мелодической стороне композиции. Сосредотачиваясь на ней и подчиняясь цели утонченного и вдохновенного раскрытия образно-интонационного мира раги, он достигает полноты самовыражения и передачи аудитории того состояния, которое присуще сфере эмоций (*pace*) избранной им раги.

Свойственные исполнительскому стилю *дхрупада* внутренняя сосредоточенность, углубленность, одухотворенная возвышенность как нельзя лучше сочетаются с кругом разрабатываемых в нем тем, имеющих, в силу вековых традиций, ярко выраженный религиозный характер. Воспеваются боги и явления природы, воспринимаемые как божественные проявления, прославляются достойные земные властители и герои, воспроизводятся мифологические сюжеты.

Параллельно с *дхрупадом*, как бы “в противовес” или дополнение к нему, развивается родственный ему *хори-дхамар*, отличающийся большей подвижностью и легкостью. В его тематике фигурируют только образы Радхи и Кришны и связанные с ними сюжеты о весеннем празднике *холи*. Композиционное построение *хори-дхамара* аналогично *дхрупаду* за исключением наличия в центральном (песенном) разделе только двух частей. В *хори-дхамаре* может быть использована любая рага, но только один *мал* — 14-дольный Дхамар, имя которого входит в название этого жанра.

В связи с приведенным наименованием *тала* следует отметить, что специальное “имя” имеет каждый из существующих в Индии *талов*. Это объясняется особым подходом к метро-ритмической си-

стеме, имеющей давние традиции. Примерно к X веку в различных трактатах упоминается более ста наименований *талов*. Это следствие того, что в качестве метро-ритмической структуры принимаются только сложные ритмы, основой которых является не такт, а своеобразный метрический цикл – *тал* (*тала*) или иначе – *аварта* (“оборот”), включающий разнообразные группировки *матр* (метрических единиц, долей). От количества *матр* и комбинаций их группировок (наподобие тактов) зависит и название самого *тала*. Например, *тал*, состоящий из шести долей, называется Дадра, из семи – Тэора и т.д. Или, например, Шурпхак и Джхалтал имеют по 10 долей, но отличаются по своим группировкам: в первом *матры* группируются по 4/2/4, а во втором – 2/3/2/3.

В свою очередь эти группировки (*матра-вибхаг*) подразделяются на ударные (*тали* или *бхари*) и неударные (*кхали*). При записи *матра-вибхаг* разделяются маленькими вертикальными черточками, и над ударными поочередно ставится порядковый номер, а над неударными – ноль. Самая первая доля, открывающая первую группировку, именуется “*сам*” (на языке хинди) и обозначается знаком “х” (вместо цифры). В традиции Хиндустани взаимозависимость между *тали* и *кхали*, а также особое подчеркивание и выделение “*сам*” играет исключительную роль.

Существенная особенность *тала* связана и со спецификой национальных ударных инструментов, позволяющих получать различные звуковые эффекты в зависимости от места и приема удара. Каждому специфическому удару (*тхэка*) соответствует свое слоговое обозначение – “*дха*”, “*тын*”, “*на*” и пр. В зависимости от типа и количества ударов, входящих в одну *матру* (на юге – *лаглу*), она может быть выражена соответственно одним каким-либо слогом или целым слогосочетанием, например: *дха*, *гхэрэ*, *тэрэкатха*, *дхагэтэтхе* и т.д. Этот, своеобразный, досконально разработанный ударный “ритмический язык” (именуемый “*малер бол*” – на севере и “*соллу*” – на юге) создает еще одно условие для ритмической вариантности. То есть можно встретить *тали*, которые имеют равное количество *матр* и схожее распределение их по *матра-вибхаг*, но разные *тхэка* (т.е. разные типы ударов и акцентов и иное ритмическое дробление внутри *матры*), и потому считаются разными *талами*. Приведем несколько примеров:

ШУРПХАК – 10 *матр*: 4/2/4/

[^хдха | ^ххэрэ | ^{наг}д | ^ххэрэ | ^{наг} | ^год | ^дд | ^ххэрэ | ^{наг} |

ДЖХАПТАЛ – 10 *матр*: 2/3/2/3/

[^хдхи | ^{на} | ^дхи | ^дхи | ^{на} | ⁰ты | ^{на} | ^дхи | ^дхи | ^{на} |

ЧАУТАЛ – 12 *матр*: 2/2/2/2/2/2/

[^хдха | ^дха | ^дин | ^{та} | ^кат | ^тэке | ^дин | ^{та} | ^тэтхе | ^{ка}та | ^годи | ^ххэна |

ЭКТАЛ – 12 *матр*: 2/2/2/2/2/2/. Известен и вариант группировки по три *матры*

[^хдхин | ^дхин | ^дха | ^дха | ^{ту}н | ^{на} | ^кат | ^тэ | ^дха | ^гтэрэкате | ^дхин | ^{на}на |

ДХАМАР – 14 *матр*: 3/2/2/3/4/

[^хко | ^дхэ | ^тхэ | ^дхэ | ^тхэ | ^дха | ^{на} | ^го | ^ды | ^{нэ} | ^ды | ^{нэ} | ^{та} – |

АРАЧАУТАЛ – 14 *матр*: 2/2/2/2/2/2/2/

[^хдха | ^{гэ} | ^дха | ^{гэ} | ^дэн | ^{та} | ^кат | ^{та}гэ | ^дэн | ^{та} | ^тэтхе | ^{ка}та | ^годи | ^ххэнэ |

АРАТХЭКА – 16 *матр*: 4/4/4/4/

[^хдха – | ^крэдхин | ^дха | ^дха | ^дхи | ^{на} | ^{та} – | ^крэтын | ^{та} | ^{на} | ^дхи | ^{на} |

ТИНТАЛ (ТРИТАЛ) – 16 *матр*: 4/4/4/4/

[^хдха | ^дхин | ^дхин | ^{на} | ^дха | ^дхин | ^дхин | ^{на} | ^{на} | ^{тын} | ^{тын} | ^{на} | ^тэтхе | ^дхин | ^дхин | ^{на} |

Безусловно, это только основные “формулы” *талов*, демонстрирующие один полный ритмический цикл (или “оборот”, т.е. *аварту*). Исполнитель “показывает” ее вначале, а затем в процессе игры достаточно вольно импровизирует, не выходя, однако, за рамки за-

данных условий, подчеркивая характерные черты *тала*. Следует отметить, что схематические разработки *тхжа* существуют и для разных ударных инструментов (поскольку способы звукоизвлечения и их слоговые обозначения неодинаковы, например, у *пакхавадж* и *табла*); кроме того, определенное различие в наименованиях *тхжа* наблюдается и у музыкантов разных исполнительских школ¹⁶.

Существенным моментом является также "темповая характеристика" *тала*. Условно темп (*лайя*) подразделяется на три основных вида: *виламбит* (медленный), *мадхья* (средний) и *друт* (быстрый). Каждому *талу* предписана возможность использования в каком-либо одном, двух или во всех трех темпах. Некоторые *талы* (в основном сложные 10-, 12-, 16-долные и более) имеют к тому же и специальные ритмические формулы отдельно для того или иного темпа. Например, Джхалтал и Экутал имеют одну ритмическую формулу для *виламбит-лайя* и другую – для *мадхья* и *друт-лайя*, а Тинтал (один из наиболее распространенных в Индии) располагает специальными формулами для каждой из трех разновидностей темпа.

Подытоживая все вышеизложенное об условиях, сопутствующих образованию *талов*, становится очевидным, сколь отличными друг от друга они могут быть даже при наличии равного количества долей и внутренних группировок. Подобная возможность многовариантности метро-ритмики привела к созданию индийскими музыкантами большого количества *талов* (в том числе и весьма громоздких, состоящих из 18, 20, 24 и более *матр*). В XVI веке известным южноиндийским музыкантом и ученым Пурандарадасой была предпринята попытка классификации *талов*, распределенных по 35 типам. Но в традиции Хиндустани осталась принятая ранее и существующая до сих пор схематическая разработка *тхжа* для каждого *тала*.

Следует также отметить, что применение *талов* в различных музыкальных композициях не может быть прихотью исполнителя, а определяется специальными правилами, которые предписывают употребление конкретных *талов* в зависимости от жанра. В частности, для *дхрупада* наиболее предпочтительными являются *талы* Чаутал (12 *матр*) и Шурпхак (10 *матр*), а наряду с ними могут также применяться: Джхалтал (10 *матр*), Тэора (7 *матр*), Арачаутал (14 *матр*) и некоторые другие, менее характерные.

Традиционными сопровождающими инструментами в *дхрупада*

(и также в *хори-дхамаре*) являются *пакхавадж* или *мриданг* (двухсторонние ударные инструменты вытянутой формы, с тоновой настройкой) и *таптура* (четырёхструнный инструмент, дающий бурдонный фон из звуков пятой и первой ступеней двух октав). Эта традиция, несмотря ни на какие нововведения, строго соблюдается и современными *дхрупадиями*.

Старейшим, то есть одним из первых известных *дхрупадиям*, считается Наяка Гопала, живший в конце XIII века. Период начального становления *дхрупада* в историческом плане совпал с тяжелым для Северной Индии временем чужеземных нашествий, когда основным для индусской культуры было не столько ее развитие, сколько оберегание от полного уничтожения. *Дхрупад* подвергался активному гонению со стороны подавлявших любое инакомыслие мусульманских правителей, и обязан своим сохранением исполнительской деятельности музыкантов-профессионалов, находивших поддержку в народной среде, просвещенных кругах и в покровительстве некоторых индийских раджей. Особенно отмечают благоприятную творческую атмосферу, царившую при дворе раджи Мансингха Томара, правившего в Гвалиоре (полагают, что ему принадлежит трактат "Мана кутухала"). Он покровительствовал таким просвещенным исполнителям *дхрупада*, как Бахшшу, Байджу, Лоханг, Пандавья, поддерживал идеи совершенствования жанра, проводил специальные музыкальные фестивали *дхрупада*. Именно в этот период происходит закрепление тех структурных принципов *дхрупада*, которые сохранились и до настоящего времени. Можно сказать, что к XV – началу XVI веков по мере нарастания процессов ассимиляции между мусульманами и индусами, и по очевидно возрастающей популярности самого *дхрупада*, он, наконец, заставил заговорить о себе в полную силу.

Расцвет *дхрупада* приходится на XVI–XVII века и связывается прежде всего с именами таких прославленных музыкантов, как Сваами Харидас и Миян Тансен. Эти годы отмечены характерной особенностью правления Акбара (1556–1605), выдвинувшего идею управления Индией с помощью как мусульман, так и самих индусов. Он стал поощрять исполнение при дворе классической индийской музыки, искусным интерпретатором которой и был великий *дхрупадия* Миян Тансен. Он и его учитель – прославленный мастер от-

шельник-йога Сваами Харидас, внесли неоценимый вклад в развитие и популяризацию *дхрупада*. Силою своего таланта они воздвигли этот жанр на уровень высокого пьедестала, с которого он не сходит и по сей день.

Пример развития *дхрупада* (как, впрочем, и других жанров, например, исключительно популярного *киртана*) подтверждает, что индийской музыкальной культуре всегда были свойственны устойчивая традиционность и определенная идеализация достижений прошлого (естественно приводящая к своеобразной многослойности). Длительное пребывание Северной Индии под властью мусульманских правителей не только не нарушило принципа строгой преемственности в индийской культуре, но, напротив, способствовало активизации внутренних сил для дальнейшего развития в ключе своего традиционного русла, даже в период значительно активизировавшегося процесса взаимодействия обеих традиций.

Причины этого во многом заключались в значительной разработанности к тому времени индийской системы раги, которая развивалась по своим внутренним законам и не меняла своей сути ни при каких приводящих обстоятельствах.

Займствование индийской музыки отдельных традиций исламской культуры проистекало с максимальной степенью отбора и творческого переосмысления. Суть своеобразного синтеза индусской и мусульманской культур состоит не в революционном процессе замены старого новым, так же, как и не в равномерном сплаве двух равноценных величин. Это чрезвычайно тонкое восприятие, переосмысление и своеобразное творческое преломление определенных черт иноземной культуры на основе глубоких исконных традиций.

Исключительный интерес представляет вхождение в *расангит* другого, ныне, по существу, ведущего вокального жанра – *хкаля*. Как отмечалось, активному процессу собственно синтеза предшествовал значительный по длительности и по сути период (прибл. XIV–XVII вв.), в котором в качестве основного лейтмотива выделялась ориентация на сохранение традиционной индийской музыки. Интегрирующие же тенденции (именно в музыкальном материале) долгое время носили ограниченный характер, и наиболее ошутимо начали проявляться только на этапе распада Могольской империи (т.е. в течение уже XVIII в.). Все это, как в зеркале, отразилось на

развитии *хкаля*. Зародившийся еще в конце XIII в. и несший принципиально новые, перспективные элементы синтеза двух музыкальных культур, он, тем не менее, не получил, казалось бы, совершенно очевидного признания в период расцвета Могольской империи, а раскрылся в полную силу только в XVIII в., когда ислам стал терять свои позиции господствующей государственной религии.

Об истоках *хкаля* у индийских музыкантов нет единой точки зрения. По одной версии – это дальнейшее развитие древнеиндийской формы *рунак-алапти* или *содхарини-гита*. По другой – это результат влияния музыки Центральной и Средней Азии. Появление этого нового вокального жанра связывается также и с именем Амира Кхусру (Амир Хосров Дехлеви, 1254–1324 гг.), известного музыканта и поэта. Однако в то время серьезного оформления и тем более широкого распространения *хкаля* не получил. Приблизительно в XV в. султан Мохаммед Шаркуи продолжил начинание А. Кхусру. Тем не менее бурное развитие *дхрупада*, как раз в то время подошедшего к своему расцвету, опять оттеснило *хкаля*. Только в XVIII веке благодаря прославленным певцам Садарангу (настоящее имя Ниямат Хан) и Адарангу (Фироуз Хан, его сын или племянник, точно неизвестно), *хкаля* начинает завоевывать уверенные позиции. Если первый развил *хкаля* до уровня высокого классического жанра, то второй, усовершенствовав структуру и подняв на качественно новую высоту его поэтический стиль, окончательно укрепил за ним славу. После творчества этих талантливейших музыкантов из города Лакнау *хкаля* с необычайной быстротой распространился по всей Северной Индии и, претерпев еще ряд преобразовательных изменений, вот уже в течение двух веков является одним из ведущих и наиболее любимых жанров классической музыки.

Хкаля состоит из нескольких разделов. *Алап*, в том виде, в котором он выражен в *дхрупаде*, здесь отсутствует. Исполнитель обычно ограничивается непродолжительной по времени импровизацией, сводящейся к показу ладо-интонационной модели избранной раги, после чего сразу же переходит в *бада-хкаля* (большой хкаля). Это основной раздел в медленном (*вилапит*) темпе на четкой метро-ритмической основе. Наиболее характерными для *хкаля* *талами* являются: Тинтал (Тритал), Аратхка и Эктал, значительно реже употребляются Джхаттал и Джхумра; а (кроме традиционной струн-

ной *танпуры*) в качестве сопровождающего ударного инструмента всегда используется богатый по своим возможностям *табла* (состоящий из двух барабанов, имеющих одностороннего обтяжку из кожи, а также тоновую настройку). В *бада-хкаля* входит *чиза*, музыкально-поэтический материал которой состоит из двух частей (*стхаи* и *антара*), и последующее вариативно-импровизационное развитие. Данный раздел начинается с показа и разработки материала *стхаи* и переходит к следующему циклу импровизаций на основе мелодики *антара*. Далее следует импровизационная разработка, именуемая *бэхлава*, которая использует в основном принцип развития *алана*, т.е. каждое последующее импровизационное построение включает в свою музыкальную ткань поочередно один-два новых звука из основного звукоряда раги в порядке их поступенного возрастания, но при этом используются и те фрагменты тем (сначала из *стхаи* и потом из *антара*), которые включают в себя соответствующий круг звуков.

Следует отметить, что как в *дхрупаде*, так и в *хкаэле* (только уже в ином плане) именно различные типы импровизаций выступают в роли структурно организующего начала, а обусловленная поочередность сменяемости их видов определяет и особенности композиционной формы в целом. Данный фактор, демонстрирующий помимо того и наличие достаточной свободы, сочетающейся с высокой степенью организованности, весьма важен при подходе к анализу и оценкам формообразующих принципов ведущих жанров *расангит*.

Заключительный раздел *хкаяла*, называемый *друт-лайя* (быстрый) или иначе *ххота-хкаля* (малый-хкаля), идет в стремительном темпе. Здесь звучат одна или две новые темы (но короткие) и вновь следует каскад импровизаций, но уже исключительно быстрых и необычайно виртуозных. Еще более чем в предыдущем разделе они изобилуют орнаментикой самых разнообразных видов: от простых (наподобие мордента) до весьма длинных и витиеватых, разрастающихся до своеобразных "фиоритурных последовательностей", распеваемых как на одном гласном звуке, так и с помощью одного-двух слов (в первом случае таковые именуются как *тан*, а во втором, то есть с участием в них слова, как *бол-тан*), что исключительно характерно для *хкаяла*.

Само название этого жанра происходит от персидского слова

"хйял", что означает "фантазия", "воображение", и, пожалуй, передает основной смысл и характер его музыки – изысканный и виртуозный. В отличие от *дхрупада* мелодика *хкаяла* отмечена большей гибкостью, подвижностью, обилием и разнообразием орнаментики, что находится в контексте с содержательной стороной данного жанра. Музыка *хкаяла* способна предавать глубокие духовные чувства возвышенных *рас* (эмоций), связанных с религиозным поклонением или героическим пафосом. Но еще более проникновенно и трепетно она может выражать многогранные чувства любви *расы ирингар*, наполненной бесконечными нюансами самых различных переживаний: от глубокой грусти до всепоглощающей радости.

Данное высказывание, однако, нисколько не означает какого-либо ограничения или приоритета для отдельных раг с точки зрения возможности их разработки в *дхрупаде* или *хкаэле*. Оба эти жанра родились под воздействием раги и для ее выражения. Речь идет лишь о специфике жанровых возможностей. И в этой связи следует отметить, что, в принципе, рага может быть основой и для довольно простых форм *гити* (каковой, например, является упоминавшаяся *стотра*). Но насыщенность *ладо-интонационно-расовой* характеристики раги безусловно найдет свое полноценное выражение в более сложных композиционных структурах, рассчитанных именно на всестороннюю многоуровневую разработку ее комплексного содержания. Потому в свое время из *пранадхи* родился *дхрупад*, ассимилировавший в себе и другие типы традиционных форм. Развитие же *хкаяла* следует рассматривать с несколько иных позиций, то есть не в плане перспективного вытеснения *дхрупада*, но в свете естественного расширения жанровой сферы *расангит*.

Этот процесс шел всегда, но далеко не все формообразования оказывались состоятельными, чтобы утвердиться как жанр, со всей соответствующей ему атрибутикой характеристических свойств. Неслучайно многие из упоминавшихся в трактатах и очевидно когда-то бывших популярными видов *гити*, теперь не просто забыты, но даже не имеют возможности быть кем-либо проиллюстрированными, в то время как другие пережили века¹⁷.

К числу последних безусловно относится и упоминавшийся выше *хори-дхамар*. С историей его рождения (как возникшего когда-то из основ *дхрупада* и "в дополнение" к нему) в известной степени

перекликаются и вновь появившиеся (на грани XIX–XX вв.) виды вокальной музыки, выросшие в ходе преобразования двух разделов *кхалла* – *бада* и *чхота*, которые многими музыкантами стали рассматриваться в качестве самостоятельных форм. В их появлении скорее всего сыграло роль существование ряда специфических черт структурного и стилистического характера, значительно отличающих исполнение *кхалла* различными музыкантами. Основную роль в этом плане играют *гхараны*, то есть школы, к которым принадлежат ученики и последователи прославленных *гуру* и *установ* (учителей и мастеров-исполнителей).

Гхарана представляет собой весьма существенное явление в индийской музыке. Каждая из них имеет не только свой характерный исполнительский стиль, манеру игры и пения, но также свои взгляды на структуру одного и того же жанра, и даже свое понимание отдельных теоретических аспектов (например, разнятся трактовки звукорядов некоторых раг, их интонационная характеристика или *раса* и пр.). Как правило, *гхарана* именуется по названию города, в котором сложилась (например, Гвалийорская *гхарана*, Аграская, Джайпурская и др.). Сегодня в Индии сосуществуют многие *гхараны* – и старейшие многовековые, и сравнительно молодые, в возрасте века¹⁸. Наличие разных *гхарана* это отнюдь не отрицательное явление, типа “несогласованности”, а свидетельство многоликости, неоднозначности и, наконец, своеобразной колоритности самой природы индийской музыки. В связи с чем уместно остановить внимание еще на одном крайне важном аспекте *рагсангит*.

Кроме указанных ранее специфических черт, характеризующих *дхрупад*, *хори-дхамар*, *кхалл* и др. (как то: композиционная структура, тал, тематика, характерность типов вариативно-импровизационной разработки, собственно стиль исполнения и т.д.), также важную роль в жанровой характеристике играет и орнаментика, которая в разных жанрах может отличаться не только по своим видам, но даже по названиям. О специфике индийской орнаментики очень метко высказался известный музыкант Рави Шанкар: “В нашей музыке переход от одного тона к другому никогда не осуществляется прямолинейно (...), для смягчения и плавности движения обязательно добавляется тонкая орнаментика типа *глиссандо*. Украшения придаются 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”¹⁹. Высказывание об “управляемой орнаментике” в действительности имеет большой смысл, так как профессиональный музыкант всегда ставит употребление *фиоритуры* в прямую зависимость не только от жанра, но и от *расы* и, наконец, от общей характеристики *раги* (во многих из которых в качестве отдельного характеризующего компонента выступает особый вид *фиоритурной окраски*).

Фиоритра (*альянка* или *гамака*²⁰) занимает в индийской музыке особое место. По отношению к основному мелодическому материалу она исполняет функцию не только дополнительного орнаментального плана, но благодаря специфике самой манеры пения, присутствует в мелодической линии практически постоянно, насыщая ее своеобразным колористическим звучанием. Пропевание даже самых простых последовательностей, к примеру, гаммообразного звукоряда, уже предполагает употребление простейших видов *альянкара*. Всевозможные виды и типы орнаментики – от мелких мелизмов (типа *форшлагов*, *мордентов*, *трелей* и т.д.) до развитых “*фиоритурных последовательностей*” (типа расширенных групплетов, гаммообразных или “*зигзагообразных*” пассажей, расцвеченных различного рода мелизмами и т.д.) – представляют в целом обширную многоликую систему *альянкара*. Однако, кроме видов орнаментики, специально выделенных и обозначенных терминологически (например, *минд* – *глиссандо*, *андолият* – *тремоло* и т.д.), в искусстве исполнителей высокого профессионального уровня присутствует еще целый ряд специфических, порой едва уловимых типов и оттенков *фиоритурной окраски*, практически не поддающихся ни нотной, ни словесной фиксации. Суть данного феномена усматривается не только в высокой технике исполнительского мастерства, но в самой традиции индийских вокальной и инструментальной школ, где орнаментика присутствует как неотъемлемая характеризующая черта.

Возвращаясь к жанровой тематике, следует упомянуть о развитии еще одного вида *рагсангит* – *тарана*, толчком к образованию которой в известной степени стал тот же *кхалл*. *Тарана* это по-свое-

му привлекательный и оригинальный жанр, характеризующийся полным отсутствием какого-либо текста. Взамен его употребляются названия *свар* (тонов звукоряда) и различные слогосочетания типа “там-тарана-тарани...” и др. По композиционной структуре и типу импровизаций он близок к *кхалю*, но в отличие от него представляет собой, по сути, технически сложнееший “вокализ”. Однако *тарану* не следует воспринимать как композицию, демонстрирующую исключительно виртуозные способности певца. В ней скорее отразилась попытка выражения раги в вокальном искусстве чисто музыкальными средствами. То есть раскрытие *расовой* (эмоциональной) сферы раги достигается благодаря исключительно мелодическому звучанию, без участия не только поэзии, но и каких бы то ни было изречений в принципе. *Тарану* можно характеризовать как одну из высших точек академического виртуозного вокального искусства.

Но рага слишком колоритное и чрезвычайно притягательное явление индийской музыкальной культуры, воплотившее и сконцентрировавшее в себе лучшие идеи эволюционирующей творческой мысли, чтобы принадлежать только высокой классической музыке. Не в столь строгом виде и соблюдении правил, рага использовалась и в народном (или народно-профессиональном) творчестве, причем как в некоторых достаточно простых жанрах, так и в довольно сложных. В частности, постоянство параллельного существования классических и народных театральных форм и извечность их перекрестных связей, взаимообогащающих друг друга, достаточно наглядно проявились в музыке народных бенгальских *джатр*, майсорских *якшагана*, народных драматических представлениях тамиллов *террукутту*. Здесь “раги и тала, — пишет известный индийский музыковед Б.Ч. Дева, — используются весьма непринужденно и естественно в своем собственном эмоциональном ключе. Более того, некоторые народные исполнители, как например, музыканты, сопровождающие исполнение кукольников в Андхра, используют определенные раги для создания определенного эмоционального фона”²¹.

Постоянный эволюционный процесс взаимообогащающего плана происходил и в области сценических вокальных форм, изначальные простые виды которых преобразовывались в классические формы (типа *дхрув*, *мангалагити* и др.), а с течением времени новые музыкальные веяния поднимали на более высокий уровень му-

зыка народного театра (например, *анкиягити* — песни, исполняемые в народных культовых музыкальных драмах Ассама, приблизительно с XVI века уже не только основывались на раге и тала, но и имели достаточно сложную форму с предшествующим *алапам*, именуемым *рагадая*).

Перманентность разноуровневых взаимосвязей явилась одним из существенных факторов, обусловивших преемственность музыкальных традиций, простирающуюся в веках²². Благодаря ей индийское музыкальное искусство не просто удерживалось в рамках своих исконных традиций, но всегда имело возможность расширять и развивать их, творчески преломляя новые веяния в русле своей самобытной природы. Для Индии это не просто характерно, в этом суть ее художественной культуры.

Отмеченное положение исключительно убедительно прослеживается, в частности, на примере рожденного в сфере народного творчества музыкально-поэтического *киртана*. В период его расцвета (прибл. в середине XVI в.) происходит и новый этап оформления традиционных театральных представлений *Рас-лала* (разновидности которой, встречающиеся по всей Индии, живы до сегодняшних дней). Существенной питательной средой для основанного на религиозных идеях вишнуизма театального искусства *Рас-лалы* и стал *киртан*, отличающийся исключительной музыкально-поэтической образностью. Истоки *киртана* восходят к *киртгана* (песням во славу бога Кришны), известным еще со времен древней “Бхагавадгиты”. В процессе длительного начального пути своего развития этот жанр (именуемый так же, как *падвали-киртан*, благодаря его весьма сильной поэтической стороне) впитал в себя многие черты народных песнопений (таких, как *бауль*, *панчали*, *кришна-киртан*), а также претерпел сильное воздействие классической *дхрува-прабандхи*.

Один из его значительных преобразовательских этапов связывается с творческими религиозно-философскими устремлениями бенгальского поэта и музыканта Чайтаны (конец XV в.), который в своих *киртанах*, используя всеми любимые образы Радхи и Кришны, объединил постулаты преданности и стремления человека к Богу с идеями возможности достижения состояния единения с Всевышним для всех людей безотносительно к их кастовым и религиозным различиям. Поэтика его *киртанов* была доступной для понимания, и

музыка, опиравшаяся на мелодику народных песнопений и на классические *раги* и *талы*, была также достаточно легко воспринимается простым народом. Об этом очень образно сказал Р. Тагор: "Когда пришел киртан, и раг-рагини вышли из дома и протянули руки к людям (...), мир был потрясен, ... киртан имел такую силу выразительности, что омыл слезами всю вселенную"²³.

Очередной эволюционный скачок *киртана* приходится на середину XVI века, когда он значительно видоизменился под влиянием *дхрупада*. Обогащается его музыкальный язык, возрастает образно-эмоциональная насыщенность и выдерживается определенное лидерство поэзии (основой обычно являлись *падхавали*, сочиняемые вишнуитскими поэтами). Постепенно складывается ряд самостоятельных стилей *киртана* (или исполнительских школ – *гаранхати*, *манахарсани*, *ренети*, *дождадхканти* и др.), представителями которых использовалось около 20 *талов* (из 108 в то время наиболее известных) и примерно от сорока до ста наиболее употребляемых *раг*²⁴.

Под воздействием *раги* обрела свое "второе рождение" и пенджабская *таппа*. Характерной особенностью этого ныне классического жанра является его форма, строящаяся по типу песни, состоящей из двух-трех или более частей (в зависимости от количества стрóf поэтического текста), и конечно, своеобразие орнаментики, также заимствованной из песен пенджабских погонщиков верблюдов. Здесь употребляется особый тип удлинненных фиоритурных пассажей, именуемых *замзама*, представляющих собой ниспадающую волнообразную комбинацию звуков мелких длительностей, исполняемых в очень быстром темпе. Такие энергичные орнаментальные последовательности, буквально врывающиеся в довольно простую и спокойную по темпу мелодику, являются импровизационными и свободно включаются исполнителями в основную мелодическую линию песни, порой, значительно ее расширяя. Из *талов* для *таппы* наиболее характерны сложные виды: Аратхэка (16 матр), Тэора (7 матр), Мадхаман (16 матр).

Развитие *таппы*, благодаря введению в нее *раги* и сложных видов *тала*, связывается с именем певца Гхулам Наби (XVIII в.), который в силу своего таланта развил и поднял этот народный жанр до высот классического искусства. Следует отметить, что из-за свободной по своей природе мелодики этого жанра (исключительно на

любовную тематику), в *таппа* никогда не используются "строгие" *раги*, ладо-интонационная характеристика которых предполагает особую строгость правил ее применения. Наиболее употребляемыми здесь являются *раги Кафи*, *Кхамадж*, *Пилу*, *Бхайрави*, *Синдхи-бхайрави*, *Тиланг*, *Синдохура*, *Деш*, *Джангала*, *Пахади*, *Джханджхоти*. Благодаря своей популярности они под воздействием времени и различных интерпретаций стали относиться к числу "нестрогих" *раг*.

Это обстоятельство в свою очередь породило новый аспект в жанровой сфере *рагсангит*, относя отдельные жанры, основывающиеся на *рагах*, но далеко не на всех (а как указывалось, на тех, в которых допускается определенная степень вольного интерпретирования), к области *сарал шастрия сангит*, что может быть переведено как "легкая" или "нестрогая" классическая музыка.

Сюда же относится и очередной усовершенствованный вид *таппы*. Для многих профессиональных музыкантов-виртуозов она даже и в своей однажды преобразованной форме все же казалась достаточно простой. Но не желая полностью отказываться от столь яркого носителя оригинальных жанровых качеств, они снабжают *таппу* дополнительным разделом, представляющим собой соответствующую модернизацию одного из разделов *кхяяла*. В результате своеобразного слияния обоих жанров рождается новый вид – *тап-кхяял*.

Безусловно же ведущее место в данной жанровой категории занимает *тхумри*. Этот лирико-романтический жанр, базирующийся в основном на тех же *рагах*, что и *таппа*, раскрылся в полную силу и завоевал популярность в XIX веке. Столь же любимым он остается и в наши дни.

Он весьма близок к *кхяялу*, но совсем не идентичен. В *тхумри* в уникальном согласии сочетаются лирические народные корни с классическим вокальным искусством (наподобие того, как это присутствует в *таппа*, *дадра*, *каджери*, *хори* и др. подобных жанрах). В нем отсутствует строгая закономерность структуры. Например, в его двухчастной музыкально-поэтической основе вторая часть (*антара*) сама может состоять из двух частей, а в импровизациях певец волен больше следовать зову своих чувств, нежели строгой структурной регламентации. Это во многом объясняется той большой ролью, которую здесь играет поэзия, всегда повествующая о любви²⁵.

В отличие от *кхяяла*, где можно пренебречь текстом, вокализи-

руя длинные пассажи на разных слогах одного-двух слов (в результате чего полностью утрачивается их смысл), в *тхумри*, напротив, певец может позволить себе многие мелодические вольности, если, по его мнению, подобный мелодический ход развития более соответствует содержанию данной поэтической фразы или конкретного слова. Именно поэтому в *тхумри*, как правило, используются “нестрогие” *раги*, сама основа которых предполагает определенную интонационную гибкость.

Не следует, однако, воспринимать это как небрежное отношение к *раге* (“нестрогое” в данном случае не синоним “несерьезного”). Подобного рода “вольности” позволяют себе музыканты-профессионалы только в процессе глубоко прочувствованного творческого отношения к разрабатываемому музыкальному материалу; и сам выбор *раги* для композиции, равно как и достаточно внимательное следование ее *расово-интонационной* сути вовсе не являются формальной привязанностью к таковой.

Более того, существует давний “союз” между *тхумри* и высоко-профессиональным танцевальным стилем *катхак*, который испытывает исключительное тяготение к *тхумри* не только из-за особенности его разнообразнейших вариативно-импровизационных способов разработки (на практике именуемых *тхумри-андаз*, столь созвучных динамичному развертыванию танцевальных рисунков *катхака*), но и в силу глубокой эмоциональной образности (*расы*), индивидуальной для каждой *раги*, берущейся за основу музыкальных композиций *тхумри*. В этом проявляется стремление к гармоничному единству, в котором на первый план всегда выступала одна из основных традиций индийского танцевального (и театрального) искусства — ориентация на точную соотнесенность образно-выразительных музыкальных интонаций с образностью, выражаемой танцевально-пантомимным действием. И эта традиционная взаимосвязь базируется на общих корнях, питающих все виды индийского искусства. Суть их составляет совершенно особый тип художественной образности, основанной на концепции *расы*, отражающей основные типизированные эмоциональные категории, каждая из которых предполагает целый спектр тонких чувственных оттенков²⁶.

Целостное выражение какой-либо одной из избранных *рас* предполагает вылетение в танцевально-драматическую (или пантомим-

ную) композицию ряда характеризующих ее поз и движений. Однако только “положенные на музыку”, оживленные энергией ее мелодики и ритма, они преобразуются в единое творческое действие. Сконцентрированное на одной конкретной *раге*, оно оказывается способным вызвать у аудитории эффект эмоционального насыщения. Поэтому выбор музыки для выражения на сцене различных *рас* далек от произвольного желания исполнителя. Он ориентирован на выверенную веками, тщательно разработанную систему эмоционально-звуковой зависимости, нашедшую свое полноценное отражение в *раге*.

Естественно, что проникновение *раги* в различные виды искусства индийской культуры не осуществляется только через *тхумри*. Это лишь один из примеров, демонстрирующий неразрывность подобных уз взаимосвязи. В принципе, для большей музыкальной выразительности в традиционных театрализованных представлениях, в зависимости от содержания и характера действия различных эпизодов, используются: *дхрупад* и строгий вид *падавали-киртана* (для выражения духовно-мистического настроения, при обращении к богам или для подчеркивания религиозного аспекта легенды о Радхе и Кришне); в сценах, повествующих о любви, о непростых взаимоотношениях влюбленных, чаще всего за основу берется *кхял*, *тхумри*, лирический *раса-киртан*; в эпизодах, наполненных песенно-танцевальным действием, отображающим праздничные гуляния, звучит музыка *хори-дхамара*, *каджри*, *дхан-киртана* и др. Наряду с ними используются некоторые самобытные театральные виды песнопений: различные *дхарма-ган* и *натагити*, аккумулировавшие в себе черты соответствующих им по стилю жанров высокой музыки *рагсангит* и музыки народной, испытывавшей на себе благотворное влияние *раги* (в становлении которой фольклор, в свое время, сыграл немалую роль)²⁷.

Так “уживаются” на одной сцене порой достаточно далеко отстоящие друг от друга (по уровню развития, времени возникновения и т.д.) музыкальные жанры, и это характерно не только для театра. В более широком смысле сам принцип многоуровневой согласованности, отмеченной разностепенной параметральностью, характерен для жизни всего индийского искусства.

Проблема традиции и модернизации в Индии существовала во

все времена; на определенных этапах исторического пути она становилась острее в силу особенно яркого и интенсивного проявления новаторских тенденций. Выживало и оставалось в веках то, что рождалось и формировалось в крепком сплаве традиционно-мудрого с новаторски-ярким. Благодаря неустанным поискам талантливых музыкантов различных эпох, индийская музыка постоянно обогащалась во всех направлениях. В частности, многие инструменты получили новый статус и завоевали огромное число поклонников, благодаря именно высокому исполнительскому искусству. Например, *sarangi*, в прошлом используемый в основном только для аккомпанемента, теперь встал в ряд с другими популярными солирующими струнными инструментами. Значительные перемены произошли в среде ударных инструментов. Статус определенной самостоятельности индийская инструментальная музыка в целом начала приобретать приблизительно со второй половины XIX века, когда стала возрастать роль солистов-инструменталистов, выходивших на равный уровень с лидирующим исполном веков в индийской музыке вокальным искусством. Начинает проявляться большой потенциал, заложенный и в национальном ансамблевом исполнительстве.

Таким образом, *raga* обрела еще один ракурс своего возможного выражения. Причем в сфере инструментальной музыки на равных началах присутствуют достаточно разнообразные жанровые виды, в том числе практически перенятые от существующих вокальных форм и новые, развитые на их основе. В частности, благодаря своеобразному избирательному процессу композиционная структура одного из ведущих жанров современной инструментальной музыки вобрала в себя лучшие черты из форм *дхрупада* (на принципах построения его *алана* выросла крупная трехчастная форма вступительного раздела: *алан-джор-дхехала*) и *кхаяла* (на структурных принципах которого, но уже в инструментальном стиле, строится *гат* — мелодико-тематическая часть и два последующих крупных импровизационных раздела).

Активное развитие инструментальной музыки выдвинуло проблему собственно композиторского творчества в области театрального искусства, кино и телевидения. В этой связи следует отметить, что современная индийская музыка не может характеризоваться однозначными оценками и четким каноническим разграничением. При

сопоставлении отдельных явлений в музыкальной жизни страны очевиден факт превосходства многих творений прошлого, отмеченных высокой художественной ценностью, над некоторыми современными музыкальными “поделками”, не поднимающимися выше уровня примитивного эксперимента. И в то же время встречаются удивительные образцы великолепного творческого преломления традиционных основ в качественно новые виды и формы, которым пока еще даже не найдены соответствующие определения. В частности, в сфере театральной музыки современные индийские композиторы очевидно стремятся, не отказываясь от старых, находить новые формы и способы выражения *раги*, следуя традициям своих талантливых предшественников, таких, как Рабиндранат Тагор (который за свою жизнь создал около полутора десятка интереснейших музыкальных драм), Пандоба Джаватешвари и Тхаскарбува Бакхале (поднявших на необычайную высоту искусство театра Махараштры) и всемирно известный Удаи Шанкар, считавший музыкой своей страны исключительно богатой по своим возможностям и единственно приемлемой для самовыражения в танцевальном и музыкально-драматическом искусстве²⁸.

Исследователи из европейских стран и в том числе России постоянно нацелены на изучение музыкальных культур Востока, на поиск и выявление как их разнополюсных аспектов, так и на установление степени вероятной адекватности. При этом несомненный интерес представляет вычленение тех устойчивых тенденций и явлений, которые выходят за рамки временных и территориально-административных границ и обретают статус общемировых ценностей. К таковым относится индийская *рага*.

ГЛАВА II

СОДЕРЖАНИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ РАГИ

Рага является порождением особого типа модального мышления, сформировавшегося в результате эволюционных процессов, происходивших в сфере индийской музыкальной культуры. Своеобразие мироощущения, усугубленное священным отношением к звуку и особым образно-интонационным восприятием, определило и специфичность ладовой организации, приведшей к образованию сложной системы раги. Рага как многоуровневое понятие содержит в себе ряд взаимосвязанных компонентов. Отличающиеся изначально глубокой взаимозависимостью, они теоретически условно могут быть подразделены на три группы (как основополагающие категории), включающие: состав и вид звукоряда (*джати*) с обусловленной последовательностью тонов (*ароха-авароха*); характерную интонационность, выраженную типическими мелодическими оборотами (*пакад*) с тяготением к опорным звукам (*вади* и *самвади*); сферу эмоциональной образности (*раса*) и временной созвучности (*самайа*). Уже из одного только краткого перечисления основных компонентов, составляющих понятие раги, следует, что данный феномен, являющийся центральным понятием индийской музыкальной культуры, предполагает соответствующий расширенный теоретико-эстетический анализ. В этом плане и будет осуществляться дальнейшее проведение исследования.

В качестве базисной основы в раге выступает звукоряд, основанный на диатонической семиступенной системе. Каждая ступень представлена *сварой* (тоном). Ее звуковысотная сфера предполагает множественную микротоновую насыщенность (*шрути*) и специфичность эмоционально-звуковой окраски, степень проявления которых зависит от функционального назначения самой *свары* и характерности ее взаимосвязи с другими *сварами* звукоряда, что, в свою очередь, определяется индивидуальными правилами каждой раги в отдельности.

Данные правила базируются на ряде общих закономерностей, в число которых прежде всего входит опора на три основных тона звукоряда. Главным тоном для всех раг является первая ступень как центральный устой лада. Установление двух других опорных тонов (*вади* и *самвади*) зависит от особенностей характеристики раги, с одной стороны, и подчиненности сугубо конкретным правилам их выбора, с другой стороны (что будет рассмотрено далее).

В связи с этим следует сразу подчеркнуть, что несмотря на логическое и чувственное ощущение тяготения к первому тону лада, необходимым условием при исполнении является наличие его постоянного звучания, создающего своеобразный эффект "магнитического притяжения". Одним из объяснений тому (другие аспекты этого явления будут рассмотрены далее) является то, что непрерывность звучания основного ладового тона как бы изначально обеспечивает вне тонально-гармоническую обусловленность данной ладовой системы (в отличие от западной), и в случае временной концентрации внимания на одном из акцентируемых опорных тонов не может произойти смещение ощущения главного тона в сторону *вади* или *самвади*, что привело бы к искаженному восприятию иного "мнимого" лада в качестве основного, что недопустимо.

По своему строению звукоряды (*джати*) раг представляют собой разновидности, включающие пять, шесть и семь тонов, соответственно именуемые как *аудава*, *шадава* и *сампурна* (последний в переводе букв. – "полный"), а также смешанные виды, предполагающие различное количество *свар* при восходящем и нисходящем движении (*ароха* – *авароха*), то есть пяти-шеститоновые, пяти-семитоновые, шести-семитоновые и т.д. *Джати* раг не могут состоять более чем из семи и менее чем из пяти тонов (исключением является трехтоновый рага *Малашири*). В тех случаях, когда в отдельных рагах с семитоновым *джати* встречается пометка о возможности применения, например, четвертой ступени и как натуральной (*шуддха*), и как повышенной (*тивра*), это указывает лишь на то, что в этом случае входящая в звукоряд данная ступень может иметь и иной, альтерированный вариант ее использования (четко оговоренный!), что отнюдь не свидетельствует о наличии в *джати* обеих *свар* в качестве двух самостоятельных ступеней.

Все представленные положения требуют специального разъяс-

нения, в связи с чем обратимся вначале к рассмотрению исходного семитонового звукоряда, являющегося основой для различных *джати* раг.

Раги и соответственно их звукоряды не соотносятся между собой по разновысотным уровням. Единой фиксированной звуковысотной шкалы, подобно европейской, индийская музыка не имеет. Основным тоном, то есть первой ступенью для всех раг всегда является свара *са*. Ее высотный уровень определяется музыкантами индивидуально (в зависимости от диапазона голоса или инструмента), после чего исполнитель должен следовать общепринятым правилам звуковысотной зависимости внутри октавы.

Индийская октава включает семь основных *свар*, т.е. натуральных или “чистых тонов” – “*шуддха свара*” в индийской терминологии. Они именуются *са, ре, га, ма, па, дха, ни* (как сокращения от древних полных наименований: *шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайвата, нишада*).

По своему интервальному соотношению (но без четкой температуры) они практически соответствуют европейским – *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*.

Первая и пятая ступени (*са* и *па*) полагаются величинами постоянными и никогда никаким изменениям не подвергаются.

Остальные пять ступеней могут изменяться только в одном направлении: вторая, третья, шестая и седьмая – в сторону понижения; четвертая ступень – только в сторону повышения. Знак понижения обозначается термином *комал* (т.е. “мягкий” или “смягчающий”, по значению соответствует бемолю в европейской терминологии); знак повышения – *тивра* (т.е. “острый”, соответствует диэзу). Альтерированные *свары* называются *викрита* (т.е. “измененные”) и соответственно именуются как *ре комал, га комал, дха комал, ни комал* и *ма тивра*²⁹.

То, что установление именно пяти *викрита-свар* в октаве произошло только примерно в XVI–XVII веках, является свидетельством того, что всегда от *свары*, характеризующейся насыщенностью микротонов (т.е. *шрути*), полагалось возможным и теоретически, и

²⁹ В бенгальской системе нотации (*акар-матрик*) термин *комал* имеет то же значение, но произносится *камаль*.

практически образовывать несколько *викрита-звучков*, что присутствует и в современной практике индийских музыкантов. Но если раньше практически любая меньшая или большая степень пониженности (или повышенности) внутри одной *свары* уже полагалась конкретным *викрита-звучком* (потому их и могло насчитываться в октаве свыше двадцати), то начиная с XVI века под *викрита* стала подразумеваться альтерация *шуддха свары* в принципе. Однако от этого само значение *шрути* не утратило своей силы, видоизменялся лишь смысл его толкования.

Слово *шрути* (в переводе: слушание, услышанное и др., употребляемое и в качестве одного из названий Вед) как музыкальный термин стало использоваться приблизительно со времени его появления в трактате “Нарадишикша” (прибл. I век н.э.) именно в значении “слышимых”, “улавливаемых тонким слухом” мельчайших градаций в понижении или повышении *свары*. Однако само понимание пространственной широты высотной сферы *свары* было отмечено еще в период ведической *самаганы*. Известны попытки многих ученых разных времен определить качественный и количественный состав *шрути* как по отношению к каждой *сваре*, так и ко всей октаве в целом. Нарادا (в указанном выше трактате) отметил пять видов микротонов, дав им наименования: *дипта* (решительный или пылающий, сияющий), *аята* (широкий или растянутый), *каруна* (жалобный), *мриду* (слабый, мягкий, нежный, жалостливый), и *мадхья* (срединный). В “Натьяшастре” они получили еще более образно-выразительные определения типа *чхандовати* (приятный, желанный), *раудра* (гневный, необузданный), *дайавати* (сочувственный) и даже *рамыа* (ночной)³⁰. Были и определения их в цветовой гамме (но точными координатами в этом плане мы не располагаем).

Отмечались также попытки иного уровня, то есть строгого распределения микротонов конкретно по *сварам*; но практически у всех ученых на этот счет оказывалась своя точка зрения, в результате чего единой звуковысотной градации так и не появилось. Тем не менее теоретически в индийской музыке полный (т.е. возможный для восприятия и воспроизведения) хроматический октавный звукоряд может быть представлен в виде 24-интервального внутрисекстантного деления, 22-интервального (это наиболее распространенный вид), а также 20-интервального. При этом следует учитывать, что в коли-

чественной трактовке *шрути* даже при их однотипном, например, 22-интервальном делении, может отмечаться разница в распределении их по отдельным *сварам*. В частности, в таблице, представленной Б.Ч. Девой³¹, отдельные целые тона звукоряда (*са-ре, ма-па, па-дха*) имеют внутри себя по четыре микротоновых образования, а другие (*ре-га, дха-ни*) лишь по три; в то время как в иных бытующих трактовках между теми же ступенями предполагается равное количество возможных *шрути*, за счёт “сужения” расстояния между третьей-четвертой и седьмой-первой ступенями. Следует принять во внимание, что индийская теория не предполагает абсолютного тождества в интервальной системе.

В целом эта возможная “вариантность” подразделения октавы на *шрути* свидетельствует скорее не о недостатках в плане теоретического различения, а о сложности самой природы микротоновых образований. Ее гибкость и многообразие совершенно очевидны и необходимы при наличии столь разработанной системы раг, в звукорядах которых равно соотносятся в основном лишь *са* и *па* (первая и пятая ступени), остальные же *свары* в зависимости от характеристики раг могут иметь специальные указания на степень их высотности при исполнении, что и определяет соответствующую разницу в наличии *шрути* между ними.

В связи с этим важно подчеркнуть, что среди индийских музыкантов, как правило, понятие *шрути* выступает не столько в значении собственно интервала (равно как и не связывается с образованием звука самостоятельного звуковысотного достоинства), сколько в плане “особенно острого повышения” или “особо сильного понижения” *свар* звукоряда раги, в результате чего между звуками образуются микротоны, в том числе еще более мелкие или чуть большие, нежели четверть-тоновые³². Поэтому часто в рагах по отношению к каким-то особо выделяемым *викрита сварам* даются указания на *анукомал* (т.е. тончайшее, чуть заметное понижение *свары*) или на *атикомал* (очень сильное понижение). Это означает, что в первом случае, например, звучание *ре комал* должно происходить в четверть-тоновой интервальной зоне между *ре шуддха* и *ре комал* (как полутонового понижения), а в случае указания на *атикомал* понижение должно осуществляться приблизительно на три четверти тона, т.е. звучание этой *викрита-свары* предполагается теперь уже в четверть-тоновой зоне между “полутоновым” *ре комал* и *са*³³.

Из этих двенадцати *свар*, то есть из семи *шуддха* и пяти *викрита*, и происходит образование звукорядов раг. Но, как указывалось выше, если в звукоряде какой-то раги фигурируют оба вида *свары* (например, при восхождении – *викрита-свара*, а при нисхождении она же, но как *шуддха-свара*), то от этого количество собственно ступеней в *джати*, естественно не увеличивается, поскольку эти оба вида *свары* изначально являются носителями функций одной конкретной ступени. Так же как и во многих пяти- или шеститоновых звукорядах отсутствие какой-либо из семи ступеней может вовсе не означать ее полной ликвидации, ибо она, в понимании музыкантов, продолжает играть свою роль теперь уже своим “безмолвием”, поскольку в результате заданного условия именно вынужденный “обход” ее и придает особенный эмоциональный оттенок раге.

В дальнейшем подобным моментам будет специально уделено место во время рассмотрения темы, связанной с *расой* раг, но пока еще следует продолжить рассуждение о *сваре*, в плане того особого отношения, которое проявляется к ней в индийской музыке. Столь сложная в своей микротоновой основе звуковая сфера каждой *свары* представляется насыщенной вибрационной энергетикой, характеризующейся свойственным ей уровнем звуковысотной и эмоциональной взаимосвязи. Соответственно данный уровень преобразовывается в качественно новый при взаимодействии с другими *сварами*, что в результате порождает интонационность, отличающаяся своеобразной характерностью эмоционально-звуковой окраски, что и составляет индивидуальность *интонационно-расовой* сферы каждой раги. Чтобы проникнуть в природу этого глубинного рагообразовательного процесса, необходимо прежде всего вникнуть в суть природы самого музыкального звука в том понимании, в котором это присутствует в традициях индийской музыкальной культуры.

Согласно индийской религии и философии, человек и природа неразделимы, они части единого мироздания; и один из путей ко всеобъемлющему единению, к мировой гармонии открывается через музыку, но далеко не через любую... Задолго до нашей эры, еще в ведический период в Индии существовала музыка различных видов, типов и предназначений³⁴. Однако музыка сакральная была весьма отличной от прочей мирской музыки. И это в основном благодаря особому отношению к звуку, голосу, его воспроизводящему, к соб-

ственно музыкальному звучанию. В древних трактатах философско-мистическое толкование природы музыкальных звуков подразумевало слияние явлений физического и духовного порядка, а именно: воспроизведение посредством определенных гортанных колебаний осознанной высотно-смысловой вибрации, то есть не просто звука (*нада*), но *нада-брахма* — звука, наделенного духом Брахмы, воплощающего высшее духовное начало³⁵.

Понятия собственно звука и непосредственно звука музыкального, при безусловной возвышенности последнего, предполагали единую первооснову, сосредоточенную в “высшем звуке” — *спхота*. Как “идеальная звуковая единица” (сохраняющаяся неизменной в природе и сознании человека) она реализуется в конкретные звуки человеческого голоса благодаря взаимодействию *праны* и *агни* (“живительного воздуха” и “огненной энергии”, иначе дыхания и воли). Таким образом, как описывается в “Махабхашья” Патанджали, имеются два вида звука: *анакхата-нада* и *ахата-нада*, то есть неясный, невыраженный звук и явный, выраженный, раскрытый. Аналогичный смысл в тантрической философии вкладывается в понятие *камакала* (букв. желание звучать), как заложенная потенция непроявленного, волевого начала звучания, которая подобно спящей, свитой в спираль эмсе (*кундалини*, “кладовой живительной энергии”) мгновенно вздымается, проходя через разноразличные *чакры*, и раскрывается в реальном звучании.

Возвращаясь к понятию *спхота*, обратим внимание, что в переводе с санскрита это слово и означает “раскрытие” (др. значения: разрывание, растрескивание, рев и пр.). То есть очевидно в древности в понятии *спхота* заключался не только смысл вечного, неразделенного, идеального космического звука, но и сама идея раскрытия, реализации его в виде множества звуков от примитивных до высоких, то есть речевых, и, наконец, возвышенных — музыкальных. И этот “проявленный музыкальный звук *ахата-нада*”, — как описывается в трактате “Мандукишикша”, — “насыщенный динамичным духом и неиссякаемой энергией Сарасвати, умиротворяет страждущие сердца земных обитателей разнообразием выраженных тонов и полутонов, цвета, высоты, узорности, гармонии и мелодии”³⁶.

В каких бы интерпретациях в древних индийских трудах не представало понятие музыкального звука, суть его “изначальной приро-

ды” (*праkritи*) всегда сводилась к “космической воле”, “божественной энергии”, а сам он, непосредственно звучащий, полагался как “небом данный”. Сохраняя связь с глубокими религиозно-философскими идеями, позже музыкальный звук (а также тон и голос) стал обозначаться “*свара*” (от “свар” — небо, свет). Традиция (наряду с другими толкованиями) прежде всего понимала его как соединение корней “свар” и “ра” (давать, дарить), что определяет его значение “небесного дара”. Подобным же образом трансцендентальное значение ритма отразилось в обозначающем его слове “*тала*”, где первый слог “*та*” как полагают, исходит от “*тандава*” (неистового космического танца Шивы) и “*ла*” — от “*ласья*” (его женской противоположности — пленительного танца богини Парвати).

Совершенно очевидна отсюда и та трепетная благоговейность и высокая требовательность по отношению к музыкальному звучанию, которая проявлялась еще в ранне-ведическую эпоху. И здесь необходимо обратиться к “святая святых” — звуковому средоточию духовного и материального, священному слогу *ом*, суть таинства которого практически не подвластна словесному толкованию.

Священный “утверждающий” слог *ом* — это воплощение звукового, временного и духовного начала. Он “основа, источник Вед, лотос [раскрывающийся] в груди...” (по изречению Каллинатхи). Протяжно произносимый главным жрецом в начале, в течение и в заключение рецитации ведических гимнов он “одухотворяет слово”, а звучащий в устах *удатара* (жреца, поющего *саманы*) он “эмоциональной силой” (*расавант*) заряжает его пение (из “Чхандогья упанишад”).

Священный *ом* как неиссякаемый источник (*акиара*) явился символическим ключевым элементом на пути развития индийской монодической музыки. Он стал прообразом “постоянно звучащего” основного определяющего тона лада, его музыкальной “*бинду*” (“сердцевинной”, самой сильной “точкой” притяжения), то есть тем “звуковым эпицентром”, которым впоследствии в рагах стал звук *са*. Уверен взаимосвязи и притяженности к нему других тонов, постоянная сопоставимость и высветчивание на его фоне их звуко-высотной окраски, наконец, аура сакраментальности, исходящая из бесконечности его звучания и т.п. внесли свою лепту в формирование особого типа музыкального мышления, по сути, выражающегося в

своеобразном мироощущении через звуки и интонации, обладающие особой значимостью, образностью, символичностью, соответствием предназначения и способностью воздействия как возвышающего, творческого, так и разрушительного характера. Последние были ведомы и запретны, поскольку, не говоря уже об интенсивном звучании подобных, даже единичные из таковых своим проникновением в сакральное звуковое поле могли разрушить его³⁷.

Благодаря постоянно идущему процессу выявления закономерностей на основе временной и эмоционально-звуковой зависимости, образовывалось и фиксировалось множество звукорядов с характерными доминирующими в них звуками и мелодическими интонациями, что и составило теоретическую основу последующей музыки *гандхарва*. Последующие же преобразования привели к созданию собственно раги, которая, по сути, как целостная система, представляет средоточие музыкально-теоретических и религиозно-философских принципов, разрабатываемых веками. В связи с этим (чтобы не оставить данное высказывание на уровне декларативного заявления) сделаем еще один виток в сторону древней *самаганы*, высочайшей музыки ведического периода.

Известно, что звуковой арсенал *самаганы*, преодолев определенный путь преобразований, развился от трехвысотного уровня до семиступенного. Этот момент требует особого внимания. Прежде всего не следует воспринимать высказываемое положение о расширении диапазона священных песнопений с позиций примитивного эволюционирования. Во времена *самаганы* параллельно существовал широкий спектр светского музыкального искусства; и указания на различные виды вокальной и инструментальной музыки с ее непременным участием в свадебных и прочих церемониях, празднествах и представлениях, имеются в самих Ведах³⁸. Ясно, что и звуковая палитра у музыкантов (профессионалов и любителей, указание на различие между которыми также содержится в Ведах) была достаточно развитой. Другой вопрос – насколько это было теоретически осмыслено. Совершенно четким было и представление о назначении той или иной музыки. В древнем “музыкальном искусстве и науке о музыке почитались как *локаранджана* – достижение чувственного удовольствия и эстетического наслаждения, так и *бхавабханджана* – достижение духовного блаженства и освобождения”³⁹.

Последнее имело непосредственное отношение к *самагане*, отмеченный статусом особого предназначения.

Пояющиеся *саманы* “Самаведы”, вырастающие из распевно-речевых *ричи* “Ригведы”, призваны были, сохраняя сакрально-вербальный образ посвящения, лежащий в основе мантры, переводить его в новую ипостась образа сакрально-музыкального. Создаваемое поэтико-мелодическим звучанием вибративное сакральное поле должно было быть насыщено энергетикой *расавант* (т.е. эмоциональной силой), единственно подходящей для каждого конкретного случая. Поэтому в *саманах*, обращенных к различным божествам ведического пантеона и имевших сложную вербально-смысловую символику, складывался свой особый музыкальный язык.

Его основу составляли интонации, “прорастающие” из рецитруемых *ричи*, и “кодовые” интонации песнопений из ритуалов древне-культовых обрядов. Традиционное, практически священное отношение к музыкальному звуку, как явлению трансцендентальному, предполагало строгое ведение мелодической линии, исключающее спонтанные выходы за пределы “означенной” звуковысотной сферы.

При этом учитывался не только трехвысотный уровень тонов, но и трехвысотный уровень регистров (*стхана*).

Понятие “тристхана” (“три стояния” – высокое, среднее, низкое) входило в общий круг религиозно-философской концепции трехмерности и соотносилось с понятиями “*тригуна*” (“три начала”, составляющие всю природу), “*тридвжгат*” (“три мира” – небо, земля, преисподняя), “*трикала*” (“три времени” – прошедшее, настоящее, будущее, а также утро, полдень, вечер) и т.д. В древних Шикша и Пратишакхья упоминалось о знании в полном объеме певцами и чтецами законов и методов применения трех регистров (*тара*, *мадхья*, *мандра*) и трех “регистровых тонов” (“*стханасавара*” – *удатта*, *сварита*, *анудатта*). То есть практически изначально *самагана* располагала более чем трех-тоновым уровнем. Как отмечается во многих источниках, теоретическое оформление семитонового звукоряда произошло в ранне-ведический период. Основной особенностью его был исходный нисходящий порядок. При этом, как полагают, два предпоследних звука могли располагаться в обратном (восходящем) движении. Звуки (*свары*) имели различного типа обозначения, в том числе и цифровые, что отразилось в древних трактатах в качестве

их наименований: *пратхха* (первая), *двистья* (вторая), *тривья* (третья) *чатуртха* (четвертая), *мандра* (глубокая), *атисвара* ("сверхзвучная"), и *крушта* ("звенящая" или "зовущая"). Следует отметить, что относительно названий и расположения тонов в ранне-ведической гамме у ученых нет единого мнения. В частности цифровые обозначения, как справедливо полагают, не были собственно названиями *свар*, а соответствовали нумерации пальцев, условно используемой для указания на конкретные звуки (цифровые обозначения тонов применялись и в ведической нотописи)⁴⁰.

Далее, также не менее важно акцентировать внимание на том, что *саман*, где употребляются все семь тонов или шесть, не так уж много. В большинстве из них используются три тона, четыре или пять. То есть, как отмечалось выше, причина в так называемом неактивном расширении певческого диапазона *самаганы* крылась не в его ограниченности в принципе, а в строгой обоснованности применения конкретных регистров и мелодических интонаций с целью сохранения сакральности. Ведь вплетенные "в обрядовые ритуалы и разного рода духовные акции *саманы* пелись для богов, священнослужителей и публики; это была музыка для всех классов"⁴¹. И чтобы быть воспринимасмой и способной воздействовать, *самагана* должна была обладать эмоциональной выразительностью и в известной степени разнохарактерностью (что диктовалось и отличием самих ритуалов), но всегда оставаться возвышенной, способной создавать особую духовную атмосферу. Поэтому усиление эмоционального накала, в том числе и за счет расширения диапазона, допускалось лишь в отношении определенной категории *саман*. Для тех же, которые являлись носителями особых "кодовых" интонаций, и в основе своей содержали особого рода канонические посвящения, по-прежнему характерным оставалось использование более строгих, сдержанных музыкальных средств.

Отсюда, из глубины веков до нашей эры, от *саман*, сохранивших своё мелодическое выражение в пределах пятиятонового диапазона, перекидывается символический мост к современным пятиятоновым рагам, многие из которых, обладая особым базовым интонационным материалом, относятся к числу носителей особенно сильной энергии (и это несмотря на наличие большого числа семи- и шеститоновых

вых раг). Кроме того, ряд раг имеет предписание разрабатываться в основном только в верхнем регистре, либо, напротив, в нижнем (что входило и в предписание к исполнению определенных *саман* только в указанном *стхана*). Существуют также и обладающие кодовыми интонациями раги, посвященные конкретным божествам и временам года, не говоря уже о соответствии каждой раги определенным часам суток и состояниям души⁴². Таким образом, даже несмотря на довольно краткое освещение древних истоков, становится очевидным, на основании каких концептуальных основ и в результате какого типа эволюционных процессов мог родиться этот своеобразный конструктивный принцип *ладо-интонационно-расового* взаимодействия, воплотившийся в уникальной системе раги.

Теперь вновь обращаясь к рассмотрению отдельных категорий, составляющих единое целое раги, мы будем иметь возможность с учетом вышеизложенного материала полноценнее охарактеризовать специфику каждой из них.

В результате определенных преобразовательных процессов, проискавших в сфере ведического звукоряда, установились новые названия *свар*, которые утвердились еще в послеведической системе *гандхарва* и затем перешли в *расангит*. В качестве исходного порядка звукоряда стал рассматриваться – восходящий (взаем раннее принятого – нисходящего порядка), с соответствующим выделением двух "тетрахордовых" построений (что выражается посредством не подвергающихся алтерации *свар са* и *па*, т.е. I и V ступеней). Помимо этого, целостное содержание звукоряда раги стало выражаться в двухплановом измерении: *джати* (как его количественный состав) и *ароха-авароха* (как его восходящий и нисходящий порядок).

Под *джати* подразумевается количество и наименование *свар*, входящих в звукоряд⁴³. То есть *джати* (в переводе букв.: рождение, происхождение, семья, род, вид и т.д.) в качестве современного термина указывает на состав и вид звукоряда, который может быть как однородным: пяти-, шести- или семитоновым, так и смешанным (т.е. имеющим неодинаковое количество *свар* при восходящем и нисходящем движениях): пяти-шеститоновым, пяти-семитоновым и т.д. В традиционной терминологии это *аудава*, *шадáva*, *сампурна*, а также *аудава – шадáva*, *аудава – сампурна*, *шадáva – сампурна*; встречаются, но весьма редко, и *шадáva – аудава*, и *сампурна – шадáva*

(т.е. виды звукорядов, где при нисхождении предполагается меньшее количество *свар*, например, в рагах *Миян-ки-саранг*, *Джайнт-малхар* и др.).

Другой план представления звукоряда подразумевает уже не просто перечисление *свар джати* (как членов “семьи”), а непосредственное расположение их в восходящем (*ароха*) и нисходящем (*авароха*) движениях, то есть отмечаются особенности (если таковые имеются) порядковой последовательности *свар*, что для многих раг является весьма существенным.

Например, *джати* раги *Рамдаси-малхар* – *шадава*, включает в себя шесть *свар* при восхождении – *са, ре, ма, па, дха, ни* и шесть при нисхождении – *ни, комал, па, ма, га, комал, ре, са*; то есть таков вид и состав *джати* данной раги. Но собственно движения *ароха-авароха* предполагают следующий порядок:

ароха: са ре са ма па ни дха ни са;

авароха: са ш на ма па га ма ре са.*

Подобная запись дает представление сразу о нескольких важных особенностях, отмечающихся в данной раге: *свара дха*, вообще отсутствующая при нисхождении, при восходящем движении может использоваться только “в связке” со *сварой ни шуддха*; *га, комал*, появляющаяся только в нисходящем движении, должна иметь обязательное “вхождение” (в виде “обратного хода”) в *ма*; наконец оба отмеченных момента в принципе указывают на свойственные данной раге движения *вакра*, то есть “кружащие” (букв. – “кривые”) или зигзагообразные, которые затем найдут свое более широкое выражение в других характерных мелодических интонациях этой раги; кроме того, в *ароха* отмечается присутствие *ни шуддха*, а в движении *авароха* – *ни комал*.

* Для удобства и наглядности записи различных последовательностей *свар* мы будем пользоваться некоторыми знаками, принятыми в ното-буквенной системе Хиндустани: точка над *сварой* указывает на принадлежность ее к верхней (*тара*) октаве; точка под *сварой* – к нижней (*мандра*) октаве; *свары* средней (*мадхья*) октавы не имеют дополнительных помечений; горизонтальная черточка под *сварой* обозначает знак ее понижения: *га* – *га комал* (как *ми бемоль*), *ш* – *ни комал* (как *си бемоль*) и т.д.; вертикальная черточка над *сварой* это знак ее повышения: *ма* – *ма тивра* (как *фа диэз*).

Возьмем для другого примера рагу *Шйам-кальян*. Ее *джати* (т.е. вид и состав звукоряда) *аудава* – *сампурна* включает при движении вверх пять *свар*: *са, ре, ма, тивра, па, ни*, и соответственно семь вниз: *ни, дха, па, ма, тивра, га, ре, са*. Запись *ароха-авароха* выглядит следующим образом:

ароха – са ре ма па ни са;

авароха – са ни дха па ма па га ма ре са.

То есть при *ароха-движении* не предполагаются никакие специальные указания; но при *авароха* в связи с появлением *ма шуддха* определяется и специальный порядок движения, только при котором и может появляться *ма шуддха* (как легкой звуковой оттенков). Следует попутно отметить, что собственно хроматический вид движения в индийской музыке встречается крайне редко и только при движении мелодики вниз (имеется в виду не глассандовое звуковедение, а конкретно фиксирующее каждую *свару*).

Отсутствие в звукорядах приведенных двух раг отдельных ступеней и наличие указаний на специфический порядок следования *свар* имеет глубокую связь с характеристическими особенностями каждой *свары* (на что был выше сделан специальный акцент). Для всех раг, в принципе, пропуск отдельных *свар*, либо, напротив, особое их акцентирование, а также игра оттенков, допускающая применение *шуддха* и *викрита* видов одной или нескольких *свар* (при строгой оговоренности каких именно) и т.д., все это, зафиксированное уже в *джати* – *ароха* – *авароха*, возникает на основании тесной сопряженности между эмоционально-звуковой насыщенностью *свары* и характерной для всей раги ее образно-эмоциональной сферой.

В связи с этим следует упомянуть о том, что вслед за религиозно-философским толкованием природы музыкального звука со временем стали отмечаться и попытки трактовки собственно *свары*, уже с позиций присвоения каждой из них соответствующей образно-эмоциональной характеристики. В результате, с учетом различных версий, *свары*, называемые “полным именем” (*шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, пачама, дхайвата, нишада*), стали обретать многочисленные сравнения с образами животных, растений, с цветовой гаммой, созвездиями, с мифическими материками, богами и т.п.⁴⁴ Однако, если поначалу целью создания подобных характеристик было как можно более образное и красочное представление особой

эмоционально-звуковой ауры, которая свойственна каждой из семи *свар*, то со временем, превратившись в своеобразные живописные “лужки”, они своею чрезмерной символической насыщенностью начали в определенном смысле входить в противоречие с образно-эмоциональной сферой, заключенной в *расе* самой раги. Ведь как очевидна та роль, которую играет в раге сама *свара* той единственной ей присущей характерной звуковой краской, столь очевидна и важность степени ее трансформации (тоже весьма специфичной), зависящей от взаимодействия с другими тонами (при соответствующем их расположении, акцентировании, “разрешении” и т.д.). Влиявая в многочисленные мелодические интонации, каждая *свара* призвана вносить свою лепту в сотворение единой образно-эмоциональной сферы раги, а отнюдь не “соперничать” с нею в этом. Очевидно поэтому в среде музыкантов описанные в трактатах символические “портреты” *свар* не получили особого распространения, и изредка встречающиеся упоминания о них не что иное, как дань уважения к истории своей культуры и приверженность к образности мышления и восприятия.

■ Безусловно, с позиций современной исследовательской методологии мы не можем игнорировать имевший место опыт раскрытия содержания конкретного понятия, поскольку в данном случае в аллегорической форме (наиболее характерной для средневековья, в принципе, и индийского менталитета, в особенности) нашли отражение, по сути, все основные положения, связанные с природой *свары*. Это и зона особого звуковысотного вибрационного поля (как особый “материк”), и множественная насыщенность его микротонами (как “многорукое” божество), и различие между ними, соответствующее различным предметам в каждой руке и т.д. Но в то же время, чрезмерное наделение *свары* символической атрибутикой возводило ее на уровень самоценной, независимой единицы, что противоречило истинному смыслу ее назначения и присутствия в раге. В своде правил “*даса-лакшана*” (разработанном еще на заре становления раги и с употреблением еще многих старых терминов) указывалось на десять неотъемлемых, связанных друг с другом и наделенных каждый своими свойствами и функциями компонентов, и к ним присоединялась богатая содержательность *свары* (наполняющая октаву в целом как минимум 22-мя *ирути*); но только в пол-

ном согласии всех составляющих отмечалась возможность полноценного выражения раги.

Таким образом, при том, что ни в коей мере никогда не умиралась (напротив, всячески подчеркивалась) насыщенность понятия *свары* и значительность выполняемой ею роли, наиважнейшим всегда полагалось именно комплексное теоретико-эстетическое обособление содержания раги, отличающееся тщательной и тонкой работанностью ее цельной *ладо-интонационно-расовой* основы, в которой каждому из составляющих ее компонентов отводилась своя роль, четко соразмеренная с другими. То есть содержание звукоядра раги определяется сразу в двух планах – по составу *джати* и порядковому расположению *свар* в *ароха* – *авароха*, где уже могут отмечаться отдельные специфические обороты. Они естественно входят в *пакад*, заключающий в себе и другие типичные конкретно для каждой раги характерные мелодические интонации (как эмоционально-звуковое ядро). Их формирование зависит от притяженности к опорным звукам *вади* и *самвади*, и весьма важно, какие именно *свары* звукоядра выполняют их роль в данной раге. Так замыкается круг этой взаимосвязанной цепочки, из которой какое-либо отдельное звено может быть выделено только в порядке его непосредственного рассмотрения. И в качестве следующего из таковых нами избираются опорные звуки раги.

Существуют специальные правила, указывающие на возможность тех или иных *свар* выступать в качестве *вади* и *самвади*. Кроме учета их функциональных свойств, зависящих от принадлежности к конкретной ступени лада (что должно отвечать *расовой* характеристике раги и влиять на нее), принимается во внимание степень проявления данных *свар* в звукоядре раги и уровень соотношения между самими этими *сварами*, определяющий возможность образования из них опорной пары звуков. К первому из трех аспектов логичнее обратиться после того, как будет рассмотрено само понятие *расы*, являющейся, по сути, сложной понятийной категорией (что будет освещено в гл. IV). Два же других аспекта достаточно просто и имеют довольно четкие теоретические обоснования.

Термином *вади* обозначается “ведущая” опорная *свара* (в некотором смысле заменившая прежде существовавшее понятие “амша”, определяющее звук мелодического тяготения). Второй по значению

и силе опорной *сварой* является *самвади* как “согласующаяся” (или “содействующая” сваре “ведущей”). Напомним, что при этом главным устоем для звукорядов всех раг всегда остается первая ступень, а *вади* и *самвади* относятся как бы ко вторичному уровню притяжения, являясь опорными звуками непосредственно для интонационного материала раги; и любопытно, что в их роли может выступать в числе других *свар* и сама первая ступень, то есть *свара са*, и не только как *вади*, но даже и *самвади* (что будет особо подчеркивать своеобразие *расовой* характеристики раги).

Раньше в качестве одного из важных правил для установления *вади* и *самвади* служило расстояние между этими звуками, исчисляемое определенным количеством *шрути*. Но со временем, при учете отсутствия унифицированной шкалы *шрути* в октаве, и при установлении единого основного звукоряда (со *сварой са* в качестве первой ступени), появились и иные, логически обоснованные правила. В качестве основных полагаются следующие:

первое – поскольку это звуки, которые должны к себе “притягивать”, то таковыми не могут быть *свары*, отсутствующие в звукоряде хотя бы при одном, восходящем или нисходящем движении, либо представленные в них в разных видах (например, как *шуддха* в *аро-ха*, а в *авароха* как *викрита*), а также *свары*, считающиеся в данной раге “слабыми”, которые можно использовать только в каком-то определенном сочетании с другими, либо которым по условиям предписывается орнаментальное звучание, например, “*андолит*” (“колеблющееся”, тремолирующее);

второе – в рагах, предполагающих преимущественно верхнерегистровое развитие (*уттаранг*), *вади* должна быть выше по отношению к *самвади*, а в рагах с нижнерегистровым развитием (*пурванг*) *вади* всегда ниже *самвади*;

третье – в роли *вади* и *самвади* могут выступать только обе *шуддха-свары* либо обе *комал-свары* (*ма тивра* соответственно никогда не может быть ни одним из опорных звуков), при этом одна по отношению к другой всегда является четвертой или пятой *сварой*.

В качестве пояснения к последнему правилу можно добавить, что соотношение между *вади* и *самвади* выражается, по сути, в интервалах чистой квинты и квинты (при известной доле условности применения здесь этих терминов). В основном, это такие пары

как *са – па* и *па – са*, *ре – па* и *па – ре*, *га комал – дха комал* и наоборот, *га – ни* и *ни – га*, *га – дха* (при том, если в звукоряде отсутствует *ни*), *ма – са* (как *вади – самвади*, но никогда наоборот). Сочетание *дха комал – ре комал* отмечается как весьма редкое, в то время как пары *са – па* и *ре – па* встречаются часто и образно величаются как “друзья”.

Как из любых других, так и из этих правил могут быть исключения. Однако они не должны противоречить сразу всем или нескольким из них. Обратим внимание на некоторые примеры, с учетом комментариев к ним *зуру* Х.А. Хана. Нередко современные музыковеды “подправляют” старые правила, полагая их непонятными, а потому, и возможно, неверными. Например, в очень старой семитоновой раге *Бхайрав* (образовавшейся прикл. к III веку н.э.) некоторыми исследователями XX века традиционные для данной раги *вади* и *самвади* *ма* и *са* были заменены на иные – *ре комал* и *дха комал*, по всей вероятности исходя из значительности этих *свар* в этой раге, в принципе. Действительно, они вносят в рагу особую красоту, поскольку имеют характерный *андолит* (тремоло). Но именно это и не дает им возможность выступать в качестве опорных звуков, потому что две “колеблющиеся” *свары* не могут выполнять роль устойчивых звуков, к которым тянется мелодика и на которых предполагается какая-то логическая остановка. Вибрирующий звук сам нуждается в “разрешении”. Именно так в данной раге очень пониженная (благодаря *андолиту*) *ре комал* естественно тянет в *са*, а более легкий *андолит дха комал* “успокоится”, войдя в *па* или устремится вверх через *ни* к *са* (что характерно для данной раги). Но вот, для сравнения, в другой, тоже очень старой раге *Джосгия* (*джастти*: *аудава-сампурна*) обе эти *свары* никогда не имеют *андолит* и исполняются как “слегка пониженные” звуки, что оговаривается в условиях этой раги, которой, в принципе, предписано верхнерегистровое развитие; и весь интонационный материал здесь весьма логично выстраивается, подчиняясь тяготению к *вади дха комал* и *самвади ре комал*.

Далее также в качестве сравнения рассмотрим семитоновую рагу *Дарбари*. В ней *га комал* и *дха комал*, исполняемые с очень низким “густым” *андолит*, также выполняют важную роль в плане эмоционального настроения, но роль устойчивых притягательных звуков отводится опорным *сварам*: *вади – ре*, *самвади – па*.

Используя в качестве примера эту же рагу, тем более, что мы уже ознакомились с характеристическими свойствами ее наиболее важных *свар*, стоит рассмотреть ее *интонационный материал* и таким образом перейти к очередному, весьма неоднозначному по своей сути компоненту, именуемому *пакад*, составляющему наряду с другими сложную комплексную основу раги.

Для начала следует привести полный звукояд раги *Дарбари* в обоих движениях. *Ароха* представлено просто: *са ре га ма па дха ни са*; но в *авароха* уже содержатся элементы, указывающие на особенность раги: *са дха ни па га ма ре са*. То есть при нисхождении сразу определяются специфическая *вакрообразность* ("круговоротность") и два характерных интонационных движения, разделяющихся и одновременно скрепляющихся посредством *самвади па* (это *са дха ни па*, на *га ма ре са*). И далее предполагается уже более развернутое фиксирование характерных для этой раги мелодических интонаций и демонстрация предписанного в данном случае развития *пурванг*, то есть в основном в нижнем регистре, включая *мандра* (нижнюю) октаву: *са ре са, дха ни па, ма па дха ни са, са ре га ма па, дха ни па, (па) га ма ре са* (волнистая черта над *сварой* обозначает здесь особенную важность *андоли*).

Попутно обратим внимание на то, что в качестве *вади* и *самвади* отмечаются *свары* в пределах одной октавы (но, естественно, имеющие равную силу и во всех других); что же касается интонационного материала, то как видно, в частности, из данного примера, многие характерные звуко сочетания уже изначально могут предполагать охват *свар* из обеих октав. Обычно в такого рода схематичных записях уже отмеченные заранее *вади* и *самвади* только влетаются в приводимые последовательности и никак специально не выделяются. Исходя из этой "кодовой" данности, музыкант уже в процессе исполнения должен делать это сам за счет самых разнообразных типов акцентирования, поскольку от этого во многом зависит и характерность звучания самой мелодической интонации. Недаром *вади* в среде музыкантов именуется "*джива*", как "основа жизни" для раги, то есть для ее раскрытия во время исполнительского процесса.

В связи со сказанным обратим внимание на выше приведенную "кодовую" запись *пакад* (приближенную к традиционной записи Хиндустани, где названия *свар* пишутся на алфавите *деванагари*) с

точки зрения того, достаточно ли она дает представление музыканту о характерных мелодических интонациях раги. Ответ будет утвердительным потому, что подобная запись по своей идее и должна быть сугубо информативной, то есть именно схематичной, не претендующей на ритмически оформленные мелодические обороты или фразы (в противном случае они действительно претендовали бы на некие готовые "музыкальные клише", которые исполнители обязаны были бы вставлять в *гити* и импровизации, лишая себя свободы их творческой интерпретации)⁴⁵.

К упомянутому ранее наличию в рагах указаний на предпочтительность верхнего или нижнерегистрового развития (*уттаранг* и *пурванг*) добавим, что существует и понятие *саманья*, указывающее на "обычный" (или обыкновенный) тип развития во всех регистрах; но исходя из его содержания как специального указание оно может и не употребляться. На первые же два ссылки обязательна, так как указывается свойственная раге "природа" развития — "*пракрити*". Это важно, поскольку существует еще и своеобразный тип раг "двойников", схожих по некоторым параметрам, но имеющих разные предписания развития (*пурванг* или *уттаранг*) и чрезмерная увлеченность разработкой материала "не в том регистре", может "увести в другую рагу" (как говорят *гуру* своими ученикам). В число таких раг, из наиболее известных, входят:

<i>пурванг</i>	<i>уттаранг</i>
Пурия —	Сохини
Дарбари —	Адана
Бхопали —	Дешкар

В теоретическом освещении раги часто, наряду с развернутым представлением ее характерного интонационного материала, особо выделяются одна или две-три наиболее специфичные мелодические интонации. Например, в *Джайт-кальян* это глассандовое ниспадение от *свары са* в *свару па*, а в *Ханскинкини* — от *ни комал* в *па*. В раге *Шуддха-кальян* в качестве особо характерных отмечаются восходящее глассандо *па — га* и нисходящее *па — ре* с последующим "возрождением" в *с*; кроме этого, в отношении присутствующих только в нисходящем движении *свар ни* и *ма тивра* имеется специальная оговорка, что они берутся только как бы в виде форшлага, мягко ниспадающего в соседнюю *свару* (т.е. *ни* в *дха*, и *ма тивра* в *га*). Все

эти особенности наряду с указаниями на *ати-* или *анукомал* (степень понижения) отдельных *свар*, или на присущую каким-то из них фиоритурную окраску и т.д., обычно включаются в *пакад*, т.е. комплекс характерных мелодических интонаций. Степень многосоставности или ограниченности представления *пакад* зависит и от количества, и от качества подобных особенностей в каждой раге, и от принятой в отдельных *гхаранах* (исполнительских школах) системы их выделения и фиксации.

Пакад (исходя из значения этого слова, используемого в качестве музыкального термина) — это “держажие” (рагу), “схватываемые” или “улавливаемые” (на слух) мелодические интонации, характеризующие рагу (и через которые осуществляется “показ” раги). Их также иногда (в иностранной литературе) определяют как “характерные” или “ключевые фразы”. Подобные формулировки приемлемы с обязательным учетом того, что *пакад* представляет, в основном, высоко-звучковой контур характерных мелодических оборотов или движений, составляющих “кодовые” мелодические формулы раги (а не конкретные ритмически оформленные мелодические фразы или построения). То есть *пакад* это характерный (базовый или кодовый) интонационный материал раги, предназначенный для творческой реализации в сочинительно-исполнительской практике.

Эти своеобразные мелодические формулы, составляющие *пакад*, в которых заключена *интонационно-расовая* суть раги, могут быть представлены и в ином, более развернутом плане, именуемом *чалан* (букв. “движение”), детальнее демонстрирующем наиболее характерный интонационный материал и тип его развития. По сути, *чалан* — это представленный “в движении” *пакад* в свойственном данной раге *пракрити* (т.е. характерные мелодические обороты, орнаментальные и акцентируемые *свары* и пр. в превалирующем типе развития — *уттаранг*, *вакра* и пр.).

Пакад и *чалан* в определенной мере и взаимодополняемы, и взаимозаменяемы. Это объясняется как неоднозначным отношением музыкантов к этим терминам и их содержанию, так и неординарностью самих раг. Порой, собственно *пакад* не бывает ярко выраженным в раге, в качестве такового выступает сам вид звукоряда (пяти-, шеститоновый или смешанный), либо особенности его *ароха-авароха*, а также специфика употребления особо выделяемых *свар* и прочие

типические свойства, которые невозможно зафиксировать отдельно, поскольку они проявляются только в характерных мелодических связках, т.е. именно “в движении”, в ходе мелодического развития, что собственно и представляет *чалан*. Исходя из этого не следует воспринимать *чалан* буквально как некую “последовательность”, типичную для данной раги; это лишь традиционный способ представления характерных особенностей раги в наиболее импонирующем ее природе типе мелодического развития.

Как уже отмечалось, все вышеназванное относится к числу наиболее распространенных, но не единственно принятых видов фиксации базовых данных раги, так же, как не едины и термины, обозначающие тот или иной ее компонент. Наиболее наглядно данное положение прослеживается на примере многотомного труда “Хиндустани сангит паддхати. Крамик пустака малика”, созданного в начальные годы XX столетия индийским ученым Вишну Нараяном Бхатханде⁴⁶. Автор представил здесь наиболее распространенные раги и вокальные произведения, сочиненные на их основе (причем записанные в ното-буквенной системе, разработанной им самим на базе нотописа, ранее используемой индийскими музыкантами). Известный ученый, как упоминалось выше (см. I гл.), много сил положил, в частности, и на то, чтобы найти наиболее приемлемую систему классификации раг (т.е. *10-мхатовую* систему, которой пользуется ныне большинство музыкантов). Не будучи профессиональным исполнителем, но опираясь на опыт известных ему музыкантов и собственные умозаключения, он также пытался унифицировать и систему записи основных параметров раги. В результате в его шеститомном труде мы встречаемся с тремя типами представления раги, поскольку автор видимо проводил их корректировку по следам выхода в свет очередных томов.

Так, в первом томе вместо звукоряда конкретной раги автор представляет звукоряд в принципе характерный для “*мхата*” — “группы” раг, объединенных по принципу родства (то есть по схожести, но не идентичности звукорядов); выписывает *вади* и *самвади*; отдельно указывает (если таковые есть) *викрита свары*, а также *свары*, отсутствующие в звукоряде; далее следует указание на время исполнения раги — “*гаан-самайа*” (не путайте с “*саманья*”); в заключение выписываются *ароха* и *авароха*. Очевидно именно потому,

гающего начала выступает конкретно обусловленная эмоциональная сфера *расы*, которой пропитан весь интонационный материал раги, и которая призвана быть выраженной в процессе развертывания музыкальной композиции, конечной целью чего и является эффект глубокого эмоционального насыщения.

В качестве отдельного замечания стоит упомянуть, что в некоторых исследовательских работах иногда встречаются попытки представить *рагу* также и в плане композиционной формы, как собственно музыкальное произведение. Подобные умозаключения не правомерны, ибо они не только свидетельствуют о недостаточном проникновении в суть данного феномена, но и объединяют роль индийской жанровой специфики как таковой. Известно, что в процессе развития *рагсангит* (музыки, основанной на раге) постоянно преобразовывались старые и рождались новые композиционные формы, различным образом выражающие характерную суть раги. Известно также, что с появлением классического вокального *дхрупада*, вся многомерная *ладо-интонационно-расовая* природа раги (существовавшей к тому времени уже на протяжении более чем десяти веков) обрела, наконец, наиболее благодатную почву для своего раскрытия. Развившийся позже *хкаял*, а вслед за ним *таппа*, *тарана*, *тхумри* и другие жанры *рагсангит* каждый "в своем ключе", благодаря своим структурным и стилистическим свойствам представлял новые возможности для проявления заложенных в раге потенций, которые до сего дня пока еще далеко не исчерпаны и даже возможно полностью не раскрыты. Поэтому и в наше время продолжают творческие изыскания в области жанровых преобразований *рагсангит*, проводимые лучшими современными индийскими музыкантами. Полагаем, что затронутый вопрос не требует большего рассмотрения, тем более что ответом на него служит не только конкретно данное пояснение, но, по сути, весь материал первой и второй главы, освещающий теорию и историю развития индийской музыки.

Относительно наличия традиционного (специального и единого) определения раги следует констатировать, что его, к сожалению, нет. По высказыванию самих индийцев рага столь богата по своей природе, что легче сказать, чем она не является, нежели, что она собой представляет. Попытки обозначить и охарактеризовать все ее компоненты несминусово приводят к длинному описанию, выходя-

щему за рамки собственно определения. При формулировке такового более существенным представляется выявление основополагающих категорий, обобщающих смысл отдельных элементов раги. Исходя из этого в данной работе автор (на основании собственной прежней трактовки) предлагает свой вариант определения раги, в котором не преследуется цель перечисления всех компонентов, входящих в ее состав, но предполагается выделение трех комплексов (объединяющих основные компоненты) в качестве основополагающих категорий, отражающих суть данного феномена.

Рага — это особый тип ладо-интонационного образования, представляющий:

- **определенный состав и порядок тонов звукоряда** (*джати*, *аграха* — *авараха*);
- **характерную интонационность**, выраженную типическими мелодическими оборотами (*пакад*), опорными (*вади*, *самвади*) и орнаментальными звуками;
- **эмоциональную образность** (*раса*).

В завершение аналитического разбора комплексного содержания раги предоставляем полный перечень входящих в нее компонентов в терминологии, отобранной в результате учета степени наибольшей распространенности каждого наименования, и в порядке следования, избранного как на основании рекомендаций г-ру Х.А. Кхана, так и на собственных заключениях автора данного исследования.

Вначале следует отметить, что для представления множества известных на сегодняшний день раг используется принятая большинством северо-индийских музыкантов 10-*тхатовая* классификация, разработанная В.Н. Бхаткханде. На основе 10 различных семитоновых звукорядов образовано соответственно 10 *тхатов* (групп), объединяющих раги с "родственными" звукорядами, т.е. не идентичными, но сходными. Это прежде всего означает, что из семи тонов звукоряда данного *тхата* в каких-то рагах может присутствовать только пять или шесть тонов в восходящем движении и такое же или иное их количество при нисхождении, так же, как одна и та же *свара* в отдельных случаях может проявляться и как *шуддха* ("чистая"), и как *викрита* (альтерированная) и т.д. Все в целом, как известно, влия-

яет на индивидуальную характеристику раг, отчего они могут быть весьма отличными друг от друга, несмотря на "родственность" звукорядов. Из этого следует, что 10-*тхатовая* система классификации раг, объединяющая их не по однородности комплексной характеристики, а лишь по определенной схожести звукорядов, разработана с целью лучшей ориентировки по множеству существующих раг и не претендует на обобщенные характеристики последних. Для наименования *тхатов* используется лишь название одной из раг, входящих в данную группу, но при этом на *тхате* не отражается специфика звукоряда этой раги, как и не предписывается ей по отношению к другим доминирующая роль.

Существует еще целый ряд известных раг, которые в силу специфичности своих звукорядов никак не вписываются в данные 10 *тхатов*. Поскольку в принципе имеется много разновидностей звукорядов, некоторые раги и так достаточно условно относятся музыкантами к одной из десяти групп. Однако увеличение числа *тхатов* привело бы к громоздкости данной системы (из-за чего в свое время почти все музыканты традиции Хиндустани отказались от южно-индийской классификации; см I гл.). В результате из этих "неординарных" раг образовалась обособленная группа, которая не может рассматриваться как одиннадцатый *тхат*, аналогичный десяти предшествующим, ибо, по сути, не является таковым ввиду отсутствия здесь родственной связи звукорядов (выступающей во всех *тхатах* в качестве объединяющего стержня).

Исходя из этого образовывавшаяся сборная группа раг не имеет ни конкретного наименования, ни порядкового (одиннадцатого) номера. Однако автор данного исследования для удобства пользования принятой классификационной системой позволил себе обозначить эту последнюю группу раг (без определенного *тхата*) как "заключительную" и отметить ее знаком "Z". В этой группе каждая рага тоже имеет свой порядковый номер, но как и во всех десяти *тхатах* это не является показателем ее большей или меньшей значимости.

По логике наиболее уместного расположения исследуемого материала перечень *тхатов* и состав их звукорядов будут даны в следующей главе.

В заключение данного раздела приводим составляющие рагу компоненты в отработанном системном порядке.

Представлению раги обычно предшествует указание на *тхат* (или группу), к которому она принадлежит.

Далее следует *самайа* – время исполнения, предписанное данной раге.

Джати – вид звукоряда (*аудава*, *шадава*, *сампурна* или смешанный); наименование *свар* (тонов звукоряда) здесь не приводится, поскольку далее они представляются сразу в восходящем (*ароха*) и нисходящем (*авароха*) порядке.

После выписки *ароха* – *авароха* следует представление *вади* и *самвади*.

Праkritи – указывает на свойственное данной раге верхне-регистровое или нижнерегистровое развитие либо обычное (т.е. *уттаранг*, *пурванг* или *саманья*), а также своеобразное "кружащее" (*вакра*) движение.

Далее следуют *пакад* и *чалан* (либо один из этих видов), в которых базовый характерный интонационный материал представляется, как указывалось выше, соответственно степени его важности и специфичности.

Раса, обозначающая образно-эмоциональную сферу раги, может замыкать перечень всех компонентов, может записываться после *пакада* перед расширенным *чалан*, и, наконец, может следовать сразу после указания на время исполнения раги.

Определить наиболее подходящее место для записи *расы* достаточно трудно, так как это не просто один из компонентов раги. *Раса* в принципе присуща раге. Это означает, что весь сложный комплекс звуковой палитры, составляющий основу раги, является потенциальным носителем ее индивидуальной *расовой* характеристики. Отсюда представляется правомерным помещать обрисовку *расы* как вначале, т.е. непосредственно после указания на время исполнения (поскольку эти параметры близки по своей образной природе), так и в конце. Однако с учетом того, что в теоретическом представлении раги *раса* преподносится в виде вербальной образно-эмоциональной характеристики (с определенным оттенком субъективности), то видимо более логично давать ее после основных музыкальных параметров, т.е. приводится *пакад* и затем – *раса*. И далее в качестве заключительного звена следует *чалан*, дополняющий и суммирующий вышесказанное.

В данной главе умышленно не проводился аналитический разбор интонационного материала раги, ибо это бессмысленно делать без опоры на *расу*, так же, как в определенной мере нельзя игнорировать и временной аспект (*самайа*). Полноценно это можно осуществить только после (или во время) специального рассмотрения обеих этих категорий, определившись в сфере многовековой индийской художественной культуры. Соответственным образом и будет далее распределяться материал данного исследования.

ГЛАВА III

ВРЕМЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАГИ (САМАЙА)

1

Многоаспектность содержания понятия раги определялась всем историческим ходом развития музыкальной культуры Индии, исчисляющимся со времен Вед. Длительный путь ее формирования, начинающийся с высоко развитого искусства *самгааны*, пройдя через ряд преобразовательных процессов, привел к классической музыке *рагсангит*, процветающей уже два тысячелетия. Вся протяженность этого многовекового пути, образно говоря, представляет собой неразрывную цепь, где каждое последующее звено есть сплав "устоявшегося с новым". На разных этапах развития появление качественно новой музыкально-теоретической мысли, как правило, не вступало в противоречие с прежними концепциями, но приводило к определенной степени отбора и переоценки. Достаточно явственно эта характернейшая для индийской музыки черта преемственности прослеживается, например, на материале одного из древних трактатов "Нарадишикша", составленном на рубеже эр. Повествуя об эстетических началах и теоретических принципах ведийской (*вайдики*) и послеведийской (*лаукика*) музыки, Нарада, автор трактата, практически вскрывает сущность самого преобразовательного процесса, состоящую не в отрицании отмирающего старого, а в логическом переработании прежних концептуальных основ в их новую ипостась^{47а}.

Временной аспект, являющийся составной частью общей характеристики раги, представляется одной из наиболее архаичных категорий, связанных с индийской концепцией эмоционально-звуковой зависимости. Изначально музыкальному звуку, как "божественному дару", предписывалась способность сильного воздействия как возвышающего, созидательного характера, так и разрушительного. В этом (в качестве одной из основ мироздания) отмечалось проявление постоянной взаимосвязи между природой, музыкой и человеком на самых разных уровнях. В известной мере это отразилось еще

в ведических обрядах *чатур-масья*, где наступление каждого из выделяемых прежде трех времен года (состоящих из четырех месяцев) отмечалось особым ритуалом с определенными мантрами. В одной из Брахман, относящихся в "Ригведе", а именно в "Шанкхьяна-брахмана" ⁴⁸, объясняется весь порядок проведения подобных обрядов. Позже, с установлением шести времен года (на основе тех же 12 месяцев) за каждым сезоном стали закрепляться наиболее характерные образные представления и соответствующие им эмоционально-интонационные созвучия. Многие из них зарождались и оформлялись в народной среде, как ритуальные песнопения с игровым действием (*риту-ган, риту-ранга*) ⁴⁹.

С течением времени в результате постоянно протекающего сложного процесса переплетения жреческо-ритуальных и народно-обрядовых традиций, формировался целый комплекс образно-мелодических интонаций. В них, как в музыкальных универсалиях (модусах), были закодированы конкретные цели эмоционального, психофизического воздействия и реагирования, соотносящиеся с природными и астрологическими закономерностями.

Впоследствии эти образные интонации практически и составили основу раг, посвященных различным сезонам. Однако на новом преобразовательном этапе, эти специальные раги весны, лета, сезона дождей, ранней осени, поздней осени и зимы обладали уже целым комплексом образов и чувств, связанных с конкретным временем года и созвучной им интонационной характеристикой.

Но жизнь продолжала расставлять свои коррективы, и некоторые раговые образования не выдержали проверки временем. Было ли это обусловлено прекращением бытования ритуалов, связанных с некоторыми месяцами и сезонами, или с определенной неудобительностью самой образно-интонационной характеристики каких-то раг, судить трудно, но скорее всего и тем, и другим.

Так, например, из числа раг времен года, упомянутых Абхинавагуптой в его трактате "Абхинавабхарати" (конец X – начало XI вв.) в ряду летних им названо пять раг: *Бхиннапанчама, Бхиннашаодджа, Гаудакужубха, Таккарага и Кайшики* ⁵⁰.

Уже давно в Индии приход и прохождение лета специально никто не отмечает. В связи с чем, видимо, три первых раги практически вышли из употребления. *Такка* известна очень немногим, а на осно-

ве *Кайшики* появились новые образования (в виде *Кауши-канхра, Каушик-дхати*), но они уже практически не причисляются конкретно к летнему сезону. В свою очередь, устойчивая приверженность и ритуальных, и музыкальных традиций, в частности, к сезону дождей и к весне также не означает сохранность всех раг, изначально их олицетворяющих.

Рага *Мезх*, например, одна из старейших раг, относящихся к сезону дождей (ей почти две тысячи лет). Другие "родственные" ей раги исчисляются в основном возрастом пяти-четырёх веков и меньше, а некоторые из названных еще Шарнгадевай в XIII в. исчезли вообще. Из весенних раг к старейшим и наиболее почитаемым относятся раги *Васанти* и *Бахар*, в то время как о некогда популярной раге *Деш-хиндола* сейчас вспоминают редко, а о таких рагах, как *Премкхолита* или *Малавапанчама* известно только из трактатов ⁵¹.

В некоторых источниках упоминается и о том, что *Шри рага* имеет отношение к осеннему урожайному фестивалю, носящему религиозный характер, в связи с чем время исполнения ее приурочивается к осени (вплоть до декабря) ⁵². Однако с учетом слишком яркой и насыщенной характеристики этой раги данные сроки практически никем не принимаются во внимание.

Тем не менее, т.е. независимо от судеб тех или иных раг, традиция соотнесенности раги со всеми сезонами существовала и имела достаточное распространение, можно с уверенностью сказать, почти до начала XX в. Одним из подтверждений тому может служить высказывание Р. Тагора. Известный поэт и создатель прекрасных песен говорил, что с наступлением каждого нового сезона природа как бы обновляется и вместе с ней "обновляется и человек, получая благословение от солнца и неба... У нас есть рагини утра, полудня, послеполудня, вечера, полуночи... и раги дождя, весны, осени... Вообще в мире вся природа имеет свои раг-рагини. И когда сменяются времена года, мы чувствуем как меняются и природные раг-рагини... сама природа создает свою музыку, свои раги" ⁵³.

На основании многих своих песен времен года Р. Тагор создал несколько своеобразных песенно-танцевальных спектаклей (называемых "*риту-натто*", т.е. пьесы времен года), постановка которых по традиции приурочивалась к соответствующему сезону. Среди них: "Боршамонголь" ("Приветствие дождя"), "Шешборшон" ("После-

дний дождь”), “Шародотшоб” (“Осенний вечер”), “Бошонтотшоб” (“Весенний вечер”), “Риту-ранга”⁵⁴.

Таким образом, в результате различного рода преобразований на сегодняшний день практически только двум временам года – сезону дождей и весне – соответствуют всем известные и широко распространенные раги. Очевидно по тому, что в Индии во время этих циклов и природа и люди проявляют и чувствуют себя по-особому сли- тыми.

Рассмотрим отдельно эти две группы раг.

Раги сезона дождей относится к обособленной группе *малхар*. В их *расах* отражается все то, как полагают, что может ощутить и прочувствовать человек с приходом долгожданного дождя, а затем во время сильно затянувшихся ливней.

Раги этой группы не связываются с непосредственными богами, но поскольку явления природы воспринимаются как божественные проявления, то сама Природа выступает в качестве объекта поклонения. В слове *малхар*, объединяющем данную группу раг, проявляется как бы основной “эффект” сезона дождей, выражающийся в каплях или струях дождя. Несмотря на наличие индивидуальных интонаций, присущих каждой раге, наиболее характерным для раг *малхар* является один мелодический оборот: *га-комал ма ре са*; а основными опорными звуками (*вади-самвади*) являются *ре* и *па*.

К созданию разножанровых музыкальных композиций и в том числе песен (*гити, гана*) на основе этих раг поэты и музыканты во все времена испытывали особую приверженность. В Бенгалии, например, находящейся на северо-востоке Индии, где сезон дождей отличается более длительной протяженностью, музыка, посвященная этому времени года, традиционно именуется как *борша-шон-гит* (т.е. “музыка дождя”).

Раги *малхар* начинают звучать порой уже в разгар летнего зноя, когда люди обращаются к Природе, чтобы ее добрые силы смягчили жар солнца, прикрыв его хоть маленьким облачком и окропив иссохшую землю хотя бы мелкими каплями дождя. Хлынул ливень, и люди благодарны Природе за ее дар! Но эта долгожданная благодать сменяется долгим затяжным дождем, которому нет конца, и вновь сгулающиеся на небе тучи уже давят своей тяжестью, нагоняя тоску, обостряя боль разлуки... Весь комплекс этих чувств практически и заключен в *расах* раг *малхар*.

Раги малхар из тхата Кафи

Мирабай-ки-малхар – отражает радость по поводу сгулающихся облаков и желанного дождя после жаркого лета (в *бхаджанах* известной создательнице этой раги Мирабай /XVI в./ звучала большая благодарность Всевышнему за ниспосланное благо).

Созвучна этому настроению и *раса* раги *Джайнт-малхар* (при движении вверх употребляются в основном *шуддха свары* /“чистые” *свары/ га* и *ни*, а при нисходящем пониженные – *ни комал* и *га комал*).

Мех-малхар – самая яркая рага этой группы. Она шеститоновая из-за отсутствия в звукоряде *свары дха*; из ряда характерных интонаций выделяется стремительный скачок вверх от *па* к *ре* – как эффект вспышки молнии. В *расе* этой раги нет чистого *бхакти*-посвящения, но есть особое очищающее благоговение *расы шрингар* (любви). *Шрингар* может проявляться здесь и как обостренность чувства одиночества. По богатству восприятия и выражения *расы* эта рага занимает одно из видных мест в кругу наиболее употребимых. По существу, это преобразованная рага *Мех*, известная еще со II–III вв., которая получила свое “второе рождение” примерно с XV–XVI вв., т.е. когда начала оформляться, приобретая самостоятельное значение, собственно сама группа *малхар*. Некоторые музыканты тем не менее склонны считать их двумя отдельными рагами, сохраняя за *Мех* ее “первозданные” правила и характеристики.

Сур-малхар – получила название по имени ее создателя – слепого музыканта Сурдаса (XVI в.). В его песнях, на основе этой раги, нашли отражение и чувства радости за землю, получившую долгожданную влагу, и сочувствие влюбленным, которых разрывавшая стихия может надолго лишить желанных свиданий, но предоставит возможность оживать в памяти радость прошлых встреч.

Миян-ки-малхар – рага, созданная знаменитым Мияном Танесом. Ее *раса шрингар* предполагает полное взаимослияние беспоконных чувств, обуреваемых душой влюбленного, с бурными проявлениями Природы, “мечущей гром и молнии”. Мелодическое развитие этой раги предполагает исключительно “*вакра*” – движения, т.е. “кружащие”, “зигзагообразные”.

Рамдаси-малхар – (также названная по имени ее создателя) по аналогии с предидущей рагой выражает глубокое волнение, трепет

в связи с затянувшейся разлукой, и также предполагает *вакра-раз-*вие.

Наяк-чарджу-ки-малхар,

Наяк-бакхшу-ки-малхар,

Наяк-дохнду-ки-малхар — это теперь довольно редкие раги, и *раса* их практически сходна: на фоне радости за приход дождя (столь нужного земле!), усиливается волнение в ожидании любовного свидания (так нужного любящему сердцу!).

Деш-малхар — принадлежит тхату Кхамадж. По своему настроению близка к предыдущим трем рагам. Предпочтительным является верхнерегистровое развитие.

К Билавал тхату принадлежат еще две раги, относящиеся к сезону дождей:

Нат-малхар и *Гауд-малхар.*

Эти раги являют собой полную противоположность:

в *Нат-малхар* *раса шрингар* наполнена жизнерадостностью, и бесконечные мелодические *вакра-движения* живописуют разлетающиеся брызги и прыжки, кружащихся в танце людей, омываемых долгожданным дождем;

в *Гауд-малхар* *шрингар* полна глубоко затаенной грусти, и здесь движения *вакра* предполагаются в виде вкраплений в плавно развивающуюся мелодику, как “изломы больной души”.

Возможно, эти раги родились как взаимодополняющие, поскольку в природе, как и в человеческих чувствах, даже внутри одного явления всегда присутствует определенная многомерность.

Последний момент часто провоцирует постановку вопроса со стороны европейских музыкантов относительно возможности сочетания или сопоставления именно множественных оттенков одного и того же чувства внутри одной и той же раги. Ответом на то могут служить и как отдельные примеры из числа приводимых, в частности последний, так и вся система раги, традиция которой в своей основе подразумевает именно из множественного выделения характерного конкретно-единичного, что, в свою очередь, по сути своей представляется явлением многомерным, но уже в пределах иного измерения. Поэтому, в частности, и сезон дождей (являющийся одним из самых неоднозначных чувственно-комплексных времен года) представлен немалым количеством раг, из которых не менее десяти являются наиболее употребляемыми.

Раги Весны могли бы составить подобно предыдущему сезону свою обособленную группу. Если даже просто собрать в единый список смешанные раги, образованные благодаря слиянию непосредственно раги *Васант* с другими (*Васанта-муххари, Кальяна-васанта, Васант-бахар, Бхайрав-васант* и т.д.), то численность таких, имеющих распространение в разных школах, превысит десятков. Кроме них известны и раги, имеющие свое отдельное наименование. Однако по сравнению с сезоном дождей весна, хотя также не отличающаяся характеристической однозначностью, тем не менее имеет одно преобладающее качество, связанное с непреодолимым стремлением к возрождению, к обновлению. Поскольку эти природные весенние послы практически совпадают с человеческими чувствами, также особо проявляющимися именно в данное время года, то поначалу в музыке наблюдался естественный процесс слияния характерных “весенних” интонаций с родственными интонациями, отражающими определенные оттенки любовных переживаний, ранее уже выраженных в тех или иных рагах. Однако этот процесс, по сути, порождал в основном численное, но не качественно-отличное количество раг, в которых сама идея весны как таковой уже собственно утрачивала свое непосредственное значение. Отсюда многие из вновь образованных раг либо становились “внесезонными”, либо вовсе выходили из употребления, возможно, в силу несостоятельности своих характеристик. В ряду же конкретно сезонных раг, непосредственно несущих в себе энергетический заряд Весны, чаще всего в разных источниках упоминались раги *Хиндол, Панчам Бахар* и, конечно, *Васант*. Но и в судьбах этих раг неоднократно наблюдались удивительные повороты. Особенно это относится к раге *Хиндол*, которая фигурировала постоянно (по сути, с начала нашей эры) в разных трактатах. Многие приписывали ей роль прародительницы раги *Васант*, другие причисляли обеих к числу старейших и самостоятельных (основываясь на известном мифе о Махадеве, выплеснувшим из себя пять основных раг, среди которых были и *Хиндол*, и *Васант*, и даже *Панчам*).

Однако в процессе общего развития системы раги и в русле протекающих религиозно-культурных преобразований все большее значение приобретала все же рага *Васант* (как наинячайшее олицетворение Весны, отраженное в кодовых мелодических звучаниях).

Пятитоновая *Хиндола* со своим интонационным «магическим раскачиванием» (*хиндола* – в переводе букв. качели) заняла центральное место в возникшем позднее священном ритуале, связанном с очередным прославлением Кришны. Поскольку этот праздник приходился больше на время лета, то по отдельным интерпретациям рага *Хиндола* стала причисляться к летнему сезону⁵⁵. Однако большинство музыкантов было не склонно разделять данное мнение, и в силу возникшей неопределенности в плане временной характеристики за этой рагой закрепилось лишь указание на утренние часы исполнения.

Что касается раги *Панчам*, якобы символизирующей собой взывание кукушки по весне, то судя по интерпретациям, в которых предстает эта рага, она либо претерпевала достаточные видоизменения, либо под одним названием в разных школах подразумевались различные по составу раги. В итоге, отдельные музыканты стали причислять ее по необъяснимым причинам к осенним месяцам. Именно как ассоциирующаяся с осенью эта рага была представлена художником в виде миниатюры в коллекции *рагамала* XVIII века⁵⁶. Среди же других музыкантов она хотя и числится по-прежнему весенней рагой, но является, по сути, редко употребляемой и чаще известной как *Хиндол-панчам*.

Итак, время выделило и закрепило из числа весенних раг две самые яркие: *Васант*, принадлежащую к *тхату* Пурви, и *Бахар* – к *тхату* Кафи. Будучи весьма различными рагами, уже по составу своих звукорядов, они каждая по-своему передают характер одного из любимейших времен года.

Бахар – повествует о весне, полностью вступившей в свои права. Ее *ирингар-раса* дышит радостью и счастьем, которые так естественно наполняют души людей, живущих среди расцветшей природы и чувствующих себя столь же обновленными как и вся земля весной.

В звукоряде этой раги при движении вверх и вниз уже заложены характерные мелодические обороты. Обыгрываются попеременно берущиеся (но не в хроматическом порядке) *ни камал* и *ни*. Среди других особенно выделяется интонация яркого взлета *са-ма-па* (!) и плавно-ниспадающая «лирическая» интонация *ни камал – па*. Для мелодии безусловно предпочтительным является светлое верхнерегистровое развитие.

Но, пожалуй, самое большое внимание привлекает к себе рага *Васант* (*Васанта* или *Басант*), т.е. весна. Ее *раса ирингар* – многоцветная и немного таинственная, как сама пробуждающаяся весенняя природа. Это уже как бы заложено в самом звукоряде, в котором при движении вниз употребляются все семь *свар*, а при движении вверх – только пять (среди них викрита-свары *ма тивра* и *дха камал* при отсутствующих *па* и *ре*). Интонации, сотканые из этих звуков, создают ощущение какого-то сладостного томления и трепетного ожидания, перекликающегося с волнами вздымающейся радости, переполняющей сердце... Сотни мелодий и музыкально-поэтических композиций создавались в течение веков на этой раге. Более всего она образно связывалась с весенним праздником *хали*, зародившемся в Бриндаване. Здесь на фоне веселых игр и плясок пастухов и пастушек, осыпающих друг друга разноцветными порошками, разыгрывались любовные перипетии главных героев Радхи и Кришны. Сюжетно связанные с этими любимыми персонажами музыкальные картинки самых разнообразных видов и жанров (но основанные на раге *Васант*!) всегда покорила красотой мелодики, в которой воседино сливаются чувства радости, любви и весны.

Эта краткая характеристика, соответствующая современному виду раги *Васант*. Однако эта рага, весьма притягательная и своеобразная по своему интонационному содержанию и эмоциональной насыщенности, не менее интереса и с точки зрения определенных эволюционных процессов, сопутствующих ее почти двухтысячелетнему сроку существования. Далеко не все раги удастались столь пристального внимания и становились предметом дискуссий, нашедших отражение в трактатах разных времен. Исходя из этого позволим себе немного отойти от непосредственной темы главы и, пользуясь известными нам материалами, заглянуть в глубины исторического процесса, в течение которого сталкивались, сходились и расходились во мнениях различные исполнительские школы и теоретические суждения.

Васант принадлежит к числу древнейших раг. Ее оформление некоторые индийские ученые относят примерно к VII–IX вв. К такому заключению приводит факт отсутствия упоминания этой раги Матангой и активного разбора ее в более поздних трактатах, где она рассматривается уже как бытовая нарядная с другими ранее извест-

ными рагами. Пятитоновая *Васанта* представляется, в частности, Паршвадевой в его трактате «Сангита самаясара» как *анга-рага*, то есть производная, возникшая как ответвление от основной раги *Марга-хиндола*. Ее *раса* непосредственно связывается с заложенным в природе наступающей Весны чувством творческого пробуждения, выражаемого понятием *шрингаре-винишоджате* – необычайной по своей захватывающей всеобъемлющей силе любви, перекрывающей все иные помыслы и желания⁵⁷.

Своими интонационными корнями *Васанта* уходит в глубь векового периода, а свое первичное ладовое оформление в виде *джати* она обретает в системе предшествующей раговой. Потому с учетом эмоциональной насыщенности и ритуально-символической значимости, заключенной в данном интонационном спектре, представляется несколько сомнительным оформление *Васанты* как собственно раги только около указанного выше времени, и в том числе после раг, некоторые из которых явно уступали *Васанте* по своим качественным достоинствам.

В этой связи весьма приемлемой кажется версия Мамматачарьи (прибл. X–XII вв.), также поддерживаемая Сомешварой (нач. XII в.), по которой *Васанта* рассматривается как наиболее ранняя *джанка-рага* (коренная или родительская), давшая жизнь некоторым другим рагам (т.е. развившимся из ее основ)⁵⁸.

Шарнгадева в своем знаменитом трактате (нач. XIII в.) не отрицает возможности появления *Васанты* как самостоятельной раги в результате вариантного образования от *Хиндолы* (определяя ее как *Деши-хиндола*). Однако при этом он отмечает исключительно раннее (еще до V в.) происхождение последней, а также указывает на весьма давнее использование обеих во время священного весеннего праздника *васантотсав*. Кроме того, автор в своих описаниях представляет *Хиндолу* как пятитоновую рагу, а *Васанту* как семитоновую (расходясь, таким образом, во мнении со своим «коллегой» Паршвадевой)⁵⁹.

Позднее, в середине XVI в., в трактате «Сварамела каланидхи» его автор Рамаматъя, рассматривая *Васанту* с позиций своего времени, констатирует особенность ее звукоряда, имеющего в восходящем движении шесть *свар* (при отсутствующей *сваре на*), а в нисходящем все семь *свар*. При этом автор называет эту рагу как *Шуддха-*

васанта. Интересно, что подобным образом характеризуется она и в трактате «Сангита макаранда», принадлежащем Нараде (приблизительно IX–XI в.), где к слову *шуддха* (т.е. «чистый») автор приписывает еще и *санджняина* (как утверждение данного названия)⁶⁰. Однако даже и собственно *Шуддха-васанта* (если ее выделить из других вариантов этой раги как наиболее традиционную) в течение последующих веков претерпевала некоторые изменения, с чем мы сталкиваемся и сегодня в разных *схарапах*. В частности, в практике *дхрупадиев* и у исполнителей *падавали-китана* в Бенгалии *Шуддха-васанта* имеет в своем звукоряде пять *свар* в восходящем движении (без пятой и второй ступеней) и шесть *свар* в нисходящем (без пятой ступени).

Многие музыканты полагают, что наиболее старый тип *Васанты* имел звукоряд *аудав-сампурна* (пять *свар* вверх и семь вниз), где при восхождении опускались пятая и вторая ступени. Предполагается, что именно такая рага *Васанта* была принята знаменитым Тансеном и затем унаследована последующими представителями *Сени-схарапы*⁶¹. Существует и такая версия, что во времена Тансена (а быть может и им самим) использовалась *Васанта* с ранее указанным *аудав-шадава* (пяти-шеститоновым) звукорядом⁶².

Проводя специальное исследование в отношении видоизменений *Васанты* и существования в принципе различных ее видов, известный индийский ученый С. Праджнанананда установил, что, например, на Юге Индии в основном известны три типа: *Васанта*, *Шуддха-васанта* и *Рага-васанта*, отличающиеся друг от друга своими звукорядами. Кроме того, имеются и варианты, образованные от смешения *Васанты* с другими рагами, например: *Кала-васанта*, *Кальяна-васанта*, *Гопика-васанта*, *Бхожа-васанта*, *Васанта-бхай-рави*, *Вахара-васанта*, *Хиндола-васанта* и др. Но при этом исследователь отмечает, что все эти варианты впитывали дух и атмосферу именно раги *Васанты*⁶³.

Далее, обращаясь к традиции Хиндустан, ученый в качестве сравнения приводит описания *Васанты* в двух трактатах разных авторов, но приблизительно одного времени, это «Сангита-сударшана» Сударшанаচারьи и «Сангита таранга» Радхамохана Сэна (нач. XIX в.)⁶⁴. С нашей точки зрения, кажется весьма примечательным, что, несмотря на определенные расхождения в представлении этой

раги, оба автора выделяют в качестве специфических для *Васанты* отдельные общие моменты. Это отсутствующая при восхождении и возникающая (как проходящая) при движении вниз вторая ступень (*ре*); очень яркие, “чистые” (с тенденцией к повышению) третья (*за*) и седьмая (*ни*) ступени; наконец, на фоне слабо проявляющейся только при нисходящем движении пятой ступени (*на*) весьма сильное и специально “обыгрываемое” звучание четвертой ступени (*ма*). Роль последней, кетати, больше подчеркивалась Сударшанаচারьей, отметившим, что тенденция к выделению *мадхьямы* (четвертой ступени) поддерживается в основном *дхрупади*ми, приверженцами, как известно, наиболее древних традиций. И в связи с этим протягивается нить (длиною почти в 1000 лет) к трактату Паршвадевы, который при описании *Васанты* также особо подчеркивает значимость *свары мадхьяма*, от “простирающегося в пространстве звучания” которой исходит устремленность к *шаадджа* (1 ступени)⁶⁵.

В вышеизложенном следует обратить внимание именно на сочетание теоретического и эмоционального объяснения роли самой четвертой ступени (*ма*) и интонаций, образованных с ее участием, в коих заложена полетность, стремление выйти за пределы чего-то сковывающего. По сути, весь интонационный комплекс *Васанты* пропитан духом обновления, но его выражение вовсе не предусматривает некоей однозначной порывистости. Сочетания различных по функциональному назначению ступеней порождают исключительно тонкие интонации, в которых проявляется целая гамма эмоций, составляющая символическую идею Весны. В ней и сладостный вздох, и радостный возглас, здесь чувство робкого начального пробуждения перекликается с трепетной нежностью первоцвета и растворяется в чарующей свежести молодой зелени... и от всей красоты этого весеннего пробуждения и обновления природы в чем-то одиноком сердце зарождается чувство надежды, и душа открывается в предвкушении встречи с любовью и счастьем... Именно поэтому, по сравнению со многими другими рагами, вы не найдете в *Васанте* какой-то одной или двух преобладающих интонаций, напротив, отличающиеся тончайшей разнообразностью нюансов, краткие или расширенные они как бы сменяют друг друга, устремляясь в верхний регистр, который в этой раге признается основным для разветвления обыгрываемого материала.

Исходя из сложной насыщенности идейно-символического и эмоционально-интонационного содержания этой раги, вряд ли можно было ожидать какого-то единообразия в плане теоретического или практического отношения к ней. Но были определенные стержневые устои, благодаря которым при известной вариантности всегда сохранялся гармонично-целостный настрой и ни с чем не сравнимая особенная одухотворенность *Васанты*. Например, при сравнении с одним из вариантов этой раги, где в восходящем движении указывалось не пять, а семь *свар*, отчетливо проступает, что в ключевых интонациях вторая и пятая ступени отсутствуют и появляются только в некоторых местах в виде проходящих, слегка мелькнувших звуков. Достаточно непринципиальной выглядит и разница между отнесением *Васанты* одним к “мужским” рагам, а другими к “женским”. Во втором случае, то есть как *рагини*, она воспринимается теми, кто склонен процесс весеннего преображения окрашивать в более мягкие и чувственно-тонкие тона, хотя и нелишенные возбуждающей восторженности.

В частности, в трактате “Сангитмала” (1750 г.) дается описательный “портрет” рагини *Васанты*. У нее приятная смуглая кожа; и поскольку от ее похожих на лепестки лотоса уст исходит сладостный аромат, рой темных пчел кружит вокруг ее лица, издавая манящее жужжание. Она обладает красотой, привлекательной чувственностью и молодостью, покоряющими мужчин. Ее упругая грудь высока, а гибкие как стебли лотоса руки держат бутоны манговой ветви. Это молодая страстная женщина, обладающая совершенными познаниями в искусстве любви⁶⁶. Именно через представление *Васанты* в женском образе проявлялось восприятие бесконечного возрождения природы, преодолевающей зимнее опеченение, отчего и сама *Васанта* становилась как бы символом новой возрожденной жизни для человека.

В иных красках описывается *Васант* в трактате “Сангита дарпана”, где автор — Дамадара Мишра представляет ее как мужскую рагу. Он воспринимает ее через священный образ Кришны. На голове его тюрбан, украшенный пером павлина, а в ушах подвески из сочных листьев манго. Его тело сияет подобно яркому цветку лотоса. Он роскошен в своем одеянии и прекрасен в своем естестве. Его излучающее блеск тело напоминает густой рой темно-синих пчел. Ман-

говые листья и распускающиеся цветы, привлекающие жадущих меда пчел, зеленые травы и покрытые цветами лианы символизируют расцвет Природы⁶⁷. Итак, по высказыванию этого автора, Бог Кришна – это *найака* (герой, повелитель) ранней весны, и рага *Васант* отражает красоту и великолепие этого прекрасного времени года.

При сравнении этих двух описаний, на первый взгляд абсолютно разных, тем не менее оказывается, что многое в их образной выразительности практически идентично. В обоих примерах фигурирует символизирующее весну цветение манго (но не как созревший плод, а только еще как начинающие распускаться бутоны или свежие молодые листья), рой темно-синих пчел, слетающийся на аромат меда (символизирующий манящее чувство предвкушаемой сладости любви), наконец, естественная привлекательность и красота, сравнимая с лотосом, обоих смутлокожих героев как бы сама собой вписывается в естество пробуждающейся весенней Природы. Таким образом становится очевидной опора на традиционную атрибутику, веками сопутствующую *Васанте* в качестве ее образной символики.

Что же касается предписания этой раге женского или мужского начала, то здесь в определенной мере, видимо, играло роль по-своему традиционное давнее расхождение во мнениях по этому поводу. Во многих древних манускриптах, излагающих миф о рождении музыкальной системы, среди основных пяти раг, сотворенных Шивы-Махадевой, называлась и *Васант*, как одна из главных мужских раг. Она происходила из рага Шивы, именовавшимся Вамадевой и олицетворяющим собой, как в едином целом, устремленность, красоту, благо, счастье и здоровье, то есть все то, что несет с собой Весна. Соответственно, *Васанте* приписывалось шесть жен, среди которых была и упоминавшаяся выше рага *Хиндол* (*Хиндола*). По версиям, изложенным в других манускриптах, в качестве одной из основных, т.е. главных мужских раг, фигурировала именно *Хиндол*, в то время как *Васанта* полагалась женой, но принадлежащей уже другой основной раге.

С позиции современных взглядов весьма очевидным представляется следующее. Дело, разумеется, не в мифе, поскольку тонкости его содержания, надо полагать, зависели от излагающего его

лица, придерживающегося, по всей вероятности, известной ему версии. Потому суть заключается именно в наличии определенных разногласий в теории и практике, существовавших в различных музыкальных школах. Вследствие этого не следует особо фиксировать внимание на “первенстве” *Васанты* или *Хиндолы*, равно как и на принадлежности их к мужской или женской ипостаси. Более важным является свидетельство (на основании древних текстов) исключительно раннего присутствия обеих раг в музыкальной теории и практике, а также и безусловная близость их в плане эмоционально-интонационного содержания.

В последнем также нет ничего противоречащего нормальному положению вещей. Ведь следует непременно учитывать, что еще в весьма древних обрядах, посвящаемых шести сезонам, присутствовали по крайней мере два обязательных типа ритуальных песнопений, обращенных к обожаемейшей Природе. Один из них связывался с восхвалением и призывом нового времени года, и потому обладал “возбуждающим” характером, преисполненным чувства всеобъемлющей любви (*уддхипана-вибхава-ширингара*). Другой был обращен уже ко времени вступления в свои права данного сезона, и поэтому, будучи интонационно родственным в основе, имел более спокойный “поддерживающий” характер *аламба-вибхава*⁶⁸. Отсюда в процессе становления системы раги многие из упомянутых интонаций, обособляясь или переплетаясь, становились основами для самостоятельных раг, либо порождали определенные варианты новых видов одной и той же, что мы и имеем в случае с *Васантой*. В каких-то интерпретациях большее делалось акцент на магическую красоту и великолепие расцветающей весной природы, в других наиболее ярко высвечивалась ассоциирующаяся с Весной идея извечного возрождения. По сути же содержания этих версий практически были едины, как едина была и традиционная атрибутика, символически отображающая Весну. В том же ключе проявлялось и родственное *расово-интонационное* соотношение, отличающееся, в основном, звуковыми нюансами своих акцентов.

В заключение, по отношению не только к раге *Васант*, но и ко всем сезонным рагам, следует отметить, что опора на трактаты, из которых черпаются многие нужные для исследования сведения, не-

обходимы. Однако эта тема не нашла достаточного освещения в прошлые века, и потому манускриптов, где бы непосредственно говорилось о сезонных рагах, немного. Иногда этот вопрос освещался в специальных работах через соответствующие виды *гити* (песен). Но совершенно необходимым условием при изучении данного аспекта (как, впрочем, и многих других) должно быть принятие к сведению различных точек зрения, изложенных в разных трактатах, и неслучайная сверка их с теоретическими положениями, принятыми в современной музыкальной среде. В противном случае может произойти определенный крен в сторону чьей-либо субъективной оценки.

Временное согласие с определенными звуками, интонациями и эмоциональным состоянием человека более тонко и детально, по сравнению с временами года, отразилось в соотносительности с внутрисуточной цикличностью. Так, издревле было отмечено, что особая обостренность чувств ощутима в переходные часы суток — от дня к ночи, из ночи в день. Именно это сумеречное время — *сандхи*, отмеченное слиянием фаз сознательного и подсознательного восприятия, отводилось для медитации и молитв (*сандхья-вандана*), в интонациях которых доминировали неустойчивые пониженные или повышенные звуки, находящие “успокоение” в устойчивом тоне.

Выявление и канонизирование соответствующей интонационно-временной зависимости, во многом (но не всецело) определяющейся религиозными концепциями, порождало и известные запреты. В частности, это касалось значительного числа определенных интонаций, составляющих мелодическую основу непосредственно утренних, дневных, вечерних и т.д. молитвенных песнопений. Безусловно, связанные особым священным словом, обращением к конкретному божеству, они наделялись магическим воздействием, и полагалось, что исполнение их в неурочный час могло обернуться “разрушительной силой”.

Благодаря длительному творческому процессу, проходящему через ряд эмпирических поисков и теоретических концепций, сложный мир человеческих чувств, в котором переплеталась религиозность мироощущения с обыденными (но не низменными)

чувственными эмоциями, в результате находит свое выражение в раге. Появляются утренние, дневные, ночные раги и, конечно, раги сумерек, интонации и настроение которых, т.е. *раса*, по аналогии с “неопределившимся” состоянием природы (когда угасает день, но еще не наступила ночь...) так же выражают чувства сомнения, беспокойности, обостренной боли... Дневные раги, напротив, характеризуются в основном уверенностью, полнотой испытываемых чувств и осознанием сложности и благости жизненного пути. Они приходят на смену утренним рагам, большинство из которых (особенно ранних) обладают созерцательностью и чистотой возвышенной *бхакти-расы*, связанной с поклонением и посвящением, идущими из глубины души через мелодику опозитивированной молитвы.

Следует отметить, что при всех попытках (в истории развития раги), с одной стороны, канонизировать все определившиеся (на данном этапе) положения, а с другой стороны, при всем желании безоговорочно принять их — сделать это практически не представлялось возможным. И это отнюдь не от неразработанности концепции раги. Напротив, суть в том, что при всех обязательных принципиально важных основах (выработанных практически уже на начальном этапе), каждая рага изначально являлась носителем своей индивидуальной характеристики. А со временем, благодаря личностному восприятию со стороны талантливых исполнителей, та или иная рага обогащалась дополнительной, порой качественно новой характеристикой, возможно, выросшей из слегка проявляющегося (но не выявленного ранее) оттенка ее *расы* или прочих моментов, которым не придавалось значения.

В этом плане временной аспект раги представляется наиболее уязвимым, поскольку имеющиеся обобщенные характеристики “музыкально-временного согласия” (отчасти представленные выше) отмечают лишь наиболее типичные черты данной категории. Попытка извести объяснение принадлежности раг к конкретному циклу суток только к наличию в них тех или иных ступеней — также не выдерживает критики. Многие из вновь образующихся раг (как в XVI, так и в XX веках) возникали и были приняты вопреки многим устоявшимся условиям (в таких случаях либо находился комп-

ромиссный вариант, с указанием двух сроков исполнения, либо время не отмечалось вообще). Недаром известный музыковед Б.Ч. Дева, касаясь временного аспекта, пишет вначале, что "существует несколько традиционных эмпирических правил, определяющих суточные отношения раг"⁶⁹. Далее же, при рассмотрении этих правил, он констатирует, что некоторые из них не поддаются четкому объяснению, либо имеют два-три варианта таковых (что же касается южной традиции Карнатака, то там "подобного рода музыкальная эстетика почти полностью отсутствует")⁷⁰.

К подобному выводу приводит и собственно анализ раг (наиболее распространенных у индийских музыкантов на сегодняшний день). Кроме того, в сравнении раг одной временной категории, как правило, проступает лишь определенная степень типизированности, в действительности служащей как бы ориентиром в плане музыкально-временного согласия, но не непреодолимым постулатом.

Объяснение подобному явлению простое (и это естественно), оно заключается именно в его неоднозначности. Временная характеристика не может быть основана только на употреблении каких-то отдельных конкретных *свар* (к чему ее часто пытаются свести). Обладая своим собственным характеристическим достоинством, каждая из них в сочетании с другими приобретает новые оттенки, порождая множественное число самых различных мелодических интонаций. Комплексное сочетание характерных ("близких по духу") интонаций с выделением отдельных *свар* только в целом создают желаемую атмосферу. Она же, в свою очередь, тоже не может (и не должна) быть единообразной (иначе хватило бы по двум-трем рагам для утра, дня и т.д., в то время как их десятки).

У раг разного времени суток отмечается и раса *шрингар* (любовь), и *бхакти* (поклонение), и *вир* (бравурность), и каждая из них отличается различной степенью остроты ощущений. Потому, на основании многовекового опыта выявления наиболее гармоничного сочетания музыки с природой и чувствами человека, время, указанное для исполнения раги, индийские музыканты по возможности стараются соблюдать и сейчас (хотя это достаточно трудно при нынешней концертной практике только в вечернее, реже в дневное время; гораздо легче это осуществляется через радио и телевидение).

Сутки в Индии делятся на восемь частей (*прахара* или *пахара*), равных трем часам. "Дневные" *прахары* начинаются с шести утра, "ночные" – с шести вечера. Они подразделяются: ранне-утренняя *прахара* (с 6 час. до 9 час.), утренняя (с 9 до 12), далее, соответственно, полуденная, дневная, вечерняя (сумеречная), поздне-вечерняя, ночная и *прахара* на исходе ночи (с 3 до 6 утра).

В одном из самых авторитетных трактатов "Сангита ратнакара", созданном в XIII в. Шарингадевой, раги в числе прочих особенностей имеют указания и на соответствующую им *пахара* (в трактате используется другое санскритское слово "йама", и в переводе значит, например, дословно "петь в последней йама дня")⁷¹ и т.д.). Это лишний раз подтверждает устойчивость подобной традиции даже уже к тому периоду.

Освещение этого аспекта носило весьма разноплановый характер. В частности, в трактате "Бхаратабхасья" (нач. XII в.)⁷² его автор Наньядева, опираясь на безусловную разработанность временного аспекта раг, говорит и о разных типах *гити*, основанных на соответствующих "суточным йама" рагах (*шуддха*, *бхинна* – для первой йама дня, *гауди* – к полудню, *весара* – днем и т.д. и *садхарана* – к любому часу). По всей вероятности, это были культовые песнопения, поскольку автор, отмечая приуроченность к определенным часам и раг, и *гити* (видимо, отличающихся по содержательности и предназначению), охарактеризовывает это причинами сакраментального порядка. Он резюмирует, что правильность в отношении соблюдения специальных часов пения создаст благозвучность и возможность достойного служения Всевышнему (*шрейовишешайа*)⁷³.

В настоящее время индийская музыкальная культура находится в состоянии определенных испытаний благодаря активному внедрению западных тенденций. Конкретно к данной теме это имеет особое отношение. Временные параметры раги все больше вызывают к себе критическое отношение. В основном из-за невозможности исполнять и слушать раги, не подходящие к "концертному времени". Хотя, конечно, компромиссные варианты находятся и давно имеют место (как, например, в условиях закрытых залов может быть создана иллюзия атмосферы любого времени, благодаря талантливому исполнителю).

Однако имеются претензии и иного плана. Под сомнение ставится сам временной аспект раги, как якобы весьма "условный". Отсюда вопросительные выводы: нуждается ли он вообще в сохранности (ведь на Юге от него давно отказались), если к тому же он с точки зрения теории пока достаточно "бездоказателен"? С такого рода острой постановкой вопроса выступил, в частности, М. Латх, поместив в журнале раджастанского университета статью "Исследование рага-временной связи"⁷⁴.

Не найдя точных сведений, всесторонне (с точки зрения теории) характеризующих временной аспект раги в трактатах разных времен, он подверг критике версию В.Н. Бхаткханде (нач. XX в.), сделавшего попытку дать свое теоретическое обоснование данной проблемы.

Можно отчасти согласиться с автором статьи в том, что в теории В.Н. Бхаткханде много "натяжек", и она далека от универсальности, поскольку сводится практически к формальной принадлежности конкретных *свар* к различным *прахара*⁷⁵. Нечто подобное чуть раньше пытался сделать и Фокс-Стрэнгвейс (также упомянутый М. Латхом), полагавший, что сфера утренних раг формируется вокруг "G", а вечерних – вокруг "E" и т.д.⁷⁶ Однако, увлекшись критикой в адрес "новоявленных теорий", автор вышеназванной статьи готов отвергнуть вообще всю систему временных взаимосвязей (с чем никак нельзя согласиться!), хотя признает при этом ее традиционность, уходящую в глубь веков.

Последнее именно и представляется, с нашей точки зрения, наиболее убедительным для ее защиты, и беда ли этой традиции в том, что современные теоретики не могут ее серьезно обосновать?! Она достаточно красноречиво говорит сама за себя своими чисто музыкальными средствами, обходясь без специальных "словесных" толкований. Существовая на протяжении веков, этот своеобразный "временной стержень" не только дает возможность вносить особенную краску в настроение раги, но является одной из тех живых нитей, которая удерживает связь времен.

Никогда не забуду один концерт, который давал Рави Шанкар в Калькутте в 1976 г., в старинном Мраморном дворце, из парадного зала которого открывался вид на прекрасный парковый сад. Известный ситарист по традиции (что весьма редко теперь бывает) начал

выступление вечером и закончить его должен был утром так, чтобы созвучно времени и природе прозвучали и раги ночные, и предраассветные, и утренние. И вот, когда настал час раги *Бхайрави*, и звуки ее заполнили дом и сад, слегка утомленные за ночь слушатели ожились, глаза заблестели лучезарным светом, кто-то плакал очищающими душу слезами, кто-то молился... Музыкант исполнял свою композицию в стиле старинного *дхрупада* на основе той первоизданной *Бхайрави*, которая родилась около III века (а не той "свободной", которой она стала с XVIII в.) и несла в себе свет пробудившегося утра. Зал слился в единое целое – здесь чувствовалось дыхание Индии, той истинной Индии, в которой прошлое не умирает, а лишь преобразовывается в иную ипостась...

2

В данном параграфе проводится анализ наиболее употребимых раг по их принадлежности к конкретному времени суток, но намеренно опускается перечень каких-либо правил, объясняющих эту взаимосвязь. При всей уважительности отношения к обоснованиям различных теоретиков (среди которых В.Н. Бхаткханде, О.С. Ганголи, Б.Ч. Дева, Кауфмани и др.) приходится констатировать их определенную условность. При очевидной невозможности проведения четких параллелей между конкретными ступенями и временной шкалой (хотя определенные попытки в этом плане имеются, см., например, Б.Ч. Дева, указ. изд., с. 65-67) теория насыщается допусками различного рода исключений. Например, отмечается, что в рагах восхода используются, как правило, *ре комал* и *дха комал*, но могут встречаться и шуудха *ре* и *дха*; или для раг предраассветного и предзакатного времени значительными *сварами* являются *са*, *ма* и *па*, но они же (!!) весьма значительны для послеполуденных раг; а в отношении ассоциативных параллелей с *ма* и *ма тивра* в качестве "правил" изначально выступает "многовариантность".

Известный исследователь индийской музыки Кауфмани (из труда которого были взяты несколько приведенных выше примеров)⁷⁷, принимая попытку теоретического осмысления данного аспекта, в заключение подчеркивает, что совершенно очевидны отклонения от приведенных им правил (хотя таковым, якобы, подчиняются

многие раги), поскольку они выявлены без учета показа соотношений сильных и слабых тонов, *вакра*-ходов (зигзагообразных), орнаментики, характеристики “неправильных нот”, которые усиливают “аромат” многих раг и т.д.⁷⁸

Принимая, как весьма значительные, все дополнения, выказанные самим ученым в его книге, считаем также необходимым включить в этот список и непосредственно интонационную характеристику, играющую одну из важных ролей в области музыкально-временных соотношений. Однако и при этом широкоохватном анализе отдельные моменты окажутся невозможными для обоснования их с чисто музыкально-теоретических позиций. Как было отмечено в начале данной главы, многие мелодические интонации, вошедшие в основу раг, были рождены в условиях ритуальной практики и для толкования их требуются иные критерии.

Таким образом, только при наличии комплексного подхода к анализу данного аспекта, можно прийти к действительному осмыслению и соответствующему обоснованию его принципов. Осуществление такого рода анализа в рамках данного исследования не представляется возможным, поскольку в действительности это самостоятельная тема, требующая подключения большого количества специального материала. На данном же этапе исследовательской работы в этой области предлагается обратить внимание на особенности *расы* раг различных временных циклов, как на одну из очень сильных и показательных характеристических сторон. Именно в сочетании *расы* (как образной эмоции) со временем, предписанным раге, наиболее ярко проявилось выражение идеи природно-космической и человеческой биоритмичной согласованности.

Попыток проведения подобного рода специального анализа ранее не предпринималось, однако он представляется существенным как в виде самостоятельного (временного), так и в качестве составной части общей комплексной характеристики раги.

Вначале приведем звукоядра, лежащие в основе 10 тхатов и напомним, что в рагах может использоваться от семи до пяти тонов, при частом несовпадении их в движении вверх и вниз, как в количественном соотношении, так и в качественном. То есть нередко *выкритта* (альтерированные) *свары*, имеющиеся в восходящем движе-

нии, становятся “*шуддха*” (“чистыми” — натуральными) в нисходящем движении или наоборот и пр. (см. гл. II).

I тхат Кल्याн	са ре га ма-тивра па дха ни
II тхат Билавал	са ре га ма па дха ни
III тхат Кхамадж	са ре га ма па дха ни-комал
IV тхат Бхайрав	са ре-комал га ма па дха-комал ни
V тхат Пурви	са ре-комал га ма-тивра па дха-комал ни
VI тхат Марва	са ре-комал га ма-тивра па дха ни
VII тхат Кафи	са ре га-комал ма па дха ни-комал
VIIa) тхат Кафи (малхар)	— “ — ” —
VIIb) тхат Кафи (саранг)	— “ — ” —
VIIc) тхат Кафи (канхра)	— “ — ” —
VIII тхат Асавари	са ре га-комал ма па дха-комал ни-комал
IX тхат Бхайрави	са ре-комал га-комал ма па дха-комал ни-комал
X тхат Тоди	са ре-комал га-комал ма-тивра па дха-комал ни

Далее в тексте, для удобства ориентирования, возле каждой раги в скобках римской цифрой будет отмечен *тхат*, к которому она относится, а арабской — ее порядковый номер в этом *тхате*. Знаком “Z” будет отмечено отсутствие *тхата*, т.е. “без-тхатовая” заключительная группа раг, где каждая рага пойдет также под своим номером.

Это необходимо для того, чтобы не перегружать текст излишним повторением известного по *тхату* звукоядра раги, а в нужных случаях лишь комментировать отдельные отступления от него и представлять количество используемых ступеней вверх и вниз (например, 5/5 или 6/7 и т.д.).

1. **Ранне-утреннюю пражару (6–9 час.)** составляют в основном все раги тхата Бхайрав, две раги из тхата Марва (*Талит* и *Бхатияр*) и одна рага из тхата Бхайрави (*Байраги*), т.е. из числа наиболее распространенных.

Во всех рагах единственной или преобладающей *расой* является *бхакти* (поклонение). Эти часы и соответствующие им раги наполнены чувством восхищения и преклонения перед красотой природы и благодарения ее Творцу! Восхваляются Шива, Вишну, Парвати (супруга Шивы), Сарасвати.

Раса шрингар (любовь) здесь представляет собой второй, как бы теневой план, проявляясь в весьма грустных тонах.

Рага *Бхайрав* (IV, 1) начинается исполняться перед восходом солнца и продолжает звучать, растворяясь в сиянии его первых лучей. Это древняя и очень строгая рага (по правилам ее исполнения), с *расой* возвышенного *бхакти*. Посвящение Шиве здесь осуществляется через образ Бхайравы ("внушающего чувство благоговейно-трепетного вдохновения"). По преданию звучание этой раги укрепляет силу духа и здоровье тела!

Время раги *Рамкали* (IV, 4) наступает сразу после восхода солнца. Свежесть и чистота исходит из *расы* этой раги (в переводе "Рамкали" – "бутоны Рамы"), посвященной целомудренному образу Ситы, ставшей впоследствии женой Рамы.

Особо выделяя из утренних раг *Бхайрав* и *Рамкали*, Рабиндранат Тагор сказал: "Когда утром я слышу Бхайро, меня охватывает какое-то неизъяснимо приятное ощущение; Рамкали – я чувствую, что сейчас мир откроется предо мной..."⁷⁹.

Следующие раги, обращенные непосредственно к богам и прославляющие их:

- Шивмат-бхайрав (IV, 10) – восхваление Шивы,
- Мех-ранджити (IV, 11) – благодарение Творцу (Шиве),
- Анад-бхайрав (IV, 9) – благодарение Творцу (Вишну).

Раса бхакти других раг наполнена восхищением красотой природы и чувством глубокого удовлетворения от созерцания величественности божественного творения:

- Бибхас (IV, 6; 5/5),
- Бенгал-бхайрав (IV, 12), с легким оттенком *шрингар*,
- Хиджас (IV, 14) – по названию святого места в Аравии;
- Зилаф (IV, 13; 5/5),
- Лалит (VI, 5; 6/6),
- Джогия (IV, 3; 5/7) – в *расе* этих трех раг выражается устремленность к Богу, вера в достижение единения с ним.

В раге *Джогия*, так же, как и в следующих пяти, с достаточной силой, параллельно с *бхакти*, проявляется и *раса шрингар*:

Гункали (IV, 2; 5/5) *бхакти* – посвящение Сарасвати, *шрингар* – романтичность свидания;

Ахир-бхайрав (IV, 7) *бхакти* – поклонение Природе, *шрингар* – ожидание свидания;

Бхатияр (VI, 7) *бхакти* – серьезное углубленное, с печальной *шрингар*;

Байраги (IX, 5; 5/5) *бхакти* и *шрингар* глубоко задумчивы, печальны, но с опущением надежды;

Калинга (IV, 5) – боль разлуки (пожалуй, это единственная рага, в которой почти нет *бхакти*).

2. Раги позднего утра (9 – 12 час.) практически на равных представлены и *расой бхакти* и *шрингар* (как одновременно царящую в душе человека "любовь небесную и земную").

В отличие от более созерцательной и благодарственно-хвалебной *бхакти* раннего утра, в рагах данной группы эта *раса* больше приближена к человеческим чаяниям. Здесь откровенная радость ощущения жизни и размышление о краткости ее; осознание величия мироздания и назначении живущего в нем человека.

Здесь *бхакти* в отдельных рагах от сильного возбуждения чувств переходит в *расу вир*, окрашивая победностью и великолепием рагу *Дешкар* (II, 3), посвященную Шиве; а своего апогея *вир* достигает в священном вечном танце Шивы-Натараджа, в честь которого была создана рага *Нат-Нараян* (II, 14).

Столь же разнолико проявляется в рагах позднего утра и *раса шрингар*, где постоянно переплетаются, как это и бывает в любви, настроения радости и грусти (*милан-вирах*). И есть только одна весьма печальная рага, это

Асавари (VIII, 3; 6/7, в движении вверх – без *га комал*).

Джаунпури (VIII, 1, 6/7, вверх – без *га комал*) – в ее *расе* проскальзывает луч надежды.

Шукул-билават (II, 5) – посвящается Раму, потерявшему возлюбленную Ситу.

В основном этот утренний цикл представляют раги *тхата* Билават, а также по три-четыре раги *тхатов* Асавари, Бхайрави и Тоди.

Из *тхата* Кальян здесь только одна рага *Хилол* (II, 12; 5/5, без *ре* и *па*). Вместе с рагой *Бхопал-моди* (IX, 3; 5/5, без *ма* и *ни*) из другого *тхата* они наиболее ярко отражают светлое радостное состояние любви, передающееся через обе *расы* – *бхакти* и *шрингар* (любовь к Творцу и любовь земную). Интересно отметить, что для первой раги предпочтительно верхнерегистровое развитие (*уттаранг*), а для второй – нижнерегистровое (*пурванг*).

В ином ключе предполагается раскрывать *расу* любви земной и небесной в двух других рагах:

в *Миян-ки-тоди* (X, 2; 6/7, избегается *свара па*) *бхакти* – это поклонение, наполненное любовью; *шрингар* – обожание, близкое к поклонению (“свидание в мечтах...”);

в *Биласкхани-тоди* (IX, 4; 6/7, без *свары ни*) *бхакти* – посвящение Богу, *вир* – ощущение силы и величия, *шрингар* – стойкое принятие испытаний чувств.

Безусловно, особого внимания заслуживает рага *Бхайрави* (IX, 1), которой в предыдущем параграфе было уделено несколько специальных строк. Как отмечалось, первоначально эта рага характеризовалась только одной *расой бхакти*. Но позже, приблизительно с XVII в., к ней добавились и *раса шрингар* (с оттенками светло-грустного настроения), соответственно чему появились и отклонения от прежних правил (в том числе возможность наряду с пониженными *га, дха* и *ни* использовать иногда те же *свары* без альтерации и пр.), и время исполнения также вышло за рамки прежней обусловленности. И все же она остается незабываемой и любимой в своей первородной ипостаси.

Из ряда других *бхакти*-раг следует назвать:

Алахья-билавал (II, 1) – моление о процветании мира;

Шуддха-билавал (II, 2) – мольба о надежде...;

Девгири-билавал (II, 4) – обращение к Гиридхару (Властелину Гор), испрошение крепости духа;

Сарпарда-билавал (II, 8) – полагают, что она была создана Амиром Кхусру в 13 в. в посвящение Аллаху;

Деси (VIII, 2; 5/7, без *свар га* и *ни*) – прославление краткосрочной жизни, любви к ближнему и служения роду человеческому во имя процветания его.

И последнюю группу этого временного цикла представляют раги с *расой шрингар*, где основное настроение передается через образную сферу *милан* (свидания) – чаще ожидаемого, нежели реально-го. Если рядом приписывается термин *вирах* (разлука), то в данных рагах это имеет оттенок легкой грусти, а отнюдь не глубокой печали.

Гуджри-тоди (X, 3; 6/6, без *свары па*) *шрингар-милан* – мечтательная, светло-грустная;

Кукбух-билавал (II, 6) *шрингар-милан, вирах*;

Йамани-билавал (II, 7; может быть *ма* и *ма тивра*, но не в хроматическом порядке), *шрингар милан-вирах*;

Нат-билавал (II, 9; *вакра-движение*) *шрингар*;

Лачха-сахх (II, 21) *шрингар-милан*;

Патманджари (II, 22) *шрингар-милан*;

Синдхи-бхайрави (VIII, 6) *шрингар милан* – оживленность (*вирах* – но с надеждой!);

Шуддха-тоди (X, 1) *шрингар-вирах, милан*.

3. Раги дневных прахара (12 – 15 час., 15 – 18 час.) достаточно близки по содержанию своих *рас*. Здесь в *бхакти* и в *шрингар* превалирует чувство уверенности, выражающееся либо в спокойствии, осознанности происходящего, либо в более активном плане, т.е. через полноту ощущений на основе реальных событий (сменивших “мечту о них...”), готовность к свершению достойных дел.

Последнее с наибольшей силой накала проявляется в раге *Ланка-дахан-саранг* (VII в, 4; 5/6, *вакра-движения*).

Эта рага посвящена полубогу Хануману (царю обезьян), герою “Рамаяны”, спасающему Ситу, увезенную на остров Ланка. *Раса* этой раги – *бхакти* и *вир* сочетает в себе мольбу о благословении и даровании сил (*бхакти*) с возбужденным вдохновением на борьбу во спасение (*вир*).

Шуддха-саранг (Z, 7; 5/6) своей *расой* – *бхакти, шрингар вирах-милан* – выражает силу чувства, балансирующего на грани “обжигающего” и “охлаждающего” характера (“пока солнце стоит в зените!”).

В более спокойных, но достаточно твердых, уверенных тонах проявляется *раса бхакти*, раги *Самант-саранг* (VII в, 5; 5/6, *вакра*). Полагают, что она пришла от *риши* (отшельников) из лесов северной Индии. Посредством особых мелодических интонаций своих песнопений, составивших впоследствии основу этой раги, они выражали мольбу о ниспослании людям честности, добропорядочности, праведности. Таким образом *раса* этой раги трактуется как *бхакти* – “во благо мира на земле!”.

И, наконец, состоянием смиренного *бхакти* (как “упорядоченная мысль” или “тихая, сосредоточенная молитва”) характеризуется *раса*

раги *Гауд-саранг* (I, 11; 7/7, *вакра*). В этой раге проявляется и *раса ирингар-вирах*, но в тех же ровных, покойных тонах.

Близкими этой раге по духу, но со своими характерными оттенками, являются еще две раги:

Миян-ки-саранг (VII в, 3; 6/5, вверх без *свары га*, а вниз и без *дха*) *бхакти* и *ирингар-вирах*;

Биндрабани-саранг (VII в, 1; 5/5, без *га* и *дха*) *бхакти* и *ирингар* посвящены Кришне;

Бхиммаласи (VII, 3; 5/7, без *свар ре* и *дха*), созданная в XVIII в., она исключительно богата по своей *расе*; *бхакти* и *ирингар* имеют здесь весьма насыщенную характеристику. Природа величественна, божественна (!), но она рядом с нами в этом мире – такова здесь суть *бхакти*. Образ возлюбленного так пленителен (!), и столько счастья, когда он рядом – примерно так здесь выражается настроением *ирингар* (*вирах-милан*).

Если в описанной раге все же превалирует возвышенная мечтательность (что, собственно, и сближает в ней *расы бхакти* и *ирингар*), то в раге *Мадхумад-саранг* (VII в, 2; 5/5) царит одна только *раса ирингар вирах-милан*, наполненная пьянящим чувством любви (*мадхумад* – букв. медовый или винный вкус).

Эта рага (замыкающая группу раг из первой дневной *прахары*) весьма перекликается с рагой из второй дневной *прахары* (с 15 до 18 час.), с которой они близки и по названиям – это рага *Мадхуманти* (Z, 3; 5/7). Ее *раса* – *ирингар милан* – чувственная (“медовая”), полная эмоций любви и сладострастия.

Раса раги *Патмдип* (Z, 2; 5/7) тоже *ирингар милан*, но в более романтических тонах и игривом настроении.

В *Мултани* (X, 4; 5/7) *раса ирингар милан* весьма яркая, эмоционально насыщенная. Индийские музыканты сопоставляют эту рагу с *Миян-ки-тоди* – рагой позднего утра. В последней *милан* выступает как “свидание в мечтах” и это подчеркивается избеганием взятия устойчивой пятой ступени (*па*). В *Мултани*, напротив, *милан* – это “само свидание” и поэтому здесь особо предпочтительным является частое “разрешение” мелодических ходов в *свару па*.

Следует отметить еще две раги этого дневного цикла:

Дхани (VII, 5; 5/5) и *Джайт* (VI, 6; 5/5). В них *ирингар милан* (и оттенок *вирах*) выступает в чуть более смягченных тонах, и столь

же мягко проявляется *бхакти*. Предполагается, что эти раги, особенно *Джайт*, замыкают собой дневной цикл, настраивая на переход в сумерки.

4. Об особенностях чувств, проявляющихся в *сумерки*, и ответственности им определенных интонаций, ставших основой для раг этой части суток, уже немало упоминалось в данной работе. В связи с чем перейдем непосредственно к рассмотрению раг этого времени, которое в зависимости от сезона колеблется между 16 и 19 часами (т.е. между дневной и вечерней *прахары*).

Для всех этих раг характерно либо полное отсутствие *свары па* (V ступени), либо всяческое затягивание её появления. То же и в отношении *свары са* (I ступень) – хотя она не может отсутствовать вообще, но ее следует избегать. В этой интонационной неустойчивости проявляется созвучность с неопределенностью времени и с неуверенностью чувств.

Исключение составляет рага *Тривени* (V, 6), где отсутствует *свара ма* (IV ст.), но *са* и *па* появляются “в прямом” движении (квинтовый ход), с последующим повтором *па* (“как эхо в пустынном месте), завершающимся глассандовым ниспадением *дха комал* в *па* (напоминающим то ли плач, то ли зов...). Свое название эта рага получила по имени знаменитого святого места под Аллахабадом, где она родилась, где сливаются три реки – Ганга, Джамуна и Сарасвати, и где на закате на фоне бесконечного безлюдного пространства так остро чувствуется душевная опустошенность.

Интересно отметить, что среди этих раг нет ни одной с проявлением только *бхакти-расы*. Во всех присутствует *ирингар-вирах*, полная сомнений, обостренной боли, ностальгии. Трудно сказать, было ли так изначально, или со временем в силу характерной интонационности сам собой стал расширяться (или видоизменяться) круг связанных с ней образов и эмоций. Тем не менее можно назвать четыре раги (из числа наиболее распространенных), в которых *бхакти-раса* либо чуть сильнее *ирингар-вирах*, либо наравне с нею:

Тривени (другое название *Сангам*);

Джеташири (V, 8; 5/7);

Пурья-дханашири (V, 1; 6/7);

Пурви (или *Пуроби*) – (V, 2; 6/7).

В отношении расы *Шри раги* (V, 3) существует много мнений: всеми признается в ней сильная *раса ирингар-вирах*, но также отмечается некая магическая сила, исходящая из ее интонаций. Благодаря чему характер *расы* приобретает оттенок завораживающей таинственности, и образно обрисовывается как “медитация любви, ностальгии и молитвенности”⁸⁰.

Остальные сумеречные раги обладают ярко выраженной *расой ирингар-вирах* или *вирах-милан* (в тонах сомнения и боли):

Марва (VI, 1; 6/7, *уттаранг*);

Пури-кальян (VI, 3; 6/7, *пурванг*);

Малигаура (VI, 8; 6/7) и т.д.

Несколько выделяется из ряда раг вечерних сумерек *Гаури* (исполняемая между 5 и 7 часами). Относящаяся к *тхату* Бхайрав (IV), она имеет полный семиступенный звукоряд, и по отношению к *сварам са* и *па* здесь не проявляется та характерная особенность, что указывалась выше. Однако глубина чувств, наполняющая *расу* этой раги, выражается с неменьшей силой. *Бхакти* и *ириггар-вирах* здесь трактуются через образ Гаури (это другое имя Парвати), которая глубоко переживает разлуку со своим божественным супругом Шивой.

5. О рагах первой вечерней прахари (18 – 21 час.) можно сказать, что наиболее типичным для них является обладание достаточной определенностью настроения (но не в смысле его однозначности). Создается впечатление, что раги этой части суток, как бы резюмируя произошедшее за день, разделяются соответственно возможному исходу на носителей положительных эмоций и отрицательных (но без гнетущих оттенков). Например,

Иман (I, 1) *бхакти* и *ириггар-вирах* – грусть и сострадание.

И в противоположность ей –

Иман-кальян (I, 2) *бхакти* и *ириггар-милан* – яркая радостная, торжественная!

Близкими по характеру к первой раге (т.е. *ириггар-вирах*, но без *бхакти*) являются:

Чандра-кант (II, 19, 5/6);

Хем-кальян (II, 17; 6/6, *пурванг*, *вакра*);

Ананди (II, 18; *вакра*);

Ханскинкини (VII, 7; 5/6);

Джангала (VII, 6; 6/7);

Пилу (VII, 9; 6/7).

Две последние раги в силу их популярности уже давно исполняются без ограничения времени, и относятся к числу “нестрогих” раг в силу допускаемых отклонений от их правил.

Раги противоположного характера, среди которых есть *раса ириггар-милан* и просто *ириггар* (когда счастьем является то, что любовь есть!):

Шйам-кальян (I, 7: 5/7) *ириггар* (радостная);

Горах-кальян (III, 13; 5/5) *ириггар-милан* и *бхакти*;

Джайт-кальян (I, 5; 5/5) *ириггар* и *бхакти*;

Бихаг (II, 10; 5/7, исполняется до ночи) *ириггар* (мечтательная влюбленность и страстность);

Шри-кальян (Z, 8; 5/5) *ириггар* и *бхакти*;

Манд (II, 12; *вакра*) *ириггар*;

Синдухура (VII, 2; 5/7, *уттаранг*, исполняется и днем, и вечером) *ириггар*;

Чхайа (II, 15; *вакра*) *ириггар-милан* и *бхакти* (посвящается любви Шивы и Парвати).

Выделяются особенностью своей характеристики еще две раги, которые в сравнении (по аналогии) с *Иман* и *Иман-кальян* отличаются еще большей крайностью, это *Дипак* и *Бхопали*.

Дипак (V, 7; 6/6) исполняется после заката, когда зажигаются огни. Это рага-легенда. Когда-то она была посвящена Огню, и постепенно стала забываться, поскольку ее боялись исполнять, дабы “не сгореть”. Прославленный Тансен (XVI в.) воскресил эту рагу, дав ей практическую разработку, правила, и обогатив ее *расу* “любовным горением”. Ее *ириггар-вирах* как “огонь боли разлуки, разгорающийся в пламя страстного желания”.

Бхопали (I, 3; 5/5, *пурванг*) здесь *ириггар* и *бхакти* проявляются в особом ключе *расы вир*, наполненной духом величественного успокоения (смирение духа напряженной силой ума, воли и сердца).

И заключается этот вечерний цикл рагой *Хансдхвани* (в переводе – “лебединый зов”). Ее *бхакти-раса* (с легким оттенком *ириггар*) посвящена одному из любимейших индуистских богов – Ганешу. Эта 5-тоновая рага пришла с Юга и обогатилась некоторыми прави-

лами (не свойственными традициям Карнатака), в том числе и временем исполнения – с 19 до 22 час.

6. Раги позднего вечера (21 – 24 час.), продолжая линию вечерних раг, также характеризуются достаточной определенностью своего настроения, но теперь уже с явным преимуществом положительных и даже откровенно радостных эмоций.

По сравнению с ними раг с печальным или сдержанным, серьезным настроением немного, и они не отличаются особенной подавленностью чувств. Практически все они при основной расе *шрингар-вирах* имеют оттенок *бхакти*. Среди них:

Каушик-дхани (II, 11; 5/5),

Рагеши (III, 6; 5/6),

Кхамбавати (III, 11),

Джог-каунс (Z, 6; 5/6),

Джог (Z, 5; 5/5) с очень сильным *бхакти*,

Кауши-канхра (VIIc, 5; 5/7)

Абхоги-канхра (VIIc, 6; 5/5)

Багешри-канхра (VIIc, 7; 6/6)

Кафи-канхра (VIIc, 8).

Четыре последние раги, имеющие приписку “*канхра*”, посвящены Кришне.

Обыняком стоят две раги: *Деш* (III, 4; 5/7), где в основе *раса* *шрингар милан-вирах* (как боль разлуки, смягченная чувством надежды) с оттенком *бхакти*; время исполнения вечер-ночь;

и рага *Сука-канхра* (VIIc, 3; 6/6), в которой очень сильно переплетение *шрингар* и *бхакти* (когда надежда и страстное желание счастья перерастают в мольбу о ниспослании его).

Создается впечатление, что следующая рага – *Сугхрай-канхра* (VIIc, 4; 6/6) была создана как ответная (“благодарственная”) по отношению к предыдущей. Это проявляется как в названии (*сугхрай* – благодарный, великодушный), так и в *расе*, наполненной радостью жизни и счастливой любовной игрой (*шрингар-чанчал*).

Далее будет продолжен перечень отдельных раг (а всего их около 30), с особенно характерной, как отмечалось, *расой* для этого времени:

Камод (I, 9; *вакра*) *раса* *шрингар* – атмосфера счастья, игривость, оживленность;

Хамир (I, 10; 5/7; *вакра, уттараг*) *шрингар* – счастье встречи, радостный трепет;

Малоха-кедар (II, 13; *пурванг*) *бхакти* и *шрингар-милан*, одухотворенные воспеванием вечной любви Радхи и Кришны;

Соратх (III, 5; 5/6) практически та же *раса*, только с большим превалированием *бхакти*;

Кхамадж (III, 1; 5/7; исполняется и в другое время), здесь *шрингар вирах-милан* отражает загадочный спектр состояния влюбленности: от оживленной игривости до любовного томления;

Джайджайванти (III, 8; *вакра*) *шрингар*, прославляющая счастливую любовь;

Багешри (VII, 4; 5/7; *вакра*) *шрингар* – радость встречи;

Наяки-канхра (VIIc, 2; 6/6 *вакра*) *шрингар* – радость встречи;

Хари-каунс (Z, 9; 5/5) *шрингар* – радость встречи;

Чандра-каунс (Z, 1; 5/5, *уттараг*) *шрингар-милан* и *бхакти* – полные жизни и надежды;

Мадху-каунс (Z, 4; 5/5) *шрингар-милан* – сладкая, пьянящая.

Еще большего апогея атмосфера положительных и, в принципе, сильных, ярких эмоций достигает в следующих рагах:

Дарбари (VIII, 4; *пурванг*) *вир* – величие и великолепие, *шрингар* – страстное желание;

Адана (VIII, 5; *уттараг*) *вир* – великолепие и победность, *шрингар* – восхищение и повелительность влюбленного;

Малкаунс (IX, 2; 5/5; *уттараг*, может исполняться до 3 час. ночи) *вир* – достоинство и героизм, *бхакти* – поклонение божественному величию, и *шрингар* – в таком же возвышенном тоне; рага относится к числу обладающих сильной энергией;

Дурга (III, 9; 5/5) *бхакти* и *вир* – *шакти* (сверхсила) богини Дурги!

Шанкара (II, 20; 6/6) *бхакти* и *вир* – восхваление Шивы (его силы и духовной энергии); имеет также посвящение Вишну (его другое имя Шанкара Махадев);

Кедар (I, 8; *вакра*) – это рага полнолуния и ее исполнение может длиться далеко за полночь; ее *бхакти* и *вир* выражают поклонение и восхищение величием Природы, а *шрингар* наполнена удовлетворенностью чувств... и, наконец, та же идея умиротворения находит свое особенное выражение через *шанта* – *расу*, с которой душа и сердце обретают успокоение.

Особенностью своего настроения и предназначения выделяются еще две раги, на основе которых чаще всего звучат инструментальные и вокальные композиции во время свадеб.

Шахана-канхра (VIIc, 1; *вакра*) *бхакти* и *ириггар милан* – как возвышенная духовная радость и благостное воссоединение двух душ и сердец. В Индии этот священный момент брачной церемонии и соответствующая ему музыка носят особенный вдохновенно углубленный характер, который был прекрасно выражен в словах Р. Тагора: «Шахана – глубокая мысль, поэтому ее играют во время свадьбы...»⁸¹.

Тилак-камод (III, 3; 5/6, *вакра*) – в названии этой раги уже являются священностью и торжественностью свадебного обряда (нанесение специальной пастой *тилак* символических знаков на головы жениха и невесты), и соответственно тому *расы бхакти* и *ириггар* совмещают в себе дух глубоких возвышенных чувств с торжественностью и прославлением. Музыкальные композиции на основе этой раги звучат также и во время коронации Раджей, и в некоторых других торжественных и праздничных случаях.

В заключение будут выделены раги, которые по времени исполнения определяются как **вечерние – переходящие в ночь**, либо просто **ночные (приблиз. с 9 или 10 час. вечера до 3 час. ночи)**. В определенной степени это отражается и на их *расе*.

Джхинджхоти (III, 7; 5/7) переплетение *бхакти* и *ириггар-вирах*: стремление к духовной радости и жажда радости любви;

Тиланг (III, 2; 5/5) по образному выражению известного певца Х.А. Кхана здесь в основном «*ириггар милан*, но с тенью *вирах*»;

Гхара (III, 10; *вакра*, *пурванг*) весьма схожа с рагой *Кхамадж*, в обеих отмечается насыщенность *расы ириггар* различными тонкими оттенками (как «игра чувств»);

Кафи (VII, 1) *ириггар вирах* и *милан* – *раса* оживленная (как «свежий ветерок»), пронизанная предвкушением страстного любовного свидания;

Пахари (III, 12; 6/7, *вакра*) *ириггар милан* (иногда *вирах*); из-за активной любви музыкантов к этой раге ее *раса* уже давно обрела достаточно «свободный характер».

В принципе, обо всех пяти перечисленных рагах можно сказать,

как об очень популярных. Поэтому в интерпретации их *расы* наблюдаются определенные крены в ту или иную сферу чувств.

Эти же раги, как указывалось выше, можно рассматривать и как вечерние и как ночные: Очевидно это произошло из-за естественного плавного перехода вечера в ночь. По этим или иным причинам собственно **ночных раг** (т.е. исполняющихся непосредственно после 12 ночи и далее) крайне мало, и здесь будут названы только наиболее употребимые.

Сохини (VI, 4; 6/6, *уттаранг*) *ириггар вирах* – тоска, боль разлуки, «как крик души»;

Пурья (VI, 2; 6/6, *пурванг*) *ириггар-вирах* – здесь это романтический характер глубокой задумчивости, но не столько с окраской печали, сколько с трепетным вдохновением и надеждой;

Кирвани (Z, 11) *ириггар милан*, *вирах* – грустные, но не глубоко печальные тона; в букв. переводе название раги «крик попугая».

Логичным завершением как списка ночных раг, так и, в целом, раг всех временных суточных циклов, является представление раги *Парадж* (V, 5; 6/7, без *свары па*, но с присутствием обеих *свар ма – шуддха* и *тивра*). Время исполнения этой раги не является точно обусловленным, ей отводят часы и на исходе ночи, и сумеречно-предрассветные, и ранне-утренние, хотя ближе ей все-таки первые две фазы из названных. Это потому что, обладая своими особыми оттенками *расы бхакти* и *ириггар*, *Парадж* уже давно имеет имидж «затянувшейся ночи», а по образному выражению Р. Тагора – это «уставшая ночь».

В заключение рассмотрения материала по соотносительности раг с различными временными циклами следует констатировать факт неравномерного присутствия конкретных звукорядов, и соответственно, *пхатов*, в различных суточных *прахарах*. На основании чего могут быть сделаны некоторые выводы относительно более или менее типичных соотношений в плане эмоционально-звукового и временного согласия. Суммируя вышеизложенное представим краткий обзор *пхатов*, т.е. десяти групп раг с родственными звукорядами с точки зрения их отношения к различным часовым периодам.

Раги *пхатов* Кальян (I), Биравал (II) и Кхамадж (III) относятся только к трем *прахарах*: утренней (с 9 до 12 час.), вечерней (с 18 до

21 час.) и *прахаре* позднего вечера, переходящего в ночь (с 21 до 24 час.). Исключение составляют несколько раг: *Гауд-саранг* (исполняемая с 12 до 15 час. дня), а также *Кедар*, *Тиланг*, *Деш*, *Гхара*, *Пахари* и *Джхиджхоти* (исполнение которых может заходить далеко за полночь).

Раги *тхата* Бхайрав (IV) – почти все ранне-утренние (с 6 до 9 час.), в том числе предраусветный *Бхайрав*, но есть и сумеречная *Гаури*.

В *тхат* Пурви (V) входят в основном раги вечерних сумерек, кроме *Дипак* (исполняемой вечером после заката) и *Парадж*, которая в принципе тоже сумеречная, но предраусветная, и со значительно более удлиненным часовым периодом.

Время исполнения раг из *тхата* Марва (VI) можно охарактеризовать поименно: *Лалит* и *Бхатияр* – с 6 до 9 утра; *Джайт* – дневное время, переходящее в сумерки; *Марва*, *Пурия-кальян*, *Малигаура* – вечерние сумерки; *Пурия*, *Сохини* – ночь.

Многочисленные раги *тхата* Кафи (VII) и в том числе трех его подразделов (*малхар*, *саранг* и *канхра*) входят в суточные *прахары*, начинающиеся с 12 дня и вплоть до 3 час. ночи, то есть во все кроме утренних. Следует лишь отметить, что раги группы *саранг* исполняются днем (с 12 до 3 часов), а раги группы *канхра* в основном с 9 до 12 ночи; раги группы *малхар* исполняются в сезон дождей.

Раги *тхата* Асавари (VIII) распределяются между утренними часами (с 9 до 12 час. дня) и вечерне-ночными (с 9 до 12 ночи). Все раги *тхата* Бхайрави (IX) утренние, кроме одной полуночной раги *Малкауна*.

Также и в *тхате* Тоди (X) все раги утренние, но одна рага дневная, это *Мултани*.

И наконец, что касается неординарных раг, т.е. не относящихся ни к одному из десяти указанных *тхатов* (и потому помещаемых в заключительную группу “Z”, без порядкового номера, что подразумевает условность данного группового образования), и их распределения по суточным циклам. Выборочно можно отметить следующие раги: *Патдип*, *Мадхуванти* исполняются в дневное время (от 3 до 6 час.); чуть позже (от 6 до 9 час.) должны звучать раги *Шри-кальян*, *Малашири*, а *Хандхвани* почти до 10–11 час. вечера; с 9 до 12 ночи – раги *Чандра-кауна*, *Мадху-кауна*, *Джог*, *Джог-кауна*,

Хари-кауна; глубокой ночью наступает время исполнения *Кирвани*; а далее среди очень редко звучащих сегодня раг, встречающих утро и наступающий день, можно назвать *Девгандхар*, *Кхат*, *Кхат-моди*, *Гандхари* (которые с определенной долей условности В.Н. Бхаткханде относит к *тхату* Асавари).

Таким образом, опираясь на данные проведенного анализа и присоединяя к ним выявленные особенности интонационно-расовых характеристик (что явится предметом анализа следующей главы) можно будет составить достаточно цельное представление о наличии факторов случайного и закономерного в современной системе раги Северной Индии.

ГЛАВА IV

ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СФЕРА РАГИ (РАСА)

1

Предпринятая в предыдущем разделе попытка осветить временной аспект раги с помощью охарактеризования ее образно-эмоциональной сферы явилась в определенном смысле вступлением к рассмотрению *расы* в качестве специального предмета анализа. По сути образно-эмоциональная сфера раги, то есть ее *раса*, включает в себя и временной аспект, поскольку в концепции эмоционально-звуковой зависимости параметры природной (сезонно-суточной) цикличности теснейшим образом переплетаются с различными чувствами человека. Подобная взаимосвязь, ярко проступившая в свете выше предложенного анализа, к тому же нередко бывает и собственно определяющей для *расы* многих раг. Тем не менее это лишь одна из возможных характеристических черт сложного многоуровневого понятия *расы*, именуемой индийскими музыкантами “душой” раги.

Известно, что *раса* не является сугубо музыкальной категорией, в эстетической концепции поэзии и драмы теория *расы* занимает главенствующее место⁸². Однако рассмотрение *расы* конкретно в ракурсе преломления к музыке (чему в специальной литературе отводилось достаточно скромное место) является принципиально важным. При безусловно общих корнях и множестве точек соприкосновения теория *расы* в музыке всегда отличалась спецификой своей концепции. На освещении наиболее важных аспектов *расы* с целью раскрытия характерных качеств, лежащих в основе современной системы раги, и будет сосредоточен аналитический материал данного раздела.

Само слово *раса*, относящееся к числу наидревнейших, весьма многозначно по смыслу; оно имеет около полсотни десятка значений. Это и сок (растения), и вкус (или привкус), и даже язык (как орган вкуса); это сердцевина, суть, сущность; наконец, опуская про-

чее, это чувство. Собственно последнее в значении эстетического переживания, эмоции и составляет понятие *расы* в музыке, поэзии, театральном и танцевальном искусстве. Однако при этом в индийской эстетике, с точки зрения целостного определения *расы* как художественной категории, некоторые из вышеперечисленных значений, такие, как сок, вкус, сердцевина, суть, сущность, ни в коей мере не утрачивают своего смысла, а способствуют своему образностью раскрытию содержания понятия *расы* и утверждению ее как основы и сущности творчества. Так, хорошо известно символическое толкование *расы* как живительного сока музыки, и сравнение его с близким по корню и значению словом *нирбьяса*, т.е. соком дерева, питающего его.

Бхарата Муни, автор “Натьяшастры” (II в. до н.э. – II в. н.э.), объясняя, что такое *раса* (каково значение этого слова), прибегает к сравнению ее со вкусом (*расьяте*), с наслаждением подобным смакованию (*раса* – *чарвана*). И в образном смысле этот аромат вкусовых ощущений сравнивается им с чувственным эстетическим наслаждением (*расасвада*)⁸³. Раскрывая суть *расы* на тонком, духовном уровне, автор повествует, что она лежит в основе восприятия различных видов искусств, и полнота наслаждения *расой* – это высшая радость души человека⁸⁴.

По древнему учению понятия *сам*, *чит* и *ананда*, т.е. бытие, сознание и радость (как наслаждение прекрасным), провозглашаются как *сагуна брахман* (определенное Брахманом). *Раса*, как эстетическое чувство, полагается непосредственным проводником, способным привести человека к состоянию Высшего Ананда, к ощущению и познанию божественно-экстатического наслаждения (*анандаика расам*)⁸⁵.

В трактате “Абхинавабхарати” (представляющем собой комментарий к “Натьяшастре”) его автор, Абхинавагупта, излагает свое понимание *расы*. В основном его теория базируется на бхаратовском толковании процесса наслаждения *расой*, в котором главным является общий настрой и особый образ мыслей, способствующий при восприятии различных *рас* символическому характеру их толкования (*вьянджана вритти*), что играет важнейшую роль в целостном процессе творческого выражения и восприятия (*расанубхава*)⁸⁶.

Пытаясь истолковать понятие *расы* с точки зрения психофи-

зического процесса, Абхинавагупта, подобно Бхарате, сравнивает ее со вкусом. Отсюда собственно процесс восприятия *расы* он определяет как вкушение, наслаждение или смакование. Однако в отличие от подобной имманентной характеристики, трактовку самой сути *расы*, как эстетического переживания, Абхинавагупта, как и его предшественники, возводит на уровень трансцендентального. Ее “запредельность”, по мнению автора, не поддается разъяснению через понятия типа существования, воздушного или безвоздушного пространства и т.д. Она восходит на иной уровень измерения, соответствующий философскому понятию “четвертого состояния души”, предполагающего единение с Брахмой, приводящего к *туриятита*, то есть полному очищению и освобождению от всего мирского⁸⁷.

Анализируя труды средневековых авторов, известный индийский исследователь С. Праджнанананда приводит их высказывания относительно самой *расы* и той возвышенности состояния, к которой может привести “*асвадьята*”, т.е. “полная сила наслаждения” ею. Он отмечает, что в трактате 16 века “Бхактирасаяна” Мадхусудан Сарасвати пытается передать суть полного восприятия *расы* через многосложную образность словосочетания “*nirvikalpa-sukhatmika*”, которое столь же образно можно перевести как “нашедший успокоение в высшей радости”, либо “постигший высшее счастье”. По М. Сарасвати *раса* это высшая радость Атмана (“*param-ananda atmaiva rasa iti*”), это божественное чувство брахманского познания или единения с Брахманом (“*brahmasvada-sahodarah*”). То же выражение употребляет Вишванатх Кавираджа в своей “Сахити́а дарпана”: а в “Дхванйалока” и “Лочана” эта же мысль звучит как “*parabrahmasvada-sachival*” (вершина брахманского наслаждения), причем слова *brahmasvada* и *rasasvada* часто подменяются, видимо, понимаясь здесь как эквиваленты⁸⁸.

Теперь на основании примеров различного типа определенных понятия *расы*, попытаемся сделать некоторые выводы. Как в вышеупомянутых трактатах, так и в других, различных по времени появления, всегда выделяется одна, единая для всех мысль, возводящая *расу* в категорию не просто возвышенного, но, по сути, сакрального. Этот момент представляется принципиально важным, поскольку выявляет следующее: при совершенно очевидном процессе эволю-

ционирования конструктивного содержания *расы* (с точки зрения теоретической концепции, о чем пойдет речь дальше), трактовка сущности ее природы всегда оставалась неизменной. Даже при наличии замены или отсутствия определенных традиционных наименований (как, например, *ананда*, *адирасатмака* и др.) ее сакраментальность никогда не подвергалась сомнению и не исчезала из ее характеристик.

В музыке сама идея о трансцендентной “силе звучащей *расы*” (*расанубхути*) естественно переносилась на собственно звучание музыкальное, то есть практически отражала природу самой музыки. Соответственно и чувства, выражаемые музыкой и воспринимаемые слушателями, сливались в единое понятие *расы*⁸⁹. Речь идет, безусловно, о *расе* как достоянии Высокой музыки, которая к концу прошлой – началу новой эры именовалась *гандхарва* и являлась предтечей *расангит*, т.е. музыки основанной на *раге*.

Наиважнейшую роль в обеих системах играло особое отношение непосредственно к музыкальному звуку и музыкальной интонации, наделяемый, как известно, энергетической силой, связывающей осязаемый мир с вечным. Таким образом, продолжался непрерывающийся со времен *самаганы* извечный поиск, выявление и канонизирование эмоционально-звуковых соотношений, обладающих благотворным воздействием, либо, напротив, пагубным, звучания которых следовало остерегаться или избежать вовсе. Кроме обычных гласных и согласных как составляющих слово, в ведической *самагане* существовало понятие особых гласных звуков, выполняющих функцию распева. Эти *расакалатмака* полагались животельной энергией (*прана*) слова, порождающей эстетические чувства⁹⁰. Вместе со вспомогательными восклицаниями *стобха*, произносимыми певцом между какими-то словами или фразами, они были призваны позволить мелодии, не будучи жестко привязанной к тексту, развиваться более свободно, и тем самым дать как можно больше возможности исполнителю войти самому и ввести слушателей во всепоглощающую ауру *расы*. Это требовало большой концентрации внимания, слитого с глубокой одухотворенностью, отчего и толкование процесса создания и воспроизведения музыки всегда выходило за рамки творческого действия, возводясь в степень особого состояния души.

Таким образом, при исключении отрицательных комплексов и при условии задействования целого ряда взаимогармонирующих компонентов, оказывалось возможным создание интенсивного звукового сакрального пространства, как поля, заряженного положительной энергией определенных звуковых волн. При этом происходило слияние, а через него и эмоциональное взаимообогащение обеих сторон – исполнительской и слушательской. К этому призывала сама музыка *саманы*, глубоко насыщенная идейно-символической образностью, исполнение которой, равно как и слушание не мыслилось без особого настроения. Последующие преобразовательные процессы, тянувшиеся живой непрерываемой нитью, привели к созданию *рагсангит*, в которой наиважнейшим основополагающим началом являлось достижение состояния полной концентрации на *расе*, а это в иной терминологии и есть не что иное, как вхождение в создаваемое “звуковое поле” с превалирующей в нем энергетикой конкретной эмоциональной сферы.

В Индии люди, любящие и понимающие искусство, способные глубоко чувствовать, недаром назывались *расика* или *расикаджана*, т.е. люди с тонким вкусом. И всегда считалось, что истинное понимание искусства, умение ощущать вкус *расы* (*расасвадана*) принадлежит действительно воспитанным в лучших традициях слушателям. Раннесредневековый ученый Дхананджая писал в своей “Дасарупа”, что *расика*, как способность глубоко чувствующих музыку наслаждаться ею, есть нечто самое ценное⁹¹. В связи с чем умение владеть профессиональным мастерством воспитывалось параллельно с умением слушать и внимать. И это воспитание соответствующего восприятия у слушателя входит в индийскую традицию, это неотъемлемая часть ее культуры. Но заключается она отнюдь не в пассивно-тихом внимании звукам, а в активном эмоциональном участии, проявляющемся прежде всего в глубокой настроенности на *расу* звучащей музыки и в ответном душевном реагировании, которое в зависимости от характера музыки и соответствующего настроения слушателя часто проявляется и через безмолвные, но выразительные кивки и покачивания, и даже отдельные (но редкие и уместные!) восклицания.

Сказанное не следует воспринимать как “попутную зарисовку”. Из уже представленного нами ранее многоликого спектра *рас*, явля-

ющихся образно-эмоциональной характеристикой *раг*, ясно, что подобный феномен не мог развиваться во времени и продолжать активно процветать в условиях современной бурной жизни (перенасыщенной различной и в особенности идущей с Запада информацией), если бы имел даже весьма высокоченный, но односторонний узкопрофессиональный, исполнительский аспект. Только живой эмоциональный отклик, глубокое понимание и потребность слушательской аудитории в испытывании именно подобного рода эстетического переживания делает *рагсангит* и сегодня полнокровно живущей музыкой.

Отсюда, для приобщения к индийской классической музыке, для возможности полноценного восприятия ее теми, кто был воспитан в традициях иной культуры, необходимым условием должно быть проникновение в ее суть изнутри, отношение к ней с позиции традиций, исходящих из глубины ее древней культуры. Потому что именно еще со времен *саманы* стал вырисовываться облик будущей индийской классической музыки, в которой *расе*, как и в ведический период, неизменно отводилась ведущая роль. Став духовным ядром *раги*, *раса*, овеянная глубокой сакраментальностью, выступает как эстетическая категория, обладающая программно-символической содержательностью, представленной в виде индивидуальных образно-эмоциональных характеристик для каждой в отдельности *раги*.

Прежде чем приступить к их детальному рассмотрению, следует уделить внимание охарактеризованию собственно тех конкретных эмоциональных состояний, т.е. *рас*, которые выделяются в индийской эстетике как основные, и вместе с богатством своих оттенков образуют в целом многоцветную *расовую* палитру. В индийской поэтике и драме известна теоретическая концепция, именуемая “*нава раса*”, включающая “*девять рас*”, отражающих типизированные эстетические переживания: *шрингар* – любовное, эротическое; *хасья* – веселое, радостное; *каруна* – жалостливое, сострадающее; *раудра* – гневное; *вир* – героическое, бравадное; *бхаянана* – вызывающее страх; *бихатса* – возбуждающее неприязнь, отвращение; *адбхута* – изумленное, восторженное; *шанта* – спокойное, умиротворенное. Позже к ним была присоединена десятая *раса* – *ватсалья*, передающая чувства родительской или родственной любви и нежност-

ти. Раса *бхакти* также отражает любовь, но уже как религиозное чувство, проявляющееся в благоговейном поклонении, духовной преданности и т.д. По одним толкованиям она самостоятельная и приписывается к ряду указанных выше *рас*; по другим – она собирательная (состоящая из *каруна*, *адбхута*, *шанта*) и потому хотя и имеет собственное наименование, но отдельно не выделяется, и т.п.

За этим кратким перечнем наиболее выделяемых *рас*, стоит большая и долгая история их отбора и интерпретации. Не ставя перед собой задачу вхождения в глубь этой проблемы, тем более что концепция музыкальной *расы* имеет свою специфику, коснемся лишь наиболее значимых ее аспектов в плане нашего исследования.

Упоминание о восьми *расах* встречается еще в “Рамаяне” (прибл. 400 г. до н.э., хотя в поздних редакциях уже говорится о девяти). В “Натьяшастре” приводится подробное описание также восьми *рас* (в порядке, представленном нами выше, но без *шанта-расы*), где кроме всего находит отражение и цветовая гамма, якобы соответствующая различным чувствам (*раса шрингар* – синяя, *хасья* – белая, *раудра* – красная и т.д.) и отношение к божеству (Вишну, Праматха, Рудра и т.д.)⁹².

Что касается *шанта-расы*, то как таковая она в трактате не фигурирует. Однако называемое Бхаратой состояние *шам*а (спокойствие, мир) некоторые индийские ученые склонны полагать не чем иным, как именно *шанта-расой*. Абхинавагупта дает определение *шам*а через сравнение с понятием *таттваджнана* (познание истины), приводящее к полному освобождению души (*мокша*). Все это в целом и вбирает в себя чувство, именуемое *шанта*, и Абхинавагупта называет его девятой *расой*⁹³. Он полагает, что это “состояние успокоительного самопогружения”, но основанного на опыте пережитого, в отличие от “блаженного состояния отрешенности”, культивируемого йогами. Именно потому *шанта* не должна пониматься как полная “остановка” чувственных ощущений и мыслительной активности, почему собственно она и имеет право рассматриваться как эстетическое чувство, как одна из базовых эмоций. Но будучи по своей сути квинтэссенцией состоянием, *шанта* является начальной, как бы настраивающей *расой*, от которой развиваются все другие эмоции; и она же является конечной, поскольку после сильного

эмоционального насыщения она выражает состояние “умиротворенного замирания”⁹⁴. Таким образом, приписывая ей своего рода уникальное значение, он как бы ставит расу *шанта* над всеми остальными, и при рассмотрении *рас*, полагающихся в драматическом действии основными (*стхаибхав*), он так же, как и Бхарата разбирает только восемь указанных ранее.

Разъяснить подобное положение пытается ученый Сарадатаная в своем трактате “Бхавапракашана” (на рубеже XII–XIII вв.). Он отмечает, что после того как *шанта* именно как *раса* была введена в научную литературу Удбхатой, Абхинавагупта дал ей исключительно правильное емкое толкование. И совершенно очевидно, что в силу своей уникальности, по сравнению с другими *расами*, она не могла рассматриваться “возможной для разыгрывания” в театре, поскольку ее нельзя представить каким-либо “видимым” образом на сцене. Она доступна для выражения только музыкой. Почитая музыку высшим искусством и отмечая силу ее воздействия, Сарадатаная призывал к осторожному обращению с выражением эстетических чувств посредством музыки, поскольку она с наибольшей силой способна “пробуждать живительную энергию, что спит в глубине подсознания человеческого существа”⁹⁵.

Именно поэтому далеко не все из *рас*, выражаемых в театральном искусстве, были столь же приняты в музыке. В особенности это касается *расы раудра*. Какие-то оттенки этой *расы* могли иметь место, но не сама *раудра*, соответствующая гневу, ярости. В “чистом виде” и тем более длительное время подобного типа эмоции не должны были выражаться в музыке. По индийским канонам они относились к числу “запретных”, поскольку могли вызывать аналогичные негативные реакции как в душах людей, провоцируя их на ужасные поступки, так и в окружающем пространстве, способствуя возникновению катастрофических природных явлений. По утверждению индийских музыкантов, если в традиционном театре демонстрировались явления с подобными отрицательными эмоциями, то они могли сопровождаться только средствами ударных инструментов, либо звучанием (весьма contemporaneo!) каких-то вибрирующих орнаментальных пассажей.

Данное утверждение может показаться сомнительным в силу отсутствия прямых доказательств (если в качестве таковых принимать

лишь непосредственное упоминание о том в трактатах). Однако лучшим свидетельством, подтверждающим сказанное, служит то, что не известно ни об одной раге, *расой* которой была бы чистая *раудра*. Ведь в сценическом действии разящая острота *раудры* могла проявляться достаточно короткое время, занимая считанные минуты в одном из драматических эпизодов. Соответственно и музыка в этих случаях участвовала не как самостоятельная, а в роли фоновой-иллюстративного звучания, и наиболее эффективным могло быть именно ударно-шумовое оформление (о существовании подобной древней традиции не только хорошо известно в Индии, но она активно применяется и в современной индийской театральной практике)⁹⁶. Однако в собственно классической музыке, основанной на раге, предполагалось именно длительное звучание в сфере одной *расы*. Отсюда, постепенное нагнетение столь пагубных эмоций, с целью создания пространства, запрограммированного на заряженность отрицательной энергией, вряд ли когда-либо могло допускаться в высокое музыкальное искусство, это противоречило бы всем религиозно-философским принципам, на которых оно было основано. Нравственные и эстетические идеалы не позволяли да и не способствовали желанию музыкантов создавать рагу, *раса* которой была бы отмечена столь пагубной печатью.

По той же причине (хотя и не абсолютно аналогичной) не могли быть характерными для музыки, т.е. стать основной эмоциональной сферой для раги, и такие *расы*, как *бихатса* (отвращение, неприязнь) и *бхаянака* (страх). Не расценивалась в качестве основной и *раса адбхута*, выражающая изумление. При всем своем (в противоположность предыдущим *расам*) "положительном заряде" она, тем не менее не очень подходила для продолжительного (по времени) звучания, поскольку по своей сути это "взрывная эмоция", основная сила которой заключается именно в спонтанности ее проявления. Однако эта *раса* имеет и оттенок восторженности, и восхищения, и потому в совокупности, например, с *расой шрингар* она отражает изумительное чувство восторженной романтической любви в отличие, например, от любовной грусти, где *шрингар* окрашивается печальными тонами *каруна-расы*. Оба эти варианта, как и множество других, рожденных в результате добавления к основной *расе* (*стхаи-бхава*) оттенков другой, весьма распространены и приемлемы как в театральном, так и в музыкальном искусстве.

Средневековый ученый Сарадатана особю выделил этот момент в своем трактате. Как разнообразные оттенки *рас*, так и различные виды *расовых* соединений (при которых одна *раса* должна оставаться в качестве главной) были охарактеризованы им термином *расабхаса*, что соответствует *расовому* ответу или сиянию. Другие ученые употребляли иные термины *бхасабхава*, *вябхиچارибхава*, *вибхава* и др.), но смысл всегда оставался тем же, что наряду с основными *расами* признавался множественный ряд дополнительных разновидностей *рас*. Были попытки некоторым из них дать специальные наименования (например, *лаулы* – легкомыслие, ветренность; *карпаны* – сетование, оплакивание и др.), но на практике они так и не прижились, сохранившись лишь в трактатах.

Благодаря художественному чутью и гибкому подходу к определению сфер душевных состояний, выделяемых из безбрежного моря переживаемых человеком чувств, появлялось большое количество раг с тонко сфокусированной *расовой* характеристикой. Таким образом, предоставлялась широкая возможность для создания разнохарактерной музыки, в том числе и театральной. При этом несмотря на наличие некоторых несовместимостей, но благодаря извечному тяготению этих искусств друг к другу всегда находились наилучшие компромиссные варианты. В частности, для выражения столь важных для драмы эмоций, как *бхаянака* или *бихатса*, сочинялась музыка, основанная на рагах, несущих в себе их оттенки – беспокойство, волнение, возбужденность и пр. Так же с учетом конкретного эпизода подбирались и нужный ритм, и темп, что в целом делало возможным адекватно выразить музыкальными средствами эмоции, обусловленные сценической ситуацией.

Известно, что к XV–XVI вв. в театральной музыке употреблялось около 150 раг. А на Юге страны была выработана целая система взаимосвязи между *расой* танцевально-драматического действия, *рагой* и *тала* (метро-ритмом). Например, для выражения *расы бихатса*, а также *адбхута* положительных героев использовались раги *Шрикантхи*, *Тхонду*, *Поранир*, *Кайишика*, *Индала*, *Бхиinna*, *Дужха-гандхара*; а сочиняемая на их основе мелодика должна была жидиться на *тале* Эктал, с крупным 4- дольным (*матровым*) делением, предполагающим *внутриматровое* дробление на 12 ритмических единиц. Для выражения *адбхута* и *бхаянака* у отрицательных героев исполь-

зовались раги *Мадхан*, *Таркан*, *Коракуринджи* и 14-долный *тал* Дхруватала. Особая подборка *раг* и *талов* имела и для такой *расы*, как *самбога-ирингар*, выражающей чувства наслаждения, обладания, или для *расы* “разлученной любви” *вираламбха-ирингар* и т.п.⁹⁷

Безусловно, театральная музыка – это тема отдельная, но мы касаемся некоторых ее аспектов прежде всего по причине рассмотрения известной поэтико-драматургической концепции *нава-раса* в соотношении с системой *расы* музыкальной; а также с целью выделения определенных взаимовлиятельных процессов, которые происходили на протяжении многих столетий их совместного плодотворного сосуществования. К этому мы будем обращаться не раз по ходу изложения материала, а пока следует сделать акцент на некоторых важных положениях.

Взаимообогащение разных видов искусств в результате их постоянного взаимодействия для Индии не просто характерно, но составляет суть природы ее культуры⁹⁸. В этом смысле театральная музыка – это как раз то живое творческое поле, на котором всегда концентрировались и надолго удерживались все лучшие достижения прошлого, и параллельно активно прорастали побеги новых веяний. Танец и театр никогда не оставались в стороне от прогрессивных тенденций, проискавших в музыке. Вокалисты и инструменталисты, составляющие аккомпанирующую группу, всегда были высоко квалифицированными исполнителями, владеющими широким знанием традиционной музыки (об этом свидетельствуют и строки из “Натьяшастры”, содержащие наставления, а практически требования, предъявляемые музыкантам в театре, выполнение которых было под силу, действительно только профессионалам). Питательной средой для традиционных музыкально-драматических представлений служили многие жанры классической музыки, постоянно эволюционирующие, впитывающие многие черты народных песнопений. Их композиционные формы изобиловали разного рода вариационным и импровизационным развитием, предназначенным углубить излагаемую музыкально-поэтическую мысль и сферу *расы*, что было созвучно требованиям сценического воплощения сюжета, характеров и чувств театральных персонажей. В свою очередь под воздействием театрального искусства видоизменялся и облик некоторых *раг*, возвращающихся в мир классической *рагсанит* обогащенными новыми оттенками своих *расовых* характеристик.

В центре этого взаимодействующего процесса стояла художественная образность, создаваемая в каждом виде искусств безусловно своими средствами, но опирающаяся на общие религиозно-философские и художественно-эстетические концепции⁹⁹.

Единство корней, питающих искусство индийской музыки и театра и придающих им черты необычайной самобытности (сохраняющейся вплоть до нашего времени), предопределило их взаимосвязь, но на уровне своих внутренних оригинальных закономерностей.

Отдельные сценические действия в театре (танцевальные, пантомимические и пр.), как известно, предполагали выражение совершенно определенной эмоции, поддержанной и развитой музыкальным сопровождением. Большинство характерных оттенков основных *рас* было выделено и закреплено в конкретных выразительных жестах рук (*хаста*) и пальцевых фигурациях (*мудра*), движениях глаз, поворотах головы и тела (*абхия*), а также в специфических “застывших” позах, символизирующих образы богов, их определенные действия и эмоциональные состояния (*карана*)¹⁰⁰. Таким образом, в результате специального обучения или длительной практики актер индийского традиционного театра становился обладателем целого арсенала художественных образно-игровых средств-символов, позволяющих ему выражать эмоции, связанные с миром живой природы, созвучные с духовным миром человеческих чувств и всеобъемлющими космическими силами. Подобное сценическое образно-конкретное характеризование персонажа, его состояния и действия полностью совпадало с музыкальными постулатами и проявлялось в предоставлении вокально-инструментальной группой соответствующего сценическому образу музыкального сопровождения. Итак, в театральном представлении выражение какой-либо одной *расы* создавалось благодаря настроенности на нее актера и влечению в его композицию целого ряда характеризующих ее поз, мимики и движений, которые будучи “положенными на музыку”, оживленные ее мелодикой и энергией ритма, преобразовывались в единое творческое действо, рождающее особенный художественный образ. И целенаправленная “комплексная” сконцентрированность в нем на одной конкретной *расе* оказывалась способной вызвать у аудитории эффект эмоционального насыщения.

Однако таковыми были ключевые характеристические сцены,

вписанные в общий драматический сюжет. Помимо них имелись и разного типа связующие сценические эпизоды. И если в подобных применялась музыка, то вероятно кроме ударно-звукового оформления она предполагала и определенного рода фоновно-иллюстративное звучание¹⁰¹. Кроме того, следует иметь в виду, что сама идея драмы всегда заключала в себе конфликтность. Противоборство характеров и устремлений (а значит, и противопоставление *рас*), обостряющее ситуации и ведущее к кульминационной вершине и развязке, составляет основу сюжета и смысл театрализованного представления. Ясно, что и средства выразительности здесь, в том числе и музыкальные, должны быть разноплановыми и соответственно организованными для отражения как однохарактерных, так и контрастных явлений.

В противоположность драме в классической музыке Индии, как самостоятельному виде искусства, идея всей целостной музыкальной композиции (независимо от протяженности), предоставляемой слушательской аудитории, заключается во вхождении в глубь одной конкретно обозначенной *расы*, и конечным продуктом эмоционального переживания должно стать "полное растворение" в этой изначально заданной сфере чувств. По сути, происходит развернутое во времени своеобразное, создаваемое своими оригинальными средствами, сотворение целостного художественного музыкального образа. И первенствующую роль в этом творческом процессе играет сам звук (*свара*) — как вибрационное пространство конкретной ступени звукоряда, являющейся носителем четко определенной функции в каждой *раге*. Практически даже начальное обыгрывание всех по очереди тонов (посредством плавного вхождения в них, опевания, фиоритурного окрашивания и т.п.) уже создает у слушателя некое ощущение *расы*, поскольку исполнитель наиболее выделяет те *свары*, которые особенно влияют на выражение эмоциональной сферы этой раги. Еще большее чувственное воздействие оказывает "показ" характерных мелодических интонаций, которые наподобие сверкающих граней кристалла отражают *расовую* природу раги. И, наконец, мелодическая (или музыкально-поэтическая) тема композиции (в которую вплетены характерные *свары* и интонации раги) вносит свою особенную лепту в создание *расовой* атмосферы, поскольку на фоне длительного вариативно-импровизационного раз-

вития она своим кратковременным звучанием как маленькая жемчужина блистает отточенно-яркой образностью¹⁰².

Если теперь провести сравнительную характеристику природы художественной образности театрального и музыкального искусств, становится совершенно очевидным и та глубокая традиционная близость (что связывала, воспитывала и вела их в едином русле веками), и то безусловное отличие, которое формировало эти виды искусств как самостоятельные и самостоятельные, со своими, только им присущими, качественными свойствами, создающими свои оригинальные образные миры. Взаимодействуя и взаимообогащаясь, но развиваясь по своим законам, они никогда не поступались своими основными принципами. Поэтому не следует искать полного соответствия (хотя и при большой степени согласия) в их теориях *расы*, так же, как и признавать за одной из них приоритетное право, давящее или зависимое положение.

Так, если вновь обратиться к *расе раудра*, входящей в состав девяти основных *рас* в теории драмы и поэзии, то в музыке как самостоятельная она отсутствует вообще, и может служить лишь некоторым усиливающим моментом к другим *расам*, в качестве их оттенка, например, к *расе вир*. Так же, как *бхаянака* в музыке может выступать только как краска, например, к основной *расе шрингар* (характеризуя, в частности, беспокойное чувство любви из-за боязни потерять навсегда любимого), или к *расе бхакти* (чтобы передать особенное чувство трепета перед силой могущественного божества). *Раса хася*, отнесенная в драме как комическая, вызывающая смех, в классической музыке является отражением веселого и радостного чувства (но отнюдь не комического), часто согласующегося с *расой шрингар*.

Не исключено, что под воздействием высокой поэзии и драмы эмоциональная сфера многих раг обретала большую рельефность в описательной образной характеристике *расы*. Она раскрывалась путем представления отождествляемого с рагой Божества, цвета его одежды, украшений, позы или действия, а также окружающих его символических предметов, растений и животных. Подобные поэтические миниатюры содержались в одном из дошедших до нас древнейшем труде на санскрите "Рага сагара" ("Море раги" или "Раговое море"). Полагают, что его авторы — Даттила и Нарادا, а время

создания – приблизительно VIII в. н.э.¹⁰³. Однако подобный тип художественного описания *расовой* характеристики мог возникнуть и на основе существовавших, но имевших более скромный вид изложения, коротких, близких к молитвенным стрóf-посвящений. По свидетельству индийских ученых, занимавшихся этой проблемой, “персонифицированными” многие раги становились благодаря сочетанию в них нескольких компонентов. Сам звукояд и основные его (ведущие) звуки и мелодические обороты должны были быть созвучны не только тем коротким или длительным временным периодам, когда почиталось непосредственно данное божество, но и его характеру, предназначению и символическим атрибутам¹⁰⁴. Фактически мы сталкиваемся здесь с явлением уже развитой и обогащенной традиции, уходящей корнями в древнюю *самагану*. Именно в глубоком идейно-содержательном мире ведических *саман*, их строгой целенаправленности, конкретной посвященности, символике языка и гармоничности мелодического развития закладывались основы образно-эмоциональной цельности. Пройдя через концептуальный фильтр теоретических основ *гандхарвы*, определение образно-эмоциональной сферы *джати* преобразовалось в новую ипостась в виде *расовой* характеристики, индивидуальной для каждой раги. Но в силу совершенно очевидного положения, определяющего музыку как искусство устной традиции, эти вербальные характеристики во всей своей полноте и насыщенности хранились, в основном, в памяти музыкантов и передавались из уст в уста следующим поколениям.

Однако нельзя сказать, что трудов с образно-описательной *расовой* характеристикой раг не было (к тому же далеко не все из написанного в те отдаленные времена дошло до нас). После появившегося в начале нашей эры указанного выше трактата “*Рага сагара*”, следующие известные нам работы относят приблизительно ко времени X–XIII веков (среди них “Сангита ратнамала” Мамматачарьи и, безусловно, “Сангита ратнакара” Шарнгадевы). Со временем кроме литературных описаний появляется и их живописное изображение (подобный вид работ обычно именуется как *рагамала*, т.е. “гирлянда раг”). Среди известных трудов “Паичама-сара-самхита”, полагают, что он написан Нарадой около 1440 г.; “Рагамала”, ее автор Пундарика Витхала, год создания – 1576; “Сангита дарпана” – ав-

тор Дамодара Мишра, начало XVII века; “Анупа-сангита-виласа”, написана Бхава-Бхаттой припл. в 1674–1700 гг.; “Сангита-мала” создана около 1750 г. неизвестным автором и т.д.¹⁰⁵. Анализируя ранние труды (написанные на санскрите) и ряд более поздних (на хинди), можно сделать вывод, что в определенной мере они являются литературно-изобразительными творениями авторов, создававших свои самостоятельные версии видения раги в ореоле ее *расы*. Безусловно опирающиеся на традиции (в отношении принадлежности к богам, использования соответствующего цвета и прочей атрибутики), они, тем не менее, представляются достаточно удаленными от *расовых* характеристик, бытующих непосредственно среди музыкантов-исполнителей. Но это не означает их игнорирования. В действительности это высоко ценное творческое наследие со своим особым образно-вдохновляющим ассоциативным миром, навязанным чувственным восприятием красочно-звуковой палитры, отражающей сокровенное таинство раги. (В дальнейшем в качестве иллюстраций будут приводиться отдельные примеры из обширной коллекции *рагамала*¹⁰⁶).

Продолжая и практически завершая попытку рассмотрения возмущающихся явлений на становление и определение *расовой* характеристики в раге, с точки зрения оценки того, что, когда и в какой мере влияло на этот процесс, следует еще раз акцентировать внимание на оригинальности и многомерности самой природы этой образно-эмоциональной сферы. Ведь собственно раг, посвященных конкретным божествам, не так много, большинство раг является носителями общечеловеческих чувственных переживаний, но особым образом выделенных и индивидуально закрепленных за каждой рагой, посредством ассоциативной связи с определенными звуками и интонациями. По сути, за любым абстрагированным музыкальным образом стоит чувственно-осознанная мысль. И поскольку в индийской музыке изначально ведущую роль играла именно вокальная музыка, то особо следует выделить и роль поэзии, по-своему оказавшей заметное (или даже достаточно действенное) влияние на охарактеризование *расовой* сферы раги. Речь идет непосредственно о поэтических текстах *гити*, которые составляли тематическое ядро музыкальных композиций, создаваемых на основе раги. Неважно,

мелодика ли, сотканная из звуков раги, вызвала к рождению нужных ей слов, или слова искали единственно подходящее мелодическое выражение... это таинство творческого процесса. Но так или иначе со многими рагами связывались сочиненные на их основе разнотанцевые музыкально-поэтические *гити*, передающиеся и хранящиеся веками частично в записи, но больше в памяти музыкантов, воспитанных в условиях устной традиции. В результате тонкого сплетения поэтических строф и созвучных им мелодических интонаций выкристаллизовывались новые грани чувственных переживаний, обогащающих *расу*, и появлялись более развернутые (взамен первичных) образно-эмоциональные характеристики, отражающие тончайшие оттенки сложных, но образно-цельных эмоциональных состояний, присущих рагам.

Не следует, однако, упускать из вида, что на характер поэзии, предназначенной для музыкальной композиции, в свою очередь влияли и сам музыкальный жанр. Например, поэтические строфы *дхрупада* должны были отличаться особо возвышенным и одухотворенным стилем, в то время как поэзия *кхяла* по большей мере отражала чувственно-любовные переживания героев и т.д. Кроме того, некоторые музыкальные жанры, в частности, *тхумри*, *танна*, благодаря своей жанрово-стилистической специфике способствовали выделению отдельных раг в разряд “фаворитов” с соответствующим “расширением” их *расовой* характеристики, в результате чего определенным изменениям подвергалась и сама рага.

Таким образом, чем глубже мы будем входить в суть проблемы влияния и взаимодействия, тем больше в этой цепочке связей будет появляться звеньев, степень значительности которых будет колебаться в зависимости от времени, условий, творческих взлетов и т.п. В данной работе важно на основании изложенного материала сделать вывод, касающийся непосредственно объекта внимания. Он заключается в том, что канонизирование на определенном этапе сложившихся *расовых* характеристик раг ни в коей мере не означало останова процесса выявления особенных эмоциональных оттенков, потенциально заложенных в раге. Этот процесс продолжается поныне на самых разных уровнях: индивидуального творчества, жанрово-стилистических направлений и пр. И в этом мы неоднократно будем убеждаться по ходу дальнейшего изложения материала.

Для свободного и полного отображения всех тонких нюансов, присущих настроению и характеру исключительно индивидуальных по своей природе раг, в результате множественного качественного отбора большинством индийских музыкантов были признаны три основные *расовые* категории (*стхаибхавя*), каждая из которых отражает целый спектр разнообразных эмоций. Это *шингар*, *бхакти* и *вир*. При этом в качестве характеристики образно-эмоциональной сферы раги редко выступает просто какая-то одна из этих названных *рас*. Как уже говорилось, они представляют лишь основные типы эмоций, и выделение из них какого-то одного нюанса, как и подключение оттенков других *рас* придает им более тонкий, углубленный характер выражения чувств в определенном направлении. Сконцентрированность на этих трех своеобразных универсалиях не означает сужения выразительных эмоциональных красок или отказа от других (приемлемых для музыки) *рас*, но свидетельствует о признании лидирующего положения за названными тремя *расами* ¹⁰⁷.

Как известно, сфера настроения разнообразных раг может выражать как какой-то единичный чувственный аспект из общего спектра эмоций, свойственных одной *расовой* категории, так и напротив, сочетать в себе несколько оттенков разных *рас*. Так, например, героическая, бравурная *раса вир* в сочетании с *хасья* может передавать чувство радостного ликования по случаю победы, а в другой раге она же в сочетании с *бхакти* уже будет передавать чувство вдохновенной торжественности победы и т.д. Или, например, основная *раса шингар* (любовь) в раге *Биха* выражается в сплетении чувств *рати* (сладострастия) и оттенка *ватсалы* (нежности). Весьма тонко это проявляется, например, в попеременно обыгрываемых интонациях – то с присутствующей острой (повышенной) четвертой ступенью (*ма тивра*), то с мягкой (натуральной т.е. *ма шуддха*), плавно уходящей в третью ступень. Относительно *расы ватсалы* следует отметить, что хотя ее основная характеристика выражает чувство родительской или родственной любви, но она может в отдельных случаях быть и отражением нежных и теплых чувств, в принципе. Таким же образом, как отмечалось выше, на основную *расу* могут бросать свой “ответ” и такие *расы* как *адбхута* или *карна*.

Последняя, несмотря на ее частое отражение в музыке, все же не причисляется к ряду ведущих, потому что полагается (как и в драме по системе Бхараты) причинно-следственной. То есть *раса каруна* расценивается не как абстрагированная, а возникающая в результате несчастной любви (и тогда, располагая богатством нюансов, она наделяет *шрингар* множеством своих печально-грустных оттенков), либо из-за иных превратностей судьбы, что ведет от страдания к единению с миром природы, обращению ко всевышним силам (и это может наполнить *бхакти-расу*, например, духом серьезности, углубленно-степенного созерцания). Это очень важно, поскольку по индийским религиозно-философским воззрениям длительное пребывание в безнадежно-давящем состоянии отчаяния угнетающе действует на душу; отчего и само это состояние не может признаваться в музыке как самоценное лидирующее чувство, оно должно иметь причину и выход... Поэтому оно и проявляется в музыке не как изолированное, отстраненное от любви, от веры..., а через глубокое чувство сострадания, предполагающее облегчение. Вероятно поэтому, если само слово "*каруна*" имеет значения жалкий, плачевный, грустный, печальный, то в значении именно *расы* оно выступает с оттенком сострадания, сочувствия. Таким образом, если проводить какие-то сравнения, то эта *раса* не могла быть отнесена к числу "запретных", наподобие *раудры*, поскольку, несмотря на средоточие в *каруна* печальных эмоций, она не содержит в себе (в отличие от *раудры*) поражающего злого жала, а, напротив, наполнена участливым сопереживанием, разделяющим печаль, а значит, в результате и сглаживающим остроту боли.

Завершая этот краткий аналитический обзор, следует еще раз констатировать, что в качестве наиболее приемлемых и чаще всего отражаемых в *рагсангит* отмечаются *расы шрингар, бхакти, вир, каруна, хася, адбхута, шанга* (со всем разнообразием их оттенков и сочетаний). С учетом насыщенности, содержательной ассоциативности и специфической условности музыкального выражения был выработан оценочный критерий, по которому, как уже отмечалось выше, в качестве основных (т.е. ведущих, доминирующий или фокусирующих) эмоциональных категорий были выделены из указанных три первые *расы*.

Следует однако учитывать, что при общем восприятии прин-

ципально важных положений, тем не менее в среде индийских музыкальных школ (*гхаран*) далеко не по всем вопросам наблюдается абсолютное согласие. Как оно отсутствует, например, в плане классификации раг, в терминологии, так же его нет и в отношении к *расам*. В частности, признание некоторыми исполнителями-инструменталистами *расы бхакти* в значении обобщающей эмоциональной категории (как проявления религиозного чувства духовного поклонения) не означает, тем не менее, принятия ими *бхакти* в качестве самостоятельной *расы* (она по-прежнему остается для них "собирательной", то есть своеобразной комбинацией из нескольких *рас*). К разряду несогласованности также относятся и принадлежащие отдельным рагам их *расовые* характеристики; музыканты разных *гхаран* оставляют за собой право на иную их интерпретацию, либо на определенную корректировку.

Исходя из этого автор данной работы делает попытку представить изученный и проанализированный им материал на основании корреляционного подхода к существующим образно-эмоциональным, т.е. *расовым* характеристикам раг. Базовым материалом для данного исследования стали теоретико-эстетические основы *Рампур-Сахасван гхараны*, в таинства которых автор (в процессе длительного обучения) был посвящен ее именитым представителем *ушадом* Хафизом Ахмед Ханом, известным в музыкальных кругах не только как прославленный певец, но и как знаток в области теории и эстетики.

Раса шрингар – самая почитаемая испокон веков во всех видах искусства. Это одна из самых значительных и характерных *рас*, свойственных природе раги. В определенной мере ей даже сегодня приписывается значение *ади*, т.е. оригинальной первостепенной *расы*, представляющей собой универсальную созидательную силу¹⁰⁸. В трактате "Шрингара пракаша" ее автор Бходжараджа, выдвигая *расу шрингар* в качестве предвосхищающей, говорил, что если поэт обладает способностью чувствовать ее, тогда всю вселенную он наполнит красками *рас*, но если его поэзия лишена *шрингар*, то и весь мир покажется сухим и безжизненным¹⁰⁹. Подобно тому же, но иным образом высказывает эту мысль Рупа Госвами, бенгальский автор трактата "Уджваланиламани". По его словам, именно потому, что есть *раси* и *рагини*, соответствующие мужскому и женскому тем-

пераменту (*найака* и *найика*), глубже всего сфера их эмоций может быть передана через *расу шрингар*, поскольку сила чувства любви возносит к *шанта*¹¹⁰. Интересно, что многие средневековые авторы рассматривают *шрингар* и *шанта* происходящими из одной *стхабха* (основной *расы*), приносящей познание истины и мир разуму.

Вслед за Бхаратой, многие ученые, в частности Патанджали, также признают *шрингар* первой и наиболее значительной *расой*, дающей возможность мужчине и женщине медитировать к каузальному звуку *спхота* (идеальному неразделенному космическому звуку). В этом идеальном средоточии становятся осязаемыми обе сокровенные сущности, слитые воедино, *према-сварупа* и *анандагхана-раса* (природа любви и чувство непрерывной радости). Объясняемая возникновением и раскрытием в результате полного слияния разума и чувства, *шрингар* (или *шрингара*) изначально возводилась к уровню божественно-сущной, порождающей желание творить. По словам Мадхусудана Сарасвати, *шрингара* как нечто "сияющее и чистое помогает всему разорванному на части связаться в узел кругового процесса рождения и перерождения"¹¹¹. Развивая эту же мысль, Бхаджараджа в своем трактате "Шрингара пракаша" указывал, что *шрингара* включает в себе не только *пурушартха*, т.е. человеческую устремленность к совершенству, но и отражает жизненно-важное желание *атмайони*, выражающее сущность рождения¹¹².

Начало столь глубокому толкованию *расы шрингар* было положено еще в "Натьяшастре", где она трактуется с позиций философской доктрины *триварга* (три ценности или цели в жизни человека), а позже уже в пределах *чатурварга* (четырёх основных жизненных пути). Это *дхарма-шрингар* (как религиозное, благочестивое чувство любви), *артха-шрингар* (как целеустремленное желание), *кама-шрингар* (любовное чувство, желание любви), *моक्षा-шрингар* (любь как спасительная сила, освобождающая душу). Кроме того, *шрингар* также рассматривалась и как любовь (*рати*) с позиции психического состояния через качественно-различные ее проявления: любовь как доброты (*према*), как дружеская привязанность (*снеха*), как уважение или почитание (*мана*), как сильная любовь и близость (*праная*), как страсть (*рага*), здесь именно в этом значении¹¹³. В поле зрения находились и чувства, относящиеся к разряду "нурвакти" (крайних, далеких от совершенства), в которых лю-

бовь выражается через самолюбование, высокомерие и пр. (*ахамкара*, *абхимана*). Полагалось, что собственно в *расе шрингар* подобного рода чувства могут присутствовать лишь в преобразованном виде, т.е. когда самовлюбленность перерастает в достойное осознание своего "я", и соответственно выражение любви проявляется не в искаженном, а в истинном понимании ее смысла.

В силу богатой природы этого всеобъемлющего чувства, дарованного человеку как великое благо, при дальнейшем выкристаллизовывании *расы шрингар* как эстетической категории, в процессе установления высших и низших градаций с точки зрения эстетической и эмоциональной ценности многие отражающие ее грани были сохранены, развиты и даже преумножены, другие отошли или нашли свое более яркое и конкретное выражение в иной ипостаси (например, в ставшей самостоятельной *расе бхакти*).

Не утратив душевных оттенков любви, близких к поклонению, *раса шрингар* в рагах в основном выражает любовь, связанную с романтическими и эротическими чувствами. В этом плане еще Бхаратой были отмечены два направления в эмоциональной сфере *шрингар*, это *самбхога* и *випрамбха*. Первая, *самбхога-шрингар*, олицетворяет союз, соитие, удачную любовь, ведущую к соединению. Вторая, *випрамбха-шрингар*, выражает чувства разлуки, ожидания, обманутой надежды, разочарования. Оба эти направления до сих пор являются основными, но теперь в *рагасанга* они именуется иначе: *милан* (что означает: встречаться, соединяться; или образно – свидание) и *вирах* (означает: оставлять, покидать; разлука). Они стали своеобразными терминами, условно отображающими позитивные и негативные эмоции любви. То есть расовая сфера *шрингар* *милан* образно связывается с мечтами о встрече, со свиданием, светлыми чувствами, радостным настроением и т.п.; расовая сфера *шрингар* *вирах* – с разлукой, грустью, печальным состоянием.

Подобная символика не претендует на раскрытие тонких нюансов в сфере любовных переживаний. Однако в этом усматривается скорее положительное нежели отрицательное, ибо более детальная расшифровка может иметь чрезмерно субъективный налет, а образно-символическая лишь указывает направленность эмоций в определенную сферу чувств. Поэтому часто для отображения сути *расы* раги используются краткие обозначения типа: *шрингар вирах* или

ириггар милан, а также ириггар вирах—милан (как выражение сложного неопределенного чувства). Необходимость в более пространным ее представлении может зависеть от многого: от характера самой расы (ее неоднозначности, тонких нюансов и т.д.), от наличия ее традиционной интерпретации, образной связи с божествами, мифологическими героями и т.п.

Далее рассмотрение конкретных расовых характеристик будет проводиться непосредственно через интонационный комплекс раги, поскольку именно он является наиболее ярким выразительным средством, представляющим индивидуальный мир раг. Вербальная формула-характеристика (так же, как изобразительная) играет лишь роль проводника, помогающего проникнуть в глубины звуковой сферы раги, указав направление ее эмоций, орбисовав ее расу своими средствами. Оставим в данный момент в стороне исторические причинно-следственные аспекты, породившие индийскую рагу именно как многоуровневый феномен, все составляющие компоненты которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. Возьмем последнее за основу и попытаемся проследить и проанализировать те узы, которые связывают образные толкования расы (как вторичные) с природой интонационно-звукового поля раги (как первичного). Многое из этой области все равно останется за пределами чисто логических объяснений, но некоторые моменты безусловно обнаружат их взаимоприятельную суть. Тем более, что ряд положений имеет свою обоснованность в индийской теории.

В частности, это касается отдельных ступеней (свар) звукоряда раги. Известно, что первая ступень — са, является основной, образно именуемой “*bhūdy*”, т.е. самой сильной “точкой” притяжения для всех остальных звуков. Именно поэтому в некоторых рагах с расой ириггар вирах, а также в рагах сумерек (в основном из *тхата* Пурви) свара са весьма часто “обходится” и долго не берется (хотя по развитию мелодики кажется, что “разрешение” в эту ступень уже давно должно было произойти). Создается ощущение чувства неуверенности, беспокойства из-за отсутствия “успокоения”, которое несет в себе основной тон. Например, в раге Марва, при том, что первая ступень в ее звукоряде безусловно есть (иначе и не может быть), то чтобы особо подчеркнуть печальный характер ее расы, при представлении звукоряда в восходящем движении свара са опуска-

ется: показ звукоряда начинается со свары ни (нижней октавы) и сразу переходит в ре (средней октавы) и последующие свары; са появляется только в верхней октаве и затем при движении вниз уже в качестве завершающего тона. И в характерных интонациях раги эта свара практически не появляется.

В двух других рагах — Пурия-кальян и Пурия, близких по расе к раге Марва, но заключающих в себе определенные оттенки надежды (особенно во второй раге), хотя запись звукоряда производится также (для подчеркивания сентимента сомнения), но в мелодических интонациях свара са проявляется более уверенно (особенно в Пурии). Тем не менее, если дальше продолжить сравнения, то присутствие са в Пурии в корне отличается от применения ее в раге Сохини. При схожем составе звукоряда, но при иной характеристике расы ириггар—вирах, в Сохини, где боль разлуки, нагнетаясь, вырывается наружу как “крик души”, его выразителем является именно са, надрывно и протяжно звучащее в верхнем регистре.

Пятая ступень — свара па также отличается устойчивостью и поэтому столь же редко появляется в рагах с расой, подобной предыдущим. Однако устойчиво-успокоительный характер па по-своему не подходит для некоторых раг совершенно иного типа, например, ее нет в Абхоги-канхра и Малкаунс, которые имеют возвышенную расу бхакти и серьезное глубокое чувство ириггар. В отличие от предыдущих раг, состоящих из шести и семи тонов, эти раги пяти-тоновые, и их интонации не содержат никаких “томительных” опеваний (жаждущих успокоения), а отличаются “достойной поступью”, силой духа и даже особой энергетической насыщенностью (особенно Малкаунс). Однако следует учитывать, что при отсутствующей сваре па здесь очень сильна роль первой ступени са и четвертой — ма. В тех же случаях, когда па присутствует в звукорядах раг, выполняемая ею роль также не расценивается однозначно. Если при одних интонационных сочетаниях она демонстрирует устойчивую уверенность, то при других этот устойчивый характер может олицетворять собой и отрешенное спокойствие, если (как, например, в Асавари) мелодические взлеты к болезненно-обостренной пониженной шестой ступени (джа-комал) “оппадают” и растворяются в нейтральном покое пятой — па (как в водной глади исчезает упавшая слеза...).

Традиция полагает, что раги, имеющие в своем звукоряде вторую пониженную ступень (*ре-камал*) в основном обладают характерным чувством переживания, трогательной жалостливости, печальной грусти, страдания и сострадания (т.е. различными оттенками *расы шрингар-вирах*). Если же *ре камал* предписано исполнять с *андолит* (тремоло), то это соответствует выражению особого чувства поклонения (*бхакти расы*).

Применение повышенной четвертой ступени (*ма-тивра*) также отличается своей характерностью. С одной стороны эта *свара* может служить выражением остроты победно-бравурного чувства (одной из красок *расы вир*). С другой стороны отражением острого чувства тоски (из сферы *расы шрингар-вирах*). Но все это, в свою очередь зависит от того, в какую ступень и каким образом произойдет "разрешение" данного звука, то есть каков в целом будет этот мелодический оборот.

Последнее замечание относится не только к указанной ступени звукоряда. В принципе, все приведенные выше характеристики *свар* нельзя рассматривать изолированно, без учета общего интонационного контекста раги. То есть значение имеет не только конкретная мелодическая интонация, в которую включается какая-либо из выделяемых нами *свар* (с особенностями ее фиоритурной окраски, степенью акцентирования, звуковым окружением и т.д.). Важно и то, какое место она занимает в общем интонационном кругу, частота появления данной *свары* в других мелодических оборотах и также ее отношение (или принадлежность) к основным опорным звукам раги — *вади* и *самвади*. Оба эти тона обладают значительной степенью влиятельности на *расовую* сферу. Особенно *вади*, которая образно расценивается как "дэсива", т.е. "основа жизни" раги. И соответственно тому, вокруг каких именно *вади* и *самвади* (с точки зрения их качественных характеристик типа приведенных выше) концентрируются мелодические ходы, — высвечиваются и специфические краски этоса раги. Это особенно важно в тех случаях, когда *джати* (т.е. звукоряды) каких-то раг совпадают, но их интонационный мир из-за иных точек притяжения формируется совсем иначе, изменяя (порой весьма существенно) и облик *расовой* характеристики.

Наконец следует сказать особо о тонкостях звуковысотного ин-

тонирования. Имеется в виду обостренное ощущение вибрационного поля *свары*, в котором в зависимости от настроения *расы* музыкант будет использовать его предельно высокий уровень, подчеркивая остроту выражаемых чувств, либо заниженный, средний или колеблющийся, передавая иные чувственные ощущения. При этом степень высотности интонирования внутри *свары* будет измеряться в градациях *шрути*. Если образно представить их в виде звуковысотных точек (составляющих целостную *свару*), то голос певца, воссоздающий *расовую* сферу, всегда остановится на исключительно нужной. Он может, к примеру, плавно скользя, пройти через всю глубину *свары* и, выходя из нее, лишь слегка дотронуться до самой крайней *шрути* другой соседствующей *свары*, мгновенно уйти, расстроив ее своим прикосновением, и оставить в ожидании желанного звучания ее в полную силу чувств. По уверению многих музыкантов в качестве направляющей силы в процессе поиска нужных чувственных интонаций, как правило, используются не теоретические расчеты разработанной когда-то микроновой системы альтерации (где указывалось качественно-именное и количественное содержание *шрути* в пределах каждой *свары*), а профессиональная исполнительская интуиция, позволяющая улавливать единственно верные гармоничные сочетания в сфере *свара-расовых* соотношений¹⁴. Главными ориентирами при этом служат непосредственно содержащиеся в раге указания относительно предполагаемой вышенности либо заниженности звучания особо выделяемых *свар*, продиктованные содержанием образно-эмоциональной характеристики раги.

Таким образом, опираясь на определенные специфические положения, входящие в комплексную систему выразительных средств раги, полагаем возможным приступить к рассмотрению отдельных, выделяемых в качестве наиболее своеобразных и показательных *расовых* характеристик, чтобы под этим углом зрения с их помощью попытаться глубже проникнуть в сущность природы раги.

Итак, раги, несущие в себе расу *шрингар*, распадаются как бы на две ветви. В одной преобладают чувства, образно связанные с "разлукой", и их характеристики либо заключают в себе само слово *вирах*, либо это явствует из их содержания. В другой — раги, наполненные противоположным светлым чувством, ассоциирующимся с же-

ланным свиданием, т.е. с *милан*. В подобном разделении есть свой смысл, но поскольку оно достаточно условно, то немало раг в силу особенности своих характеристик занимают "промежуточное" положение (*вирах-милан*), что не означает, однако их неопределенности или незначительности, скорее напротив, сфера их эмоций сложна и трудно выражима словами (как непросты и чувства самой любви).

Раги *шрингар-вирах* имеют свой особый образный мир. Он прежде всего овеян *каруна-расой*. Это любовная печаль, чувство одиночества, разочарования; и все звучащие интонации, как и поэтические строфы, мелодика и импровизации в этих рагах проникнуты глубоким чувством жалости и сострадания. Но есть в сфере *шрингар-вирах* и раги, в которых царит сильный оттенок *расы вира*, когда чрезмерная надрывность любовных чувств порождает возбужденное состояние. И есть раги, наполненные чувством, которое не обозначается специальной *расой*, но которым любовь живет – это чувство надежды, как маленький луч света, пробивающийся сквозь мрак печали. Но если чувство надежды более сильное, окрыляющее, а печаль не столь глубока – то это уже иная рага и конечно иная *раса*.

Обрисовку самых печальных эмоций *шрингар-вирах* можно начать с раги *Асавари*. Разлука с любимым, крушение всех надежд, разочарование..., такими чувствами насыщены ее интонации. Постепенное, но как бы нетерпеливое (минуя второе третье ступень – *га*) восходящее движение прерывается остановкой на беспокойной тремолирующей сваре *дха камал* (шестой пониженной), опадающей в *па*. Следующий, более короткий (от четвертой ступени – *ма*) взлет к той же *дха камал*, плачущей и зовущей, снова заканчивается уходом (через *ма*) в безнадежно спокойную и отрешенную свару *па*. И далее скорбно-тремолирующая *га камал* вливается в довольно сильную своим беспокойством *свару ре*, поглощаемую завершающим звучанием *са* (светильник потух...).

Таковы первые из главных интонаций этой раги, определяющие ее своеобразным характером *па* (как *вади*) и *ре* (*самвади*). Дальнейшие характерные мелодические обороты формируются из звуков верхнего регистра, в которых преобладают в основном все те же интонации, т.е. ниспадение *дха-камал* (через *ни-камал*) в *па*, и метание беспокойной *свары ре* между тремолирующими *сварами га-камал* и *са* верхней октавы, из которой он то вырывается, то вновь

входит, затягиваемый ее непреодолимой силой. В отдельных интерпретациях направленность интонаций в сторону устойчивой свары *па* объясняется пусть малым, но сочувственным успокоением, дающим передышку от боли переживаемых страданий; но, в принципе, общий настрой остается в рамках той же *расовой* обрисовки.

Все эти характерные интонации, как уже отмечалось, хранятся в памяти и в записи без строгих ритмических пометок, и являются основным разрабаточным материалом как для вне метрических композиций (типа *алана*), так и для различного рода импровизаций с *талом*, и для тематического (т.е. мелодико-поэтического или инструментального) ядра музыкальных композиций. И весь эмоциональный и образно-ассоциативный настрой этого интонационного материала заключен в общую базовую структуру, представленную в виде особых зафиксированных формул, тающих в себе огромный эстетический потенциал. Профессиональный музыкант должен обладать знанием и умением "прочитывать" их, вызывая к жизни эту "данность" посредством выражения ее в исполнительском процессе. И эта способность творческого "прочтения раги" воспитывается годами. Поэтому мир раги является практически неиссякаемым источником, предоставляющим исполнителю право на индивидуальное интерпретирование основных, базовых данных раги. Отсюда и неустанное, основанное на тонком художественном вкусе обогащение толкования *расовой* сферы раги, появление поэтических и изобразительных имиджей их облика, приписывающих рагам образы богов, героев и героинь.

Имеет подобное выражение своей художественной образности и *Асавари*, представленная как *рагини* (одна из жен *Шри раги*). Несчастная и потерянная, она находится в одиночестве; боль и душевные страдания сжимают ее сердце, когда она представляет себе, что ее возлюбленный развлекается с другой женщиной, занявшей ее место... Таково, примерно, содержание поэтических строф, помещенных над живописной миниатюрой, посвященной раге *Асавари*¹¹⁵.

Не менее печальная сфера эмоций свойственна и утренней раге *Калингада*, *шрингар-вирах* который наполнена ощущением боли разлуки. Для этой раги характерно верхнерегистровое развитие, и это выражается уже в ключевом, взлетающем вверх мелодическом движении: *ма па дха-камал ни са*, где седьмая ступень *ни* и есть *вади*.

удержание на ней перед “разрешением” в са верхней октавы пронзительностью своего звучания подчеркивает обостренность испытываемой душевной боли. В другом характерном мелодическом обороте (обычно предшествующем ключевому и также идущему от четвертой ступени) акцентируемая *свара ни* переходит в *дха камал* и останавливается на *па*, в целом образуя исключительно томительную интонацию. С ней перекликается сходная в интервальном и эмоциональном соотношении мелодическая интонация, идущая от акцентируемого звучания *самвади га*, переходящая в *ре камал*, и замирающая на первой ступени. Поскольку *Калинда* – это одно из названий реки Джамуны, то по преданию томительный плач любви, обращенный к реке, мог быть принят ею, и тоску уносили ее сильные священные воды.

Восьма характерными интонациями выражает *шрингар-вирах* вечерняя рага *Ханскиникини*. В ее звукоряде вообще нет шестой ступени (*дха*), а вторая (*ре*) присутствует только при движении мелодии вниз, и участвует в образовании характерного мелодического оборота, обычно появляющегося в качестве заключения почти после каждого небольшого музыкального развития. Это *га камал ре са* (причем звуки третьей и второй ступеней могут настойчиво несколько раз повторяться прежде чем уйти в следующую *свару*. Во всей раге царит атмосфера какой-то опустошенности или “печального затишья” (возможно, отчасти это достигается квинтовым разлетом между двумя устойчивыми *сварами па и са*, выступающими в роли *вади* и *самвади*). Самой показательной, вносящей в рагу особенную краску, считается нисходящая интонация *ни камал па*. Но еще более характерным является применение в этой раге обеих *свар* – *га* и *га камал*, также как *ни* и *ни камал*. И когда после *ни камал*, уходящей в *па*, появляется пронзительно звенящая *шуддха ни* (“разрешающаяся” в *са*), или после *шуддха га* через *свары па и ма* приходит *га камал* – это вызывает какое-то удивительно сильное томящее чувство.

Если сравнивать эти три раги, исключительно близкие по своим *расовым* трактовкам, то совершенно четко будет прослеживаться их интонационное различие. Это объясняется и принадлежностью к разным *тхатам* (Асавари, Бхайрав и Кафи), что означает разницу в звукорядах, и наличием иных опорных звуков (*вади, самвади*), и со-

ответствующим сугубо индивидуальным комплексом характерных мелодических интонаций. То есть смысл данного анализа как раз и заключался в том, чтобы выявить сколь не единообразны, а напротив, отличительны характеристические данные раг, даже столь близких по своим *расам* и некоторым другим общим положениям.

В этой связи можно прибегнуть и к еще более тесным сравнениям, например, рассмотреть рагу *Джаунпури*, которая принадлежит к тому же *тхату* Асавари, раг и ее одноименная рага. У этих двух раг те же *вади* и *самвади*, но разница заключается в характерной интонационности. *Джаунпури* возникла примерно во второй половине XVII в. и, возможно, явилась результатом желания внести определенную краску надежды в печальный мир, создаваемый рагой *Асавари*. И поэтому в томительно текущих интонациях *Джаунпури* (очень близких к *Асавари*) вдруг от *свары па* возникает яркий взлет к *са* (верхней октавы), как лучик солнца, вырывающийся из-за туч. Правда, он тут же гаснет под давлением *свары дха камал* (пониженной шестой ступени). Но в другом месте, где ниспадающая интонация уже почти склоняется к печальному исходу (*па га-камал ре...*), стремительный возврат от *ре к ма* опять дарит еще один проблеск надежды. Тонкое обыгрывание музыкантом в своих композициях именно этих интонаций вносит в исполнение тот особенный колорит, что свойствен этой раге.

Однако это не единственная рага, несущая в себе подобный эмоциональный оттенок в сфере *шрингар-вирах*. К таковым можно отнести, например, утренние раги *Синдхи-бхайрави* и *Байраги*. Пожалуй, единственно чем они полностью схожи, это своими *вади* и *самвади* (*ма и са*). В первой, осветляющими печаль, всеяющими надежду и, может быть, даже вносящими определенное оживление, являются краски, заключенные в мелодических интонациях, где вместо пониженных *свар* *дха-камал* и *ни-камал*, появляются они же, но как *шуддха* (что не является прихотью исполнителя, а содержится в правилах раги); а *ре-камал* используется достаточно редко и потому освобождает многие мелодические обороты от своего угнетающего давления. В *Байраги* томительная атмосфера разражается благодаря отсутствию концентрации внимания на *сварах* – носителях особенно тяжелых эмоций (за счет их своеобразной “разбросанности”), и, в принципе, довольно широкими мелодическими ходами.

В продолжение рассмотрения того же ракурса эстетических пе-
реживаний, коснемся еще двух раг, *расовая* сфера которых при не-
которой схожести с предыдущими обладает своими особыми отли-
чительными свойствами. Первая из них *Суха-канхра* (*-канара*). Ее
раса, складывающаяся из сочетания *ириггар-вирах* и *бхакти*, не
просто содержит проблемные надежды, но выражается надрывной
мольбой, вызыванием к надежде (чтобы она не оставила душу) и к
счастью любви (чтобы оно пришло!). Лежащий в основе этой раги
звукоряд, типичный для *мхата* Кафи, конкретно здесь не имеет *сва-
ры дха* (т.е. шестой ступени), и характерные интонационные оборо-
ты в *Суха-канхра*, включают взлеты от *па* к *ни камал*, а также от *ре*
к *па* (в самом типичном для этой раги обороте: *га-камал ма ре па*).
Сила последней мелодической интонации определяется еще и тем,
что *па* и *ре* – это *вади* и *самвади* этой раги. В принципе, развитию
мелодики в *Суха-канхра* предписаны самые разнообразные *вакра-
движения* (кружащие, зигзагообразные) и опевающие интонации
(удивительно созвучные русским плачам-причитаниям, только в дру-
гой “ипостаси”). Попутно хотелось бы упомянуть, что эта рага тра-
диционно применяется в восточной части Индии в музыкальных
драмах “Рама-виджая” (“Победа Рамы”) или “Сита-сваямвара”
(“Сита – сама выбирающая супруга”). В частности, в одном из
кульминационных по напряжению моментов, в *гити*, основанной
на этой раге, звучит отчаянная мольба Ситы о том, чтобы вопреки
неожиданному дурному предзнаменованию свершилось то, что давно
было предназначено судьбой – ее замужество с Рамой, инкарнацией
бога Вишну¹¹⁶.

Вторая рага, которую хотелось бы выделить – это *Джхиджхос-
ти* (относящаяся к *мхату* Кхамадж). В ней, при таком же объедине-
нии *рас ириггар-вирах* и *бхакти*, стремление к духовной радости и
чувство надежды на счастливое время любви столь велики, что уже
как будто ощутимы, хотя реально этого еще нет. С удивительной
тонкостью это передается всеми компонентами раги; в частности, в
звукоряде, семитоновом при нисхождении, но пятитоновом при восхо-
дящем движении, соответственно отсутствуют *свары га* и *ни камал*
(поскольку одна “слишком мажорна”, а другая “весьма грустна”). И
поэтому ожидание радости и наслаждения проявляется в интонаци-
ях, устремленных вверх, где минуются эти “не совсем подходящие”

свары, и оттого мгновенно поднимается тонус. Он укрепляется и
мягким характерным глissандовым ниспадением *свары дха* в *ма* и
свары га в *са*, которые здесь как *вади* и *самвади* (*ма* и *са*) подчерки-
вают чувства определенной уверенности. Но весьма частое появле-
ние *ни камал* практически во всех ниспадающих интонациях все
время как бы возвращает к реальности, в которой все радостное пока
присутствует только в мечтах... Эта рага столь давно любима всеми,
что в результате стала относиться к числу “нестрогих” и во времени
своего исполнения, и по правилам, которые музыкантами “слегка
поворачиваются” в ту или иную сторону в зависимости от превали-
рующих в данный момент эмоций.

Последнее замечание весьма характерно для многих раг с *расой*
ириггар-вирах, сочетающейся с *бхакти*. Эти раги обладают исклю-
чительно глубокой и тонкой эмоционально-интонационной насыщен-
ностью, и потому способны вызвать весьма сложные, практиче-
ски не выразимые словами эмоции. Отсюда и мера превалирования
одной *расы* над другой также находится в прямой зависимости от
душевного состояния ее выразителя.

Одна из таких раг *Пурви-дханашири*, исполняемая во время зака-
та. Ее *раса* переполнена чувством разочарования, осознанием кру-
шения всех надежд, но в сердце все равно продолжает жить лю-
бовь..., и *ириггар-вирах*, окрашенная грустью и печалью, вылива-
ется в смиренное *бхакти*, наполненное благодарностью Творцу за
мирную завершенность дня, давшего силы перенести душевную
боль. Это очень мягкая по характеру выражения рага. Ее томящие
интонации (с участием *ре камал* и *дха камал*) все время как бы ос-
ветляются ясной чистотой продолжительного звучания *свары га*,
являющейся здесь *вади*, благодаря которой “усмирятся” остро възды-
мающаяся повышенная *свара ма тивра*. Но интонации с беспокой-
но звучащей *сварой ни* (в качестве *самвади*), не имеющей “разреше-
ния” в устойчивое *са*, как и всяческий обход *свары па*, выдают со-
крытые в глубине души страдания.

Исключительно созвучна этой раге родственная ей *Пурви* (отли-
чающаяся чуть большим интонационным спокойствием, достигае-
мым, в частности, попеременным присутствием *ма* и *ма тивра*). В
ее *расе* заключена та же глубокая печаль *ириггар-вирах*, но из нее
своим глубокомысленным настроением выводит *бхакти*, окутывающая

рагу духом особенной таинственно-мистической ауры, возникающей из звукового поля раги, растворяющегося в лучах заходящего солнца.

Ранее нами уже отмечалась особенность раг для исполнения которых предписывалось время заката. И хотя в ходе исторического развития в интерпретациях *расы* многих из них происходили изменения (в большей мере склоняющиеся в сторону выделения *ширингар-вирах*), тем не менее и эти две приведенные раги, и другие, относящиеся к тому же сумеречному времени, по-прежнему несут в себе *расово-комплексный* интонационный заряд, созвучный неосознанному природному *сандхи*, независимо от того отмечается это кем-либо специально или нет.

Раги, сочетающие в себе *ширингар-вирах* и *бхакти* встречаются также и в утренних, и в ночных временных циклах; и несмотря на то, что все они очень разные, есть в них и нечто общее. Эту объединяющую роль выполняет отсутствие чувства подавленности, что происходит благодаря просветленным тонам, вносимым *бхакти*. Даже в рагах с печальными чувствами *ширингар-вирах* (например, в утренней *Бхатияр*, или в ночных *Каушик-дхани*, *Абхоги-канхра*, *Кауши-канхра*) происходит их перерастание в глубокую задумчивость и серьезную погруженность в мысли, устремленные к Богу. Что же касается раг с не столь грустными эмоциями *ширингар* (например, в утренней *Биласххани-тоди* или в ночных *Багеири-канхра*, *Кафи-канхра*), то *бхакти* вносит в них некую созерцательность, ощущение слияния с природой, пробуждающее надежду, что смягчает и сглаживает остроту боли.

Таким образом, мы уже практически перешли к рассмотрению раг, которые стоят как бы на стыке двух ветвей, то есть в их характеристиках *расе ширингар* сопутствуют в определенной мере оба оттенка – *вирах* и *милан*. Пусть это “свидание” еще только в мечтах, в слабых лучах надежды, но оно вносит новую чувственную краску, отраженную в более осветленных звуковых интонациях. Поскольку характер этих *рас* можно образно определить как колеблющийся, неопределенный и при том совершенно не однозначный, то следует рассмотреть для сравнения еще несколько раг.

Ночная рага *Пурья*. Ее *раса* – *ширингар* (*вирах-милан*) с оттенком *бхакти*, – выражает романтический характер глубокой задумчивости, но не столько с окраской печали, сколько с трепетным вдохновени-

ем. По своим эмоциям эта рага представляет целый комплекс чувств, но (!) вмещающийся в одно состояние задумчивости влюбленного, где есть и грусть, и ожидание, и надежда, и вера..., наполняющие душу благоговейным трепетом. Все это заложено в характеристике звуоряда и интонаций этой раги, а также в предписании развития интонационного материала в основном в нижнем и среднем регистре (с редкими выходами наверх), что в данном случае предполагает отвечающее *расе* определенное спокойствие мелодического течения, еще более подчеркивающее идею возвышенности чувства любви.

Следующая, *Пурья-кальян*, – рага сумерек, и в ее *ширингар-расе* совместное присутствие *вирах-милан* полностью выражает сентиментальные сомнения. Эта рага представляет собой довольно позднее образование, произошедшее от смешения *Пурьи* и *Иман-кальян*, породившее своеобразную *интонационно-расовую* характеристику. Хотя этой раге тоже свойственно нижнее и среднерегистровое развитие, но оно здесь функционирует совершенно в ином ракурсе. Здесь как бы на одном уровне постоянно обигрываются интонации щемящетомиительные, “безнадежные” (со второй пониженной ступенью) и нетерпеливо-трепетные, “обнадеживающие” (с четвертой повышенной), между которыми появляются мелодические интонации типа *ма-тивра ре-камал га* или *па ре-камал га*, где третья ступень – *га* в качестве *вади* выступает как своеобразная попытка “интонационного примирения”, хотя эти интонации больше ассоциируются с вопросом, остающимся без ответа.

Рага *Парадж* в известной мере является и ночной и сумеречной, относящейся к предзакатному времени. Если в предыдущей раге практически нет оттенка *бхакти* (что не типично для раг сумерек, но, видимо, сыграло роль довольно позднее ее образование и сам смысл полной “неуравновешенности” *расы*), то в противоположность тому в раге *Парадж* с той же двойственностью *ширингар* (*милан-вирах*) чувство *бхакти*, по сути, является преобладающим. Само же сочетание в *ширингар* оттенков *милан* и *вирах* в этой раге выливается в характер меланхоличности. Здесь в мерно разворачивающихся мелодических интонациях, практически лишенных томных *вакра-движений*, все время присутствует мягкое балансирование между мелодическими ходами, овеянными грустью, и более светлыми. Это создается размеренностью присутствия и различной сте-

пению акцентирования *свар ре комал* и *дха комал*, а также использованием обеих *свар ма* (*тивра* и *иуддха*). Атмосфера раги, можно сказать, выражает состояние не угнетенности, но утомленности (недаром ей приписывается имидж “затянувшейся” или “уставшей ночи”), когда чувства сомнения и надежды еще присутствуют, но отступают, и душа устремляется ввысь, желая раствориться в угасающей ночи... Отсюда ощущение исключительно большой тяги к верхнерегистровой *сваре са*. Часто даже мелодии *гити* в этой раге или начинаются непосредственно с “верхней *са*”, или эта *свара* появляется на сильной первой доле (см. нотный пример в Приложении). Но при этом самым любопытным является то, что в качестве *вади* выступает не *са*, а *ни* (“звучащая” седьмая ступень), и ее роль собственно и заключается в данном случае в усиленном подчеркивании устремленности к *са*, как к желанному успокоению¹⁷.

И наконец, в заключение ряда рассматриваемых нами раг с обоими оттенками *шрингар*, приведем рагу *Бхимпаласи*. Она была создана в середине XVIII в. знаменитым музыкантом Садарангом. Это исключительно богатая по своей *расово-интонационной* основе рага. В ней, по сути, на равных присутствуют и возвышенное чувство *бхакти* (как осознание величия природы и одновременного ощущения ее близости и единения с нею) и столь же возвышенное чувство *шрингар* (которое своей магической силой даже разлужку способно окрасить романтическими тонами мечтательности и наполнить душу ощущением восторга пылающей любви). Недаром здесь в качестве *вади* и *самвади* выступают две очень сильные *свары ма* и *са*. (Сравним сразу и *расу*, и роль *са* – *самвади* этой раги с рагой предыдущей, где *са* обязательно присутствует, но не главенствует). Характер *расы Бхимпаласи* овеян мечтательностью, под воздействием которой воображаемое “*милан*” становится почти реально-ощутимым, а реально существующее “*вирах*” лишь придает светло-грустный оттенок мечтам. И в интонациях это передается прежде всего опорой на устойчивые ступени. Например, *га комал* (пониженная третья) “не давит” здесь своей “минорностью”, а дает лишь нежно-лиричный оттенок, уходя в *свару ма* (*вади*), после акцентного фиксирования которой следует переход и “растворение” в *сваре на* (еще более сильной, хотя здесь и не главной). Этот интонационный ход *га-комал ма на*, является основным для этой раги, лучшим образом характеризую-

щим основную идею *расы* (как таящееся в глубине души чувство любви раскрывается под воздействием мечты). Этой мелодической интонации предшествует другая (более сосредоточенная на чувствах *шрингар-вирах*): *са га-комал ре са*, в которую далее, как бы в ее развитии, вплетается *ма*, но с тем же дальнейшим уходом вниз (*са га-комал ма га-комал ре са*), и затем, наконец, все перерастает в наполненную светом интонацию, ассоциирующуюся со *шрингар-милан*, приведенную вначале. Богатейший интонационный материал этой раги не позволяет далее в подобном кратко-схематичном плане обрисовывать ее возвышенно-тонкую *расовую* характеристику. При пятитоновом восхождении (без *свар ре* и *дха*) и семитоновом нисхождении ее звукоряда, а также при наличии пониженных *свар* – *га комал* и *ни комал* (предполагающих легко вибрирующую фиоритуруную окраску в виде трепетного *андолит*), открываются беспредельные возможности для выражения всей многомерности сочетания *бхакти* и *шрингар-вирах-милан*, воплотившейся в образно-едином мечтательном состоянии этой *расы*.

Сделаем специальный акцент на последнем высказывании, поскольку приведенное по отношению к *расе* данной раги оно практически выражает суть, лежащую в основе понятия *расовой* характеристики всех раг в принципе. То есть, как уже неоднократно подчеркивалось, индивидуальная *раса* каждой раги всегда является носителем одного образно-эмоционального состояния, но часто весьма многомерного по своей природе. Отсюда и раскрытие его содержания, порой, выливается в многословное толкование, сочетающее, казалось бы, не вполне адекватные эмоции. Однако это отнюдь не означает столкновения внутри *расы* казущихся контрастных моментов (конфликтность внутри *расы*, принадлежащей одной раге – немислима!). Это лишь свидетельствует о невозможности передачи посредством одноязычного вербального выражения всей глубины сложного эмоционального состояния (мир человеческих чувств и возможность их отражения средствами музыкальной выразительности намного богаче лексики любого стилистического пласта). Недаром в Индии *гуру* традиционно предпочитают раскрывать содержание *расы* непосредственно в беседах со своими учениками, через музыкально-поэтическую канву *гити*, созданных на основе постигаемой раги, и главное, через проникновение в звучание самой *раг-*

сангит, насыщенной неповторимыми красками мелодических интонаций, свойственных индивидуальной природе каждой раги. Таким образом, лежащие в основе *расовой* характеристики указания на принадлежность к *бхакти*, *вира*, *шрингар* (*вирах* или *милан*) и т.д. являются, по сути, условными, но своего рода универсальными обозначениями, требующими определенной "расшифровки". При безусловной опоре на традиционную трактовку *расы*, неразрывно связанную с интонационным комплексом раги, всегда остается известная доля свободы для ее творческой интерпретации. Собственно такой подход к "прочтению" и "представлению" *расовой* сферы раги имел место во все времена, и в этом ключе проводится анализ *расовых* характеристик в данном исследовании.

Раг со своеобразным сочетанием *вирах* и *милан* немало, но многие из них в качестве "отголоска *вирах*" имеют лишь оттенок легкой любовной грусти, поэтому их правомерно отнести ко второй вестти, где преобладают светлые тона и положительные эмоции *милан*. Было бы ошибочным, однако, полагать, что в этом случае *расы* будут достаточно однозначны. Романтичность и страстность чувств влюбленных наполняют их свидания (или предвкушение их) буйным сочетанием эмоций самых разнообразных оттенков. В раге *Бихаг*, например, *шрингар* проявляется как сильное страстное желание, но в тонком сочетании с мечтательностью и нежной "заботливостью". Последний оттенок отдельными музыкантами интерпретируется как "осторожность" или "настороженность", "озабоченность" или некоторая "обеспокоенность", но все это – чувства, сопутствующие влюбленному в его мечтах о сладостной любви. Это очень старая рага. Вначале она имела только *ма шуддха* ("чистая"), но потом (примерно с XVII в., уже после Тансена) в звукоряд ее была включена и *ма тивра*, но, естественно, появляющаяся не в хроматическом порядке, а в разных попеременно звучащих мелодических интонациях: *га ма га*, *па ма-тивра га*, *ма га ре са*, *га ма га па*, *дха па ма-тивра па га*, *ма га ре са* и т.д.

Поскольку не всеми музыкантами на равных условиях было принято данное нововведение, то и отнесение раги *Бихаг* к конкретному *тхату* по сей день является спорным: некоторые традиционно относят ее к *тхату* Билавал (где присутствует *свара ма шуддха*), другие к *тхату* Кальян (со *сварой ма тивра*). Примерно то же про-

исходит и по отношению, к ее *расе*. О тонких гранях ее характеристики говорит и тот факт, что во время одного из своих камерных выступлений (в ноябре 1991 г., в Дели) знаменитый *дхрупада* Захируддин Дагар даже пояснил и продемонстрировал, как в процессе исполнения *дхрупада* может быть выражена эта рага в зависимости от "усиления" отдельных ее эмоционально-интонационных оттенков.

В том же плане не менее интересна и рага *Кхамадж*. Она также относится к числу очень старых раг, но при этом еще и весьма популярных. К тому же это одна из самых излюбленных раг для сценического воплощения сложных эмоциональных состояний. В интонационной основе этой раги (выросшей из напевов народной и "развлекательной" дворцовой музыки) никогда не было особой строгости. В ней изначально присутствовали *свары ни* (в восходящем движении) и *ни комал* (в нисходящем); *свары дха* и *ре* также влетались в восходящее мелодическое движение, хотя это было "неположено"; даже в отношении *вади* и *самвади* (*па* и *са*) не было единого мнения. Соответственно тому и *раса шрингар* в разных интерпретациях имеет определенный крен в сторону *вирах* либо *милан*. Так или иначе, но в целом эта *раса* подразумевает овеянное неопределенностью чувство влюбленности, выражающееся в оживленном состоянии (может быть, даже в кокетливой игривости), через которое, однако, пропускает страстное любовное томление. Последнее "выдают" интонации, обрывающиеся звуки *ни* и *ни комал* (чрезмерная концентрация на которых и может придать усиленный "томительный" оттенок), но определенная "мажорность" звукоряда за яркими устойчивыми основными *сварами* не позволяет надолго в них углубиться. Именно чередой характерных мелодических интонаций своей игрой свето-теней способна выразить неопределенно-загодочное чувство влюбленности, свойственное данной *расе*. Рага *Кхамадж* уже давно используется в основном для сочинения романтических композиций *тхумри*, где и в центральной мелодико-поэтической части (см. нотный пример в Приложении), и в вариативно-импровизационном развитии исполнитель достаточно свободно (в отличие от строгих классических форм) может выражать все буруевающие его эмоции.

Весьма созвучна раге *Кхамадж* и другая рага из того же одноименного *тхата* и также относящаяся ко времени позднего вечера,

это рага *Гхара*. В ней как и в предыдущей раге наряду с обязательно присутствующей *сварой* ни *комал* возможно и появление ни *шуддха* (при восходящем движении). Но кроме того, при движении вниз в звукоряде отмечается и пониженная *свара га комал*. Однако именно потому, что она не фигурирует при восхождении, а при нисхождении мелодики она появляется только в определенных сочетаниях с *ре* (*вади*), то и сама эта *свара га комал* расценивается в этой раге в основном как привносящая специфическую интонационную краску, например: *на ма па га ма ре га-комал са ре га-комал ре са* (см. также нотный пример в Приложении).

При достаточно большой схожести *рас* обеих рассматриваемых раг, *раса* последней при наличии таких же светлых оживленных оттенков отличается большей углубленностью за счет сдержанно-томных интонационных красок. К их числу можно присовокупить и обязательное присутствие *вакра*-движений, и своеобразный тип мелодического развития, при котором часто захватывающиеся несколько *свар* из нижнего регистра с последующим восхождением создают впечатление накапывающихся волн, созвучных глубоким вздохам. Хотя *Гхара* и несколько уступает раге *Кхамадже* по своей популярности, но тем не менее она также не отличается большой строгостью в соблюдении предписанных ей правил. Соответственно этому видоизменяется и характер *расы*, становясь в разных интерпретациях выразителем более "легкого" либо более "серьезного" настроения.

В продолжение этого ряда разбираемых раг следует добавить еще две: *Тиланг* и *Кафи*. В звукоряде пятитоновой раги *Тиланг* (тоже принадлежащей *тхату* Кхамадж) опять же присутствуют оба вида *свары* ни, но полностью опускаются *свары ре* и *дха*. В качестве *вади* и *самвади* здесь выступают устойчивые *па* и *са*, и превалирует простое поступенное движение, на фоне которого выделяется чередование терцовых движений, образованных *сварой па* в сочетании с *ни* (сначала с *ни шуддха*, а затем — с *ни комал*): *га ма па ни па ни-комал па ма га са*. От *расы* этой раги исходит мечтательный "свет *шингар-милан*", на который иногда опускается "легкая тень *вирах*".

Раги *Тиланг* и *Кафи* уже давно являются избранными романтического *тхумри* (см. нотные примеры в Приложении). Как уже отмечалось выше, легкая игра света-теней особенно привлекательна

для этого исключительно чувственного жанра. И если в *Тиланг* эта "игра" ведется на фоне довольно простых мелодических интонаций, то в *Кафи* мы встречаемся с более усложненным интонационным материалом, и при этом необычайно мелодичным. Достаточно привести два-три характерных мелодических движений из этой раги, чтобы убедиться в этом: *са ре га-комал ма па га-комал ре са, ре ма па дха па ма га комал ре ма га-комал ре са* и т.д. В качестве альтерированных тонов в этой семиступенной раге присутствуют *га-комал* и *ни-комал*, в роли *самвади* (т.е. второй по значению основной *сваре*) выступает сильная *па*, а в роли *вади* довольно неустойчивая *ре*. Но именно это и придает *расе* сильный оттенок предвкушения свидания, а опора на *па* как бы укрепляет упование на скорую встречу. Поскольку *Кафи* это одна из самых любимых и популярных раг (да к тому же используемых в *тхумри*), то и допуск отклонений от правил в ней весьма велик. В двух видах (т.е. как *комал* и *шуддха*) используются не только *свары* ни и *га*, но временами в качестве пониженной выступает и *свара дха* (т.е. как *дха комал*). Конечно, подобные "вольности" допускаются с большой мерой осторожности и диктуются отнюдь не желанием изменить, но засчет мелькания звуковых оттенков более оживить *расу*, пронизанную предвкушением страстного любовного свидания.

Теперь, наконец, можно обратиться к рагам, *раса шингар* которых полностью ассоциируется с образным понятием *милан*, что, однако, не следует воспринимать как встречу или свидание в прямом смысле, поскольку это принятый (наряду с *вирах*) термин, символически объемлющий все светлые радостные чувства *шингар-расы*. Раги данной категории встречаются практически во всех временных фазах суток. Но, видимо, так сложилось исторически, что в какие-то часы они достаточно редко исполнялись и потому оказались, по существу, забытыми. Например, редко кто вспоминает теперь об утренних рагах *Лачха-сах* или *Патманджари* (принадлежащих к *тхату* Билавал), хотя они обладают достаточно разработанной эмоционально-интонационной характеристикой. И, напротив, широкой известностью пользуются дневные раги *Патди* и *Мултани*, в то время как соседствующая с ними по времени рага *Мадхуванти* (наполненная эмоциями любви и сладострастия) распространена на северо-востоке Индии и даже в Непале, но практически не встреча-

ется в западных районах страны. Среди раг сумеречных, конечно, не может быть ни одной с подобным настроением (такова их специфика). Но в ранне-вечерние часы снова начинают появляться раги со светлыми красками *шингар-милан*, например, *Шйам-кальян*, *Горакх-кальян* и др., в часы позднего вечера они имеются уже в изобилии и славятся своей *расовой* и мелодико-интонационной насыщенностью. Это *Камод*, *Хамир*, *Джайджайванти*, *Багеири*, *Наяки-канхра*, *Чандра-каунс*, *Мадху-каунс* и др. И наконец, список можно закончить совершенно особенной ночной рагой *Пахари*.

Безусловно можно назвать большее количество раг, отвечающих характеристике *шингар-милан*, но мы остановили свой выбор на наиболее ярких и практически свободных от грустных эмоций. Совершенно очевидно, что присутствие подобного типа раг в разных суточных циклах не равномерно (не говоря уже о полном отсутствии их в сумеречные часы). Если провести другого типа анализ, то есть рассмотреть в какие *тхаты* входят эти раги (критерием распределения раг по *тхатам*, как известно, является родственность звукорядов), то преимущество окажется за *тхатами* Кальян, Кхамадж и конечно Билавал (но из этого *тхата* раги с подобными эмоциями, к сожалению, не очень популярны, более известны из них те, в которых превалирует чувство *бхакти*). Совершенно очевидно, что для данного типа *расы* не типичны звукоряды, содержащие *свару ре комал*. Скорее допускаются *свары ни комал*, *га комал* или *дха комал*, если они соответствующим образом вписаны в мелодические интонации, где не усугубляются их "густо-минорные" краски.

В связи с этим очень интересно рассмотреть рагу *Мултани* (*тхат* Тоди). Ее с известной долей осторожности можно причислить к данной *расовой* ветви, поскольку в ее звукоряде наряду с *га-комал* и *дха-комал* присутствует и *ре комал*, но именно "присутствует", лишь иногда мелькая только в нисходящем движении и в виде проходящего звука, "падающего" в *са* — *самвади*. *Дха комал* здесь также появляется в виде проходящей либо "слегка задержанной" *свары* с мгновенным возвращением в *свару па* — *вади*. Но очень большую роль играет яркая *ма тивра*, "разрешающаяся" в устойчивую *свару па*, при этом в мелодическое движение влетается и *га-комал*, которая озвучивается лишь легким прикосновением (*ма-тивра га-комал ма-тивра па*, *са га-комал ма-тивра па*). Еще раз подчеркиваем, что здесь все три

пониженные *свары* очень слабы. Возможно, потому, в виде исключения, благодаря весьма тонкому, "деликатному" подходу к интонационному материалу, *раса Мултани* все же определяется как *шингар-милан*, характер которой проявляется в виде сильного чувства или особого состояния, испытываемого влюбленными. Кроме того, полагают, что эта рага наделена большой энергетической силой *бхакти*, способной оказывать сильное эмоциональное воздействие.

Теперь обратимся к рагам из *тхата*, звукоряд которого с точки зрения европейского музыканта просто создан для выражения светлых, веселых и радостных эмоций. Это звукоряд *тхата* Билавал, соответствующий натуральному мажору. Любопытно, однако, что собственноручно в своем "чистом виде" он почти не встречается в рагах с подобного типа *расой*. Пожалуй, из числа таковых можно выделить рагу *Манд*, где альтерации не подвергается ни одна из *свар*. В других же рагах наряду с *шуддаха-сварами ни* и *ма* в качестве звукового оттенка обязательно присутствует либо *ни комал*, либо *ма тивра*. Среди них раги *Йамани-билавал*, *Нат-билавал*, *Нат-малхар*, *Лачха-сах* и др. Из числа характерных приемов, подчеркивающих светлое, лирическое или веселое, радостное настроение *шингар*, следует выделить присутствие всем названным рагам *вакра-движения*, составляющие основу практически всех интонаций. А в раге *Нат-малхар* к этому добавляется еще и неоднократный повтор *свар*, созвучный то ли каплям дождя, весело барабаниющим по жаждущей влаги земле, то ли счастливым влюбленным, весело подпрыгивающим в такт с дождевой капелью... Во всех этих рагах в качестве *вади* и *самвади* выступают сильные устойчивые *свары са*, *ма* или *па* (естественно, в разных парных сочетаниях, но с обязательным присутствием *са*).

Как всегда *расы* этих раг далеко не единообразны, каждая из них наполнена неповторимым ароматом своего настроения. Например, в раге *Манд* нашли отражение интонации народных лирических напевов Раджастана (одного из индийских штатов). В них *вакра-движения* сочетаются с полетностью, устремленностью к *сваре са*, особенно в верхнем регистре.

Иной характер в *Йамани-билавал*. Здесь будто бы чувство любви растворяется в состоянии умиротворенного покоя, освещенного

улыбкой (возможно, чуть грустной). Интонации в истеропливом томо-обволакивающем глissандовом кружении мягко опускаются вниз и вновь поднимаются, озаряясь мерцающим светом *свары* *ма тивра*, вспыхивающим между спокойно звучащей *па* и полетной *дха*.

Даже на основании рассмотренных всего трех раг из *тхата* Билавал, то есть раг, обладающих родственными звукорядами, совершенно очевидно проступает их *расово-интонационное* различие. Но тем не менее оно проявляется в тонких характерных чертах, лишь оттеняющих в принципе один эмоциональный тип положительного настроения. И в этой связи мы позволим себе упомянуть еще об одной раге из этого же *тхата*. Это рага *Гауд-малхар*. Внешне она имеет большое сходство с *Нат-малхар*: обе принадлежат к сезону дождей, имеют те же *вади* и *самвади*, обладают *вакра-движениями*, а в звукоряде также присутствуют *ни* и *ни камал*. Все это выглядит идентичным пока мы не касаемся интонационного комплекса. Вместо повторяющихся, “весело подпрыгивающих” и летящих в “игровом кружении” *вакра-интонаций*, присущих *Нат-малхар*, в *Гауд-малхар* мы встречаемся с совершенно иным типом интонационного материала. Здесь мелодические движения характеризуются плавностью, а *вакра*, исполняемые с глубоким протяжным глissандо, созвучны “изломам большой души”. И в этих интонациях *ни камал* вовсе не проходящая и не “мелькающая”, как в *Нат-малхар*, а весьма сильная, подчеркивающая глубокую “минорность” в томительном глissандовом ниспадании в *свару па*. И хотя это единственная интонация, в которой встречается *свара ни* как пониженная (т.е. *ни камал*), но роль ее весьма значительна.

Таким образом, на данных примерах мы засвидетельствовали одно из исключительно важных положений в концепции раги, в которой отчетливо проявилась конкретная зависимость *расовой* сферы непосредственно от характеристики интонационного комплекса, благодаря оригинальности склада которого, даже при наличии в рагах общности звукоряда, одинаковых опорных *свар* и пр., могут быть выражены разные, как близкие, так и противоположные по сути эмоции.

Итак, вернемся к анализу раг, относящихся по своей *расе* к ветви *ириггар-милан*, и продолжим их рассмотрение в плане сравнительной характеристики, выявляя особенности *расовых* оттенков, проявляющиеся в рамках одного *тхата*.

Обратимся к *тхату* Кальян. По сравнению с некоторыми рагами из предыдущего *тхата*, в которых *ма тивра* иногда присутствовала в виде редкой, но “желанной” краски, все раги *тхата* Кальян имеют ее в качестве обязательной *свары*. Но парадокс заключается в том, что в рагах *ириггар-милан* (данного *тхата*) наряду с этой *тивра-сварой* обязательно появляется и *ма шуддха*. Только теперь уже она рассматривается в виде оттеночной краски. По всей вероятности это объясняется тем, что сама *ма тивра*, будучи весьма сложной *сварой* по своим характерным свойствам, как отмечалось ранее¹¹⁸, в данном случае, употребляясь единственно в повышенном виде, могла бы придать *расе* слишком резко-выраженный бравурный характер, что больше бы отвечало *расе вир*, в то время как в основе рассматриваемых раг лежит *ириггар-раса*.

В известной степени в раге *Хамир* (вечерне-ночной), *ириггар* которой полна счастья и глубокого радостного волнения, проявляется вышеуказанный эмоциональный оттенок. Но все-таки по оценке многих музыкантов эта рага призвана дать выход переполняющим душу радостным эмоциями, и потому, по высказыванию гуру Х.А. Кхана “она родилась и зажила полнокровной жизнью в семье классической музыки, неся в себе свет и радость” (может быть задорность, но не бравурность, и тем более не воинственность, к чему склоняется весьма небольшое число музыкантов¹¹⁹).

Подобного же типа попеременное употребление *шуддха ма* наряду с основной *ма тивра* наблюдается и в двух других рагах – в вечерней *Шйам-кальян* и ночной раге *Камод* (в переводе – “желанный”). *Расы* обеих дышат прелестным “игровым” настроением *ириггар-милан*. Мелодическим интонациям этих раг, так же, как и предыдущей раги, свойственны *вакра-движения*. Однако принцип их формирования имеет определенные отличия, которые зависят в том числе и от *вади-самвади*. В *Шйам-кальян* и *Камод* это *ре* и *па*. Но *ре-вади* здесь вовсе не демонстрирует “томительную неустойчивость”, а либо понесколько раз повторяется (как бы “весело подпрыгивая”), либо играет своеобразную роль “трамплина” к *па* или к движению *ма тивра – па*. Одним словом, в этих интонациях как бы заложен “код” оживленного, игрово-веселого настроения.

В *Хамир* все немного иначе. Здесь интонации образуются по принципу тяготения к *вади дха* и *самвади га*, и некоторые из них свой-

ственная своеобразная “удлиненность” (хотя при движении вверх в звукоряде отсутствуют *свары ре* и *па*). То есть в мелодическом движении превалирует широкое почти октавное развитие, но с внутренними *вакрообразными* оборотами. Самым характерным является сильное полетное звучание *свары дха*, появляющейся почти всегда в обрамлении *свары ни*, затем “разрешающейся” в *са* верхней октавы. Чаше всего *гити* в этой раге начинаются именно с этого мелодического оборота (см. нотный пример в Приложении). Вместе с *самвади га*, излучающим “мажорный свет”, весьма часто появляются *вакра*-обороты с попеременно звучащими *ма* и *ма тивра*. Таким образом в согласии с яркими светлыми эмоциями проявляется и глубоко трепетное волнение от сильного чувства испытываемой радости.

В продолжение проведения данного ракурса анализа из следующего *тхата* Кхамадж изберем две исключительно популярные раги – *Джайджайванти* и *Пахари*. Но прежде отметим одно явление, аналогичное выделенному в предыдущем *тхате*, с разницей только в том, что там это касалось *свары ма*, а здесь – *свары ни*. То есть, если в некоторых из ранее рассмотренных раг (данного круга эмоций) в звукоряде их *тхата* присутствовала *свара ни шуддха*, то непременно появлялось и мелькание *ни камал*. Соответственно тому поскольку в звукоряде *тхата* Кхамадж *свара ни камал* обязательна, значит, в рагах с *расой шрингар–милиан* иногда непременно будет появляться и *свара ни* “в облике” *шуддха*. Таким образом, очевидно одно, что в рассматриваемом ряду раг эти моменты “случайного” проявления приобретают характер явления “закономерного”.

Обе выделенные из этого *тхата* раги обладают расой *шрингар*, окрашенной тонами счастливой любви. О *Джайджайванти* в трактате “Сангита рага калпадрума” сказано: “Веселая, полнокровная, милостивая, с глазами газели, с золотистым телом, благоухающим ароматом божественных цветов, [...] пьянящая, играющая на вине она поет гимны радости, как кокила”¹²⁰. В этой раге, изобилующей *вакра*-движениями, наряду с мелодическими интонациями, дышащими полнотой радостного чувства, присутствуют и *вакра*-обороты, овеянные поволокой нежности, томной романтичности. Не что близкое подобному оттенку присутствует и в раге *Пахари* (весьма популярной и давно уже именуемой как “*дхун-рага*”, т.е. “мело-

дичная рага”). И ее *вакра*-оборотах, так же, как и в предыдущей раге, кроме присутствующих *свар ни* и *ни камал* осторожно проскальзывает и появляющееся иногда звучание *га камал* в качестве мягкого томного оттенка.

Рагой *Пахари* мы заканчиваем аналитический обзор раг из трех *тхатов* (Билавал, Кальян и Кхамадж, звукоряды которых с известной долей условности можно охарактеризовать как “мажорные”); и эта же рага “плавно” переводит нас к рассмотрению раг той же ветви *шрингар–милиан*, но с “минорной” основой, т.е. с наличием *свары га камал*. В этом случае уже становится бессмысленным проведение каких-то параллелей между рагами непосредственно по *тхатам*, поскольку в двух из таковых (в Асавари и Бхайрави) подобные раги не встречаются, а в Тоди-тхате есть только одна (мы рассматривали ее вначале, это рага *Мултани*). Предметом анализа по сути становится *тхат* Кафи и еще определенное количество раг, по неординарности своих звукорядов не входящих ни в один из десяти основных *тхатов*.

Напомним, что в *тхат* Кафи (в звукоряд которого входят пониженные *свары* – *га камал* и *ни камал*) кроме раг из основной группы включаются и раги трех подгрупп: *малхар*, *саранг* и *канхра* (вторая из которых не содержит раг с интересующей нас *расовой* характеристикой). Стоит отметить, что в определенной мере разница в *расовых* сферах этих раг связана со степенью и характером использования *га камал*, на чем будет сосредоточено внимание в каждом конкретном случае. Например, в рагах *Джасият-малхар* и *Мирабай-ки-малхар* (обе раги сезона дождей) наряду с *га камал* весьма часто встречается *га шуддха*. Причем в звукоряде первой в *ароха* (т.е. в восходящем движении) именно и указана *свара га* как *шуддха* (“чистая”), а в *авароха* (т.е. в нисходящем) указаны обе, но конечно не в хроматическом движении, а в *вакра*-обороте. В звукоряде второй раги в *ароха* *свара га* отсутствует вообще, а в *авароха* *га шуддха* выступает как бы “подчеркнуто дважды” (т.е. после *ма* и перед *ма*), и только затем появляется в виде *га камал*, но опять же перед *ма*; т.е. при движении вниз обе “ипостаси” *свары га* вписываются в еще более витисватые, по сравнению с предыдущей рагой, *вакра*-обороты. При этом в обеих рагах выражается чувство высокой радости (*шрингар анал*!), и оно особенно усиливается легкими многократ-

каус, пять тонов вверх, но семь вниз, и при этом *свара* ни всегда только *шуддха*). Поскольку в рамках последнего пункта анализа мы заострили особое внимание на *га кялат* (пониженной третьей ступени), то следует подчеркнуть особенность ее звучания именно в сочетании с *ма тивра*. По интерпретации *гуру* Х.А. Кхана, несущая здесь “терпкий, ароматный привкус” *ма тивра* своей “пикантной остротой” провоцирует появление *га амал*. И она, “такая мягкая и деликатная (когда просто стоит в ряду звукоряда) по сравнению с *ма тивра*, в случае слияния с ней – преобразается, излучая особенно нежный и томный, манящий и сладостный свет...” И тогда все окрашивается экспрессией необычайно сильных чувств.

Само наименование раги *Мадхуванти* состоит из двух слов: “*мадху*” и “*ванти*”. Первое имеет два значения: мед, “медовый” и вино, “пьянящий” (в значении экстаза, пьянящего счастья). На Востоке *мадху* – вино, понимается в философском смысле как “одухотворяющий напиток”; вкусив его, человек становится ближе к самой природе, он как бы растворяется в ней, опьяненный чудом сотворенного мироздания; душа переполняется эмоциями и возникает осознание величественности красоты и любви! *Мадху* также понимается (если исходить от значения “медовый”) и как нечто очень сладкое, опьяняющее, возбуждающее, как “любовный напиток”. *Ванти* в качестве составного слова в соединении с первым, определяется как мелодия или женщина, что очень сладка, и может служить олицетворением наивысшей степени сладости. Получается таким образом, что весь смысл *расы* раскрывается уже в самом названии раги, и остается лишь оживить ее интонационный материал, чтобы заложенный в нем потенциал эмоций вылился в прекрасном мелодическом звучании *рагсангит*.

Итак, аналитический разбор раг, обладающих расой *шрингар*, полагаем законченным. В его задачу входило выявление многочисленных граней и оттенков эмоциональных состояний, лежащих в основе индивидуальных *расовых* характеристик, условно разделенных на негативные и позитивные (т.е. *шрингар-вирах* и *шрингар-милан*), и их непосредственную связь с интонационным материалом раги. С этой целью применялись различные методы анализа. В частности, рассматривались раги, отличающиеся достаточно близким эмоциональным настроением, и соответственно анализировалось

насколько близки или различны оказываются виды и способы их выражения в интонационном комплексе данных раг. Обтирались также раги, сходные по *расовым* и звукорядным (*тхатовым*) параметрам, и также делалась попытка выявить, в какой мере типичными могут быть *расово-интонационные* соотношения в ряду подобного отбора раг. Проводились и более широкие параллели, определяющие уровень соотношений между *расовой* и *временной* характеристиками раг и их *тхатовой* принадлежностью. Наконец, в центр рассмотрения выдвигались отдельные самостоятельные *свары* с целью определения их роли в создании характерной *расовой* сферы раги и т.д.

Поскольку по ходу изложения материала на основании конкретных проведенных анализов практически постоянно делались выводы, мы ограничимся лишь констатацией самого главного из них. При определении и проникновении в суть *расовой* характеристики раги единственно верной будет опора на ее интонационный комплекс, в котором как в “сумме слагаемых” отражается вся многоаспектная сущность раги.

Переходим к рассмотрению раг с другой основной расой – *бхакти*. После достаточно тщательного анализа раг с *расой шрингар* дальнейший столь же подробный разбор вряд ли будет необходимым, поскольку он практически подтвердит все основные, ранее сделанные выводы. Перегрузка же данной работы чрезмерным количеством *расовых* характеристик (тем более, что охватить все раги все равно не представляется возможным) не будет иметь практического смысла. Опора на опыт проведенного анализа и представленные автором комплексные характеристики 139 раг (в специальном разделе), могут служить полезным материалом для осуществления дальнейших работ по этой теме для многих исследователей, интересующихся данной проблематикой.

При обращении к рагам, характеризующимся расой *бхакти*, следует учитывать, что данная *раса* рассматривается в них в качестве основной, и по аналогии со многими ранее рассмотренными примерами, *бхакти* также может отражать различные эмоциональные состояния, и проявляться во множестве чувственных оттенков, в том числе в сочетаниях с другими *расами*. Это тем более естественно,

нем Канхайа. Кроме них посвященной Кришне полагается рага *Биндрабани-саранг*, а в рагах *Малоха-кедар* и *Соратх* раса *бхакти*, сочетающаяся со *ирингар-милан*, наилучшим образом выражает безграничное чувство любви через обожествленные отношения между Кришной и Радхой.

Существует немало раг с расой *бхакти*, посвященных и другим богам и мифическим героям. Рагой *Ананд-бхайрав* восхваляют Вишну; а музыкально-поэтические композиции в честь Шивы чаще всего основываются на рагах *Дешкар*, *Мехх-ранджити*, *Шивмат-бхайрав*. Специально богине Парвати, супруге Шивы, и их божественной любви посвящены раги *Гаури* и *Чхайа*.

Необычайной нежностью и тошнотой чувств отличается раса раги *Рамкали*, тонко передающая целомудренный образ Ситы (ставшей впоследствии женой Рамы). Название этой раги, появившейся, как полагают, в III–V вв. н.э., в переводе означает “бутона Рамы”. И как бы своеобразным отражением смысла этого названия являются две характерные мелодические интонации: обыгрывание появляющейся при нисходящем движении свары *ма тивра* путем мягкого скользящего возвращения в *па*; и “колебание” *ни комал*, склоняющейся к *дха комал* (как колыхание бутона на тонкой ветке...).

Несколько выделяется из других раг *Ланка-дахан-саранг*. Посвященная полубогу Хануману (царю обезьян), она создана и получила название по конкретному событию, описанному в “Рамаяне” (в сцене, предвещающей эпизод спасения Ситы, когда Хануман просит благословения на борьбу во имя справедливости). И это находит четкое отражение в ее *расе бхакти*, имеющей яркий оттенок браваурной эмоции *вир*.

В связи с приведенными выше двумя рагами, следует отметить, что в принципе, известен целый набор раг традиционно используемый для “Рамаяны”¹²⁹. Для выражения образа Рамы чаще всего используется рага *Шукул-билавал*. Действия его брата Лакшмана, как правило, сопровождаются мелодикой на основе раг *Шуддха-билавал*, *Алахйа-билавал*. А сцена воссоединения двух любящих сердец — Рамы и Ситы, проходит под звучание *нандигити* (сценической песни) в раге *Иман-кальян*. Ее *раса (бхакти и ирингар-милан)* выражает одновременно и яркую радость восторжествовавшей любви и хвалу небесам за возданный счастье.

Следует отметить, что посвящение отдельных раг богам или эпическим героям, вовсе не означает, что они должны звучать только в их честь. Они несут их символ и связанные с ним эмоции. В частности, отдельные, наиболее известные раги подгруппы *канхра* (или *канара*), *бхакти* и *ирингар* которых символически связаны с любовными переживаниями Радхи, устремленной всем существом к возлюбленному Кришне, столь же успешно используются для выражения подобных эмоциональных состояний, испытываемых другими героями (например, для Ситы в момент ее переживания по поводу возможной потери Рама используется рага *Суха-канара*). Или другой пример, характеризующийся столь же сильными ассоциативно-символическими связями: лучшим выразителем образа нежной целомудренной девушки будет рага *Рамкали*, поскольку традиционной ее *расовой* сфера связывается с чистым и светлым образом Ситы.

Данный феномен, суть которого заключена в образно-эмоциональной (*расовой*) характеристике раги, выражаемой ее интонационным материалом, предоставляет возможность создания развернутой музыкальной картины, пронизанной идеей единой художественной образности, в том числе и в чисто инструментальных композициях *рагсангит*, где в качестве своеобразной “программности” выступает сама рага как носитель ей одной присущей индивидуальной *расовой* сферы. В этой связи весьма важно еще раз подчеркнуть существование для всех *расовых* категорий свойство: так же, как один-единственный образ или эмоциональная краска может составить *расу* одной раги, так же одной раге может быть свойственна целая гамма чувств, но сконцентрированная в едином состоянии, подобно эмоциональному накалу, выплескиваемому в едином душевном порыве.

Будем считать данное высказывание переходом к рассмотрению следующей основной *расы* — *вир*. Быть может, она несколько уступает предыдущим *расам (ирингар и бхакти)* по степени ее присутствия в рагах, но в плане своей образно-эмоциональной насыщенности, возможно, даже их превосходит. Не исключено, что это произошло благодаря тому, что раги с подобной *расой* для театрально-танцевального искусства всегда представляли особый интерес, что в свою очередь определило наличие постоянно обратимого взаимо-

обогащающего процесса. В ракурсе подобной традиционной взаимосвязи видимо лучше всего и проводить анализ раг, относящихся к данной *расовой* категории (что эпизодически уже делалось и по отношению к рагам с другими *расами*).

Сфера *расы вир* весьма объемна и неоднозначна. Она выражает бравурность, храбрость, мужественность, героизм, а также взволнованность и возбуждение, сродни которым чувства вдохновения, радостного ощущения победы, восторженности, и противоположные им чувства возмущения и раздраженности (склоняющиеся к *расе раудра*, но никогда в ней не растворяющиеся; см. об этом в начале главы).

По одной из известных образных интерпретаций *вир* это состояние, когда Шива смотрит третьим глазом, когда от раздраженности он возбужден; и в известной степени это соответствует *расе вир* раги *Дешкар*. Но *вир* — это и величие Шивы, его космическая сила; и этой духовной энергией напоена *рага Шанкара*. В этой пятитоновой при восхождении и шеститоновой при нисхождении раге особенной характеристикой отличается один весьма энергичный глissандовый оборот: *па ре га*, призванный стремительно врываться в мелодию, подобно пронизывающему взгляду Шивы. И, наконец, *вир* — это неистовый и великодушный, священный и бесконечный танец Шивы-Натараджа; в его честь много столетий назад была создана *рага Нам-нараян*, в *вакра-движениях* которой сконцентрирован символический смысл и дух этого вечного божественного космического танца. Хотя во всех трех рагах в качестве безусловно лидирующей выступает *рага вир*, но и присутствие *бхакти-расы* здесь столь же очевидно.

В подобном же сочетании двух этих *рас* представлена и *рага Дурга*, названная в честь богини, являющейся инкарнацией Парвати (супруги Шивы). Здесь основная *раса вир* выражается совершенно в иных эмоциональных красках. Обычно в традиционных бенгальских *джастрах* (театрализованных представлениях, основанных на мифологических сюжетах) *Дурга* предстает как воинственная десятирукая богиня справедливости с карающим мечом. “Неистовая” — таков эпитет *Дурги*. Ее образ обычно представляется в символическом стиле, где каждое четко “вырисованное” движение заключает в себе определенный смысл. И с этой образно-символичной манерой движения естественно согласуется образность музыкальная. Она

вырастает из основы скупого пятитонового звукоряда и раскрывается в острых интонациях, появляющихся во всех регистрах, и особенно напряженно звучащих в верхнем; а также в характерном “мгновенном” глissандовом движении от *дха к ма* (как “вспышка молнии”, как “блеск взметнувшегося меча”, по образному выражению индийских музыкантов). Но эта *рага* имеет в своей *расовой* сфере и сильный оттенок *бхакти*, который особенно раскрывается, когда *рага* служит выражением восторженного поклонения *Дурге*, ее божественной силе — *шакти*. Такого рода музыкально-поэтическое посвящение (идущее в более сдержанных тонах) звучит в тот момент, когда богиня “замирает” в позе, символизирующей удовлетворенность содеянным (демонстрирующим отнюдь не расслабленность, а концентрацию внимания на свершившемся божественном предначертании, что подчеркивается только мимикой и взглядом, сохраняющими напряжение).

Весьма важно отметить, что сама *рага Дурга* не предполагается для использования ее в качестве сопровождения собственно “карающих действий”, что и не имеет места в спектакле. С помощью музыкальных композиций, основанные на данной раге, рисуется сам образ этой воинственной богини, готовой свершить справедливое действие. Но само это действие будет происходить под типично иллюстративным аккомпанементом в основном ударных инструментов, с возможным использованием лишь отдельных наиболее острых интонаций данной раги.

Таким же образом, не собственно боевые действия, а сам пафос героической битвы, с возбужденным эмоциональным состоянием полным решимости, и, наконец, чувством предвкушения победы, прекрасно передается *расой вир* пятитоновой раги *Дешкар*. В сравнении с *рагой Дурга*, в звукоряде которой нет *свар га* и *ни*, в *Дешкар* так же нет *свары ни*, но вместо *га* отсутствует *свара ма*; кроме того, отмечаются совершенно иные акценты, и мелодический материал предполагает в основном верхнерегистровое развитие. Одним из замечательных примеров использования этой раги является сцена предвещающая и завершающая победную битву Арджуны в известной музыкальной драме “Бхагавадджукья” (основанной на одном из эпизодов “Бхагавад-гиты”, древней религиозно-философской поэмы), разыгрываемой в традиционном театре *кхатакали* в Кера-

ле. Герой, весь облик которого дышит отвагой и героизмом, предстает здесь во всем великолепии своей славы.

Но вот перед ним сам бог Кришна, благословивший эту победу. Арджуна в благоговении склоняется перед Верховным Вдохновителем, и песнь в его честь выражает поклонение и признание своей малости в мире воистину Великого Творца, хвалу которому он воздаст, испытывая священную любовь и бесконечную преданность. Весь этот комплекс чувств героя выражается не менее сложной по содержанию *расой* раги *Малкауна* (положенной в основу *натягити* Арджуны): это и величественная одухотворенность *бхакти*, и героический пафос *вир*, и возвышенная преданность *шрингар*. Звукоряд *Малкауна* тоже пятитоновый (!), но совершенно иного состава и качества по сравнению с двумя предыдущими рагами. Он представлен *сварам*: *са га-комал ма дха-комал ни-комал*, из которых пониженные *свары га и дха* имеют характерное вибрато и предполагают глиссандовые скольжения особенно вниз к основным акцентуемым *сварам (ма и са)*. Для мелодики в целом предпочтительны средний и особенно верхний регистры. Эта рага (по преданию) относится к числу носителей особенно сильной энергии.

Итак, освещение специфических качеств и свойств, характеризующих природу *расовой* сферы раги, полагаем законченным, и позволим себе заключить главу своеобразным эпилогом.

Осуществляемая в процессе исследования попытка проведения анализа раг в том числе и в ракурсе их использования в театральнотанцевальном искусстве неожиданно привела к обнаружению исключительно любопытных фактов. Оказалось, что разделение индийской музыки на Северную и Южную (в XIII–XIV вв. в результате мусульманских завоеваний северной части страны) не столь категорично отразилось на театральной музыке. Тенденция к сохранению когда-то найденных образных музыкальных и танцевально-драматических эквивалентов и поиску новых приводила к употреблению раг из обеих систем – Хиндустани и Карнатака. Более того, как отмечает индийский исследователь Шиврам Карантх, многие очень древние раги, забытые ныне (или притерпевшие изменения в своем содержании и наименовании), могут быть восстановлены именно благодаря традиционной музыке театра¹³⁰. Внимательное

изучение сценической музыки может послужить не только полному раскрытию отдельных этапов на сложном историческом пути развития раги, но и в известной степени помочь заглянуть в глубь самой природы раги, и в частности, в отдельные изменения, коснувшиеся ее содержания именно под воздействием искусства театра. Обратимся для примера к истории только двух раг.

О раге *Лалит*, известной своим возвышенным *бхакти*, говорят, что она имеет “второе рождение”. Этим она обязана Навабу Ваджид Али Шаху (правившему в Лакхнау в первой половине XIX века) – известному певцу и танцовщику *катхак* (классического танцевального стиля Северной Индии). Его излюбленным занятием были постановки музыкальных драм при его непосредственном участии¹³¹. Среди них была широко известная “Индра сабха”, где Ваджид Али Шах выступал в роли бога Индры; но особенно славилась драма, где он играл роль Кришны. Али Шаха окружали знаменитые музыканты. Один из них, уstad Базит Кхан по идее правителя и “приблизил к жизни” известную рагу. В сцене, где можно видеть Радху, как безумно любящую и признающую возлюбленного своим единственным божеством, Кришна предстает и в красоте своего достоинства (бога-человека), и в неумности своих чувств любви (где и тяга к любимой, и обожание, и заигрывание, и поддразнивание). Всю силу этого чувственного порыва (такой земной, и такой возвышенной любви героев) талантливые танцор и музыкант попытались выразить с помощью раги *Лалит*. В ее шеститоновый звукоряд (без *свары па*) с *ре комал* и *ма тивра* были введены *свары дха комал* и *ма шуддха* (но при сохранении *ма тивра*). При весьма тонком, “деликатном” применении вновь введенной алтерации и при безусловном сохранении отдельных наиболее характерных интонаций, рага не утратила своей основной *расы*, но приобрела дополнительную – *шрингар*, причем с игрой оттенков *вирах* и *милан*. Очень скоро новая интерпретация раги была принята практически всеми музыкантами традиции Хиндустани (только музыканты Бомбея и Пуны по-прежнему сохранили в звукоряде *дха шуддха*, но приняли введение обеих видов *свары ма*).

Несколько иным образом, т.е. через вокальный жанр *кхаял*, “вошла” в театральный мир и “вернулась” в искусство высокой классической музыки другая столь же древняя рага *Адана*. Традиционно

она имела *расу вир*, отражающую восторженность от созерцания окружающего величия и передающую радостное чувство победы. В определенной степени она подходила для известной сцены (основанной на эпизоде из древнего повествования), в которой Кришна останавливает Радху, спешащую домой с кувшином воды. Он даже разбивает его, чтобы только возлюбленная осталась с ним ("Сядись и слушай мою игру", — повелевает он, поднося к губам флейту). Но здесь в повелительных тонах Кришны больше проступают интонации любовного устремления, а у Радхи — признания побеждающей силы пленительной любви. И *раса Аданы*, благодаря введению дополнительных фиоритурных нюансов и некоторых особенных интонационных оборотов, приобретает новый своеобразный оттенок *шрингар* (восхищения и повелительности).

В отличие от приведенного ранее примера с рагой *Лалит*, мы не можем в данном случае указать точные имена и место, где произошла трансформация *Аданы*, поскольку создаваемые на ее основе сценические версии разыгрываются в театрах Махараштры и Бенгалии, а также в танцевальных композициях *катхака*. Любопытно другое, что если в своем обновленном виде *Адана* стала быстро и широко применяться всеми исполнителями в *хьяале*, то в *дхрупаде* (более строгом по форме и содержанию вокальном жанре *рагсангит*) традиционная *Адана* хотя и весьма неспешно, но все-таки тоже начинает уступать место своей новой ипостаси.

Известно и немало иного рода случаев, когда в поисках более яркого образно-сценического выражения отдельных эпизодов, театральные мастера неожиданно обращались к рагам, ранее никак не рассматриваемым в качестве возможных для использования в сценической музыке. И это происходило исключительно благодаря особенностям их исполнительской интерпретации прославленными *пандитами* и *устадами* (знаменитыми певцами), а также и характерным стилевым качествам, присущим выдвигающимся вперед музыкальным жанрам. К счастью, сохранились отдельные театральные "летописи", содержащие названия и описания раг, указания относительно их конкретного применения, связанные с ними имена музыкантов-исполнителей и т.д., то есть все то, что представляет бесценный материал для изучения раги¹³². Ведь хорошо известно, что по прошествии времени многие из бывших популярными раг

(любимых когда-то ныне ушедшими из жизни мастерами) становились редко исполняемыми, постепенно забывались и отходили, уступая место новым рагам-фаворитам, которыми становились (что весьма примечательно) чаще всего очень старые раги, хранившиеся в памяти *уставов*.

Суть этого заключительного слова выражается в том, что для проникновения в природу столь многоликого мира раги, в котором в тончайших переплетениях взаимодействуют ее множественные разнохарактерные компоненты, слишком мало углубиться лишь собственно в музыкальную сферу *рагсангит*. Многомерность содержания понятия раги, определившаяся всем историческим ходом развития музыкальной культуры Индии, призывает и к многоаспектности подходов к ее изучению, ибо только на уровне аналитического сопоставления происходящих процессов в кругу взаимодействующих видов искусства может со всей полнотой быть раскрыто это феноменальное порождение индийской музыки.

Рага никак не ассоциируется с образом когда-то созданной застывшей канонизированной модели; это живой организм, чуткий к новым веяниям, но достаточно оригинальный, сильный и самостоятельный, чтобы не изменять своей основной природы. Что ждет рагу впереди — покажет будущее: будущее в плане посвященных ей новых научно-исторических исследований и будущее в смысле ее собственной судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дева Б. Ч. Индийская музыка. – М., 1980. С. 144.
2. Еще в “Рамаяне” встречается упоминание о *джатиграга-гана*, т.е. о песнях, основанных на семи основных *джатиграга* (см.: Shriramcharitamanas / Comment. Н. Poddar. – Gorakhpur, 1983 (*in Hindi*). Р. 1164-1170, 1175-1177). Кроме того, в “Махабхарате” и в “Харивамша” упоминается о священных песнопениях (*брахмгити*), основанных на шести *грама-рага* (“шад-грама-рагади”) (см.: Prajnanananda S. Historical development of Indian music. – Calcutta, 1973. Р. 74-75, 103, 172). Это специально отмечает и Шарнгадева в своем трактате “Сангита ратнакара” (XIII в. н.э.), говоря о древних *гити*, основанных на *джати* или *грама-рага* (см.: Sangita-ratnakara of Sarngadeva. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by R.K. Shringy and P.L. Sharma. – New Delhi, 1991 Vol. I. Р. 365-368).
3. Многие исследователи полагают, что авторство “Натьяшастры” не может принадлежать одному лицу; Бхарата Муни это скорее всего собирательное имя, за которым стоит несколько ученых, продолжавших работу над начатым “энциклопедическим” научным трудом. См. об этом подробнее, в частности, в кн. *Лидовой Н.Р.* Драма и ритуал в древней Индии. – М., 1992. С. 6, 125.
4. См.: *The Nāṭyaśāstra*. English Transl. with Critical Notes by Rangacharya A. – New-Delhi, 1996. Ch. XXVIII–XXXIII; Prajnanananda S. Historical development of Indian music. – Calcutta, 1973; *Keith A.B.* The Sanskrit Drama. – Oxford, 1924; *Алиханова Ю.М.* Театр древней Индии // Культура древней Индии. – М., 1975; *Алиханова Ю.М.* Классический театр Индии // Классическая драма Востока. – М., 1976; *Лидова Н.Р.* Драма и ритуал в древней Индии. – М., 1992; *Котовская М.П.* Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. – М., 1982; *Эрман В.Г.* Теория драмы в древнеиндийской классической литературе // Драматургия и театр Индии. – М., 1961; *Эрман В.Г.* Концепция драматического действия в “Натьяшастре” // Литература и культура древней и средневековой Индии. – М., 1987.

5. *Sangitaratnakara of Sarngadeva*. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by Shringy R.K. and Sharma P.L. – New-Delhi, 1991 (Vol. I), 1996 (Vol. II); Sarngadeva. Sangita-Ratnakara. Vol. I and II with the commentaries of Kallinath. – Bombay; Sangita-Ratnakara. with the commentaries of Kallinath and Simhabhupala / Published by the Adyar Theosophical Society. – Madras; Kallinatha. Sangita-ratnakaratika. – Madras: Adyar Library, 1945.

6. См.: *Gosvami O.* The Story of Indian Music. – Bombay, 1957. Р. 108.

7. В основном эти раги фигурируют в его трактате “Сангитсара рагмала”. Следует отметить, что со времени творчества Тансена, благодаря активно развивающейся сети исполнительских школ (*гхарана*), характеризующихся крепкими узами преемственности, тянется уже практически непрерываемая нить по передаче достаточно полных данных по музыке и музыкантам. Потому, видимо, с этого периода, снабженного беспрерывной информативностью, уровень практического общения, всегда существовавший в Индии, становится еще более приемлемым, нежели написание и изучение трактатов. В частности, этим можно объяснить факт, по сути, полного забвения трактата знаменитого Тансена, в то время как каждый высоко профессиональный музыкант досконально знаком с богатейшим творческим наследием, оставленным этим великим музыкантом.

8. О данной классификационной системе см., в частности, в книге Б. Ч. Девы “Индийская музыка”... С. 79–86.

9. Наиболее полно данная система бала отражена автором в его шеститомном труде “Хиндустани сангит паддхати”, впервые изданном на языке маратхи в 1920 г., а в 1934–1937 гг. на хинди. Мы будем использовать более позднее издание на хинди: *Bhatkhande V.N.* Hindustani Sangit Paddhati. Kramik pustak malika. – Hathras (India), 1970–1974.

10. *Mutatkar S.* Dhrupada: its Legacy and Dynamics // Aspects of Indian Music. – New Delhi, 1987. Р. 76; см. также *Gautam M.R.* Evolution of Raga and Tala in Indian Music. – New Delhi, 1989. Р. 9.

11. О *смотпе* см. также в ст. *Морозовой Т.* Музыкальное искусство Непала сегодня // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1987. Вып. 5. С. 285–286; и в кн.: *Prajanananda S.* Op. cit. Р. 15, 40.

12. Существовал ряд разновидностей *прабандхи*, бытовавших в

тот период, подробное описание которых присутствует в ранее упоминавшемся трактате Шарнгадевы "Сангита ратнакара" и в более позднем трактате Кумбха М. "Сангита раджа" (XV в.). Следует отметить, что санскритское слово *пранбанда* (в переводе – связь, связывание, сочинение, произведение и т.д.) стало применяться в индийской музыке по отношению к конкретной музыкальной форме, состоящей из нескольких, в основном четырех частей (*дхату*), особенности содержания, построения и развития которых (*анга*) порождали ее разновидности. Очевидно в связи с недостаточной развитостью отдельных видов (и, возможно, не особой приверженностью к ним музыкантов, а позже и полным забвением), термин *пранбанда* в дальнейшем закрепился непосредственно за одним наиболее совершенным видом (т.е. за *салага-суда* или *дхрува-пранбанда* по другим источникам).

13. В поэзии "Гиты Говинды" отразились идеи "раннего бхакти" – прогрессивного религиозного течения, в котором отрицалось существовавшее в Индии деление общества на касты и утверждалось равенство людей перед богом независимо от их социального происхождения. Наиболее яркое выражение они нашли в притчах, описывающих обожествленные отношения между богом Кришной и его возлюбленной пастушкой Радхой.

14. Интересно отметить, что традиция пропевания данной мантры, не сохранившаяся до наших дней в самой Индии, в Непале (куда приблизительно в XVII веке из Индии пришел *дхрупад*) она строго соблюдается и поныне.

15. Здесь термины "малая", "первая", "вторая" октавы приводят условно, ибо в индийской музыке звуковысотные параметры октав определяются как "низкая", "средняя" и "высокая", поскольку единой фиксированной звуковысотной шкалы, подобно европейской, индийская музыка не имеет.

16. Достаточно детально разновидности *мхэка* представлены в книгах: Raychoudhuri B.K. Bharoty shongitkosh. – Calcutta, 1974 (на бенгали); Vasudev D. Mridang-tabla vadanpaddhati / - New-Delhi, 1982 (на хинди); Sharma K.P. Tabla-bodh. – Katmandu, 1972 (на непали). Описание *малов* и *мхэка*, наиболее распространенных, также см.: Danielou A. Northern Indian Music. – New York, 1969. P. 66-74; Морозова Т. Рабиндросангит. – М., 1993. С. 30-33, 142-143.

17. О различных жанрах индийской классической музыки см.: Bandoypadhyaye S. The music of India. – Bombay, 1958; Bonnie W.C. Khyal. Creativity within North India's classical music tradition. – New Delhi, 1997; Chandavarkar B. Composition and improvisation in Indian Music // Aspects of Indian Music – New Delhi, 1987; Danielou A. Northern Indian Music. – New York, 1969; Deva B.Ch. An introduction to Indian Music. – New Delhi, 1973; Gosvami O. The story of Indian Music. Its growth and synthesis. – Bombay, 1957; Holroyde P. Indian music. A vast Ocean of Promise. – London, 1972; Misra S. The Khyal. – New Delhi, 1987.

18. Подробнее о *гхарана* см.: Agarwala V. Tradition and Trends in Indian music. – Meerut, 1966; Deshpande V. Indian Musical Traditions. An Aesthetic Study of the Gharanas in Hindustani Music. – Bombay, 1973; Kichlu V. Gharanas in Hindustani Vocal Music // Aspects of Indian Music – New Delhi, 1987; Meer W. Hindustani Music in the 20th Century. – New Delhi, 1980; Neuman D. The Social Organization of a Music Traditions: Hereditary Specialists of North India // Ethnomusicology. – Middletown, 1977. Vol. 21; Gharanas: the Rise of Musical "Houses" in Delhi and Neighboring Cities // Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change. – Univ. of Illinois press, 1978; Черкасова Н.Л. Para и ее место в индийской музыкальной культуре. – М., 1993. С. 96-105; Черкасова Н.Л. Эстетика гхаран в индийской классической музыкальной традиции // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. – СПб, 1997.

19. Shankar R. My Music, My Life. – Delhi, 1972. P. 23.

20. Специально принятого термина для обозначения собственно понятия музыкальной орнаментики в Индии нет. Достаточно часто в этом смысле употребляется слово *альякар*, поскольку в переводе оно и означает орнамент, украшение. Однако кроме этого оно широко употребляется и в значении упражнений для голоса или музыкального инструмента. Именно поэтому многие музыканты (во избежание путаницы) предпочитают называть орнаментiku в обобщенном смысле как *авас ке руп* (т.е. как звуковые виды, фигуры, краски), либо просто употреблять названия отдельных ее видов. Известно также и применение термина *гамাকা*, под которым ранее понималось около пятнадцати различных фюритурных видов, но теперь в основном он сам фигурирует как самостоятельный вид, предполагающий тяжелое "раскачивание" звука.

21. Дева Б.Ч. Индийская музыка. – М., 1980. С. 143.
22. Об этом, в частности, см.: Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. – М., 1982; Черкасова Н.Л. Индийская классическая музыка: проблема преемственности традиции в контексте искусства раги: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – М., 1995.
23. Чоудхури П. Рабиндрошангит локити, киртан о учанго шонгитер пробхаб. – Калькутта, 1970. С. 242 (на бенгали).
24. О киртане подробнее см.: Морозова Т. Рабиндрошогит. Музыка Рабиндраната Тагора. – М., 1993. С. 113–117; *Prajanananda S.* Op. cit. P. 350–393; *Ray S.* Music of Eastern India. – Calcutta, 1973. P. 29–46; Чоудхури П. Указ. изд. С. 239–256 (на бенгали).
25. Подробнее о *тхумри* см.: *Ganguly R.* The Tradition of Thumri // Aspects of Indian Music. – New Delhi, 1987. P. 91–95; *Ray S.* Op. cit. P. 91–101; *Sharma P.L.* The Origin of Thumri. – New Delhi, 1970.
26. Концепция *расы* найдет специальное отражение в последующих главах данной работы.
27. См. по этой теме: Морозова Т. Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. – С.Пб., 1997.
28. См.: *Banerji P.* Uday Shankar and his art. – New Delhi, 1982; *Deshpande V.* Maharashtra's contribution to music. – New Delhi, 1972; Морозова Т. Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства... – С.Пб., 1997.
29. Установление данных названий *свар*, взамен существовавших в *вайдики* (ведическом) звукоряде, произошло еще до нашей эры, и в “Натъяшастре” Бхараты (II в. до н.э. – II в. н.э.) они фигурируют именно в известных ныне полных наименованиях. К XI–XII вв. в качестве *шуддха* так же называют семь основных *свар*, а в качестве *викрита* – двенадцать (в трактате Шарнгадевы “Сангита ратнакара”, нач. XIII в., они упоминаются именно как давно принятые в практике, иногда вместо *викрита* употреблялось слово “чала” – “колеблющийся”). В XVI в. количество *викрита-свар* сокращается до семи звуков (это отмечено в трактате Рамаматхи “Сварамела каландишти”). А к концу XVI – началу XVII веков (если опираться на данные трактата Венкатамакхичи “Чатурданди пракашика”, 1620 г.) ко-

личество *викрита-свар* уже сократилось до пяти. Таким образом, индийские ученые полагают, что 12-тоновая октава, состоящая из семи *шуддха* и пяти *викрита свар*, окончательно установилась приблизительно в XVI–XVII вв. См. литературу: *Gangoly O.C.* Ragas and Raginis. – Bombay, 1935; *Prajanananda S.* Historical Development of Indian Music. – Calcutta, 1973. Ch. II.

30. См.: *Ghosh P.* Studies in Sanskrit Aesthetic. – Calcutta, 1952; *Goswami O.* The story of Indian Music. – Bombay, 1957. P. 27; *Prajanananda S.* Op. cit. P. 29; а также см. переводы Алехановой Ю.М. (из кн.: Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967. С. 52, 127) и авторефераты дис. канд. искусствоведения: Алкон Е.М. Музыкальная теория древней и средневековой Индии. – М., 1990; Крылов Г.В. Основные принципы исследования санскритских музыковедческих понятий (на материале трактатов II–XII вв.). – М., 1990.

31. См.: Дева Б.Ч. Индийская музыка. – М., 1980. С. 78.

32. Что касается применения к данному явлению понятия “четверти тона”, то его пропормерно употребляют лишь в кавычках, то есть как приблизительное, выражающее лишь в принципе более мелкие, нежели полутоновые звукообразования, отнюдь не приравняемые к точному понятию четверти тона в темперированном строе.

33. В смысле удобства применения на практике подобных указаний на микротоновую алтерацию *свар*, исключительно разработанной представляется система ното-буквенной записи “*акар-матрик*”, применяемая в Бенгалии (восточном штате Индии), где для обозначения *атикомал* и *анукомал* (*отикамал*, *онукомал*) существуют специальные пометки, ставящиеся в виде маленькой цифры (бенгальского изображения) сверху возле ното-буквенных знаков, соответствующих *викрита-сварам*. Подробнее об этих указаниях и в целом о нотписной системе “*акар-матрик*” см. в кн. Морозовой Т. Рабиндрошангит... С. 136–150.

34. Об этом, в частности, см.: The Sacred and the Secular in India's Performing Arts / Ed. By V. Subramaniam. – New Delhi, 1980. P. 3–4.

35. Изложение различного рода концепций относительно природы музыкального звука имело место на протяжении многих столетий, находя свое выражение еще в древних *Брахманах* (в том числе Айтарея-брахмана, Панчавимши-брахмана, Самавидхана-брахма-

на, Шатапатха-брахмана) и в трактатах начала нашей эры (например, в "Брихаддеша" Матанги и др.), где наряду с отражением философско-мистических взглядов отмечались и попытки теоретических толкований природы данного феномена. Далее в основном тексте будет приведен материал в виде краткого обзора основных положений по данной проблематике без конкретных ссылок, но с упоминанием используемых трудов, поскольку, в принципе, это весьма обширная и безусловно самостоятельная тема.

36. Цитируется по кн.: *Prajanananda S. Op. cit. P. 41.*

37. То, что "каждая цель имеет свои собственные вибрации" отмечалось еще в самых древних учениях. Что же касается звука и ритма, то вибрации, возникающие в результате их звучания, относились к числу наиболее сильно воздействующих. Поэтому, как с древних времен художники и скульпторы старались покрыть сакральными узорами, резьбой и пр. все стены храма ("чтобы зло не проникло внутрь через незащищенное орнаментом место"), так и брахманы стремились заполнить храмовое пространство соответствующими звуковыми вибрациями. Оно становилось "заряженным", и находилось "в ладу" с определенной системой понятий. В нее входило прежде всего само божество, в честь которого возводился храм, мантра, обращенная к данному божеству, и мантра храму, как его земному дому и как святыню для отправления молитв и культов с различными богослужебными целями.

Сюда же входила и обязательная временная соотносительность, включающая как соответствие самого храма определенному времени года, месяцу, так и отмеченность наиболее благоприятного времени суток для совершения определенных ритуальных церемоний; и все это с целью совместности с периодом наибольшей энергетической активности храмового (и околхрамового) пространства.

Многое из подобных ранее бытовавших культово-ритуальных положений позже в значительно преобразованном виде вошло в собственно музыкальную систему и нашло почти непосредственное воплощение в некоторых рагах, в частности, посвященных конкретным божествам (см. гл. IV, раздел о *бхакти*).

38. Специальная аналитическая работа в этом аспекте была проведена индийским ученым А.П. Татачарья (*Tatacharya A.P. Vedam Potrum Geetham // Kalki Deepavali Matar, November, 1970.*)

39. *Mutatkar S. Classical Music. – New Delhi, 1985. P. 3.*

40. По данной теме см.: *Prajanananda S. Op. cit. P. 56–67; Sastri, Vasudeva. The Science of Music. – Tanjore, 1954. P. 71–72; Rajagopalan L.S. Studies in Sama Veda – some problems encountered // Purnatrayi, vol. XVI № 1. – Tripunithura, 1989. P. 7–10.*

41. *Prajanananda S. Op. cit. P. 46.*

42. В *рагсангит* из *самаганы* перешли и многие положения из области ритма и структурообразования. Например, это касается активно применяемого ныне принципа повторности. В текстах "Ригведы", а затем и в "Самavede" повторы, которым придавался магический смысл, служили одним из значительных "методов воздействия" как на богов, так и на аудиторию (см.: *Елизаренкова Т. Ригведа. Избранные гимны. – М., 1972. С. 72–73.*) То же касается и двух основных типов ритмики: *са-шабда* (с четко отбиваемым метро-ритмом) и *нис-шабда* (без четкого бияния, в плане лишь размеренно-темпового ритма) (см. *Prajanananda S. Op. cit. P. 71*). Последний, в частности, явился основой для *алана* – первого импровизационного раздела классического *дхрупада*, в котором благодаря плавной-размеренному звучанию, не скованному строгим ритмом, и постоянному возвращению к опорным звукам и характерным мелодическим интонациям раги, происходит (подобно воздействию *саман*) сотворение особого "звукового поля", способного погрузить исполнителя и слушателя в сферу *расы*, т.е. эмоционального настроения, свойственного раге, избранной для исполняемой музыкальной композиции.

43. В музыкальной системе *гандхаарва* (предшествующей *рагсангит*) под *джати* подразумевалась основная ладо-мелодическая модель, опирающаяся на ладо-звучную основу (*грама, мурчхана*). Будучи наименованием предшественника или "пробора" раги, само слово *джати* впоследствии вошло в новую систему уже в качестве иного по значению термина, связанного только со звуко-рядом раги.

44. Тенденция к наделению образной символикой различных звуковысотных тонов отмечалась еще по отношению к ведическому звукоряду, в котором всем звукам приписывалась ассоциативная связь с цветом. В трактате "Нарадишикша" (появившемся прибл. на рубеже эр) все семь *свар* связываются с животными или птицами и их голосами: *шаодджа* – с зовом павлина, *ришабха* – с тельцом (или быком), *гандхаара* – с козорогом, *мадхьяма* – с журавлем, *панчама* –

с кукушкой, *дхайвата* — с лошадей, *нишада* — с криком слона (см.: *Prajnanananda S. Op. cit.* P. 37). В “Брихаддеш” Матанги (V–VII вв.) приводятся сравнения иного типа: “*Шадджа* сияет как лепесток лотоса, *ришабха* ярка как оперенье попугая, подобна золоту *гандхара*, *мадхьяма* напоминает жасмин, *панчама* же бывает иссиня черной, *дхайвата* имеет желтый (шафрановый) цвет, *нишада* вобрала в себя все оттенки”. (Цит. по переводу Крылова Г.В. из указ. дисс. ... канд. иск. С. 115). И наконец, в “Сангита ратнакара” Шарнгадевы (XIII в.) и других поздних трактатах как бы на основе многих вариантов трактовок вырастают целые развернутые картины, рисующие символические образы с присутствием цвета, растений, животных, названий символических материков, где обитают божества, олицетворяющие данные *свары*, и т.д. Например, *гандхара* сравнивается с четырехруким божеством, выезжающим на козере и держащим в руках лотосы и кувшин с вином; его тело и одежды отливают золотым цветом; он принадлежит к роду Саварна, обитающему на материке Куша, и внушает *пачу* покоя, созвучную луне, и т.д. (см., в частности, *Sangita ratnakara*... *Op. cit.* V. I. P. 152–159).

45. Подобные схематичные записи могут выполняться и в европейской нотации при условии, что ритмические символы будут использоваться лишь в качестве указаний на акцентированность звуков в принципе (напр., для *вади* и *самвади*), а разграничения типа тактовых черт служить символическим разделением отдельных характерных мелодических движений.

46. Первые два тома указанного труда вышли в 1920 г., остальные четыре тома приблизительно в следующие два года (точно не известно) на языке маратхи. Затем, в 1934–1937 гг. было предпринято его первое издание на хинди. В обоих языках используется один алфавит *деванагари*, что позволило сохранить в оригинале теоретическое представление раг и ното-буквенную запись песен. Как указывалось выше, мы используем в своей работе очередное издание этого шеститомника на хинди, опубликованное в Nathras (India), 1970–1974 гг.

47. *Bhatkhande V.N. Hindustani Sangit*... V. II. P. 282 (на хинди).

47а. См.: *Prajnanananda S. Op. cit.* P. 75.

48. Другое название — “Кауштики”. См.: *Эрман В.* Очерк истории ведийской литературы. — М., 1980. С. 143, 211–212.

49. Как и старинные календарные песни многих народов они характеризовались напевами самого простейшего склада и строились на повторности двух-трех музыкальных интонаций. В виде различных вариационных “попевок” они вплетались в наигрыши и становились основой для народных песен, приуроченных к конкретному времени года или даже месяцу. Отсюда и общее название этих многих сохранившихся в Индии до наших дней песен: “*ritu-gan*” или “*ritu-ranga*” — “ритуальные песни”, “краски времен года” или “ритуальные представления”.

50. См.: *Natyashastra with the Abhinavabharati. Comment. of Abhinavagupta / Ed. by Nagar R.S.* — Delhi, 1981.

51. В частности, о двух последних рагах упоминается в трактате Абхинавагупты (см. там же), а о *Деши-хундола* в более позднем трактате Джагадескамали “Сангитаудамани” (XII в.), а также в трактате Шарнгадевы (XIII в.) в связи с рагой *Bacani*.

52. См.: *Kaufmann W.* The ragas of North India. — Oxford. 1968. P. 19, 281.

53. *Гухотхакурота III.* Рабиндро-шонгитер дхара. — Калькутта, 1972. С. 122 (на бенгали).

54. *Морозова Т.* Рабиндрошонгит... С. 75. Всего Р. Тагором было сочинено около 400 песен времен года, которые были созданы им на основе раг и с опорой на традиционные народные ритуальные праздники, отмечавшиеся в то время в Шантиникетоне (где было его родовое поместье), которые были посвящены концу и началу нового года, встрече осени, призыву весны, первой борозде, первому сажению, сбору урожая и т.д. (см. там же, с. 78–79).

55. См. об этом также в кн.: *Gosvami O.* The story of Indian Music. — Bombay, 1957. P. 84.

56. См.: *Randhava M.* Kangra ragamala paintings. — New Delhi, 1971. P. 26.

57. См.: *Parshvadeva.* Sangita-samayasara / Ed. By G. Sastri, Trivandrum Sanskrit Series. № 87. — Trivandrum, 1925. P. 15, 18.

58. См.: *Prajnanananda S.* Historical development of Indian music. — Calcutta, 1973. P. 149. Здесь имеются в виду два трактата: “Сангита ратнамала” Мамматачарьи (прибл. X–XII вв.) и “Абхиласартха чинтамани” (или “Манасоласа”) Сомешвары (нач. XII в.).

59. См.: *Sangita ratnakara of Sarngadeva*... Vol. II. P. 82–83.

60. См.: *Prajnanananda S. Historical development...* P. 149, 150; *Gangoly O.C. Ragas and Ragins...* P. 22.

61. См.: *Mian Tansen. Sangit Sara (Sanskrit)* / Ed. by S. Dhar. – New Delhi, 1979. P. 39.

62. Данное предположение было высказано бенгальским музыковедом С.Н. Гопешварой Банерджи. Однако из-за отсутствия каких-либо веских подтверждений это столь же трудно опровергнуть, как и принять.

63. См.: *Prajnanananda S. Op. cit.* P. 150.

64. Ibid. P. 151.

65. См.: *Parshvadeva. Op. cit.* P. 18.

66. См.: *Sangeetmala* / Ed. by Kannomal L. Rupam VII. – Delhi, 1922. P. 16.

67. См.: *Damodara Mishra. Sangita darpana* / Ed. by S.M. Tagore. – Calcutta, 1881. P. 28.

68. См.: *Sricantha. Rasakamudi* / Ed. by A.N. Jani, Gaekwad Oriental Series. № 143. – Baroda, 1963. P. 39; *Sathyanarayana R. Karnataka Music: a synoptic survey.* – New Delhi, 1987. P. 44–45.

69. *Дева Б. Ч. Индийская музыка.* – М., 1980. С. 65.

70. Там же. С. 66.

71. См.: *Sangita ratnakara of Samgadeva...* Vol. II. P. 41.

72. Иное название этого трактата “Сарасвати-хридайаламакара”, но поскольку, по сути, это комментарий к “Натьяшастре” Бхараты, то чаще этот трактат именуется указанным в тексте названием.

73. См.: *Nanyadeva. Bharatabhasya.* – Poona, 1870. Chapter VII.

74. *Lath M. An Enquiry into the Raga-time Association* // Rep. in “Aspects of Indian Music”. – New Delhi, 1987. P. 113–119.

75. См.: *Bhatkhande V.N. A Short Historical Survey of the Music of Upper India.* – Bombay, 1934.

76. См.: *Fox-Strangways A.H. The Music of Hindostan.* – Oxford, 1914.

77. См.: *Kaufmann W. The Ragas of North India.* – Oxford, 1968. P. 16–17.

78. Ibid. P. 17–18.

79. *Гухотхакурота Ш. Рабиндро-шонгитер дхара...* С. 166.

80. См.: *Kaufmann W. The Ragas...* P. 281. Подобного рода расовые характеристики приводятся автором всего лишь к нескольким рагам.

81. *Гухотхакурота Ш. Рабиндро-шонгитер дхара...* С. 166.

82. См. по этой теме: *Алиханова Ю.М. Театр древней Индии // Культура древней Индии.* – М., 1975; Ее же: К истокам древнеиндийского понятия “раса” // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988; *Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия (“раса”) в древнеиндийской поэтике // “Вопросы литературы”.* – М., 1966. № 2; *Эрман В.Г. теория драмы в древнеиндийской классической литературе // Драматургия и театр Индии.* – М., 1961.

83. См.: *The Nāṭyaśāstra. Op. cit. Ch. VI. P. 53–55; Shastri S.N. The Laws and Practices of Sanskrit Drama.* – Varanasi, 1961. Vol. I. P. 258–259.

84. Ibidem.

85. См.: *Prajnanananda S. Historical development...* P. 237.

86. См.: *Bhatta G.N. Introduction of the Nāṭyaśāstra with Commentary of Abhinavagupta.* – Baroda, 1936. Vol. II.

87. См.: *Pandey K.C. Comparative Aesthetics // Indian Aesthetic. Vol. I.* – Varanasi, 1956. P. 112. Подробное освещение теории *расы*, представленной как в упомянутом трактате, так и в ряде других, не входит в задачу нашего исследования, поскольку материалы большинства известных трактатов, в основном, посвящены рассмотрению *расы* применительно к поэзии и театральному искусству и в меньшей мере к музыке. Но даже будучи соответствующим образом выделенным, этот материал (с учетом его объема и многоаспектности) может быть достаточно полно раскрыт лишь при условии специально посвященной тому работе.

88. См.: *Prajnanananda S. Op. cit.* P. 262. Автор этой книги отмечает также, что иногда два эти понятия выступают и в значениях Истины и Красоты, между которыми существует трансцендентальная связь, определяющая их изначальное единство.

89. В этом наблюдается некоторая разница между музыкой и театральным искусством, где кроме *расы* существует еще и понятие *бхава* – это чувства и настроения (а также смысл и значение), заложенные в драме и выражаемые сценическим действием; в то время как *раса* это ответные эмоции, возникающие в процессе их восприятия. См. в частности: *Kaufmann W. The Ragas of North India. Op. cit. P. 10; Prajnanananda S. Op. cit. P. 251.*

90. Ibid. P. 249–250.

91. Цитируется по кн.: Aspects of Indian music / Ed. by S. Mutatkar. — New Delhi, 1987. P. 5.

92. См.: *The Nāṭyaśāstra*. Op. cit. Ch. VI (39–76). P. 56–62.

93. См.: *Prajñānanda S.* Op. cit. P. 145.

94. *Chari V.K.* The Rasa Theory: Theology or Aesthetics // The Sacred and the Secular in Indian Performing Arts / Ed. by Subramaniam V. — New Delhi, 1980. P. 53–54.

95. См.: *Prajñānanda S.* Op. cit. P. 258.

96. В принципе, широкое использование различных ударно-звуковых эффектов, как бы “озвучивающих” и конкретизирующих все происходящее на сценической площадке, относится к числу древнейших театральных традиций. Одни создаются в подражание естественным природным явлениям, шумам и звукам (раскату грома, завыванию ветра, каскаду падающих камней и т.д.), другие для акцентирования особо значимых движений и действий актеров (осторожной или торопливой ходьбы, неожиданных поворотов, касания обыгрываемого предмета, взятия его в руки, отбрасывания или установку его на другое место и пр.). В сравнении с Западом, где ударно-звуковая иллюстрация, в принципе, тоже имеет место, в индийском театре ей придается не просто большое значение, а существенно важное. Она выступает как неотъемлемая часть музыкального сопровождения или даже как один из его видов. В связи с этим она отличается исключительной разработанностью, характеризующейся детальной конкретизацией. Эта традиция неизменно присутствует в индийских театральных постановках абсолютно всех видов без исключения. Важно отметить, что и сегодня, несмотря на порой весьма скромный инструментарий в некоторых народных музыкальных представлениях, умелое использование всех его выразительных возможностей приводит к поразительным результатам. См.: *Banerji P.* Uday Shankar and his art. — Delhi. 1982; *Raja K.K.* Kutiyattam. — New Delhi, 1964.

97. См.: *Raja K.K.* Op. cit. P. 149.

98. Проблема синтеза зрелищных искусств Индии легла в основу научного исследования М.П. Котовской (“Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии”. — М., 1982).

99. В задачу данного исследования не входит разработка тематики, связанной непосредственно с проблемой художественного

образа, но делается попытка внесения своей лепты (в виде аналитического материала соответствующих аспектов индийской классической музыки) в общий разносторонний труд по исследованию данной проблематики. См. лит.: *Горанов К.* Художественный образ и его историческая жизнь. — М., 1970.; *Дмитриева Н.* Изображение и слово. — М., 1962; Ее же. Интонация и музыкальный образ // Сб. ст. — М., 1965; *Ермаи Г.* Искусство как мышление. — М., 1982; *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976; *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. — М., 1983.

100. В число материалов, посвященных этой теме входят отдельные главы из “Натьяшастры”, специальный трактат “Абхияна дарпанам” Нандикешвара и “Абхияна чандрика”; из современной индийской научной литературы труды: *Vatsyayan K.* Indian classical dance. — Calcutta, 1974; *Bhavnani E.* The dance of India. — Bombay, 1970; *Gopinath Rao R.* The classical dance poses in India. — Madras, 1955; *Devi R.* Dance dialects of India. — Bombay, 1972 и др.; а также монография *Котовской М.П.* Указ. изд. С 54–71.

101. Поскольку в основе индийской музыки лежит монодия, то и сценическая музыка всегда была монодийной по своей сути и по преимуществу вокальной (хоровые эпизоды в ней также предполагают унисонное исполнение). Инструментальное сопровождение, как правило, специально не разрабатывалось, а сводилось в основном к развитой ритмической партии ударных, в то время как на струнных и духовых инструментах, следуя за вокальной партией или самостоятельно, музыканты играли основные мелодии с вариативным развитием отдельных фрагментов и эпизодически исполняли собственные импровизации. Важно отметить, что в отдельных, порой, весьма сложных танцевально-пантомимических импровизациях артиста, в музыке ему всегда обеспечивалась абсолютная синхронность следования за ним. В этом всегда проявлялась уникальная высокая школа индийского традиционного аккомпанемента. Благодаря тому, а также с учетом большого потенциала, заложенного в основах национального ансамблевого исполнительства, в сценической музыке, кроме основной вокально-мелодической линии, с древних времен присутствовала и чисто инструментальная музыка, выполняющая иллюстративную роль, фоновую, связующую и фрагментарно-эпизодическую. В данной работе не преследуется цель освещения воз-

возможности индийской музыки в принципе выражать своими средствами самые различные состояния и связанные с ними действия (что имеет место в сценической музыке зрелищных искусств различных видов и назначений). Суть нашей задачи заключается в выделении устойчивых традиционных приемов создания целостного художественного образа. В стремлении к гармоничному единству в рамках сценического действия на первый план всегда выступала одна из основных традиций индийского театрального искусства, ориентирующая творческие личности всех поколений на то, чтобы образно-выразительные музыкальные интонации были точно соотносены с образностью, выражаемой танцевально-пантомимным действием. См.: Морозова Т.Е. Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. — СПб., 1997.

102. В данном случае мы приводим наиболее типичные приемы музыкального развития, характерные для композиционных форм *расангит*, без акцента на специфике развертывания музыкального материала в различных ее жанрах.

103. Dattila, Narada. Raga Sagara // Government Oriental Library, Madras, Catalogue. Vol. XXII, № 13014, 13015. Об авторстве и времени создания этого трактата не имеется точных сведений. Наиболее убедительными полагаются данные, приводимые в кн.: Gangoly O.C. Ragas and Raginis. — Bombay, 1935. P. 106–107, 110, 162.

104. Об этом см., в частности, там же. С. 107–109.

105. Наименования данных трудов и выдержки из них содержатся в книгах: Gangoly O.C. Ragas and Raginis. Op. cit.; Kaufmann W. The Ragas of North India. Op. cit.; Tagore S.M. Hindu Music. — Calcutta, 1875.

106. Наиболее известная литература по этой теме: Archer W.G. Indian Miniatures. — New York, 1960; Coomaraswamy A.K. Rajput Painting, 2 Vols. — Oxford, 1916; Catalogue of the Indian Collection in the Museum of Fine Arts (Part V). — Boston, 1926; Ebeling K. Ragamala Painting. — New Delhi, 1973; Krishna A. An Early Ragamala Series // Art Orientalis. Vol. IV. — Washington, 1961; Randhawa M.S. Kangra ragamala paintings. — New Delhi, 1971; Waldschmidt E. A Contribution to Ragamala Iconography // Bharatiya Viddya. Vol. XX–XXI. — Bombay, 1963 и т.д.

107. В некотором смысле здесь усматривается параллель (но на уровне иных критериев) с выделением Бхаратой из восьми основных *рас* четырех главных (*шрингар*, *вир*, *раудра*, *бихатса*) и четырех дополняющих (*хасья*, *карна*, *адбхута* и *бхаянака*), рассматривающихся как причинно-следственные (см.: The Nāṭyaśāstra. Op. cit. Ch. VI /39–45/. P. 56).

108. См.: Shankar R. My Music, my Life. — Delhi, 1972. P. 26.

109. См.: Raghavan V. Bhoja's Sringara prakasa. — Madras, 1963. P. 455.

110. См.: Prajnanananda S. Op. cit. P. 248.

111. Цит. по кн.: Prajnanananda S. Op. cit. P. 142.

112. См.: Raghavan V. Bhoja's Sringara... P. 452.

113. См.: Prajnanananda S. Op. cit. P. 238.

114. Нельзя сказать, чтобы древние разработки в этой области полностью игнорировались. Действительно неприемлемыми на практике оказались численно-поименные отметки каждого из 22 *шрути*, составляющих октаву. Но эмоционально-слуховое ощущение различных высотных степеней интонирования *свары* (предполагающее в принципе четыре-пять *шрути*) в известной мере соответствует прежнему подразделению на пять основных групп и данным им определениям: от среднего уровня (*мадхья*) вниз как “жалостливый” или “нежный” и “жалобно-печальный” (*мриду* и *карна*), а вверх — как “растянутый” и “сияющий” (*аята* и *динта*). И это лишний раз указывает на то, что огромную роль у индийского музыканта всегда играло именно эмоционально-слуховое ощущение, а не “градусная сетка” в качестве определителя нужного звуковысотного уровня.

115. См. текст в кн.: Kaufmann W. Op. cit. 3. 465.

116. См.: Neog M. Bhaona. The ritual play of Assam. — New Delhi, 1987. P. 46–47. Интересно отметить, что родившийся в ассамской музыкальной драме этот один из лучших ее номеров со временем был перенят театрами других регионов. При этом в точности было сохранено его содержание и, конечно, рага с ее характерной *расой*. Изменениям же подверглись: сама мелодика (но на основе той же раги), поэтический текст (сочиненный уже на другом языке), метроритм и форма музыкальной композиции (замененные на более типичные для театральной традиции данной местности). То есть это

один из типичных примеров, когда неизменной основой является собственно "конкретность эмоции" (ассоциирующаяся с данным образом), а формы ее выражения, как музыкально-композиционные, так и танцевально-драматические могут быть самыми различными, в зависимости от данного традиционного стиля.

117. Именно обстоятельство частого начала сочинений на основе этой раги с "верхней са", привело отдельных современных музыкантов к пониманию того, что именно *свара са* (а не *свара ни*) является *вади*, а в качестве *самвади* определялась *свара па* (вместо *сва-ры га*). Не говоря уже о том, что это абсолютно искажает всю тонкую расовую характеристику данной раги, это еще и противоречит традиционному теоретическому положению, по которому как в качестве *вади*, так и *самвади* не может выступать *свара*, отсутствующая в составе звукоряда хотя бы в одном, восходящем или нисходящем движении (в этой раге это относится именно к *сваре па*).

118. Как было отмечено уже ранее, *ма тивра* отличается особым свойством: с одной стороны она может служить выражением "остроты победно-бравурного чувства" (по высказыванию Х.А. Кхана), с другой – отражением острого чувства тоски. Все это проявляется в тесной зависимости от ее "разрешения" и общего контекста интонационного материала раги.

119. См., в частности, Kaufmann W. Op. cit. P.104.

120. Цитируется по кн.: Danielou A. Northern Indian Music. – New York, 1969. P.317.

121. См.: Kaufmann W. Op. cit. P.382.

122. Ibidem.

123. Цитируется по Prajnanananda S. Op. cit. P. 142.

124. В многозначной трактовке *бхакти* как *расы* отразилось, по всей вероятности, традиционное толкование понятия религиозного чувства, содержащего в себе четыре или пять *рас*, как несколько уровней духовного совершенствования через испытание различных *бхакти*. См., в частности: Сазанова Н.М. Садхана бхакти Мира Бай // Бхакти – религия любви. – М., 1995. С. 35–36.

125. Prajnanananda S. Op. cit. P.146.

126. См.; Gangoli O.C. Op. cit. P. 72, 111, 133.

127. См. об этом: Бхакти – религия любви. Материалы научной конференции / ред. Е. Ванина, П. Варма. – М., 1995; Сазанова Н.М.

Нет жизни без Кришны. – М., 1992; Hardy F.E. Emotional Krisnabhakti. – Oxford, 1976.

128. Данного аспекта мы уже касались в I главе. В развитие этой темы можно также привести высказывание Б.Ч. Девы из его книги "Индийская музыка" (М., 1980) относительно движения *бхакти*, оказавшего "большое влияние на индийскую мысль", и не потерявшего своего значения и в наши дни. Сущность этого движения заключается во всепоглощающей любви человеческой души к Всевышнему. Выражение высокой преданности облекается в формы человеческих чувств и душевных движений. Отношения между человеком и Всевышним могут быть дружескими (как между Арджуной и Кришной) или строиться по принципу отношений слуги и хозяина (как между Хануманом и Рамой) и т.д. Но самым сильным чувством, владеющим *бхактам* (адептом), является чувство любви. Это чувство часто называется *мадхура-бхакти*. Наиболее яркое выражение *мадхура-бхакти* находит в любовных играх Кришны и Радхи. (Дева Б.Ч. Указ. изд. С. 102, а также с. 103, 105, 143). См. также: Bhavnani E. The dance of India. – Bombay, 1970; Varadpande M.L. Religion and the Theatre. – New Delhi, 1983.

129. Основой для традиционных музыкально-танцевальных драм являются, как правило, отдельные эпизоды этого исторического эпоса.

130. См.: Karanath K. Sh. The Yakshagana of Karnataka. – New Delhi, 1980. P. 155.

131. Об этом также см.: Дева Б.Ч. Индийская музыка. – М., 1980. С. 115–116; Суворова А. Ностальгия по Лакшнау. – М., 1995. С. 145–159.

132. Кроме указанных ранее материалов по этой теме см. также Deshpande V. Maharashtra's Contribution to Music. – New Delhi, 1972.

АЛФАВИТНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ РАГ (с указанием тхата и порядкового номера раги в тхате)*

Абхоги (-канхра) VIIc, 6	Девгири (-билавал) II, 4
Адана (-канхра) VIII, 5	Деси VIII, 2
Алахья-билавал II, 1	Деш III, 4
Ананд-бхайрав IV, 9	Дешкар II, 3
Ананди (Нанд-кальян) II, 18	Деш-малхар III, 14
Асавари VIII, 3	Джайджайванти III, 8
Ахир-бхайрав IV, 7	Джайт VI, 6
Багешри VII, 4	Джайт-кальян I, 5
Багешри-канхра VIIc, 7	Джалдхар-кедар II, 16
Байраги IX, 5	Джангала (Зангола) VII, 6
Бахар VII, 8	Джаунпури VIII, 1
Бенгал-бхайрав IV, 12	Джаянт-малхар VIIa, 6
Бибхас (Вибхас) IV, 6	Джешташри V, 8
Биласкхани-тоди IX, 4	Джог Z, 5
Биндрабани-саранг VIIb, 1	Джогия IV, 3
Бихаг (Бехар) II, 10	Джог-каунс Z, 6
Бхайрав IV, 1	Джинджжоти III, 7
Бхайрави IX, 1	Дипак V, 7
Бхатияр VI, 7	Дурга III, 9
Бхимпаласи VII, 3	Дхани VII, 5
Бхопали (Бхуп-кальян) I, 3	Зилаф IV, 13
Бхопал-тоди IX, 3	Иман (Йаман) I, 1
Васант (Басант) V, 4	Иман-кальян I, 2
Гавд-малхар II, 23	Йамани-билавал II, 7
Гавд (гаур)-саранг I, 11	Калинга IV, 5
Гаури IV, 8	Камод I, 9
Горакх-кальян III, 13	Кауши-канхра VIIc, 5
Гуджри-тоди (Гурджари-тори) X, 3	Каушик-дхани II, 11
Гункали (Гунакрия) IV, 2	Кафи VII, 1
Гхара III, 10	Кафи-канхра VIIc, 8
Дарбари (-канхра) VIII, 4	Кедар I, 8

* Группа раг, не подходящих ни к одному из десяти тхатов, обозначена знаком «Z»

Кирвани Z, 11	Пурия-кальян VI, 3
Кукубх-билавал II, 6	Рагешри III, 6
Кхамадж III, 1	Рамдаси-малхар VIIa, 4
Кхамбавати III, 11	Рамкали IV, 4
Лалит VI, 5	Савани-кальян I, 6
Ланка-дахан-саранг VIIb, 4	Самант-саранг VIIb, 5
Лачха-сахх II, 21	Сарпарла-билавал II, 8
Мадхуванти Z, 3	Синдхи-бхайрави VIII, 6
Мадху-каунс Z, 4	Синдхура VII, 2
Мадхумад-саранг VIIb, 2	Соратх III, 5
Малашри Z, 10	Сохини VI, 4
Малигаура VI, 8	Сугхрай-канхра VIIc, 4
Малкаунс IX, 2	Сур-малхар VIIa, 3
Малоха-кедар II, 13	Суша-канхра VIIc, 3
Манд II, 12	Тилак-камод III, 3
Марва VI, 1	Тилаг II, 1
Мерх VII, 10	Тривени V, 6
Мерх-малхар VIIa, 1	Хамир I, 10
Мерх-ранджини IV, 11	Хансдхвани Z, 12
Мирабай-ки-малхар VIIa, 5	(Шанкара-каран)
Миян-ки-малхар VIIa, 2	Ханскинкини VII, 7
Миян-ки-саранг VIIb, 3	Хари-каунс Z, 9
Миян-ки-тоди X, 2	Хем-кальян II, 17
Мултани X, 4	Хиджаз IV, 14
Нат-билавал II, 9	Хиндол I, 12
Нат-малхар II, 24	Чандра-кант II, 19
Нат-нараян II, 14	Чандра-каунс Z, 1
Найк-бакхшу-ки-малхар VIIa, 9	Чхайа II, 15
Найк-дхонду-ки-малхар VIIa, 8	Шанкара II, 20
Найки-канхра VIIc, 2	Шахана-канхра VIIc, 1
Найк-чарджу-ки-малхар VIIa, 7	Шивмат-бхайрав IV, 10
Парадж V, 5	Шйам-кальян I, 7
Патдип Z, 2	Шри V, 3
Патманджари II, 22	Шри-кальян Z, 8
Пахадди (Пахари) III, 12	Шуддха-билавал II, 2
Пилу VII, 9	Шуддха-кальян I, 4
Пурви (Пуроби) V, 2	Шуддха-саранг Z, 7
Пурия VI, 2	Шуддха-тоди X, 1
Пурия-дханашри V, 1	Шукул-билавал II, 5

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ РАГ

В данном разделе будет представлено 139 раг в соответствии с принятой 10-тхатовой классификацией, предложенной в начале 20 века известным индийским ученым В. Н. Бхаткханде, с учетом определенных корректив, вносимых в дальнейшем индийскими музыкантами. Раги распределяются по 10 *тхатам* (группам) по принципу родства звукорядов (т. е. их схожести, но не идентичности). Исключение составляет последняя (одиннадцатая) группа, в которую входят неординарные раги, не подходящие ни к одному из десяти *тхатов*, так же, как и не связанные между собой каким-либо объединяющим их родственным звукорядом. Поэтому данная сборная группа раг не считается собственно *тхатом*, аналогичным десяти предшествующим, и соответственно не имеет конкретного наименования и порядкового номера. Она определяется автором данной работы как заключительная и условно отмечается знаком «Z».

Терминология, принятая для представления раг

тхат	— группа раг, объединенных по принципу родства звукорядов;
самайа	— время исполнения;
джати	— состав и вид звукоряда:
	<i>аудава</i> — пятитоновый,
	<i>шадава</i> — шеститоновый,
	<i>сампурна</i> — семитоновый (букв. «полный»);
	<i>аудава-сампурна</i> , <i>аудава-шадава</i> , <i>шадава-сампурна</i> и т. д. (смешанные звукоряды);
ароха	— восходящее движение <i>свар</i> (тонов) звукоряда,
авароха	— нисходящее движение;
вади	— «ведущая» опорная <i>свара</i> ,
самвади	— «согласующаяся» опорная <i>свара</i> (или «содействующая»);

праkriti	— «природа» развития, свойственная раге:
	<i>саманья</i> — обычное развитие,
	<i>уттаранг</i> — верхнерегистровое,
	<i>пурванг</i> — нижнерегистровое,
	<i>вакра</i> — «кружащее» (букв. «кривое»), зигзагообразное;
пакад	— комплекс характерных (базовых или кодовых) мелодических интонаций раги;
чалан	— представленный «в движении» <i>пакад</i> в свойственном данной раге <i>праkriti</i> (т. е. характерные мелодические обороты, орнаментальные и акцентируемые <i>свары</i> и пр. в превалирующем типе развития — <i>уттаранг</i> , <i>вакра</i> и пр.);
раса	— образно-эмоциональная сфера раги:
	<i>бхакти</i> — духовное посвящение, поклонение, благоговение, пронизанность религиозными чувствами;
	<i>иришгар</i> — любовные переживания, образно связанные с <i>вирах</i> (разлукой, грустью, печальным состоянием...) и
	<i>милиан</i> (со свиданием, светлыми чувствами, радостным настроением...);
	<i>вир</i> — героизм, бравурность, возбужденность, победность, величие, торжественность и т. п.

Условные обозначения, используемые для представления раг

Точка над <i>сварой</i>	— указание на принадлежность к «верхней» (<i>тара</i>) октаве (<i>сà pè ga mà nà dha nì</i>);
Точка под <i>сварой</i>	— указание на принадлежность к «нижней» (<i>мандра</i>) октаве (<i>сà pè ga mà nà dha nì</i>);
<i>свары</i> «средней» (<i>мадхья</i>) октавы специальных пометок не имеют.	
Горизонтальная черточка под <i>сварой</i>	— обозначение ее понижения:
	<i>pè</i> — <i>ре камал</i> (как <i>ре</i> бемоль), <i>ga</i> — <i>га камал</i> (как <i>ми</i> бемоль),
	<i>dha</i> — <i>дха камал</i> (как <i>ля</i> бемоль), <i>ni</i> — <i>ни камал</i> (как <i>си</i> бемоль);

Вертикальная черточка над *сварой* – обозначение ее повышения:
mā – *ма тивра* (как фа диез);
свары са и па не альтерируются, это всегда *иуддха* («чистые») *свары*.

Волнистая черта над *сварой* – обозначение *андоли* (тремоло);

Дуга, объединяющая *свары* – обозначение *минд* (глиссандо).

І тхат Кальян

са ре га ма па дха ни
(тивра)

1. Иман (Йаман)
2. Иман-кальян
3. Бхопали
4. Шуддха-кальян
5. Джайт-кальян
6. Савани-кальян
7. Шйам-кальян
8. Кедар
9. Камод
10. Хамир
11. ГAUD-саранг
12. Хиндол

1. Рага ИМАН (Йаман)

тхат Кальян I

самайа: вечер (с 18 до 21 часа);

джати: 7 — 7 сампурна;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья* (обычное развитие);

пакад: *ни ре, ма дха;*

- *ни ре га ма па, ма дха па, па ре са* (предполагается мягкое ниспадание, от звука *па* в *ре*, именуемое *минд* или *мир*);

- *ма тивра (ма)* может исполняться с *андолит* (легким тремоло);

раса: *бхакти, шрингар-вирах, каруна* (поклонение, грусть, сострадание);

чалан: *ни ре дха дха ни са, ни ре га, га ре ма га, ре са,*

ни ре га ма па, ма дха па, ре га ре ре са;

ма га ма дха ни са, ни ре га ре са, ни дха па ма га,

ре га ма па, ре га ре, са ни ре са, ни ре га ма па ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Предполагают, что эта рага была создана в 13 веке Амиром Кхусру (Амир Хосров Дехлеви). Возможно она появилась на основе раги *Хиндол* или южно-индийской раги *Йамуна*.

2. Рага ИМАН-КАЛЪЯН

тхат Кальян I

самайа: вечер (с 18 до 21 часа);

джати: 7 — 7 сампурна;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ни ре га ма га, ре га ма га ре са, га ма па ре га, ни ре са;*

- вместо *ма тивра* иногда в качестве оттенка употребляется *ма шуддха* («чистая» — натуральная *свара*), что и отмечается уже в первичной записи *авароха*;

- *ма тивра (ма)* в этой раге, в отличие от раги *Иман*, никогда не имеет *андолит*;

раса: *бхакти, шрингар* (яркая, радостная, торжествующая);

чалан: *ни ре га ма га ре га ре са, га ма па ре га, га ма дха па,*

ма дха ни ни дха па, ма дха ни са, ни ре са,

са ни дха па ре га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

3. Рага БХОПАЛИ (Бхуп, Бхупкальян) тхат Кальян I

самайа: вечер (18 — 21 час);

джати: 5 — 5 аудава;

ароха: *са ре га па дха са*

авароха: *са дха па га ре са*

вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *пурванг* (нижнерегистровое развитие);

в этом проявляется одно из отличий ее от раги *Дешкар* (схожей по некоторым параметрам), которой свойственно верхнерегистровое развитие;

пакад: *са ре га па ре га, дха па га ре са дха са;*

раса: *вир* в сочетании со *шрингар* и *бхакти* (проявляемые здесь под воздействием расы *вир*, они создают особую сферу чувств, наполненных духом величественного успокоения);*

* По трактовке, представленной в трактате «Рага-сагара» (прибл. VIII век), основная раса *вир* в этой раге отражает характер царственного величия и великолетия, что в известной степени находит отражение и в современном толковании эмоциональной сферы этой раги. Последующие трактовки, развитые в трактатах «Сангита-дарпана» (нач. XVII века) и «Сангита-рага-калапдрума» (нач. XIX века), более приближаются к вышеприведенной.

чалан: *са ре га ре са дха па, га па дха дха са, са ре га па,
ре га ре са, са ре га па дха па, га па дха дха сà,
дха па ре га па ре га ре ре са.*

См. нотный пример в Приложении.

4. Рага ШУДДХА-КАЛЬЯН

тхат Кальян I

самайа: вечер (18 – 20 часов);
джати: 5 – 7 аудава-сампурна;
ароха: *са ре га па дха сà*
авароха: *сà ни дха па мà га ре са*
вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *саманья;*

пакад: *пà га* (между этими *сварами* предполагается мягкое восходящее скольжение, типа глissандо, именуемое *минд*);

- *пà ре са* (используется нисходящий *минд*);

- *свары ни и мà (ма тивра)* употребляются только в виде особо чувственно исполненного форшлага (*кан*) либо легкого портаменто (*минд*), ниспадающего в соседствующую с ним *свару*, например: *сà ни дха, па мà га;*

раса: *бхакти* и *ириггар милан-вирах* (сплетение чувств поклонения и любви, балансирующих между светлыми и грустными переживаниями);

чалан: *са ре га па мà га ре са, са нц дха па пà га га пà ре са,
га па дха па мà га ре са, га па дха сà рè сà, пà га га рè рè сà,
сà ни дха па мà га ре га пà ре са.*

5. Рага ДЖАЙТ-КАЛЬЯН

тхат Кальян I

самайа: вечер (18 – 21 час);
джати: 5 – 5 аудава;

ароха: *са ре га па дха сà*
авароха: *сà дха па га ре са*
вади: *дха*

самвади: *га*

праkritи: *саманья;*

пакад: *сà пà* (предполагается мягкое ниспадающее глissандо-*минд*);

- *дха па га ре са* (это нисходящее мелодическое движение предполагается наиболее характерным);

- в этом же движении как и в других возможно длительное задержание на *ре*, поскольку эта *свара* (кроме *вади* и *самвади*) занимает особую позицию в данной раге, очевидно подчеркивая характерную для нее неопределенность чувств;

раса: *бхакти* и *ириггар вирах-милан* (поклонение и любовь, овеянные смятением и неопределенностью чувств);

чалан: *сà пà дха пà, са ре га па га ре га па дха, дха па га ре са ре са,
га па дха сà, сà рè га рè сà пà дха па га ре са ре га ре са.*

6. Рага САВАНИ-КАЛЬЯН

тхат Кальян I

самайа: вечер (18 – 21 час.);

джати: 5 – 5 аудава;

ароха: *са га ма па ни сà*

авароха: *сà ни па ма га са*

вади: *па*

самвади: *га*

праkritи: *саманья;*

пакад: *сà пà* (мягко ниспадающее глissандо-*минд*);

- в нисходящих мелодических движениях иногда употребляется *ре*, но только в виде легкой орнаментальной краски к устойчивой *сваре са: га ре са;*

- подобным же образом, но крайне редко, употребляется *ма тивра* в виде легкого касания перед *сварой па* (очевидно

из-за этого возможного, но впечатляющего исполнительского варианта эта рага получила свое наименование с припиской *кальян* и поставлена в *тхат* Кальян, а не Билавал);

раса: *бхакти*;

чалан: *са га ма па, са па ма га ре са, га га ма га са па, са са га ма па ни са ма га са, па са па ма га ре са.*

Эта рага относится к числу редко исполняемых.

7. Рага ШЙАМ-КАЛЪЯН

тхат Кальян I

самайа: вечер (18 – 21 час.);

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са ре ма па ни са*

авароха: *са ни дха па ма па га ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*,

вакра;

пакад: *са ре ма па*;

ма шуддха лучше всего употреблять в нисходящих *вакра*-движениях как оттеночную краску после предшествующего оборота с *ма тивра*;

раса: *шрингар* (радостное чувство любви);

чалан: *са ре ма па га ма ре ре са, са ре ма па дха па га ма ре са,*

ма па ни са ре са, са ни дха па ма па га ма ре са.

См. нотный пример в Приложении.

8. Рага КЕДАР

тхат Кальян I

самайа: вечерняя рага полнолуния (ее исполнение может начинаться с наступлением вечера и длиться далеко полночь);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ма га па ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма па дха ма ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

вакра;

пакад: *са ма га ма па дха ма, ма па са, ни дха па ма ма ре са*;

допустимым является только при нисхождении хроматическое движение *ма ма (ма тивра - ма шуддха)*:

ма па дха ма ма ре ре са;

раса: *бхакти*, *вир*, *шрингар* (здесь *бхакти* и *вир* выражают поклонение и восхищение величием Природы, а *шрингар* наполнена удовлетворенностью любовных чувств); и отмечается раса *шанти* (выражающая чувство умиротворения, душевного покоя);

чалан: *са ни са ма ма га га ма ма па, ма па дха ма ре ре са са*;

ма га ма па са ни ре са, ни дха па ма па дха дха ма;

са ма га ма па ма ма ре са ре са; ма па дха ма ма ре ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Полагается, что рага *Кедар* обладает особой энергетикой (или магической силой, способной размягчать камни, исцелять болезни).

9. Рага КАМОД

тхат Кальян I

самайа: поздний вечер – ночь (приблизительно с 20 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма па га ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: саманья;

вакра;

пакад: са ма ре па, ма па, га ма па га ма ре са;

употребляются обе свары – ма шуддха и ма тивра, но не в хроматическом порядке;

раса: шрингар, чанчала (атмосфера счастья и любви, окрашенная оживленным, игривым настроением); характер этой расы заключен уже в самом названии этой раги, говорящем об исполнении желаний;

чалан: са *ни ре ре са*, са *ре па ма па*, га ма *дха па*, ма па *са са дха па*, ма па *дха ни са ре са*, ни *дха па ма па*, га ма *дха па*, ма па *га ма па га ма ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

10. Рага ХАМИР

тхат Кальян I

самайа: поздний вечер (но исполнение может начинаться и в более раннее вечернее время);

джати: 5 – 7 аудава-самтурна;

ароха: са га ма дха ни са

авароха: са ни дха па ма па га ма ре са

вади: дха

самвади: га

праkritи: уттаранг;

вакра;

пакад: ни дха ни са, са *ни са га ма ни дха ни са*, ни дха па ма га ма ре са;

ма шуддха употребляется при движении вверх, ма тивра – при движении вниз (может быть иногда и при восхождении, но только в вакра-оборотах);

раса: шрингар (счастье любви, ощущение радостного, трепетного волнения);

чалан: са *са ре ни са га ма ре са*, ма га ма ни *дха ни ни са*, са *ре са ни дха па ма па*, га ма ни *дха па ма па га ма ре па га ма ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага нередко исполняется по случаю долгожданной встречи (друзей, гостей и др.).

11. Рага ГАУД(гаур) – САРАНГ

тхат Кальян I

самайа: дневное время (12 – 15 час.);

джати: 7 – 7 самтурна;

ароха: *ни са га ре ма га па ма дха па ни дха са*

авароха: *са ни дха па ма га ма ре га ре ма га па ре са*

вади: па

самвади: ре

праkritи: саманья;

вакра;

пакад: характерная особенность вакра-движения этой раги отражается уже в представлении ароха-авароха;

раса: шрингар (более склоняющаяся к вирах) и бхакти (выражающая чувство смирения);

чалан: *ни са га ре ма га па ре са*, ма па *дха ни дха па ма га*, ма па *са ни ре са ни дха па ма га ма ре га ре ма га па ре са*
(три последних оборота предполагают связующее портаменто).

12. Рага ХИНДОЛ

тхат Кальян I

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 5 – 5 аудава;

ароха: са га ма дха ни са

авароха: са ни дха ма га са

вади: дха

самвади: га

праkritи: уттараңг;

пакад: га ма дха ни дха са — особое изящество исполнения этой фразы усиливает привлекательность мелодии;

раса: бхакти и шрингар (передающие светлос, радостное состояние любви);*
чалан: са нѣ дха са, са га ма га са, га ма дха ни дха са, га ма га са,
са ни дха ма га са.

*Основной настрой этой раги отражается в самом ее названии: на санскрите «хиндола» — это качели. Образная сфера (раса) раги связывается с мифологическим сюжетом, воспеванием бога Кришну, когда он в окружении молодых пастушек качается на качелях, укрепленных канатами где-то в заоблачной выси. Все вокруг дышит любовью и радостным чувством, подобным взлетам качелей к небесам; и это «магическое раскачивание» находит свое выражение в интонациях раги.

II тхат Билавал

са ре га ма па дха ни

1. Алахья-билавал
2. Шуддха-билавал
3. Дешкар
4. Девгири-билавал
5. Шукул-билавал
6. Кукубх-билавал
7. Йамани-билавал
8. Сарпарда-билавал
9. Нат-билавал
10. Бихаг
11. Каушик-дхани
12. Манд
13. Малоха-кедар
14. Нат-Нараян
15. Чхайа
16. Джалдхар-кедар
17. Хем-кальян
18. Ананди (Нанд-кальян)
19. Чандра-кант
20. Шанкара
21. Лачха-сакх
22. Патманджари
23. Гауд-малхар
24. Нат-малхар

1. Рага АЛАХЬЯ-БИЛАВАЛ

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *са ре га па дха ни сà*

авароха: *сà ни дха па ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья*;

пакад: *сà ни дха ни дха па ма га ре са* – таким образом в этой раге иногда представляется *авароха*, поскольку только при движении вниз и именно в связке с *дха* употребляется *ни-комал* как свособразный орнаментальный звук;

для мелодических оборотов с присутствием *свары га* весьма характерно (но не обязательно) использование *вакра-движений*, например: *га ма ре са, са ре га ма га ре га па*;

раса: *бхакти* (моление о процветании мира и рода человеческого; воспринимается и как посвящение Лакшману), а также отмечаются оттенки *шрингар*;

чалан: *са ре га ма га га ре са, са ре га ма га ре га па, га па дха ни дха па, га па дха ни сà ре сà, гà ре сà ни дха ни дха па ма га ма ре са*.

2. Рага ШУДДХА-БИЛАВАЛ

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни сà*

авароха: *сà ни дха па ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья*;

пакад: отмечается (как и в предыдущей раге) редкое, но характерное употребление *ни-комал* в виде свособразного звукового отблеска от свары *дха*, например: *сà ни дха ни дха па...*;

раса: *бхакти* (мольба об осуществлении надежд);

чалан: *са ре га га ре са, са ре га ма па ма га ре га ре са, га ма па дха ни дха па га ма па дха ни сà дха ни дха па ма га ре са*.

3. Рага ДЕШКАР

тхат Билавал II

самайа: утро до полудня;

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са ре га па дха сà*

авароха: *сà дха па га ре са*

вади: *дха*

самвади: *га*

праkritи: *уттаранг* (в отличие от преимущественно верхнерегистрового развития этой раги – ее «двойнику» раге *Бхопали* свойственно нижнерегистровое развитие);

пакад: никогда не следует употреблять обороты – *са ре га па, ре га ре са*, поскольку они характерны для раги *Бхопали*;

раса: *вир* (чувства возбужденности, решительности, победности); посвящается Шиве;

чалан: *са са га га па дха па, га па дха дха па, га па га ре са, га па дха дха сà, сà гà ре сà, дха па, га па дха па дха па га па га ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

4. Para ДЕВГИРИ-БИЛАВАЛ

тхат Биалавал II

самайа: утро до полудня;

джати: 7 - 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни сà

авароха: сà ни (иц) дха па ма га ре са

вади: га

самвади: ни

праkritи: пурванг;

пакад: дха пà гè ре са — это самое характерное движение (с глиссандовым подъемом), раскрывающее облик этой раги; кроме вади и самвади также важную роль играет акцентирование свары ма;

раса: бхакти (связана с посвящением богу Гиридхару — Властелину гор, испрошением и обретением крепости духа);

ириггар (освещенная яркой красочностью чувств);

чалан: га ре са ни дха пà га ре са, са га га ма га ре са,

са га ма па иц дха иц дха па, ма га ма ре га ре са дха са ре га ре са,

па ни дха ни сà сà, сà ни дха иц дха па, ма га, га ма дха дха иц па,

ма па дха ни сà ре сà ни дха па ма га ма ре га ре са ни са.

См. нотный пример в Приложении.

5. Para ШУКУЛ-БИЛАВАЛ

тхат Биалавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 7 – 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни сà

авароха: сà ни дха (иц дха) па ма га ре са

вади: ма

самвади: са

праkritи: саманья;

пакад: возможное вакра-развитие следует проводить очень тонко и осторожно (более плавно);

ни комал употребляется только при нисходящем движении и

в основном в обороте иц дха па;

сà ма — это глиссандовое ниспадание самая яркая краска в интонационной характеристике этой раги;

раса: ириггар-вирах (здесь образно-эмоциональная сфера обычно связывается с мифо-поэтическим выражением состояния Рама, потерявшего возлюбленную Ситу);

чалан: га га ма ма иц дха па ма га па ма, га ма ре са са га ре га ма, ма ма га га ма па дха ни сà, сà иц дха па ма па дха ни сà ма, па па ни дха ни сà сà, сà гè ре гè ма гè ре сà,

дха дха дха ни ма па дха ни сà,

сà иц дха па ма га ма па дха ни сà ма га ре га ре ре са.

6. Para КУКУБХ-БИЛАВАЛ

тхат Биалавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 7 – 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни сà

авароха: сà ни дха па ма га ре са

вади: ма

самвади: са

праkritи: саманья;

вакра;

пакад: сà па, дха ма га ре са — эти глиссандовые ниспадания в авароха-движениях лежат в основе интонационной характеристики этой раги;

раса: *шрингар вирах-малан* (состояние неуверенности и легкой грусти в ожидании свидания);

чалан: *са са га га ма ма, га ма па дха ма га га ре ре са,
па па са са са га ре ма га ре са,
са па ма га, га ма па па дха ма га га ре са са.*

7. Рага ЙАМАНИ-БИЛАВАЛ

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са / са ни дха па ма га га ма га ре са*
вади: *га (са)*

самвади: *ни (па)*

праkritи: *саманья* (ближе к *пурванг*); *вакра*;

пакад: поскольку эта рага является смешением раг *Иман* и *Билавал*, то здесь нет достаточно определенной интонационной основы (она варьируется разными музыкантами в пользу той или иной раги, например, выделяется мелодическое движение *ни ре га ма га ре са*);

раса: *шрингар вирах-милан*;

чалан (один из вариантов):

*са ре га ма га, па ма дха па, га ма га ре са ре са;
са, ре га ре са, ни дха ни, дха па дха ни са,
га ма га па ма па га ма га га ре, га ре са.*

8. Рага САРПАРДА-БИЛАВАЛ

тхат Билавал II

самайа: утро до полудня;

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*
авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *са*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

вакра;

пакад: свары *га* и *дха* здесь также играют важную роль наряду со звуками *вади* и *самвади*;

эта рага родилась из смешения отдельных черт раг *Алахья-билавал*, *Иман* и *Бихаг*, и потому не обладает ярко выраженной оригинальной интонационной основой, допуская возможные крены в сторону одной из названных раг (в частности, используя свары *ма-тивра* или *ни-комал*);

раса: *бхакти* (устремленность всеми помыслами и чувствами ко Всевышнему Творцу);

чалан (один из вариантов): *са ре га ма дха, па, ма га, ма ре са,
га ма дха, па са ре га ма ре са,
са ре га га ре га ма па ма га ре са,
га ма па ма га ма ре са.*

Полагают, что эта рага была создана Хазратом Амиром Кхусру (в XIII веке) на основе вышеназванных раг.

9. Рага НАТ-БИЛАВАЛ

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха-авароха с учетом специфики этой раги представляется сразу в характерном *вакра-движении*:

ароха: *са га ма па га ма ре са па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га га ре га ма па га ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: саманья;

вакра;

пакад: *са га га ма ма* — выделяется как весьма характерная;

раса: *ириггар* (состояние взволнованности);

чалан: *са га га ма ма, ма па ма га ма ре са,*

ни дха па ма па ма га ре, га ма па ма га ма ре са.

10. Рага БИХАГ (Бехар)

тхат Биалавал II

самайа: вечер и ночь;

джати: 5 — 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са га ма па ни с̇а*

авароха: *с̇а ни дха па ма га ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

пракрити: саманья;

пакад: довольно характерным является сопоставление мелодических оборотов с *ма шуддха* и *ма тивра*, например: *па ма га, га ма га;*

характерно также обыгрывание звуков *га, ма, па* (без *дха*) перед вхождением в *ни* (*самвади*);

раса: *ириггар* (страстное желание в сочетании с мечтательностью и нежной заботливостью);

чалан: *са ни са га ре са, га ма га па ма га га ма га ре са,*

га ма га па, га ма па ни с̇а, с̇а ни дха па ма га га га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Полагают, что это одна из старейших раг, известных еще до Тансена, однако совершенствование ее продолжалось вплоть до XVII века.

11. Рага КАУШИК-ДХАНИ

тхат Биалавал II

самайа: поздний вечер (с 21 часа до полуночи) или ночь;

джати: 5 - 5 *аудава*;

ароха: *са га ма дха ни с̇а*

авароха: *с̇а ни дха ма га са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: саманья;

пакад: *дха ма* — между этими *сварами* предполагается мягкое ниспадающее глissандо -*минд*;

раса: *ириггар-вирах* и *бхакти* (чувство любовной печали, но не подавленность, а скорее глубокая задумчивость или погруженность в мысли о божестве);

чалан: *дха ни са ма га га са, са га ма дха ни дха ма,*

ма дха ни с̇а, с̇а ни дха ма дха ни дха ма га ма га са.

12. Рага МАНД

тхат Биалавал II

самайа: вечер (18 - 21 час.);

джати: 7 — 7 *сампурна*;

ароха: *са га ре ма га па ма дха па ни дха с̇а*

авароха: *с̇а дха ни па дха ма па га ма ре га са*

вади: *са*

самвади: *па*

пракрити: саманья;

вакра;

пакад: *са, ма, па* — это самые важные *свары* в этой раге;

свара ни при движении мелодики вверх исполняется с *андо-лит* (тремоло);

ре и *дха* также являются часто акцентуруемыми *сварами*, особенно *дха* в нисходящих мелодических *вакра-движениях*;

раса: *ирингар* (светлые, радостные чувства);
 чалан: *са ре га са, са ре ма па, па дха сà,*
сà ни сà ни дха, дха ни па, па дха, ма, па га,
ма са ре га га са.

В этой раге нашли отражение интонации народных лирических напевов Раджастана (одного из северных индийских штатов).

13. Рага МАЛОХА-КЕДАР

тхат Билавал II

самайа: поздний вечер – ночь;
 джати: 7 – 7 *сампурна*;
 ароха: *са ре га ма га па дха ни сà*
 авароха: *сà ни дха па га ма ре са*
 вад: *ма*
 самвади: *са*
 пракрити: *пурванг*;
вакра;

пакад: характерная интонационность отражена в записи *ароха-авароха*;
 раса: *бхакти* и *ирингар-милан* (воспевающие вечную любовь Радхи и Кришны);
 чалан: *са ни дха ни са ре са ни дха па дха ма па ни ни са,*
са са ма га па дха па га ма ре са ре са;
па па сà сà рè сà дха ни сà рè сà ни дха па,
са са га ма га па дха па га ма ре са.

14. Рага НАТ-НАРАЯН

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);
 джати: 6 – 6 *шадава*;
 ароха: *са ре га ма па дха сà*
 авароха: *сà дха па ма га ре са*

В *ароха-авароха* этой раги по аналогии с другими рагами, избоблюющими *вакра*-движениями, должны уже включаться подобные характерные обороты; однако здесь они столь специфичны (в том числе и скачкообразны), что представление их в «порядковом» варианте изложения делается весьма затруднительным и логически переносится непосредственно в *пакад*.

вади: *па*
 самвади: *са*
 пракрити: *саманья*;
вакра;

пакад: *са ре са, са па, дха па ре га ма па, (дха га);*
 раса: *бхакти* и *виру* (объединение этих двух *рас* здесь выражает символический смысл и дух неистового и великопленного космического танца Шивы-Натараджа);
 чалан: *са ре ре са са, са па на дха га ма са ре са, па на сà сà рè сà,*
сà дха дха сà рè сà, сà дха па, са ре га ма па га ма са ре са.

См. нотный пример в Приложении.

15. Рага ЧХАЙА

тхат Билавал II

самайа: вечер (18 – 21 час.);
 джати: 7 – 7 *сампурна*;
 ароха: *са ре га ма па дха ни сà*
 авароха: *сà ни дха па ре га ма па га ма ре са*
 вад: *ре*
 самвади: *па*
 пракрити: *саманья*;
вакра;

пакад: основная интонационная характеристика отражена в *ароха-авароха*;
 весьма предпочтительным при восходящем мелодическом движении является характерный повтор *сва ре, га, па*;

раса: *бхакти и шрингар-милан* (посвящается божественной любви супругов Шивы и Парвати; выражает чувство восторга и ощущения «праздника любви»);*

чалан: *са нѝ са ре га ма па, га ма ре са,
па па с̣а с̣а р̣е с̣а дха дха па нѝ дха па,
ре га ма па га ма ре са, дха па ре ре са,
ре га ма па, га ма ре са.*

См. нотный пример в Приложении.

16. Пара ДЖАЛДХАР-КЕДАР

тхат Биалавал II

самайа: поздний вечер (до полуночи);

джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;

ароха: *са ма га па ма па дха па с̣а*

авароха: *с̣а ни дха па ма ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: *пурванг* (музыкальное развитие в нижнем регистре не обязательно, но способствует усилению красоты звучания данной раги); *вакра*;

пакад: основная интонационная характеристика отражена в *ароха-авароха*;

ма тивра (*ма*) употребляется только в характерном обороте со *сварой па* (*па ма па*);

характерным также является *минд* (мягкое глиссандовое скольжение) между сварами: *ма ре, дха ма, па ма*;

* В музыкально-поэтических композициях, основанных на рагах, имеющих специальные посвящения конкретным божествам, не обязательно должны фигурировать образы именно этих божеств, но непременно должна присутствовать сама идея символического посвящения, отраженная в эмоциональной сфере *расы*.

раса: *шрингар вирах-милан*;

чалан: *са нѝ са ма ма га па ма па с̣а ни дха па дха ма ре са,
са ни дха па ма па дха ма га па са,
па па с̣а р̣е с̣а дха па ма ма ре са.*

17. Пара ХЕМ-КАЛЪЯН

тхат Биалавал II

самайа: вечер (18 – 21 час.);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма па дха па с̣а (па дха па са, са ре га ма па с̣а)*

авароха: *с̣а дха па ма га ма ре са*

вади: *га*

самвади: *дха*

пракрити: *пурванг* (развитие в нижнем регистре является не обязательным, но предпочтительным); *вакра*;

пакад: *па дха па са* – это мелодическое движение полагается наиболее характерным и именно с него обычно начинают мелодическую разработку в этой раге;

по той же причине и представление собственно *ароха* также начинают именно с этого мелодического оборота в том виде, как это изложено выше в скобках;

раса: *шрингар вирах*;

чалан: *па дха па са ре са (ни) са ре са га ре са ре са,
са са га ма га па па дха па га ма ре са,
па па с̣а р̣е с̣а па дха па с̣а дха дха па га ма ре ре са, па дха па са...*

18. Рага АНАНДИ (Нанд-кальян)

тхат Биалавал II

самайа: вечер (18 – 21 час.);

джати: 7 – 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни с̣а

авароха: с̣а ни дха па ма па га ма ре са

Насыщенность *вакра*-оборотами составляет природу этой раги, тем не менее они не включаются в *ароха*, поскольку наличие их предполагается в принципе, без выделения наиболее характерных, что имеет место в *авароха*, где они и отмечаются;

вади: га

самвади: ни

праkritи: саманья; *вакра*;

пакад: са га ма дха па ре са са га га ма – смысл представления здесь столь развернутой фразы заключается в сопоставлении входящих в нее характерных мелодических оборотов, где обращает на себя внимание «обход» свары *ре* в начальном и в последнем из них (са га ма), а в центральном, благодаря глissандовому ниспаданию, напротив, особо подчеркивается «вход» в нее (па ре);

ма шуддха в этой раге отличается достаточной акцентированностью, и часто на ней заканчивается фраза; именно поэтому некоторые склонны расценивать ее как *вади* и соответственно са как *самвади*, однако подобная «расстановка сил» увела бы рагу в иную *расовую* сферу (более близкую к *расе* раги *Ананд-бхайрав*, в то время как она более тяготеет к звучанию раги *Бихас* с теми же *вади* и *самвади* – га и ни);

ма тивра (ма) появляется только в мелодических оборотах с обязательным «вхождением» в па, наиболее характерны из них: па дха ма па, па дха ни па дха ма па (интересно отметить, что последняя фраза также характерна и для раги *Ананд-бхайрав*, с той лишь существенной разницей, что там

всегда употребляется только ма шуддха, что и порождает совершенно иную интонационную природу);

раса: *шрингар вирах*;

чалан: ни са га ма, га ма дха па ре са, са га га ма ма,
па ма па дха ни па дха ма па, га ма дха па ре са га га ма,
па па са с̣а с̣а ни ре с̣а, ни па дха ни па дха ма па
га ма дха па ре ре са са га га ма ма па ре са.

19. Рага ЧАНДРА-КАНТ

тхат Биалавал II

самайа: вечер (18 – 21 час.);

джати: 5 – 6 аудава-шадава;

ароха: са га ма дха ни с̣а

авароха: с̣а ни дха ма га ре са

вади: ма

самвади: са

праkritи: саманья;

пакад: с̣а ни дха ма – это нисходящее движение особенно важно именно с характерным для раги глissандовым ниспаданием (*минд*) из дха в ма;

раса: *шрингар вирах*;

чалан: са ни дха ни са, га ма дха ма, га ма га ре са,
га ма дха ни с̣а, с̣а га ре с̣а ни дха ма га ре са.

20. Рага ШАНКАРА

тхат Биалавал II

самайа: поздний вечер (до полуночи);

джати: 5 – 6 аудава-шадава;

ароха: са ре га па ни с̣а

авароха: с̣а ни дха па га ре са

вади: *ни*

самвади: *га*

праkritи: *уттаранг* (верхнерегистровое развитие предпочтительно);

пакад: *са га па ре га ре са, па ни дха сà ни ре сà,*

ни дха па, па ре га ре са – здесь своей особой характерностью выделяется глissандовая интонация *па ре га* (о которой говорят, что она призвана стремительно врываться в мелодику, «подобно пронизывающему взгляду Шивы»), а также свара *ни (вади)*, которая призвана постоянно держать мелодическое развитие в характерном напряжении («подобно туго натянутой тетиве лука» или «крепко натянутым поводьям, сдерживающим неистовый бег лошадей»);

раса: *бхакти* и *вир* (как восхваление Шивы, его силы и духовной энергии; воспринимается и как посвящение Вишну, иначе именуемому как Шанкара Махадев);

чалан: *па ни са га па ре га ре са, га па ни ни дха па, ре га ре са,*
па ни дха сà ни ре сà, гà па ре гà ре сà, сà ни дха па ре га ре ре са.

21. Para ЛАЧХА-САКХ

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (до полудня);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни сà*

авароха: *сà ни дха (ни дха) па ма га ре са*

вади: *дха*

самвади: *га*

праkritи: *саманья*;

пакад: характерно поступенное нисхождение от *вади* к *самвади* с возвращением к сваре *ма (дха па ма га ма)*; также характерно движение от *сà* к *па*; наряду с *ни шуддха* в качестве звукового оттенка при нисходящем движении также используется *ни комал (ни)*;

раса: *ириггар-милан*;

чалан: *па ма га, ре па ма га ма ре са,*

са ре га ма, ни дха па ма га ма ре ре са;

сà ни дха па, ма га ма ре, са ма га па на,

дха ни дха па ма га, ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika. V.I. p. 143–144).

Эта рага относится к числу редко исполняемых.

22. Para ПАТМАНДЖАРИ

тхат Билавал II

самайа: позднее утро (до полудня);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма па дха сà*

авароха: *сà дха па ма га ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

праkritи: *уттаранг* (высокий регистр) нельзя назвать преимущественным в музыкальном развитии этой раги, но следует отметить характерную устремленность к нему и достаточно сильную концентрацию внимания на высоких звуках;

пакад: в качестве характерной интонации выступает взаимосвязь самих *вади* и *самвади*, но всегда от *па* в сторону *ре*, причем с усиленным (повторяемым) звучанием каждой из этих свар;

раса: *ириггар-милан*;

чалан: *са га га ма ре ре са, са дха са ре са, са дха дха па,*

па па ре ре, ре ре ре га са, са га га ма па ма га ма ре са,

па па сà, сà сà сà ре сà, сà гà ма па, ма гà ма ре сà,

па па ре ре сà, па дха па, га ре га ма ре ре са.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika. V.I. p. 254).

Это довольно редкая рага, тем не менее она известна еще в одном варианте, представленном индийским ученым В.Н. Бхаткханде в 6-м томе «Крамик пустак-малика» (указ. изд., на хинди, с. 198-199) в тхате Кафи, поскольку в этом случае в ее семиступенном звукоряде присутствуют *ни комал* и иногда *га комал*.

23. Para ГАУД-МАЛХАР

тхат Билавал II

самайа: в течение сезона дождей;

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма ре па ма дха ни сâ*

авароха: *сâ дха ни па ма га ма га ре га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

вакра;

пакад: *са ре га ма, га ма ре па* – в одном из этих двух мелодических оборотов, выделяющихся как наиболее важные, движение поступенное, а в другом – *вакра*, и подобная попеременность в принципе свойственна мелодическому развитию этой раги, где *вакра-обороты* вливаются в плавную текущую мелодику как «изломы больной души»; характерная ниспадающая интонация *ни па* своим томительным глиссандо также вносит в мелодику краску глубокой минорности, и хотя *ни комал (ни)* присутствует лишь в этом звукосочетании, но роль этой *свары* весьма значительна;

раса: *ириггар гамбхир* (любовь, полная глубоко затаенной грусти);

чалан: *са ни са ре га ма, ма га ма ре па, ма па,*

ма дха ни сâ, сâ дха ни па, ма га ма ре га ре са ни са.

24. Para НАТ-МАЛХАР

тхат Билавал II

самайа: в течение сезона дождей;

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са са ни са ре ре га га га ма га ма ре па ма па ни дха ни сâ*

авароха: *сâ ни сâ дха ни сâ дха ни па ма га ре ре га га ма ма (га) ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: характерная интонационность в принципе отражена уже в *ароха-авароха*;

следует подчеркнуть, что при определенной схожести по некоторым параметрам с предыдущей рагой (*Гауд-малхар*), они слишком отличаются друг от друга именно по своей интонационной природе, поскольку в *Нат-малхар* неодноразные повторы *свар* и бесконечные *вакра-обороты* можно образно охарактеризовать как «весело подпрыгивающие» и «игриво кружащие» интонации (в то время как в *Гауд-малхар* они созвучны «изломам больной души»);

то же касается и *свары ни комал (ни)* – здесь она просто иногда мелькает как легкий звуковой оттенок (а в *Гауд-малхар* она достаточно сильна и значительна, что способствует усилению печальных эмоций);

раса: *ириггар* (полная жизни!);

чалан: *са са са ре ре ре га га га га ма га ма, ре па ма па ни дха ни ни сâ, сâ дха ни па ма па ма га ре ре ре га га га ма ре са.*

III тхат Кхамадж

са ре га ма па дха ни
(комал)

1. Кхамадж
2. Тиланг
3. Тилак-камод
4. Деш
5. Соратх
6. Рагешри
7. Джинджхоти
8. Джайджайванти
9. Дурга
10. Гхара
11. Кхамбавати
12. Пахари
13. Горакх-кальян
14. Деш-малхар

1. Рага КХАМАДЖ

тхат Кхамадж III

самайа: поздний вечер и ночь (может быть и другое время);
джати: 5 — 7 *аудава-сампурна*;
ароха: са га ма па ни сà
авароха: сà ни дха па ма га ре са
вади: па
самвади: са
праkritи: саманья;
пакад: иногда при движении мелодии вверх употребляется и *свара* дха, поэтому собственно *ароха* часто представляется следующим образом: са га ма па (дха) ни сà;
характерным является сопоставление мелодических оборотов, содержащих соответственно ни *шуддха*, при восходящем движении, и ни *комал*, при нисходящем;
раса: *шрингар вирах-милан* (в особенном состоянии сочетающая загадочный спектр неопределенных чувств влюбленности, от оживленной игривости до любовного томления);
чалан: са га ма па, дха га ма га, ре са ни са, га ма па ни дха па, дха га ма па ни сà, ре ни дха па, дха га ма га ре са ни са

См. нотный пример в Приложении.

Полагают, что это одна из очень старых раг, в которой изначально присутствовали ни *шуддха* и ни *комал* (с соответствующими правилами их употребления). В интонационной основе этой раги (выросшей в известной степени из напевов народной музыки) никогда не было определенной строгости; отсюда и в трактовке *расы* часто отмечалась субъективная склонность в сторону крайних точек ее эмоциональной сферы. В силу отмеченных свойств и благодаря своей популярности эта рага чаще всего используется в жанре *тхумри*, где допустима «нестрогость» соблюдения всех правил раги.

2. Рага ТИЛАНГ

тхат Кхамалж III

самайа: поздний вечер (с 21 часа до полуночи);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са га ма па ни са*

авароха: *сā нц па ма га са*

вади: *па*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: характерна вписанность в мелодическое движение терцовых чередований между *сварами па и ни*, с попеременным употреблением *ни шуддха* и *ни комал (па ни, па нц па, нц па)*;

раса: *шрингар милан* (мечтательно светлая, но с легкой тенью *вирах*);

чалан: *нц са га ма га са, нц па ма га, га ма па ни па нц па ма га са, га ма па ни сā га сā нц па, ма па ни сā нц па ма га ма га са.*

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага, характеризующаяся легкой игрой светотеней, особенно привлекательна для исключительно чувственного жанра *тхумри*.

3. Рага ТИЛАК-КАМОД

тхат Кхамалж III

самайа: поздний вечер и ночь;

джати: 5 (6) – 6 (*аудава*) – *шадава*;

ароха: *са ре (га) ма па ни сā*

авароха: *сā па дха ма га са ре га са**

* Эта рага, из-за отсутствия в ее звукоядре *свары ни комал*, могла бы занять место в *тхате Билавал*. Однако благодаря определенной сопоставимости этой раги с рагой *Деш* (как дополняющих друг друга) более логичным казалось отнесение обеих к одной ладовой группе, т.е. к данному тхату Кхамалж. Но еще более важным аргументом для этого служит то, что В.Н. Бхаткханде предполагал присутствие *ни комал* (в *авараха*) в ранних вариантах раги *Тилак-камод*, поскольку среди прочих примеров, иллюстрирующих эту рагу, он приводит две музыкальные композиции, известные в Махаращтре, где используются *ни шуддха* и *ни комал*. (см.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika. V. III, p. 298–315).

вади: *па*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

вакра;

пакад: отмечается некоторое акцентирование на *сварах* нижней (*мандра*) октавы;

характерен восходящий оборот *ма па сā*;

определенное внимание проявляется к *сваре ни*;

в записи *авароха* уже практически нашло отражение одно из самых характерных мелодических движений этой раги: *сā па дха ма га са*;

раса: *бхакти* и *шрингар* (ощущение глубоких возвышенных чувств любви в атмосфере праздничной торжественности и прославления);

чалан: *па нц са ре гā сā, ре па ма га, са ре ма па дха ма га, са ре гā сā (нц са), ма па сā, ма па ни сā ре гā сā, па сā па дха ма га са ре гā сā.*

См. нотные примеры в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik... V. III, p. 299, 301).

В самом названии этой раги отражается атмосфера счастья (*кāmод*), царящая во время проведения священного и торжественного свадебного обряда, с традиционным нанесением специальной пастой *тилак* символических знаков на головы жениха и невесты. Музыкальные композиции на основе этой раги звучат также и во время коронации и некоторых других торжественных и праздничных случаев.

4. Рага ДЕШ

тхат Кхамалж III

самайа: поздний вечер и ночь;

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са ре ма па ни сā*

авароха: *сā нц дха па ма га ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

пракрити: *саманья*;

пакад: эта рага не отличается строгой определенностью интонационной характеристики (в силу долгой популярности раги она достаточно свободно интерпретируется), но может быть выделено несколько наиболее типичных оборотов: *ма па, нц дха па, ма га ре*;

раса: *шрингар (милан-) вирах* (боль разлуки, смягченная чувством надежды) с оттенком *бхакти*;

чалан: *са ре ма га ре, ре ма па, ма га ре, ма па нц дха па дха ма га ре, ма па ни сá, нц дха па ма га ре, па ма га ре, ма га ре га нц са*.

См. нотный пример в Приложении.

Рага *Деш* входит в число раг чаще используемых в жанре *тхумри*.

5. Рага СОРАТХ

тхат Кхамадж III

самайа: поздний вечер (с 21 час. до полуночи);

джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;

ароха: *са ре ма па ни сá*

авароха: *сá нц дха па ма ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

пракрити: *саманья*, но с некоторым превалированием развития мелодики в верхнем регистре;

пакад: *нц дха па дха па, ма ре ма ре ма па* – данное мелодическое движение можно рассматривать как характерное в целом, так и в виде двух (и более) кратких входящих в него мелодических оборотов;

свара па образно характеризуется здесь как «носитель света»; характерно частое начало музыкальных фраз со *свары сá* верхней (*тара*) октавы;

раса: *бхакти* и *шрингар-милан* (чувство безграничной любви, образно выражающееся через обожествленные отношения между Радхой и Кришной);

чалан: *ма ре ма па сá нц дха па, па дха ма ре па ма ре са,*

ма па ни ни сá ре сá ре сá, нц дха нц дха па дха ма па,

сá нц дха па дха па ма ре ма ре ма па ма па.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik... I, V, p. 313).

6. Рага РАГЕШРИ

тхат Кхамадж III

самайа: поздний вечер (с 21 час. до полуночи)

джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;

ароха: *са га ма дха нц сá*

авароха: *сá нц дха ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: *саманья*;

пакад: характерным является употребление двух мелодических оборотов:

ма га ре са, га ма ре са, в интонационной сопоставимости которых особенно проявляется оттенок неуверенности, свойственный данной *расе*.

раса: *шрингар вирах-милан* (состояние некоторой неуверенности);

чалан: *са га ма дха ма га ре са, са га ма дха нц сá,*

сá нц дха ма га ма ре са, нц дха нц нц са.

7. Рага ДЖХИНДЖХОТИ

тхат Кхамадж III

самайа: поздний вечер и ночь;

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са ре ма па дха сá*

авароха: *сá нц дха па ма га ре са*

вади: *ма*
самвади: *са*
пракрити: *саманья*;
пакад: иногда ни *шуддха* появляется в *ароха* в виде легкого скольз-
щего вхождения в *са*;
характерно глissандовое ниспадание (*минд*) между сварами
дха ма и *га са*;
раса: *бхакти*; *шрингар-вирах* (стремление к духовной радости; жажда люб-
ви, наслаждения);
чалан: *са ни са, са ни дха са, ре га са, са ре ма па дха ма га са,*
ре ма па дха дха са ни са, са ни дха па ма га ре га са
ре ма га са ре га са ни дха са.

См. нотный пример в Приложении

Эта рага в силу своей популярности давно обрела характери-
стику «нестрогой» (с точки зрения соблюдения всех ее правил), и осо-
бенно часто используется в *тхумри*.

8. Рага ДЖАЙДЖАЙВАНТИ

тхат Кхамалдж III

самайа: поздний вечер до полуночи;
джати: 7 – 7 *сампурна*;
ароха: *са ре га ма па дха ни са*
авароха: *са ни дха па ма га ре га ре са*
вади: *ре*
самвади: *па*
пракрити: *вакра*;
пакад: характерная интонационность часто отражается в известных
вариантах представления *ароха-авароха*, например:
ни са дха ни ре га ма па га ма дха ни са,
са дха ни дха па ма га ре га ре са;
среди достаточно характерных выделяются также:

са ни са дха ни дха па, дха ни ре, ре га ма га ре га ре са,
ре га ма па, ре ни дха па;
раса: *шрингар* (счастье любви, радость и нежность);
чалан: *дха ни ре ре га га ма па ма га ре га са,*
ре га ма па, дха га ма га ре га ре са,
га ма дха ни ни са, дха ни дха па, па на ре ре са,
ре га ма на ма га ре га ре са,
ни са ре ни дха па, ма га ре га ре са.

См. нотный пример в Приложении

В трактате «Сангита-рага-калпадрума» (XIX в.) эта рага образно
характеризуется как супруга бога дождя: «веселая, полнокровная,
миловидная, с глазами газели, с золотистым телом, благоухающим
ароматом божественных цветов, [...] пьянящая, играющая на вине,
она поет гимны радости, как кокила». (Перевод сделан по кн.:
Danielou A. Northern Indian Music. – New York, 1969, p. 317).

9. Рага ДУРГА

тхат Кхамалдж III

самайа: поздний вечер до полуночи;
джати: 5 – 5 *аудава*;
ароха: *са ре ма па дха са*
авароха: *са дха па ма ре са*
вади: *ма*
самвади: *са*
пракрити: *саманья*; *вакра*;
пакад: *дха ма* – образно характеризуется как яркая глissандовая
«вспышка»;
раса: *бхакти*, *вир* (выражение *шакти* – сверхсилы богини Дурги);
чалан: *дха дха са ре са, са ре ма па дха ма, ма па дха дха са ре са,*
са ре ма ре са дха дха ма, ма па ма па дха ма ре ма па ма ре ре са.
См. нотный пример в Приложении

10. Рага ГХАРА

тхат Кхамалж III

самайа: поздний вечер (ночь);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *пурванг; вакра*;

пакад: *па ма па га ма ре га са ре га ре, па ма дха са*;

раса: *ириггар* (оживленность с оттенком томности);

чалан: *га ре са ре ни дха ма па дха са, са ре га ре,*

па ма па га ма ре га са ре га ре, па ма дха са,

са ни дха па ма га ре га са ре га га ре ре са.

См. нотный пример в Приложении

В силу достаточной популярности этой раги в интерпретации ее расы и мелодических интонаций наблюдаются некоторые отклонения.

11. Рага КХАМБАВАТИ

тхат Кхамалж III

самайа: поздний вечер;

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма па дха (ни) са*

авароха: *са ни дха па (дха) ма га (ма) са*

вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ре ма па дха, па дха са, ни дха па дха ма га ма са*, данная последовательность *свар* также представляется как *ароха-авароха*;

ма са, ре ма па, дха ма га, ма са – выделяются в качестве наиболее важных, особенно с учетом ниспадающего *миндо* (глиссандо);

раса: *ириггар-вирах*;

чалан: *са, ре ма па, дха, па дха са, ни дха па дха, ма га, ма са,*

ма ма па ни са, са ре га са, ни дха дха ни па,

дха са ни дха, па дха ма, га, ма са.

Полагают, что эта довольно старая (и ныне редкая) рага получила название от места «своего рождения» города Камбаи или Кхамбавати, ранее именуемого так на хинди (см. *Gangoly O. Ragas and Raginis. P. 74*).

12. Рага ПАХАРИ (Пахали)

тхат Кхамалж III

самайа: поздний вечер – ночь;

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха са (ни са)*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья; вакра*;

пакад: *па дха са ре га ма га* – очень характерное мелодическое движение; иногда после *га шуддха* употребляется *га комал*, но только в виде глиссандового ниспадания (как интонация томности, романтичности);

раса: *ириггар-милан*, иногда *вирах* (в качестве романтической мечтательности);

чалан: *па дха са ре га, га ре га ма га ре са,*

са га ма па дха га ма га га га ма га га ре ре са ни са.

Чаще всего эта рага используется для сочинения простых мелодических композиций (*дхун*). Известно также немало народных напевов, в основе которых лежит эта рага; распространены они по

большей части в горных районах: Химачал Прадэш, Гархвал и Куман. В силу подобной популярности эта рага уже давно именуется как «*дхун-рага*» (т.е. «мелодичная»). Отсюда наличие вариантов в правилах этой раги. В частности, В.Н. Бхаткханде помещает ее в *тхат* Билавал, поскольку полагает *свару* *ни* (тем более *ни комал*) практически отсутствующей, и в качестве весьма характерных мелодических интонаций представляет: *га ре са, дха, па дха са*.

См. нотный пример в Приложении (из кн.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika, V. I, p. 237).

13. Рага ГОРАКХ-КАЛЪЯН

тхат Кхамадж III

сама́йа: вечер (18 – 21 час.);

джати: 5 – 5 *аудава*;

аро́ха: *са ре ма дха ни са*

аваро́ха: *са ни дха ма ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: *пурванг* (но не как превалирующий, а как акцентируемый момент);

пакад: *свара па* не присутствует в этой раге, однако она используется

как «мелькающая» между *сварами* *дха* в мелодическом обороте:

дха па дха са;

раса: *ири́нгар* (более тяготеющая к *ири́нгар-милан*) и *бхакти*;

чалан: *са ре ма ре са, ни дха са ни ре са, са ре ма дха ма ре са,*

дха па дха са ре ма ре са, ни дха ма ре ма ре са.

Рага создана в XV веке в память о великом святом мудреце, известном как Баба Горакх Натх, жившем в X веке. Будучи популярной примерно до начала XX столетия, теперь она является довольно редкой.

14. Рага ДЕШ-МАЛХАР

тхат Кхамадж III

сама́йа: в течение сезона дождей (обычно поздним вечером);

джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;

аро́ха: *са ре ма па ни са*

аваро́ха: *са ни дха ни са ни па ма га ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

пракрити: *уттаранг*;

пакад: *са ре ма га ре, ма па, ни дха ни са*;

свара дха употребляется только в мелодическом обороте,

указанном в *аваро́ха*;

иногда может употребляться *га камал*;

раса: *ири́нгар* с оттенком *вирах* (состояние счастья, которое можно испытывать даже в разлуке);

чалан: *ни са ре ма га ре га ре са, ма па ни дха ни са,*

ни па ма па, ма га ре га ре са ре ре ни са.

Эта рага считается довольно редкой с точки зрения использования ее в современной музыкальной практике.

IV тхат Бхайрав

са ре га ма па дха ни
(комал) (комал)

1. Бхайрав
2. Гункали
3. Джогиа
4. Рамкали
5. Калинга
6. Бибхас
7. Ахир-бхайрав
8. Гаури
9. Ананд-бхайрав
10. Шивмат-бхайрав
11. Мегх-ранджини
12. Бенгал-бхайрав
13. Зилаф
14. Хиджаз

1. Рага БХАЙРАВ

тхат Бхайрав IV

самайа: раннее утро (перед восходом);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: са ре га ма па дха ни с̣а

авароха: с̣а ни дха па ма га ре са

вади: ма

самвади: са

праkritи: саманья;

пакад: *ре* комал и *дха* комал здесь определяются как андолит *свар*

(т.е. тремолирующие звуки), особенно «тяжелым» тремоло отличается часто акцентиремый *ре* комал;

ни са га ма ре ре са, га ма дха дха па,

ма га ма дха ни с̣а, с̣а ни дха па ма га ма па ре са;

раса: *бхакти* (возвышенность чувств, благоговейный трепет, вдохновение; здесь посвящение Шиве передается через образ Бхайрава*);

См. нотный пример в Приложении

Это очень старая рага, сформировавшаяся уже приблизительно к III веку. По преданию, она укрепляет силу духа и здравие тела.

2. Рага ГУНКАЛИ (Гункари, Гунакрия) тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 5 – 5 *аудава*;

* По индийской мифологии загадочное божество Бхайрав охраняет небесный дворец на горе Кайлаша, где обитает божественная супружеская чета - Шива и Парвати. На основании интерпретаций, имеющихся в ранее упоминавшихся трактатах («Рага-сагара», «Раг-кутхала», «Рага-мала»), образ Бхайрава, олицетворяющего данную рагу, предстает в виде божества, внушающего чувство благоговейного трепета. На голову его сияет месяц. Его удлиненный лоб обвит змеем; опыленное пеплом тело украшено орнаментом, сотворенным им, и убрано локонами матовых волос. Его три глаза, излучающие особенный блеск, готовы прогнать любую скорбь. Таинственно покачиваются драгоценные подвески в его ушах... Вокруг море звуков и биение ритмов, порождающих мелодии во исполнение желания почитания Шивы.

ароха: *са ре ма па дха с̇а*
авароха: *с̇а дха па ма ре са*

вади: *ма*
самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ре комал* отмечается как *андолит свара*, однако тремоло ее более легкое чем в раге Бхайрав;

дха комал всегда берется как бы «сверху», и также может иметь легкое тремоло;

са ре ма ре са, са ре ма па дха ма, па ма ре ре са

раса: *шрингар-милан* (состояние, испытываемое во время неожиданного романтического свидания, когда еще живо переживание от долгой разлуки – *вирах*)*;

бхакти – посвящение Сарасвати.

См. нотные примеры в Приложении.

3. Рага ДЖОГИЯ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са ре ма па дха с̇а*

авароха: *с̇а ни дха па ма га ре са*

вади: *дха*

самвади: *ре*

праkritи: *уттаранг*;

* Эмоционально насыщенная раса этой раги выражает волнительную неопределенность чувств (отсюда превалирование *милан* либо *вирах*), что проявилось и в различии ее образных описаний в трактатах. Однако их объединяет отражение состояния долгого пребывания в разлуке, какая-то таинственность, чувственная затасность.

Тонкое отличие в оттенках данной расы проявляется в двух музыкальных примерах, данных в Приложении.

пакад: *ре комал* и *дха комал* здесь характеризуются «легким понижением» и никогда не имеют *андолит* (т.е. тремоло) в отличие от раг Бхайрав или Гункали;

иногда может употребляться *ни комал*;

раса: *шрингар-вирах* (глубокая печаль);

бхакти (состояние душевного волнения, устремленность к Богу, вера в достижение единения с ним);

чалан: *са ре ма ма па на дха дха с̇а с̇а, ни с̇а ни с̇а ре с̇а дха*.

дха дха па дха ма ма, ма па ни дха па ма га ре са ре га ре са.

См. нотный пример в Приложении

Это очень старая рага. Сейчас она чаще всего используется в *тихури*.

4. Рага РАМКАЛИ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро, после восхода солнца (6 – 9 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни с̇а*

авароха: *с̇а ни дха па ма па дха ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: традиционная запись *авароха* в данном случае и есть, по сути, *пакад*, ибо там заключены характерные мелодические обороты, включающие не входящие в основной звукоряд *свары ма тивра* и *ни комал*, которые употребляются иногда и только в определенной связке с указанными *сварами* для усиления эмоционального воздействия мелодического развития:
па ма па, ма па, дха ни дха;

раса: *бхакти* – посвящение Сите;

ириггар вирах-милан (наполнена свежестью и чистотой, ощущением божественного человеколюбия);

чалан: *са ни са ма га ма ре ре са, ма га ма па на дха дха па,*
ма па дха ни дха па, дха ни дха па ма га ма ре ре са,
ма па дха дха ни ни са, са ре ре са,
ни са дха дха па ма па дха ни дха па ма па,
га ма ре ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага одна из самых древних; предполагают, что она появилась в III–V веках. Название раги в переводе означает «бутон Рамы», и посвящена она целомудренному образу Ситы, ставшей впоследствии женой Рамы.

5. Рага КАЛИНГДА

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6–9 час.);

джати: 7 – 7 *самтурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ни*

самвади: *га*

праkriti: *уттаранг*;

пакад: *ма па дха ни са*;

раса: *ириггар-вирах* (боль разлуки);

чалан: *га ма ре ре са, га ма па дха дха па,*

ма па дха ни дха па, ма па дха ни са,

дха ни са ре га ма га ре ре са,

ни дха па ма га ре ре са.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika. I. III., p. 343).

6. Рага БИБХАС (Вибхас)

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6–9 час.);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са ре га па дха са*

авароха: *са дха па га ре са*

вади: *па*

самвади: *са*

праkriti: *саманья*;

пакад: *га па дха па*;

раса: *бхакти* (наполнена чувством восхищения красотой природы);

чалан: *дха са ре га ре са, са ре га па дха дха па,*

га па дха са, са ре га ре са дха па га га ре са, дха дха са са.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika. I.V., p. 396).

7. Рага АХИР-БХАЙРАВ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6–9 час.);

джати: 7 – 7 *самтурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkriti: *саманья*;

пакад: *га ма ре ре са, ма га ма па, дха ни дха па,*

ма па дха ни са, ни дха па ма га ма ре ре са;

ре камал имеет андолит (легкое тремоло);

раса: *бхакти* (поклонение и посвящение природе и благу жизни);

ириггар милан-вирах (романтическое ожидание свидания, любви).

См. нотный пример в Приложении.

Эту рагу трудно отнести к одному из имеющихся *тхатов*, поскольку первая половина ее звукоряда относится к *тхату* Бхайрав (IV), а вторая – к Кафи (VII); однако ее относят именно к данному *тхату*, благодаря особенной выразительности *ре комал*.

Эта рага появилась приблизительно в XVII – нач. XVIII вв. Как полагают, она родилась из утренних молитв и песен молочников (*ахир*), встающих на заре и поющих о красоте природы, о ниспосланном Богом благе жизни...

8. Рага ГАУРИ

тхат Бхайрав IV

самайа: сумерки;

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: *саманья*;

пакад: *са ре га са ре са*;

раса: *бхакти и шрингар-вирах* – посвящение Гаури (другое имя богини

Парвати), глубоко переживающей разлуку со своим божественным супругом Шивой;

чалан: *дха ни са ре га са ре са, га ма па дха па, дха ма па га ма, са ре га са ре са, ма па дха са, са ре га ре са, ни дха па ма га ре са ре ма га, са ре га, са ре са.*

См. нотный пример в Приложении

Это очень старая рага, сформировавшаяся, как полагают, уже к III веку.

9. Рага АНАНД-БХАЙРАВ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

пракрити: *саманья*;

пакад: *га ма па дха ни па дха ма па*;

ма шуддха играет здесь не только важную роль как *вади*, но и подчеркивает большую значимость первой половины звукоряда, относящей рагу к *тхату* Бхайрав с его характерным *ре комал*;

в то время как вторая половина звукоряда тяготеет к *тхату* Билавал (II), и присутствие здесь именно *дха шуддха* (т.е. натуральной, а не пониженной) придает расе ощущение радости;

раса: *бхакти и шрингар* – радость (*ананда*) и благодарение Творцу (посвящение Вишну);

чалан: *са ре га ма, га ма ре ре са, са ма га па, па дха ни дха па ма, га ма па дха ни са, са ни ре са, ни дха па дха ма, дха па, па дха ни, дха па ма ма, га ма па га ма ре са.*

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik pustak-malika. IV, p. 339. Данный автор полагает, что иногда может появляться *ни комал*, но только в конкретном обороте *дха ни па*).

Рага появилась приблизительно в XVII веке.

10. Рага ШИВМАТ-БХАЙРАВ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ма па га ма ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *са га ма па, га ма па, га ма ре ре са*;

раса: *бхакти* (восхваление Шивы);

чалан: *дха ни са га ма ре ре са, ма га ма па, га ма па дха,*

па ма га ре ре са, га ма дха дха ни ни са,

са ни дха па ма га га ма па га ма ре ре са.

11. Рага МЕГХ-РАНДЖИНИ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма па дха са*

авароха: *са дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: характерным для данной раги в основном является ее 6-тоновый лад с отсутствующей *сварой ни*;

раса: *бхакти* – благодарение творцу (посвящение Шиве);

чалан: *са дха дха са, са ре га ма, га ма па ма,*

га ма па дха па ма га ре са, па ма дха са, са ре га ре са,

са дха па ма га ма ре ре са.

Следует отметить, что эта рага не относится к числу часто исполняемых, и по отношению к ее правилам у музыкантов нет единого мнения.

12. Рага БЕНГАЛ-БХАЙРАВ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: важным является использование *дха камал* только при восходящих мелодических движениях, а при нисходящих – *дха шуддха*.

раса: *бхакти*, *шрингар*;

чалан: *са ни дха па, па дха ни са,*

са ре га ма па ма га ма ре са, ма па дха ни са,

ни дха па ма га, ма па га ма ре ре са.

13. Рага ЗИЛАФ

тхат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са га ма па дха са*

авароха: *са дха па ма га са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *са га ма, ма па дха са, са дха па, ма га ма*;

раса: *бхакти*;

чалан: *са га ма, па па га ма, га ма га са, ма па дха дха са,*

са са дха па ма га ма га са са.

См. нотный пример в Приложении

Создателем этой раги считается известный музыкант и поэт Хазрат Амир Кхурсу (Амир Хосров Дехлеви, 1254–1324гг.). В извест-

ной мере в ней отразилась философия суфизма; полагают, что при мастерском исполнении возможно достижение состояния высшего духовного переживания (экстаза).

14. Рага ХИДЖАЗ

ххат Бхайрав IV

самайа: утро (6 – 9);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *са ни дха ни ре са*; характерная подчеркнутость «глубины» *дха комал* придает особую краску раге (что и определяет отношение ее к *тхату* Бхайрав, несмотря на отсутствие *ре комал*);

раса: *бхакти* – благодарение Богу (рага именуется по названию святого места в Аравии);

чалан: *са ни дха ни ре ре са, са ре га ма га ре са,
са ре га ма па дха дха па, ма па дха ни са,
са ре га ма га ре са, са ни дха ни ре са, ни дха па ма га ре,
ре га ма па дха ни дха па, ма га ре га ре са.*

См. нотный пример в Приложении.

Полагают, что в этой раге отразились характерные мелодические интонации песен погонщиков верблюдов; создание раги относят приблизительно к XIII–XIV векам.

V ххат Пурви

са ре га ма па дха ни
(комал) (тивра) (комал)

1. Пурия-дханашири
2. Пурви
3. Шри
4. Васант
5. Парадж
6. Тривени
7. Дипак
8. Джеташири

1. Рага ПУРИЯ-ДХАНАШРИ

тхат Пурви V

самайа: время заката, сумерки (16 – 19 час.);

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *ни ре га ма дха ни са*

авароха: *са ни ре ни дха на ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья*;

пакад: отражен в *ароха-авароха*;

раса: *шрингар-вирах* (разочарование, крушение надежд, состояние тихой грусти, печали); *бхакти* (благодарность Творцу за завершенность дня); эмоции этой раги окрашены мягкими тонами;

чалан: *ни ре га ре са, га ма на дха на,*

ма га ма ре га, ма дха ма га ре, га ре, са.

См. нотный пример в Приложении.

2. Рага ПУРВИ (Пурави, Пуроби)

тхат Пурви V

самайа: на закате солнца;

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *ни ре га ма дха ни са (са ре га ма дха ни са)*

авароха: *са ни дха на ма га ма га ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *пурванг*;

пакад: отражен в *ароха-авароха*;

полагают, что чередование в отдельных моментах *ма тивра* и *ма шуддха* привносит в *расу* «оттенок надежды»;

раса: *шрингар-вирах* (атмосфера томления, тоски, ожидания, таинственности);

бхакти (глубокомысленность, благодарение за мирно прожитый день);

чалан: *ни ре га ма га ре га ма га, на ма га ма га,*

га ма дха ни дха на, ма га ма га, ма дха ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

3. ШРИ рага

тхат Пурви V

самайа: вечерние сумерки;

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са ре ма на ни са*

авароха: *са ни дха на ма га ре са*

вади: *са*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ре на ре га ре са*;

раса: *шрингар-вирах* (боль разлуки);

чалан: *ни ре га ре са, са ре ма на дха на, ма га ре на ре га ре са,*
ма на ни са ре са, ни ре ни дха на ма га ре га ре на ре га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Шри рага является одной из самых древних раг. Кроме сильной расы *шрингар-вирах* (как пронизывающая сердце боль) в этой раге отмечается также исходящая из ее интонаций магическая сила, благодаря чему *раса* обретает оттенок заволаживающей таинственности.

4. Рага ВАСАНТ (Басант)

тхат Пурви V

самайа: весна (в любое время дня и ночи);

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: *са га ма'а дха ни са*

авароха: *са ни дха на ма га ре са*

вади: ни

самвади: га

праkritи: *уттаранг*;

пакад: наряду с ма *тивра* иногда употребляется и ма *шуддха* (чаще при восходящих движениях, например, ма дха, са ма), но эти *свары* здесь никогда не обигрываются вместе;

раса: *весна*, *ириггар* (со множеством оттенков, как и сама весенняя природа);

чалан: *са га ма га ре ре са, га ма дха на, ма га ма га,*

ма'а дха ни дха на, ма га ма га, ма дха ни са, ни ре са,

са га ма га ре са, ни дха са ни дха на, ма га ма га ре са,

са ма ма га га, ма'а дха ни дха на, ма га ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Это довольно старая и очень известная рага, в характеристике которой отмечается некоторая вариантность (созвучная состоянию природы этого времени года).

5. Рага ПАРАДЖ

тхат Пурви V

самайа: на исходе ночи (сумеречно-предрассветные часы)*;

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *са ре га ма'а дха ни са*

авароха: *са ни дха на ма га ма га ре са*

* Время исполнения этой раги не является точно обусловленным, поэтому его относят и к ранне-утренним часам. Однако благодаря особенностям оттенков своей расы она чаще характеризуется как рага «затнувшейся ночи», или по образному выражению Р. Тагора – это «уставшая ночь».

вади: ни

самвади: га

праkritи: *уттаранг* (верхнерегистровое развитие как преимущественное; часто мелодии, сочиненные в этой раге, начинаются именно с «верхнего» *са*);

пакад: характерным является частое появление *свары са* на сильной доле; в этой раге могут использоваться обе *свары ма* (*тивра* и *шуддха*), но более важная все же *ма тивра*;

раса: *бхакти*, *ириггар* *вирах-милан*;

чалан: *са га ма га ре са, ма га ма дха са,*

са ни ре са, са ни дха на ма га, ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

6. Рага ТРИВЕНИ

тхат Пурви V

самайа: вечерние сумерки;

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га на дха ни са*

авароха: *са ни дха на га ре са*

вади: га

самвади: ни

праkritи: *саманья*;

пакад: мелодика этой раги лучше раскрывается при нисходящем движении;

весьма характерен оборот *га на га*, подчеркивающий опущенную *свару ма*; а также интонации *дха на, ре са, са на*;

раса: *бхакти*, *ириггар-вирах*;

чалан: *са ре га ре са, са ре га на га, ре са,*

са на, на, дха на, са ни дха на, на га ре ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Это одна из старейших раг, характеризующаяся сильным чувством

бхакти. Свое название рага получила по знаменитому святому месту своего рождения, под Аллахабадом, где три реки – Ганга, Джамуна и Сарасвати сливаются вместе (что означает *тривени* – на санскрите, или *сангам* – на хинди).

7. Рага ДИПАК

тхат Пурви V

самайа: вечер, после заката («когда зажигаются огни»);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са га ма па дха ни са*

авароха: *са дха па ма га ре са*

вади: *са*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

пакад: для *свары са (вади)* характерно особенно яркое проявление в верхнем регистре (даже муз. композиции в этой раге нередко начинаются с «верхнего» *са*);

са па га ре са, га ма дха па са, са па га па га ре са;

раса: *ириггар-вирах* (жгучая боль разлуки);

чалан: *са га ма га ре са, га ма па дха па, ма па дха ни дха па, ма па дха ни са, са дха па ма га, дха па ма га ма га ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

С этой рагой связано немало легенд, или можно сказать, что она сама рага-легенда. Она была известна еще в первые века нашей эры как магическая рага, посвященная Огню; и якобы он действительно мог разгореться при мастерском исполнении этой раги. В результате она постепенно стала забываться, поскольку редко исполнялась из-за боязни людей *сгореть*. Одна из таких легенд связывается и с име-

нем великого Тансена (XVI век). Но более важным является его реальный вклад в развитие этой раги, благодаря которому в обновленной раге *Дипак* четко определились ее правила, и раса обогатилась новой образно-эмоциональной краской *ириггар-вирах* – сгоранием от любви.

8. Рага ДЖЕТАШИРИ

тхат Пурви V

самайа: вечерние сумерки;

джати: 5 – 7 *аудава-шадава*;

ароха: *са га ма па ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *га (са)*

самвади: *ни (па)*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ма га ма, га, дха ма га, ре ни*;

раса: *бхакти* (преклонение перед красотой Природы), *ириггар вирах-милан* (чувство сомнения); характеризуется мягкостью в проявлении эмоций;

чалан: *са га па ма га, ма га ре са, ни са га, ма па, дха па ма га, ма дха ма га ре ре са, ма га ма га ре са, па дха па, дха па ни дха па са, са ре са, ни са, га ре са ре ни дха па, ма па, ре са ни дха па, ма га ма га ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

VI тхат Марва

са ре га ма па дха ни
(жомал) (тивра)

1. Марва
2. Пурия
3. Пурия-кальян
4. Сохини
5. Лалит
6. Джайт
7. Бхатияр
8. Малигаура

1. Рага МАРВА

тхат Марва VI

самайа: сумерки;
джати: 6 — 6 *шадава*;
ароха: *ни ре га ма дха ни са*;
авароха: *ре ни дха ма га ре са*
(здесь *свара са* не вписывается не потому что ее нет, а потому что ее важно опустить);

вади: *ни*

самвади: *га*

праkritи: *уттаранг*;

пакад: *свара па* здесь отсутствует, а *свара са* всячески обходится при развитии мелодики, однако заканчивается фраза чаще именно *сварой са*;
кроме *вади* и *самвади* наиболее притягательными *сварами* являются *ре камал* и *дха*;

раса: *ирингар-вирах* (разлука, сомнения...);

чалан: *ни дха ни ре ре са, ни ре га ма дха, ма дха ни дха, ма га ре, га ма дха ма га ре, га ма га ре са, ма га ма дха ни ре ре са, ни ре га ре ни дха, дха ма га ре, ма га ре ре са*

См. нотный пример в Приложении.

2. Рага ПУРИЯ

тхат Марва VI

самайа: поздний вечер — ночь;

джати: 6 — 6 *шадава*;

ароха: (*са ре га ма дха ни са*) *ни ре га ма дха ни са*

авароха: (*са ни дха ма га ре са*) *са ни ре ни дха ма га ре са*

— приведены два варианта записи: упрощенный (в скобках) и традиционный, более соответствующий особенностям данной раги;

вади: *га*

самвади: *ни*

пракрити: *пурванг*; именно нижнерегистровым развитием прежде всего отличается *Пурия* от своего «двойника» – раги *Со-хини*, для которой предпочтительным является развитие в верхнем регистре (*уттаранг*);

пакад: *ни ре га ре са, дха ни ре ре са, ни ре га ма ре га ре са*;

раса: *ириггар* (романтический, возвышенный характер, благоговейный трепет, вдохновение);

чалан: *са ни дха ма дха ни ре са, ни ре га ма ре га,*

га ре ма га, га ма дха га га ма га ре са,

ма га ма дха ни ре са, ни ре га ма ре га ре са,

ни ре ни дха ма га, га ма дха га ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

3. Рага ПУРИЯ-КАЛЬЯН

тхат Марва VI

самайа: вечерние сумерки;

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *ни ре га ма дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

пракрити: *пурванг* (нижнерегистровое развитие предпочтительнее);

пакад: в известной степени это смещение раг *Пурия* и *Иман-кальян*, в частности это проявляется в особом согласии между *сварми па* и *га* (*па ре га*);

характерно обыгрывание *свар ре камал* и *ма тивра*;

раса: *ириггар вирах-милан* (чувства сомнения);

чалан: *ни ре га ни ре са, ни ре га ма га, ма ре га, ма па дха па,*
га ма дха ни дха па, ма га ма ре га, ма га ре ре са, га ма па ре га.

См. нотный пример в Приложении.

4. Рага СОХИНИ

тхат Марва VI

самайа: ночь (с позднего вечера до глубокой ночи);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма дха ни са*

авароха: *са ни дха ма га ре са*

вади: *ни*

самвади: *га*

пракрити: *уттаранг* (этой раге свойственно верхнерегистровое развитие в отличие от ее своеобразного «двойника» – раги *Пурия*, для которой предпочтительным является нижнерегистровое развитие – *пурванг*);

пакад: *са га ма дха ни са, са ре са ни дха ни, ма дха ни дха ма га,*
ма га ре са;

в образно-эмоциональном выражении здесь «верхнее» *са* «горит как факел», звучит как «крик души»;

раса: *ириггар-вирах* (тоска, боль разлуки);

чалан: *ма га ре са, ни дха ни ре са, га ма га ре га ре са,*

ма дха ни дха ма га, ма дха ни са ре са, дха ни са ре са ре ни са,

ни дха ма дха ни са ре са, са га ре ма га ре са, дха ни са ре са.

См. нотный пример в Приложении.

5. Рага ЛАЛИТ

тхат Марва VI

самайа: утро (6 – 9 час.);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма, ма дха ни са*

авароха: *са ни дха ма ма га ре са*

ма шуддха и *ма тивра* здесь следует воспринимать не как две самостоятельные *свары* в звукоряде, а как возможность альтерации одной *свары* *ма*;

вади: ма (га)

самвади: са (ни)

праkritи: саманья;

пакад: при мелодическом движении вверх в основном употребляется ма тивра, может также быть и ма шуддха, но только если на нем остановка (как на вади); при движении вниз употребляются оба вида свары ма, и даже в хроматическом порядке; ни ре га ма, ма ма га, ма дха ма ма, га ма дха ни са, ни ре ни дха ма ма, га ре га ре, ма га ре са;

раса: бхакти (устремленность к Богу);

иригар вирах-милан;

чалан: са ни дха ни ре са, ни ре га ре ре са, ни ре га ма, га ма, ма га; ма дха ни дха ма ма, га га ма дха ни са, ни ни ре ни дха ма ма га, ре га ре ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага предстала во «втором рождении» благодаря известному певцу и танцору катхака Ваджит Али Кхану (правителю Лакхнау в нач. XIX века) и прославленному устату Базит Кхану, которые ввели в рагу оба вида свары ма, а также дха комал и иные вади и самвади. В результате раса обрела более обостренную силу бхакти и обогатилась эмоциями иригар вирах-милан.

6. Рага ДЖАЙТ (ДЖЕТ)

тхат Марва VI

самайа: на исходе дня, начало сумерек;

джати: 5 — 5 аудава;

ароха: са ре га па дха са

авароха: са дха па га ре са

вади: га

самвади: дха

праkritи: саманья; вакра;

пакад: характерные вакра-движения ре са га ре па га дха па са;

раса: бхакти, иригар вирах-милан (светлая грусть);

чалан: дха дха са ре са, га ре са, га ре па га ре ре са,

па га дха па са, ре ре са, са дха па га ре па га дха па, га ре са дха са.

См. нотный пример в Приложении.

7. Рага БХАТИЯР

тхат Марва VI

самайа: утро (6–9 час.);

джати: 7 — 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни са

авароха: са ни дха па ма га ре са

вади: па

самвади: са

праkritи: уттаранг; вакра;

пакад: са дха дха па ма, па га, ма дха са, (ре ни дха па);

ма шуддха обычно появляется в связке со сварой па;

раса: бхакти гамбхир (глубокая погруженность в атмосферу сакральности);

иригар-вирах;

чалан: са ни дха ни ре са, ма га ре са, дха дха па ма,

га га ма дха ни дха ма га, ма дха дха са,

ни ре га ре са, ни ре ни дха па, са са ни дха па ма,

дха дха па га па га ре са.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik... V.VI, p. 99).

самайа: на закате солнца;

джати: 6 – 7 шадава-сампура;

ароха: *ни ре га ма дха ни са*

авароха: *са ни дха на ма га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья*;

пакад: характерны мелодические интонации, образующиеся сварами *ни ни шуддха* и *ре комал*;

раса: *шрингар-вирах (каруна)*;

чалан: *ни ре га ма га ре са, га ма дха на ма га,*

ма дха ни са, ни ре ни дха на, ма га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

VII тхат Кафи

са ре га ма па дха ни
(комал) (комал)

1. Кафи
2. Синдхура
3. Бхимпаласи
4. Багешри
5. Дхани
6. Джангала (Зангола)
7. Ханскинкини
8. Бахар
9. Пилу
10. Мерх

1. Рага КАФИ

тхат Кафи VII

самайа: поздний вечер и ночь;
джати: 7 – 7 *сампурна*;
ароха: *са ре га ма па дха ни са*
авароха: *са ни дха па ма га ре са*
вади: *ре*
самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

пакад: эта рага относится к числу «нестрогих» в отношении соблюдения своих правил, поэтому в ходе мелодического развития могут употребляться свары *га шуддха* и *ни шуддха* (но как «скользящие»), а также иногда *дха комал*;

раса: *шрингар вирах-милан* (предвкушение страстного любовного свидания);
чалан: *са ре га ма па га ре са, ре ма па дха па ма па, га ре ма га ре са, ма па ни са ре ни дха па, дха па ма па га ре га ре са ни са*.

См. нотный пример в Приложении.

Благодаря исключительной популярности эта рага отличается нестрогостью соблюдения своих правил, и в силу насыщенности своей расы (яркой, оживленной) она часто используется в *тхумри* и песнях праздника Холи.

2. Рага СИНДХУРА

тхат Кафи VII

самайа: на исходе дня и вечером;
джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;
ароха: *са ре ма па дха са*
авароха: *са ни дха па ма га ре са*
вади: *па*
самвади: *ре*

праkritи: *уттаранг*;
пакад: несмотря на отсутствие в *ароха* *свары* *ни* иногда используется «устремленное высь» движение *ма па ни са*, а также характерное глиссандовое «ниспадание» *ни га*;
раса: *шрингар (вирах)*;
чалан: *са ре ма га ре са, ре ма па дха ни дха па, ма па ни са ре га ре са ни дха па, ма па ни га га ре ма га ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага часто используется в жанре *тхумри*, в музыкально-поэтическом развитии которого с особенной яркостью раскрываются тонкие оттенки «мечтательной» *расы* этой раги.

3. Рага БХИМПАЛАСИ

тхат Кафи VII

самайа: день;
джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;
ароха: *са га ма па ни са*
авароха: *са ни дха па ма га ре са*
вади: *ма*
самвади: *са*
праkritи: *саманья*;
пакад: *свары га комал* и *ни комал* исполняются с легким *андоли* (тремоло);
довольно частыми являются мелодические движения *са га ре са, га ма па*;
раса: *бхакти* (ощущение Природы как божественно величественной, так и естественно близкой),
шрингар вирах-милан (образ возлюбленного пленителен и в мечтах, и наяву);
чалан: *са га ре са, са га ма га ре са, га ма па, га ма па ма га ре са, га ма па ни дха па, ма па ни са ни дха па ма па, га ма па га ма га ре са ни са*.

См. нотный пример в Приложении.

Полагают, что эта рага была создана в середине XVIII века знаменитым музыкантом, известным под именем Садаранг (его настоящее имя Ниямат Кхан). По общему мнению индийских музыкантов, эта рага исключительно сильная по своему эмоциональному потенциалу (по гармоничному сочетанию в ее расе возвышенного и земного).

4. Рага БАГЕШРИ

тхат Кафи VII

самайа: ночь (до полуночи);

джати: 5 – 7 *аудава-самтурна*;

ароха: *са га ма дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: ма

самвади: са

праkritи: *саманья; вакра*;

пакад: характерно *вакра-движение* («кружение») вокруг *свары па* в *авароха* - *са ни дха па дха ни дха ма га ре са*;

иногда также при нисходящем движении, чаще в заключительной фазе мелодического развития используется своеобразная *вакра* - *ре га ма га ре са*;

раса: *шрингар милан, хариша* (радость, одухотворенность);

чалан: *са ма га ре са, га ма дха па, дха ни дха ма, ма дха ни са, са ни дха па дха ни дха па на дха га га ре га ма га ре са*.

См. нотный пример в Приложении (из сб. Bhatkhande V.N. Kramik... V.III, p. 447).

5. Рага ДХАНИ

тхат Кафи VII

самайа: вторая половина дня;

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са га ма па ни са*

авароха: *са ни па ма га*

вади: ма

самвади: са

праkritи: *саманья*;

пакад: *са га ни са га*;

га ковал имеет легкий *андолит* (тремоло);

раса: *шрингар-милан* (оживленность, надежда);

бхакти;

чалан: *са га ни са га, са га ма га са, са га ма па ни па,*

ма па ни са, ни па ма га ма па ма га са.

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik... V.VI, p. 152)

6. Рага ДЖАНГАЛА (Зангола)

тхат Кафи VII

самайа: вечер;

джати: 6 – 7 *шадава-самтурна*;

ароха: *са ре га ма па дха са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: ре

самвади: па

праkritи: *саманья* (но с некоторой склонностью к нижнерегистровому развитию);

пакад: возможно употребление и *ни шуддха*, также как и *га шуддха*;

раса: *шрингар-вирах*;

чалан: *са ни дха са ре га ре, ре га ре са ре га ма га ре са ни са, ни са ре га ма га, ма па га ре са*.

См. нотный пример в Приложении.

Полагают, что эту рагу создал Хазрат Амир Кхусру (Амир Хосров Дехлеви) в XIII веке.

7. Рага ХАНСКИНКИНИ

тхат Кафи VII

самайа: на исходе дня и вечером;

джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;

ароха: *са га га ма на ни са*

авароха: *са ни на ма га ре са*

вади: *па*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ни па* – характерная интонационная краска раги (глиссандовое ниспадание – *минд*); употребляются *ни камал* и *ни шуддха*, также как *га камал* и *га шуддха*, которая обычно предшествует появлению *га камал*, усугубляя печальную интонацию;

раса: *ириггар вирах*;

чалан: *са га са га на ма га га ре са*,

ни па ни ни са га на ма га га ре ре са,

ма на ни на ни ни са га га ре са,

ни па ма га са га на ма га га ре ре са

См. нотный пример в Приложении.

8. Рага БАХАР

тхат Кафи VII

самайа: весна (в любое время суток, лучше ночью);

джати: 7 – 6;

ароха: *са ре ни са ма на га ма ни дха ни са*

авароха: *са ни на ма на га ма ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

праkritи: *уттаранг*;

пакад: кроме особенностей, отмеченных в *ароха-авароха*, выделяются еще два характерных оборота: *ни па*, *га ма ре са*;

раса: *ириггар* (радость и счастье, гармония души с обновленной цветущей природой);

чалан: *са ре ни са, ма ма на ма га ма, ни дха ни са*,

са ни на ма на га га ма ре ре са

Полагают, что это одна из очень старых раг, несущая в своих интонациях энергетику весеннего времени года.

9. Рага ПИЛУ

тхат Кафи VII

самайа: на исходе дня (можно и ночью);

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *са ре га ма на ни са*

авароха: *са ни дха на ма га са га ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*; *вакра*;

пакад: при опоре на основной звукоряд и характерную интонационность, отражающуюся уже в *ароха-авароха*, в этой раге (в силу ее широкой распространенности) используются и другие звуки, но в виде проходящих, «скользящих», «затронутых», но в основном в нисходящем движении;

раса: *ириггар вирах*;

чалан: *па ни са ре га ре са, ни са ре га ма га са га ре са*,

са га ма на дха на, ма на дха на га га ре са,

ма на ни са ре га ре са, са ни ни дха на, ма га га ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Благодаря известной «нестрогости» соблюдения своих изначальных правил, эта рага редко используется для исполнения *дхрупада* или *кхаяла*, но является весьма притягательной для романтического *тхумри*.

самайа: ночью (в сезон дождей);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са ре ма па шц сà*

авароха: *сà шц па ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *пурванг*;

накал: *шц па ре ре са (па ре)*;

раса: *ириггар вирах-милан* (ожидание дождя..., ожидание свидания...);

чалан: *са ре шц са, шц па па, па ре ре ма ре са, са ма ре па ма ре са,
ма па шц па ре ре сà, сà шц па ма ре па ма ре ре са*

Эту рагу (известную еще со II–III веков) полагают прародительницей раги *Мегх-малхар*, и потому, связывая их воедино, уже не рассматривают рагу *Мегх* отдельно. Однако особенности ее изначальной интонационной характеристики и волнующая *раса* ожидания все же позволяют многим музыкантам оставлять за ней право на самостоятельное существование.

VII а) тхат *Кафи (малхар)*

VII а

1. Мегх-малхар
2. Миян-ки-малхар
3. Сур-малхар (Сурдаси-малхар)
4. Рамдаси-малхар
5. Миравай-ки-малхар
6. Джаянт-малхар
7. Наяк-чарджу-ки-малхар
8. Наяк-дхонду-ки-малхар
9. Наяк-бакхшу-ки-малхар

В слове *малхар*, объединяющем данную группу раг, проявляется как бы «эффект» сезона дождей, выражающийся в каплях или струях дождя. Сама Природа выступает здесь в качестве объекта поклонения, и созвучно ей в *расах* этих раг отражается то, что может ощутить и прочувствовать человек с приходом долгожданного дождя или во время затянувшихся ливней.

Полагают, что группа *малхар* (включая несколько раг, отнесенных к другим *тхатам*) в результате преобразовательных процессов начала обретать свою самостоятельность примерно с XV–XVI веков.

1. Рага МЕГХ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: сезон дождей;

джати: 6 – 6 шадава;

ароха: са ре ga ма па ni са

авароха: са ni па ма ga ма ре са

вади: ре

самвади: па

праkritи: пурванг; вакра;

пакад: ga ма ре са – характерное вакра-движение, типичное не только для этой раги, но почти для всей группы малхар;

ga комал исполняется с андолит («тяжелым» тремоло);

иногда при восходящем движении употребляется ни шуддха;

na ре – этот яркий стремительный скачок вверх в образном представлении «подобен вспышке молнии»;

раса: ирингар;

чалан: са ре ni са, ni па na ре ре, ga ga ма ре ре са са, са ре ga ga ма па,

ма па ni па, са са ni па, ма па ga ga ма ре са, ма па ни са ре ре са,

ре ре са са, ga ga ма ма ре ре са са, ni па na ре са, са ni па ма ре са

См. нотный пример в Приложении.

По богатству восприятия и выражения своей расы Мегх-малхар занимает одно из видных мест в кругу наиболее употребляемых раг. В ее ирингар может проявляться и родственное бхакти чувство очищающего благоговения любви, созвучное благодатному дождю, и обостренное чувство одиночества.

Полагают, что эта рага сформировалась приблизительно в XV–XVI веках, а ее прародительницей была старейшая рага Мегх.

2. Рага МИЯН-КИ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: ночь (в сезон дождей);

джати: 6 – 6 шадава;

ароха: са ма ре па ма па ni дха ни са

авароха: са ni па ма па ga ма ре са

вади: ре

самвади: па

праkritи: саманья;

вакра;

пакад: кроме особенностей, отраженных в ароха-авароха, также

выделяются – ма ре па, ga ма ре са;

раса: ирингар (созвучность бурного состояния Природы – «мечущей гром и молнии», – с возбужденным чувством влюбленной души);

чалан: ni дха ни са, ре ре са, са ма ре па ма па ga ма ре са,

ма ре па ма па ni дха ни са, ni па ма па ga ма ре са.

См. нотный пример в Приложении.

В названии раги заключено имя ее создателя – великого Мияна Тасена (нач. XVI в. – 1586 г.).

3. Рага СУР-МАЛХАР (Сурдаси-малхар)

тхат Кафи VIIa

самайа: в сезон дождей (лучше вечером и ночью);

джати: 5 – 6 аудав-шадава;

ароха: са ре ма па ни са

авароха: са ni дха па ма ре са

вади: па

самвади: ре

праkritи: уттараг;

пакад: ма ре са ни са са ni дха па, ма па са;

раса: ирингар;

чалан: ма ре са ни са, ре ма па ni дха па ма па,

ма па ни са ре ма ре са ni дха па,

ма па са ni дха па ма ре ре са

См. нотный пример в Приложении.

Рага получила название по имени ее создателя - слепого музыканта Сурдаса (XVI век). В его песнях, основанных на этой раге, отразилось и чувство радости от благодатного дождя, омывающего иссохшую землю, и сочувствие влюбленным, которых нескончаемый ливень лишил свиданий, но взамен дал возможность оживить в памяти радость прошлых встреч.

4. Рага РАМДАСИ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: в сезон дождей (обычно ночью);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре са ма па ни дха ни сà*

авароха: *сà ни па ма па га ма ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

праkritи: *саманья*;

вакра;

пакад: кроме *вади* и *самвади* очень важной считается здесь *свара са*;

а также характерное для *малхар вакра*-движение *га ма ре са*;

раса: *ириггар* (взволнованное состояние в связи с затянувшимся дождем, ... затянувшейся разлукой);

чалан: *са ни са ма ма па ма га ма ре са,*

ма па ни дха ни сà ре сà, ни па ма па га ма ре са

Рага носит имя своего создателя – в прошлом известного певца Рамдаси.

5. Рага МИРАБАЙ-КИ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: сезон дождей;

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре ма па ни дха ни сà*

авароха: *сà ни па ма га, га ма па га ма ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

праkritи: *саманья*;

пакад: *га шуддха* и *га камал* употребляются здесь в равной мере;

га ма ре са – характерное для *малхар вакра*-движение;

раса: *бхакти*;

чалан: *са ре са, ма ре па ма па ни дха ни сà,*

сà ни па ма га га ма па на га га ма па га ма ре ре са,

ма па ни па сà ре ре сà, сà га га ма па га ма ре сà,

ни па ма па га ма ре са

Сейчас это довольно редко употребляемая рага. Но в прошлом были широко известны сочиняемые певицей и поэтессой Мирабай (XVI в.) на основе созданной ею же раги прекрасные *бхаджаны*, пронизанные чувством радости и благодарности Богу за ниспосланное благо дождя.

6. Рага ДЖАЯНТ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: ночью в сезон дождей;

джати: 7 – 6;

ароха: *са ре га ма па ни дха ни сà*

авароха: *сà ни па ма га ре га ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

вакра;

пакад: основные особенности отражены в *ароха-авароха*;

раса: *ириггар ананда* (радость, любовь);

чалан: *дха ни ре ре, га ма па ма га ре га ре са, ма па ни дха ни ни сà,*

сà ни па ма па, га ма га ре га ре ре са са

Уже в самом названии раги (*джаянт*) заключено понятие праздника, веселья и радостного приветствия долгожданного дождя. Эта рага

родилась в результате «смещения» двух раг – Миян-ки-малхар и Джайдэжсайванти.

7. Рага НАЯК-ЧАРДЖУ-КИ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: сезон дождей;
джати: 7 – 6;
ароха: са ре га ма па на ни дха ни сà
авароха: сà ни па на ма га ре га ре са
вади: па
самвади: ре
праkritи: саманья;
пакад: основные особенности отражены в ароха-авароха;
раса: шрингар вирах и милан (эмоциональный настрой здесь созвучен образному выражению «земля жаждет дождя, а душа – любви»);
чалан: ни дха ни са, са ре га ма ре са, са ре га ма па на га ма па,
ни дха ни сà, сà ни па на га ма па га га ма ре ре са,
ма па ни дха ни сà ре ре сà, ни дха ни па на га ма па,
га ма ре са ре ре са

Эта рага родилась в Джайпуре (прибл. XVII в.) и быстро стала известной не только в Раджастане, но и почти во всей Северной Индии, так же, как и ее создатель (наяк) прославленный певец Чарджу. Сейчас эта рага, к сожалению, почти забыта.

8. Рага НАЯК-ДХОНДУ-КИ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: сезон дождей;
джати: 6 – 5;
ароха: са ма ре па на па на ни дха ни сà
авароха: сà ни па на па на ма ре па на ма ре са

вади: па
самвади: ре
праkritи: саманья;
вакра;

пакад: характерные вакра-движения отражены в ароха-авароха;
раса: шрингар-милан (с приходом дождя ощущение счастья и взволнованности в ожидании свидания);
чалан: са ре ни са ма ре па на па на ни дха дха ни ни сà, сà ре ре сà сà
ни па на па на ма ре па на па на ма ре са, ни дха ни ни са ре ре са са

Создателем раги является певец Дхонду из Тикамгарха (регион Бундел Кханд), XVII в. В наши дни эта рага используется крайне редко.

9. Рага НАЯК-БАКХШУ-КИ-МАЛХАР

тхат Кафи VIIa

самайа: сезон дождей;
джати: 6 – 6;
ароха: са ма ре па на па на ни дха ни сà
авароха: сà ни па на ма га ма ре са
вади: па
самвади: ре
праkritи: саманья;
вакра;
пакад: кроме вакра-движений, отраженных в ароха-авароха, выделяется характерное для малхар – га ма ре са;
раса: шрингар (переплетение радостного и грустного в романтическом настроении, навеянном дождем);
чалан: са ни са ма ре па на ма на ни дха ни сà, сà ре ре га га ма ре сà,
ни па на па на га га ма ре са ре са ни дха ни ни са ре ре са

Создатель (наяк) этой раги певец Бакхшу из Гвалиора. Сейчас она практически не используется.

VII в) тхат Кафи (саранг)

VIIв

1. Биндрабани-саранг
2. Мадхумад-саранг
3. Миян-ки-саранг
4. Ланка-дахан-саранг
5. Самант-саранг

Группа раг, объединенных термином *саранг* (образно связанным с величавой силой птицы), известна в индийской классической музыке уже приблизительно с XIII века. В основном эти раги относят к данному *тхату* Кафи в специально выделяемую подгруппу.

1. Рага БИНДРАБАНИ-САРАНГ

тхат Кафи VIIв

самайа: день (12 – 15 час.);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са ре ма па ни са*

авароха: *са ни па ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ре ма ре са ни са* – характерное *вакра*-движение, типичное не только для этой раги, но и для некоторых других из группы *саранг* (с ни *шуддха* или ни *комал*);

раса: *шрингар* и *бхакти* (посвящение Кришне; а также образная взаимосвязь со священной птицей Гаруда);

чалан: *са ре ма ре са ни са, са ре ма па ни па ма па,*

ма па ни са ре са ни са, ни па ма па, ма ре са ни са

См. нотный пример в Приложении.

2. Рага МАДХУМАД-САРАНГ

тхат Кафи VIIв

самайа: день (12 – 15 час.);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са ре ма па ни са*

авароха: *са ни па ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

пакад: *ре ма ре са ни са* – характерное *вакра*-движение;

иногда *свара ма* используется в качестве акцентируемого звука, придающего особую характерность мелодическому развитию;

раса: *шрингар вирах-милан* (наполненная пьянящим чувством любви, отраженным в самом названии – *мадхумад* – медовый или винный вкус);
чалан: *са ре ма ре са нц са, ре ма па ма ре са, са ре ма па нц па, ма па нц сà, нц па ма па ма ре, па ма ре ре са ре нц са*

См. нотный пример в Приложении.

3. Рага МИЯН-КИ-САРАНГ

тхат Кафи VIIв

самайа: день (12 – 15 час.);
джати: 6 – 5 *шадава-аудава*;
ароха: *са ре ма па нц дха ни сà*
авароха: *сà нц па ма ре са*
вади: *ре*
самвади: *па*
пракрити: *саманья*;
пакад: отражен в *ароха-авароха*;
ре ма ре са нц са;
раса: *бхакти, шрингар-вирах*;
чалан: *нц дха нц са ре са, са ма ре па ма па нц дха ни сà, нц па ма па ма, ре ма ре са нц са*

См. нотный пример в Приложении.

В названии раги отражено имя ее знаменитого создателя – Мияна Тансена (XVI в.).

4. Рага ЛАНКА-ДАХАН-САРАНГ

тхат Кафи VIIв

самайа: день (12 – 15 час.);
джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;
ароха: *са ре ма па ни сà*
авароха: *сà нц па ма ре га ре са*
вади: *ре*
самвади: *па*

пракрити: *саманья*;
пакад: *ма ре га ре са*;
раса: *бхакти, (вир)*;
чалан: *са ре ма ре га ре са, са ре ма па нц па, ма па ни сà ре сà, нц па ма па ма ре га ре ре са*

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага посвящена одному из героев «Рамаяны» полубогу Хануману (царю обезьян), спасающему Ситу, увезенную на остров Ланка. Раса этой раги сочетает в себе мольбу о благословении и даровании сил (*бхакти*) с возбужденным вдохновением на борьбу во спасение (*вир*).

5. Рага САМАНТ-САРАНГ

тхат Кафи VIIв

самайа: день (12 – 15 час.);
джати: 5 – 6 *аудава-шадава*;
ароха: *са ре ма па ни сà*
авароха: *сà нц дха нц па ма ре са*
вади: *ма*
самвади: *са*
пракрити: *саманья; вакра*;
пакад: см. *ароха-авароха*;
раса: *бхакти* (благословение земле и людям);
чалан: *нц са ре са, са ре ма ре ма ре ма па ма па, ма па нц дха па дха ма ре ма ма, ма па ни сà ре нц дха ма па, нц дха па ма ре ре са, па ни сà нц дха нц па ма ма ре ре са са*

См. нотный пример в Приложении.

Полагают, что эта рага пришла от *риши* (отшельников) из лесов Северной Индии. В их песнопениях содержалась мольба о ниспослании людям честности, добропорядочности, праведности. И этим высоким духовным настроением («во благо мира») пронизана *раса* раги Самант-саранг.

VII с) тхат Кафи (канхра)

VIIс

1. Шахана-канхра
2. Наяки-канхра
3. Суха-канхра (Суха-канара)
4. Сугхрай-канхра
5. Кауши-канхра (Каунси-канара)
6. Абхоги-канхра
7. Багешри-канхра
8. Кафи-канхра

Раги группы канхра (канара, канада), в основном, представленные в данном *тхате* и частично в *тхате* Асавари, по сути, имеют посвящение Канхра, т.е. Кришне, известному и под именем Канхая. Полагают, что эти раги появились примерно в XIII–XIV веках.

1. Рага ШАХАНА-КАНХРА

тхат Кафи VIIс

самайа: поздний вечер – ночь (21 – 24 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са дха ни па ма па га ма ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

праkritи: *уттаранг*;

вакра;

пакад: *га ма па, га ма ре са* – характерные мелодические обороты, типичные для всех раг группы канхра; наряду с *вади* и *самвади* важную роль в этой раге играют также *свары ма* и *дха*;

раса: *бхакти* и *ширингар милан* (духовная возвышенность, радость и счастье);

чалан: *са ре ни са, са ма ма па ма па га ма ре са,*

га ма дха ни па, ма па га ма па ни па са,

са дха ни са дха ни па ма па, га ма па га ма ре са ре са.

См. нотный пример в Приложении.

Большинство музыкальных композиций, создающихся на основе этой раги, исполняются во время свадебных церемоний, ибо вдохновенный характер расы *Шаханы-канхра* созвучен благословенному воссоединению двух душ и сердец.

2. Рага НАЯКИ-КАНХРА

тхат Кафи VIIс

самайа: поздний вечер – ночь (21 – 23 час.);

джати: 6 – 6 *шавава*;

ароха: *са ре га ма па ни са*

авароха: *са ни па ма па га ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *ла*

пракрити: саманья;

вакра;

пакал: га ма па, га ма ре са;

га комал — имеет легкий андолит (тремоло);

свара ре здесь не только вади, но и вообще очень важная «притягательная» свара;

раса: шрингар милан (радость встречи);

чалан: са ре иц са, иц па са, са ре га ма па,

га ма ре са ре ре са, ма па иц па са,

иц са ре са, са ре иц са, иц па ма па,

са иц па ма па га ма ре са ре ре са

См. нотный пример в Приложении.

3. Пара СУХА-КАНХРА (-канара) тхат Кафи VIIc

самайа: поздний вечер — ночь (21 — 24 час.);

джати: 6 — 6 шадава;

ароха: са ре га ма па иц са

авароха: са иц па ма га ре са /или/ са иц па ма па га ма ре са

вади: па

самвади: ре

пракрити: саманья;

вакра;

пакал: га ма ре са, га ма ре па;

раса: шрингар вирах-милан, бхакти (надежда на счастье);

чалан: са ре га ма ре па, ма па иц па са,

ре ре са иц па ма па га ма ре ре са

4. Пара СУГХРАЙ-КАНХРА

тхат Кафи VIIc

самайа: поздний вечер — ночь (21 — 24 час.);

джати: 6 — 6 шадава;

ароха: са ре га ма па иц са

авароха: са иц па ма па га ма ре са

вади: па

самвади: ре

пракрити: саманья;

вакра;

пакал: га ма ре са; са ре га га — именно в этом восходящем движении

га комал исполняется чаще всего с андолит (тремоло);

раса: шрингар-чанчал (игривость, энергичность, ощущение полноты жизни);

чалан: са иц па ма, ма па га ма па ма ре са ре га га, га ма ре са

5. Пара КАУШИ-КАНХРА (Каунси-канара)

тхат Кафи VIIc

самайа: поздний вечер — ночь (21 — 24 час.);

джати: 5 — 7 аудава-самтурна;

ароха: са га ма дха иц са

авароха: са дха иц па ма па га ма ре са

вади: ре

самвади: па

пракрити: саманья;

вакра;

пакал: дха иц са га ма ре са, га ма дха иц па, ма па га ма ре са;

на га комал и дха комал делается небольшой акцент (иногда усиливающийся легким тремоло) в вакра-движениях дха дха иц па, га га ма ре са;

раса: бхакти, ирингар-вирах (переживание разлуки);
 чалан: са га га ма па, га ма ре са, дха ни са ре ре са,
 га ма дха дха ни па, ма па ни па га ма ре са,
 га ма дха дха ни па, ма дха дха ни са,
га ма ре са, ни дха ни са, дха ни па ма па,
га ма па га ма ре са ре ре са

6. Рага АБХОГИ-КАНХРА

тхат Кафи VIIc

самайа: поздний вечер – ночь (21 – 24 час.);
 джати: 5 – 5 аудава;
 ароха: са ре га ма дха са
 авароха: са дха ма га ре са
 вади: ма
 самвади: са
 пракрити: саманья;
 пакад: га ма ре са;
 раса: ирингар-вирах, бхакти (серьезность, погруженность в свои мысли и переживания);
 чалан: са ре дха са, ре га ма ре са, са ре га ма дха ма,
 ма дха са, са дха ма, га га ма ре са.

7. Рага БАГЕШРИ-КАНХРА

тхат Кафи VIIc

самайа: поздний вечер – ночь;
 джати: 5 (6) – 6;
 ароха: са га ма дха ни са (са ре га ма дха ни са)
 авароха: са ни па ма па га ма ре са
 вади: ма
 самвади: са

пракрити: саманья;
 вакра;

пакад: ма па га ма ре са;

предполагается, что как и в раге Багешри, так и в Багешри-канхра в ароха имеется только пять свар, но в определенной связке с га комал может употребляться и свара ре, например,
 са ре га, ре га са ре;

раса: ирингар вирах-милан;

чалан: ре га са ре па ма па га ма ре са, са га ма дха ни па,
 ма дха ни са, са ни па ма па га га ма ре ре са

8. Рага КАФИ-КАНХРА

тхат Кафи VIIc

самайа: поздний вечер – ночь;
 джати: 7 – 7 самтурна;
 ароха: са ре га ма па дха ни са
 авароха: са ни дха па ма га ре са
 вади: па
 самвади: ре
 пракрити: саманья;
 пакад: га ма ре са;
 раса: ирингар вирах-милан;
 чалан: ре га ре са ре, па на ма па, ни па га ма ре са,
 ма па дха ни па, са ни па, ма па дха ни па, ма па га ма ре ре са.

VIII тхат Асавари

са ре га ма па дха ни
(комал) (комал) (комал)

1. Джаунпури
2. Деси
3. Асавари
4. Дарбари (-канхра, -канара)
5. Адана (-канхра, -канара)
6. Синдхи-бхайрави

1. Рага ДЖАУНПУРИ

тхат Асавари VIII

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 6 – 7 шадава-самтурна;

ароха: са ре ма па дха ни с̣а

авароха: с̣а ни дха па ма га ре са

вади: па

самвади: ре

праkriti: уттараңг;

вакра;

пакад: га комал и дха комал имеют андолит (тремоло);

раса: ирингар-вирах (любовь, грусть и надежда);

чалан: са ре ма па га га ре са, ма па дха ни дха па,

дха ма па га га ре ре са, са ре ма па дха дха па,

па дха ма па га га ре са, са ре ма па с̣а дха дха па,

дха ма па га га ре ма га ре са

См. нотный пример в Приложении.

Создание раги приписывается правителю Джайпура Хусейну Шарги (вторая половина XVII века).

2. Рага ДЕСИ

тхат Асавари VIII

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 5 – 7 аудава-самтурна;

ароха: са ре ма па дха с̣а

авароха: с̣а ни дха па ма га ре са

вади: ре

самвади: па

праkriti: пурванг;

вакра;

пакад: характерно употребление дха комал и дха шуддха;

раса: *бхакти* (благословенность краткого жизненного пути и любви к ближнему);
чалан: *са ре ни са, са ре га са ре ни са, са ре ма па дха па,*

дха па ма па, ре га са ре ни са, ма па са, па дха ма па ре га са ре ни са

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik... V.VI, p. 366).

Эта рага известна в нескольких вариантах (в частности, из-за различного отношения к *сварам* *дха* и *ни*); некоторые особенности одного из них проявляются в приведенном здесь нотном примере, заимствованном из шеститомника В.Н. Бхаткханде («Kramik pustak-malika»).

3. Рага АСАВАРИ

тхат Асавари VIII

самайа: утро (9 – 12 час.);

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *са ре ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *па*

самвади: *ре*

праkritи: *уттаранг*;

пакал: *дха* *комал* и *га* *комал* имеют *андолит* (тремоло);

раса: *шрингар-вирах* (любовь, печаль, разочарование);

чалан: *са ре ма па дха дха па, ма па дха ма па, га га ре са,*

ма па дха ни дха па ма па, ма па дха ма па,

га га ре ма га ре са, ма па дха ни са,

са ре са ре га ре са, ни дха па, ма па дха дха ма па, га га ре са.

4. Рага ДАРБАРИ (-канхра, -канара) тхат Асавари VIII

самайа: поздний вечер – ночь (21 – 24 час.);

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са дха ни па га ма ре са*

вади: *ре*

самвади: *па*

праkritи: *пурванг* (в отличие от ее «двойника» – раги *Адана*, которой свойственно *уттаранг*); *вакра*;

пакал: *га* *ма* *ре* *са* – характерное *вакра*-движение (как для всех раг группы *канхра*);

свары *га* *комал* и *дха* *комал* исполняются с *андолит* (тремоло) и отмечаются как очень пониженные (*ати* *комал*), особенно в *вакра*-движениях – *са дха ни па, па га ма ре са*;

раса: *бхакти*, *вир* (величие и великолепие);

шрингар (страстное желание);

чалан: *са ре са, дха дха ни па, ма па дха дха ни са,*

са ре га га ма па, ма па дха дха ни са, дха ни па га ма ре са

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага была создана знаменитым Тансеном по просьбе и в честь великого правителя Акбара. Само создание и особенно первое исполнение раги *Дарбари* (в переводе *дарбар* – «царский двор») окутано легендами, в частности, повествуется о том, как во время пения Тансена весь дворец озарился необыкновенным сиянием... Так или иначе, но и по сей день эта рага действительно считается одной из самых ярких и сильных по своему эмоциональному потенциалу.

5. Рага АДАНА (-канхра, -канара) тхат Асавари VIII

самайа: поздний вечер – ночь (после 9 час. вечера и до 1 час. ночи);
джати: 7 – 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни сâ

авароха: сâ дха ни па га ма ре са

вади: сâ

самвади: па

праkritи: *уттаранг* – верхнерегистровое развитие, выражающееся здесь уже самым *вади*, т.е. «верхним» сâ (своеобразному «двойнику» этой раги – раге *Дарбари* свойственно *пурванг*);
вакра;

пакад: *га комал* и *дха комал* исполняются с *андолит* (тремоло), так же как и в раге *Дарбари*, но в отличие от нее здесь эти *свары* не отличаются особой пониженностью;

са га ма ре са, ма па дха ни па сâ, сâ ре сâ дха дха ни па,

га ма ре са, ма па ни па сâ;

раса: *вир* (великолепие, мужественность, победность);

шрингар (восхищение);

чалан: са ре га ма па дха дха ни па, ма па ни па, ма па дха дха ни ни сâ,

сâ ре ре га га ма ре сâ, дха дха ни па, ма па ни па сâ сâ,

дха дха ни па, ма па га ма ре са, са ре ни са га га ма па,

ма па дха ни сâ, дха дха ни па, ма па га ма па га ма ре са

См. нотный пример в Приложении.

Рага *Адана* (появившаяся задолго до раги *Дарбари*) традиционно имела расу *вир*; и лишь позже обрела расу *шрингар*, благодаря основанным на этой раге музыкально-поэтическим композициям, в которых по особому выражались чувства побеждающей силы любви через образы Радхи и Кришны.

6. Рага СИНДХИ-БХАЙРАВИ

тхат Асавари VIII

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 7 – 7 сампурна;

ароха: са ре га ма па дха ни сâ

авароха: сâ ни дха па ма га ре са

вади: ма

самвади: са

праkritи: *саманья*;

пакад: иногда в восходящих движениях употребляются *шуддха дха* и *шуддха ни*;
может употребляться, но очень редко, *ре комал* (как оттенок от раги *Бхайрави*);

раса: *шрингар милан* (оживленность), *вирах* (с надеждой);

чалан: са га ма па дха па, ма га ре са, га ма па дха ни дха па,

ма га ре га ре са, га ма дха ни сâ, сâ ни дха па ма га ре га ма

па га га ре ре са са, па дха ни дха ни дха па, па дха ни сâ ни сâ,

ре ни дха па, ма га ма па, га ма га ре са ни са

См. нотный пример в Приложении (из сб.: Bhatkhande V.N. Kramik... V.VI, p. 427)

Рага именуется по названию местности (теперь относящейся к Пакистану). *Синдхи-бхайрави* особенно часто используется в *тхумри*.

IX тхат Бхайрави

са ре га ма па дха ни
(комал) (комал) (комал) (комал)

1. Бхайрави
2. Малкаунс
3. Бхопал-тоди
4. Биласкхани-тоди
5. Байраги

1. Рага БХАЙРАВИ

тхат Бхайрави IX

самайа: позднее утро;
джати: 7 – 7 сампурна;
ароха: са ре га ма па дха ни са
авароха: са ни дха па ма га ре са
вади: га (ма)
самвади: дха (са)

праkritи: саманья, с тенденцией к уттарага;
пакад: га ма па дха па, га ма дха ни са ре са,
га ма га ре са, ре ни са;
поскольку эта рага не относится к числу «строгих» (по соблюдению всех ее правил), при развитии мелодики допускаются множество различных отклонений, в том числе наряду с пониженными сварами ре, га, дха, ни часто используются те же свары иуддха;

раса: бхакти (серьезная, спокойная, возвышенная);
ириггар (с оттенком светлой грусти);

чалан: дха ни са ре га ре са, са га ма па дха па, дха ни дха па ма га,
са га ма па дха па ма га ма па га ма га ре са,
га ма дха дха ни са ре са, са ни дха па ма га,
га ма дха дха па ма га, ма па га ма га ре са ре ни са;

См. нотный пример в Приложении.

Это одна из самых древних и самых популярных раг. Первоначально она характеризовалась только расой бхакти (образно связываемой с богиней Парвати и очищающим утренним светом). Но позже (с XVIII века) к ней добавилась раса ириггар и соответственно появились некоторые отклонения от прежних правил. Однако для исполнения старинного возвышенного дхрупада по сей день используется «первозданная» рага Бхайрави. Но во всех случаях эмоциональная сфера раги проявляется в мягких, нежных тонах.

2. Рага МАЛКАУНС

тхат Бхайрави IX

самайа: поздний вечер – ночь (21–24 час., но может исполняться вплоть до 3 час. ночи);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: са *га* ма *дха* ни *са*

авароха: са *ни* *дха* ма *га* са

вади: ма

самвади: са

праkritи: *уттаранг*;

пакад: *га* *комал*, *дха* *комал*, иногда ни *комал* имеют *андолит* (тремолто); характерным является *минд* (мягкое глассандовое скольжение) от верхней *свары* к нижней – *га* *са*, *дха* *ма* и т.п.;

раса: *бхакти* (поклонение божественному величию);

вир (достоинство и героизм);

ириггар (любовь в высоком, возвышенном тоне);

чалан: са *га* ма *га* *са*, *га* ма *дха* *дха* *ма*, ма *дха* *ни* *ни* *дха* *ма*,
ма *дха* *ни* *ни* *са*, са *га* *га* *са*, ма *га* *га* *са*, ни *дха* *дха* *ни* *са*,
са *ни* *дха* *дха* *ма*, *га* ма *дха* *га* *ма*, *га* *га* *са*, ни *ни* *са*

См. нотный пример в Приложении.

Кроме того, что полуночная рага Малкаунс считается одной из самых древних, она также полагается обладательницей высокого энергетического потенциала.

3. Рага БХОПАЛ-ТОДИ (-тори) тхат Бхайрави IX

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: са *ре* *га* на *дха* *са*

авароха: са *дха* на *га* *ре* са

вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *саманья*, но с тяготением к *пурванг*;

раса: *бхакти* и *ириггар* (любовь человека к Богу и согласие в любви земной);

чалан: са *ре* *га* на, *ре* *га* *ре* са, са *ре* *га* на *дха* на, *дха* *са* *дха* на,
на *га* на *дха* на, *ре* *га* *ре* са, *дха* *дха* са *ре* *га* *ре* са

См. нотный пример в Приложении.

4. Рага БИЛАСКХАНИ-ТОДИ (-тори)

тхат Бхайрави IX

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 5 (6) – 7;

ароха: са *ре* *га* (ма) на *дха* *са*

авароха: са *ни* *дха* на ма *га* *ре* са

вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *саманья*;

пакад: *га* на *дха* *са* (именно это характерное движение в *ароха* – с пропуском *свар* ма и ни – позволяет определять *джати* как *аудава-самтурна*);

раса: *бхакти* (посвящение Богу);

вир *вайбхава* (ощущение силы и величия);

ириггар (стойкое принятие испытаний);

чалан: са *ре* *га* *ре* са, са *ре* *га* ма, *га* на,
дха ма *га* *ре* *га* *ре* *ре* са,
га на *дха* *са* *ре* *са*, *ре* *ни* *дха* на,
дха ма на *дха* ма *га* *ре* *га* *ре* са

самайа: утро;

джати: 5 - 5 удава;

ароха: са *ре* ма па *ни* сà

авароха: сà *ни* па ма *ре* са

вади: ма

самвади: са

праkritи: саманья;

раса: *бхакти*; *ширингар вирах-милан* (отрешенность; глубокая задумчивость, печаль, но и ощущение надежды);

чалан: са *ре* ма па, *ни* па ма *ре*, са *ни* па, па *ни* са *ре* ма *ре* са,
па ма *ре* са, са *ре* ма па *ни* па *ни* *ни* сà, сà *ре* *ре* сà *ни* па,
па *ни* сà *ре* сà *ни* па, ма па *ни* сà *ре* сà *ни* па,
ма па *ни* па ма *ре*, ма па *ни* сà *ре* ма *ре* сà,
па *ни* сà *ре* сà, *ре* *ре* ма *ре* сà, *ре* сà *ни* па ма *ре* ма па *ни* па,
ма *ре* ма *ре* са

См. нотный пример в Приложении.

Х тхат Тоди

са *ре* га *ма* па *дха* *ни*
(комал) (комал) (гитра) (комал)

1. Шуддха-тоди
2. Миян-ки-тоди
3. Гуджри-тоди (Гурджари-тори)
4. Мултани

1. Рага ШУДДХА-ТОДИ (-тори)

тхат Тоди X

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);
джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни сà*
авароха: *сà ни дха па ма га ре са*
вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *саманья*;

пакад: *га ма* (или *ма га*) характерная мелодическая интонация для
всех раг этого тхата;

раса: *ириггар вирах-милан*;

чалан: *са ре га ре са, дха ни са ре га ма ре га ре са,*
са ре га ма па, дха па ма га ре га ре са

Эта рага, несмотря на ее полноценную оформленность, больше
существует в теории, и музыкантами она практически не использу-
ется. В качестве главной раги этого *тхата* рассматривается *Миян-ки-тоди*.

2. Рага МИАН-КИ-ТОДИ

тхат Тоди X

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 6 – 7 *шадава-сампурна*;

ароха: *са ре га ма дха ни сà*
авароха: *сà ни дха па ма га ре са*
вади: *га*

самвади: *дха*

праkritи: *саманья*, с тенденцией к *пурванг*;

пакад: *га комал* характеризуется как «глубокая» очень пониженная
(*ати комол*) *свара*;

при развитии мелодики следует стараться избегать *свару па*
(несмотря на ее наличие в *авароха*);

ма га, ма дха ма га, ре га ре са;

раса: *бхакти* (поклонение, полное любви);

ириггар вирах-милан (обожание, близкое к поклонению);

чалан: *дха ни са ре га ре са, са ре га ма дха па ма га,*
ма дха ма га, ре га ре са

См. нотный пример в Приложении.

В названии раги отражено имя ее создателя - знаменитого Мияна
Тансена (XVI век). Эта рага обычно сравнивается с рагой *Мултани*, в
частности, по причине всяческого избегания *свары па* в *Миян-ки-тоди*
(хотя она есть в *авароха*), и подчеркнуто частого использования этой
же устойчивой *свары* в раге *Мултани* (что соответственно проявляет-
ется в различии *расы* у этих раг).

3. Рага ГУДЖРИ-ТОДИ (Гурджари-тори)

тхат Тоди X

самайа: позднее утро (9 – 12 час.);

джати: 6 – 6 *шадава*;

ароха: *са ре га ма дха ни сà*
авароха: *сà ни дха ма га ре са*

вади: *дха*

самвади: *га*

праkritи: *уттаранг*;

пакад: подчеркнутость отсутствующей в звукоряде *свары па* выра-
жается в частом использовании *свар ма тивра* и *дха комал* в
«единой связке» – *ма дха, дха ма*;

раса: *ириггар милан* (светлая грусть, мечтательность);

чалан: (*са ре га ре са, ни ре ни дха*) *ни ре са, са ре га ма дха,*
ма дха ни дха ни дха, ни сà ре сà, ни ре га ре ре сà,
ни дха ма га ре ре са

См. нотный пример в Приложении.

Наименование раги произошло от названия деревенской общины пастухов Гуджар (овцевод). Хотя непосредственное создание этой раги связывается с именем известного певца Наяка Бакхшу из Гвалиора, однако реальные факты со временем настолько тесно переплелись с вымышленными, что скорее можно говорить о легенде, окутавшей эту рагу, нежели о действительной истории ее рождения.

4. Рага МУЛТАНИ

тхат Тоди X

самайа: вторая половина дня (перед закатом);

джати: 5 – 7 аудава-сампурна;

ароха: *са га ма па ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *па*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *свара па* здесь не только *вади*, но и, в принципе, самая важная и «притягательная» *свара*;

ре *комал* и *дха* *комал*, напротив, расцениваются как весьма «слабые», редко мелькающие *свары*;

раса: *ириггар* (*вирах-*) *милан* (сильные чувства, испытываемые во время свидания или в преддверии его);

бхакти (эмоциональный подъем);

чалан: *ни са га ма па, га ма па дха па,*

ма га ма па, ма га ре са, га ма па ни са,

са ни дха па, ма га, са га ма па ма га ре са

См. нотный пример в Приложении (из сб. Bhatkhande V.N. Kramik... I. IV, p. 765)

Эта рага именуется по названию города Мултан. Полагают, что именно там она обрела известность как рага, наделенная большой энергетической силой, способной оказывать сильное эмоциональное воздействие.

Заключительная «Z»

группа раг

(без определенного тхата)

1. Чандра-каунс
2. Патдип
3. Мадхуванти
4. Мадху-каунс
5. Джог
6. Джог-каунс
7. Шуддха-саранг
8. Шри-кальян
9. Хари-каунс
10. Малашри
11. Кирвани
12. Хансдхвани (Шанкара-каран)

1. Рага ЧАНДРА-КАУНС

группа «Z»

самайа: поздний вечер – ночь (21–24 час.; чандра в переводе – луна);
джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: са *га ма дха ни са*
авароха: са ни *дха ма га са*

вади: ма

самвади: са

пракрити: *уттаранг*;

пакад: са *га ма га са*;

га *комал* исполняется с *андолит* (легким тремоло) и последующим *минд* (мягким глissандовым вхождением в следующую за ней *свару*) – *га га са, га ма*;

минд также особенно характерен для нисходящего движения *дха ма*;

раса: *шрингар милан* и *бхакти* (полные жизни и надежды);

чалан: *ни са га га са, са га га ма га га са, га ма дха ни дха ма,*
ма дха ни ни са са, дха ни са га га са,
са ни дха ма, га ма дха ма, га ма га са, ни дха ни са

См. нотный пример в Приложении.

2. Рага ПАТДИП

группа «Z»

самайа: вторая половина дня;

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: са *га ма па ни са*

авароха: са ни *дха па ма га ре са*

вади: ма

самвади: са

пракрити: *саманья*, склонное к *уттаранг*;

раса: *шрингар*, *чанчал* (романтическая влюбленность, игривость);
чалан: са *га ма па ма га ре са ни са, га ма па ни дха па,*
па ни са га ре са, ни са ни дха па, па ма га ма га ре са

См. нотный пример в Приложении.

3. Рага МАДХУВАНТИ

группа «Z»

самайа: вторая половина дня;

джати: 5 – 7 *аудава-сампурна*;

ароха: са *га ма па ни са*

авароха: са ни *дха па ма га ре са*

вади: са

самвади: па

пракрити: *саманья*;

пакад: *га комал* имеет *андолит* (легкое тремоло);

ни са га ре са, са га ма га ре са, са га ма па ма га ре са;

свары *ма тивра* и *га комал* играют в этой раге весьма важную роль; а интонации, возникающие во взаимосвязи этих *свар* (*ма га, га ма га* и т.п.), выделяются как наиболее характерные;

раса: *шрингар милан* (чувственная, полная эмоций любви и сладострастия);

чалан: са ни *дха па, па ни са, са ре ни са га га ре са, са га ма га ре са,*
ни ни са га га га га ре са, ма га па ма га ре са, га ма па ма га ре са,
ма па дха па ма га ре са, па дха ма па ма га ре са,
га га ма па дха па ма га ре са, ма па ни дха па,
ни ни дха па, га ма па ни дха па, па ни ма па га ма па

См. нотный пример в Приложении.

Мадхуванти очень известная рага в Северной Индии, несмотря на то, что она сравнительно молодая (ей примерно век от роду). В самом названии раги отражен образный смысл ее расы – «медовая», «пьянящая», «упойительно сладостная»...

4. Рага МАДХУ-КАУНС

группа «Z»

самайа: с позднего вечера до полуночи;

джати: 5 – 5 *аудава*;

ароха: *са га ма па ни са*

авароха: *са ни па ма га са*

вади: *па*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *га комал* и *ни комал* имеют *андолит* (легкое тремоло);

раса: *шрингар милан* (как «сладкий дурман любви», так образно можно выразить суть этой расы, отраженную в названии раги);

чалан: *ни са га ма па ма га са, са га ма ни ни са,*

са ни па ма па га ма па ма га са

Для раг-каунс характерна *свара ма шуддха* в роли *вади*, но поскольку в звукоряде данной раги присутствует *ма тивра* (которая не может быть ни *вади*, ни *самвади*), то в роли *вади* выступает *свара па*. В принципе полагают, что по некоторым своим особенностям *Мадху-каунс* стоит ближе к раге *Мадхуванти*.

5. Рага ДЖОГ

группа «Z»

самайа: с позднего вечера до полуночи;

джати: 5 – 5;

ароха: *са (га) га ма па ни са*

авароха: *са ни па ма га са га са*

вади: *са*

самвади: *па*

праkritи: *саманья*;

пакад: характерно употребление *га шуддха* и *га комал*, отраженное уже в *ароха-авароха*;

раса: *бхакти* (прославление мира и его Творца; суть расы отражается в названии раги);

шрингар вирах;

чалан: *са га ма па, ма га са га са, га ма па ни са,*

са га са ни па, ма га са га ма га са га са.

Эта рага известна своим сильным эмоциональным потенциалом, особенно в выражении *бхакти* (*джогу* – в переводе – прославляющий).

6. Рага ДЖОГ-КАУНС

группа «Z»

самайа: с позднего вечера до полуночи;

джати: 5 – 6;

ароха: *са га ма дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га га са*

вади: *ма*

самвади: *са*

праkritи: *саманья*;

пакад: *са га ма га са*;

употребляются *га шуддха* и *га комал*, и в том числе иногда в хроматическом порядке (но только в нисходящих движениях);

раса: *шрингар вирах* и *бхакти*;

чалан: *са га ма га га са, са га ма дха дха па ма га га са,*

га ма дха дха ни са, са ни дха па, ма га са га га са

7. Рага ШУДДХА-САРАНГ

группа «Z»

самайа: день (12 – 15 час.);

джати: 5 – 6;

ароха: *са ре ма па ни са*

авароха: *са ни дха па ма ре ма ре са*

вади: *ре*
 самвади: *па*
 пракрити: *саманья*;
 пакад: употребляется *ма тава* и *ма шуддха*, и иногда в нисходящем хроматическом порядке — *ма ма ре са, ре ма ре са*;
 раса: *бхакти, шрингар вирах-милан*;
 чалан: *ни са ре са, ре ма па ма ма ре са, са ре ма па ни дха па ма па, ма па ни са ре са ни дха па, дха па ма па ре ма ре са ни са*

См. нотный пример в Приложении.

По высказыванию знаменитого ситариста Рави Шанкара, раса этой раги, «исполняющей пока солнце стоит в зените», имеет равно «обжигающий» как и «охлаждающий» характер.

8. Рага ШРИ-КАЛЬЯН

группа «Z»

самайа: вечер (18 – 21 час.);
 джати: 5 – 5;
 ароха: *са ре ма па дха са*
 авароха: *са дха па ма ре са*
 вади: *па*
 самвади: *са*
 пракрити: *саманья*;
 пакад: хотя в звукоряде этой раги *свара га* не присутствует, но поскольку в *рагах-кальян* она имеет место, то при развитии мелодики в данной раге иногда может появляться эта *свара*;
 раса: *бхакти* и *шрингар*;
 чалан: *са ре ма па ма ре са, са ре ма па дха па ма ре са, ма па дха дха са ре ре са, са дха дха па ма па ре ма па ре са.*

На сегодняшний день это достаточно редко употребляемая рага.

9. Рага ХАРИ-КАУНЧ

группа «Z»

самайа: поздний вечер – ночь;
 джати: 5 – 5
 ароха: *са га ма дха ни са*
 авароха: *са ни дха ма га са*
 пракрити: *саманья*;
 пакад: здесь нет типичных для раг-каунач мелодических интонаций и опорных тонов, так как отсутствует *свара ма шуддха*, являющаяся *вади* в такого типа рагах (а *ма тивра* не может выполнять роль *вади*), однако очевидно именно своим своеобразием эта рага сегодня привлекает к себе внимание;
 раса: *шрингар милан*;
 чалан: *са га ма дха ма га га са, га ма дха ни дха ма га са, ма дха ни са га га са, са ни дха ма га га ма га са*

10. Рага МАЛАШРИ

группа «Z»

самайа: вечер (18 – 21 час.);
 джати: 3 – 3;
 ароха: *са га па са*
 авароха: *са па га са*
 вади: *па*
 самвади: *са*
 пракрити: *саманья*;
 пакад: своеобразие заключается уже в самом звукоряде, состоящем всего из трех *свар* (хотя положено не менее пяти); мелодическое развитие в основном предполагает скачкообразность и частные повторы одного тона (иногда с тремолирующим звучанием), особенно в верхнем регистре.

раса: *вир*;

чалан: *па па са са, га га са, са га па га га са, га па са са па,*
па са са га га са, са па па га га, па га га са;

См. нотный пример в Приложении.

Рага *Малаши* с ее трехтоновым звукорядом – это образец исключения из правил. Предлагаемая в Приложении музыкальная композиция («Славница Шьяму») также относится к числу довольно редких, поскольку на основе *Малаши* создается обычно не вокальная, а инструментальная музыка и по большей части иллюстративная (к соответствующим драматическим действиям, повествующим о битвах, поединках и т.д.)

11. Рага КИРВАНИ

группа «Z»

самайа: поздний вечер – ночь;

джати: 7 – 7 *сампурна*;

ароха: *са ре га ма па дха ни са*

авароха: *са ни дха па ма га ре са*

вади: *па (ре)*

самвади: *ре (па)*

праkritи: *саманья*;

раса: *ириггар вирах-милан* (в грустно-романтических тонах, но не в печальных);
бхакти;

чалан: *са ре га ре са, са ре га ма па га ре са, ма па дха па,*
га ре ма га ре ре са, ма па дха ни са, са ни дха па,
ма га ре га ма па, га ре ма га ре са, ни дха ни са

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага пришла из Южной Индии и адаптировавшись обрела некоторые новые черты, в частности, *вади* и *самвади*, которые не характерны для южной традиции, так же, как и определенное *самайа*.

Эта мелодичная по своей природе рага имеет и соответствующее ее *расе* романтическое название, в переводе – «крик попутая».

12. Рага ХАНСДХВАНИ (Шанкара-каран)

группа «Z»

самайа: вечер – ночь (19 – 23 час.);

джати: 5 – 5 *аудав*;

ароха: *са ре га па ни са*

авароха: *са ни па га ре са*

вади: *га*

самвади: *ни*

праkritи: *саманья*;

раса: *бхакти* (повящение Ганешу);

ириггар;

чалан: *са ре га па га ре са ни са, па ни са га ре, га га ре ре са са,*

га па ни па га ре, га па ни са га ре, са ни па га ре са ни са

См. нотный пример в Приложении.

Эта рага пришла из Южной Индии и соответственно претерпела определенные изменения, войдя в сферу традиций музыки Хиндустани. Появились не характерные для южной традиции *вади* и *самвади*, определенное время исполнения (*самайа*), новыми оттенками обогатилась *бхакти-раса*, окрашенная легким светом *ириггар*. Хотя рага имеет и новое название, но большинство отдает предпочтение прежнему – *Хансдхвани* (в переводе «лебединый зов»), возможно потому, что оно образнее передает изначально присущую этой раге необычайную силу притяжения, испытываемую всеми, кто внимает «звуку ее звуков».

ПРИЛОЖЕНИЕ НОТНЫЕ ЗАПИСИ

В данном разделе содержатся нотные записи разножанровых вокальных сочинений, основанных на *рагах*, рассматриваемых в предыдущем разделе. Большая часть из них была предоставлена моим гуру Хафизом Ахмед Кханом; в их числе произведения известных и безымянных индийских авторов разных веков, а также собственные сочинения Х.А. Кхана. Кроме того, сюда вошли и некоторые музыкально-поэтические произведения из шеститомного собрания В.Н. Бхаткханде “Хиндустани сангит паддхати. Крамик пустака малика” (на хинди), в котором составитель не указывает имена авторов сочинений, так же, как время их создания и жанр.

Все вышеназванные записи в оригинале фигурируют в североиндийской ното-буквенной системе. Перевод их в европейскую нотацию, осуществленный мною, в связи с определенной спецификой требует некоторых пояснений.

Принципиально важным является то, что в индийских нотных записях в качестве основного ладового тона любого музыкального произведения принимается *свара са* и соответствующая ей ното-буква. С учетом определенной схожести основного семиступенного индийского звукоряда с европейским натуральным мажором (см. гл. II) в нашей записи (по аналогии с оригиналом) *са* приравнивается к *до* и также рассматривается в качестве основного тона. В связи с этим знаки алтерации, свойственные звукоряду *раги*, на основе которой создано представляемое в записи произведение, при ключе не ставятся, а пишутся “в строку”, являясь действительными на один полный такт (включающий внутритактовые подразделения). Иначе может произойти ошибочная ориентировка европейского музыканта на конкретную тональность, чего нет в индийской музыке и что повлечет за собой нарушение в определении основного тона произведения. При исполнении же предполагается выбор любой тональности в зависимости от диапазона голоса.

Специфика индийского метроритма также обуславливает некоторые правила при нотировании. Каждый метрический цикл *тала* (т.е. один его “оборот” — *аварта*) обычно записывается в одну строку, и сверху соответствующими цифрами помечаются внутренние

группировки долей: “ударные” — порядковыми числами, “неударные” — нулем, а группировка с первой долей — знаком “х”. В европейской нотописной версии одна *аварта* приравнивается к одному такту с соответствующими пометками над внутритактовыми подразделениями.

В начале записи каждого вокального произведения указывается название его *тала* (“формулы” *талов* приводятся в I гл.) и также пишется название *раги*, на основе которой оно создано.

Жанр музыкальной композиции (*дхрупад*, *кхаял*, *тхумри*, т.е. конкретно музыкально-поэтический раздел этих сложных форм) обозначается в том случае, если это имело место в оригинале. Каждая часть сочинения отмечается соответствующим ей наименованием (*sithai*, *antara* и т.д.).

Подтекстовка в примерах европейской нотации, выполненная в четком соответствии с оригиналом, представляет транскрипцию на латинском алфавите поэтических текстов на санскрите или хинди.

Поскольку принципы фиксации музыкального материала в обеих (индийской и европейской) системах имеют определенные общие черты (в том числе и бесспорную условность собственно письменной записи, неспособной адекватно передать все тонкости движения мелодической линии, специфику фиоритурной окраски и т.п.) была предпринята попытка максимальной приближенности европейской версии нотной записи к ното-буквенному оригиналу.

Выражаю надежду на то, что музыкально-поэтические сочинения индийских авторов, приверженцев монодии, будут с интересом восприняты музыкантами, воспитанными в традициях иной музыкальной культуры.

19 x sthai 2 0 3

Kha - ra ha - ra pri - ya me - la

ja - ba - bi - bu - dha ja - na ka - ra - ta

a - bho - gi ra - ga sa - ba

Cha - tu - ra gu - ni - ta ba - ka - ha - ta.

antara

Ma - dhya - ma ka - ra - ta va - di

kha - ra ja ka - ra sa - ma - va - di

ma - dha - ra - ta ke sa - ma - ya

sa ka - la ja - na ma - na - ha - ra - ta.

Kha - ra ha - ra pri - ya me - la.

Сочинение из сб.: Bhatkhande V. N. Kramik pustak-malika. v. VI. P. 332

16

Ga - ga - ri mo - ri bha - ra - na na - hi

de - ta, ga - ga - ri mo - ri bha - ra - na na - hi

de - - - - Dhi - ta lan - ga - ra - va -

ma - ta - va - ri. Ga - ga -

antara

Ji - ta ja - u u - ta

a - ro - hi dau - ra - ta a - ba na ra - hu me - in

to - ri na - ga - ri. Ga - ga - ri mo - ri bha - ra - na na - hi

de - - - ta.

Сочинение в форме друт кхалл ("быстрый кхалл") неизвестного автора 19в.

рага
Ананд-бхайрав

мал
Джхантал

sthai

Me-re ma-na-su mi-ra na-ka-ra
i-la hi-ko na-ma
ja son sa-ka-la te-re
ho-va-ta sa-pha la ka-ma
antara
mo-han ma-da-ra su-la-pan-ja
ta-na pa-ka cha-ro ya-ra
mu-rta-ja li a-u-ra
du-jde-i-ma-am.

Сочинение из сб.: Bhakti-bhāṇḍe V. N. Kṛatik gusṭaḥ-mālika. v. V, p. 339.
Сведения об авторстве и времени создания отсутствуют.

рага
Асавари

мал
Чайтал

0 x 2 0 sthai 3 4

Cha-tur ra-ga
ga-yo a-sa-va-ri
sha-da-va sam-pu-ur-na
ba-ta la-yo.
antara
A-ro-ha ga ko-ta ja-ta
a-va-ro-ha sam-pu-ur-na
pa-va-di su-ur
di-kha-la-yo cha-tur ra-ga.

raga
Ахир-бхайрав

КХАЯЛ

тал
Пинтал

A - al - be - lo sa - ja - na
a - yo re, a - al - be - lo sa - ja - na
a - yo re, e - ri sa - khi main ne a - ti su - kha
pa - yo re. A - al -
antara
Ma - an - ga - la ga - vo
chau - ka pu - ra - va, man - ga - la ga - vo
chau - ka pu - ra - vo sa - ka - la ja - ga - ta a - nan - da
chha - yo re. A - al - be - lo sa - ja - na
a - yo re.

raga
Багешри
стхай

КХАЯЛ

тал
Джхантал

Ga - vo ba - ge sa - ri
mu - du - la - ga - ta su - ra ga - ni
kha - ra ha - ra pri - ya tha - tha
ti - va - ra ka - ra ta dha - ri.
Ga - vo ba - de sa - ri.
antara
Ma - dhy - ma ka - ra ja - na
sa - ma - va - di sa - ma - na
pan - cha - ma ka - ra a - lpa

Сочинение из сб. Bhattachande V.N. Kramik, v.III. Ф.447.
Шесть последних строк отсутствует.

16 $\frac{4}{4}$ X sthai 2 0 3

Nai - na ti - ha - re ma - na
bha - ve pi - ha - ra - va. Nai - na ti - ha - re ma - na
bha - ve pi - ha - ra - va in Nai - na - na ki -
jyo - ti a no - khi, in Nai - na - na ki -
jyo - ti a no - khi.

antara

Su - dha bi - sa - ra - i
san - va - re ka - nha - i ne. Su - dha bi - sa - ra - i
san - va - re ka - nha - i ne. Pi - ya - ke da - ra - sa mo - rey
ji - ya - mein sa - ma - ye. Pi - ya - ke da - ra - sa mo - rey
ji - ya - mein sa - ma - ye. Nai - na ti - ha - re ma - na
bha - va pi - ha - ra - va.

19 X sthai 2 0 3

Chi - ri - ya - cha ha cha - ha ni
su - na cha - ka - i - ki ba - ni
ka ha ta - ja so da - ra ni
ja - go mo - re la - - - la.

Chi - ri ya - cha.
antara

Ra - vi ki ki - ra na ja - ni
ku - mu di - ni ku - mha la - ni
ka - ma - li - ni vi - ka - sa - ni
da - dhj - ma - the ba - - - la.
Chi ri ya - cha.

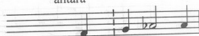
рага
Биласкхани-тоди

КХАЯТ

мал
Пинтал



antara



рага
Биндрабани-саранг

КХАЯТ

мал
Пинтал



Автор сочинения устэд Хадду Кхун из Гвалора (нач. 19 в.)

рага
Бухаг

КХАЯТ

тап
Пшинтал

16

x 2 0 sthai 3

Pya - ri pya - ri an - khi - yan

ra - dhe ki, sa - khi pya - ri pya - ri an - khi - yan

ra - dhe ki. Ma - na mo - ha li - yo ma - na

mo - ha - na ki sa - khi pya - ri pya - ri an - khi - yan

ra - dhe ki, sa - khi

antara

Shya - am sun - da - ra ha - ma -

ro ka - ha ma - no de - kha ka - hin - ul

jha - le - gi, ma - na mo - ha li - yo ma - na

mo - ha - na ki, sa - khi pya - ri pya - ri an - khi - yan

ra - dhe ki, sa - khi pya - ri pya - ri an - khi - yan

ra - dhe ki.

рага
Бхайрав

КХАЯТ

тап
Джантал

sthai x 2 0 3

Pa - va - na cha - la - ta bho - ra.

Na - cha - ta da - ra pa - ta.

Pan - chhi ka - ra - ta sho - ra.

Pa - va - na cha - la - ta bho - ra.

antara

Am - ba - ra dha - ra - ti pe

chha - yo u - ja - la

khi - li ka - li - ya cha - hu o - ra.

Pa - va - na cha - la - ta bho - ra.

Датор: устад Ибнят Хусейн Кхан (Рампур-Сахасван гхарана);
создано между 1860-1865 гг.

рага
Бхайрави

ТХУМРИ

тал
Пинтал

x 2 0 sthai 3
 Ban su - ri
 V
 ba - aj ra - hi dhu-na Ma-dhu - ra, ban su - ri
 baj ra - hi dhu-na Ma-dhu - ra ka - nhai ya -
 V
 khe - la-ta ja - va - ta ho - ri. Ban su - ri
 baj ra - hi dhu-na
 antara
 Ji - na ja - un sa - khi-
 ya - na san-ga gau-ha-ra ve to na - ta - kha-ta ki thi
 V
 tho - li - e na jo - ra. Ban su - ri
 baj ra - hi dhu-na Ma-dhu - ra.

Автор сочинения известная певица Гаухар Джен (19а.)

рага
Бхатияр

тал
Пинтал

x 2 0 sthai 3
 Ba - ra - ni na
 ja - ye mo - sen ti - ha - ri u - pa ma -
 tein mukha chan da - ki.
 antara
 Tei-so - hi a -
 ta - ra - a - ra-ga ja - la ga - ye a - an-ga
 mu-dha bi - sa - ra - ta mu-kha de - khe cha - la ma-dha-
 ma - - - ad - ki.

Сочинение из сб.: Bhaktihande V.N. Kramik, v. VI, p. 99

рага
Бҳимпаласи

КХАЯЛ

тал
Ҷинтала

Go - re - mu - kha son

mo - re ma - na bha - ve. Go - re mu - kha son

mo - re ma - na bha - ve. Lu - pa chu - pa da - ra - sa - na

a - ta hi so - ha - ve lu - pa chu - pa da - ra - sa - na

a - ta hi so - ha - ve. Go - re mu - kha son

mo - re ma - na bha - ve

antara

Na - ya - na mi - ra - ga sa - ma chan - dra mu - khi,

ba - da - na ko - ma - la a - ta Sa - da - ran ga ma - na

chha - da - ve. Go - re mu - kha son

mo - re ma - na bha - ve.

Автом сочинения прославленный музыкант 18 в. Садрани (наст. имя Ниямат Худин).

рага
Бҳопали

КХАЯЛ

тал
Ҷинтала

Shu - bha dha - ri shu - bha di - na

a - yo sa - khi ri Shu - bha dha - ri shu - bha di - na

a - yo sa - khi ri. Mo - re pi - ya a - ba

a - yo da - re.

a - yo sa - khi ri.

antara

Ba - hu - ta di - na - na pa - chhe

mi - la - na bha - i - la - va sa - va - re ka - nha - i ne

ka - ja san - va - re. Shu - bha dha - ri shu - bha di - na

a - yo sa - rhi ri.

Автом сочинения устод Хайфиз Алҳмед Худин (Ҷамигур-Саҳсонан ҳарани); содано в 1960г.

sthai

Jhu - ma - ta cha - la - ta sun - da - ra nar

an - ga an - ga la - cha - ka ja - ta

nai - na - na son ma - dha pi - la - ta.

Jhu - ma - ta cha - la - ta sun - da - ra nar.

antara

Ba - ja - ta bi - chhu - va jha - na - na jha - na - na

bo - la - ta pa - ya - la chha - na - na chha - na - na

ka - ra - ko kan - ga - na so - ha - ta.

Jhu - ma - ta cha - la - ta sun - da - ra nar.

Автор сочинения устад Хафиз Ахмед Хан.

Pha - ga - wa bri - ja de - kha - na

ko cha - lo ri Pha - ga - we me mi - le - ge

ku - va ra kanh ja - ha Ba - at cha - la - ta bo -

le ka - gu - wa. Pha - ga -

antara

A - yo ba - san - ta sa -

bhi ba - na phu - le a - yo ba san - ta sa -

bhi. ba - na phu - le ra - si - le la - la ko

de - vo a - ga - va. Pha - ga - wa bri - ja de - kha - na

ko cha - lo ri.

Сочинение неизвестного автора (конец 18 в.)

рага
Таури

ДХРУПАД

мал
Агаутал

Му - ра - та ма - на mein
la - gi ra - he ma - i ka -
ha laun sa - hun i - ty - ni
pi - ra. Mu - ra - ta ma - na mein
la - gi ra - he.
antara
A - va - na ke di - na gi - na - ta
ra - sa - na ja - pa - ta ma - la
da - ra - sa bi - na na - ya - na
fa - ki - ra. Mu - ra - ta ma - na mein
la - gi ra - he.

КХАЯЛ

рага
Гуджри-тоди

мал
Пинтал

La - cha - ka - ta
a - va - ta gu - ja - ra ki chho - ri, La - cha - ka - ta
a - va - ta gu - ja - ra ki chho - ri na - na
mein ka - chhu ka - ja - re ki do - ri. La - cha - ka - ta
a - va - ta gu - ja - ra ki chho - ri.
antara
Ka - na - na
kun - da - la - ga - le phu - la ma - la ja - du ka -
ra - ta hai - sa - ba - na pe go - ri. La - cha - ka - ta
a - va - ta gu - ja - ra ki chho - ri.

рага

Тунқали

тал

Пинтал

x 2 0 sthai 3
 Dha - na dha - na a - ja
 bha - ga - na me - ro. Dha - na dha - na a - ja
 bha - ga - na me - ro mo - re a - ga - na ma
 na - tha tha - ro sa - khi. Dha - na dha - na a - ja
 bha ga - na me - ro.
 antara
 Pi - ta - ma a - ye da - ra -
 sa pa - ye ga - ra - va la - ge ran - ga ba - ra se
 ja - ge bha - ga sa - khi. Dha - na dha - na a - ja
 bha ga - na me - ro.

Сочинение устада Али Бақи и устада Фатех Али
(Пинтала ксирана) вторая пол. 19в. Раса шрингар-милан.

рага

Тунқали

тал

Пинтал

x 2 0 sthai 3
 Ka - la na pa - ra - ta mo - he
 dha - ri pa - la chhi - na di - na, ka - la na pa - ra - ta mo - he
 dha - ri pa - la chhi - na di - na, bho - ra bha - i pi - ya
 dha - ra na - hi a - e. Ka - la na pa - ra - ta mo - he
 dha - ri pa - la chhi - na di - na.
 antara
 Pa - la - ka na la - ge
 sa - ka - la rai - na mo - re nai - na - na mein mo - re
 an - su - va - na a - e. Ka - la na pa - ra - ta mo - he
 dha - ri pa - la chhi - na di - na.

Раса шрингар-вираж

raga
Гхара

КХАЯІ

тал
Тинтал

x 2 o 3 sthai
 Ka - na pa -
 ri ja - ba bha - na - ka mu - ra - l ki ri su - dha bu - dha
 ka - chhu na - hin - ra - hi ma - na ki ri.
 antara
 Ha - ri kam -
 bo - ji su - ra - ga re ke ni - ke ka - ra sa - pa sam -
 va - da mi - la - yo ri.

ДХРУПАД

raga
Дарбарі
sthai

тал
Аутал

x 0 2 0 3 4
 A - k - ba - ra ba - da - sha,
 ja - ga men ka - ra - ta ra - - - ja,
 tu - ma shu - ra vi - ra jna - ni.
 A - k - ba - ra ba - da - sha.
 antara
 Ra - na bhu - mi tu - ma - ri da - si,
 ri - pu ka tu - ma ka - ro vi - na - sha,
 su - na - ta sa - ba hi vi - jay ki ba - ni.
 A - k - ba - ra ba - da - sha.

Сочинение Мияна Хансена (16а). Раса вип.

рага
Дарбари

КХАЯТ

тал
Пинтал

16 ^x 2 0 sthai 3

Khe - la - ta ho - ri

Ja - mu - na ki - na - re. Khe - la - ta ho - ri

Ja - mu - na ki - na - re, bai - yan pa - ka - ra mo - se

ka - re ba - ra jo - ri.

antara

Sa - ba sa - khi - yan mo - se

chha - ar ka - ra - ta hain a - re ka - nha to - re

pa - i - yan pa - ra - ta hain ja - du ka - ra ga - e

nai - na ma - ta - wa - re. Khe - la - ta ho - ri

Ja - mu - na ki - na - re.

Раса шрингар.

КХАЯТ

рага
Девгири

тал
Пинтал

16 ^x 2 0 sthai 3

De - va - na de - va Ma -

ha - de - va, De - va - na de - va Ma -

ha - de - va, tri - shu - la kha - pa - da

dau - ru di.

antara

Bi - kham - ba ba - ya

ki chan - dra ma - na la -

ta ki. De - va - na de - va Ma -

ha - de - va.

paṇa
Десу

таа
Дхаммар

x sthai 2 0 3
 Ba - la ma - ha - ma - re bi -
 de - - - sa ga - ye a - ba
 to - - - di ha - ma - - - ri
 pi - - - - - ta.
 antara
 A - - - - sa bha - ri mei
 ho - - - ta ni - ra - - - si
 de - kho - sa - khi pi - ya ki
 a - no khi - - - - ri - - - - ta.

Сочинение из сб.: Vṛhatkhaṇḍa V. N. Kṛatikṣ., v. VI, p. 366.

КХАЯТ

paṇa
Десу

таа
Питта

x 2 0 sthai 3
 Cha - la ko - ki.
 la ma - dhu ma - sa a - yo. Cha - la ko - ki.
 la ma - dhu ma - sa a - yo, a - bu - va ki
 da ri pa - ra bo - ur chha - yo. Cha - la ko - ki.
 antara
 la ma - dhi ma - sa a - yo. Ka - la ku - ka
 se va - su - dha gun - ja - de sva - ma - dhu
 ri ja - ga ko pi - la - de. Cha - la ko - ki.
 la ma - dhu ma - sa a - yo.

Автор пандит Винайчандра Мадхалья (30-е гг., XIX в.)

рага
Дешқар

тал
Тинтал

рага
Дешқар

тал
Тинтал

Рага вир-иринлар
Автор устод Х.А. Қўҳан (Вампур-Саҳисван гҳарана)

рага
Дешкар

КХАЯТ

тад
Тинтал

Ha - ri ha - ri
na - ma le - ta ma-na me - ro... Ha - ri ha - ri
na - ma le - ta ma-na me - ro, ja so ka -
ta - ta sa - ba pa - pa gha - ne - ro. Ha - ri ha - ri
antara
Na - ma le - ta sa - ba
pa - ra u - ta - ra ga - e ye - hi u - pa de - esh ka -
ra - ta hai ma - na me - ro. Ha - ri ha - ri
na - ma le - ta ma - na me - ro.

Раса Бхакти-сур.

рага
Джайджайванти

КХАЯТ

тад
Тинтал

Mo - re man - di - ra a - ba -
lo na - hin a - ye, mo - re man - di - ra a - ba -
lo na - hin a - ye, ka ai - si bhi - la bha -
i mo - so - a - li. Mo - re man - di - ra a - ba -
lo na - hin a - ye.
antara
Pre - ma pi - ya ko
a - khi - ya ta - ra - sa ga - i ki - na sau - ta - na bi - ra -
ma - ye a - li. Mo - re man - di - ra a - ba -
lo na - hin a - ye.

Автор уstad Файяз Кхем (Прем Пийа), Агра-гхарана; соч. 1920 г.

рага
Джайт

КХАЯТ

тап
Тинтал

Ma - - la - na ha - ra - va le
a - i nau - she ba - ne ke si - sa
seh - ra. Ma - - la - na ha - ra - va le
a - i nau - she... antara

Sa - da ran - gi - le mo -
ma - da sa gha - ra ka - je ban - dho sa - ba
mi - la ke nau - she ba - ne ke si - sa
seh - ra. Ma - - la - na ha - ra - va le
a - i nau - she ba - ne ke si - sa
seh - ra.

рага
Джангала

ТАПША

тап
Тинтал

Di - la ba - ra
ya - ra - ve me - da mi - ya mu - shki - la
ku sha tai - da - na - ma
antara
Dil de de

ma ka - sa - da tai pu - re - kar - - ra - da -
va - ri ja - na i - na - ya - ta mai - da - mi - ya.
(Di - la...)

рага

Джагмур

КХАЯ

мал

Пинтал

16/4

x 2 0 sthai 3

Bha - ar ka - hin mi - la - na bha -

la - va. bha - ar ka - hin mi - la - na bha -

a - la - va, mo - ri - ma - - - i

pi - ta - ma dhi - ga - va re - he - sa man - di - ir - va

ba, - je man - di - la ra. Bha - ar ka - hin mi - la - na bha -

i - la - va. antara

A - vo ga - vo na - cho sa - ba

sa - khi - yan sa - he - li - yan, Sa - da - ra - n - ga dha - ra

ra - hi - la - va. Bha - ar ka - hin mi - la - na bha -

i - la - va.

Автор Садарана (18в.)

КХАЯ

мал

Пинтал

16/4

x 2 0 sthai 3

Ka - ra cha - tu - ra su - dha - ra

ni - sa ka - ma, ka - ma. Ka - ra cha - tu - ra su - dha - ra

ni - sa ka - ma, ka - ma.

antara

Pa - ka chi - tta bi - na

ka - chhu na - hin sa - dha - ta jo - chha - he ha - ra

ran - ga ni - ra - ba - na. Ka - ra cha - tu - ra sa - dha - ra

ni - sa ka - ma, ka - ma.

Автор известный музыкант 19в. Харранг.

рага
Джогия

ДХРУПАД

тал
Чаттал

A - khi - la gu - na - na bhan - da - ra

ra - cha - ta shri - shti si - ra - ja - na -

ha - - - ra ka - ra - ta - ra.

antara

Sa - ka - la gu - na - na ko a - dha - ra

da - sa ta - pa bhan - ja - na ha - ra

ma - ya pa - tit ja - ga - ta pa - ti,

A - khi - la gu - na - na bhan - da - ra

ra - cha - ta shri - shti si - ra - ja - na

ha - - - ra ka - ra - ta - ra.

КХАЯТ

рага
Джхундхотти

тал
Пинтал

Main to pe va - ri

ja - u - un sa - va - re pi - ya to - re bi - na

mo - ra ji - ya ta - ra - se, Main to pe va - ri

ja - u - un sa - va - re pi - ya.

antara

I - na - yat pi - ya to - re da - ra

sa - na bi - na bya - ku - la ni - sa di - na tu - ma bi - na

mo - re nai - na ba - ra - se, Main to pe va - ri

ja - u - un sa - va - re pi - ya.

рага
Дипактал
Пинтал

Me-ro ma-na ja-ra-ta

ja - ta bi-ra-ha son ji - ya ki jva - la

kau - na bu-jha - ve.

antara

Ja - ba pi - ya a - ve

mo - re an - ga - na - va a - sha ki phi-ra

ki - ra - na ja - ga - ve.

рага
Дипак

ДХРУПАД

тал
Джаптал

Di - pa - ka ka - tha - na ka - ra - ta

ra - ga la - chha - na gran - jhha

me - la ka - - ma va - ra - dha - ni

di - na a - sta ja - - ma - ga - ta.

Di - pa - ka ka - tha - na ka - ra - ta.

antara

A - - ro - ha ta - ja ri - kha - ba

a - va - ro - ha - a ni ka - ha - ta

va - di su - ra bha - yo kha - ra - ja

cha - tu - ra ko ni - ta su - ma - ta.

Di - pa - ka ka - tha - na ka - ra - ta.

(raga Dunak)

x sanchari 2 0 3

A - ho ba - la ka - ha - ta me - la

ma - - la - va ma - ni ba - ra - ja

ka - - ly a - ni ko - u ka - ha - ta

sa - - pta - ma su - ra bi - ra - hi - ta.

Di - - pa - ka ka - tha - na ka - ra - ta.

abhad

Lo - - cha - na gu - ni ka - ha - ta

ru - - pa ko man - da - ma - ta

pan - - di - ta sa - ka - la cha - tu - ra

sha - - stra ma - ta a - nu - sa - ra - ta.

Di - - pa - ka ka - tha - na ka - ra - ta.

КХАЯТ

тал

raga
Дурга

Пинтал
виламбит
(медленный)

x 2 0 sthai 3 (медленный)

Tu ji - na

bo - - la re pya - re, tu ji - na

bo - - la re pya - re ran - ga

chu - ve pa-re - - go. Tu - ji - na

bo - - la re pya - re.

antara

Gha - ri e - ka

ma - na ra - i - na an - dhe - ri mo - ra

ji - ya ra - da re - - go. Tu - ji - na

bo - - la re pya - re.

raga
Дханди

КХАЯТ

мал
Тинтал

x 2 0 3 sthai

A - ba

ma - na ma - na ha - ri - sa - ma -

ra - na ka - ra bha - va dha - ra su - dha gha - ta - mon.

antara

Dha na dau - la - ta au - ra ma - la - pa sa - ra

ka - ma - na a - va - ta na - ma bi - na. (A - ba)

Сочинение из сб.: Bhakti-hande V.N. Kramik., v.II, p.152.

raga
Зилаф
sthai

КХАЯТ

мал
Джхантал

x 2 0 3

Me - ri ma - da - da ka - ro

ya sha - ha me - re

du - kha da - ri - dra du - ra ka - ro

su - kha do me - re.

antara

A - li yo na - bi te - ri

bi - na - ti ka - ra - ta hu - un

sa - da - ka ha - sa - na ka chhu -

va - ta cha - ra - na te - re.

рага
Иман

КХАЯТ

тад
Тинтал

Sa - khi e - ri a - li

pi - ya bi - na. - Sa - khi e - ri a - li

pi - ya bi - na sa - khi ka - la na pa - ra - ta mo - he

e - ka gha - ri pa - la - chhi - na e - ri a - li

pi - ya bi - na. Ja - ba sa pi - ya pa - ra

de - sa ga - va - na ki - no ra - ti - ya ga - va - in main - na

ta - re gi - na, gi - na

Сочинение неизвестного автора 19а. (Гвалиор гхарана)

КХАЯТ

рага
Иман-кдьян

тад
Тинтал

Da - ra - sha - na de - vo Shan - ka - ra

Ma - ha - de - ev Ma - ha - de - ev ti - ha - re

da - ra - sa bi - na mo - he ka - la na pa - ra - ta e - ka

gha - ri pa - la chhi - na. Da - ra - sha - na de - vo Shan - ka - ra

Ma - ha - de - ev. A - na pa - ri hun

cha - ra - na ti - ha - re tu - ma bi - na ka - un mo - re

ka - ja sa - va - re bi - pa - ta pa - ri mo - pe

ma - ha ka - thi - na. Da - ra - sha - na de - vo Shan - ka - ra

Ma - ha - de - ev.

Сочинение В.Н. Бодатханде (конец 19а.)

рага
Қалингада

КХАЯТ

тал
Пинтал

A - ba ho - na - la go - pa - ra

bha - ta - sa khi, a - ba - ho - na la go pa - ra

bha - ta - sa khi, bo - la - ta ke ki

ki - ra ko - ki - la ku - su - ma - ka ma - la - vi - ka

sa - ta - sa - khi.

antara

Bi - na Bra - hma ja - ko

an - ta na pa - va - ta shan - bhu hi bhu - la - ta

ghya - nabha - ja - na bi - na Bra - hma ja - ko

an - ta na pa - va - ta shan - bhu - hi bhu - la - ta

ghya - na.

Сочинение из сб.: *Bhatkhande V.N. Kramik*, т. III, p. 343.

КХАЯТ

рага
Қамод

тал
Эқтал

Mo - re sa - ja - na na a - ye,

ba - ta ta - ka - ta gu - ja - ri ra - i - na

ka - se ka - hu ji - ya ke ba - i - na

mo - re sa - ja - na na a - ye.

antara

I - na - yat bi - na ji - ya ja - ye

u - na bi - na bha - ra a - ye na - i - na

ka - i se a - ye mo - he cha - i na.

Mo - re sa - ja - na na a - ye.

Автор устод Илмат Хусейн Қҳан (Саҳасван-Рампур гўраана)
сочинение 1902г.

рага
Кафи

тал
Пинтал

x 2 0 sthai 3

Khe - la - na la - ge

Shya - ma brij mein ho - ri ran - ga bha - ri pich - ka - ri.

antara

A - bi - ra gu - la - la ke

ba - da - la chha - ye ra - ang - mein - bhi - ja - ga - i mo - ri sa - ri.

Сочинение неизвестного автора посвящено празднику холи (хури)

КХАЯТ

рага
Кедара

тал
Пинтал

x 2 0 sthai 3

Ma - na bha - va - na ni - ka - si cha - da - ni, ma - na - bha - va - na ni - ka - si cha - da - ni, sa - va - re sa - lo - ne pi - ya ga - ra - va la - ga - e. Ma - na bha - va - na ni - ka - si cha - da - ni.

antara

Shi - ta - la ba - ya - ar

cha - la - ta jhu - ma - ke u - pa - va - na mo - he a - ta - hi su - ha - ve. Ma - na bha - va - na ni - ka - si cha - da - ni.

Автор устад Фашид Ахмед Хдан (Рампур ехтарана)

рага
Кирвани

КХАЯЛ

тал
Экутал

Автор уstad Рашид Ахмед Кхун; создано в 20-е годы XX в.

ТХУМРИ

рага
Кхамадж

тал
Шинтал

16

x 2 0 sthai 3

Ko - u sa - ma jha - ta

na - - - - hin, ko - u sa - ma jha - ta

na - - - - - hin ha - ma - ri ka -

hi ka - se ka - hun a - ba

e - ri da - i.

antara

Jo gu - ja - ri so

I - na - yat pe gu - ja - ri au - ra jo sa - hi so

u - sa ne sa - hi. Ko - u sa - ma - jha - ta

na - - - - hin, ko - u sa - ma jha - ta.

Автор уstad Ибнят Хусейн Кудан (Сахасван-Рампур гхарана)
сочинение нач. 19 в.

19

x sthai 2 0 3

Ha - ma - ri kha - ba - ra ka - u - na le

a - ra - ja ka - ra - ta du - khi - ya - ri

ko - - - u na ban - dhe dhi - ra.

Ha - ma - ri kha - ba - ra ka - u - na le.

antara

Gha - ri dha - ri pa - la chha - na

chhai - na na a - - - ve.

a - - - ha la - ga - ta ti - ra.

Ha - ma - ri kha - ba - ra kau - na le

рага
Лачха-сахх

тал
Джхаттал

2 sthai 0 3

Sa he li ya

ga vo ri pha vo

a ja tu V ma man di la

ra Sa he li ya

ga vo ri pha vo

antara

San pu ra na su ra

shu ddha la ga vo

sa va di ka ra

ran ga ja ma vo

cha tu ra ke dha ra

V

ka ja Sa he li ya

ga vo ri pha vo

a ja tu...

КХАЯ Л

рага
Мадхуванти

тал
Джхаттал

x sthai 2 0 3

A ja ga le la ga ja

ma na me u ta ta hu ka

ka chhu mo he na hi bha ve

A ja ga le la ga ja

antara

Nai no men ja du to re

su dha bi sa ri mo re sa i ya

chai na mo he na hi a ve

a ja ga le la ga ja

рага
Мадхуванти

КХАЯЛ

тад
Шинтал

Ma - na man - di - ra men a - yo
shya - - ma. Ma - na man - di - ra men a - yo
shya - - ma. Sa - khi ri mo - ra sun - da - ra
la - ge dha - mo. Ma - na man - di - ra men a - yo
shya - - ma.
antara
Sa - va - ri - chha - ba pa - ra
va - ri - ja - u, sa - va - ri chha - ba pa - ra
va - ri ja - u gi - ta mi - la - na ke
ni - sa di - na ga - u ra - ta - ta hu main gha - ri pa - la
pi - ya ka na - ma. Ma - na man - di - ra men a - yo
shya - - ma.

Автор устэд Нисар Хусейн Хусейн (Рампур-Сахасван гхарана)
соч. 30-х годов 20 в.

КХАЯЛ

рага
Мадхумад-саранг

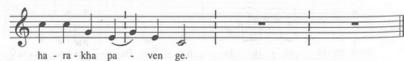
тад
Шинтал

Ba - la - ma ma - ta
ja pa - ra - de - sa, ba - la - ma ma - ta
ja pa - ra - de - sa to re bi - na
a - ba mo - he - ka - chhu na su - ha - ve. Ba - la - ma ma - ta
ja pa - ra - de - sa.
antara
Pai - i - yan pa -
ra - ta hu - un bi - na - ti ka - ra - ta hun nai - na mo - re
gha - ri pa - la ni - ra ba - ha - ve. Ba - la - ma ma - ta -
ja pa - ra - de - sa.

Автор устэд Хафиз Ахмед Хусейн (Рампур-Сахасван гхарана)

raga
Малашри

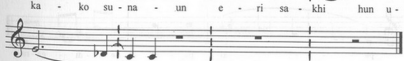
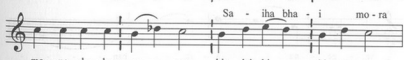
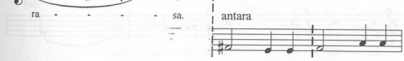
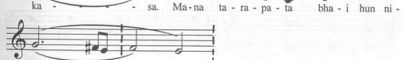
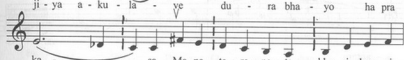
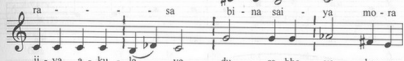
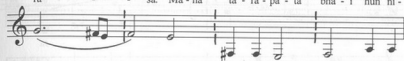
таал
Пинтал



КХАЯТ

raga
Малигаура

таал
Пинтал



рага
Малхгаунстал
Джхантал

x sthai 2 0 3
 Pa - ak pa - ra - va - ra - di - ga - ra,
 pa - ak pa - ra - va - ra - di -
 ga - ra
 ka - ra - ka - ra - ma ka - ra ra - ha - ma
 he ka - ra - ta - ra.
 antara
 Ye hi hai du - a da - ra - sa ki
 ka - ri - ma ka - da - ra son
 va - ge - na a - za ban -
 na - ra.
 pa - ak pa - ra - va - ra - di - ga - ra.

Автор устад Мехрб Кхен (Дарас) соч. 196.

рага
Малхгаунстал
Джхантал

x sthai 2 0 3
 Ma - na mo - ha - na Shya - ma sun - da - ra
 ma - na mo - ra ha - ra li - no.
 antara
 Gha - ri pa - la chhi - na di - na
 ba - ta ta - ka - ta hun
 ban - si dha - ra du - kha di - no.

рага
Мароа

КХАЯТ

тад
Джантал

x sthai 2 0 3
 San - jha bha - i gha - ra a - - ja
 pi - ya mo - re na - hin a - - e
 ji - ya mo - ra a - ku - la - - e
 San jha bha - i gha - ra a - - ja
 antara
 Ka - ba se kha - ri to - - ri
 ra - - ha ta - ka - ta hu
 dha - ri pa - - la chhi - na di - - na
 ka - chhu na so - ha - e bha - e
 San jha bha - i gha - ra a - - ja

рага
Мегх-малхар

КХАЯТ

тад
Шинтал

x 2 0 sthai 3
 Bu - da - na jha - ri la -
 gi ye - ri ma - i, bu - da - na jha - ri la -
 gi ye - ri ma - i gha - na - na gha - na - na ba -
 da - ra - va ga - ra - je cha - ma - ka cha - ma ka da -
 ma - ni - ya da - ma - ke. Bu - da - na jha - ri la -
 gi ye - ri ma - i.
 antara
 Pa - pi - ha pi - hu ki
 te - ra su - na - ve nai - na mo - re
 ni - ra ba - da - ve sa - na na sa - na na pu - ra
 vai - ya cha - lc. Bu - da - na jha - ri la -
 gi ye - ri ma - i.

Леттер устад Нисар Хусейн Хван (Раммур-Сахасван гхарана)

рага
Миян-қи-малҳар

КХАЯТ

тал
Пинтал

Bi - ja - ri cha - ma - ke

da - ra mo - he la - ge, bi - ja - ri cha - ma - ke

da - ra mo - he la - ge ka - ri ba - da - ri - ya

a - ta hi da - ra - ve. Bi - ja - ri cha - ma - ke

antara

Gha - na ga - ra - je gha na bi - ju - ri cha - ma - ke

pa - pi - ha pi - hu ki te - ra - su na - ve

ka - ha ka - run ki - ta ja - un mo - ra

ji - ya ra ta - ra se. Bi - ja - ri cha - ma - ke

da - ra mo - he la - ge.

Автор устод Хадду Қҳан (Ғвалиор гҳарана); соч. 19 в.

рага
Миян-қи-саранг

ДХРУПАД

тал
Чаутал

Al - la hu al - la tu ka - ri - ma

pa - ka pa - ra va - ra - di - ga - ra

Al - la hu al - la tu ka - ri - ma.

antara

Al - la sha - fi al - la ka - fi mau - la

tu sa - tta - ra tu gha - fa - ra.

Al - la hu al - la tu ka - ri - ma.

Сочинение Мияна Тансена (16 в.).

рага
Миян-қи-тоди

КХАЯТ

тал
Шинтал

рага
Мултани

ТАРАНА

тал
Шринтал

Соч. из сб.: Bhatkhande V. N. Krutik, т. IV, p. 765

рага
Нат-нараян

КХАЯЛ

тал
Джантал

10^x 2 0 3 sthai

Ha - tha

da - ma - ru li - ye Ha - tha

da - ma - ru li - ye

na - - - cha - ta ga - - va - ta

Bra - ha - - ma.

antara

La - - se - ru Tan - - da - va

ni - ir - ta ka - ra - ta Hai

Na - - - cha - ta ga - - - va - ta

Bra - ha - - - ma. Ha - tha

da - ma - ru li - ye Ha - tha...

КХАЯЛ

рага
Наяк-канхра

тал
Шинтал

10^x 2 0 sthai 3

Nai - na na-hin

ma - - - ne ba - ra - ji - ta a - li

a - ta chi-tra - va - ta pi-ya o - ra. Nai - na na-hin

antara

ma - - - ne ba - ra. Jyon jyon ne - tra

ni - ra - kha - ta ran - gi - - - le

tyon tyon ji - ya la - ra - je.

paṇa
Парадж

КХАЯП

mal
ṭaṭmal

sthai 0 2 0 3 4

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni

a - ti hi - si - ya - ni pi - ya

ji - ya ma - na ma - ni e - ri.

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

antara

So - la - hu ka - la si - ya - ni

bo - la - ta a - am - ri - ta ba - ni

mu - kha se wa - ke phu - la jha - na - ta hain

ga - wa - ta hai so - ha - ni e - ri.

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

(paṇa Парадж)

sanchari

0 2 0 3 4

Ka - ti ke ha - ri ka - da - li kham - ba

ki - ra ki si na - si - ka

shi - ri pha - la u - ra - ja ja - ke

bo - la hu a - ni

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

abhog

Ka - he Mi - yan Ta - na - se - na

su - no ho a - ma - ra ba - ni

te - ro ra - ja ra - he jun - lo

Gan - ga Ja - mu - na pa - ni e - ri.

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

Соч. Мияма Тансена (16 в.)

16 ^x 2 0 sthai 3

Pi - ya na - hin

a - - - ve mo - re pa - sa, pi - ya na - hin

a - - - ve mo - re pa - sa ka - se ka -

hun a - ba mo - ri sa - ja - ni. Pi - ya na - hin

a - - - ve mo - re pa - sa.

antara

Hu - ka u -

tha - ta hai ji - ya gha - ba - ra - ve, hu - ka u -

tha - ta hai ji - ya gha - ba - ra - ve chhu - ti ja - ve

a - ba mo - re ma - na ki a - sa. Pi - ya na - hin

a - - - ve mo - re pa - sa.

Автор устай Хафиз Ахмед Кхан..

19 ^x sthai 2 0 3

Sa - ka - la gu - ni ja - ne

ma - - - ne so ja - ne

gu - na ki ba - ta ba - kha - ne.

antara

ja - ga - ta gu - ru sha - he

a - ka ba - ra a - ti su - kha

da - ya ka - an - tar ja - mi

jo - - - ja - ne so - - - ma - ne.

Соч. из сб.: Bhaktihrande V.N. Kramik... v.V. P.254.

paṣa
Пахари

КХАЯ

та
Пинтал

Mu - ra - li Ma -
dhu - ra dhu - ra cha - tu - ra su - na - va - ta ta - na ma - na
sa - khi me - ro a - ti hi lu - bha - va - ta.
Ma - ni su - ra
va - ra - ji - ta ru - pa di - kha - va - ta bra - ja va - ni -
ta sa - ba pa - ha - di ba - ta - va - ta.

Соч. из сб.: Bhaktiṣānde V.N. Kramik, v. V, P. 237

ТХУМРИ

paṣa
Пиху

та
Пинтал

Ha - ma san - ga nai - na ka - he 'ko la -
ga - e.
ga - e.
antara
Pah - le to ha - ma san - ga
ne - ha la - ga e phir pa - chhe - pa - chha -
ta - e. Ha - ma san - ga nai - na ka - he 'ko la -
ga - e.

рага
Пурви

КХАЯТ

тал
Тинтал

Pi - ya na - ve - la - ra

pa - ya ha - ja - ra - ta, Pi - ya na - ve - la - ra

pa - ya ha - ja - ra - ta Ni - za - mu - ddi - na me -

bu - be i - la - hi ba - i - sa khwa - ja ka

sa - ra pa - ra sa - ya. Pi - ya na - ve - la - ra

pa - ya ha - ja - ra - ta.

antara

Du - dha pu - - ta au - ra

a - na dha - na la - chha - mi al - la mi - la - ya

sa - ba mi - la pa - ya. Pi - ya na - ve - la - ra

pa - ya ha - ja - ra - ta.

рага
Пурви

КХАЯТ

тал
Тинтал

Mo - re Cha - tu - ra pi -

ya, mo - re Cha - tu - ra pi -

ya, gha - ra a - ve de - khun to -

re da - ra - sa - na. Mo - re Cha - tu - ra pi -

ya

antara

H - ra wa phu - la -

na da - run ga - ra -

va sun - da - ra - va ka - na - ra - va

pya - re mo - ha - na - va. Mo - re Cha - tu - ra pi -

ya.

Соч. В.И.Хаджиканде (под псевдонимом "Чатургия")

16 ^x 2 0 sthai 3

Sai - ya mo - ra pa - ra -

de - sa ga - i - la - va, Sai - ya mo - ra pa - ra

de - sa ga - i - la - va ki - na sau - ta -

na bi - ra ma - ye ra - he

su - dha bi - sa ra - ye. Sai - ya mo - ra pa - ra

de - sa ga - i - la - va.

antara

Su - na re pan - di - ta

sa - ga - na bi - chha - ro pi - ya ka - ba a - ve - ge

mo - re man - di - ra - va, dun - gi main ra - ma do -

ha - i.

16 ^x 2 0 sthai 3

A - va - na ka - ha ga - e

a - ja - hu na a - e, a - va - na ka - ha ga - e

a - ja - hu na a - e dha - ri dha - ri pa - la pa - la

ji - ya dha - ba ra - e. A - va - na ka - ha ga - e

a - ja - hu na a - e.

antara

Ni - sa - ra pi - ya to - se

bi - na - ti ka - ra - ta hai dha - ra - ke ji - ya mo - ra

ka - la na - hin a - e. A - va - na ka - ha ga - e

a - ja - hu na a - e.

Ma - in to - re ba - la ba - la

ja - - - un pa - ta - ga - va mo - re pi ki

kha - ba - ra la - de.

antara

Gha - ri pa - la chhi - na mo - he

ka - la na pa - ra - ta ha - i bi - ra - ha sa - ta - va - ta

ba - ra ba - ra mo - ri i - ta - ni bi - na - ti

u - na so - na ka - hi - yo a - ba to ni - thu - ra gha - ra

a - - - re. Ma - in to - re ba - la ba - la

ja - - - un. Pa - ta - ga - va mo - re pi ki

kha - ba - ra la - de.

Ab - mo - ri nai - ya

pa - ra ka - ro tu - ma khwa - ja Moi - nu - ddi -

na A - ja - me - ri.

antara

Tu - ma ho wa - li - ya - na

ke ta - ja chi - ish - ti a - sha - am sa - ba

pu - ri ka - ro mo - ri. Ab - mo - ri nai - ya

pa - ra ka - ro tu - ma khwa - ja Moi - nu - ddi -

na A - ja - me - ri.

рага
Синдхи-Бхайрави

мал
Джханмал

da ta - ra ba - ma - ta vi dha -
ta ra - cho hai - ran - ga ra - ta Mu -
hi - nu - ddi - na khva - je A - ja - me -
ri, antara
do - u - ja - ga - u
ja - ro - te ha - ro chi - - - shti cha
ra - ga va ru pa pa - du kha
ka - thi na ha - ro ra kho - la ja
me - - - ri.

Соч. из сб. Bhaskaradas V.N. Kramik., v.VI.P.427

ТХУМРИ

рага
Синдхура

мал
Пинмал

Da - ra - sa bi - na
ta - ra - sa - ta an - khi - ya mo - ri Da - ra - sa bi - na
ta - ra - sa - ta an - khi - ya mo - ri ta - ka - ta hun
ra - ha ba - - - ta ni - ta to - ri.
antara
Re - na - di na - mo he
ka - la na pa - ra - ta hai, re - na - di na - mo he
ka - la na pa - ra - ta hai, hi - ra - de ba - si to - ri
mu - ra - ta mush - ta - ga ko - da - ra sa - na di - je
bi - sa - ra ga - i su - dha mo - ri.

рага
Соратх

КХАЯЛ

тал
Пинтал

Ka - hu a - ba so - ra - tha de - sa - ko
bhe - da - au - da - va sam - pu - ra - na so -
ha - ta - ni - ta ka - ha - ta dha ga - na ko ni she - -
dha, ka - hu a - ba.
antara
Ha - ri kam - bho - ji
tha - ta ja - ni - ta du - ya sa ba - su - ra chhu - va - ta
de - - - - sa re va - di so -
ra - tha sa - ba sam - ma - ta pan - cha - ma ko - u ka - he
de - sa, ka - hu a - ba...

Сочинение из сб.: Bhaktikhande V. N. Kramik., v.V.P.313

КХАЯЛ

тал
Пинтал

рага
Сохини

Ka - ba la - ra
a - vo - ge mo - re sai - ya. Ka - ba la - ra
a - vo - ge mo - re sai - ya. Tu - ma - re bi -
na mo - he chai - na na a - ve. Ka - ba la - ra
a - vo - ge mo - re sai - ya. antara
I - na - ya - at bi -
na mo - ra ji - va - na su - na. Sa - khi mo - ri
a - ba to ka - chhu na su - ha - ve. Ka - ba la - ra
a - vo - ge mo - re sai - ya.

Автор устад Ният Хусейн Кхан (Сихасван-Рампур гхарана);
соч. конца 18 - нач. 19 вв.

рага
Сур-малхар

КХАЛ

тал
Пинтал

16 ^x 2 0 sthai 3

Ba - dar - va ba - ra - sa - na ko

a - - - e, ba - dar - va ba - ra - sa - na ko

a - - - e nan - ni nan - ni bu - di ya - na

ga - ra - ja ga - ra - ja au - ra chhaun o - ra tain

antara

bi - ja - ri cha - ma - ka - ta. Ko -

ya - la ki ku - ka su - na - ta hu - ka o - tha - ta

ji - ya ra da - ra - ta ka - la na pa - ra - ta pa - pi - ya pi -

ya pi - ya pi - ya ka - ra - ta. Ba - dar - va ba - ra - sa - na ko

a - - - e nan - ni nan - ni bu - di ya - na...

Соч. неизвестного автора (18в.)

рага
Пилак-кямод

тал
Пинтал

16 ^x sthai 2 0 3 sthai

antara

рага тал
Пилак-кямод Пинтал

2 0 3 sthai

..ti - la - ka chha - bi mu - ra chha - ta de - sa su -

ra - ta i - ta - u - ta ni ta - bi - la - sa - ta.

antara

Me - la bi -

la - va - la ha - ra - ran - ga ko - su - ma - ta...

Текст и ноты частично утеряны.
Музыкальные композиции из сб.: Vhatkhande. v.111.Ф.299,301.

raga
Тилаг

ТХУМРИ

тал
Тинтал

Mo - ri a - li kin - ja - na men da - da be - cha - na ga -
in. Mo - ri a - li kun - ja - na men da - da be - cha - na ga -
in ka - na ku - va - ra ki su - na ke mu -
ra - li - ya su - dha bu - dha bhu - la ga - i.
(Mo - ri...)
antara
Kya - ka - ra - ta va - hu a - ra ko - chi - ta - va - ta
da - ra - sa ke ka - ra - na u - ta hi ba - ta ga -
i.

Сочинение неизвестного автора (19в.)

raga
Тривени

КХАЯЛ

тал
Джхантал

Ka - lin - di Sa - ra - swa - ti,
a - ru - na ba - ra - na de - vi
u - ja - le ba - ra - na tu - hi
Gan - - - ga tri - ve - - - ni.
Ka - - - lin - di Sa - ra - swa - ti.
antara
Be - - - ni pra - ka - se ka -
ta - ta du - kha - dwan - - - da
khan - - - ja - na mi - na li - e
san - - - ga tri - ve - - - ni.
Ka - - - lin - di Sa - ra - swa - ti.

Сочинение неизвестного автора 18 века.

КХАЯЛ

рага

Хамир

тал

Пинтал



Mo - re dha - ra a - e pi - ha - ra - va,



ma - na sen u - tha - ta mo - re a - ja hi - lo - ra



ga - vo ba - ja - vo ri pha - vo sa - khi re.



Mo - - - re dha - ra a - e pi - ha - ra - va,

antara



Ni - sa - ra pi - ya ke main va - ri ja - un



bu - hu - ta di - na - na pa - chhe da - ra - sa - na pa - e



da - ru main ga - re bi - cha sun - na - da - ra ha - ra - va.



Mo - - - re dha - ra a - e pi - ha - ra - va,



ma - na sen u - tha - ta mo - re a - ja hi - lo - ra.

Автор уstad Нисар Хусейн Хусин (Нисария) из Калькутты.

КХАЯЛ

рага

Хансдхвани

тал

Тинтал



La - gi la - ga - na



pa - ti sa - khi sa - na La - gi la - ga - na



pa - ti sa - khi sa - na pa - ra - ma su - kha

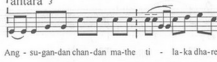


a - ti A - na - n - da - na La - - - gi la - ga - na



pa - ti sa - khi sa - na.

antara



Ang - su - gan - dan chan - dan ma - the ti - la - ka dha - re



drag nai - na an - ja - na pa - va - na te a - ma - ra vo ni - ti - pa - ta



ka - ja sa - ja - na

raga

Хансқинқини

КХАЯЛ

таал

Джантал

Соч. из сб.: Bhatkhande V.N. Krutik...v.VI.Р.158.

raga

Хиджаз

ДХРУПАД

таал

Лаутал

Посвящается святому из Аджмера - кхаджа Моинуддину Чистии.

рага

Чандра-каунс

КХАЯЛ

мал

Пинтал

x sthai 2 0 3
 Ja - mu - na ki -
 na - re Shya - ma mo - ra a - ve, Ja - mu - na ki -
 na - re Shya - ma mo - ra a - ve, bañ - si a -
 dha - ra dha - re nai - na ma - ta ka - ve. Ja - mu - na ki -
 na - re Shya - ma mo - re a - ve.

antara

Chan - da ki
 chan - da - ni mo - he so - ha - ve bai - i - yan pa -
 ka - ra mo - he ka - he la - la - chha - ve. Ja - mu - na ki -
 na - re Shya - ma mo - ra a - ve.

КХАЯЛ

мал

Джхантал

x sthai 2 0 3
 Sa - khi - yan ra - chho ra - sa
 ka - da - ma ki chhau - - - - yan
 Ya - mu - na ke ta - ta ni - ka - ta
 ni - ra - kha - ta sa - ba bi - la - sa.
 antara
 Mu - ra - li Ma - dhu - ra dhu - na
 ru - - - pa ka - ri sam - pu - ra - na
 pa - ri - yo - ga shu - bha de - kha
 cha - tu - ra bha - yo hu - la - sa.

рага

Шахана-камура

тал
Джхантал

Gun - dha la ri ma - - la - na

phu - - lon ka se ha - ra

a - - ja ba na ba - na

ri ko mu ba - - ra ka

Gun - dha la ri ma - - la - ma

antara

A - - ja na bi ji ke

kar - ga - na ban - dha hai

nu - ra ka u ba - - ta - na

an - - ga la ga hai

ta - - ja dha - ro sa - ra pe

chha - tra dha ro hai

Gun - dha la ri ma - - la - na

рага

Шхам-кальян

тал
Джхантал

Su - no a - ho Shya - ma

i - ta - ni mo - ri bi - na - ti

antara

Ka - - lya - na ke san - ga

ka - - - mo - da ko mi - la - e

ga - - - vo cha - tu - ra ru - pa

i - ta - ni ka - ho mo - ri

Su - - no a - ho Shya - ma

Сочинение В.Н. Бхаттханде (из его сб.: Кṛatīḥ... v.1, P.68-69)

рага
Шри

КХАЯЛ

мал
Пинтал

sthai 2 0 3

Pa - ya - li - ya mo - ri

re pi, Pa - ya - li - ya mo - ri

re pi.

Jha na na, jha na na, jha na na na na na na la -

gi ba ja - na. Pa - ya - li - ya mo - ri

re antara pi.

Ka - ha ka - run ki - ta ja - un tu - ma se

ba - ar ba - ar ho ro ka - ta main - ko

la - ja ka - ja ki ma - ri ni - ka - si

c. Pa - ya - li - ya mo - ri

re pi.

КХАЯЛ

рага
Шуддха-саранг

мал
Пинтал

x 2 0 sthai 3

A - ba mo - ri

ba - ta, A - ba mo - ri

ba - ta ma - na le pi

ha - ra - wa ja - un to - pe

va - ri va - ri va - ri va - ri. A - ba mo - ri

ba - ta.

antara

Pre - ma pi - ya ha - ma se na - hin

bo - la - ta bi - na - ti ka - ra - tamain to

ha - ri ha - ri ha - ri ha - ri. A - ba mo - ri

ba - ta.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алиханова Ю.М. Театр древней Индии // Культура древней Индии. – М., 1975.
2. Алиханова Ю.М. Классический театр Индии // Классическая драма Востока. – М., 1976.
3. Алиханова Ю.М. К истокам древнеиндийского понятия “раса” // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
4. Бонгард-Левин Г.М. Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. – М., 1980.
5. Бхакти – религия любви // Материалы научной конференции / Ред. Е.Ю. Ванина, П.К. Варма. – М., 1995.
6. Виноградов В.С. Индийская рага. – М., 1976.
7. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. – М., 1970.
8. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия (“раса”) в древнеиндийской поэтике // “Вопросы литературы”. – М., 1966, № 2.
9. Дева Б.Ч. Индийская музыка. – М., 1980.
10. Джани-заде Т.М. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1987.
11. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М., 1962.
12. Дубянский А.М. Ритуально-мифологические истоки древнеиндийской лирики. – М., 1989.
13. Елизаренкова Т.Я. Ригведа. Избранные гимны. – М., 1972.
14. Ермаш Г. Искусство как мышление. – М., 1982.
15. Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразие // Ред. И.Р. Болян. – С.-П., 1997 г.
16. Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. – М., 1982.
17. Культура Непала. Традиции и современность / Ред. Т.Е. Морозова. – С.-П., 2001.
18. Лидова Н.Р. Драма и ритуал в древней Индии. – М., 1992.
19. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.

20. Менон Р.Р. Звуки индийской музыки: Путь к раге / Пер. с англ. и коммент. А.М. Дубянского. – М., 1982.
21. Морозова Т.Е. Музыкальное искусство Непала сегодня // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1987. Вып. 5.
22. Морозова Т.Е. Рабиндранат Гит. Музыка Рабиндраната Тагора. – М., 1993.
23. Морозова Т.Е. Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразие. – С.-П., 1997.
24. Музыка народов Азии и Африки / Ред. В.С. Виноградов. – М., 1984 (Вып. 4); 1987 (Вып. 5).
25. Пригарина Н.И. Индийский стиль и его место в персидской литературе // Вопросы поэтики. – М., 1995.
26. Рустам-заде Д.Р. Черты стилистического своеобразие в музыке Среднего Востока // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразие. – С.-П., 1997.
27. Сазанова Н.М. Сахана бхакти Мира Баи // Бхакти – религия любви. – М., 1995.
28. Синтез в искусстве стран Азии / Ред. И.Ф. Муриан. – М., 1993.
29. Суворова А. Ностальгия по Лакхнау. – М., 1995.
30. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
31. Традиции и современность в индийской музыке. // Сборник научных трудов. – М., 1988.
32. Чельишев Е.П. Эстетические воззрения Р. Тагора // Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. – М., 1960.
33. Черкасова Н.Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. – М., 1993.
34. Черкасова Н.Л. Эстетика гхаран в индийской классической музыкальной традиции // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразие. – С.-П., 1997.
35. Шамилли Г.Б. Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов / РКД. – М., 1996.
36. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М., 1983.
37. Шептунова И.И. Хаос и гармония: проблема синтеза в искусстве Индии // Синтез в искусстве стран Азии. – М., 1993.

38. Эрман В.Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе // Драматургия и театр Индии. – М., 1961.
39. Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. – М., 1980.
40. Эрман В.Г. Концепция драматического действия в "Натьяшастре" // Литература и культура древней и средневековой Индии. – М., 1987.
41. Agarwala V. Tradition and Trends in Indian Music. – Meerut, 1966.
42. Archer W.G. Indian Miniatures – New York, 1960.
43. Aspects of Indian Music / Ed. by S. Mutatkar. – New Delhi, 1987.
44. Bandyopadhyaya S. The music of India. – Bombay, 1958.
45. Bandyopadhyaya S. The origin of Raga. – New Delhi, 1995.
46. Banerji P. Uday Shankar and his art. – New Delhi, 1982.
47. Bhatkhande V.N. Hindustani Sangit Paddhati. Kramik pustak malika. – Hathras (India), 1970–1974 (6 Vols) (in Hindi).
48. Bhatkhande V.N. A short Historical Survey of the Music of Upper India. – Bombay, 1934.
49. Bhatta G.N. Introduction of the Nattyasastra with Commentary of Abhinavagupta. – Baroda, 1936. Vol. 2.
50. Bhavnani E. The dance of India. – Bombay, 1970.
51. Bonnie W.C. Khyal. Creativity within North India's classical music tradition. – New Delhi, 1997.
52. Chandavarkar B. Composition and Improvisation in Indian Music // Aspects of Indian music. – New Delhi, 1987.
53. Chari V.K. The Rasa Theory: Theology or Aesthetics // The Sacred and the Secular in Indian Performing Arts / Ed. by Subramanian V. – New Delhi, 1980.
54. Choudhury P. Rabindroshongit logiti, kirtan o uchchango shongiter probhab. – Calcutta, 1970 (in Bengali).
55. Clements E. Introduction to the Study of Indian Music. London, 1913.
56. Coomaraswamy A.K. The Dance of Siva. – New York, 1957.
57. Damodara Mishra. Sangita darpana / Ed. by S.M. Tagore. – Calcutta, 1881.
58. Danielou A. Northern Indian Music. – New York, 1969.
59. Dattila, Narada. Raga-sagara // Government Oriental Library. – Madras, Catalogue. Vol. XXII, № 13014, 13015.
60. Deshpande V. Indian Musical Traditions. An Aesthetic Study of the Gharanas in Hindustani Music. – Bombay, 1973.

61. Deshpande V. Maharashtra's Contribution to Music. – New Delhi, 1972.
62. Deva B.Ch. An introduction to Indian music. – New Delhi, 1973.
63. Devi R. Dance dialects of India. – Bombay, 1972.
64. Dhar S. Senia Gharana – its contribution to Indian classical music. – New Delhi, 1979.
65. Dhond M.V. The evolution of khyal. – New Delhi, 1990.
66. Ebeling K. Ragamala Painting. – New Delhi, 1973.
67. Fox-Strangways A.H. The Music of Hindostan. – Oxford, 1914.
68. Gangoly O.C. Ragas and Raginis. – Bombay, 1935.
69. Gautam M.R. The Concept of the raga in Hindustani Music // Aspects of Indian Music. – New Delhi, 1987.
70. Gautam M.R. Evolution of Raga and Tala in Indian Music. – New Delhi, 1989.
71. Gharanas: the Rise of Musical "Houses" in Delhi and Neighboring Cities // Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change. – Univ. Of Illinois press, 1978.
72. Ghosh P. Studies in Sanskrit Aesthetic. – Calcutta, 1952.
73. Gopinath Rao R. The classical dance poses in India. – Madras, 1955.
74. Goswami O. The Story of Indian Music. Its growth and synthesis. – Bombay, 1957.
75. Guhothakurota Sh. Rabindro-shongiter dhara. – Calcutta, 1972 (in Bengali).
76. Hardy F.E. Emotional Krisnabhakti. – Oxford, 1976.
77. Jairazbhoy N.A. The Ragas of North Indian Music. Their Structure and Evolution. – London, 1971.
78. Kallinatha. Sangita-ratnakaratika. – Madras: Adyar Library, 1945.
79. Karanth K.Sh. The Yakshagana of Karnataka. – New Delhi, 1980.
80. Kaufmann W. The ragas of North India. – Oxford, 1968.
81. Keith A.B. The Sanskrit Drama. – Oxford, 1924.
82. Krishna A. An Early Ragamala Series // Art Orientalis. Vol. IV. – Washington, 1961.
83. Man-and-music in India / Ed. by R. Goswami. – New Delhi, 1992.
84. Meer W. Hindustani Music in the 20th Century. – New Delhi, 1980.
85. Mian Tansen. Sangit Sara (Sanskrit) / Ed. by S. Dhar. – New Delhi, 1979.

86. *Mutalkar S.* Classical Music. – New Delhi, 1985.
87. *Mutalkar S.* Dhrupada: Its Legacy and Dynamics // Aspects of Indian Music. – New Delhi, 1987.
88. *Nanyadeva.* Bharatabhasya. – Poona, 1870.
89. *Natyashastra* with the *Abhinavabharati*. Comment. of *Abhinavagupta* / Ed. by R.S. Nagar. – Delhi, 1981.
90. *Neuman D.* The Social Organization of a Music Traditions: Hereditary Specialists of North India // *Ethnomusicology*. – Middletown, 1977. Vol. 21.
91. *Neog M.* Bhaona. The ritual play of Assam. – New Delhi, 1987.
92. *Pandey K.S.* Comparative Aesthetics // *Indian Aesthetic*. Vol. I. – Varanasi, 1956.
93. *Pandit L.K.* Pandit Krishna Rao Shankar Pandit. – New Delhi, 1996.
94. *Parshvadeva.* Sangita-samayasa / Ed. by G. Sastri. Trivandrum Sanskrit Series. № 87 – Trivandrum, 1925.
95. *Prajanananda S.* Historical development of Indian music. – Calcutta, 1973.
96. *Raghavan V.* Bhoja's Sringara prakasa. – Madras, 1963.
97. *Raja K.K.* Kutiyattam. An introduction. – New Delhi, 1964.
98. *Rajagopalan L.S.* Studies in Sama Veda – some problems encountered // *Purnatrayi*, Vol. XVI № 1. – Tripunithura, 1989.
99. *Randhawa M.* Kangra ragamala paintings. – New Delhi, 1971.
100. *Ray S.* Music of Eastern India. – Calcutta, 1973.
101. *Roychaudhuri B.* Bharotiya shongitkosh. – Calcutta, 1965 (in Bengali).
102. *Roychaudhuri B.* The Dictionary of Hindustani Classical Music. – New Delhi, 2000.
103. *Sangeetmala* / Ed. by L. Kannomal. Rupam VII. – Delhi, 1922.
104. *Sangita-ratnakara* of *Sarangadeva*. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by R.K. Shringy and P.L. Sharma. – New Delhi, 1991 (Vol. I), 1996 (Vol. II).
105. *Sangita-Ratnakara* with the comm. of *Kallinath* and *Simhabhupala* / Published by the *Adyar Theosophical Society*. – Madras, 1952.
106. *Sastri.* The Science of Music. – Tanjore, 1954.
107. *Sathyararyana R.* Karnataka Music: a synoptic survey. – New Delhi, 1987.

108. *Shankar R.* My Music, my Life. – Delhi, 1972.
109. *Sharma K.P.* Tabla-bodh. – Katmandu, 1972 (in Nepali).
110. *Sharma P.L.* The Origin of Thumri. – New Delhi, 1970.
111. *Shastri S.N.* The Laws and Practices of Sanskrit Drama. – Varanasi, 1961 (Vol. I).
112. *Srikantha.* Rasakaumudi / Ed. by A.N. Jani. Gaekwad Oriental series. № 143. – Baroda, 1963.
113. *Shriramcharitamanas* / Comment. Hanumanprasad Poddar. – Gorakhpur, 1983 (in Hindi).
114. *Tagore S.M.* Hindu Music. – Calcutta, 1875.
115. *Tatacharya A.P.* Vedam Potrum Geetham // *Kalki Deepavali* Matar, November, 1970. – Trivandrum.
116. *The Natyasastra*. English Transl. with Critical Notes by *Rangacharya A.* – New Delhi, 1996.
117. *The Sacred and the Secular in India's Performing Arts* / Ed. by V. Subramanian. – New Delhi, 1980.
118. *Varadpande M.L.* Religion and the Theatre. – New Delhi, 1983.
119. *Vasudev D.* Mridang-tabla vadanpaddhati. – New Delhi, 1982 (in Hindi).
120. *Vatsyayan K.* Indian classical dance. – Calcutta, 1974.
121. *Waldschmidt E. A.* Contribution to Ragamala Iconography // *Bharatiya Viddya*, Vol. XX–XXI. – Bombay, 1963.

ИНДЕКС

А

- Абхиласартха чинтамани 187.
 Абхинавабхарати 82, 119.
 абхияна 129, 196.
 абхог 32.
 Абхоги (-канхра) 112, 141, 150, 196, 286, 289, 318.
 аваз ке руп 181.
 авароха 8, 52, 53, 63–70, 72–74, 77, 79, 163, 198, 202–209, 212–315.
 аварта 34, 35, 316, 317.
 агни 58.
 Адана (-канхра) 71, 113, 175, 176, 196, 292, 295, 296, 319.
 Адаранг (Фироуз Кхан) 39.
 адбхута 123, 124, 126, 127, 135, 136, 193.
 али 137.
 Айтарея-брахмана 183.
 акар-матрик 54, 183.
 Акбар 37, 295.
 акшара 59.
 аламбана-вибхав 95.
 алап 31, 32, 39, 40, 50, 145, 185.
 Алахья-билавал (Алахйа) 106, 169, 170, 196, 211, 212, 217.
 алянкар 43, 181.
 Амир Кхусру (Амир Хосров Дехлеви) 39, 106, 202, 217, 251, 271.
 амша 67.
 Ананд-бхайрав 104, 170, 196, 224, 242, 249, 320.
 Ананди (Нанд-кальян) 110, 196, 211, 224.
 анахата-нада 58.
 анга 180.
 анга-рага 90.
 андолит 43, 68–70, 142, 153, 164, 165, 200.
 анибаддха 31.
 анкиятити 45.

- антара 32, 40, 47, 317.
 анудатта 61.
 анукомал (онукомол) 56, 72, 183.
 Аратхэжа 35, 39, 46.
 Арчаутал 35, 36.
 Арджуна 173, 174, 195.
 ароха 8, 52, 53, 63–70, 72–74, 77, 79, 163–165, 202–315.
 арохавароха-сваруп 74.
 артха-шрингар 138.
 Асавари 105, 141, 144, 145, 171–173, 190, 269, 292, 294, 299, 306, 308–311, 321.
 Асавари (тхат) 103, 105, 116, 117, 146, 147, 163, 196, 286, 292–297.
 атикомал 56, 72, 183.
 атисвара 62.
 аудава 53, 63, 65, 69, 79, 81, 91, 198.
 ахата-нада 58.
 Ахир-бхайрав 104, 169, 196, 242, 247, 322.
 аята 55, 193.

Б

- Багешри 113, 158, 164, 196, 267, 270, 291, 323.
 Багешри-канхра 112, 150, 196, 286, 290, 291.
 бада-кхаял 39, 40, 42.
 Байраги 103, 105, 147, 196, 298, 302, 324.
 бандиш 28.
 бауль 45.
 Бахар 83, 87, 88, 196, 267, 272.
 Бахара-васанта (Вахара-васанта) 91.
 Бенгал-бхайрав 104, 196, 242, 251.
 Бибхас (Вибхас) 104, 196, 242, 247, 325.
 бибхатса 123, 126, 127, 129, 193.
 Билавал (тхат) 86, 103, 105, 115, 154, 157–160, 163, 206, 211–229, 240, 249.
 Биласкхани-тоди 106, 150, 169, 196, 298, 301, 326.
 Биндрабани-саранг 108, 170, 196, 282, 283, 327.
 бинду 59, 140, 145.
 Бихаг (Бехаг) 111, 135, 154, 196, 211, 218, 224, 328.

бол-тан 40.

Боршамонголь 83.

борша-шонгит 84.

Бошонтотшоб 84.

брахмагити 178.

Бриндаван 89.

Брихадлеши 25, 184, 186.

бхава 127, 189.

бхавабханджана 60.

Бхагавадгита 45, 173.

бхаджан 85, 279.

Бхайрав 69, 104, 116, 168, 196, 243–245, 306, 311, 313, 314, 329.

Бхайрав (тхат) 103, 110, 116, 146, 242–252.

Бхайрав-васант 87.

Бхайрави 47, 101, 106, 196, 297–299, 330.

Бхайрави (тхат) 103, 105, 116, 163, 298–302.

бхакти 85, 97, 98, 103–115, 124, 131, 135–137, 139, 141, 142, 148–154, 158, 159, 165, 167–175, 180, 184, 194, 195, 199, 202, 206, 208, 209, 212–215, 217, 219, 220, 224–227, 232, 242, 244–246, 248, 251, 254–264, 268, 269, 270, 275, 276, 279, 281, 287, 290, 295–297, 299–302, 305, 306, 310–312, 314, 315.

Бхарата Муни 24, 119, 120, 124, 125, 136, 138, 178, 182, 188, 193. бхари 34.

Бхатияр 103, 105, 116, 150, 196, 260, 265, 331.

Бхаткханде В.Н. 9, 10, 12, 27, 73, 74, 77, 100, 117, 179, 198, 228, 240, 294, 316.

бхаянака 123, 126, 127, 131, 193.

Бхинна 99, 127.

Бхинна-панчама 82.

Бхинна-шадджа 82.

Бхимпаласи 108, 152, 196, 267, 269, 332.

Бхога-васанта 91.

Бхопали (Бхуп-кальян) 71, 111, 169, 196, 201, 203, 213, 231, 235, 237, 247, 333.

Бхопал-тоди 105, 169, 196, 298, 300, 334.

бэхилава 40.

В

вади 8, 52, 53, 67–70, 73, 74, 77, 79, 84, 142, 144, 146–153, 155–159, 160, 161, 164–166, 186, 194, 198, 202–315.

вайбхава 301.

вайдика 81, 182.

вакра 64, 70, 72, 79, 85, 86, 102, 107, 108, 110–114, 148, 151, 156, 159–163, 165, 172, 199, 206–209, 212, 215–224, 228, 229, 233, 236–239, 265, 270, 273, 276–279, 281, 283, 285, 287–289, 291, 293, 295, 296.

Вамарева 94.

Васант (Васанта, Басант) 83, 87–95, 187, 196, 253, 256, 335.

Васанта-бхайрави 91.

Васанта-мукхари 87.

Васант-бахар 87.

васантотсав 90.

ватсалья 123, 135.

Веды 55, 59, 60, 81.

Венкатамакхин 26, 182.

весара 99.

викрита 54, 57, 65, 68, 73, 74, 77, 102, 182, 183, 246, 247, 248.

виламбит (биламбит) 36, 39.

вина 4.

вишраламба-шрингар 128, 139.

вир 98, 105–107, 111, 113, 123, 131, 135, 136, 142, 144, 154, 161, 170–176, 193, 199.

вирах 105–115, 139–157, 166, 175, 199, 202, 204, 205, 209, 215, 219, 223, 225, 231, 232, 234–236, 239, 241, 244–248, 254, 255, 257–259, 261–266, 268, 269, 271–273, 280, 284, 288–291, 293, 294, 297, 302, 304, 306, 311, 312, 314.

Вишну 103, 104, 113, 124, 148, 170, 226, 249.

Г

гамака 43, 181.

гана 32, 84, 178.

гандхара (га) 54, 65, 185, 186, 198.

гандхарва 24, 60, 63, 121, 132, 185.

Гандхари 117.
 Ганеш 111, 315.
 гаранхати 46.
 гат 50, 51.
 Гаудакукубха 82.
 Гауд-малхар 86, 160, 196, 211, 228, 229.
 Гауд-саранг 108, 116, 169, 196, 201, 209.
 Гаури 110, 116, 170, 196, 242, 248, 336.
 гаян-самайа 73, 74.
 Гиридхар 106, 214.
 гита 30, 39.
 Гита Говинда 29, 180.
 гити 32, 41, 71, 75, 84, 96, 99, 133, 134, 148, 152, 153, 162, 169, 178, 183, 192.
 Гопика-васанта 91.
 Горакх-кальян 111, 158, 175, 196, 230, 240.
 грама 25, 185.
 грама-рага 24, 178.
 Гуджери-тоди (Гурджари-тори) 106, 196, 303, 305, 337.
 Гункали (Гунакрия) 104, 196, 242, 243, 245, 338, 339.
 Гхара 114, 116, 156, 196, 230, 238, 340.
 гхарана 7, 8, 23, 42, 72, 91, 137, 179, 180, 181, 188, 190.
 Гхулам Наби 46.
 гуру 6, 10, 13, 42, 69, 71, 153, 161, 166, 316.

Д

Дадра (тал) 34.
 дадра 47.
 дайавати 55.
 Дамодара Мишра 93, 133.
 Дарбари (-канхра) 69–71, 113, 196, 292, 295, 296, 341, 342.
 даса-лакшана 66.
 Даттила 131.
 двитья 62.
 деванагари 70, 186.
 Девгандхар 117, 196.
 Девгири(-билавал) 106, 169, 211, 214, 343.

Деси 106, 169, 196, 292, 293, 344.
 Деш 47, 112, 116, 196, 230–234, 345.
 Деши-хиндола 83, 90, 187.
 Дешкар 71, 105, 170, 172, 173, 196, 203, 211, 213, 346–348.
 Деши-малхар 86, 196, 230, 241.
 Джасайджайванти 113, 158, 162, 196, 230, 236, 280, 349.
 Джасит 108, 109, 116, 196, 260, 264, 350.
 Джасит-кальян 71, 111, 196, 201, 204.
 Джалдхар-кедар 196, 211, 222.
 джанак-рага 90.
 Джангала (Зангола) 47, 111, 196, 267, 271, 351.
 джати 24, 25, 52, 53, 54, 57, 63–65, 67–69, 74, 75, 77, 79, 90, 132, 142, 178, 185, 202–315.
 джатирага 178.
 джатирага-гана 178.
 джатра 44, 172.
 Джсаунпури 105, 147, 196, 292, 293, 352.
 Джаядева 29.
 Джаянт-малхар 64, 85, 163, 196, 275, 279.
 Джэсаири 109, 196, 253, 259, 353.
 джива 70, 142.
 Джог 112, 116, 196, 307, 310, 311.
 Джогия 69, 104, 169, 196, 242, 244, 354.
 Джог-кауни 112, 116, 196, 307, 311.
 джод (джор) 50.
 джхадкханти 46.
 джхала 50.
 Джхалтал 34–36, 39, 318, 320, 323, 325, 329, 357, 361, 371–373, 378–380, 386, 391, 400, 407, 410, 413–415.
 Джхинджхоти 47, 114, 116, 148, 196, 230, 235, 355.
 Джхумра 39.
 Дипак 111, 116, 196, 253, 258, 259, 356–358.
 дипта 55, 193.
 друт 36, 40.
 Дукха-гандхара 127.
 Дурга 113, 172, 173, 196, 230, 237, 359.
 дхайвата (дха) 54, 65, 186.
 Дхамар 33, 35, 41, 42, 344.

Дхани 108, 196, 267, 270, 360.
дхап-киртан 49.
дхарма-ган 49.
дхарма-шрингар 138.
дхату 180.
дхрува 44.
дхрува-прабандха 23, 30, 45, 180.
дхрупад 6, 28, 30–33, 36–42, 46, 49, 50, 76, 101, 134, 155, 176, 180, 185, 273, 299, 317, 336, 341, 354, 357, 358, 383, 411.
дхрупадия 6, 7, 37, 91, 155.
дхун 162, 239, 240.

З

замзама 46.
Зилаф 104, 169, 196, 242, 251, 361.

И

Иман (Йаман) 110, 111, 196, 201–203, 216, 217, 362.
Иман-кальян (Йаман-кальян) 110, 111, 151, 170, 196, 201, 202, 262, 363.
Индра 175.
Индра-сабха 175.
йама 99.
Йамани-билавал 107, 159, 196, 211, 216, 225.

К

каджри 47, 49.
Кайшика 82, 83, 127.
кала 74.
Кала-вананта 91.
Калингада 105, 145, 146, 196, 242, 246, 364.
Каллинатха 25, 59.
Кальян (тхат) 103, 105, 115, 154, 158, 161, 163, 201–209.
Кальяна-вананта 87, 91.
камакала 58.
кама-шрингар 138.

Камод 112, 158, 161, 196, 201, 207, 232, 365.

кан 204.

канхра (канара, канада, канха) 103, 112, 116, 163, 169, 170, 286–291.
карана 129.

Карнатака 10, 26, 27, 28, 98, 112, 174.

каруна 55, 123, 124, 126, 135, 136, 144, 193, 202.

катхак 48, 175, 176.

Кауши-канхра 83, 112, 150, 196, 286, 289.

Каушик-дхани 83, 112, 150, 196, 211, 219.

Кафи 47, 114, 156, 157, 196, 267, 268, 366.

Кафи (тхат) 85, 88, 103, 116, 146, 148, 163, 165, 228, 248, 267–291.

Кафи-канхра 112, 150, 196, 286, 291.

Кедар 113, 116, 196, 201, 206, 207, 367.

Кирвани 115, 117, 197, 307, 314, 368.

киртан 38, 45, 46, 182.

киртигана 45.

комал (комоль) 54, 56, 64, 68, 74, 103, 118, 120, 123, 153–166, 170, 175, 199, 229, 239, 240, 243, 245, 260–262, 272, 273–277, 279–282, 284, 293, 295, 297, 300, 301, 304–306, 310.

Коракуринджи 127.

Кришна 29, 45, 49, 88, 89, 93, 94, 108, 113, 169, 170, 171, 174–176, 180, 195, 210, 220, 235, 283, 286, 296.

кришна-киртан 45.

крушта 62.

Кукубх-билавал 107, 197, 211, 215.

кундалини 58.

кхали 34.

Кхамадж 47, 113, 114, 155, 156, 197, 230, 231, 369.

Кхамадж (тхат) 86, 103, 115, 148, 156, 158, 162, 163, 230–241.

Кхамбавати 112, 197, 230, 238, 239.

Кхат 117.

кхатакали 173.

Кхат-тоди 117.

кхаял 6, 38–44, 47, 49, 50, 76, 134, 175, 176, 273, 317–319, 322–324, 326–329, 332–335, 337–340, 342, 343, 345–350, 352, 353, 355, 356, 359–365, 367, 368, 370, 371, 373–375, 377–382, 384, 386, 388–390, 392, 394–399, 402–404, 407–410, 412–417.

А

лагху 34.
лайа 36, 40.
Лакшман 170, 212.
Лалит 103, 104, 116, 169, 175, 176, 197, 260, 263, 370.
Ланка-дахан-саранг 107, 170, 197, 282, 284, 371.
ласья 59.
лаукика 81.
Лачха-сакх 107, 157, 159, 197, 211, 226, 372.
локаранджана 60.

М

Мадхан 128.
Мадхаман 46, 127.
Мадхуванти 108, 116, 157, 165, 166, 197, 307, 309, 310, 373, 374.
Мадху-каунс 113, 116, 158, 165, 197, 307, 310.
Мадхумад-саранг 108, 165, 197, 282, 283, 375.
мадхура-бхакти 195.
мадхья 36, 55, 61, 64, 193, 199.
мадхьяма (ма) 54, 65, 92, 185, 186, 191, 192.
Малашири 53, 116, 197, 307, 313, 314, 376.
Малава-панчама 83.
Малигаура 110, 116, 197, 260, 266, 377.
Малкаунс 113, 116, 141, 174, 197, 298, 300, 378, 379.
Малоха-кедар 113, 170, 197, 211, 220.
малхар 84, 85, 86, 103, 116, 163, 275–281.
Мамматачарья 90, 132, 187.
мана 138.
манахарсани 46.
мангалагити 44.
Манд III, 159, 197, 211, 219.
мандра 61, 62, 64, 70, 199, 233.
Мансингх Томар 37.
мантра 31, 82, 180, 184.
Марва 74, 110, 116, 140, 141, 197, 260, 261.
Марва (тхат) 103, 116, 260–266, 380.
Марга-хиндола 90.

Матанга 25, 89, 184, 186.
матра 34–36, 127.
матра-вибхаг 34.
Махабхарата 178.
Махабхашья 58.
Махадев 87, 94, 113, 226.
Мегх 83, 85, 197, 242, 250, 267, 274, 276.
Мегх-малхар 85, 197, 274, 275, 276, 381.
Мегх-ранджини 104, 170, 197, 242, 250.
мела 26, 27.
мелакарта 26.
милан 105–108, 110–115, 139, 140, 144, 150–164, 166, 170, 175, 199, 204, 205, 216, 220–222, 226, 227, 231, 232, 234, 235, 239, 240, 244, 247, 257, 259, 262, 264, 265, 268–271, 274, 280, 283, 287, 288, 291, 297, 304–307, 309, 311, 313, 314.
минд (мид, мир) 43, 200.
Мирабай 85.
Мирабай-ки-малхар 85, 163, 197, 275, 278.
Миян-ки-малхар 85, 197, 275, 276, 280, 382.
Миян-ки-саранг 64, 108, 197, 282, 284, 383.
Миян-ки-тоди 106, 108, 169, 197, 303, 304, 305, 384.
мокша 124, 138.
мохара 32.
мриданг 37.
мриду 55, 193.
мудра 129.
Мултани 108, 116, 157–159, 163, 197, 303, 305, 306, 385.
мурчхана 25, 185.

Н

нава раса 123, 128.
нада 58.
нада-брахма 58.
нандигити 170.
Нарадишикша 55, 81, 185.
натагити (натьягити) 49, 174.
Нам-билавал 107, 159, 197, 211, 217.

Нат-малхар 86, 159, 160, 197, 211, 229.
 Нат-нараян 105, 172, 197, 211, 220, 386.
 Натъяшастра 24, 55, 119, 124, 128, 138, 178, 182, 188, 191.
 Наяка Гопала 37.
 Наяк-бакшиу-ки-малхар 86, 197, 275, 281.
 Наяк-дохнду-ки-малхар 86, 197, 275, 280.
 Наяки-канхра 113, 158, 164, 165, 197, 286, 287, 387.
 Наяк-чарджу-ки-малхар 86, 197, 275, 280.
 нибаддха 30, 31.
 нирьяса 119.
 нис-шабда 185.
 нишада (ни) 54, 65, 186.

О
 ом 59.

П
 падāвали 46.
 падāвали-киртан 45, 49, 91.
 пакад 8, 52, 67, 70, 72, 74, 77, 79, 199, 202–315.
 пакхавадж 36, 37.
 пандит 176.
 панчали 45.
 Панчам 87, 88.
 панчама (па) 54, 65, 185, 186.
 Парадж 115, 116, 151, 197, 253, 388, 389.
 Парвати 59, 103, 110, 111, 168, 170, 172, 222, 243, 248, 299.
 Паршвадева 90, 92.
 Патдип 108, 116, 157, 165, 197, 307, 308, 390.
 Пāтманджари 107, 157, 197, 211, 227, 391.
 Пахāди (Пахāри) 47, 114, 116, 158, 162, 163, 197, 230, 239, 392.
 Пилу 47, 111, 197, 267, 273, 393.
 Поранир 127.
 ปราบанда 23, 25, 28–30, 41, 75, 89, 179, 180, 193.
 пракар 75.
 пракрити 59, 71, 72, 79, 199, 202–315.
 прана 58, 121.

праная 138.
 пратхама 62.
 прахара (пахара) 75, 99, 100, 103, 107–110, 115, 116.
 према 138.
 Премкхолита 83.
 Пурандарадаса 36.
 пурванг 68, 70, 71, 79, 105, 110–115, 199.
 Пурви (Пуроби) 109, 197, 253, 254, 394.
 Пурви (тхат) 88, 103, 116, 140, 253–259.
 Пурия 71, 115, 116, 141, 150, 151, 197, 253, 254, 260–262, 395.
 Пурия-дханашри 109, 149, 197, 253, 254, 396.
 Пурия-кальян 110, 116, 141, 151, 197, 260, 262, 397.

Р
 рабиндрошонгит 13, 180, 182, 183, 187, 189.
 рага (определение) 5, (75–76) 77, (79, 145).
 рагадая 45.
 рагамала 88, 132, 133, 243.
 Рага сагара 131, 132, 203, 243.
 рагини 93, 137, 145.
 Раг-кутухала 243.
 раг-рагини 46, 83.
 рагсангит 4, 6, 7, 10, 13, 22, 24, 25, 28–30, 38, 40–43, 46–49, 63, 76, 81, 121–123, 128, 139, 153, 154, 171, 176, 177, 185, 192.
 Рагешри 112, 197, 230, 235.
 Радха 29, 45, 49, 89, 113, 169, 170, 171, 175, 176, 180, 195, 220, 235, 296.
 Рама 104, 105, 148, 170, 171, 195, 215, 246.
 Рама-виджая 148.
 Рамаяна 107, 124, 170, 178, 285.
 Рамдаси-малхар 64, 85, 197, 275, 278.
 Рамкали 104, 170, 171, 197, 223, 242, 245, 270, 314, 398.
 Рампур-Сахасван гхарана 8, 137.
 рамья 53.
 раса 5, 7, 8, 11, 12, 33, 41–44, 48, 49, 52, 57, 63, 66–68, 72, 75–77, 79, 80, 84–88, 90, 95, 97, 98, 102–116, 118–176, 182, 185, 189, 193, 194, 199, 202–210, 212–229, 231–241, 243–252, 254–259, 261–266, 268–281, 283–285, 287–291, 293–297, 299–302, 304–306, 308–315.

расабхаса 127.
расавант 59, 61.
расакалатмака 121.
расанубхава 119.
расика 122.
Рас-лила 45.
рати 135, 138.
раудра 55, 123–126, 131, 136, 172, 193.
рачана (рачона) 28.
ренети 46.
Ригведа 61, 82, 185.
риту-ган 82, 187.
риту-натто 83.
риту-ранга 82, 84, 187.
ричи 61.
ришабха (ре) 54, 65, 185, 186.
рупак-алапти 39.

С

Савани-кальян 197, 201, 205.
Садаранг (Ниямат Кхан) 39, 152, 270.
салага-суда 180.
сам 34.
Самаведа 29, 61, 185.
самагана 23, 24, 55, 60–62, 81, 121–123, 132, 185.
самайа 8, 12, 52, 73, 74, 79–81, 198, 202–315.
Самант-саранг 107, 169, 197, 282, 285, 399.
саманья 71, 73, 79, 199.
саманы 59, 61–63, 132, 185.
самбхога-шрингар 128, 139.
самвади 8, 52, 53, 67–70, 73, 74, 77, 79, 84, 142, 144, 146–149, 152–162, 164, 165, 186, 194, 198, 202–315.
сампурна 53, 63, 65, 69, 79, 81, 91, 198, 202.
сангам 109, 258.
сангит 10, 24, 73.
Сангита-дарпана 93, 132, 203.
Сангита макаранда 91.

Сангита рага калпадрума 162, 164, 203, 237.
Сангита ратнакара 25, 99, 132, 178, 180, 182, 186.
Сангита ратнакаратика 25.
Сангита ратнамала 132, 187.
Сангита самаясара 90.
Сангита сударшана 91.
Сангита таранга 91.
Сангитсара рагмала 179.
сандхи 96, 150.
сандхья-вандана 96.
санчари 32.
сарал шастрия сангит 47.
саранг 103, 116, 163, 282–285.
саранги 50.
сарод 4.
Сарасвати 58, 103, 104, 109, 244, 258.
Сарасвати-хридайаламкара 188.
Сарпарда-билавал 106, 169, 197, 211, 216.
сат 119.
са-шабда 185.
Сваами Харидас 37, 38.
свара 5, 8, 25, 31, 44, 52–57, 59, 61–74, 77, 79, 85, 90–93, 98, 100, 101, 106, 130, 140–149, 152–167, 170, 173–175, 182, 183, 185, 186, 193, 194, 198–200, 316.
сварита 61.
сварупа 138.
Сени-гхарана 91.
Синдхи-бхайрави 47, 107, 147, 197, 292, 297, 400.
Синдура 47, 111, 197, 267, 268, 401.
Сита 104, 105, 107, 148, 170, 171, 215, 246, 285.
Сита-сваймвара 148.
ситар 4.
снеха 138.
соллу 34.
Соратх 113, 170, 197, 230, 234, 402.
Сохини 71, 115, 116, 141, 197, 260, 262, 263, 403.
спхота 138.
стобха 121.

стотра (стути) 29, 41, 179.

стхан 32, 40, 317.

стханбхава 125, 126, 135, 138.

стхана 61, 63.

стханасвара 61.

Сухрай-канхра (-канара) 112, 164, 165, 197, 286, 289.

Сурдас 85, 278.

Сур-малхар 85, 197, 275, 277, 404.

Сука-канхра (-канара) 112, 148, 171, 197, 286, 288.

Т

табла 36, 40.

Тагор, Рабиндранат 46, 51, 83, 104, 114, 115, 182, 256.

Таккарага (Такка) 82.

тал (тала) 6, 25, 28–30, 33–36, 39, 44, 46, 59, 75, 127, 128, 145, 180, 316, 317.

талер бол 34.

тали 34.

тан 40.

тандава 59.

танпура (гампура, тамбура) 4, 37, 40.

Тансен, Миян 26, 37, 85, 91, 111, 154, 179, 218, 259, 277, 284, 295, 305.

тап-кхалл 47.

таппа 46, 47, 76, 134, 351.

тара 61, 64, 199, 234.

тарана 6, 43, 44, 76, 385.

Таркан 128.

террукутту 44.

тивра 53, 54, 64, 65, 68, 71, 74, 89, 101, 103, 151, 152, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 170, 175, 194, 200–208, 217, 218, 222, 224, 253, 254, 256, 257, 260, 262–264, 303, 305, 309, 310, 312, 313.

Тилак-камод 114, 197, 230, 232, 405.

Тиланг 47, 114, 116, 156, 157, 197, 230, 232, 406.

Тинтал (Тритал) 35, 36, 39, 319, 322, 324, 326–328, 330–333, 335, 337–340, 342, 343, 345–353, 355, 356, 359, 360, 362–364, 366, 367, 369, 370, 374–377, 381, 382, 384, 385, 387, 392–399, 401–406, 408, 409, 412, 416, 417.

Тоди (тхат) 103, 105, 116, 158, 163, 303–306.

триварга 138.

Тривени 109, 197, 253, 257, 258, 407.

тригуна 61.

триджагат 61.

трикала 61.

тристхана 61.

третья 62.

тхат 9, 27, 73, 74, 77, 78, 102, 103, 115–117, 154, 155, 158–165, 167, 196, 198, 201–307.

Тхонду 127.

тхумри 6, 47–49, 76, 134, 155–157, 182, 231, 232, 234, 236, 245, 268, 269, 273, 297, 317, 330, 369, 393, 401, 406.

тхумри-андаз 48.

тхэка 34–36, 38, 180.

Тэора 34, 36, 46.

У

улатта 61.

удгатар 59.

удхипана-вибхава-шрингара 95.

улад 6–8, 42, 137, 176, 177.

уттаранг 68, 71, 72, 77, 79, 86, 105, 110, 111, 113, 115, 199.

утхав 74.

Х

Хамир 112, 158, 161, 197, 201, 208, 408.

Хансдхвани (Шанкара-каран) 111, 116, 197, 307, 315, 409.

Ханскинкии 71, 110, 146, 197, 267, 272, 410.

Хануман 107, 170, 195, 285.

Хари-кауна 113, 117, 197, 307, 313.

харша 164, 270.

хаста 129.

хасья 123, 124, 131, 135, 136, 193.

Хем-кальян 110, 197, 211, 223.

Хиджаз 104, 197, 242, 252, 411.

Хиндол 87, 88, 90, 94, 95, 105, 197, 201, 202, 209.

Хиндола-васанта 91.
Хиндол-панчам 88.
Хиндустани 10, 22, 27, 28, 34, 36, 64, 70, 78, 79, 91, 174, 175, 315.
холи 33, 89, 268.
хори-дхамар 6, 33, 37, 41, 42, 47, 49.

Ч

Чайтанья 45.
чакра 58.
чалан 72–74, 79, 199, 202–315.
Чандра-кант 110, 197, 211, 225.
Чандра-каунс 113, 116, 158, 165, 197, 307, 308, 412.
чатурварга 138.
Чатурданди пракашика 26, 182.
чатурмасья 82.
чауртга 62.
Чаутал 35, 36, 321, 336, 341, 354, 383, 388, 390, 411.
чиза 40.
чит 119.
Чхайа 111, 170, 197, 211, 221, 413.
чхота-кхаял 40, 42.

Ш

шадава 53, 63–66, 79, 91, 198.
шадджа (са) 54, 65, 92, 185, 186.
шал-грама-рагади 178.
шакти 113, 173, 237.
шама 124.
Шанкара 113, 172, 197, 211, 225, 226.
шанта 113, 123–125, 136, 138, 168.
Шарнгадева 25, 83, 90, 99, 132, 178, 180, 182, 186, 187.
Шародотшоб 83.
Шахана-канхра (-канара) 114, 197, 286, 287, 414.
шахнай 4.
Шешборшон 83.
Шива 59, 94, 103–105, 110, 111, 113, 168, 170, 172, 213, 222, 226,
243, 248, 250.

Шива-натарадж 105, 172, 221.
Шивамат-бхайрав 104, 170, 197, 242, 250.
Шйам-кальян 65, 111, 158, 161, 197, 201, 206, 415.
Шри (Шри рага) 83, 110, 145, 197, 253, 255, 416.
Шри-кальян 111, 116, 197, 307, 312.
Шрикантхи 127.

шрингар (шрингара) 41, 85, 86, 88, 89, 98, 103–115, 123, 124, 126,
131, 135–171, 174–176, 193, 199.
шрингаре-виниюджате 90.
шрингар-чанчал 112, 164, 165.
шрути 25, 52, 54–56, 66, 68, 143, 193.
шуддха 53–57, 64, 65, 68, 74, 77, 85, 91, 99, 103, 146, 147, 154–
157, 161–164, 175, 182, 183, 200, 203.
Шуддха-билавал 106, 169, 170, 197, 211, 212.
Шуддха-васанта 90, 91.
Шуддха-кальян 71, 197, 201, 204.
Шуддха-саранг 107, 197, 307, 311, 417.
Шуддха-тоди 107, 197, 303, 304.
Шукул-билавал 105, 170, 197, 211, 214.
Шурпхак 34–36.

Э

Эктал 35, 36, 39, 127, 334, 365, 368.

Я

якшагана 44.

Государственный институт искусствознания



Татьяна Морозова

Рага в музыке Хиндустани

современный период

ЗАО «Издательство ИКАР»

Лицензии:

ЛР № 065221 от 17 июня 1997 г.

ПД № 00451 от 29 марта 2000 г.

Москва, ул. Академика Волгина, д. 6. Тел.: 936-83-28, 330-89-77

Формат 60x84/16. Гарнитура "Times".

Бумага офсетная. Печать офсетная. Заказ № 69.

Объём 27,75 усл.печ.л. Тираж 500 экз.

стра- ница	стро- ка	напеча- тано	следует читать
388	1	<i>КХАЯЛ</i>	<i>ДХРУПАД</i>