



**РАГА КАК КЛЮЧЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В
ИНДИЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ**
RAGA AS THE KEY CONCEPT OF MUSICAL THINKING IN INDIAN CLASSICAL MUSIC

Rauf KERİMOV*

Информация о статье	АННОТАЦИЯ
<p>✉ Получена: 08.11.2018 ✓ Принята: 03.12.2018</p>	<p>Индийская музыка—одна из самых совершенных и утонченных музыкальных систем в мире. Выработанная ею система микроинтервалов, мелодические модели и ритмические рисунки представляют собой ценнейший вклад в мировую музыкальную культуру. В основе данного исследования лежит анализ феномена <i>ragi</i> как главной концепции для восприятия классической индийской музыки и являющийся центральным понятием индийской музыкальной культуры. <i>Raga</i>— это искусство мелодической импровизации, осуществляемой в фиксированных границах лада и заданных ритмических рисунков, где в процессе исполнения тема подвергается интенсивному развитию. В данной статье содержится общая информация о теории музыки, эстетики, философии, религии и истории Индии. Вкратце описана история возникновения музыкальной культуры и традиционных форм индийской классической музыки, а также перечень музыкальных инструментов встречающихся в разных традициях. Изложена краткая характеристика и структура Индийской ладовой системы, приведены соответствия интервалам, ступеням и нотам европейской музыке. Определены составные части <i>ragi</i>, взаимоотношения внутри данной системы, выявляя доминирующий элемент философско-эстетического сочетания. Дано разностороннее описание составных специфических компонентов <i>ragi</i>. С культурологических позиций, затронуты некоторые вопросы различий между понятиями о музыке в Индии и на Западе. В заключении приведены выводы, расценивая <i>ragu</i> звуковой формой, производящий определённый образ мышления в психике человека, способствующий создать психоэмоциональные состояния.</p>
<p>Ключевые слова: <i>Индийская классическая музыка,</i> <i>Raga,</i> <i>Rasa,</i> <i>Tala,</i> <i>Śruti.</i></p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>✉ Received: 11.08.2018 ✓ Accepted: 12.03.2018</p>	<p>Indian music is one of the most perfect and sophisticated music systems in the world. Microintervals, melodic models and rhythmic patterns, revealed by the Indian music, have made a valuable contribution to world music culture. This study is based on the analysis of the phenomenon of raga, the central concept of Indian musical culture, as the main concept for the perception of classical Indian music. A raga is an art of melodic improvisation, carried out in fixed boundaries of the mode and given rhythmic patterns. This article contains general information about the theory of music, aesthetics, philosophy, religion and history of India. A brief excursion describes the history of the emergence of musical culture and traditional forms of Indian classical music, as well as a list of musical instruments found in different traditions. This paper presents a laconic description structure of the Indian modal system and gives the correspondences to the intervals and scales of European music. Revealing the dominant element of the philosophical and aesthetic combination, the components of the raga and the relationship within the system are identified. Some questions of the differences between the notions of music in India and in the West are touched upon. In conclusion, raga has been regarded as a sound form by producing a certain way of thinking in the human psyche and helping create psycho-emotional states.</p>
<p>Keywords: <i>Indian classical music,</i> <i>Raga,</i> <i>Rasa,</i> <i>Tala,</i> <i>Śruti.</i></p>	

Extended Abstract

This article proposes a musicological study of the phenomenon of *raga*, the central notion of Indian musical culture, as the main concept for the perception of classical Indian music. This study is based on a review of Indian classical music within the musical culture of the region and a brief aesthetic analysis of *raga* as a key term for the perception of Indian music. This paper discusses some issues of the Indian theory of music in detail such as aesthetics, philosophy, religion and history, a description of the specific components, the establishment of differences between the concepts of music in India and the West.

The focus of this research is distinctive Indian music with a unique interweaving of rich traditions and trends in the musical panorama of civilizations. The subject of this research is the phenomenon of *raga*, the central concept of Indian musical culture. The methodological basis of the work is the principle of an integrated approach that considers the *raga* simultaneously from a culturological standpoint. Such a method allows the inclusion in the admits circle of a number of related fields of science and culture, without which it is not possible to comprehensively highlight the phenomenon under study.

An introduction, general history of musical culture and regional traditional forms, as well as the list of musical instruments found in these traditions, are touched upon. A brief description and structure of the Indian modal system of *saptak* are described, the specificity of the *swara* line and microchromatic steps of the *shruti* are revealed. The correspondences to the intervals, scales and notes of European music are given. This paper identifies and summarizes the views of the genre triad of *raga*, *rasa*, *tala* by identifying the features and basic characteristics. In addition, a multifaceted and diversified definition of the constituent specific components of *raga* with a description of their content is given. In the course of the study, the specificity of the process of *raga* deployment is considered; melodic formulas (*aroha-avaroha*), the component sounds of *vadi*, *samvadi*, *anuvadi*, *vivadi*, philosophical-aesthetic essence and originality of the performance of these sounds are defined. Revealing the dominant element, the etymology of the names of the main sounds and relationships within the given system is traced. It should be noted that all these expressions give a clear concept of its use and speak of the highest level of creative imagination.

Summing up the analysis, conclusions are made regarding the *raga* in sound model, which produces a certain way of thinking in the human psyche and contributes to the creation of psycho-emotional states. On the basis of this thinking, an aesthetic concept of *rasa* arises, contributing to “introducing” a person into emotional states. At the same time, the uniqueness of the Indian musical culture lies in the fact that, unlike the European one, which has strongly been mutated in its conceptual foundations, for thousands of years it has remained committed to the original sources that form the basis of philosophical thinking. Along with this, interpreting from cultural points of view, the work touched upon some issues of the differences between the concepts of music in India and in the West.

On the basis of the above, *raga* can be defined as the principle of dynamic deployment of sound form, characteristic of philosophical thinking, a system of between sound, music, and a person with his physiological, psycho-emotional sensory potential. This phenomenon is also relevant because the *raga* reflects different sides of the same reality. It plays an important role in the relationships between the performer, instrument and listener. Such communication reveals its individual elements and the connections between them.

All these factors together form the basis of *raga* as a universal type of philosophical thinking of Indian culture. *Raga* as a principle of organization of sound space, *rasa* as a mood denoting aesthetic satisfaction and *tala* as a cyclical concept of time, are inextricably linked and form the foundation of the Indian musical culture for more than two thousand years.

KLASİK HİNT MÜZİĞİNDE ANAHTAR BİR MÜZİKAL DÜŞÜNME KAVRAMI OLARAK RAGA

Özet

Hint müziği, eski çağlardan günümüze süregelen dünyanın en mükemmel müzik sistemlerinden biridir. Bu müzik sisteminin ortaya çıkardığı melodik modeller, ritmik kalıplar ve mikro aralıklar dünya müzik kültürüne değerli bir katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada, klasik Hint müziğinin algılanması bağlamında Hint müzik kültürünün ana kavramlarından olan raga fenomeninin kısa analizi ele alınmaktadır. Raga, belli bir tonalitenin sınırları içinde ana temanın devamlı geliştirilerek ritmik desenlerle süslediği bir doğaçlama sanatıdır.

Makalede Hindistan’ın müzik teorisi, estetiği, felsefesi, dini ve tarihi hakkında genel bilgilere yer verilmektedir. Hint müzik kültürünün ve klasik müzik biçimlerinin oluşumu tarihine kısaca değinerek, farklı müzik

geleneklerine ait çalgılar tanıtılmıştır. Ses diziminin kısa karakteristiği ve yapısı irdelenerek Avrupa müziğindeki aralık, perde ve nota sistemine ilişkin karşılıkları belirtilmiştir. Bütünleşik bir sistem perspektifinden raga'nın ana öğeleri ve onların karşılıklı işlevleri yorumlanmış, bu felsefi ve estetik birleşimin dominant unsuru belirtilmiştir. Raga'da bulunan spesifik bileşenlerin içerikleri çok yönlü tanımlanarak incelenmiştir. Öte yandan, kültürel bakış açısından yola çıkarak Hindistan ve Batılı müzik anlayışı arasındaki bazı farklılıklara da değinilmiştir. Özetlenen analiz sonuçlarına göre raga, insan zihninde psikolojik-duygusal durumun oluşumuna katkısı bulunan, belirli düşünme biçimi üreten bir ses modeli olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Klasik Hint müziği, raga, rasa, tala, śruti.

Введение

Сущность музыкального мышления является одним из важных исследовательских направлений в музыковедении. Философский подход к данной категории позволяет интерпретировать ее как одну из форм художественного сознания, способствующую формированию и развитию музыкальной культуры. Каждая культурно-цивилизационная система продуцирует особое, присущее только ей отношение к звуку и звучанию, свои механизмы звуковоспроизведения и способы восприятия звуковой материи (Полозов 2010: 70). В процессе формирования культуры под воздействием разных факторов звуковые параметры оседают в систему музыкального мышления, фиксируя её глубинные генетические качества. Становление подобного рода звуковой системы является фактором, определяющим наступление зрелости данной культуры.

В индийской культуре существует особое отношение к звуку. По представлениям индусов, в нём содержится энергия космоса и источник всей жизни, что предполагает исключительно трепетное к нему отношение. О возникновении музыки в индийской мифологии складывалось множество легенд, свидетельствующих о важной роли музыки в культуре. Музыка всегда являлась неотъемлемой частью индийской культуры. В ней отражены многочисленные варианты инструментальных и вокальных произведений, священные гимны, народные песни, киномузыка и современная обработка традиционной музыки.

Индийская классическая музыка является субстанцией музыкальной культуры всего Индостана. Своё начало она берет в Ведах—древних священных писаниях индуистов. В ряде древних трактатов нашей эры и Средневековья индийская классическая музыка описана как сложная система, воздействующая на внешний и внутренний мир. Она полно и многогранно представлена в музыкальных традициях севера и юга Индии, охватывая как собственно вокальную и инструментальную музыку, так и сферу музыкального театра и танца. Очевиден тот факт, что музыкальное мышление, являясь составной частью общего сознания, помогает отразить и познать действительность в специфических музыкальных жанрах. Эта действительность охватывает прежде всего само бытие музыки, а через неё—и окружающие человека жизненные реалии. Поэтому высшей целью музыкального мышления является познание мира с помощью особых средств, предоставляемых музыкой. Свообразие мироощущения, усугубленное священным отношением к звуку и особым образно-интонационным восприятием, определило и специфичность ладового строения, приведшего к образованию этой сложной системы (Морозова 2003: 29).

Индийская культура в целом, как и каждый ее элемент, должна рассматриваться в контексте религии и философии. Тесная связь между этими формами общественного сознания, которые взаимообусловлены, является еще одной особенностью культуры данного региона. Поскольку в Индии религия в огромной степени отражается в жизни, с древних времен индийская музыка была тесно связана с религиозной практикой и мистическим познанием. Она всегда считалась одной из наилучших форм искусства, используемых для медитации и поклонения богам (Дева 1980: 45). В работе отражены некоторые сведения об индийской музыке, способные хоть в какой-то мере передать чудесность одного из самых захватывающих человеческих устремлений, которое соединяет на равных правах реальный и духовный мир, составляющий суть человеческого существования. **Основная задача** данной работы заключается в исследовании классической музыки в рамках индийской музыкальной культуры, а также представить инструментальную музыку с теоретической и практической точек зрения. **Целью** данной работы является краткий эстетический анализ *рага* как ключевого термина для восприятия индийской музыки, описание составных специфических компонентов, установление различий между понятиями о музыке в Индии и на Западе. **Актуальность** данной темы определяет то, что в настоящее время исследование традиционной музыки Индии является интереснейшей и неограниченной областью. **Объектом исследования** является многообразная и самобытная в своих проявлениях индийская классическая музыка с уникальным переплетением богатейших традиций и тенденций в музыкальной панораме цивилизаций. Красочность индийской музыки невероятно разнообразна удивительно интересна в качестве звукового контекста самых различных сторон культуры и искусства южноазиатского субконтинента в целом. **Предметом** исследования избран феномен *рага* в рамках индийской классической инструментальной музыки, являющийся центральным понятием индийской музыкальной культуры. В работе затрагиваются некоторые вопросы индийской теории музыки, эстетики, философии, религии и истории, без которых не представляется всесторонне осветить изучаемое явление. В **методологическом** отношении данная работа основана на принципах комплексного подхода, рассматривающего *рага* одновременно с культурологических позиций. Необходимо подчеркнуть, что данное исследование можно считать лишь кратким обзором индийской музыки, поскольку оно не дает полного представления о роли музыки в жизни индийского общества, пытаясь хоть в какой-то мере передать чудесность и восхитительность одного из самых захватывающих и благодатных человеческих устремлений, которое соединяет реальный физический и таинственный духовный мир, составляющий самую суть человеческого существования. При этом все старания направлены на то, чтобы по возможности сделать этот анализ более простым и ясным. Впрочем искусство, которое мы постараемся проанализировать, характеризуется сложной теорией и высшей степенью утонченности. Без всякого сомнения, передать словами мир звучания – дело совсем не легкое. Во избежание путаницы в значениях, в индийской терминологии, написанной кириллицей, будет использован стиль *италик*.

Общая Характеристика и Структура Индийской Классической Музыки

Общеизвестно, что народы Индии, носители древней и глубоко самобытной музыкальной культуры, от природы наделены большой музыкальностью, чувством ритма и тонким слухом. Неизменный спутник каждого этноса, музыка сопутствует индийцу в течение всей его жизни. Без нее невозможно представить себе практически ни один обряд, торжество, ярмарку, театральное представление или выступление странствующих актеров (Альбедиль 1979:1). В истории культуры Индии традиционно принято связывать происхождение музыки со временем возникновения Самаведы, куда вошли мелодии, созданные на основе литургических текстов более древних – Яджурведы и особенно Ригведы. Развиваясь, структурно и композиционно усложняясь, совершенствуя свой мелодический язык, сохраняя изначально присущий ей характер строгого песнопения, со временем она выходит за пределы ритуальности и обретает самостоятельность (Чершинцева; Ильичева 2012: 18). С течением времени в индийской классической музыке формируются две традиции: северо-индийский *хиндустани*, где на первом плане инструментальная музыка, сформировавшаяся под влиянием азиатской культуры, характерной для мусульманской традиции формой макама, и исконно южноиндийский стиль *карнатака*, в котором больше выделяется вокал. *Карнатака* считают более оригинальным и независимым от внешних влияний. Радикальных отличий между ними практически нет. Что один, что другой имеют в своей основе определенные мелодии и ритмы. Для северной традиции характерны инструментальные пьесы, для южной – пение в инструментальном сопровождении. Имея общие сходные черты, эти две системы существенно различаются как по содержанию, так и по форме. В каждой из них разный тип музыкальной системы: *тхаат* в музыке *хиндустани* и *мелакарта* в музыке *карнатака*. Музыкальные инструменты, преимущественные для традиции *хиндустани*, – *ситар*, *саранги сарод*, *шенай*, *бансури*, *тампура* и *табла*. Для стиля *карнатак* характерны *вену*, *вина*, *скрипка*, *готтувадьям*, *канджира*, *гхатам* и *мридангам* (Дева 1980:182).

Ключевой формой индийской классической музыки является *рага*. Она порождает особый тип модального мышления, сформировавшегося в результате эволюционных процессов, происшедших в сфере индийской музыкальной культуры. Сформировавшись приблизительно две тысячи лет тому назад, концепция *раги* по сей день определяет своеобразие музыкального мышления в таких странах, как Индия, Бангладеш, Пакистан, Непал, проявляясь в высоких музыкальных традициях. *Рага* – это мелодичная система, которую развивают экспромтом, согласно определенным правилам композиции. С технической точки зрения это благозвучная комбинация музыкальных тонов, с особенной конструкцией, которая, пробуждая человеческий дух, доставляет удовольствие, успокаивает ум, дарит радость.

Древнеиндийская ладовая система содержит семиступенный диатонический звукоряд. На основе космологических представлений, возникают аналогии семи основных звуков индийского лада с семью планетами Солнечной системы (Коченда 2010: 63). 7 нот индийской гаммы-*сантак* соответствуют 7 чакрам, 7 цветам радуги, 7 тканям тела, 7 аспектам существования и т.д. (Бережнова 2009: 367). Звуки гаммы обозначаются первыми слогами их санскритских наименований-*са* (*схагра*), *ри*

(рисхава), га (гандхара), ма (мадхьяма), па (пангама), дха (дхавата), ни (нисхада), и соответствуют следующему европейскому звукоряду *a, h, cis, d, e, fis, gis* (Чершинцева, Ильичева 2012: 20). Один из кардинальных элементов этой системы является *свара*. Слово «*свара*» означает звук, ее можно соотнести со ступенью звукоряда европейской музыкальной системы. Но это только приблизительная аналогия, в действительности *свара* значительно отличается от ступени. В первую очередь, одна и та же *свара* способна иметь несколько версий звуковой высоты и применяться в разных вариантах. Индийская гамма существенно отличается от обычного для западной музыки деления октавы на 12 равных полутонов, так как звуковая градация индийской октавы определяется 22 неравными интервалами менее полутона. Ступени расположены друг от друга на расстоянии нескольких микрохроматических ступеней. Эти своего рода микротоны, распознаются *шрути*¹ - которые в индийской теории музыки понимаются как наиболее тонкие из доступных восприятию различия в высоте звука. Величина *шрути* примерно равна четверти тона. *Свару* следует рассматривать как некую тоновую зону от двух до четырёх *шрути*, что позволяет воображать её интервально. Без них *рага* останется не более чем сухой, бездушный схемой (Дева 1980: 166). Музыкальная структура *раги* опирается на ладоритмические формулы, состоящие из 5-7, а иногда 9 *свар*, начавших своё происхождение от народных мелодий или культовых образцов.

Наиболее явной характеристикой *раги* является ее восходящий (*ароха*) и нисходящий (*авароха*) мелодические формульные обороты. При этом *ароха* и *авароха* некоторой *раги* могут иметь различающееся количество ступеней. Для каждой *раги* имеется ряд технических предписаний, регламентирующих ее звуковысотный состав, иерархию ладовых ступеней, особенности извлечения характерных тонов и их орнаментацию. Это делается при помощи разного рода трелей, вибрации, глиссандирования, форшлагов и т. д. Все эти способы звуковой окраски называются *гамака* (Дева 1980: 57-62). *Рагу* следует исполнять так, чтобы отчетливо выразилось ее лицо. Это достигается посредством использования определенных мелодических рисунков. Высота звука каждой *свары* с множественной микротоновой насыщенностью и специфичность эмоционально звуковой окраски определяется индивидуальными правилами отдельно для каждой *раги*. Такие тонкости, как разница в звукоряде, обход диссонантной ноты, акцент на определённую ноту, использование микротонов и другие, создают различия между *рагами*.

Рагу образно можно характеризовать как «царство звуков». Такое метафорическое название связано с тем, что в каждой *раге* имеется свое «управление» звуками («властитель», «министр», «прислуга», «противник»), которые сходны с тониками, доминантами и диссонансами в западноевропейской музыке. Эти образы отличают *раги* друг от друга. Эстетическую суть и своеобразие исполнения этих звуков можно определить следующим образом. Помимо характеризующих фраз *рага* имеет свое мелодическое ядро. Она направлена таким образом, что все движения сосредоточиваются вокруг одного тона, называемого *вади*. *Вади* – доминирующий звук, и поэтому его называют также «властителем». Он важен не только в структурном, но и в

¹Дословно «еле слышимое».

эмоциональном отношении, так как основное настроение в большой степени зависит от этого тона. В руках профессионала *вади* используется многообразно. Повторяя ее снова и снова, музыкант начинает и завершает ею рагу (Чершинцева; Ильичева 2012: 35).

Вторая по важности звук является *самвади*. Этот подчиненный опорный тон, воспроизводимый вместе с *вади*, приравнивают к «министру», который пользуясь особым расположением «властителя» во всем содействует ему. Как правило, этот звук пятая или четвертая ступень от основного тона. Музыкант импровизируя подчеркивает *самвади*, пропевая ее вместе с основным тоном. *Вади* и *самвади*, вокруг которых обыгрывается вся *рага* имеют решающее значение для определения одинаковых восходящих и нисходящих звукорядов.

Следующие интонационные тона *анувади* служат в основном для украшения. Расположенные между *самвади* и *вивади*, эти звуки не создают особого эффекта, не вносят гармоничности, но в то же время не диссонируют. Сопровождающие тона *анувади* можно приравнять к «подчиненным» (Чершинцева; Ильичева 2012: 36).

Звуки, не входящие в строй данной *раги*, называются *вивади*. Их сочетание создает нежелательное неблагозвучие. *Вивади* избегается эстетически, так как вносит неприятный эффект. Даже если их и называют «противниками», квалифицированный исполнитель использует *вивади* для предания *раге* особого вкуса. Внося особую окраску в интерпретацию этот тон имеет огромное значение.

Изучающему *рагу* все эти выражения дают ясную концепцию ее использования и говорят о высочайшем уровне творческого воображения.

Что Такое Рага?

Любое музыкальное произведение создается на основе традиционных мелодико-ритмических построений. В современном музыковедении индийскую музыку, стремящуюся к монофонии, принято называть «модальной», имея в виду, что она обусловлена ладовой спецификой. Эти традиционные ладово-ритмические построения называются *рагами* (Менон 1982: 15). *Рага*²-основополагающая концепция южноазиатского звукомышления³. Эмоциональный посыл, который несёт в себе *рага*, «окрашивает» и воздействует на сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать (Карташова 2010: 26). Подобно холсту, разум слушателя под воздействием музыки «окрашивается» и наполняется образами, приводится в определённое состояние.

Рага с трудом поддается адекватному определению. И поэтому конкретно разъяснить, что это такое в нескольких словах, невозможно. Европейским языком ее можно попытаться объяснить как «тема» или «импровизация». *Рага*, как термин обозначающий род музыки, впервые появляется в V–IX веках, в трактатах Бхараты «Натьяшастра» и Матанги «Бриххаддеша». На этом основании, формирование *раги* можно отнести к V веку н.э (Дева 1980: 9). В то же время большинство музыковедов

²С санскрита रङ्ग «краска, «тон», «цвет», хинди-«страсть».

³Этимология связана с корнем *рандж*, от глагола «окрашивать», «придавать оттенок».

считает, что в том виде, в каком *raga* нам известна, она сформировалась в XVII веке. Это своеобразный музыкальный язык со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих её основных правил. Базисной основой в *rage* выступает мелодическая форма состоящая из восходящих и нисходящих звукорядов, основанный на диатонической семиступенной системе, а также их комбинаций. Во время исполнения *ragi* основная тема развивается примерно также, как в джазовой импровизации, но с глубоким философско-поэтическим подтекстом (Danielou 1968: 22).

Хотя индийская музыка ладовая по своему характеру, *raga* далеко не исчерпывается лишь направлением на используемый звукоряд. Несмотря на некоторое сходство с восточным макамом, *ragi* не следует путать с тональностями в Ближне и Дальневосточной музыке. Значительное отличие *ragi* в том значении, которое в индийской музыке придается звуку. В философских учениях Древней Индии, звук рассматривается с точки зрения эстетических категорий, наделяясь магическими функциями, признанный основополагающей силой при возникновении вселенной, сопоставимый с сознанием и основой мира (Шестаков 1967: 55). Трактовать *ragu* лишь в её мелодической реальности или связывать с декламированием европейского типа, представляются не деликатными с точки зрения музыковедения и не отвечающими всему многообразию выражений этого уникального, поистине не имеющего по образу и подобию звукового концепта. Каждая *raga* глубоко осмыслена и имеет определённый образ. Исполнитель не выдумывает, а раскрывает *ragu*, открывая её себе заново открывает её и слушателям. В зависимости от характера данной *ragi* он должен придавать лицу нужное выражение и пользоваться надлежащими жестами.

Европейская музыка может повести слушателя через разные, порой контрастные, настроения. Она имеет драматургию и сюжет, благодаря чему слушателю приходится что-то пережить. Красота и сила *ragi* заключается в концентрации заданной единственной теме, которая в кульминации приводит слушателя к невообразимому, иногда непредвиденному результату, вплоть до прояснения и нравственного очищения. Для неподготовленного слуха *raga*, может показаться расплывчатым и хаотичным, без явно выраженных синтаксических разделений, легко различаемых начала и завершения мелодических циклов. Это в основном происходит со слушателем, привыкшим к жанру сочиненной музыки. Представляя язык выразительной системы, *raga* разворачивается звук за звуком. Это может потребовать и полчаса, и два часа. Благодаря импровизационному характеру исполнительства, допускается возникновение новых вариантов при каждом исполнении одного и того же произведения. Исполнитель завершает *ragu* высказав свои мысли и раскрывая все тончайшие эмоциональные нюансы. При всем этом, экспромт обязательно имеет определенные рамки. В то же время, исполнителю, слово «импровизатор» неприменимо. Так как, он создает композиционные схемы и трактует *ragu*, организацию звукорядов, риторические законы их интерпретации.

Концепция Раса

Характер индийской музыки не существует без исполнения, передающего состояние души. Считалось, что под влиянием *раги* у человека зарождаются определённые настроения и чувства. Каждая *рага* несет определенную присущую только ей настроение-*раса*⁴, вызывая у слушателя чувство эстетического удовлетворения. Понятие *раса* объяснить в двух словах тоже не легко. Концепция *раса* в древней философии разработано как психологическое воздействие музыки на человека. В просторечии этот термин употребляется в значении «вкус», но в некоторых контекстах переводится как «сущность» (Мещерина 2017: 210). Однако эстетическое значение этого слово гораздо шире; Ее можно выразить как пребывание и переживание в некотором психоэмоциональном состоянии. В тоже время состояние «самонаблюдения», осуществляемого в момент аффекта.

Теория *раса*, по-видимому, возникла в сфере театрального искусства, затем была воспринята поэзией, музыкой, танцем. Впервые о *расе* упоминается в древнем трактате «Натьяшастра» Бхарата Муни, предписывая каждому звукоряду определенное душевное волнение и рекомендуя классификацию настроений. *Раса* для музыки безусловно имеет огромное значение, и отличается своей спецификой. Её представление в теоретическом плане, то есть в вербальном выражении, выстраивалось на терминологии, заимствованной из известной теории *нава раса* (девять *рас*), применимой в поэзии и драме. Естественно, что не все расы, отражающие типизированные эстетические переживания, были столь же характерны для музыки, как и для театра. Средневековые индийские теоретики насчитывают девять *раса*: *Шрингара* (любовь и эротическое), *Хасйа* (веселье), *Каруна* (патетическое), *Раудра* (гнев), *Веера* (героизм), *Бхайанак* (благоговение), *Вибхатса* (отвращение), *Адбхута* (удивление) и *Шанта* (умиротворение). Соответствующие основным человеческим настроениям, *раса* в отличие от испытываемых в жизни, имеют эстетическое начало (Морозова 2007:551).

То или иное произведение искусства с помощью присущих этому искусству художественных средств вызывает и как бы «источает» определенные *раса*, которые «вкушаются» зрителем или слушателем, испытывающим при этом чувство эстетического удовлетворения (Менон 1982: 65). Это одно из основополагающих концепций индийской эстетики, обозначающее специфическое настроение, которое сопровождает акт восприятия произведения. *Раса* является конечной целью *раги*. Это духовное единение исполнителя и слушателя через музыку, в которой передается настроения и чувства *раги*. Есть мнение, что эффект *расы* можно достичь только исполнив *раги* в положенное для нее сезон и время.

Индийская музыка в целом - это импровизация, и поэтому очень многое зависит от понимания духа искусства. Эти духовные свойства музыкальных выступлений нельзя вычитать ни в одной книге. Становым хребтом, этой древней традиции является связь между музыкантом и слушателем. Импровизационный характер индийской классической музыки требует от исполнителя принимать во внимание окружающую среду, свое настроение, способы выражения, чувство, которое он улавливает от публики

⁴С санскрита रस, буквально – «вкус», «вкушение».

перед выступлением. У музыканта есть полная свобода импровизации, но он может это делать, не выходя за рамки *раги* и *талы*. Такая свобода может образовываться только после многих лет усердных репетиций. Оттого-то нельзя идентично сравнивать импровизацию в индийской музыке и в джазе.

Понятие Тала

Третьей характерной чертой классической индийской музыки является *тала*⁵. В самом общем смысле это наименование индийской метроритмической системы. Временная, метроритмическая организация индийской классической музыки чрезвычайно сложная. Она трудна для понимания в силу ее явной специфичности. Поэтому попытаемся дать хотя бы самые минимальные сведения и разъяснения. *Тала* является в некотором роде частью организма, проявляясь в биении сердца, пульсации тканей. Это огромное количество ритмических элементов, повторяющихся по кругу с фиксированным количеством долей. Для распознавания *тала* можно сравнить с «тактом», но это временной цикл с определенной структурой. Это не только комбинация метрических долей, а сложнейшая форма организации музыкального времени (Дева 1980: 184).

В техническом смысле трудно провести различия между музыкальным ритмом и ритмическим циклом *тала*, построенной на теоретических закономерностях. Общая динамика того и другого сходна. Но *тала* высокой степенью грамматической упорядоченности принципиально отличается от организации музыкального времени в европейской музыке. Нужно отметить, что он гораздо сложнее и тоньше ритма, с которым его часто путают. Своеобразнейшая черта заключается в том, что в отличие от ритма, *тала* не носит линейный характер. В западной музыке, часто встречается повторность тем и фраз частей формы. Отдельно же ритмическая повторность западным композициям не свойственна. Так как музыка и ее ритмическое строение лежат в одной плоскости и поэтому текут одновременно вплоть до полного завершения произведения. Ибо «линейный» ритм, исключая возвраты, имеет лишь поступательное движение. Но когда ритмический рисунок пробуждает у человека ощущение возвращения, структура становится повторяющейся или цикличной, как только движение по кругу приводит к постоянному возвращению к исходной точке. Именно на такой концепции заключается ритмическая организация в индийской классической музыке.

Западноевропейские такты, как правило используют квадратные сетки с четным количеством долей: 4, 8, 16, иногда 3 и 6. Ритмический рисунок индийской музыки, намного отличается от европейской. Так как он завершается не в конце, а в начале следующего, следовательно музыкальные гармонии словно накладываются друг на друга. *Тала* бывает двух типов-ритмичный и аритмичный. Они распределяются от 3 до 108 долей в цикле. Самыми популярными являются ритмы содержащие 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14 и 16 долей в цикле. Другие сложные талы, например, как 9, 11, 13, 15, 17, 19 и т.д. долей, исполняют только великие музыканты, да и то редко. Своеобразие этим рисункам придает скоординированность временных отношений (продолжительностей) и

⁵На хинди он чаще называется «тал».

ударений. В пределах секции при этом возможны и различные дополнительные членения временных единиц. Интересно отметить, что *тала* можно не только сыграть, но и проговорить. Ритмический рисунок любого *тала* может быть передан определенной слоговой формулой (*тхека*), своеобразной кодовой фразой, не имеющей какого-либо самостоятельного смысла, но служащей для узнавания *тала* и его запоминания при обучении (Менон 1982: 133). Прослушав голос наставника, ученик может сыграть это на инструменте в качестве ритма. В более конструктивном аспекте *тала*-это ритмическая модель, имеющая самостоятельное значение используемая в композициях. Это значение *тала* и является тем принципиально иным, что отличает его от метроритмической структуры западной музыки. Если в западной музыке метроритмическая структура каждого произведения индивидуальна, то в индийской музыке одно и то же *тала* может лежать в основе самых разных композиций.

Raga как принцип организации звукового пространства, и *тала* как циклическая концепция времени, неразрывно связаны между собой и составляют тот фундамент, на котором вот уже более чем два тысячелетия прочно базируется музыкальная культура данного региона.

Заключение

Трудно приложить мерки к вещам, которые представляют собой практически неизмеримые элементы жизни. Это осложняется тем, что ценности музыки главным образом субъективны и не поддаются простым формулировкам. Они настолько связаны с уровнем осознания индивида, его духовной и эмоциональной натурой, что дать какие-то четкие определения значит не выявление каких-либо стандартов, а выдумывание их. В этом случае сколько-нибудь значительное согласие людей по их поводу, кроме метафизического, представляется неестественным.

Индийская музыка часто ассоциируется будоражащими песнями из голливудских фильмов. Но музыкальная культура Индии также многогранная, как и ее история. Испокон веков здесь музыке отводится сакральная роль совершенствования духа, а музыкантам-роль пророков, так как считается, что с помощью музыки, особенно медитативной, можно вознести душу над рамками обыденной жизни, достигнуть очищения и возвышения человеческого духа. Индийская музыка позволяет тренировать ум и душу, поскольку это наилучший способ концентрации. С другой стороны, следует учитывать также особенности восприятия музыкального звука индийцами. В Индии звуку приписывается сложная синкретическая природа. Он связан с древними и глубокими философскими представлениями, в которых ему придается характер силы, способной сотворить мир и поддерживать его гармонию. Звуки соединены многообразными связями с разными сферами и явлениями видимого мира. Физические характеристики звука всего лишь внешняя оболочка, скрывающая его глубокую философскую сущность, а также интеллектуальную и эстетическую насыщенность (Менон 1982: 65). С этих позиций, *raga* можно определить как принцип динамического развёртывания звукового материала, характерный для философского мышления. Универсальность этого мышления, проявляется также на уровне взаимосвязи человека

помещённого в звуковую область, и воспринимающего звуковые потоки. Таким образом, *рага* можно сформулировать как систему взаимосвязи звука, музыки, и человека с его физиологическим, психоэмоционально-чувственным потенциалом.

Своеобразие и уникальность индийской музыкальной культуры заключается в том, что она, в отличие от европейской, которая сильно мутировалась в своих концептуальных основах, на протяжении тысячелетий сохранила приверженность изначальным источникам, составляющим основу философского мышления. Европейское понятие мелодия во всём объёме его музыкальных компонентов, никак не соотносимо с типом мышления *раги*, основанный на иных содержательных принципах. Феномен *раги* гораздо шире, таких понятий как «мелодический тип», «звукоряд», «лад», как иногда суженно определяют ее сущность. Помимо того, Индийская музыка во многом отличается от европейского композиторского творчества, в ее основе лежит импровизационное искусство. Следующее принципиальное отличие между индийской и западной музыкальной системы – это многоголосие. Западная классическая музыка в целом полифоническая и главная концепция заключается в созвучии, другими словами, разные инструменты, одновременно воспроизводящие разные ноты, создают гармонию (Алендер 1979: 67). Индийская же музыка по существу монофоническая, и особое значение придается мелодии. Исполняемая музыка фокусируется на расширении изложения мелодического и эмоционального аспекта. Представляя культуру исключительно устной традиции, в противоположность европейской, индийская музыка основана на мелодии и ритме, а не на гармонии, контрапункте, аккордах, модуляции.

Сравнивая индийскую модель с европейской, объясняется и тот факт, что в неевропейской музыкальной традиции понятие «музыкальное произведение» оказывается недостаточным и неадекватным в рамках другой культуры. На западе такие характеристики музыкального произведения как авторство или письменность, являются достижением определенного уровня в развитии культуры. В музыкальной традиции Индии механизм создания и передачи осуществляется предпочтительно устным путем. Даже при наличии записи произведение графически не фиксируется. Индийскому музыканту не станет играть *рага* по нотам. При настройке инструментов порой используется голос исполнителя, а не тон другого инструмента. Учитывая рационализм европейской культуры соната, концерт или симфония могут являться вершинами смысла. В *раге* не так. Она не имеет завершенности, ибо ничто не закончено. Ее окончание временно. *Raga* всегда в состоянии вечного превращения. У нее нет прошлого, вытекая из настоящего она остается в настоящем. Насыщенность индийской классической музыкальной культуры столь очевидна, что в Индии невелик спрос европейской музыки. Это не является признаком отсталости данной культуры, напротив, доказывает её огромный художественный потенциал, способный удовлетворить духовные и культурные запросы миллионов людей во всем мире. В этом одна из причин того, что став частью западной культуры, музыка Индии отразилась на творчестве многих европейских композиторов и музыкантов.

Изучение данного феномена актуален еще и потому, что *рага* представляет разные стороны одного явления. В ее функционировании особую роль играют взаимоотношения музыканта, музыкального инструмента и слушателя. Коммуникативность системы

выдвигает необходимость выявить отдельные ее элементы и связи между ними. Таким образом, *рагу* нужно познавать как звуковую субстанцию, производящую определённые стереотипы и образ мышления, «окрашивающий» психику человека. На базе этого мышления возникает эстетическое понятие *раса*, способствующий «вводить» человека в эмоциональные состояния.

Из вышесказанного следует, что все эти факторы в совокупности составляют основу *раги* как универсального типа философского мышления индийской культуры. В значительной степени это волшебная звуковая модель, сквозь который отчетливо и конкретно просматриваются присущие данной цивилизации качества мироощущения.

Литература

- Алендер, И. (1979). *Музыкальные инструменты Индии*. Москва: Издательство Наука.
- Альбедиль, М. (1994). *Протоиндийская цивилизация: очерки культуры*. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН.
- Бережнова, И. (2009). *Йога для начинающих*. Москва: Издательство Рипол Классик.
- Danielou, Alain. (1968). *The rāgas of Northern Indian music*. London: Barrie & Rockliff the Cresset Press.
- Дева, Б. Чайтанья. (1980). *Индийская музыка*. Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Москва: Издательство Музыка.
- Карташова, Т. (2010). *Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии*. Москва: Издательство Композитор.
- Коченда, М. (2010). “Природа И Основания Медитативной Музыка Как Феномена Культуры”. *Вестник Челябинского государственного университета*. Философия. Социология. Культурология. Вып. 18, № 20 (201): 60-65.
- Менон, Рагхава Р. (1982). *Звуки индийской музыки: путь к раге*. Москва: Издательство Музыка.
- Мещерина, Е. (2017). *Эстетика Древнего Востока : Китай. Индия. Япония : буддизм и искусство XX века: учебное пособие курсу эстетики*. 2-изд., Москва: Издательство Канон-плюс.
- Морозова, Т. (2003). *Рага в музыке Хиндустани. Современный период*. Москва: Издательство Икар
- Морозова, Т. (2007). Проблема Расшифровки и Интерпретации Индийского Нотописного Музыкального Наследия 5-13 Веков, *Музыкальная Культура и Музыкальное Образование, Сборник Статей, Том 2: 551-557*.
- Полозов, С. (2010). “Музыкальное Мышление Как Фактор Формирования и Развития Музыкальной Культуры: Информационное Основание”. *Научный журнал на тему: Исторические науки, Вестник Томского Государственного Университета*. № (340): 70-75.

Чершинцева, М., Ильичева, Н. (2012). *Мировая Музыкальная Культура*. Москва: Издательство ЭКСМО.

Шестаков, В. (1967). *Музыкальная эстетика стран Востока*. Ленинград: Издательство Музыка.

References

Alender, İ. (1979). *Muzikalniye Instrumentı İndii*. Moskva: İzdatelstvo Nauka.

Albedil, M. (1994). *Protoindiyskaya Tsivilizatsiya: Oçerki Kulturi*. Moskva: İzdatelskaya firma “Vostoçnaya literatura” RAN.

Berejnova, İ. (2009). *Yoga Dlya Naçinayuşih*. Moskva: İzdatelstvo Ripol Klassik.

Danielou, Alain. (1968). *The Rāgas Of Northern Indian Music*. London: Barrie & Rockliffthe Cresset Press.

Deva, B. Chaitanya (1980). *İndiyskaya Muzıka*. Per. s. angl. E. M. Gorohovik. Moskva: İzdatelstvo Muzıka.

Kartaşova, T. (2010). *Up-şastriya Kak Obşeye Zvukovoe Prostranstvo Muzikalnoy Kulturi Severnoy i Yujnoy İndii*. Moskva: İzdatelstvo Kompozitor.

Koçenda, M. (2010). “Priroda i Osnovaniya Meditativnoy Muziki Kak Fenomena Kulturi. *Vestnik Çelyabinskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. *Filosofiya. Sociologiya. Kulturologiya*. Vip. 18, N:20 (201): 60-65.

Menon, Raghava R. (1982). *Zvuki İndiyskoy Muziki: Put k Rage*. Moskva: İzdatelstvo Muzıka.

Meşerina, E. (2017). *Estetika Drevnego Vostoka: Kitay. İndiya. Yaponiya : Buddizm i İskusstvo XX Veka: Uçebnoe Posobiye Po Kursu Estetiki*. 2-izd., Moskva: İzdatelstvo Kanon-plyus.

Morozova, T. (2003). *Raga v Muzike Hindustani. Sovremenniy Period*. Moskva: İzdatelstvo İkar.

Morozova, T. (2007). “Problema Rassıfrovki i İnterpretatsii İndiyskogo Notopisnogo Muzikalnogo Naslediya 5-13 Vekov” *Muzikalnaya Kultura i Muzikalnoe Obrazovanie*. Sbornik Statey, Tom 2: 551-557.

Polozov, S. (2010). “Muzikalnoye Mişleniye Kak Faktor Formirovaniya i Razvitiya Muzikalnoy Kulturi: İnformatsionnoye Osnovaniye”. *Nauçnyy Jurnal na Temu: İstoriçeskie Nauki, Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. No: (340): 70-75.

Çerşintseva, M., İlyiçeva, N. (2012). *Mirovaya Muzikalnaya Kultura*. Moskva: İzdatelstvo EKSMO.

Şestakov, V. (1967). *Muzikalnaya Estetika Stran Vostoka*. Leningrad: İzdatelstvo Muzıka.