

Музыкальная культура народов мира

Татьяна Карташова

СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕВЕРНОЙ ИНДИИ

Сегодня в истории развития мировых цивилизаций прослеживается процесс выстраивания новых культурных отношений и расстановки приоритетов, поскольку каждая из национальных культур вступает в диалог с другими регионами мира. «Музыкальная карта» мира предстает в виде совокупности многообразных звукомusикальных образов различных цивилизаций, складывающихся воедино в одну звуковую картину Вселенной в целом. Предметом исследования данной статьи является многообразная и самобытная в своих проявлениях индийская музыка с уникальным переплетением богатейших и разнообразнейших традиций, явлений и тенденций в системной музыкально-культурной панораме цивилизаций. Пестрое многоцветие музыки Хиндустани (Северной Индии) бесконечно разнообразно и удивительно интересно как само по себе, так и в качестве звукового контекста самых различных сторон жизни, истории, культуры, искусства южноазиатского субконтинента в целом.

Из истории музыкальной индологии. Индийская цивилизация как масштабный художественный феномен формировалась в течение многих тысячелетий, была, есть и остается манящим к себе причудливым миром. Именно она дает

западному человеку иное осознание жизни и одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры, а также служит неиссякаемым источником вдохновения для творческих личностей из разных стран.

Сегодня в музыкальной индологии еще остается много «белых пятен», изученность отдельных направлений в классической, региональной и популярной музыке явно недостаточна и требует дальнейшего углубленного анализа на основе системного подхода. Поскольку вся специфическая организация музыкальной культуры Индии представляет собой нерасчленимую целостность, возникает проблема выявления всех ее социокультурных слоев.

Впервые в музыковедении в семидесятых годах прошлого века московским ученым Дживани Константиновичем Михайловым (1938–1995) было сформулировано понятие «социокультурные слои музыки», предложена их классификация, а также рассмотрены важнейшие характеристики каждого из них. По Михайлову, социокультурные слои музыки (и музыкальной культуры) представляют собой «совокупность ее типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определенному локусу (социо-

культурной среде) и выполняемыми ими функциями. Каждый из этих слоев характеризуется также типом музыканства, характером обучения музыке, видами музыкальных инструментов и т.д.» [1, с. 12].

Гандхарва и сангит. Теперь обратимся к специфике музыкальной культуры Индии, которая много веков назад сложилась в скоординированную систему, где каждый из ее слоев и соответствующих им категорий музыки получил свое историческое осмысление, теоретическое обоснование, собственное название и свою художественно-эстетическую специфику. Уже в древних трактатах, таких как «Натьяшастра» (II век до н.э. — III век н.э.), «Гиталанкара» (III век до н.э.), «Брихаддеша» (V—VII века н.э.) как издревле существующая данность описаны типы музыки, отличающиеся строгой разработанностью норм — этических, общеэстетических и собственно музыкальных. Следует также учитывать и тот факт, что данная культура давно создала собственную классификацию типов музыки, последовательно ввела в обиход несколько понятий, определяющих либо различные грани «высокой» музыки, либо разные взгляды на ее сущность.

Традиционная индийская музыкальная теория предлагает два термина, чтобы обозначить искусство звука: *гандхарва* — довольно старое слово, откristаллизовавшееся в процессе складывания древнеиндийского эпоса, и новое понятие — *сангит*. Индийский исследователь Мукунд Латх в своем известном труде «Изучение Даттилам: Трактат о сакральной музыке древней Индии» отмечает наличие понятия *гандхарва-сангит* —

«небесная, возвышенная» музыка, не связанная с ведической традицией [7, с. 115]. Далее Латх указывает, что в первые века н.э. появилось понятие *гандхарва-веда*, свидетельствующее об особом, священном отношении к высококанонизированной музыке.

Гандхарвы — небесные гении, мифические певцы и музыканты, которые поют и играют для богов, услаждая их. Это музыканты-мужчины. В арсенал их задач также входит провозглашать божественную правду (подобно музам), следовательно, они становятся посредниками между людьми и богами. И музы, и гандхарвы ответственны за дарованные человеку музыкальные навыки: музы даруют музыкальный и поэтический таланты, гандхарвы инструктируют человека в пении и в игре на инструментах. В этом плане и в Греции, и в Индии музыка мыслится как божественное искусство, восприятие которого по крайней мере в Индии осталось таковым и в наши дни.

Уже в XIII веке в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара» появляется другое базовое понятие — *марга-сангит* («марга» — от санскр. «поиски пути»): это тип древней духовной музыки, «дарованной» со стороны, по сравнению с музыкой «деша» — обыденной, региональной («деша» — от санскр. «земля, регион»), т.е. мирских локальных традиций.

Упомянутый более поздний термин, который употребляют сегодня, — *сангит* (образован от слов «сан», что означает «вместе с» и «гит», то есть «песня»). Следовательно, термин переводится как «песня и все, что следует вместе с ней» и подразумевает синтез искусств, связанных

звуковой природой: единство музыки во всех ее проявлениях, танца (жеста, движения) и драматического действия — трех неразрывно связанных между собой видов художественной деятельности.

Классика, полуклассика и «легкая классика». Структуру индийской музыкальной культуры составляют следующие пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка «высокой традиции», *уп-шастрия* («полуклассическая»), *лок-сангит* (традиционная музыка), «легкая классическая», популярная, «легкая» музыка и т.д. Находясь между собой в постоянном диалоге, все перечисленные категории определяют сложную многосоставную природу индийской музыкальной культуры.

Самый фундаментальный пласт — это *шастрия-сангит*, т.е. «ученая музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития индийской культуры. Вершины *шастрия-сангит* — вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*, служащие звуковыми «символами» индийской цивилизации.

Дхрупад является базой и эталоном интонационной и структурно-композиционной модели, из которой были получены все последующие жанры. Это самый древний жанр классической музыки, его расцвет приходится на XV век — время правления императора Акбара. Родившись из недр религиозной музыки,

свою существующую ныне форму *дхрупад* получил в XV—XVI веках, когда раджа Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 г.) представил жанр, названный *дарбари* (придворный) *дхрупад*. Следующие примерно полтора столетия *дхрупад* процветал как «главствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции» [9, с. 229]. В нем нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, ее героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья. По традиции в *дхрупаде* используются средневековые тексты на языке брадже со значительными вкраплениями санскрита, представляющие собой молитвы и восхваления, возносимые индуистским богам, но пропитанные суфийским мироощущением, хотя в качестве словесной основы распевания *дхрупада* могут служить и буддийские мантры.

Будучи не столько собственно музыкальным явлением, сколько специфическим способом интенсивной духовной деятельности молитвенно-медитативного характера, *дхрупад* воплощает в себе уникальный баланс между рациональной выверенностью всех элементов звукового построения и напряженной концентрацией психоэмоциональной энергии. Этим в частности объясняется высочайший художественный уровень его образцов. Исполнение традиционно начинается в медленном темпе в «низкой октаве» с продолжительного *алана* (вступления) — ядра всей композиции. Затем следует непосредственно *чиз* (композиция), состоящая из четырех разделов: *стхайи*

(начало, своеобразный рефрен), *анта-ра* (второй раздел), *санчари* (третий) и *абхог* (заклучительный). Два последних раздела отличаются особой сложностью. Мелодическое развертывание медленное, величественное, *рага* представляется в своем «чистом» и совершенном виде. Остановимся на понятии «рага». Санскритское слово «рага» («раг») — мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем «рандж» — от глагола «окрашивать», «придавать оттенок». Эмоциональный посыл, который несет в себе рага, «окрашивает» и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. «*Ранаджаяти ити раг*» на санскрите означает «рага нравится, развлекает, возбуждает, облагораживает и возвышает» [6, с. 224]. Каждая рага — это своеобразный «язык» музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих ее правил.

К ним относятся: тоновый состав (минимум 5 тонов), характерный мелодический базис, классификация тонов, мелодическое ядро раги, порядок тонов в мелодической линии (*ароха-авароха*), особые цезуры, специфическое произнесение тона. В целом, рага — многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой

их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции.

Поскольку в дхрупаде понятие «красивого», в сущности, поглощалось понятием «правильного», полноценное восприятие заложенной в нем звуковой информации было доступно лишь немногим посвященным в законы этого искусства, специально образованным людям. Будучи таким образом формой общения только узкого слоя духовной элиты, слишком малочисленного, чтобы определять суть своей культуры, дхрупад не мог существовать без поддержки «жанра-спутника», в котором бы аналогичная звуковая модель была бы несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества. Эти тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (с персидского букв. «воображение», «фантазия», «наваждение», «навязчивая идея»), развившегося из музыки «придворного дхрупادا и заменившего старшего собрата приблизительно в XVII столетии» [4, с. 48]. В настоящее время *хайал* является ведущим классическим жанром музыки Хиндустани наряду с дхрупадом. Он отличается от последнего утонченностью и романтическим характером, изощренной мелодической орнаментикой и виртуозными пассажами. *Хайал* — продукт индо-мусульманского культурного синтеза. Типичный *хайал* — это большая композиция из двух частей: *бара-хайал* («большой») и *чхота-хайал* («малый»). Многие «звезды» *хайального* мастерства воспринимают процесс пения *хайала* не просто как музицирование, а как род душевного напряжения, невероятной активизации и раскрепощения интуиции,

которая одна лишь и способна раскрыть некие непознаваемые разумом истины. Ожидаемый результат — состояние ослепительного озарения, стремительного полета духа. Сам текст разнимается на мельчайшие составляющие: слоги, звуки, призвуки, вздохи; мгновение за мгновением звуковая волна осторожно и точно касается тончайших струн интуиции, подсознания, пробуждение которых связывает все сложные смыслы в один совершенный мир.

Следующая значительная категория — уп-шастрия — считается музыкой «сниженной традиции»: «уп» — это приставка, которая означает «под», «полу»; термин буквально переводится как «полученная». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музыка»), который может трактоваться как «рангом ниже; находящийся под основным». Необходимо отметить, что в индийском музыкознании это не единственный термин, употребляющийся с приставкой «уп»: существуют отдельные раги, которые классифицируются как *уп-рага* («полурага») — например, «Синдх Бхайрави» расценивается индийскими музыкантами как краткий вариант самой популярной раги «Бхайрави», происходящий из традиционной музыки Синдха (Пакистан). Данный факт подтверждает предположение о том, что уп-шастрия уже в далекие времена обособилась в самостоятельный пласт и утвердила свой официальный статус в качестве «облегченной» классической музыки, прочно заняв отдельную культурную нишу.

Уп-шастрия и классика являются генетически родственными категориями, причем «полуклассика» пользуется всем арсеналом классической музыкальной грамматики, но предназначена для более широкой среды. Базовый представитель уп-шастрия («полуклассики») — вокальный жанр *тхумр*. Он является «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и концентрирует в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки. По словам самих индийцев, это очаровательная песнь о любви, поэтически возвышенная и трепетно волнующая, раскрывающая разноликие грани тончайших нюансов настроений и душевных эмоций. Жанр тхумри представляет собой результат взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях индийской классической вокальной музыки (дхрупад, хайал), с одной стороны, и черт традиционного пения, бытующего в различных частях территории Уттар-Прадеш, — с другой. Это и обуславливает двойственность положения жанра между «высокой» классикой и традиционным творчеством как своего рода «компромисса» между ними.

Этимология термина «тхумри» подразумевает несколько значений («маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем», «детский танец с кокетливой походкой», «грациозные шаги танцующей» и т.д.), большинство из которых указывает на связь жанра с танцевальным началом.

Словесными текстами в тхумри служат обычно образцы «высокой» поэзии на западном диалекте языка хинди браджа бхаша, причем, в отличие от дхрупادا

или хайала, этот текст четко артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Как правило, тхумри повествует романтически печальные истории о любви бога Кришны и Радхи, в аллегорических образах которых воплотилась бхактистская идея о вечной печали человеческой души, жаждущей воссоединения с бесконечно ускользающей истиной.

Номенклатура разновидностей жанра тхумри отличается небывалой многорунностью. Здесь и образцы, культивируемые в придворной среде, близкие к хайалу и вообще свойственному «высокой» классике возвышенному типу экспрессии, хотя и отличающиеся более раскрепощенной чувственностью и сентиментальным характером. Рядом существует широкий слой этого жанра, распространенный в среде горожан, склонных к домашнему музицированию, своего рода салонный тип досуга. Огромное количество тхумри циркулирует между классической и традиционной музыкой, буквально «на лету» подхватывая характерные черты того или иного локального вида пения и с такой же свободой «уходя в народ». Гибкий, поддающийся самым разнообразным изменениям жанр охотно используется в многочисленных синтетических видах творчества: танцевальных сценах, театральных представлениях, кинематографе. В современной Индии тхумри существует и как самостоятельный инструментальный жанр, а также оказывает активное воздействие на другие жанры «полуклассики».

В семейство уп-шастрия, помимо тхумри, входят еще два жанра — *дадра*

и *таппа*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*. Как отмечают большинство исследователей, разница между ними и тхумри заключается только в тематическом плане и времени исполнения. Чайти — это сезонные летние песни, которые поются только в месяце чаитра (март-апрель); савани в месяце шраван (июль-август, период дождей); джхула описывает качание на лодке или качелях в сезон дождей; хори исполняются только в период празднования весеннего Холи; барамаси — в течение всех месяцев (круглый год). Границы между уп-шастрия и обозначенными жанрами традиционной музыки провести так же трудно, отмечает профессор Прабха Атре, «как между классикой и “полуклассикой”» [2, с. 39].

Дадра представляет собой легкие ритмичные песни эротического содержания на диалекте браджа бхаша, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно подвижном темпе, в одноименном тала «Дадра» (6 долей). Считается, что жанр дадра близко связан и «во многом напоминает тхумри, но в музыкальном отношении гораздо “легче” его. Вся разница между ними заключена в темпе: дадра исполняется быстрее тхумри» [8, с. 69].

Считается, что таппа ведет свое происхождение от песен погонщиков верблюдов Пенджаба и Раджастхана. Жанр впервые упоминается в трактате «Рагадарпана» (1665 год). Усовершенствование и формирование таппа в «полуклассическую» форму пения в конце XVIII века приписывается «пенджабскому музыканту Шори Миану (1742–1792)» [3, с. 112]. Исполнение таппа отличается обилием

использования виртуозных зигзагообразных пассажей (*замзама*), более свободным применением небольших по звуко-рядному составу раг и романтическим по духу содержанием песен на диалектах браджа, что полностью соответствует исполнителю практике уп-шастрия.

Ко всей Индии применимо понятие «множественности», именно в этом «состоянии» пребывают народности, религии, философские системы, наречия, общественные структуры, культурные явления, музыкальные жанры и формы художественного самовыражения. И даже боги, согласно индийской мифологии, также многолики, поскольку имеют способность к реинкарнации (перевоплощению). Так и уп-шастрия: она развивалась во множестве жанровых обличий, поэтому в каждом штате Северной и Южной Индии и в соседних государствах существуют региональные разновидности тхумри и целый спектр стилевых подвидов, которые имеют собственные названия и следуют всем законам «полуклассики».

Итак, «полуклассическая» музыка сегодня заполняет большую часть звукового «поля» индийской культуры. Обратимся к ее основным стилистическим критериям. Уп-шастрия характеризуется более непринужденной, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звуко-рядному составу и этической обусловленности раг, применением менее сложных в структурном отношении тала (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической органи-

зации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилевых признаков внутри самих жанров. Следует отметить, что пласт уп-шастрия является самым многослойным и в современной Индии считается основным видом музыкальной культуры. Сюда относится «многокрасочная» киномузыка, музыка к театрализованным представлениям (*натья-сангит*), к радио- и телепередачам и т.д.

Важно также учитывать, что для индийской классики уп-шастрия является живительным родником, освежающим и подпитывающим ее. С одной стороны, традиция «полуклассики» — это живой кладезь интонационных словарей как традиционных, так и классических жанров; с другой — это очень удобное «поле» для апробирования классических нормативов музыкального развития. Особо изысканные, «очищенные» звуковые идеи, вызревшие в недрах данного слоя музыки, с легкостью перенимаются классическими музыкантами и плавно вводятся в звуковой мир «высокой» музыки, пополняя звуковой вокабуляр дхрупада и хайала. Яркие, хорошо запоминающиеся мотивы и ритмы спорадически перехватываются многоликой уп-шастрией из классики и с такой же естественностью потом «рассыпаются» по традиционным жанрам. Эта бурлящая жизнь традиций, пронизанная постоянной циркуляцией идей между слоями культуры, позволяет говорить о динамике внутри единой музыкальной системы индийской цивилизации.



Классический концерт (фотография автора)

Категория «легкой классической» музыки (*газал*, *бхаджан*) кровно связана с уп-шастрия, но отличается от нее иной смысловой нагрузкой раги. Если в «полуклассике» текст и рага дополняют друг друга, находясь на одном функциональном уровне, то в «легкой классике» текст преобладает над рагой. Религиозная песня бхаджан (от санскр. корня «бхадж» — «принимать участие», «чтобы служить», «любить») [5, с. 184] включает *пада* (короткий поэтический текст), *бируда* («приветствие божеству»), *тек* (рефрен, образованный двумя первыми строками текста и повторяющийся после каждой строфы) и *мудра* (букв. «штамп», «лицо»: последняя строка композиции, включающая имя автора, который описан как почитатель или «слуга» упоминаемого божества). Бхаджан предназначен для исполнения на концертной сцене и не является составной частью религиозной церемонии.

Газал (в переводе с персидского — «беседа между влюбленными») — лирическая песнь на урду в строфической

форме, где каждое отдельное двуступенчатое группируется в разделы: первый — *матла* — устанавливает поэтический метр, известный как *радиф кафия*; другие разделы формируют части всего газала. Последний раздел, где упоминается имя поэта, называется *макта* [10, с. 169]. С поэтической точки зрения, лирика газала обладает высокими художественными достоинствами.

Пестрая в жанровом отношении категория лок-сангит (традиционная) складывается из местных стилей и множества видов и типов вокальной и танцевальной музыки.

В новом тысячелетии. Чем интересно новое столетие в истории развития индийской музыкальной культуры? В настоящее время в Индии постоянно происходит взаимообмен между жанрами. Те исполнители, которые представляют сегодня на концертах один тип музыки, сознательно соединяют особенности других жанров, чтобы оживить и разнообразить свое исполнение. Достаточно сказать, что на концертной сцене можно

услышать классический хайал, напоминающий «полуклассический» стиль, а специфические украшения, используемые в уп-шастрия, свободно стали применяться в хайале. Даже *sargam* (от «саргам карна» — «делать пение сварами», «выговаривание, проговаривание»: пение с названием свар (тонов); образовано от названий четырех начальных свар индийского сольфеджио — *Sa Re Ga Ma*) и *таны* (от санскр. корня «тан» — «протяженность, расширение, распространение»: виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя), свойственные шастрия-сангит, теперь не редкость в жанрах уп-шастрия. «Легкая классическая» музыка, такая как газал, становится все более и более похожей на уп-шастрия и классику, включая широкий алап (вступительный раздел), продолжительные таны и саргам. Этот взаимообмен стилями среди различных музыкальных пластов в современной Индии — непрерывный процесс.

Что касается теории музыки, то современные индийские музыковеды, с которыми автору довелось встретиться в Нью-Дели в 2009 году, выделяют в проблеме классификации музыки новый аспект. Он заключается в том, чтобы отделить «полуклассическую» музыку от «легкой классической», что фактически и было предпринято автором данной статьи. К «полуклассике» по-прежнему относят тхумри и родственные ему жанры (дадру, таппа, каджди, чайти, хори), ориентированные в первую очередь на рагу, а к «легкой классике» — все другие жанры, в которых поэтический текст доминирует над музыкой (это бхаджан и газал).

Итак, подытоживая вышеизложенное, подчеркнем, что индийская система культуры, с одной стороны, являет собой жестко иерархизированную структуру, с другой — содержит предрасположенность к внутреннему дроблению, благодаря которому образуется множество органичных, самодостаточных и отшлифованных элементов, входящих в состав каждого социокультурного слоя. Все вышеизложенное служит еще одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской музыкальной традиции. На основе своих глубинных, генетических качеств она не только сохраняет выработанный комплекс закономерностей в определении музыкальной культуры, но и выявляет готовность к его внутренней трансформации, отвечая потребностям нового времени, или, по словам индийских музыковедов, находится в процессе «вечного движения».

Находясь достаточно продолжительное время в Индии и встречаясь с именитыми ветеранами индийской культуры, автор не раз сталкивался с их сетованиями на то, что классическая музыка сегодня теряет свои позиции, что нынешнее поколение исполнителей не имеет должного терпения для *садхана* (длительный процесс тренировок для достижения определенных целей; духовная практика): «...Молодые музыканты стремятся к успеху уже после начального этапа обучения и непродолжительных практических занятий. Порой они пытаются копировать записи исполнения великих мастеров или приобрести сомнительное образование. Эти попытки, как правило, оказываются

бесполезными. Однако есть музыканты, которые в течение продолжительного времени настойчиво, преданно изучают исполнительское искусство под руководством компетентного гуру. Без сомнения, в этом случае они достигнут творческих вершин» (из интервью с певицей Шанти Шаридан в Тривени Холл 25 февраля 2009 года в Нью-Дели).

Вместо эпилога хотелось бы привести слова основателя и первого директора музыкального института Гандхарва Махавидьялая *Пандита* (уважительная форма обращения к учителю в индуистской традиции) *Виная Чандра Маудгалья*: «Безусловно, в индийской музыке не все потеряно. Есть достаточно много серьезных учеников, желающих сохранить традицию, идти трудным путем, впитывая здоровые тенденции и влияния.

Для высокообразованных исполнителей музыка стала профессией. Их творчество уже обогатило классическую музыку высоким интеллектуальным уровнем. Наша страна огромна, ее искусство — многообразно. Рядом с дешевой, эффектной, шумной, «акробатической» музыкой продолжает существовать классическая культура Индии, основанная на преемственности, преданности, возвышенности, величии и постоянном поиске. Эта традиция сумела противостоять тяжелым ударам на всем ее историческом пути. Позвольте также напомнить, что подобно хорошим исполнителям, есть и хорошие слушатели. Они сосуществуют вместе с музыкой, чтобы выживать и развиваться. Кто теперь скажет, что будущее нашего музыкального искусства мрачно и безнадежно?».

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. С. 12–15.
2. *Atre P.* Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
3. *Bose S.* Indian classical music. Essence and emotions. New Delhi: Vikas Publishing house Pvt. Ltd, 1990. 160 p.
4. *Dhond M.* The evolution of khyal. New Delhi: Sangeet Na-tak Akademy, 1974. 52 p.
5. *Gautam M.* The musical heritage of India. New Delhi: Abhi-nav Publications, 1980. 209 p.
6. *Martinez J.* Symbiosis in Hindustani Music. New Delhi: Motilal, 2001. 396 p.
7. *Lath M.* A study of Dattilam: a treatise on the sacred music of an-cient India. New Delhi: Impex India, 1978. 472 p.
8. *Ranade A.* Hindustani music. New Delhi: National book trust, 1993. 166 p.
9. *Sharma M.* Music India. New Delhi: A.P.H. Publishing Cor-poration, 1999. 589 p.
10. *Thielemann S.* The spirituality of music. New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 2001. 218 p.

