

Т. В. Карташова

ВОКАЛЬНЫЙ ЖАНР ДАДРА В СИСТЕМЕ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



Карташова Татьяна Викторовна – профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, доктор искусствоведения, профессор (Саратов, Россия)

Аннотация. В статье рассматривается вокальный жанр дадра в системе «полуклассической» музыки Северной Индии (традиция Хиндустани). Внимание в работе уделяется языковым особенностям этого жанра, его темповым, текстовым, мелодическим, структурным характеристикам, технике исполнения, месте и роли в концертной практике. Феномен дадры исследуется с позиций музыкального текста.

Музыкальный текст как продукт музыкальной культуры формируется под воздействием всей суммы ее составляющих, которые воздействуют на него прямо или косвенно. Выявляя сущность понятия «музыкальный текст», известный московский ученый-музыковед и композитор Дж. Михайлов¹ отмечал, что оно предстает в различных ипостасях. В составе музыкальной культуры музыка фигурирует как «музыкальный текст» – некоторая обобщенная музыкальная идея, характеризующаяся определенными конститутивными признаками, типом ткани и принципами развертывания. В контексте социальной обусловленности музыкальной культуры музыкальный текст принимает конкретную форму, становясь видом,

жанром музыки. Опираясь на данное определение, рассмотрим в контексте культуры Северной Индии явление музыкального текста, которое реализуется в музыке дадра – одном из многочисленных жанровых проявлений феномена индийской уп-шастрия. Наряду с фундаментальным слоем шастрия-сангит («ученой», или музыкой «высокой» традиции, т. е. классикой) и обширным пластом лок-сангит (традиционной музыкой), отдельную нишу занимает многоярусный социокультурный слой уп-шастрия – «полуученая», или музыка «сниженной традиции». Сами носители культуры определяют этот пласт музыки англоязычным понятием «semi-classical music» («полуклассическая музыка»), что можно понимать как «рангом ниже; находящийся под основным».

¹ Дживани Константинович Михайлов (1938 – 1995) – основатель целого научного направления, основным объектом исследования которого являются музыкальные культуры мира. В 1970-е гг. Михайлов разработал новую методологию, отличительной чертой которой является развитие взгляда на музыкальную культуру мира как на единую систему глобального характера, все части и элементы которой функционально связаны.

Базовый представитель уп-шастрия – вокальный жанр тхумри, являющийся непосредственно «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и концентрирующий в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки.

Остановимся на вокальном жанре *дадра* – представителе *уп-шастрия*. До сих пор среди ученых нет ясности в вопросе, в чем отличие *тхумри* от вокальной формы² *дадры*. Не существует также и специализированных теоретических работ индийских и западноевропейских авторов, посвященных исследованию непосредственно самого жанра *дадра*, выявлению его взаимосвязей с другими вокальными стилями «полуклассической» музыки Хиндустани. Попытаемся описать *дадру* с точки зрения современной музыкальной практики, представив различные мнения нынешних исполнителей о сути поставленной проблемы.

В индийской музыковедческой литературе середины XX в. обычно отмечалось, что *дадра* – это жанр «полуклассической» музыки, который использует одноименный *тала*³ и носит одинаковое с ним название. Считается, что пение *дадры* близко связано и во многом напоминает *тхумри*, но в «музыкальном отношении гораздо “легче” его» [2, р. 69]. Практически всегда данный жанр использует *тала* «Дадра» (6-дольный) или «Кахарва» (8), иногда «Муглай» (6), «Рупак» (7) или быстрый «Чанчар» (14). Темп композиций *дадры* более быстрый, чем в *тхумри*, с подчеркнутым акцентом на ритме как таковом.

Происхождение термина связывают со словом «*дадур*», что означает «лягушка», поскольку движение *дадры*, согласно образному сравнению Дж. Платца, «имеет сходство с учащенными тонами сердца лягушки» [4, р. 500]. Тексты с явно выраженным эротическим характером написаны на диалекте *браджа бхаша* со свободным вкраплением двустихий на языке урду.

Однако и сегодня индийские музыканты-исполнители и критики не пришли к единому мнению относительно различия между *тхумри* и *дадрой*. Все подвижные песенные формы, сочиненные в *тала* «Дадра», с поэтическими текстами на брадже или урду, принято относить к жанру *дадры*. Однако во многих случаях использование одноименного *тала* не может считаться различающим фактором. Некоторые певцы и ученые, придерживаясь позиции «чистого» стиля, отстаивают точку зрения, согласно которой любая композиция в *тала* «Дадра», «Кахарва»

или в быстром темпе «Чанчар» является по определению *дадрой*, хотя некоторые жанры традиционной музыки, такие как *хори*⁴, *чайти*⁵ и *каджри*⁶, используют те же *тала* с той лишь разницей, что они имеют собственные названия. Восхищаясь музыкой певцов *гхараны* Патиалы, тем не менее «пуристы» не признают большинство *тхумри*, исполненных данной школой, поскольку не считают эти композиции настоящими образцами жанра и называют их «*тхумри дхун*» (напев) или «Патиала *тхумри*». Певец Сунил Босе утверждает, что *тхумри*, исполненный в *тала* «Дадра», – это «искажение традиционной формы» [1, р. 230]. Однако такие строгие приверженцы и блюстители стиля составляют меньшинство. Сложилось более привычное представление, что композиции в неторопливых *тала* «Дадра» или «Кахарва» можно вполне отнести к *тхумри*. В то же время жанр *дадры* отличается более быстрым темпом, вниманием к ритмической стороне и использованием двустихий на урду. Именно такими критериями руководствуется Всеиндийское радио при объявлении программ. Безусловно, фактор темпа нельзя рассматривать как основополагающий: анализ ранних и поздних записей музыки знаменитых мастеров начала и середины XX в. убедительно доказал неправомочность данной позиции. И в исполнительской практике нового тысячелетия, согласно мнению индийских музыкантов, эта тенденция также нивелируется.

По мнению Парвин Султаны, «*дадра* обозначает только песни в *тала* “Дадра”, остальные, включая “Кахарва”, относятся к *тхумри*»⁷. Эту точку зрения разделяют также индийские ученые С. К. Чоубе и Г. Х. Ранаде, причем в качестве гипотезы они выдвигают теорию «старшинства жанра *дадры*, так как *тала* “Дадра” относится к категории старых *тала*. Значит, вполне допустимо, что и *тхумри* берет свое начало из *дадры*» [3, р. 116]. Однако высказанная мысль никак не подтверждается и не оспаривается ни самими авторами, ни информацией из других музыковедческих источников, оставаясь на уровне только предположения.

В сущности, многие современные певцы не акцентируют особого внимания на проблеме различия темпа при исполнении *тхумри* и *дадры*, поскольку рассматривают *тхумри* не как определенный жанр, а скорее как особую манеру исполнения, которая, по их словам, создает «атмосферу и образ *тхумри*»⁸. Следовательно, «легкая» короткая композиция в *тала* «Дадра» или «Кахарва» может быть исполнена «в духе» *тхумри* с акцентом на типичной для него

² В индийском музыкознании термин «жанр» практически не встречается, подменяясь понятиями стиля или формы. В традиции Хиндустани, как отмечает Б. Ч. Дева, «часто одним и тем же термином обозначаются одновременно и музыкальная форма, и особый стиль, и манера исполнения...» [1, с 101].

³ Тала – 1) система метроритма в Индии; 2) циклическая организация единиц музыкального времени.

⁴ Хори – традиционные песни, исполняющиеся во время празднования Холи; изображают веселые забавы неунывающего бога Кришны.

⁵ Чайти – традиционно-региональная песня штата Уттар-Прадеш, исполняющаяся в начале лета.

⁶ Каджри – традиционно-региональная песня периода сезона дождей.

⁷ Из беседы автора статьи с певицей в феврале 2009 г. в Нью-Дели.

⁸ Из бесед автора статьи с гуру Чиранджит Сони и певицей Шанти Хиранан в декабре 2005 г. в Нью-Дели.

технике *бол-банао*⁹. Именно на отсутствие этой характерной особенности *тхумри у дадры* указывает Г. Х. Ранаде, признавая искусство *бол-банао* «жизнью пения *тхумри*» [5, р. 92]. Этот элемент может присутствовать в жанре *дадры*, исполненном «в стиле, манере *тхумри*», но при этом все внимание, тем не менее, непременно концентрируется на живом ритме, подчеркивая его игривость.

Некоторые современные музыканты выделяют другой различительный фактор – характер текста. Сакунтала Нарасинхан и Шри Арвинд Парикх считают, что «элемент бхакти (религиозный), присутствующий в *тхумри*, нивелируется в вокальной форме *дадры*, тексты которой описывают мирские любовные или эротические чувства» [8, р. 55]. Таким образом, если лирика *тхумри* отражает влияние вишнуизма (пастушка Радха и бог Кришна упоминаются как главные персонажи), то поэзия в *дадре* абсолютно приземленная, ей недостает философского подтекста *тхумри*. С другой стороны, подчеркивают авторы, в «нынешних *бол-банао* также зачастую отсутствует религиозное содержание, и некоторые тексты *дадры* подобны *тхумри*» [4, р. 50]. С нашей точки зрения, представленные критерии различия не всегда правомерны и действенны, так как существуют многочисленные примеры промежуточных случаев в обоих жанрах. Следовательно, будем придерживаться предложенного нами рабочего определения *дадры* как легкой ритмичной песни эротического содержания на диалекте *браджа бхаша*, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно подвижном темпе (М.М.>100)¹⁰, в *тала* «Дадра», «Кахарва», «Рупак», «Муглай» и «Чанчар». Приводим пример композиции *дадры в раге* «Мишра-Талинг», *тала* «Дадра» (6 долей):

- Стхайи**¹¹: Chailavaa ne jadoo kiyo,
Nindiya mori le ke gayo.
- Антара**¹²: Mithi mithi batiyaa karata,
Pakari mori bainyaa hasata
Kaise kahun mai laaja aavata.
- Стхайи**: Непослушный Кришна сотворил
какое-то волшебство,
Из-за которого Радха не может спать.
- Антара**: Кришна занят сладостным разговором
с ней.
Он со смехом держит ее руку.
Остальные его действия настолько
постыдны,
Что Радха не может о них рассказать¹³.

Текст и мелодии *дадры* происходят из различных источников. Многие *дадры* – это региональные пес-

ни, исполненные в «полуклассическом» стиле на диалектах *браджа* или *бходжпури*. В отдельных случаях мелодия может быть народного происхождения, в то время как текст накладывался на нее гораздо позже. В качестве такого примера Ш. Шукла приводит удивительное сходство между фольклорной мелодией из Бунделкханда и популярной композицией *дадры* «*Koeliya mat kar pukar*» («Ты не кукуй, кукушка»), записанной певицей Бегум Акхтар, считая, что мелодия *дадры* «заимствована из традиционной музыки» [6, р. 190]. Автор делает вывод, что в подавляющем большинстве «и текст, и мелодический напев *дадры* преимущественно “традиционные”, т. е. анонимного и неизвестного происхождения» [Там же, р. 191].

Стихи на урду свободно могут быть вставлены в *дадру*, исходя из склонности исполнителя. Безусловно, использование поэзии на урду более «неофициальное», чем в *газале*¹⁴, состоящем из двустихий на урду в строго однородном метре и при обязательной рифме. В *дадре* встречаются двустихия, трехстихия и четверостихия, причем каждый из них в стандартном метре урду. Приведенный ниже пример композиции *дадры* «*Bahut din bite piya nahin ae*» («Много дней прошло»), сочиненной Назир Ахмад Ханом, является образцом подлинного литературного таланта и вокального мастерства певца. В основе припева песни – типичное трехстишие на *брадже*:

Bahut din bite piya nahin ae
Bat thakat more tar se akhiyan
Din nahin cain, rat nahin nindiyan (ae).

Много дней прошло, а мой возлюбленный не пришел.
Мои глаза устали от слез.
Мне нет покоя днем, ночью нет сна.

Автор вводит технику *бол-банао* в данное трехстишие, особенно насыщая первую строку текста. Затем он исполняет три двустихия на языке урду также собственного сочинения, которые, подобно классической поэзии урду, превосходят в утонченности простой и широкий стих на *брадже*. Следует отметить, что все три двустихия сочинены в различном поэтическом метре: первое и второе – в *рамл* (два коротких слога чередуются с двумя длинными), третье – в *назадж* (один короткий, три длинных слога):

Muskara kar tira har dard chupaya ham ne
Zahr pite rahe par munh na banaya ham ne.
Aj tju din nam bit bahut yad ae
Nam likh diya kai bar mitaya ham ne.
Mariz-e-gam se wada kar gae hain panc din ka hai
Kisi se sun liya hoga yeh duniya car din ki nai.

Я скрыл всю мою боль под своей улыбкой,
Я продолжаю пить яд, даже не морща своего лица.

⁹ Бол-банао – вокальная техника, при которой передаются все нюансы текста через различную интерпретацию отдельных слов посредством мелодического развития.

¹⁰ Метрономические обозначения следует считать условными. В данной статье они введены для более точной темповой характеристики жанра.

¹¹ Первый раздел композиции.

¹² Второй раздел композиции.

¹³ Здесь и далее поэтические переводы с хинди автора статьи.

¹⁴ Газал – жанр «легкой классической» музыки, лирическое стихотворение (любовная песнь) на урду или фарси.

Сегодня Вы были постоянно в моих мыслях,
Я писал и стирал Ваше имя много раз.
Она обещала, что придет через пять дней.
Она, наверное, узнала:
жизнь длится всего лишь четыре дня¹⁵.

Непринужденность метрической структуры *дадры* позволяет и исполнителю, и автору свободно вводить несколько отдельных любимых двустиший, так как общий метр и рифма строго не сохраняются. Стихи на урду могут быть оригинальными композициями, анонимными «традиционными» или строчками из классической поэзии.

В отношении структуры следует сказать, что в *дадре* стих на *брадже* рассматривается как рефрен, который повторяется после двустиший на урду. Таким образом, в представленном выше жанре *дадры* Назира Ахмада каждое двустишие на урду исполняется как самостоятельный индивидуальный раздел *антара* (первый раздел), в *тара-стхайи*¹⁶, в свободной манере и часто без сопровождения *табла*¹⁷. За ним следует ускоряющийся раздел *лагги*¹⁸, где *тек*¹⁹ воспроизводит первую строку стиха на *брадже*. Эта структура напоминает *газал*, но при этом первую стихотворную строку каждого двустишия необходимо рассматривать как *антара* (второй раздел), а вторую как рефрен; в *дадре* же полное двустишие (трехстишие и т. д.) считается отдельным *антара*. В некоторых *дадрах* стихи могут быть исполнены в свободном ритме и в других *тала*, что зависит

от выбора вокалиста. Иногда отдельные разделы поэзии на языке урду воспроизводятся в различных *тала*, совмещая рефрен в «Кахарва» с *тала* «Дадра» в стихотворных формах на урду.

Ритм подчеркивается в *дадре*, как отмечалось ранее, более подвижным темпом (М.М.>100)²⁰ и посредством специфических акцентов у солиста. Большая часть пассажей *бол-банао* в *дадре* напоминает пассажи *вистар*²¹ *тхумри*, вкрапливающиеся в исполнение раздела *стхайи* с его оживленным ритмическим движением.

Мелодическая линия в *дадре* часто синкопируется, устанавливая со структурными метрическими единицами *тала* полиритмию. *Тхека тала* «Дадра» имеет схему 3+3, а мелодическая линия, накладываясь на эту структуру, делит *тала* на 2+2+2. В индийской музыкальной теории несовпадение мелодического рисунка с основными метрическими долями *тала* называется *вишама*. Существует два вида данной временной структуры *тала*: первый определяется как *анагата* и подразумевает запаздывание мелодии или текста по отношению к основной ритмической доле; другой называется *атута*, что означает опережение счетной доли *тала*. В индийской музыке эта особая исполнительская техника получила широкое распространение. Наличием данной «полиритмией» характеризуется и «полуклассический» жанр *дадра*, что также можно считать одним из его отличительных элементов.

Список использованных источников

1. Дева, Б. Ч. Индийская музыка / Б. Ч. Дева. — М. : Музыка, 1980. — 207 с.
2. Bose, S. Thumri in Hindustani music / S. Bose // Sangeet Kala Vihar (English supplement), journal of Indian music and related arts I. — № 2. — 1970. — P. 229-232.
3. Chaube, S. Indian music today / S. Chaube. — New Delhi : Motilal Banarsidass, 1945. — 270 p.
4. Manuel, P. Thumri in historical and stylistic perspectives / P. Manuel. — New Delhi : Motilal banarasidass, 1989. — 233 p.
5. Platts, J. A dictionary of urdu, classical hindi and English / J. Platts. — Oxford : Oxford Univ., 1968. — 500 p.
6. Ranade, G. Hindustani music. Its physics and aesthetics / G. Ranade. — Bombay : Popular Prakashan, 1971. — 204 p.
7. Shukla, S. Thumri ki Utpatti, Vikas, aur Shailiyan / S. Shukla. — New Delhi : Hindi Madhyam Karyanvaya Nideshalaya, 1983. — 309 p.
8. Thumri — tradition and trends / ed. R. C. Mehta. — Bombay ; Baroda : Indian musicological society, 1990. — 83 p.

Summary. The article deals with the vocal genre of *dadra* in the system of «semi-classical» music of North India (Hindustani tradition). *Dadra* is a light rhythmic song of erotic content in the western dialect of the Hindi language *braja bhasha*, often interspersed with poems in urdu, in a relatively mobile pace, in the same name *tala* «*Dadra*». The text and melodies are borrowed from traditional music; the structure consists of two sections (*sthayi-antara*), where the verse on *braja* is a refrain, which is repeated after couplets or three verses in urdu. Can be technique *bal-banao* (singing the words), but all the attention is focused on a lively rhythm. Traditionally, the genre of *dadra* is performed by classical singers at the end of the concert program.

Статья поступила в редакцию 30.11.2018

¹⁵ Традиционно в прозе и поэзии на урду говорится, что жизнь длится всего четыре дня.

¹⁶ Тара-стхайи – верхняя (высокая) «октава», зона верхнего регистра.

¹⁷ Пара ручных барабанов с регулируемой высотой.

¹⁸ Лагги – специфический раздел, характеризующийся ускорением темпа вдвое; встречается в традиционной музыке и музыке *уп-шастрия*.

¹⁹ Тек – измененный в мелодическом отношении вариант первого раздела (стхайи).

²⁰ Данный вывод основан на результатах исследований автором статьи различных вокальных композиций *дадры*.

²¹ Вистар – один из приемов мелодического развития, представляет собой последовательность свободно-ритмических пассажей.