

ЛАГХУ САНГИТАМРИТА



*Искусство игры
на караталах
и мриданге*

I

Павана дас



ЛАГХУ САНГИТАМРИТА

«Искусство игры на караталах
и мриданге»

с видео- и аудиоуроками

Павана дас

2012



Посвящается

Моему дорогому духовному учителю Е.С. Шриле Бхакти Вигьяне Госвами Махараджу, с благодарностью за Его любящее сердце.

Я столько раз предавал Вас, выбирая сиюминутную выгоду, а не Ваши наставления, но Вы каждый раз, даже зная об этом, продолжаете заботиться обо мне и защищать, как любящая мать.

Благодарность

Адити Духкха-ха пр. и его супруге — за родительскую любовь и поддержку, Према виласу и Радха чарану прабху — за дружеское плечо, Вишванатхе прабху с супругой — за помощь в трудную минуту, всем преподавателям из школы «Нава-раса» (Парамананда пури пр., Веда саре пр., Сатьявану пр., Вайшнава пране пр., Парвате пр. и бх. Дмитрию) — за обучение преданных *вайшнавской* музыке, Апрамейатме прабху — за изначальное вдохновение на проведение курсов по музыке, Харидеву прабху и матаджи Малини — за работу над переводами, Ашока-Кришне прабху — за участие в записи видеодиска, Марии Степанченко — за работу над дизайном обложки.

Особая благодарность: Андрею Баранову — за финансовую помощь в издании книги, Вайшнава-севе прабху — за вдохновение и работу над видео- и аудиоматериалом, бх. Вихлянцевой Светлане — за верстку и корректуру текста, бх. Денису Адошеву и Вани виласу прабху — за самоотверженную помощь в работе над редакцией и изданием книги и всем преданным, которые так или иначе помогали в этой работе.

Мангалачарана

нама ом вишну-падая қришна прештхайа бху-тале
шримате бхақтивигьяна-госвामин ити намине

бхақти вигьяна самйуктам радха-мадхава севинам
хрди-бхумауча тад-дхама прадаршақам намайахам

нама ом вишну-падая қришна прештхайа бху-тале
шримате радханатха-свामин ити намине

нама ом вишну-падая қришна прештхайа бху-тале
шримате бхақтиведанта-свамин ити намине

намас те сарасвате деве гаура-вани-прачарине
нирвешеша-шуньявади-пашчатъя-деша-тарине

нана-шастра-вичаранаиқа-нипунау сад-дхарма-самстхапақау
лоқанам хита-қаринау три-бхуване манйау шаранйақарау
радха-қришна-падаравинда-бхаджананандена матталиқау
ванде рупа-санатанау разху-йугау шри-джива-гопалақау

намо маха-ваданйайа қришна-према-прадайа те
қришнайа қришна-чайтанйа-намне гаура-твише намаха

угро 'пй анугра эвайам сва-бхақтанам при-қешари
қешарива сва-потанам аниешам угра-виқрамах

ванде нанда-враджа-стринам пада-ренум абхиқшинашах
йасам хари-қатходгитам пунати бхувана-трайам

ванчха қалпатарубхйаш ча қрипа-синдхубхйа эва ча
патитанам паванебхйо вайшнавевбхйо намо намаха

Содержание

Посвящение	3
Благодарность	4
Мангалачарана	5
Эпиграф	12
Предисловие	13
Введение (Шрила Прабхупада о музыке)	17
О важности обучения	22
Музыка как составная часть процесса санкиртаны	23
Искусство музыки — это брахманический принцип в Кали югу	23
Это поможет нам в проповеди	24
Это не основное, но одно из качеств вайшнава	25
Три элемента «сангита видьйи» — это три прямых анги бхакти	25
Музыка украшает Кришну	26
Мы нуждаемся в альтернативной вайшнавской культуре	26
До какой-то степени поможет нам развить вкус	27
Давайте не будем лениться	27
Слава сангиты	28

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ

1. Музыка как наука	31
Источник музыки	31
Музыка в духовном мире	33
Предназначение музыки	36
Появление музыки в материальном мире	37
Музыкальная парампара	38
<i>Ачарьи</i>	38
<i>Кали юга</i>	38
<i>Веды</i>	38
<i>Гаудия сампрадая</i>	39

Наука на основе шастр.....	41
<i>Определение сангиты</i>	41
<i>Три раздела сангиты</i>	42
<i>Сангита</i>	43
2. Музыка как часть нашей жизни	45
3. Обзор	47
Музыка и культура	47
Ведическая музыка.....	49
Ведическая музыка как наука	54
Музыка и сознание	55
4. Нада, Свара, Шрути	58
Нада.....	58
Шрути.....	63
Свара	65
Октавы.....	68
Нотопись.....	69
Звук и сознание.....	70
5. Рага	72
Проблема эволюции	72
Грамма или гамма	76
Проявление раги	77
Рага	78
Концепция «Нава раса»	79
Состояние природы и сезоны года.....	80
Время — Самайа	81
Духовный аспект времени	82
Тхата	83
Джати	84
Ароха — Авароха	86
Пракрити.....	86
Пакад и Чалан	87
4 вида свар (нот)	87

Итог	87
Музыкальная культура	88
Гуру	89
Импровизация	89
Ом — вечно звучащий трансцендентный слог	90
Музыкальные формы раги	90
Аланкары — украшения	91
Сознание исполнителя	93
6. Тала	95
Универсальный язык	95
Определение тала	97
Разнообразие талов	101
Форма записи тала	102
Тхеки	104
Ритмические мантры для игры	105
Влияние ритма на сознание	106
7. Аиндра прабху о ведической музыке	108

ГЛАВА 2. «ВАДЬЯ» — ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

1. Инструменты «ТАЛА»	116
2. Инструменты «ШУШИРА»	117
3. Инструменты «ГХАНА»	117

КАРАТАЛЫ

1. Теория	119
Этимология слова	119
Первый инструмент	119
Особый инструмент	119
Авторитетный инструмент — авторитетные эмоции	120
О важности правильного отношения к инструменту ...	121
Пранама-мантра караталам	122
Как выбрать караталы	123
Изготовление веревочки для инструмента	124

2. Техника игры	124
Постановка рук	124
Обозначение основных ударов и их извлечение из инструмента.....	125
<i>Тихая техника</i>	125
<i>Громкая техника</i>	127
Форма записи тала	129
3. Хаста садхана	130
Упражнения для разработки рук	130
Тхеки	131
Методика обучения — концепция мантр	132
4. Мантры для участия в киртанах	133
Дадра тал.....	133
Гарба тал	135
Кахарва тал	136
Д-кахарва тал.....	138
5. Техаи	140
6. Аланкары	144
7. Важность культуры исполнения	145
8. Послесловие	146
ДЖА — ДЖИ	147
ГОНГ.....	150
КОЛОКОЛЬЧИКИ	155
КАРАТАЛИ.....	157
4. Инструменты «АННАДХА	159

МРИДАНГА

1. Теория	160
Этимология слова.....	161
Шрила Прабхупада и мриданга	161
Божественный инструмент.....	161
История появления.....	162

Ади мридангист	162
О важности правильного отношения к инструменту ...	164
Мриданга пранама мантра	164
Как выбрать мридангу	165
Как ухаживать и хранить.....	166
2. Техника игры	168
Постановка тела при игре	168
Постановка рук	169
Качество звука.....	170
Обозначение основных ударов и их извлечение из инструмента	170
Форма записи тала и мантр	173
Методика обучения — концепция мантр	174
3. Хаста садхана	176
Тхеки	176
Упражнения для разработки правой руки	176
Упражнения для разработки левой руки	176
Упражнения для разработки обеих рук.....	176
4. Мантры для участия в киртанах.....	177
Дадра тал.....	177
Гарба тал	177
Арати мантра	178
Кахарва тал	178
Д-кахарва тал.....	179
«Ломанные» мантры на Д-кахарва тал.....	179
Очень быстрые мантры на Д-кахарва тал	180
Мантры для игры стоя и Харинам	180
5. Техаи	181
6. Аланкары	184
7. Что дальше?.....	185
8. Качества музыканта.....	185
9. Послесловие	186

ГЛАВА 3. ПРАКТИКА УЧАСТИЯ В КИРТАНЕ

1. Кто главный?	187
2. Разделение труда, или человек номер два	189
3. «Синдром сцены»	191
4. Преодоление «синдрома сцены» или сила любви	192
5. Обретите вкус.....	193
6. Обстановка на киртане.....	193
7. Расположение музыкантов.....	195
8. Совместное ведение киртана, бэк вокал	195
9. Сцена.....	196
10. Эмоции при игре и пении	197
11. В начале нектар в конце яд.....	197
12. О «пользе» громких звуков	198
13. Вовлечение преданных в киртан.....	199
14. Совместные паузы и ритмические сбивки при игре	199

ГЛАВА 4. ВОСЕМЬ СТУПЕНЕЙ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА

1. Теория.....	200
2. Техника игры	201
3. Ритм.....	203
4. Стил ь	204
5. Импровизация.....	207
6. Сочинительство	209
7. Собственная манера игры	209
8. Эмоции и настроение	210
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	212
ПОСЛЕСЛОВИЕ	213

«О мой Господь, о нерожденный, Ты пожал мне руку, словно другу [равному]. Я буду создавать разные виды живых существ и служить Тебе. Ничто не сможет помешать мне исполнить свой долг, но я молюсь только об одном — чтобы эта деятельность не взрастила в моем сердце гордыню и не заставила меня возомнить себя Всевышним».

*Молитва Господа Брахмы
Шримад Бхагаватам 2.9.30*

«...Преданные Господа заняты той деятельностью, которую поручает им Господь, и, не встречая на своем пути препятствий, успешно справляются со всеми своими обязанностями, поскольку исполняют волю Господа. Все свои успехи они ставят в заслугу не себе, а Господу. Но невежественные люди приписывают свои достижения исключительно себе, не желая воздать должное Господу. Такова отличительная черта всех непреданных...»

*Комм. Шрилы Прабхупады
Шримад Бхагаватам 2.9.30*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Моей изначальной идеей, при написании этого материала, являлось составление краткой энциклопедии *вайшнавской* музыки под названием «*Лагху-сангитамрита*», раскрывающей все аспекты *сангита видьи* (искусство ведической музыки):

- Гита — пение;
- Вадйа — игра на музыкальных инструментах;
- Нритйа — танец.

В ней мне хотелось разъяснить и дать практическую систему (на основе *шастры*), в которую можно было бы включить все аспекты *вайшнавской* музыки и увязать их в единое целое, в связи с Сознанием Кришны. Из-за сложности поставленной задачи и неумения регулярно трудиться, я много лет не могу завершить этот труд. Если на то будет благословение Верховного Господа и *вайшнавов*, то когда-нибудь я смогу завершить эту книгу, и она увидит свет.

Сейчас, вы держите в руках часть этой работы под названием «*Искусство игры на караталах и мриданге*». Эта книга предназначена для практикующих преданных в ИСККОН. Она является попыткой создать методическое пособие для обучения игре на *вайшнавских* музыкальных инструментах (*вадйа*), с разъяснением как теоретических, так и практических вопросов, закономерно возникающих у всех, желающих научиться искусству *киртана*.

Так же я хотел поделиться своим практическим опытом и пониманием *вайшнавской* музыки в целом, и в частности, как она исполняется в нашем движении.

Кроме того, книга будет полезна в качестве пособия для преподавания игры на *караталах* и *мриданге*, ибо помимо непосредственного учебного материала, в ней также излагается мой личный преподавательский опыт.

Источники информации

При составлении этого материала я смог найти следующие ссылки на *сангита шастры* (священные писания, описывающие искусство *ведической* музыки):

- «Бхакти-ратнакара» — Нарахари Чакраварти Тхакур;
- «Сангита-дамодара» — Сварупа Дамодар Госвами;
- «Натья Шастра» — Бхарата Муни (5-я и 6-я глава);
- «Сангита-ратнакара» — Шаранга дев;

а также

- «Сангита-дарпана»;
- «Рагини-рупа»;
- «Сварнарава»;
- «Сангита-парйате»;
- «Сангита-сара»;
- «Сангитопанишад»;
- «Сангита мадхава»;
- «Нарадийа-шикша»;
- «Сангита-макаранда».

В основном при написании этой книги я опирался на «Бхакти-ратнакару» Нарахари Чакраварти Тхакура.

Для нас, как для членов ИСККОН, это ценно тем, что он вечный спутник Господа Чайтаньи и соответственно один из *ачарьев* в нашей Гаудия Вайшнава Сампрадаи. Также Шрила Прабхупада упоминает в комментарии к «Чайтанья Чаритам-рите» книгу Сварупы Дамодары Госвами, к которой я, к сожалению, не имею доступа.

*сангите-гандхарва-сама, шастре брихаспати
дамодара-сама ара нахи маха-мати*

«В музыке Сварупа Дамодара был так же искусен, как гандхарв, а в ведении духовных бесед он был подобен Брихаспати, жрецу полубогов. Иначе говоря, Сварупа Дамодара не знал себе равных».

КОММЕНТАРИЙ: Сварупа Дамодара очень хорошо разбирался в музыке и был непревзойденным знатоком ведических писаний. За сладкозвучный голос и музыкальные способности Шри Чайтанья Махапрабху называл его Дамодарой. Это имя дал ему Шри Чайтанья Махапрабху, добавив его к имени, полученному от санньяса-гуру. Так его стали называть Сварупа Дамодара или Дамодара Сварупа. Он написал книгу по музыке под названием «Сангита-Дамодара».

(Ч.-ч. Мадхья, 10.116)

Предупреждение!

Прежде чем вы начнете читать дальше, хотелось бы предупредить вас! Я никогда не знал и не знаю английского языка, и никогда не обучался в Индии у какого-то профессионального музыканта. Я не уверен, что располагаю всей информацией, чтобы раскрыть тему этой книги в полном объеме. Поэтому, пожалуйста, о вдумчивые *вайшнав*ы, знайте это! Я заранее прошу у вас прощения за все возможные неточности. Не сомневаюсь, что они есть.

Я делаю эту книгу по многочисленным просьбам преданных, по благословению своего духовного учителя и своих старших, как служение ИСККОН. В своих попытках написать этот труд я столкнулся и сталкиваюсь с многочисленными трудностями.

Всю теорию музыки я взял из доступных мне книг по *ведической* и *вайшнавской* музыке. Что касается практических моментов игры и преподавательской техники — все принципы стандартные, но, имейте в виду, многие детали из этой школы — **это личные разработки и опыт автора**. Семь лет я играл, изучал, и путешествовал по России обучая преданных *вайшнавской* музыке, как индивидуально, так и в рамках всероссийской музыкальной школы «*Нава-раса*» (в г. Новороссийске) с 2003 по 2010 гг. До этого момента, я шестнадцать лет профессионально играл, учился и преподавал обычную музыку (классика, эстрада, джаз). Составляя этот материал, я опирался на весь описанный выше опыт и прежде всего (исходя из эффективности преподавательских методик), я ставил своей целью максимально просто, доступно и эффективно донести нашу музыкальную традицию до преданных, научив их простым, но базовым принципам искусства *киртана*.

В своем семинаре «*Принципы ведического образования*» Е.С. Бхактивигьяна Госвами Махарадж объясняет что *шастры*, прежде всего, учат нас базовым принципам и основным понятиям. Дальше, усвоив их и утвердившись в этой сути *шастр*, человек может импровизировать, применяя их в жизни и обучать этим принципам других в соответствии с местом, временем и обстоятельствами. Это называется принцип *ачарьи*. Кто сам извлек суть из *шастр* и утвердил это в своей собственной жизни, тот способен утверждать это в жизни других. Но, фарисеи и книжники, прячущиеся под личиной консерваторов, всегда дерзко заявляют свою монополию на понимание и передачу

ведического знания. Их больше заботит точность буквы и чувство собственной исключительности, чем искренние попытки других донести суть (дух) этого послания до людей. Это очень незрелый и эгоистичный подход. Более того. Поскольку музыка не является *пара видьей* (духовным знанием) то здесь, в особенности, принцип передачи сути знания в соответствии с местом, временем и обстоятельствами, может быть легко применим. Кто станет спорить с тем, что европейская система нотописки менее совершенна, чем *ведическая*? Европейцы могут детально фиксировать толстенные, многочасовые, нотные партитуры для целого симфонического оркестра.

В связи с этим моментом приведу цитату Шрилы Бхактивинода Тхакура из «*Таттва-вивеки*» 1.19.

«Материальные логика и рассудок хорошо себя показывают лишь тогда, когда они изучают и исследуют сугубо неодушевленную материю и ничего кроме. Смешанная логика эффективна в любых делах материальной сферы: будь то искусство или ремесло, промышленность или физическая работа, война или музыка и т.д.»

Также, пожалуйста, имейте ввиду, что некоторый анализ, изложенный в этой работе, например: «*Восемь ступеней развития музыканта*» или «*Практика участия в киртане*», вы не найдете подробно описанным ни в одной из книг по *ведической* музыке. Повторюсь, это мое личное понимание нашей *вайшнавской* музыкальной традиции. Я опирался на свой опыт, наблюдения и здравый смысл. Я не претендую на то, что все изложенное в этой книге — Абсолютная Истина. Мы сами вправе выбирать, кто будет нас кормить. *Вайшнавов* называют *сара грахи*, те, кто из всего привлекают суть, поэтому прав я или ошибаюсь — решать вам.

И все же, несмотря на многочисленные «но», одно я могу сказать вам точно: те преданные, которые обучались по этой школе и делали это добросовестно, смогли достичь в своем уровне игры и понимании *вайшнавской* музыки вполне достойного уровня. Если этот труд как-то послужит и вам, я буду очень рад.

Со всеми вопросами и предложениями, пишите на адрес:

pavana.bvg@yandex.ru
Вайшнава даса анудаса
Павана дас брахмачари
17.09.2012 г. Волжский

ВВЕДЕНИЕ

Шрила Прабхупада о музыке



Для всех членов ИСККОН Шрила Прабхупада представляет первое самое главное и самое авторитетное мнение в любом вопросе. Поэтому мы начнем свое описание явления *сангита видьйи* с его слов:

«Музыку и танцы, которые служат для чувственных удовольствий, следует считать демоническими, но те же музыка и танцы, используемые в киртане для прославления Верховного Господа, становятся трансцендентными и вдыхают в человека новую жизнь, исполненную духовного блаженства».

(Ш.Б. ком. 3.20.38)

Ученик: *«Некоторые люди говорят, что нас отличает от животных то, что мы можем наслаждаться искусством и музыкой».*

Прабхупада: *«Животные... змея также наслаждается музыкой. Разве ты не знаешь? Если очень красиво играть, змея будет очарована. Она застынет, и не будет нападать на тебя. Подобно этому олени... Охотники играют приятные мелодии, олени собираются неподалеку и слушают. Тогда они стреляют в них и убивают».*

(Утренняя прогулка со Шрилой Прабхупадой,
Рим, 30 мая, 1974 г.)

*«Чистый преданный Господа Шри Нарададева всегда чувствует себя в долгу перед Господом за подаренный инструмент, и поэтому постоянно воспеваает трансцендентную славу Господа и всегда сохраняет свое высокое положение. Следуя по стопам Шрилы Нарады Муни осознавшие себя души, находящиеся в материальном мире, также должны **правильно использовать** музыкальные ноты (ша, ри, га, ма и др.) в служении Господу, постоянно воспевая Его славу. Это подтверждается в “Бхагавад-гите”...*

*...Семь музыкальных нот: ша(шаджа), р.(ришабха), га (гандхара), ма (мадхйама), па (панчама, дха (дхаивата) и ни (нишада) — также трансцендентны и **предназначены** специально для исполнения трансцендентных песен...»*

(Ш.Б. 1.6.32 ком.)

Принимая прибежище, в вышеупомянутых словах Шрилы Прабхупады, можно заключить, что музыка должна быть занята в преданном служении Кришне, тогда она обретает какой-то смысл. В противном случае, как говорил Шрила Прабхупада обо всем материальном знании не занятом в служении Кришне: «Это ноль без единицы», такая музыка является демонической и бессмысленной.

«Гопи уже достигли духовного просветления: очистив свои чувства, они просто используют их в служении Господу в глухой деревне Вриндаване. Их не интересуют умозрительные рассуждения, искусство, музыка и другие сферы материальной жизни...».

(Ч.Ч. Мадхья-лила 1.82 ком.)

В этом комментарии Шрила Прабхупада описывает музыку, не являющуюся частью процесса *бхакти*, как часть материальной жизни. Например, такой же, как сон, еда и т.д. Сам по себе музыкальный профессионализм без *бхакти* так же не имеет никакой ценности и на самом деле не поможет нам в проповеди, ибо привлекать мы будем не к Кришне, а к самим себе.

*«По этому признаку можно узнать чистых преданных, поющих святые имена. Все чистые преданные сияют, как солнце. Сияние, исходящее от их тел, очень яркое. Кроме того, их совместное пение, санкиртана, не знает себе равных. **Есть много профессиональных певцов, которые очень красиво поют хором под аккомпанемент музыкальных инструментов, однако их пение не идет ни в какое сравнение с санкиртаной чистых преданных. Если***

преданный неукоснительно следует принципам вайшнавского образа жизни, сияние его тела будет естественным образом привлекать окружающих, а пение святых имен Господа — иметь большую силу. Люди без колебаний отдадут должное такому киртану. Даже в спектаклях об играх Господа Чайтаньи и Шри Кришны должны играть только вайшnavы. Тогда эти спектакли будут трогать сердца зрителей и иметь на людей большое влияние. Члены Международного общества сознания Кришны, проповедуя славу Господа, должны учитывать эти два обстоятельства».

(Ч.Ч. Мадхья-лила 11.95 ком.)

В приведенной выше цитате Шрила Прабхупада прежде всего подчеркивает чистоту (мотивацию), сознание исполнителя киртана. Нельзя сказать, что сам он пел и играл как небесный гандхарв, но это не помешало ему распространить движение сознания Кришны по всему миру, ибо у Шрилы Прабхупады было главное, чистое бхакти, и полная преданность духовному учителю.

«На каждом языке есть правила и предписания поэтической композиции или прозы, [правила] грамматики, риторики. И даже без этого знания, пада-чатурйам бхагавад-йашах-прадханам. Как, например, мы воспеваем Харе Кришна. И мы никоим образом не обучаем наших учеников музыкальной науке: “Вы должны петь так-то и так-то, вы должны танцевать так-то и так”. Без всякого знания о музыке, без какого-либо понимания поэзии, даже ребенок может принимать участие в этом, и он сразу же погружается в экстаз. Почему? Все потому, что мы воспеваем славу Господу. Итак, это не требует какого-либо искусственного знания музыки или танцев. Вы будете петь и танцевать в экстазе. Вам не требуется изучать. Как, например, наша игра на мриданге. Никто из нас не ходил к какому-нибудь опытному мридангисту, чтобы научиться этому. Все, что я играю, я пою, я никогда не учил у какого-то специалиста по музыке. Но, благодаря практике, пение может быть мелодичным, красивым, а может не быть. Это не имеет значения. Мы не очень озабочены этим, трогает это людей или нет. Это будет их трогать, в этом нет сомнения. Но нам не требуется переключать свое внимание на это. Просто благодаря тому, что это прославление Господа, это будет привлекательным».

(Лекция ШП по ШБ 1.5.11, Нью-Вриндаван,
10 июня 1969 г.)

Очень отрезвляющая цитата. Мой опыт таков, что одна из самых главных ошибок начинающих преданных в нашем движении состоит в том, что мы выдаем свою *свабхаву* (материальную природу) за *бхакти*. В свое время, один преданный, очень точно помог мне это подметить. Музыканты говорят, что главное красиво и много петь святое имя, ораторы — что нужно слушать *Шримад Бхагаватам*, повара что главное и понятное для всех это *прасад*, менеджеры — что главное что-то делать практически. Но все это может быть *бхакти*, а может и нет. Все зависит от нашего мотива, а не от профессионализма, как в случае с музыкой, в пении и игре. *Вайшнавов* называют *сара грахи* (извлекающие суть вещей), а Кришну — *бхава грахи*, того кто принимает только суть, *бхаву* — настроение человека.

А теперь самая главная, и последняя в этом введении цитата, из наследия Шрилы Пабхупады, размышляя над которой, я много раз одновременно сожалел и радовался, что я с ней соприкоснулся, ибо узнав это, жить как прежде я уже не смог.

«Я считаю, что у нас нет необходимости использовать разные музыкальные таланты для распространения Сознания Кришны. Лучше чтобы люди строго следовали путем Господа Чайтаньи и Его преданных санкиртаны. Мы используем мридангу и караталы и этого достаточно. Мы не музыканты. Мы Кришна бхакты. Поэтому мы не делаем упор на важности всех этих разных музыкальных талантов. Шри Чайтанья Махапрабху — это Сам Бог. Если бы Он считал, что было бы лучше распространять Сознание Кришны другим путем, Он бы это сделал. Нет, наш процесс — это просто играть на мриданге и караталах, путешествовать и воспевать Харе Кришна и просить каждого повторять Харе Кришна и просто проповедовать философию “Шримад Бхагаватам”. У нас нет необходимости пытаться добавлять, что-либо к этому простому методу. Это только собьет нас с пути. Поэтому я прошу вас следовать этому простому пути Господа Чайтаньи Махапрабху и помочь мне распространить эту удивительную миссию по всему миру. Оставайтесь чистыми и устойчивыми в Сознании Кришны, следуя основным принципам, что я вам дал. Повторяйте 16 кругов ежедневно, следуйте 4 регулирующим принципам, поднимайтесь рано, посещайте мангала арати, классы и т.д. Это самое важное».

(Письмо Джагадиша Пандиту 28 дек. 1974 г.)

Это суровый приговор Шрилы Прабхупады всем, кто хочет полностью посвятить всю свою жизнь музыке: **«Мы не музыканты. Мы Кришна бхакты»**. Жизнь нужно посвятить не музыке, а служению Богу. И единственный вариант, который переводит эту деятельность в категорию *бхакти*, это приказ духовного учителя.

От себя могу лишь добавить в подтверждение слов Шрилы Прабхупады. Отдав профессиональным занятиям музыкой 23 года своей жизни, я пришел лишь к одному выводу: «Музыка без служения Богу мертва. Это всего лишь одна из Его энергий, и без *бхакти* она полностью имперсональна и никогда не даст нам того нектара, которого мы всегда так жаждем». В один прекрасный день Кришна помог мне полностью осознать эту важную истину. Я конспектировал семинар Враджендра кумара прабху «Десять уровней осознания Бога», в котором он описывал разные проявления Бога. Разбирая стих из седьмой главы Б.Г. «Я талант в человеке» он объяснил: «Что такое талант? — это искра божья в человеке. Талантливый человек — это не творец, это сотворец». Шок. Эти слова пронзили меня в самое сердце. На глазах навернулись слезы. В этот момент я понял, что, а точнее Кого, я безуспешно искал в музыке 23 года своей жизни, я искал Бога. И именно эта искра, проявляемая Им через разных талантливых музыкантов, привлекала меня. С того момента я окончательно потерял весь интерес к музыке, и захотел найти Бога, но уже не в таланте гениальных музыкантов, а в практике сознания Кришны.

Дорогие *вайшнав*ы! Обобщая все вышесказанное, хочу напомнить вам о самом главном принципе, раскрытом для нас Шрилой Прабхупадой. Прежде чем вы начнете изучать эту книгу, помните:

«Мы не музыканты, мы Кришна бхакты!»

О ВАЖНОСТИ ОБУЧЕНИЯ



«Сознание Кришны непосредственно связано с музыкой. В духовном мире каждое слово само по себе уже является музыкой, следовательно, лучший способ достижения духовного мира через музыку — санкиртана. Когда Шрила Прабхупада приехал в Америку, чтобы создать движение “Харе Кришна”, именно музыка в первую очередь привлекла к нему внимание людей. Эта музыка способна в буквальном смысле расплавлять камни и заставлять горы подняться в небо и полететь. Когда воспеваются святые имена Господа, даже самые жестокие и грубые люди и звери превращаются в святых. Эта музыка не только имеет возвышенное влияние на слушателей, но и во многом помогает самому исполнителю. Именно поэтому очень важно для преданных ИСККОН научиться играть и петь должным образом».

(Е.С. Бхакти Чару Свами, Министр Культуры ИСККОН)

Итак, памятуя о том, что мы *бхакты*, а не музыканты, и что суть всего это *бхакти*, а не профессионализм, хотелось бы привести некоторые доводы в пользу обучения искусству музыки.

Музыка как составная часть процесса санкиртаны

В одиннадцатой песни «*Шримад Бхагаватам*» говорится, что разумные люди века *кали* будут собираться вместе и петь святое имя Кришны, поклоняясь Господу принявшему золотой облик — Шри Чайтанья Махапрабху. Он низошел на эту землю, для того чтобы научить нас *юга дхарме* этого века — совместному воспеванию святого имени — *санкиртана ягье*. *Парам виджаяте шри кришна санкиртанам*. — «Слава совместному воспеванию имени Кришны!» — восклицает Он в первом стихе Своей «*Шикшаштаки*». *Киртан* означает прославление, а *санкиртана* — совместное прославление. *Киртан* можно совершать одному, а *санкиртану* только вместе, и обычно это делают, играя на музыкальных инструментах и хлопая в ладоши. Поэтому игра на музыкальных инструментах — это немаловажная часть этого процесса.

Искусство музыки — это брахманический принцип в Кали югу

Поскольку сознание Кришны — это *брахманическое* движение, в нем все должны уметь проводить *ягьи*. Воспевание святого имени — это *ягья*, а *ягья* всегда подразумевает вовлечение в этот процесс какой-то деятельности, то есть *кармы*. И эта деятельность должна делаться совершенно, а не как попало. Если разделить процесс *кармы* (в смысле деятельности при *санкиртане*), то мы получим следующую схему:

1. Тело — игра на музыкальных инструментах, танец.
2. Речь — воспевание святого имени.
3. Ум — сосредоточение сознания на звуках святого имени.
4. И, в конечном счете наше сердце, эмоции, которые мы испытываем, или должны испытывать при воспевании.

В идеале *ягью* должны проводить квалифицированные *брахманы*. *Брахманы* поют святое имя и играют на музыкальных

инструментах, организовывая *санкиртану*. Инструменты — это принадлежности для *ягьи*. Шиварама Махарадж очень точно сказал об этом на фестивале «Садху-санга» 2005 г.:

«Хотя петь и играть на инструментах сложно, и мы видим, что преданные устают, делая это, но чем лучше мы стараемся играть и петь, тем лучше будет результат, и мы обретем удовлетворение».

У каждой *ягьи* есть *ягья пуруша*, тот, для чьего удовлетворения совершается *ягья*. В нашем случае это *акришна*, не темный Кришна, а золотой, то есть Господь Шри Чайтанья. Именно ради его удовлетворения мы совершаем эту *санкиртана ягью*:

*нама ягья маха ягья қалау қалмаша нашанам
қришна чайтанья притъяртхе нама ягья самарпанам*

«Воспевание святого имени — это лучшее из жертвоприношений, оно разрушает все страдания века кали. Для удовлетворения Кришны Чайтаньи я совершаю эту нама ягью».

(Вишванатха Чакраварти Тхакур)

Поэтому, каждый преданный должен обучиться этому искусству, чтобы проводить *санкиртану* совершенным образом как внешне, так и внутренне. И если внутреннее продвижение в этом процессе зависит от многих факторов, то внешнее стопорится практически всегда из-за двух:

1. Гордость, проявленная в нашем нежелании учиться у кого-то, приняв его авторитет.
2. И главный фактор — лень.

Это поможет нам в проповеди

В конечном счете, по настоящему люди привлекаются лишь *бхакти*, но если представить им *бхакти* в красивой оболочке, то это поможет им проще воспринять ее. Нам, как проповедникам, это всегда будет на руку. Ведь у нас проповедническое движение. Но, повторюсь еще раз: главное — **это преданность, чистота нашего сознания**. Если мы хотим чтобы люди привлеклись святым именем, а не тем как мы его поем, мы должны быть смиренными слугами *вайшнавов* и своего духовного учителя, и не ожидать ничего взамен за наш *киртан*.

Шрила Прабхупада говорил, что большинство людей привлекаются *киртаном* и *прасадом*. Философия мало кого интересует. Так действовал Господь Чайтанья. для большинства простых людей был *киртан* и *прасад*, с другими же, такими как: Рупа Госвами, Санатана Госвами и Рамананда рай, Он обсуждал философию.

В книге «*Прабхупада*», Сатсварупа махарадж описывает интересный момент, на эту тему. Когда Шрила Прабхупада отправлял будущего Мукунду махараджа, *матаджи* Ямуну и еще четверых преданных проповедовать в Англию, он хотел, чтобы они перед поездкой побыли какое-то время с ним, чтобы научиться у него искусству ведения *киртана*. Сатсварупа махарадж говорит в этой книге, что хотя это и не суть, но при хорошем исполнении *киртана*, людям будет проще привлечь сознанием Кришны. Именно для этого Шрила Прабхупада и хотел обучить их.

Это не основное, но одно из качеств вайшнава

Вишванатха Чакраварти Тхакур, описывая качества духовного учителя во втором стихе своей «*Гурв-аштаке*», объясняет, что *гуру* участвует в *киртане* Махапрабху состоящем из 4 элементов:

1. *Нритья* — танец.
2. *Гита* — пение.
3. *Вадитра* — игра на музыкальных инструментах.
4. *Мадьян манаса расена* — духовные эмоции, его ум и сердце поглощены *бхакти* расой.

Вайшнав — это *гуру*, а *гуру* — это *вайшнав*. *Амарагья гуру* — каждый должен стать *гуру*... таков приказ Господа Чайтаньи.

Три элемента «сангита видьяи» — это три прямых анги бхакти

На санскрите искусство музыки называется *сангита видьяйа*. Она состоит из трех частей: *гита* — пение, *вадья* — игра на музыкальных инструментах и *нритья* — танец. Более подробно это будет объяснено позже. Рупа Госвами в «*Бхакти Расамрита*

синдху» выделяет два элемента *сангита видьйи* из 64 главных *анг бхакти*: пение (*гита*) и танцы (*нритья*). Он упоминает их как составляющие процесса поклонения Божествам. Третий элемент *сангита видьйи* — *вадьа* (инструментальная музыка) раскрывает Санатана Госвами в «*Хари-бхакти-виласе*» (8-я часть). Его цитаты будут приводиться в разных частях этой книги.

Музыка украшает Кришну

Музыка и ритм подобны одежде для Божеств. Исполняя разные мелодии и ритмы, мы по-разному украшаем Божества. *Шастры* говорят, что святое имя — это сам Кришна. Он Сам по Себе прекрасен, а музыка и ритм — лишь одежда, дополняющая Его красоту, и тем не менее Кришна всегда прекрасно одет. Наша игра на музыкальных инструментах — это служение святому имени. Мы украшаем Божество святого имени в прекрасные одежды из мелодий и ритмов.

Мы нуждаемся в альтернативной вайшнавской культуре

Обычно, когда мы приходим в ИСККОН, мы не все сразу становимся чистыми преданными, и у нас по-прежнему остаются потребности в культуре, одним из аспектов которой является музыка. Поэтому мы должны удовлетворять их правильным образом, в культуре сознания Кришны. Что же это за культура? Иногда мы можем слышать, как преданные поют *киртан* под мелодию «Регги на телеге», и это может осквернять наш ум, навешивая нам прошлые самскары с нашего материального опыта. Музыка в *тамасе* и *раджасе* пробуждает в нас эти самскары. Поэтому лучше всего исполнять киртаны в *гуне* благодати. Благодать означает медитация. Существуют различные авторитетные *раги*, *талы* и правильная манера (стиль) исполнения. Каждая *гуна* оказывает на наш ум определенное влияние, поэтому, нужно учиться исполнять традиционные *киртаны* в *гуне* благодати. Это тоже важный момент. Для этого в частности нужно слушать традиционное исполнение *киртанов*. Ведь мы не поклоняемся

Божествам, как попало, есть определенный стандарт. Также и в музыке, должна быть авторитетная основа. Или другими словами — культура, школа или традиция. И если мы еще не чистые преданные, наша искренность должна проявиться также и в следование ей, в особенности, если музыка является частью нашей обусловленной природы.

Бывает, что наше «трансцендентное пение и игра», по форме звучит как *раджас* и желание привлечь противоположный пол. Ведь реально у нас нет таких бурных эмоций к Кришне. «Хороший *киртан*» — это, когда я поплясал и вспотел, а не медитировал на святое имя. Ниже мы еще поговорим об этом. Исключением является проповедь через музыку, на концертах и *харинамах*. Но даже если в проповеди это и приемлемо, то в обществе преданных лучше всего культивировать другую *гуну*. Но это не абсолютное правило, если у вас действительно есть чистый мотив при воспевании.

До какой-то степени поможет нам развить вкус

Вишванатха Чакраварти Тхакур в «*Мадхурья Кадамбини*» говорит, что существует два вида духовного вкуса:

1. Обусловленный внешней красотой (например, пышностью поклонения Божествам; кто как поет киртан; насколько красив голос; мелодии; хороша ли игра на инструментах и т.д.

2. И вкус не обусловленный ничем. Просто экстаз от святого имени. Кто бы и как не играл, и не пел.

И, похоже, что для многих из нас, актуальнее, по крайней мере, для меня уж точно, первый вариант.

Давайте не будем лениться!

Естественно никто не требует, чтобы все преданные стали профессионалами в искусстве музыки. Но иногда, от преданных можно услышать очень странный аргумент: «Внешняя форма не так важна, главное — *бхакти*». То есть, недостаток внешней формы компенсируется переизбытком нашей преданности.

Очень пространное утверждение, за которым может, и чаще всего, скрывается лень и нежелание чему-либо учиться вообще. Но даже если это так, и мы действительно великие *бхакты*, то это очень широкое и не применимое ко всем определение. Все, что находится у нас внутри, непременно проявится снаружи. К примеру: *пуджари* может использовать для поклонения дешевые принадлежности, предлагать дешевую *бхогу* и одевать Божества во что и как попало. Ведь Кришна принимает только любовь! *Патрам пушпам пхалам тоям йо ме бхактья праячхати* (Б.Г.9.26). Факт, но, если есть возможность предлагать хорошую *бхогу*, и пользоваться хорошими принадлежностями, а мы не делаем этого — то это **оскорбительно**. Поэтому плохо петь и играть, не желая повысить свой стандарт воспевания — все равно, что предлагать Кришне горелую *бхогу*. «Прими, о Господь, так сказать с любовью и преданностью!» Но разве так можно? Ведь это наше служение, а любое служение нужно стараться улучшать как внешне, так и внутренне. Мы должны приложить к этому все усилия. В этом проявится наша *бхакти*. И, если мы еще пока не можем предложить Кришне наше чистое сердце — это будет проявлением нашей искренности.

Слава сангиты

(Восьмая виласа «Хари бхакти виласа» Санатана Госвами, тексты с 251 по 267.)

«Надо удовлетворять Господа Кришну пением, музыкой и танцами, совершая это лично или занимая в этом других». (251)

«Нельзя оставаться безучастным и просто сидеть и наблюдать, как преданные поют и танцуют. Не подобает также мешать или вести себя непорядочно, создавая помехи действиям преданных, находясь среди них во время воспевания». (252)

«О царь! Личность, которая сидит и пассивно наблюдает, как преданные воодушевленно танцуют, много жизней будет рождаться хромым». (253)

«Непреданный, который мешает пению и танцам преданных Господа Кришны, в следующей жизни становится животным». (254)

«Личность, которая всегда устраивает пение, танцы и музыку в храме Господа со звуками раковин и барабанов, особенно на восходе, в полдень и на закате, достигает исполнения всех своих желаний. Он получает силу принять любой желаемый облик». (255)

«Он будет путешествовать на великоленном вимане на райских планетах, и ему будут служить приятно поющие апсары. Его также будут прославлять на Вишнулоке». (256)

«О мудрец, личность, которая устраивает пение, танцы, музыку и драму, прославляющие Господа Вишну, является святой и чистой сердцем. Его дом находится вне этих трех миров». (257)

В «Нарада Пуране» Шри Яма говорит царю Бхагиратхе:

«О царь! Пожалуйста, выслушай каких результатов достигает личность, которая с преданностью поет или танцует в храме Господа». (258)

«Благодаря пению он становится царем гандхарвов. Благодаря танцам он становится царем рудр. Он достигает освобождения вместе с восемью поколениями родственников своей семьи». (259)

«Мудрый преданный, который устраивает пение, танцы и воспевание святых имен, описание славы Господа и другие действия, прославляющие Господа Вишну, получает хорошее рождение, память, разум и достигает высшего предназначения. Он отправляется в царство Господа Вишну. Это истина, о царь». (260, 261)

В другом писании Верховная Личность Бога объявляет:

«Личность, которая, отбрасывая в сторону всякое стеснение, прославляет Меня своим пением, танцами или чтением отправляется в Мою обитель вместе с десятью миллионами своих родственников». (262)

«Шаунака Муни объясняет, что Верховная Личность Бога чувствует удовлетворение, когда Его прославляют песнями и танцами, сопровождающими чтение Бхарата-Шастры». (263)

В «Нарада Пуране» говорится:

«О великий брахман, тот, кто является брахманом, должен всегда прославлять Господа Вишну пением, танцами и театральными постановками». (264)

«Надо петь и танцевать для удовольствия Верховной Личности Бога — Господина полубогов и брахманов. Брахман никогда не поет и не танцует, чтобы заработать себе на жизнь. Он боится, что это будет грехом». (265)

«Итак, чтобы удовлетворить Господа Кришну совершенные души должны прославлять Его пением, танцами и театральными представлениями ежедневно, особенно в день экадаши». (266)

Поэтому говорится:

«Не будет ли обожжен человек, которого коснулся огонь? Не отправится ли личность, которая не поет и не танцует перед Господом Кешавой в день экадаши, в ад?» (267)

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ

1. Музыка как наука



Источник музыки

Прежде чем описывать музыку, нужно описать ее источник. Это *самбандха*, ее связь с общим целым. *Ведический* принцип образования, показывает связь предмета изучения с целым — с Кришной: *джанмади йасйа йатаха*. Как же это явление, музыка, появилось в этом мире? Изначально, музыка, это одна из многочисленных энергии Господа и Он изначально и непревзойденный музыкант. Кришна идеальным образом показывает предназначение музыки в своих играх во *Вриндаване*. Он играет на флейте, и так передает эмоции любви своим преданным.

«Дорогие подружки, — сказала как-то одна из гопи, — а известно ли вам, что, когда Кришна лежит на земле, Он облокачивается на левую руку, положив голову на ладонь? Играя на флейте и касаясь ее нежными пальцами, Он двигает в такт музыке Своими прекрасными бровями. Извлекаемые Им звуки так чудесны, что обитатели райских планет, которые путешествуют

по небу вместе со своими женами, замирают, восхищенные этими звуками, и останавливают свои воздушные корабли. Их жены стыдятся потом своего пения и музыкальных способностей. Более того, сердца богинь мгновенно воспламеняются любовью, волосы рассыпаются по плечам, а тугие пояса ослабевают».

(35 глава «Источник Вечного Наслаждения»)

Не только Кришна выражает свою любовь к преданным через музыку, но и преданные отвечают Кришне тем же самым.

Шрила Кришнадаас Кавирадж Госвами описывает в «*Шри Говинда-лиламрите*» (22.76-96), какое искусство проявляли *гони* и Шри Кришна во время этого танца:

«Сладость звуков флейты Господа Хари и пения гони, в сочетании со звоном их ножных колокольчиков, ручных браслетов и колокольчиков на их талии, перемещающихся с ритмом, отбиваемым их стопами в танце, затопила весь мир.

Они пели отдельно каждую из цельно-тоновых нот са, ри, га, ма, па, дха, ни (до-ре-ми-фа- соль-ля-си), и каждую из полутоновых нот. Они в блаженстве пели как чистые, так и искаженные мелодии. Чистые мелодии делятся на семь разделов, искаженные — на одиннадцать. Существует три вида гамм, которые недоступны для восприятия смертных: Шад-джа, Мадхйама и Гандхара. Они громко пели гаммы типа Гандхара. Временами они пели 22 шрути (пограничные ноты между двумя соседними тонами), семь основных нот, сорок девять видов тональностей, и двадцать один вид мурччхана-санчара (модуляций голоса). Они сладко пели пятнадцатью видами вибрато, например Тирипа, а также многими видами устойчивых нот, таких как Дхала. Они пели двумя видами дополнительных напевов: Шуддха и Алага, из которых Шуддха имеет три подвида: рупака, васту и прабаддха. Существует множество видов голосов, последовательных речитативов (прабаддха) и раг, таких как нйаса, амша и граха. Они пели семью видами полных (сампурна) голосов, шестью видами голосов Шадава и пятью видами аудава».

(Шри Говинда-лиламрита 22.76-84)

«Гони пели раги, во главе с малларой, карнатакой, наттой, самой, кедарой, камодакой и бхаиравой, а также гандхара-, деша-га- и васантака-рагу вместе с [различными видами] малава-раг. Одна за другой они исполнили следующие раги: шри-гурджари,

рамакири, гаури-масавари, гондакири, тоди, велавали, мангала-гурджари, варатика, деша-варатика, магадхи, каушики, пали, лалита, патха-манджари, субхага и синдхуда.

Гопи постоянно издавали звуки своими браслетами и играли на ударных, струнных и духовых инструментах, которые им один за другим передавала Вринда. Они играли на барабанах пяти видов: мриданга, дамару (барабан Шивы), дампах, манда (хлопки ладонями по воде) и мамака; на трех видах флейт: мурали, навика и вамши, на караталах (ручных цимбалах) и на семи видах струнных инструментов (випанчи, махати, вина, каччани, кара насика, свара мандаджика и рудра вина). Танцуя, гопи складывали свои руки и пальцы таким образом, что, тень, падая на землю, принимала формы флага, треугольного знамени, гусиной головы, ножниц, головы попугая, головы оленя, головы Кхаттаки, иглы, полумесяца, бутона лотоса, языка змеи и другие формы. Они отбивали множество видов ритмов, таких как Дхрува и Мантха, или обратные им. Эти ритмы делятся на три подраздела: с запозданием (атита), с опережением (анагата), и точные (сама), каждый, из которых в свою очередь может делиться по трем видам пауз: сама (одинаковых), гопучхика (подобных хвосту коровы) и шрота. Есть три вида темпов: быстрый, средний и медленный и два вида удержания (дхарана), беззвучный и со звуком. Гопи пели двумя видами размеров (мана) — с нарастанием темпа (варддхамана) и с замедлением (хийамана), и двумя видами ритмов (мана и аварта)».

(Шри Говинда-лиламрита 22.88-96)

Как утверждает «Бхакти ратнакара» вся музыка изощлена из танца *раса* Кришны с *гопи*.

Музыка в духовном мире

Источник музыки — это Голока Вриндавана — личная обитель Господа.

В «Айшварья-кадамбини» (3.5) Баладева Видйабхушана пишет о месте жительства Шри Кришны, сына Нанды Махараджи:

«Нанда — это царь Враджабхуми и великий преданный Господа Нарайаны, супруга богини процветания. Окруженные множеством любящих друзей и советников, он живет в прекрасном, богато украшенном дворце, в котором не смолкают чарующие мелодии разнообразной инструментальной музыки».

Описывается, что в духовном мире каждый шаг — танец, каждый день — праздник, каждое слово — песня.

«Сама эта Истина является Верховной Личностью и непревзойденным Актером, который живет в вечной обители, где каждое слово — это песня, каждый шаг — танец, где вода — это нектар, где все деревья — исполняют желания, а почва — философский камень, где неразлучный спутник — флейта и где каждый день проходит “Всемирный фестиваль искусств Голока-Вриндаваны” с разнообразным сценарием, и всевозрастающим блаженством».

(«Брахма-самхита» 5.56)

«Шримад Бхагаватам» описывает, что, когда Кришна играет, все живое и неживое реагируют на Его флейту. Он изначальный музыкант. Как утверждает *«Бхакти-ратнакара»* Шива и Брахма — это одни из *ачарьев сангиты*, но, когда они слышат флейту Кришны, они приходят в шок.

«Когда Кришна играет на флейте, подвижные живые существа застывают в оцепенении, а неподвижные начинают трепетать в экстазе».

(ШБ 10.21.19)

«...даже ветви деревьев преобразаются в экстазе, когда до них доходит вибрация флейты Кришны. Индра, Брахма, Шива и Вишну, являясь главенствующими правителями, путешествуют повсюду по вселенной и обладают обширными познаниями в области музыки. Тем не менее, даже эти великие личности никогда не слышали, и тем более не сочиняли музыки, подобной той, что исходит из флейты Кришны. На самом деле, птицы настолько тронуты блаженными звуками флейты, что в своем экстазе, они закрывают глаза и изо всех сил сжимают лапами ветви, на которых они сидят, чтобы не упасть с деревьев».

(Ш.Б. 10.21.14, ком.)

«Бхакти-ратнакара» говорит, что все олицетворенные *шрути*, *гамаки*, *свары* помогают Кришне в Его *раса-лиле*. Кришна является источником всех талантов в людях. Все 64 вида искусства исходят от Кришны.

Гопи говорят Йашода-деви: «О благочестивая Мать, твой сын, который очень опытен во всех искусствах, в том числе, и в искусстве ухода за коровами, избрал множество новых стилей

игры на флейте. Когда Он подносит флейту к Своим устам, которые цветом напоминают алые плоды бимба, и издает стройные звуки разнообразных мелодий, Брахма, Шива, Индра и другие главенствующие полубоги приходят в замешательство, слушая эти мелодии. Хотя они очень учены и обладают высшим авторитетом во Вселенной, они не могут проникнуть в суть этой музыки, и поэтому они склоняют в почтении свои головы и свои сердца».

КОММЕНТАРИЙ:

Согласно Шриле Вишванатха Чакраварти Тхакуру, среди полубогов, возглавляемых Шакрой (господом Индрой) были Упендра, Агни и Йамараджа, среди тех, кого возглавлял Шарва (Господь Шива) были Катйайани, Сканд и Ганеша, и среди тех, во главе которых был Парамештхи (Господь Брахма) были четверо Кумаров и Нарада Муни. Таким образом, собрание личностей, наделенных лучшими интеллектуальными способностями во вселенной, не смогло даже совместными усилиями проанализировать и прийти к определенному заключению относительно того, что же собой представляют эти чарующие музыкальные произведения Верховного Господа. (Ш.Б. 10.35.14-15)

«Я в глубоком почтении склоняюсь перед Шрилой Вйасадевой, воплощением Васудевы, составившим ведические писания. Чистые преданные пьют нектар трансцендентных знаний, стекающий с лотосоподобных уст Господа».

КОММЕНТАРИЙ:

Раскрывая смысл слова ведхасе, которое значит «составитель системы трансцендентного знания», Шрила Шридхара Свами говорит, что в данном стихе Шукадева Госвами выражает почтение Шриле Вйасадеве, воплощению Васудевы. Это мнение разделяет и Шрила Джива Госвами. Но Шрила Вишванатха Чакраварти Тхакур идет дальше, говоря, что нектар с уст Господа Кришны переходит к Его супругам, благодаря чему они овладевают секретами изящных искусств: музыки, танца, выбора украшений и одежд, — словом, учатся всему тому, что услаждает Господа. Искусства музыки, танца и украшения, о которых здесь идет речь, не являются мирскими искусствами, поскольку в самом начале своих молитв Шрила Шукадева Госвами называет Господа словом «пара», то есть трансцендентным. Это трансцендентное знание неведомо забывчивым обусловленным душам. Шрила Вйасадева,

воплощение Господа, составил ведические писания таким образом, чтобы обусловленные души могли вспомнить о своих вечных взаимоотношениях с Господом. Поэтому ведические писания — нектар, переданный Господом Своим супругам во время супружеских игр — следует постигать, услышав их из лотосных уст Вйасадевы или Шукрадевы. Постепенно углубляя свои познания в трансцендентной науке, можно проникнуть в тайны трансцендентного искусства музыки и танца, которое Господь демонстрирует в раса-лиле. Но без ведического знания едва ли возможно постичь трансцендентную природу музыки и танца раса Господа.

(Ш.Б. 2.4.24)

«...гандхарва — видйадхара — чаранапсараха свара — смритир...»

«...Небожители, имеющие человеческий облик: гандхарвы, видйадхары, чараны и ангелы, — воплощение присущего Ему (Кришне) чувства музыкального ритма...»

КОММЕНТАРИЙ:

...Небожители, имеющие человеческий облик — гандхарвы и видйадхары, — способны очаровать своим пением даже полубогов с райских планет. Ритм их песнопений представляет собой музыкальный слух Господа. Так может ли Господь быть безличным? Музыкальный слух, художественный вкус и непогрешимый интеллект указывают на то, что Он Верховная Личность.

(Ш.Б. 2.1.36)

Предназначение музыки

В соответствии с замыслом Кришны, у всего в этом мире есть свое предназначение. В чем же предназначение музыки? Музыка, как энергия Бога, призвана выражать эмоции (*расу*) и генерировать их в слушателе. Итак, музыка способна пробуждать определенную *расу*. Это замечательно объясняется в Ш.Б. 11.22.53, где говорится:

«Как зритель может начать имитировать танцующих и поющих людей, также и душа, хотя никогда и не совершает материальной деятельности, очарованная и увлеченная материальным разумом, вынуждена имитировать его качества».

КОММЕНТАРИЙ:

Иногда профессиональные певцы и танцоры настолько увлекают и очаровывают людей, что те в своем уме имитируют музыкальные ритмы и мелодии их песен и их телодвижения, вместе с романтическими, юмористическими или героическими эмоциями, которые они проявляли. Люди поют песни, услышанные по радио, а также воображают себя танцорами, или имитируют сцены, которые они видели по телевизору, в кино или театре, глубоко входя при этом в эмоции и в искусство исполнителей.

Изначально, музыка полностью проявлена на духовной платформе, но трансформируясь на материальную платформу, она отражается в сознании людей на разных уровнях: высших, средних и низших мирах. Музыка всегда несет в себе сознание личности и, если она используется для удовлетворения чувств, то это демоническая музыка, если для удовлетворения Бога, то она духовна.

«Музыку и танцы, которые служат для чувственных удовольствий, следует считать демоническими, но те же музыка и танцы, используемые в киртане для прославления Верховного Господа, становятся трансцендентными и вдыхают в человека новую жизнь, исполненную духовного блаженства».

(Ш.Б. ком. 3.20.38)

«Среди большинства видов жизни, половому акту предшествуют разнообразные брачные ритуалы. В человеческом обществе, все виды развлечений (книги, музыка, фильмы) и все места развлечений (рестораны, торговые центры, курорты), предназначены для того, чтобы дать стимул половому возбуждению, а также создать ауру “романтичности” всего происходящего».

(ШБ 11.17.33, ком.)

«Тот, кто не отказался от мирских эмоций, никогда не сможет ощутить вкус расы (т.е. стать настоящим расикой)».

(Пракрита-раса-шата-душини, 23)

Появление музыки в материальном мире

Как изначальный музыкант и гуру всей вселенной, Кришна инициировал Брахму через звук своей флейты на заре творения. Этот звук, отразившись в его сердце, изошел из его уст как *брахма гаятри* — трансцендентное семя всего знания *Вед*.

В последствии Брахма составил четыре *веды*. Брахмаджи, сотворец вселенной, проявляет через себя эту вечно существующую реальность духовного мира — музыку.

«О Шриниваса, в древние времена полубог Брахма извлек сангита веду из других вед. Это известно в мире. Говорится, что когда полубог Брахма извлек суть четырех вед, он написал пятую веду, которая называется “Сангита веда” Из Сама, Атхарва и Яджур вед на свет родились писания, описывающие гиту (музыку), патхью (гуманитарное образование), расу (вкус), и абхинаю (драму). Говорится, что из Риг веды были рождены патхья-шастры, из Сама веды была рождена гита шастра, из Яаджур веды — абхинай-шастра, а из Атхарва веды — раса-шастра.

(«Бхакти-ратнакара»)

Музыкальная парампара

Поскольку музыка — это важная, но далеко не основная часть нашей традиции, опишем, каким образом она проявилась и развивалась в нашей *Брахма мадхава гаудия сампрадаи*.

Ачарьи

«Брахма, Шива и другие учителя сангиты наполнили все миры сладостью. Говорится, что великими учителями сангиты были Брахма, Шива, Нанди, Бхарата, Дурга, Нарада, Кохала, Равана, Вайу, Рамбха и др.», — так утверждает «Бхакти ратнакара», все они изначальные музыкальные ачарьи с момента проявления сангиты Брахмой в этот период творения.

Кали юга

На заре *Кали юги Шрила Вьясадева* записал единую *веду* разделив ее на четыре части. Далее в *«Шримад Бхагаватам»* описывается, как *Шрила Вьясадева* поручил четверем своим ученикам по одному из разделов *вед*. *Сама веду* он поручил Джаймини.

Веды

Сама-веда	Риг-веда	Яджур-веда	Атхарва-веда
Гандхарва веда	Стхапайи веда	Дханур веда	Аюрведа

Гаудия сампрадае

Но Господь Чайтанья начал новую *парампару*. Он источник всей музыки в нашей *сампрадае*. Раньше не было культуры прославления Господа вслух. Эта категория музыки называлась *араньягхана* и исполнялась только квалифицированными брахманами. Когда Харидас Тхакур прославлял Кришну, постоянно громко повторяя святое имя, ортодоксальные брахманы хулили его за это, утверждая, что Господа нужно славить безмолвно. Но Шри Чайтанья и Его спутники сделали *бхаджаны* и *киртаны* прославляющие Бога достоянием всех. Они постоянно проводили *санкиртану* и днем и ночью. Когда Господь принял *санньясу*, куда бы Он ни пошел, Он везде проводил *санкиртану*, вовлекая в этот процесс всех. Благодаря Ему музыка, прославляющая Бога вошла в каждый дом. До этого она была привилегией царских дворов и умудренных знанием *брахманов*, но с приходом Шри Чайтаньи, люди стали петь славу Кришны в каждом храме и каждом доме.

Итак, *сангита* в *гаудия сампрадае*:

- Шри Кришна Чайтанья Махапрабху.
- Сварупа Дамодар Госвами, Нарахари Чакраварти Тхакур, Санджайа Пандит, Мукунда Дата, Васудев Гхош — это *ачарьи сангиты*. Они лично пели и играли для удовлетворения Господа Чайтаньи: «*санджая мукунда васу гхош ади гайа*». Описывается, что Нарахари Чакраварти обладал полным знанием о музыке с рождения. Нарахари Чакраварти и Сварупа Дамодар Госвами, описывают *сангиту* в связи с *раса* *лилой* Кришны с *гопи*.
- Нароттама дас Тхакур. Он написал два сборника *бхаджанов*: «*Према бхакти чандрिका*». Мы каждый день поем из него молитву «*Гуру вандана*» и «*Лаласамайи прартхана*», которая начинается с знаменитого бхаджана: «*...гауранга болите хабе*».

В гаудия сампрадае существует три музыкальных ответа:

1. *Гаранхати* — стиль Нароттама дас Тхакура.

Он создал свой стиль *киртана*, новую традицию в *гаудия вайшнавской* музыке. Насколько мне известно, премьера этого стиля *киртана*, состоялась на праздновании первой *Гаура пурнимы*, после ухода Господа Чайтаньи. Нароттам дас возродил

классический стиль пения под названием «*Дхрувапада*». Насколько я понимаю, современный классический стиль пения *дхрупад*, часто употребляем при исполнении *раги*, идет именно от *Дхрувапада*. В начале *киртана* поются молитвы *гуру*, потом прославляются игры Гауранги и в завершении игры Радхи и Кришны. По сей день в Индии, сохранились последователи этой *сампрадаи*. Помимо игры на музыкальных инструментах, они также обучают петь и танцевать.

2. **Монохараши** — стиль Шриниваса Ачарьи.

3. **Ренети** — стиль Шьяманады и Бхавананда пандита.

- После некоторого упадка в нашей традиции, Бхактивинод Тхакур возродил *киртаны* и музыку *гаудия вайшнавов*. В тот момент времени музыкальная культура *гаудия вайшнавов*, восстановилась именно через него. Он написал 270 песен (*бхаджанов*), которые составили четыре сборника: «*Кальяна калпатару*», «*Шаранагати*», Ш и «*Гитамала*».
- Бхакти Сидхант Сарасвати написал только один очень важный *бхаджан* «*Гуру парампара*», описывающий всех *ачарьев* от Господа Кришны, таким образом, установив авторитет нашей *парампары*. Он был строг в исполнении *киртанов* и не приветствовал игру на фисгармонии.
- А. Ч. Бхактиведанта Свами Шрила Прабхупада, *ачарья* основатель международного общества сознания Кришны, привез *вайшнавскую* музыку в страны запада и постепенно сам, и через своих учеников, наводнил ей весь мир. Своим примером и наставлениями, он установил стандарты пения *киртанов* и *бхаджанов* для всех членов ИСККОН — следующих звеньев *парампары*. (Бхакти Викаша махарадж очень хорошо описал эти стандарты в своей статье о *киртанах*). Шрила Прабхупада написал два *бхаджана*: «*Маркине бхагавата-дхарма*», проповедь бхагавата-дхармы в Америке и «*Молитва лотосным стопам Кришны*», *кришна таба пунья хабе бхаи*. Он спел огромное количество *бхаджанов ачарьев* и научил весь мир Шри Кришна *санкиртане* — совместному воспеванию святого имени. Итак, с момента организации Шрилой Прабхупадой ИСККОН,

началось новое звено в нашей музыкальной парам-
паре. И именно он, как *ачарья*, определяет в нашем
движении **все вопросы**. Мнение Шрилы Прабхупады
о музыке, как о части сознания Кришны, мы приво-
дили во введении к этой книге.

Впоследствии ученики Шрилы Прабхупады и его по-
следователи продолжили развивать музыкальную традицию в
ИСККОН:

- Вишнуджана махарадж;
 - Ачьютананда свами;
 - Джаяшачинандана прабху;
- и более поздние:
- Агнидев прабху;
 - Аиндра прабху;
 - Ваясаки прабху;
 - Адити дукхаха прабху и т.д.

Наука на основе шастр

Музыка — это наука. Любая наука описывает взаимодей-
ствие различных явлений и личностей. Музыка — это наука о
взаимодействии музыкальных звуков. Существует ряд *ведических*
текстов (*шастр*) описывающих предмет музыки. Самые знаме-
нитые из них это:

- «Бхакти-ратнакара» Нарахари Чакраварти Тхакура;
- «Сангита-дамодара» Сварупа Дамодара Госвами;
- «Сангита-ратнакара» Шарангадева;
- «Натья-шастра» Бхараты Муни и т.д.

Упоминание практически всех важных произведений по
сангите приводится в «*Бхакти ратнакаре*» Нарахари Чакраварти
Тхакура. В нашей книге мы будем в основном опираться на его
труд. В пятой волне «*Бхакти ратнакары*» Нарахари Чакраварти
Тхакур рассказывает Шринивасу ачарье науку *бхакти* и музыки
(*сангиты*), как важного элемента танца *раса*.

Определение сангиты

«*Сангита состоит из трех элементов: гита (песня), вадйа*
(инструментальная музыка) и *нритйа (танец)*. Некоторые гово-
рят, что сангита состоит лишь из *гиты* и *вадйи*. *Гита, нритйа*

и вадья наиболее знамениты и могущественны. Они привлекают сердца полубогов, людей и других живых существ. В «Шри Сангита-парийате» говорится: «Гита, вадья и нритья — три элемента сангиты. Поскольку гита — это наиболее важный элемент, поэтому все три называются сангита».

«Сангита бывает двух видов: марга и деши. На «Сваргалоке марга-сангиту» практикует полубог Брахма — великий ачарья марга-сангиты».

«Гита (пение), вадья (игра на музыкальных инструментах) и нритья (танец) являются тремя элементами сангиты — музыки. Поскольку гита (пение) является наиболее важным элементом, все три называются сангитой — музыкой»

(Бхакти Ратнакара 2.494)

Гита — означает пение, сан — полное. Сангита — искусство музыки.

В десятой песни «Шримад Бхагаватам» описывается как Господь Кришна, являя свои земные игры, обучался в гурукуле шестидесяти четырьмя видами искусств, которые шли в следующем порядке:

- Гита — пение;
- Вадья — искусство игры на музыкальных инструментах;
- Нритьям — искусство танца;
- Натья — театр, сценическое искусство и т. д.

С полным перечнем 64 искусств вы можете ознакомиться в комментарии к ШБ 10.45.35-36.

Таким образом, изучение сангиты занимало не последнее место в ведическом образовании.

Три раздела сангиты

Три раздела сангиты, упоминаются Шрилой Вишванатха Чакраварти Тхакуроем во втором стихе его «Гурв-аштаки»:

«*маханпрабхох киртана нритья гита вадитра*» — «*киртан Чайтаньи Маханпрабху состоит из танцев, пения, и игры на музыкальных инструментах*».

Если обратится к логике изложения сангиты в «Бхакти-ратнакаре», то можно выделить следующую структуру.

Сангита

Теория	Гита — пение	Вадья — игра на муз. инструментах	Нритья — искусство танца
---------------	---------------------	--	---

Рассмотрим более детально:

1. Теория

- *нада* — звук;
- *шрути* — микротона;
- *свара* — семь основных нот;
- *рага* — музыкальные краски;
- *аланкары* — украшения, при исполнении раги (мелизмы и т.д.);
- *тала* — ритм;
- *таланга* — длительность нот;
- *прабандха* — музыкальные формы.

2. Гита

- *гита* — разновидности песен;
- *гамака* — украшения при пении («плавающие» свары: глиссандо и т.д.);
- *гита доши* — недостатки песен;
- *артха-наирмалья* — правильная речь;
- *гайака* — разновидности певцов;
- *гайана-доша* — недостатки певцов;
- *апракрита* — духовные песни.

3. Вадья

Четыре вида музыкальных инструментов:

- *тала* — струнные инструменты;
- *шушура* — духовые инструменты;
- *аннадха* — ударные — барабаны;
- *гхана* — железные ударные.

4. Натья

- *натья, нритья и нрита* — различные стили танцев;
- *тандава* — мужские танцы;

- *ласья* — женские танцы;
- *абхиная* — театральные жесты (жесты эмоционального выражения при танце: мудры, движения глаз, головы, стоп и т.д.).

Все эти элементы *сангиты*, подробно рассмотрены в «*Бхакти-ратнакаре*», мы же рассмотрим основные из этих понятий в последующих разделах нашей книги.

2. Музыка как часть нашей жизни



В «*Чайтанья Шикшамрите*» Шрила Бхактивинод Тхакур описывает четыре основных потребности человеческого общества: физические, умственные, социальные и духовные. Музыка может относиться как к духовной, так и к социальной (эмоциональной) части жизни человека.

Существует описание двух видов музыки:

1. *Араньягана гхана* — духовная трансцендентная музыка. Направленная исключительно на поклонение Господу и для исполнения религиозных обрядов. Ее исполняли квалифицированные *брахманы*, в соответствии со строгими правилами и предписаниями *шастр*.

2. *Грамагея гхана* — народная музыка, но, тем не менее, основанная на гуне благодати (авторитетные *талы*, *раги* и т.д.). Музыка для свадьбы, дня рождения и т.д. Правила ее исполнения были не слишком строгими. Она была ориентирована на характер проводимых в деревне мероприятий.

Музыка всегда была, есть и будет неотъемлемой частью человеческого бытия.

Важный момент!

Далее, в четырех последующих разделах этой книги, в качестве объяснения разных аспектов музыки, я приведу свои статьи, написанные для журнала о *ведической* культуре. При написании этих статей, помимо желания показать, что я очень умный, я преследовал несколько целей:

1. Показать обычным людям, что *ведическая* музыка — это наука, притом реальная наука.

2. Пробудить в людях интерес к изучению «*Шримад Бхагаватам*», и других *ведических* писаний, на которые я регулярно ссылаюсь.

3. Подчеркнуть понимание того, что Бог — это Личность.

4. Так или иначе, как-то вдохновить на преданность Ему.

Принимая во внимание эти моменты, вы проще сможете понять язык и стиль написания, особенно 2, 3 и 4-й глав.

3. Обзор



Музыка и культуры

Музыка — это один из немаловажных аспектов *ведической* культуры, культуры правильных эмоций, а искусство, в частности музыка — это всегда деятельность, связанная с эмоциями. В «*Шримад Бхагаватам*» говорится, что семь музыкальных нот (*шаджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайвата и нишада свары*) — это воплощение чувственной деятельности Брахмы, первого живого существа и творца вселенной. Вибрации различных типов музыки, или ораторского искусства открывают внутренние чувства других живых существ, поэтому проявление чувств естественно выражать с помощью музыки и пения. Итак, *Веды* утверждают, что искусство вообще, и музыка в частности, способны пробуждать определенные эмоции. Еще до недавнего времени в Индии все аспекты искусства, в том числе и музыка, были связаны с Богом. Являясь неотъемлемым атрибутом и естественной потребностью людей, музыка помогала человеку помнить о Боге, таким образом, возвышая его сознание.

Любая культура всегда несет в себе определенные эмоции, но одни эмоции призваны возвысить сознание человека, а другие стягивают его вниз, стимулируя в нем низшую природу. За примерами далеко ходить не надо, достаточно посмотреть на «современную культуру», в которой мы живем. Несложно заметить, что, чем дальше человечество деградирует, развивая в себе порочные качества, тем сильнее музыка грубеет и становится менее мелодичной. Даже музыка молодости наших родителей разительно отличалась от современной. Музыка всегда есть отражение сознания людей, поэтому нет ничего более ужасного, чем дурная музыка, так же как нет ничего более ужасного, чем общение с дурными людьми. Ведь слушание — это форма общения. Конечно, можно возразить: «А как же классика? Моцарт, Бетховен?» Вне всякого сомнения, классика — музыка куда более высокого порядка. Но мы говорим, прежде всего, о современной популярной музыке, являющейся потребностью и непосредственным отражением сознания людей. Классическая музыка, уже давно отошла на страницы истории. Что касается джаза, то, как изрек знаменитый трубач Майлс Дэвис после появления Битлз: «Джаз умер», и теперь он, также как и классика — удел немногих меломанов в ресторанах, джаз клубах, и изредка, концертных залах. По сути дела и джаз, и большая часть классики — это популярная музыка (попса), просто более ранних времен. Еще в 20 веке в своих клубах и ресторанах Европа танцевала под джаз, а еще раньше — под классическую музыку на придворных балах. Лишь под влиянием времени джаз и классика перебралась с клубов и балов на стулья филармоний, став уделом редких меломанов и ценителей. Народная музыка оказалась намного более живучей, чем все остальные, но и она стремительно умирает под натиском современной, непостоянной, видимо, вследствие своей женской природы, «попсы». Она полноправная королева современных человеческих сердец. И эта современная капризная королева, все меньше и меньше уделяет внимания мелодизму и смыслу в своих песнях, при этом все больше выдвигая на передний план ритм, как правило, не очень созидательного характера. Иногда, особенно на рок концертах, люди перевозбуждаются так сильно, что начинают бить друг друга, и крушить все вокруг. И если все пойдет так и дальше, то не нужно удивляться, если в скором времени мы придем

к диким танцам вокруг костра. При этом будем поедать чью-то плоть, под аккомпанемент большого африканского барабана. И даже если не вся современная музыка имеет разрушительный характер, то все равно, практически всегда она лишена всякого смысла, так как пережевывает извечные мирские темы, не приближая человека к чему-то высшему. А ведь в этом истинное предназначение музыки.

Ведическая музыка

В противоположность выше сказанному, в *ведической* музыке в высшей степени развит **мелодизм, ритм и смысл**. Подробно остановимся на каждом из этих аспектов.

Прежде всего смысл, так как это основа разумного человеческого бытия. В своих корнях *ведическая* музыка глубоко духовна, так как основана на гимнах *Сама веды*, прославляющих Господа и Его энергии. Традиционно музыка понималась как *надопасана*. *Нада* — переводится как звук, а *упасана* — поклонение. Таким образом, музыка — это обряд поклонения Богу. Несложно вспомнить И. С. Баха, составившего «*Хорошо темперированный клавир*». На основе именно этого произведения возникла вся западноевропейская музыка, с ее мистическими органными композициями для игры в храмах. Любопытно, что любимый звукоряд, на который писал композитор: *Соль, Ля, Си бемоль, До, Ре, Фа диез* — традиционно именуется как *Шадав Сарасвати рага*, с разницей лишь в начале первой ступени звукоряда: *До, Ре, Фа диез, Соль, Ля, Си бемоль*. Традиционно, эта *рага* исполняется вечером. Это одна из самых красивых и мистических вечерних *раг*. Исходя из этого, мы можем по праву считать И.С. Баха одним из *ведических* композиторов. По утверждению историков он был глубоко верующим человеком и в конце каждого произведения подписывал: «*Посвящается Богу*». Быть может именно с этим связано то, что массово великого композитора признали лишь через много лет после его ухода. И в те далекие времена люди хотели слушать легковесную «попсу». Но, истинное предназначение музыки — это возвысить сознание человека, соединив его через звук с духовной реальностью и Богом.

Что касается **мелодизма**, то здесь *ведической* музыке нет равных. Достаточно хотя бы раз, послушать профессиональных

индийских певцов, и мы убедимся в истинности этих слов. Гибкость их голоса и многообразие вокальных приемов делает их ярким алмазом в сокровищнице мирового вокала. Для большего понимания этого момента, мы кратко остановимся на термине *рага*. У этого слова есть множество значений, но в данном контексте оно означает следующее: «*Рага* — это музыкальный звукоряд, который окрашивает сердце человека в определенный «цвет» или эмоцию (*расу*)». *Веды* утверждают, что существует 8.400.000 *раг* и 16.000 из них — основные. Все эти *раги* отражают разнообразный спектр эмоций и явлений: сезон года, состояние природы, время суток и, в конечном счете, все возможные эмоции человека воспринимающего все эти явления. Поскольку *раги* выражают определенные эмоции (*расу*), при должном понимании с их помощью можно выразить абсолютно все, в том числе и то, что сейчас вы ощущаете, читая этот журнал. *Веды* утверждают, что *раги* нисходят непосредственно из духовного мира и передают неповторимые ощущения соприкосновения с абсолютной реальностью. Духовная обитель описывается в *Ведах* как место, где каждое слово — песня, каждый шаг — танец, а каждый день — праздник. Чем тоньше мы играем и поем, тем более тонко мы можем выразить наши эмоции, и, поскольку духовная реальность бесконечно более тонка, чем грубая материя, то и выражение духовных эмоций бесконечно более превосходит ее в своем внешнем проявлении, то есть в пении и игре. Чтобы глубже понять этот момент, мы приведем краткое описание одной из игр Господа Шри Кришны, данное в *Ведах*:

«Кришна и Гопи радостно пели разнообразные песни, некоторые из них были гармоничными и приятными на слух, тогда как другие были несладкими и звучали на искаженные мотивы. Они пели в известном райском размере гандхарвов, который не был доступен простым смертным. Также они пели на 22 пограничных нотах (полу и четверти тона), 7 главных нотах, 49 тональностях, 15 видах трелей, 21 виде постепенно затихающего голоса и многих других уникальных стилях пения раг. Вринда-деви раздавала каждой Гопи караталы, ударные, струнные и духовые инструменты. Они играли на мридангах и даммару (маленькая мриданга Господа Шивы в форме Х), караталах, 3 видах флейт, 7 видах струнных инструментов, таких как вина и свара мандалика».

(Говинда лиламрита)

«Во время этой трансцендентной игры каждая из гопи спела свою рагу, выразив тем самым свою особую любовь к Кришне. Впоследствии эти 16.000 раг распространились по всей вселенной и стали основными».

(Шримад Бхагаватам)

Иными словами, *ведическая* музыка является неискаженным отражением духовной реальности, именно поэтому она так сложна, тонка и разнообразна. Как, например, если в европейской музыкальной системе существует 12 полутонов, то в *ведической* системе и по сей день обучают 22 полу- и четверти тонам. Именно поэтому индусы поют так неподражаемо тонко.

Что касается ритма, то в *ведической* музыке есть уникальные по сложности и ритмической изысканности *талы*. *Тала* — это ритмический рисунок или по-европейски размер. В наиболее известных *талах* бывает следующее количество долей: 6 — *Дадра тал*, 7 — *Рупак тал*, 8 — *Кахарва тал*, 10 — *Джап тал*, 12 — *Эк тал*, 14 — *Дхамар* и 16 — *Тин тал*. Также есть комбинации из 9, 11, 13, 15, 17 и 19 долей, которые исполняются в редких случаях наиболее выдающимися мастерами. Европейские ритмы, как правило, более квадратны и имеют четное количество долей 4, 8, 16. Хотя бывает и 3 и 6, но чаще всего, особенно в популярной музыке, используются только квадратные ритмы. Как правило, нашему сознанию привычна и понятна квадратная музыка. В этом можно убедиться на собственном опыте, пытаясь проникнуть в глубины *ведической* музыки. Она кажется нам слишком сложной. Но, чем тоньше сознание человека, тем тоньше выражение этого сознания вовне, в разных аспектах жизни. *Ведическая* музыка — это музыка тонкого духовного сознания, а не грубого материального тела.

Древние музыкальные тексты утверждают, что существует 108 разных *тал*, которые имеют от 3 до 108 долей. Современные индийские музыканты используют около 20 *тал*. Остальные *талы* очень сложны для восприятия даже профессиональных музыкантов. При первом прослушивании такого тала иногда сложно определить где у *тала* начало, а где конец, не говоря уже о том чтобы петь и играть под этот ритм. Итак, *Веды* упоминают 108 тал, и эти талы включают в себя все ритмы мира. Например, ритм современного рэпа и фьюжена — это традиционный 8-дольный *Натья тал* 2/2/4 (в переводе с санскрита

танцевальный ритм). Раз — два / Раз — Два / Раз — Два — Три — Четыре... Попробуйте повторить несколько раз. А знаменитый гимн советского союза игрался на 6-дольный *Гарба тал* 2/2/2. Более подробно мы рассмотрим понятие *тала* и *раги* в специальных статьях.

Еще одно важное отличие *ведической* музыки — это ее импровизационность. С появлением нотописы, люди постепенно стали терять культуру выражения своих эмоций в звуке, заменяя их чужими эмоциями на бумаге. Это тонкая форма проявления имперсонализма. В наш век все склонно идти под шаблон и конвейер. Современный человек боится быть личностью, это проявляется в том числе и в музыке. Но что мы чувствуем, когда нам приходится играть по бумажке чьи-то эмоции, написанные композитором, возможно не в лучшем расположении духа? Именно поэтому, в свое время, меня привлек импровизационный джаз.

Ведическая музыка также импровизационна, и в этом ее жизненность и привлекательность для исполнителя. И хотя она строится по определенным канонам, в их пределах остаются безграничные возможности для самовыражения. Для примера приведем одну из традиционных музыкальных форм именуемой «*Дхрупад*»:

1. *Алана* — медитативное вступление исполняемое спонтанно. Солист плавно импровизирует, вводя слушателей в характер заданной *раги*. Плавные переливы *тампуры* (безладовый 4-струнный инструмент) задают тональность и создают мистический фон, умиротворяя своей игрой ум слушателей.

2. *Джор* — постепенно проявляется основная тема или кусочки будущей темы, продолжаемые спонтанно обыгрываться солистом. Пока еще не присутствует четкий ритм. Ударные инструменты играют трели.

3. *Гата* — знаменует начало четкого ритма. Задается основная тема, вступает ритм секция: *караталы*, *мриданги* или *таблы*. Задается *тал*. С этого момента и далее *Гата*, имеющая определенную фиксированную форму (например, 16 тактов), становится для музыканта той темой, к которой он должен вернуться после импровизации. Солист импровизирует на заданную им *рагу* в этом *тале*. Это своего рода медитация

и индивидуальное раскрытие музыкантом настроения *раги*. В этом смысле есть схожесть раскрытия *раги* с модальным джазом, разработанным прославленным саксофонистом и композитором Джоном Колтрейном. При исполнении этой музыки, вначале задается тема, на один определенный музыкальный лад, а дальше идет длительная импровизация на него. Но, все же есть некоторое отличие модального джаза от раскрытия *раги* в *гаме*, например в ритме. Я не слышал, чтобы тот же Джон Колтрейн, исполняя модальный джаз, использовал вариации с размерами и темпами в одном произведении. Как правило он задавал один темп и размер, и он не менялся на протяжении всего произведения. Но в *гаме* можно использовать и то, и другое. Темп постепенно нарастает, может измениться *тал* (размер). Например, с *гарба тала* на *кахарва тал*. Также, помимо игры на 22 микротонах, *ведические* музыканты используют многочисленные технические приемы, у которых нет аналогов в западной музыке. В какой-то момент, я сделал для себя удивительное открытие. Когда я впервые услышал, как звучит *шенай* (традиционный *ведический* духовой инструмент), я узнал в нем неизменные ходы сопрано-саксофона знаменитого Джона Колтрейна. Весь мир считал его великим гением со своей уникальной манерой игры на саксофоне, а он, как выяснилось, просто подражал игре *майпурских шенаистов*. Прослушав их записи, вы сможете убедиться в этом сами. Справедливости ради нужно сказать, что его гениальный вклад в джаз трудно переоценить. Любопытно, что из биографии Джона Колтрейна мы узнаем, что последние годы жизни он был вегетарианцем, каждое утро он медитировал, читал *Бхагавад гиту* и мечтал съездить в Индию, для чего переписывался с *ситаристом* Рави Шанкаром. Великого саксофониста тянуло на мистический восток.

Что же касается *гаты*, то постепенное ускорение ритма приводит нас к кульминации в четвертой части исполнения, именуемой *Джахала*.

4. Джахала — это кульминация. В ней *рага* становится все более волнующей. Инструменты и голос поют и играют стремительные пассажи. Часто бывает быстрый диалог (переключка) солиста и ударных инструментов. Также в *джахале* используют очень красивый вокальный прием, когда в быстром

темпе солист поет *рагу* протяжно, а хор параллельно, подпевает какой-то небольшой кусок темы в накладку.

Сочетание глубокого смысла, импровизационности, многочисленных технических приемов, тонкости мелодий и несравненных ритмов, не оставляет сомнений в том, что ведическая музыка достойна того, чтобы ее слушали и обучались ей.

Ведическая музыка как наука

Музыка — это наука. Любая наука описывает взаимодействие различных явлений. Музыка — это наука о взаимодействии музыкальных звуков. Существует ряд *ведических* текстов описывающих предмет музыки. Самые знаменитые из них это: «*Бхакти-ратнакара*», «*Сангита-макаранда*», «*Сангита-сара*», «*Гандхарва-веда*», «*Натья-шастра*» и т.д.

Ведические писания именуют музыку термином *сангита видья*, и выделяют в ней три основных раздела: *гита* — пение, *вадьа* — игра на музыкальных инструментах, и *нритья* — танец. Иногда эти три основных раздела расширяют до семи и именуют *саптанга*:

1. *Сурадхья* — раздел, который трактует звуки (нада). Семь основных нот — свары, полутона — *шрути* и т.д.
2. *Рагадхья* — раздел, раскрывающий *раги* и мелодии.
3. *Таладхья* — раздел, повествующий о ритме.
4. *Астадхья* — раздел, описывающий игру на музыкальных инструментах, таких как: *вина*, *тампура*, *эсрадж*, *сапта-сар*, *караталы*, *мриданга*, *пакадж*, *шенай* и т.д.
5. *Нритьядхья* — раздел, описывающий танцы (поскольку танец неразрывно связан с пением и игрой).
6. *Чештадхья* — раздел, объясняющий движения пальцев и рук (*мудры*, жесты) в ритме танца или пения.
7. *Артхадхья* — раздел, посвященный пониманию смысла и эмоций (*расы*) мелодий и ритма.

Таковы основные разделы, изучаемые в *ведической* школе музыки.

В 10-й песни «*Шримад-Бхагаватам*» описывается, как Господь Кришна, являя свои земные игры, обучался в *гурукуле* (школе) 64 видам искусств, которые шли в следующем порядке:

- 1) *Гита* — пение;

- 2) **Вадья** — игра на 4 типах музыкальных инструментов;
- 3) **Удака вадья** — игра на глиняных горшках, по-разному наполненных водой;
- 4) **Вина дамарука вадьяни** — изготовление разных инструментов;
- 5) **Нритья** — танец и т.д.

Таким образом, изучение музыки занимало не последнее место в *ведическом* образовании. И так как музыка — это важная часть *ведического* знания, логично будет сказать несколько слов о методе *ведического* образования. В *ведической* культуре знание передавалось из уст в уста, и музыка не исключение. Этот принцип называется *парампара* — цепь учителей. У каждого гуру есть гуру, а у него свой и так вплоть до Верховного Господа, источника всего знания и четырех *вед*. Ценность этой традиции в том, что любое знание было связано с личностью, ученик же естественным образом чувствует благодарность к той личности, от которой исходит знание. Такой подход позволял музыканту не только чему-то научиться на практике, но и развить в себе божественные качества. Например, смирение и терпение.

Поскольку уже неоднократно упоминалось о том, что цель музыки возвысить сознание человека, немного поговорим о влиянии музыки на наше сознание.

Музыка и сознание

Музыкальному звуку, как божественному дару, свойственна способность сильного воздействия, как возвышающего, так и разрушительного характера, ибо музыка, и вообще звук, сильнее всего влияют на сознание людей. Например, если мы слушаем грустную музыку, нам становится грустно; если радостную, то это настроение переходит к нам. Агрессивная музыка вызывает в человеке агрессию, а медитативная умиротворяет. Влияние звука на человека очень хорошо известно всем, кто занимается рекламой. Если мы возьмем самую ненужную вещь, и начнем рекламировать ее через звук, особенно, если придумать четверостишие с запоминающимся напевом, то люди начнут ее хотеть. На этом принципе основана вся современная рекламная индустрия. Мы начинаем желать то, о чем слушаем, и становимся тем, что слушаем. Музыка — это своего рода проводник, позволяющий

пробудить в сердце человека определенные эмоции. Поэтому главная задача любого музыканта — генерировать желаемые им эмоции в слушателе. А слушатель, в свой черед, останется удовлетворенным именно при ощущении пережитых эмоций. Исполнитель должен вести за собой слушателя. В идеале, оба они должны одновременно воспринимать одну картину, воплощенную в звуке.

Также у каждой мелодии есть тонкая форма или образ. Этим обусловлен факт того, что одна и та же мелодия может нравиться, или не нравиться разным людям. Это означает, что внутреннее состояние человека резонирует, или не резонирует с тонким образом, посылаемым со звуками музыки. Каждый ритм и мелодия несут в себе определенную *гуну* — качество. Это качество, попадая в наше сознание, окрашивает его в определенный цвет и проявляет в нас определенные мысли, эмоции и желания. Три основных качества и связанных с ними желаний таковы:

- 1) *Тамас* (невежество) — разрушение, иллюзия;
- 2) *Раджас* (страсть) — созидание, наслаждения;
- 3) *Саттва* (благость) — поддержание, умиротворение.

Помимо этих трех качеств, музыка может нести в себе духовную энергию и духовный образ. В *Ведах* этот феномен именуется как *нада брахман* (духовная реальность, воплощенная в звуке). Поэтому, очень важно быть осторожным и понимать, что от того, что мы слушаем, будет зависеть то состояние сознание, которое мы в себе разовьем.

Одно из самых мощных средств музыкального выражения — это песня. Она сочетает в себе сразу два самых прекрасных искусства — музыку и стихи. Еще несколько сот лет назад, мудрецы Индии, почти всегда излагали свою философию в стихах, а музыка использовалась, чтобы более ярко передать слушателям смысл философских стихов. Многие стихи на санскрите, поются на разные мелодии, и музыка помогает проще запомнить и глубже понять стих. Для простых людей бывает достаточно сложно понять философию, поэтому мудрецы писали *бхаджаны* (песни), где правильно подобранная музыка помогала войти человеку в определенное состояние и понять какую-то философскую истину. Например, если *бхаджан* (песня) был о раскаянии человека перед Богом, то и музыка была соответствующей.

Итак, слушание — это самое мощное средство влияния на глубинные сферы человеческой личности. Поэтому, в конечном счете, нужно научиться петь и играть музыку ради удовлетворения Верховного Господа. И тогда, действуя на самом глубинном уровне нашего сознания, музыка сможет дать нам истинное удовлетворение и счастье. Последнее утверждение знаменитого ведического философского трактата «Веданта-сутра» гласит:

«анавритти шабдад аनावритти шабдат» —

*«Духовного бытия (освобождения)
можно достичь через трансцендентный звук».*

4. Нада, Свара, Шрути



Нада

Очень сложно описывать феномен музыки с помощью слов. Как сказал один философ: *«Там где заканчиваются слова, начинается музыка»*. И, тем не менее, мы с вами попытаемся продолжить анализ *ведической* музыки на основе самих *Вед*.

Музыка, и звук вообще, сильнее всего влияет на глубинные сферы нашей личности. В зависимости от того, что мы слушаем, мы развиваем определенный тип сознания. Так же музыка способна пробуждать в нас определенные эмоции. И с помощью нее же, лучше всего можно выразить наши эмоции. Таким образом, музыка и эмоции неразрывно связаны друг с другом, но в одном случае музыка является причиной, а в другом следствием.

Уже упоминалось, что любая наука описывает взаимодействие различных объектов. Музыка — это наука о взаимодействии музыкальных звуков. Первый из семи разделов *ведической* музыки именуется — *Сурадхья*. Этот раздел трактует звуки

(нада), семь основных нот — *свары*, полутона — *шрути* и т.д. и именно этой теме будет посвящена эта статья.

Подобно тому, как корова является источником молока, сливок, сметаны и масла, *Веды* описывают звук как источник музыки:

«Звук — это источник гиты (песни) и других вещей. Звук — это сам Господь Хари (нада брахман). Кто может понять истинную природу звука? Без звука нет гиты, без звука нет свары, без звука нет раги, вся вселенная наполнена звуками. Без звука нет знания, без звука нет ничего благоприятного, звук — это сияние Брахмана, звук — это сам Господь Хари. Даже Богиня Сарасвати не знает, до каких пределов простирается океан звука. Музыканты, опасаясь потонуть в океане звуков, даже сегодня из всех сил прижимают Вину к своей груди».

(«Бхакти-ратнакара»)

В «Махабхашье» Патанджали муни, описывается два вида звука:

1. *Анахата-нада* — тонкий звук, звук желания, содержащий в себе определенную энергию, потенцию. Он сравнивается со спящей в клубке змеей, которая мгновенно вздымается, если ее потревожить. Проходя через различные *нади* и *чакры* в теле, он раскрывается в реальном звучании и именуется как *Ахата-нада*.

2. *Ахата-нада* — это более грубый, слышимый звук. Это — любой звук, который мы слышим в природе или издаем сами. Он может быть как музыкальным, так и немusикальным. *Ахата-нада*, насыщенный неиссякаемой энергией Сарасвати, умиротворяет страждущие сердца людей разнообразием выраженных тонов, полутонов, цветов, высот, узоров, гармоний и мелодий.

«Шримад-Бхагаватам» описывает, что семь основных нот (*Са, Ре, Га, Ма, Па, Дха, Ни*) являются проявлением чувственной деятельности Брахмы, поэтому музыка непосредственно связана с эмоциями.

«Бхакти-ратнакара» более подробно описывает процесс проявления звука:

«Из огня, воздуха и эфира рождается звук. Звук изначально происходит из области, которая находится ниже пупка.

Постепенно возвышаясь от пупка, он, в конце концов, исходит из уст. Звук проявляется, проходя через множество мест в теле. Таково краткое описание творения звука. Слог На исходит из дыхания жизни, слог Да исходит из огня в желудке. Из них обоих происходит слово Нада. Поэтому звук, Нада, рожден одновременно из дыхания, и из огня. Рожденный из огня и воздуха, звук идет вверх и, в конце концов, проявляется через уста».

(«Бхакти-ратнакара»)

Итак, мы видим, что появление звука описывается в связи с личностью. Как сказано в Библии: «Вначале было слово», и его произнес Господь — Верховная Личность Бога. Потенцией произносить слова обладают лишь личности. Как описывает *«Шримад-Бхагаватам»*, все творение произошло из звука. Все, что мы видим, является ни чем иным как отвердевшей формой звука. Из звука произошел эфир (пространство), из эфира воздух, из воздуха огонь, из огня вода, а из воды земля. Принцип в том, что из тонкого звука обладающего определенной энергией, исходят все грубые элементы творения. Это не так уж сложно понять: сначала мы желаем чего-то (звук, исходящий с уровня души), потом это проявляется в нашем уме в форме мыслеобраза (тонкий материальный звук), далее мы говорим об этом (грубый материальный звук) и начинаем действовать. Таким образом, наше желание может реализоваться. Этот универсальный принцип творения, применим во всех сферах жизни.

Звук или вибрация — это основа существования этого мира, и с помощью звука же мир разрушается. *«Шримад Бхагаватам»* описывает, как в свой срок, Господь Шива разрушает весь материальный мир с помощью безумного танца и музыки. Таким образом, звук — это универсальный принцип бытия. Подобно тому, как духовный звук разворачивает материальное творение, музыкальный звук проявляет музыку.

Сам принцип музыкальности так же исходит из Бога. Например, одно из самых знаменитых *ведических* произведений это *«Бхагавад-гита»*. В переводе с санскрита *гита* означает песня, а *Бхагавад* — божественная. *«Бхагавад-гита»* — это песнь Бога. Господь изложил трансцендентную философию в стихах, пропев их удивительным образом.

Ведическая поэзия так же напрямую связана с музыкой, и в былые времена речь людей была на много более музыкальной

и поэтической. Эти два элемента — признак развитого сознания. Как мы уже упоминали ранее, *ведические* ученые всегда излагали философию в стихах. Например, один из самых известных *ведических* эпосов «*Рамаяна*», написанный прославленным мудрецом Вальмики мунни, и по сей день поется на просторах Индии.

Звук содержит в себе разнообразные энергии, и в зависимости от кого исходит звук (какое у него сознание), он будет нести в себе энергию и опыт этой личности. Так, например, слушая слова человека, опытного в какой-то сфере, мы можем обрести его многолетний опыт за несколько минут. Проклятия, благословения — это реальность, действующая и в наше время.

В «*Атхарва веде*» подробным образом описано, как созидать, или разрушать с помощью звука, проводя различные *яги* (жертвоприношения) и повторяя при этом определенные *мантры*. Суть этой науки в том, что с помощью звука можно влиять на грубую и тонкую материю, получая желаемый результат. В частности в наше время остатки этой науки сохранились в «*Аюрведе*» (наука о жизни, медицина). Музыкальная терапия ее древняя часть. Она именуется как *гандхарвотерапия*. Это один из наиболее эффективных путей управления кровяным давлением, восстановления работы печени, избавления от бессонницы, высокого и низкого кровяного давления, шизофрении, эпилепсии и т.д. В ней упоминаются *раги*, помогающие бороться со старением и болью. Известен случай, когда мудрец Тьягараджа возвратил с помощью музыки умершего человека к жизни.

Все это, описание различных аспектов действия звука на грубую и тонкую материю. Но, свое высшее выражение звук находит в воспевании различных трансцендентных *мантр* и гимнов во славу Верховного Господа. Это самое сильное средство для излечения всех физических и духовных проблем, ибо духовный звук содержит в себе духовную энергию и духовный опыт, оживляющий нашу душу. Этот звук, разрушает основу всех страданий — отождествление себя с материей. Поэтому музыка — это важная часть духовной культуры, причем в наш век она очень важна. Мы поговорим об этом в отдельной статье.

Итак, традиционно звуки разделяют на музыкальные и немзыкальные. Мой преподаватель сольфеджио слышала, на какой ноте крутится вентилятор, шумит дождь в окне и т.д., поэтому рискну предположить, что все звуки имеют музыкальную

природу, так как изошли из изначального музыканта Шри Кришны, вечно играющего на флейте. А неспособность это услышать — это всего лишь проблема нашего восприятия.

«*Бхакти-ратнакара*» разделяет музыкальные звуки на три вида:

1. *Прани* — (*прана* — жизненная энергия, сила) исходящие из живого существа. Звуки *прани* производятся непосредственно телом.

2. *Апрани* — из неживого существа. Например, *виной* или другим музыкальным инструментом.

3. *Прани апрани йога* — из сочетания живого и неживого существа. Например, флейта или *шенай*.

Таким образом, существуют три вида музыкальных звуков. Эти три вида звуков делятся еще на три категории, в соответствии с высотой их звучания. Я думаю, что этот момент хорошо будет понятен вокалистам:

1. *Мандра* — низкий звук, исходящий из груди. Грудной резонатор. На музыкальных инструментах звуки типа *мандала* соответствует нижнему регистру.

2. *Мадхья* — звук средней высоты исходящий из горла. Горловой резонатор. На музыкальных инструментах средний регистр соответственно.

3. *Тара* — высокий звук, исходящий из головы. Головной резонатор. На музыкальных инструментах верхний регистр соответственно.

Звуки типа *мадхья* в два раза выше, чем звуки *мандала*, а звуки *тара* в два раза выше, чем звуки *мадхья*.

Важный момент!

Почему все звуки рассматриваются с точки зрения вокала? Потому что вокальное искусство — это изначальный прародитель всех остальных музыкальных инструментов. Вокал — означает личность, а все сущее изошло из Верховной Личности Бога. Наиболее привлекательные музыкальные инструменты имитируют звук человеческого голоса. Как, например, прорыв в мировой музыкальной карьере эстрадной гитары произошел именно тогда, когда изобрели «*дисторшн*» — приспособление, обрабатывающее звук гитары делая его: протяжным, долгим, похожим на пение человеческого голоса. С тех пор, гитара

заняла одну из главных позиций на эстрадной сцене. Дальнейшую трансформацию звука в музыку «Бхакти-ратнакара» описывают так:

«Из Нада происходит множество Шрути (микротонов), из Шрути рождаются Свары (ноты), которые начинаются с Шаджа Свары. Из свар проявляются граммы (прим. Автора: не сложно догадаться — гаммы) и т.д.»

Все это, более подробно, мы рассмотрим ниже.

Шрути

Подобно тому, как из тонкого звука проявляются все грубые элементы, процесс музыкального творения, так же проявляется из звука:

«Из Нада проявляются шрути (микротона). Существуют 22 вида шрути, которые представляют собой звуки движимые праной (жизненным воздухом). Они возникают из сердца и проходят через 22 надии (энергетических канала в теле) и, изгибаясь, путешествуют вверх, проявляясь в вине и других музыкальных инструментах. В горле сдавленном от слизи не могут проявиться шрути».

(«Бхакти-ратнакара»)

Слово *шрути* переводится, как услышанное. Веды именуют как *шрути*, то есть услышанные из трансцендентного источника. Подобному тому, как семь цветов радуги имеют различные переходные оттенки, семь основных нот (*Шаджа*, *Ришабха*, *Гандхара* и т.д. см. ниже) имеют тонкие *шрути* (микротона) соединяющие их друг с другом. *Шрути* — это тонкие оттенки семи основных нот. *Свары* подобны детям, а *шрути* — отцу. *Свары* рождаются от *шрути*. На санскрите имена *шрути* даны в родительном падеже:

- 4 *шрути* относятся к *Шаджа сваре*: *Нанди*, *Вишала*, *Сумукхи* и *Вичитра*;
- 3 *шрути* *Ришабха свары*: *Читра*, *Гхана* и *Чаланика*;
- 2 *шрути* *Гандхара свары*: *Сараса* и *Мала*;
- 4 *шрути* *Мадхьяма свары*: *Магхави*, *Шива*, *Матангика* и *Майтреи*;
- 4 *шрути* *Панчама свары*: *Балантри*, *Кала*, *Каларава* и *Шарнгхарави*;

- 3 *шрути* Джайвата свары: Джая, Раса и Амрита;
- 2 *шрути* Нишада свары: Матра и Мадхукари.

Такая вот музыкальная семья.

В «Натья-шастре» четыре *шрути* получили такие названия: *чхандовати* — приятная, желанная; *раудри* — гневная, необузданная; *дайавати* — сочувствующая и *рамья* — ночная. Глядя на бегущую реку мы не видим в ней рыбы, подобно этому, в течении музыки бывает сложно различить *шрути*. Кто может понять *шрути*? Ведь они исходят из самого сердца, передавая тончайшие оттенки эмоций личности. Когда Шри Кришна играет на своей флейте, то даже Брахма и Шива приходят в замешательство от тонкости и красоты Его игры. Существа с более развитым, чем люди сознанием, могут улавливать более чем 22 *шрути*. Говорят, что В. Моцарт слышал массу оттенков каждого звука. Гопи (спутницы Кришны), чьи тела состоят из духовной энергии, слышат одну 32-ю *свары*. На это указывает «Говинда-лиламрита». Это отражения их тонкого сознания.

«Бхакти-ратнакара» описывает, что все олицетворенные *шрути* сопровождаемые семью основными нотами, прославляют свою удачу, участвуя в *лилах* (божественных играх) Бога, воспевая Его славу. Во время этих игр проявлены истинные духовные эмоции и духовная природа *шрути*.

Наш европейский слух, чаще всего воспринимает лишь 12 полутонов, а остальные ноты мы обычно относим к категории фальши. Но это не фальшь — это *шрути*, которыми не умеют правильно пользоваться. Например, скрипка, как таковая, не является традиционным *ведическим* инструментом, но она очень хорошо прижилась в Индии. Потому что это безладовый инструмент. В ней нет строго зафиксированных ладами *свар* (основных нот), и на нем легко сыграть *шрути*, находящиеся между нотами. Большинство *ведических* инструментов безладовые именно для того, чтобы использовать при исполнении *шрути* (четверти и более тона). В противоположность этому большинство европейских инструментов сделаны с фиксированной высотой звука, и минимальное расстояние между нотами на них в полтона. Например, бамбуковая флейта. По-разному закрывая пальцами дырочки на инструменте, можно извлечь звук разной высоты, а европейская железная флейта с фиксированными клапанами может извлекать в основном полутона.

И тем не менее, на обоих инструментах *шрути* возможны, при помощи изменения положения губ. Но, вне всяких сомнений, что игра на бамбуковой флейте звучит намного слаще железа, и играть на ней более сложно и тонко.

Шрути украшают *свары*, делая пение и игру неотразимо привлекательными. Как, например, игра с подтяжкой струны на гитаре. Музыканты часто используют этот прием в блюзе. В *ведической* музыке, это называется восходящий *гамак* (глиссандо), то есть, когда мы входим в *свару* через нижнее *шрути*. Это очень красивый прием и его используют практически все блюзовые, роковые и эстрадные гитаристы. В *ведических* книгах по пению описывается как певец, ежедневно занимаясь, медитировал на каждую из семи основных *свар*. И сначала *свара* была узкой как лезвие бритвы, а потом постепенно становилась как широкая дорога, по которой можно кататься и ездить во все стороны. Медитация и слушание — вот ключ к успеху в извлечении *шрути*. В этом секрет неподражаемого тонкого пения индийских музыкантов. Они используют множество *шрути*, и научиться этому, можно лишь слушая и обучаясь у *гуру*. При исполнении некоторых *раг* указываются конкретные *шрути* для передачи тончайшего настроения музыки. По сути дела одна из разниц музыки *ведической* и европейской в том, как музыкант поет и соединяет между собой семь основных *свар* (нот).

Итак, *шрути* делают музыку тонкой и разнообразной, передавая тончайшие оттенки звуков. А чем более тонко мы играем и поем, тем более тонкие эмоции мы можем передать слушателям, затронув самые тонкие составляющие их личности.

Свара

Свара — в переводе с санскрита образуется из двух слов: *свар* — небо или свет, и *ра* — давать, дарить. *Свара* — означает небесный дар, или небом данный. Имена семи основных *свар* таковы: *Шаджа*, *Ришабха*, *Гандхара*, *Мадхьяма*, *Панчама*, *Дайвата* и *Нишада*. Для удобства в записи и произношении их именуют как: *Са Ре Га Ма Па Дха Ни Са*. Это семь *шуддха* (чистых) *свар*. Из них *Са* и *Па* именуются как *ачал* — недвижимые (неальтерлируемые) *свары*. Альтерация — это понижение или повышение музыкального звука на пол и более тона. Остальные пять *свар*

могут быть как *шуддха* так и *викрит* (измененные — альтерированные). *Викрит свары* бывают двух видов:

1. *Комал* (мягкий, нежный) *свары*: *Ре, Га, Дха, Ни*

2. *Тивра* (интенсивная, повышенная) *свара*: *Ма*

Получилось 12 звуков, которые соответствуют 12 полутонам в европейской системе, и хроматическому звукоряду:

Са, Ре, Ре, Га, Га, Ма, Ма, Па, Дха, Дха, Ни, Ни

Основным тоном, то есть первой ступенью для всех *раг* является *свара Са*. Ее высотный уровень определяется музыкантом индивидуально в зависимости от диапазона голоса или инструмента. Поэтому нельзя сказать, что *Са* — это до, а *Ре* — это ре и т.д. За *Са* может браться любая из 12 нот и от нее может строиться любая *рага*. При этом она не изменится, изменится лишь высота ее звучания. То есть в *ведической* музыке не существует специально написанных партий для разных голосов, как скажем, для сопрано или баса. Каждый исполнитель сам выбирает собственную тональность, в зависимости от диапазона своего голоса и возможностей инструмента. Для обозначения тонической (основной звук, по которому определяется тональность) ноты используется *тампура*, четырехструнный инструмент которая постоянно создает мелодичный фон, играя две *ачал свары* — *Са* и *Па*. Помимо обозначения тональности, этот постоянный мелодичный фон олицетворяет трансцендентный слог *Ом* (а-у-м) являющийся объектом медитации многих йогов.

В европейской музыкальной системе используются 12 тональностей совпадающих с названиями семи основных нот и их альтераций. До мажор (или минор), ре бемоль мажор, ре мажор и т.д. Эта система именуется *темперированным строем*, и была разработана почтенным И.С. Бахом. То есть высота звучания произведения уже определена и выписана в соответствующей тональности. И хотя в традиционной ведической системе нет строго темперированного строя, чаще всего за *Са* берется звук *до диез* и от него строится весь 12 полутоновый хроматический ряд. Если рассмотреть 12 звуков с этой точки зрения, то их соответствие будет выглядеть следующим образом.

До диез	<i>Ачал Са</i>
Ре	<i>Комал Ре</i>
Ми бемоль	<i>Шудха Ре</i>
Ми	<i>Комал Га</i>
Фа	<i>Шудха Га</i>
Фа диез	<i>Шудха Ма</i>
Соль	<i>Тибра Ма</i>
Ля бемоль	<i>Ачал Па</i>
Ля	<i>Комал Дха</i>
Си бемоль	<i>Шудха Дха</i>
Си	<i>Комал Ни</i>
До	<i>Шудха Ни</i>

Важный момент!

Поскольку в этом варианте присутствует весь хроматический звукоряд, мы можем записать любую мелодию в любой тональности исходя из этих 12 нот, но поскольку это не очень удобно, то традиционно *Са* соответствует тоническому звуку.

Семь *свар* соответствуют семи *чакрам* в теле человека, семи основным планетам, семи великим мудрецам, семи цветам радуги, семи циклам человеческой жизни по семь лет (*чакравидья*), семи дням недели и т.д.

То есть, существует параллель между творением материальным и музыкальным. Музыка — это отражение реальности, как духовной, так и материальной. Но смысл этого утверждения прост: все в этом мире связано с Богом, и изошло от Него.

Поскольку *сангита* (*сан* — полная, *гита* — песнь), прежде всего, объясняется с точки зрения личности и пения, то техническое звукообразование семи основных *свар* описывается так:

«Шаджа свара рождается благодаря соприкосновению шести мест: грудь, нос, горло, небо, язык, зубы; Ришабха — рождается из воздуха исходящего из корня пупка; Гандхара свара — рождается из воздуха, который поднимается из пупка и побуждает нос и уши вибрировать; Мадхьяма свара — глубокий звук, он возникает из пупка и груди; Панчама свара рождается из сочетания праны, апаны, саманы, уданы и вяны — пяти видов жизненного воздуха».

(«Бхакти-ратнакара»)

Несложно заметить название *свары* — *Панчама*. *Панча* — означает пять.

Местонахождение этих пяти видов воздуха описывается так:

«Прана находится в груди, апана в гениталиях, самана в пупке, удана в горле, व्याна повсюду в теле; Дайвата свара: звуки исходящие ниже пупка, идущие к нижней части живота, а за тем текущие вверх к горлу называются свара — Дайвата. Когда все прекрасные свары, начиная с Шаджы, сочетаются вместе, в результате, проявляется свара — Нишада».

(«Бхакти-ратнакара»)

Поскольку *Веды* связывают творение мира с личностью Бога, технический процесс *сварообразования* так же описан в связи с личностью. Так же, *веды* утверждают, что каждая *свара* является личностью, со своим индивидуальным характером, качествами, одеждой, цветом и т.д.

Помимо этого «*Сангита-макаранда*» описывает, что каждая из семи нот наделена способностью пробуждать определенный вид эмоций или вкуса (*раса*):

«Раса удивления (адбхута раса) и героизма (вира раса) возбуждаются 1-й нотой (шаджа свара); Раса ярости (раудра раса) возбуждается 2-й нотой (ришабха свара); Нейтральная раса (шанта раса) возбуждается 3-й нотой (гандхара свара); Раса смеха (хасйа раса) возбуждается 4-й нотой (мадхйама свара); Раса супружеской любви (шингара раса или мадхурья раса) — 5-й нотой (панчама свара); Раса отвращения (бихатса раса) — 6-й (дхаивата свара); Раса жалости (каруна раса) — 7-й нотой (нишада свара)».

Подтверждение этому мы находим и в других описаниях:

«Во Вриндаване, все птицы, такие как попугаи и кукушки, также громко пеют на 5-й ноте. И не только птицы, имели и пчелы также жуужжали на 5-й ноте».

(Чайтанья-Чаритмарита)

Пятая нота пробуждает *мадхурья расу*, поэтому Шри Кришна играет на флейте пятую ноту, созывая своих близких спутниц *гопи*.

Октавы

Семь *свар* составляют одну октаву и именуются *сап-така*. Существует пять октав, и они применимы как в инструментальной, так и в вокальной музыке. Самая низкая

октава называется — *мандара тара саптака*; низкая октава — *мандара саптака*; средняя октава — *мадхьяма саптака*; высокая октава — *тара саптака*; самая высокая октава — *тара тара саптака* или *атитара саптака*.

Нотопись

В связи с отсутствием фиксированных тональностей в *ведической* музыке, закономерно возникает вопрос о существовании *ведической* нотописи. *Ведическая* музыка очень тонка и импровизационна, и, если вспомнить такие ее элементы как *гамак* (различные виды восходящего и нисходящего глиссандо), *аланкары* (мелизмы 62 видов), *шрути* (четверти тона) и т.д., то становится совершенно очевидным, что музыку такого типа будет очень сложно точно зафиксировать на бумаге. Этот процесс осложняется тем, что *ведическое* знание, именуемое *шабда брахман* (трансцендентная реальность в звуке) постигается на слух, и сам подход фиксирования звука, в принципе, противоречит его природе. Под влиянием времени, вследствие своей греховной жизни, люди стали терять память, и возникла необходимость в фиксировании знания на бумаге. Традиционно же знание передавалось из уст в уста, от *гуру* (учителя) к ученику, и именно так ученик постигал тонкости музыкальной науки. Полное знание можно получить лишь от личности, а не из учебника. Это элементарный принцип, которому в жизни следуют все разумные люди. Если мы хотим чему-то научиться, то мы идем к человеку успешному в этом, и через слушание и общение с ним постигаем этот предмет. И даже если мы чему-то научимся по книгам, все равно, вкус и настроение можно перенять лишь в общении с живой личностью. По крайней мере, я не знаю ни одного успешного «книжного музыканта». Как минимум, если нет возможности общаться лично, нужно слушать записи преподавателя. Это тоже форма общения.

Хотя с момента появления нотописи в Индии неоднократно совершались попытки создать различные нотные системы, с обозначением длительности нот, ритма и т.д., следует признать: в данный момент европейская музыка намного более преуспела в этом, и без присутствия композитора целые симфонические оркестры могут играть сложнейшие полифонические произведения

со своих партитур. С технической точки зрения, европейская система нотописы разработана очень хорошо. Там обозначаются очень многие музыкальные нюансы: тональность, размер, длительность нот, динамика, репризы (повторения), мелизмы и т.д. Я не встречал в этих обозначениях более тонких вещей: *шрути* (четверти тона); ясной концепции *расы* (настроения, которое должна проявлять эта музыка); время исполнения (вечер, утро и т.д.); состояние природы (дождь, солнце, сезон года); и соответствия с духовной платформой бытия. Все эти элементы будут рассматриваться нами позднее, при объяснении понятия *рага*.

Проблема *ведической* нотописы более подробно описана в труде Т.Е. Морозовой «*Индийская нотопись и специфика ее применения к традиционным музыкальным формам*». Все желающие более глубоко изучить этот момент, легко могут найти эту статью.

Звук и сознание

Итак, из *Нада* проявляется *Шрути* соответствующие 22 *надиям* в теле, а из *Шрути* семь основных нот, соответствующих семи *чакрам*. Как описывает *чакравидья* (наука о *чакрах*), сознание человека доминирует на одной из этих *чакр*. Каждая *чакра* определенным образом влияет на человека, пробуждая в нем определенное поведение и желания. У людей, продвинувшихся духовно, сознание пребывает в высших *чакрах*, а у материалистов — в низших. Все зависит от выбора человека. Соответственно звук, исходящий из различных личностей, будет отражать разное сознание. Он будет нести в себе потенцию пробуждать определенные желания (энергии) в человеке, и передавать определенный опыт. Звук отражает сознание личности.

Важный момент!

Звук, исходящий из нас, будет соответствовать нашему внутреннему образу, как реальному так и желаемому. Кто-то хочет быть похож на Вини Пуха, и будет говорить его голосом; кто-то на Арнольда Шварценегера; а кто-то хочет походить на святого. Мужчины, для придания себе весомости, часто любят говорить басом (например, это ярко проявлено в армии). Люди в «блатных кругах», любят говорить с умудренной опытом

хрипотцой. Но изначально, наш голос походит на детский, он ясный, чистый, и звонкий. Просто со временем мы обуславливаемся социальным давлением, и в своем голосе становимся «грозным прапорщиком» или «блатным авторитетом», с прокуренным голосом. Более того, сознание настолько сильно сквозит сквозь звук, исходящий из нас, что у человека будет различаться не только голос, но и звук, извлекаемый им из инструмента. Например, если дать двум разным музыкантам один и тот же саксофон, то звук из него, иногда может различаться как небо и земля.

Веды описывают как *йоги* мистики, медитирующие на тонкий звук *мантр*, начинают слышать звук, исходящий из духовной реальности: звон *карата*, флейты и т.д. Духовный мир наполнен звуками, и они несут в себе божественное сознание. Поэтому, если мы хотим духовно прогрессировать, мы должны слушать личностей, обладающих духовным опытом и духовным сознанием, а так же слушать музыку, прославляющую Господа и духовную реальность. Тогда, как говорит нам *веданта сутра*, этот духовный звук станет для нас мостом в иную реальность, и *Нада*, *Шрути* и *Свара* исполнят свое изначальное предназначение — соединят нас с духовной реальностью и дадут нам истинное счастье.

5. Рага



анавритти шабдад анавритти шабдат

*«Духовная реальность достигается
через трансцендентный звук»*

Итак, в предыдущей статье мы рассмотрели такие аспекты музыки как *Нада* (звук), *Шрути* (полутона) и *Свара* (7 основных нот). Сегодня мы постараемся подробно раскрыть понятие — *рага*. При подготовке этого материала, я изучил большое количество информации на эту тему, в результате этого проявился один важный момент, на мой взгляд требующий разъяснения. Пожалуйста, наберитесь немного терпения.

Проблема эволюции

Выражаясь языком *Вед*, хотелось бы прояснить источник доказательства (*прамана*) для установления (*прамеи*) доказуемого (истины). Для этого сошлемся на отрывки нескольких статей современных музыкальных теоретиков о *ведической* музыке, взятых из «всемогущего» и «всезнающего» Интернета:

«...Самаведа стоит у истоков ведической музыки. Основу ведической музыки составляла самагана. Сама значит «то, что умиротворяет ум». Слово сама означает также приятную ноту или мелодию, основанную на гармонии. По своей сути, самагана

представляла собой песнопение, **развившееся** из священных стихов Ригведы, преобразовавшихся в музыкально-поэтические гимны (саманы), составившие Самаведу...

...Звуковой арсенал самаганы, **преодолев определенный путь преобразований, развился** от трех основных звуковысотных уровней (именуемых: *удатта* — высокий, *анудатта* — низкий, *сварита* — центральный) до оформления семиступенного звукоряда...

...**Выросшая** на основе гимнов Самаведы, *стотра* (гандхарва-гана) **обрела самостоятельную форму. Постепенно усложнялась** ее композиционная структура и мелодический язык (вплоть до употребления **сформировавшейся позже раги**). *Стотра* была основным жанром почти до 15 века н. э., пока не развилась в современный процветающий стиль индийской музыки называемый *рагасангит*...»

И еще один классический отрывок:

«**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 послеведической 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**... 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».

Наиболее важные моменты из этих отрывков подчеркнуты.

Итак, по утверждению современных музыкальных теоретиков, *раги* и стиль *рагасангит* проявились в процессе трансформации (эволюции) *ведической* музыки. Но, если мы обратимся к самим *Ведам*, то мы увидим, что это не так. *Раги* существовали всегда, ибо они проявляются непосредственно с духовной платформы бытия, существование которой и пытаются отвергнуть теоретики. Они пишут свои ученые труды

на основе *Вед*, при этом продвигают свои собственные идеи, противоречащие *Ведам*. «*Шримад Бхагаватам*» описывает, что еще на заре творения музыка, состоящая из семи основных нот, была проявлена Господом Брахмой, как самостоятельное искусство. Они (ноты) всегда являлись неотъемлемой частью существования вселенной.

Знание *Вед* именуется как *анаурушея* (непогрешимое), ибо оно изшло из трансцендентного источника, и процесс постижения *ведического* знания, как это утверждают сами *Веды* — это принятие *гуру* и смиренное слушание. Изначально музыка воспринималась как целостная наука и лишь со временем стала дробиться на отдельные части. Корень заблуждения современных исследователей музыки заключается в представлении о том, что формирование разных стилей музыки является процессом эволюции, а не процесса деволюции изначальной музыкальной культуры, являющейся отражением бесконечного разнообразия культуры духовного мира. Хотя еще раз, *Веды* недвусмысленно указывают на существование исполненной разнообразия духовной реальности, лишь бледно отраженной в реальности материальной.

Другой немаловажный момент — фактор передачи музыкального знания на слух. Изначально *Веды* именуются как *Шрути*, услышанные через откровение из трансцендентного источника, и воспринимаются на слух от учителя к ученику. Это цепь духовных учителей (*гуру парампара*) восходит к Самому Господу. Но со временем по мере деградации людей и уменьшения их памяти (вследствие их греховной жизни), возникла необходимость в письменном фиксировании священных текстов. Описывается, что это произошло примерно за три тысячи лет до рождения Христа. *Ведическую* музыку постигла та же участь.

В соответствии с общепринятыми в наше время представлениями считается, что первые письменные указания о трех нотах содержатся в *Яджур*, *Риг* и *Атхарваведе* (это и берется за основу). Эти ноты были указаны как интонационные ступени для правильного произношения *ведических* гимнов, чтобы они давали должный эффект. Раньше эти гимны постигались на слух. *Гуру* повторял гимн, а ученик сразу же запоминал его и вторил ему в ответ. Так вот, вследствие этой удивительной находки, современные ученые смело заявляют, что из этих трех нот

постепенно развилась вся *ведическая* музыка. Семь нот «проявились» в *самагана Самаведы*, и так вплоть до современного стиля *рагасангит*. Звучит немножко нелепо: «Самая развитая культура на земле, описывающая в своих текстах все сферы материальной и духовной жизни, с тремя нотами в репертуаре». И как уже было сказано, это не соответствует утверждениям «*Шримад Бхагаватам*», принимаемым такими великими учеными прошлого как: Джива Госвами, Шридхар Свами, Мадхавачарья и т.д.

Если продолжить эту странную идею эволюции музыки дальше, то *рагасангит*, переместившись в Европу, стал классикой (уже упоминалось, что И. С. Бах очень любил *Сарасвати рагу*); из классики вышел джаз; из джаза Биттлз; из Биттлз вся современная поп и рок музыка; а кульминацией эволюции, трех *ведических* нот, стала тяжелая роковая группа «*Рамштейн*» (название действительно *ведическое*, видно от имени Рам, одного из имен Верховного Господа), которая действительно играет около трех нот (цикл замкнулся) на «божественные» ритмы, а вместо слов поет что-то наподобие «гимнов» или скорее криков, правда не во славу Богов. Таков закономерный вариант развития *ведической* музыки в соответствии с этой логикой.

И даже, если мы скажем: «Но ведь это же описание развития музыкальной культуры Европы?». На что можно лишь с болью констатировать, что современная Индия лихими темпами нагоняет современный запад в отношении музыки, и не только. Если все пойдет так и дальше, то будет не удивительно, если скоро появится «тяжелый индийский рок» использующий все те же три «изначальных» ноты. И даже если отодвинуть все вышеописанные размышления, сославшись на то, что современные музыкальные теоретики также утверждают:

«...Известно, что звуковой арсенал самаганы, преодолев определенный путь преобразований, развился от трехвысотного уровня до семиступенного...не следует воспринимать высказываемое положение о расширении диапазона священных песнопений с позиций примитивного эволюционирования...»

и даже...

«...во времена самаганы параллельно существовал широкий спектр светского музыкального искусства и указания на различные виды вокальной и инструментальной музыки... имеются

в самих Ведах... ясно, что и звуковая палитра у музыкантов была достаточно развитой...»

...вывод при этом, делаемый современными учеными в музыке, всегда один: «*Ведическая музыка — эволюционирует*». Видимо теория эволюции Дарвина проникла во все сферы науки, даже в музыку.

Но *Веды* утверждают обратное: музыка как наука во всем своем проявлении существовала и до момента творения, ибо является отражением духовной реальности; ее цель — одухотворить сознание человека; и она не эволюционирует — она дэволюционирует в соответствии с сознанием людей. Какой вариант вам больше нравится — решайте сами.

Итак, наиболее известные *ведические* писания описывающие музыку это: «*Натья шастра*», «*Сангита-макаранда*», «*Сангита-ратнакара*», «*Рагини-рупа*», «*Сангитопанишад*», «*Сварнарава*», «*Гандхарва-веда*», «*Нарадияшикша*», «*Бхакти-ратнакара*» (5-я волна) и т.д. Именно на основе этих текстов мы постараемся раскрыть термин *рага* так, как он представлен в самих Ведах.

Грамма или гамма

Из предыдущей статьи мы узнали процесс музыкального преобразования звука: изначально существует *нада* (звук); из него исходят *шрути* (микротона); из *шрути* — *свары* (7 основных нот); из *свар* — *граммы* или *гаммы*; из *гамм* исходят *раги*; из *раг* — *талы* (ритмы); из *тала* — *прабандхи* (музыкальные формы); а из *прабандх* — *гита* (песни). Так этот процесс описывается в «*Бхакти-ратнакаре*».

«Сочетание тонких характеристик *свары* называют *грамма* (*гамма*). Когда *свары* смешиваются вместе, они становятся *граммой*. Существует три вида *грамм*: *Шаджа*, *Мадхьяма* и *Гандхара*. Махаджан Шива описывает, что эти 7 *свар* проявляются в 3 видах *грамм* и, таким образом, образуется 21 вариант. Вот их имена: *Лалита*, *Мадхьяма*, *Читра*, *Рохини*, *Матангаджа*, *Саувира*, *Варна*, *Мадхья*, *Шаджа*, *Панчами* и т.д. Такова 21 *грамма* или *гамма*. *Рага* исходит из *грамм*».

Важный момент, что *рага* и *гамма* — это не синонимы. *Рага* — это намного более сложная музыкальная структура и мы подробно рассмотрим ее ниже.

Проявление раги

Писания описывают, что *Раги* низошли (проявились) непосредственно с духовной платформы: «*Сангита-сара*» утверждает:

«*Существует столько же музыкальных раг, сколько существует видов жизни (8.400.000)*».

Среди них 16 тысяч являются главными, и все они были проявлены *гони* (близкими спутницами Господа), девушками — пастушками *Вриндавана*». «*Шримад Бхагаватам*» описывает это так:

«*Когда Господь Кришна играет на своей флейте, 16.000 гони отзываются на звук флейты своим пением, выражая тем самым свою особую, индивидуальную любовь к Нему. Так проявляются 16.000 раг. В последствие эти раги распространились по всей вселенной и стали основными*».

Таким образом, *рага* — это духовные эмоции (*раса*), проявленные в любовном взаимообмене (в отношениях) с Господом, запечатленные в звуке. Это главное, личностное, не имперсональное определение термина *рага*. Исходя именно из этого определения, при технической классификации раги на составляющие, ей причисляется способность пробуждать определенную *расу* (эмоцию) в человеке. Суть этой эмоции — разнообразная, вечно обновляющаяся, экстатическая любовь к Богу. Это самое важное, что можно сказать о *раге*. В этом сокровенный смысл и тайна *раги*.

Из 16.000 *раг* наиболее известными принято считать 36. Эти 36 *раг* подразделяются на *Пуруша* (мужские), и *Стри* (женские). Шесть мужских *раг* таковы:

- 1) *Байрав*;
- 2) *Васанта*;
- 3) *Малава-каушика*;
- 4) *Шри*;
- 5) *Мегха*;
- 6) *Ната Нараяна*.

У каждой мужской *раги* есть 5 жен *Рагини*. Их имена таковы:

- 1) *Байрави, Кайшики, Вибхаса, Вилавали, Рангавали* — дорогие жены *Байрав раги*;
- 2) *Аддалита, Шешакхья, Лола, Прадхама манджари, Мандари* — дорогие жены *Васанта раги*;

3) *Гаури, Гунакари, Варади, Кшамавати, Камала* — дорогие жены Малава — *Каушика раги*;

4) *Гандхари, Дева гандхари, Малава шри, Шавари, Рама кири* — дорогие жены *Шри раги*;

5) *Лалита, Маласи, Говаринати, Девагири, Марахата* — дорогие жены *Мегха раги*;

6) *Тарамани, Шудха бхири, Камуди, Гурджари, Какубха* — дорогие жены *Ната нараяна раги*.

Все это описывается в «*Бхакти-ратнакаре*».

Она же говорит:

«Просто слушая раги в исполнении махаджана Шивы, Сам Господь Вишну, поддерживающий все вселенную, плавится в экстазе духовной любви. Он наслаждается, переживая эмоции сокрытые в рагах».

Рага

Рагу можно разобрать на две составляющих, каждая из которых имеет свои подгруппы:

- внутренняя — эмоциональная;
- внешняя — техническая.

Для начала поговорим о внутренней, первичной составляющей *раги*.

Слово *рага* имеет несколько значений: окрашивание, раскрашивание, расцветка, краска, цвет (особенно красный), воспламенение, возгорание, горение, пожар, возбуждение, пыл, страсть, любовь, привязанность, симпатия, музыкальный звукоряд, музыкальная формула.

Применимо в нашем случае определение *раги* звучит так: ***рага* — это музыкальная формула, несущая в себе определенную — эмоцию, расу.** *Раса* — это эмоция, состояние, вкус. Поскольку звук обладает сильной способностью влиять на человеческое сознание, одним из главных выразительных средств музыканта является *рага* (мелодия). Музыка — это проводник эмоций в наше сердце. Музыкальные *раги* вызывают в сердце слушателя определенные эмоции (*расу*) — и окрашивают его в определенный цвет. Можно сказать, что *рага* — это то, что способно окрасить сердце людей в определенный цвет *расы*. *Рага* окрашивает

сердце не только в музыкальном, но и в философском смысле, поскольку пробуждает в личности определенные желания. С помощью *раги* можно лучше всего выразить наши эмоции, и она же (при ее прослушивании) вызывает эмоции в нас самих. На санскрите есть поговорка: «*ранджайати ити рагах*» — именно *рага* (несущая в себе *расу*) улаживает душу.

Рага способна проявить все состояния материального и духовного бытия, и описать наше взаимодействие с этими планами. На духовной платформе *рага* выражает наши отношения с Богом, в обители которого для Его наслаждения проявлены все сезоны года, состояния природы, и духовное время. В свой черед материальная платформа отражает (искаженно) все эти явления, где *рага* также выражает время суток, сезон года и состояние природы, включая наше эмоциональное состояние, испытываемое во взаимодействии с этим миром. Как минимум материальный эффект *раги* должен привести человека в гармонию с этим миром и дать ему возможность правильно выражать и ощущать различные эмоции. Ниже мы остановимся на описанных аспектах *раги* более подробно.

Концепция «Нава раса»

Ведическая музыка, а также театр, основаны на концепции «*Нава раса*» — девяти основных настроений. Существует такое понятие как *расабхаса*. Этим термином обозначают несочетаемые *расы*. Например, *ведический* музыкант никогда не пел стихи о любви (*шрингара*) на музыку тяжелого рока, потому что это музыка гнева (*раудра*). Это и есть *расабхаса* — несочетаемые эмоции. Если он писал песню о любви, то только на соответствующую *рагу*, передающую это настроение (*шрингара* — любовь). В *ведическом* театре музыка так же подбиралась в соответствии с эмоциями представляемыми актерами.

Все звуки и мелодические построения *раги* являются носителем ее индивидуальной расовой окраски. Обычно эти 9 *рас* перечисляются в следующем порядке:

- *шрингара* — любовь;
- *хасья* — юмор;
- *каруна* — сострадание, печаль;
- *раудра* — гнев;

- *бхаянака* — страх;
- *биххатса* — отвращение;
- *адбхута* — удивление;
- *шанта* — покой;
- *вира* — героизм.

Каждая *раса* вызывает в слушателе определенную *бхаву*, или эмоциональное состояние. Эмоции, переживаемые человеком в той или иной *расе*, называют *бхава* и разделяют на 2 вида:

- *Стхай бхавы* — постоянные эмоции;
- *Санчари бхавы* — временные.

Это наука подробным образом описана мудрецом Бхаратой Муни в «*Натья-шастре*».

Состояние природы и сезоны года

Основные состояния природы это: зной, холод, ветер, штиль, туман, дождь, снег и т.д., каждому из них соответствуют определенные *раги*. Интересно, что легендарный саксофонист Джон Колтрейн так же применял принцип выражения музыкой определенного состояния природы. Например, в его произведении «*После дождя*», он выражает это состояние природы. Вне всякого сомнения, проследив развитие творчества великого музыканта видно, что с какого-то момента музыка Колтрейна — это музыка *раг*. Он слушал музыку *раги* и воплощал ее в джаз. Все это описано в его биографии. На эту тему можно написать отдельную статью.

Существует описание, как исполняя *рагу* дождя, музыканты прошлого влияли на природу и вызывали, например, дождь, а сыграв огненную *рагу*, влияли на солнце. Это реальность и неоспоримый факт — звук это самый сильный способ воздействия на этот мир, но эффект этого зависит от мастерства и сознания (качеств) исполнителя. В прошлом *ведические* музыканты обладали этим искусством. *Веды* объясняют этот феномен тем, что за каждым явлением природы стоят высокоразвитые существа — полубоги, управляющие этими стихиями. Солнцем повелевает Сурья, дождем Индра (по-гречески Зевс), воздухом Ваю и т.д. И подобно тому как *рага* влияет на наше сознание, она влияет на полубогов, вызывая в них определенные чувства, что и приводит к (физическим) грубым изменениям в природе.

Также описывается соответствие *раг* с сезонами года. *Веды* делят год на шесть сезонов: лето, зима, осень, весна, сезон дождей и сезон сбора урожая, и в каждый из них исполняются свои *раги*.

Время — Самайа

Это следующий немаловажный фактор для исполнения раги. «*Бхакти — ратнакара*» утверждает:

«Когда рага звучит в неправильное время все потеряно. Но если это сделано при игре серии раг, по приказу царя, или на театральной сцене — это допустимо. Однако, если это произошло из-за жадности или заблуждения, то сразу же должна быть воспроизведена сладкая Гурджари рага для нейтрализации неблагоприятных последствий этой ошибки. Три раги: Васанта, Рама кели и Гурджари — могут играть в любое время суток. В этом нет никакого недостатка».

Итак, каждую *рагу* предписано исполнять в определенное время суток. Мы кратко опишем некоторые из них:

1) Сандхья-пракаша. *Сандхья* — это три переходных временных состояния: рассвет, полдень и сумерки. В это время происходит смена тонких влияний природы с благости на страсть, со страсти на невежество (см. ниже три *гуны*). В это время людям предписывается совершать *сандхья вандану* — повторение молитв, для того чтобы перейти в следующий временной промежуток в правильном состоянии сознания. Именно в это время *брахманы* (люди, занимающиеся духовной практикой) повторяют *мантру Гаятри* на священном шнуре.

2) Сурьямша. *Сурья* — это солнце. *Сурья амша* — это время суток, освещенное лучами солнца.

3) Чандрамша. *Чандра* — это луна. *Чандрамша* — это время суток, освещенное сиянием луны. Существуют также более тонкие градации каждого из этих временных промежутков.

Утро — это лучшее время для духовной практики и утренние *раги*: *Байрав*, *Байрави*, *Билавали* и т.д. соответствуют этому настроению. Вечером не должны играть дневные бодрые *раги*, чтобы ум человека успокоился, отдыхая от бурного дня, и подготовился к отходу ко сну. Формула очень проста: утро — для духовной практики, день для работы, а вечер — для отдыха.

Эти три составляющих дня связаны с тремя *гунами* (качествами) материальной природы. Утро — *гуна* благодати. Эта *гуна* проявляет спокойствие, счастье, и знание. Не зря говорят: «Утро вечера мудренее», «Кто рано встает тому Бог дает». Во всех преданиях нечистая сила с наступлением утра теряет силу. Утром наш ум спокоен, природа еще не пробудилась, и мы можем спокойно заниматься молитвой и медитацией. День — время *гуны* страсти. Активная деятельность и работа, а вечер *гуна* невежества — сон и отдых. Активность по ночам, сон по утрам и лень днем разрушает как грубое, так и тонкое тело человека, приводя его к разного рода болезням и депрессиям. Это вселенский ритм жизни, и правильно сыгранные раги позволяют человеку гармонично настроить его сознание и жить в соответствии с этим ритмом.

Духовный аспект времени

Одна из главных целей музыканта — это передать желаемые им эмоции, или состояние, слушателям. На материальной платформе это: 9 основных *рас*, испытываемых человеком, сезон года, состояние природы и время. Духовное видение и цель музыканта — передача эмоций переживаемых Господом в общении с Его преданными. Какую они испытывают *расу* (эмоциональные переживания) в своих взаимоотношениях, в какое время суток, при разном состоянии природы и в разные сезоны года. Как уже упоминалось, все эти вещи так же проявлены на духовной платформе. В этом смысл слова *надаупасана* (*нада* — звук, *упасана* — поклонение) — поклонение Богу через звук. До сих пор в храмах Индии целые ансамбли исполняют *раги* для удовлетворения Божеств. В некоторых храмах это делается регулярно.

Авторитетная форма Божества описана в *Ведах*, и Господь лично проявляется в таком Божестве для принятия поклонения своих преданных. Это один из основных процессов *бхакти йоги* описанный в священных писаниях. Это подобно поклонению иконам в православной традиции. Через этот акт мы связываемся с этой личностью, и можем вступить с ней в общение. Поклоняясь Божеству, *бхакти йоги* учатся относиться к Богу как к личности, а личность означает присутствие разнообразных

настроений, поэтому *раги* исполняются так же в соответствии с этим. Это подобно служению царю, который пребывает в определенном настроении, а придворные музыканты прославляют его деяния, имя, качества, усиливая таким образом переживаемые им чувства.

Итак, в соответствии с писаниями восемь временных промежутков игр Господа описываются так:

- 1) *Нишанта-лила*. Развлечения на исходе ночи: 3:36—6:00;
- 2) *Прадах-лила*. Утренние развлечения: 6:00—8:24;
- 3) *Пурвахна-лила*. Предполуденные развлечения: 8:24—10:48;
- 4) *Мадхьяхна-лила*. Полуденные развлечения: 10:48—15:36;
- 5) *Апарахна-лила*. Послеполуденные развлечения: 15:36—18:00;
- 6) *Саям-лила*. Развлечения на закате солнца: 18:00—20:24;
- 7) *Прадоша-лила*. Вечерние развлечения: 20:24—22:48;
- 8) *Ниша-лила*. Ночные развлечения: 22:48—3:36.

Каждый из этих временных промежутков именуется *прахара*, и в каждый из них играется большое количество *раг*, где учитываются все тонкости. Например, *Мадхьяна лила* (полуденные развлечения). Непосредственно до полудня будет играть один тип *раг*, в период *сандхьи* (временного стыка) — другие и т.д. Так же это будет строго соответствовать сезону года, состоянию природы, и эмоциям переживаемым Господом в этих играх. Таким образом, на протяжении всего дня музыкант может полностью погружаться в размышления о Боге и одухотворять свое сознание. Все подробности деяний Господа подробным образом описаны в *ведических* текстах.

Итак, мы поговорили о внутренней составляющей *раги*, что она выражает, теперь поговорим о внешней — как это выражено технически.

Тхата

В современной Индии существуют две музыкальных традиции вышедших из *Вед*: *хиндустани* (северная школа) и *карнатака* южная. В *карнатаке* *раги* классифицируют в определенные семейства — *мелы*. Всего их насчитывается 72. В хиндустани для удобства *раги* сгруппировали в 10 основных *тхатов*, по схожести

в общей окраске. Порядок *тхатов* был предложен легендарным пандитом Вишну Нараяна Бхаткхандом и используется до сих пор. *Тхаты* подобны трем основным цветам, при смешении которых образуются многочисленные варианты. *Тхаты* названы по именам известных *раг*. Например:

- **Билавал тхат:** Са Ре Га Ма Па Дха Ни Са;
|
- **Кальяна тхат:** Са Ре Га Ма Па Дха Ни Са;
- **Кхамадж тхат:** Са Ре Га Ма Па Дха **Ни** Са и т.д.

Тхаты подобны краскам, в которых три основных цвета, и если их смешивать получится множество оттенков и настроений:

- 1) **Билавал Тхат:** Са Ре Га Ма Па Дха Ни Са;
|
- 2) **Кальяна:** Са Ре Га Ма Па Дха Ни Са;
|
- 3) **Кхамадж:** Са Ре Га Ма Па Дха **Ни** Са;
- 4) **Бхайрав:** Са **Ре** Га Ма Па Дха Ни Са;
- 5) **Кафи:** Са Ре **Га** Ма Па Дха **Ни** Са;
- 6) **Ассавари:** Са Ре **Га** Ма Па Дха **Ни** Са;
- 7) **Бхайрави:** Са **Ре** **Га** Ма Па Дха **Ни** Са;
|
- 8) **Тоди:** Са **Ре** **Га** Ма Па Дха Ни Са;
|
- 9) **Марва:** Са **Ре** Га Ма Па Дха Ни Са;
|
- 10) **Пурви:** Са **Ре** Га Ма Па Дха Ни Са.

Джати

Каждая *рага* имеет определенный математический состав *свар* (нот), который именуется термином *джати* (букв. происхождение, семья, вид).

Джати раги именуются так:

- *сампурна* — семиступенные;
- *шадав* — шестиступенные;
- *аудава* — пятиступенные;
- *санкирна (мишра)* — смешанные, сочетание всех предыдущих.

Санкирна раги могут быть:

- *Аудава сампурна* — в восхождении 5 ступеней в нисхождении 7;
- *Сампурна шадава* — в восхождении 7 ступеней в нисхождении 6 и т.д.

Исключением является трехступенная рага Малашри.

Сампурна раги:

- *Билавал;*
- *Байрав;*
- *Байрави;*
- *Камадж* и т.д.

«Бхакти — ратнакара» говорит, что благо от прослушивания этих *раг* очень велико. Они дают долгую жизнь, благочестие, славу, расширение царства. *Сампурна раги* подобны олицетворенному нектару. Существуют особые *сампурна раги*, воспроизведя которые можно разрушить всю вселенную.

Шадав раги:

- *Гауда;*
- *Деш;*
- *Малари;*
- *Шриканта;*
- *Мадхукари.*

Эти *раги* приносят привлекательность, добродетель, славу и героизм в битве.

Аудава раги:

- *Шиваранджани;*
- *Мадхьямади;*
- *Деша пала;*
- *Гандхара;*
- *Бхупали.*

Эти *раги* разрушают болезни, влияние врагов, страх, скорбь, и успокаивают неблагоприятное влияние планет.

Санкирна раги:

- когда *Деш рага* смешивается с *Малари рагой* проявляется *Пурави рага*;
- *Гаури* и *Шри рага* образуют *Гауда рагу*;
- при смешении *Балави* и *Деш раги* образуется *Ассавари рага* и т.д.

Все это описывается в «*Бхакти — ратнакаре*».

Ароха — Авароха

Помимо *джати* (количественного состава), каждая *рага* имеет свою закономерную последовательность движения *свар* вверх и вниз, что именуется как *ароха* и *авароха* соответственно. Здесь уже могут проявиться отдельные специфические обороты *раги*. Например, *джати раги* может быть *шадав* (6 ступеней), но *ароха* (восхождение) этой *раги* может быть по одним 6 ступеням, а *авароха* (нисхождение) по другим.

Пракрити

Пракрити — переводится как природа. Этот термин указывает на развитие *раги* в верхнем (*уттаранга*) или нижнем (*пурванга*) регистре. Это важный момент. Поскольку существуют *раги* внешне очень похожие друг на друга, их тонкое отличие может заключаться лишь в их развитии в определенном регистре. Это можно сравнить с греческими ладами: *ионийский*, *дорийский*, *фригийский* и т.д., которые все строятся на обычной мажорной гамме, но от разных ступеней. Наука *раги* очень тонка, поэтому: развитие ее не в том регистре, акцент не на ту *свару* (ноту), или нехарактерный мелодический оборот, сразу же может увести нас в другую *рагу* с иной *расой* (настроением), несмотря на внешнюю схожесть *джатих* обоих *раг*.

Поскольку главная цель *раги* — генерировать в нас определенное настроение, то для разъяснения этого момента можно привести такой пример: человек может плакать от разлуки с любимым человеком или от случившегося горя. И то, и то слезы. Но вопрос от чего? Эту тонкую разницу и должна выражать *рага*.

Пакад и Чалан

Рага предполагает выписку характерных мелодических рисунков в двух видах: кратком — *пакад*, и более развернутом — *чалан*.

Пакад (букв. «поймать») — это короткий характерный мелодический рисунок *раги*, который характеризует (ловит) ее особенности и позволяет отличить эту *рагу* от других.

Чалан (букв. «движение») — нотный рисунок, в более развернутом, чем *пакад* виде. Поскольку некоторые особенности *раги* проявляются только в ее характерном мелодическом движении, *чалан* более полно демонстрирует мелодический материал и его развитие. Можно сказать что *чалан* — это представленный в движении *пакад*. И *пакад* и *чалан* имеет тяготение к определенным *сварам раги* и строятся вокруг них.

4 вида свар (нот)

Главная из этих нот *раги* именуется *Вади*. Ее сравнивают с царем. *Вади* — это ведущая, опорная *свара* характеризующая *рагу*. Вторая опорная *свара раги*, именуется *самвади* и сравнивается с министром, во всем содействующим царю. Все остальные ноты *раги* именуются *анувади* — последователи царя или премьер-министры. *Вивади* — это враги *раги* (диссонирующие ноты). Хотя их и называют врагами, тем не менее они иногда используются в *раге*, для предания ей особого вкуса. В этом случае они должны указываться при письменном обозначении *раги*. *Вади* и *Самвади* — это два основных звука, вокруг которых обгырывается вся *рага*. Естественно, что в каждой *раге* они будут различаться. Как правило, это *Шуддха свары* (неальтерлируемые ноты), с расстоянием в кварту или квинту, хотя встречаются и другие варианты.

Итог

Итак, при описании *раги* ее можно разобрать на две категории и подгруппы:

1) **Внутренняя** — эмоциональная: *Раса* (эмоции), *Самайа* (соответствие со временем суток), сезоны года, состояние природы и соответствие с духовной реальностью деяний Бога.

2) **Внешняя** — техническая: принадлежность к определенному *тхату* (основные лады), *джати* (математический состав), *Ароха* — *Авороха* (восходящее и нисходящее движение), *пракрити* (развитие в определенном регистре), *пакад* и *чалан* (характерные мелодические рисунки *раги*), *вади* — *самвади* (опорные звуки), *анувади* (все остальные ноты *раги*), и если есть необходимость, указываются *вивади* (диссонирующие ноты — враги).

Музыкальная культура

Традиционно *ведическую* музыку разделяют на 2 категории:

1) *Деши сангит* — музыка данной местности, народная музыка.

2) *Шастрия сангит* — классическая музыка, строго подчиняющаяся законам, описанным в музыкальных трактатах.

Интересный момент: если проанализировать народную музыку всех стран мира, мы увидим, что каждая из них основывается на определенной *раге* и *тале* (ритме) изначально имеющим место в *ведической* культуре. При обнаружении этого феномена можно еще раз убедиться в том, что в былые времена существовала единая культура на всей планете. Культура знания, культура *Вед*. Чтобы не быть голословным приведу несколько конкретных примеров:

1) *Бхупали рага:*

Башкирия, Татария, Япония, Китай — их народная музыка основывается на *Аудае* (5 ступенной):

• *Са Ре Га Па Дха*

Этот лад у музыкантов именуется как пентатоника, поскольку обладает пятью устойчивыми *тоническими* ступенями. Это позволяет легко импровизировать, не боясь сыграть диссонирующую ноту, ведь все пять ступеней *тоники* (устойчивые). Это обуславливает процесс повсеместного распространения пентатоники в джазе (особенно со времен Джона Колтрейна) и в попсовой музыке. Я знаю многих поп гитаристов и саксофонистов, которые преимущественно играют только пентатонику в 12 тональностях.

2) *Байрав рага:*

• *Са Ре Га Ма Па Дха Ни*

Эта *рага* хорошо прижилась в Африке, Турции, и т.д.

3) *Байрави рага:*

- *Са Ре Га Ма Па Дха Ни*

Эта *рага* из Испании.

Итак, при подробном анализе этой темы в этом списке себя найдут все музыкальные культуры мира ибо у них единый корень.

Гуру

Поскольку исполнение *раги* — это тонкое искусство выражать эмоции, для того чтобы овладеть им традиционно принимали учителя — *гуру*. Да и как возможно научиться выражать тончайшие эмоции в музыке по книгам? Необходима живая личность. Это нужно прочувствовать в общении и служении своему *гуру* исполняя данную им *садхану* (практику). Это метод, которому следовали веками и достигали успеха. Один из главных принципов обучения у *гуру* — это слушание. Обучение на слух дает возможность уловить тончайшие *шрути* (микротона), разнообразные виды глissандо и т.д. Этого не заменит никакая нотная запись. Поскольку музыка *раги* импровизационна, и ее суть передать определенные эмоции, сам факт фиксации ее возможных вариантов, схож с чтением заранее заготовленного текста при сокровенном общении двух личностей.

Импровизация

Хотя каждая *рага* строится по определенным принципам, в ней существуют безграничные возможности для импровизации. Импровизация схожа с медитацией, и она отнюдь не безлична. Это общение со слушателями, взаимообмен, отношения. Музыкант стремится нарисовать эмоциональную картину (воплотить ее в звук), а слушатель хочет воспринять и пережить ее. Успех обоих — это взаимопонимание. Любой музыкант на своем сценическом опыте подтвердит, как хочется чтобы люди прониклись тем настроением, которое ты стремишься передать. В своем высшем выражении импровизация должна стать отношениями и взаимообменом с Самим Богом.

Ом — вечно звучащий трансцендентный слог

Это важный момент в исполнении *раги*. В классической музыке используют такое понятие как *астенатный* бас. Это означает, что в нижней октаве (например на пианино) постоянно играется (тянется) тоника (основной звук). Это создает эффект постоянного звучания. А сверху, на этот звук, накладываются все остальные ноты произведения. Получается, вроде простой полифонии (одновременное звучание двух и более голосов).

В соответствии с *Ведами* принцип *астенатного* баса исходит из слога *Ом* (а — у — м). *Веды* утверждают, что весь мир вибрирует на слог *Ом*. С этой *пранавы* — *Ом*, начинаются все *ведические* гимны. Это звуковое воплощение Господа, и поскольку Господь всепроникающий, и на Нем зиждется все творение, весь мир вибрирует на трансцендентный слог *Ом*. Великие *йоги* мистики в своей медитации начинают явно слышать это.

Подобно тому, как весь мир зиждется на слоге *Ом*, тоническая нота *раги* олицетворяет этот звук, и вся *рага* зиждется на нем. Повторение слога *Ом* умиротворяет ум, настраивая его на эту вселенскую вибрацию, и дает человеку духовный опыт. Этот же принцип используется и в *рагах*.

Как правило, звучание слога *Ом* символизирует звук *Тампуры*. Этот четырехструнный аккомпанирующий инструмент настраивается как:

- *Са Ма Ма Са*

В соответствии с тональностью звуки могут меняться, но, До диэз мажор (Ре бемоль мажор), считается особой тональностью и утверждается что именно на этой высоте слог *Ом* звучит во всем мире.

Стабильное звучание *Тампуры* на одной мелодической высоте настраивает человека на определенную тональность, умиротворяет его ум, сосредотачивает и помогает ему погрузиться в *расу* выражаемую этой *рагой*.

Музыкальные формы раги

Это очень сложная наука, в которой невозможно разобратся без *гуру*, но общеизвестные закономерности таковы.

Рага исполняется с помощью огромного количества

музыкальных форм именуемых *прабандха*. Два вида *прабандх* именуют как:

- *Нибаддха Гана* (связанная, заранее сочиненная, закреплённая форма);
- *Анибаддха Гана* (не связанная), импровизационная.

Прабандхи делятся на *тхату* (составные части). Один из главных музыкальных трактатов «*Бхакти-ратнакара*» описывает 26 видов *прабандх*, а «*Брихаддеша*» 40. Самые известные виды *прабандх* — это: *дхрува*, *мадрака*, *вардхаманака*, *брахма-гити*, *магадхи*, *ардха-магадхи*, *самбхавита* и т.д.

Со временем *прабандхи* развились в классические стили *рагасангит*. Самый распространённый вокальный стиль, выросший из *прабандхи*, именуется *Дхрупада* и состоит из 4 частей: *Алапа*, *Джор*, *Гата* и *Джахала* (мы уже описывали это в первой статье).

Прабандхи порождают *гиту* (песню). *Раги* максимально проявляются в *гите*. *Гита* делится на шесть *анг* (частей):

- 1) *Пада* — слова;
- 2) *Тала* — ритм;
- 3) *Свара* — ноты;
- 4) *Падха* — слог из звуков инструмента;
- 5) *Тенака* — слова для призвания благоприятного;
- 6) *Вирудха* — произношения имен описывающих качества личности.

Как правило, *гита* имеет две части мелодии:

- *Стхайи* — буквально остающаяся неизменной, первая и обычно основная мелодия.
- *Антара* — (буквально внутри) последующие, дополнительные мелодии.

Здесь мы остановим наше описание, поскольку очень сложно описывать музыкальные формы и стилистику музыки с помощью слов. Это знание нужно воспринимать от *гуру* и на слух.

Аланкары — украшения

По предписаниям *Вед*, *рага* не должна долго звучать без *аланкар*. Простого звукоизвлечения нот *раги* недостаточно, чтобы передать ее *расу*. *Рагу* должны украшать различные мелодические приемы:

- использование 22 *шрути* (микротонов);

- *аланкары* — мелизмы, фаршлагги;
- использование *гамаков* — разновидности глissандо, связывающие одну ноту с другой;
- *андолана* — раскачивание (тремало) и т. д.

Существуют определенные предписания, как использовать эти приемы для разных *раг*. При использовании этих элементов *рага* раскрывается и оживает. В качестве примера разберем один из них — *Аланкары*.

Аланкары описываются в связи с термином *варна*. Первая *свара* (нота) мелодии называется *варной*. Существует 4 *варны*:

- *Стхайи* — когда *варна* повторяется снова и снова;
- *Арохи* — мелодия восходит из *варны*;
- *Аварохи* — мелодия нисходят из *варны*;
- *Санчари* — смешение трех предыдущих вариантов.

Семь *варна свар* (нот, ступеней) это — *Са Ре Га Ма Па Дха Ни Са*.

Поскольку *Веды* утверждают, что материальное творение возникло из звука, я убежден, что 4 музыкальные *варны* связаны с 4 социальными *варнами* (социальное устройство *ведического* общества):

1. *Стхай варну* (неизменную) можно сравнить с *брахманами* (ниже мы более подробно рассмотрим *Брахманов, Кшатриев, Вайшей* и *Шудр*), людьми, погруженными в вечную, неизменную деятельность.

2. *Ароха варну* (восходящую) с *кшатриями*, строящими свою жизнь на принципах *брахманической* культуры и ведущими общество вперед.

3. *Авароха варну* (нисходящую) с *вайшьями*, заботящимися о материальной (временной) составляющей жизни.

4. *Санчари варну* (смешанную) с *шудрами* ведомыми высшими *варнами*.

В совокупности все социальные *варны* взаимодействуют для служения Господу, и подобное разделение общества можно встретить в любом социуме.

Таким образом, еще раз можно проследить параллель музыкального и материального творения. Этот момент мы уже рассматривали при объяснении термина *нада*. Музыка может отражать не только материальное, но и духовное творение.

Музыка — это язык способный выразить все сферы бытия любого уровня. В этом мистицизм музыки.

Что касается музыкальных *варн*, то каждой *варне* предписывается свой *аланкар*:

- *Стхайи варна* — имеет 26 *аланкар*;
- *Арохи варна* — 12 (восходящие *аланкары*);
- *Аварохи варна* — 12 (нисходящие *аланкары*);
- *Санчари Варна* — 12 (движение *аланкар* в любом направлении).

Вместе они составляют 62 *аланкара* с множеством видов.

Приведем один пример *аланкара* — *Бхадра аланкар*: *СаРеСа, РеГаРе* и т. д. Это очень красивый *аланкар*. При его многократном повторении в нисходящем движении (*авароха*), он создает очень красивый вокальный прием: *ГаМаГа РеГаРе Са*.

Все это подробно описывается в «Бхакти-ратнакаре».

Сознание исполнителя

Это самый важный и самый сложный момент в исполнении. Все остальное является более или менее внешним, потому что *ведическая* культура — это прежде всего культура **правильного сознания**. Это сравнимо с выбором спутника жизни. К примеру, мы хотим жениться на женщине, которая умеет делать множество замечательных вещей: шить, вязать, готовить и т. д., но главным фактором в нашем выборе совместной жизни с этим человеком будет являться его характер, его качества, даже не внешность. Как говорится: «Женятся на лице, а живут с человеком».

Итак, сознание исполнителя:

Традиционно музыканты считаются принадлежащими к *касте* (сословию) *шудр* (рабочий класс), что определялось отнюдь не кастовой системой, а качествами человека. Рассмотрим их.

Шудра — это личность, взаимодействующая с грубой материей, он делает что-то руками с мертвыми материальными элементами, не проявляющими признаки жизни.

Вайшья (торговцы, и сельхозработники) — взаимодействует с растениями и животными, то есть уже с живыми элементами, проявляющими признаки жизни. Это более высокое сознание

и более высокая ответственность. Если не полить вовремя железо или кусок глины оно не засохнет и не умрет, а если не полить вовремя растение, или не покормить корову, будут проблемы. Ключевой момент — это способность человека брать определенный уровень ответственности. Именно это определяет его *варну (касту)*.

Кшатрий (правитель) — взаимодействует и управляет людьми.

Брахман — взаимодействует с сознанием людей.

Брахманы — это высший слой общества, с высшей степенью ответственности, проявленной в поддержании идеологии (ценностей) общества, посредством личного примера и обучения. *Брахман* — это личность, ведущая себя идеальным образом и обладающая знанием, не только материальным, но и духовным.

Но, вернемся к музыкантам. Самый тонкий материальный элемент — это звук. Кто манипулирует этим элементом при помощи рук? Правильно, *шудра*. Но, если музыкант играет музыку в знании, не ради чувственного наслаждения и похвалы, а для удовлетворения Бога, и ради возвышения сознания людей, этот мотив автоматически переносит его в сферу *брахманической* деятельности, и даже выше. В противоположность этому сознание *шудры* таково: «Как я сыграл, как я сделал, как я смастерил и т.д.» Не деятельность определяет сознание, а сознание деятельность. Хотя естественно внешняя форма музыки также будет изменяться, в соответствии с ее внутренним содержанием. Именно в этом одна из главных целей истинного музыканта — одухотворить процесс музыкального исполнения, посредством изменения своего сознания. Только такая музыка имеет смысл и может принести истинное благо как слушателю, так и исполнителю.

В завершение хочется привести цитату А.Ч. Бхактиведанты Свами Прабхупады из его комментария к «*Шримад Бхагаватам*» 3.20.38:

«Музыка и танцы, которые служат для чувственных удовольствий, следует считать демоническими, но те же музыка и танцы, используемые в киртане для прославления Верховного Господа, становятся трансцендентными и вдыхают в человека новую жизнь, исполненную духовного блаженства».

В этом суть музыки и ее сокровенный смысл.

6. Тала



Однажды Шрила Прабхупада (великий святой современности) прогуливался вместе со своими учениками по улицам города. Поравнявшись с группой играющих уличных музыкантов, он остановился и стал смотреть на них своим проникновенным взглядом. Один из учеников спросил: «Свамиджи, а правда ведь, музыка — это универсальный язык?» — «Не музыка — ответил он — Ритм».

Универсальный язык

Итак, в этой статье мы поговорим с вами об искусстве ритма. В *ведической* музыке этот раздел именуется *Таладхья*. Подобно тому, как торт немислим без сахара, музыка немислима без ритма. И если она и может существовать без него отдельно, то лишь как специя, но не как основное блюдо. Поэтому в «*Бхакти-ратнакаре*» говорится:

«Гита (песня) должна иметь тала (ритм). Гита без тала не является совершенной. Она подобна судну без рулевого».

Многим людям намного более понятен язык ритма, чем язык мелодий. Ритм понимают все, даже африканские племена *мумба-юмба*, играющие на больших барабанах. Например, вы музыкант. Вы можете приехать в любую незнакомую страну, встать посреди улицы и начать ритмично играть на своем барабане, и если вы действительно грамотно сделаете это, не сомневайтесь, вы сразу же привлечете к себе толпу людей. Большинство людей намного более остро реагируют на ритм, чем на мелодию. Это обусловлено тем фактом, что ритм неразрывно связан с такой глубинной потребностью каждой человеческой души как танец. Как только мы слышим ритмичную музыку, нам сразу же хочется

начать прихлопывать и притоптывать. В глубине сердца каждый хочет петь и танцевать. «*Брахма-самхита*», описывая обитель Господа, говорит:

«Каждый шаг там — танец, каждое слово — песня, а каждый день — праздник».

Поэтому, для каждой души это две самых естественных склонности: петь и танцевать. Как правило, современный человек делает это, когда пьян. Но чистая душа поет и танцует, опьянев от трансцендентной любви к Богу. И действительно, когда мы влюблены, нам хочется петь и танцевать, не обращая внимания на окружающие нас условности. Я думаю, что это состояние в своей жизни испытывал каждый.

В особенности, петь и танцевать, любят молодые парни и девушки. В былые времена на Руси не было дискотек. Народ водил хороводы, и распевал совместно песни, в любой народной традиции присутствуют два этих элемента. В *Ведах* описывается как вечно юный Господь, испытывая духовное счастье, поет, танцует и играет на флейте вместе со своими возлюбленными преданными. Это одна из вечных игр Господа.

Ритм — это сокровенное явление. Это понятие пронизывает собой все творение. В движении планет присутствует определенный ритм, в смене циклов времен года, дня и ночи и т.д. В конце концов, сердце человека бьется в определенном ритме, и в нем же звучит наше дыхание. Так же ритм всегда неразрывно связан с понятием времени. Каждый человек живет в своем ритме: кто-то в очень быстром, кто-то в медленном. Если рассмотреть нашу жизнь с точки зрения астрологии, то вся она представляет собой определенный цикл или ритм сменяющихся друг друга событий. Сбалансированный ритм жизни позволяет нам войти в гармонию с природой, Богом и с самим собой.

Понятие ритма так же важно в философии. Например, в былые времена вся *ведическая* философия писалась в стихах, каждый из которых звучит на свой метрический размер. Все *ведические мантры* так же исполнялись в определенном ритме, и поскольку *ведическая* культура существует с начала творения, искусство ритма — старо как мир.

Определение тала

Музыкальный ритм на *санскрите* именуется термином *тала*. Как утверждается в «*Бхакти-ратнакаре*», *тала* рождается из *раги*. В «*Сангита-саре*» понятие *тала* описывается следующим образом:

«Слог “*та*” — исходит от *тандава* (неистового космического танца *Шивы*), а второй — *ла*, от *ласья* (его женская противоположность, пленительный танец богини *Парвати*). Слово “*тала*” появляется в результате соединения *Шивы* и *Парвати*».

«Буква “*т*” — это *Карттикея*. Буква «*а*» — это Господь *Вишну*. Слог “*ла*” — это *Марута*. Эти три личности присутствуют в слове *тала*».

Таково эзотерическое описание термина *тала*. Теперь экзотерическое, музыкальное определение.

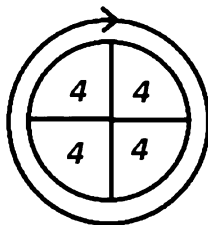
Слово «*тала*» происходит от *санскритского* глагольного корня «*тал*» — (установить). Наиболее полное определение *тала* таково: ***Тала* — это циклический ритмический рисунок с фиксированным количеством долей, выражающий определенную эмоцию (*расу*).**

Давайте подробно, по частям, разберем это определение:

1. Тала — это циклический...

Каждый *тал* имеет определенную циклическую музыкальную форму. Этот цикл именуется *авартан*. *Авартан* — это одно полное проявление *тала* во времени. Один цикл *тала* сменяется другим, и каждый раз в ритме возникает ощущение возвращения, повторения. Это своего рода медитация.

По-простому цикл *тала* можно изобразить в виде круга:



Это простое обозначение 16-дольного *тин тала*. Чтобы лучше понять, что означает ощущение цикла (возвращения)

в *тале*, можно привести такой пример. Существует такое понятие как линейный ритм. Например, вода, капающая из крана, или тиканье часов. Это тоже ритм, но это не *тала*. При его извлечении не возникает ощущения возвращения, ощущение повтора. Тогда как при игре *тала* мы постоянно возвращаемся назад, и он имеет постоянную, фиксированную, цикличную форму. В отличие от линейного ритма это придает *талу* эмоциональную окраску.

2. ...ритмический рисунок с фиксированным количеством долей...

Каждый тал состоит из разного количества долей, которые группируются определенным образом. Это в свой черед определяет его характерный ритмический рисунок. *Веды* упоминают более 108 *тал*, которые включают в себя все ритмы мира (мы уже упомянули об этом в первой статье). В одном цикле *тала* бывает от 3 до 108 ударов или долей. В зависимости от *тала* эти доли могут быть разной длины. Длительности ударов именуются как *таланги*. В наиболее известных *талах* бывает: 6, 7, 8, 10, 12, 14 и 16 долей. Есть также комбинации из 9, 11, 13, 15, 17 и 19 ударов, которые исполняются в редких случаях наиболее выдающимися музыкантами, и при их первом прослушивании (а иногда и при втором и даже при третьем) составляет сложность определить где у них начало и где конец, не говоря уже о том, чтобы петь и играть под эти ритмы. Хотя, например, в Греции до сих пор при исполнении народной музыки поют и танцуют на 7 и 9-дольные *талы*:

- / раз два / раз два / раз два три /;
- / раз два / раз два / раз два / раз два три /.

В народной музыке Турции также сохранились ритмы с нечетным количеством долей. Важный момент: *талы* с одинаковым количеством долей различаются внутренним делением и акцентами. Например, *Дхамар тал* состоит из 14 ударов, сгруппированных следующим образом:

- / 5 / 5 / 4 /;

Ади Чаутал состоит из того же количества ударов, но они разделены иначе:

- / 2 / 4 / 4 / 4 /;

Чанчар тал, разделен так:

- / 3 / 4 / 3 / 4 /;

Кахарва тал группируется как:

- / 4 / 4 /;

Натъя тал так:

- / 2 / 2 / 4.

Что касается различия в акцентах, мы подробно разберем этот момент ниже (см. «Форма записи тала»).

Западноевропейские ритмы, как правило, квадратны и используют талы с четным количеством долей: 4, 8, 16, хотя бывает и 3 и 6, но чаще всего, особенно сейчас в популярной музыке, используются только квадратные ритмы. Сейчас можно видеть, что музыка все больше и больше развивается в сторону упрощенных ритмов: бум...бум...бум...бум... дискотеки и т.д. Это отражение сознания современного человека. Мелодизм и смысл в песнях все больше уходит на второй план, а вперед выдвигается ритм.

3. ... выражающий определенную эмоцию (*расу*)

Музыкальный звук является как проводником эмоций в наше сердце, так и способом выражения их во вне. Ритм не исключение. При продолжительном звучании один и тот же ритм действует на слушателя гипнотически, вводя его в определенное эмоциональное состояние. Разные *талы* (ритмы) несут в себе разное настроение (*расу*). Приведем несколько примеров.

1) *Гарба тал* — $\parallel 2 \mid 2 \mid 2 \parallel$ — это праздничный, танцевальный, воодушевляющий ритм (шесть четвертей). Не случайно знаменитый «Гимн Советского союза» и многие хиты коммунистических времен, исполнялись именно на этот *тал*. Например, знаменитый хит: «И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет!»

2) *Дадра тал* — $\parallel 3 \mid 3 \parallel$ — это лиричный, медитативный ритм (вальс). Большинство лиричных и молитвенных песен в *ведической* музыке исполняется именно на этот *тал*. Интересно, что ритм биения человеческого сердца это — *дадра тал* $\parallel 1 - 3 \parallel 1 - 3 \parallel$ и т.д. Прислушайтесь... мы созданы для любви.

3) *Кахарва тал* — $\parallel 4 \mid 4 \parallel$ — это ритм шага. Это самый распространенный *тал*. Подавляющее большинство всей существующей музыки играется именно на него. В каком-то

смысле он универсален, все зависит от скорости, в которой вы его играете. Он очень удобен для танцев и уличных церемоний.

4) *Натья тал* — || 2 | 2 | 4 || — *натья* означает танец. Его название говорит само за себя. На этот ритм играется современный *рэп*, *хип-хоп* и *фьюжен*. Очень знаменитый в современной музыке *тал*:

|| раз — два || раз — два || раз — два — три — четыре ||.

В зависимости от настроения, которое мы хотим передать, мы можем использовать разные *талы*. Интересный момент, одну и ту же мелодию можно сыграть на разные *талы*, и от этого она будет приобретать разную эмоциональную окраску.

При правильном извлечении *тала* у нас должно возникнуть ощущение тележки, с овальными колесами, которая катится по дороге. Такая тележка будет ритмично покачиваться: влево... вправо. Как любят говорить музыканты: «Нужно раскатать народ!», то есть ввести их в состояние глубокого эмоционального ощущения ритма и мелодии. Это искусство. У кого-то это божий дар, но я уверен, что его постепенно можно развить.

Еще раз повторяю: в *ведическом* понимании *тал* должен жить, быть не просто ритмом, а способом выразить эмоции и погрузить нас в медитацию на определенное настроение. *Тал* должен плавно перетекать из волны в волну, и он не должен быть статичным и однообразным, он должен быть экстатичным.

Существует три вида музыкальных инструментов:

1. Струнно-щипковые.
2. Духовые.
3. Ударные.

Они различаются по способам звукоизвлечения. *Тала* извлекается на ударных инструментах. Самые распространенные из них это: *караталы*, *джа-джи*, *мриданга*, *пакхвадж*, *табла*, *даммару*, *бхери* и т.д.

Чтобы научиться погружать слушателей в настроение каждого тала, необходимо слушание и общение с профессиональными музыкантами. Именно в таком слушании и общении перенимается вкус или стиль исполнения *тала*. С технической точки зрения, при игре тала нужно использовать следующие элементы: акценты, синкопы, различия в динамике ударов, разнообразные звуки, извлекаемые из инструмента. Но, в конечном счете, самое главное — это *бхава* — настроение музыканта.

Разнообразие талов

Как уже упоминалось, существует более 108 разных *талов* и каждый из них передает свое особое настроение (*бхаву*). В 5-й волне «*Бхакти-ратнакары*» упоминается, по крайней мере, имена 89 *талов*:

1. Чаччатпута, 2. Чачапута, 3. Сат-пита-путрака, 4. Сам-наквештака, 5. Удехатта, 6. Ади-тала, 7. Дарпана, 8. Чарччари, 9. Симханила, 10. Кандарпа, 11. Симха-викрама, 12. Шри-ранга, 13. Ранга-лила, 14. Ранга-тала, 15. Парикрама, 16. Пратйанга, 17. Гаджа-лила, 18. Три-бхинна, 19. Вира-викрама, 20. Хамса-лила, 21. Варна-лила, 22. Раджа-чуда-мани, 23. Ранга-дйута, 24. Раджа-тала, 25. Симха-викридита, 26. Вана-мали, 27. Варна-тала, 28. Ранга-прадипа, 29. Хамса-нада, 30. Симха-нада, 31. Малликамода, 32. Сарабха-нила, 33. Ранга-бхарана, 34. Турага-лила, 35. Симха-нандана, 36. Джайа-шири, 37. Виджайананда, 38. Прати-тала, 39. Двйтийака, 40. Макаранда, 41. Кирти-тала, 42. Виджайа, 43. Джайа-мангала, 44. Раджа-видйадхара, 45. Мантха, 46. Джайа-тала, 47. Кудуквака, 48. Нахсарука, 49. Крида, 50. Три-бханги, 51. Кокила-прийа, 52. Шри-канта, 53. Бинду-мали, 54. Сама-тала, 55. Нандана, 56. Удикишана, 57. Маллика, 58. Тенкика, 59. Варна-мантхика, 60. Абхинанда, 61. Антара-крида, 62. Лагху-тала, 63. Дипака, 64. Ананга-тала, 65. Вишама, 66. Сандхикунда, 67. Мукунда, 68. Эка-тали, 69. Канкала, 70. Чатуш-тала, 71. Кханкуди, 72. Лагху — шекхара, 73. Раджа-джханкара, 74. Лагху-шекхара, 75. Пратапа-шекхара, 76. Джага-джхампа, 77. Чатурмукха, 78. Кханкара, 79. Прадимантха, 80. Тртийака, 81. Парвати-лочана, 82. Шаранга, 83. Нанди-вардхана, 84. Лила-вилокута, 85. Лалита-прийа, 86. Джанака, 87. Лакшмиша, 88. Рага-вардхана, 89. Утсава и т. д.

(«Бхакти-ратнакара 2.964 — 2.968»)

«Те же самые талы существуют под другими названиями в «Сангита-Дамодаре» и других книгах. Таким образом, мудрецы подтверждают, что талов великое множество. А разве мудрецы могут ошибаться?»

(«Бхакти-ратнакара»)

Около двадцати пяти *талов* распространены до сих пор, и используются современными *ведическими* музыкантами. Четыре

из них мы частично разобрали с вами выше, имена остальных таковы:

- 6-дольные талы: *Дадра, Гарба тал (Кемта)*;
- 7-дольные: *Тивра и Рупак тал*;
- 8-дольные: *Кехерва, Гхазал, Бхаджан, Натья тал*;
- 10-дольные: *Джап и Сул фактх тал*;
- 12-дольные: *Эк, Чаутал и Чхар тал*;
- 14-дольные: *Дип чханди, Джхумара, Дхамара и Ади чаутал*;
- 16-дольные: *Тин, Пунджаби, Аддха, Чхачхар, Тилвада, Чанчар, Чалвара и Панчам-савари тал*.

Таким образом, палитра эмоций выражаемых *ведическими* музыкантами с помощью *тала* (ритма) очень обширна, и ее суть состоит в передачи разнообразных чувств, испытываемых душой по отношению к Господу. Как утверждает «*Бхакти-рат-накара*» — все олицетворенные *талы* в своей личностной форме вечно существуют и служат в играх Господа.

Форма записи *тала*

Существует несколько простых способов для письменного фиксирования *тала*. Один из самых распространенных мы приводим ниже. За основу объяснения возьмем один из самых простых ритмов — *Кахарва тал*. Итак, полный цикл (оборот) *тала* называется *Авартан*. Он обозначается двумя параллельными линиями с двух сторон:

|| | ||

Авартан делится на *анги* (*анга* — часть). Выражаясь европейским языком *анга* — это один такт. Количество *анг* в одном *авартане* будет различаться в зависимости от того, какой *тал* мы хотим записать. Например, если это *Тин тал*, то в одном *авартане* будет 4 *анги*:

|| 1 | 2 | 3 | 4 ||,

а в *Кахарва тале* — две:

|| 1 | 2 ||

В свой черед каждая *анга* делится на *матры* (в европейском варианте четверти). *Матра* — это мелкая временная единица

для измерения *тала*. В зависимости от *тала* количество *матр* в *анге*, и *анг* в *авартане* будет отличаться. Например:

Кахарва тал — $\parallel 1\ 2\ 3\ 4\ |\ 5\ 6\ 7\ 8\ \parallel$ в одном *авартане* две *анги* по 4 *матры* (4/4);

Дадра тал — $\parallel 1\ 2\ 3\ |\ 4\ 5\ 6\ \parallel$ в одном *авартане* 2 *анги* по три *матры* (3/3);

Гарба тал — $\parallel 1\ 2\ |\ 3\ 4\ |\ 5\ 6\ \parallel$ в одном *авартане* 3 *анги* по 2 *матры* (2/2/2);

Тин тал — $\parallel 1\ 2\ 3\ 4\ |\ 5\ 6\ 7\ 8\ |\ 9\ 10\ 11\ 12\ \parallel 13\ 14\ 15\ 16\ \parallel$ в одном *авартане* 4 *анги* по 4 *матры* (4/4/4/4).

Талы с одинаковым количеством *матр* (долей) могут быть по-разному сгруппированы в *ангах*. Это важный момент и об этом уже упоминалось выше. Это создает индивидуальную характерную окраску каждого *тала*.

При этом нельзя сказать, что *Дадра тал* — это (по западной терминологии) размер три четверти, а *Кахарва тал* — размер четыре четверти. Потому что при исполнении *тала* учитывается еще один важный момент: в каждом *тале* есть свои индивидуальные, четко фиксированные, по-разному акцентируемые доли. Они именуются так:

1) **Сам** — самый сильный удар в *тале*, стартовый момент *тала* (то есть первая опорная доля). Этот акцент на первый удар разделяет один цикл (*авартан*) *тала* с другим. Удар *Сам* обозначается символом: «+».

2) **Тали** — последующие сильные удары. *Тали* всегда приходятся на первую *матру* в любой *анге*, и обозначается цифрами: «1», «2», «3», «4» и т.д.

3) **Кхали** (пустой) — слабая или пропущенная доля. Обычно при игре на *таблах* или *мриданге* *Кхали*, играют на маленькой более тихой мембране барабана. Удар *Кхали* — обозначается цифрой: «0». На эту долю при извлечении *тала* отсутствует акцент. При письменном обозначении *тала*, все эти доли будут выглядеть так:

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & + & & 0 & & \\
 & & & & & & \\
 \text{Дадра тал: } & \parallel & 1 & 2 & 3 & | & 4\ 5\ 6\ \parallel \\
 & & + & & 1 & & 0 & & 2 \\
 \text{Тин тал: } & \parallel & 1 & 2 & 3 & 4 & | & 5 & 6 & 7 & 8 & | & 9 & 10 & 11 & 12 & | & 13 & 14 & 15 & 16 & \parallel \text{ и т.д.}
 \end{array}$$

В каждом *тале*, при игре авторитетных ритмических *мантр*, учитываются все эти слабые и сильные доли. Но прежде чем разучивать *мантры*, музыкант должен выучить *тхеки* на каждый *тал*.

Тхеки

Тхек — это ритмический шаблон для разучивания *тала*. Он состоит из *болов*. *Болы* — это слоги, соответствующие определенным звукам на ударных инструментах: *Та, На, Ти, Ри, Тин, Ке, Ка, Ге, Те, Дха, Дхе, Дхин* и т.д. Эти обозначения условны и могут различаться в зависимости от инструмента и школы обучения. Критерием их обозначения могут являться как удобство при произношении, так и разнообразие в обозначении разных звуков на инструменте.

Итак, сначала музыкант учится правильно и в ритме произносить *болы тхека*. После этого он параллельно добавляет хлопки в ладоши. Это называется *каратали* (*кара* — рука, а *тали* — ритм), или просто тали. Сильные доли (*сам* и *тали*) хлопают внутренней стороной правой ладошки, а *кхали* (слабую долю) внешней. Это помогает нам запомнить *тал* как на уровне звука, так и на уровне физических ощущений. Освоив это, ученик изучает соответствие каждого *бола* со звуком на инструменте, и только после этого он начинает играть *тхеки* на инструменте, параллельно вслух повторяя его *болы*.

Тхек предназначен для разучивания и погружения музыканта в настроение *тала*. Так же он помогает вырабатывать ритм. В каком-то смысле это схоже с занятием современных музыкантов с метрономом.

Примеры *тхеков*:

Дадра тал:

	+					0	
	1	2	3		4	5	6
	дха	дхи	на		дха	тин	на

Кехерва тал:

	+							0	
	1	2	3	4		5	6	7	8
	дха	ге	на	ти		на	ка	дхин	на

Ритмические мантры для игры

Когда *тал* изучен на уровне речи, звука и физических ощущений, можно приступать к разучиванию разных ритмических *мантр* для игры, состоящих из разных *болов* указанных выше.

Принцип обучения:

1. Слышим *мантру* от *гуру*.
2. Повторяем ее вслух и в ритме.
3. Разбираем соответствие *болов* со звуками на инструменте.
4. Начинаем играть, параллельно повторяя *мантру*.

Это традиционная *ведическая* методика обучения игре на ударных инструментах. Каждый, кто занимается по этой школе, может произнести, все звуки любой играемой им *мантры* даже без инструмента.

Мантры могут иметь совсем не такую простую структуру как *тхеки*. В них могут присутствовать: синкопы, паузы, *алан-кары* (мелизмы, фаршлагги), и в одной *мантре* может быть от одного до 8 и более звуков. Продолжительность *мантры* в разных *талах* может составлять на один *авартан* и более. Приведем несколько простых примеров:

+ 0
1 2 3 4 5 6

Дадра тал: || **Дха** те **Дхарта** | те **Дхата** гете ||;

или второй возможный вариант записи,

+ 0 1 + 0 1
Гарба тал: || 1 2 | 3 4 | 5 6 || 1 2 | 3 4 | 5 6 ||

Дхе - Дхар те Дхар - те - Дха **Дхе** Дха -

и т.д. по этому принципу.

Это один из вариантов письменного обозначения *мантр*, существуют и другие. Это важный момент, поскольку *ведическое* знание — это *Шрути*, то есть оно воспринимается на слух, и сама идея нотописи противоречит ее принципу — обучению через слушание от личности. Нужно принять *гуру* в цепи учителей (*парампара* — преемственность), проявлять смирение и служить ему, и тогда: слушая его наставления и наблюдая его пример, мы сможем воспринять все сокровенные тайны любой науки.

Музыкальная нотопись — это определенная форма имперсонализма. Я могу постигать знание без присутствия личности. Но это гордыня. Многого ли стоит такое книжное знание? Именно по этой причине система фиксирования *тала*, равно как и *раги*, очень условна и изначально отсутствует в *ведической* музыке. До сих пор некоторые музыкальные *гуру* в Индии запрещают что-либо фиксировать на их занятиях, потому что знание должно передаваться из сердца в сердце в процессе служения и слушания *гуру*, а не от диктофона или ручки с бумагой.

Влияние ритма на сознание

Любой ритм несет в себе определенную *гуру* (качество), поскольку является звуком, сильнее всего воздействующим на наше сознание. *Ведическая* культура предназначена для возвышения людей до высших жизненных стандартов. В ней объясняется, что музыка предназначена для удовольствия Бога. Разные звуки и музыка, содержат в себе разную энергию и оказывают на нас разное влияние. Удары молотка на улице производят деструктивный эффект для нашего ума, поскольку это разрушительная вибрация. Иногда ритмы современной музыки, например, тяжелый рок, ничем не отличаются от этих ударов молотка на улице.

- *Гуна благодати* очищает, приводит наше сознание в гармонию с этим миром и подталкивает нас на размышления о Боге;
- *Гуна страсти* вдохновляет нас созидать, поэтизируя материальные наслаждения;
- *Гуна невежества* разрушает, вызывает агрессию и толкает нас к безумию.

Ритмы в страсти возбуждают ум, ритмы в невежестве разрушают, а ритмы в благодати умиротворяют и подталкивают человека к духовной жизни.

Игра авторитетных *талов* на традиционных инструментах — это *гуна* благодати а современная западная ритмика чаще всего пробуждает энергию разрушения, или активной деятельности в духе наслаждения. Исключением может являться некоторая классическая музыка. Мы уже описывали

этот момент в предыдущих статьях. Итак, соприкасаясь с различными видами музыки, мы развиваем в себе разное сознание и желания.

Ведическая музыка предназначена для создания атмосферы, способствующей постижению души и Бога, и поскольку все ведические ритмы предназначены для Его удовлетворения, они несут в себе именно эту идею — возвысить каждого до этого стандарта.

7. Аиндра прабху о ведической музыке



Вопрос: расскажите немного о разнице между западной музыкой как противоположности ведической музыке?

Аиндра прабху: « Это разная музыка. Может возникнуть такой вопрос. Но с точки зрения сознания Кришны мы не слишком интересуемся музыкой. Мы заинтересованы в возвышении нашего сознания, до изначального чистого состояния. И все же, как вы видите, на улицах мы используем *мридангу* двухсторонний барабан и ручные цимбалы *караталы*. Иногда мы используем гармонию и разные инструменты, чтобы воспроизвести музыкальные вибрации в сочетании с воспеванием святого имени Бога. Можно сказать, что в действительности музыка играет какую-то роль, **но мы должны понимать, что, в сущности, мы не музыканты.** *Ведическая* культура предназначена для возвышения души до высших жизненных стандартов. Поэтому можно сказать, что разница между музыкой, используемой в *ведической* культуре и музыкой, используемой в западной культуре, состоит в цели. В *ведической* культуре цель — поднять сознание до высших стандартов жизни, высшей деятельности

чувств, высшего положения. Тогда как западная музыка в основном базируется на удовлетворении чувств, в царстве страсти и невежества. Очень мало благодати в современной западной музыке. Тогда как *ведическая* музыка предназначена для возвышения хотя бы до *гуны* благодати, поскольку только в *гуне* благодати может развиваться знание. Поэтому, в основном, преданные Кришны сами не слишком увлекаются музыкой, возникшей из низших *гун* природы. Они слушают музыку в *гуне* благодати или трансцендентные звуковые вибрации, чтобы пробудить в себе сознание Кришны с платформы *брахманической* жизни.

Вопрос: Можете ли вы рассказать конкретно о том, какая музыка в *гуне* страсти, какая в невежестве, какая в благодати, какая является трансцендентной?

Аиндра прабху: Можно сравнить с ударами молота на улице. Когда этот звук проникает через окно он производит разрушительный эффект для ума, поскольку это разрушительная звуковая вибрация. *Гуна* благодати поддерживает, *гуна* страсти созидает в духе наслаждения, это особенность *гуны* страсти, тогда как *гуна* невежества разрушительна. *Гуна* страсти будоражит, а *гуна* невежества разрушает. Можно привести один пример. Один очень известный индийский ученый доктор Болд, провел эксперимент, используя грубый звук западной музыки типа рок-н-рол. Западная музыка, такая как хавви-метл использует очень грубые звуки. Он включил эту музыку в коровнике, где находились дойные коровы. Затем той же группе коров он включил Бетховена, Баха, а затем он включил тем же коровам музыку, исполняемую на *ситаре*, сладкие *раги*, мелодии, созданные научно, с нотами, порождающими вкусы, расы в уме. Музыка — это конечно выражение. Это подобно тому, как вы берете холст и пишете картину. Это можно назвать выражением, но какой менталитет скрывается за этим? Бывает так называемые артисты рок-н-ролла берут гитару и разбивают ее об сцену, создавая ужасные звуковые вибрации. Можно видеть, что это действие в невежестве, это звук разрушающий. У него есть тенденция разрушать ум. Звуковая вибрация в страсти порождает похотливые вибрации в сердце, например, сексуальные. Этот вид музыки создается специально для подобных целей. Это всем известно. А есть музыка, способствующая медитации, успокаивающая ум и приводящая его к стабильному состоянию

свободному от беспокойств. Это симптомы *гуны* благости. Я не хочу ничего сказать плохого о людях искусства. Что для одного яд, для другого нектар. Если я начну осуждать, люди скажут, что я сужу в *гуне* невежества. Но вы можете понять, что некоторые звуковые вибрации действуют разрушающе, нарушая наш покой. Послушав их несколько минут, хочется выключить радио. Но если вы слушаете *ведические* раги, то обнаружите, что ваше стадо будет производить много молока. Это то, что обнаружил этот ученый. Он открыл, что при сопровождении тяжелого металла коровы давали очень мало молока, в сопровождении музыки Бетховена, количество молока увеличилось, а в сопровождении индийской классической музыки, количество молока значительно увеличилось, потому что коровы были спокойны. Индийская музыка создает хорошую атмосферу. В этом роль музыки создавать разную атмосферу. Когда мы входим в эту атмосферу, то она действует на наш менталитет, на наше сознание. Музыка сознания Кришны или *ведическая* музыка предназначена для создания атмосферы, способствующей осознанию Бога и самоосознанию. В движении Сознания Кришны музыка определенно играет большую роль, но это нельзя назвать просто музыкой — это медитация на Бога. Музыка — это часть медитации. Иными словами, это помощник. Музыка помогает медитации. Музыка сама по себе не представляет ценности, но в медитации на имена и образ Верховной Личности Бога, она представляет большую ценность. Можно привести такой пример: если у вас много нулей, то какая в них ценность без единицы перед ними, сколько бы их не было. Но если поставить единицу перед тремя нулями, то это будет тысяча. Подобно этому если есть Кришна, то есть ценность, некоторая действительная реальная ценность.

Ведическая литература описывает виды *раг* в разное время суток, разные гаммы, дают описание этой науке. *Рага* означает *раса*, вкус. *Рага* — это сочетание нот, из которых возникает *раса*. Это определенные вибрации, определенное число вибраций к разным нотам. По сравнению с западной музыкой *раги* состоят из более тонких вибраций. В западной музыке мы находим 8 тональностей. Что касается *ведической* музыки, то производимые ею *расы* можно соотнести с различными оттенками на картине. Определенные ноты несущие определенные вибрации

можно сравнить с цветовыми гаммами. Например, у вас есть различные тона голубого цвета, скажем к голубому подмешан сиреневый, или красный, или немного зеленого, или желтого. Это создает определенное настроение у смотрящего. Например, бывают картины, содержащие много красного цвета или оранжевого, белого или очень светлого, все они производят разное впечатление. Так же и раги, существуют миллионы *раг*. 8.400.000 разных *раг*. Столько же сколько видов живых существ. Современная индийская музыка насчитывает всего около 40 видов *раг* в отличие от 16.000 *раг*, которые создали *гопи Враджа*, трансцендентные подруги Кришны. Они сочинили 16.000 различных *раг* и *рагини*. В основном день делится на 8 частей. Игры Кришны делятся на 8 частей *ашта калия лилы*. Разные *раги* предназначены для разного настроения Кришны, соответственно с разными играми. В *ведической* музыке слушателем является Кришна, это в корне отличается от западного стиля. По западной традиции музыканты рок-н-рола выступают со сцены перед тысячами людей. Эти тысячи людей их слушатели. Они стараются удовлетворить своих слушателей, иначе денег не получишь. В *ведической* музыке все не так. Если мы видим, что кто-то выступает со сцены, представляя *ведическую* музыку, то это надо рассматривать как деградацию изначального стандарта. *Ведическая* музыка предназначена для удовольствия Господа. Это единственное для чего она существует. Бог слушатель. И идея эта очень хороша, потому, что Бог, будучи Верховной Личностью, обладает неограниченными способностями, Он имеет высший вкус. Если вы попытаетесь приблизиться к Его стандарту, тогда ваши действия будут совершенными. Это приложимо к любому полю деятельности человека, также и в музыке. Музыка должна быть посредником для служения Богу, удовлетворения Бога. Так же как выращивать овощи для удовольствия Кришны, доить коров для его удовольствия и много других действий. Так же и бизнес, мы должны делать для удовольствия Кришны. Если вы видите Бога в центре, видите, что Он наслаждается всеми нашими действиями, то все наши действия станут совершенными. Подобным образом музыка в *ведической* культуре совершенна, потому что существует для Верховного Наслаждающегося. Поэтому настроение и атмосфера создаваемая музыкой западной и музыкой *ведической* настолько отличаются. Западная музыка

полностью лишена этой идеи. Существуют различные раги соответствующие разному времени суток и разному настроению, например, когда Кришна гонит коров на пастбища — это одно настроение, когда Он пробуждается — это другое настроение, когда Его оmyвает мама Яшода — это другое настроение, на пастбище, возвращается с пастбища, ужинает, отдыхает, все это разные настроения. Как мы имеем разное настроение на протяжении дня, так же и Бог меняет настроение в течение дня, но Его настроение абсолютно и трансцендентно. Поэтому все эти миллионы *раг* подразделяются на разные категории или секции, которые соответствуют разному времени суток и множество *раг* в одной секции могут звучать только в определенное время дня соответственно определенному настроению Бога. Например, существует утренняя и ночная мелодия. Они имеют разные настроения. Попробуйте медитировать на крошечную тьму ночной атмосферы, на безлунную ночь. Эта рага называется рага *Шиваранджани*. Это очень красивая *рага* и она оказывает глубокий эффект на сердце. Она вызывает очень глубокую медитацию.

...Звучит *рага*...

Реплика: Ночью преобладает *гуна* невежества.

Ответ: Не обязательно. Это создает определенное настроение, глубокое настроение. Ночью царит спокойная и мистическая атмосфера, темнота, сладостная атмосфера.

Вопрос: Это старая *рага*?

Аиндра прабху: Это одна из изначальных *раг*, сочиненных *гопи* или еще одна...

Вопрос: Обычно, когда мы слышим *раги*, они не сопровождаются пением. Это утренние, вечерние...

Аиндра прабху: *Шенай, ситар*.... Это тоже *раги* они используются в различных ситуациях для выражения различных настроений. Как *бхакти йоги*, мы заинтересованы в непосредственном общении с Кришной. И это непосредственное общение с Кришной может быть легко достигнуто благодаря общению с Его святыми именами, пению имен Кришны в различных *рагах*. Подобно тому, как мы одеваем Божество на ночь в одежды отличные от дневных одежд. Даже мы одеваем свои

разные одежды в разное время дня. Днем мы не ходим в том, в чем спим ночью. Если человек днем оденет ночную одежду, люди скажут: «Ты что в пижаме ходишь?» Таким же образом разные мелодии сравнивают с одеждами для святого имени Кришны. Как у нас есть ночные и дневные одежды Божеств, так есть дневные и ночные одежда для святого имени. Если кому-то любопытно, почему мы поем Харе Кришна *мантру* под разные мелодии, ведь святое имя само по себе важно, то можно ответить, что нам нравится видеть Кришну в разных одеждах. Кришна красив абсолютно и без одежды. Все части тела столь прекрасны и сладостны, но, когда вы оденете Его, то это поможет привлечь ум видеть Кришну по-разному. Если кто-либо искусно умеет наряжать Божества, то ум больше привлекается. Подобным образом, если кто-то искусен в пении Харе Кришна *мантры* под аккомпанемент разных *раг*, которые подобны одеждам, то наш ум привлекается больше формой святого имени. Это означает, что наше сознание погружается в сознание Кришны естественным образом. Разные *раги* можно рассматривать как разных помощников в медитации на святое имя Кришны, или помощников в погружении нашего индивидуального сознания в Абсолют. Разнообразие — это мать наслаждения так же. Преданный наслаждается, и Кришна наслаждается. Как Кришна наслаждается прекрасной новой одеждой, когда мы предлагаем Ему ее для Его наслаждения, так и мы наслаждаемся, когда видим, как наслаждается Кришна в новой одежде. Мы чувствуем счастье и удовлетворение. Подобным образом, так как Кришна и Его Имя суть — одно, то, если мы одеваем святое имя в разные мелодии, разные *раги*, которые соответствуют, определенному времени и обстоятельству, согласно с настроением Господа для Его удовольствия, то Кришна больше удовлетворен и соответственно мы больше удовлетворены. Как в стихе *патрам пушапам пхолам тоям*. Если мы предлагаем все это с преданностью, Кришна принимает эти подношения, поскольку Он удовлетворен, когда присутствует бхакти *йо бхактъя праячхати*. Если Кришна удовлетворен нашим *бхакти*, то Он может от нас принять все, что угодно. На *мангала арати* мы предлагаем Ему *мангала* сладости даже без злаков, мы не предлагаем ему веджбургер на *мангала арати*, даже *самосы* и *качори* мы не предлагаем на *мангала арати*. Кришна может принять

что-то. Что больше приятно Кришне? Подношение становится слаще, когда его предлагают с преданностью. Поэтому мы можем воспевать святое имя, используя любую мелодию, но настоящий преданный примет во внимание, что является лучшим для предложения Кришне. Это *бхава* или экстаз. Настоящая *бхава* означает, что мы предлагаем не любой цветок Кришне, а, когда мы находим лучшую розу. Некоторые розы еще не раскрыты, некоторые могут быть подпорчены. Но мы ищем лучшую и предлагаем ее Богу. Таким же образом нужно искать все самое лучшее для Кришны. Самое лучшее, в конечном счете, — это воспевать имена Кришны в смиренном состоянии ума, в чистом сознании. Даже если кто-то поет неправильно, если он находится в смиренном состоянии и сознание чисто, то Кришне нравится больше. Но если мы действительно смиренны и заинтересованы в удовлетворении Кришны, то почему нам не поинтересоваться, какую одежду Кришна любит больше. В какое время суток, какую пищу, мы собираемся предлагать Кришне и в какое время дня. В полдень, когда мы предлагаем *раджа бхогу*, мы можем предложить Кришне рис, *дал*, *сабджи*, *халаву*, *покоры* и т.д. Это мы не предлагаем Кришне, когда он только проснулся, надо предлагать то, что хочет Бог. Подобным образом, мы предлагаем различные мелодии, *раги*, согласно настроению Господа, в разное время дня, для Его удовлетворения. И если мы будем делать это в смиренном состоянии ума, то это лучше всего.

ГЛАВА 2. «ВАДЬЯ» — ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Священные писания об инструментальной музыке

Итак, мы начинаем новый раздел *сангита видйи* — *вадьа*. Вот что говорит «Хари Бхакти Виласа» Санатаны Госвами (*виласа* № 8) о славе инструментальной музыки в служении Шри Кришне:

«Играющий на вине, виртуоз в воспроизведении мелодии и ритма и прославляющий Господа посредством музыки, с легкостью проходит путь к освобождению». Стих 293.

«Личность, которая поклоняется Господу посредством музыки, становится личным спутником Господа». Стих 294.

«Господу особенно нравятся струнные музыкальные инструменты. Личность, поклоняющаяся Господу, используя струнные музыкальные инструменты, идет на Голоку». Стих 295.

«О царь, пожалуйста, слушай, я расскажу тебе какое благо получает личность, которая играет на караталах в храме Господа Вишну». Стих 311.

«Он освобождается от всех грехов. Прославляемый гандхарвами, он оставляет этот мир в потоке сотен небесных кораблей. Он наслаждается с Господом Вишну». Стих 312.

Четыре вида музыкальных инструментов

«Бхакти-ратнакара» Нарахари Чакраварти Тхакура говорит:

«А теперь опишем инструментальную музыку — вадья. В сопровождении инструментальной музыки песня (гита) и ритм (тала) становятся красивее».

Существует 4 вида музыкальных инструментов:

- 1) *Тала* — струнные инструменты;
- 2) *Анаддха* — барабаны;
- 3) *Шушира* — духовые;
- 4) *Гхана* — ударные (сделанные из металла).

«Инструменты тала включают в себя вину и др.; анаддха — барабаны мураджа и др.; шушира включают в себя флейту и др.;

инструменты гхана включают в себя колокол и другие подобные инструменты».

Ниже мы постараемся представить каждый из разделов этих инструментов.

1. ИНСТРУМЕНТЫ «ТАЛА»

(Струнные)

Самые выдающиеся инструменты тала (струнные) это: Алавани Брахма-вина, Киннари и Лагху-киннари. В «Сангита-Дамодаре» говорится: «Инструменты тала (струнные) включают в себя:

- | | |
|--------------------|---------------------|
| 1) Алавани | 17) Паривадини |
| 2) Брахма-вина | 18) Тришари |
| 3) Киннари | 19) Шатачандри |
| 4) Лагху-киннари | 20) Накулауштхи |
| 5) Випанчи | 21) Камсари |
| 6) Валлаки | 22) Аудумбари |
| 7) Джйештха | 23) Пинаки |
| 8) Читра | 24) Нибандха |
| 9) Гхошавати | 25) Пушкала |
| 10) Джайа | 26) Гадаварапахаста |
| 11) Хастика | 27) Рудра |
| 12) Кубджика | 28) Шатамандала |
| 13) Курми | 29) Капилаша |
| 14) Шаранги | 30) Мадхусйанди |
| 15) Гхона | 31) Качхали вина |
| 16) Рупа вати вина | |

Знатоки музыки говорят, что музыкальные инструменты были сотворены из букв алфавита. Шива создал 20 букв алфавита — «Сангита-париджата».

(«Бхакти-ратнакара»)

Рупа Госвами в «Радха Кришна ганодеша дипике» выделяет 4 инструмента: Вина, Тампура, Эсрадж, и Сантасар. Струнные инструменты так же делятся по методам звукоизвлечения: только пальцами, медиаторами, смычками. Общая категория называется струнно-щипковые инструменты.

2. ИНСТРУМЕНТЫ «ШУШИРА»

(Духовые инструменты)

Духовые инструменты сладки как нектар. Говорится, что существует много видов инструментов шушира:

- | | |
|------------|-----------------------|
| 1) Вамши | 8) Мурали |
| 2) Пари | 9) Бука |
| 3) Мадхури | 10) Шрингика |
| 4) Титтири | 11) Сваранабхи ширина |
| 5) Шанкхи | 12) Лапика вамша |
| 6) Кахала | 13) Чарна вамша |
| 7) Тодали | |

«Писания повествуют о качествах вамши (флейты), начинающихся с красоты, прямой формы и отсутствия узлов. Флейта может быть сделана из бамбука, дерева кхадиры, красного сандала, золота или слоновой кости. Дырочки должны быть размером с мизинец. Длина флейты может варьироваться от 6 ангули (пальцев) до восемнадцати. Говорится, что 5 ангули слишком мало для флейты. Флейта, короче на один палец, называется вамши. В писаниях перечисляется много других видов флейт, начинающихся с махананды. Говорится, что четыре самые большие флейты называются: махананда, нанда, вьайа и джайа. Мудрецы согласны с этим утверждением. Махананда имеет величину в 10 пальцев, нанда — из 11, виджайа — из 12 ангули и джайа — из 14 ангули. Знатки описали различные достоинства и недостатки флейты вамши».

(«Бхакти-ратнакара»)

3. ИНСТРУМЕНТЫ «ГХАНА»

(Железные ударные инструменты)

Разновидности инструментов

«Существует множество инструментов гхана, начинающихся с каратал, камшийабалы, джайабханты и шуктики. Говорится, что Бхарата Муни (автор знаменитой «Натья-шастры»), царь мудрецов, дал имена двенадцати инструментам гхана:

- | | |
|----------------|---------------|
| 1) Каратала | 7) Гхататодйа |
| 2) Камшийабала | 8) Гхаргхара |

3) Джайабханта

4) Шуктика

5) Камника

6) Гхатавадйа

9) Джандждхатала

10) Манджир

11) Картари

12) Ункур

Писания описывают различные качества этих инструментов начинающихся с каратал. Полубоги и другие квалифицированы играть на этих инструментах, которые начинаются с инструментов тала. Полубоги играют на инструментах тала, гандхарвы — на инструментах шушира, а ракшасы — на инструментах гхана».

(«Бхакти-ратнакара»)

Рупа Госвами в «Радха Кришна ганодеша дипике» выделяет из инструментов гхана три: *Караталы*, Гонг и Колокольчики. В движении Господа Чайтаньи так же играют на *джа-джах* (большие *караталы*).

КАРАТАЛЫ

1. Теория

Этимология слова

В переводе с санскрита «*кара*» означает рука, а «*тала*» — ритмический рисунок. *Караталы* — это ручной инструмент для извлечения ритма.

Первый инструмент

Свои первые *киртаны* в Америке Шрила Прабхупада пел, подыгрывая себе только на *караталах*, и иногда на небольшом барабане. *Караталы* были одним из первых инструментов, на котором Шрила Прабхупада начал *харинама-санкиртану* в странах запада.

Особый инструмент

В книге «Прабхупада» Сатсварупа дас Госвами рассказывает, как сильно был вдохновлен Шрила Прабхупада, когда в Америку в один из первых центров ИСККОН привезли первую *мридангу*. Говорят, что он сбежал по лестнице быстрее, чем его ученики и вдохновленный взял *мридангу*. *Мриданга* — это экспансия Бала-рамы и флейта Кришны в *Гаура-лиле*. Как только она появляется в *киртане*, *киртан* сразу же обретает силу. В той же книге отсутствует описание особых эмоций Шрилы Прабхупады, когда в Америке ему подарили первую фисгармонию. Почему? Во-первых, фисгармония не является традиционным *вайшнавским* инструментом, во-вторых, как говорят *шастры*, *мриданга* и *караталы* — это божественные инструменты. *Караталы* и *мриданга* вызывают *мохини шакти* — энергию изумления. Она завоевывает умы всех, кто соприкасается с ней. Рупа Госвами в «*Радха Кришна ганодеша дипике*» описывает, что каждая из восьми главных *гопи* Вриндавана играет на одном из божественных музыкальных инструментов:

- 1) На *мриданге* — Вишакха;
- 2) На *караталах* — Судеви;

(Давайте вознесем Ей молитвы, чтобы Она помогла нам при обучении).

3) На гонге — Читра;

4) На колокольчиках — Рангадеви (также она играет на горшках по-разному наполненных водой);

5) На *сантасаре* — Тунгавидья;

6) На *тамбуре* — Чампакалата;

7) На *вине* — Лалита;

8) На *эсрадже* — Индулекха.

В своих исследованиях я не встречал упоминаний, чтобы Господь Чайтанья использовал еще какие-то инструменты в своих играх, помимо нескольких из этих восьми. Более того, я нашел лишь описание использования в Его *киртанах*: *мриданг*, *каратал* и *джа-джей* (больших *каратал*).

Например:

В *бхаджане* «*Нава Гаура варам*» Сарвабхаума Бхаттачарья, описывая Господа Гаурангу, говорит:

«кара тала валам кала кантха равам...

Его пение, сопровождаемое игрой на ручных караталах удивительно прекрасно».

В *бхаджане* «*Арунодая-киртан*» Бхактивинода Тхакур описывает *харинаму* Гаурахари:

«татхай татхай баджалю кхол гхана гхана тахе джаджера рол...

В киртане этой харинамы мриданги играют татхай — татхай, и в такт им звенят большие тарелки».

В *бхаджане* «*Гаура-арати*» Бхактивинода Тхакура есть такая строчка:

«шанкха бхадже гханта бадже бхадже каратала

Звучат раковины, звенят колокольчики и играют караталы».

Авторитетный инструмент — авторитетные эмоции

Итак, существует восемь духовных инструментов, описанных Рупой Госвами выше. Все они низошли в этот мир непосредственно из духовной реальности. Про них он пишет: *«Перечисленные музыкальные инструменты очень сильно выражают любовь и преданность Господу, другие же инструменты больше выражают эмоции музыканта».* Из этого утверждения можно

сделать следующий вывод. Наверняка вы обращали внимание, когда преданные играют на *караталах*, *мриданге*, колокольчиках и гонге, не говоря уже о том, если к этому добавить *тамбуру*, *вину* и т. д., то звучание киртана становится очень мистическим и традиционным. Это несомненный факт. Например, послушайте *киртаны* и *бхаджаны* Вишнуджана Свами. Они были первыми преданными в ИСККОН, и не очень-то хорошо умели играть на инструментах, но использовали *тамбуру* и другие традиционные инструменты в своих *киртанах*. С другой стороны, стоит какому-нибудь современному преданному взять фисгармонию и начать играть на ней аккордами (если, конечно, это не чистый преданный, действия, которого всегда приносят Кришне радость), то чаще всего начинается европейский *раджас*. Каюсь, иногда сам грешен. Суть проста: если играет возвышенный преданный на гармошке, гитаре и т. д. и славит Кришну, то его инструмент будет выражать его чистую эмоцию *бхакти*, но, если играет преданный, сердце которого еще не совсем чисто, то это, скорее всего, просто красивые звуки. Бхакти Сиддханата Сарасвати Прабхупада, не разрешал в своих Гаудия Матхах играть на фисгармонии, чтобы преданные не привлекались фальшивыми *раджастичными* эмоциями от красивых звуков. Они играли на традиционных, божественных инструментах и медитировали на суть — святое имя. Что греха таить, часто экстаз в *киртане* идет не от святого имени, а от красивого сочетания звуков. Просто *прана* начинает гулять в теле. Это называется *сваргия раса* (тонкий материальный вкус в уме). Экстаз от красивых звуков. Известно, что Шрила Прабхупада также не очень-то приветствовал исполнение *киртанов* на фисгармонии, но и не запрещал.

Из всего вышесказанного сделаем вывод: «Прежде всего, нужно постараться освоить эти восемь божественных инструментов, и научиться проводить *киртаны* на них. Это идеал».

О важности правильного отношения к инструменту

Главный принцип — уважение. Для чего это нужно? *Караталы* — это принадлежности для проведения *санкиртана-яги*, поэтому относиться к ним следует соответствующим образом. Это поможет нам научиться играть лучше и разовьет в нас настроение слуги. Не так, что я просто взял, поэксплуатировал

инструмент и все. Нет. Это Сам Господь Баларама. Он создает из Себя все атрибуты для поклонения Господу. В Бенгалии *караталам* и *мридангам* традиционно проводят *пуджу*. Таково правильное отношение к *караталам*, или любому другому божественному инструменту. Уважение — это важная часть процесса обучения, ибо то, что мы уважаем постепенно раскрывается в нас. Итак, несколько простых рекомендаций.

Очень важный момент!

1. Веребочки на *караталах* нужно стирать минимум раз в две недели.

2. *Караталы* необходимо регулярно чистить, минимум раз в месяц.

3. Неплохо хранить их в специально сшитом для этого мешочке.

4. Перед игрой или занятиями, желательно сделать *ача-ман* (или вымыть руки).

5. *Караталам* можно проводить *пуджу*, как принадлежностям для поклонения Богу.

6. В храме или *ашраме* должен быть ответственный за инструмент, который будет следить за его сохранностью, хранением и чистотой.

7. На *караталах* можно вырезать узоры, сделать гравировку.

Например, можно написать *маха-мантру* или любой другой рисунок.

Пранама-мантра караталам

Известный всем на *караталах* ритм «раз-два-три...» сообщает следующее послание преданным:

*мритью джаейя самана джайейам
тат кикарас капи сукха джайейам
шрутвети дурат каратала шабдат
сакиртака те кхалу нопаянти*

«Я одержу победу над смертью, я одержу победу над Ямараджей, и я счастливо одержу победу над всеми его слугами (*ямадутами*). Слушая этот звук каратал издаелека, эти трое: смерть, Ямарадж и его слуги, несомненно, не подойдут даже близко к тому, кто исполняет этот *киртан*».

Как выбрать караталы

Первое необходимое условие, чтобы начать учиться играть на *караталах* — это их наличие. Поэтому уместно будет поговорить о покупке хорошего инструмента, иначе все последующие занятия могут превратиться в попытку научиться готовить йогурт в дуршлагае.

Критерии при выборе инструмента

1) Выбирайте *караталы* из темного металла, они звучат лучше.

2) Нежелательно покупать очень большие *караталы*, так как это затрудняет мелкую технику. Хотя для *хари*нам они хороши, там в принципе мелкая техника никому не нужна.

3) Не покупайте слишком толстые *караталы*. То есть, стенки тарелочек не должны быть слишком большими. Это негативно влияет на качество звука и затрудняет извлечение из *каратал* тихой техники.

4) Края *каратал* ни в коем случае не должны быть загнуты наружу (буддийские *караталы*). Это неприемлемо, так как затрудняет извлечение тихой техники. Идеальная форма, которую мы рекомендуем, изображена на фото в начале главы. То есть, не должно быть практически никаких краев, хотя небольшие все же приемлемы.

5) При ударе по *караталам* звук должен быть продолжительным. Чем дольше звук, тем лучше (звонче) *караталы*. И все же, я не рекомендую покупать очень звонкие *караталы*, потому что на них бывает достаточно тяжело играть тихо (особенно в квартире), но слишком глухие — тоже ни на что не годятся. Найдите что-то среднее.

6) Обе тарелочки при ударе должны извлекать звук одинаковой высоты. То есть *караталы* должны быть стройными. Диссонирующие звуки на караталах разрушают тонкое тело.

7) Обратите внимание на качество звука. Разные *караталы* тембрально звучат по-разному, низко или высоко. Мне нравятся низкие. Выбирайте на свой вкус.

Если сейчас у вас нет возможности купить хорошие *караталы*, то сильно не расстраивайтесь. Сойдут и те, которые есть. Но со временем обязательно приобретите хороший инструмент.

Изготовление веревочки для инструмента

Итак, *караталы* куплены, теперь необходимо позаботится о том, чтобы веревочки на них не мешали, а помогали нам при игре.

1) Для удобства игры тесьму на *караталах* не нужно связывать между собой.

2) Возьмите хлопковую ткань шириной в три ваших пальца. Ткань должна быть с тонкой структурой. Она не должна тянуться, иначе она будет пережимать вам пальцы. Никакой синтетики, лучше тонкий хлопок или тесьма.

3) Край тесьмы разрезаем пополам и просовываем в *каратал*. Две эти половинки связываются между собой. Края обрезаются. Постарайтесь, чтобы узелок внутри *каратал* был максимально маленьким, он не должен мешать вам при игре.

4) Длина тесьмы равна двум оборотам вокруг вашей кисти.

5) На краю тесьмы можно завязать узел и подвязать несколько цветных ленточек, но это не принципиально, так как не отразится на вашей игре.

2. Техника игры

Постановка рук

В игре на любом инструменте, особенно на *караталах*, очень важна правильная постановка. Правильная постановка даст нам возможность долго и не уставая играть на инструменте, извлекать из него разнообразные звуки и технические приемы. Более того, звуки, которые мы будем разбирать ниже, без этой правильной постановки будет очень сложно извлекать из *каратал*.

Постановка правой руки

Возьмите правый *каратал* и намотайте веревочку в два оборота вокруг указательного пальца между первой и второй фалангами. Сверху на веревочку положите большой палец ровно посередине первой фаланги. Пальцы правой руки: средний, безымянный и мизинец, поставьте на край *каратала*. При необходимости их можно убирать. Если у вас большая кисть и длинные пальцы, то вы можете не использовать мизинец.

Постановка левой руки

Возьмите левый *картал* и намотайте веревочку в два оборота вокруг указательного пальца между первой и второй фалангами. Сверху на веревочку положите большой палец ровно посередине первой фаланги. Пальцы левой руки: средний и безымянный в том же положении, что и указательный палец, и прижаты к *каратам*. При необходимости их можно убирать.

Исходная позиция при игре тихой техникой

Соедините две тарелочки вместе плашмя и, не отрывая *карталы* друг от друга, плавно скользите правым *карталом* от себя, загибая правую кисть. При виде сверху должен возникнуть угол 30 градусов. При этой позиции *карталы* плотно соприкасаются друг с другом двумя точками, которые и используются при игре тихой техникой.

Исходная позиция при игре громкой техникой

Возьмите левый *картал* и наклоните его на угол 30 градусов влево. Возьмите правый *картал*. Прижмите его к левому плашмя и съезжайте вниз, пока верхний край правой тарелочки не окажется в центре левого *картала*.

Очень важное упражнение!

Возьмите правый *картал*. Отпустите пальцы правой руки: средний, безымянный и мизинец. При этом *картал* не должен двигаться и дрожать. Плотно держите его за счет прижима большим пальцем веревочки. Не пережимайте указательный палец веревкой — это ошибка! Это очень важное упражнение! Не ленитесь, научитесь делать его хорошо.

Обозначение основных ударов и их извлечение из инструмента

Тихая техника

Удары в верхнее ребро

та — открытый удар

Техника извлечения:

Пальцы правой руки: средний, безымянный и мизинец убираются при ударе. *Этот же принцип необходимо использовать*

при всех открытых ударах в тихой и громкой технике. Верхнее ребро правого *карата* бьет по верхнему ребру левого и убирается (на отрыв). То есть, не остается вибрировать на *каратах*. Бьем иголочка в иголочку (то есть в одну точку). Четкий, чистый звук. Никакого дребезга. При этом правый *каратал*, заваливается не вовнутрь, а наоборот убирается наружу, чтобы было видно его внутреннюю часть.

те — закрытый удар

Техника извлечения:

Верхнее ребро правого *карата* бьет по верхнему ребру левого и остается на нем. Бьется на прижим, иголочка в иголочку. Не отрывайте правый *каратал*! При этом нужно добиться такого звучания, чтобы караталы не звенели. Чем глуше, тем лучше. Для этого можно приглушать большим пальцем левой руки верх левого *карата*. Только не сильно, чтобы палец не вылезал за край левого *карата*.

тха — открытый удар

Техника извлечения:

Верхнее ребро правого *карата* бьет по верхнему ребру левого и остается звенеть на *каратах*. То есть должен быть дребезг, вибрация. Бейте только одним ребром, чтобы был чистый звук без скрежета. Как говорил Аиндра прабху, каждый извлекает тот звук, который у него внутри. Если *караталы* маленькие, то на левой руке убирается безымянный и средний палец. Если большие, то только безымянный.

Для удобства в обозначении мантр, звук **тха** пишется как **тх**.

Удары в верхнее и нижнее ребро

тан — открытый удар

Техника извлечения:

Звуки **та** + **ка** бьются одновременно. Бьем одновременно двумя ребрами правого *карата* о два ребра левого *карата* и отрываем.

тен — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем одновременно двумя ребрами правого *карата* о два ребра левого *карата* и оставляем на нем. Закрытый звук бьется на прижим. Звуки **те** и **ке** бьются одновременно.

тхан — открытый удар

Техника извлечения:

Бьем одновременно двумя ребрами правого *карата* о два ребра левого *карата* и оставляем звенеть.

Удары о нижнее ребро

ка — открытый удар

Техника извлечения:

Нижним ребром правого *карата* бьем по нижнему ребру левого и отрываем. Даем звучать. Скользим вверх.

ке — закрытый удар

Техника извлечения:

Нижним ребром правого *карата* бьем по нижнему ребру левого, звук такой же глухой, как и при ударе И. Не скользит. Бьется на прижим, иголочка в иголочку.

кха — открытый удар

Техника извлечения:

Как **тха** только о нижнее ребро. Встречается очень редко.

Громкая техника

Удары плашмя

Так — открытый удар

Техника извлечения:

Бьем верхней половиной правого *карата* по нижней половине левого *карата* и отрываем.

Тхек — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем верхней половиной правого *карата* по нижней половине левого *карата* и оставляем на нем. Закрытый звук, бьется на прижим.

Тхак — открытый удар

Техника извлечения:

Бьем верхней половиной правого *карата* по нижней половине левого *карата* и оставляем звенеть. Для удобства в обозначении *мантр* звук **Тхак** пишется как **Тхк**.

Удары ребрами внутри карата

Ри — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем плашмя верхним краем правого *карата* по нижнему краю левого *карата* и скользим вниз. Закрытый звук.

Ти — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем верхним ребром правого *каратала* по верхнему краю левого *каратала*, накладывая верхнее ребро левого *каратала* на верхнее ребро правого, и скользим правым *караталом* вверх.

Удары плашмя со скольжением

Ди — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем плашмя нижним ребром правого *каратала* по верхнему ребру левого *каратала* и скользим вниз.

Ни — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем плашмя нижним ребром левого *каратала* по верхнему ребру правого *каратала* и скользим вниз.

Да — открытый удар

Техника извлечения:

На правой тарелочке убираем пальцы средний, безымянный и мизинец. Бьем плашмя нижним ребром правого *каратала* по верхнему ребру левого *каратала* и скользим вниз.

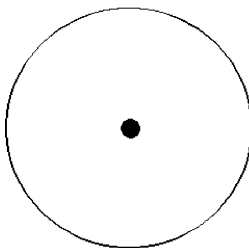
На — открытый удар

Техника извлечения:

На правой тарелочке убираем пальцы средний, безымянный и мизинец. Бьем плашмя нижним ребром левого *каратала* по верхнему ребру правого *каратала* и скользим вниз.

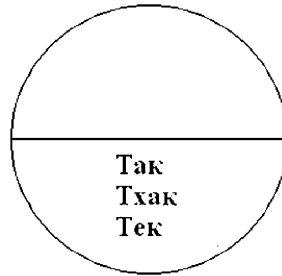
Таким образом, у нас получилось 18 звуков. Хорошо освоив эти звуки, вы сможете в значительной степени разнообразить свою игру на *караталах*.

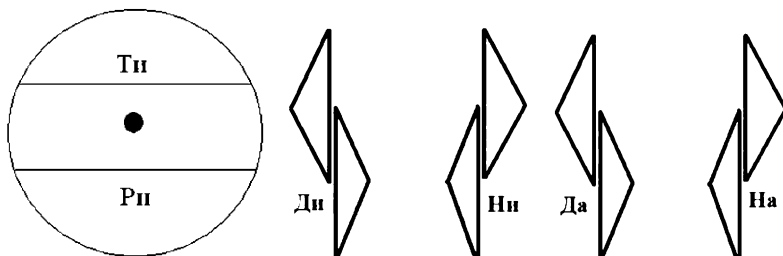
Та Тха Те



Ка Кха Ке

**Тан
Тхан
Тен**





Тихая техника	Громкая техника
Та, Тан	Так
Тха, Тхан	Тхак
Те, Тен	Тек
Ка, Кха	Да, На

Открытые удары	Закрытые удары
1. Звениящие на отрыв: Та, Тан, Ка, Так, Да, На	1. Закрытые на прижим: Те, Ке, Тек, Тен
2. Звениящие на прижим: Тха, Тхан, Кха, Тхак	2. Закрытые скользящие: Ди, Ни, Ри, Ти

Парные звуки

Тихая техника	Громкая техника
Те - Ке	Ри - Ти, Ди - Ни
Та - Ка	Да - На

Форма записи тала

Давайте разберем с вами схему записи *тала*, которой мы будем пользоваться при нашем дальнейшем обучении. Для начала просто перечислим 3 *тала*, которые мы будем с вами изучать:

- 1) *Дадра тал*;
- 2) *Гарба тал*;
- 3) *Кахарва тал* и *Д-кахарва тал* (тот же *Кахарва тал* только в два раза быстрее).

Авартан

Полный цикл *тала* называется *авартан* и обозначается двумя параллельным линиями по краям *тала*.

Например:
|| Авартан ||

Анга

Авартан делится на *анги*, и количество *анг* в одном *авартане* будет различаться в зависимости от того, какой *тал* мы играем. Например:

Кахарва тал 4/4
|| анга | анга ||
Гарба тал 2/2/2
|| анга | анга | анга ||

Матра

Каждая *анга* делится на *матры*, и в зависимости от тала количество *матр* в *анге* и *анг* в *авартане*, будет отличаться. Это создает его определенную характерную окраску. Например:

Дадра тал 3/3
|| матра матра матра | матра матра матра ||
Гарба тал 2/2/2
|| матра матра | матра матра | матра матра ||

Учебные схемы на 3 тала

- 1) *Дадра тал* || 3 | 3 ||
- 2) *Гарба тал* || 2 | 2 | 2 ||
- 3) *Кахарва тал* || 4 || 4 ||
- Д-кахарва тал* || 4 || 4 ||

3. Хаста садхана

Упражнения для разработки рук

Сразу же, как только вы научитесь извлекать из *карата* выше перечисленные звуки, предлагаем вам одно очень простое, но важное упражнение на разработку рук для игры тихой техникой.

1) || те ке те ке | те ке те ке ||

Играя это упражнение, вы должны извлекать звуки четко, не задевая внутри правый *каратал*. То есть, следите за тем, чтобы правый *каратал* бил четко край об край, и при извлечении *те-ке* не звучало никаких посторонних звуков. Играйте качественно, старайтесь. Это очень важно!

Другой немаловажный момент: чтобы движение было не просто поворотом правой кисти влево и вправо, а также вверх и вниз. Кисть должна описывать плавную восьмерку. Одними кистями играют только в очень быстром темпе.

Важный момент!

Все закрытые удары бьются на прижим и не скользят! Не отрывайте *карталы*! Как будто они прилипают к друг к другу, но при этом не должно быть мазни. Играем иголочка в иголочку. Играть можно тихо и очень четко.

Это упражнение поможет вам выработать хорошую технику. Пожалуйста, обязательно выучите его.

И еще два важных упражнения для разработки рук при игре громкой техникой:

2) || Ри Ти Ри Ти | Ри Ти Ри Ти ||

3) || Ди Ни Ди Ни | Ди Ни Ди Ни ||

Тхеки

Тхек — это ритмический шаблон для обозначения *тала*. Разучивая его, вы с одной стороны лучше овладеваете звуками, с другой проникнитесь ритмикой *тала*.

1) *Кахарва тал*:

|| та те ке тен | тха Ди Ни тен ||

2) *Дадра тал*:

|| Так Тек Тек | Тхак ри ти ||

3) *Гарба тал*:

|| те ке | тха ке | Да На ||

Методика обучения — концепция мантр

Существуют разные методики обучения, но *ведическое* знание всегда постигалось через слушание (*шраванам*) авторитетного источника, то есть от *Гуру*. Музыка — не исключение. Например, *ведическая* система обучения игре на *мриданге* такова. Прежде всего, ученик учит *мантру*, которую он услышал от *Гуру*. *Мантра* в данном случае — это определенное сочетание слогов обозначающих один из звуков извлекаемых из инструмента. Далее он учится произносить ее вслух и в ритме, как будто он ее играет. И только после этого играет ее на инструменте параллельно, вслух, произнося эту *мантру*. Этот подход мы взяли за основу.

Разберем еще раз по пунктам

1. Слушаем *мантру* от *Гуру* (в нашем случае запись на диске).

2. Учимся произносить *мантру* вслух и в ритме, как будто мы ее уже играем. **Это очень важно!** Развивайте ритмическую память.

Например:

Мантра 1 (*кахарва тал*)

|| та - те те | та - те те ||;

3. И только после этого можно приступить к игре на *караталах*, параллельно произнося учебную *мантру*.

Итак, получилась учебная методика, следуя которой даже те, про кого в народе говорят, что медведь на ухо наступил, могут очень быстро и прилично научиться играть на *караталах*. Конечно, «скорость и приличие» все же будет зависеть от силы вашего желания и стараний.

И все же, почему так важно произносить все эти *мантры*? Потому что делая это, мы откладываем в своем сознании след, как правильно и в ритме играть ту или иную *мантру*. Это очень сильно поможет нам при дальнейшей игре. В принципе все эти *мантры* учебные, и потом их произношение можно забыть. Это просто методика обучения. Профессионалы играют ощущениями. Но, чтобы выражать ощущения, нужен набор техники, которую необходимо наработать. Поэтому, учиться по системе пока

вы еще не достигли определенного уровня профессионализма в своей игре, очень важно. Спонтанность проявится позже, сама собой. Это станет плодом наших аскез и милости Бога. Более подробно мы разберем этот момент в разделе «*Восемь ступеней развития музыканта*».

Я знаю людей, которые были очень туги на ухо, но, благодаря этой методике очень быстро овладевали игрой на *караталах*. Поэтому, пожалуйста, разучивайте *мантры* вслух и в ритме. После этого повторяйте их при игре на *караталах*. Следуйте методике, и я убежден, что так вы научитесь играть гораздо быстрее.

4. Мантры для участия в киртанах

Дадра тал 3/3

Итак, мы с вами добрались до первых учебных *мантр*, но прежде чем мы начнем их разучивать, еще пару слов об этом *тале*. *Дадра тал*, иногда его еще называют *ту тал*, очень распространен в Индии. Например, Гоур Говинда Свами в своих записях *бхаджанов* и *киртанов*, очень часто использовал этот *тал*. *Дадра тал* хорош тем, что он очень медитативный, и с него очень хорошо начинать *киртан*. В разделе «Музыкальные формы» мы более подробно разберем этот момент. Одна из самых распространенных мелодий в ИСККОН на этот *тал* — «*Дамодара-раштака*». Также «*Туласи-арати*» очень красиво звучит на *дадра тал*. Большинство *бхаджанов* Бхактивинода Тхакура, Нароттама даса Тхакура и других наших *ачарьев*, также поются на этот *тал*. Аиндра прабху почти всегда начинал с него свои *киртаны*.

Ниже мы разберем 4 самых распространенных *мантры* на него.

Мантра 1 (медленный и средний темп)

Тихая техника:

тен

|| та - те | та - те || вариант || тха - тен || тха - тен ||

Громкая техника:

|| Так - Тек | Так - Тек || вариант || Тхак - Тек || Тхак - Тек ||

Мантра 2 (*медленный и средний темп*)

Тихая техника:

тен
|| та - те | та теке теке ||

Громкая техника:

|| Так - Тек | Так ДиНи ДиНи ||

Мантра 3 (*средний и быстрый темп*)

Тихая техника:

|| та те ке | та теке теке ||

Громкая техника:

|| Так Ди Ни | Так ДиНи ДиНи ||

Мантра 4 (*средний и быстрый темп*)

Тихая техника:

|| та теке теке | та теке теке ||

Громкая техника:

|| Так ДиНи ДиНи | Так ДиНи ДиНи ||

Гарба тал (six tal) 2/2/2

Мне очень нравится этот *тал*. Его используют в некоторых *бхаджанах*, например: «*хари харае намах кришна...*» Или его часто играют в конце *киртанов* после *Д-кахарва тала* (см. «Музыкальные формы»). Иногда его исполняют отдельно, весь *киртан*. Это можно встретить в *киртанах* Аиндры прабху. Под *гарба-тал* очень интересно танцевать. Под него невозможно не танцевать как индус, потому что сама его ритмика вдохновляет именно на это. Можете попробовать.

Ниже мы разберем 3 самых распространенных *мантры* на него.

Мантра 1 (*медленный и средний темп*)

Тихая техника:

|| тен - | - те | ка - ||

Громкая техника:

|| Тек - | - Да | На - ||

Мантра 2 (*медленный и средний темп*)

Тихая техника:

|| тен - | те ке | та - ||

Громкая техника:

|| Тек - | Ди Ни | Так - ||

Вариант || Ни - | Ди Ни | Да - ||

Мантра 3 (*быстрый темп*)

Тихая техника:

|| та те | ке та | те ке ||

Громкая техника:

|| Так Ди | Ни Так | Ди Ни ||

Смешанная техника:

|| Тек те | ке Тек | те ке ||

Очень хороший вариант:

|| Тек те | ке Тек | те ке || Тек те | ке Ди | На - ||

Кахарва тал 4/4

Это самый распространенный *тал* в ИСККОН. *Караталы* играют на три удара. *Кахарва-тал* практически всегда используется на *харинамах*. Как правило, почти все танцевальные *киртаны* играют на этот *тал* (см. раздел «Музыкальные формы»). Он наиболее понятен для людей западной культуры, поэтому, когда Шрила Прабхупада приехал в страны запада почти все свои *киртаны*, он пел именно на него. Шри Прахлад, Индрадьюмна Свами, Мадхава прабху, Б.Б. Говинда махарадж и другие, практически всегда поют *киртаны* на *кахарва-тал*, по причине того, что он очень доступен и танцевален.

Ниже мы разберем 5 самых распространенных *мантр* на него.

Мантра 1 (медленный и средний темп)

Тихая техника:

|| та - те те | та - те те ||

Вариант

|| тх - те те | тх - те те ||

Громкая техника:

|| Так - Тек Тек | Так - Тек Тек ||

Вариант

|| Тхак - Тек Тек | Тхак - Тек Тек ||

Мантра 2 (средний темп)

Тихая техника:

|| тха - тен теке | тха - тен теке ||

Громкая техника:

|| Так - Тек ДиНи | Так - Тек ДиНи ||

Смешанная техника (вариант)

|| Так - Тек теке | Так - Тек теке ||

Мантра 3 (*медленный и средний темп*)

Тихая техника:

|| та - те те | та теке тен теке ||

Громкая техника:

|| Так - Ди Ни | Так РиТи Тек РиТи ||

Смешанная техника (очень хороший вариант для киртанов стоя и харианам):

|| Тхак - Ди Ни | Тхак теке Тек теке ||

Мантра 4 (*медленный темп*)

Тихая техника:

тен

|| та - те те | та теке теке теке ||

Вариант 1 — || тха - те те | тха теке теке теке ||

Вариант 2 — || та - тен теке | та теке теке теке ||

Смешанная техника:

|| Так - Ди Ни | Так теке теке теке ||

Вариант:

|| Тхак - Ди Ни | Так теке теке теке ||

Мантра 5 (*медленный темп*)

Тихая техника

|| та теке теке теке | та теке теке теке ||

Дубль Кахарва тал (Д-кахарва тал) 4/4

Этот тот же самый *кахарва-тал*, который играется в двойном (дубль) темпе. Иногда его называют *бхаджан-тал*. Очень большое количество *бхаджанов* поется на этот ритм протяжно и в среднем темпе. При правильном извлечении *Д-Кахарва тала* должно возникать ощущение, что я еду на тележке с овальными колесами, и она мягко и ритмично раскачивается вверх вниз, вверх вниз...

Ниже мы разберем 5 самых распространенных *мантр* на него.

Мантра 1 (*медленный, средний и быстрый темп*)

|| та теке та теке | та теке та теке ||

Вариант 1 — (смешанная техника)

|| Тек теке Тек теке | Тек теке Тек теке ||

Можно убирать пальцы с правого каратала, и играть эту мантру одной постановкой — как на левой руке. Тогда получится более мягкий звук.

Вариант 2 — (громкая техника)

|| Тек РиТи Тек РиТи | Тек РиТи Тек РиТи ||

Вариант 3 — (громкая техника)

|| Тек ДиНи Тек ДиНи | Тек ДиНи Тек ДиНи ||

Во втором и третьем варианте этой мантры, можно играть более громко, убирая пальцы правой руки с каратала (то есть, левый и правый каратал держим одинаковой постановкой).

Мантра 2 (*медленный и средний темп*)

|| та теке та теке | та теке теке теке ||

Смешанная техника

|| Тек теке Тек теке | Тек теке теке теке ||

Можно убирать пальцы с правого каратала, и играть эту мантру одной постановкой — как на левой руке. Тогда получится более мягкий звук.

Мантра 3 (*медленный и средний темп*)

Тихая техника:

|| теке тхаке теке тхаке | теке тхаке теке тхаке ||

Смешанная техника:

|| теке Тхакке теке Тхакке | теке Тхакке теке Тхакке ||

Громкая техника:

Ее можно играть как в медленном Кахарва-тале так и в быстром Д-Кахарва тале.

Медленный вариант:

|| ДиНи ДаНи ДиНи ДаНи | ДиНи ДаНи ДиНи ДаНи ||

Это любимая мантра Адити духкха-ха прабху. В видео варианте она играется в медленном темпе — это просто *кахарва тал*. Но она может игратьсь намного быстрее, чем в примере на видео, тогда это будет *Д-Кахарва тал*.

Мантра 4 (*медленный и средний темп*)

Тихая техника:

|| тхаке теке тхаке теке | тхаке теке тхаке теке ||

Громкая техника:

|| ДаНи ДиНи ДаНи ДиНи | ДаНи ДиНи ДаНи ДиНи ||

Мантра 5 (*очень быстрый темп*)

|| Ди Ни Ди Ни | Ди Ни Ди Ни ||

5. Техай

Техай буквально — переход, соединение. *Техаи* нужны для того, чтобы разнообразить нашу игру. *Техай* так же может соединять одну музыкальную мысль с другой. Очень красиво, когда *техаи*, которые играют *караталы*, сочетаются с тем, что играет *мриданга*. Чаше всего *техай* играется, когда солист спел *Харе Кришна мантру* и ее повторил хор, но это не строгое правило. Все же, если *киртан* мелодичный и протяжный, то лучше всего вставлять *техай* после хора.

По мере освоения тех простых *техаев*, которые даны здесь, вы можете начать придумывать свои. Это кстати одна из отличительных черт профессиональных музыкантов. Они очень часто играют свои, индивидуальные *техаи*.

Правила игры техая

- 1) Играем *техаи* приведенные в качестве примера.
- 2) Импровизируем.
- 3) В *кахарва тале* можно играть любую мантру с *Д-кахарва тала*.

Ниже мы рассмотрим наиболее распространенные *техаи* на три *тала*.

Дадра тал

|| теке теке теке | теке теке теке || та ... (первый удар следующей мантры)

Пример:

Мантра 2

|| та - тен | та теке теке || та - тен | та теке теке ||

Техай

|| теке теке теке | теке теке теке || та ...

Гарба тал

Тихая техника:

|| те ка | - те | ка - || тен теке | теке те | ка - ||

Громкая техника:

На На
|| Ди Ни | - Ди | Ни - || Тек теке | теке Ди | На - ||

Примеры:

Мантра 2 (*тихая техника*)

|| тен - | те ке | та - || тен - | те ке | та - ||

Техай

|| те ка | - те | ка - || тен теке | теке те | ка - ||

Мантра 2 (*громкая техника*)

|| Ни - | Ди Ни | Да - || Ни - | Ди Ни | Да - ||

Техай

На На
|| Ди Ни | - Ди | Ни - || Тек теке | теке Ди | На - ||

Кахарва тал

Техай 1

Тихая техника:

|| теке теке та теке | теке та теке теке || та...

Смешанная техника:

Так Так
|| теке теке Тек теке | теке Тек теке теке || Тек...

Громкая техника:

Тек Тек
|| ДиНи ДиНи Так ДиНи | ДиНи Так ДиНи ДиНи || Так...

Пример:

Мантра 1

|| та — те те | та - те те || та — те те | та - те те ||
|| теке теке та теке | теке та теке теке || та...

Техай 2 — Вставляем любую мантру на Д-Кахарва тал
вместо техая

Тихая техника:

|| та теке та теке | теке тхаке теке тхаке || та...

Громкая техника:

|| Тек ДиНи Тек ДиНи | ДиНи ДаНа ДиНи ДаНа || Тхак...

Пример:

Мантра 1

|| та - те те | та - те те || та - те те | та - те те ||

Техай

|| та теке та теке | теке тхаке теке тхаке || та...

Д-Кахарва тал

Техай 1

Тихая техника:

|| теке теке теке теке | теке теке теке теке || та...

Пример:

Мантра 1

|| та теке та теке | та теке та теке ||

Техай

|| теке теке теке теке | теке теке теке теке || та...

Техай 2

Тихая техника:

|| теке та теке та | теке теке теке теке || та...

Пример:

Мантра 1 (вариант 1)

|| тек теке тек теке | тек теке тек теке ||

Техай

|| теке та теке та | теке теке теке теке || тек

Громкая техника:

|| РиТи Тек РиТи Тек | ДиНи ДиНи ДиНи ДиНи || Так...

Мантра 1 (*вариант 1*)

|| тек теке тек теке | тек теке тек теке ||

Техай

|| РиТи Тек РиТи Тек | ДиНи ДиНи ДиНи ДиНи || Так ...

Если вы играете *мантру* № 1, то в качестве *техая* можно вставлять *мантру* № 3.

Все *мантры* и все *техай* можно смешивать в произвольном порядке.

Соединительный техай для перехода с тала на тал

Когда мы переходим с *дадра тала* на *Д-кахарва тал*, могут возникнуть сложности в виде замедления или ускорения последующего *Д-кахарва тала*. Во избежание этого, необходимо играть *техай*, чтобы при переходе мы могли задать и выдержать темп последующего *тала*. Естественно, что темп при переходе задает солист, но *техай* помогает переключиться с *тала* на *тал*, чтобы было плавное соединение.

Ниже дан самый простой *техай* для перехода с *дадра-тала* на *Д-кахарва тал*, и простой пример перехода с *кахарва-тала* на *Д-кахарва тал*.

|| тен тен тен тен | теке теке теке теке || та...

Пример 1 — Переход с *Дадра тала* на *Д-Кахарва тал*:

Дадра тал — мантра 2 Техай на Д-Кахарва тал

|| та - тен | та теке теке || тен тен тен тен | теке теке теке теке ||

Д-Кахарва тал — *мантра 1*

|| та теке та теке || и т.д.

Пример 2 — Переход с *Кахарва тал* на *Д-Кахарва тал*:

Кахарва тал — мантра 1 Техай на Д-Кахарва тал

|| та - те те | та - те те || тен тен тен тен | теке теке теке теке ||

Д-Кахарва тал мантра 1

|| та теке та теке || та...

6. Аланкары

(Украшения при игре)

В этом уроке мы разберем несколько красивых приемов, способных разнообразить и украсить нашу игру. Весь спектр звуков, извлекаемых из *карата* не так разнообразен, и зачастую можно пожаловаться на монотонность в их звучании. Для того, чтобы разнообразить нашу игру есть разные способы:

- 1) Извлечение разнообразных звуков (их 18).
- 2) Разница в динамике (уровень громкости) громкая и тихая техника.
- 3) *Техаи* (переходы).
- 4) *Аланкары* (украшения).

В совокупности, все это поможет нам избежать монотонности в нашей игре.

Итак, 4 распространенных *аланкара*:

Аланкар 1: (ке) те

Этот прием [короткий придыхательный звук (ке)] может вставляться в любой *мантре* или *техае* любого *тала*, перед поступательно идущими звуками *те ке*.

Извлекается так: нижним ребром правого *карата* мы бьем по верхнему ребру (или посередине) левого, при этом внутренней частью правого *карата* резко скользим вниз, пока не извлечем звук *те*. Бьем четко.

(ке)

Кахарва тал *мантра 4* || та - те те | та теке теке теке || та...

Аланкар 2: (текетеке)

В конце любой мантры, где есть последовательные звуки теке, их можно заменять на (текетеке).

Д-Кахарва тал *мантра 2* || та теке та теке | та теке теке (текетеке) || та...

Аланкар 3: (теке) те

Этот прием [короткие придыхательные звуки (теке)] может вставляться в любой *мантре* или *техе* любого *тала*, перед поступательно идущими звуками *теке*.

(теке)

Дадра тал *мантра* 2 || та — тен | та теке теке || та...

Аланкар 4: тр..... (тремоло, трель)

Трели играют на последнюю *ангу* в *мантрах*, в *техе* на последние две *матры*. Очень важно после трели попасть на первую долю следующей *мантры*. Трели можно вставлять в разных частях мелодии, как правило, когда солист делает паузу. Существует два вида трелей:

1. Закрытые (текетекетекетеке).
2. Открытые (такатакатакатака).

Примеры:

тр.....

Кахарва тал *техай* 1 || теке теке та теке | теке та - - ||

тр.....

Кахарва тал *мантра* 4 || та - те те | та теке теке теке || та - те те | та - - - ||

7. Важность культуры исполнения

Очень важный момент!

Вырабатывайте исполнительскую культуру игры. Слушайте хороших *караталистов*. Например, у Аиндры прабху, в его группе, никто не грохочет на *караталах*, как на кастрюлях. Манера игры и стиль — перенимаются **только от слушания**.

Другой немаловажный момент — **культура звукоизвлечения**. Очень важно с самого начала обучения думать об этом. *Караталы* — это не *мриданга*, и спектр извлекаемых из них звуков не так велик. Поэтому, пожалуйста, освоите основные восемнадцать звуков, и используйте их все (см. «Обозначение основных ударов и их извлечение из инструмента»).

Динамика (уровень громкости) при игре должна отличаться. Очень некрасиво, когда *караталы* все время грохочут один спектр звуков. *Караталы* должны петь, а не гроыхать.

Эти простые рекомендации помогут разнообразить нашу игру, и вывести ее на определенный профессиональный уровень.

8. Послесловие

Игра на *караталах* сама по себе не даст нам духовного совершенства, но наш правильный мотив при игре может перевести эту деятельность в категорию чистой *бхакти*. Это самое главное. Все остальное внешнее. Пожалуйста, будьте *Бхактами*, а не *Шактами* (музыкантами). Музыка — это всего лишь одна из многочисленных энергий Кришны. Это не Кришна. У Раваны — всегда одна судьба...

ДЖА — ДЖИ

(*Большие караталы*)

На таких больших караталах любит играть Е.С. Джаяпатака Свами. *Джа-джи* бывают разных размеров. От маленьких, до очень больших. Как правило, они используются в больших *киртанах* и *харинамах*. Бхактивинода Тхакур, в своем *бхаджане* «Арунодая-киртан» упоминает, что Господь Чайтанья использовал их в своих уличных *харинамах*. Игра на них отличается от игры на *караталах*, ибо на них достаточно сложно сыграть мелкую технику.

Существует разная величина и форма *джа-джей*. Я замечал, что инструмент с маленькими краями звучит лучше, чем с широкими. Мы разберем несколько стандартных *мантр* для игры на *джа-джах* в *киртане*.

Выбор инструмента

Выбирая *джа-джи*, следите за тем, чтобы при их соприкосновении края смыкались. Это важно для качества звука. Если вы хотите более тихий вариант *джа-джей*, выбирайте более тонкий металл.

Хранение и отношение к инструменту

Хранить их лучше в отдельном месте. Так же им можно проводить *пуджу* как священному инструменту. Нужно периодически чистить *джа-джи* и стирать на них веревочки. Это очень важно.

Постановка

Нет строгих правил. Играйте как вам удобно. Один из вариантов показан на диске.

Техника звукоизвлечения

Игра на *джа-джах* почти полностью подобна игре на *караталах* громкой техникой.

Основные звуки

1. Открытый звук — Так.
2. Закрытый звук — Тек.
3. Закрытые звуки — Ди Ни.
4. Закрытые звуки — Ри Ти.

Упражнения

Упражнение 1 || Тек - Ди Ни | Тек - Ди Ни || Тек...

Упражнение 2 || Так - Ди Ни | Так - Ди Ни || Так...

Упражнение 3 || Тек - Ри Ти | Тек - Ри Ти || Тек...

Мантры для участия в киртане

Дадра тал

Мантра 1 || Тек - - | Тек - - || Тек ...

Мантра 2 || Так - Тек | Так - Тек || Так ...

Гарба тал (Six tal)

Мантра 1 || Тек - | - Тек | - - || Тек...

Мантра 2 || Тек - | - Так | Так - || Тек - | - Так | Так - || Тек...

Кахарва тал

Мантра 1 || Тек - - - | Тек - - - || Тек ...

Мантра 2 || Тек - Так Так | Тек - Так Так || Тек ...

Д-Кахарва тал

Мантра 1 || - Тек - Тек | - Тек - Тек || Тек ...

Мантра 2 || Тек ДиНи Тек ДиНи || Тек ...

Мантра 2 Вариант 1

|| Тек РиТи Тек РиТи || Тек ...

Техаи

Мое видение, что *джа-джи* — больше поддерживающий ритм инструмент, поэтому не обязательно играть *техаи*, их уже играют *карталы* и *мриданга*. Но если вам сильно хочется вставить *техай*, и это уместно, то это не запрещено. Вы можете играть любые *техаи* с *картал* или придумывать что-то свое.

Аланкары

На мой взгляд, это не очень уместно при игре на *джа-джах*. Еще раз: *джа-джи* это поддерживающий ритм инструмент. Кто-то же должен проявить смирение в *киртане*.

Очень важный момент!

Не нужно играть громко! Играть на *джа-джах* нужно так, чтобы не портить себе руки, а другим уши. Не заглушайте солиста. Можете не сомневаться — вас слышат.

ГОНГ



На Гонге иногда любил играть Шрила Прабхупада — генерал армии *санкиртаны*. В *киртанах* Гонг чаще всего используется в *нагара санкиртане* (уличном воспевании святого имени) или в больших храмах. Скажем так гонг — это не домашний инструмент. В духовном мире на нем играет *гопи* — Читра.

Гонг — это божественный инструмент, каждым своим звуком выражающий эмоцию *бхакти*. Это полностью соответствует тому, что говорит Рупа Госвами в «*Радха Кришна Ганодеша дипике*» Очень часто во Вриндаване, особенно вечером, когда начинается вечернее поклонение, преданные играют на гонге, извещая местных жителей о прохождении *арати* и прославляя Господа.

Важный момент!

На гонге не нужно играть громко, это не солирующий инструмент!

Постановка

Обычно гонг держат за веревочку, но иногда его просто держат в левой руке. Держать гонг за веревочку можно по-разному, как вам удобно. Это не принципиально. Два варианта постановки показанны на фото.

Вариант первый:



Вариант второй:



Звукоизвлечение

На гонге играют небольшой деревянной палочкой. Иногда вместо палочки используют маленькую деревянную киянку.

При ударе в центр гонга извлекается самый глубокий и сильный звук. Чем ближе мы бьем к краю (ободку), тем выше и слабее звук.

Как на любом ударном инструменте, из гонга можно извлекать закрытые и открытые звуки. Закрытый звук достигается за счет прижима гонга той рукой, который мы его держим. Открытый звук — соответственно. Иногда при игре сидя гонг кладут на колено, тогда звук становится совсем глухим.



6.



7.



8.



9.

Хранение и отношение

Хранить этот инструмент лучше всего в отдельном месте, в специальной коробочке или футляре. Ему так же можно проводить *пуджу* как принадлежности для проведения *ягни* в поклонение Господу.

Мантры для участия в киртане

Ниже мы рассмотрим несколько распространенных мантр для участия в киртане.

Дадра тал

Мантра 1

|| x - - | x - - || x - - | x - - ||

Гарба тал

Мантра 1

Медленный темп

|| x - | - - | - - || x - | - - | - - ||

Мантра 2

Быстрый темп

|| x - | - x | - - || x - | - x | - - ||

Кахарва тал

Мантра 1

|| x - - - | x - - - || x - - - | x - - - ||

Мантра 2

Любимый ритм Адити духкха-ха прабху

|| - - x - | - - x - || - - x - | - - x - ||

Д-Кахарва тал

Мантра 1

|| x - - - | x - - - || x - - - | x - - - ||

Мантра 2

|| - - x - | - - x - || - - x - | - - x - ||

Мантра 3

|| - - x x | - - x x || - - x x | - - x x ||

Мантра 4

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8
|| xx x xx x | xx x xx x || xx x xx x | xx x xx x ||

См. фото 9.

Аланкары

Кахарва тал (техай)

тр.....
|| x - - - | x - - - || - - x - | - x - - || x ...

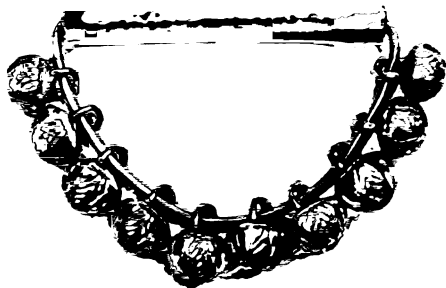
Трели можно вставлять в разных частях мелодии, как правило, когда солист делает паузу.

тр.....
|| x - - - | x - - - || x - - - | x - - - || x ...

Техаи

На гонге можно играть любые *техаи* на ваш вкус, естественно, это должно гармонично сочетаться с *мридангой*, *караталами* и не должно быть слишком громко. Гонг — это аккомпанирующий инструмент.

КОЛОКОЛЬЧИКИ



В духовном мире на них играет *гопи* — Рангадеви. Главное при звукоизвлечении — это играть резко, а то звук будет размазанным. Сделать колокольчики можно как на рисунке — это один из вариантов.



Их также можно просто связать веревкой в связку и трясти, хотя это менее удобно. Иногда при *киртане* сидя, их подвешивают на ногу и стучат в ритм *киртана*. Так делал Аиндра прабху. Танцовщицы, исполняя традиционные индийские танцы, отбивают ритм колокольчиками на ногах. Обычно они одевают колокольчики на ноги, на специальную мягкую подушечку.

Приведем несколько примеров игры на колокольчиках.

Дадра тал

|| x - - | x - - || x - - | x - - ||

Гарба тал

Медленный темп:

|| x - | - - | - - || x - | - - | - - ||

Быстрый темп:

|| x - | - x | - - || x - | - x | - - ||

Кахарва тал

|| x - - - | x - - - || x - - - | x - - - ||

Любимый ритм Адити духкха-ха прабху.

|| x - x - | x - x - || x - x - | x - x - ||

Д-Кахарва тал

Эту мантру часто используют при игре на маракасах в народной и латиноамериканской музыке на этот *тал*.

|| x - x - | x - x - || x - x - | x - x - ||

Аланкары

Кахарва тал (Техай)

тр...

|| x - - - | x - - - || - - x - | - x - - || x ...

Трели можно вставлять в разных частях мелодии, как правило, когда солист делает паузу.

тр.....

|| x - - - | x - - - || x - - - | x - - - || x ...

Хранение и отношение

Хранить колокольчики лучше в отдельном месте. Им можно проводить *пуджу* как элементу для проведения *ягьи* в поклонении Господу.

Важный момент!

Приобрести колокольчики можно заказав их в Индии, или в эзотерических магазинах. Не покупайте слишком маленькие колокольчики, они звучат как-то размазано, но слишком огромные тоже не надо. Примерно 1,4 см.

КАРАТАЛИ

«Как правильно хлопать в ладоши»



Каратали — хлопки руками. Как правильно хлопать в ладоши? Важный вопрос, и это не очередная шутка. И если вы когда-нибудь вели *киртан*, то вы наверняка знаете, что это может превратиться для ведущего в большую проблему. Например, когда вы хотите ускорить темп, а при этом все преданные начинают хлопать на растяжку: «Раз Два Три -и -и -и..., Раз Два Три -и -и -и ...» Или, наоборот, вы хотите петь медленно, а все преданные бегут и бегут: «Раз Два Три! Раз два три!» Скажу по себе, бывает очень сложно петь в такие моменты. Поэтому некоторые *киртани* очень строго относятся к тому, кто как хлопает во время *киртана*. Хлопать обязательно нужно. Я ничего не имею против этого, наоборот. Это очень вдохновляет ведущего вести *киртан* с большим энтузиазмом. Но, нужно делать это правильно. Кто-то даже говорит, что от этого линии на руках меняются. Один из стихов «*Нектара Преданности*» описывает, что птицы грехов улетают прочь с сердца, как вороны с дерева, когда человек

хлопает в ладоши и поет святое имя Кришны. Так или иначе. Перейдем к делу. Возможно, сейчас мы кого-то огорчим.

Внимание!

**Когда идет киртан, не хлопайте в ладоши
Раз Два Три -и -и -и !!! Раз Два Три -и -и -и !!!**

**Это, пожалуй, самое важное из всего,
что я хотел вам здесь сказать.**

Пожалуйста, не делайте этого!!!

Это сильно сбивает ведущего. За свои годы, проведенные в ИСККОН, я не слышал практически ни одного *киртана*, за исключением одной записи Е.С. Гоура Говинда Махараджа, чтобы при большом количестве преданных, кто-то делал это синхронно, и правильно (ритмично). Обычно это только все портит. При этом ведущему даже некого одернуть или остановить. Не будет же он одергивать всех.

Исключения:

1. Ведущий киртана специально просит вас делать это.
2. Разучивает вместе со всеми преданными конкретные ритмические рисунки (хлопки).
3. Показывает их сразу, во время киртана. Так, например, иногда любит делать Е.С. Шиварама Свами.

Ниже даны **конкретные** схемы, как правильно хлопать в ладоши, на три самых распространенных *тала*:

Дадра тал

|| х - - | х - - || х - - | х - - ||

Гарба тал

Медленный темп:

|| х - | - - | - - || х - | - - | - - ||

Быстрый темп:

|| х - | - х | - - || х - | - х | - - ||

Кахарва тал

|| х - - - | х - - - || х - - - | х - - - ||

Д-Кахарва тал

|| х - х - | х - х - || х - х - | х - х - ||

4. ИНСТРУМЕНТЫ «АННАДХА»

(Барабаны)

Самые известные из них это:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 1) Мандала; | 10) Джхаджхара; |
| 2) Мураджа; | 11) Даммару; |
| 3) Дхакка; | 12) Тамика; |
| 4) Патака; | 13) Мантха; |
| 5) Чангава; | 14) Худука; |
| 6) Панава; | 15) Маддху; |
| 7) Кундали; | 16) Диндим; |
| 8) Бхери; | 17) Упанга; |
| 9) Гхантавадйа; | 18) Дардур. |
- («Бхакти-ратнакара»)

Инструменты *анаддха* (барабаны) так же делятся по методам звукоизвлечения: руками и пальцами, накладными деревянными и железными пальцами, палочками.

МРИДАНГА



Да не войдет сюда
не изучивший курс по *караталам*!

Автор

1. Теория

Напомню, что в пятой волне «*Бхакти-ратнакары*» описываются четыре вида музыкальных инструментов:

- 1) *Тала* — струнно-щипковые инструменты;
- 2) *Анаддха* — барабаны;
- 3) *Шушира* — духовые;
- 4) *Гхана* — железные ударные.

Там же говорится:

«Инструменты *тала* включают в себя вину и другие подобные инструменты; инструменты *анаддха*: барабаны, мураджа и т.д.; инструменты *шушира*: флейту и т.д.; инструменты *гхана*: колокол, караталы и т.д. Среди инструментов *анаддха*, самые известные — мардала, мураджа, дхакка, патака, чангава, панава,

кундали, бхери, гхантавадйа, джхаджхара, дамару, тамика, мантха, худука, мадду, диндима, упанга, и дардура».

«Мардала, известная также как мриданга — лучший из инструментов анаддха. Мриданга бывает двух видов: сделанная из дерева и из глины. Мардала — это лучший из музыкальных инструментов. Он усиливает красоту всех других инструментов. Этому учат писания. В мриданге всегда присутствуют Брахма и полубоги. Звук мриданги в высшей степени благоприятен. Он очаровывает сердце каждого. Мардала, сделанная из глины, называется мриданга».

Этимология слова

В переводе с санскрита *мрида* — означает глина, а *анга* — тело. По-простому говоря, *мриданга* — это барабан, чье тело сделано из глины. Когда *мридангу* делают из дерева, ее называют *кхол*.

Шрила Прабхупада и мриданга

Еще в детстве Шрила Прабхупада научился играть на *мриданге*, и очень любил ее и ценил. В предыдущем разделе мы уже описывали, как он обрадовался, получив известие о прибытии первой *мриданги* в ИСККОН. Он отложил все свои дела в сторону и поспешил на встречу к ней.

Божественный инструмент

Если смотреть на *Панча-таттву* лицом, то корпус *мриданги* — это Господь Чайтанья; левая сторона — это Господь Нитьянанда — Баларама (Он придает *киртану* силу); а правая (сладкая сторона) — Гададхар Пандит.

Все Они соединены между собой слогами Харе Кришна мантры (у *мриданги* 32 ремешка, соединяющих ее стороны и символизирующих слоги мантры).

Таким образом, в *мриданге* воплотились: Шри Кришна Чайтанья, Нитьянанда прабху, Гададхар Пандит и святое имя Радхи и Кришны, для совместного участия в *Харинама Санкиртане*.

История появления

В своем самоучителе игры на *мриданге*, Баблу прабху приводит следующую историю:

«Когда Кришна решил явиться как Шри Чайтанья Махапрабху, Он сказал флейте: “Моя дорогая флейта, я вновь явлюсь в материальном мире, но не в этой форме. Поэтому тебе следует остаться здесь с Радхарани и успокоить ее, потому что я обещал ей что не возьму тебя с собой”. Услышав слова Кришны, флейта начала плакать и запричитала: “Мой дорогой Господь Кришна. Как же ты можешь оставить меня здесь одну? Ведь я всегда была верна тебе, а теперь ты забываешь меня?! Чем я заслужила это?” Кришна с состраданием ответил: “Не плачь, я возьму тебя с собой, но не в той форме, в которой ты сейчас”. “Мне все равно, — ответила флейта. — Возьми меня в любой форме. Ты всегда занимал меня в преданном служении лично тебе”».

Таким образом, флейта была перевоплощена в *мридангу* и явилась на земле вместе с Шри Кришной Чайтаньей Махапрабху. Говорится, что Господь Чайтанья поручил Шривасу Тхакуру и Адвайта Ачарье сделать *мридангу* для того, чтобы аккомпанировать преданным на *киртанах* в *шривасангаме*. *Мриданга* — это флейта Кришны. Играя на флейте, Кришна выражает свою любовь ко всем живым существам, поэтому звук *мриданги* так притягателен.

Ади мридангист (Изначальный мридангист)

Ранее упоминалось, что Рупа Госвами в «*Радха Кришна ганодеша-дипике*» описывает, что каждая из восьми главных *гопи* Вриндавана играет на одном из божественных музыкальных инструментов: 1) На *мриданге* — Вишакха; 2) На *караталах* — Судеви; 3) На гонге — Читра; 4) На колокольчиках — Рангадеви (также она играет на горшках по-разному наполненных водой); 5) На *саптасаре* — Тунгавидья; 6) На *тамбуре* — Чампакалата; 7) На *вине* — Лалита; 8) На *эсрадже* — Индулекха.

Позволю себе вольность, и вставлю фрагмент своей обучающей лекции в «Ашраме Бхактиведанты» в Юрлово:

«Итак, матаджи Вишакха играет на мриданге. И философия такова, что можно, опять таки, продолжать Ей поклоняться.

Ну, естественно, вы понимаете разницу между сахаджией и не сахаджией, да? Сахаджия — это когда мы дешево все воспринимаем. В настроении уважения, почтения можно обращаться к Вишакхадеви и просить ее, чтобы Она дала нам свои благословения, чтобы мы заиграли на мриданге.

Вопрос: А как это делается?

— Как это делается? Можно просто поклониться, прочитать «ванчха-калпатарубхайаш ча ...» — молитву вайшнавам. И попросить: «Дорогая Вишакхадеви, пожалуйста, я никчемное создание, падшее и обусловленное, очень хочу играть для Кришны на мриданге, для Его удовлетворения. Не могла бы Ты мне в этом помочь!?»

— Не могла бы...

— Ну разные варианты есть, в зависимости от того как попросят. Насколько я понимаю, чтобы личность удовлетворить, нужно для нее что-то сделать и самое простое, что можно сделать это, допустим пуджу. Конечно не то..., прасад тоже не надо предлагать, потому что это уже нужно делать с разрешения гуру и старших. Можно кланяться! То есть просто поставить изображение Вишакхи и для Ее удовлетворения сделать какую-то аскезу маленькую. Двадцать дандаватов, например. И после этого попросить. И тогда Она не сможет отказать. А если просто попросить, то Она может откажет, а может нет. Это просто принцип такой: если вы хотите что-то получить, благословение какое-то, надо удовлетворить личность. Понимаете? И потом попросить: “Для служения Кришне очень хочется”. Если действительно для служения, Она даст, чего Ей стоит? Она милостива. Также Сарасвати. Сарасвати может дать нам благословения. Сарасвати — это не просто личность — это энергия знания Господа. Можно к Сарасвати обращаться, чтобы она помогла нам как-то. Свои усилия и просьба о помощи, тогда есть шанс».

Идеальный вариант, когда у нас есть гуру и мы служим ему и просим его о милости, но если мы живем в Кали югу, и учимся по самоучителю, то это вполне допустимый вариант. Главное сохранить принцип зависимости от личности. Вспомните историю Экалавьи из «Махабхараты».

О важности правильного отношения к инструменту

Помимо того, что *мриданга* — это личность (вечная спутница Господа), *вайшнав*ы Бенгалии, проводят ей *пуджу*. Это авторитетная практика. Можно возносить Ей молитвы и приносить поклоны, предлагать благовония, и в знак почтения обходить вокруг, тогда Она постепенно начнет нам открываться. Поэтому, если мы изменим к ней свое отношение, к нам может прийти множество откровений, и мы сильно продвинемся в своей игре. Повторюсь, *мриданга* — это флейта Кришны. Его близкая, вечная спутница и, если мы правильно, смиренно к ней отнесемся, Она может пролить на нас свою милость. **Это мой личный опыт.**

Мриданга пранама мантра

В «Бхакти-расамрита-синдху» Рупа Госвами описывает что *вайшна*в, вознося молитвы Господу, может использовать не только молитвы составленные предшествующими *ачарья*ми, но и свои собственные. *Мриданга* — это дорогая спутница Шри Кришны, и поклонение Своим преданным, Кришна ценит даже выше служения Себе. Приняв прибежище в этом утверждении Рупы Госвами, я попросил замечательного *вайшна*ва (знатока санскрита) Шримана Харидева прабху, составить *пранама мантру* для *мриданги* в соответствии с правилами санскрита.

чаитанйабхишта — *гитайа* *сурасананта* — *рагайа*
мридангайа *намонама* *нитийананда* *аватарайа*

Мои почтительные поклоны — **намах**; снова и снова — **намонамах**; божественному инструменту, воплощению — **аватарайа**; Господа Нитьянанда — **нитийананд**; Шри Мриданге — **мридангайа**; звуки и пение — **гитайа**; (которой) очень **абхи**; дороги (Господу Шри) Чайтанье — **чаитанйа** (*Махапрабху*); бесконечные — **ананта**; мелодии и ритмы — **рагайа**; (которые исполнены) прекрасными — **су**; духовными вкусами — **раса**; (*а*) — безграничная — **ананта**; привязанность — **рагайа** (*к Господу*); очень — **су**; сладка — **раса**.

Литературный перевод

«Я снова и снова в почтении склоняюсь перед воплощением Господа Нитьянанда, Шри Мридангой. Бесконечные ритмы Мриданги исполнены прекрасных духовных вкусов и очень дороги Господу Шри Чайтанье Махапрабху».

Как выбрать мридангу

Это не такая простая вещь, ибо существует множество нюансов при выборе инструмента. Лучше всего, попросить о помощи какого-то опытного *вайшнава*, но если его нет, приведу несколько рекомендаций, которые могут помочь при выборе инструмента.

1) **Кожа** — лучше всего коровья. Она светлая, эластичная, на ней много пятен и меньше волос. Буйвалиная кожа толще, грубее, более однородная, и как правило обильно покрыта волосами.

2) **Объем корпуса** — я замечал, что от толщины (ширины) корпуса *мриданги* значительно зависит ее звук: он более глубокий и *шактичный*. Бывают очень длинные *мриданги* «Бангладеш», но на мой взгляд, это вопрос удобства и вкусов музыканта.

3) **Материал корпуса** — лучший вариант это глина, потом дерево, пластик и железо.

4) **Форма двух сторон — важный момент!**

Маленькая сторона

Ободок на ней должен быть на одном уровне с мембраной или чуть выше, иначе вы просто будете разбивать себе пальцы. Бывает, что маленькая сторона *мриданги* имеет очень внушительные размеры и это сильно понижает высоту ее звука. В этом нет ничего дурного, просто вопрос нашего вкуса.

Большая сторона

- Ободок должен быть на одном уровне с мембраной.
- Внутренний ободок из кожи (в накладку на мембрану) по толщине не должен быть слишком тонким, это влияет на качество звука. Внутри него должен быть небольшой шнурок. Если его нет, его очень просто сделать самим и вставить круговыми движениями *каратал*. Для удобства игры и качества звука он должен быть не слишком узким и не слишком широким: приблизительно 2—2,5 см.
- Сама кожа мембраны не должна быть слишком тонкой. Внимательно осмотрите мембрану, чтобы на ней не было, пусть даже заклеенных, дырок.

- Иногда предприимчивые торговцы собирают «*новую мридангу*» из нескольких старых. В этом случае мы можем увидеть, что напыление на мембране было сделано еще раз, в накладку на старое. Не редко корпус такой «*новой мриданги*» обтягивают ремешками (иногда даже разноцветными) от старых *мриданг*. **Будьте внимательны!**
- Ширина мембраны, после внутреннего ободка, должна бы как минимум на длину вашей ладони: от начала до кончика вашего указательного пальца. В противном случае вам будет сложно извлекать некоторые звуки и технические приемы на этой стороне *мриданги*.

5) **Напыление на мембранах** — я замечал, что черная *массала* при игре держится намного дольше, чем коричневая, но это не принципиально. Можно купить в Индии *массалу* и регулярно наносить ее самому.

6) **Трещины** — аккуратно возьмите *мридангу* и потрясите ее влево и вправо. Если внутри вы услышите даже маленький перемещающийся осколок глины, значит в *мриданге* трещина. Не приобретайте такой «новый» инструмент.

Если вы приобретаете подержанный инструмент и это его единственный недостаток, вы можете его заклеить — это не так важно. Все зависит от степени поломки.

Как ухаживать и хранить

1) **Чистота** — регулярно стирайте чехол, и ремешок, на котором держится *мриданга*. Так же неплохо регулярно чистить мембраны, в особенности, если вы разбили руки в кровь, это нужно сделать сразу. Очищать ее можно кусочком ваты и водой. Я понимаю, что это не очень *саттвичный* способ, но лучше всего мембраны очищает тройной одеколон. Делать это или нет — решайте сами. Я слышал, что традиционно мембраны чистятся молоком, но у меня ничего не вышло.

2) **Хранение** — будет неправильно положить *мридангу* на пол. Лучше всего использовать специальную подставку, или, в крайнем случае, подложите под инструмент *чадар*.

Кладите *мридангу* на бок, не ставьте ее на большую мембрану.

Чтобы инструмент не пересыхал, не нужно хранить его вблизи батареи или под воздействием прямых солнечных лучей.

3) **Транспортировка** — очень важно правильно переносить инструмент. В большинстве случаев *мриданги* разбиваются так: вы вешаете *мридангу* на плечо и не вписываетесь в один из углов. Поэтому переносить инструмент нужно впереди себя, как своего ребенка.

В случае перевозки инструмента позаботьтесь о том, чтобы он был герметично упакован, но лучше перевозите его на себе. Сдадите ли Вы своего ребенка в багаж?

4) **Высота звука** — большая сторона *мриданги* очень чувствительна, и реагируя на климат, может пересыхать или отсыревать.

- Если мембрана отсырела, и звук ее стал очень низким, это не значит, что нужно стучать ее ободком по полу. Лучше постучите себе по голове, пользы будет больше. Для правильного использования этого метода повышения звука, необходимо использовать деревянную киянку (молоток). Возьмите *мридангу* на руки и аккуратно и симметрично постукивайте киянкой по ободку.

Второй вариант повышения высоты мембраны это греть ее над огнем. Будьте осторожны, не перегревайте инструмент! Аккуратно, круговыми движениями подсушивайте мембрану, параллельно проверяя высоту ее звучания. Некоторые преданные используют для этих целей обогреватели и фен.

- Если мембрана пересохла, и вы хотите понизить ее звук, вам потребуется кусочек ваты и немного воды. Вам нужно нанести какое-то количество воды на мембрану, между внутренним ободком и *массалой* (напылением). Не заливайте воду под внутренний ободок, он может деформироваться. Не смачивайте водой *массалу*, она намного быстрее начнет трескаться и осыпаться. Не торопитесь, звук понизится не сразу. Нанеся слой воды, подождите пока кожа впитает его, и лишь потом наносите следующий. В отсутствии ваты, это можно делать руками.

5) **Меры предохранения** — очень важно в местах соединения несущего ремешка с *мридангой*, переделать изначальные кожаные крепления на веревку. Несколько раз я видел, как кожаные

ремешки рвались прямо во время *киртана* и инструмент падал на пол, иногда получая серьезные травмы.

Важный момент!

Если вы хотите сберечь *мридангу*, то необходимо:

- правильно носить;
- правильно хранить;
- не размачивать большую мембрану слишком часто;
- *детям не давать!*

Если вы все же пробили мембрану, или повредили корпус *мриданги*, не ждите осложнений: **«Сразу же лечите инструмент!»**.

б) **Одежда и украшение** — очень важно одеть *мридангу*. Сшейте для *мриданги* красивый чехол, или просто оберните ее тканью, но принцип в том, что она должна быть одета (как Туласи деви). Так же можно украсить обе мембраны инструмента, в круговую написав на них святые имена или стихи на санскрите.

2. Техника игры

Постановка тела при игре

Прежде всего, необходимо научиться правильной постановке тела для игры на *мриданге*. Разберем два возможных варианта при игре на инструменте сидя.

Первый вариант: кладем левую ногу под правую так, чтобы правая ступня являлась продолжением левой ноги от бедра. Ставим *мридангу* на ноги, плотно прижимая ее к телу. Критерием того, что вы правильно сели будет являться то, что проводя левой рукой по большой мембране, ваша левая нога не будет мешать ей беспрепятственно опускаться на пол.

Второй вариант: кладем правую ногу под левую и выставим ступню левой ноги вперед. Обязательно накрыть ее *дхоти*, чтобы *мриданга* не лежала на голой ноге. Правая половина *мриданги* располагается на правой ноге, а левая полностью лежит на левой стопе. При такой постановке тела очень удобно сидеть с прямой спиной. Можно играть долго и не устать.

Постановка рук

Когда мы сели в одну из двух предложенных поз, локти не должны прижиматься к телу. Не нужно поднимать их слишком высоко, но в тоже время не прижимайте их, потому что это зажимает и сковывает руки во время игры.

Принцип игры для левой и правой руки один и тот же. Берем левую кисть и немного сгибаем ее по направлению к полу, получается флажок. Не играйте всей рукой от плеча. Правильно играть так: рука должна быть чуть-чуть загнута (флажок), и нужно бить кистью, а не рукой.

Тот же самый принцип игры в правой руке. Хотя правая рука не должна быть загнута так сильно как левая, все равно должна играть кисть. Естественно, если вам надо играть громче, можно добавить немного плеча. Общий принцип состоит в том, что надо играть расслабленными кистями, а не руками.

Правая рука (маленькая мембрана)

Существует 3 варианта:

1-й вариант: мы бьем очень глубоко у основания пальцев. Получается резкий звук.

2-й вариант: мы бьем соединением между первыми и вторыми фалангами пальцев. Это самый распространенный вариант, потому что так можно играть и очень громко и тихо.

3-й вариант: мы бьем соединением между вторыми и третьими фалангами пальцев, то есть кончиками. Я, например, почти всегда играл так. Такая техника красиво звучит в *бхаджанах*, и благодаря ей, можно извлекать более деликатный и тонкий звук.

Постановка пальцев правой руки

Указательный палец тянется вперед. Не сгибайте его. Другие два или три пальца, начиная со среднего и до мизинца, соединяются вместе. Я замечал, что при соединении минимум двух пальцев (среднего и безымянного) звук получается более чистым. Мысленно разделите маленькую мембрану пополам. Необходимо играть либо посередине мембраны, либо в ее верхнюю часть.

Левая рука (большая мембрана)

Существует 3 варианта постановки:

1-й вариант: играем кистью очень глубоко, как будто здороваемся с *мридангой*.

2-й вариант: играем посередине кисти, в том месте, где находятся суставы наших пальцев. Это самый распространенный вариант.

3-й вариант: играем у основания пальцев. Мною было замечено, что, когда мы играем таким образом звук получается очень мягкий и сладкий. Я всегда играл так.

Качество звука

С самого начала наших занятий нужно обращать внимание на качество извлекаемого нами звука. Он не должен быть слишком грубым (топорным) или смазанным. Один звук должен плавно переходить в другой, без резких рывков. То есть, при правильном извлечении звука на *мриданге*, должно возникать чувство цельности в разнообразии.

Избегайте грязной, шоркающей техники. Играем мы тихо или громко, не нужно забывать, что каждый звук на *мриданге* — это прежде всего удар. Обычно я привожу такой пример: возьмите свою правую ладонь и сильно погладьте себя по плечу. Получилось? Молодцы. А теперь тихонько щелкните по плечу фалангой среднего пальца той же руки. В чем разница? В том, что можно сильно гладить или тихонько бить. Подобно этому любой даже самый тихий звук на *мриданге* — это удар. С самого начала избегайте грязной и размазанной игры. Как? Ответ прост: занимайтесь медленно и осознанно. Через положенное время, это принесет свой плод. Вначале яд, а потом нектар.

Обозначение основных ударов и их извлечение из инструмента

Правая рука

та — открытый удар

Техника извлечения:

Бьем указательным пальцем в ободок маленькой мембраны (не касаемся мембраны, указательный палец тянется вперед), и оставляем его на ободке.

Важный момент!

Когда вы извлекаете этот звук, остальные три пальца не должны уходить за мембрану. Они должны быть в расслабленном состоянии над мембраной.

те — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем соединенными вместе двумя или тремя пальцами (средний, безымянный и мизинец) по ободку мембраны прижимая пальцы к ней (глухой звук, как бы на прилип). Подобно звуку **та**, мы бьем его посередине мембраны.

Важный момент!

Извлекая звуки **та** и **те**, мы бьем в одно и то же место на мембране: **те та те та те**. При этом не нужно слишком сильно двигать кистью, достаточно небольшого движения. Можно учиться играть на обычной крышке от пластиковой бутылки: **те та те та те...** в одно и то же место, так вы поймаете правильное движение кисти.

ри — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем указательным пальцем только по черной *массале* на мембране, не касаясь ободка.

ти — закрытый удар

Техника извлечения:

Бьем двумя пальцами (только по черной *массале*) в нижнюю часть мембраны не касаясь ободка.

Важный момент!

Очень распространенная ошибка: звук **те** бьется прижимая пальцы и к ободку и к мембране, а звук **ти** бьется прижимая пальцы только к мембране. **Не путайте их!**

Звуки **та** и **те** бьются в середину мембраны, в одно и то же место. Постоянно работает кисть. Звук **ри** мы бьем в верхнюю

часть мембраны, а звук **ти** в нижнюю часть, кисть остается неподвижной, при этом рука задвигается немножко глубже.

Левая рука

га — открытый удар

Техника извлечения:

Принцип извлечения звука **га** и **та** идентичный. Соединяем четыре пальца (без большого) вместе (я заметил, что когда пальцы растопырены, получается более грязный звук) и бьем об ободок левой мембраны, оставляя ладонь на ободке. Пальцы не касаются мембраны.

ге — закрытый удар

Техника извлечения:

Растопырьте пальцы, отступите от положения кисти при ударе **га** на несколько сантиметров вперед в сторону мембраны. Бьем кончиками пальцев, при этом должен возникать щелчок подобный удару хлыста.

гам — открытый удар

Техника извлечения:

Бьем звук **га** и прижимаем всю кисть к мембране. Этот звук помогает разнообразить нашу игру, когда мы играем разные *мантры*.

Важный момент!

- Очень важно научиться играть звуки **га** и **та** на прижим. То есть, при извлечении звука не отрывайте пальцы от ободка в левой руке, и соответственно указательный палец правой руки. Так же при извлечении звука **та** остальные пальцы (правой руки) не должны задевать мембрану, создавая шорканье и грязь.
- Звук **ге** нужно играть на прилип. То есть, четко ударив по мембране зафиксируйте (липок) пальцы и далее не скользите.
- Даже при тихом извлечении звука **ге**, должен возникать характерный щелчок. Это означает, что вы все сделали правильно.

Двойные удары

Открытые

га + та = Дха

га + те = Дхе

гам + та = Дхам

гам + те = Дхем

Закрытые

ге + те = Дхер

ге + та = Дхар

Форма записи тала и мантр

Давайте разберем с вами схему записи *тала*, которой мы будем пользоваться при нашем дальнейшем обучении. Для начала просто перечислим 3 *тала*, которые мы будем с вами изучать:

- 1) *Дадра тал*;
- 2) *Гарба тал*;
- 3) *Кахарва тал* и *Д-кахарва тал* (тот же *Кахарва тал*, только в два раза быстрее).

Авартан

Полный цикл *тала* называется *авартан* и обозначается двумя параллельным линиями по краям *тала*. Например:

|| Авартан ||

Анга

Авартан делится на *анги*, и количество *анг* в одном *авартане* будет различаться в зависимости от того какой *тал* мы играем. Например:

Кахарва тал 4/4

|| анга | анга ||

Гарба тал 2/2/2

|| анга | анга | анга ||

Матра

Каждая *анга* делится на *матры*, и в зависимости от *тала* количество *матр* в *анге*, и *анг* в *авартане*, будет отличаться. Это создает его определенную характерную окраску. Например:

Дадра тал 3/3

|| матра матра матра | матра матра матра ||

Гарба тал 2/2/2

|| матра матра | матра матра | матра матра ||

Учебные схемы на 3 тала

1) *Дадра тал* || 3 | 3 ||

2) *Гарба тал* || 2 | 2 | 2 ||

3) *Кахарва тал* || 4 | 4 ||

Д-кахарва тал || 4 | 4 ||

Письменные обозначения при записи мантр

1. Акцент, ярко выделенный звук: **те** (жирный шрифт).

2. Придыхательные звуки:

- в 2 раза более короткий звук: (те) (двойные скобки);
- в 4 раза более короткий звук ((те)) (четверные скобки).

Все отдельные звуки правой и левой стороны *мриданги*, записываются маленькими буквами — та те га ге, а двойные с большой — Дха Дхе Дхар Дхам.

Методика обучения — концепция мантр

Мы уже объясняли этот момент в разделе «*Искусство игры на караталах*». Но для удобства вашего обучения повторимся еще раз.

Существуют разные методики обучения, но ведическое знание всегда постигалось через слушание (*шраванам*) авторитетного источника, то есть от *гуру*. Музыка не исключение. Например, *ведическая* система обучения игры на *мриданге* такова. Прежде всего, ученик учит *мантру*, которую он слышал от *гуру*. *Мантра* в данном случае — это определенное сочетание слогов обозначающих один из звуков извлекаемых из инструмента. Далее он учится произносить ее вслух и в ритме, как будто он ее играет. И только после этого играет ее на инструменте, параллельно, вслух произнося эту мантру. Этот подход мы взяли за основу.

Разберем еще раз по пунктам

1. Слушаем *мантру* от *гуру* (в нашем случае запись на диске).

2. Учимся произносить *мантру* вслух и в ритме, как будто мы ее уже играем. *Это очень важно!* Развивайте ритмическую память.

Например:

Мантра 1 (*кахарва тал*)

|| Дха - те Дхар | та га Дхе та ||;

3. И только после этого можно приступить к игре на *мриданге*, параллельно произнося учебную *мантру*.

Итак, получилась учебная методика, следуя которой даже те, про кого в народе говорят, что медведь на ухо наступил, могут очень быстро и прилично научиться играть на *мриданге*. Конечно, «скорость и приличие» все же будет зависеть от силы вашего желания и стараний.

И все же. Почему так важно произносить все эти *мантры*? Потому что, делая это, мы откладываем в своем сознании след, как правильно и в ритме играть ту или иную *мантру*. Это очень сильно поможет нам при дальнейшей игре. В принципе все эти *мантры* учебные, и потом их произношение можно забыть. Это просто методика обучения. Профессионалы играют ощущениями. Но, чтобы выражать ощущения, нужен набор техники, которую необходимо наработать. Поэтому, учиться по системе пока вы еще не достигли определенного уровня профессионализма в своей игре, очень важно. Спонтанность проявится позже, сама собой. Это станет плодом наших аскез и милости Бога. Более подробно мы разберем этот момент в разделе «*Восемь ступеней развития музыканта*».

Я знаю людей, которые были очень туги на ухо, но благодаря этой методике очень быстро овладевали игрой на *мриданге*. Поэтому, пожалуйста, разучивайте *мантры* вслух и в ритме. После этого повторяйте их при игре на *мриданге*. Следуйте методике, и я убежден, что так вы научитесь играть гораздо быстрее.

3. Хаста садхана

(Предварительная практика для разработки пальцев и рук)

Тхеки

Чтобы параллельно с обучением мы глубже проникались разными *талами*, эти упражнения основаны на *тхеках*.

Напомним:

Дадра тал — || Дха Дхин на | на Тин на ||

Кахарва тал — || Дха Ге на ти | на ка Дхин на ||

Гарба тал — || Дха Дхин | Дхин на | Дхи на || та тин | тин на | ти на ||

Упражнения для разработки правой руки

- 1) *Дадра тал* — || **те** та та | **те** та та || **те** та та | **те** тете тата ||
- 2) *Кахарва тал* — || **те** та те та | **те** та те та || **те** та те та | **тета** тета те та ||
- 3) *Д-кахарва тал* — || **те** - та та | **те** - та та || **те** - та та | **те те** та та ||
- 4) *Гарба тал* — || **те** та | та те | **та** - || **те** та | та те | **та** - ||
|| **те** та | та те | **та** - || **те** та | та **те** | та та ||

Упражнения для разработки левой руки

- 1) *Кахарва тал* — || **га** - - ге | - га **га** - ||
- 2) *Кахарва тал* — || **ге** -(га) **га** ге || **га** - - - ||

Упражнения для разработки обеих рук

- 1) *Д-кахарва тал:*
|| **те** тата **те** тата | **те** тата **те** тата || **гете** тата **гете** тата | **гете** тата **гете** тата ||
- 2) *Д-кахарва тал* — || **га** таге тета гете | **таге** тета **гета** гете ||
|| га тага тета гате | тага тета гата гате ||

4. Мантры для участия в киртанах

Дадра тал

Мантра 1 (*медленный темп*)

|| Дхе - тата | те тете тата || Дхер -(ге) тега | Дха Дхете Дхата ||

Мантра 2 (*средний темп*)

|| Дха - та | те рити рити || Дхар гага Дха | те Дха Дхе ||

Мантра 3 (*быстрый темп*)

|| Дха те Дхарта | те Дхата гете ||

Гарба тал

Мантра 1 (*медленный темп*)

|| Дхе - | Дха Дхе | Дха - || те - | Дха Дхе | Дха - ||

|| те - | Дха Дхе | Дха - || те Дха | - Дхе | та - ||

|| Дхе - | Дхар те | Дхар - || те - | Дхар те | Дхар - ||

|| те - | Дхар те | Дхар - || те Дха | - Дхе | Дха - ||

Вторая часть этой мантры часто играется отдельно и звучит очень красиво.

Мантра 2 (*средний темп*)

|| Дхе - | Дхар те | Дхар - || те - | Дха те | Дхар - ||

Вариант: || те - | Дха Дхе | Дха - ||

Мантра 3 (*быстрый темп*)

|| Дхе та | Дхар те | Дха та ||

Арати мантра

Кахарва тал — медленный темп

Арати мантра 1

га

|| Дхе - - та | те рити рити та || ге -(ге) те **Дха** | те Дха Дхе Дха ||

На 3-ю *матру* 3-й *анги* этой *мантры* можно вставлять звук **га**:

|| ге -(ге) тега **Дха** | те Дха Дхе Дха ||

Чуть более сложный вариант этой *мантры*:

Арати мантра 2

|| Дхе - - та | те рити рити рити ||

|| **Дхар** -(ге) тега **Дха** | те Дха Дхе Дха ||

В последней *анге* обеих *мантр*, звук **га** можно заменить на **гам**:

| те Дхам Дхем Дхам ||

Кахарва тал

Средний темп

Мантра 1

Дхем

|| **Дха** - те Дхар | та га **Дхе** та ||

Мантра 2

|| Дха -(га) те Дхар | та га **Дхе** та ||

Мантра 3

Дхам

|| Дха - **Дхе** Дхар | та га **Дхе** та ||

Мантра 4

|| Дхе та **Дхе** Дхар | те Дха **Дхе** та ||

Д-кахарва тал *Быстрый темп*

Мантра 1

Дхем

|| Дхе - та Дхар | те га Дха та ||

Вариант:

1 мантра (*средний темп Кахарва тал*) также играется в Д-кахарва тале:

|| Дха - те Дхар | та га Дхе та ||

Мантра 2

Дхем

|| га - те Дхар | - га Дхе та ||

Мантра 3

|| Дхе - та Дхар | те га Дха та ||

Мантра 4

|| Дхе - та ге | те га Дха - || Мне очень нравится эта *мантра*.

«Ломанные» мантры на Д-кахарва тал

Мантра 5

Дха

|| Дхе - та Дха | те га Дха та || Дхе - та Дхар | те ге Дхар та ||

Мантра 6

га

|| Дхе - та Дхар | те ге Дхар та || те га та Дха | те га Дха та ||

Мантра 7

|| Дхе - та Дхар | те - та та || те ге та Дхар | те га Дха та ||

Мантра 8

|| Дхе - та Дхар | те - та та || те ге та ге | Дхе - Дха - ||

Очень быстрые мантры на Д-кахарва тал

Мантра 9

|| та ге - Дхер | та - га те ||

Совсем простой вариант этой же *мантры*:

|| та ге - ге | та - га - ||

Мантра 10

|| Дха - - Дхер | та - га те ||

Последняя быстрая *мантра* — это 2-е упражнение для разработки рук из «*Хаста садханы*». Это упражнение на *Д-кахарва тал*. Иногда эту *мантру* исполняют, когда темп *киртана* постепенно разгоняется. Так же очень красиво вставлять ее в качестве *техая*:

Д-кахарва тал — || га таге тета гете | таге тета гета гете ||
|| га тага тета гате | тага тета гата гате ||

Мантры для игры стоя и Харинам

Д-кахарва тал

Мантра 1

|| Дхе -Дхар те Дхар | те -Дхар те Дхар ||

|| те -Дхар те Дхар | те гата га та ||

|| Дхе -Дха те Дха | те -Дха те Дха ||

|| Дхе -Дха те Дха | те гата га та ||

Первую часть *мантры* можно играть отдельно, но чаще их играют вместе. Например, на *киртане* сначала можно использовать первую часть, а по мере развития обе.

Мантра 2

|| Дхе та те Дха | те гата га та ||

Вариант: | те гета ге та ||

Мантра 3

|| Дхе та те Дха | те Дха гата га ||

Вариант: | те Дхар гета ге ||

Мантра 4

|| та гата га Дхе | та гата Дхе та ||

5. Техай

Дадра тал

Очень простой *техай*. Может играть на последнюю *ангу* во всех *мантрах*.

|| - - - | - Дхета ((тета гете)) || Дха...

Например:

Мантра 1 (*медленный темп*)

Техай

|| Дхе - тата | те тете тата || Дхар -(ге) тега | Дха Дхета ((тета гете)) ||

Гарба тал

|| Дхар Дхар | - Дхар | Дхар - || Дхар тета | гате Дха | Дха - ||

Пример:

Вторая часть этой **1-й мантры** (*Гарба тал*)

|| Дхе - | Дхар те | Дхар - | те - | Дхар те | Дхар - ||

|| те - | Дхар те | Дхар - | те Дха | - Дхе | Дха - ||

Техай

|| Дхар Дхар | - Дхар | Дхар - || Дхар тета | гате Дха | Дха - ||

Кахарва тал

Техай 1

|| тета гете Дха тета | гете Дха тета гете ||

Пример 1:

В *Арати мантре техай* вставляется на ее вторую часть перед следующей мелодией *Харе Кришна*.

Арати мантра 1

|| Дхе - - та | те рити рити та || ге -(ге) тега Дха | те Дха Дхе Дха ||

Техай

|| Дхе - - та | те рити рити та || тета гете Дха тета | гете Дха тета гете ||

Пример 2:

Мантра 1 (*Кахарва тал — средний темп*)

Техай

|| Дха - те Дхар | та га Дхе та || тета гете Дха тета | гете Дха тета гете ||

Техай 2

|| Дха - - - | - Дхар Дхар - ||

Пример 1:

Мантра 3 (*Кахарва тал — средний темп*)

Техай

|| Дха — Дхе Дхар | та га Дхе та || Дха - - - | - Дхар Дхар - ||

Пример 2:

Соединение 2-го и 1-го техая

Мантра 3 (*Кахарва тал — средний темп*)

|| Дха - Дхе Дхар | та га Дхе та || Дха - Дхе Дхар | та га Дхе та |

|| Дха - - - | - Дхар Дхар - || тета гете Дха тета | гете Дха тета гете ||

Д-кахарва тал

Играем любую *мантру* с Д-кахарва тала и вставляем *техай*.

Например:

Мантра 1

|| Дхе - та Дхар | те га Дха та || Дхе - та Дхар | те га Дха та ||

Техай

1) || Дхар - те Дхар | - те Дхар - || - - Дхар Дхар | - Дхар Дхар - || Дхе...

и так далее по такому же принципу...

2) || Дхар те Дхар - | Дхар те Дхар - || Дхар те Дхар Дхар | - Дхар - - ||

- 3) || Дхар - Дхар - | Дхар - Дхар - || Дхар Дхар - Дхар | Дхар - Дхар ||
- 4) || те ге та Дхар | те ге та Дхар | те ге та Дхар | те га Дха та ||
- 5) || - - Дхар Дхар | те ге Дхар Дхар | те ге Дхар Дхар | те ге Дхар Дхар ||
- 6) || Дхар те ге Дхар | те ге Дхар - || Дхар те ге Дхар | те ге Дхар - ||
- 7) || - - Дхар - | - - Дхар - || - - Дхе та | - Дхе та - ||
- 8) || Дхе - та Дха | те га Дха та || те га та Дха | те га Дха та ||
- 9) || - (тирити) Дхар - | - (тирити) Дхар - || та гата га Дхе | та га Дхе та ||
- 10) || - - - - | - - - - || Дхер Дха - Дхер | Дха - Дхар - ||
- 11) || га - та га | - та га - | - га - та | га - га - ||
- 12) || га - та га | те та га - | та га те та | га - та - ||

Мантры для игры стоя и Харинам

Д-кахарва тал

Можно вставлять любые *техай* из Д-кахарва тала, но я обычно просто играл:

|| тета гете Дха тета | гете Дха тета гете || Дхе

Например:

Мантра 2

|| Дхе та те Дха | те гата га та || Дхе та те Дха | те гата га та ||

Техай

|| тета гете Дха тета | гете Дха тета гете || Дхе

Соединительный техай на Д-кахарва тал

Первые четыре звука *техая* настраивают нас на нужный темп Д-кахарва тала (см. более подробно в том же разделе в школе по *караталам*).

Пример 1: Переход с Дадра тала на Д-Кяхарва тал

Мантра 1 (*Дадра тал*)

|| Дхе - тата | те тете тата || Дхер -(ге) тега | Дха Дхете Дхата ||

Техай

Д-кахарва тал

|| Дхар Дхар Дхар Дхар || - - - || Дхе

Соединительный техай для перехода на Гарба тал

Мантра 1 (*Дадра тал*)

|| Дхе - тата | те тете тата || Дхер -(ге) тега | Дха Дхете Дхата ||

Пауза

Д-кахарва тал

|| Дхе - | - - | - - || Дхар Дхар | - Дхар | Дхар - || Дхе...

6. Аланкары

Аланкар 1: ((те)) та

Мантра 1 (*Дадра тал*)

|| Дхе - тете | та ((те))тата тете || Дхар -(ге) тега | Дха Дхете Дхата ||

Аланкар 2: ((тирити)) та

Арати мантра 2

((тирити))

|| Дхе - - та | те рити рити та || ге -(ге) те Дха | те Дха Дхе Дха ||

Аланкар 3: ((рити рити)) та

Арати мантра 2

|| Дхе - - та | те рити рити ((рити рити)) || Дхар -(ге) тега Дха | те Дха Дхе Дха ||

Аланкар 4: (гете) та

Мантра 1 (*Д-кахарва тал*)

|| Дхе - та Дхар | те га Дха та || Дхе - та Дхар | те га Дха та ||

Техай (Д-Кахарва тал)

|| Дхар - те Дхар | те Дхар - - || та (гете) та (гете) | та (гете) та - ||

Итак, мы описали несколько простых *аланкаров*, которыми вы сможете украсить свою игру. Освоив эти простые *аланкары* можно добавлять более сложные, услышав или спросив их у более опытных *мридангистов*. Важно чтобы вы понимали сам принцип — все стандартные *мантры* можно украшать *аланкарами*.

Вы можете придумывать свои *аланкары*. На мой взгляд, здесь это вполне уместно.

7. Что дальше?

Самое важное, чтобы развиваться в игре на *мриданге*, как и в любом деле — слушание. Слушайте того кто играет лучше вас и учитесь у него. Если мы будем слушать (*шраванам*) и практиковаться (*киртанам*), то со временем границы нашего сознания расширятся, и мы станем играть лучше.

Как можно развиваться, не соприкасаясь с чем-то высшим?

8. Качества музыканта

«*Бхакти-ратнакара*» описывает следующие качества музыкантов играющих на *мриданге*:

«Музыканты, играющие на *мридангах* должны обладать следующими достоинствами. Некоторые говорят, что эти достоинства начинаются со святости и умения играть на музыкальных инструментах. Говорится: «Музыкант, играющий на *мриданге* должен быть: **святым**; искусно владеющим игрой на *мриданге*; красноречивым; в совершенстве разбираться в талах и в последовательности слогов (*болах*); способным играть все гамаки, экспертом в игре на всех музыкальных инструментах и в сопровождении танцев; экспертом в аккомпанименте песен; **счастливым**, профессионалом на своем инструменте и должен владеть техникой быстрой игры».

9. Послесловие

От себя могу добавить, что мы получаем могущественную энергию в свои руки и сразу попадаем в центр. *Мриданга* нравится всем. Все хотят играть на *мриданге*! **Поэтому, самое важное — это смирение.** Игра на мриданге очень привлекает других, поэтому нужно использовать ее ради проповеди и служения, а не ради самовозвеличивания. Я знаю этот минус на собственном опыте. Это не сделает нас счастливыми, наоборот, мы попадем в рабство зависимости от чужого поощрения. Бывает, люди хотят играть на *мриданге* лишь потому, что это дает им статус и поощрение со стороны противоположного пола. Зачем играть ради этого? Давайте оставаться свободными. Играйте для Кришны, играйте для проповеди, играйте, осознавая, что это наше служение. Постоянно заглядывайте в свое сердце и спрашивайте: «Зачем я делаю это?» В противном случае мы получим свою сиюминутную выгоду, а внутри так и останемся нищими.

ГЛАВА 3. ПРАКТИКА УЧАСТИЯ В КИРТАНЕ



В этой части книги мне хотелось бы рассмотреть, несколько, на мой взгляд, важных тем, с которыми неизбежно сталкивается любой, кто начинает непосредственную практику в *киртане*.

1. Кто главный?

Главное в *киртане* — это святое имя, а музыка — это аккомпанемент. Поэтому музыкальные инструменты: фисгармония, *карталы* и в особенности *мриданга* — это не солирующие, а аккомпанирующие инструменты. Это очень важно! При пении *киртана* солист выражает свои эмоции по отношению к Господу, а мы должны помогать ему в этом, а не мешать.

Следующие подтвержденные опытом рекомендации, несмотря на их простоту, могут помочь нам в практической реализации этого момента.

Прежде всего, эти советы предназначены для тех, кто играет на *мриданге* и *караталах*. Итак, основной принцип состоит в том, что мы всегда должны играть под солиста. Опишем самые распространенные детали этого принципа.

1. **Динамика** — не нужно играть на *караталах* и *мриданге* слишком громко (или тихо, что встречается более редко), если только этого не просит солист. Особенно, это касается игры на *караталах* и *джа-джах*.

2. **Темп** — не нужно ускорять или замедлять *киртан*, даже если нам кажется, что у нас от природы, внутри, встроен метроном. Если солист показывает нам, чтобы мы ускорились, не нужно сразу ускоряться сильно. **Это очень важный момент!** Внимательно следите за его жестами. Для этого при игре вы должны стоять или сидеть так, чтобы ясно видеть и слышать его. Неплохо также предварительно спросить, каким образом (жесты и т.д.) ведущий *киртан* будет показывать нам смену темпа, *тала*, паузы и т.д. То есть предварительно договориться. Те музыканты, которые играют вместе давно, хорошо понимают друг друга. Например, в группе у Аиндры прабху. Но, если вы недолго играете вместе, и особенно если у вас ответственное выступление (где-то на сцене, концерт и т.д.), то лучше всего предварительно договориться.

3. **Стиль** — очень важно выдерживать стиль аккомпанимента *киртана*, в котором поет солист. Если это простая мелодия из двух частей, нужно играть просто, если это *киртан* в стиле Аиндры пр. можно «показать себя» во всей красе. Но, если это уличная *харинама*, то наша виртуозная игра, может быть весьма не уместна.

4. **Импровизация или спонтанность** — напомним, что настоящая спонтанность означает, что мы улавливаем эмоции солиста и своей игрой подчеркиваем то, что, он пытается выразить. Мы становимся спонтанным в команде. Это истинная, правильная спонтанность. **Прежде всего, нас должно заботить звучание группы *киртана* в целом.** Все играют под солиста, в команде и вместе пахают нектар святого имени для удовлетворения Кришны. И, если при этом нужно играть очень просто и тихо, то вы выдерживаете это настроение, если нужна «техника и *шакти*», то вы делаете это.

5. Одновременное исполнение *киртана*, на двух и более *мридангах* и *караталах* — то требует от нас простой вещи — смирения. В группе должен быть ведущий *мридангист* или *караталист* и просто нужно играть под него. Быть последователем — это вечное положение души.

Итак, повторюсь общий принцип игры на *караталах* и *мриданге* таков: **нужно всегда играть под солиста, потому что от этого зависит звучание всей группы в целом. В этом суть.** По своему опыту ведения *киртанов*, я знаю, насколько сложно сконцентрироваться, когда кто-то играет «свою песню». И даже если, нам кажется, что при пении солист постоянно ускоряет, замедляет, меняет невпопад стили *киртана*, и при этом навязчиво просит играть тихо — это его право. Как говорят музыканты: «Дирижер всегда прав, даже если не виноват».

2. Разделение труда, или человек номер два

Киртан — это *юга-дхарма* всех *вайшнавов* в *Кали-югу*, поэтому необходимо подходить к нему как к служению, а не как к способу показать себя. Это все портит. Когда музыканты играют слаженно, то есть как одно целое, то проще погрузиться в воспевание святого имени. **Настроение служения** — это суть *киртана*, и что бы мы ни делали: вели его, играли на *мриданге* или просто подпевали, это единственно верный подход. В противном случае эта деятельность будет нашим ложным эго, и это будет все портить. Как вложить свое ложное эго, когда мы поем *киртан* или играем на *мриданге* знают все, но как можно вложить свою гордыню, когда я всего лишь подпеваю? Очень просто. Человек будет подпевать *киртан* по-своему, у него не хватит смирения даже на то, чтобы просто повторять мелодию за ведущим. Я встречал преданных, совершающих эту ошибку, при этом гордящихся собой и утверждающих, что в этом выражается их особая привязанность и любовь к Кришне.

Практическая суть вышесказанного состоит в том, что звучание всей группы в целом — это самое важное. Надо понять, что участвуя в *киртане*, мы как минимум человек номер два. А иначе, что будет, если убрать разделение труда? И, что если

все вдруг станут солистами? Как говорят музыканты, кто-то же должен родиться «вторым кларнетом». Если не будет разделения труда, то играть вместе будет невозможно. Особенно тяжело, если кто-то умеет играть хорошо, и у него есть о себе определенные «музыкальные представления». Я сталкивался с таким явлением на *киртанах* не один раз, в особенности с *мридангистами*. Иногда их просто невозможно упросить играть так, как хочешь ты. Они начинают устраивать мастер класс, все *мантры* и *аланкары* за первые пять минут. Это очень незрелый подход. Поступая так, мы никогда не будем счастливы. Суть *киртана* в прославлении Кришны и делать это полноценно можно, только сотрудничая вместе. В конце концов, нужно понять, что удовлетворить Его можно лишь так, и если мы действительно ставим это целью своих усилий, то нужно просто отодвинуть в сторону свою самость и сотрудничать с другими. Но, если мы не можем сотрудничать даже в *киртане*, то есть смысл задуматься о своем реальном духовном уровне.

Если взглянуть даже на обычную жизнь, то разделение труда — это элементарный принцип, устройства любого общества людей, желающих достичь успеха в чем-либо, будь они даже полными материалистами. Помимо тонкого, духовного аспекта сотрудничества в *киртане*, существует так же внешний, но не менее важный аспект. Слаженная игра дает хорошее звучание всей группы *киртана* в целом, а это сильно привлекает тех людей, которые пока обращают внимание лишь на внешнюю форму: красивую музыку, красивый голос и т.д. Мало кто сразу будет медитировать на суть — святое имя. Если бы это было не так, то такие *киртании*, как Аиндра прабху, Адити-дукхаха пр., Е.С. Шиварама Махарадж, Е.С. Говинда Махарадж не уделяли бы этому такого внимания. Они очень требовательно относятся к тем, кто подыгрывает им во время *киртана* и обращают большое внимание на звучание всей группы в целом. Хотя, как показывает опыт, в некоторых ситуациях это невозможно. Но, мы должны стараться делать это, ибо таков стандарт.

Мой опыт показывает, что, когда мы играем в *киртане* и делаем это как служение, то вкус к святому имени, по милости Кришны, приходит сам. Поэтому все только выиграют от нашего смирения. Мы получим духовный вкус, группа *киртана* будет звучать хорошо, а Кришна будет счастлив от нашего совместного

служения. В противном случае, если мы все же хотим играть свою песню, то нас заметят все *вайшнави*, но не Кришна, и мы не будем счастливы.

3. «Синдром сцены»

Это важный момент, с которым я уверен, сталкивались все практикующие музыканты. Для многих людей это проблема, выйти на сцену и что-то выдать на людях. Это называется синдром сцены. Симптоматика простая: начинают трястись руки, прошибает холодный пот и *карталы* выпадают из рук... «Бхагавад-гита», глава первая. Только в ней у Арджуны из рук выпал лук *гандива*, а у нас выпадут *карталы*, а того и гляди *мриданга*. У кого-то, сценическая практика наработана с прошлых жизней, у кого-то нет, и в этой жизни надо сделать первый шаг. Но его нужно сделать, и это под силу каждому. На самом деле, страх сцены — это наше ложное эго. Мы просто боимся сесть в лужу при всех. Корень этой проблемы в привязанности к своему ложному я: «Я крутой парень и никогда не ошибаюсь». Этот феномен конечно можно пытаться объяснить с разных точек зрения. Кто-то экстраверт, кто-то интроверт, но, я считаю, что любой человек может, если захочет, преодолеть в себе этот барьер. Кто-то скажет, что у него Венера в гороскопе не позволяет, но все это отговорки. Если мы хотим служить Кришне, воспевая и играя, то преград нет, а если не хотим, то мы найдем массу отговорок. Существует немало примеров преданных, которых в начале их музыкальной практики ругали, на чем свет стоит. Например, Бхакти Вайбхава Махарадж (с его слов). Но все же, преданные милостивы, и играть с ними — это не пробиваться в жестокой конкуренции и критике, как на обычной сцене. Там все намного жестче. Шаг вправо, шаг влево — расстрел на месте. Так что при желании, преодолеть синдром сцены может каждый. И оно того стоит. *Киртаны* могут дать нам реальный вкус к духовной жизни, если конечно при этом мы делаем все остальное в рамках нашей *садханы* и не оскорбляем других преданных. Я видел примеры многих людей, которые реально и устойчиво избавлялись от страха сцены на моих глазах. И вы

тоже сможете. Если у нас есть сильное желание, то, даже не имея такой уж большой предрасположенности к музыке, мы сможем сделать это. Так что вперед! Я верю и вам и в вас!

4. Преодоление «синдрома сцены» или сила любви

Образование — это тонкий процесс формирования правильных *самскар* в нашем сознании. В *ведическом* обществе мальчик, *брахмачари*, придя обучаться в дом духовного учителя, должен был каждый день ходить по домам своей деревни и собирать пожертвования для своего наставника. Так он развивал смирение и понимание своей зависимости от других. В первый же раз он должен был пойти просить милостыню в своей собственный дом. Представьте себе сердце его матери. Она только что отдала своего любимого сына, на долгие годы учиться в *ашрам гуру*, и вот он, ее любимый сын, в оленьей шкуре и с посохом в руках, робко стучится в своей собственный дом, чтобы просить у нее пожертвование для своего *гуру*. Несложно угадать ее реакцию. Культура *Вед* предписывала этот акт сознательно, лишь для того, чтобы при первой же попытке мальчика действовать правильно, он не стал жертвой чьей-то злобы. Поэтому очень важно, чтобы первые *самскары* от наших попыток участвовать в *киртане* остались позитивными. Нам всем известно, что иногда, достаточно одного резко сказанного слова, чтобы при нашей первой робкой попытке сделать что-то правильно, убить наш энтузиазм навсегда. Я знаю это на своем собственном горьком опыте в обе стороны. Поэтому совет очень прост: предварительно добросовестно позанимавшись, берите *карталы*, *мридангу* и идите играть в общество любящих преданных, людей, с которыми у вас есть взаимоотношения. Щедрые *вайшнавы* сделают вам прививку вдохновения, поддержки и любви, и впредь вы будете надежно защищены от чужой злобы и разъедающего влияния своего ложного эго.

5. Обретите вкус

Шрила Прабхупада говорил, что практика делает человека совершенным. Чтобы научиться чему-то, нужно практиковаться. Чтобы научиться петь, или играть на музыкальных инструментах, нам не достаточно просто теоретически изучить какой-то материал. Так же недостаточно просто слушать. Сначала *шраванам*, а потом *киртанам*. Мы должны регулярно участвовать в санкиртане, тогда это даст нам вкус и желание дальше развиваться в нашей игре.

6. Обстановка на киртане

Этот момент упоминается в «*Натья-шастре*» Бхараты Муни. Внешняя обстановка, или интерьер создает определенную атмосферу и помогает нам войти в определенное эмоциональное состояние. Мы должны создать атмосферу сознания Кришны. *Садхана бхакти* — это практика при помощи чувств, тела и ума, которая должна привести нас к *бхаве* (трансцендентным эмоциям). Обстановка должна быть такой, чтобы все наши чувства были заняты в служении Кришне. Это поможет нам оставить более глубокие *бхакти самскары* от *киртана*.

Зрение — можно потушить общий свет и оставить его только на алтаре, можно поставить на алтарь свечи. Главное, чтобы хорошо были видны божества. Как, например, на ферме Е.С. Шиварама Свами в Венгрии нет электричества, и *мангала арати* проходит при свечах. Это очень привлекательно для ума. В былые времена не было электричества, и по утрам и вечерам в храмах было не так светло. Божества освещались масляными лампами или свечами. Это создает особую, сокровенную атмосферу.

По возможности алтарь можно украсить цветами, фруктами, и т.д. Если мы проводим проповедническую программу, то очень хорошо украсить стены изображениями с формой и *лилами* Господа. В храме или на *нама-хате* это так же будет уместно. Можно развесить гирлянды, флажки, красивые панно и т.д. Все это создаст особую атмосферу для погружения в *киртан*. Некоторые преданные воспевают *киртаны* под слайды

с изображением божеств, святой *дхамы*, или игр Кришны. Это индивидуально.

Если это публичное выступление, то так же важно как выглядят и в какие костюмы одеты участники *киртана*. Должен быть единый стиль. Лучше всего если это красивая *вайшнавская* одежда: *харинама чадары*, тюрбаны, *дхоти* с красивой каймой и т.д. Поставьте *тилаку* и по возможности улыбайтесь. Будьте естественны и доброжелательны к людям, но главное, думайте о Кришне.

Также важно смотреть на лица преданных, поющих *киртан*. Не нужно бояться этого, прячась за свою сосредоточенность.

Обоняние — можно зажечь предложенные Господу благоговения, разбрызгать ароматическое масло, смешанное с водой. Свежие цветы так же источают очень привлекательный аромат. Самое главное, не забывайте предлагать все это Кришне.

Слух — мы слушаем звуки святого имени и *вайшнавских* инструментов.

Вкус — после *киртана* можно раздать *прасад* — это очень важная *самскара*, и она предписана Кришной в 17-й главе «*Бхагават-гиты*» как неотъемлемая часть *ягни* в *гуне* благодати. Первое время Шрила Прабхупада раздавал после *киртана* и лекции, всего лишь одно яблоко, разрезанное на множество частей.

Что касается духовного вкуса, то чтобы обрести его на *киртане*, мы должны быть в настроении *тринад апи суничена*, и воспевать святое имя в настроении служения. Это самое главное.

Осязание — мы можем танцевать вместе с преданными взявшись за руки, водить хороводы и т.д. Если воспевание ведется сидя, то очень важно сесть рядом с преданными и с ведущим *киртана*. Нам будет намного труднее почувствовать, что это *санкиртана*, если все «10 преданных» рассаживаются по разным углам алтарной. Садиться нужно не впритык, но вместе. Было замечено, что это сильно помогает погрузиться в *киртан*. Мы чувствуем свою сопричастность с происходящим. Естественно, что *матаджи* и *прабху* должны сидеть на определенном расстоянии друг от друга и не смешиваться.

Таким образом, все наши познающие органы чувств могут быть заняты в служении Кришне.

7. Расположение музыкантов

Очень важно чтобы музыканты стояли и рассаживались так, чтобы хорошо видеть и слышать ведущего *киртан*. Это создает ощущение единства, и позволяет лучше слышать и понимать друг друга, во время *киртана*. Этот принцип справедлив для храмовых служб также. Но, не нужно приближаться к ведущему *киртан* слишком близко, чтобы не глушить его звуками *карата* и *мриданги*, когда воспевание наберет обороты.

8. Совместное ведение киртана, бэк вокал

Бывает так, что *киртан* ведут два или более солиста одновременно. Это авторитетно и указывается в «Чайтанья Чари-тамрите» Это всегда должно зависеть от желания ведущего, и никогда не должно навязываться. Например: Аиндра прабху любил петь, одновременно, вместе с несколькими преданными, когда *киртан* набирал обороты. Это придает мощность звучанию и помогает сохранить голос. Если вы были на его *киртанах*, то вы наверняка обратили внимание, что ему в эти моменты, практически всегда подпевало несколько человек. Кто-то этого не любит. Это индивидуально.

Бэк вокал подразумевает следующее: ведущий *киртана* спел *мантру*, хор преданных повторяет ее, и одновременно с хором, в отдельный микрофон, подпевает еще один вокалист. Например, Адити духкха-ха пр., подпевал так на фестивале «*Садху-санга*» Локантха Махараджу и Ваясаки прабху. Йогеш-вара прабху, подпевает так для Адити-дукха ха прабху. Но, для этого действительно нужно очень хорошо и грамотно петь, в противном случае можно все испортить. И повторюсь делать это или нет, зависит от желания ведущего *киртан*.

9. Сцена

Сцена имеет свою особую специфику. Первый важный момент состоит в том, что отстраивать звук перед выступлением, нужно заранее. Проверяйте исправность микрофонов и шнуров до выступления. Это очень важно!

Второй, пожалуй, самый важный момент это мониторинг. Отсутствие мониторов может подорвать энтузиазм даже опытных ведущих *киртан*. Мониторы — это специальные колонки, направленные на сцену, через которые все музыканты слышат себя. Но реальность в том, что чаще мониторов нет, чем они есть. Все колонки направлены в зал, и весь звук уходит туда. При этом звук на сцене проваливается, и вы можете очень плохо слышать себя. Подпевки хора из зала, могут проваливаться вообще, так как вас будут заглушать сидящие рядом на сцене музыканты. Поверьте мне: звук на сцене и звук в зале — это практически всегда не одно и то же. В этом специфика сценического выступления. Как выйти из этой ситуации? Чтобы *киртан* мог набрать силу, вы можете попросить сесть вместе с собой на сцену как минимум восемь человек. Четверо *матаджи* и четверо *прабху*. Главное как минимум восемь. Все они должны сидеть позади ведущего и подпевать так, чтобы он мог четко их слышать. В противном случае раскачать *киртан* бывает очень сложно. Вы можете петь изо всех сил, но в подпевках хора, в зале, будет лишь провал.

Теперь, что касается *мридангистов* и *караталистов*. Если вы попали в ситуацию, когда отсутствует монитор, то важно научиться играть ощущениями, осознавая при этом, что, не смотря на то, что вы можете плохо себя слышать на сцене, в зале вас может быть очень много.

Другой вариант — это просить подыгрывать нам на сцене на второй *мриданге* или *караталах* без микрофона, но для этого нужно быть сыгранными или договориться, иначе вместо игры будет каша. Без взаимопонимания это будет не решать проблему, а усугублять.

10. Эмоции при игре и пении

На мой взгляд, нам как преданным при участии в *киртане* нет смысла имитировать что-то, но и сдерживаться нет смысла. Будьте сами собой, **не стройте из себя никого** и думайте о Кришне. Многие музыканты покачиваются, когда играют, у некоторых очень эмоциональная мимика при пении, а кто-то вообще поет и играет с закрытыми глазами. Не бойтесь самовыражаться. Эмоции всегда привлекательны, особенно, если они чисты и исходят из сердца.

11. В начале нектар в конце яд

Это очень важный момент в котором есть практический и очень болезненный опыт. Ложное эго (гордыня) — это всегда крайности. *Рага — двеша*. Внешне на *киртане* мы можем выжать из себя все, что только можно, но потом будем страдать. Нужно стать луной, а не звездой и служить Кришне и *вайшнавам* всю жизнь. Если мы страдаем, то это была *гуна* страсти. И это было не для Кришны. Ему это не нужно, Ему нужно наше сердце. В общем то совет прост: играть и петь в *киртане* нужно в *гуне* благодати.

Варианты возможных последствий, при участии в киртане в гуне страсти

• Сорвать голос

Очень часто преданные срывают себе голоса. У кого-то он восстанавливается, а у кого-то нет. В чем причина срывов?

1) Мы плохо слышим себя, когда поем и нам приходится кричать. Поэтому заблаговременно позаботьтесь о том, чтобы ваш голос был хорошо слышен в колонки. Это главная причина срывов.

2) Мы поем слишком высоко и громко, чтобы сознательно раскачать людей.

3) Мы поем слишком долго.

4) В экстазе преданности мы громко кричим Харибол, Гауранга и т.д.

Если пункт 1 — это, возможно, объективная причина для срывов, то пункты 2, 3 и 4 — это практически всегда эго.

Исключение: вы чистый преданный, и вы настолько погружены в святое имя, что практически полностью забыли себя. Как результат, Кришна доволен, а вы сорвали голос, но вам все равно.

- **Разбить руки, переиграть мышцы и травмировать суставы**

Ух. Это очень глупо, и очень часто восстанавливается с большим трудом. Разбитая рука заживет, но если вы переиграете мышцы, связки, или не дай Бог повредите суставы, то на этом вы можете закончить свою карьеру как великого *караталиста* и *мридангиста* и остаток своей жизни довольствоваться малым. За 23 года занятий музыкой, примеров, как в обычной жизни так и в ИСККОН я видел массу. Один из них я. Причина? Всегда одна — ложное эго.

12. О «пользе» громких звуков

Уши, как это не странно, тоже склонны разрушаться и могут впредь не восстанавливаться. И некоторые *киртании* в ИСККОН именно по этой причине уже давно имеют при себе слуховой аппарат. Большое количество *каратал*, много *мриданг*, игра или пение под звуковой колонкой, громкий звук — все это может разрушать слух. Много раз преданные жаловались мне, что после безумных *киртанов* они на какое-то время глохнут. Я сам попадался на это не один раз. Поэтому, пожалуйста, будьте осторожны! Но, если так уж хочется громких звуков под колонкой, или вы рветесь быть в центре армии *караталистов*, предварительно вставьте себе затычки в уши, или хотя бы воткните вату.

Чаще всего все эти проявления громкости — это просто *раджас*. Недостаток искренности и духовного вкуса мы хотим компенсировать за счет переизбытка громкости и скорости *киртана*. *Киртан* превращается в дискотеку. Но Кришне нужны ни громкость и скорость, Ему нужно наше сердце. *Караталы* должны звучать как колокольчик на ногах Господа Чайтаньи

при Его танце. *Мриданга* должна как наше сердце биться в унисон с *киртаном*. А петь же нужно красиво, эмоционально, доступно для всех (просто) и с преданностью. Так что берегите уши, самый драгоценный дар Бога.

13. Вовлечение преданных в киртан

Когда *киртан* набирает обороты, можно вовлекать преданных хлопать в ладоши. Это сплочает, и помогает всем почувствовать свою сопричастность с *киртаном*.

Когда ведущий поет Ш, можно вдохновлять преданных протяжно кричать Хариин...бол! Можно кричать Гааа...уранга! *Матаджи* и *прабху* могут перекликаться возгласами — Радхе Радхе! Шьям Шьям! Нитай Нитай! Гаура Гаура! В Индии женщины часто извлекают на *киртанах* звук хулу,хулу, хулу...

Иногда ведущий *киртана* может попросить хор преданных непрерывно петь *мантру* Харе Кришна, или Говинда джая джая Гопала джая джая, а сам параллельно петь протяжно Харе Кришна *мантру* в накладку.

В момент экстаза в *киртане*, *пуджари*, или какой-нибудь прозорливый преданный может трубить в раковину, провозглашая победу Кришны над нашим сердцем. Именно так Кришна, первый раз появляется на страницах «*Бхагавад-гиты*». Он трубит в раковину. Джанардана на нашей стороне, поэтому мы победим!

Я думаю, что все вы слышали использование этих приемов в *киртане*, и понимаете, о чем я говорю.

14. Совместные паузы и ритмические сбивки при игре

Они предварительно выучиваются музыкантами или делаются спонтанно во время *киртана*. Ведущий *мридангист* или *караталист*, показывает какой-то *техай* или паузу, и вся группа *киртана*, в какой-то момент, делает это вместе с ним. Особенно красиво, когда это звучит в быстром темпе.

ГЛАВА 4. ВОСЕМЬ СТУПЕНЕЙ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА



В процессе анализа и изучения музыки можно выделить восемь ступеней, через которые закономерно проходит, или должен проходить, в своем развитии каждый музыкант.

1. Теория

Хотя музыка — это больше практическая наука, чем теоретическая, тем не менее, понимание теории в ней очень важно. Теория подобна карте, заглядывая в которую, я могу правильно видеть цель и расширять границы своего познания и дальнейшего развития. В каком-то смысле, она помогает правильно увидеть идеал, к которому мы должны прийти, хотя естественно больше всего она воспринимается от личности. В целом, музыкантов можно разделить на три большие группы.

1) *Бхавики* — эмоциональные музыканты. Они, в основном, чувствуют музыку, как наука она мало их интересует. Просто играют и поют. Скажем так: «У людей есть дар». Также их

отличительная черта состоит в том, что они, как правило, не любят учиться, но если начинают, то могут очень быстро стать гениями. Хотя, как это ни печально, часто эти люди очень горды.

2) *Ньяяки* — логики. Это категория музыкальных *гьяни*. Один из них — ваш покорный слуга. Они все пропускают через разум, понимают все музыкальные ходы, гармонии и закономерности. Но зачастую они могут не быть такими эмоциональными, как первые, и будут играть и петь очень отстраненно.

В редких случаях, когда две эти стороны сочетаются в одной личности, получаются музыкальные гении. Например: саксофонист Джон Колтрейн, или гитарист Стивен Маклафлин.

3) *Чистые преданные* — это чистые преданные. Что бы они ни играли и ни пели, Кришна это принимает, и это совершенство жизни.

Чтобы освоить теорию музыки естественно нужно изучать написанные на эту тему *шастры*, книги, методички и учебники. Но надо ясно понимать — ничто не заменит живого общения. Поэтому ищите живого учителя. Также важно учиться слушать музыку аналитически, пытаясь понять ее закономерности и структуру. Специально слушать и анализировать: так..., а что сейчас происходит? Какая *рага*? Какой *тал*? Сейчас импровизация, а сейчас кульминация, а сейчас что? и т.д.

2. Техника игры

Почему то, некоторые незрелые музыканты считают, что обучение музыке начинается только с этого уровня, и как правило они не идут дальше этого.

Правильная постановка

Очень важно с самого начала наших занятий обратить на это свое внимание, ибо от этого будет зависеть очень многое в нашем дальнейшем владении инструментом. Правильной постановке нас должен научить живой человек. В крайнем случае, видео уроки, но никак не книга.

Звук

Музыкант начинается со звукоизвлечения. **Это фундаментальный принцип.** Если с самого начала не думать об этом, то нас очень сложно назвать музыкантами. Советы очень простые: прежде всего, нужно научиться слушать хороших музыкантов и медитировать на их игру; нужно искать и **желать** извлекать красивый мелодичный звук из инструмента. Работайте над этим **очень важным моментом** с самого начала. Нет зрелища печальнее на свете, чем техничный музыкант с грубым и размазанным звуком.

Владение инструментом

Прежде всего, сюда входит наша способность извлекать разнообразные звуки из инструмента, *аланкары* (украшения при игре), способность играть быстро, разнообразно и технично. Для овладения инструментом, прежде всего, нужно заниматься по методике:

- научиться правильной постановке тела, рук и пальцев;
- научиться извлечению разных звуков из инструмента;
- полностью освоить *хаста садхану* (практику для разработки рук и пальцев);
- и только после этого можно приступить к разучиванию мантр или мелодий для *киртана*;
- научиться извлечению *аланкаров* (украшений при пении и игре);
- и *техаев* (ритмических переходов при игре на ударных инструментах).

Освоив все это, в совокупности, можно сказать, что вы овладели игрой на инструменте. Но, как правило, все начинают свои занятия с *техаев* и *аланкар*! Что сделаешь? Мы сами вправе выбирать, как нам жить.

Выносливость при игре

Выносливость, в большей степени зависит от правильной постановки рук и способности расслабляться при игре, чем от физических данных. Но, если вы устали, совет прост — отдохните. Никому не нужны мертвые герои.

Правильные занятия

Заниматься нужно медленно!!! Разучивая любое упражнение или мантру нужно играть их абсолютно правильно в медленном темпе, постепенно повышая скорость. **Очень важно делать это!!!** Это главное препятствие — механичность при занятиях и быстрый темп. **Это абсолютно бесполезные занятия!** Если учиться так, то все забалтывается и остается в форме **недоваренной каши, уже навсегда.** Я встречал даже очень опытных музыкантов, которые могут играть только быстро или в определенном темпе, потому что они никогда не занимались медленно.

3. Ритм

Ритм — это один из самых главных принципов в музыке. Он подобен нити из цветочной гирлянды. Ее не видно, но если она порвется, то вся гирлянда тут же рассыплется, несмотря на всю красоту ее цветов. Кришна приводит эту аналогию в *«Бхагавад-гите»* 7.7: *«майи сарвам идам протам сутре мани-гана ива»*: *«...все сущее покоится на Мне, подобно жемчужинам, нанизанным на нить»*. Мы можем не видеть Кришну, поддерживающего весь мир, но если убрать Его из творения, оно тут же распадется на атомы. Поэтому ритм в *киртане* очень важен. Это сердце *киртана*, а святое имя — его душа. Если наше сердце бьется неправильно, то у нас возникнет аритмия и пострадает все тело, поэтому очень важно играть ритмично, особенно если мы играем на ударных инструментах. **Лучше играть просто и четко держать ритм, чем играть технично, но без ритма.** Ошибка очень многих музыкантов в том, что они не уделяют должного внимания ритму в своей игре. Но, мы должны очень ясно понять: какими бы мы не были технарями, если в нашей игре нет ритма — все бесполезно. Повторюсь еще раз: если мы играем на музыкальных инструментах, в особенности на ударных, то у нас просто нет этой роскоши — играть неритмично. **Лучше играть просто, но в ритме.** Весь *киртан* зиждется на ритме, и именно он (после святого имени) больше всего вдохновляет людей.

Как научиться играть ритмично? Западные музыканты рекомендуют метроном. Но, на мой взгляд, от длительного

общения с метроном можно стать таким же «ритмичным» как он. Человеком с железным сердцем. И хотя современные индийские музыканты иногда используют эти ритм-машины для своих концертов, это никак не соотносится с изначальным, живым ритмичным исполнением. Причина, по которой люди могут играть неритмично, кроется в двух основных вещах.

Грубая причина: мы изначально занимались неправильно, и заучивали *мантры* неосознанно и в быстром темпе. Играли, как говорится, «куда пальчики понесли». Такие неосознанные занятия никогда не приведут к ритмичной игре. Чуть выше мы уже описали, как заниматься правильно.

Тонкая причина: человек эгоист и имперсоналист. Ему очень трудно слушать других и в принципе подстраиваться под кого бы то ни было. Как сказал Махатма Ганди: «*Жизнь — это неразрывно связанное целое*». Поэтому неудивительно, что наш повседневный менталитет переносится на *киртан*. *Санкиртана* — это совместное воспевание святого имени, когда Кришна в центре, в форме святого имени, а все остальные служат Ему. Но если в центре мы, то нам будет очень сложно внимательно слушать солиста и идти за ним. Мы всем будем навязывать свой ритм. Желание быть в центре, то есть Богом, именуется как «психологический имперсонализм». Поэтому выход — в смирении. Я не центр. Не считая себя выше и лучше других, внимательно слушайте солиста и идите за ним. Поэтому, как бы странно это ни звучало, но играть ритмично нам поможет внимательная *джапа*.

При обучении ритму, можно использовать *тхеки*, мы уже объяснили их ранее, но главное не это. Главное в своем сознании быть последователем, а не лидером, тогда Кришна обязательно поможет нам.

4. Стил

Очень важный и тонкий аспект. Итак, относительно этой ступени развития существует два момента:

- Наша собственная стильная игра;
- Стильный аккомпанемент.

Я постараюсь раскрыть оба этих момента, хотя это очень сложно точно передать с помощью слов.

Наша собственная стильная игра

Мы обречем чувство стиля тогда, когда начнем улавливать не просто внешнюю технику исполнения, а эмоцию, настроение, или вкус, стоящий за ней. В нашей философии это именуется термином *бхава* (настроение) и пропитаться ей (*бхавой*) можно лишь в общении с теми, у кого она есть. Внешняя форма (*рупа*) может быть одна и та же, но настроение (*бхава*) разное. Наверняка вы обращали внимание на то, что профессионалы могут играть очень просто, но при этом люди все равно заморожены их игрой. Внешне мы можем повторить все то же самое, но при этом наше исполнение может вызвать прямо противоположный эффект. Почему? Потому что один способен передать своей игрой эмоции (*расу*), а другой нет. Поэтому, если мы хотим научиться играть стильно (вкусно), нужно: слушать, слушать и еще раз слушать профессиональных музыкантов. Общаться с ними и служить им. Чувство стиля — это тонкая вещь и она перенимается лишь в процессе общения.

Стильный аккомпанемент

С этим моментом немного проще, потому что существуют определенные закономерности и традиции как, и что подыгрывать ведущему на *киртане*. Хотя, несомненно, в конце концов, и это нужно будет научиться чувствовать, но нужно же с чего начинать. Итак, стильный аккомпанемент — это, когда я своей игрой поддерживаю и углубляю то настроение *киртана*, которое задает его ведущий. **Профессионал — это не тот, кто играет много и сложно, а тот, кто во все привносит гармонию своей игрой.**

Например, мы пришли на *харианаму* и наше служение играть на *мриданге*. Ведущий *киртана* начинает петь простую бенгальскую мелодию из двух частей, преданные синхронно танцуют, а мы начинаем играть сложные *Вриндаванские* ритмы и *техави* которые недавно разучили, слушая самых лучших *мридангистов* из группы *киртана* Аиндры прабху. Знакома вам такая ситуация? Как звучит? Гармонично? Все будут довольны? Вместо

того чтобы играть просто и четко держать ритм, для удобства танца, мы просто хотим показать себя. Простота не является абсолютным правилом для *харинам*, ибо иногда ведущему может нравиться сложная игра на *караталах* и *мриданге*, но как правило, он и поет в этот момент по-другому. Иногда, «сольный концерт для *мриданги* и хора преданных» можно услышать на утренних храмовых *мангала арати*. Я думаю, вы все понимаете, о чем идет речь.

Другой пример: ведущий *киртана* поет простую протяжную мелодию из двух частей, а мы начинаем играть какие-то ломанные ритмы и рваные *техай*. Это может быть уместно, когда ведется энергичный *киртан* стоя, и преданные танцуют, но в данном случае нужно играть что-то более ровное, мелодичное, и стабильное постепенно раскачивая ритм. Исключением является кульминация такого *киртана*, когда приемлемо любое разнообразие, но никак не в начале и даже не в середине его. Повторюсь, это не является абсолютным правилом. У разных *киртаний* (вокалистов) могут быть разные вкусы, но принцип один: если мы не улавливаем настроение ведущего и не пытаемся подчеркнуть и углубить своей игрой его эмоции — то мы не музыканты, даже если мы думаем о себе очень много и можем играть очень быстро и сложно. **Профессионал — это не тот, кто играет много и сложно, а тот, кто во все привносит гармонию своей игрой.**

Если же *киртан* исполняется в стиле Аиндры прабху, или Адити дукхаха прабху, в котором всегда присутствует очень много музыкальных красок и разнообразия — можно «отвести душу». Да и то, уверяю вас, что даже Аиндра прабху не любил людей с ложным эго. Повторюсь третий раз, поскольку это очень важно: **«Профессионал — это не тот, кто играет много и сложно, а тот, кто во все привносит гармонию своей игрой».**

Принцип простой: мы последователи и слуги, а не наслаждающиеся и лидеры. В этом настроении суть стильного аккомпанемента.

ВНИМАНИЕ!

Если вы утвердились в четырех вышеописанных ступенях, поздравляю вас! Это музыкальная *ништха*, середина пути. Теперь вы можете осторожно продвигаться дальше.

Переход на следующие четыре этапа развития музыканта, знаменует начало принципиально нового уровня нашего развития. Как правило, про таких людей говорят: «Талант от Бога!». Да, именно от Него. Но это не означает, что все это низшло на них просто так, по воле случая. Все это, результат их длительных усилий (аскез), силы желания и милости Бога. Но, в конечном счете, если быть честным до конца, это должно снизойти на нас по милости Кришны. Он источник всех талантов.

5. Импровизация

Итак, со временем, по мере роста нашего профессионализма, и когда мы утвердились в первых четырех ступенях музыкального образования, мы можем начинать импровизировать, то есть становится спонтанными в своей игре. Это подобно постепенному переходу от *вайдхи* (регулируемой практики) к *рагануга* (спонтанной практике) *садхана бхакти*. Но быть спонтанным — не значит, что наша «спонтанность» будет нравиться только нам, а не всем собравшимся преданным. Это не спонтанность — это эгоизм и *сахаджия*.

Например, эта «спонтанность» может выразиться в виде:

- 1) Чрезмерно громкой игры на *караталах* и *мриданге*;
- 2) В выдумке, каких-то своих, странных *мантр*;
- 3) В навязывании солисту определенной манеры исполнения, то есть нестилизованной игры.

Важный момент!

С удовольствием повторяюсь. Например, если это утренняя служба или *харинама*, то как правило, играть надо просто и четко, выдерживая ритм. Но при исполнении *киртанов* в стиле Аиндры прабху, возможны сложные, постоянно меняющиеся *мантры* и частые, длинные *техай*. **Это очень важно!** Не нужно устраивать мастер класс по игре на *мриданге*, сыграв все, что вы знаете за пять минут, пока на утренней службе поется *Нрисимха-пранама*.

- 4) В постоянном замедлении или ускорении темпа киртана.

Что же такое правильная спонтанность? Настоящая спонтанность означает: во время *киртана*, мы должны улавливать эмоции солиста и своей игрой подчеркивать ту эмоцию, которую он пытается выразить. Вы становитесь, спонтанным в команде. Это и есть истинная, правильная спонтанность. **Прежде всего, нас должно заботить звучание группы в целом.** Все играют под солиста, в команде, и вместе пахтают нектар святого имени для удовлетворения Кришны. И если при этом нужно играть очень просто и тихо, то вы выдерживаете это настроение, если нужна «техника и шакти», то вы даете это. Это и есть правильная спонтанность — смирение. Парадоксальный факт, но иногда бывает очень сложно петь киртан со «спонтанными» профессионалами.

Важный момент!

Наша спонтанность должна быть основана на мелодических и ритмических приемах, которые уже есть в нашей музыкальной традиции. Чтобы играть спонтанно, нужен большой багаж *аланкаров*, *мантр* и различных *техаев*. Если мы не знаем их, то наша «спонтанность» может восприниматься очень странно, так что занятий по какой-либо системе нам все равно не избежать. Для этого очень важно слушать профессиональных музыкантов. Через слушание нам постепенно откроется все. Таков *ведический* процесс познания — *шраванам*. На первых порах лучше всего выучивать какие-то *техаи* и *аланкары* отдельно, а потом аккуратно вставлять их в *киртан*. И напоследок, все же хочется напомнить:

Не увлекайтесь спонтанной игрой сразу!

Сначала правильная основа, а потом спонтанность. Иначе, как я уже упоминал, наша «спонтанность» будет удовлетворять только нас, а не всех собравшихся преданных. В нашей философии, это называется красивым термином *сахаджия*. Для начала научитесь хорошо играть и петь простые вещи, а потом, через слушание и смирение, вам откроется все. Как однажды сказал Шрила Прабхупада: «Сначала работа — *самадхи* потом».

6. Сочинительство

Однажды, Моцарта спросили: «Как вы сочиняете такую красивую музыку?». Он улыбнулся: «Я не сочиняю, я просто слышу ее и записываю». Все это — результат длительных аскез и милости Бога.

Расскажу несколько забавных историй из своей жизни. Мне доводилось знать одного человека, мечтающего стать великим композитором, автора таинственной оперы под скандальным названием «*Отец — потец*». Когда однажды, по воле случая, я попал к нему в квартиру, там не было видно пола, ибо он весь был завален «гениальными» нотными листами с новыми «шедеврами». Хотя по факту, он был человеком очень мягкого сердца. Я никогда не чувствовал себя хоть как-то ущемленным в его обществе. В другой раз, в нашем музыкальном училище, проходил конкурс композиторов, на который случайно попал ваш покорный слуга. Незабываемое впечатление на меня оказало произведение под мистическим названием «*Что-то страшное грядет*». Парадоксально, но именно оно заняло первое место в конкурсе. Когда я слушал эту композицию, у меня возникло ощущение, полностью описываемое ее названием. Лишь из страха перед заведующим отделением я с трудом сдерживал свой нервный смех. Автор произведения, имел репутацию «серьезного человека» и так или иначе жюри не стало ее подрывать. Так вот. Очень часто, сочиняя свои новые гениальные мелодии и техаи, мы хотим идти по стопам этих, так называемых, *ачарьев*. Россия — страна непризнанных гениев. Но нужно ясно понимать, что настоящая музыка, подобно стихам, должна в какой-то момент снизойти на нас, как результат нашей медитации, искреннего труда и главное, милости Бога.

7. Собственная манера игры

Своя ярко выраженная манера игры и пения — это очень редкое явление даже у профессиональных музыкантов. Таких людей всегда единицы. Как правило, все работают под кого-то.

И если мы все же видим, какую-то яркую индивидуальность, это может означать несколько моментов:

1) Это результат сильного желания этой личности и длительных аскез, когда весь наш опыт суммируется в виде этой индивидуальности. По-простому говоря, он (она) это заслужил.

2) Полная психологическая раскрепощенность, когда музыкант не боится быть самим собой. Ложное эго постоянно будет толкать нас играть чужие роли, чувствуя собственную неполноценность, но в какой-то момент мы просто отвергнем все это и начнем честно выражать себя, не боясь мнения толпы.

Если быть откровенным, своя уникальная исполнительская манера — это всегда дар Бога. Талант — искра Божья в человеке. А если быть честным до конца, то это и есть Он, а точнее искра Его великолепия проявленная через нас.

8. Эмоции и настроение

Настроение служения — это самый ценный дар Бога и редкое сокровище в этом мире. Даже если музыкант успешно миновал все семь предыдущих ступеней своего развития, он может с большим энтузиазмом продолжать заниматься музыкой для себя. Обычные люди никогда не идут дальше этого. Максимальный уровень, на который могут подняться музыкальные гении этого мира — это *гьяна*. Но за пределами *гьяны* вечно сияет царство *бхакти*, и доступ туда лежит не через личные достижения, ибо научиться настроению служения труднее всего. Как? Вы все знаете это. Слушание *Шримад Бхагаватам* и служение возвышенным преданным, черпающим единственный смысл своей жизни в радости Кришны. Смирненное сердце и желание служить.

Что касается эмоциональности, то нам следует стараться петь и играть на инструментах именно так. Потому что в этом суть музыки — выражение своих эмоций и любви к Кришне. Если быть честным, то всегда можно почувствовать, где мы перегибаем палку и просто начинаем играть на публику. Кришна всегда дает нам эти подсказки из сердца. Наше дело маленькое:

просто научиться слышать, когда и что Он нам говорит. Слышать, и просто быть самим собой. Если нет любви, то фисгармония не помощник. Также, чтобы научиться петь и играть эмоционально, важно смотреть, как не бояться выражаться, воспевая святое имя, старшие *вайшнав*ы: Е.С.Шиварама Махарадж, Говинда Махарадж, Аиндра прабху, Адити дукхаха прабху, Локанатх Махарадж и т.д.

Самое главное, постепенно начнет происходить само собой, по мере наших искренних попыток практиковать сознание Кришны. По мере нашей зрелости, прожитых испытаний и уроков от Кришны, милости нашего духовного учителя и *вайшна*вов, в нашем сердце начнет пробиваться самое ценное — чувство разлуки с Господом. Иногда, бережно охраняемое Богом, оно будет изливаться в одиночестве, а иногда на *киртан*е в кругу любящих преданных. Мы будем искренне звать Кришну, и все остальное будет казаться неважным, кроме стремления нашей пробудившейся души снова быть с Ним.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Обучайте других! Это очень важный момент. Обучая других, мы сами более глубоко понимаем то, о чем рассказываем. Иногда понимание какого-то момента приходит только в этом процессе обучения. Это очень важный принцип! Если мы что-то отдаем, милостивый Кришна всегда даст нам взамен какое-то новое понимание. Это вечный принцип. Поэтому делитесь реализациями, не будьте скупцами! Обычно, когда что-то дается нам с большим трудом, нам жалко расставаться с этим. Так действует ложное эго.

Оно боится, что, раскрыв кому-то свои секреты, мы потеряем сферу нашего влияния и контроля (пратиштха). Но этот принцип жизни далеко не брахманический, не говоря уже о духовном. Когда я начал учиться вайшнавской музыке, было замечено, что далеко не все хотят показывать свои исполнительские секреты. Я сам такой же. Сознаюсь честно — грешен. Но, в конце концов, чья это интеллектуальная собственность? Давайте просто делать это! Давайте щедро делиться тем ценным, что Кришна дал нам! Тогда, несмотря на собственную скупость, мы очень быстро заметим, что через очень короткое время мы обретем новые реализации по пению и игре. Мы ничего не потеряем, обучая других, и дадим преданным шанс улучшить свое служение. И, как говорит Бхактивинод Тхакур, приобщая других к служению Кришне, мы получим свои «проценты».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Итак, в этой книге я описал часть своего опыта, накопленного за семь лет изучения и преподавания *вайшнавской* музыки в российском ИСККОН. Я описал базовые принципы *ведической* музыки, *киртана* и игры на *вайшнавских* музыкальных инструментах, углубившись в детали ровно настолько, насколько позволил мне Бог. Пусть это будет вашей работой, о пытливый читатель! Я молюсь Господу, чтобы нашелся искренний человек, который бы изучил и раскрыл все наше музыкальное наследие, достойно представив его членам ИСККОН, исправив, таким образом, все мои возможные ошибки. Если я могу благословлять, то все мои благословения уже даны этому человеку. Если этот скромный труд подтолкнет кого-то на это служение, я буду искренне рад.

Надеюсь, что милостивые *вайшnavы* останутся довольны моими попытками служить им и благословят меня на честное служение *гуру* и Кришне.



Вся слава Шриле Прабхупаде!

Для заметок

Для заметок

Для заметок