

УДК 781.7(54)

## ПИТАННЯ ПРО ПОНЯТТЯ “ГХАРАНА”<sup>1</sup> У ТРАДИЦІЙНІЙ ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГІНДУСТАНІ (НА ПРИКЛАДІ ШКОЛИ КІРАНА)

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1/251, 79000 Львів, Україна,  
тел. 8 0322 239 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

На підставі матеріалів, зібраних під час теренового дослідження у Північній Індії та аналізу студій як вітчизняних, так чужоземних авторів, уперше в українському етномузикознавстві розглядається одна з найважливіших концепцій професійної музичної культури усної традиції Південної Азії – гхарана, її походження та характеристичні компоненти. Це явище пропонується проаналізувати за допомогою ближчого ознайомлення з однією з найпотужніших музичних традицій Гіндустані – Кірана.

*Ключові слова:* гхарана, традиція, родовід, Кірана, гуру, кхаяль, гаякі, рага, співець, Устад Машкур Алі Кхан.

Одним із знакових явищ у традиційній професійній музиці<sup>2</sup> Гіндустані<sup>3</sup>, репрезентанта “високої класики” орієнтальної культури, є гхарана. Низка досліджень фахівців різних країн [18; 19; 17; 24; 32; 34; 36]<sup>4</sup>, обговорення на сторінках періодичних видань та розмови на цю тему в середовищі носіїв традиції (виконавців та теоретиків регіону) підтверджують актуальність явища. Однак, як засвідчують вищевказані джерела, а також проведені теренові дослідження<sup>5</sup>, поняття

<sup>1</sup> Українську транслітерацію цього слова, згідно із його звучанням в інтерпретації носіїв мови (гінді, урду), можна було б передати 1. “гга:ра:на:”. Запропонований варіант є найточнішим фонетичним відповідником оригіналу, але не відповідає нормам української транслітерації; 2. “га:ра:на”. Цей варіант зустрічається в українській транслітерації, зокрема, індійських прізвищ, напр. Ghosh – Гош. Видається доцільним якнайближче відтворити поняття, яке вперше з’являється в українській термінологічній базі, згідно з його оригіналом, не порушуючи існуючих вітчизняних норм – пропонується середній варіант – гхарана. Таке рішення було прийнято також після обговорення варіанту написання із носіями різних індійських мов (головно гінді та урду), що зараз перебувають в Україні, та колегами індологами, викладачами Національного університету імені Тараса Шевченка та Національного університету імені Івана Франка. Тим більше, даним варіантом активно послуговуються в російській музичній індології [17; 14, с. 17], а також така інтерпретація слова не є віддаленою від інших світових відповідників, зокрема англійського “gharana”, де англійське “h” згідно українських норм може транслітеруватись як “г” або “х”.

<sup>2</sup> Дане поняття стосується однієї з сфер музичної системи, що розвинулась у культурах, які досягли найвищого духовного рівня і одним із репрезентантів якої є музична культура Індійського

гхарани позбавлене однозначності трактування, що стосується як терміна, зокрема, його обсягу та походження, так самої історії явища.

### Дефініція

Слово “гхарана”, за однією з версій, походить від слова “гхар” (гінді) і в самих індійських джерелах інтерпретується щонайменше двома значеннями з великою часткою спорідненості, однак акценти в них розставлені по-різному: одне з них ширше – “дім, господа” [31, с. 82] (англійською мовою, якою часто послуговуються індійські дослідники, це слово “house”, яке може перекладатись, окрім зазначених, також як “рід”, “династія”, “родина” [2, с. 256 ] ) та дещо вузче – “сім’я, родина” [44, с. 62] (англійською “family” [2, с. 199] ). Інший варіант етимології терміна зазначений в одному із гінді-англійських словників [35, с. 286]. Згідно з цим джерелом, термін “гхарана” сформувався від скороченої форми слова “гхараятана” (“gharayatana”), що можна було б пояснити як “зустріч у домі” або “передача традиції в домі”. Таке пояснення, як видно, є конкретнішим і, окрім того, проливає світло на сутність явища, зокрема, одну з найфундаментальніших його рис.

Саме цю ознаку трансмісії традиції або школи в широкому розумінні слова, дослідники кладуть в основу визначення поняття, при тому щоразу по-різному

---

субконтиненту. У музично-культурній системі Індії виділяється декілька пластів: музика племінна, народна, що передусім пов’язана з аматорським музикуванням, та музика професійна, яка має внутрішній поділ на народну та придворну (класичну, високу, а з позиції найновішої доби – міську, клубну). При значних відмінностях цих груп, їх об’єднує усне побутування та спадковість традиції. Запропоноване тут формулювання з одного боку підкреслить цю суттєву рису індійської музичної культури, бо, як зазначав індійський дослідник Чайтанья Дева, “...індійська музика, як класична, так і народна, завжди традиційна за своєю суттю...” [7, с. 131]. Цю ж думку щодо арабської музики обстоює й Ізабелла Еолян у праці “Традиційна музика Арабського Сходу”: “...термін “традиційна музика” Арабського Сходу” охоплює всі пласти музичного спадку арабських народів: фольклор, професійну і культову музику (за винятком найновіших форм творчості, що виникли як результат засвоєння європейської композиторської техніки)” [8, с. 6]. З іншого боку, це формулювання допоможе уникнути звуження професійної сфери музикування виключно до елітарної чи, навпаки, народної, оскільки ці дві траєкторії на даному національному ґрунті могли перетинатись, а точками перетину були як репертуар, так і засади музикування. Подібна риса перетинання двох розгалужень професійної музичної традиції зустрічалась і в перській музиці, зокрема давній [4, с. 17], з якою індійська музика контактувала чи не найплідніше [4, с. 25].

<sup>3</sup> У класичній музичній культурі Індії вирізняють дві великі традиції: Гіндустані та Карнатак [7, с. 23-24]. На сьогодні, традиція Гіндустані охоплює значну територію від Бангладеш через Північну і Центральну Індію до Пакистану і простягається аж до Афганістану. Гіндустані сформувалась, як зазначається у джерелах [45, с. 6; 1, с. 515-516], приблизно у XIII-XIV ст. у зв’язку із значним впливом на професійну музичну традицію Індії, котра культивувалась головню при дворах, персо-арабської культури, що було значною мірою пов’язано із запровадженням ісламського правління в північній частині Індії [30, с. 81]. Однак, як мовилось вище (прим. 1), існують також свідчення про те, що індійська музика “контактувала” із перською значно раніше, при тому не лише зазнавала її впливів, але й сама впливала на перську традицію [4, с. 30]. Яскравим прикладом таких контактів був період за часів одного з найвизначніших покровителів мистецтва в Персії Вархрама (420-475), оспіваного в епосі як Бахрам Гур [4, с. 25].

<sup>4</sup> Для прикладу тут наводяться лише ті монографічні дослідження та спеціальні студії, які були доступні авторові.

<sup>5</sup> Окрім порівняльних студій спеціальної літератури, висвітлення проблеми базується на особистих експедиційних дослідженнях, проведених у липні-серпні 2009 р. в містах Делі, Кольката, а також селищі Каірана (район Хар’яна, штат Уттар-Прадеш на півночі Індії).

інтерпретуючи її та акцентуючи різні аспекти цієї характеристики. Ось декілька з них: “школа обмежена певною територією” [41, с. 219] (територіальний), “метод або школа імпровізації класичних пісень” [43, с. 186] (музично-стилістичний) або “сімейна традиція” [44, с. 62; ] та “угруповання музикантів за родом занять та рівнем в суспільстві” [30, с. 89] (соціальний).

В інших джерелах поняття “гхарана” окреслюється як стиль або музичний діалект [7, с. 112] (що так чи інакше є пов’язане із попереднім означенням або ж його наслідком), а зокрема: “музичний стиль, який передається через навчання гуру певного роду” [45, с. 91], “музичний сімейний родовід певного вчителя, і звідси стиль певної сім’ї” [46, с. 345], “поняття гхарани стосується групи музикантів, які дотримуються приблизно того самого стилю...” [31, с. 82]. Крім того, порівняння цих свідчень, висловлених як індійськими, так і європейськими індологами, розкриває дві дещо відмінні тенденції “надбання стилю”: приналежність до певного роду, сім’ї та відсутність або необов’язковість такої потреби.

Трапляється, що в одному й тому ж джерелі автор пропонує різні трактування поняття, як у дослідженні Четана Карнані: спочатку дослідник акцентує увагу на стилістичній прикметі гхаран, як зазначалось вище, а потім дописує таке: “Гхараною є до певної міри мистецьке коло, у якому всі музиканти мають певні спільні цінності” [31, с. 82], очевидно, маючи на увазі цінності не лише стилістичні чи музичні. Обмірковуючи вищезазначене, спостерігаємо, що той чи інший автор загострював одну із граней поняття згідно із особистими науковими зацікавленнями або з найсуттєвішою, на його погляд, рисою явища. При тому, позірним є те, що явище гхарани є складне, багаторівневе, і так чи інакше пов’язане з різними елементами.

Одне із найповніших тлумачень, яке висвітлює багатогранність поняття “гхарана”, подано, зокрема, в праці “Музичне життя в Північній Індії” Деніела Ноймана, який провів значну кількість теренових досліджень в різних музичних осередках у містах та селищах Індії [40, с. 11-12]. У п’ятому розділі його праці зазначається, що “хоча гхарана може означати різне для різних людей, концепція зводиться до такого значення: родовід спадкових<sup>6</sup> музикантів, їхні учні, послідовники, та певний музичний стиль, який вони репрезентують” [40, с. 146]. Подібне “багаторусне” визначення подає також Роберт Олікала у відомому енциклопедичному виданні Гарланда, а саме одному з томів, присвяченому музичній культурі Південної Азії [42, с. 377]. Для характеристики гхарани Роберт Олікала, автор статті про соціальну організацію музики та музикантів у північній частині Індії, пропонує три складові поняття явища: 1. Династія, що налічує щонайменше три покоління; 2. Видатний засновник у минулому і принаймні один нині діючий і шанований член роду; 3. Впізнаваний музичний стиль. Підтвердження думки європейських індологів знаходимо, зрештою, і в праці індійського вченого Р. Мети про традицію гхаран в індійській класичній музиці: “У підтекст слова гхарана входять сімейний (спадковий), соціологічний, суспільний та професіональний чинники... Сучасне ж трактування слова підкреслює, більш ніж будь-що інше, головню два аспекти: 1. Традиція (її стабільність та безперервність...)”<sup>7</sup> та 2. Стиль (характерний спосіб вираження митця) [36, с. 104]. Саме ці складові “формули”

<sup>6</sup> Це слово (в оригіналі hereditary) можна також потрактувати як “традиційних” [2, с. 249].

<sup>7</sup> Тут перший чинник відображає перші два пункти формулювання Ноймана та Олікали.

гхарани, які виводить Р. Мета, покладені в основу аналізу одного із таких виявів (школи, стилю чи традиції, як зазначалось вище) професійної музичної культури Північної Індії.

### **Традиція**

Гхарана Кірана – одна з непересічних традицій у контексті професійної музичної творчості Гіндустані. Вибір для детальнішого огляду явища на прикладі саме цієї гхарани був зроблений з огляду на декілька обставин. Передусім, завдяки своїм характеристикам, про які йтиметься далі, вона належить до найшанованіших та найпопулярніших нині традицій музики Гіндустані. Свідченням того є якнайкращі характеристики стилю Кірана у різного типу джерелах: енциклопедіях [49, с. 177-178] та монографічних дослідженнях. Зокрема, як про одну з найпопулярніших про неї пише відомий індійський дослідник Чайтанья Дева в огляді індійської музики [7, с. 111]; також знаходимо вирізнення цієї традиції з-поміж інших в одному з найновіших досліджень Віджая Кічлу про гхарани у вокальній музиці Гіндустані, опублікованих Академією традиційного мистецтва (Sangeet Natak Akademi) у Нью Делі. Автор дослідження пише: “З усіх домінуючих співочих стилів Кірана практикується найбільше, можливо, саме завдяки привабливості її мелодії...” [32, с. 109]. При тому, що ця традиція представляє сьогодні насамперед вокальний напрям, її представники започаткували та розвинули різні спеціалізації традиційного професійного музикування, будучи в минулому як інструменталістами (гра на сольних та акомпануючих інструментах), так і співцями [50, с. 3]. І, врешті, одним з найважливіших аргументів для зосередження саме на цій традиції були особисті зустрічі із представниками гхарана Кірана різних поколінь, обговорення з ними під час інтерв’ю засадничих питань, пов’язаних з цією традицією, та пізнання її впродовж практичних занять з гуру Академії традиційної музики (Sangeet Research Academy) в Колькаті Кхансагебом Машкурмом Алі Кханом, одним із провідних представників традиції<sup>8</sup>.

### **Народження чи відродження?**

*Ця оповідь потребує  
Трьох поколінь  
Вона набирає сили лише у третьому  
Повторенні, Колі, Оновленні...<sup>9</sup>  
(Умашанкар<sup>10</sup>, “Ця оповідь потребує”  
із збірки “З минулого століття”, 2007 р.)*

Гхарана Кірана, що зараз пов’язується, передусім, із вокальною традицією [43, с. 185-186; 39, с. 257], була сформована завдяки музичній діяльності двох

<sup>8</sup> Дослідження проводилось протягом липня-серпня 2009 р. у містах Делі, Гургаон, селищі Каірана та Колькаті на базі Академії традиційної музики (Sangeet Research Academy). Загалом було проведено 34 сеанси, опитано 20 інформантів, серед них 9 – репрезентанти традиції Кірана, зокрема у Делі – Пандітджі Мані Прасад, його син – Діпак Кумар, Акхтар Наваз та його син Амджад Алі Кхан; у Колькаті – Кхансагеб Машкур Алі Кхан та його дочка Сагана Кхан, Мубарак Алі Кхан, Аршад Алі Кхан, Сунак Чатерджи.

<sup>9</sup> Переклад О. Коломиєць.

<sup>10</sup> Умашанкар – звукооператор, документаліст, етномузиколог, дослідник з питань акустики, поет; багатолітній співробітник фоноархіву Центру Етномузикології при Американському інституті індійських досліджень в Гургаоні біля Нью Делі. Умашанкар надав значну допомогу у пошуку матеріалу для цього дослідження та низку цінних зауваг.

династійних музикантів – Абдула Каріма Кхана (1872–1937) та його племінника Абдула Вагіда Кхана (приблизно 1886–1948), предки та родичі яких музикували при дворах різних правителів Індії. Останній з названих музикантів був близьким родичем Устада Машкура Алі Кхана (фото 3), що, як уже мовилось, є основним інформантом та джерелом цього дослідження. Музична кар’єра двох старших музикантів збіглася зі складним періодом функціонування професійної музики усної традиції на території цілої Індії, зокрема її північної частини. Цей час, властиво, і був пов’язаний із формуванням явища гхаран у культурі Гіндустані. Після падіння імперії Моголів у 1857 р. [45, с. 18], при дворах правителів якої професійні музиканти мали належне та стабільне забезпечення [30, с. 88; 49, с. 6], Північна Індія була поділена на ряд більш чи менш впливових князівств зі своїми вже менш могутніми правителями. Багато їх опинилося в складних політичних та економічних умовах. Традиція наймати професійних музикантів не зникла, але ослабла. Відтак, частина музикантів, що були пов’язані з певною територією правління, наймалися на службу у місцевих правителів, інша ж частина була змушена шукати забезпечення деінде. Прикметно, що музикантів “ідентифікували” згідно з місцем їхнього походження, навіть якщо воно розсташовувалось на значній віддалі [34, с. 3]. Так народжувались гхарани. Традиція Кірана не була винятком.

Розміщення населеного пункту під назвою Каірана<sup>11</sup>, звідки й походять родоначальники гхарани, відносно близьке до столичного міста Делі<sup>12</sup>, що зумовило приналежність ряду музикантів цієї традиції до Делійського дарбару<sup>13</sup> аж до середини ХІХ ст. Інші ж наймалися до правителів Гваліюру, Індору, Джайпуру та інших осередків [33, с. 6]. У другій половині ХІХ ст. ситуація ще більше ускладнилася. Умови музикування при дворах ставали все менш сприятливі, а традиція наймання музикантів на довготривалий термін відходила в минуле. Відтак, значна частина музикантів Кірана мандрувала від двору до двору у пошуках праці та покровителя. Мандрівне життя спіткало батька й першого вчителя засновника вокальної традиції Кірана Абдула Каріма, Кале Кхана. Згодом йому довелося “влаштувати” своїх трьох синів (окрім Абдула Каріма ще й Абдула Латіфа Кхана та Абдула Хаке Кхана), ще зовсім молодих (Абдул Карім був мав трохи більше двадцяти років), але вже доволі зрілих музикантів, при правлячих домах у різних містах Індії: Абдула Каріма та Абдула Хаке у Бароді, а Абдула Латіфа у Джайпурі. Незабаром ім’я Абдула Каріма Кхана, а разом з ним і Кірана, назва місцевості, звідки походив музикант, поширилася у різних регіонах Індії. Абдул Карім швидко знаходив собі покровителів, головню, у Мізорі, правитель якого сприяв його музичному зростанню та фінансував приватні й публічні виступи, що ставали дедалі популярнішою формою музикування і способом існування традиційних

<sup>11</sup> Назва цього населеного пункту, очевидно, децю видозмінилася з плином часу. В усній розмові майже всі інформанти, а головню вихідці з даного селища, вживають слово Кірана. Згідно з джерелами, це невелике місто постало за часів правління імператора Джагангіра (правив у 1605-1627 рр.). У зв’язку із значним затопленням у 1620 р. селища Догатану, що розміщувалось на берегах річки Джамуна, правитель розселив усіх, хто вижив, на землях, що були неподалік на декілька кілометрів у східному напрямку. Так виникло містечко, котре зараз офіційно назване Каірана [33, с. 3]. Головні заняття мешканців цього, головню, мусульманського селища є ремесла, а також вирощування рису та цукрової тростини на прилеглих до містечка плантаціях.

<sup>12</sup> Інтервал між Делі та Каірана становить 99 км.

<sup>13</sup> Мовою фарсі “дарбар” або “дурбар” – двір, резиденція монарха.

професіоналів на початку ХХ ст. Музикуючи та пропагуючи, можливо й несвідомо<sup>14</sup>, традицію Кірана, Абдул Карім Кхан мандрував різними містами країни. Він зупинявся часто в Мізорі, а згодом в Бароді, але так ніколи більше і не повернувся до свого рідного міста. Абдул Карім мав дуже багато учнів, які стали його сім'єю і витворили наступне покоління музичного роду Кірана.

З Мізором пов'язана також музична кар'єра другого основоположника гхарани Кірана Абдула Вагіда Кхана. Подібно до свого славетного родича, Абдул Вагід брав участь у різних музичних вечорах<sup>15</sup> як для камерної вибраної аудиторії, так і в більших концертних приміщеннях. Однак він, на противагу своєму дядькові, Абдулу Каріму, неодноразово повертався на батьківщину і всіляко підтримував родину та дім у Каірані [33, с. 8]. Цим двом музикантам судилося створити “одну з найплідніших традицій в сучасному музичному житті Індії” [33, с. 5].

Сам Машкур Алі Кхан, що успадкував свою професію від батька, є представником третього покоління цього роду співців. Завдяки цьому традиція, яка не переривалася у їхньому родинному колі, набула “легітимності”<sup>16</sup> і продовжує розвиватись у творчості послідовників<sup>17</sup>.

Однак, рід спадкових музикантів, які спричинилися до створення традиції Кірана, як зазначає Устаджі Машкур Алі Кхан, налічує не одну сотню років. Його витоки криються ще у музичній практиці великого співця з касті брахманів Наяка Гопала, котрий музикував при дворі Моголів за правління Аллодіна Кхільджи (1296 – 1316 рр)<sup>18</sup>. Головний інформант, Машкур Алі, свідчить, що його далекий прародич-брахман прийняв іслам і згодом осів у селищі неподалік Кірани. У цьому випадку традиція Кірана пройшла чималий шлях розвитку до формування основних вимірів сучасного її стилю. Така траєкторія розвитку не могла бути позбавлена різних точок дотику. Це, правдоподібно, було відповідне формування неперервності родоводу завдяки кровним зв'язкам (добір відповідних шлюбів) [33, с. 5-6]<sup>19</sup>, правонаступництву традиції, яку переймали учні-спадкоємці, а також можливому синтезу музичних компонентів інших традицій. Як переконують

<sup>14</sup> Дослідник цієї традиції М. Кіннеар стверджує, що самі родоначальники Кірана та інші музиканти першого і другого покоління цієї гхарани, не називали свою традицію Кірана, натомість означували її як “Гавхаран” або “Гобархарі Мата”, чого дослідник детальніше не пояснює. Відтак, це питання залишається відкритим.

<sup>15</sup> Такі музичні вечори або концерти називалися “мехфіл” [7, с. 202].

<sup>16</sup> У контексті професійної усної музичної культури Індії гхараною вважають той родовід, що налічує щонайменше три покоління музикантів і творить безперервну традицію завдяки кровним спадкоємцям роду або учням-послідовникам [46, с. 298].

<sup>17</sup> Впродовж дослідження було помічено особливу увагу інформантів до питання про стосунок того чи іншого музиканта до сім'ї-засновниці роду гхарани. Щодо Машкура Алі Кхана, то його рекомендовано як досконале джерело інформації та осмислення проблем, пов'язаних з явищем гхаран; факт його приналежності до родини початківців традиції надзвичайно акцентувався. При опитуванні учнів Устада Машкура Алі Кхана про їхній вибір (або їхніх батьків) саме цього вчителя, факт його приналежності до сім'ї знаного роду співців – був одним з визначальних. Підтвердження особливого значення “приналежності співців до сім'ї Пандітів” та “їхньої функції контролювання найдорожчого спадку сім'ї – музичного репертуару та техніки його виконання” знаходимо також в авторитетній праці Б. Вейд [50, с. 3].

<sup>18</sup> Придворним поетом цього ж правителя був видатний Амір Хусро [43, с. 186-187].

<sup>19</sup> Подану схему укладено на підставі свідчень Машкура Алі Кхана та досліджень традиції Кірана у праці М. Кіннеара [33, с. 8].

джерела [40, с. 246] і підтверджують родинні оповіді, перейняті інформантом Машкуром Алі Кханом, однією з найвпливовіших була традиція, що утвердилася при дворах короля Мансінгха (1486–1516) і, згодом, імператора Акбара (1556–1605) у столичному тоді місті Гваліор. Її творцем був придворний музикант обидвох правителів – Міян Тансен з родини брахманів, що згодом прийняв іслам. Його онук (син дочки Сарасваті), придворний музикант правителя XVIII ст. Мухамеда Шаха, Садаранг відомий як новатор традиційної професійної культури співців. Учні та послідовники традиції славетного Садаранга, Хадду Кхан та Хассу Кхан, розвинули інновації свого вчителя і саме один із них мав неабиякий вплив на родоначальників гхарани Кірана: Абдула Каріма Кхана та Абдула Вагіда Кхана, особливо на першого з них. Отже, якщо прослідкувати родовід, започаткований ще середньовічним співцем Наяком Гопалом, то гхарана Кірана матиме не лише необхідних для визнання три покоління, а становитиме неперервну традицію, що триває ось уже понад сім століть<sup>20</sup>.

Як уже мовилось, традиція даної гхарани внутрішньо розгалужена і представлена різними напрямками. Одну з інструментальних спеціалізацій музикантів роду, як вважається, міг започаткувати легендарний виконавець на віні Банде Алі Кхан [40, с. 162], зв'язок з яким, поміж іншим, вбачають також і співці даної гхарани. Справді, до роду Кірана належали як співці, так інструменталісти. Однак, в обговоренні цього питання Машкур Алі Кхан ствердив, що пріоритетом роду завжди було вокальне виконання. Якщо ж траплялося так, що нащадок славетного співця в силу фізіологічних обставин не міг практикувати спів, його “голосом” ставав інструмент. Окрім того, музиканти традиції Кірана у своїй музичній практиці іноді поєднували спів та гру на музичному інструменті. Прикладом може слугувати й виконавська праця Кхансагеба Шакура Алі Кхана, батька та вчителя Машкура Алі Кхана. Чудово володіючи репертуаром та технікою вокального виконання, отриманими “з перших рук” від одного із творців гаякі (стиль виконання) Кірана Устада Абдула Вагіда, Шакур Кхан став чудовим представником традиції. Про його досягнення як виконавця і вчителя свідчать, за спогадами Машкура Алі, і визнання батька серед колег, і пошана з боку представників правлячої еліти Індії. Прикладом цього є незабутня для Машкура Алі подія з дитячих літ – зустріч із Індірою Ганді, прем'єр-міністром Індії. Майстерно володіючи співочим спадком Кірани, Шакур Алі Кхан був блискучим виконавцем на сарангі<sup>21</sup>. Значним доказом визнання його інструментального таланту була престижна нагорода Академії традиційного

<sup>20</sup> У цій умовній схемі зображено родовід Кірана частково, з урахуванням лише окремих гілок генеологічного дерева, а, головню, тих членів роду, які мають безпосередню дотичність до нашого дослідження. Також, треба зазначити, що ця схема виконана на основі інформації, що зберігалась у пам'яті представників фамілії і передавалась від покоління до покоління усно, подібно як і сама традиція, і була зафіксована під час інтерв'ю з Машкуром Алі Кханом. Другим джерелом накреслення родоводу був порівняльний аналіз деяких доступних праць [18; 24; 32; 33; 34; 48; 50], автори яких самі зазначають, що відомості про членів гхарани є досить часто суперечливими і базуються на усних оповідях різного походження [33, с. 6]. Тому аналіз цього родового дерева заслуговує окремого дослідження і, можливо, потребуватиме уточнень.

<sup>21</sup> За свідченням Машкура Алі Кхана інструментами, на яких найчастіше грали представники традиції Кірана, були власне сарангі, а також віна, на якій, як уже мовилось, грав один із визначних музикантів роду Кірана – Банде Алі Кхан.

мистецтва (Sangeet Natak Academi), яку присуджують найкращим виконавцям Індії. Шакур Алі Кхан був єдиним сарангістом, хто отримав цю нагороду [40, с. 162]<sup>22</sup>.

Присутність у родині співців ще й інструменталістів, очевидно, сприяла розвитку стилю традиції. Оскільки, специфічна риса вокальної техніки – складна розробка мелодичної лінії, яку дослідники визначають як найбільш притаманну цій традиції, витворилась, треба думати, саме у синтезі інструментальної та вокальної технік [50, с. 198].

“Жива” традиція: стиль Кірана

“Кожна гхарана є важлива.

Кожна з них – то інший запах в саду прекрасного.

Кожна має своє послання...”

(Амджад Алі Кхан)

Визначення музичного стилю гхарани, на думку Б. Вейд, передбачатиме аналіз кількох його складових, оскільки у своєму виконанні співець, представник тієї чи іншої традиції, “а) демонструє розуміння загальних канонів певного жанру; б) інтерпретує його (жанр) згідно з засадами гхарани, до якої належить; в) виявляє спроможність особистої креативності, уяви та майстерності” [50, с. 4-5].

Основною формою, у якій спеціалізуються співці традиції Кірана, є кхяль<sup>23</sup>. Дане явище, котре науковці окреслюють то жанром [30, с. 88], то формою співу [7, с. 108; 39, с. 107; 22, с. 149] або ж стилем [3, с. 33] є найпопулярнішим з класичних виявів вокальної музики в Північній Індії [7, с. 108] та “посідає виняткове місце у музиці Гіндустані” [39, с. 107].

Опитування інформантів показало, що те, як розуміють репрезентанти сучасної традиційної вокальної музики Кірана кхяль, швидше можна пояснити як спосіб презентації та розкриття особливостей раги, у її щонайменше двох значеннях<sup>24</sup>: як ладово-настроєвої моделі (широке) та певного звукоряду (вузьке), котра разом із тала – метро-ритмічним елементом [3, с. 35] – становить основу імпровізації. Як розуміють співці Карани поняття “кхяль”, може слугувати такий показовий приклад: перед виконанням твору Машкур Алі Кхан зазвичай оголошував, що зараз співатиме певну рагу, при тому анонсуючи її назву та різновид метричної моделі тала; на прохання ж (після виконаного твору) заспівати кхяль музикант відповів, що це зробив щойно.

Такий підхід, треба думати, засвідчує й розуміння самого слова “кхяль”, яке окреслює вид традиційного класичного музикування в культурі Гіндустані. Ч. Дева у своїй праці про індійську музику розглядає термін “кхяль” як слово “перського походження, що в перекладі означає “уява” [7, с. 108]. А. Наджма у праці про музику Гіндустані подає цілу низку інтерпретацій цього слова. Автор зазначає, що слово “кхяль” описується в арабських та перських словниках як візія, ілюзія, фантазія,

<sup>22</sup> Йдеться, очевидно, про нагороду “Падма шрі”, орден Лотоса 3-го ступеня, що був започаткований у 1955 р. як нагорода за значні заслуги у різних громадянських професіях [16, с. 372]. Про цю нагороду задував Машкур Алі Кхан в одній з бесід з автором дослідження.

<sup>23</sup> Дане явище вокальної музики Гіндустані також називають кхяль [49, с. 162], кхяль [43, с. 176], а у праці В. Віноградова про індійську рагу подається ще й термін кхіал [3, с. 33].

<sup>24</sup> Поняття “рага”, що дослівно означає “забарвлення”, “настрій” [3, с. 19], має велику кількість інтерпретацій від найвужчих (“мелодична поспівка”) до найширших – “мистецтво максимального розкриття емоційно-виразових можливостей обраного ладу”, “музична основа медитації”. Цим терміном можуть також окреслювати різновид музичної композиції [3, с. 20].



ідея, роздуми, бачення, враження, думка та медитація. Крім того, воно часто замінює поняття “дхян”, що на гінді означає “медитація” [39, с. 107]. Отож зважаючи на це, кхаялем можна назвати певну думку виконавця-творця про рагу, що подібно як макам Близького та Середнього Сходу [8, с. 82], покликана передати роздуми та відповідний емоційний стан. Кхаяль втілюється за допомогою низки канонічних засобів згідно з правилами класичного музикування, на які накладаються талант та вишкіл виконавця-імпровізатора.

Ідея тієї чи іншої раги у кхаялі-думці співців Кірани розгортається протягом тривалої композиції, що зазвичай має ознаки циклу. Класичне виконання кхаялю передбачає щонайменше дві частини, об’єднані спільною ідеєю – рагою та відповідним для неї звукорядом, при тому змінним є метро-ритмічна модель та темп виконання (лая), для якого характерне нагнітання впродовж твору аж до максимально швидкого – наприкінці презентації. “Бара кхаяль” – перша частина циклу, що дослівно означає “великий”, ще називають як “вілаамбіт” – повільний, очевидно у зв’язку з відповідним темпом виконання. Друга частина, яка слідує за першою атасса, “чота”, або “малий кхаяль”, передбачає, як уже мовилось, зміну тала та пришвидшення темпу виконання, чим пояснюються її інші назви: “мадхя” – середній або “друт” – швидкий. До цього дводільного циклу може додаватись дуже швидка віртуозна третя частина (аті-друт-лая, що дослівно означає “дуже швидкий темп”) “тарана”, котра, властиво, є окремою формою (жанром) північно-індійської вокальної традиції, і поєднується з кхаялем за бажанням виконавця або слухачів у випадку особливого емоційного напруження з боку як одної, так іншої сторони.

Внутрішня структура кхаялю також неоднорідна і складається з обумовлених каноном традиції кількох розділів: композиції – бандіш, обрамленої частинами під назвою алап: ритмічно вільний вступ та заключна імпровізація.

Основне завдання вступного алапу, що позбавлений словесного тексту і виконується на звуці “а”, полягає у накресленні основних рис “обличчя” раги, поступово презентуючи та обігруючи всі звуки (свари) раги-звукоряду від найнижчого до найвищого. Завдяки цьому створюється відповідна атмосфера та сприятлива ситуація для ознайомлення з характерними особливостями раги, необхідна для того, щоб її ідентифікувати. Разом з тим у цій частині виконавець “задає” вихідний темп виконання кхаялю та “допасовує” звучання свого голосу відповідно до характеристики обраної раги<sup>25</sup>.

Другий розділ – бандіш<sup>26</sup> – це практично незмінна побудова, що складається з музичного і словесного текстів. Власне ця частина у структурі кхаялю в текстовому відношенні є найбільш сталою. Створена видатними співцями династії, вона передається наступним поколінням гхарани у “недоторканному” вигляді і вважається надбанням традиції. Як зазначає М. Клейтон, “добра композиція вимальовує найхарактерніші фрази раги, яка є основою твору, щоб відобразити її характер...” [21, с. 14]. Вираження основної думки раги в бандіші відбувається у двох ладово-

<sup>25</sup> Зазвичай початком кхаялю у виконанні Машкура Алі Кхана був довгий протяжний звук “а”, похідний від назви першого ступеня індійської гами: Са, Ре, Га, Ма, Па, Дга, Ні та водночас, згідно з поясненням інформанта, початковим складом слова “алах”, з якого у його родині розпочинали виконання кхаяля. Крім того, на думку респондента, довгий початковий звук дає можливість правильно налаштувати свій голосовий апарат.

<sup>26</sup> Даним терміном окреслюють загальне поняття композиції, що стосується як вокального, так інструментального музикування. Для суто вокальної композиції використовується також термін “ціж”.

регістрових площинах: перша частина композиції – “стхай” – виконується в межах середнього регістру, а її фрази вибудовуються із звуків нижнього тетраорду (пурванга), тоді як “антара” – друга складова композиції – зосереджена навколо верхньої тоніки (тар шаджа) у вищому регістрі.

Виконання фраз композиції у високій теситурі само по собі вносить неабияку емоційну напругу, що водночас зумовлює перехід співця-соліста до завершальної частини кхайлю, у котрій думка (ідея) раги розробляється, деталізується і її розвиток сягає кульмінації. В процесі досягнення цієї вершини виконавець вдається до різних прийомів, виявляючи при цьому свої здібності виконавця-імпрровізатора. Саме ця частина втілює найістотніші характеристики кхайлю, чим він і відрізняється від інших виявів традиційної вокальної класичної музики Гіндустані [49, с. 173-174]. Співець зазвичай використовує кілька видів імпрровізації, комбінуючи їх у такий спосіб, щоб створити ефект нагнітання: болалап – це поєднання мелодичного розвитку вступної частини (алап) та тексту бандіша (бол); ном-том – прийом, за допомогою якого привертають увагу до ритму, не використовуючи тексту, а лише вокабули; болбант – спосіб імпрровізації, з використанням найрізноманітніших ритмічних комбінацій у поєднанні із текстом композиції; саргам – пасажі, ходи, у яких використовуються назви нот індійської гами, перші чотири з яких (Са, Ре, Га, Ма), а власне їхнє поєднання, покладені в основу назви цього типу розробки; таан – “візитна картка вокального стилю кхайль” [49, с. 176] – мелодична імпрровізація, що може виконуватись на основі голосних звуків у тексті, без використання жодного слова. Як зазначає М. Клейтон, цей тип імпрровізації “вносить пікантність у кхайль і доводить темп до кульмінаційної швидкості” [21, с. 17].

Головну роль у “змальованні” відповідного образу раги виконує, поза сумнівом, співець – соліст<sup>27</sup>, який зазвичай супроводжує свій спів грою на струнно-щипковому інструменті тамбура, виконуючи на ньому бурдон. Правда, більшість проведених сеансів показала, що співець-соліст концентрується виключно на голосовому виконанні, а партію бурдона виконує інший музикант<sup>28</sup>.

У творенні кхайлю беруть участь і виконавці-інструменталісти. Функція цих музикантів є підпорядкованою, оскільки лише співець-соліст визначає як напрямок розгортання “думки”, так і засоби її втілення. Завданням музиканта, що грає на ударному інструменті табла, є “тримати” метричну модель твору та підтримувати

<sup>27</sup> Як зазначає дослідниця кхайлю Б. Вейд: “трапляється, що кхайль співають дуєтом виконавці чоловічої статі, як правило члени родини, які разом вчилися музики. В цьому випадку вони разом імпрровізують, виконуючи одну мелодичну лінію [49, с. 171]. Таку ж форму виконання продемонстрували співці гхарани Кірана – батько і син – Акхтар Наваз та Амджад Алі Кхан під час одного із сеансів в Делі.

В іншому варіанті може поєднуватись виконання вчителя та доброго учня. Тоді останній з них має функцію допоміжного співака. Цей тип виконання автор зафіксувала 14.04.2009 р. під час концерту у Києві видатного виконавця на бамбуковій флейті бансурі Харіпрасада Чаурасії, який музикував разом із своїм учнем із Франції Жаном Крістофом Бонафу. Майстер бансурі пояснив, що це дуже добра практика і водночас “промоція” для його учня.

<sup>28</sup> Це може бути той самий “фоновий” співак (див. попереднє покликання) або учень головного виконавця. Дослідниця Б. Вейд свідчить, що “найчастіше це удостоєний учень, чия безіменна роль в ансамблі є честю” [49, с. 171]. Однак, як зазначали респонденти, в останнє десятиліття для виконання бурдону використовується електронна тамбура, в чому пересвідчилась і автор. Однак, така “заміна” стосується насамперед процесу навчання.

соліста-співця, виконуючи різні ритмічні рисунки (тхека)<sup>29</sup>. Роль мелодичного акомпанементу у цьому ансамблі можуть виконувати два інструменти: один з них репрезентує давнішу традицію, другий – віяння нової доби. Виконання на сарангі – струнно-смичковому інструменті – пов’язане із давніми династіями придворних музикантів і, як уже мовилось, не є чужим музичному родові Кірана. Сарангі якнайкраще відповідає звучанню людського голосу і є “чутливим” до найменших його модуляцій. Натомість гра на інструменті гармоніум – це найпевніше, практика ХХ ст. Гармоніум, духовий клавішний інструмент, який в Індії відомий також під назвами “петі” або “баджа”, зазнавав серйозної критики передусім через свої властивості як інструмента темперованого, “що не передає інтонаційної гнучкості, яка є основою музики Гіндустані” [49, с. 180]. Та об’єднує ці два інструменти функція, яку музиканти виконують в ансамблі, а саме, доповнення вокальної партії і забезпечення безперервності звучання між дихальними паузами вокаліста. Це втілюється шляхом незначних варіацій, які йдуть услід за імпровізацією співця або повторення закінчень фраз партії соліста під час коротких перерв. Якщо вокаліст потребує тривалішого “відпочинку”, інструменталіст повторює цілі фрази вокальної партії.

У такому поєднанні голосу та інструментів утворюється складна й мінлива музична “картина”, творення якої доповнюється “різними видами фіоритур” та, на думку А. Чекановскої, “вимагає майстерного виконання”. Очевидно, це і спонукає автора праці про музичні культури Сходу “виділити кхаялю серед вокальних форм Індії” [22, с. 149].

Як зазначає дослідниця кхаялю Б. Вейд, “всі співаки дотримуються основних рис композиції кхаялю та різновидів його імпровізації” [49, с. 176], однак кожен з них, маючи стосунок до певної традиції, у своєму індивідуальному виконанні демонструє відмінні способи інтерпретації ідеї раги. Саме вони (способи інтерпретації) і формують характерні риси “обличчя” гхарани, її гаякі (стиль).

Аналіз архівних записів виконань кхаялю різними представниками гхарани Кірана<sup>30</sup> та міркування дослідників гхаран Гіндустані, а також теренові записи музичних інтерпретацій Устада Машкура Алі Кхана та обговорення з майстром особливостей його гаякі дають підставу до наступних висновків щодо деяких стилістичних характеристик традиції Кірана.

Матеріалом для виконання кхаялю музикантам Кірани слугує низка різних раг-звукорядів Гіндустані. Серед них особливе місце посідають раги Тоді, Шудха Кальян, Пурія, Дарбарі та Яман. Остання з них може розглядатись як одна з базових для співців Кірани. З цієї раги згідно з традицією розпочинається їхнє навчання<sup>31</sup>; становить вона й одну із сталих репертуарних одиниць у сформованих музикантів. Про це, зокрема, свідчить присутність цього різновиду у проаналізованих записах

<sup>29</sup> У виконанні кхаялю музиканта Кірана цей інструмент долучався лише з другої частини, вступ його партії властиво і знаменує початок бандіша.

<sup>30</sup> Було проаналізовано виконання Саваї Гандхарва (фонд 2239, 2094), Шакура Кхана (фонд 723, 950, 1065), Гангубаї Хангал (фонд 1456-57), Бгімсен Джоші (фонд 12, 37, 222, 387) та Машкура Алі Кхана (фонд 630, 126, 0266-67, 309, 325), записи яких містяться у фоноархіві Академії традиційної музики в Колькаті, а також записи Аміра Кхана з колекції Джонатана Роя Барлоу (ARCE # 16:041:86, 16:042:86), які зберігаються в фоноархіві Центру Етномузикології при Американському інституті індійських досліджень в Гургаоні.

<sup>31</sup> Цю рагу було запропоновано першою для вивчення й автору дослідження.

виконавців, а також у переліку раг, що їх виконували видатні музиканти Кірани – перелік подається у дослідженні Б. Вейд [50, с. 281-296]. Крім того, як зазначив Машкур Алі, однією із засадничих позицій співців гхарани щодо первинного джерела є непорушність канонічного складу звукоряду. Традиційно виконавці Кірани не утворюють мішаних раг.

Істотне значення для стилю гхарани матиме не лише визначення т. зв. “бабату”, тобто того, що співається, а й спосіб представлення думки раги – манери виконання (“таріка”). Виключно важливими для вокалістів Кірани є “увага” до кожного ступеня звукоряду (що суттєво відрізняє їх від інших вокальних традицій). Музикант Кірани вважає, що джагах або “ступінь, одиниця” звукоряду раги є не просто один з його пунктів, а “музична площина, котру потрібно щоразу по-новому досліджувати та “оживляти” в кожному виконанні”<sup>32</sup>. Таке детальне ознайомлення із складовими раги відбувається як під час вступного алапу, так і під час його імпровізаційної версії. Саме ці структурні одиниці кхаялю характеризують гаякі Кірани.

Звідси похідними є й інші характеристики: перевага повільних та середніх темпів виконання, які дають змогу якнайкраще виокремити кожен звук раги; домінування гнучкості мелодичного елемента над чіткістю ритмічного рисунку<sup>33</sup> та над текстом, який повністю підкоряється мелодії.

Виконання вишуканих мелодичних фраз, ускладнених різними мелізматичними фігурами (мінд, кан), у повільному темпі уможливають продемонстрацію техніки імпровізації, а також властивості голосу співака Кірани, особлива “м’якість” та експресивність якого є однією із знакових стилістичних особливостей гхарани Кірана [34, с. 40; 50, с. 198, 202].

Отже, як зазначив Деніел Нойман, дослідник музичної традиції Північної Індії, “поняття “гхарана” можна інтерпретувати по-різному. Важливим є той фактор, що саме поняття, подібно як і концепція касти, має декілька рівнів” [40, с. 165] Одним із завдань дослідження було ввести читача у коло основних проблем, пов’язаних з явищем гхаран.

Наступним етапом пізнання цього феномена може бути дослідження міждисциплінарних зв’язків розглянутого явища в контексті індійської культури. Поняттям “гхарана” оперують, зокрема, в танцювальному середовищі Гіндустані. А міркування авторів праці “Гхарани кхаялю” про те, що “не буде помилковим включити інші мистецькі форми і навіть архітектуру у сферу гхарани” [34, с. 3] ще більше розширюють горизонти пізнання усєї концепції.

Кращому розумінню функціонування гхарани може прислужитися і її порівняння з іншими спорідненими явищами музичної культури Гіндустані та Індії загалом, як, наприклад, “бані”, що існували у зв’язку з виконанням дгрупаду, різновиду північно-індійської класичної вокальної музики і були “дешо схожі на гхарани кхаялю” [46, с. 293] та “бадж” – гільдії виключно інструменталістів” [40, с. 120, 271; 49, с. 378].

Згадані явища треба розглянути й у контексті культур-репрезентантів професійного музикування як азійської, так інших світових традицій. Зокрема, у

<sup>32</sup> З інтерв’ю з Машкуром Алі Кханом (10.08.2009 р.).

<sup>33</sup> Показовим прикладом щодо переваги мелодичного елемента над ритмічним є міркування одного з музикантів Кірана, поданого у праці Б.Вейд, яке автор цитує за дослідженням В. Дешпанде 1973 р.: “ти втрадиш небагато, якщо ти злегковажиш тала, але якщо ти пропустиш свара (нота, звук, тон) – ти втрадиш усе” [50, с. 198].

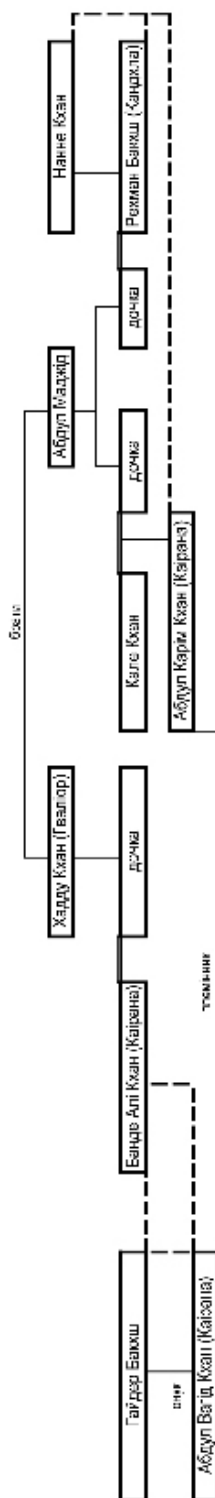


Схема 1. Поєднання музичних ролей шпектів ілюстрів та учнівства.



Під час сеансу в Делі. Виконавець на струнно-щипковому інструменті ситар – Субрата Де та виконавець на ударному інструменті табла – Дгрук Босе. Фото автора.

значенні школи терміном “гхарана” послугуються професійні музиканти Балучі, що локалізуються зараз на південному сході Ірану [26, с. 47]. Можна здогадуватись, що дослідниця арабської музики І. Еолян, описуючи професійних музикантів як представників “певного соціального прошарку, касті, де мистецтво нерідко є сімейною професією” та які “підтримували родові художні традиції” [8, с. 73], мала на увазі подібні формації.

Зацікавлення з боку й українських учених різних періодів питаннями музики та побуту як вітчизняних виконавців-професіоналів [6; 10; 12; 13], так і (ще не до кінця з’ясованими) проблемами зв’язку української та східної музичних практик (6, с. 138-139, 148; 9, с. 378; 12, с. 68, 75; 15, с. 11-366) засвідчує необхідність спеціальних досліджень у цій сфері.

Завдання поглибити розуміння функціонування концепції гхарани в музичній культурі Гіндустані, на території, де явище активно функціонує і досі, зумовило аналіз фундаментальних питань одного з найяскравіших його виявів – два визначальні рівні гхарани Кірана: виконавської династії та стилістики.

Засаднича характеристика музичного роду Кірана полягає у його довготривалості, що з одного боку означає втілення у цій традиції найістотніших засад давнього локального музичного мистецтва Індії, з іншого – полікультурних нашарувань, чим властиво ця гхарана відображає одну з найістотніших рис, що вирізняє означену територію Індійського

субконтиненту. Не менш важливою є безперервність музичної династії Кірана, найкращі надбання якої, успадковані від знакових членів роду, розвивають сучасні її представники двох поколінь.

Зберегти “статус-кво” дає можливість впізнаваний музичний стиль, який демонструють її репрезентанти. Згідно з музичними цінностями культури Гіндустані співці розглянутої традиції обрали визначальними два її найцінніші музичні аспекти – мелодію та рагу [49, с. 176], що разом із використанням традиційного музичного матеріалу – бандішів – згідно з канонами гхарани, дає підставу дослідникам північно-індійської музичної культури віднести її до “чотирьох найзначніших вокальних гхаран: Гваліор, Агра, Джайпур та Кірана” [7, с. 110].

1. *Бабкина М.* Индийская музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Келдыш Ю. – Т. 2. – Москва, 1974. – 960 стб.
2. *Балла М.* Новий англо-український словник. – Київ, 2007. – 666 с.
3. *Виноградов В.* Индийская рага. – Москва, 1976. – 64 с.
4. *Виноградов В.* Классические традиции Иранской музыки. – Москва, 1982. – 184 с.
5. *Гошовский В.* Музыка Востока в исследованиях К. Квитки // Музыка народов Азии и Африки. Второй выпуск. – Москва, 1973. – С. 281 – 300.
6. *Грица С.* Українські думи в міжетнічному діалозі // Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. – С. 120-152.
7. *Дева Б. Ч.* Индийская музыка. – Москва, 1980. – 207 с.
8. *Еолян И.* Традиционная музыка Арабского Востока: Исследование. – Москва, 1990. – 240 с.
9. *Квітка К.* До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику // Збірник Історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – 76-б. – С. 374-384.
10. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту // Збірник Історично-Філологічного Відділу. № 13 (Праці Етнографічної Комісії) Вип. 2. – 114 с.
11. *Квитка К.* О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов // Квитка К. Избранные труды. – Т.1. – Москва, 1971. – С. 312-335.
12. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969.
13. *Кушпет В.* Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – Київ, 2007. – 496 с.
14. *Савина Н.* Рага в североиндийской традиции кхяаль (к проблеме текста): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Новосибирск, 2008. – 25 с.
15. *Сокальський П.* Руська народна музика. Російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. – Київ, 1959. – 399 с.
16. *Ульциферов О.* Индия. Лингвострановедческий словарь. – Москва, 2003. – 584 с.
17. *Черкасова Н.* Эстетика гхаран в индийской классической музыкальной традиции // Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия. Спб. 1997.
18. Analysis by Pandit Kumar Prasad Mukherjee // Архів ІТС Sangeet Research Academy. – CD 5503-5506.
19. Analysis of the Stylistic Pattern of Ustad Abdul Karim Khan by Ustad Mashkoor Ali Khan // Архів ІТС Sangeet Research Academy. – CD 575.

20. *Barba E., Savarese N.* A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer. – New York, 1991. – 300 p.
21. *Clayton M., Sahasrabudhe V.* Khyal: Classical Singing of North India: Booklet to video cassette ETHNO VC 1. – Open University, UK, 1996. – 19 p.
22. *Czekanowska A.* Azja południowa//Kultury Muzyczne Azji. – Krakow, 1981. – S. 127-154.
23. *Das C.* Some enticing variety//New Delhi. – 04.08.2008
24. *Dhar S.* The Kirana Legacy. – Mumbai, 2000. – 29 p.
25. Documentation and Dissemination at Samvaad Foundation//ArcNews. – November, 2001.
26. *During J.* The Baluchi Zahirig as a Modal Landscape and Emergence of a Classical Music//The structure and idea of maqam. – Tampere, 1997. – p. 39-63.
27. Guided listening session conducted by Ustad Mashkoo Ali Khan // Apxiv ITC Sangeet Research Academy. – CD 3144, 3145.
28. *Hariharan G.K.M.* Vocal music of North India //Indian Music: A Perspective. – Delhi, 1980.
29. Illustrated interview of Pandit Feroz Dastur // Apxiv ITC Sangeet Research Academy. – CD 3354 – 3360.
30. India //The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. By Stanley Sadie. – T. 9. – London, 1980.
31. *Karnani C.* Listening to Indian Music. – New Delhi, 1999. – 272 p.
32. *Kichlu V.* Gharanas in Hindustani Vocal Music//Aspects of Indian Music/Edited by Mutatkar S. – p. 106-112.
33. *Kinnear M.* Sangeet Ratna – The Jewel of Music. A Bio-discography of Khan Sahib Abdul Karim Khan. – Victoria, 2003. – 287 p.
34. Khayal Gharanas. – ITC Sangeet Research Academy, Kolkata, 2004. – 58 p.
35. *McGregor R.* The Oxford Hindi-English Dictionary. – Oxford, 1993.
36. *Mehta R.* Indian Classical Music and Gharana Tradition. – New Delhi, 2008.
37. *Menon N.* The Guru-Shishya Relationship in the Learning of Music in India//Aspects of Indian Music/Edited by Mutatkar S. – p. 103-105.
38. *Miller T.* The Alchemy of Ashtanga //Yoga Journal, лютий 1995. – p. 70-71.
39. *Najma A.* Hindustani music: A study of its Development in Seventeenth and Eighteenth Centuries – New Delhi, 1984.
40. *Neuman D.* The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition. – Detroit, 1980. – 296 p.
41. *Nidel R.* World Music: the basics. – New York, 2005. – 404 p.
42. *Ollikkala R.* The Social Organization of Music and Musicians: Northern Area //Garland Encyclopedia of World Music / Adv. Editors Nettl B., Stone R. – V.5. South Asia / Arnold A., ed. – New York, 2000. – p. 372-383.
43. *Prajnananda S.* A Historical Study of Indian Music. – New Delhi, 1981.
44. *Ranade A.* Keywords and concepts: Hindustani classical music. – New Delhi, 1990.
45. *Ruckert G.* Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture. – New York, 2004. – 100 p.
46. *Ruckert G.* The Classical Music of North India/ Gen.Editor Khan Ali Akbar. – Munshiram Publishers, 2007. – Vol.1. – 366 p.
47. *Sinha P.* Vocal Music of North India//Indian Music: A perspective. – p. 85-96.
48. Stylistic patterns of the pathfinders of Hindustani Classical Music in the last century. – ITC Sangeet Research Academy, Kolkata, 2005. – 81 p.

49. Wade B. Hindustani Vocal Music // Garland Encyclopedia of World Music / Adv. Editors Nettl B., Stone R. – V.5. South Asia / Arnold A., ed. – New York, 2000. – p. 162-188.

50. Wade B. Khyal: Creativity within North India's classical music tradition. – Cambridge, 1984. – 320 p.

51. [http://www.itsra.org/sra\\_story](http://www.itsra.org/sra_story). – 18.02.2008.

## **О ПОНЯТИИ “ГХАРАНА” В ТРАДИЦИОННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ГИНДУСТАНИ (НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ КИРАНА)**

**Ольга КОЛОМИЕЦ**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,  
ул. Университетская, 1/251, 79000 Львов, Украина,  
тел. 8 0322 239 41 97, e-mail: kaftiatr@franko.lviv.ua*

На основании материалов, собранных во время исследований в Северной Индии и анализа работ как отечественных, так и зарубежных авторов, впервые в украинском этномузыковедении рассматривается одна из важнейших концепций профессиональной музыкальной культуры усной традиции Южной Азии – гхарана, ее происхождение и характерные компоненты. Явление предлагается проанализировать путем ознакомления с одной из наиболее крупных музыкальных традиций Гиндустани – Кирана.

*Ключевые слова:* гхарана, традиция, родовой, Кирана, гуру, кхаяль, гаяки, рага, певец, Устад Машкур Али Кхан.

## **TO THE QUESTION OF “GHARANA” CONCEPT IN HINDUSTANI TRADITIONAL PROFESSIONAL MUSICAL CULTURE (THE CASE STUDY OF KIRANA SCHOOL)**

**Olha KOLOMYYETS**

*Ivan Franko Lviv National University  
Department of Theatre Studies and Acting  
1/251, Universytetska Str., 79000 Lviv, Ukraine  
phone: 8 0322 239 41 97, e-mail: kaftiatr@franko.lviv.ua*

The article is based on the materials collected during fieldwork in Northern India and includes analysis of works by Ukrainian and foreign authors. It examines one of the central conceptions of professional musical culture in the oral tradition – gharana, its origins and characteristic components. Further, this paper offers an analysis of one of the most culturally significant Hindustani musical traditions – the Kirana school.

*Key words:* gharana, tradition, dynasty, Kirana, guru, khayal, gayaki, raga, singer (bard), Ustad Mashkoor Ali Khan.

Стаття надійшла до редколегії 21.08.2009

Прийнята до друку 23.09.2009