

УДК 781.7:784.071](540)

## **ЗАСНОВНИКИ СТИЛЬОВОЇ ШКОЛИ ГХАРАНИ КІРАНА У КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ НОСІЇВ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ ГІНДУСТАН**

**Ольга КОЛОМИЄЦЬ**

*Кафедра музикознавства  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Валова, 18/23, Львів, Україна, 79005,  
тел.: (8 0322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru*

На підставі матеріалів, зібраних під час теренового дослідження у Північній Індії та аналізу низки індологічних студій, розглянуто основні групи та підгрупи професійних музичних виконавців усної традиції північно-індійського стилю гіндустані. Окреслені категорії екстраполюються на знакових носіїв традиції гхарани Кірана.

*Ключові слова:* гхарана, гіндустані, професіонал усної традиції, соліст, капеліст-пригравач, співець, інструменталіст, мірасі, бінкар, сарангіст, Кірана.

У сучасному світі все частіше постає проблема руйнації традиційної культури та пошуку способів її збереження. Такі проблеми найчастіше з'являються у суспільствах, на долю яких випадають значні випробування у зв'язку з внутрішніми чинниками, які своєю чергою часто пов'язані зі зовнішніми чинниками, як, наприклад, чужоземні вторгнення.

Багатовікова історія Індії, а надто її північні землі як “контактна зона”, зазнала декілька кризових періодів, що кардинально змінювали траєкторію її розвитку: арійська, мусульманська та західно-європейська інвазії. У зв'язку з цим, загроза руйнації усталених канонів, і, зокрема, музичних, спонукала укріплення позицій музичних родів, кланів (кханданів) та виникнення різного типу “інституцій” із чіткими правилами функціонування, які б зміцнювали традиції і запобігали відходу в небуття. Серед таких у музичному середовищі Північної Індії варто вирізнити братства бірадарі (територіальні об'єднання) та гхарани (стилістичні школи) як завершальний етап канонізації музичних середовищ у традиційному професійному виконавстві Північної Індії.

Явище гхаран формувалося задовго до періоду свого розквіту у складних умовах колоніальної фази субконтиненту ХІХ століття та ввібрало у себе найцінніші чинники традиційного музичного мистецтва Індії. Вони, відповідно, розвивалися на підставі поєднання локальної та чужоземної традицій протягом чисельних історико-культурних етапів, серед яких знаковим у музичній культурі був мусульманський період, оскільки у ХІІІ–ХІV століттях відбувся процес розмежування високої музичної традиції на північну (гіндустані) та південну (карнатак) гілки, який визначив подальшу долю основних категорій індійського музичного мистецтва, у тому числі і визначальну з них – концепцію рагі<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Про концепцію гхарани у музичній культурі Північної Індії більше див. Коломиєць О. До питання

Однією з найвизначніших стилістичних шкіл у музичній традиції Індії є гхарана Кірана, перші музиканти якої належали до традиційної музичної еліти, що сповідувала індуїзм, та з огляду на професійні обов'язки були змушені опанувати нову релігійно-культурну та музичну практики на основі мусульманства.

Каїрана<sup>2</sup> – осереддя музикантів цієї традиції, звідки вона розвинулась і поширилася на великі обшири Південної Азії та інших регіонів світу. Це невелике місто з населенням 89 тис. мешканців (за останнім переписом 2011 року). Від столичного міста Нью-Делі Каїрану відділяють близько 100 км. Місто розташоване на землях міжріччя – території між двома найважливішими ріками Індії: Ганга та її найбільшої притоки Джамни (Ямуни), які зливаючись коло міста Аллахабад, що у штаті Уттар-Прадеш, утворюють так званий Доаб (від перськ. “до” – “два”, “аб” – ріка). Саме ці землі розглядають як місця поселення перших арійських племен, що прибули на Індійський субконтинент, називаючи їх Аріяварта (країна Аріїв). Отож, територія Доабу з тих найдавніших часів є серцем Індії, де сформувалася її класична культура [10, с. 22]. Саме про ці території (верхньої частини Доабу), як землі давнього поселення арійського племені Куру, йдеться у давньому епосі Індії “Махабхараті”. Як відомо, у поемі оповідається про велику битву кланів у Курукшетрі, місті, що розташоване за одну годину їзди (82 км) від Каїрани. Відомості про ці території містяться і в легендарних переспівах, зокрема, “Бхагавад Гіта”.

Регіон також входив у могутні держави раннього середньовіччя. Зокрема, землі Каїрани належали до правління одного з найвеличніших царів Індії Харші, який володів північною частиною Індії у VII столітті н. е. Доречно зазначити й те, що ці території неодноразово були цитаделлю воєн та переходили в руки не одного чужоземного завойовника. Саме звідси розпочалася персько-арабська експансія і був утворений Делійський султанат. Саме тут у місті Паніпат, що поблизу Каїрани, відбулося три знаменні битви у 1526 році (завоювання Бабура, що став першим правителем з Великих Моголів на території Індійського субконтиненту), 1556 року (битва Акбара Великого), 1761 року (перехід земель у володіння Ахмада Шаха Дуррані). Це призводило до значних трансформацій суспільного укладу території, та, водночас, спонукало суттєві впливання нових культурних потоків.

Незважаючи на значні трансформаційні процеси в житті Індійського субконтиненту протягом століть, у тому числі нової та найновішої епох, і напливу чималої кількості сторонніх елементів, гхарана Кірана зуміла утримати свій статус-кво, роль і значення в суспільстві, а тому нині, у контексті постійного наростання глобалізації, становить інтерес для дослідників традиційної музики усіх спеціалізацій – від типологів-аналітиків, компаративістів до істориків та культурологів-практиків.

Деякими з найважливіших характеристик цієї гхарани є довготривалість та безперервність музичної династії (кхандану) Кірана, найкращі надбання якої, успадковані від фундаторів роду кінця XIII століття розвивають сучасні його представники двох поколінь, діяльність яких зосереджена здебільшого в Делі та Колкаті. Серед них устад Машкур Алі Кхан та наймолодше покоління цієї музичної фамілії – співці XXI століття школи Кірана – Аршад Алі Кхан (“малий устад”), його брат Амджад Алі Кхан та Шагана Кхан [4, с. 70].

---

про поняття “гхарана” у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету. – Львів, 2009. – С. 151–166. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 9).

<sup>2</sup> У розмовній мові інформанти називали місто Кірана замість Каїрана.

Тривала історія гхарани Кірана зумовила й інші важливі ознаки школи, це, зокрема, поліжанровість репертуару, що складався у зв'язку з потребами часу та обставинами музикування виконавців. З цим пов'язана ще одна характеристика, що завжди була і залишається нині наріжною проблемою у традиційному музичному середовищі Індії – багатогранність спеціалізацій носіїв традиції Кірана. У системі традиційного професійного музичного виконавства Північної Індії, саме царина діяльності виконавця визначає статус (фаховий та соціальний) як самих виконавців, так і гхарани загалом.

Поряд із універсальними засадами музичного професіоналізму усної традиції, в північно-індійській музичній практиці наявна складна розгалуженість типів професіональних виконавців.

Найважливіші засади поділу виконавців на класи, запропоновані інформантами під час теренового дослідження<sup>3</sup>, свідчать про різні критерії класифікації: а) етнічне походження; б) належність до певної спільноти чи касты; в) широта музичної обізнаності та вишколу; г) музичний репертуар; д) володіння інструментом чи інструментами; е) місце проживання; є) стать.

Усі ці ознаки, з одного боку, наче вихоплені з різних сфер, однак з іншого – завдяки специфіці багатовікового соціально-культурного укладу Індії у той чи інший спосіб взаємопов'язані (наприклад, виконавець, який належить до певної спільноти зазвичай локалізується на певній території, може отримати лише той обсяг знань та професійних навичок, який належить його соціальній групі і від цього своєю чергою залежатиме й репертуар. Гендерний аспект, так як і територіальне розміщення виконавців, нині не надто обумовлений, хоча ще до середини ХХ століття, як свідчать інформанти, мав сильний вплив на певну спеціалізацію виконавця. Ця важлива засада музичного статусу, ролі та практики того чи іншого виконавця відображена і в назві того класу, до якого належить виконавець. Тому такі узагальнені терміни як “музикант”, “професіональний музикант”, “музичний виконавець” хоча й існують в теорії (“музікар” – мовою урду, “сангіт ке калакар” – на гінді), але майже не використовуються в середовищі музикантів-професіоналів. На думку інформантів, це б суттєво утруднило пошук праці. Натомість вживають терміни, що конкретизують рід музичної діяльності виконавця, як “кхаялія” – співець кхаяла чи “сітарія” – виконавець на сітарі тощо.

Принциповою ознакою системи традиційного професіонального виконавства гіндустані є її ієрархічний уклад. Визначальним у системі є поділ на два основні класи: *солістів та капелістів-пригравачів*<sup>4</sup>, музична практика яких співіснує. При тому, доцільно зазначити, що представники першої групи завжди перебувають на вершині соціальної та професійної піраміди (як показано у схемі “Професіонали усної традиції стилю гіндустані”).

Поділ на ці дві групи варто трактувати як канонічний. Однак як з позиції ранніх етапів формування традиційної музичної культури, так і в нинішніх реаліях музичної практики гіндустані, цей поділ є дещо відносний. Деякі інформанти стверджували, що в далекому минулому представниками певного музичного клану

<sup>3</sup> Теренове дослідження авторка проводила у Делі, Каірані, Гургаоні та Колкаті у 2009 році.

<sup>4</sup> Тут вживаємо термін “пригравач”, що використовував Климент Квітка у праці “Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту” [2, с. 84, 89] замість загальноживаного в іноземних, зокрема англомовних індологічних дослідженнях слова “акомпаніатори” [14, с. 92].

чи касти (а значить рівними за усіма ознаками) були як солісти, так і пригравачі, які згодом через зміни соціальних потреб та практичних міркувань вирізнили окремі спеціалізації. Полярно протилежне в часовому відношенні сьогодення внесло й свої корективи в музичну практику представників двох груп: музиканти можуть поєднувати сольну та акомпануючу практики на інструментах, що ще донедавна (середина XX століття) призначалися винятково для супроводу соліста, як-от сарангі чи табла. Також у процесі дослідження траплялися випадки мультиінструменталізму виконавця, що однаково володів грою як на сольному інструменті (наприклад, бін), так і акомпануючому (сарангі), або ж виконував за потреби сольну співочу чи інструментальну акомпануючу партію. Такі трансформації інформанти пояснюють здебільшого значною конкуренцією за достойне місце праці та відсутністю бажання чи платоспроможності наймачів, які часто воліють мати в штаті універсальних музикантів, котрі здатні подужати різні виконавські програми. Однак в усіх випадках музиканти бажають зайняти вищу позицію в ієрархії виконавської культури, тобто виконувати сольну партію, оскільки це пов'язано із задоволенням егоїстичних, професійних та матеріальних потреб.

У сольній практиці гіндустанських традиційних професіоналів вирізняють дві основні сфери згідно зі засобом виконання: співоцтво та інструментальне виконавство.

Співець у культурі Індії, і її північній традиції зокрема, є найвищою категорією виконавця, що зумовлено багатовіковим особливо шанобливим ставленням до голосу як “найбільш виразного способу комунікації з Універсумом” [1, с. 62] та натурального інструменту, на противагу штучно створеним людьми музичним знаряддям виконання [14, с. 94], а також до самої постаті співця як “посередника між людьми і Богом, який завдяки своєму мистецтву піднімається до небес поспілкуватися з вищими силами і утримує усталений світопорядок та здатний впливати на людей, тварин та інших істот” [8, с. 38].

При тому, доречно зазначити, починаючи з активної інвазії мусульман, у культурі яких інструментальне виконання займає вагоме місце, категорії солістів – співців та інструменталістів – дещо врівноважуються. Новий рівень підвищення статусу інструменталістів реалізований у музичній культурі гіндустані у XX–XXI століттях завдяки активній концертній діяльності визначних музикантів Раві Шанкара, Алі Акбар Кхана та інших як у себе вдома, так і за кордоном Індії.

Попри те, співець, як народного, так і двірського/міського типу, в гіндустанській культурі залишається одним із найважливіших чинників її традиційності, що формувалася тисячоліттями.

Однією з найдавніших у високій традиції музичної культури Індії була категорія співців-брахманів. Представники цієї найвищої касты духовної еліти Індії ще з часів арійського вторгнення, що розпочалося приблизно у II тисячолітті до н. е. [7, с. 89; 10, с. 56], творили суспільну, релігійну й культурну парадигми Індії, виконуючи різні функції в суспільстві. Зазвичай вони були духовними наставниками, вченими, письменниками, вчителями та видатними чиновниками. Серед цього переліку однією з провідних галузей була музика, а передусім – спів. Походження та кастові закони зумовлювали співців цієї категорії бути носіями духовної традиції, а вже згодом – світської, та музикувати при дворах.

З початком мусульманського періоду, а особливо в роки гострої ісламізації (XIII–XIV століть), у культурі гіндустані активно функціонували декілька груп співців, що представляли різні середовища та культурні інтереси. Творення нового середовища

виконавців було пов'язане з “реорганізацією” чи трансформацією раніше існуючих співочих традицій, а також створенням нових альтернативних класів.

Однією з основних характеристик високої традиції співців того періоду стала ісламізація значної частини співців-індуїстів, що було неодмінною умовою для “входження” в середовище та отримання доброї позиції при дворі мусульманських правителів. Значна частина таких “перебіжчиків” продовжувала насправді дотримуватися віри та звичаїв прабатьків потайки. Відгомін цієї “неоднозначності” положення співців можна, зокрема, побачити в широті мислення деяких визначних постатей співочої культури гіндустані як минулого, так і сучасності, щодо вільного володіння репертуаром та стилями водночас обох традицій. Однак як співці-практики, так і теоретики відзначають вагомий вплив світовідчуття та зосередження на духовній сфері співця-брахмана на набуту чужоземну практику, у якій домінував секулярний аспект.

Винятково музична спеціалізація та спадковість співочого фаху стали визначальними рисами низки класів співців-мусульман.

Цілком протилежною до попередньо обговореної групи співців-брахманів, є категорія виконавиць баї або баї-джі, що є більш шанобливою формою звертання. В околицях Делі їх також називали таваіф [14, с. 100]. Це виконавиці лише світського репертуару, які музикували при дворах правителів різних рангів. Зазвичай вони походили з родин спадкових музикантів і навчались у шанованих учителів-устаів або переймали репертуар від своїх матерів чи родичок. Таваіфи мали цехову раду (панчяят) на чолі з лідером чоловічої або жіночої статі. Синів цих виконавиць, які ставали музикантами, в околицях Делі називали дередар. Спеціальними одиницями репертуару виконавиць баї були різновиди низької світської класики як тхумрі та гхазал.

Однією з найбільш цікавих і багатогранних категорій спадкових співців і музикантів у традиційній культурі гіндустані є мірасі. Багатоликість цієї групи виявляється як у різному тлумаченні самої назви категорії, так і спеціалізації її представників. Найдавніше трактування цієї категорії виконавців пов'язане передусім із поняттям “спадок, спадковість”, що криється в самому значенні слова “мірас” (“спадок” – араб.) як певний матеріал професійного мистецтва представників групи, а також як і власне процес передачі цього матеріалу (“носії того, що передається у спадок”). Першими кого називали мірасі були нащадками арабського клану Кураїшів, члени якого, а зокрема, Амір Факхар Кураїші, прибули разом із Мохамедом Бін Касімом завойовувати Сінд (нині частина Пакистану) у 712 році [14, с. 103], одну з перших південно-азійських територій звідки поширився іслам на Індійському субконтиненті. Професійним обов'язком Аміра Кураїші, який він передав у спадок нащадкам, була рецитація сімейного дерева (шаджрах) правителя чи патрона та його сім'ї за різних обставин (при урочистій нагоді, поділі майна та ін.). Таким способом згодом сформувалася каста генеалогів [16], або співців/музикантів-генеалогів, які були насамперед знавцями традицій спадкоємності. Мірасі володіли спеціальним арго [13, с. 764–765], а також грою на музичних інструментах [15, с. 106]. До імені членів цієї касты зазвичай додавали титул “Мір” або “Амір” [14, с. 103], також згодом – за часів правління Мохамеда Туглака, султана Делі з 1325 до 1351 року до імені представника касты мірасі додавався титул Кхан [16], який використовували, передусім, як ознаку правителів та представників еліти у тюркській та монгольській традиціях, а також його вживали перси, афганці-паштуни та омусульманені пенджабські раджпути до осіб високого рівня. Водночас

існував на один рівень вищий від попереднього – титул Кхан Сагеб, який призначали особам протягом тривалого періоду на території Індійського субконтиненту як у часі правління Великих Моголів, так і англійськими можновладцями за особливий внесок та досягнення, оскільки слово “сагеб” (“сагіб”) має значення “майстер”. Стосувався цей високий титул й особливо шанованих музикантів.

Такою великою шаною в культурі гіндустані користувався передусім найелітніший розряд спадкових мірасі – співці-калаванти. “Калавант” – термін, який у найширшому значенні позначає поняття “митець”, у вузькому – стосується носія співочої традиції, що походить із визнаного традицією музичного роду, визначні члени якого впродовж поколінь спеціалізувалися винятково на співі і не акомпанували іншим співцям на жодному інструменті. Найважливіше для калаванта зберігати традицію свого роду (кхандану), який очолює кхаліф та пам’ятати і продовжувати традиції своїх предків<sup>5</sup>. Роди об’днувались у територіальні братства бірадари, утворюючи складну “мережу пам’яті” гіндустанської високої традиції. Спеціальною ознакою співців-калавантів був репертуар, який складався з одиниць лише високої класики, передусім такого різновиду як дгруппад, що є локальним індійським “доісламським” винаходом, а згодом і кхаял, що утворився внаслідок синтезу індійської та персо-арабської культур.

Однією з найдавніших, і, водночас, найпопулярнішою нині, підгрупою спадкових співців-музикантів гіндустані є каввали – виконавці побожних суфійських пісень каввали. Суфізм стає одним із провідних неортодоксальних учень Індійського субконтиненту з часу проникнення на цю територію ісламу та поєднується з місцевими вченнями індуїзму та буддизму. Протягом багатьох століть каввали побутували у різних середовищах. Найтипівішим для них є музикування у суфійських святинях на великому обширі традиції гіндустані, що охоплює на сьогодні декілька країн. Окрім того, однією з активних форм діяльності співців-музикантів цієї групи нині є концертні виступи, що збирають чисельні аудиторії як у себе вдома, так і в країнах Заходу. Основне своє завдання співці-каввали вбачають у донесенні духовної поезії, автори якої зазвичай славетні митці та лідери суфізму, як перський поет, філософ, суфійський містик XIII століття Джалал ад-Дін Мухамед Румі, філософ та класик персько-гаджицької літератури XIII століття Мусліхаддін Абу Мухамед Абдаллах Ібн-Мушріфаддін (Сааді), філософи та містики XIII століття Ібн Арабі та Ібн Сабін, індійський поет та співець періоду Делійського султанату (XIII–XIV століть) Амір Хусро Дехлеві. Деякі виконавці вдаються до текстів, характерних для типово-індійського неортодоксального вчення бхакті, як “Шікшаштаки” (“вісім повчань”) містика та співця-поета початку XVI століття Чайтаньї Махапрабхи або авторів, які поєднували у своїй духовній практиці та поезії бхакті та суфізм. Серед них найвідомішим до сьогодні є індійський гуру, співець кінця. XV – початку XVI століть – Кабір. Музика допомагає “піднятися” слову на вищий щабель, донести основні послання, що необхідні для шляху (тарікату) до воз’єднання з Богом. Цьому має сприяти й характерний спосіб виконання каввалів: діалогічна форма між лідером та колективом, що ближче до завершення композиції переходить у жваву “дискусію”, поступове нагнітання динаміки та темпу композиції, що супроводжується все виразнішою жестикуляцією та виразною мімікою співців.

<sup>5</sup> Під час інтерв’ю інформанти, зокрема Машкур Алі Кхан, довго напам’ять могли переказувати генеалогічне дерево свого роду, що сягало декількох століть.

Успішним завершенням виконання вважається стан “єднання” виконавців та слухачів, коли присутні долучаються до каввалів, підспівуючи та приплескуючи їм.

На сьогодні немає однозначності стосовно зв'язку між різними підгрупами категорії мірасі. Однак об'єднуючим чинником для усіх субкатегорій мірасі є сповідування ісламу та ендогамія, що пов'язане, мабуть, зі зміцненням повноважень на завойованій території предками цієї групи та збереженням традицій. Нині термін “мірасі” у широкому значенні можна застосовувати до різних типів традиційних професіональних музикантів, основним або єдиним фахом яких є музика, що передається у спадок наступним поколінням роду.

У цьому сенсі до категорії мірасі можна віднести музикантів однієї з найважливіших груп *солістів-інструменталістів* гіндустані, що грали на цитрі біні – північно-індійській версії стародавнього струнно-щипкового інструменту Індії (віна). Такого виконавця в традиції гіндустані називають *бінкар*. Подібно до калавантів у співочій традиції, бінкари є елітним підрозділом гіндустанських інструменталістів-солістів. Більше того, виконавці цих споріднених груп часто належали до одного роду (кхандану) та виконавсько-стильової школи (гхарани/бані), а також, це чи не єдиний випадок у традиції гіндустані, що інструменталіст міг паралельно практикувати співочу діяльність або бути співцем у минулому<sup>6</sup>. Цим пояснюється і спорідненість репертуару, основою якого був різновид високої класики дгруппад, що, у такому випадку, існував у вокальній та інструментальній версіях. З цим пов'язана і особлива степенність і медитативність гри бінкарів, які відтворюють засадничий характер дгруппаду, що, як вважають, зародився задовго до ісламізації Індії і виконувався у духовних середовищах брахманів.

Ще однією характерною ознакою бінкарів є їх мультиінструменталізм; зазвичай вони володіли грою на сітарі, а також, принагідно, на сарангі чи ребабі. При тому, що традиція виконання на біні в ХХ столітті поступилася сольному виконанню на сітарі та сароді, представники цих двох груп (сітаристи та сародисти) користали з репертуару, техніки та стилю виконання бінкарів і часто ставали їх учнями.

Сольне виконавство на цих інструментах активно впроваджувалось у період правління ісламських завойовників та було пов'язане передусім із двірським середовищем. Тоді ж, як вважають, із сусідніх традицій інтенсивно експортували на територію Індії і самі інструменти, які нині є невід'ємною складовою гіндустанської музичної культури: сітар, що закріпився в гіндустанській традиції з перською назвою “сех-тар” (“триструнна лютня”) [12, с. 141] та сарод, що сформувався внаслідок синтезу давніх місцевих форм лютні та впроваджених ззовні зразків персо-арабської традиції, як, наприклад, ребаб.

Відносно недавно, статус активних сольних виконавців, що практикують концертну діяльність у традиційній високій музичній культурі гіндустані, здобули й виконавці на бансурі (бамбукова флейта) і, особливо, шахнаї (північно-індійський гобой) як, первинно, ритуальний інструмент та неодмінний учасник традиційних весільних капел.

Дещо схожим щодо історії свого походження та функціонування на теренах Півночі субконтиненту є виконавська діяльність сантуристів. Сантур – північно-індійські цимбали, завдячують своєму теперішньому вигляду як давнім локальним видам цитр та арф, так і перським аналогам струнно-ударних інструментів, що

<sup>6</sup> Під час інтерв'ю з Машкуром Алі Кханом з'ясувалося, що інструменталістами у родині співців часто ставали внаслідок вроджених або набутих вад голосу.

з'явилися внаслідок тісних контактів двох сусідніх культур. Особливість носіїв цієї виконавської традиції полягає не лише у новій сольній практиці, що стала активною лише останні кілька десятиліть, але й у проміжному становищі у системі традиційних професіоналів Північної Індії. З позиції сьогодення, сантуристи потрапляють у групу солістів, а в регіоні свого найактивнішого побутування (Кашмір) [12, с. 126] є знані, передусім, як акомпаніатори [1, с. 180].

У сольній практиці традиції гіндустані як співочій, так й інструментальній, протягом нової епохи з'явилася низка нових видів виконання, що пов'язані з третьою великою експансією в історії Індійського субконтиненту – західно-європейською інвазією. У цей період (здебільшого XVII–XVIII століття) в індійській культурі починають з'являтися як нові форми музикування (оркестри), так і низка інструментів. У той час як практики, устади та теоретики дискутували про доцільність та відповідність автентичній традиції таких ноу-хау, виконавці на цих інструментах завойовували свої музичні території та, що надзвичайно характерно для індійської культури, адаптовували та допасовували їх до перевірених століттями способів та манери гри, техніки розгортання мелодичного матеріалу та імпровізації. До таких відносно нових як ансамблевих, так і сольних інструментальних практик належить виконання на скрипці, що побутує нині у різних регіонах Індії, у тому числі достатньо активно в традиції гіндустані.

Однак чи не найбільше дискусій в музичних колах, викликав гармоніум (ручна фісгармонія), що нині часто є неодмінною складовою співочого виконавства. Суперечки, які не припиняються ще й досі, зумовлені музичними властивостями інструменту та особливостями як соціального, так і професійного характеру (низки соціальних та професійних табу), другого типу носіїв традиційної професійної музики в культурі Індії – капелістів-пригравачів.

Спадкові музиканти, що виконують функцію пригравачів на великій території побутування стилю гіндустані походять з двох типів спільнот, головною професією яких є музика: мірасі (мусульмани, які локалізувалися здебільшого у населених пунктах довкола Делі) та каттхак (індуїсти, найбільше яких проживало на сході Уттар-Прадеш, особливо в Варанасі (Банарас) [14, с. 124]. У найновіший період розвитку індійської музичної культури до такого типу династійних музикантів долучаються виконавці інших кастових та професійних сфер (як місцеві жителі Індії, так і представники інших країн) з бажанням навчитися грі на певному інструменті. Більшість професійних музикантів-інструменталістів сьогодення радо відгукуються на такі можливості, особливо якщо йдеться про інструментальні практики, традиційна форма яких у самій Індії перебуває в стані забуття.

Основним завданням усіх груп та видів капелістів-пригравачів є супроводжувати партію соліста, допомогти виразити основний змістовий та емоційний аспекти твору. За функцією щодо сольної партії, пригравачі у традиції гіндустані поділяються на два основні види: ті, які виконують мелодичний акомпанемент, та інші – ритмічний супровід.

Виконавці, що творять мелодичний супровід до партії співця у традиції гіндустані – це сарангісти (виконавці на сарангі) та виконавці на гармоніумі.

Виконання на сарангі відноситься до однієї з найдавніших традицій музичної культури Індійського субконтиненту. Цей струнно-смичковий інструмент, який здавна (приблизно X століття) побутує у різних видах та будові на великій території північних штатів Індії, як і самі сарангісти, переживав декілька етапів появи і



розвитку у музичній культурі гіндустані і тим уподібнюється до динаміки розвитку та багатогранності соціально-професійної групи мірасі, до якої їй здебільшого належали виконавці на цьому інструменті. Кульмінацією затребуваності сарангістів у міській культурі припав на XIX століття. Це був найпоширеніший інструмент і на ньому грали до співу, танцю та під час театральних вистав. Значна кількість сарангістів була в штаті двірських музикантів правителів Рам Сінгха II та Ваджіда Алі Шаха в Лакнау, великих шанувальників краси та мистецтва. Розгром правління Ваджіда Алі Шаха в 1856 році та чергові завоювання іноземців негативно позначилися на діяльності музикантів [11, с. 109]. Активній практиці сарангістів наприкінці XIX – початку XX століть – перешкоджало їй впровадження нового інструменту – гармоніуму – на ту ж саму “роль”, який, попри всі “за і проти”, з низки причин музиканти все активніше використовували у своїй практиці.

Чи не єдиним об’єднуючим чинником “практики виконавців на сарангі та гармоніумі є причина виникнення їхньої партії. За обставин тривалого розгортання композиції, вкрай необхідним виявився мелодичний акомпанемент і як “продовження” партії соліста в часі його відпочинку та налаштування на наступну хвилю імпровізації. Як наслідок, сформувалася чітка роль пригравачів-мелодистів: заповнення пауз та створення мелодичного “відлуння” партії співця-соліста. А рівень їхньої майстерності визначається у капелі тим, наскільки швидко і якісно виконавці можуть скопіювати мелодичну фразу соліста.

Зовсім протилежну роль у капельному виконанні творів традиційної класики має виконавець ритмічної функції або акомпанементу, як це, зазвичай, трактують індійські музиканти. Він безперервно задіяний у творенні музичної композиції з моменту, як тільки, після початкового вступу у вільному ритмі, соліст починає виконувати головну тему твору. У традиції гіндустані метро-ритмічне тло твору створюють виконавці на пакхаваджі (пакхаваджисти) – одному з найдавніших у музичній культурі Індії двосторонньому бочкоподібному барабані та подвійних барабанах табла (таблїсти).

Зазвичай основним завданням цих музикантів є творити матрицю, виконуючи певний тип ритмічних рисунків (тхека) обраного для композиції метро-ритмічного циклу (тала) та підтримувати пульс твору, який не дозволить солістові загубитися в процесі імпровізації, а слухачів триматиме у напрузі. Як правило, солісти не надто вітають значні та часті ритмічні імпровізації цих виконавців упродовж розгортання теми солістом. Водночас трапляється, що солісти дають змогу цим індійським “бубнистам” створити ритмічну розмальовку тої чи іншої мелодичної ідеї у спеціальних сольних вставках ударників. Це особливо характерно, коли виконавцем на ударному інструменті є іменитий музикант.

Різноманіття основних категорій та субкатегорій носіїв гіндустанської музичної традиції представлено у схематичному зображенні (див. схему), яке, хоч би в основних своїх засадах, показує розвинуту мережу професійних виконавців традиції гіндустані (макрорівень). Взаємозв’язки, співвідношення та підпорядкування різних груп виконавців показано у схемі за допомогою їх ієрархічного розміщення. При тому, кожного разу по-своєму система гіндустанських виконавців імплементується у певній локальній традиції, гхарані, утворюючи мікрорівневі варіанти моделі.

Одним із найбільш знакових носіїв традиції Кірана був Банде Алі Кхан – бінкар, сарангіст та співець XIX століття. Творчій діяльності цього музиканта передувала низка двірських співців і музикантів, які походили з родового осередку традиції – міста Каїрана [3, с. 156–157; 4, с. 70], однак саме йому у буремні часи руйнування

багатовікових усталених канонів північно-індійської музичної практики довелося вивести традицію Кірана на рівень знакової стилістичної школи – гхарани та вповні виявити її суттєву ознаку – універсалізм виконавців.

Народившись у містечку Каірана приблизно 1826 року, він швидко перейняв ази мистецтва гри на біні у батька – Садіка Алі Кхана, а також навчався у дядька – Байрен Бена – видатного придворного співця, виконавця жанру дгруппад. Банде Алі Кхан зростав та розвивався професійно у Гваліорі – одному з найпотужніших культурних центрів Індії, де в цей час (з 1843 до 1886 року) правив махараджа Джаваджи Рао Скіндіа Багадур, що утримував при дворі значну кількість першокласних індійських музикантів. Серед них легендарні співці Хадду та Хассу Кхан – одні з найраніших виконавців жанру кхаял. Банде Алі Кхан навчався у цих співців та синтезував співоцтво із індивідуальною манерою інструментального музикування на біні, здобутої Банде Алі в часі навчання у своїх родичів та інших кіранських виконавців. Це, зрештою, і прославило цього музиканта. Згодом (з 1860-х років) він став найвизначнішим музикантом при дворі магараджі Тукоджі Рао Голькара II, що правив у Індорі з 1844 (1843) до 1886 року.

Про видатні вміння Банде Алі Кхана як музиканта та особистості свідчить почесне звання “міян”, яке зазвичай додають до його імені. Цей титул “вченого чоловіка” він, очевидно, отримав від одного з могольських правителів, при дворі якого музикував (швидше за все у Індорі, бо саме там він зазнав найбільшої слави)<sup>7</sup>. Як відомо з історії, такого почесного звання удостоювалися лише окремі надзвичайно талановиті музиканти. Зокрема, це почесне звання отримав видатний попередник Банде Алі Кхана – Тансен – від правителя Акбара Великого. Прикметно, що цих двох музикантів пов’язував не лише особливий музичний талант, але й духовна практика.

В особі цього видатного музиканта варто розглянути ще одну важливу рису, яка була притаманна членам гхарани Кірана. Про Банде Алі Кхана пам’ятають не лише як про чудового музиканта, а також як палкого послідовника суфізму. Банде Алі Кхан був одним із яскравих вірців музиканта-проповідника, музиканта-містика, посередника між Богом та людьми. Представники Кірана стверджують, що саме цей духовний шлях музиканта дав йому змогу реалізуватись як митцеві вільному від строгих канонів та заборон ієрархічного суспільства Південної Азії та виховати плеяду талановитих музикантів: бінкарів, сарангістів, сітаристів, та, навіть, виконавців на гармоніумі, не керуючись їхнім соціальним статусом чи віросповіданням.

Синтез сфер музикування був не єдиним характерним для музичної практики Банде Алі Кхана та його учнів. Важливою стильовою новацією видатного бінкара було поєднання двох стилів/різновидів високої класичної музики Північної Індії – давнішого дгруппаду, який вже міцно вкорінився у практиці професійних співців і виконавців на віні та новішого кхаяла, який треба думати, вразив молодого Банде Алі Кхана ще при дворі в Гваліорі. Чудове володіння двома стилями – строгого дгруппаду та більш імпровізаційного кхаяла – він втілював як у грі на біні, так і у своїй співочій практиці.

Наступний етап значного розвитку традиції пов’язаний із двома виконавцями, які були учнями послідовників Банде Алі Кхана – Абдулом Карімом Кханом та Абдулом

<sup>7</sup> В одному з електронних тлумачних словників, що присвячений, головню, суфійським поняттям, слово “міян” пояснено як урду, еквівалент арабського слова “кхан”, що означає вияв поваги. Див. “Pyaro miyan” у <http://wahiduddin.net/mv2/bio/Glossary.htm>

Вагідом Кханом. Хоча прямого кровного зв'язку між лідером музичної традиції гіндустані XIX століття та двома молодими новаторами кіранської традиції на межі століть не було<sup>8</sup>, та об'єднувала їх багатогранність видів їхніх музичних практик, однаково добре володіння голосом та кількома музичними інструментами. При тому, доцільно зазначити що Абдул Карім Кхан та Абдул Вагід Кхан розвинули насамперед співочий потенціал кіранських музикантів та, зрештою, вивели традицію Кірана у ранг кращих вокальних гхаран Північної Індії, а, можливо, й цілого Індійського субконтиненту.

Абдул Карім Кхан (1872–1937), як і попередні музиканти цієї традиції, народився в місті Каїрана. З юних літ Абдул Карім займався музикою з батьком устасом Кале Кханом, двоюрідним братом Нанне Кханом та дядьком устасом Абдулою Кханом. Від них Абдул Карім вчився співу, а також гри на різних інструментах: передусім сарангі – одним із інструментальних символів кіранських музикантів, а також біні, табла та сітарі. У віці 22 років він разом із братом Абдулою Хаком отримав стабільну працю при дворі в Бароді. Тут він зазнав слави як талановитий музикант-інструменталіст і співець, а також зустрів жінку на ім'я Тарабаї Мане, яка стала його супутницею та сподвижницею всіх творчих починань на багато років.

Упродовж свого творчого життя він активно концертував у містах північних та південних штатів Індії, здобув багато прихильників, які стали його учнями і послідовниками в майбутньому (серед них, насамперед, Саваї Гандхарва та Балкрішнабува Капілешварі), брав активну участь у дослідженні музики Індії у співпраці з Ернестом Клементсом та Рао-Багадуром Девалем<sup>9</sup>, а також у 1905 році вперше записався на студії звукозапису<sup>10</sup>.

Кульмінацією активної творчої та педагогічної діяльності стало відкриття Абдулом Карімом музичної школи “Арія Сангіт Відялая” (“Arya Sangit Vidyalaya”) у 1910 році в місті Белгаум штату Карнатака. Протягом кількох років він відкрив філії цієї школи в різних містах: Пуне (1913) та Бомбеї (Мумбаї) (1916–1917) в штаті Махараштра, переїжджаючи туди з родиною. Основною засадою школи Абдула Каріма було індивідуальне навчання у системі “гуру-шиш'я парампара” [5], а тривалість навчання передбачала 8 років відданої праці учнів над собою. У підборі учнів він керувався однією зі своїх найважливіших позицій; тут завжди домінував музичний талант і бажання учня вчитися, незважаючи на суспільну чи релігійну належність.

Останній період діяльності Абдула Каріма був пов'язаний з двірським середовищем міст Мізор та Мірадж. При дворі в Мізорі його багатолітня праця була належно оцінена. Від мізорського магараджі Крішни Раджі Вадіяра IV, якого Махатма Ганді називав “другом” у своїх листах до його високості та “святим королем”, Абдул Карім Кхан отримав найвищий титул визнання музиканта – “Сангіт ратна”, або “коштовний камінь музики”.

Абдул Вагід Кхан вважається ще одним важливим джерелом створення традиції

<sup>8</sup> Під час зустрічей в місті Каїрана інформанти неодноразово пояснювали про родинну спорідненість майже усіх мешканців селища.

<sup>9</sup> За безпосередньої участі Абдула Каріма Кхана була написана праця Деваля «Hindu Musical Scale and Twenty Two Srutis» й опублікована у 1910 році та монографія Е. Клементса “Introduction to the Study of Indian Music”, яка вийшла друком у 1913 році.

<sup>10</sup> Запис було зроблено у Бомбеї в компанії «S. Rose & Co.». Абдул Карім виконав 32 твори. Тривалість кожного записаного твору була від 90 до 150 секунд. Див. : <http://courses.nus.edu.sg/course/ellpatke/Miscellany/abdul%20karim%20khan.htm>

Кірана, оскільки впродовж свого життя (приблизно 1882–1949) не лише сповідував основні моральні та музичні засади предків гхарани, але й привніс у традицію Кірана індивідуальні риси. Про цього видатного майстра першої половини ХХ століття існує зовсім мало друкованих спогадів, особливо порівняно із його родичем, видатним творцем співочої традиції Кірана – Абдулом Карімом Кханом. Але опитані інформанти, говорячи про Абдула Вагіда, одностайно стверджували про його відданість музиці та рідній гхарані, виняткову музикальність та своє особливе творче обличчя.

Абдул Вагід отримав базову школу у традиції Кірана – він навчався у батька Абдула Маджіда Кхана співу та грі на сарангі з дитячих літ у рідному місті Каїрана. Другий етап його професійного розвитку був пов'язаний із двірською практикою. Він отримав різнобічне навчання у співочій та інструментальній сферах “в дусі Банде Алі Кхана” від його учня Гайдера Бакхша, що був дядьком (по маминій лінії) Абдула Вагіда і видатним на той час устатом та музикантом при дворі в Колхапурі, що у штаті Махараштра. У цьому ж дворі Абдул Вагід відчув й перший смак великої слави у молодому віці (18 років). Правдоподібно, там він і був названий “Сартадж-і-музика”, тобто “король музики”. Однак придворне життя не стало основною сферою його діяльності. Він залишив двір і південний край Індії і повернувся на північ субконтиненту, оселяючись у Лагорі. Там він вів спокійний спосіб життя, віддаючись суфійській практиці, працюючи штатним виконавцем на Всеіндійському радіо і зрідка даючи публічні виступи. Наприкінці життя він повернувся у рідні місця, де й у 1949 році помер у колі рідних.

Постать Абдула Вагіда ще за його життя була оповита таємницею порівняно із його відомим кузином. Причиною цього може бути зовсім відмінний від Абдула Каріма темперамент та спосіб життя Абдула Вагіда Кхана. Однією з найвагоміших рис особистості Абдула Вагіда була його виняткова релігійність. Одним із титулів, яким називають цього музиканта є “Чішті-Сабрі”, що свідчить про його стосунок до гілки “тихого” суфізму “сабрі” одного з найперших та найважливіших суфійських орденів “чішті”, який активно функціонує в Індії з XII–XIII століть [6, с. 12]. У зв'язку з цим і пояснюється дещо відлюдькуватий і самозаглиблений спосіб життя Абдула Вагіда Кхана.

Доволі відмінним є і ареал діяльності двох визначних музикантів Кірана. Якщо найвизначніші свої звершення Абдул Карім Кхан здійснив на Півдні Індії, то діяльність Абдула Вагіда більше зосереджена на Півночі субконтиненту. Він неодноразово повертався до рідного міста, а значний період свого життя перебував у Лагорі, що нині розташований на території Пакистану.

Тим не менше музичні заслуги та внесок у родинну традицію двох співців є однаково цінні. У своїй виконавській та педагогічній діяльності Абдул Вагід, як і його попередники, розвивав як інструментальну, так і співочу сфери, але більше сконцентрувався на останній. У його співочій практиці найголовнішою одиницею репертуару був кхаял, особливе трактування та утвердження якого у високій традиційній класиці на межі століть належить саме цьому співцю. Чи не найбільшою та найціннішою особливістю Абдула Вагіда було надзвичайно повільне розгортання звукового матеріалу рагі, особливо у вступній частині твору, який міг тривати, за свідченнями його сучасників, протягом багатьох годин. Такий медитативний спосіб виконання був відповідний до натури виконавця. Згодом, саме ця риса – увага до кожної звуку, різне “прочитання” одної і тої самої ноти чи звороту – стане однією з визначальних “почерків” кіранських музикантів.

Він не залишив по собі стільки звукових записів як Абдул Карім – кількість аудіофайлів виконання Абдула Вагіда налічує всього три (тоді як Абдула Каріма – кілька десятків в період з 1905 до 1936 року). Він не засновував спеціальних закладів для вивчення музики (хоча був дотичний до творення школи “Арія Сангіт Відялая” Абдула Каріма Кхана). Та найбільшим пам’ятником, який сотворив собі Абдул Вагід, були його учні, яких він не мав багато з огляду на його самозречене релігійне життя, однак усі вони стали видатними музикантами та продовжувачами традиції Кірана.

До таких прямих послідовників Абдула Вагіда Кхана належать його найближчі родичі, носії традиції Кірана ХХ–ХХІ століть: сарангіст устад Шакур Кхан, його син, видатний співець сучасності устад Машкур Алі Кхан, племінники та дочка Машкура Алі Кхана – співці наймолодшого покоління Кірана: Аршад Алі Кхан, Амджад Алі Кхан, Шагана Кхан.

На тлі історії культури гіндустані, відображенням усіх її змін і трансформацій стали носії традиційної музики, яким часто доводилося пристосовуватися до запропонованих обставин, та це водночас призвело до багатогранності та універсалізму багатьох із них. Втіленням такого процесу стала гхарана Кірана, представники якої протягом багатомісячної практики розвинули майже усі відомі нині види професійної музичної діяльності Індійського субконтиненту: від музикантів-генеалогів до народних професіоналів співців та капелістів і найвищої категорії – двірських музикантів. Отже, багатогранна музична діяльність, спосіб життя та духовні цінності, а головне, трансмісія родинної традиції у спадок пов’язує лідерів династії Кірана з категорією музичних виконавців гіндустані мірасі.

Якими б різними та багатограними не були представники школи Кірана різних поколінь, всіх їх об’єднує спектр виразових засобів музичної мови, якими оперують співці та музиканти протягом століть, вибудовуючи все нові і нові варіанти відомих тисячоліттями мелодичних та ритмічних моделей, а також репертуарна палітра носіїв. У цьому аспекті гхарана Кірана є показовим явищем традиційної виконавської культури Індії. Як і у засновників гхарани Кірана, у сучасних її представників репертуар обіймає дві основні сфери, що тісно співіснують та взаємно збагачують одна одну: “високу” (жанр кхаял) та “низьку” (жанр тхумрі) класику як спосіб адаптації до щораз змінних соціо-культурних умов. Тим представники гхарани Кірана як минулого, так і сучасного підтвердили самотність та універсалізм індійської культури, здатність активно та ефективно функціонувати та розвиватись у різні історичні періоди, а нині й в умовах глобалізованого світу.

#### Список використаної літератури

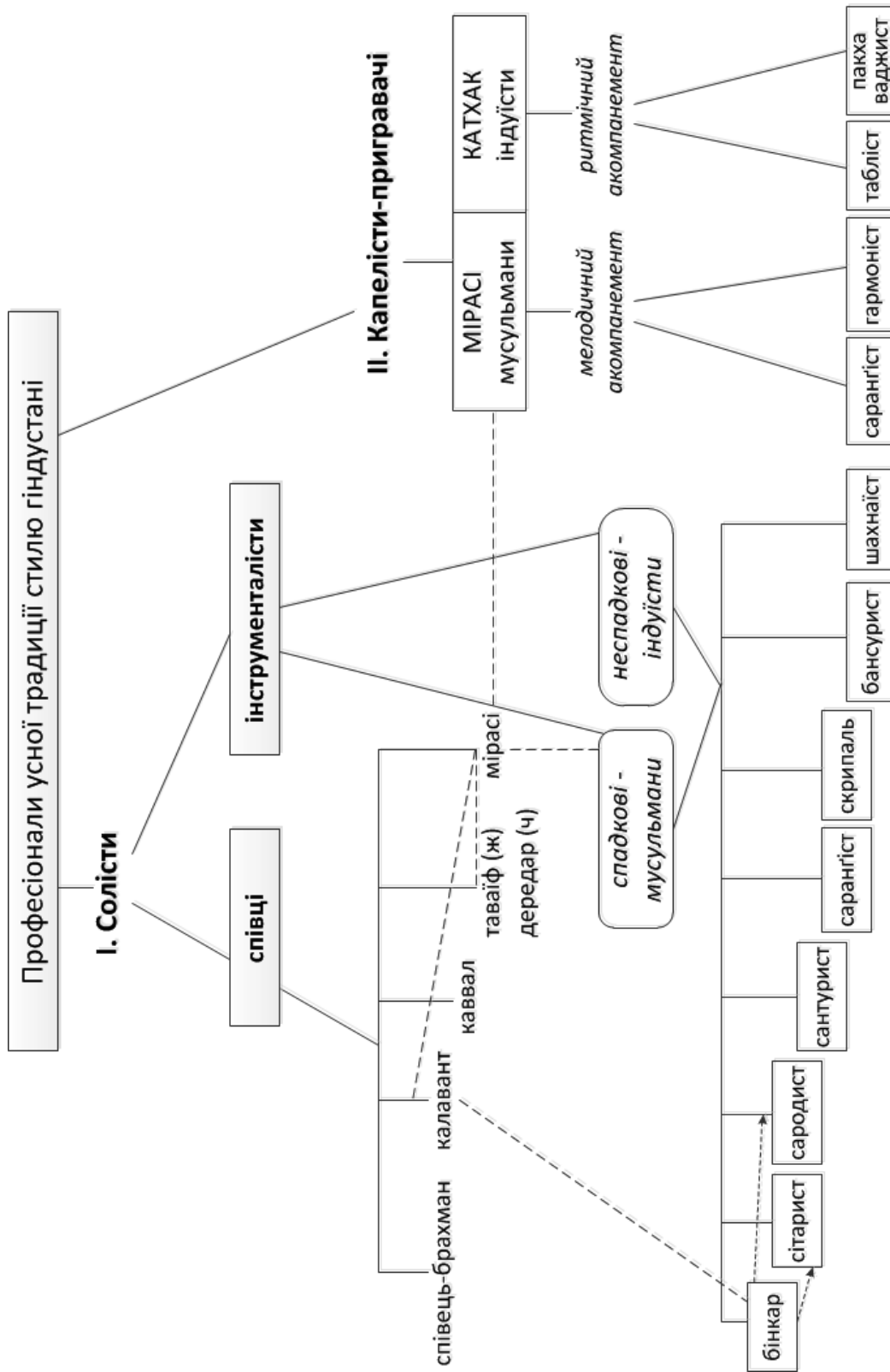
1. *Гороховик Е.* Музыкальная культура Индии / Елена Гороховик. – Минск, 2005. – 232 с.

2. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності й побуту / Климент Квітка // Збірник Історично-Філологічного Відділу. № 13 (Праці Етнографічної Комісії). – Вип. 2. – 114 с.

3. *Коломиєць О.* До питання про поняття «гхарана» у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету.. – Львів, 2009. – С. 151–166. (Серія мистецтвознавство ; вип. 9).

4. *Коломиєць О.* До питання про гхарани в традиційній професійній музичній культурі Північної Індії: зародження, розвиток, трансформація явища (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // *Сходознавство*. – К. : Видавництво Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2010. – № 51. – С. 65–80.
5. *Коломиєць О.* Система “гуру-шиш’я парампара” в традиційній професійній музичній культурі Гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // *Вісник Львівського університету*. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – С. 50–68. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 10).
6. *Манько Л.* Философско-эстетическая сущность музыки в суфизме (на материале музыкально-философских исследований суфия Хазрата Инайят Хана) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филос. наук / Людмила Манько. – М., 2010. – 27 с.
7. *Українка Л.* Стародавня історія східних народів / Леся Українка ; упоряд. Олена Огнева, Надія Сташенко. – Катеринослав, 1918, репринт 2008. – 256 с.
8. *Черемський К.* Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / К. Черемський. – Харків, 2008. – 248 с.
9. Analysis Kirana gharana by Kumar Prasad Mukherjee. – 3 CD audio (215’34, 8 треків) . – Аудіо фонд №№ 5503-5505 Архіву Академії традиційної музики (ITC Sangeet Research Academy).
10. *Basham A.* Indie: Od początku dziejów do podboju musulmanskiego / Arthur Basham. – Warszawa, 1964. – 620 s.
11. *Bor J.* The Voice of the Sarangi: An illustrated history of bowing in India / Joep Bor. – Quaterly Journal of the National Centre for the Performing Arts. – Vol. XV&XVI. – Nos. 3, 4 & 1. 1986, 1987. – 190 p.
12. *Deva B.* Musical Instruments of India: Their history and Development / B. Chaitanya Deva. – Calcutta : Firma KLM Private Ltd, 1978. – 306 p.
13. *Nayyar A.* Punjab / Adam Nayyar // *Garland Encyclopedia of World Music* / Adv. editors Nettl B., Stone R. – V. 5., South Asia – the Indian subcontinent / Alison Arnold editor. – New York, 2000 – P. 762–772.
14. *Neuman D.* The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition / Daniel Neuman. – Detroit, 1980. – 302 p.
15. *Rose H.* A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab and North-West Frontier Province / Horace Arthur Rose. – Vol. 3. – Punjab : Patiala Language Dept., 1970 [1914].
16. *Rangra V.* Keeping the tradition alive / V. K. Rangra // *The tribune: Online edition*. 18.05.2008. – Access mode: [www.tribuneindia.com/2008/20080518/letters.htm](http://www.tribuneindia.com/2008/20080518/letters.htm), 10.04.2014.

Стаття надійшла до редколегії 22.03.2014  
Прийнята до друку 23.04.2014



Професіонали усної традиції стилю Гіндустані

## THE FOUNDERS OF THE STYLISTIC SCHOOL GHARANA KIRANA IN THE CONTEXT OF BEARERS OF PROFESSIONAL MUSICAL CULTURE OF HINDUTANI

**Olha KOLOMYYETS**

*Department of Musicology  
Ivan Franko Lviv National University  
str. Valova 18/23, Lviv, Ukraine, 79005,  
tel.: 8 0322 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru*

The article is based on the materials collected during fieldwork in Northern India and includes analysis of indological works. It examines the main groups of professional musical performers of oral tradition of North-Indian style Hindustani. Further, analysed categories are extrapolated on the significant bearers of the Kirana gharana tradition.

*Key words:* gharana, Hindustani, professional of oral tradition, soloist, accompanist, singer (bard), instrumentalist, mirasi, beenkar, sarangi player, Kirana.

## ОСНОВАТЕЛИ СТИЛЕВОЙ ШКОЛЫ ГХАРАНЫ КИРАНА В КОНТЕКСТЕ СИСТЕМЫ НОСИТЕЛЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХИНДУСТАНИ

**Ольга КОЛОМИЕЦ**

*Кафедра музыковедения  
Львовский национальный университет имени Ивана Франка,  
ул. Валова, 18/23, Львов, Украина, 79005,  
тел.: 8 0322 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru*

На основании материалов, собранных во время исследований в Северной Индии и анализа индологических работ, рассмотрено основные группы и подгруппы профессиональных музыкальных исполнителей устной традиции северно-индийского стиля хиндустани. Рассмотренные категории экстраполируются на знаковых носителей традиции гхараны Кирана.

*Ключевые слова:* гхарана, хиндустани, профессионал устной традиции, солист, капелист-прииграватель, певец, инструменталист, мираси, бинкар, сарангист, Кирана.