

УДК 78

Лок-сангит, или О народной музыке Бенгала

Карташова Татьяна Викторовна

Доктор искусствоведения, профессор,
завкафедрой теории музыки и композиции,
Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,
410018, Российская Федерация, Саратов, просп. им. С.М. Кирова, 1;
e-mail: arun-rani@yandex.ru

Аннотация

Цель. Целью статьи является многоаспектное исследование песенной культуры штата Бенгал, сформировавшейся в недрах лок-сангит, или народной музыки, южноазиатского региона. **Методология.** Работа базируется на принципах комплексного подхода, рассматривающего бенгальские народные песни одновременно с историко-культурологических и музыкально-теоретических позиций, что позволяет не только вовлекать в обозреваемый круг вопросов собственно музыковедческий анализ, но и привлекать методы из смежных областей науки и культуры (философии, религии, литературоведения, этнографии, истории, эстетики, танцевального искусства), изучение которых позволяет более широко, полно и емко выявить сущность исследуемой самобытной музыкальной традиции. **Результаты.** Бенгальская народная музыка уникальна по своему жанровому разнообразию и состоит главным образом из песен. Воздействие различных религиозных верований сказалось на данном социокультурном пласте этого региона: с одной стороны – вишнуйский культ, воплотившийся в музыке *киртана*, с другой – исламская вера, особенно в деревнях Восточного Бенгала. Вследствие этого учение *баулов* является смешением вишнуизма и суфизма, с уклоном в религиозный мистицизм. Бенгальские народные песни можно классифицировать по трем категориям: светские; религиозные (вишнуйские, шакта-песни и песни баулов); трудовые и обрядовые. Визитной карточкой региона являются популярные *бхатиали* – песни лодочников, которые именно здесь были свободны от религиозного налета и постепенно завоевали восточные и северные области, распространившись по всей территории Бенгала и за его пределами. Характер этих песен, связанных с прибрежной окружающей географической средой, отличается простотой и меланхоличностью. **Заключение.** Звуковой мир традиционной бенгальской музыки необычайно богат и разнообразен. В настоящее время этот социокультурный пласт живет полноценной жизнью, привлекая к себе внимание исследователей и музыкантов со всего мира.

Для цитирования в научных исследованиях

Карташова Т.В. Лок-сангит, или О народной музыке Бенгала // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. № 5B. С. 417-427.

Ключевые слова

Бенгал, баул, бхакти, санкиртан, рага, тала, уп-шастрия, бхатиали, гамбхира, джхумур.

Введение

Начиная с древнейших времен Бенгал играл первостепенную роль в распространении музыки в Северной Индии. Территория древнего Бенгала простиралась от Гималаев на севере до Бенгальского залива на юге, от реки Брахмапутры на востоке до реки Баракар на западе, включая части современных индийских штатов Бихар и Ассам. Сегодня территория Бенгала включает в себя индийский штат Западный Бенгал (расположен в дельте Ганга, столица Калькутта) на западе¹, или, как его называют бенгальцы, *epar bangla*, и государство Бангладеш² (в дельте Брахмапутры) на востоке. До 15 августа 1947 года регион Бангладеш был колонией Великобритании в составе Индии, затем вошел в Пакистан под названием Восточный Пакистан. Территориальная оторванность от Западного Пакистана, а также политические, экономические, языковые и этнические различия между двумя частями государства привели к подъему национально-освободительного движения. Независимость территории Восточный Пакистан была провозглашена 26 марта 1971 года. Однако вооруженная борьба за суверенитет страны продолжалась при помощи Индии до 16 декабря 1971 года, когда было провозглашено об образовании государства Бангладеш. Сегодня даты 26 марта (День Независимости) и 16 декабря (День Победы) являются национальными праздниками государства.

Музыкальные традиции Бенгала испытали воздействие североиндийской классической музыки, оказав, в свою очередь, влияние на культуру не только Хиндустани, но и всего южноазиатского субконтинента. Благодаря своему уникальному географическому расположению на границе между Южной и Восточной Азией, Бенгал всегда был центром культурного слияния. В религиозном плане Бенгал представлял собой главное средоточие индуизма и буддизма, что привело к появлению множества гибридных религиозных форм, особенно в *тантрической*³ традиции. Вишнуитское течение *бхакти*⁴ сформировалось в Бенгале в течение XII столетия, когда санскритская поэма «Гита-Говинда»⁵ поэта-певца Джаядевы из Ориссы распространилась по всей Индии. Религиозное послание Джаядевы, описывавшее

1 Западный Бенгал – штат на востоке Индии, столица Колката (название до 1999 года – Калькутта); язык бенгальский, относящийся к индоарийским языкам индоевропейской группы (на бенгали – «*бангла-бхаса*»).

2 Располагается к востоку от Западного Бенгала. Бангладеш переводится в разных источниках как «бенгальский народ», «страна Бенгал».

3 Тантра (букв. «распространяться») – священное писание, с помощью которого распространяются знания.

4 Бхакти (букв. «преданность богу») – религиозное движение эпохи Средневековья.

5 Букв. «Воспетый Говинда», или «Песни о Кришне».

возвышенную любовь Кришны и Радхи, «противостояло декадентской практике *тантрических* буддистов, распространенной в тот период» [Thielemann, 1999, 397]. Исламское влияние стало заметным в Бенгале начиная с 1203 года, со времени исламского вторжения. Следующей вехой в религиозной жизни региона было рождение движения *санкиртан*⁶ Чайтаньи (1485-1533) в XVI веке, постепенно распространившегося по территории всей Индии [Chatterjee, 1996]. Начало XVII века ознаменовано появлением движения *баулов*⁷. Верования *баулов*, корнями уходящие в *тантризм*, соединили элементы индуизма и ислама, позволили проложить мост между двумя противоречащими друг другу религиями.

Народная музыка Бенгала

Бенгальская традиционная музыка уникальна по своему жанровому разнообразию: она состоит главным образом из песен. За редким исключением мелодии этих песен однообразны, не развиты, могут строиться на четырех-пяти тонах или ограничиться только двумя или четырьмя. Воздействие различных верований сказалось на традиционной музыке Западного и Восточного Бенгала: с одной стороны – вишнуйский культ, воплотившийся в музыке *киртана*, с другой – исламская вера, особенно в деревнях Восточного Бенгала. Вследствие этого учение *баулов* является смешением вишнуизма и суфизма, с уклоном в религиозный мистицизм. Традиционное музыкальное искусство Западного и Восточного Бенгала весьма специфично, если сравнивать его с искусством разных регионов Индии [Chatterji, 2002]. Песни *бхатхали* именно здесь были свободны от религиозного налета и постепенно завоевали восточные и северные области, распространившись по всей территории Бенгала и за его пределами. Характер этих песен, связанных с прибрежной окружающей географической средой, отличался простотой и меланхоличностью.

В течение года в Бенгале проводятся 13 музыкальных фестивалей, на которых представлены различные жанры традиционной музыки: религиозные, повествовательные, трудовые, развлекательные, танцевальные, племенные, обрядовые и сезонные песни.

Традиционные песни классифицируются по трем группам⁸: 1) эмоциональные (волнующие) и светские; 2) религиозные (вишнуйские, *шакта*-песни⁹ и песни *баулов*); 3) трудовые и обрядовые, то есть праздничные (*нарва-гити*), свадебные и т. д. К первой категории при-

6 Санкиртан – форма поклонения богу, заключающаяся в пении прихожанами имени бога, многократно его повторяя. Широкое распространение это движение получило в Бенгале в XVI веке. Оно связано с именем Шри Чайтаньи Махапрабху.

7 Баул – «безумный» или «сумасшедший», то есть «безумный от любви к богу». Члены этого движения – преимущественно жители сельской местности из низших слоев индусской или мусульманской общины; баулы не признают кастового и классового деления общества, большинство из них – нищенствующие бродячие певцы.

8 Музыковед Суреш Чандра Чакраборти подразделяет песни на две категории – «внутренние и внешние, согласно их тематике и применению» [Ray, 1973, 103].

9 Шакта – культ верховной богини Шакти в индуизме; одна из трех (наряду с вишнуизмом и шиваизмом) его форм; особенно популярен в Бенгале и Ассаме.

надлежат сольные песни, ко второй – сольные и хоровые, произошедшие из религиозных культов, к третьей относятся сольные и хоровые, которые «рождаются в зависимости от потребностей социума» [Ray, 1973, 103]. В последней подгруппе хор ведет основную мелодическую линию, основанную на нескольких *сварах*¹⁰ с монотонным ритмом, зачастую без музыкального сопровождения; пению аккомпанируют ударные инструменты.

К первой группе относятся *бхатиали*, *бхаоайя* и песни *баулов*. Именно Бенгал является родиной разнообразных религиозных культов, обеспечивая тем самым плодородную почву для развития музыки. По глубокому убеждению исследователей, этому также способствовал религиозный элемент, который «отвечал за процветание музыкальной деятельности и за необычайно широкий спектр музыкальных традиций в Бенгале» [Thielemann, 1999, 403].

В XVII столетии после вишнуитского движения *санкиртан* широкое распространение в Бенгале получило учение *баулов* [Majumdar, 1973]. Главная цель *баула* состоит в том, чтобы достигнуть «человека сердца», своего возлюбленного божества, который не только доступен для каждого, но и существует внутри каждого. Выражая любовь к божеству, *баул* ожидает возвращения любви – догмат, близкий вишнуизму: любовь бога находит свое воплощение в любви человека. Каждый имеет возможность соединиться с божеством. В более поздний период теория *баулов* была смешана с *гурубад* (поклонением учителю, наставнику), что означало существование проводника – *гуру*¹¹, который действовал как посредник между богом и адептом [Majumdar, 1971]. В свою догматику *баулы* включали идеи из любых доступных им источников: от доарийских ведических концепций до вишнуизма Чайтаньи в XVI веке. Однако власть духовных текстов ими твердо отклонялась: «Мы не следуем священным писаниям. Разве мы собаки, чтобы облизывать за другими кости? Храбрые мужчины наслаждаются продуктами своей собственной энергии, они сами создают свои праздники» [Sen, 1931, 214]. Для *баулов* значим только эмоциональный аспект, поскольку бога нельзя достичь через знания, полученные из священных книг. Для установления эмоционального контакта с «человеком сердца» *баул* выбирал самое простое и естественное средство – песню, которая становилась основным способом религиозного выражения. Именно в ней он рассуждал о всех переживаниях на пути к своей окончательной цели [Ray, 1971]. Погружение в размышления о всеобщих принципах сочеталось с воплощением эмоциональных состояний, пока желаемый союз не был достигнут, но всегда с растущим чувством безграничной преданности и любви. Приводим пример известного *баула* Лалана Факира (1774(?)-1890), который поведал о своей глубокой верности темнокожему богу Кришне:

Мог ли я забыть его, если бросил свое сердце ему под ноги?

Его красота очаровывает мои глаза на всем пути, которым я следую.

Хотя все называют его черным, он не черен.

Он – яркий свет луны – черной луны,

10 Свара – тоновая зона, внутри которой звук может микрохроматически понижаться и повышаться.

11 Гуру – духовный наставник, учитель (в индуистской традиции).

И нет луны, которая могла бы сравниться с ним [Bhattacharya, 1999].

Язык поэм баулов богат символикой, и песни создавались так, чтобы знаковые слова получали точное и эффектное выражение. Непостоянство духовной стези, описанной и оплакиваемой в поэзии баулов, отражено в музыкальной структуре песен, характеризовавшейся частым чередованием разделов в свободном ритме со строго метрическими частями. В мелодическом материале использовались традиционные бенгальские напевы. Тематика песен баулов имела религиозное содержание, их божественное переживание направлено к своей окончательной цели – поискам внутреннего «я». Эти песни, по мнению профессора Сунилы Босе, «духовны» [Bose, 1990]:

Стхайи:	Aare mere dil darvaze khole pyar ke liye. Laalach to sirf thore samaye ke liye such deta hai Theek waise hi jese bina peda karne wala per.
Антара:	Paani ka koi roop nahi hota zab tak ki use kisi pyale me na daal diya jaaye. Oosi tarahah mera dimaag pyar chahata hai.
Стхайи:	О мое сердце, открой дверь для любви. Жадность ведет только к недолгим удовольствиям, подобно дереву без семян.
Антара:	Вода не имеет никакой формы, пока не попадет в сосуд. Открой мой разум для любви! [Thielemann, 1999].

Большое значение в песнях *баулов* придавалось тексту, каждое слово координировалось с мелодией. Обычно мелодическое движение сосредоточивалось в пределах *саптак*¹² («октавы»), поднимаясь к вершине мелодии, «когда воображаемая картина становилась более красочной, и с появлением нового поэтического образа голос стремился вверх» [Mukund, 1989, 56] с последующим возвращением к пятому тону *мандра-стхайи* (низкой «октавы»). Слова, имеющие особое значение для поэтического содержания, акцентируются; зачастую они вводятся на протяженных фразах, стремительно поднимающихся в *тара-стхайи* (высокую «октаву»).

Песни *баулов* бывают двух видов (классификация проведена согласно религиозной вере и характеру песен): 1) мусульманские – музыка Лалана Факира или странствовавших певцов; 2) вишнуитские, которые, в свою очередь, подразделялись на две группы. Одна из них – *навадвипи* (вишнуитские песни Чайтаньи, распространенные в его родном городе Навадвип), другая – *радх* (встречаются на западном берегу реки Бхагиратхи).

Зачастую песни *баулов* находятся под влиянием популярных *раг*¹³ («Бихаг-Кхамадж» и «Бхайрави») и типичных мелодий из *бхатиали* и *киртана*. Некоторые мелодические и ритмические образцы песен *баулов* широко использовал Тагор в своих вокальных сочинениях.

12 Саптак – звуковое пространство, ограниченное двумя идентичными звуками (октава как интервал).

13 Рага – особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (специфического «окрашивания» лада, музыкальной структуры, манеры исполнения, мелодических компонентов).

Музыка песен *баулов* своими корнями восходит к таким традиционным песням Бенгала, как *джхумур* (*джхумри*) и *бхаду*. Песни *баулов* включали два раздела – вступительный (исполнялся певцом или на инструменте в свободном ритме) и основной (состоял из множества подразделов, различных по своей метrorитмической организации). Песня имела строфическую структуру, причем ее начальная строка повторялась как рефрен. Хотя песни *баулов* фольклорные по происхождению, большинство из них основывалось на региональных разновидностях классических *раг*, среди которых особой популярностью пользовалась «Бхай-рави». В песнях преобладало нисходящее движение, следовавшее после быстрого восходящего движения мелодической линии в зону высокого «регистра» в начале фразы. Следует отметить, что нисходящие мелодические фразы не являются характерными для *баул-гана*¹⁴; скорее всего, они демонстрируют главную особенность многих локальных вокальных стилей Бенгала. Такие традиционные песни, как *джхумур*, с характерным стремительным подъемом к *тара-стхайи* и постепенным спадом мелодии подобны песням *баулов*, в которых верхние тоны поются на словах, имеющих особое значение для поэтической аргументации. Метrorитмическая организация в композициях *баулов* – это «Кхемта» (12 долей) и «Кахарва» (8 долей), что соответствует *тала*¹⁵, используемым в музыке *уп-шастрия*¹⁶. Интересным представляется и тот факт, что в перерывах между песенными строфами певец мог привязать на лодыжки обеих ног *нукур* (колокольчики) и танцевать под сопровождение ударного инструмента. Как подчеркивают бенгальские музыковеды, *баулы* находят высшее выражение счастья в соединении «их мыслей и философских взглядов в песенной мелодии, неотделимой от танцевальных движений» [Ray, 1973, 112].

Музыкальный состав, исполняемый *баул-ганом*, включал барабаны, тарелки и инструменты, вторящие вокальной мелодии. Среди них – однострунный щипковый мембранофон, который являлся обязательным инструментом; на нем играет непосредственно певец. Типы щипковых барабанов варьировались в зависимости от регионов Бенгала, как и сопровождавшие мелодию инструменты. *Дотара* (четырёхструнная щипковая лютня) пользовалась особой популярностью в Северном и Западном Бенгале, а ее коллега *саринда* (смычковая лютня) – в Восточном Бенгале (Бангладеш)¹⁷. Другие мелодические инструменты – это гармоника, скрипка и бамбуковая флейта; основным ударный инструмент – барабан *кхол*¹⁸, ино-

14 Ган – тип песенной композиции.

15 Тала – 1) метrorитмическая система в индийской музыке; 2) циклическая организация единиц музыкального времени.

16 Уп-шастрия – «полуклассическая» музыка, которая сегодня заполняет большую часть звукового «поля» индийской культуры. *Уп-шастрия* характеризуется более непринужденной, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукоявному составу и этической обусловленности *раг*, применением менее сложных в структурном отношении *тала* (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилизованных признаков внутри самих жанров.

17 В настоящее время саринда считается устаревшим инструментом и практически не используется.

18 Кхол – глиняный цилиндрический ударный инструмент, обвитый вокруг кожаными ремнями; широко используется в традиционной и «легкой» музыке Бенгала.

гда встречался и *табла*¹⁹ (редкое использование этого инструмента объясняется условиями «концертного» исполнения, так как в отличие от *кхола* его нельзя нести на себе и одновременно играть) [Roy, 1990]. Тарелки *манджира*²⁰ и *картал*²¹ дополняли ритмическое сопровождение.

Песни лодочников, или *бхатиали*, – еще один жанр традиционной региональной музыки Восточного Бенгала (Бангладеш). Если композиции баулов очень близки к *бандиши тхумри*, то *бхатиали* напоминают *таппа*²². Они повествуют об одиночестве человека в океане земного существования, доминирующая тема – поиск друга, который является символом высшего божества. Поэтому эти песни также представлены в репертуаре *баулов*. *Бхатиали* возник как локальный жанр прибрежной зоны Бангладеш. Постепенно песни *бхатиали* получили массовое распространение: их нередко можно услышать даже в киномузыке. *Бхатиали* стали основным звуковым «полем» бенгальской популярной музыки, проникли в современные лирические песни (*адхуник*), которые начали сочинять в манере *бхатиали*. Это типично городской тип музыки. В основе песен лежит грустная мелодия-монолог одинокого лодочника, который плывет по реке и беседует сам с собой. Традиционно мелодия начиналась с восклицания в высоком «регистре» и постепенно спускалась вниз. *Бхатиали* исполнялись без сопровождения, в свободном ритме. В настоящее время их поют под аккомпанемент *дотары* в определенном ритме.

В Северном Бенгале (Раджшахи и Куч-Бихар) *бхаоайя* являются разновидностью мелодий *бхатиали*. Иногда песни исполняются под *дотару*. В *бхатиали*, как и *бхаоайя*, отсутствует религиозный контекст, в них передаются состояние тоски и пафос любви. Самые красочные и ритмичные песни *бхатиали* исполняются во время состязаний по гребле в Восточном Бенгале. По традиции песню начинает лидер, стоящий посреди лодочников-ребцов, быстро ударяющих веслами по воде. Затем хор громко повторяет мелодию вслед за ведущим певцом. Звуки воды и пения смешиваются воедино и приводят в восторг стоящую на берегу публику.

В отношении мелодической структуры *бхатиали* следует отметить, что эти песни традиционно начинаются от верхнего тона *Sa* (I ступень) и *Re* (II), медленно спускаясь в *мандрастхайи*. Также применяются «смешанные» *раги* (по типу «Бихаг» – «Пахари» – «Джинджхоти») и *таны*, напоминающиеся стиль *таппа*. *Гиткари* (украшения), свойственные средневековой музыке, используются во многих типах песен как единственный элемент орнаментики.

19 Табла – пара ручных барабанов: *даян* – для правой руки (собственно *табла*), *баян* – для левой. Звуковысотность изменяется при перемещении небольших вертикальных цилиндров или при постукивании молоточками по кожаному ободу.

20 Манджира – пара маленьких тарелочек (около 6 см в диаметре).

21 Картал – тип тарелочек (около 20 см в диаметре); на них играют преимущественно в вишнудитских санкиртанах в Бенгале.

22 Таппа – «полуклассический» вокальный жанр с обилием виртуозных пассажей (*замзама*); происхождение ведет от песен погонщиков верблюдов.

Бхатиали оказали влияние на все песенные типы Восточного и Северного Бенгала. Случайные остановки в мелодии и на определенных слогах придавали этим песням необычайную красочность и притягательность. По мнению исследователей, *бхатиали* получили широкое распространение к 30-м годам прошлого столетия. Позднее Аббасуддин Ахмед, Сахин Деб Бурман, Гири Чакраборти и другие исполнители традиционных жанров ввели мелодии *бхатиали/бхаоайя* в популярную музыку. После 1947 года певцы из Восточного Бенгала переселились в Калькутту и стали пропагандировать эти песни в средствах массовой информации [The history of Bengal, 2003, vol. 1].

Последняя (третья) группа песен определяется как тип традиционной музыки, основанной на простой декламации и монотонном ритме при поддержке ударных инструментов. В обрядовых песнях иногда используются поочередно повторяющиеся смежные тоны, что свойственно колыбельным песням многих стран.

Следующий тип – *гамбхира*, групповая песня, бытовавшая в районе Малды (Западный Бенгал), которая включала танцевальные элементы. Обычно исполнялась в период празднования *Чадак* (март-апрель). Большой барабан *дхак* использовался как основной инструмент, сопровождавший хвалебные песни в честь бога Шивы и создававший божественную атмосферу.

К третьей категории относится *джхумур* – традиционная вишнуйская песня из Пурулия, основанная на эпизодах из жизни Радхи-Кришны и состоявшая из двух-трех тонов, которые создают интонацию «покачивания». *Бхаду* считается относительно современной обрядовой призывной песней, исполняющейся под громкие ритмичные удары барабана *дхол*²³, в которой встречается характерный мелодизм штата Бихар. На празднике *Тусу* в декабре-январе песни *радх* исполняются исключительно женщинами.

В традиционной бенгальской музыке широко распространены мелодические модели фраз, которые встречались в таких *рагах*, как «Билавал», «Бихар», «Кхамадж», «Калингра», «Джхинджхоти», «Пахари», «Манд», «Бхайрав», «Пилу», «Кафи», «Бихар-Кхамадж» [Mukherjee, 1989]. Следует подчеркнуть, что все вышеперечисленные *раги* используются в «полуклассической» музыке Хиндустани, что служит, во-первых, свидетельством огромного влияния пласта *уп-шастрия* на культуру всего южноазиатского субконтинента и, во-вторых, подтверждает тесную связь «полуклассики» с жанрами традиционной музыки.

Традиционные бенгальские песни насчитывают приблизительно «425 различных подгрупп» [Openshaw, 2002], но ведущими жанрами являются *бхатиали*, *бхаоайя* и песни *баулов*.

23 Дхол – самый главный из ударных инструментов в традиционной бенгальской музыке: с помощью прочной веревки подвешивается на шее исполнителя; слева играют рукой, справа ударяют палкой. В сельской местности используется как виртуозный сольный инструмент, аккомпанирует на свадебных церемониях, особенно в Восточном Бенгале (Бангладеш). Последним блестящим исполнителем-виртуозом на *дхале* был в 70-е годы XX века 103-летний Кшироде Натта.

Заключение

Звуковой мир традиционной бенгальской музыки необычайно богат и разнообразен. В настоящее время этот социокультурный пласт живет полнокровной жизнью, привлекая к себе внимание исследователей и музыкантов со всего мира. Уже традиционным стало проведение ежегодных национальных фестивалей региональной музыки в столице – Нью-Дели, на которых музыканты из различных индийских штатов знакомят со своей традиционной культурой. Эти поистине грандиозные и зрелищные праздничные мероприятия собирают под открытым южным небом несколько тысяч зрителей и пользуются в стране особой популярностью и любовью.

Библиография

1. Bhattacharya D. The mirror of the sky: songs of the Baul's of Bengal. London: George Allen and Unwin Ltd., 1999. 247 p.
2. Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. New Delhi: Vikas Publishing House, 1990. 160 p.
3. Chatterjee C. Sastriya sangita and music culture of Bengal through the ages. New Delhi: Sharada Publishing House, 1996. 460 p.
4. Chatterji J. Bengal divided: Hindu communalism and partition, 1932-1947. New York: Cambridge University Press, 2002. 324 p.
5. Majumdar R. History of ancient Bengal. Calcutta: G. Bharadwaj, 1971. 142 p.
6. Majumdar R. History of Bengal. Vol. 1. Hindu period. Calcutta: NV Publishing, 1973. 992 p.
7. McLane J. Land and local kingship in eighteenth-century Bengal. New York: Cambridge University Press, 2002. 372 p.
8. Mukherjee B. Indian classical music: changing profiles. Calcutta: West Bengal State Music Academy, 1989. 239 p.
9. Mukund S. Sangeetha laalithya lahari (The waves of elegance in music). Bangalore: W. Judge Press, 1989. 299 p.
10. Openshaw J. Seeking Bauls of Bengal. New York: Cambridge University Press, 2002. 288 p.
11. Ray L. The Bauls of Bengal // Journal of the Indian Musicological Society. 1971. Vol. 2. No. 1. P. 24-28.
12. Ray S. Music of Eastern India. Vocal music in Bengali, Oriya, Assamese and Manipuri with special emphasis on Bengali. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1973. 264 p.
13. Roy B. Thumri: its origin and development with special reference to Bengal // Mehta R.C. (ed.) Thumri – tradition and trends. Bombay; Baroda: Indian Musicological Society, 1990. P. 1-7.
14. Sen K. The Baul singers of Bengal // Rabindranath Tagore. The religion of man. London: George Allen and Unwin Ltd., 1931. P. 209-221.
15. The history of Bengal. Calcutta: B.R. Publishing Corporation, 2003. Vol. 1. 560 p.
16. Thielemann S. The music of South Asia. New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. 690 p.

Lok Sangeet, or On the folk music of Bengal

Tat'yana V. Kartashova

Doctor of Art History, Professor,
Head of the Department of music theory and composition,
Sobinov Saratov State Conservatory,
410018, 1 S.M. Kirova av., Saratov, Russian Federation;
e-mail: arun-rani@yandex.ru

Abstract

Objective. The article aims to carry out a multifaceted study of the song culture of the state of Bengal, formed in the depths of Lok Sangeet (folk music) in the South Asian region. **Methodology.** The research is based on the principles of the integrated approach, which allows the author of the article not only to conduct a musicological analysis, but also to use methods from related fields of science and culture (philosophy, religion, literature studies, ethnography, history, aesthetics, the art of dancing), which allows the author to more widely, fully and completely identify the nature of the described musical tradition. **Results.** Bengali folk music is unique in its genre diversity and consists mainly of songs. Bengali folk songs can be classified into three categories: secular songs; religious songs; labour and ceremonial songs. Popular bhatiali songs, boatmen's songs that gradually conquered the eastern and northern regions and spread throughout Bengal and beyond, are viewed as the landmark of the region. These songs are simple and melancholic. **Conclusion.** The sound world of traditional Bengali music is extremely rich and varied. Currently, this socio-cultural stratum is doing very well, attracting the attention of researchers and musicians from all over the world.

For citation

Kartashova T.V. (2016) Lok-sangit, ili O narodnoi muzyke Bengala [Lok Sangeet, or On the folk music of Bengal]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6 (5B), pp. 417-427.

Keywords

Bengal, Baul, bhakti, sankirtan, raga, tala, upshastriya, bhatiali, gambhira, jhumur.

References

1. Bhattacharya D. (1999) *The mirror of the sky: songs of the Baul's of Bengal*. London: George Allen and Unwin Ltd.
2. Bose S. (1990) *Indian classical music. Essence and emotions*. New Delhi: Vikas Publishing House.

3. Chatterjee C. (1996) *Sastriya sangita and music culture of Bengal through the ages*. New Delhi: Sharada Publishing House.
4. Chatterji J. (2002) *Bengal divided: Hindu communalism and partition, 1932-1947*. New York: Cambridge University Press.
5. Majumdar R. (1971) *History of ancient Bengal*. Calcutta: G. Bharadwaj.
6. Majumdar R. (1973) *History of Bengal, Vol. 1: Hindu period*. Calcutta: NV Publishing.
7. McLane J. (2002) *Land and local kingship in eighteenth-century Bengal*. New York: Cambridge University Press.
8. Mukherjee B. (1989) *Indian classical music: changing profiles*. Calcutta: West Bengal State Music Academy.
9. Mukund S. (1989) *Sangeetha laalithya lahari (The waves of elegance in music)*. Bangalore: W. Judge Press.
10. Openshaw J. (2002) *Seeking Bauls of Bengal*. New York: Cambridge University Press.
11. Ray L. (1971) The Bauls of Bengal. *Journal of the Indian Musicological Society*, 2 (1), pp. 24-28.
12. Ray S. (1973) *Music of Eastern India. Vocal music in Bengali, Oriya, Assamese and Manipuri with special emphasis on Bengali*. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay.
13. Roy B. (1990) Thumri: its origin and development with special reference to Bengal. In: Mehta R.C. (ed.) *Thumri – tradition and trends*. Bombay; Baroda: Indian Musicological Society, pp. 1-7.
14. Sen K. (1931) The Baul singers of Bengal. In: *Rabindranath Tagore. The religion of man*. London: George Allen and Unwin Ltd., pp. 209-221.
15. *The history of Bengal* (2003), Vol. 1. Calcutta: B.R. Publishing Corporation.
16. Thielemann S. (1999) *The music of South Asia*. New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation.