

Estetika ir menas

TĀLA: INDŲ KLASIKINĖS MUZIKOS RITMIKOS YPATUMAI

Eirimas Velička

Lietuvos muzikos akademija

Straipsnio objektas – tāla, indų klasikinės muzikos ritmo organizavimo sistema; tai vienas iš sudėtingiausių ir rafinučiausių žmonijai žinomų ritmo reiškinių. Straipsnyje, remiantis senaisiais muzikologiniais šaltiniais (Gītālamkāra, Nāṭyaśāstra, Saṅgīta-ratnākara) ir XX a. muzikologų (Alaino Danielou, Emme te Nijenhuis'o, Swāmio Prajnānāndos) darbais, nagrinėjama istorinė tālos raida, aprašomi ritminio ciklo struktūros ypatumai, išryškinami tipologiniai indų ir Europos klasikinės muzikos ritmo organizavimo skirtumai; siekiama atsakyti į klausimą, ar tāla, indų klasikinės muzikos ritmo ciklas, lygintinas su Europos muzikos taktu. Pasitelkiami istorinis, tipologinis ir komparatyvinis metodai.

Klausydamiesi kitų kultūrų muzikos, mes niekuomet nesame tikri, ar ją girdime ir suvokiame taip, kaip tų kultūrų atstovai. Girdėjimo ir suvokimo skirtybės lemia mūsų „gimtosios“ muzikinės kultūros ypatumai, o daugiausia ir tos kultūros nulemti muzikino ugdymo metodai. Mūsų kultūros kontekste dažniausiai girdimi intonaciniai bei ritmo modeliai klostosi į sąryšingas, prasmingas muzikines struktūras, sudarančias mūsų „gimtosios“ muzikinės kultūros pamatą. Tad girdėdami kitos kultūros muziką, nejučia imame taikyti mums įprastus „gimtosios“ kultūros skambesio kriterijus, dažnai nepaisydami tai ar kitai kultūrai būdingo muzikinės kalbos savitumo.

Keletą šimtmečių Europos muzikoje vyravusi mažoro – minoro dermėmis grįsta melodika, harmoninė funkcinė sistema bei metroritmikos nulemtas muzikos skirstymas taktais mūsų suvokime paliko tokį gilų pėdsaką, kad dažniausiai mus priverčia visiškai pamiršti galimą kitokių muzikinių sistemų egzistavimą. Menkas, mums mažiau įprastų muzikinių sistemų pažinimas lemia ir muzikinio ugdymo vienpusiškumą. Net tokio rango muzikos psichologai ir edukologai, kaip antai E. Gordonas, regis, yra perdėm kategoriški kitokių intonacinių bei ritmo sistemų atžvilgiu: „*Nuo gimimo iki tol, kol išsiugdo tonalumo bei metroritmikos pojūtį, vaikas yra muzikinio veblenimo stadijoje.*“¹ Tačiau kažin ar korektiška „muzikiniu veblenimu“ vadinti antikinę graikų muziką, vedų giedojimą ar lietuvių rugiapjūtės dainas? Visi šie muzikos pavyzdžiai grindžiami

¹ Edwin Gordon, *Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung*. Mainz: Schott, 1986, 18.

ne metroritmika, bet įvairių trukmių neakcentiniais ritmo dariniais, nūdienos muzikologijoje dažniausiai apibrėžiamais kvantitatyvinės ritmikos terminu².

Akademinė muzikologija skiria kelias pamatines ritmikos organizavimo sistemas, iš kurių išriedėjo visos kitos: tai **kvantitatyvinė** (kiekybinė, grįsta trukmių kaita), **kvalitatyvinė** (kokybinė, grįsta akcentų kaita) ir **silabinė** (tiksliau – izosilabinė) ritmika; taip pat apibrėžia ritmikos klasifikacijos principus (1. trukmių proporcijos; 2. reguliarumas – ireguliarumas; 3. akcentiškumas – beakcentiškumas)³. Pasaulio etninės muzikos ritmo apraiškų įvairovė milžiniška, todėl etnomuzikologai jai aprašyti naudoja nepalyginti sudėtingesnį aparatą; greta kvantitatyvinių bei kvalitatyvinių ritmų (tiek pastovių, tiek kintamų), aprašomi taip pat ir **laisvieji**, kurie savo ruožtu skirstomi į **amorfinius** ir **saistomus nemuzikinių veiksmių** (tokių kaip kvėpavimas ar pulsas); pastarieji skirstomi į **respiratorinius** (alsavimu grindžiamus arba jį primenančius) ir **grįstus tolygiu pulsavimu** (pvz., darbo ritmai, šamanų ritualai ir kt.)⁴.

Indų klasikinei muzikai būdinga visa spalvinga ritmikos reiškinių puokštė – nuo amorfiškų iki griežtai reglamenuotų kvantitatyvinių ir kvalitatyvinių ritmų, bei juos saistančių ritminės organizacijos principų įvairovė (trukmių proporcijos, akcentiniai santykiai, reguliarumas ir ireguliarumas). Deja, kartais net solidžioje akademinėje literatūroje indų ritmo ciklai ne visai korektiškai lyginami su Vakarų Europos muzikai būdingais mišraus metro taktais⁵. Šio straipsnio tikslas – trumpai pažvelgti į istorinę *tālos* raidą, aprašyti ją ritmo tipologijos požiūriu, taip pat palyginti *tālą* su kitų kultūrų (tiek tipologiškai giminingų, tiek tolimesnių) ritmo sistemomis, apčiuopiant esminius Europos ir Indijos klasikinės muzikos ritmikos organizavimo panašumus bei skirtumus.

* * *

Tāla (skr. – lyguma, plokštuma, paviršius, delnas, dugnas, grindys), podraug su *rāga* ir *rasa* – vienas kertinių, svarbiausių indų klasikinės muzikos aspektų. *Tāla* kildinama iš plojimo delnais mušant ritmą; jos raidai esminės įtakos turėjo giedamų ritualinių tekstų poetinė ritmika ir apeiginio šokio tradicijos. Indų muzikinė tradicija pateikia ir kitą, mitologizuotą šios sąvokos versiją, pasak kurios žodis *tāla* susideda iš žodžių *tāndava* (kosminis Viešpaties Šivos šokis) ir *lasya* (Šivos žmonos Pārvatės šokis, moteriškoji *tāndavos* priešybė) pirmųjų skiemenų⁶. Aiškinimas, kad ritmo ir tempo šaltinis yra *Śiva Mahākāla*, didysis laiko valdovas, ir *Śakti Mahākālī*, siekia *Purānų* laikus⁷. Tad *tāla*, indų klasikinės muzikos ritmo ciklas, ne tik išreiškia indų pasaulėvokai būdingą laiko cikliškumo pojūtį, bet ir įkūnija vyriškojo (*Śiva*) bei moteriškojo (*Śakti*) pradų vienovę.

² В. Н. Холопова, *Музыкальный ритм*, Москва: Музыка, 1980, 6.

³ *Ibid.*, 17.

⁴ Анна Чекановска, *Музыкальная этнография. Методология и методика*, Москва, 1983, 117.

⁵ В. Холопова, *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*, Москва: Музыка, 1971, 41–42.

⁶ *Ālāp. A Discovery of Indian classical Music*, Pondicherry, 1995, 138; Рави Шанкар, „Тала: Хлопки в ладоши“, *Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей*, вып. 5, сост. и ред. В. С. Виноградов, Москва, 1987, 329.

⁷ Swāmi Prajñānānda, *A History of Indian Music, vol. I (Ancient Period)*, Calcutta, 1963, 71.

Indų klasikinės muzikos ištakos siekia vedų laikus; tą sutartinai teigia tiek patys indų muzikologai⁸, tiek indų muziką tyrinėjantys vakarų mokslininkai⁹. Vedų giedojimas – viena seniausių žmonijai žinomų vokalinių tradicijų; griežtai disciplinuotos oralinės perdavos būdu vedų himnai mūsų laikus pasiekė nepakitę. Klasikinė arba *gandharvų* muzika (nuo 600 pr. Kr. iki maždaug XII a. po Kr.) kildinama iš *sāmavedos*, kuri savo ruožtu remiasi *Ṛgveda*, seniausiąja iš vedų. *Ṛgveda* giedama trimis tonais: vidurinis tonas (*svarita*) apipinamas gretimais tonais iš viršaus (*udātta*) ir apačios (*anudātta*); toks giedojimo būdas, IV a. pr. Kr. aprašytas sanskritologo Paninio, praktikuojamas ir nūdien. Silabinė *Ṛgvedos* ritmika paklūsta sanskrito fonetikos dėsningumams ir remiasi pabrėžtinai išryškinta ilgųjų ir trumpųjų garsų (skiemenu) kaita. Tai itin archajiškas kvantitatyvinis (kiekybinis) ritmikos organizavimo būdas, tipologiškai artimas antikinės graikų muzikos ritmikai¹⁰. Trukmių kaita grįstos ritmikos pavyzdžių galima aptikti ir senosiose lietuvių kalendorinėse bei darbo (ypač rugiapjūtės) dainose.

Visi šie, regis, tarpusavyje nieko bendra neturintys muzikiniai pavyzdžiai (indų *Ṛgveda*, antikinė graikų muzika bei lietuvių rugiapjūtės dainos) ritmo požiūriu yra giminingi; visais minėtais atvejais akivaizdus muzikos ir kalbos sinkretiškumas, be to, visose trijose kalbose (sanskritui artimoje vedų, senojoje graikų ir lietuvių) balsių trukmės atlieka reikšminę funkciją. Šia prasme minėtų trijų muzikos reiškinių panašumas yra kažkas daugiau negu paprastas sutapimas.

Ṛgvedos ilgųjų ir trumpųjų skiemenu kaitos cikliškumas klausantis sunkiai pajaučiamas, tačiau žinoma, kad iš įvairios trukmės raidžių – skiemenu (*akṣara*) sukomponuoti dariniai paklūsta tam tikriems metrams (*chhanda*). Vedų literatūroje minimi *gāyatri*, *jagati* ir kiti metrai¹¹. Iš vedinių metrų išsirutuliojo klasikinės *gandharvų* muzikos ritmika, kuri savo ruožtu yra dabartinės *sūlādi saptatāla – karṇātaka* ritminės sistemos pirmtakė¹². Tad galima teigti, kad šiuolaikinė indų *tāla* istoriškai kildintina iš vedinio giedojimo, pasižyminčio sanskrito fonetikos dėsningumų sąlygota skirtingų muzikinių verčių kaita.

Gandharvų muzikos ritmika aprašyta seniausiuose indų muzikologiniuose traktatuose. *Gītālaṃkāra* („Giesmių puošmenos“) – neabejotinai vienas seniausių išlikusių tokių veikalų; jo autoriumi laikomas legendinis išminčius Bharata. Šį traktatą iš sanskrito į prancūzų kalbą yra išvertęs ir publikavęs prancūzų etnomuzikologas Alain Danielou¹³. Kai kurie šios knygos skyriai yra išspausdinti rusų¹⁴ ir lietuvių¹⁵ kalbomis. Paties Danielou įsitikinimu, tekstas mus pasiekė iš III a. pr. Kr.¹⁶, tačiau dauguma tyrinėtojų mano, kad galutinė teksto redakcija

⁸ Swāmi Prajñānānda, *A Historical Study of Indian Music*, New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1981, 32–41.

⁹ Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York, 1943, 167–177.

¹⁰ Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus – Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg, 1949, 37.

¹¹ Swāmi Prajñānānda, *A History of Indian Music, vol. I (Ancient Period)*, Calcutta, 1963, 73.

¹² *Ibid.*, 74–75.

¹³ Bharata, *Le Gītālaṃkāra. L'ouvrage originale de Bharata sur la musique*, ed. Par A. Daniélou et N. R. Bhatt, Pondichéry, 1959.

¹⁴ Бхарата, „Гиталанкара“, Перевод О. Ф. Волковой, *Музыкальная эстетика стран Востока* / ред. В. П. Шестаков, Москва: Музыка, 1967, 85–100.

¹⁵ „Gītālaṃkāra“, *Estetikos istorija: antologija*, t. 1: Senovės Rytai. Antika, sud. A. Andrijauskas, Vilnius: Pradai, 1999, 228–239.

¹⁶ Alain Danielou, *Inde du Nord*, Buchet/Chastel, 1966, 22.

susiformavo I a. pr. Kr. Tikėtina, kad savo laiku Indijoje *Gītālamkāra* buvo pakankamai plačiai žinoma. Andainykštį traktato populiarumą liudija tai, kad 4-asis traktato skyrius beveik ištisai cituojamas Pančatantrao penktojoje knygoje.

Įdomus patsai citatos kontekstas. Pasakojimo siužetas byloja, kad kartą asilas su šakalu ėję vogti agurkų. Bevagiant agurkus, asilas užsimanęs giedoti. Šakalas puolęs šį atkalbinėti ir išpeikęs asilo balsą. Tuomet asilas supykęs ir kaip neginčijamą savo muzikinės kompetencijos įrodymą eiliuota forma šakalui išdėstęs pagrindines muzikos teorijos sąvokas¹⁷.

Gītālamkāroje nagrinėjami muzikos estetikos ir muzikos teorijos klausimai. Kai kurie skyriai gvildena **ritmo** problemas. Aštuntasis skyrius vadinasi „Mātros apibrėžimas“. Jame Bharata aprašo muzikos garsų (*svāra*) **trukmių** santykius, garsų ilgumui apibūdinti pasitelkdamas itin spalvingus ir puošnius palyginimus:

Priklausomai nuo to, kiek trunka tam tikra svāra, mes skiriame tris jos rūšis: trumpoji, ilgoji ir pratęstoji. Trumpoji svāra trunka vieną mātṛā, ilgąja vadinama ta, kuri apima dvi mātṛas, o pratęstąja – trijų mātṛų trukmės svāra.

Gervės klyksmas trunka vieną mātṛā, čatakos – dvi mātṛas, kokilos (juodosios indiškos gegutės) – tris mātṛas.

Vienos mātros svāros yra tinkamos dainoms, išreiškiančioms juoką ir meilę; dainoms, kurios išreiškia baimę, herojiškumą, pasibjaurėjimą ir ramybę, naudotinos dviejų mātṛų trukmės svāros; trijų mātṛų trukmės svāros – dainose, išreiškiančiose užuojautą ir nuostabą¹⁸.

Trukmės vieneto – *mātros* sąvoka indų klasikinės muzikos teorijoje tebevartojama ir šiandien.

Su ritmikų sfera indų muzikologijoje nuo seno glaudžiai siejasi ir **tempo** (*laya*) sąvoka. Toks ritmo – tempo sinkretiškumas būdingas daugumai oraline perdava grįstų muzikos tradicijų; griežtas tempo ir metro atskyrimas yra notografijos padarinys (pvz., Europos muzikoje tempas, kaip visavertis muzikinės kalbos aspektas, nuo ritmo visiškai atsiskyrė tik XVII a. pradžioje, t. y. galutinai susiformavus nūdien naudojamai natų rašto sistemai). Devintajame *Gītālamkāros* skyriuje aprašydamas tempo (*laya*) sąvoką Bharata mini tris tempus: lėtą (*lāmbita*), greitą (*druta*) ir vidutinį (*madhya*) ir sieja juos su *svārų* trukme (*mātṛų* skaičiumi *svāroje*); jis taip pat primena, kad greitas tempas tinkamiausias vaikystei, vidutinis – jaunystei, o brandaus amžiaus žmonėms džiaugsmą ir pasitenkinimą teikia lėtas tempas. Su tempu siejami ir atitinkami dermės garsai: *ṣa* ir *ri* tinka lėtam, *ga* ir *ma* – vidutiniam, o trys likusieji (*pa*, *dha* ir *ni*) – greitam tempui. Pažymėtina, kad šiuolaikinėje indų muzikos teorijoje ir praktikoje tempo samprata ne itin pakito, tik pasipildė dviem išvestiniais ir dar dviem tarpiniais tempais (*ati vilambit*, *madhya vilambit*, *madhya drut* ir *ati drut*).

Vienuoliktasis *Gītālamkāros* skyrius skirtas ritmo (*yati*) apibrėžimui; tai sąvoka, gimininga vėlesnėse knygoose aprašomiems metroritminiams ciklams – *tālo*s. Vėlesniuose traktuose *yati* sąvoka naudojama judėjimo pobūdžiui, judėjimo charakteriui aprašyti, tuo tarpu *Gītālamkāroje* ši sąvoka reiškia būtent ritmą. Trys ritmai, atitinkamai 4-ių, 3-jų ir 5-ių dalių, yra aprašomi poetinės metrikos terminais:

¹⁷ *Pančatantra*, iš sanskrito kalbos vertė R. Mironas, Vilnius: Mintis, 1990, 280.

¹⁸ Бхарата, *Гиталамкара*, оп. cit., 93.

1. *Gopucchha* (karvės uodega), *Vajrasāra* (griausmingos prigimties) ir *Mahabhairava* (didžiojo Šivos ritmas) – šiuos tris ritmus mini muzikos žinovai.

2. Jei dainos eilutės susideda iš vienodos trukmės skiemenų, tai toks ritmas vadinamas *Gopucchha* (tolygus, kaip karvės uodegos judėjimas).

3. Jei eilutėje pirmasis ir paskutinysis skiemenys ilgi, toks ritmas, vidury suspaustas, vadinamas *Vajrasāra*.

4. Jei eilutėje pirmasis skiemuo ilgas, o kiti trys trumpi, toks ritmas (susidedantis iš penkių trukmės vienetų) yra vadinamas *Mahābhairava*.

5. Išminčiai teigia, jog jei ritmas tikslus, tai dainavimas irgi bus tikslus. Net jeigu pats Tumburu pažeistų ritmą, jį apšauktų žolėdžiu galvijū¹⁹.

Minėti trys ritmai, juos užrašius mums įprastais graikų poetinės metrikos simboliais, atrodytu taip:

gopūchha: ○○○○ arba — — — — ;

vajrasāra: — ○ ○ — ;

mahābhairava (penki yra šventasis Šivos skaičius): — ○ ○ ○ ○.

Kvantitatyvinė šių ritmų prigimtis ir jų giminingumas *Rgvedos* įvairios trukmės skiemenų saistomai silabinei ritmikai daugiau nei akivaizdi.

Gandharvų, arba klasikinio laikotarpio, muzikos ritmikai itin daug dėmesio tenka Bharatos traktate *Nāyaśāstra* – monumentaliam veikalui, skirtame dramos, muzikos ir šokio menui. Iš trisdešimt šešių šios knygos skyrių šešiuose rašoma apie muzikos atlikimą. Ritmikai skirtas 33-iasis skyrius. Čia aprašomos būgnų rūšys, jų dydžiai ir formos, muzikos atlikimo tempai (*laya*), metrinių smūgių rūšys ir įvairios jų kombinacijos, trys poetinės metrinės pėdos (*yati*), aštuoniolika skirtingų ritminės frazės tipų (*jati*). Šiame *Nāyaśāstros* skyriuje nagrinėjamos penkios senosios indų tūlos (*caccatputa*, *cācaputa*, *pañcapāni* arba *ṣaṭpitāputraka*, *sampakkeṣṭāka* ir *udhhatta*) ir trejopa jų sklaida (*yathākṣara* arba *ekakala-vidhi*, *dvikala-vidhi* ir *catuṣkala*); išvestinės tūlos sudaromos pagrindinių pamatu, jų garsų trukmės ir smūgių skaičių multiplikuojant du arba keturis kartus.

Nāyaśāstroje minimos penkios tūlos sudaromos iš trejopos trukmės garsų: *laghu* (žymima I), *guru* (S) ir *pluta* (S'), kurių trukmių santykiai yra atitinkamai 1:2:3 (t. y. *guru* prilygsta dviem *laghu*, o *pluta* – trimis *laghu*). Taigi pamatinės *Nāyaśāstros* tūlų trukmės sudaro skirtingų metrinių dalių (*mātra*) skaičius: *laghu* susideda iš vienos, *guru* – iš dviejų, *pluta* – iš trijų *mātrų*. Pagrindinė šių penkių tūlų forma (*yathākṣara* arba *ekakala-vidhi*) atrodo taip (*tūlų* rekonstrukcijas yra pateikęs Emme te Nijenhuis savo straipsnyje „Die Musik im altindischen Theater nach dem *Nāyaśāstra*“²⁰):

caccatputa (iš aštuonių *mātrų*) S S I S' = ǀǀǀǀǀ

cācaputa (iš šešių *mātrų*) S I I S = ǀǀǀǀ

pañcapāni arba *ṣaṭpitāputraka*

(iš dvylikos *mātrų*) S' I S S I S' = ǀǀǀǀǀǀ

sampakkeṣṭāka (iš dvylikos *mātrų*) S' S S S S' = ǀǀǀǀǀ

catuṣkala (iš šešių *mātrų*) S S S = ǀǀǀ

¹⁹ Бхарата, *Гиталанкара*, op. cit., 94.

²⁰ Emme te Nijenhuis, „Die Musik im altindischen Theater nach dem *Nāt. yaśāstra*“, Walter Kaufmann, *Altindien*, Leipzig, 1981, 194–195; taip pat žr.: Alain Danielou, *Inde du Nord*, Buchet/Chastel, 1966, 70.

Iš pateikto pavyzdžio matyti, kad *Nātyaśāstroje* aprašytos talos yra kvantitatyvinės prigimties; jas sudarant lemiamas vaidmuo tenka ne akcentinei hierarchijai, kaip Europos muzikoje nuo baroko laikų iki XX a., bet trukmių santykiams. Taip pat svarbu, kad tarpusavyje glaudžiai siejami tempas, ritmas ir atlikimo stilius. Antai pagrindinė *tāḷ* forma (*ekakala-vidhi*) tinka greitam tempui ir puikiam, žėrinčiam stiliui (*citra-mārga*), antrasis *tāḷ* pavidalas (*dvikala-vidhi*; jame garsų trukmės sudvejinamos) tinka vidutiniam tempui ir sukuria paprastą stilių (*vṛtti-mārga*), trečiasis *tāḷ* pavidalas, kuriame garsų trukmės keturgubinamos (*catuskala-vidhi*), tinka lėtam tempui ir leidžia sukurti vikrų, ornamenuotą stilių (*dakṣina-mārga*). Pagal tempo kaitą, garsų trukmės stambėja arba smulkėja dvigubai (1 : 2 : 4). Tai dar kartą patvirtina tempo ir ritmo sinkretiškumą, kuris indų klasikinėje muzikoje yra išlikęs ir iki mūsų dienų.

Nātyaśāstroje smulkiai aprašyta ir būgnijimo technika – smūgiavimo būdai ir jų skiemeniniai atitikmenys (*akṣara*): *dham, ku, dha, kla, ksa (kha), ham, kle* ir kt. *Nātyaśāstros* ritmikos bruožai lig šiol ryškūs kai kuriuose indų klasikinio šokio stiliuose (*bharata-nātyam, kathakali* ir kt.).

Nātyaśāstros tāḷ ritmiką bent iš dalies būtų galima lyginti su Europos muzikoje XII–XIII a. po Kr. susiformavusia modaline ritmika, kuria buvo grindžiamas *Notre Dame de Paris* stilius (žymiausi kūrėjai – Leoninus ir Perotinus). Viduramžių modalinė ritmika rėmėsi šešių rūšių kvantitatyviniais ritmo modusais, sudarytais antikos graikų poetinės ritmikos pavyzdžiu²¹:

1. <i>Trocheus</i>	· – ∪	6/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
2. <i>Jambus</i>	∪ –	6/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
3. <i>Daktylus</i>	– ∪ ∪	6/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
4. <i>Anapest</i>	∪ ∪ –	6/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
5. <i>Spondeus</i>	– – –	6/4	♩ ♩ ♩
6. <i>Tibrachus</i>	∪ ∪ ∪	6/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Viduramžių Vakarų Europos modalinė ritmika, nors ir būdama **kvantitatyvinės** prigimties, vėliau tapo metroritmikos, t. y. **kvalitatyvinės** ritmo sistemos pamatu: Vakarų Europos profesionaliojoje muzikoje, pradedant XIV a., trukmių santykius pamažu pradėjo nusverti metrinių dalių grupavimas ir akcentų gradacija grupių viduje. Tai sutapo ir su analogiškais poetinės ritmikos pokyčiais: silabinę eilėdarą Vakarų Europos poezijoje XIV–XVII a. pamažu išstūmė silabotoninė²². Viduramžių Europos modalinės ritmikos pagrindu formavosi ankstyvasis Vakarų Europos daugiabalsumas. Tuo tarpu indų klasikinės muzikos raida pasuko kita linkme. Indų muzika, per tūkstantmečius išlikdama vienbalsė, išsiskleidė begaline dermių bei ritmo modelių įvairove.

Seniausiuose traktatuose (*Bharatos Nātyaśāstra, Dattilos Dattilam*) aprašyta ritminių modusų sistema, vadinamoji *mārga-tāla*, laikoma „kanonine“, kitaip negu vėliau susiformavusi „regioninė“ *deśi-tāla* sistema, kuri nagrinėjama vėlesniuose tekstuose (pvz., *Sarīgūta-ratnākara*

²¹ Klaus Meher, Margret Hager, *Rhythmus und Metrum in der Musik*, Leipzig, 1983, 47–50; taip pat žr.: Ю. Евдокимова, *История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X–XIV вв.*, Москва: Музыка, 1983, 47.

²² J. Girdzijauskas, *Lietuvių eilėdara. Silabinės – toninės sistemos susiformavimas*, Vilnius: Vaga, 1966, 59–61.

ir kt.). Enciklopedinio pobūdžio muzikologinis traktatas *Saṅgīta-ratnākara*²³ („Muzikos vandenynas“), kurio autorius Śaraṅgadeva (1175–1247), laikomas autoritetingiausiu viduramžių indų muzikologiniu veikalu; šia knyga rėmėsi visi vėlesnieji indų muzikologai. *Saṅgīta-ratnākaroje* susisteminama ankstesnių traktatų medžiaga, nuodugnai nagrinėjamos muzikos rūšys, tipai bei garsaeilių sąranga, apibrėžiamos svarbiausios muzikologinės sąvokos; 5-ame knygos skyriuje pateikiama itin išplėtotą ir sudėtingą *tāla* sistema – 120 ciklinių ritmo modelių, turinčių nuo 3 iki 108 metrinių vienetų – *mātrų*. Śaraṅgadevos *tāla* sistemą nuodugnai išstudijavo ir kai kuriuos indų ritmikų principus savo muzikinėje kūryboje pritaikė žymus XX a. prancūzų kompozitorius Olivier Messiaen (1908–1992).

Abiejose ritmo sistemose, tiek *mārga-tāla*, tiek *deśi-tāla*, buvo naudojami rankų gestai ir / ar lėkščių smūgiai, sutvarkantys asimetrines ritmo struktūras ir padedantys artikuliuoti komplikuočius ritmo periodus. *Mārga-tāla* sistema naudojo įmantrią cheironomiką, susidedančią iš pliaukštelėjimo delnais ir keturių skirtingų tylos ženklų. Tarpus tarp pliaukštelėjimų ar lėkščių smūgių reglamentavo iš poetinės ritmikų perimtos bazinės trukmės bei sąvokos: *laghu* („lengvasis“), *guru* („sunkusis“, trunkantis tiek, kiek du *laghu*) ir *pluta* („pratęstasis“, trijų *laghu* trukmės). Vėlesnėje, *deśi-tāla* sistemoje, atsirado dar dvi trumpesniosios trukmės – *druta* („greitas“, trunkąs pusę *laghu*) ir *anudruta* („labai greitas“, trunkąs ketvirtį *laghu*). Abi sistemos turėjo įtakos tolesnei indų muzikinės ritmikų plėtotei, tačiau pamatą modernioms *tāla* sistemoms paruošė *deśi-tāla*.

XII a. indų poetas Jayadeva (Džajadeva) sukūrė ligšiol plačiai skambančią sakralinę meilės poemą *Gīta-Govinda*, kurioje apdainavo Kṛṣṇos ir Radhos meilės žaidimus. Kiekvieną iš 24 poemų giesmių sudaro refrenas (*dhruvā*) ir 8 posmai (*pada*). Rankraštyje autorius nurodė kiekvienos giesmės *rāga* ir *tālā*. Poema paklūsta kvantitatyvinei klasikinio sanskrito metrikai, tačiau eilėdaroje atsiranda reikšmingų naujovių: *Gīta-Govindoje* silabinę metriką (*akṣaravṛtta*), pasižyminčia pastovių skiemenų skaičiumi eilutėje, keičia moros (*tālavṛtta*), kai eilutės ritmika konstruojama iš trumpų ir ilgų skiemenų, sudarančių tam tikrą metrinių dalių skaičių. Dažniausios yra *caturmātrā* (arba *caturgana*) – keturių metrinių dalių eilutės (– –, – ◡ ◡, ◡ ◡ –, rečiau pasitaikanti ◡ – ◡), bet kai kuriose giesmėse naudojamos ir *pañcamātrā* (*pañcagaṇa*) – penkių metrinių dalių eilutės (– ◡ –, ◡ ◡ ◡ –, – ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, retesnės – – – ◡ bei ◡ – –)²⁴. *Gīta-Govinda* turėjo reikšmės tolesnei indų muzikinės ritmikų raidai.

Islamizavus šiaurinę Indijos dalį indų klasikinės muzikos tradicija maždaug XIII a. skilo į dvi savarankiškas muzikines sistemas – *hindusthānī* ir *karnāṭaka*. To meto kultūrinė situacija smarkiai paveikė tolesnę indų klasikinės muzikos raidą: *hindusthānī* patyrė persų ir arabų muzikos įtaką, tuo tarpu *karnāṭaka* išliko grynai indiška ir išlaikė nemažai senosios tradicijos bruožų.

Pietų Indijoje ilgainiui susiformavo *sūlādi saptatāla*²⁵, septynių *tālų* sistema, kurią aprašė Purandara Dāsa (1484–1564); šia sistema grindžiama apie 75 proc. visos nūnai skambančios

²³ *Saṅgīta-ratnākara of Sarangadeva*, Sanskrit Text and English Translation with Comments and Notes, New Delhi, 1991.

²⁴ *The Gītagovinda of Jayadeva. Love Song of the Dark Lord*, editor and translator Barbara Stoler Miller, New Delhi: Motilal Banarsidass, 1984, 8–12; 46–47 ff.; A. Я. Сыркина, „Метрика „Гитаговинды“, Джайадева, *Гитаговинда*, Москва, 1995, 128–130.

²⁵ Srinī Pichumani, *Suladi Sapta Taala System*: <http://www.aoe.vt.edu/~boppe/MUSIC/PRIMERS/cperc.html>; taip pat: Ālāp. *A Discovery of Indian Classical Music*, Pondicherry, 1995, 238.

karṇāṭaka muzikos. Kiekviena iš septynių *tāḷū* sudaryta iš skirtingos trukmės garsų – *aṅḡḡ*: ilgo (*laghu*), trumpo (*drutam*) ir trumpiausiojo (*anudrutam*):

<i>eka</i>	–	(<i>laghu</i>)
<i>rūpaka</i>	∪ –	(<i>drutam, laghu</i>)
<i>triputa</i>	– ∪ ∪	
<i>mathya</i>	– ∪ –	
<i>jhampa</i>	– ~ ∪	(<i>laghu, anudrutam, drutam</i>)
<i>āta</i>	– – ∪ ∪	
<i>dhruva</i>	– ∪ – –	

Kaitant ilgojo ir trumpojo garsų trukmių santykį, šios septynios *tāḷos* multiplikuojamos penkiais skirtingais būdais: *tisra* (3:2), *catuśra* (4:2), *khaṇḍa* (5:2), *miśra* (7:2) ir *sankīrṇa* (9:2); iš viso susidaro 35 pagrindinės *tāḷos*. Tai iš esmės formali sistema: muzikinėje praktikoje naudojama tik nedidė minėtų *tāḷū* dalis. Kvantitatyvinė šių *tāḷū* prigimtis rodo esant akivaizdžią sąsają su senąja indų muzikinės ritmikos sistema (ypač *deśi-tāla*). Kartais skiriasi atlikėjų praktikoje naudojamų *tāḷū* pavadinimai; antai *karṇāṭaka* muzikoje viena populiariausių *ādi tālam* yra ne kas kita, kaip *catuśrajāti triputatālam* (4 + 2 + 2).

Hindushānī muzikoje susiformavo apie 350 *tāḷū*, iš kurių dažniausios šios:

<i>Dādrā</i> , 6 mātrų	(3 + 3);
<i>Rūpak</i> , 7 mātrų	(3 + 2 + 2);
<i>Tīntāl</i> , 16 mātrų	(4 + 4 + 4 + 4);
<i>Kaharva</i> , 8 mātrų	(4 + 4);
<i>Jhaptāl</i> , 10 mātrų	(2 + 3 + 2 + 3);
<i>Sūltāl</i> , 10 mātrų	(4 + 2 + 4);
<i>Ektāl</i> , 12 mātrų	(4 + 4 + 2 + 2);
<i>Dīpcandī</i> , 14 mātrų	(3 + 4 + 3 + 4).

Atskirą pogrupį sudaro tos *tāḷos*, kuriose naudojami pusės *mātros* trukmės smūgiai (pvz., *artha jaitāl*, kurią sudaro 6½ *mātros*: 3 + 2 + 1½). Žymaus indų muziko, sitaro virtuozo Ravi Šankaro teigimu, tokios *tāḷos* atsiranda itin greitai tempu atliekant nelyginį sveikų *mātrų* skaičių turinčias *tālas*, kitaip tariant, *mātrų* trukmes dalijant perpus²⁶.

Tai tik dar kartą patvirtina, kad tempo – ritmo sinkretiškumas (t. y. dvigubai greitėjant tempui, garsų ritminės vertės dvigubai trumpėja) indų muzikai yra itin būdingas. Ši aplinkybė kelia tam tikrų keblumų *tālq* užrašant europietiška notacija. Antai labai lėto tempo (*adi vilambit*) *tīntāl* ciklą (4 + 4 + 4 + 4) patogiau užrašyti ne vienu, bet keturiais taktais (vienas taktas šiuo atveju atitiktų vieną segmentą – *khaṇḍq*); juk 16/2 metras mums būtų ne tik labai neįprastas, bet ir be galo nepatogus skaityti! Tuo tarpu tas pats *tīntāl*, atliekamas labai greitai (*adi drut*) tempu, puikiausiai „telpa“ į vieną taktą (redukuotas 16/16 ciklas virsta mums įprastu 4/4 taktu).

²⁶ Рави Шанкар, „Тала: Хлопки в ладоши“, *Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей*, вып. 5, сост. и ред. В. С. Виноградов, Москва, 1987, 332.

Šiaurietiškosios *hindusthānī* muzikos *tālų* kvantitatyvinė prigimtis nėra tokia akivaizdi, kaip Pietų Indijos klasikinėje muzikoje, *karnāṭaka*. Visgi ją išduoda labai dažnai pasitaikantis pavienių pačios *tālos* segmentų (*vibhāg* arba *khand*) asimetriškumas. Ypač tai ryšku senesnės kilmės *tālose*. Pavyzdžiui, *dhamār tālā* sudaro keturi skirtingo *mātrų* skaičiaus segmentai – *khandos*: 5 + 2 + 3 + 4. Kitas kvantitatyvinės kilmės požymis – kai kuriose archajiškesnėse *tālose* pasitaikančios praleistos, „tuščios“ matros. Mūsų minėtoje *dhamār tāloje* praleidžiamos 7-oji bei 14-oji *mātros*. Jos ciklo struktūra podraug su silabine mnemonika (*thekā*) atrodytų taip:

1 2 3 4 5 | 6 7 | 8 9 10 | 11 12 13 14 ||
kat - dhe - te - dhe - te | *dha - (a)* | *ge - te - te* | *te - te - ta - (a)* ||

Praleistų *mātrų* esama ir kitose archajiškesnės kilmės *tālose*. „Tuščios“ *mātros* veikiausiai yra ne kas kita, kaip skirtingos trukmės muzikos garsų reliktas („tuščia“ *mātra* žymi ilgesniosios *svāros* pabaigą), liudijantis minėtų *tālų* senoviškumą.

Tiek Pietų, tiek ir Šiaurės Indijos ritmika neįsivaizduojama be verbalinės mnemoninės sistemos; jos pamatą sudaro tam tikri asemantiniai skiemenys (*hindusthānī* muzikoje – *bol*, *karnāṭaka* muzikoje – *jati* arba *solkattu*) ir jų grupės, kurie yra išmokstami mintinai ir padeda perkusininkui prisiminti itin painias ritmo figūras²⁷. *Tāla*, kurios formulę perkusininkas skanduoja tam tikrais skiemenimis, yra vadinama *thekā*; ji gali būti atliekama ir kaip atskiras kūrinys²⁸. Jeigu tokia *tāla* atliekama kaip solo improvizacija mušamuoju instrumentu (*tablā* arba *pakhāvaj*), jos konstruktyvine ašimi tampa *lahara* – melodijos *ostinato*. Muzikologas Peteris Pannke kompaktinės plokštelės „*Pakhavaj solo. Raja Chatrapati Singh*“ anotacijoje yra pateikęs sudėtingą 18 *mātrų* ciklą *Lakṣmīṭāl*, užrašytą europietiška notacija²⁹. *Mātros* numeriai rodo ciklo metrinųjų vienetų skaičių, *tālī* (x) žymi kirčiuotus smūgius, *thekā* nurodo pamatinę ritmo formulę; *lahara* pateikia melodijos *ostinato*; po melodija, kuri pavyzdyje užrašyta mums įprastoje penklinėje, pateikiama ir *sargam* – indiškoji skiemeninė solmizacijos sistema:

Mātrā:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tālī:	x		x	x	x		x x	x		x
Thekā:	dhā	kite	taka	dhuma	kite	taka	dhet	tā	kat	tā

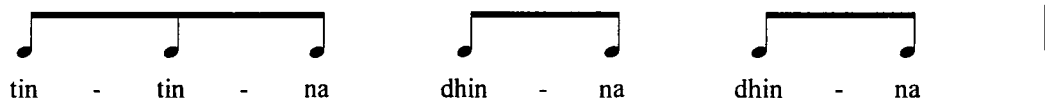
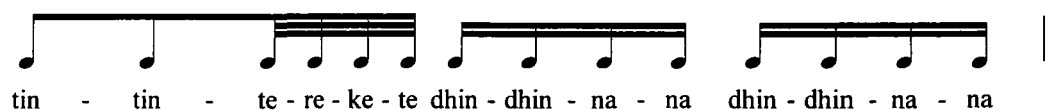
Lahara:	11	12	13	14	15	16	17	18
	x	x	x x	x	x x	- x	- x	x
	tite	kata	dhet	tā	tite	kata	gadi	gana

²⁷ *Ālāp. A Discovery of Indian classical Music*, Pondicherry, 1995, 141–144; Raghava R. Menon, *The Penguin Dictionary of Indian Classical Music*, New Delhi, 1995, 28.

²⁸ *Ālāp...* (op. cit.), 141; Raghava R. Menon, op. cit., 162.

²⁹ Peter Pannke, „Lakshmital“, CD *Masters of tala. Pakhavaj solo. Raja Chatrapati Singh*, Mainz: Spectrum Wergo, 1988; CD SM 1075–50.

Tālos ciklo ribose *thekā* gali būti įvairiai modifikuojama, ornamentuojama; tokiu būdu stabili *tālos* struktūra tampa perkusininko improvizacijos griaučiais, pavyzdžiui:

rūpak tāla:**arba:**

Verbalinės mnemonikos svarba organizuojant indų klasikinės muzikos ritmiką liudija egzistuojant itin glaudžias muzikos ir kalbos sąsajas. Ši muzikinės ir kalbinės ritmikos artumą tam tikra prasme lemia vokalinės muzikos primatas. Europos muzikoje, atvirkščiai, kalbinio ir muzikinio ritmo sąsajos galutinai ėmė nykti XVI–XVII a., ir tai sutapo su baroko instrumentinės muzikos suklestėjimu.

Būtume vienpusiškai teigdami, kad *tāla* konstruojama išimtinai kvantitatyviniu pagrindu ir neskirdami reikiamo dėmesio akcentų kaitai. Akcentų kaita ciklui suteikia kvaliatyvinės ritmikos bruožų, tačiau visgi ji nevaicina tokio pat vaidmens, kaip stipriųjų (ar sąlyginai stipriųjų) ir silpnųjų takto dalių kaita Europos muzikoje. *Tālos* ciklo metrinės dalys yra nevienodos svarbos. Pirmoji, svarbiausioji ciklo dalis (*sam*) visuomet kirčiuota ir labiausiai pabrėžiama. Tiek solistas, tiek jam akompanuojantis perkusininkas, baigdami savo įtemptą ir sudėtingą improvizaciją, privalo „pataikyti“ į stipriąją ciklo dalį – *sam*³⁰. Kitos kirčiuotos ciklo dalys vadinamos *tālī*. Tam tikri *tālos* viduje esantys smūgiai ar jų segmentai atliekami tyliau, minkščiau, neakcentuojant. Toks neakcentuotas segmentas vadinamas *khālī*³¹ ir reiškia „tuščias“. Nuolatinė smūgių stiprumo kaita suteikia *tāla* ciklui pulsavimo pojūtį. Griežta, reljefiška *tālos* struktūra padeda muzikantams nepasiklysti ritmo požiūriu kartais itin sudėtinguose improvizacijų labirintuose.

Akcentinei ciklo struktūrai būdinga tai, kad net simetriškos struktūros *tāloms khālī* suteikia tam tikro asimetriškumo, nes akcentai *tālos* viduje pasiskirsto netolygiais tarpais. Ryškiausias pavyzdys – 16 *mātrų* ciklas *tīntāl*, *hindusthānī* muzikoje vienas populiariausių: 4 + 4 + (4) + 4. Šio ciklo 9–12 *mātrų* segmentas sudaro *khālī*; akcentuojamos 1-oji (*sam*), 5-oji ir 13-oji (*tālī*) *mātros*:

<i>mātra</i>	1	2	3	4		5	6	7	8		9	10	11	12		13	14	15	16		
	x (<i>sam</i>)					x (<i>tālī</i>)					0 (<i>khālī</i>)					x (<i>tālī</i>)					
<i>thekā</i>	dha	dhin	dhin	dha		dha	dhin	dhin	dha		na	tin	tin	ta		ta	dhin	dhin	dha		

³⁰ *Ālāp...*, 140.

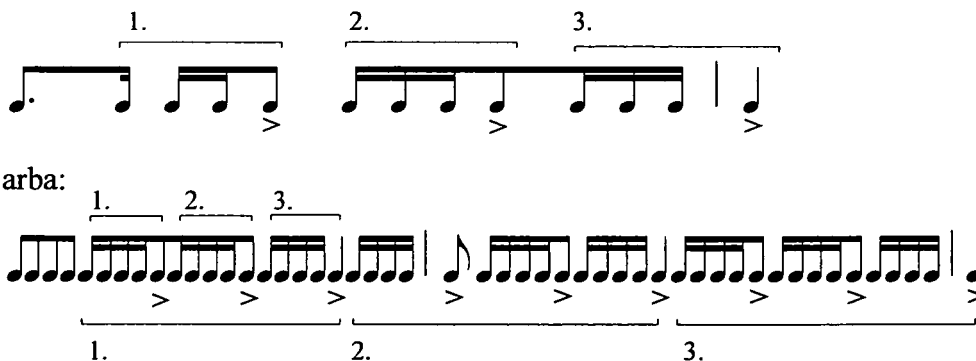
³¹ Рави Шанкар, „Тала: Хлопки в ладоши“, *Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей*, вып. 5, Сост. и ред. В. С. Виноградов, Москва, 1987, 329; taip pat: *Ālāp. A Discovery of Indian classical Music*, Pondicherry, 1995, 140.

to, ji gali būti atliekama kaip savarankiška kompozicija ir kartais net laikoma atskiru muzikos žanru³⁵.

Pirmoji padala pamažu perauga į vidutinio tempo antrąją – *jod* (instrumentinėje muzikoje) arba *ālāp* – *niboddha* (vokalinėje muzikoje), kurioje pirmą kartą pasigirsta pastovus ritminis pulsas. Tempui greitėjant, ši dalis organiškai perauga į *jhālā* – labai gyvo tempo užbaigiamąją padalą. **Pulsacija grįstas** ritmas – *jod* ir *jhālā* padalų skiriamasis bruožas. Abu šie ritmikų organizavimo būdai, tiek respiratorinis, tiek ir grįstas pulsacija, nėra saistomi nei kvantitatyvinių (trukminių), nei kvaliatyvinių (akcentinių) dėsnų, todėl kai kurie muzikologai priskiria juos tam tikrų nemuzikinių veiksnių (alsavimas, pulsas) saistomiems **laisviesiems** ritmams (įv. *parlando* – *rubato* variantai)³⁶. Minėtos padalos atliekamos be mušamųjų instrumentų pritarimo.

Gat – tai kompozicijos dalis, kurioje eksponuojamas *rāgos* melodinis modelis; ji atliekama mušamiesiems pritariant (*hindusthānī* muzikoje – *tablā* arba *pakhāvaj*, *karṇātaka* muzikoje – *mṛdaṅgam*). Ši dalis grindžiama pastoviu ritmo ciklu – *tāla*, nuo šio momento tampančiu vienu svarbiausių kompozicijos konstruktyvinių elementų. Ši dalis taip pat nevienalytė: paprastai jos viduryje vykstantį tempo pagreitėjimą (*vilambit* arba *madhya vilambit* keičia *madhya* arba *druṭ*) lydi ir vienos *tālos* pakeitimas kita (vienas dažniausiai pasitaikančių modelių – *rūpak tāla* pirmojoje *gat* pusėje ir *tīntāl* – antrojoje).

Kompozicija paprastai baigiama ritmo kadencija – *tīhāī*; tai triskart (arba trisysyk po tris) pakartota ritmo formulė, užsibaigianti pirmojoje (stipriojoje) ciklo dalyje – *sam*; taip sukuriamas menama poliritmija stabilaus ritmo ciklo atžvilgiu:



Taigi ritmikų pobūdžio bei tempo pokyčiai visuomet lydi svarbiausių *rāgos* struktūrinių dalių pasikeitimus; amorfiškas, laiko tėkmės nesusaistytas muzikos judėjimas (*ālāp*) pamažu tampa vis aktyvesnis ir vis labiau struktūruotas (*jod* ir *jhālā*), ruošdamas dirvą tematiškai svarbiausiai ciklo daliai – *gat*; šios dalies skambesį puošia amžiną laiko tėkmę įkūnijanti cikliška *tāla*.

Pažymėtinas vienas savitas indų muzikinės ritmikų bruožas, iš esmės skiriantis ją nuo Europos klasikinės muzikos ritmikų. Jį galima būtų įvardyti kaip sąlyginį *tālos* (ritminio ciklo)

³⁵ Рави Шанкар, „Богатство стилей“, *Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей*, вып. 5, сост. и ред. В. С. Виноградов, Москва, 1987, 329.

³⁶ Анна Чекановска, *Музыкальная этнография. Методология и методика*, Москва, 1983, 117.

savarankumą *rāgos* (melodinio modelio) atžvilgiu. Antai viena ir ta pati *rāga*, pagal atlikėjo valią, gali būti atliekama skirtingomis *tāloimis*, pavyzdžiui, *rūpak tāl* arba *tīntāl*. Tatai visiškai neįmanoma Europos klasikinėje muzikoje, kur ritmo piešinys yra neatsiejama melodijos dalis; jis, podraug su melodiniu kontūru, yra vienas iš dviejų svarbiausių jos konstruktyvinių elementų. Tolimą analogiją visgi galima aptikti baroko instrumentinėse siuitose, kur keli skirtingo metro šokiai (alemanda, kurantė, sarabanda, žiga, čakona) gali būti sukurti pagal tą patį intonacinį modelį.

Indų klasikinės muzikos ritmikai tipologiškai gimininga klasikinės arabų ir persų muzikos ritmika. Kaip ir indų muzikos, kertinis arabų bei persų muzikos ritmikos principas yra ilgų ir trumpų trukmių kaita³⁷. Arabų ritmika savo ruožtu veikė ir turkų eilėdaros bei muzikinės ritmikos formavimąsi³⁸. Arabų, persų ir turkų muzikos ritmika grįsta muzikinių trukmių kaita, todėl, kaip ir indų *tāla*, priskirtina kvantitatyvinės ritmikos tipui, kitaip negu Europoje baroko laikais galutinai išsikristalizavusios kvaliatyvinės ritmikos tipas, kuris grindžiamas periodišku vienodos trukmės metrinių dalių akcentavimu.

Ar įmanoma šių dviejų skirtingų ritmo pradų sintezė? Nūdienos muzikinės kūrybos pavyzdžiai į šį klausimą skatina atsakyti teigiamai. Greta jau minėto Olivier'o Messiaeno, savo ritmikos sistemoje pritaikiusio kai kuriuos Šaraṅgadevos *deśi-tāla* principus, indiškaisiais ritmo modeliais savo kompozicijas grindžia ir kai kurie kompozitoriai minimalistai – Philip Glass, Terry Riley ir kiti. Vienas ryškiausių įvairių kultūrų muzikinės sintezės pavyzdžių – indų sitaro virtuozo bei kompozitoriaus Ravi Shankaro ir amerikiečių kompozitoriaus Philipo Glasso bendros kūrybos plokštelė – *Passages*³⁹. Penktojoje šios plokštelės kompozicijoje (*Meetings along the Edge*) naudojamas itin komplikotas ritmo ciklas: 3 + 4 + 4 + 3. Ko gero, Europos ir Indijos klausytojai šią pjesę girdi ir suvokia skirtingai: indas jos klausydamasis veikiausiai girdės naujovišką, modifikuotą *tālā* (galbūt kaip deformuotą *dīpchandī* variantą), tuo tarpu Europos klausytojui ji skambės kaip labai paini ir sudėtinga 14/16 metro muzika. Greta akademinės muzikos, indiškiosios ritmikos atgarsiai dažnai suskamba ir šiuolaikiniame džiaze. *Tālos* virtuozų Zakiro Hussaino, Fazalio Qureshi'o atliekamos solo improvizacijos tampa kone atraktyviausiomis nūdienos džiazų koncertų akimirkomis. Džiazas, jau pačia savo prigimtimi multikultūrinis reiškiny, yra ypač atviras kitų kultūrų muzikinės kalbos principams ir stilių sintezės bandymams. Indų klasikinės muzikos principus ar kai kuriuos muzikinės kalbos elementus naudojančių ansamblių (*Shakti*, *Mynta* ir kt.) populiarumas liudija tokios sintezės perspektyvumą ir teikia vilties, kad įvairių muzikinių kultūrų tarpusavio supratimas vis dėlto yra įmanomas.

³⁷ Zanis Ella, *Classical Persian Music*, Cambridge Massachussets: Harward University Press, 1973, 60; taip pat: Виноградов В., *Классические традиции иранской музыки*, Москва, 1982, 160–168.

³⁸ Béla Bartók's folk music research in Turkey by A. Saygun, ed. Láslo Vikar, Budapest, 1976, 60.

³⁹ Ravi Shankar and Philip Glass, *Passages*, MBG records, 1990; CD 260–947.

* * *

Muzikos garsų kiekybinių (trukminių) santykių vyravimas kokybinių (akcentinių) atžvilgiu – vienas svarbiausių požymių, skatinančių brėžti esminę takoskyrą tarp pagrindinio indų klasikinės muzikos ritmiką organizuojančio principo – *tāla* ir Europos klasikinės muzikos ritmiką saistančio **takto**. Ne mažiau reikšmingi ir kiti požymiai – oralinės tradicijos primatas rašytinės atžvilgiu, silabinės mnemonikos vaidmuo, tempo – ritmo sinkretiškumas, būdingas daugumai oraline perdava grįstų muzikinių kultūrų, taip pat sąlyginis *tālos* (ritminio ciklo) savarankumas *rāgos* (melodinio modelio) atžvilgiu. Nors akcentų stiprumo kaita (*tālī – khālī*) bei ritmo struktūrų cikliškumas indų *tālai* ir suteikia kai kurių išorinių **kvalitatyvinės** ritmikos bruožų, visgi akcentų netolygumas ciklo viduje ir pačios *tālos* struktūros daugiasluoksniškumas bei asimetriškumas (*tālq* sudarančios *aṅgos* arba *khandos* yra nevienodos trukmės) leidžia *tālq* priskirti **kvantitatyvinės** (trukminės) ritmikos tipui. Be to, akcentai ciklo viduje nevaizduoja tokio pat vaidmens kaip stiprioji (ar sąlyginai stiprioji) takto dalis Europos muzikoje; išlieka ir pakankamai ryškus *mātrų* bei jų grupių trukmių kaitos aspektas. Vadinas, *tāla* negali būti tiesmukai lyginama su taktu Europos muzikoje ir, nepaisant kai kurių kvaliatyvinės (akcentinės) ritmikos bruožų, laikytina viena iš kvantitatyvinės (trukmių kaita grįstos) ritmikos apraiškų. Šią prielaidą patvirtina ir istorinės *tālos* raidos tyrinėjimai bei jos tipologinis giminingumas Artimųjų bei Vidurio Rytų klasikinės muzikos tradicijoms.

Trukmių kaita, vienas kertinių indų ritmikos principų, siekia *Rgvedos* laikus ir gali būti siejama su sanskrito kalbos fonetikos ypatumais. Analogišką principą galima būtų įžvelgti ir antikinėje graikų poezijos bei muzikos ritmikoje, taip pat kai kuriose džūkų kalendorinėse bei darbo (ypač rugiapjūtės) dainose; šios analogijos reikalautų nuodugnesnių tyrinėjimų.

TĀLA: FEATURES OF RHYTHM SYSTEM IN INDIAN CLASSICAL MUSIC

Eirimas Velička

Summary

The present article aims to reveal some basic features of rhythm system in Indian classical music. On the basis of such sources as *Gītālamkāra*, *Nāṭyaśāstra*, *Saṅgīta-ratnākara* and the historical, typological and comparative methods the author analyses the development of *tāla*, describes the features of the structure of rhythm cycle, and points out the typological differences of rhythm in Indian and European music. The conclusion says, that Indian *tāla* and measure in European music must be ascribed different types of rhythm. Although qualitative rhythm shares some common features with *tāla*, it should be treated as the manifestation of quantitative rhythm. This mode of rhythm formation can be set back to *Rgveda* time, and can be related with peculiarities of phonetic structure of Sanskrit. It is also typologically kindred to antique Greek music rhythm and to some archaic Lithuanian folk songs, especially work songs and songs of calendar cycle.