

RASA, ETHOS IR AFEKTŲ TEORIJA: EMOCIJŲ SVARBA RYTŲ IR VAKARŲ MUZIKOS ESTETIKAI

Mėginti lyginti muzikos teorijas, kurioms atstovauja skirtingų geografinių ir kultūrinių regionų estetiinė mintis ir kurios remiasi skirtinga terminologija, yra nelengvas, jei ne visai neįmanomas uždavinys. Tačiau dabartiniame pasaulio kontekste, kai tos kultūros vis labiau suartėja, o geografinės sąvokos tampa vis reliatyvesnės, šis darbas susilaukia nemaža šalininkų, juolab kad ima aiškėti, jog tolesnė kultūrinė izoliacija tarp dviejų sąlygiškai vadinamų Rytais ir Vakariais civilizacijų nebėra įmanoma. Civilizuotam ir kultūringam protui apskritai yra būdingas polinkis ieškoti sąlyčio taškų, mėginti išryškinti tai, kas tas civilizacijas ir kultūras jungia, o ne skiria. Tai bene vienintelis būdas, garantuojantis sėkmingą dialogą. Panašiai mąsto žymus rusų indologas, sanskritologas Pavelas Grinceris, indų klasikinės muzikos estetikos tyrėjas Edwinas Gerow, kurių mokslinė mintimi ir ypač tolerantiško mąstymo principais remiuosi daugiausiai, bei nemaža kitų dabarties mokslininkų.

Graikų mokymo apie *ethos* sąsajos su indų filosofine *rasa* koncepcija. Pirmiausia galime daryti prielaidą, kad net ir senovėje vyko nemenki įvairių kultūrų savitarpio mainai¹. Yra pripažinta, kad estetiinė afektų teorija, vok. *Affektenlehre*, išsiplėtojo graikų estetinės muzikos teorijos *ethos* pamatu sykiu su racionalistinės filosofijos ir psichologijos raida XVII–XIII a., o ši savo ruožtu buvo sukurta Rytų estetikos pamatu, kurios centre – *rasa* doktrina. Vėliau ištisą tūkstantmetį graikų mokymas apie etosą (*gr.* paprotys, būdas), arba, pasak Aristotelio, etinės muzikos savybes, sukuriamas psichinės energijos, perteikiamos garsais (garsų *ethos*) buvo esminis muzikos estetikos tyrimų objektas ir svarbiausia problema. Kaip ir *rasa* teorija, *ethos* apėmė ne tik muzikos teoriją, bet ir filosofiją, literatūrą bei visuomenės mokslus, nes muzika graikams buvo bendro išsilavinimo – meninio, intelektualinio, dorovinio – pamatas. Neįmanoma suvokti afektų teorijos, nesuvokus kertinių graikų estetikos principų, todėl lygia greta nagrinėsime *ethos* sampratą.

Būtina pažymėti, kad iki helenistinio periodo graikų estetiinė samprata ne itin skyrėsi nuo indų (ypač vadinamasis mitologinis periodas), o geriausi estetikos darbai buvo parašyti klasikiniu antikos laikotarpiu

(iki IV a. pr. m. e.), kurio žymiausias atstovas buvo Pitagoras, sukūręs pagrindinius muzikos estetikos principus. Kaip tik Jamblichio veikale *Apie Pitagoro mokyklą* svarbiausią vietą užima Pitagoro mokymas apie *katharsis*, dorovinę ir praktinę bei gydomąją muzikos reikšmę. Platonas buvo Pitagoro tradicijos tęsėjas, tačiau įvedė asmeninę patirtį, pabrėžė jausmų svarbą ir estetinį aspektą (mokymas apie pasigėrėjimą, arba mėgavimąsi tuo, kas gražu – principas, esminis ir *rasa* doktrinoje, ir *Affektenlehre*).

Neigdamas tuščią malonumo siekimą, Platonas kalbėjo apie grožio ir tiesos atitikimą bei akcentavo gyvą žmogaus santykį su fundamentaliąsias būties tiesas išreiškiančiu menu, kur suvokimo centras yra širdis: „Muzika išsiskverbia į žmogaus širdį ir ją vis labiau jaudina...“ Indijos metafiziniu ir scholastiniu požiūriu (*Brhadaranyaka upanišada*) širdis taip pat yra mistinė erdvė, tolygi pačiam Pradžiapaiui, Brahmanui, kurioje žmogus gali išgyventi visokeriopą pilnatvę, estetiniu požiūriu – grožį. Vienas didžiausių X a. indų scholastų Abhinavagupta teigia, kad išgyvenančio *rasa* žmogaus širdis tampa „skaidri kaip veidrodis, ir jis, pamiršęs visus žemiškus rūpesčius, patiria pasitenkinimą“. Vadinasi, *katarsis ir rasa yra iš esmės panašūs reiškiniai* – tai širdyje išgyvenamas dvasinis potyris, kuris remiasi jausmais.

Senovės indams bei graikams buvo bendras ir mokymas apie pamėgdžiojimą, *mimēsis* (žr. Bharatos *Nāṭyaśāstra*), vėliau – Renė Decartes'o mokiniui Marinui Mersennes'ui, Apšvietos amžiaus teoretikams Jean-Jacques'ui Rousseau, Johannesui Matthesonui ir kitiems, tačiau Platonas kalbėjo apie „amžinų idėjų“ pamėgdžiojimą, o Aristotelis ir enciklopedistai – gamtos bei žmogaus būties dalykų vaizdavimą meno veikaluose. Ši takoskyra atsispindėjo ir afektų teorijoje. (Be to, vėliau šis mokymas tiek oriento, tiek oksidento šalininkų buvo atmestas kaip pasenęs). Taigi Pitagoras ir Platonas išplėtojo integralią estetikos sampratą, o Aristotelis pateikė gerokai empiriškesnę ir siauresnę, sukritikavęs Pitagorą dėl matematinių santykių ir skaičių kaip muzikos pagrindo bei įvedęs mokymą apie harmoniją, išreiškiančią dialektiką; šios dvi kryptys paskatino idealistų ir empirikų dialogą, kuris tęsiasi iki šių dienų.

Derminė simbolika ir emocinio išgyvenimo ypatybės. Taigi graikai išplėtojo tikslią etinių muzikos savybių klasifikaciją, apimančią akustiką ir matematinius parametrus, dermes, ritmą, melodiką, instrumentus, išskirdami iš jų tuos, kurie labiausiai tinka vyriškai, heroijinei asmenybei ugdyti. Visi mąstytojai be išimties (Plutarchas, Lukianas, Heraklidas Pontietis ir kiti) pirmenybę teikė dorinei dermei (VI aukštas laipsnis), kuri esanti apoloniška, „vyriško charakterio“ (Aristotelis) ir „iš tiesų helenistinė harmonija“ (Platonas).

1 pav.

Dorinė dermė



383

Daiva Tamošaitytė
RASA, ETHOS IR
AFEKTŲ TEORIJA:
EMOCIJŲ SVARBA
RYTŲ IR VAKARŲ
MUZIKOS ESTETIKAI

Pasak Aleksejaus Losevo, ši dermė, nors ir liūdna bei mums skambanti kaip minoras, buvo pagrindinė ir pasižymėjo pastovumu; ja rėmėsi kitos dermės, kurios net keisdavo savo etosą vien priartėdamos prie jos (31, p. 84–85). Ir čia Losevas aptinka fenomeną, kurį pabrėžia iš esmės visos emotyvinės doktrinos: liūdna dermė arba tonacija (taip pat ir ją atitinkantis tekstas) tam tikru būdu transformuoja vyraujančią emocinę būseną (nuo baimės iki pykčio) į pasitenkinimą ir džiaugsmą. Tad ir graikams „dorinė dermė visada buvo gyvumo, džiaugsmingumo, pasitempimo ir net karingumo išraiška, – sako Losevas. – Kilnus santūrumas ir net liūdesys neapleidžia graiko net ir tada, kai jis linksmiasi, kada narsiai kuria gyvenimą, kariauja ir herojiškai miršta“ (Ten pat). Analogiškai „įcentrinamos“ emocijos ir *rasa*, ir afektų teorijose. *Rasa* koncepciją, pradedant Bharata (IV–VI a.), formulavo *sāṅkhyā*, *nyāya* ir *vedānta* mokyklų scholastai, o tobulumą ir išbaigtumą ji pasiekė Ānandavardhanos ir Abhinavaguptos veikaluose (X a.), muzikos srityje – Śārngadevos *Saṅgīta-ratnākara* (XIII a.). Visi jie taip pat nagrinėjo pagrindinius estetikos principus – *jāti* ir *rāga* (derminius modusus ir garsaeilius), *svara* (garsą, jo prigimtį), *tāla* (ritminį ciklą, laiko matą), *guṇa* (kokybę), aptarė *indriya* (pojūčių organus) ir jų santykį su *rasa*, emocijomis išgyvenama transcenduota dvasine būseną. Kaip ir graikai, indai pabrėžė visų sandų darnos, arba harmonijos, svarbą, būtinybę tinkamai atskleisti vieną kurią emociją taip, kad ji taurintų dvasią ir, be kitų, atliktų gydomąją funkciją (vadinasi, ir etinę). Įdomu tai, kad daugelis senųjų *rāga*s kano no meistrų pagrindine laiko *śrngāra* (erotinę) *rasa*, o ne *vīra* (herojinę) kaip graikai. Geriausiai ji atskleidžiama seniausiomis *bhairavī* (*āroha* II, III, VI ir VII žemas laipsniai) grupės *rāgomis*, kuriose kitos *rasos* ir *bhāvos* (*karuṇa*, *bhayaṇaka* ir kt.) išryškina esminį *śrngāra*, nesuinteresuotos dieviškosios meilės, aspektą.

2 pav.

Bhairavī rāga

āroha



Todėl šalutinė *bhayānaka rasa* sukelia ne baimės, bet pagarbos (*śraddhā*) ir nuolankumo dievui jausmą (*prapatti*), kuris padeda pasiekti tobulo neprisirišimo (*nirveda*), atsitolinimo nuo pasaulio aistrų ir troškimų būklę; taip pat ir *karuṇa rasa* nesukelia melancholijos, sielvarto ar gedėjimo, nevilties ir nusivylimo, veikiau priešingai – minėtų jausmų skatinama ji sukuria proto būseną, artimą ramybei. Pagal *Sangīta-darpana* ir *Śiva-tattva-ratnakara* klasifikaciją vyriškosios *rāgos* yra *Bhairava*, *Mālakoṣ(a)*, *Hindola*, *Dīpaka*, *Śrī* ir *Megha*:

3 pav.

Megha rāga
āroha



Mālakoṣ(a) rāga
āroha



Dorinės dermės garsaeilį atitinka Bhatkhandes sudarytos 10 garsaeilių tipų (*thāt*) lentelės, kuria remiasi Šiaurės Indijos muzikos teorija, septintąjį garsaeilį *Kāfi* (jai priklauso *Kanada* grupės *rāgos*, atliekamos antrąjį nakties ketvirtį) ir Pietų Indijos 72 garsaeilių tipų lentelės (XVII a. sudarė Venkatamakhinas) 22(58) garsaeilį. Graikų teoretikams žinomas chromatinis garsaeilis sudaro Pietų Indijos muzikos, kuri išlaikė archajiškesnį pavidalą, bazinį garsaeilį. Senovės indų bazinis garsaeilis buvo vadinamasis Pitagoro garsaeilis ir vadinosi *śadja grāma* (C); jis diferencijuojamas šeštojo laipsnio A (*skr.* Dha) paaukštinimu arba pažeminimu. Daniélou nuomone, „tarp intervalų, kuriuos determinuoja fizikos dėsniai ir emocijų, kurias jie sukelia arba išreiškia, yra tiesioginis ryšys. Tai yra pats muzikos pagrindas. Jei žinome tipą koeficiento, kuris atitinka emocijos rūšį, iš karto galime pasakyti, kokią emociją duotasis intervalas turi išreikšti vien pažvelgę į koeficientą, kurį ji atitinka: mums nebūtina jį girdėti“ (14, p. 44). Svarbiausias intervalas yra A (Dha)=5/3, kuris „išreiškia jausmingumą, emocijas“ (14, p. 45). Pagal jo

klasifikaciją Pitagoro šeštas aukštas laipsnis A+ (Dha+) išreiškiamas koeficientu $27/16=3^3/2^4$ ir įeina į *śruti-jāti* bazinę seriją, kuri atitinka „aktyvias, aistringas emocijas“ (14, p. 48).

Modernioje indų muzikos teorijoje pirmasis ir pagrindinis *rāgos* tonas yra *śaḍja* (C), kuris, nuo XVI a. Europos muzikoje išsivyravus mažo-ro-minoro sistemai, atitinka toniką (pagrindinį, pirmąjį tonacijos laipsnį). Taip pat įdomios paralelės tarp trijų teigiamų *rasa* ir tonų: *vīra rasa* Śaṅgadevos klasifikacijoje atitinka I gamos laipsnį C, arba *do*, *śṅgāra rasa* – V laipsnį G, arba *sol*, *hāsa rasa* (linksmybės) – IV laipsnį F, arba *fa*: šie trys laipsniai atitinka toniką, subdominantę ir dominantę, pagrindines funkcijas, o atitinkamos tonacijos simbolizuoja pastovų pradą ir dieviškumo aspektą viduramžių, renesanso ir baroko epochose.

Ethos – afektų teorijos pamatas. Aristotelis savo *Poetikoje* itin daug dėmesio skyrė *katharsis*’iui, kurį siejo su pasitenkinimu, pabrėždamas estetinį išgryninimo afektais pobūdį: „Juk afektui, stipriai veikiančiam kai kurių žmonių psichiką, iš esmės paklūsta visi, be to, poveikis skiriasi tik intensyvumo laipsniu; pavyzdžiui, [visi patiria] gailėsčio, baimės ir entuziazmo būsenas. [...] Tokie žmonės išgyvena savos rūšies apsivalymą, t. y. palengvėjimą, susijusį su pasimėgavimu“ (51, p. 374–375). Garšus ir jo tragedijos apibrėžimas: „Tragedija yra tam tikros apimties reikšmingo ir išbaigto veiksmo pamėgdžiojimas kalba, o kiekviena jos dalis savaip pagražinta; ne pasakojimu, o veiksmu, išgyvenant užuojautą ir baimę, ji atlieka panašių afektų sutaurinimą“ (51, p. 56). Tačiau Aristotelis neatskleidė sutaurinimo, arba apvalymo, prigimties, todėl vėliau ją mėgino apibūdinti renesanso poetikai ir afektų teorijos šalininkai.

XVIII a. vokiečių muzikos teorijos autoritetas Johannas Joachimas Quantzas sako: „Oratoriui ir muzikantui bendra yra tai, kad jie valdo širdis, sužadina arba nuramina aistras, klausytoją įvesdami tai į vieną, tai į kitą jausminę būseną“ (18, p. 139). Būtent baroko epochoje, įkvėpti švietėjiškos amžiaus dvasios, muzikos teoretikai ir kompozitoriai katalogizavo ir smulkiai išnagrinėjo emocijų svarbą bei reikšmę ir šią doktriną pavadino afektų teorija: tai Athanasius Kircheris, Andreas Werckmeisteris, Johannas Davidas Heinichenas ir ypač Johannas Matthesonas. Nors mokymas apie afektus, kaip matėme, siekia antikinius laikus ir nenutrūkstama gija vingiuoja per visą Europos istoriją, kaip išsamiausia doktrina jis buvo suformuluotas Vokietijoje, o jos eksponentais tapo visoje Europoje pagarsėjusi Manheimo mokykla. Tai nulemia ir šios teorijos specifiškumą.

Integrali pasaulėžiūra – estetiškos vienovės pamatas. *Rasa* doktrina buvo ištisus šimtmečius tobulinama, o pagrindiniai jos metmenys

išliko tokie patys: įvairiais laikotarpiais Indijos kultūrai būdinga filosofijos, religijos, psichologijos ir estetikos vienovė lėmė tai, kad *rasa* doktrinos egzegetai savo veikaluose veikiau komentavo ir papildė vienas kitą, nei įnešė ką nors nauja. Integrali indų pasaulėvoka, tokia pat integrali religinė mintis ir tūkstantmetės tradicijos – pamatas *rasa*’i, kaip esminei muzikos (ir ne tik) estetikos teorijai gyvuoti. Beveik nepakitusi išliko ir pagrindinė indų klasikinės muzikos forma – *rāga* ar muzikinės dramos rūšis – *bharatanāṭyam*, kurių atlikimą galime matyti ir girdėti šiandien taip pat, kaip ir prieš porą tūkstančių metų. Tuo tarpu apie antikinę graikų tragediją ar muziką to nepasakysi; nežinome, kaip skambėjo jų choras, nors ir žinome, kokiais instrumentais jie skambino, kokias dermes naudojo ir pan.

Sulig krikščioniškąją tradiciją ėmė kitėti ir visi kiti besirandančios europinės kultūros sluoksniai, neišskiriant nė muzikos. Ir vis dėlto **mokymą apie etosą galime laikyti jungiamąja grandimi**: tiek, kiek gnostinė neopitagorizmo ir neoplatonizmo dvasia, išlaikiusi universalų pobūdį, apvaisino metafizinę vėlesniųjų laikų mintį ir sykiu su moksliniais traktatais bei ezoterinėmis hermetinėmis studijomis pasiekė mūsų laikus (tai liudija daugelis žymių scholastų, nuo Boethijaus iki renesanso protų – Johaneso Keplerio, Roberto Fluddo, Marsilio Ficino ar Rudolfo Steinerio, Victorio Goldschmidto bei kitų), tiek jis, viena, išlaikė sąsajas su Rytų tradicijomis, antra – išsirutuliojo į vėlesnes emotyvinės teorijas, taip pat *Affektenlehre*, kurios patyrė įvairiausias modifikacijas, bet neprarado pagrindinio traukos centro, t. y. teocentrizmo. Šiuo požiūriu nėra tiek svarbūs struktūriniai muzikos pokyčiai, kai monodiją pakeitė heterofonija, radosi polifonija bei homofonija, žanrų ir stilių įvairovė, stebinti neišsenkama gausa ir moderniaisiais laikais.

Kadangi darome prielaidą, jog apvalomasis ir transcenduojantis muzikos poveikis – ne pačioje jos faktūroje, formoje, išraiškos priemonėse, t. y. antriniuose elementuose, o už jų (prisiminkime Abhinavaguptos teiginį, kurios esmė ta, kad estetinio *rasa* išgyvenimo šaltinis slypi antlaikinėje ir anterdvinėje plotmėje, į kurią universalizuotos emocijos būdu gali patekti deimpersonalizuota klausytojo sąmonė), ir nuo kompozitoriaus talento ar genialumo ir inspiracijos lygmens priklauso sugebėjimas rasti būtent tą formą ar medžiagą, kuri emocijomis padėtų geriausiai atskleisti norimą idėją ir atlikti muzikai būdingą misiją, t. y. išreikšti žmogaus santykį su anapusybe, tai šiam požiūriui artimiausi tie muzikos teoretikai, kurie priklauso vadinamajai minėtai idealistų, o ne formalistų ar empirikų kategorijai, ir todėl atsistoja į vieną gretą su žymiausiais *rasa* teorijos šalininkais.

Tačiau šį skirstymą reikėtų laikyti tradiciniu, tik šiandien tapusį reliatyviu. Be to, dažnai iracionalia vadinama klasikinė indų muzika ir menas nepaprastų sudėtingumo, išbaigtumo ir darnumo aukštumų pasiekė būtent dėl proporcingo racionalių bei intuityvių elementų derinimo, ir jei jau aukštasis indų menas gali kuo būti kaltinamas, tai tik tuo, kad sugebėjo išlaikyti orientaciją į buitiniam (empiriniam) protui neprieinamą teofanijos lygmenį.

Jozé Luizaz Martinezas teigia, kad „nuolat plečiantis fizinei ir proto visatai, muzikos visata taip pat plečiasi. Todėl tiesos, kurias muzikinės žvalgybos mokslai atranda, yra laikinos, provizinės, nes muzikinio tyrimo procesas yra atviras, nuolatinis ir begalinis“ (32, p. 5, žr. interneto tinklalapį *martinez@pucsp.br*). Semiotinis metodas taip pat yra vienas iš daugelio. Tačiau net ir neįvelkant tyrimo proceso į tam tikrą kodų sistemą yra akivaizdu, kad muzika geba išišenklinti ir tai yra jos fundamentalus žymuo. Todėl ir svarbu išsiaiškinti, ką tas ženklas simbolizuoja arba reprezentuoja. Antai *rasa*, *ethos* ir *Affektenlehre* teorijas Martinezas priskiria reprezentacinės muzikos sričiai, o *rāga* ir visas Richardo Wagnerio kompozicijas laiko simbolinėmis sistemomis². Iš tiesų muzikos analizė (jos pragmatinis aspektas) ne tik padeda išsiaiškinti, **kaip** ji reprezentuoja kokią nors idėją, bet ir **ką** reprezentuoja. Mūsų laikais išsigalėjusi pozityvistinė tiriamoji muzikologijos kryptis vienareikšmiškai nagrinėja paskirus muzikos reiškinius, nesusiedama jų į visumą, tačiau savo teiginius pateikia kaip baigtinius ir neginčijamus. Todėl į jos akiratį patenka tik jai suprantami ir iššifruoti pasiduodantys muzikos reiškiniai. Emocijos, intuityvus pradas, viršracionalios būsenos atmetamos kaip „antrarūšiai“ tyrimo objektai. Vis dėlto galbūt reikėtų kalbėti ne apie tiriamojo objekto netinkamumą, bet tyrimo metodo pajėgumo laipsnį. Būtent integralus tyrimo metodas sudaro prielaidas apsisaugoti nuo persvaros į vieną ar kitą pusę.

Afektų teorijos ribotumai. Matthesonas, vienas pagrindinių afektų teorijos ir iš viso baroko epochos teoretikų, mėgino atmesti fundamentalias ir universalias sistemas, sukurtas iki XVII a. ir „iš naujo“ sukurti muzikos teoriją, tačiau – paradoksalu – nepripažino jos kaip mokslo; kai kurie teoretikai, Gottfriedo W. Leibnizo minties paveikti, pernelyg sureikšmino „pasąmoninę“, tamsiąją ir iracionalią muzikos pusę. Tuo tarpu Leibnizas teigia, kad „muzika suteikia mums pasitenkinimą, nors grožis nesusideda tik iš skaičių santykių, ritmo skaičiavimo ir skambančių kūnų virpesių, pasikartojančių tam tikrais laiko tarpais, skaičiavimo, kurio mes nepastebime ir kuri mūsų siela be paliovos atlieka“ (51, p. 197). Šis sakinyš nepasako nieko, kas galėtų paneigti muzikos racionalumą,

juo labiau, kad kitoje vietoje Leibnizas sako: „Muzika yra aritmetinės sielos pratybos, kuri save išskaičiuoja, pati to nežinodama“ (Ten pat).

Siauras, formalus kai kurių teoretikų požiūris lėmė ir tai, kad afektų teorija ne sykį susikompromitavo, pernelyg išpūsdama išorinę jausmo pusę, virsdama lėkšta, sentimentalia, paviršutiniška ir juokinga bei paskatino kai kuriuos teoretikus, taip pat Matthesoną su Kuhnau šia tema rašyti parodijas. Tačiau pati baroko epocha nestokojo išorinio blizgesio, puošnumo ir nesaikingumo, ir Matthesonas jos esmę išreiškė itin taikliai, sakydamas, kad „visas gyvenimas yra didelis teatras“.

Matthesonas leido pirmąjį Europoje muzikos kritikos žurnalą, o savo veikaluose, ypač studijoje *Der vollkommene Capellmeister* („Tobulas kapelmeisteris“, 1739) ypač išsamiai nagrinėja emocijų ryšį su muzikos išraiškos priemonėmis (džiaugsmą išreiškia dideli intervalai; liūdesį – maži; pyktį – harmonijos šiurkštumas derinamas su greita melodija; užsispyrimą – kontrapunkto kombinacijos su visiškai nepriklausoma (obstinatine) melodija ir pan.; taip pat afektų pagrindu klasifikuojamos tonacijos, štrichai ir tempai). Kadangi afektų teorija buvo taikoma tiek kompozitoriams, tiek atlikėjams, jis nešykšti patarimų vieniems ir kitiems. Pagaliau jo garsioji formulė „visa, kas įvyksta be pagirtinų afektų [muzikoje], galima laikyti nieku, kuriančiu nieką ir reiškiančiu nieką“, tapo baroko epochos *motto*. Nenuostabu tad, kad Matthesono pažiūros stipriai veikė muzikos pasaulio protus ir tam tikra prasme nubrėžė jau minėtąją takoskyrą tarp idealistinės ir empirinės bei racionalistinės tradicijos. Galbūt kaip tik dėlto, priešingai nei *rasa* teorija, *Affektenlehre* niekada nebuvo išplėtota į visapusišką ir išbaigtą teoriją, todėl ir liko XVII–XVIII a. savastimi, o vėlesnės aliuzijos į ją tegali būti išties retorinio pobūdžio.

Rasa ir afektų teorijų skirtumai. Vis dėlto retorikos ir ypač ornamentikos studijos savo preciziškumu kone prilygo sanskrito gramatikų ir alamkarikų traktatams (F. Couperino *Grojimo klavesinu menas* ir kt.), o afektų teorijos bei retorikos ryšys jau XV a. buvo lemiamas veiksny. XVII a. ši sąsaja išsirutuliojo į būtinybę muzikai siekti stilistinės vienvės, grindžiamos afektų, arba idealizuotų emocijų būsenų, ir sužadinti klausytoją. Todėl muzikantas buvo lyginamas su oratoriumi. Tačiau, kaip jau minėjau, ši koncepcija didžia dalimi buvo racionalistinė ir objektyvi, nelygintina su estetiniu XIX a. spontaniškos, emocionalios kūrybos poreikiu, ir baroko kompozitoriai kiekvieno kūrinio emocinį turinį kūrė iš visų jam prieinamų išraiškos priemonių, o iš klausytojo laukė tokios pat racionalios išvalgos, mokėjimo skaityti reikšmingus „ženklus“, atpažinti muzikines-retorines figūras. Todėl,

skirtingai nei *rasa* koncepcijoje, kurios esminis bruožas yra *universalizuota* emocinė būseną, *Affektenlehre* pagrindiniu bruožu tarsi reikėtų laikyti *racionalizuotą* emocinę būseną.

Tokiai afektų teorijos koncepcijai didžiausią įtaką padarė Descartes'as, Francis Baconas ir Leibnizas. Descartes'o *Les passions de l'âme* („Sielos aistros“, 1649) ir *Musicae compendium* („Muzikos kompendiumas“, 1650) ypač veikė to meto estetines pažiūras, nes buvo manoma, jog jis racionaliai, moksliskai paaiškino fiziologinę aistrų (*passions*), jų audringų išsiliejimų prigimtį ir paaiškino objektyvią emocijų kilmę. (Kad aistra, afektas, lot. *affectus*, atitinkantis gr. *pathos*, – žodis, reiškiantis smarkią emocinę reakciją, susijaudinimą – labai rūpėjo jausmingam baroko amžiui, liudija ir specialaus muzikos žanro – pasijos – atsiradimas).

Žinoma, Descartes'as tyrinėjo matematinius muzikos dėsnius ir psichofiziologinius reiškinius, muzikos įtaką žmogaus temperamentui ir psichikai, tačiau iš esmės tai nebuvo nauja. Veikiau Apšvietos amžiuje šie tyrimai buvo traktuojami perdėm natūralistiškai.

Rasa ir afektų teorijų bendrumai. Kur kas gilesnį požiūrį į afektus pateikė Giulio Caccini traktate *Le nuove musiche* („Naujoji muzika“, 1601/2), kur muzikos tikslas yra sieloje sužadinti afektus (*di muovere l'affetto dell'animo*), Werckmeisteris, matematinius apskaičiavimus mėginęs derinti su retorine afektų koncepcija, Marinas Mersenne'as, veikale *Harmonie universelle* („Visuotinė harmonija“, 1636) kalbėjęs apie muzikos gebėjimą išreikšti visus sielos judesius ir išlaikęs antikinį kosmologinį bei teologinį požiūrį, ir Athanasius Kircheris, tęsęs Mersenne'o tradiciją bei pasižymėjęs iš tiesų enciklopedine erudicija. Galbūt tai, kad jis, būdamas jėzuitas, kartu buvo ir žymus orientalistas, studijavęs Rytų kalbas ir egiptologiją, lėmė jo teorijos integralumą bei visapusiškumą. Savo veikale *Musurgia universalis* („Visuotinė mūzurgija“, 1605) muziką jis laiko mokslo disciplina ir logiškai ją sistematizuoja.

10-ye knygu Kircheris analizuoja visus muzikos aspektus (tai rodo jų pavadinimai: *Fiziologika*, *Filologika*, *Aritmetika*, *Geometrika*, *Organika*, *Melotetika*, *Diakritika*, *Mirifika*, *Magika* ir *Analogika*). Kircheris įvedė naują sąvoką *muzikos magnetizmas*, kuris reiškiasi tuo, kad muzika su nenugalima jėga traukia žmogaus sielą ir stumia į afektus. Afektų yra 8, o jų atspalvių – nesuskaičiuojama daugybė. Tai troškimas (*amor*), liūdesys (*tristitia*), drąsa (*audacia*), susižavėjimas (*fúror*), santūrumas (*temperantia*), pyktis (*indignatio*), didingumas (*gravitas*) ir šventumas (*religio*). Ši klasifikacija analogiška su Bharatos pagrindinių emocijų būklių (*sthāyi-bhāvu*), jas atitinkančių *rasa* ir pereinamųjų jausminių būklių (*vyabhicāri-bhāvu*) klasifikacija (8 pagrindinės *rasa* ir mažiausiai 49 pagalbinės *bhāvos*), tačiau nors emocijų skalė sutampa nevisiškai³, panašumas vis tiek yra reikšmingas.

Priklausomai nuo nevienodo traukos stiprumo, „dvasia tai kyla, tai krinta, tai visiškai atsipalaiduoja arba vėl įsitempia ir dėl harmoninių garsų permainų išgyvena įvairius pokyčius“ (51, p. 194). Čia panašu į Bharatos formuluotę: „Rasa kyla iš jausmų sužadavimo veiksmų, jausmų požymių ir kintamų nuotaikų derinio“ (7, p. 55). Be to, Kircheris, klasifikuodamas afektus, nurodo sąlygas, kuriomis sukeliamas didžiausias afektas, t.y. tinkamas laiko, vietos, paros meto ir metų laiko pasirinkimas. Tai taip pat yra svarbios sąlygos *rasa*’i patirti.

Johannes’as Walteris straipsnyje *Affekten* pateikia trumpą apibrėžimą: „Žodis „afektas“ reiškia dvasinį išgyvenimą“. Ir toliau: „Kircheris bei kiti pateikia šias afektų būsenas: meilės, kančios, džiaugsmo, pykčio, užuojautos, baimės, drąsos ir nuostabos; visi šie jausmai gali būti išreikšti muzika“ (51, p. 255). Man regis, kad pirmoji citata itin tiksliai, kaip koks aforizmas, išreiškia pačią *Affektenlehre* doktrinos esmę ir visiškai atitinka *rasa* kaip dvasinės būsenos (*citta-vṛtti*) apibrėžimą.

Deja, Matthesonas kritikavo Kircherį už tariamai pasenusią teoriją, pliekė „grynuosius algebrininkus“, juokėsi iš „chimerinės antikos“ šalininkų ir ypač aršiai pasisakė prieš matematiką: „Matematika negali būti muzikos siela ir širdis“; „matematika sudaro nedidelę dalį to, kas apskritai yra muzika“, „tikrasis muzikos grožis prasideda ten, kur baigiasi matematika“ ir pan. Susidaro įspūdis, kad Matthesonas stengiasi reformuoti afektų teoriją kritikuodamas pirmiausia tuos, kurie ją dar graikų pavyzdžiu įvardija ne tik rimtu mokslu, bet ir priemone taurinti dvasią. Jis protestavo prieš muzikos pavertimą tiksliau mokslu, panašiu į logiką ir matematiką, nes tai esą nesuderinama su muzikos kilme, kuri reikalauja išraiškos laisvės. Jam rūpėjo pirmiausia žmogaus aistros ir jų perteikimas, todėl ir emocijos Matthesonui veikiausiai nebuvo integrali estetinio išgyvenimo dalis, kurio tikslas yra peržengti bet kokią asmeniškumą bei subjektyvumą. Tuo tarpu tiek sanskrito teoretikai, tiek Pitagoro tradicijos šalininkai žmogaus aistras vadino tik priemone žemajai žmogaus prigimčiai sutaurinti, dėl to jos turi būti perkeistos, rafinuotos ir atitikti griežtas komponavimo taisykles, t.y. jokia būdu nelikti savitiksliu, spontaniškai pasireiškiančiu pradū.

Afektų reikšmė J. S. Bacho kūrybai. Afektams sukelti buvo pasiūtelkiamos muzikinės-retorinės figūros. Kai kurių muzikologų nuomone, jos nebuvo stereotipizuotos, tarsi Wagnerio leitmotyvai, t. y. joms nebuvo suteikiamas būtent tas, o ne kitas emocinis turinys, kaip buvo manoma anksčiau, bet dažniausiai naudotos pagražinti, „dekoruoti“ muzikos audinį, suteikti daugiau galantiškumo bei dramatizmo – panašiai kaip puošni kalba oracijoje; kiti, priešingai, mano, kad jos buvo naudojamos sąmoningai (24, p. 269).

Antai Nicolaus'as Harnoncourt'as teigia, kad baroko epochoje muzika – dieviškosios tvarkos atspindys ar panašumas, ir šią idėją pri-taikė visai muzikai, tiek religinei, tiek pasaulietinei (44, p. 61–62). Štai kaip jis komentuoja esminį XVIII a. požiūrį į muzikos, meno ir archi-tektūros santykį: „garsų tobulumas atskleidžiamas skaičiais. Ir *vice ver-sa*, visi paprasti numerių *ratios* gali būti išivaizduojami kaip garsai. Keplerio sferų harmonija, kaip ir harmoningai „skambanti“ architek-tūra, pagrįsta šia nuostata: jei matomos statinio proporcijos gali būti išreikštos paprasta sveikų skaičių *ratios*, tai šie santykiai gali būti gir-dimi ir matomi kaip „akordai“. Palladio dažnai „komponavo“ savo statinių pamatus kaip savos rūšies muziką. Pagal šią teoriją, muzikoje harmonija remiasi tuo pačiu principu, kaip aukso pjūvis architektū-roje. Abu menai veikia žmonių sielas ir protus savo paprastų, natūra-lių santykių reikšmingumu“ (Ten pat).

Panašiai Pitagoro tradiciją tęsia ir Davidas Hamphreys'as, kuris 1984 m. skaitytoje paskaitoje teigė, kad J. S. Bacho *Goldbergo variacijas* vienijanti idėja – tai alegorinė veikalo struktūra, reprezentuojanti ky-lančią skalę pagal 9 Ptolemėjaus kosmologijos sferas. Šiuo teiginiu jis mėgina diskredituoti muzikos istorikų nuomonę, kad variacijos repre-zentuoja grynai muzikinę schemą. Filosofiją ir geometriją Hamphre-y's'as sieja su Bacho afektų teorijos suvokimu, regėdamas jo sklaidą iš-raiškos priemonėse. Bacho kūryba yra ypač tinkama tyrimų sritis, nes ji, kaip žinome, integravo beveik visas esmines to meto tendencijas tiek formos, tiek turinio prasme (išskyrus operos žanrą). Be to, visiškai ne-abejotina, kad Bachas buvo afektų teorijos šalininkas. Jam muzika buvo ne tik fizinė afektų išraiška, bet ir pakluso tiems patiems kosmosą val-dantiems dėsniams. Bacho mokinio, filosofo, matematiko ir muzikanto Lorenzo Mizlerio žodžiais, jam muzika buvo „skambanti matematika“. Be to, visuotinai žinomas Bacho religingumas (kiekvieną kūrinį jis pasi-rašydavo inicialais SDG (*Šlovė Vienatiniam Viešpačiui*), t. y. manuskrip-tus dedikuodavo Dievui). Jis buvo įsitikinęs, jog muzika „skirta Dievui šlovinti, išreikšti savąjį paklusnumą ir širdžių dėkingumą“.

Timothy A. Smithas šiuo aspektu nagrinėja *Das Wohltemperierte Klavier*. Jis sako, kad jau pats pavadinimas – gerai temperuotas klavy-ras – nurodo, jog 48 preliudai ir fugos buvo parašyti norint parodyti afektų pakopas, kurios gali būti pasiektos „gerai temperuota“ skale (44, p. 1). Šie afektai kyla, pasak Harnoncourto, „iš įvairių stiprių įtam-pų, sukuriamų intonacijos, kurios iš C-dur centro toldamos stiprėja ir yra jaučiamos kaip gražių, be įtampos tonacijų F-dur, G-dur ilgesys“. Panašiai ir *rāgoje* įtampa sukuriamą nutolimu nuo *śadḥos*.

Martino Lutherio doktrina, *theologia crucis*, atspindi ir muzikoje, kur muzikinis simbolis jungiamas su tariamai nesusijusiu tekstu. Mat šios doktrinos esmė – suteikti tvirtybės nešant savąjį kryžį, kuri ateina per gilią Kristaus kančios kontempliaciją, jo kančios, *pasijos*, išgyvenimą. Todėl Bacho, imant jo muziką kaip paradigmą, reikšmių laukas intensyviai religingas, tačiau, remdamasis asmeniniu santykiu su Dievu, jis išreiškia universalizuotą savo amžiaus pasaulėjautą. Jis meistriškai naudojo, Smitho žodžiais, „tonalinėmis morfemomis“, pavyzdžiui, *circulatio*, pasak Kircherio (*Musurgia universalis*), manierizmu, reprezentuojančiu arba Dievą, arba Saulę.

4 pav.

Circulatio



BWV 4: Christ Lag in Todesbanden. Imta iš:

<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.html>, p. 1.

Smithas mano, kad Bachas ne tik tai žinojo, bet ir naudojo Jėzaus (arba Kryžiaus) vaizdiniui. Todėl *circulatio* yra ir tropas. Neatsitiktinai daugelyje vietų šis tropas sutampa su žodžiu Kreuz, o Šv. Mato *pasijoje* į šią figūrą Bachas įpina net savo vardą. Ši meninės išraiškos priemonė simbolizuoja mirties pergalėjimą, prisikėlimą ir amžinąjį gyvenimą – aukščiausią baroko epochos dvasinį idealą ir *Affektenlehre* principą.

Ontologinis *rasa*, *ethos* ir afektų teorijų pagrindimas, kaip lemiamas estetinio požiūrio „toliaregiškumo“ veiksnys. Kiekvienoje iš šių teorijų matyti ontologinis aspektas. Jei indai siekia visiško išsivadavimo, ir aukščiausia estetinio pasitenkinimo forma jiems yra grožis, kaip „begalinė, nesusaistyta ir nenusakoma“ palaima, įgavusi *rasa* pavidalą ir prilygstanti jogos patyrimui, graikams *katharsis* neatsiejamas nuo etinių tikslų (žmonės gyvena ir kenčia panašiai kaip Dievai), kai svarbiausiu skatuliu tampa apoloniškasis pradas, tai afektų teoriją smelkia rūsti liuteronybės dvasia. Atrodo, jog afektų teorija, kuri niekada nebuvo universali teorinė sistema, o jos reikalavimai įvairavo priklausomai nuo muzikos kūrinio žanro ir paskirties, nebuvo siekiama peržengti žmogaus būties trapumo čia ir dabar, ją sudievinti. Tiek sakralinės, tiek pasaulietinės muzikos atveju ji veikiausiai tik nurodo kryptį į

anapusybę, perėjimą iš „ašarų pakalnės“ į pomirtinį pasaulį, kuriame viename įmanomas transcendentinis gestas. Tačiau krikščioniškoji mistinė tradicija ir muzikos bei apskritai viso meno galia afektais sukelti palaimos būseną liudija, kad net ir „virtualiai projektuojama“ perkaita gali būti grožio pavidalu išgyvenama muziką kuriant, perteikiant ar jos klausantis, jei tik pavyksta pasiekti depersonalizuotą tapatybės su Aukščiausiuoju, arba vienu kuriuo iš Švč. Trejybės aspektų, būseną.

Baroke afekto įtvirtinimas siekia išnaudoti jį iki pačių kraštutinių ribų, atskleisti kuo nuodugniausiai, ir GTK yra pavyzdys to, kad **kiekvienas** afektas buvo išnaudotas kiek įmanoma, o klasikinėje indų muzikoje buvo ir yra remiamasi kitokiu metodu. Žinome, kad Abhinavagupta atsisakė *rasa*, kaip hiperbolizuoto jausmo, sampratos. *Rasa* jam yra ne pats jausmas, o jo koreliatas. Ji pasiekama ne emocijų hiperbolizavimu, bet universalizavimu, jose slypinčiomis *guṇomis* (kokybėmis) ir kitomis priemonėmis, jausminės būklės padedančiomis transformuoti. Čia vienodai svarbus ir kūrėjo, ir perteikėjo, ir suvokėjo išprusimas. *Rāgoje rasa* yra perteikiama *nāda-maya rūpa*, t. y. garsine forma, atitinkančia tam tikrą emociją, kuri simbolizuoja nužengusią dievybę (*svarānām devatām*). Tad *rasa* išgyventi galima tik sakraliniame (*alaukika*) aukštosios muzikos lygmenyje (kuris nėra tapatus religiniam). Ji ragaujama kaip dieviškasis nektaras, esencija, mėgaujamasi jos nežemišku aromatu. *Rasa* yra vienas dievystės raiškos Žemėje aspektų, jos išgyvenimas tapatus pagrindinių dvasinių tiesų, išdėstytų *upanišadose*, suvokimui. *Rasa* kaip doktrina ne tik ima *ethos* būdingą jausmų suvaldymo, apvalymo ir harmonijos siekimą, pranoksta *Affektenlehre* išliekantį vakarietišką gėrio ir blogio, tamsos ir šviesos kovos dualizmą, bet ir sukuria visiškai transformuotą dvasinę būseną, kurioje nebelieka nei kūrinio, nei atlikėjo, nei klausytojo (žiūrovo), išnyksta laikas ir erdvė, visa tai, kas priklauso iliuziniam *majos* pasauliui – būseną, kuri tolygi *mokṣai*, visiškam išsilaisvinimui iš jutinio pasaulio potyrio lygmens.



*Rāsamandala: Mewar
 apie 1625–1680*

Išvados. *Rasa, ethos* ir afektų teorijos skleidėsi ne vienu metu ir apibūdino skirtingų kultūrų pasaulėjautą. Jose galima išvelgti tai, kas Rytų bei Vakarų civilizacijas skaldo, ir tai, kas jas jungia. Šios klasikinės sistemos skiriasi istoriškai susiklosčiusiomis filosofinio, religinio ir estetinio suvokimo paradigmomis, metodais ir teorinio pagrindimo ištobulinimo laipsniu, tačiau esminiai jų aspektai sutampa: svarbiausias įrankis, siekiant sukelti stiprų muzikos poveikį – jausmas, emocija, tačiau ji tėra priemonė sužadinti, perteikti ir išgyventi dvasinę būseną, harmonizuojančią visą psichofizinę žmogaus sąrangą, o priklausomai nuo inspiracijos ir paveikumo lygmens – ją transcendentuoti. Tačiau *rasa* ir šiandien lieka veiksminga teorija bei tęsia tūkstantmetę indų klasikinės estetikos tradiciją, o *ethos* ir *Affektenlehre* kaip svarbiausios estetiškos teorijos gyvavo tam tikrais laikotarpiais praeityje.

Vis dėlto emotyvinė muzikos samprata Vakaruose nebuvo niekada visiškai išnykusi, ji amžiams bėgant išgyveno ne vieną virsmą, patyrė įvairių transformacijų, kartais nueidama „į pogrindį“, o kartais išgyvendama renesansą ir tapdama svarbiausia kūrybos atrama. Emocijos tebėra aktualus muzikos tyrėjų mokslo objektas – tai liudija šiam klausimui skiriamos tarptautinės konferencijos, naujai besiformuojančios muzikos estetikos kryptys, taip pat ir komparatyvinės Rytų ir Vakarų estetinio paveldo studijos. Asimiliuodama aukščiausius Rytų kultūrų pasiekimus Vakarų kultūra gali atnaujinti ir kūrybingai plėtoti savąją tradiciją. Ne išimtis yra ir *rasa* koncepcija, kurios turtingumas, integralumas ir universalumas siūlo įdomią tokios pačios ateities estetiškos sampratos alternatyvą.

Išnašos

⁴ Apie Ernesto G. McClaino, Alaino Daniélou įžvalgas dėl indų muzikos įtakos graikų kultūrai per pitagorietiškąją tradiciją rašiau straipsnyje „Ar reikalingos Lietuvai muzikinės kultūros studijos?“, *Liaudies kultūra*, 2000, Nr. 2, p. 6-7.

² Martinezo nuomone, *rasa*’os yra universalios emocijų kategorijos. *Rāga-bhāva-rasa* triadai būdingas tęstinumas, idėja, itin svarbi visai Indijos kultūrai. Kryptingas, tęstinis simbolio plėtojimas turi būti atitinkamai suvokiamas, todėl mėgavimasis emocijomis indų muzikoje paradoksaliai yra racionalus veiksmas (J. L. Martinez, „Musical semiosis and the rasa theory“. *Musical Semiotics in Growth*, Finland, 1996, p. 112).

³ *Nāṭyaśāstre* *sthāyi-bhāvos* yra šios: 1) meilė (*rati*), 2) džiaugsmas (*hāsa*), 3) sielvartas (*śoka*), 4) pyktis (*krōdha*), 5) vyriškumas (*utsāha*), 6) baimė (*bhaya*), 7) pasibjaurėjimas (*jugupsā*), 8) nuostaba (*vismaya*). *Rasa*: 1) erotinė (*śṃgāra*), 2) linksmybės (*hāsyā*), 3) užuojautos (*karuna*), 4) įtūžio (*raudra*), 5) herojinė (*vīra*), 6) išgąščio (*bhayānaka*), 7) neapykantos (*bībhatsa*), 8) nuostabos (*adbhūta*).

1. Abhinavagupta. *The Abhinavabhāratī (10 century)*. Bārōda, 1926–64.
2. *Ālāp, a discovery of Indian Classical Music*. Pondicherry, 1995.
3. Алиханова Ю.М. *Анандавардхана. Дхваньялока*. Москва, 1974.
4. Andrijauskas A. *Grožis ir menas*. V., 1995.
5. Barnett, E. B. *A Discography of the Art Music of India*. Ann Arbor, 1975.
6. Bartel, D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Regensburg, 1997.
7. Bharata. *Nāṭyaśāstra (4-5 centuries)*; ed. M. Ghosh with Eng. trans., Calcutta, 1961–7.
8. Buelow, George J. *Johann Mattheson and the Invention of the Affektenlehre*. Cambridge, 1983.
9. Buelow, George J. *Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: a Selective Bibliography*. 1973.
10. Chand, D. *The Sāmaveda*. New Delhi, 1995.
11. Civra, F. *Musica Poetica: introduzione alla retorica musicale*. Turin, 1991.
12. Coomaraswamy, A.K. *The transformation of nature in Art*. New York, 1956.
13. Coomaraswamy, A. K. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New Delhi, 1994.
14. Daniélou, A. *The Rāgas of Northern Indian Music*. London, 1968.
15. Dāmodara Pandita. *Saṅgīta-darpana* (c 1625); ed. A. Baker with Eng. trans., Paris, 1930.
16. Dattila. *Dattilam*; ed. E. ten Nijenhuis with Eng. trans. as *Dattilam: a Compendium of Ancient Indian Music*. Leiden, 1970.
17. Deutsch, Eliot. *Reflections on Some Aspects of the Theory of Rasa*. „Sanskrit Drama in Performance”. Performing Arts Series, gen. ed. Farley P. Richmond, volume 2, Delhi 1993, p. 214–226.
18. Dorian, Frederic. *Affektenlehre*. „The History of Music in Performance”. New York, Norton, 1966, p. 138–152.
19. Gangoly, O.C. *Rāgas and Rāginīs*. New Delhi, 1989.
20. Gerow, Edwin. *Language and symbol in Indian semiotics*. „Philosophy East and West”, volume 34, No. 3 (July 1984).
21. Gerow, Edwin. *Rasa as a category of Literary Criticism*. „Sanskrit Drama in Performance”. Performing Arts Series, gen. ed. Farley P. Richmond, volume 2, Delhi 1993, p. 226–259.
22. Goswami, O. *The Story of Indian Music*. Bombay, 1957/1961.
23. Гринцер, П.А. *Основные категории классической индийской поэтики*. Москва, 1987.
24. GROVE, *The Encyclopedia of the Music and Musicians*, 2001. India, p. 147–250.
25. Matanga. *Brhad-deśī (8-9 centuries)*; ed. K. S. Śāstrī.
26. Haroon, M. *Indian Music Literature*. Delhi, 1991.
27. Kaufmann, W. *The Rāgas of South India: a Catalogue of Scalar Material*. Bloomington, IN, 1976.
28. Kinnear, M. S. *A Discography of Hindustani and Karnatik Music*. Westport, CT, 1985.
29. Lennenberg, Hans. *Johan Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*. Journal of Music Theory No. 2, 1958, p. 47–84, 193–236.
30. Lippman, Edward A. *Musical Thought in Ancient Greece*. New York, 1975.
31. Losev, Aleksej. *Antičnaja muzikalnaja estetika*. Moskva, 1988.
32. Martinez, J. L. *A semiotic theory of music: according to Percean rationale*, 1998.
33. Martinez, J. L. *Musical Semiotics and the rasa theory*. „Acta Semiotica Fennica IV”. Finland, 1996.

34. McCarty, Richard. *The aesthetic attitude in India and the West*. "Philosophy East and West", volume 36, No. 2 (April 1986).
35. Menon, R.R. *The Sound of Indian Music*. Delhi, 1976.
36. Menon, R.R. *The Penguin Dictionary of Indian Classical Music*. New Delhi, 1995.
37. Музыкальная эстетика стран Востока. Москва, 1967.
38. Palisca, Claude V. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven, 1989.
39. Powers, H. S. *Illustrated Inventories of Indian Rāgamālā Painting*, Journal of the American Oriental Society, 1980, p. 473–93.
40. Prajnanānanda, Swami. *A Historical Study of Indian Music*. New Delhi, 1981.
41. Rangacharya, A. *The Nāṭyaśāstra*. Eng. trans. with Critical Notes, New Delhi, 1996.
42. Roy, S.H. and Gindwani, N.N. *A Dictionary of Indology*. New Delhi, 1983.
43. Sambamoorthy, P. *South Indian Music*. Madras, 1958.
44. Smith, Timothy A. *Intentionality and Meaningfulness in Bach's Cyclical Works*, 1996.
45. Smith, Timothy A. *Circulatio as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach*. "Ars Lyrica", 2000.
46. Somanātha. *Rāga-vibodha* (1609); ed. S. Subramanya Sastri, Madras, 1940.
47. *The Story of Great Music. The Baroque era* (by Frederic V. Grunfeld). Time Incorporated, New York, 1966.
48. Stoll, A. D. *Figur und Affekt*. Tuetzing, 1977.
49. Strunk, Oliver, ed. *Source Readings in Music History from Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York, Norton, 1950.
50. Śaṅgadeva. *Saṅgitaratnākara* (13 century). Sanskrit Text and Eng. trans. with Comments and Notes by R. K. Shringy, New Delhi, 1991.
51. Šestakov, V. *Ot etosa k afektu*. 1975.
52. Thielemann, S. *Rasalila*. New Delhi, 1998.
53. Venkatamakhin. *Caturdandī-prakāśikā* (c 1640); ed. S. Subramanya Sastri, T. V. Subba Rao and T. L. 54. Venkatarama Ayyar, Madras, 1934.
55. Winnington-Ingram, R. P. *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge, 1936.

Rekomenduojama literatūra:

1. Boethius, Anicius. *Fundamentals of Music*. Translated by Calvin Bower. New Haven, 1989.
2. Descartes, René. *Compendium of Music (Musicae Compendium)*(1650). Translated by Walter Robert. American Institute of Musicology, 1961.
3. Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis* (1662). Facsimile reprint. Basel: Baerenreiter Kassel, 1988.
4. Macrobius. *Commentary on the Dream of Scipio*. Translated by William Harris Stahl. New York, 1990.
5. Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739; reprint, Kassel: Baerenreiter, 1954.
6. Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Reprint, Paris, Editions du CNRS, 1963.
7. Nichomachus of Gerasa. *The Manual of Harmonies of Nichomachus the Pythagorean*. Translated by Flora R. Levin. Grand Rapids: Phanes Press, 1994.