

RASOS KATEGORIJA KLASIKINĖS INDŲ MUZIKOS ESTETIKOJE

Daiva TAMOŠAITYTĖ

Lietuvos muzikos draugija

Šiame straipsnyje autorė aptaria kai kuriuos esminius estetiškos indų *rasos* teorijos aspektus ir sklaidą klasikinės indų muzikos kontekste. Pirmiausia ji remiasi *rasos* doktrina, išplėtotą Bharatos veikale „*Nāṭyaśāstra*“, Abhinavaguptos „*Abhinavabhāratī*“, Śaṅgadevos „*Saṅgītaratnākara*“, Bhaṭṭa Nāyako ir kitų indų scholastų veikaluose, ir papildo ją šiuolaikinių autorių, kaip antai: Sri Aurobindo, A. Daniélou, S. Ch. Dey, V. Raghavano ir O. C. Gangoly, nuomone bei mokslinių tyrimų išvadomis. Autorė eksplikuoja *rasos* koncepciją pagrindinių indų klasikinės muzikos formų – *rāga* ir *rāginī* – pagrindu ir aptaria jų deifikacijos bei vizualizacijos reikšmę tiek muzikoje, tiek filosofijoje ir poezijoje. Pažymėdama integralų *rasos* koncepcijos pobūdį, autorė nurodo, jog pastaroji, buvusi sukurta žymių sanskrito teoretikų alamkārikų, nuo XIII a. tapo itin svarbia nuo kitų menų atsiskyrusios muzikos teorijos estetine doktrina. Dabar *rasos* koncepcija tebėra integrali Indijos estetiškos filosofinės minties dalis, ir, tiriant muzikos sritį, ji turėtų būti laikoma tiek integraliu, tiek universalium principu. Jei indų klasikinę muziką norime suvokti aukščiausiu lygmeniu, šiam principui turime skirti pagrindinį vaidmenį ir perprasti jo esmę. *Rasos* koncepcijos esmė – transcendentinis grynas grožis, kuris transformuoja emocijas ir reiškiasi kaip *sat-cit-ānanda*, arba „pati save suvokianti palaiminga būtis“.

Indų muzikos teorijai, kaip ir visoms kitoms Indijos kultūrinio paveldo sritims, būdingos tam tikros specifinės savybės, aptinkamos tik Rytų šalių kultūriniame kontekste. Tai istorinis tradicijų perimamumas, rėmimasis senovės teoriniais kanonais ir jų interpretavimas, estetinių idėjų sąryšis su mitologija, epu, poezija bei vaizduojamaisiais menais ir kosmologinio bei dvasinio muzikos suvokimo primatas.

Klasikinės indų muzikos teorija, iš pradžių buvusi bendra milžiniško indų kultūrinio palikimo dalis, ilgainiui atsiskyrė kaip savarankiškas mokslas. Susiformavo aiškiai apibrėžtos estetiškos koncepcijos, ilgą laiką senovės sanskrito traktatuose gyvavusios apibendrinta arba paslėpta forma.

Vakarų muzikos teoretikai indų muzikinį paveldą iš esmės ėmėsi tyrinėti tik XX a., tačiau jau yra parašyta nemaža solidžių mokslinių darbų, kuriais remiantis galima susipažinti ir įvertinti indų klasikinės muzikos teorijos unikalumą bei reikšmę pasaulinės muzikinės kultūros raidai.

1. Kai kurios esminės Indijos estetiško suvokimo kategorijos. *Rasos* teorija

Rasa yra viena svarbiausių Indijos estetikos kategorijų, aptinkama ankstyviausiuose sanskrito poetologiniuose traktatuose. Jau apie IV–VI a. po Kr. *rasos* doktriną suformulavo mitinis indų egzegetas Bharata savo veikale *Nāṭyaśāstra*. Ją nuosekliai išplėtojo ir originaliai pagrindė vie-

nas žymiausių visų laikų poetikos ir filosofijos scholastų, Kašmyro vedāntos mokyklos atstovas Abhinavagupta estetikos traktate, t. y. komentare *Nāṭyaśāstrai Abhinava-bhāratī* (X a. po Kr. pabaiga).

Iš esmės metafizinės prigimties indų estetikos teorija meną apibūdina šiais žodžiais: *Vākyam Rasātmakam Kāvyaṃ*¹, t. y. „menas yra tobulai išreikštas grožis“ (*Sāhitya Darpaṇa*, I, 3). *Rasa*, kaip „tobulo grožio išraiška“, yra bene svarbiausias meno teorijos terminas, pažodžiui reiškias skonį, pagardą, rasalą, sunką, atspalvį, aromatą arba esenciją. Estetinis patyrimas yra apibūdinamas kaip skonio pajautimas (*rasāsvādana*), arba tiesiog mėgavimasis skoniu (*svāda*, *āsvāda*), besimėgaujantysis – *rasika*, o meno kūrinys – *rasavat*. Būtina atkreipti dėmesį į tai, jog žodis *rasa* vartojamas dvejopai: pirma, vienaskaita absoliučia prasme, kada estetinis grožis suvokiamas mėgaujantis estetiniu objektu – taigi pabrėžiamas pats mėgavimosi procesas, kurio esmė yra *rasa* (*rasayate rasaḥ* – „rasa yra tai, kas teikia pasitenkinimą“) ir, antra, daugiskaita reliatyvia prasme, kada kalbama apie keletą *rasų*, t. y. aštuonias arba devynias jausmines būkles, sudarančias meno kūrinio jausminią turinį. Bharata, kalbėdamas apie dramą, apibūdino ją kaip „jausminių būklių (*bhāvū*) pamėgdžiojimą“, o pagrindinį dramos elementą – kaip jos širdį arba *rasā*, t. y. estetinę emociją.

Bharata nurodo aštuonias pagrindines būkles (*sthāyi-bhāvas*), kurios būdingos žmonėms, taip pat ir poetui, kuris stengiasi jas išreikšti meno kūrinyje. Tai meilė (*rati*), džiaugsmas (*hāsa*), sielvartas (*śoka*), pyktis (*krodha*), vyriškumas (*utsāha*), baimė (*bhaya*), pasibjaurėjimas (*jugupsā*) ir nuostaba (*vismaya*). Jausminės būklės atitinka aštuonios *rasos*: *śṛṅgāra* (erotinė, pati svarbiausia), *hāsa* (linksmybės), *karuṇa* (užuojautos), *raudra* (įtūžio), *vīra* (herojinė), *bhayānaka* (išgąščio), *bībhatsa* (pasibjaurėjimo) ir *adbhūta* (nuostabos). *Rasasūtroje* Bharata suformulavo pagrindinį teiginį, kaip *bhāva* tampa *rasa*, arba paprasta, kasdienė emocija – grynai estetiniu pojūčiu „*vibhāva-anubhāva-vyabhicārī-samyogād-rasa-nispattiḥ*“ („*rasa* kyla iš jausmų sužadimo veiksmų, jausmų požymių ir kintamų nuotaikų derinio“)².

Ši garsi tezė tapo daugelio šimtmečių teorinių diskusijų objektu, tačiau, nepaisant interpretacinių skirtumų, tiek Ānandavardhana, tiek Nārāyaṇa, tiek Abhinavagupta bei kiti sanskrito teoretikai veikiau patikslino ir papildė ankstyvųjų estetinių tekstų fundamentaliuosius principus bei kanonus, nei iš esmės juos keitė. Nė viena senovės Indijos filosofinių sistemų estetikos problemų nenagrinėjo kaip atskiros, specifinio scholastinio tyrinėjimo objekto, todėl vedāntos, sāṅkhyos ir kitų mokyklų estatinės pasaulėžiūros rekonstrukcijos rėmėsi bendrais principais ir tais pačiais poetologiniais traktatais. Pastaroji ypatybė lėmė ne tik tūkstantmetį Indijos estetikos tradicijų perimamumą bei tęstinumą, bet ir iš esmės dvasinį, visuotinį, transcendentinį jų pobūdį.

Indų teoretikai kategorijas *rasa*, *bhāva* interpretuoja su jausmo sąvokos pagalba; jie kalba apie jausmus, kuriuos sukelia meno kūrinys, ir jų estetines modifikacijas. Tačiau indų estetiko-

¹ Coomaraswamy, K. Ānanda, *The transformation of nature in art*, New York, 1956, 46.

² П. А. Гринцер, *Основные категории классической индийской поэтики*, Москва, 1987, 146.

je jausmo sąvoka turi iš principo ne fiziologinę, bet dvasinę prasmę, todėl *bhāva* arba *rasa* vadinti tiesiogiai išreikštu jausmu negalima. Kiekviena *rasa* apima tiek emocinius, tiek ir intelektualinius elementus, ji yra ne šiaip sau paprastas jausmas, bet dvasinė būseną (*citta-vrtti*). Nors mes ir kalbame apie jausminį meno kūrinio poveikį, *rasos* sąvoka iš esmės liečia visus žmogaus psichikos sluoksnius ir visiškai atitinka estetinio suvokimo sampratą su visa jai būdingų sudedamųjų dalių pilnatimi.

Taigi *bhāvos* yra sąmoningos jausminės būklės, kurių dėka meno kūrinio suvokėjas, *rasika*, patiria *rasą*. Be aštuonių pagrindinių *bhāvų*, Bharata mini keturiasdešimt devynias pereinamąsias, kurios turi būti pajungtos vienai kuriai pagrindinių, o tam tikras jų derinys – ją atitikti bei nepažeisti proporcijų kanonų; antraip „pereinamoji būseną slopina *rasą*“, o meno kūrinys, užuot jaudinęs, tampa sentimentalus ir nuobodus. *Nāṭyaśāstre* yra gausu nuorodų bei patarimų aktoriui. Bharata savo traktate išdėstė pagrindines dramos meno taisykles. Vėliau jo suformuluotus kanonus perėmė poetikai ir gramatikai, savo ruožtu nuosekliai gvildenę poetinio teksto trūkumų (*doṣa*), proporcingumo (*aucitya*), puošmenų (*alanākāra*) vartojimo ir kitus meninės išraiškos klausimus bei jų poveikį *rasai*. Abhinavagupta pirmasis atmetė supaprastintą *rasos*, kaip hiperbolizuoto jausmo, jo sąlygiškumo, simboliškumo sampratą. Jo manymu, poezija yra gyvenimo koreliatas, bet ne kopija, o *rasa* atitinkamai – įprasto jausmo arba dvasinės būsenos estetiškas koreliatas, bet ne pats jausmas kaip toks. Pirma *rasos* patyrio sąlyga Abhinavagupta laiko estetinio objekto universalizaciją (konceptiją, perimta iš Bhaṭṭa Nāyakos). Analizuodamas Kalidasos dramą *Śakuntalā*, jis pastebi, jog Dušyantos ir Śakuntalos meilė įgauna impersonalų pobūdį, ji yra suvokiama ne kaip šių personažų ar aktorių meilė, bet visuotiniu meilės aspektu. Vadinasi, meilės *rasą* galima išgyventi tik tada, kada išnyksta bet koks asmeninis meilės jausmo aspektas. Estetinis meilės jausmas, *śṛṅgāra-rasa*, yra tobulas, jis neturi jokio etinio pamato. Antra estetinio patyrio, arba *rasos*, sąlyga Abhinavagupta laiko estetinio subjekto – žiūrovo arba skaitytojo – universalizaciją. Tik tada, kada suvokėjas susiduria su „nežemišku“ meno pasauliu, jo santykis nebėra pragmatiškas, išnyksta laiko bei erdvės požymiai, o jo „širdis tampa skaidri, kaip veidrodis, ir (žmogus), pamiršęs visus žemiškus rūpesčius (*sansarika-bhāva*), patiria pasitenkinimą“. Kai deimpersonalizuota žiūrovo sąmonė susiduria su universalizuotu jausminiu pjesės turiniu, įvyksta subjekto ir objekto identifikacija (*tanmayī-bhāva*), kurią Abhinavagupta laiko trečia būtina *rasos* patyrio sąlyga. Ši tapatybė yra įmanoma todėl, kad ir kūrėjo, ir suvokėjo sąmonėje latentine forma egzistuoja tie patys dvasiniai kompleksai arba archetipai (*citta-vrtti*), kurie pagal metempsichozės doktriną niekur nedingsta, bet, būdami daugelio atgimimų pasekmė, sumuojasi kaip universalūs modeliai, išgyventų jausmų išpūdziai (*vasana*). Vadinasi, *rasą* iš pradžių išgyvena pats kūrėjas, o meno kūrinys tampa savos rūšies tarpininku, perteikiančiu *rasą* meno žinovui, suvokėjui, *rasikai*. Jau Ānandavardhana vartojo terminą *sahyodaya*, kuris reiškia „palankiai nusiteikęs, širdingas“, ir juo apibūdino žiūrovą, kuris, pasak Abhinavaguptos, kaip ir pats poetas, yra išsilavinęs ir jautrus, gebas tinkamai suvokti emocinį poetinio teksto turinį. Širdis, kaip vėliau matysime, yra kertinė estetiškos *rasos* konceptijos sąvoka, atėjusi iš vedantos terminologijos. Abhinavagupta ir jo pasekėjai į *rasą*

žvelgia kaip į dvasinį patyrimą, kuris skiriasi nuo kitų potyrių rūšių: teisingo ir klaidingo, vertinamo pagal analogijas, išvadas, atsiminimus, religinę intuiciją ir t. t. Todėl *rasa* yra transcendentinis išgyvenimas (*alaukika*), nes jos potyrio metu išnyksta bet kurie kokybinio vertinimo kriterijai; *rasa* yra patiriama kaip pilnutinė palaima. *Rasa* – tai pačios sąmonės palaima (*sva-sam-vid-ānanda*). Išnykus subjektyviems ir objektyviems suvokimo veiksniams pats suvokimas įgauna esminės savižinos pavidalą, teikiantį pasitenkinimą, išoriškai apibūdinamą *rasomis* ir pasireiškiantį sąmonės išsiskleidimu (*vikāsa*), išsiplėtimu (*vistāra*) arba ištirpimu (*druti*) (Bhaṭṭa Nāyaka). Tačiau visais atvejais sąmonė, kaip bet kuri materijos forma, susidedanti iš trijų *gunų* (*sattva*, *rajas* ir *tamas*), perauga į pirmąją, išreiškiančią ramybę ir palaimą. Įdomu tai, jog Bhaṭṭa Nāyaka įveda devintąją *rasą* – *śānta* (ramybė). Vėliau Abhinavagupta ją pripažįsta aukščiausiaja iš visų *rasų*, kuri tarsi integruoja pastarųjų estetinio suvokimo prasmę. Erotinė *rasa* padeda išpuoselėti meilės meną (*kāma*), pykčio – pasiekti žemišką gerovę (*artha*), herojinė – įgyti dorovinių įstatymų pažinimą (*dharma*), ramybės *rasa* veda į dvasinį išsilaisvinimą (*mokṣa*), pagrindinį iš keturių gyvenimo tikslų. Taigi Abhinavagupta eksplikuoja vieną svarbiausių *rasos* teorijos aspektų ir akcentuoja meno, kaip teofanijos rūšies, dievišką prigimtį.

Rasos potyrio prilyginimas joginiam patyrimui, „mėgavimuisi aukščiausiuoju Brahmanu“ (*parabrahma-āsvāda*) priklauso Bhaṭṭa Nāyakai, tačiau šios pažiūros laikėsi dauguma įvairių Indijos meno ir filosofijos mokyklų adeptų. Ši pasaulėžiūra tradiciškai gyvuoja ir dabartiniais laikais.

Indijos metafizinio ir scholastinio požiūriu subjektas ir objektas yra realios bei neprieštaraujančios viena kitai kategorijos. Realybė (*satya*) egzistuoja kaip būties (*sat*), sąmonės (*cit*) ir palaimos (*ānanda*) vienovė, *sat-cit-ānanda*. Menas iš prigimties yra palaimos šaltinis (*ānandanisya*), kad ir kokią išorinę formą jis įgautų. Jo ištakos yra širdyje: „Širdis yra *Prajāpatis*, jis yra *Brahmanas*, jis yra viskas“, sakoma *Bṛhadāraṇyaka upaniṣadoje*. Tai yra toji mistinė vieta, kurioje vienoje tegali realizuotis visos būties galimybės, *antarbrādaya-ākāṣa*, „erdvė širdyje“, mūsų esybės branduolys, šerdis, kurioje mes galime išgyventi visokeriopą palaimingą pilnatvę. Estetiniu požiūriu ta pilnatvė ir yra grožis. Širdyje grožis yra nematomas ir nedalomas, pažįstamas taip, kaip pažįstama dievytė, o menas yra to grožio ištara.

Vedantinę meno sampratą yra išplėtojęs ir preciziškai suformulavęs vienas žymiausių XX a. Indijos egzegetų ir poetų Sri Aurobindo (1872–1950). Apie *rasą* jis sako: „Grožis nėra tapatus palaimai, tačiau, kaip ir meilė, jis yra palaimos išraiška, forma, sukurta palaimos ir susidedanti iš palaimos [...]. Estetiniu požiūriu palaima įgauna *rasos* pavidalą, o mėgavimasis *rasa* yra proto ir gyvybės atoveika, sąlygota grožio suvokimo. Tačiau dvasinė savipilda turi protui ir gyvybei nebūdingą įžvalgą, suvokimą ir jausmą, pranokstantį estetines ribas; ji regi visuotinį grožį, mato tai, ko negali matyti akys, jaučia tai, ko negali jausti širdis ir, pranokdama *rasą* bei *bhogą*, pasiekia gryną *ānandą* – palaimą gilesnę, stipresnę ir džiugesnę nei gali būti protinė, gyvybinė ar fizinė *rasos* atoveika“; „Santykis tarp grožio, *rasos* ir palaimos vargu ar gali būti suvoktas kaip kitaip, nei patyrus palaimą“³.

³ Sri Aurobindo, *Letters on Poetry, Literature and Art*, Pondicherry, 1971, 202.

Taigi matome, kad estetiškas palaimos pojūtis, arba *rasa*, (dar kitaip – įvairių *rasų* vieninga jausminė prigimtis) yra jeigu ir ne pati aukščiausia palaimos pakopa, tai dėl savo visuotinio, transcendentinio pobūdžio ji žmogų priartina prie dieviškojo palaimos lygmens, suteikia jam nors ir laikiną, tačiau ypatingą estetinį pasitenkinimą, ramybę ir išsilaisvinimą, sutaurina jo širdies jausmus ir nuskaidrina protą. Tai ir yra pagrindinė meno funkcija, kuri atsispindi Indijos estetiško suvokimo teorijoje, vadinamoje *rasa*.

2. Rasa kaip estetiško grožio jausmo muzikoje išraiška

Rasa, kaip vienas pagrindinių estetiško grožio suvokimo principų, taikomas poezijai ir dramai, atitinkamai galioja ir klasikinės indų muzikos sferai. Grožio (*saundarya* arba *sundara*) ir sublimuoto jo išgyvenimo (*rasa*) kategorijos yra įvairiais aspektais nagrinėjamos visuose žymiausiųose muzikologiniuose traktatuose, arba *vikṣya śāstre*, parašytose nuo ankstyviausių laikų iki šių dienų. Žodžiai „*vikṣya*“ ir „*vikṣana*“ atitinka graikų „*aisthetes*“ ir apibūdina subtilią, rafinuotą bei nesuinteresuotą vidinę grožio percepciją. Muzikologas Suresh Chandra Dey teigia, jog jau prieš du tūkstančius metų senovės Indijos išminčiai savo dvasiniais ir estetiniais potyriais paremtose scholijose muziką apibrėžia kaip „gražiausią iš gražiausių menų“ („*sarvottama sūkṣma kalā*“), kadangi ji vienintelė iš visų menų, kaip gryniausia meno forma, vienu metu geba išreikšti grožį, palaimą ir meilę (*sundaram, ānandam, śivam*) ir *rasos*, arba estetiško išgyvenimo būdu leidžia patirti „tą, kuris yra pats grožis“ (*bhuana sundara*) bei amžiną dangišką grožio vertybę (*akhila saundarya nidhi*). *Viṣṇu-dharmottara purāṇos* antrojoje dalyje Vajros ir Markandeyos pokalbis pagrindžia Suresho Chandros Dey teiginį. Pokalbio forma išdėstyta požiūryje pabrėžiamas akivaizdus muzikos primatas. *Purāṇoje* sakoma, kad neišmanant piešinio ir tapybos meno negalima pažinti skulptūros meno įgudimo paslapčių; tačiau pastarasis pažinimas priklauso nuo šokio meno, o šis savo ruožtu neįmanomas be instrumentinės muzikos meno profesinio meistriskumo įvaldymo; galiausiai instrumentinės muzikos pamatas yra vokalinė muzika. Taigi muzika yra apibūdinama kaip svarbiausias iš menų:

*Vinā tu nṛttaśāstreṇa
citra sūtram sudurvidam,
Atodyena vinā nṛttam
vidyate no kathancana,
Na gītena vinā sahyam
jñatamātodyamapyuta⁴.*

Muzika kaip žodžio ir garso derinys, *sāhitya* ir *sura*, reprezentuoja vidinio emocinio žmogaus pasaulio sklaidą. Pasak poeto mistiko Kabīro, ši sklaida, patiriama kaip *rasa*, yra „universalus grožio suvokimas, pasiekiamas prigimtinių jausmų pagalba“. Pats žodis „*sura*“ sanskritu kalba reiškia ir dievybę, ir muzikinį garsą. Antai vienoje senovinių legendų apie dievą *Śrī Viṣṇu*

⁴ Suresh Chandra Dey, *The quest for music Divine*, New Delhi, 1998, 131.

pasakojama, kaip jis įsikūnijo gražios mergelės *Mohinī* pavidalu, norėdamas nugalėti blogio demonus *asuras*. Taip pat ir *Mahiśāsura*, blogio titanų valdovas, galėjo būti nukautas, pasak dievo *Brahmos* priesako, niekieno kito, kaip tik nepaprasto skaisčios mergelės grožio. Tokia grožio pergalė prieš bjaurastį, gėrio prieš blogį yra aptinkama daugelio pasaulio kultūrų mitologinėse sakmėse ir padavimuose. Taigi, *asura*, arba anti-dievybė, anti-grožio inkarnacija, yra nugalimas grožiu, kuris muzikoje išreiškiamas garsu, *sura* (t. p. *svara*), arba jų seka. Tačiau tam, kad muzika suteiktų pasigėrėjimą, atvertų klausytojo širdį ir sukeltų sublimuotas emocijas, patiriamas kaip *rasa*, ji turi atitikti visus klasikinius muzikos komponavimo ir interpretacijos kanonus.

3. *Rāga* ir *rāginī*: pagrindinės klasikinės indų muzikos formos

Pagrindinė klasikinės indų muzikos kompozicijos forma yra *rāga*. *Rāga* – tai grupė natų, atrinktų iš 22 *śruti* (mikrotonų) intervalų skalės bei sudarančių garsiaeilį, kurio paskirtis yra tam tikro jausmo ar idėjos išreiškimas. Ne kiekvienas dirbtinai sukonstruotas garsiaeilis yra *rāga*, nes pagrindinė *rāgos* savybė yra emocijų sužadینimas. „*Saṅgīta-darpana*“ ir „*Rāga-vibodha*“ pateikia atitinkamus *rāgos* apibūdinimus, kaip antai: „Žodis „*rāga*“ susideda iš priešdėlio „*ghan*“, kuris reiškia „darymą“, ir šaknies „*rañj*“, „teikti malonumą“; „grupė natų (*svāru*)“, kuri sukelia susižavėjimą, yra *rāga*, taip sako išminčiai“; „*rāga*, sako išminčiai, yra ypatingu būdu surikiuoti garsai, ir jo dėka garsai ir melodijos tampa pagražinimais, žavinčiais protą“⁵. Taigi tada, kai iš garsų sudarytas garsiaeilis išreiškia jam būdingą nuotaiką, *rāga* tampa patrauklesnė, o jos maginis poveikis – stipresnis. Garsų seka turi užvaldyti protą ir jį sužavėti. Tuomet protas „būva pakerėtas ir tame žavesyje prapuola“. Yra 72 pagrindinės 7 garsų skalės, kurių kiekviena turi 484 garsiaeilius (iš viso 34 848), tačiau turint galvoje galimybę juos varijuoti, atsižvelgiant į tai, kaip garsiaeilis kyla ir leidžiasi, įvairių garsiaelių kombinacijas ir t. t. akivaizdu, jog įmanomų garsiaelių skaičius yra beveik neribotas. Praktiškai naudojami keli šimtai *rāgų* garsiaelių, ir jei kelioms *rāgoms* panaudojamas tas pats garsiaeilis, jos skiriasi ne tik pagal pavadinimus, kilmę ar atlikimo metą, bet – ir tai yra svarbiausias *rāgos* požymis – pagal ją išreiškiamą ir patiriamą *rasą*.

Fundamentalūs klasikinės indų muzikos teorijos, estetikos ir filosofijos principai – *rāga*, *svāra*, *tāla* ir *rasa* – skleidėsi tiek pasaulietinėje (*deśī*), tiek dvaro ir religinėje muzikoje (*mārga*), buvo puoselėjami įvairių mokyklų, žanrų ir stilių. Evoliucijos eigoje fundamentalių tiesų atžvilgiu jie veikiau persipynė ir papildė vienas kitą, nei iš esmės skyrėsi. Nemirtingos šventųjų menestrelų: Miros Bāi, Sur Dāso, Tulsidāso, Nānako Kabīro ir kitų, *bhajanos* (religinės giesmės) įkūnijo *Nāḍa Brahmaną*, o jų *svāra sādhanā*, muzikos praktika, sujungianti garsų „gramatikos“ ir emocijų išraiškos metodus, akcentuojanti struktūralizmą ir išlaikanti *ghāranos* (mokyklos) *gāyaki* stilių, yra persmelkta „*amṛta rasa-rāja*“ (aukščiausiosios palaimos malonės), kuri reišk-

⁵ Alain Daniélou, *The Rāgas of Northern Indian Music*, London, 1968, 91.

kiasi kaip pilnatis rudens danguje, lengvai užtemdydama visas žvaigždes ir planetas, reprezentuojančias formaliąsias muzikos disciplinas. Dvasiniam muzikos primatui pirmenybę teikia visi be išimties žymiausi indų klasikinės muzikos panditai: Šiaurės Indijos (*Hindusthānī*) – Amiras Chusro, Tānsenas, vėliau Sadāraṅgas; Pietų Indijos (*Karnāṭākos*) – vadinamoji „šventoji trejybė“ Tyāgarāja, Śyāma Śāstri ir Muttusvāmī Dikṣitāras; Purandaradāsa, Venkatamakhī ir daugelis kitų. Tānseno, legendinio dainiaus ir charizmatinės asmenybės, kūryba tarsi įkūnijo indomusulmonų muzikos sintezę, atskleidė „tūkstančius subtilių žmogaus jausmų, džiaugsmą ir liūdesį, šypseną ir ašaras, o jo muzikoje tonaliniai ir psichologiniai elementai darniai jungiasi į tobulai išbaigtą paveikslą“. Tyāgarājos sągati, parašytos pagal paprastą *ādi-tāḷa*, yra nesudėtingos, išraiškingos ir skirtos *rāga-bhāvai* atskleisti; kilnus Dikṣitāro *kṛti vainika* stilius, introdukavęs lėtą *vilambita kāla tempa*, akcentuoja *ānanda* aspektą; Śyāma Śāstri, savo *kṛti* naudojęs sudėtingą *miśra-capu tāḷa*, pabrėžė muzikos *laya*, tempo ir laiko sąsajų reikšmę ir savo vokalinėmis kompozicijomis tobuliausiai iš visų trijų kompozitorių atskleidė *rāgos rasa*, emocinį jos turinį.

Vienas žymiausių Indijos filosofų, poetų ir muzikantų Rabindranathas Tagore savo veikale *Sādhana* rašė: „Kuomet žmogus išmoksta viską regėti nesuinteresuotai, išsivaduoja iš atkaklių troškimo varžtų, tuomet jis gali regėti tikrąjį visur esantį grožį. Tik tada žmogus gali įvertinti tai, kas yra nors ir nemalonu, bet nebūtinai negražu, kadangi tikrasis grožis slypi tiesoje“⁶. Didysis Śāntiniketano dainius savo kūryba ypač genialiai įkūnijo poetinės dvasinės išvalgas. Jo garsi *pūjā* daina, kurios pamatas yra *Mālkauns rāga*, sukomponuota *trīṭālos* metru – pastarajai būdinga herojiškoji *vīra rasa* – gali būti puikus pavyzdys, iliustruojas klasikinę indų grožio koncepciją.

Podraug su *rāga* yra žinoma ir kita klasikinės indų muzikos forma – *rāginī*. *Rāginī* koncepcija kaip *rāgos* deminutyvinė forma, įgijusi moterišką galūnę, yra *Hindusthānī* muzikos sistemos ypatybė. Pirmąkart moteriškų melodijų diferenciaciją pateikė Nārada savo veikale *Saṅgīta-ma-karanda*, išskyręs tris melodijos rūšis: 1) vyrišką *rāga* (*pumlinga-rāga*), 2) moterišką *ragā* (*strī-rāga*) ir 3) neutralią *ragā* (*napuṁsaka-rāga*). Šios trys grupės pasižymi skirtingomis emocinėmis savybėmis. Vyriškosios melodijos, pasak Nārados, išreiškia nuostabos, drąsos ir įtūžio jausmus, moteriškosios – meilę, džiaugsmą ir liūdesį, o nekatrosios giminės melodijoms prideranti siaubo, baimės, pasibjaurėjimo ir ramybės jausmų sfera. Nesunku pastebėti, jog Nārados klasifikacija visiškai atitinka jau anksčiau minėtas pagrindines devynias *rasas*. Iki XIV a. žodis „*rāginī*“ nebuvo vartojamas. Tiek Nārada, tiek Mammaṭa (VIII a.), tiek Nānyadeva (XII a.) *rāgos* „pačiōs“ apibūdinimui naudojosi tokiais terminais, kaip *strī*, *yosit* arba *bhāsa*. Iš pačių ankstyviausių moteriškų melodijų, randamų jau Mataṅgos veikaluose, galima būtų paminėti *Surjarī*, *Saindhavī*, *Gāndharī* ir *Ābhirī*. *Rāgų* ir *rāginū* pavadinimai atskleidžia ištisą jų kilmės ir evoliucijos istoriją. Nārada pastebi: „Idomūs, iš tiesų, yra tie *rāgų* vardai“ („*Nāradena vicitreṇa santi nāmāni*

⁶ O. Gosvami, *The Story of Indian Music*.

vakṣyate“, *Śaṅgīta-makaranda*)⁷. „*Nāṭya śāstra*“ parašymo laikmečiu *rāgos* pavadinimą davė pagrindinė kompozicijos nata: *śaḍja*, *ṛṣabha*, etc. Vėliau – senovės Indijos gentys, kaip antai *bhairāvai*, suteikė vardą *Bhairava-rāgai*. Daugelis pavadinimų yra kilę iš geografinių pavadinimų ir vietovių (*rāginī Khambhojī*, *Bhoṭṭa*, *Gauḍa*, *Varṅgāla* ir kt.). Yra ir sanskritizuotų neindiškos kilmės melodijų pavyzdžių. Kitą grupę sudaro pavadinimai, susiję su metų laikais, papročiais ir saturnelijomis, kaip antai *Megha-rāga*, atliekama liūčių metu, *Vasanta* – pavasarį, *Śrī-rāga* – per derliaus nuėmimą (pastaroji siejama su meilės deive *Lakṣmī*). Kitos *rāgos* yra perėmusios muzikantų, princų, karalių ir mecenatų vardus (*rāga Gvalior* ir kitos). Pagaliau įvairūs paukščiai ir žvėrys, indų mitologijoje vaizduojami kaip dievybės, suteikė moteriškosios *rāgos* formoms savo vardus – tai *Kokila* (gegutė), *Māyuri* (povas), *Nāgādhvani* (gyvatė), *Haṁsa-dhvani* (gulbė), *Vada-hamsī* (didelė gulbė), *Kurañjī-kurañgī* (antilopė), *Vihagaḍā* (paukštis). *Rāgų* ir *rāginių* pavadinimų etimologinės studijos reikalingos ne tik praktiniam tikslui – nustatant jų identitetą, bet ir tam, kad būtų galima aiškiai atskirti *rasas*, būdingas iš esmės skirtingoms *rāginī*, turinčioms tuos pačius arba labai panašius pavadinimus. Neretai atsitinka taip, kad panašiai skambančios melodijų poros ar grupės ikūnija diametraliai priešingas personalijas ir išreiškia skirtingas emocijas, kaip antai *rāgos Todī* ir *Tuḍī*, *Kānodā* (*Dīpaka* „pati“) ir *Kānodā* (*Mallāva* „pati“), *Ramakiri* (*Bhairo* „pati“) ir *Rāmakirī* (*Mālava* „pati“) bei *Rāmakelī* (*Karnāta* „pati“), *Deśākh* ir *Deśī*, *Lalitā* ir *Lalitā* bei daugelis kitų, kurių skirtingumą iliustruoja gausūs poetinių ir ikonografinių šaltinių pavyzdžiai.

4. *Rasos* koncepcija ankstyvuosiuose muzikologiniuose traktatuose

Muzikos teorija ir kalbos teorija sanskritu teoretikų buvo laikomos lygiagrečiomis vieningo mokslo apie garsą šakomis. Abiejose srityse dirbo tie patys specialistai. Antai *Vaśiṣṭha*, *Yajñavalkya*, *Nārada*, *Kaśyapa*, *Pāṇini* yra minimi kaip ankstyvieji muzikologai gramatikai. *Nandikeśvara* yra garsaus veikalo apie kalbos turinį ir struktūrą autorius; jame, kaip ir traktate apie muziką, jis laikėsi platesnės nagrinėjamų objektų interpretacijos.

Seniausia muzikos ir šokio mokykla yra žinoma kaip *Śivos* mokykla, kurios tėvu laikomas dievas *Śiva* (*Śaiva purāṇos*). Bendroji sanskritu muzikos teorija, vadinama *Gāndhārva Veda*, siekia pačius ankstyviausius rašytinių šaltinių laikus.

Sanskritu muzikos teorijos tekstų autoriai skirstomi į keturis periodus. Pirmajam priklauso autoriai, paminėti *purāṇose* ir epuose *Mahābhārata* bei *Rāmāyaṇa*. Antrajam – ankstyvųjų viduramžių traktatuose. Trečiasis periodas apima autorius, rašiusius indų viduramžių–renesanso–musulmonų invazijos laikotarpiu. Ketvirtajam, moderniam periodui, priklauso sanskritu teoretikai, dirbę valdant musulmonams ir europiečiams. Tiksliai nustatyti įmanoma tik paskutiniųjų dviejų periodų datas. Paminėsiu kai kuriuos svarbiausius išlikusių muzikologinių tekstų autorius ir jų veikalo pavadinimus. Pirmasis periodas: *Nārada I* (*Śikṣā*), *Bharata* (*Nāṭyaśāstra*),

⁷ O. C. Gangoly, *Rāgas and Rāginīs*, New Delhi, 1989, 72.

Mataṅga (*Bṛhaddeśī*), Nandikeśvara, Kohala, Dattila, Nārada II (*Saṅgīta-makaranda*). Antrasis periodas. Išlikę labai mažai darbų, jie niekuomet nebuvo išleisti ar ištirti. Autoriai: Āstika, Apisali, Uttara, Kamadeva, Daṭṭa, Bhaṭṭa, Vyāsa, Suheśvara ir kt. Trečiasis periodas: Abhinavagupta (X a. pab.) (*Abhinava-bhāratī*), Mammaṭa (1050–1150) (*Saṅgīta-ratna-mālā*), Lochana Kavi (1160) (*Rāga-taranginī*), Someśvara (1174–1177) (*Saṅgīta-ratnāvalī*), Nānya Bhūpāla (XI arba XII a.) (*Bharata-bhāṣya*), Śārṅga-deva (1210–1247) (*Saṅgīta-ratnākara*), Ganapati, Gopāla Nāyaka, Pārśvadeva, Haripāla, Kallinātha, Vema Bhūpāla, Kamala Lochana ir kiti. Ketvirtasis periodas: Rāmāmātya (1549) (*Svaramela-kalānidhi*), Somanātha (1610) (*Rāga-vibodha*), Dāmodra Miśra (1625) (*Saṅgīta-darpaṇa*), Venkata Makhin (1620) (*Caturdandī-prakāśikā*) ir kt.

Valdant karaliui Singhanai (1200), galingam valdovui bei meno, literatūros ir mokslo patronui, jo karališkasis sąskaitininkas, mokslininkas ir gydytojas Śārṅgadeva sukūrė savo žymiuosius veikalus, tarp jų muzikos teorijai labai reikšmingą darbą *Saṅgītaratnākara*. Jo laikais, t. y. apie XIII a., muzika atsiskyrė kaip savarankiškas mokslas, *rāga* išsirutuliojo iš *jāti* ir liko beveik nepakitusi iki naujaušių laikų. Veikale *Saṅgītaratnākara* Śārṅgadeva pateikė iki jo meto susiformavusią išsamią muzikos terminiją ir pagrindines koncepcijas (*lakṣanas*). Veikalą sudaro ne tik detalus ankstyvesnių tradicijų eksponavimas, bet aprašomi ir modernūs muzikos vystymosi etapai. Be Bharatos *Nāṭyaśāstra*, Dattilos *Dattilam*, Mataṅgos *Bṛhaddeśī*, Abhinavaguptos *Abhinava-bhāratī*, Someśvaros *Mānasollāsa* ir Nānya-devos *Bharata-bhāṣya*, Śārṅgadevos *Saṅgītaratnākara* yra vienas svarbiausių klasikinės indų muzikos teorijos veikalų, eksplikuojančių *rasos* koncepciją. *Saṅgītaratnākaroje* yra apibrėžiama ir aprašoma muzikos (*saṅgīta*) esmė ir funkcijos. *Saṅgīta*, susidedančią iš skirtingų sandų, sąlygotų atitinkamų meno rūšių (vokalinės muzikos, poezijos ir šokio), t. y. iš *gīta*, *vādyā* ir *nṛtta*, Śārṅgadeva klasifikuoja septyniuose knygos skyriuose. Šeši iš jų yra skirti muzikai, septintasis – šokiui, kadangi muzika tuo metu jau buvo aiškiai susikristalizavusi kaip sritis, nebeprisklausoma nuo dramos meno. Pirmojo skyriaus, nagrinėjančio įvairius garso aspektus, trečiojoje dalyje *Nāda-sthāna-śruti-svara-jāti-kula-daivata-rṣi-cchanda-rasa-prakaraṇa* autorius nagrinėja *rasos* santykį su *svara* (garsu), o septintajame skyriuje – *rasos* reikšmę dramos menui.

Labai svarbu pažymėti, kad Śārṅgadeva remiasi ne tik anksčiau minėtų autorių darbais, iš kurių lemiama įtaka jam padarė Abhinavagupta (abu scholastai yra Kašmyro vedāntos mokyklos atstovai), nuosekliai aprašo muzikos teorijos išsiplėtojimą iš svarbiausių filosofijos, literatūros, poezijos, dramos *lakṣanos*, apimančios ištisą laikotarpį po Bharatos, bet ir remiasi savo paties erudicija bei visapusiškai išsilavinimu, darniai jungdamas *mīmāṃsos* filosofinės mokyklos *pariśakhyā* ir *vidhi* koncepciją su žmogaus kūno genezės, *piṇḍo tpatti-prakaraṇa*, vedāntos, āyurvedos ir haṭhajogos požiūriu. Savo ruožtu Śārṅgadeva *rasos* koncepciją papildė savitu požiūriu, į kurį atsižvelgė ir vėlesnieji gramatikai savo literatūros veikaluose apie poeziją. Antai žymus retorikas Jagannātha veikale *Rasa-gaṅgādhara*, diskutuodamas apie tai, kas pagrindžia devintosios *rasos*, šanta, kategoriją, keldamas klausimą, ar iš tikrųjų yra aštuonios, ar devynios *rasos*, taip pat aiškindamas, kaip *sthāyi-bhāvas* tampa *vyabhicari-bhāvomis* ir norėdamas pagrįsti savąjį požiūrį remiasi Śārṅgadeva definicijomis.

Šārṅgadevos manymu, septyni garsiaeilio tonai, arba *svaros*, atitinka tam tikrą *rasą*: „*Ṣaḍja* ir *rṣabha* tarnauja tam, kad išreikštų heroizmą, nuostabą ir įtūžį; panašiai *dhaivata* atitinka pasibjaurėjimą ir išgastį, *gāndhāra* ir *nīṣāda* – užuojautą bei liūdesį, o *madhyama* ir *pañcama* išreiškia linksmybę ir erotinę meilę“⁸. Šārṅgadeva septynių pagrindinių *svarų* charakteristikas praplečia, suteikdamas joms ne tik emocinį turinį, bet ir klasifikuodamas jas pagal spalvą, kilmę, metrą ir priklausomybę kastoms, išminčiams bei dievybėms:

*Padmābhah pinjarah svarna-varnah kundapro bho'sitah /
Pītah karvura ityayam...*⁹

Šārṅgadeva pateikia ir fiziologinį *rasos* aspektą: „Arterijos, kuriomis cirkuliuoja limfa (*rasa*), yra dvidešimt keturios, ir kaip laukas, išraižytas kanalų, kūnas (jų maitinamas) taip pat auga“¹⁰.

Klasikinė Šārṅgadevos klasifikacija matyti šioje lentelėje:

Sanskrito notacija	Europinė notacija	Sanskrito pavad.	Europ. pavad.	Gyvūnų pasaulio tipai	Spalvos	Dievybės	Rasos
Sa	C	ṣaḍja	Do	povas	padmābha (raudona)	Agni	vīra, raudra adbhūta
Ri	D	rṣabha	Re	jautis	piñjara (geltona)	Brahmā	t. p.
Ga	E	gāndhāra	Mi	ožys	svarna	Sarasvatī	karuṇa
Ma	F	madhyama	Fa	gervė	kundaprabha (balta)	Śarva	hāsyā
Pa	G	pañcama	Sol	juodasis strazdas	asita	Śrīṣa	śrṅgāra
Dha	A	dhaivata	La	varlė	pīta	Gaṇa	bībhatsa, bhayānaka
Ni	B	nīṣāda	Si	dramblis	karvura	Iśvara	karuṇa

Muzika *saṅgītos* kontekste pirmiausia buvo suprantama kaip dramos papildinys, ir todėl specifinės kompozicijos, tokios kaip *grāma-rāgos etc.*, buvo naudojamos išreikšti tam tikriems jausmams, kaip antai heroizmui, meilei, liūdesiui ir taip toliau. *Rasos*, arba estetinio pasitenkinimo teorija, paaiškinanti literatūrinio arba dramatinio džiaugsmo fenomeną, vėliau buvo taikoma

⁸ Šārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara* I, New Delhi, 1991, 158.

⁹ Swāmi Prajñānānanda, *A Historical Study of Indian Music*, New Delhi, 1981, 301.

¹⁰ Šārṅgadeva, *Saṅgītaratnākara* I, New Delhi, 1991, 80.

muzikoje, netgi tada, kada muzika jau buvo pripažinta kaip savarankiškas menas. Tokiu būdu įvairias *rāgas* imta sieti su skirtingomis proto būsenomis, peraugančiomis į atitinkamas emocijas. Šiuo pamatu gebėjimas garsais išreikšti ar sukelti tam tikras proto būsenas ir yra analizuojamas *Sanḡitaratnākaroje*. Tokia analizė, kaip matyti, nėra vien tik istorinė ar tradicinė, bet ir iš principo remiasi objektyviais moksliniais metodais (Žr. Bharatos *rasų* klasifikaciją pagal garsų aukštumą jo veikale *Nāṭyaśāstra*, XIX, 38, 39 K. leid.). Šiame kontekste *svara* atitinka toniką, t. y. pirmąjį *mūrcechanos* (pagrindinių natų garsiaeilio) toną ir juo garsiaeilį pagrindžia. Tokiu būdu *rasa*, arba estetiškas pasitenkinimas, susieta su tam tikru tonu, yra įmanoma ne dėl izoliuoto tono, bet dėl juo prasidedančios *mūrcechanos*. Toks požiūris yra paremtas Bharatos išvadomis apie *rasa* ir *jāti* sąsajas. *Rasos*, arba estetinio metodo (formos, būdo) siejimas su individualizuotais garsais išsiplėtojo iš koncepcijos, atėjusios iš *mārga-saṅgīta*, senosios muzikos, amžių. Taigi ji yra netiesioginė vedinės tradicijos tąsa, kuri siekia *Sāmavedos*, seniausio rašytinio šaltinio apie muziką, laikus.

Bharata aštuoniolikai *jāti* suteikia įvairių *rasų* kokybę, t. y. apibrėžia jų tinkamumą išreikšti ypatingą aistrą, jausmą ar jausminę būseną atsižvelgdamas į tam tikrą dramos veiksmo situaciją („*tat pravṛtṭe rase kāyaṁ gānaṁ geye prayokṭṛbhīḥ*“). Pagrindinės *jāti* turi būti atliekamos atsižvelgiant į jų *rasas*, t. y. jausminį ekvivalentą: „*Jātayo rasasam srayāḥ*“ (*Nāṭyaśāstra*, 29.16). *Rāgos* garsai, pasak Bharatos, turi išreikšti atitinkamas emocijas, o septynių *svarų* jausminis turinys gali būti naudojamas dvejopai. Pirmasis būdas išryškina dominuojančio *rāgos* garso reikšmę, antrasis apibūdina antraeilės reikšmės *rāgos* garsus.

Dar detalesnį *jāti* ar *gīti* aprašymą pateikia Mataṅga. Jis apibūdina kiekvieno *gīti* sudedamuosius garsus ir atitinkančias juos *rasas*, taip pat ir dramos vietą bei laiką, tinkamiausią panaudoti kurį nors *gīti*. Pasak muzikologo Gangoly, labai galimas daiktas, jog pirmosios *rāga-gītis* (*śuddha*, *bhinna*, *gaudī*) iš kitų klasių *gīti* buvo išskirtos dėka jų *rasų* – kokybės, gebėjimo sužadinti emfatiškus, aiškiai apibrežiamus jausmus arba jų atspalvius.

Įdomų *rasos* ir *tālos* santykį randame neseniai muzikologo V. Raghavano aptiktame XV a. viduryje gyvenusio karaliaus rūmų scholasto Rāṇos Kumbhakarṇos iš Mevaro (1419–1460 po Kr.) veikale *Sanḡitarāja*. Neaprašinėdamas *rāgų* struktūros, autorius indikuoja jų *rasas*, arba emocinius atspalvius, kitaip sakant, gebėjimą *ragomis* sužadinti ypatingas emocines būsenas. Tačiau svarbiausias Rāṇa-kumbhos įnašas į estetinę *rasos* teoriją yra jo požiūris, jog kiekviena *rāga* turi tam tikrą laiko matą (*tāla*), kurio dėka atsiskleidžia *rāgos* dvasia ir jausminė charakteristika:

Yātra syāt-Gurjarī-rāgas-tālo jhampetī bhāgaśaḥ |
*Śrī rāgo yatra-rāgaḥ syāt tālastu druta-manṭhakah*¹¹

Pasak autoriaus, *tāla*, lemianti tikrovišką *rāgos* interpretaciją, atskleidžia jos tikrąjį skonį („*tālo varṇayati rāsaḥ*“). Tai jokių būdu nereiškia, kad *rāga* turi būti atliekama pagal nustatytą tempą

¹¹ O. C. Gangoly, *Rāgas and Rāgīnīs*, New Delhi, 1989, 48.

ir metra, tačiau savo teiginiu kanonų meistras atrodė norįs įrodyti, jog *rāgai* pritaikius tam tikrą vieną, o ne kitą *tālā* galima tikėtis paties gyviausio ir tiksliausio *rāgos* atlikimo ir jo sukeltos *rasos* išreiškimo.

Apskritai daugelio mokslininkų darbus sudaro *lakṣaṇas* studijos ir jiems žinomų kitų muzikologų teorinių darbų komentarai. Šarṅgavedos teorinį triušą tęsė *Sanḡitaratnākara*s interpretatoriai Simhabhūpala, Kallinātha, Saṅgārāma, Keśava ir kiti. *Śuddha-svara-saptaka*, nemodifikuoti garsiaieiliai, suklasifikuoti Bharatos ir Šarṅgavedos kaip pagrindinis klasikinės indų muzikos struktūrinis elementas, ne tik egzistavo iki jų, bet ir po jų iki pat XVIII a., o ir vėlesnės garsiaeilio modifikacijos buvo labai nedidelės.

5. Melodijų deifikacija, vizualizacija ir *rasos* reikšmė

Indijos klasikinės muzikos teorijoje svarbią vietą užima įvairios filosofinės ir religinės doktrinos, padedančios suvokti fundamentalią dvasinę *rāgos* reikšmę ir derinti ją su ypatingų emocijų būsenų, jausminių interpretacijų reikalavimais. Remiantis idėja, perimta iš religinių indų brahmanų apeigų, kuriose centrinę vietą užima dievybių atvaizdo garbinimas, doktrinos, yra manoma, jog kiekviena *rāga* ar *rāginī* turi ypatingą dvasinę formą, atitinkančią jos garsinį pavidalą, kuris vizualiai reiškiasi kaip vienos ar kitos melodijos dievybė, arba *devatā*. Šioje koncepcijoje nesunku įžvelgti tam tikras paraleles, būdingas tiek dvasinei, tiek ir muzikavimo praktikai. Minėtoji dvasinės arba religinės praktikos doktrina skelbia, jog dvasinis aspirantas (*sādhaka*), uoliai melsdamasis ir atlikdamas dvasines pratybas (*sādhana*), nužengdina dievybę, kuri įsikūnija į *sādhakos* garbinamą atvaizdą. Kiekvieną atvaizdą, kaip realybę, galima suvokti *vīja-mantras* dėka, kitaip sakant, laikantis atitinkamo maldos metodo, arba „branduolinės formulės“, nes dievybė teikiasi atsiliepti tik į tokią maldą, kuri yra įvilktą į tam tikrus žodžius, t. y. žodžius-formules, turinčias mistinių galių. Viena paveikiausių *mantrų*, nuo seniausių laikų žinoma *vedāntos* filosofijoje, yra *mantra* „OM“, žodis, kuris, pasak *Kathopanīśados*, yra aukščiausiasis simbolis, transcendentinis Brahmano aspektas. *Chāndogya upaniṣada* byloja, jog ištarus „OM“ dievai tampa nemirtingi ir bebaimiai. Įvairios Indijos religinės doktrinos ir filosofinės mokyklos, nagrinėdamos kertines *nāda*, *śabda*, *vāk* ar *spṛṣṭa* pirmapradžio priežastinio garso koncepcijas, remiasi bendrais fundamentaliais principais, o jų pozicijos, kaip jau anksčiau yra minėta, įvairuoja tik tam tikrais požiūrio į pagrindinius principus aspektais. Todėl jau XIII a. Šarṅgaveda, atsižvelgdamas į filosofines muzikos ištakas, savo veikale *Sanḡitaratnākara* įstengė pagrįsti integralią muzikos sampratą ir apibendrinti tokių doktrinų, kaip *pātāñjala-mahābhāṣya*, *yoga darśana*, *tantra* ir *vedānta* bendrąsias prielaidas. Dievybės atvaizdo garbinimo doktrina yra viena iš daugelio, padariusių lemiamą įtaką muzikos teorijai. Ji padėjo pamatą koncepcijai, įtvirtinusiai dvejopą *rāgos* ir *rāginī* formos aspektą, t. y. girdimą, garsinį pavidalą (*nāda-maya rūpa*) ir regimą, vaizdinį pavidalą (*devatā-maya rūpa*). Nors apie šią koncepciją, būdingą *rāgos* teorijai, atsitiktinių užuominų pasitaiko jau ankstyvuosiuose muzikologiniuose traktuose, pirmosios aiškios jos formuluotės pateikiamos veikale *Rāga-vibodha*. Jo autorius So-

manātha (1610), nurodęs tinkamą paros metą *rāgoms* atlikti, pereina prie dvigubo melodijų pavidalo (*rūpa*) aprašymo: „*Su-svara-varna-viśesam rūpam rāgasya vodhakam dvedhā/Nādātman deva-mayam tatkrato-hekamekam ca*“¹². Taip pat ir *Saṅgīta-dāmodaroje* teigiama, kad melodijų vaizdiniai (*vigraha*) emanuoja iš aukščiausiosios dievybės (*Brahma*), ir jų funkcija yra pastarosios garbinimas.

Vadinasi, klasikinės indų muzikos teorijoje svarbiausias yra teiginys, jog *rāgos* dvasia gali inkarnuotis (*avatīrma*) fiziniu, t. y. garsiniu pavidalu (*nāda-maya rūpa*). Tačiau ne mažiau svarbus yra ir metodas, naudojamas šiam tikslui pasiekti. Mechaninis techninių muzikos išraiškos priemonių naudojimas neįkvėps *rāgai* gyvybės. Jeigu *rāga* neatgyja, ji nėra *rāga*. Juk *rāga* – tai ne vien tik fizinė forma, „kūnas“. Šis kūnas turi dvasią. Indų poetų žodžiais tariant, ši dvasia, ši siela yra ne kas kita, kaip *rasa*, estetinė emocija. Būtent šis emocinis principas atgyja ir yra sužadinamas tam tikru būdu jungiant *svaras*. Dar daugiau: *svara* yra ne vien tik fizinis garsas. Paprastas garsas jokių būdu nėra *svara*, jeigu jis nenuspalvintas savitos, ypatingos emocijos spalva, simbolizuojančia nužengusią dievybę (*svarānām devatā*). Jau pats žodis „svara“ pagrin-džia šią reikšmę: jis susideda iš sanskrito žodžių „*sva*“ („pats“, „patybė“, angl. „self“) ir „*ra*“ („persiiviesti“). Tai reiškia, kad toji patybė, arba dievybė, persiiviečia per *svarą*, garsą, su jos pagalba tampa girdima, regima. Tik išminčius, regėtojas, *ṛṣi* pajėgia tinkamai pajusti ir interpretuoti *svarą*. Taip, kaip kiekviena *svara* (*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*) išreiškia tam tikrą emocinę būseną, taip ir *vādī-svara*, arba dominuojanti *rāgos* nata, apsprendžia dominuojančią *rasą* arba esminį *rasos* pobūdį. *Rasa* – tai *rāgos prāna*, gyvybė. Todėl geras muzikantas privalo vienodai uoliai lavinti dvejopą *rāgos* suvokimą, garsinį ir vaizdinį, antraip *rāga* bus iškraipyta, žus, praras charakteringus bruožus, o melodijų dievybės neteks gyvybiškai svarbių „kūno“ dalių. Šią imperatyvią nuostatą vaizdingai iliustruoja legenda apie Nārada, mitinį muzikantą, kuris, stengdamasis įtikti dievams ir laimėti jų palankumą, tūkstantį dienų mokėsi moduliacijos meno, skambinti liutnia ir dainuoti. Neilgai trukus, įtikėjęs savo meistriškumu, Nārada iškeliavo rungtis su legendiniu dainininku Tumburu, tačiau pakeliui sutiko sužalotų angelų ir nimfų: vieniems jų trūko rankų ir kojų, kitiems – galvų, nosių ar akių. Nebegalėdamas apsiklausyti jų raudų ir skundų, Nārada pasiteiravo, kas gi išdrįso taip sužaloti tauriąsias dievybes, ir išgirdo atsakymą, kad jie yra melodijos (*rāgos* ir *rāginī*), netekusios savo kūno dalių dėl kažkokio Nārados nemokiško dainavimo. Sugėdintas Nārada grįžo namo ir tol užsiėmė uoliomis pratybomis, kol išnyko jo pavydas Tumburu, o jis pats pasiekė tikrąsias meistriškumo bei nuolankumo aukštumas. Ši pamoka, kurią dievas *Śrī Kṛṣṇa* yra davęs savo numylėtam dainiui, ir dabar yra laikoma klasikiniu pavyzdžiu kiekvienam muzikantui, hiperbole, pabrėžiančia muzikos interpretacijos nuoširdumo, meilės, rūpestingumo ir atsидavimo svarbą.

¹² „Tai, kas yra vadinama *rūpa*, papuošta švelniais *svanų* pagražinimais, gyvai perteikia *rāgą* (žmogaus) mintyse. Ji yra dvejopo pobūdžio – *nādātma* (tasai, kurio dvasia, arba esmė, yra garsas) ir *devamaya* (tasai, kurio dvasia, arba esmė, yra atvaizdas, įsikūnijusi dievybė), ir iš judviejų pirmasis turi daugelį pavidalų, o antrasis – tik vieną“. O. C. Gangoly, *Rāgas and Rāginis*, New Delhi, 1989, 96.

Tad, kaip jau minėjome, *rāgos nāda-maya rūpa* yra tarsi tarpininkas, kurio pagalba atsiskleidžia *rāgos* esmė, t. y. *rasa*, kuri yra jos objektas, melodijos motyvas. *Rasa* išikūnija per *rūpą*. Kiekviena *rāgos* forma, *rūpa*, atitinka tam tikrą apibrėžtą jausmą, *ethos*. Todėl kiekvienas *ragos* atlikėjas privalo gerai nusimanyti apie *rāgos* sąsajas su atitinkamomis *rasomis* – *rāgą* suvokti kaip išstobulintą muzikos kompozicijos formą, kuri pati savaime įima vaizdingos emocijų raiškos prielaidas. Čia mes susiduriame su estetinė formos ir turinio problema, ne vieną šimtmetį buvusią tiek Rytų, tiek Vakarų muzikologų diskusijų objektu. Klasikinėje indų muzikos doktrinoje mokymas apie formą ir turinį užima itin svarbią vietą. Muzikos teoretikai ypatingą dėmesį kreipia į tai, ką gi iš tiesų *devatā* siekia išreikšti. Jie prieina prie išvados, jog, skirtingai nuo kitų meno rūšių, *kāvya devatā* ar *nātaka devatā*, atitinkamai poezijos ar dramos šokio dievybių, muzikos dievybės, išikūnijančios *rāgose*, neįgyja statiškos simboliškos ikonos išraiškos, tačiau reiskiasi dramatiiniu, dinaminiu būdu. *Rasa* yra būseną, sąlygota dviejų būties aspektų: per tūkstąntmečius sąmonėje sukauptų emocijų potyrių, *samskarų* (pagal C. G. Jungo terminologiją *samskaros* atitiktų elgesio archetipus), ir gyvenamosios aplinkos poveikio fenomeno. Muzikoje šių potyrių sužadninimas, perteikimas ir išgyvenimas yra realizuojamas veiksmu. Pati *rāgos* formulė gali būti suvokiama kaip statiška *devatā* išraiška, tačiau tik veiksmas įgalina ją atgyti, padvelkti ypatingu *rasos* aromatu, nuspalvinti jai būdingais emociniais atspalviais. Ne veltui vakarietiškoje terminologijoje naudojamos tokiais žodžiais kaip gražus tonas, garso tembras, spalva, kuriais yra apibūdinami tie patys muzikos interpretacijos aspektai, kaip ir indų terminais *nāda*, *śruti*, *rasa* etc. Kadangi esminė tinkamo *rasos* prigimtės suvokimo prielaida yra protas, indų filosofijoje suprantamas kaip dvasinės savivokos įrankis, tai proto kontrolė yra, savo ruožtu, būtina tinkamo pačios *rasos* išgyvenimo sąlyga. Kontroliuojamas protas tampa intelektu (*buddhi*), kuris jausmus suvaldo, reikiamai juos diferencijuoja ir atmeta tuos, kurie netinka estetiniam *rasos* potyriui išreikšti. Antai Šaṅkara *Gītos* komentaruose teigia, jog nekontroliuojantis jausmų žmogus negali pasiekti žinojimo, kad tikroji palaima, sudaranti *rasos* esmę, įmanoma tik tuomet, kai prarandamas poreikis mėgautis jutiminiais malonumais, t. y. pasiekama pojūčių laisvė. Todėl mokant muzikos ypač svarbią vietą užima proto ir jausmų disciplina.

Kiekviena *rāga* yra, kaip jau buvo minėta anksčiau, ne tik vidinių žmogaus jausmų išraiška, bet ir estetinė aplinkos atoveika. Antai *Vasanta-rāga* kilo iš džiaugimosi pavasariu, *Megha-rāga* – liūčių sezonu; *Puravī-rāga* atliekama vakare, liūdna jos nuotaika išreiškia besibaigiančios dienos ilgesį. *Toḍī-rāga* apdainuoja džiugesį, tvyrantį gamtoje, paukščių ir žvėrių (personifikuojamų būtybių) gėrėjimąsi maginėmis gamtos galiomis, o *Naṭa-rāga* perteikia herojinį žmogaus charakterio pradą, ir taip toliau. Meilės jausmą kuo įvairiausiais aspektais išreiškia tokios *rāgos* kaip *Madhumādhavī*, *Lalitā* ar *Bhairavī* – atitinkamai pamaldumo, ramybės ir liūdesio išsiskyrus aspektus, ir visi šie aspektai kyla iš vieno meilės jausmo – *śṛṅgāra rasos*.

Kalbant apie *rasą* ir jos modifikacijas *rāgos* struktūroje (*svara*, *mūrccchanā*, *tāna* ir kitų elementų derinius), itin pravartu panagrinėti *bhairava* grupės *rāgas*, atliekamas saulei nusileidus. Tai dvi *Yogiyā*, *Prabhāt*, *Śiva Bhairava*, *Ananda Bhairava*, *Baṅgālā Bhairava*, *Bhairava*, *Rāmakālī* ir *Guṇakālī rāgos*.

Senieji *rāgos* kanono meistrai *bhairava* grupės *rāgas* laiko vienomis seniausiu: „*bhairavah ādi-rāgah*“. Daugelis jų mano, jog šios grupės *rāgos* išreiškia tris pagrindines *rasas*: *śṛṅgāra*, *karuṇa* ir *bhayānaka*. Bharata ir daugelis kitų alamkarikų *śṛṅgāra rasā* išskiria kaip pagrindinę, *ādi-rasā*. Pirmapradis meilės jausmo postūmis (*kāma*) nedeterminuota, neturinti pavidalo *Brahmanā* (*nirguṇa Brahman*) skatina įsikūnyti, įgauti pavidalą (*saguṇa Brahman*). Vaišnavų filosofai, kurių filosofijos pamatą sudaro meilė dievui (*bhakti*), *śṛṅgāra rasā* taip pat laiko geriausia priemone išreikšti dieviškąją meilę (*prema*) tarp *Rādhos* ir *Kṛṣṇos*. Mistinis XII a. poetas Jayadeva *Rādhā* aprašo kaip *śṛṅgāros* inkarnaciją: „*Śṛṅgāraḥ sakhi mūrtimāniva madhau mugdho hariḥ krīḍati*“. Pasak filosofinės teologinės *vaiṣṇavizmo* doktrinos, dievas *Kṛṣṇa* sukūrė *Rādhā* tam, kad galėtų suvokti meilės paslaptį ir ja džiaugtis visais įmanomais pavidalais, todėl *Rādhā* yra paties dievo begalinės meilės potencijos transfigūracija. Dr. Saśibhūṣana Dasgupta yra pastebėjęs, kad dieviškoji *Rādhos* ir *Kṛṣṇos* meilė suvokiama antropomorfiškai, pasitelkiant žmogiškosios meilės analogijas.

Taigi pagrindinis, pirmapradis meilės jausmo estetiškas atitikmuo *śṛṅgāra* yra dieviškosios meilės ekvivalentas. *Śṛṅgāra rasa*, sudaranti *bhairava* grupės *rāgų* emocinę dominantę, tiek atlikėjui, tiek ir *rasikai* suteikia proto ramybę, giedrą, susitelkimą, meditatyvumą ir pasiaukojimą (*nirveda*). Kadangi ji žmogų pakylėja į depersonalizuotą meilės erdvę, t. y. jis patiria sublimuotą *rasā*, vedančią į *mokṣā*, tai daugelis alamkarikų laikosi Abhinavaguptos klasifikacijos, pagal kurią ne *śṛṅgāra rasa*, bet *śānta rasa* yra pagrindinė (*prakṛti*), o visos kitos tik jos modifikacijos (*vikṛti*), taip pat ir *śṛṅgāra rasa*, kurios svarbiausias aspektas yra erotinis jausmas.

Kai kurie muzikos teoretikai teigia, jog *bhairava rāgoms* būdinga *bhayānaka rasa* sukuria baimės ir siaubo atmosferą, tačiau tai yra netikslus *rasos* paskirties traktavimas. *Bhayānaka*, arba baimės *rasa*, persmelkianti *bhairavā* ir esanti dominuojančios *rasos* papildiniu, iš tiesų sukelia pagarbos (*śraddhā*) ir nuolankumo dievui jausmą (*prapatti*), kuris padeda sadhakai pasiekti tobulo neprisirišimo (*nirveda*), atsitolinimo nuo pasaulio aistrų ir troškimų būklę. Panašią funkciją atlieka ir *karuṇa rasa*, kuri atsiskleidžia šios grupės *rāgų* tonalinės visumos dėka. Ji nesukelia melancholijos, sielvarto ar gedėjimo jausmo, nesuteikia nevilties ir nusivylimo nuotaikų. Veikiau priešingai – pagal visus *rasos* doktrinos reikalavimus *karuṇa rasa*, išgyvenama minėtų jausmų pagalba, sukuria proto būseną, artimą ramybei ir nešališkumui. *Bhairava* grupės *rāgoms* suteikiama nakties ir dienos santarvės melodinio tipo kategorija (*sandhiprakāśa rāga*), nes jos geriausiai išreiškia aušros ir atbundančios tvarinijos gyvastingumo pojūtį. Jos skamba saulėlydžio metu ir jomis pasitinkamas saulėtekis, pasveikinama saulė, visatos jėgos centras. Tuo metu visa gamta skendi tyloje ir ramybėje. Muzikos *xi* *bhairava rāgose* regi jų garsinės sklaidos ir tyros ryto nuotaikos harmoningą vienvė. Pagrindinė *bhairava rāgų rasa*, *śṛṅgāra*, arba *śānta rasa*, kurios sklaidinas aušta naujas rytas, suteikia muzikantui ir klausytojui vidinės ir išorinės transcendentinės ramybės pojūtį. Itin gražiai *rāgas* apibūdina sanskrito poetai, kaip antai *Baṅgāla Bhairava rāga*: „Niauri ir įsisiautusi į blandų rūbą, ryžtinga, atšiauri ir alpstanti iš geismo, jos krūtys didelės ir liutnią laiko jos viena ranka; o *Baṅgāla*, saldusis perėjū-

nų džiaugsme“¹³ (*catvāriṃśacchata-rāga-nirūpanam*); „Šventa jo garbana, užkritusi ant skruosto, štai spindi it safyras juodas. Per amžius aš ilgėsiuosi *Bangālos*, puikiausios iš puikiausių *rāgų*, raudonos it kinietiškoji rožė. Pagerbtas tarp vyrų, iškėlęs kardą štai bei skydą jis garbina pėdas dievo *Śivos*, ir kaktą jo paliečia jauno mėnesio šviesa“¹⁴ (*Rāga-sāgara*). Apie *bhairava rāgą* skaitome: „Mes šlovinam *Bhairavą*, didvyrį, gyvybės mūs davėją, ritmo matą, skverbiantį garsų ir intervalų vandenyną. Jis laiko kaukolę, mėnulio jaunatis nušviečia susivėlusius jo plaukus; jis garbina štai *Śivą*, miego dievą. Jo kūnas išteptas sandalo kvepalais“¹⁵ (*Rāga-sāgara*).

Taigi iš to, kas jau buvo aptarta, galima daryti išvadą, jog indų klasikinės muzikos sistema, kitaip nei Vakarų, remiasi estetine *rasos* koncepcija; pagal jos kanonus pasirinktoji melodija, arba *rāga*, kompozicijos metu nepriklausomai nuo jos trukmės išlaiko vyraujančią nuotaiką, kuri atitinka jai būdingą *devatā*.

Prieš atlikdamas *rāgą* muzikantas privalo vizualizuoti jos įvaizdį intelektualinėje plotmėje. Tam buvo suformuluota *dhyānos* sistema, skirta *devatā* kontempliacijai. *Dhyānos* formulės, pateikiamos sanskrito poezijos kalba, reprezentuoja *rāgų* ir *rāginių devatā-maya rūpa* ir yra melodijų, pavaizduotų *Rāga-māla* ikonografijos tapiniuose, pamatas. Poetinis apibūdinimas, be abejo, yra labai galingas veiksnys, kurio dėka išpūdingai atsiveria klasikinės indų muzikos emocinio pasaulio paslaptys. Simbolinių *rāgos* ir *rāginī* dievybių apdaro ir kūno dalių, spalvų detalus aprašymas taip pat siejasi su *rasos* koncepcija. Dauguma personifikuotų dievybių paklūsta poeto valiai ir kartu atspindi klasikinę indų meilės sampratą, kai *rāga* tampa meilės herojumi, o *rāginī* – meilės heroje (*nāyaka* ir *nāyikā*). Introdukuotos poetinės idėjos ne tik praturtino muzikinės raiškos būdus, bet ir, vėlgi tradiciškai, pagrindė poezijos ir muzikos idėjų vienovę. Tačiau poetinė idėja muzikoje toleruojama tol, kol ji netrikdo jos prasmės ir nekelia pavojaus grynai muzikinių vertybių plėtojimui bei dominuojančios *rasos* proporcingai sklaidai. Tai reiškia, kad poetinis tekstas yra derinamas prie *rāgos* ir turi antraeilę reikšmę. Tačiau *dhyānos*, arba poetiniai įvaizdžiai, perimti iš poezijos, muzikos sistemoje atlieka iš esmės kitą funkciją: pagrindinis *dhyānos* vaidmuo ir yra indikuoti *rāgos* ar *rāginī* jausminę prigimtį bei iš jos kylančią *rasą*. *Dhyāna* yra ne literatūrinis *rāgos* turinio atpasakojimas, bet jos *koreliacija*, paralelinis vaizdinys. Galima būtų daryti išvadą, jog toks „papildomas“ metodas visai nebūtinai talentingiems atlikėjams, turintiems išlavintą vaizduotę ir apdovanotiems menine intuicija. Tačiau radusis tendencijai nekreipti reikiamo dėmesio į *rāgos rasą*, išreikštą iliustracijomis, buvo pastebėta nemaža maišatis interpretacijų sferoje, ir dvejojop, garsinio bei vaizdinio, *rāgos* suvokimo doktrina vėl užėmė deramą vietą edukacijos procese.

Iki šiol neaišku, kada buvo pradėtos kurti *rāgų* tapybinės poetinės versijos. Visi išlikę sanskrito poezijos veikalai liudija tai, kad jie yra palyginti vėlyvos kompozicijos. *Dhyāna* tekstai buvo kuriami laikantis trijų skirtingų mokyklų – *brahmā*, *nārada* ir *anumanā* – praktinių ir metodi-

¹³ Alain Daniélou, *The Rāgas of Northern Indian Music*, London, 1968, 122.

¹⁴ *Ten pat.*

¹⁵ *Ten pat.*, 125.

nių nuorodų. Žinoma šešių *rāgų* ir trisdešimt šešių *rāginų* klasifikacija gali būti atlikta labai seniai, tačiau vėliau paplitusių *rāgų* poetiniai variantai buvo sukomponuoti jau vėlesniais laikais. Antai *turuṣka gauḍai*, sukurtai Amīro Chusro (XIV a.), nupieštos kontempliatyvos poetinės iliustracijos:

Vīre ca raudre ca Turuṣka-gauḍo
Niṣāda-jā ṛṣo ri-pa-varjitaśca |
mūrtistu nivandhāntare |
Turuṣka-gauḍa āruhya haya-prṣṭhe'ruṇa-dyutiḥ |
*Śankha-kaṇṭhōpanītaśca soṣṇīsaḥ kavacā-vṛitaḥ ||*¹⁶
S. N. Tagore, *Sangīta-sāra-samgraha*, 106.

Neabejotina yra tai, kad abi melodijos formos, garsinė ir vaizdinė, buvo žinomos jau labai seniai ir pirmą kartą paminėtos veikale *Rāga-vibodha*. *Devatā*, išreiškianti kiekvienos *rāgos rasą*, yra kategorija, aptinkama senosiose legendose ir mokslinėse scholijose, tačiau piešinių, iliustruojančių melodijas, aprašymo nerasta nė viename iš ankstyvųjų tekstų.

Apibendrinant pateiktų rašytinių šaltinių eksplikavimą pirmiausia norėtusi atkreipti dėmesį į tai, jog *rasos* doktrina nėra jutiminė doktrina. Joje *rasa* remiasi jausmais (*bhāva*), yra universalizuojama protu (*manas* ir *buddhi*) ir manifestuoja pasiekusi aukščiausiąją, transcenduotą grynojo grožio pakopą, sutampančią su nesuinteresuotu pasigėrėjimu, palaima (*ānanda*). Muzikos *rasą* recipientas patiria kaip abstrahuotą jausminę būseną. *Rasos* doktrina yra viena svarbiausių, sudėtingiausių ir subtiliausių estetikos doktrinų. Jos išskirtinė savybė yra subordinacija kitoms doktrinoms, apimančioms žmogaus būties, visatos kilmės, tikslo ir išreikšties klausimus. Pasak indų klasikinės muzikos teoretikų, *rasa* – tai pats *Ātmanas*, „*raso vai sat*“, grynoji sąmonė, *cit*, tapati palaimai, *ānandai*, save kaip būtį, *sat*, suvokianti per grožį ir jo protinį ekvivalentą *rasą*. Be šio esminio principo suvokimo yra neįmanomas joks *bhāvos* pasireiškimas rafinuotu garsiniu pavidalu, o *rāga* lieka neišplėtotą intelektinę formulę.

¹⁶ *Turuṣka gauḍa* pasižymi herojiniu ir maršo pobūdžiu. Jį išreiškianti nata yra *ni*, antifoninės natos – *ri* ir *pa*. Poetinio pavyzdžio vertimas: „*Turuṣka gauḍa* yra rausvas kaip aušra, jis sėdi raitas ant žirgo, ginkluotas ir pasi-puošęs tiurbanu“. O. C. Gangoly, *Rāgas and Rāginīs*, New Delhi, 1989, 104.

RASA CONCEPT IN THE AESTHETICS OF CLASSICAL INDIAN MUSIC

Daiva Tamošaitytė

S u m m a r y

The article discusses the *rasa* concept in the aesthetics of classical Indian music. There is given an explication of *rasa* theory in some main scripts of Indian scholars, *rāga* and *rāgini* as basic forms of classical Indian music, their deification and visualisation in Indian philosophy and poetry. The author observes *rasa* doctrine according to Bharata's *Nāṭyaśāstra*, Abhinavagupta's *The Abhinavabhāratī*, Śarṅgadeva's *Saṅgītaratnākara*, Bhaṭṭa Nāyaka and gives nowadays view of contemporary authors, such as Sri Aurobindo, A. Daniélou, S. Ch. Dey, V. Raghavan and O. C. Gangoly. The theory of *rasa* was developed on the basis of Sanskrit treatises by eminent theoreticians (*ālamkārikās*). From about XIII century the *rasa* theory becomes very important aesthetic doctrine in an emerging independent musical theory. Still until now it is an integral part of the whole Indian aesthetic-philosophical thought and must be regarded as an universal principle in order to conceive the Indian classical music on its highest level – the transcendental pure beauty, that transforms emotions and manifests as *sat-cit-ānanda*, or Self-aware Delight of transcendent Existence.