

Σάκης Λάιος

Saṅgīta Kiran

संगीत किरण

*Ιστορία, θεωρία και πράξη
της hindustānī λόγιας μουσικής*

Με πρόλογο του Ross Daly
και επιμέλεια της Αλεξάνδρας Μπαλάντινα

ΙΕΜΑ - Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης
Αθήνα 2021

Περιεχόμενα

Πρόλογος του Ross Daly.....	vi
Εισαγωγή της επιμελήτριας.....	ix
Εισαγωγή του συγγραφέα.....	xxxv
Transliteration, προφορά και άλλες συμβάσεις του κειμένου.....	xi
Η Ινδική υποήπειρος.....	1
Κεφάλαιο 1ο - Saṃgīta: Μουσική, Χορός & Θέατρο.....	3
1.1 Ήχος (Nāda) και Μουσική (Saṃgīta).....	3
1.2 Χορός (Nāṭya & Nr̥tya).....	28
1.3 Θέατρο.....	39
Κεφάλαιο 2ο - Ιστορική εξέλιξη.....	52
2.1 Προ-ιστορία (4000-1500 π.Χ.).....	53
2.2 Βεδική περίοδος (1500-500 π.Χ.).....	54
2.3 Βουδιστική περίοδος (500 π.Χ. - 300 π.Χ.).....	60
2.4 Πρώιμη Μεσαιωνική περίοδος / ινδουιστικά βασίλεια (300-1300).....	67
2.5 Μεσαιωνική περίοδος / ισλαμική κυριαρχία (1200-1700).....	78
2.6 Σύγχρονη περίοδος 1 / βρετανική κυριαρχία (1700-1947).....	98
2.7 Η hindustānī κλασική μουσική στην ανεξάρτητη Ινδία.....	118
Κεφάλαιο 3ο - Η φωνή και το τραγούδι.....	140
3.1 Αρχαιότερες μουσικές φόρμες.....	142
3.2 Είδη σύγχρονου 'κλασικού' τραγουδιού.....	150
3.3 Είδη ημι-κλασικού και ελαφρού τραγουδιού.....	169
Κεφάλαιο 4ο - Όργανα.....	180
4.1 Χορδόφωνα (Tanta Vādyā).....	181
4.2 Αερόφωνα (Śuśira Vādyā).....	202
4.3 Μεμβρανόφωνα (Ānaddha, Avanaddha ή Vitata Vādyā).....	207
4.4 Ιδιόφωνα (Ghana Vādyā).....	217
4.5 Ηλεκτρόφωνα.....	218
Κεφάλαιο 5ο - Η εξέλιξη του τροπικού συστήματος και των συστημάτων ταξινόμησης των μελωδιών.....	219
5.1 Βασική θεωρία της μελωδίας / διαχρονικές έννοιες.....	221
5.2 Το τονικό σύστημα κατά την αρχαία και πρώιμη μεσαιωνική εποχή: Grāma, Mūrccchanā, Jāti.....	242

5.3 Μεσαιωνικά συστήματα ταξινόμησης.....	260
5.4 Το σύγχρονο θεωρητικό σύστημα	278
Κεφάλαιο 6ο - Rāga – Ο μουσικός Τρόπος.....	288
6.1 Ο Rāga στο πλαίσιο της Τροπικότητας	289
6.2 Η έννοια του μουσικού αυτοσχεδιασμού	291
6.3 Ο Rāga στη νεότερη και σύγχρονη εποχή.....	301
6.4 Ο Rāga σήμερα.....	303
6.5 Δέκα σημαντικοί σύγχρονοι Rāga	324
Κεφάλαιο 7ο - Tāla - Ο ρυθμός.....	353
7.1 Ο χρόνος / ο ρυθμός / η γλώσσα του ρυθμού	353
7.2 Ο ρυθμός στην αρχαιότερη ινδική μουσική	356
7.3 Ο ρυθμός στη σύγχρονη ινδική μουσική	362
7.4 Δημοφιλείς μετρικοί κύκλοι (Tāla)	375
7.5 Κοντσέρτο σόλο κρουστού (Leharā)	385
Κεφάλαιο 8ο - Ο Rāga και ο Tāla στην πράξη.....	423
8.1 Γενική μορφολογική διάρθρωση σε Tāla και Gat / Bandīś.....	424
8.2 Τύποι συνθέσεων.....	432
8.3 Προσέγγιση στην εναλλαγή θέματος και πρότυπων αυτοσχεδιασμών	456
Κεφάλαιο 9ο - Επίλογος: Ινδία, Ελλάδα	467
9.1 Αρχαιότητα	467
9.2 Σύγχρονη εποχή	471
Βιβλιογραφία / Αναφορές	474
Index.....	486
Κατάλογος πινάκων.....	504
Κατάλογος εικόνων	505
Κατάλογος μουσικών παραδειγμάτων	506

Εισαγωγή της επιμελήτριας

Χιντουστάνι (βόρεια ινδική) μουσική: πολιτισμική ποικιλομορφία και συγκρητισμός

Η μουσική θεωρία και πράξη της λόγιας μουσικής παράδοσης της βόρειας Ινδίας οφείλεται στα πολλαπλά επίπεδα ανταλλαγής πολιτισμικών στοιχείων ανάμεσα σε πολλούς πολιτισμούς ανά τους αιώνες, συμπεριλαμβανομένου αυτών της νότιας Ινδίας, του περσικού, του αραβικού και του ευρωπαϊκού κόσμου. Τα γεωγραφικά, ιστορικά, επιστημονικά και θρησκευτικά στοιχεία της χιντουστάνι μουσικής ήταν πάντοτε ευμετάβλητα, ενώ από τον 17^ο έως τον 19^ο αιώνα οι μουσικοί της χιντουστάνι μουσικής ήταν κυρίως μουσουλμάνοι, και είναι αυτοί οι οποίοι διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό τη σύγχρονη μουσική αισθητική, πράξη και θεωρία. Η χιντουστάνι μουσική ανήκει στη γεωγραφική περιοχή της ανατολικής Ασίας και της βόρειας Ινδίας (συμπεριλαμβανομένου του Πακιστάν), και έχει διαφοροποιηθεί από την καρνατική μουσική της νότιας Ινδίας. Και τα δύο μουσικά συστήματα υποστηρίζονται από ένα ενδοταμένο σώμα μουσικών πρακματιών και περίπλοκη μουσική θεωρία. Ο διαχωρισμός των δύο συστημάτων ξεκίνησε περίπου από τον 13^ο αιώνα και, παρότι υπάρχουν γεωγραφικά, γλωσσικά, ιστορικά και μουσικά σύνορα ανάμεσα στις δυο μουσικές παραδόσεις, υπάρχει επίσης και πολύ μεγάλη ανταλλαγή και επικάλυψη ανάμεσά τους.¹

Εκτός από τον διαχωρισμό βόρειας και νότιας μουσικής, στην ανατολική Ασία, ένας άλλος συνηθισμένος διαχωρισμός στα Δυτικά χειρίδια της ινδικής μουσικής, γίνεται ανάμεσα στις “μεγάλες” και τις “μικρές” μουσικές παραδόσεις.² Οι πρώτες αναφέρονται στην κλασική μουσική και η δεύτερες αναφέρονται σε τοπικές μουσικές παραδόσεις οι οποίες συνήθως έχουν ταυτιστεί με συγκεκριμένες περιοχές (το μουσικό είδος Bhaṅgā από το Πουντζάμπ, για παράδειγμα) και πόλεις (π.χ. η μουσική της πόλης Vārāṇasi).

¹ Δυο λόγοι ενίσχυσαν αυτόν τον διαχωρισμό. Ο ένας, είναι η γλώσσα: η γλωσσική οικογένεια των Δραβιδικών γλωσσών στο νότο και των Ινδο-Αρυανών στο βορρά, αντιστοιχούν στην ομαδοποίηση των τραγουδιών και της μουσικής τους. Ο δεύτερος λόγος, είναι η επιρροή του Ισλάμ η οποία ξεκίνησε τον 12^ο αιώνα και έγινε ιδιαίτερα αισθητή μετά τον 16^ο αιώνα στην βόρεια Ινδία.

² Τόσο ο κυρίαρχος πολιτισμός όσο και η ιδεολογία του αναπόφευκτα εμπλέκονται στη μελέτη (και την πρακτική) της τέχνης της μουσικής. Έτσι, ο διαχωρισμός αυτός καταδεικνύει περισσότερο τις αντιλήψεις των Δυτικών μελετητών που από τον 18^ο αιώνα έχουν γοητευτεί από την λόγια μουσική παράδοση και μόνο προς τα τέλη του 20^{ου} αιώνα στρέφονται στη συστηματική μελέτη της ινδικής λαϊκής μουσικής. Δείχνει ακόμα και την εξέλιξη της εθνομουσικολογίας η οποία από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι τη δεκαετία του εβδομήντα ασχολήθηκε κυρίως με τις λόγιες μουσικές παραδόσεις του κόσμου, αγνοώντας τον πλούτο και την σημαντικότητα άλλων μουσικών παραδόσεων, ειδικά στις χώρες που είχαν τη δική τους “κλασική” μουσική (Ιράν, Τουρκία, Αίγυπτος, Συρία κλπ).

Κεφάλαιο 1ο

Samgīta: Μουσική, Χορός & Θέατρο

ιστορία, ταξινόμηση σε είδη, γενικά χαρακτηριστικά

Λέει ο μύθος: κάποτε, κατά τη μεταβατική περίοδο ανάμεσα σε δύο Εποχές (προς την Kali Yuga), οι άνθρωποι είχαν πάρει απόστρωση στους δρόμους, κυριαρχούνταν από τη λαγνεία και την απληστία, συμπεριφέρονταν με αγριότητα και ζήλια ο ένας στον άλλο, ενώ θεοί, δαίμονες και κακά πνεύματα κυριεύσαν τη γη. Βλέποντας αυτό το χάλι, ο Indra και άλλοι θεοί προσέγγισαν τον θεό Brahmā και του ζήτησαν να δώσει στους ανθρώπους ένα εργαλείο-παιχνίδι (κ्रीडनीयक / Kṛīḍanīyaka), το οποίο θα μπορούσαν να το δρουν και να το ακούσουν και αυτό να τους βοηθήσει στο να παρατήσουν τις κακές συνήθειες και να πάρουν έναν εναλλακτικό δρόμο. Η εναλλακτική αυτή προοπτική ήρθε με τη μορφή της μουσικής. Επρόκειτο όμως να βρεθεί και ένας κατάλληλος θνητός εξαιρετικής πνευματικής ικανότητας που θα ήταν ικανός να λάβει αυτό το δώρο και να το μεταδώσει στους ανθρώπους. Ο πρώτος αυτός μουσικός ήταν ο Nārada.

Αρχικά, η λέξη Samgīta (संगित) σήμαινε τη συνδυασμένη εκτέλεση τραγουδιού, οργανικής μουσικής, χορού και θεάτρου. Με τα χρόνια έφτασε να δηλώνει μόνο την τέχνη της μουσικής και – πιο ειδικά – τη φωνητική μουσική, ενώ ο χορός ανεξαρτητοποιήθηκε από το σύνολο και ως όνομα (नृत्य / Nr̥tya). Την ίδια ακριβώς πορεία είχε και η λέξη “μουσική” στην αρχαία Ελλάδα: αναφερόμενη αρχικά στο σύνολο των προστατευόμενων από τις Μούσες τέχνες, έφτασε, μετά τον 5^ο π.Χ. αι. να σημαίνει μονάχα την τέχνη των ήχων. Το κεφάλαιο αυτό είναι χωρισμένο σε τρία μεγάλα τμήματα σε κάθε ένα από τα οποία ασχολούμαι με μια από αυτές τις τέχνες, με μεγαλύτερη έμφαση φυσικά στη μουσική, δευτερευόντως στον χορό (και ειδικά στον Kathak της βόρειας Ινδίας) και λιγότερο στο θέατρο. Στο βιβλίο αυτό ο όρος samgīta χρησιμοποιείται μονάχα με την ειδική του σημασία, και αναφέρεται στη μουσική.

1.1 *Ηχος (Nāda) και Μουσική (Samgīta)*

Η ινδική κοσμογονία δίνει μεγάλη σημασία στον Ήχο (Nāda), ως γενεσιουργό αίτιου του Κόσμου. Στις Śāstra (θεωρητικά έργα / πραγματείες), ο Nāda αναφέρεται ως αδιαχώριστος από τον Brahmā (βασικό θεό του Ινδουισμού) και συχνά εμφανίζεται ως Nāda-brahmā [π.χ. “Ο Nāda είναι αδιαίρετος και είναι Ānanda ή ‘υπέρτατη χαρά’ από μόνος του. Η λατρεία του Nāda οδηγεί στη συνειδη-

Κεφάλαιο 2ο

Ιστορική εξέλιξη

“If there is one place on the face of earth where all the dreams of living men have found a home from the very earliest days when man began the dream of existence, it is India!” — Romaine Rolland

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται στοιχεία που αφορούν την ιστορική εξέλιξη της hindustānī μουσικής. Θα ήθελα για μια ακόμη φορά, αν και με διαφορετική διατύπωση, να ξεκαθαρίσω ότι το πεδίο της μελέτης αυτής είναι η λόγια hindustānī μουσική, η οποία στις μέρες μας ονομάζεται συχνά και Ινδουσττανική Κλασική Μουσική [Hindustani Classical Music, στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία]⁹⁸. Πηγές μελέτης της είναι αφενός η προφορική παράδοση (sampradāya / सम्प्रदाय), που έχει ιστορική συνέχεια, καθώς πρόκειται για γνώση που μεταδίδεται από τον δάσκαλο στον μαθητή βιωματικά, με τη μέθοδο αυτή να ονομάζεται Guru-Sishya Paramparā (गुरु-शिष्य परम्परा / διαδοχή δασκάλου-μαθητή). Αφετέρου, η ανεπτυγμένη μουσική ιστοριογραφία, εδρευμένη στις γραπτές πηγές, τα μουσικο-θεωρητικά έργα ή πραγματείες, γνωστές ως Śāstra (शास्त्र). Η σύγχρονη κλασική μουσική είναι κλασική σε ό,τι αφορά καταρχήν τη δομή της μουσικής και τη φόρμα της ανάπτυξης, που βασίζεται στο μουσικό τροπικό σύστημα και έχει ως πυρήνα του τον rāga, και κατεξούτερον στην έννοια της κυκλικότητας του χρόνου, την οποία την αποδίδει tala. Σημαντική θέση κατέχουν επίσης και η επίμονη σπουδή, ο αυτοσχέδιος, η προστασία αυτής της μουσικής παράδοσης από την ελίτ της κάθε εποχής, καθώς και η συγκέντρωση της μουσικής σε οικογένειες επαγγελματιών μουσικών γνωστές ως gharānā.

Το κεφάλαιο αυτό αναπτύσσεται σε δύο παράλληλους και ενίοτε επικαλυπτόμενους άξονες: ο πρώτος αφορά σημαντικά ιστορικά και μυθικά γεγονότα και δράσεις ατόμων ή ομάδων που δημιούργησαν συνθήκες που επηρέασαν την άσκηση της μουσικής τέχνης. Έτσι –κατά τον άξονα αυτό– αναφέρομαι σε μύθους σχετικούς με τη μουσική, τις κυρίαρχες θρησκείες και την τελετουργική χρήση της μουσικής σε αυτές, την κοινωνική διαστρωμάτωση, την πολιτική ηγεσία, καθώς και σε θέματα που αφορούν την επαγγελματική κατάσταση και κοινωνική θέση των μουσικών. Ο δεύτερος αφορά την ιστορία των Śāstra γύρω από τη μουσική και τις πληροφορίες που αποκομίζουμε για τη μουσική της κάθε ιστορικής περιόδου μελετώντας τα κείμενα αυτά. Πολλές από τις πραγματείες που αναφέρονται στη μουσική είναι εξαιρετικά δυσνόητες και οπωσδήποτε, στο σύνολό τους, δεν παρέχουν καλή εικόνα του πώς εκτελούνταν τότε η ινδική μουσική. Επιπλέον, συχνό φαινόμενο είναι οι συγγραφείς να δίνουν πληροφορίες

⁹⁸ Βλέπε την εισαγωγή της επιμέλειάς, όπου αναλύει τα ιστορικά, πολιτισμικά και μουσικά χαρακτηριστικά της hindustānī μουσικής που την νομιμοποιούν ως κλασική.

με τρόπους που δίνουν την αίσθηση ότι αυτές είναι ήδη γνωστές στους αναγνώστες και αυτοί απλά τις αναπαράγουν. Η προσέγγισή τους δηλ. δεν διέπεται πάντα από σαφή (και συνεκτική) μεθοδολογία και επιστημονικότητα, ούτε ειλικρινή παρατήρηση και προσπάθεια να εξηγήσουν πραγματικά αυτό που γράφουν.

Αυτό που μένει έξω από την ιστορική αυτή αφήγηση είναι οι αλλαγές στην έννοια του *rāga*, αλλά και συνολικά του μουσικού συστήματος, τις οποίες προσεγγίζω σε αυτόνομα κεφάλαια. Είχα δυσκολία να αποφασίσω ποιο μοντέλο οργάνωσης θα ήταν το πιο ταιριαστό, αλλά και το πιο εύληπτο, καθώς θα μπορούσαν να υπάρξουν πολλές τεχνικές προσεγγίσεις. Δεν ισχυρίζομαι ότι αυτό που διάλεξα είναι το καλύτερο, πάντως ήταν εξυπηρετικό. Έργαστώ πάνω σε αυτά τα νήματα σκέψης και παρουσίασης.

Ετσι, στο κεφάλαιο αυτό, η ιστορία της *hindustān* μουσικής παρουσιάζεται διαιρεμένη σε 7 χρονικές περιόδους που, σε μεγάλο βαθμό, ορίζονται από τα κυρίαρχα πολιτικά, πολιτιστικά και θρησκευτικά συστήματα: την προϊστορική περίοδο (4000-1500 π.Χ.), τη Βεδική περίοδο (1500-500 π.Χ.), τη Βουδιστική περίοδο (500 π.Χ.-300 μ.Χ.), την Πρώιμη Μεσαιωνική περίοδο των ινδουιστικών βασιλείων (300-1300), την Μεσαιωνική περίοδο της Ισλαμικής κυριαρχίας (1200-1700), τη Σύγχρονη περίοδο της Βρετανικής κυριαρχίας (1700-1947) και, τέλος, τη Σύγχρονη περίοδο της ανεξάρτητης Ινδίας (1947 κ.ε.).

2.1 Προ-ιστορία (4000-1500 π.Χ.)

Τα αρχαιότερα γνωστά λογοτεχνικά κείμενα της Ινδίας συντάχθηκαν ανάμεσα στο 1700 και το 1200 π.Χ. στη σανσκριτική γλώσσα. Στα πιο σημαντικά έργα σανσκριτικής φιλολογίας περιλαμβάνονται τα έπη *Mahābhārata* και *Rāmāyaṇa*, τα έργα για θέατρο του *śālidāsa* (όπως το *Abhijñānaśākuntalam* [“Η αναγνώριση της *Śakuntalā*” ή “Το γάμο της *Śakuntalā*”]) και είδη επικής ποίησης όπως το *Mahākāvya*. Η περίοδος από τον πόλεμο που περιγράφεται στο *Mahābhārata*⁹⁹ ως τις απαρχές του Βουδισμού υπήρξε μια από τις σπουδαιότερες που γνώρισε ο ινδικός πολιτισμός, η επιρροή του οποίου εκτεινόταν από την Κίνα ως τη Μεσόγειο. Ίχνη της επίδρασής του έχουν βρεθεί σε Κρητικά και Μυκηναϊκά ερείπια, όπως επίσης στην Αίγυπτο και τη Μέση Ανατολή. Πολλές θεωρίες αναφέρονται σε κοινά Ινδο-ευρωπαϊκά φύλα που δεν αποκλείεται να είχαν και παρόμοιες μουσικές, είναι όμως αλήθεια πως για τη μουσική αυτής της περιόδου δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα.

⁹⁹ Η ινδουιστική παράδοση τοποθετεί τα γεγονότα του *Mahābhārata* γύρω στο 3000 π.Χ.

2.3.2 Πραγματείες (θεωρητικά έργα / Śāstra) για την ινδική μουσική

Ο σανσκριτικός όρος Śāstra (शास्त्र / θεωρία, πραγματεία) αναφέρεται σε κείμενα που θεωρούνται επίσημες αυθεντίες σε κάποιο πεδίο έρευνας καθώς και στο σώμα της θεωρίας καθαυτό. Ένα πεδίο γνώσης ή η τέχνη έπρεπε να αποτυπωθούν σε μια πραγματεία για να αποκτήσουν “νομιμότητα” και “εγκυρότητα”¹¹⁰.

Είναι σημαντικό να επισημανθεί εξαρχής ότι μία γενική αρχή των πραγματειών είναι ότι προσπαθούν να υποστηρίξουν τη συνέχεια της μουσικής παράδοσης, καθώς κάθε μία από αυτές αποκτά ένα status “αυθεντίας”. Οι συγγραφείς τους – είτε ήταν ένα άτομο είτε περισσότερα που εργάστηκαν συλλογικά – θεωρούνταν σοφοί και τους αποδίδονταν θεϊκές ιδιότητες ή –έστω– τους δίδονταν ονόματα που σχετίζονταν με θεούς ή μυθικούς ήρωες. Είναι πιθανό ότι σε πολλές από αυτές τις πραγματείες το υποτιθέμενο όνομα του συγγραφέα είναι απλά το όνομα του επιμελητή ή του επιβλέποντα της ομαδικής εργασίας, που μπορεί να διαρκούσε και αρκετά χρόνια, ίσως και αιώνες, ως την τελική και γνωστή σε εμάς εκδοχή. Όπως ειπώθηκε και πριν, η ινδική λόγια μουσική στηρίζεται στην προφορική μετάδοση της γνώσης, η οποία κάποια στιγμή αποτυπωνόταν γραπτά για να αποκτήσει πιο επίσημο, καθολικό και διαχρονικό χαρακτήρα¹¹¹. Τέλος, να αναφέρω ότι η χρονολόγηση πολλών παλαιών κειμένων είναι δύσκολη, καθώς υπάρχουν ελάχιστες παραπομπές σε εξακριβωμένα ιστορικά γεγονότα που μπορούν να λειτουργήσουν ως ικανά σημεία αναφοράς. Από την εποχή αυτή, δύο είναι τα κείμενα που σώζονται: η *Nāṭyaśāstra* του Bharata και η *Dattilā* του Dattilam.

2.3.2.1 *Nāṭyaśāstra* (नाट्य शास्त्र), του Bharata

Η *Nāṭyaśāstra* είναι διάσημο κείμενο γραμμένο στα σανσκριτικά, με τίτλο που σημαίνει “Επιτομή / πραγματεία του θεάτρου” ή “Εγχειρίδιο των δραματικών τεχνών”. Nāṭya ή nāṭaka είναι λέξη που ετυμολογικά προέρχεται από τη ρίζα naṭ που αφορά τον χορό, αλλά εδώ σημαίνει γενικότερα το Δράμα (θέατρο και χορό)¹¹². Στη σύγχρονη χρήση του ο όρος Nāṭya δεν αναφέρεται στη μουσική ή

¹¹⁰ Τα θεωρητικά έργα για τη μουσική έχουν τη δική τους ιστορία και έτσι είχα έναν προβληματισμό σχετικά με το πώς να τα εντάξω στο βιβλίο αυτό. Τελικά τα ενέταξα ως υπο-κεφάλαια στη γενική ιστορία του ινδικού πολιτισμού και της μουσικής και όχι σε κάποιο ξεχωριστό κεφάλαιο. Αντίθετα, την ιστορική εξέλιξη της έννοιας του rāga αλλά και άλλων σχετικών εννοιών που αφορούν την οργάνωση της μελωδίας τις έχω τοποθετήσει σε αυτόνομο κεφάλαιο.

¹¹¹ Και, όπως σωστά μου επεσήμανε η Μπαλάντινα, αυτό ισχύει γενικότερα και σε άλλες λόγιες παραδόσεις, όπως την ιρανική, την αραβική και την τουρκική, όπου η μετάδοση της γνώσης γίνεται μεν κυρίως προφορικά, είναι όμως ταυτόχρονα ιστορική εδραιωμένη σε γραπτές πραγματείες στις οποίες εμφανίζεται μια εξαιρετική αναπτυγμένη θεωρία.

¹¹² Θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε και “χοροθέατρο”. Είναι μια πιο συνολική μορφή

στο χορό. Η *Nāṭyaśāstra* είναι η θεωρία της δραματουργίας και περιλαμβάνει τη saṁgīta-śāstra, δηλαδή τη θεωρία της φωνητικής μουσικής, της οργανικής μουσικής και του χορού. Ως γενικότερος όρος, ο *Nāṭyaśāstra* πλέον αφορά τις αναπαραστατικές τέχνες και τον χορό και η saṁgīta-śāstra μονάχα τη φωνητική και οργανική μουσική. Σημαντικό είναι ότι δεν αφορά τη θρησκευτική, αλλά την κοσμική μουσική.

Η *Nāṭyaśāstra* είναι η αρχαιότερη σωζόμενη πηγή όχι μόνο της δραματουργικής θεωρίας αλλά και της μουσικής θεωρίας, της ποιητικής, της μετρικής και γενικά της αισθητικής. Πολλά τμήματά της έχουν αντιγραφεί ή συνοψιστεί σε μεταγενέστερες πηγές και το 1865, όταν ξεκίνησε η επ-ανακάλυψή της, είχαν περάσει πολλοί αιώνες από τότε που το έργο ήταν γνωστό ως ενιαίο σύνολο. Επιπλέον, παρόλο που έχει εκδοθεί αρκετές φορές, δεν έχει υπάρξει ακόμη μία κριτική μελέτη και σχολιασμός της, καθώς σημαντικό εμπόδιο αποτελεί το τμήμα για τη μουσική που είναι γεμάτο τεχνικούς ορισμούς και μισές λίστες από όρους, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν έχουν γίνει κατανοητοί ακόμη ή/και δεν έχουν καν χρησιμοποιηθεί για πάνω από μια χιλιετία.

Υπάρχει ασυμφωνία των μελετητών σχετικά με τον χρόνο συγγραφής της *Nāṭyaśāstra*. Γενικά τοποθετείται ανάμεσα στο 262 π.Χ. και στο 200 μ.Χ., υπάρχουν όμως σημαντικότεροι λόγοι που μας οδηγούν να συμπεράνουμε ότι –τουλάχιστον τα τμήματα που αφορούν τη μουσική– ανήκουν μάλλον στην περίοδο των Gupta, δηλαδή τον 4^ο και 5^ο μ.Χ. αι. Παρόλα αυτά, την παρουσιάζω σε αυτό το σημείο του βιβλίου, ως μια πραγματεία που αφορά την αρχαία ινδική μουσική.

Σχετικά με τον συγγραφέα, η ιστορικότητα του Bharata έχει αμφισβητηθεί και πολλοί συγγραφείς υποστηρίζουν πειστικά ότι το περιεχόμενο της *Nāṭyaśāstra* αποτελούσε προφορική γνώση που διαδίδονταν από γενιά σε γενιά και που αποτυπώθηκε γραπτά από κάποιους συγγραφείς μετά τον 2^ο π.Χ. αι. Ενδεχομένως η λέξη Bharata να είναι εννοιακής φύσης όνομα¹¹³, ενώ έχει προταθεί ότι αποτελεί ακρωνύμιο από τη συνδυασμένη των συλλαβών Bha (από το bhāva¹¹⁴, το αισθηματικό περιεχόμενο, τη διάθεση), Ra (από τον rāga, τον μελωδικό τρόπο) και Ta (από το tāla, τον ρυθμό). Άλλωστε, οι Bharata ήταν, ήδη από παλαιότερα όπως αναφέρεται στην *Rgveda*, φυλή βάρδων / ραψωδών. Παραδοσιακά βέβαια, ο Bharata της *Nāṭyaśāstra* έχει απεικονιστεί ως Muni [मुनि, σοφός, άγιος] και το έργο συσχετίζεται με την προσωπικότητά του.

τέχνης, η οποία βρίσκει διάφορες λόγιες και λαϊκές εκφράσεις σε ολόκληρη την ιστορία του ινδικού πολιτισμού, και –ίσως μπορώ να πω πως– διατρέχει ακόμη και σήμερα έντονα τον ινδικό ψυχισμό.

¹¹³ Bharata στα σανσκριτικά σημαίνει “Ινδία” αλλά είναι και το όνομα ενός μυθικού αυτοκράτορα.

¹¹⁴ Να επισημάνω ότι μπορεί να προφέρεται σχεδόν Μπάουα, και όχι τόσο σκληρά όπως Μπάβλα.

Η δεύτερη περίπτωση (☉ Εικόνα 2)²⁰¹ είναι η απεικόνιση του εσωτερικού ενός αστικού σπιτιού, διακοσμημένου με μικτά ινδικά και Δυτικά στοιχεία. Απεικονίζεται μια οικογένεια και πάνω στο τραπέζι βρίσκεται ένα γραμμόφωνο, το οποίο παρουσιάζει όρθιος ο πατέρας από τη μια πλευρά του τραπεζιού, ενώ από την άλλη βρίσκεται η μητέρα. Τα παιδιά μοιάζουν να ακούν με ενδιαφέρον (ιδιαίτερα ο γιος), ενώ τη σκηνή παρακολουθούν ο παππούς, ένας φίλος ή συγγενής, ακόμη και ο υπηρέτης. Τί το ιδιαίτερο έχει αυτή η εικόνα; Καταρχήν ότι το γραμμόφωνο προβάλλεται ως ένα προϊόν που απευθύνεται σε όλους, δηλ. και στις τρεις γενιές. Έπειτα, ότι υπάρχει ένας οικόσιτος σκύλος ο οποίος παραπέμπει στο σήμα της His Master's Voice (το σκυλάκι που ακούει με απορία τη φωνή το αφεντικό του να βγαίνει από το ηχείο), στοιχείο το οποίο είναι άξιο επισήμανσης καθώς βάζει ένα Δυτικό στοιχείο (τους οικόσιτους σκύλους) μέσα σε ινδικό πλαίσιο. Οι σκύλοι στην Ινδία όχι απλά δεν συνηθίζονταν να μένουν μέσα στο σπίτι, αλλά θεωρούνταν ακάθαρτα ζώα. Επιπλέον ενδιαφέροντες συμβολισμοί εντοπίζονται στον τρόπο που απεικονίζεται ο παππούς που –στο τέλος της ζωής του– μοιάζει να αρέσκεται στην άρραξη του δίσκου και στο ενδιαφέρον που δείχνουν τα εγγόνια του. Τέλος, να επισημάνω ότι ο μόνος που φορά ινδικά ρούχα (lungi ή doti) και κάθεται στο πάτωμα (όπως πραγματικά συνηθίζουν οι Ινδοί) είναι ο –πιο σκουρόχρωμος λόγω της έκθεσης στον ήλιο– υπηρέτης, ο οποίος είναι και ο μόνος που απεικονίζεται με την πλάτη στο θεατή.

2.6.6 Ο αγώνας για εθνική ανεξαρτησία - Η μουσική ως συνεκτικό στοιχείο για τη δημιουργία εθνικής συνείδησης

²⁰²Η αναπτυσσόμενη αίσθηση του εθνικισμού στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αι. συνοδεύτηκε και από μια αναγέννηση του πολιτιστικού πνεύματος, τόσο από εκτελεστές όσο και από δασκάλους σε ολόκληρη την Ινδία. Ειδικά μετά την Ανεξαρτησία από την βρετανική κυριαρχία (1947) και τη Διαίρεση σε Ινδία και Πακιστάν (1948) [βλ. επόμενο κεφάλαιο], υπήρξε αυξημένο ενδιαφέρον για τις παραδοσιακές τέχνες και τον ρόλο που μπορούσαν να διαδραματίσουν στην δημιουργία εθνικής συνείδησης.

²⁰¹ Farrell 1997:131.

²⁰² Ένα αξιόλογο βιβλίο για την ιστορία της ανεξαρτησίας της Ινδίας είναι το *India's Struggle for Independence* των Bipan Chandra, Mridula Mukherjee, Aditya Mukherjee, Sucheta Mahajan και K.N. Panikkar (1988).

Θα ξεκινήσω την εξιστόρηση αυτού του τμήματος με μια αναφορά στον Sir Sourindro Mohun Tagore (1840-1914), μουσικολόγο με bengali καταγωγή. Ο S. M. Tagore καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια που αδιαμφισβήτητα έτρεφε συμπάθεια και στον ευρωπαϊκό και στον ινδουιστικό εθνικισμό. Σπούδασε στο Hindu College της Calcutta που ήταν Αγγλικού στυλ. Από τα πιο σημαντικά του έργα είναι η *Universal History of Music, Compiled from Diverse Sources Together with Various Original Notes on Hindu Music* (1896). Το έργο του προκαλεί ερωτηματικά όσον αφορά τις ακριβείς του προθέσεις. Το 1875 δημοσίευσε ένα βιβλίο με τον αξιοπερίεργο τίτλο “*Victoria-Gitika or Sanskrit Verses*”²⁰³ στο οποίο σε άλλα σημεία επαινούνται τα πεπραγμένα και τις αρετές της βασίλισσας Victoria και το μεγαλείο της βρετανικής κυριαρχίας στην Ινδία και σε άλλα τη σπουδαιότητα και την εθνική μοναδικότητα της ινδουιστικής μουσικής.²⁰⁴ Ο S. M. Tagore υπήρξε κάπως περιθωριακή –αλλά επωσθήποτε πολύπλοκη– προσωπικότητα της ινδικής μουσικολογίας και συνδυάζει τη μπερδεμένη ινδική απάντηση στη βρετανική κυριαρχία. Ήταν ανοιχτά “ινδουιστής εθνικιστής” δείχνοντας έμπρακτο ενδιαφέρον για τη δημιουργία εθνικής μουσικής, την ανάγκη δημιουργίας φορέων εκμάθσής της, καθώς και την υιοθέτηση μουσικής σημειογραφίας και ενός ομοιόμορφου θεωρητικού συστήματός της, προκειμένου να προοδεύσει. Πίστευε επίσης στη καθαρότητα της ινδουιστικής μουσικής όπως αποκαλύπτονταν στις σακρπτικές πηγές και ότι η “αληθινή ινδουιστική μουσική”²⁰⁵ υποβιβάστηκε “ξεπέφτοντας” στα χέρια των μουσουλμάνων. Και όλα αυτά, δηλώνοντας ταυτόχρονα πίστη στις βρετανικές Αρχές! Αντίστοιχα αμφίσημη στάση αποκαλύπτεται και στο περιοδικό με τον αγγλικό τίτλο *The Hindu Patriot* [Ο Ινδουιστής Πατριώτης] που εκδιδόταν στην Calcutta τον 19^ο αι., και στο οποίο υπήρχαν άρθρα τόσο νομιμοφροσύνης (στους Βρετανούς) αλλά και εθνικοφροσύνης.²⁰⁶

²⁰³ Πλήρης τίτλος: *Victoria-Gitika / Sanskrit Verses: Celebrating the Deeds and Virtues of Her Gracious Majesty the Queen Victoria*, όπως αναφέρεται από τον Farrell 1997:65

²⁰⁴ Σύμφωνα με τον Trasoff (σελ. 50), για τον Tagore, η ινδουιστική μουσική αντιπροσωπεύει επιπλέον ένα θεολογικό απόγειο, καθώς οι ινδουιστές θεωρούν τη μουσική τους ιερή από τη γέννησή της, αναφέροντας σχετικά πως “για τους ινδουιστές, η μουσική έχει θεϊκή καταγωγή. Για την ακρίβεια θεωρείται μια θεότητα από μόνη της”.

²⁰⁵ Για το ζήτημα της “ινδουιστικής” μουσικής βλ. Farrell 1997:21, 50-51

²⁰⁶ Επίσης, σχετικά με τον Tagore, και ο Ζον (2012) γράφει {δικές μου μεταφράσεις}: “Ο Tagore πλησιάζει περισσότερο από κάθε άλλο ινδουιστή συγγραφέα για την Ινδική μουσική στο να μνησθεί τη γλώσσα της Δυτικής φυσικής θεολογίας [natural theology]”. Τον παρομοιάζει μάλιστα με μετενσάρκωση του William Jones, που “συνθέτει την Ανατολική και Δυτική σκέψη με έναν τρόπο που συμβάλλει στη Δυτική και στη Δυτικο-στραφή ινδική δεκτικότητα”. “Αντίστοιχα με τον Jones που ξεκίνησε από τους Χριστιανικούς ύμνους για να προσπελάσει την ινδουιστική πίστη, έτσι και ο Tagore χρησιμοποίησε την Δυτική αναπτυξιακότητα [developmentalism] για να διευκολύνει την είσοδο της ινδουιστικής μουσικής στην Δυτική μουσική νοοτροπία”.

Κεφάλαιο 4ο

Όργανα

Στο κεφάλαιο αυτό ασχολούμαι με τα μουσικά όργανα (Vādyā / वाद्य) της hindu-stānī λόγιας μουσικής, τα οποία ταξινομώ σε τέσσερεις κατηγορίες. Για κάθε όργανο αναφέρονται οργανολογικά και ιστορικά στοιχεία, καθώς και οι ηθοποιοί μουσικοί ή/και gharānā²⁹⁷.

Στην ιστορία της ινδικής μουσικής υπάρχει πληθώρα μουσικών οργάνων. Στη *Nāṭyaśāstra* (πρώτοι αιώνες μ.Χ., βλ. 2.3.2.1), βρίσκονται οι πρώτες γραπτές αναφορές στα όργανα της Ινδίας, τα οποία ταξινομούνται σε τέσσερις είδη:

- χορδόφωνα (Tanta vādyā / तन्त वाद्य)
- αερόφωνα (Śuśira vādyā / सुषिर वाद्य)
- μεμβρανόφωνα (Ānaddha / आनद्ध, avanaddha / अवानद्ध ή vitata vādyā / वितत वाद्य)
- ιδιόφωνα (Ghana vādyā / घन वाद्य).

Η κατηγοριοποίηση αυτή, που γίνεται με βάση το παλλόμενο υλικό, είναι αφενός από τις παλαιότερες ιστορικές ταξινομήσεις. Αφετέρου είναι στις μέρες μας το πιο ευρέως αποδεκτό σύστημα κατηγοριοποίησης των οργάνων στη Δύση, το οποίο θεσπίστηκε στα τέλη του 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αι. με βάση τις ανακαλύψεις στις επιστήμες της φυσικής του ήχου και της μουσικής ακουστικής²⁹⁸. Τα όργανα την εποχή που γράφτηκε η *Nāṭyaśāstra* χρησιμοποιούνταν ως επί το πλείστον για τη μουσική υποστήριξη του θεάτρου, του χορού και του τραγουδιού. Δεν φαίνεται να υπάρχουν ενδείξεις για αξιοποίηση τους σε σολιστικό οργανικό ρεπερτόριο, κάτι το οποίο φαίνεται να έγινε αρκετά αργότερα, πιθανόν μετά τον 13^ο αι.

Στην πραγματεία *Samgīta-ratnākara* (13^{ος} αι.), ο όρος Vādyā χρησιμοποιείται επίσης με την έννοια της τεχνικής εκτέλεσης ενός οργάνου, π.χ. όταν ο

²⁹⁷ Ένα καλό εισαγωγικό βιβλίο που περιέχει πληροφορίες για σχεδόν το σύνολο των ινδικών μουσικών οργάνων, με λεπτομερείς γραφιστικές απεικονίσεις, είναι της Kasliwal (2006).

²⁹⁸ Πρωτοπόρος υπήρξε ο Victor-Charles Mahillon (1841-1924), Βέλγος μουσικός και μουσικολόγος, γνωστός για το έργο του στον τομέα της οργανολογίας και συγκεκριμένα της κατασκευής, συλλογής και περιγραφής περισσότερων των 1500 μουσικών οργάνων. Το σύστημα του Mahillon υιοθέτησαν και βελτίωσαν αργότερα οι Erich von Hornbostel (1877-1935) και Curt Sachs (1881-1959). Το άρθρο που δημοσίευσαν το 1914 στο *Εθνολογικό περιοδικό* [Zeitschrift für Ethnologie] με τίτλο “Συστηματική κατάταξη των Μουσικών Οργάνων. Μια προσπάθεια” [Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch], τους έκανε ευρέως γνωστούς και τους καθιέρωσε έκτοτε στον τομέα της οργανολογίας. Η μελέτη αυτή, μετά από αλληπάλληλες βελτιώσεις, αποτελεί την γνωστή “Συστηματική ταξινόμηση κατά Σαξ-Χόρνμποστελ” και, παρά τις αλληπάλληλες κριτικές που έχει δεχτεί, εξακολουθεί να αποτελεί σίγουρα το δημοφιλέστερο, και μάλλον και το πιο συνεπές, σύστημα ταξινόμησης ως σήμερα. Επιπλέον σχετική (με την ταξινόμηση των μουσικών οργάνων) βιβλιογραφία είναι των Dournon (1992), Birley, Eicher & Myers (2000), Kartomi (2001) και Nettel (2005).

Śārṅgadeva περιγράφει τις διαφορετικές τεχνικές του αριστερού χεριού, του δεξιού χεριού και των δύο χεριών συνδυαστικά στο χορδόφωνο Ekatantṛī vīṇā αναφέρεται σε αυτές ως Vādya. Υπάρχει όμως και ακόμη μία χρήση του όρου στο ίδιο έργο, που αφορά τον τρόπο εκτέλεσης ενός τραγουδιού σε όργανο. Επίσης στο ίδιο έργο δίνεται ένα άλλο σύστημα κατάταξης, το οποίο βασίζεται στη λειτουργία των οργάνων: σόλο εκτέλεση (suśgam), συνοδεία σε φωνητική μουσική (gitanugam), συνοδεία σε χορό (nṛittānugam) και συνοδεία ταυτόχρονα σε χορό και φωνητική μουσική (dvayānugam).

Τέλος, στην Ινδία υπάρχει και πληθώρα λαϊκών οργάνων, τα οποία όμως εμφανίζουν τοπικό χαρακτήρα και δεν είναι συστηματοποιημένα ή χρήση τους για εκτέλεση rāga, ή, τέλος πάντων, δεν χρησιμοποιούνται στη κλασική μουσική. Έτσι, τέτοια όργανα, όπως Algoza, Murali, Murchang κ.ά. δεν βρήκαν θέση σε αυτό το βιβλίο. Υπάρχουν πάντως κάποιες, λίγες, περιγραφές για λαϊκά όργανα που σχετίζονται με αντίστοιχα της κλασικής μουσικής περιγραφές. Επίσης, όργανα που είναι σε χρήση αμιγώς στην karnāṭaka παράδοση επίσης δεν συμπεριελήφθησαν. Στις σύγχρονες στρατιωτικές μπάντες χρησιμοποιούνται Δυτικά όργανα, όπως διάφορα χάλκινα, κλαρινέτα και σαξόφωνα για τα οποία μπορείτε να βρείτε αναλυτικές περιγραφές σε πιο σχετικά με την Δυτική μουσική κείμενα. Υπάρχουν όμως και κάποια, λίγα, Δυτικά όργανα που έχουν χρησιμοποιηθεί στη σύγχρονη hindustānī κλασική μουσική: καταρχήν το βιολί, το οποίο εύλογα κρίθηκε κατάλληλο για εκτέλεση rāga, πιο πρόσφατα το βιολοντσέλο, ενώ έχουν υπάρξει και αξιοσημείωτες προσπάθειες απόδοσης rāga με το σαξόφωνο.

4.1 Χορδόφωνα (*Tanta Vādya*)

Οι μουσικές εξελίξεις στα είδη τραγουδιού ανάμεσα στον 17^ο και τον 19^ο αι. οδήγησαν σε σημαντικές αλλαγές και στα χορδόφωνα μουσικά όργανα, που προέκυψαν από πειραματισμούς των μουσικών και των κατασκευαστών οργάνων μέσα στις διάφορες gharāṇā. Ως τον 18^ο αι. τα βασικά όργανα της ινδικής μουσικής ήταν η Vīṇā και το Rabāb²⁹⁹, που χρησιμοποιούνταν και στη συνοδεία του είδους τραγουδιού Dhrupada. Τα όργανα αυτά θεωρούνταν κατάλληλα για τη συνοδεία του Dhrupada καθώς ήταν βαθύφωνα και είχαν μεγάλη διάρκεια στον ήχο. Όμως, από τον 17^ο αι., το νεότερο είδος τραγουδιού Khayāl άρχισε να κυριαρχεί στην προτίμηση των ηγεμόνων και το Dhrupada σταδιακά να φθίνει. Αυτή η αλλαγή οδήγησε και στην ανάγκη για συνοδεία του Khayāl από άλλα, πιο ευέλικτα και λιγότερο βαθύφωνα όργανα, όπως το Sitār και το Sarod. Το Khayāl είχε άλλες αισθητικές προδιαγραφές και άλλες απαιτήσεις για τη συνοδεία του, και αυτό οδήγησε τους μουσικούς και τους κατασκευαστές στην επινόηση και υιοθέ-

²⁹⁹ Χορδόφωνο με μακρύ μανίκι.

τηση ικανών κατασκευαστικών λύσεων που να υποστηρίζουν καλύτερα τις απαιτούμενες αισθητικές αλλαγές. Το πρώιμο Sitār, με το όνομα Tritantri Viṇā, έμοιαζε με τον Taṁburā και χρησιμοποιούταν στη συνοδεία ειδών τραγουδιού όπως το Qawwālī και το πρώιμο Khayāl. Το ίδιο ίσχυε και για το λαουτοειδές Sarod που επινοήθηκε λίγο αργότερα. Παράλληλα όμως, προκειμένου να ενισχυτῶνιστούν οι αδυναμίες των πρώιμων Sitār και Sarod στη συνοδεία του Chitrupada, επινοήθηκαν τα πιο μεγάλα και βαθύφωνα Surabāhār και Surāṅgāra, αντίστοιχα.

Στο τμήμα αυτό θα παρουσιάσω τα σημαντικότερα χορδόφωνα όργανα της hindustānī έντεχνης μουσικής, εξηγώντας τα βασικά κατασκευαστικά τους χαρακτηριστικά, αναφέροντας στοιχεία της ιστορικής εξέλιξης και του ρεπερτορίου τους, καθώς και τις σημαντικότερες οικογενειακές παραδόσεις οι οποίες διαμόρφωσαν την αισθητική και το ρεπερτόριό τους.

4.1.1 Taṁburā (तम्बुरा)

Χορδόφωνο όργανο με χορδές που παίζονται ελεύθερες και έχει ως αποκλειστικό ρόλο τη δημιουργία του χαρακτηριστικού ισόκρατούματος της ινδικής κλασικής μουσικής. Παλαιότερα ονομαζόταν και Taṁburāṇī viṇā. Συνήθως έχει τέσσερις – και πιο σπάνια πέντε – χορδές, κουρδισμένες καταρχήν στο Sa (τονική), κατά δεύτερον στο Pa (πέμπτη) ή στο ma (τρίτη) και, κατά τρίτον, στην οκτάβα ή/και σε άλλες βασικές νότες του kāṭhā rāga. Μόνο το ένα χέρι συμμετέχει, νύσσοντας τις χορδές διαδοχικά και εστιοντάς τις να πάλλονται ελεύθερα. Καθώς δεν απαιτείται κάποια ιδιαίτερη δεξιότητα για να παιχτεί, παίζεται από τον ίδιο τον σολίστα-τραγουδιστή ή/και από κάποια/ον συνοδό (συνήθως μαθητή του σολίστα), ενώ πολλές φορές συμμετέχουν δύο ή περισσότεροι συνοδοί με Taṁburā κουρδισμένους σε πᾶ ή/και σε άλλες νότες του rāga.

Σχετικά με την προέλευση του ονόματος του οργάνου, κάποιοι θεωρούν πως προέρχεται από τη hindī λέξη tumbā (κολοκύθα), άλλοι πως προέρχεται από τον Taṁburū, έναν Gaṇḍharva (गन्धर्व, μια ημι-θείκή τάξη όντων), που φέρεται να το επινόησε. Τα μεγέθη ποικίλουν από μικρούς των 50cm έως τεράστιους, πάνω από ενάμιση μέτρο μήκος. Το ηχείο είναι κατασκευασμένο από κολοκύθα, οι χορδές είναι μεταλλικές (οι μεσαίες ατσάλινες και οι εξωτερικές ορειχάλκινες) και συχνά τυλίγονται και με μεταξένιες κλωστές στο σημείο που ακουμπάνε στην Janāī, την ειδικά διαμορφωμένη καμπυλωτή γέφυρα. Χρησιμοποιείται ως το κύριο όργανο ισόκρατούματος μάλλον από τον 15^ο/16^ο αι. και η υιοθέτησή του έχει να κάνει με την καθιέρωση του Sa ως νότας αφετηρίας για όλους τους μουσικούς Τρόπους³⁰⁰. Το χαρακτηριστικό ισόκρατόμα του οργάνου έχει δυναμικά μεταβαλλόμενο ηχοχρωματικό φάσμα, για το οποίο θα μιλήσω αμέσως

³⁰⁰ Στη σύγχρονη μουσικολογία αυτό αναφέρεται ως fixed-tonic system.

παρακάτω, έχοντας ταυτόχρονα χαρακτηριστικά drone (συνεχούς ίσου) και ostinato (επαναλαμβανόμενη φράση). Κατά τον Maceda (1986) το ισοκράτημα συμβάλλει στη δημιουργία της αίσθησης της απόσπασης από τον χρόνο.

Σχετικά με το κούρδισμα των τεσσάρων χορδών του, υπάρχουν οι εξής περιπτώσεις:

- Το πιο συνηθισμένο κούρδισμα των χορδών είναι, εφόσον ο τάβρα κάνει χρήση της πέμπτης βαθμίδας, σε πέμπτη-οκτάβα-ετέρβα-τονική (☞ παράδειγμα 1 στην Παρτιτούρα 2).
- Εξίσου συχνό επίσης είναι, αν ο Rāga δεν κάνει χρήση της πέμπτης βαθμίδας ή έχει ισχυρή τέταρτη, να κουρδίζεται σε τέταρτη-οκτάβα-οκτάβα-τονική (παράδειγμα 2).
- Λιγότερο συχνά, αν ο rāga δεν κάνει χρήση ούτε της πέμπτης ούτε της τέταρτης βαθμίδας (αλλά έχει συνήθως τέταρτη αυξημένη), η πρώτη χορδή μπορεί να κουρδίζεται σε έβδομη μεγάλη (Ni) ή (πολύ πιο σπάνια) σε μικρή (ni) (παράδειγμα 3).
- Τέλος, μπορεί να χρησιμοποιείται και δεύτερος ή και τρίτος Taṁburā, που η πρώτη τους χορδή να είναι κουρδισμένη σε άλλον σημαντικό φθόγγο του rāga ώστε η ηχοχρωματική ατμόσφαιρα να είναι ακόμη πιο πλούσια και τονικά προσδιορισμένη.

1. 2. 3.

Pa Sa' Sa' Sa' - ma Sa' Sa' Sa' ni/Ni Sa Sa Sa

Παρτιτούρα 2. Τυπικά κούρδισματα του Taṁburā.

Μπορούν να γίνουν και άλλες παρατηρήσεις σχετικά με τη ρυθμική εκτέλεση των χορδών. Η γενική πρόθεση είναι “τρία σύντομα κρούσματα και ένα (στην τονική) με μεγαλύτερη διάρκεια”. Το τέμπο με το οποίο συμβαίνει αυτή η κρούση ποικίλλει από εξαιρετικά απλωμένο έως και σχεδόν διαδοχικά, όπως ποικίλλει και η διάρκεια της μεγαλύτερης τέταρτης νότας (αυτή που σημειώνεται με ολόκληρο στα παραπάνω παραδείγματα). Συχνά αυτό δίνει την εντύπωση του πεντάσημου (π.χ. 5/4) ρυθμού καθώς –μετά την κρούση της τελευταίας χορδής– μεσολαβεί μια στιγμή αδράνειας / αναμονής / προετοιμασίας που είναι ίσης διάρκειας με όλες τις προηγούμενες (από κρούση σε κρούση). Μπορεί πάντως να δίνεται και η εντύπωση εξάσημου (π.χ. 6/4) ρυθμού, όταν η διάρκεια αυτής της αναμονής είναι μεγαλύτερη. Κάποιοι, ειδικά κατασκευαστές ηλεκτρονικών Taṁburā, επισημαίνουν ότι τα 5/4 είναι ιδίον της hindustānī μουσικής και τα 6/4 της karnāṭaka.

5.3.2.2 Dhyāna (ध्यान)

Συχνά οι απεικονίσεις rāgamālā συνοδεύονται από μικρά ποιήματα, τα Dhyāna (ध्यान). Ο όρος dhyāna σημαίνει “ποίημα / διαλογισμός”, και είναι σύντομες φράσεις / ποιήματα που περιγράφουν μια καθημερινή ή φανταστική κατάσταση με ήρωα κάποιον rāga, προσπαθώντας να αποτυπώσουν και τη διάθεση του υποτίθεται ότι αποπνέει η κατάσταση. Για παράδειγμα, κάποια περιγράφουν καταστάσεις συνεύρεσης εραστών ή ακόμη και την αγωνία κατά την προσμονή του αγαπημένου σε μια ιδιαίτερη στιγμή της αυγής, κρατώντας ένα σημαντικό φυσικό ή συμβολικό αντικείμενο. Κάποια άλλα μπορεί να περιγράφουν την ανδρεία και τις πολεμικές αρετές κάποιου θεού ή ήρωα, όπως του Bhairava ή του Malav Kausika. Κάποια άλλα μπορεί να περιγράφουν μια εφωρτική κατάσταση, όπως το Holi.

Παραθέτω δύο dhyāna για τον rāga Malavakaishika που συνοδεύαν σχετικές rāgamālā.

“Με ένα μαντήλι τυλιγμένο στο λαιμό του και μία καλλίπυγο κοπέλα να του κάνει αέρα, ένα χρυσό κάθισμα φτιάχτηκε για τον βασιλιά των Gaṇḍharva. Γοητευτικός και πλούσιος, ο Śrī Malav είναι γνωστός ως ο πέμπτος Malav.”

“Με το τσεκούρι του να σπάει αίμα και στολισμένος με περιδέραιο από κρανία ηρώων, να, ο Malavakaishika, περιτριγυρισμένος από γενναίους και γενναίότερους των γενναίων!”

Και ένα για την rāgīnī Gurjarī του rāga Dīpaka (περ. 1610):

“Με χείλια καταπικνισμένα σαν φρούτο μπίμπα, βραχιόλια από ελεφαντόδοντο στους καρπούς, χρυσούς κρίκους στ’ αυτιά, έναν εξαίσιο ημιδιαφανή κοκκινωπό κορσέ και σειρές από χάντρες στο στήθος: Γνώριμη, όπως η γλώσσα Sauraśtra, των δραβινικών φυλών της νότιας Ινδίας, “Ω, α!”, η μοναδική και παραδεισένια ενδεδυμένη Gurjarī περιτριγυρισμένη από τις σοφές γυναίκες των Μαχαραγιάδων. [Αυτή είναι η] Gurjarī, η τέταρτη rāgīnī του Dīpaka”

5.3.2.3 Rāga και Rāgīnī

Στα κείμενά του σχετικά με τις rāgamālā, ο Kṣemakarna περιγράφει 6 βασικούς rāga, τους Bhairava, Mālakauns, Hindola, Dīpaka, Śrī και Megha, κάθε ένας από τους οποίους έχει πέντε rāgīnī (συζύγους) και οκτώ rāgaputra (υιούς), εκτός από τον rāga Śrī, που έχει έξι rāgīnī και εννιά rāgaputra. Η όλη οικογένεια [parivār] έχει 86 μέλη. Το σύστημα αυτό το αναπαρήγαγαν διάφοροι συγγραφείς, αλλά-

ζοντάς το κατά την κρίση τους. Οι διάφορες αυτές ταξινομήσεις είναι γνωστές ως Mata (मता / “γνώμες”). Ο Puṇḍarīka Viṭṭhala (16^{ος} αι.) αναφέρει τρεις, αυτές των Bharata, Arjun και Hanumān. Το σίγουρο είναι ότι όλες οι ταξινομήσεις είναι στην ίδια λογική του διαχωρισμού στη βάση του φύλου. Σε όλες, οι μελωδίες ταξινομούνται είτε σε πέντε είτε σε έξι βασικούς αρσενικούς rāga, καθένας από τους οποίους σχετιζόταν με πέντε ή έξι θηλυκές rāgiṇī και παρήγαγαν τους οι οποίοι, σε κάποια συστήματα, νυμφεύονταν άλλες συζύγους. Ο θεωρητής του 20^{ου} αι. Royston Chaudhuri απαριθμεί τέσσερα τέτοια συστήματα, αυτά των Brahmā, Bharata, Hanumān και Kallinātha. Η αλήθεια είναι ότι μάλλον αποχρησιμεύονται αυτά να είναι τα πραγματικά ονόματα των συγγραφέων καθώς οι Brahmā, Hanumān και Kallinātha (μια μορφή του Κρίση) είναι γνωστά ονόματα θεών, ενώ το Bharata είναι ένα πολύ γενικής χρήσης όνομα ή τίτλος (όπως Indra, Brahmā, Vyāsa, Prājāpati) που το υιοθετούν διάφοροι συγγραφείς ιστορικά. Είναι έτσι πιθανό, όπως επισημαίνει και η Sharma, ότι οι λέξεις Brahmā-matamm, Śiva-matamm, Bharata-mattam κ.λπ. να επινοήθηκαν από τους πραγματικούς συγγραφείς προκειμένου να προσδώσουν κύρος και αυθεντία στο σύστημα ταξινόμησης που είχαν επινοήσει³⁸⁸.

Η Mata στην οποία έχουν αναφερθεί εκτενώς οι περισσότεροι μεταγενέστεροι θεωρητικοί είναι αυτή του Hanumān. Ορισμένοι σύγχρονοι μουσικολόγοι θεωρούν ότι αυτή η Mata ταιριάζει και περιγράφει κατάλληλα τους σύγχρονους rāga και rāgiṇī. Σύμφωνα με αυτήν, κάθε ένας από τους 5 βασικούς rāga “παντρεύεται” {δηλ. σχετίζεται με} 5 rāgiṇī, οδηγώντας σε ένα σύστημα 36 οντοτήτων (☞ Πίνακας 14).

Rāga	Rāgiṇī
Bhairava	Madhyamā, Bhairavī, Bāṅgālī, Barāṭikā, Saindhavi
Kauśika	Toḍī, Kumbāvatī, Gaurī, Guṇakirī, Kakubhā
Hindola	Belāvalī, Rāmakirī, Daśākhyā, Paṭamañjarī, Lalitā
Dipaka	Kedarī, Kānhaḍā, Deśī, Kāmodī, Nāṭikā
Śrī	Vāsantī, Mālavī, Mālasrī, Dhanyāsikā / Dhanaśree, Āsāvārī
Megha	Malhārī, Deśakarī, Bhūpālī, Gurjarī, Ṭaṅka

Πίνακας 14: Το σύστημα του ‘Hanuman’ για την ταξινόμηση των rāga.

³⁸⁸ Sharma 2000:140.

5.4 Το σύγχρονο θεωρητικό σύστημα

Στο τελευταίο τμήμα αυτού του κεφαλαίου, για την ιστορική εξέλιξη του μουσικοθεωρητικού συστήματος, θα αναφερθώ εν μέρει στο σύστημα που κυριάρχησε στον 20^ο αι. (και χρησιμοποιείται ακόμη). Γράφω “εν μέρει” καθώς το τμήμα αυτό πρέπει οπωσδήποτε να διαβαστεί σε αντιπαράβολή με την ενότητα 6.4. (Ο rāga σήμερα) η οποία αφορά τον rāga ως τροπικό φαινόμενο, αλλά και με το 6^ο κεφάλαιο συνολικότερα³⁹⁴. Το σύγχρονο θεωρητικό σύστημα διατηρεί μουσικούς όρους του παρελθόντος, άλλους με ίδιο και άλλους με διαφορετικό περιεχόμενο, ενώ έχουν εισαχθεί και νέοι όροι. Εδώ θα ασχοληθώ μόνο με τις σύγχρονες χρήσεις των όρων thāṭa και jāti. Τα υπόλοιπα θέματα που αφορούν το σύγχρονο θεωρητικό σύστημα και ειδικά τη σύγχρονη σκέψη γύρω από τον rāga αναπτύσσονται στο επόμενο κεφάλαιο.

5.4.1 Thāṭa (थाट) / κλίμακα

Η τοποθέτηση επτά φθόγγων σε ανοδική σειρά τοιχοειδούς ύψους, δηλ. αυτό που ονομάζεται “κλίμακα” στη Δυτική μουσική, είχε διάφορα ονόματα στην ιστορία της ινδικής μουσικής, όπως thāṭa, krama, etc. Παρόλο που υπάρχουν 12 νότες στα πλαίσια της οκτάβας, αυτοί οι ινδικοί τύποι κλίμακας μπορούν να έχουν αποκλειστικά επτά νότες.

Ο όρος thāṭa πρωτοεμφανίζεται στην πραγματεία *Rāga-vibhoda* του Somanātha (1609) που αφορά τη νότια-ινδική μουσική, αλλά σύντομα υιοθετήθηκε και στη βόρεια-ινδική παράδοση, αντικαθιστώντας τον όρο melakartā. Παρόλο που στην πραγματεία *Caturdaṇḍīprakāśikā* του Vyañakāṭamakḥī (περ. 1650), αναφέρονται κατηγοριοποιήσεις των μελωδιών σε 72 thāṭa (που είναι ακόμη το κυρίαρχο ταξινομικό σύστημα σε χρήση στη μουσική της νότιας Ινδίας, απλά πλέον ονομάζονται melakartā), στο 20^ο αι. ο V. N. Bhātkhaṇḍe αξιοποίησε αυτή την κατηγοριοποίηση, αλλά περιορίσε τον αριθμό τους σε 10, τα οποία υποτίθεται πως αρκούσαν για την ταξινόμηση των rāga της hindustānī μουσικής που ήταν πραγματικά σε χρήση.

Το ταξινομικό αυτό σχήμα βασίστηκε στην τοποθέτηση των κινητών τάσεων (Sachala thāṭa)³⁹⁵ του Sitār για την εκτέλεση διαφορετικών rāga. Τον 19^ο αι., οι εκτελεστές Sitār χρησιμοποιούσαν τον όρο thāṭa για να δηλώσουν την ακριβή

³⁹⁴ Παραδέχομαι ότι η διάταξη αυτή που μοιράζει πληροφορίες σε 2 κεφάλαια ίσως μοιάζει ακατανόητη, αλλά ήταν η λιγότερο κακή λύση που μπορούσα να δώσω προκειμένου να διατάξω ικανοποιητικά τόσες πληροφορίες από τόσο διαφορετικές σκοπιές. Έτσι, το 6.4 εστιάζει στην καθαυτό Τροπικότητα, δηλ. την ιεραρχία και τις λειτουργίες των φθόγγων.

³⁹⁵ Σε αντίθεση με τα achala thāṭa, δηλ. τα σταθερά (με κερή ή άλλα υλικά) τάστα άλλων χορδόφωνων οργάνων.

τοποθέτηση των κινούμενων τάστων, ώστε να μπορούν να αποδοθούν τα αναγκαία διαστήματα για κάποιον rāga. Ο C. R. Day (1891) αναφέρει ότι υπήρχαν 6 thāṭa, τα οποία “δεν έχουν όνομα, αλλά είναι συνήθως γνωστά από το όνομα των rāga που παίζονται έχοντας αυτή τη διάταξη”. Καθώς στο μπράτσο του Sitār τοποθετούνται περισσότερα από 7 τάστα στα όρια μιας οκτάβας, κάθε ένα από αυτές τις διατάξεις μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αποδοθούν περισσότερες από μία επταφθογγικές κλίμακες ή rāga που απαιτούν περισσότερους από επτά φθόγγους στα όρια της οκτάβας. Ένα όμοιο ταξινομικό σχήμα, που είναι πολύ πιθανόν να γνώρισε ο Bhātkhaṇḍe στη νεότητά του, ήταν αυτό που περιέγραψε ο Safdar Hussain Khān στο βιβλίο του *Qānūn-i sitār* (Delhi, 1879) [μέθοδοι / νόμοι του Σιτάρ], και στο οποίο μιλούσε για 12 thāṭa.

Έτσι, στις αρχές του 20^{ου} αι., ο Bhātkhaṇḍe, αξιοποίησε προγενέστερες πρακτικές και εισήγαγε τη δική του ταξινόμηση, κατατάσσοντας τους rāga σε 10 thāṭa / τύπους κλίμακας. Τα ονόματα των thāṭa προέρχονται από το όνομα του πιο χαρακτηριστικού rāga που (στην επταφθογγική, πάντα, αναφοή του) χρησιμοποιεί την εν λόγω διαδοχή. Ως “φυσικό” (śuddha) thāṭa θεωρείται πλέον αυτό που προκύπτει από τον rāga Bilāwala, ονομάζονταν Bilāwala thāṭa και αντιστοιχεί στην ευρωπαϊκή μείζονα ή Ionian mode (► Πίνακας 16 και Παρτιτούρα 4).

Όνομα thāṭa	Svara (και διαστήματα από την τονική)	Αντίστοιχο melakartā της Karnāṭaka μουσικής	Αντίστοιχη κλίμακα άλλης μουσικής
Kalyāṇa	S R G M P D N (1 2 3 4# 5 6 7)	Mecakalyāṇi	Lydian
Bilāwala	S R G m P D N (1 2 3 4 5 6 7)	Dhiraśaṇ karā- bharaṇam	Ionian
Khamāj	S R G m P D n (1 2 3 4 5 6 7b)	Harikāmbhojī	Mixolydian
Kāfi	S R g m P D n (1 2 3 4 5 6 7b)	Kharaharapriya	Dorian
Āsāvārī	S R g m P d n (1 2 3b 4 5 6b 7b)	Naṭabhairavī	Aeolian
Bhairavī	S r g m P d n (1 2b 3b 4 5 6b 7b)	Hanumattoḍi	Phrygian
Bhairava	S r G m P d N (1 2b 3 4 5 6b 7a)	Māyāmālavagaula	~Χιτζασκιάρ
Toḍi	S r G M P d N (1 2b 3 4# 5 6 7)	Śubhapantuvarālī	{άγνωστη}
Pūrvi	S r G M P d N (1 2b 3# 4# 5 6b 7)	Kāmavardhani	Πειραιώτικος
Māravā	S r G M P D N (1 2b 3 4 4# 5 6 7)	Gamaśrama	{άγνωστη}

Πίνακας 16: Πίνακας των thāṭa της hindustānī μουσικής (κατά V. N. Bhātkhaṇḍe) και αντιστοιχία με melakartā της karnāṭaka και εξω-ινδικές κλίμακες.

1. Kalyāṇa Ṭhāṭa

Sa Re Ga ma Pa Dha Ni Sa'

1 2 3 4# 5 6 7 8

2. Bilāwala Ṭhāṭa

Sa Re Ga ma Pa Dha Ni Sa'

1 2 3 4 5 6 7 8

3. Khamāj Ṭhāṭa

Sa Re Ga ma Pa Dha ni Sa'

1 2 3 4 5 6 7b 8

4. Kāfi Ṭhāṭa

Sa Re ga ma Pa Dha ni Sa'

1 2 3b 4 5 6 7b 8

5. Āsāvārī Ṭhāṭa

Sa Re ga ma Pa dha ni Sa'

1 2 3b 4 5 6 7b 8

6. Bhairavī Ṭhāṭa

Sa re ga ma Pa dha ni Sa'

1 2b 3b 4 5 6b 7b 8

7. Bhairava Ṭhāṭa

Sa Ga ma Pa dha Ni Sa'

1 2 3 4 5 6b 7 8

8. Toḍī Ṭhāṭa

Sa re ga Ma Pa dha Ni Sa'

1 2b 3b 4# 5 6b 7 8

9. Pūrvi Ṭhāṭa

Sa re Ga Ma Pa dha Ni Sa'

1 2b 3 4# 5 6b 7 8

10. Māravā Ṭhāṭa

Sa re Ga Ma Pa Dha Ni Sa'

1 2b 3 4# 5 6 7 8

Παρτιτούρα 4: Τα 10 ṭhāṭa του συστήματος του Bhāṭkhaṇḍe
σε ευρωπαϊκή σημειογραφία

6.5.1 Kalyāṇa (कल्याण ή कल्याण)

Το Kalyāṇa thāṭa περιλαμβάνει τους φθόγγους S R G M P D N (1 2 3 4[♯] 5 6 7). Αντιστοιχεί στο Mechakalyāṇī (65°) melakarta της karnāṭaka μουσικής και στη Δυτική Lydian κλίμακα. Kalyāṇa σημαίνει “ευλογία” ή “ευχή”. Ο rāga που δίνει το όνομα στο Kalyāṇa thāṭa είναι ο Yaman ή Yaman-Kalyāṇa⁴⁵⁵. Συχνότατα αποτελεί τον πρώτο rāga που διδάσκεται ένας μαθητής και αυτόν με τον οποίο θα ασχολείται για πολύ καιρό, προτού του δοθεί ο επόμενος. Ο rāga Yaman χρησιμοποιείται σε όλες τις μορφές τραγουδιού, από το πιο αυστηρό Dvāpāda ως τα πιο λαϊκά είδη.

Παραδοσιακά παίζεται στο πρώτο Prahara της νύχτας (18:00 - 21:00). Θεωρητικά είναι σε Saṁhṛīṇa - Saṁhṛīṇa jāti, όμως η μουσική πράξη δείχνει ότι υπάρχει ισχυρή προτίμηση στην αποφυγή των Sa και Pa στην āroḥi δηλ. Ni. Re Ga Ma Dha Ni Sa⁺. Η anarohī είναι πιο τυπική: Sa Ni Dha Pa Ma Ga Re Sa, Ni. Re Sa. Με έναν τρόπο, είναι ίσως σωστότερο να ειπωθεί ότι είναι σε Auḍava - Saṁhṛīṇa jāti⁴⁵⁶. Είναι Pūrṇvāṅga rāga, στον οποίο κυριαρχεί το κάτω τμήμα της κλίμακας, και έτσι vādī θεωρείται ο Ga και saṁvādī ο Ni. Ενδεικτική τυπική φράση είναι το εξής pakaḍa: Ni. Re Ga—, Re Sa—| Ni. Re Ga Ma Pa | Ma (Re) Ga | Ga Re Ga Re Ni. Re Sa | και η ακόλουθη viśrānti sthāna⁴⁵⁷: | Sa Ga Ni. Sa⁺, Ni Pa Ga |.

Κατά τον Parrikar οι rāgaṅga του rāga Yaman είναι⁴⁵⁸:

1. Sa, \Ni.\Dha. Ni. Re Ga, Re Sa—, που δείχνει τη χαρακτηριστική “υπερπήδηση” [transilience, κατά τον Jhaṛazbhoy] ή “παράλειψη” [langhan, κατά τον Parrikar] της τονικής Sa στην āroḥi.
2. Ga Ma Pa^{MaGa}Re, Sa—, που δείχνει την αναγκαία σχέση καλού κουρδίσματος [uccharana] της δεύτερης Re που βρίσκεται σε σχέση τετάρτης καθαρής με την Pa, και επιπλέον τη σημασία της Re ως έγκυρης Nyāsa (φθόγγου στάσης της

⁴⁵⁵ Για το όνομα Yaman αναφέρεται ότι προέρχεται είτε από το όνομα του ποταμού Yamuna είτε από την περιοχή της Υεμένης, στην οποία περίπτωση του αποδίδεται μάλλον αραβική προέλευση. Συνήθως ο rāga Yaman Kalyāṇa (προφέρεται και ως Iman Kalyāṇa) δεν είναι απλά πιο πλήρες όνομα για τον rāga Yaman, αλλά μία δεύτερη κυριαρχη εκδοχή του, η οποία χρησιμοποιεί διακριτικά και την καθαρή τέταρτη ma.

⁴⁵⁶ Στον Yaman, οι νότες ανόδου σχηματίζουν φαινομενικά, ανημίτονη πεντατονική κλίμακα, καθώς συχνά παραλείπονται η τονική και η πέμπτη, και αυτός είναι ο λόγος που χρησιμοποιώ των όρο Auḍava. Ωστόσο, αυστηρά, όταν λέμε Auḍava για το jāti της āroḥi, πρέπει να συμπεριλαμβάνεται και η τονική.

⁴⁵⁷ Εδώ να θυμίσω ότι ο όρος viśrānti sthāna σημαίνει “τόπος ανάπαυσης” και βασικά αναφέρεται σε σημαντικούς φθόγγους (και πιο σπάνια σε φράσεις) που μπορεί να σταθεί ο/η μουσικός στην άνοδο ή στην κάθοδο. Καταχρηστικά, και ίσως λίγο αυθαίρετα, καμιά φορά αναφέρομαι στα viśrānti sthāna σαν να είναι “φράσεις”.

⁴⁵⁸ Πιο σωστά ‘οι rāgaṅga του Kalyāṇa aṅga’, <https://www.parrikar.org/hindustani/kalyan/>

μελωδίας). Ο χαρακτήρας αυτής της καθοδικής μετάβασης ενισχύεται επιπλέον με το γλίστρημα και από τις ενδιάμεσες svara Ma και Ga.

3. Ma Dha Ni, Dha Pa, που αποτελεί μια γέφυρα ανάμεσα στο Pūrṇāṅga και στο Uttarāṅga, και συνδέει μοτιβικά και αισθητικά τα δύο τμήματα της κλίμακας, με μεταφορά του μοτίβου Ni. Re Ga (με αποφυγή του Sa) του Pūrṇāṅga σε Ni Dha Ni (με αποφυγή του Pa). Όμως, αυτή η συμμετρικότητα των μοτίβων δεν σημαίνει ότι έχει μεταφερθεί και η σημαντικότητα του Re (ως πιθανή Nyāsa) και στο Dha. Αν κάποιος το επιχειρήσει, είναι πολύ πιθανόν να αλλάξει την επιδωκόμενη ατμόσφαιρα του Yaman.

4. Sa' Ni^{Dha}/Ni Dha Pa, μια αναροή κίνηση που φέρνει τη μελωδία από την ψηλή οκτάβα Sa' στην πέμπτη Pa, εκτελώντας το Dha αισθητικά και ως ποίκιλμα ανάμεσα σε δύο Ni, ώστε να επισημανθεί η σημασία του Ni ως sañvādī svara.

Βάζοντας όλα τα παραπάνω σε μια σειρά προκύπτουν οι ακόλουθες chalana (με έντονα οι Nyāsa):

Sa, (Ni.)\Dha, Ni. Re **Ga**, Re Sa- | Ga Ma Dha **Ni** |

Sa' Ni^{Dha}/Ni Dha **Pa** | Ma ^{Ga}Re **Ga** | Ga Ma Pa ^{Re} | Ga Re **Sa**- |

Μια απλή, ενδεικτική ālāpa θα μπορούσε να απαυχθεί στις παρακάτω chalana:

S- , N.\D. S- | N. D. S\N. - | N.\D.\P.-, M. D. N., D. P. | D. N./R, N.\D. S- ||

S N. D. N. R-. | N. D. N./G R- | G R N. R S- ||

G R N. R, G- | M R G-, R G, M^{Re} M^G | N. R G, R G M, G M P- | P- |

M D N, D P, M D P- | M G R, G R N.\D./ S- ||.

Το sthāyī μιας πολύ γνωστής σύνθεσης σε rāga Yaman είναι το παρακάτω (σε μετρικό κύκλο Tintāla, ξεκινάει στο mātṛā 9):

X								0				3				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Pa	-	Ga	Re	Ni.	Re	Sa	-)	(Ni	Dha	-	Pa	Ma	Pa	Ga	Ma	

Πίνακας 18: Sthāyī γνωστής σύνθεσης σε rāga Yaman.

Kalyan (Yaman)

Kalyāṇa thāṭa Vāḍī Samvāḍī

Āroḥī Avarohī

N. R G M D N S' S' N D P M G R S. N. R S—

Viśrānti sthāna Pakāḍa

S G N S' N P G N. R G R S—N. R G M P—M (R) G—^GR G R N. R S—

Chalana

S—^ND. N. R G—R S—G M D N—S' N G—^ND P—M^GR G—G M P^MG—^RG R S—

Ενδεικτική Ālāpa

S— N. \ D. / S— N. D. S— N. \ D. \ P— M. D. N. D. P—

D. N. / R— N. \ S— S N. D. N. R— N. D. N. / G R—

G R N. R S— G R N. R— G— M R G— R G— M^PM G—

N. R G— R G M— G M P— P— M D N— D P— M D P—

M G R— G R N. D. / S—

Παρτιτούρα 6: Στοιχεία του rāga Yaman σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.

7.3.1 Βασικοί τεχνικοί όροι για τον ρυθμό

Στη μικρή αυτή ενότητα, θα δώσω σύντομες ερμηνείες των βασικών όρων που είναι σήμερα σε χρήση και αφορούν το ρυθμό.

Mātrā (मात्रा / χτύπος – χρόνος): η μετρική μονάδα. Η απόλυτη χρονική διάρκεια του μπορεί να ποικίλει. Παραδοσιακά το “μέσης” διάρκειας mātrā ορίζεται ως ο χρόνος που απαιτείται για να ειπωθούν οι πέντε συλλαβές “ka ca ti ta pa”. [Στην karnāṭaka μουσική αναφέρεται και ως Mathirai, αλλά κυρίως ως Aksharam]

Bola (बोल / συλλαβή): ονοματοποιήτες συλλαβές που περιγράφουν τους παραγόμενους ήχους στα κρουστά. [Στην karnāṭaka μουσική λέγεται, Sol, εξ ου και το Solkattu ή Konnakol, η φωνητική ρυθμική απαγγελία]

Vibhāga (विभाग / ομάδα, τμήμα): η οργάνωση των mātrā σε ομάδες των δύο ή περισσότερων, οι οποίες αποτελούν τα τμήματα του μέτρου. [Στην karnāṭaka μουσική λέγεται aṅga]

Āvardā (आवर्त / κύκλος): μια περίοδος του μετρητού κύκλου. Λέγεται και Āvarta ή Āvartan. [Στην karnāṭaka μουσική συνήθως āvartanam]

Kriyā (क्रिया / χειρονομίες): Επισημάνση οντοφωρων σημαντικών σημείων (αρχές των vibhāga) του μετρικού κύκλου, με διάφορα νεύματα:

- Sama (सम / “μαζί, ολοκληρωση”), συμβολίζεται με “x” ή “+” (αρχή και τέλος του μετρικού κύκλου), και επισημαίνεται με ισχυρό παλαμάκι
- Tālī (ताली / “παλαμάκι”), συμβ. με “2, 3, 4,...” (σημεία που κρουούνται παλαμάκια, και αριθμούνται διαδοχικά)
- Khālī (खाली / “άδεια”), συμβ. με “0” (σημεία “άδεια”, στα οποία το χέρι δείχνει την παλάμη προς τα πάνω, δηλ. κάνει υπτίασμό, αλλά συνήθως αναφέρεται ως wave / σήκωμα)

Οι kriyā φτιάχουν ένα συγκεκριμένο pattern (μοντέλο / ακολουθία) που στην αγγλική βιβλιογραφία ονομάζεται clap-pattern, αλλά στη δική μου ανάλυση το αποδίδω ως “ακολουθία χειρονομιών”. Το clap pattern βοηθά στην οπτικοποίηση του Tāla ώστε ο μουσικός να ενισχύσει την αντίληψη και την αίσθησή του για τα όρια και την υφή του. Εκτός από τις βασικές kriyā (τα παλαμάκια και το σήκωμα του χεριού) στις αρχές των vibhāga, υπάρχει και το μικρο-μέτρημα μέσα σε κάθε vibhāga, όπου μετράμε με τα δάκτυλα του ενός χεριού (συνήθως αρχίζοντας από τον δείκτη⁴⁹³) στην παλάμη του άλλου τους υπόλοιπους χρόνους μέσα σε κάθε vibhāga.

⁴⁹³ Ωστόσο, στην karnāṭaka ρυθμική συνήθως από το μικρό δάκτυλο.

Για παράδειγμα, μια πλήρης χειρονομική εκτέλεση του μετρικού κύκλου Tintāla (16 mātṛā) είναι: [σε αγκύλες ο mātṛā στον οποίο αντιστοιχεί η κάθε κίνηση]

- x Ισχυρό παλαμάκι [1], δείκτης [2], μέσος [3], παράμεσος [4] στην παλάμη του άλλου χεριού
- 2 Παλαμάκι [5], δείκτης [6], μέσος [7], παράμεσος [8] στην παλάμη του άλλου χεριού
- 0 “Άδεια κίνηση” [9], δείκτης [10], μέσος [11], παράμεσος [12] στον αντίχειρα του ίδιου χεριού
- 3 Παλαμάκι [13], δείκτης [14], μέσος [15], παράμεσος [16] στην παλάμη του άλλου χεριού

Thekā: μια σύνθεση (ακολουθία ήχων στο κρουστό) που ανδεικνύει τα βασικά χαρακτηριστικά ενός μετρικού κύκλου. Το βασικό σχήμα συνοδείας που απαιτείται από έναν κρουστό είναι μονάχα το thekā κάποιου tāḷa.

Laya: το τέμπο, η σχετική ταχύτητα του παλμού αναφοράς.

Layakāri: η ρυθμική υποδιαίρεση του παλμού αναφοράς σε 2, 3, 4, 5 κ.λπ. μέρη αλλά και η πιο σύνθετη ρυθμική επιφάνεια / ρυθμικό παιχνίδισμα.

7.3.2 Laya και Layakāri (लय, लयकारी)

Laya είναι ο όρος για το τέμπο. Σύμφωνα με τη *Saṅgita-ratnākara*, το χρονικό διάστημα ανάμεσα σε δύο mātṛā ή χτύπους ονομάζεται laya. Συγκεκριμένα αναφέρεται: “Αν ένας ήχος ακολουθεί κάποιον άλλον άμεσα, χωρίς κενό, δεν μπορεί να υπάρχει laya”. Σύμφωνα με αυτόν τον ορισμό, το laya είναι το χρονικό διάστημα (η περίοδος) που μεσολαβεί ανάμεσα σε δύο διαδοχικούς [και διακριτούς] χτύπους. Στον τα χρονικά διαστήματα είναι μικρά οι χτύποι θεωρούνται ταχύτεροι και λέμε ότι το τέμπο είναι γρήγορο. Αν η ενδιάμεση χρονική περίοδος είναι διπλάσιας διάρκειας μιλάμε για μέτριο (madhya) τέμπο και αν είναι τετραπλάσιας για αργό (vilāmbita, κατά λέξη “εκτεταμένο”).

Barābara laya (बराबर लय) ονομάζεται το “κοινό” ή “ίσο” τέμπο και είναι το τέμπο αναφοράς. Συνήθως σημείο αναφοράς θεωρούμε το madhya laya (μέτριο ή μέσο τέμπο), που θεωρείται το “κανονικό” και πιο εύληπτο από τους ακροατές. Έτσι, το madhya laya πρακτικά ταυτίζεται με το barābara laya. Εφόσον αυτό έχει εγκαθιδρυθεί (στην αντίληψη του ακροατή) τότε τα άλλα δύο (drut και vilāmbita) μπορούν να δειχθούν καλύτερα. Τα βασικά laya (vilāmbita : madhya : drut) είναι μεταξύ τους σε σχέση 1 : 2 : 4. Σε πιο ειδικές αναφορές, όπως στο βιβλίο *Tablā Siksā* του Durgādās Lālā, το laya ταξινομείται σε επτά κατηγορίες (από τις οποίες, περιέργως, λείπει το drut): Vilāmbita, Madhya ή Barābara, Ādi, Kuaḍi,

7.5.2 Είδη συνθέσεων για Tablā

Στο τμήμα αυτό θα αναφερθώ αναλυτικά στους πιο χαρακτηριστικούς τύπους συνθέσεων για Tablā, με τη σειρά που συνήθως εμφανίζονται σε ένα σόλο ρεσιτάλ. Αναφέρομαι επίσης και σε στοιχεία που διαφοροποιούν τις διάφορες bāj (στυλιστικές σχολές) και gharānā (οικογενειακές παραδόσεις) των Tablā σε ό,τι αφορά την ιδιαίτερη μεταχείριση καθενός από αυτούς τους τύπους. Εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά, το σύνολο των παραδειγμάτων είναι σε Tāla.

7.5.2.1 *Ṭhekā* (ἄκτι)

Για το ṭhekā, την υλοποίησή του, την ιστορική του εξέλιξη και την ιδιαίτερη σημασία του στη hindustānī ρυθμική είχα αφιερώσει μια ολόκληρη ενότητα λίγο πρωτότερα. Εδώ θα προσπαθήσω αφενός να υπενθυμίσω κάποια στοιχεία, αφετέρου να δώσω κάποια νέα, που αφορούν το ṭhekā υπό το πρίσμα της λειτουργίας του σε ένα κοντσέρτο σόλο κρουστού.

Ṭhekā κατά λέξη σημαίνει “υποστήριξη”, “καταπληρο” ή “στύλος” και είναι το πρότυπο, απλό και χαρακτηριστικό μοτίβο εκτέλεσης ενός μετρικού κύκλου στα κρουστά. Είναι μια σύνθεση, δηλ. μια ακολουθία ήχων (bola), που αναδεικνύει τα βασικά χαρακτηριστικά ενός μετρικού κύκλου (tālā). Το βασικό σχήμα που απαιτείται από έναν κρουστό όταν συνοδεύει είναι μονάχα το ṭhekā κάποιου tāla. Οι όποιες προσθήκες / παραλλαγές πρέπει να εξακολουθούν να παραπέμπουν στη δομή ή στους ήχους του ṭhekā. Ο αριθμός των χτύπων (μονάδες / mātṛā) πρέπει να είναι σαφής στην εκτέλεση του ṭhekā. Το ṭhekā χωρίζεται σε τμήματα των δύο ή περισσότερων χτύπων που ομαζώνονται vibhāga, που μεταφράζεται ως “διαρέσεις” και οι χτύποι που είναι Pālī (τονισμένοι) ή khālī (άδειοι) [και επισημαίνονται με χειρονομίες] είναι οι τρεις αυτών των τμημάτων. Τέλος, ο όρος āvarta χρησιμοποιείται όπως και ο ευρωπαϊκός όρος μέτρο (measure / bar) και αναφέρεται στον μουσικό χρόνο ολοκλήρωσης ενός μετρικού κύκλου, π.χ. “η τάδε σύνθεση διαρκεί 40 mātṛa, δηλ. 4 āvartan [μουσικά μέτρα] του [10-σημου] μετρικού κύκλου Jhapatāla”.

Στην εκτέλεση Tablā σόλο, το ṭhekā του tāla, εκτός από την αρχή, παίζεται και ανάμεσα σε κάθε τμήμα της εκτέλεσης. Ο εκτελεστής επανέρχεται κάθε τόσο στο ṭhekā (μετά από σειρές αυτοσχεδιασμών), προκειμένου να επιβεβαιώσει στους ακροατές του τη ρυθμική ακρίβεια των αυτοσχεδιασμών του και να το χρησιμοποιήσει για να υπαγορεύσει μεταβολή (συνήθως επιτάχυνση) του τέμπε στον Sāraṅgiya ή στον Harmoniya που τον συνοδεύει με μια επαναλαμβανόμενη Leharā-gat. Το ṭhekā καθιερώνει το βασικό τέμπο για τις συνθέσεις και τους αυτοσχεδιασμούς που θα ακολουθήσουν. Συνήθως υπάρχει μια αύξηση του τέμπε όσο προχωράει η εκτέλεση, και αυτό είναι κάτι που γίνεται μονάχα τις στιγμές που ο σολίστας κρουστός επανέρχεται στο ṭhekā. Αυτή είναι μια σύμβα-

ση και για τον συνοδό, ο οποίος γενικά πασχίζει να κρατήσει σταθερό το τέμπο του πίσω από τις δαιδαλώδεις ρυθμικές κατασκευές του σολίστα. Όταν το thekā παίζεται σε αργό τέμπο, εμφανίζεται σχεδόν πάντα ποικιλιμένο, δηλ. “γεμισμένο” με συμπληρωματικές bola ανάμεσα στις βασικές. Η υφή αυτή γενικά ονομάζεται thekā-ki prakar (“συμπλήρωμα/ ανάπτυξη του thekā”). Σε γρήγορο tempo (το οποίο δεν συμβαίνει (ή συμβαίνει λιγότερο ή με απλούστερο τρόπο), μιας και δεν υπάρχει αρκετός χρόνος για τα γεμίσματα αυτά.

7.5.2.2 Uṭhāna (उत्थान)

Το Uṭhāna είναι η πρώτη σύνθεση που παίζεται σε ένα κοντσέρτο μόνο κρουστού. Κατά λέξη σημαίνει “ανύψωση” ή “ανέβασμα”. Το Uṭhāna “ανυψώνεται” σε ένα δυναμικό κρεσέντο (τόσο από πλευράς έντασης, όσο και ρυθμικής πολυπλοκότητας και επίδειξης εκτελεστικής δεινότητας) που δηλώνει τον κυρίαρχο ρόλο των Tablā στη συγκεκριμένη παρουσίαση, και καταλήγει στην αρχή (sama) του μετρικού κύκλου, από την οποία ο σολίστας εκτελεί το thekā που θα υποδείξει με σαφήνεια το μέτρο (tālā) και το τέμπο (lāya).

Κάποιοι gharānā ονομάζουν το εισαγωγικό αυτό κομμάτι Moharā (“είσοδος / μπροστινό”), μια σημαντική διαφορά όμως είναι ότι το Uṭhāna προέρχεται από τη χορευτική παράδοση του Kathak που έχει έναν τολμηρό και emphatic τρόπο απαγγελίας των bola που δεν είναι τόσο χαρακτηριστικός στο moharā. Το Uṭhāna είναι παραδοσιακή σύνθεση στη Varāṇasī και στη Lucknow, πόλεις όπου οι χορευτικές παραδόσεις ήταν και είναι στενά δεμένες με την εκτέλεση των Tablā και επηρέασαν το ρεπερτόριό τους.

Στην αρχή του Uṭhāna το τέμπο είναι αργό (ή η σύνθεση έχει bola μεγάλης διάρκειας) και χρησιμοποιούνται κυρίως κλειστοί ήχοι, ειδικά στην Bāyān (δηλ. Ke, Ka, ή “φιμωμένα” Ghe, Ga). Σε αυτήν την πρακτική μπορεί να ανιχνευτεί μια αναλογία με την πρακτική εκτέλεσης της εισαγωγής ālārā στην οργανική ή φωνητική κλασική μουσική. Στη συνέχεια του Uṭhāna, προστίθενται ανοικτοί ήχοι στη Bāyān (δηλ. κανονικό / “αντηχητικό” Ghe), ενώ η ρυθμική ανάλυση και πολυπλοκότητα οδηγούνται σε κορύφωση, η οποία συνηθέσεται ολοκληρώνεται με μια tihāī (τριαδική καταληκτική δομή), που οδηγεί στο sama (αρχή και τέλος του μετρικού κύκλου) από το οποίο γίνεται η πρώτη εκτέλεση του thekā. Τα Uṭhāna συχνά έχουν τη δομή “κεφαλή / εισαγωγική φράση” + “tihāī”, δομή που χαρακτηρίζει και άλλες μορφές ρυθμικών συνθέσεων, όπως θα δείξω σύντομα. Πολύ συχνά οι συνθέσεις Uṭhāna είναι σε tīsra jāti (δηλ. διαίρεση του mātrā σε τρία μέρη, όπως τα τρίηχα και εξάηχα της Δυτικής θεωρίας), όπως στο ακόλουθο παράδειγμα Uṭhāna από την Farrukkhābād gharānā [τα νούμερα 1, 2, 3 επισημαίνουν τα σημεία εκκίνησης των τριών palla (φράσεων) της tihāī]:

x TaKeTeDha--	TaKeTeDha--	TaKeTeTaKeTe	TaKeTeDha--
2 DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa	Dha-----	KaTaGaDiGeNa
0 Kat-TeDha--	1. DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa	Dha--DhaTeTe
3 DheTeTeKaTaGa	DiGeNaDha--	DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa
x Dha	2. DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa	Dha--DhaTeTe
2 DheTeTeKaTaGa	DiGeNaDha--	DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa
0 Dha	3. DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa	Dha--DhaTeTe
3 DheTeTeKaTaGa	DiGeNaDha--	DhaTeTeDheTeTe	KaTaGaDiGeNa
x Dha			

Πίνακας 49: Uṭhāna από την Farrukkhābād gharānā (Tintāla, ḥisra jāti)

Υπάρχουν βέβαια και Uṭhāna που ρυθμικά είναι σε chatasra jāti (δηλ. διαίρεση του mātṛā σε τέσσερα μέρη, όπως τα δέκατα έκτα στο τέταρτο της Δυτικής θεωρίας), όπως στο ακόλουθο παράδειγμα [τα νούμερα 1, 2, 3 επισημαίνουν τα σημεία εκκίνησης των τριών palla της tihāi και οι πράξεις σε παρένθεση είναι προαιρετικές και χρησιμοποιούνται ως συνδυασμοί και συμπληρωματικές του χρόνου ανάμεσα στις εμφανίσεις κάθε palla]:

x Dha-Dha-	TiRiKiTa	Dha-TiRi	KiTaDhin-
2 TaRaaNa	Dha-Ti	Dha-TiRi	KiTaTaKe
0 GaDiGiNe	KiTaTaKa	DhiReDhiRe	1. KiTaTaKa
3 TiRiKiTa	NaGaDhit-	KaRaaNa	Dha-Ti-
x Dha---	(Dha-Ti-	Dha-)--	2. KiTaTaKa
2 TiRiKiTa	NaGaDhit-	KaRaaNa	Dha-Ti-
0 Dha---	(Dha-Ti-	Dha-)--	3. KiTaTaKa
3 TiRiKiTa	NaGaDhit-	KaRaaNa	Dha-Ti-
x Dha (x)			

Πίνακας 50: Uṭhāna από την Punjabī gharānā (Tintāla, chatasra jāti)

7.5.2.3 Peśkāra (पेशकार)

Κατά τον Roychaudhuri⁵⁰⁸, peśkāra ονομάζονται οι παραλλαγές του ṭhekā από τον κρουστό και, κατ' αυτή την ερμηνεία, ταυτίζεται με αυτό που άλλοι ονομάζουν ṭhekā-ki prakar. Κατά την επικρατέστερη ερμηνεία του, peśkāra σημαίνει “παρουσίαση” [Peś-karnā σημαίνει “κάνω παρουσίαση / παρουσιάζω”] και είναι

⁵⁰⁸ Roychaudhuri 2000:85, λήμμα peśkāra.

3. Mālakauns

♩ = 40

g m d n S' d m _ g _ d. m.
u b

n. n. n. n. d. S' n. S' m m _ m
c d

d m g S g S g m d n S' d m _ g S _ d. m.
d a b

Παρίτροπος 2: Masidkhānī σύνθεση σε rāga Mālakauns.

Index

Οι όροι του Ευρετηρίου είναι ταξινομημένοι αλφαβητικά. Αν δίπλα σε κάποιον όρο υπάρχει λέξη μέσα σε αγκύλες [], η λέξη αυτή είναι η “υπερ-κατηγορία” της οποίας διακλάδωση / περίπτωση είναι ο εν λόγω όρος. Επίσης, δίπλα σε όλους τους όρους υπάρχουν καλλιτεχνικές αγκύλες { } μέσα στις οποίες βρίσκονται κάποιο/α από τα γράμματα: a, b, c, d, e, f, h, l, m, n, o, p, r, s, t, v κ.λ.π. τα οποία χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν σε ποιες θεματικές κατηγορίες ανήκει ο όρος, σύμφωνα με το σύστημα που επινόησα και συνοψίζεται παρακάτω. Η ταξινόμηση δεν μπορεί να είναι εξαντλητική, αλλά αποτελεί έναν καλό οδηγό σε μια πρώτη προσέγγιση των λημμάτων μέσα από το index.

a = action, interaction, δράση, διάδραση, δραστηριότητα || **b** = book, βιβλίο, πραγματεία, κεφάλαιο || **c** = place, τόπος, τοπωνύμιο, πόλη, περιοχή, χώρα, γλώσσα || **d** = development, ανάπτυξη, επεξεργασία, αυτοσχεδιασμός || **e** = relationship, σχέσεις, χαρακτηρισμοί || **f** = form, φέρμα, δομή, μουσικά είδη, ύφος, στυλ, υφή || **h** = aesthetics, αισθητική, έκφραση || **l** = religion, θρησκεία, μεταφυσική, φιλοσοφία, πνευματικότητα || **m** = melody, μελωδία, νότες, φράσεις, ποικίλματα || **n** = naṭa, θέατρο, χορός || **o** = organology, όργανα, οργανολογία, οργανική μουσική || **p** = person, πρόσωπο (ιστορικό ή μυθικό), φυλές || **r** = rāga, όνομα κάποιου rāga (ή/και jāti), κλίμακα ή όρος που αφορά την ταξινόμησή τους || **s** = institution, εξουσία, φορέας, σύλλογος, ίδρυμα, κοινωνική ομάδα, συγκρότημα / κομπανία, φεστιβάλ, χορτή || **t** = tāla, ρυθμός, ρυθμική || **v** = vocal, φωνητική μουσική || **x** = text, κείμενο, στίχος.

Παραδείγματα: {po} = άνθρωπος που έχει σχέση με οργανική μουσική, {pn} = άνθρωπος που έχει σχέση με φωνητική μουσική, {pb} = άνθρωπος που έχει σχέση με βιβλίο / πραγματεία (ή συγγραφέας), {fn} = μορφή, φόρμα, είδος που σχετίζεται με τον χορό ή θέατρο, {fv} = φόρμα φωνητική, κ.λπ.

A

Ā'in-i akbarī {b}94, 188, 195
Abdul Halim Jaffar Khān {po}187
Abdul Karim Khān {pv}162, 170
Abdul Wahid Khān {pv}162
Abhaya [mudrā] {nl}29
Abhinava-bhārati {bh} ...66, 73-76, 87, 143, 256, 257, 356, 357
Abhinavagupta {pb}..66, 67, 74, 75, 87, 142, 143, 185, 256, 319, 356
Abhinaya {h}..... 36, 37, 42, 64

Abhirudgatā [mūrcchanā] {r}248, 249, 251
Abhivyakti {nh}.....75
Ābhoga [dhātu] {mf}.... 89, 148, 155, 156, 434
Acchan Mahārāja {pn}37
Achala svara {m}.....224, 244
Achala thāta {o}278
Āḍa Chautāla [tāla] {t} 165,173, 384
Adana [rāga] {r}314
Adarang {pv}99, 160, 434
Adbhuta [rasa] {h}..77, 159, 318
Adhama {r}92

Ādhunika saṁgita {f}..... 10
Adhyāya {bx}.....87
Ādī [laya] {t} 364, 368
Ādī [layakāri] {t}366, 367, 369
Aeolian / Αιολικός {mr}279, 336
Āgantuka [svara] {m}.....308
Āghāt {m}.....156
Agni {lp}58, 59, 226
Āgrā [gharānā] {pe} .23, 94, 162
Āhārya [abhinaya] {h}36, 64
Āhata {l}4
Ahr Bhairava [rāga] {r}314, 316, 342, 434, 456
Alobala, Pt. {pb}95, 97, 232,